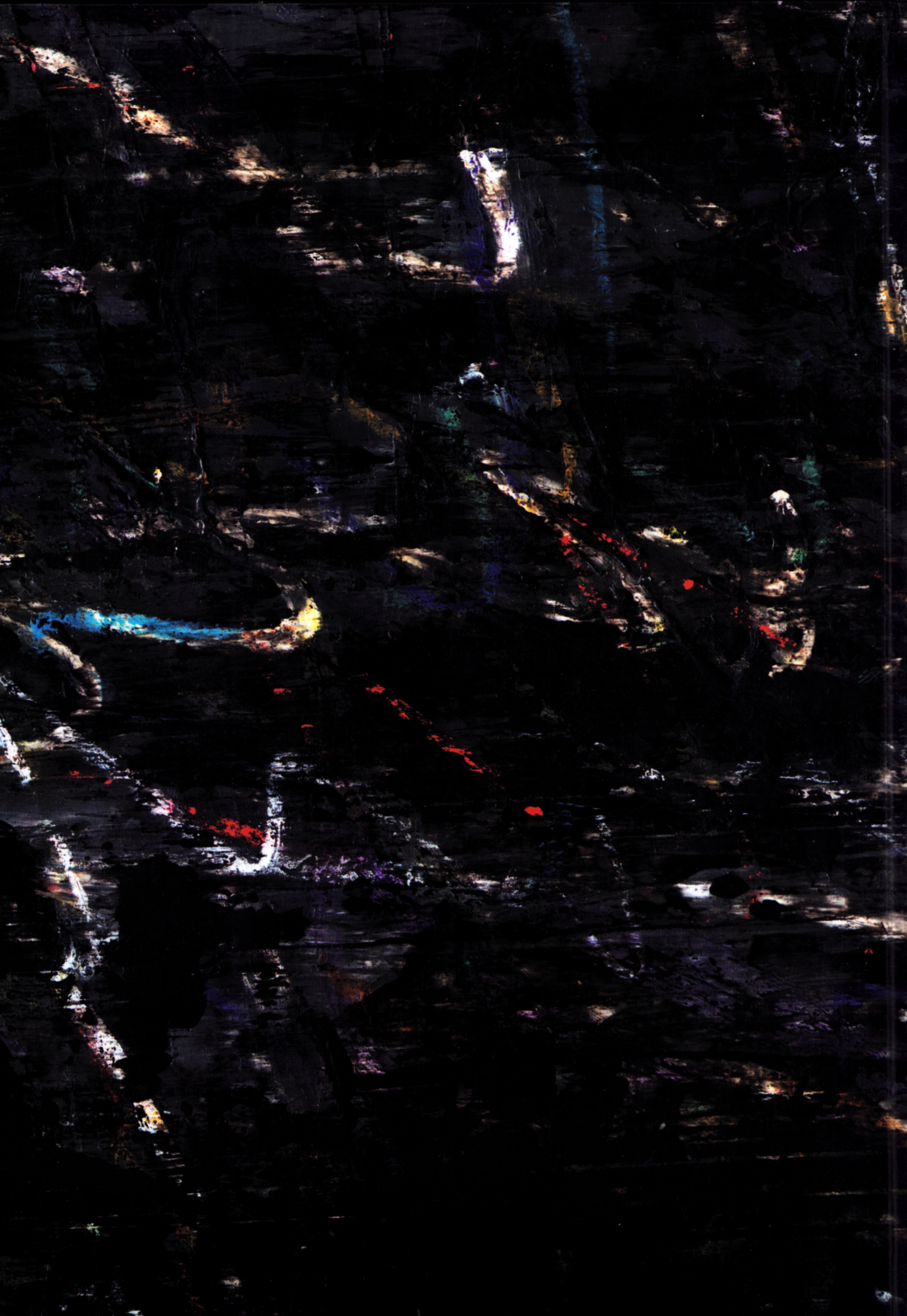




NUMANKADIĆ



LIKOVNA MONOGRAFIJA

Edin Numankadić

Izdavač

NULON MARKETING

SARAJEVO





Andrej Medved

Andrej Medved

**SLIKE - CRTEŽI - OBJEKTI
INSTALACIJE - FOTOGRAFIJE**

1971 - 2004



SLIKA - PSIHOTIČKO TIJELO

(slikarstvo Edina Numankadića 1973. - 1988.)

Numankadićevo slikarstvo sedme i polovine osme decenije možemo da označimo kao analitičku i primarnu umjetnost (1), prije svega zbog istrajavanja na autonomnosti slikovnog polja, nemimetičnosti (mada je u početku bila riječ upravo o konkretnom paysagu) i tautološkog istraživanja likovnih izražajnih sredstava; tekstuere platna i slikovnog nosioca, intenzivnosti namaza boje, jedva primjetnih pomjeranja u koloritu, povezanosti djela s mišljenjem slike, teorijom, lingvističkim i filozofskim strukturalizmom. Za analitičko slikarstvo je karakteristično odsustvo ekspresivnih i subjektivnih elemenata, no to ne važi za Numankadića. U njegovom djelu je i kod najminimaliziranih slika riječ o **psihotičkom** efektu, o **psihotičnosti** maglenih likovnih segmenata, "hromatskih zavjesa", sublimnih, gotovo poantilističkih prelaza i traka, te dakle, o psihozi gledanja - pogleda - i sa njim povezanog osjećajnog doživljaja. To naročito postaje očigledno tada kada se redukcionistička predstava sve više pretvara u ekspresivnu, gestualnu sliku i pojavljuju simbolični znaci, poetski "semion mega", nekakvi krstovi, kružne forme, glave, grbovi. Naravno ne u suprotnosti s prethodnom fazom, nego kao njen razvoj, kontinuum, tako da povodom Numankadićevog djela možemo danas da govorimo o povezanosti različitih likovnih principa, a ne o diskontinuitetu ili čak o stilističkoj reakciji na postkonceptualno, analitičko slikarstvo.

Uporedo su od 85. godine nastajali bezbrojni seizmografski zapisi, trenutni zapisi egzistencijalnih stanja i gotovo automatski "odbljesci" koji su posljedica tjelesnog, znači osjećajno-mentalnog uživanja, a nikako ideološkog i teorijskog pristupa. Tako je Numankadić izbjegao potpuni solipsizam svojih prvobitnih polazišta koja su dovela do nestajanja cijele generacije jugoslovenskih likovnih stvaralaca s kraja prethodne decenije i temelje se na uvjerenju da avangardistički pristup u **načelu** garantuje estetsku vrijednost djela; da, dakle, nije samo nova, revolucionarna analiza slikovnog ekrana i njegovo jedino relevantno spozna/va/nje, nego umjetnička vrijednost a priori. Istodobno u tom vremenu preovlađuje mišljenje (Denegri, Brejc, Mikuž) da se originalnost iskazuje već činjenicom da autor, iako u vremenskom raskoraku i često bukvalno, **prvi put kod nas** preuzima i odslikava određenu likovnu pojavu. Opasnost i neodrživost ovakvog stanovišta vodila je u ponavljanje i onemjelost umjetničkog djela, jer je tzv. avangarda u određenom trenutku formirala jedan metajezik koji ne znači nove mogućnosti slikarstva, nego, prema Ecovim riječima, govori o njenom kraju, o njenim nemogućim predstavama.

U našoj umjetničkoj svijesti o likovnim pojavama u sedmoj deceniji, ostali su samo oni stvaraoci koji nisu istrajavali na ideološkoj vjernosti teorijskim principima, obaveznosti Teoriji, nego su uvijek bili vjerni samo svojoj misiji, svojoj sudbini, znači stvaralačkoj Želji; dakle umjetnici koji nisu nastupali u ime teorije umjetnosti, nego u ime umjetnosti **kao takve**. Povodom Numankadićevog opusa možemo da govorimo o realizovanoj ideji slikarstva kao slikarstva (naravno ne sasvim u značenju Reinhardtove teze Art-as-Art) koji se ukazuje u dosljednoj vjernosti umjetničkoj praksi, u potpunoj autonomnosti umjetničkog djela i, kako konstatuje Z. Maković u svom tekstu, povodom izložbe u obalnim galerijama, prije svega u etičnosti takve odluke. Upravo etička vjernost razlikuje ga od drugih predstavnika jugoslovenske konceptualne, analitičke primarne i sublimne umjetnosti koji su se odrekli svakog psihizma i imažinizma, a prije svega shvatanja umjetništva kao igre.

U Numankadićevom slikarstvu očigledna je dvojaka stilistička i teorijska zamisao, mada bismo s obzirom na razvojne stepene morali da opredijelimo bar četiri ili pet epoha. Ali pošto se različita stilska načela međusobno prepliću i dopunjuju, žive svoj "uporedni" unutrašnji razvoj i sam autor ih imenuje istim nazivima, Tragovima, progovorimo samo o graničnim slikama. - Za vrijeme od 71. do sredine osamdesetih godina, karakteristična je **gluva slika** (immagine stordita), što ne znači da je slika "izgubljena", nego da je redukcija slikarskih sredstava i likovnih elemenata na putu ka nultoj tački, na putu ka tišini. Pred nama je jedan jedini izdijeljeni i umnoženi, pluralni potez (une seule trait divisée, loin du centre, kako kaže Derrida u svojoj posljednjoj knjizi Feu la Cendre), končasta segmentarna mreža koja pretvara horizont slike u beskonačnost (l'infinito orizzontale) što se ponavlja i vječno vraća kao rasredištni linearni red i "živa imobilnost". Značajan je izabrani metajezik koji je **sva** realnost i stvarnost (u smislu Sachlichkeit) umjetničkog djela. Akcenat je na evidentnosti poteza i očiglednosti samooznačiteljskog procesa koji nastupa kao jedina prava priroda i istina slike: apstrahovana matrica sopstvenih likovnih tragova.

Vidljiva, ali mukotržno čitljiva tvar, materija koja se odbija, vraća sama sebi, ne produkuje nove predstave, osim ako gubljenje tragova u treperenju slikovnog ekrana možemo još da nazovemo slikom. Siv kadar između bjeline i crnila u stvari je ništenje, spaljivanje slike. U njoj je prisutna autodestruktivna forma, možda čak "une vertu d'autodestruction", gdje je značajno sporo /zaštićeno i čuvano, čak lukavo razgrađivanje i svečano spaljivanje /u/pepeljenje, slikarskog tijela. Njegova "rasijana potvrda" /l'affirmation disséminale/ nastupa kao beskonačno ponavljanje krize određenih umjetničkih istina, a gluvoća traga u pijesku, **pepeljasta slika** kao potpuni fijasko analitičkog slikarstva.

Najprimjerenija paradigma za sliku kao trag, za njeno brazdanje, slojevanje, utrvenost i mriješćenje, za utiskivanje matrica, za paljenje stopa i znakova, je **zgarište**; prostor koji postoji samo u ostacima svoga koda, u pepelu svog pepela. Pepeljast prostor i pepeljasta gustoća ovdje su primarnost prostora, slika bez sjećanja (l'image immémoriale), iscrpena, razjedena, zaboravljena. Sopstvena metafora, sopstvena metonimija; umjetnost koja je iscrpila tajnu i sposobnost da se gleda, sposobnost pogleda (l'exhibition savoir se garder). Tu nema Tajne, ni pogleda; samo tragovi tragova i ponavljanje razlika. Slika je mjesto zgarišta, mjesto pepela i /u/pepeljenja. Pepee oduzima prostor slike, time što ga daje. Samo je pepee i prostor (il y a lieu) koji se ponavlja u beskonačnost. Prostor na mjestu drugog prostora, "stvar" koja zamjenjuje drugu "stvar": pogled, tajnu i želju koje smo morali da zapalimo u ime - avangardne - teorije. Redukcija slikarstva do pepeljaste slike, isključenje slikovnog ekrana, znači da je slika **konzumirana** predstava. Umjesto nove slike zgarište; a umjesto slike ogorjelost, treperenje, paljevina. Slikarstvo bez sjećanja, bez "pozivanja" u krhke temelje umjetničkog djela.

Pepeljasta slika nam govori o razlici između toga što slika jeste i onoga što je od nje ostalo. O njenom ne-prostoru, manjku. Predstava kao isključeni ekran čuva likovni diskurs o svojoj diferenciji; ne o diferenciji između slikarstva i njegove suštine, niti o slikaru i o načinu slikanja stvari, još manje o samoj "stvari" slike i slikarstva. Nego izričito o razlikovanju između neprisustva i "uprostorivanja" i slikovnog prostora. No, ipak je čista razlika (razlikovanje kao takvo) i različitost sa sobom i, dakle, nerazličitost, identitet. Potpuno očišćenje prošlih likovnih pristupa slici, potpuno /u/pepeljenje, spaljivanje tradicionalnog slikarstva, uklanjanje svakog figurativnog uzorka, predstavljanje razlike-kao-razlike, a ne slikarstva kao slikarstva, udaljava nas u gluvoću monolitnog prostora, u istost sa sobom, bez subjektivnog predznaka. Predstava potamni, prije nego što se u stvari subjektivizuje. Ovakva pozicija vodi u autodestrukciju, u kraj umjetnosti i ispitivanja o umjetnosti. A tamo gdje više nema likovnosti ni lika, negosamo likovna supstanca, ništa ne možemo da iskažemo, ni iznova da počnemo. Slično kao kod potpuno crnih i bijelih slika i pepeljasta slika nam govori o krajnjoj granici jednog pristupa, gdje više **ništa nije moguće**. Jer ako srušiš tijelo slike i ogoreš ga u cjelini, kako možeš da sačuvaš likovne tragove u trenutku kada ih gubiš? Lažna objektivizacija slikarskog problema ne tematizuje slikarski predmet, nego ga time što ga raspršuje i ništi. Postavljanje Teorije iznad Umjetnosti predstavlja radikalno negiranje ne samo umjetnosti, nego i same teorije koja izmiče sebi sopstveni predmet. Ako slikarska supstanca nije subjektivizovana, ako u njoj nema psihičkog stanja, konačno se gubi i svaki njen mogući prostor.

Ali baš zato što je kod Numankadića riječ o psihičkom slikarstvu, moguće je da i ta udaljenost i izbljedjelost (boja, sjećanja), ta izbrisanost slikovnog ekrana, budi - doziva - trag, da se ponovo javlja. Ono što ne možemo da sažmemo u jednostavnosti prisutnog (kaže Derrida u djelu *O gramatologiji*), možemo da nazovemo imenom **trag**. U tragu vrijeme nije modificirano, mada se već sam pojam traga vezuje za prošlost, no ipak nikako ne zaslužuje takvo nazivanje. Njegova pasivnost je i jedan odnos prema onom što dolazi. U njemu je već prisutna budućnost. - Njegov zadatak nije samo "brižljivo stavljanje u zagradu": realnosti, svijesti i suvišne ekspresivne površine", to nije samo hemijski i fizički trag, nego smo svjedoci psihičkih odnosa, gdje doživljavamo "identité - du propre". Trag (Spur) otvara zagonetnu vezu između živog i njegovog Drugog (l'Autre), znači i prema prostoru nesvjesne Želje i njenog "spacioniranja" (l'espacement), kaže Derrida. "Trag kao odnos unutrašnjosti u spoljašnost, a i odsutnosti u prisutnost: to nije dvosmislenost, nego igra". - Pepeljaste slike kao ostaci zgarišta izazivaju u nama i u slikaru želju, ili bar psihozu želje. Ispod pepeljastog praha koji prekriva sliku, krije se vatra. Da bi slika bila to što jeste, znači čistota igre /pureté du jeu/, čistota razlike /pureté de la difference/, mora da se postane svoja suprotnost. Počinje kretanje-i-pad, "skliznuće" i panično i piromansko rasijavanje znakova, krstova, kružnih formi, glava i grbova.

Redukcija slikovnog polja bila je u principu platonistička, umjetnici su tražili idealni Bedeutung, u skladu sa neoracionalizmom 70-ih godina koji je iza umjetničkog djela tražio misao i prije svakog stvaralaštva veličao teorijski pozitivizam. Numankadić je ovoj epohi pripadao samo načelno, jer je za njega slika od samog početka i psihotički događaj koji se u osmoj deceniji ukazuje kao bogatstvo seizmografskih zapisa duše i prohtjev ponovnog uživanja. Na taj način ponovo se vraća subjektivnost i tajna, i skrivenost i enigma bića. I svaki trag ostavlja znak svog prisustva, i slika postaje prostor upisivanja predstava i paradigmi, nekakav "palimpseste sans fond". A uživanje i radost u izmišljanju tragova vodi unutrašnje "apstraktne mašine", machines abstraites, koje se vrte po svom imanentnom redu (2). Otuda utisak da su ove slike prostor neograničenog zračenja /le champs d'immanence illimité/, gdje segmentarni blok izabranih likovnih elemenata nikad nije konačan, tvrd, rigidan. Na ovim predstavama su sve slike, sva razdoblja: sada više u prvom planu, u optičkoj ravni lista, sad bliže unutrašnjem vidu i pogledu, potisnute na "linije bjekstva" /lignes de fuite/; jednom gušće, na više nivoa, drugi put očišćene, i simbolične.

Metafora Numankadićevih crteža iz posljednjih godina je **lavirint** a i deleuzovski "**rhizome**" **micelijum**, gdje su mogući svi odnosi, priključivanje na razne epohe, preskoci, utaje i nemoguća

povezivanja. Nijedna tačka u rizomi nije centralna, dominantna, postoje u stvari bezbrojni odnosi, a da nigdje nema izlaza koji bi određivao razvojni stepen drugih dijelova slike. Svaki lik, svaki likovni segment trenutno može da se prekine i zaustavi i svaki minimalni, periferni trag može da preskoči u neslućeno razgranjavanje. Rizoma je mreža s bezbrojnim lavirintima, tajnim putevima i lutanjima, s bezbroj unutrašnjih prostora, gdje se gubiš da se ponovo nađeš. Tragovi - putevi - ne vode nikuda, jer nema središta, smisla, gdje zamjenjuješ uloge u beskonačnost. Značajna je samo igra: tragova, prostora, doživljaja, jer nema sigurnosti pobjede, nego samo nužnost da se suočiš sa sobom i svojim stvaralačkim porivom, u svakom sadašnjem i sljedećem trenutku, određen - gonjen - unutrašnjom pulsijom. Jedina opasnost je "perizia"; majstorstvo u ponavljanju slika.

Slika je rasredištena, svaki znak ima svoju sopstvenu simboličku vrijednost i realnost; nigdje nema patosa distance. Istina: "stvar" slikarstva se krije u nesvjesnom lavirintu psihičkog doživljaja, kojem smo u stanju da se približimo samo u igri i igrom predstava, kada je na djelu asocijativna, imažinerska mašina koja svaki najmanji pokret duše pretvara u realnost. Mašina koju vodi autorova "misleća manualnost" /manualité pensante/, jer automatizam slike s onu stranu mišljenja ne postoji. Njegovom pomoću otkrivamo istinu **igre** i **stvar** slikarstva i psihičkih odnosa, a time se bitno mijenja naš pogled. Pogled me (citiramo Lacana) iznenađuje onoliko koliko mijenja sve perspektive, sve komponente moga svijeta; koliko iz tačke ništavila, gdje jesam, taj svijet uređuje (...) u nekakvu **mrežu organizama**. Kao mjesto između jastva - negiranog subjekta - i svega što me okružuje, da pogled ima toliku privilegiju da me čak prisili da ja koji gledam oslijepim za oko onog koji me gleda kao objekt. Koliko sam pod pogledom, piše Sartre, ne vidim više oko koje me gleda, a ako vidim okom, onda nestaje pogled (...). Međutim, znači li to da izvorno, u odnosu subjekta prema subjektu, u funkciji egzistencije drugih koji me gledaju, shvatamo to o čemu je riječ u pogledu? Nije li jasno da pogled poseže tu samo ukoliko u njemu taj negirani subjekt koji je korelativan sa svijetom objektivnosti, ne osjeća iznenađenje, nego subjekt kojeg nosi neka funkcija želje? (...) Privilegiju pogleda u funkciji želje možemo, dakle, da shvatimo samo ako se spustimo, da se tako izrazim, duž žila preko kojih se područje viđenja uključilo u polje želje.

Na slici zaista uvijek postoji nešto što primjećujemo da je odsutno - nasuprot onom što se događa u opažanju. To je središnje polje, gdje maksimalno djeluje separativna moć oka. Na svakoj slici to središnje polje samo može da bude odsutno, zamijenjuje ga rupa - ukratko odsjev zjenice iz koje je pogled. Dakle - i koliko - slika stupa u odnos prema

želji, prostor jednog ekrana uvijek je markiran i upravo to me pred slikom briše kao subjekt geometralne površine. Dakle, ne okulocentrički pogled, nego pogled kao punctum. Ili, kako bi rekao Lacan: Nisam jednostavno biće koje se snalazi u geometralnoj tački, odakle je moguće shvatiti perspektivu. Na dnu mog oka sigurno se crta slika. Slika, je naravno, u mom oku. No ipak sam ja, ja sam u slici. To što je svjetlost, gleda me i zaslugom te svjetlosti na dnu moga oka nešto se slika, i to nije jednostavno iskonstruisani odnos, objekt, kod kojeg se zadržava filozof, nego utisak, odbлесak površine koja za mene nije unaprijed postavljena u svoju razdaljinu. Ovdje je nešto što uvodi ono što se u geometralnom odnosu briše: dubinu polja sa svim dvosmislenim, promjenljivim što ta dubina donosi, što nikako ne mogu da savladam. Ona me zapravo zgrabi, svakog trenutka nagovara i mijenja predio u nešto što je drukčije od perspektive, u nešto što je drukčije od onog što sam nazvao slikom.

Korelat slike koji moramo da stavimo na isto mjesto kao i sliku, **tačka je pogleda**. Medijacija između prvog i drugog, što je između obojeg, nešto što je po prirodi sasvim drukčije od geometralnog optičkog prostora; nešto što igra upravo obrnutu ulogu i što ne djeluje zato što je propusno, nego - upravo suprotno - zato što je neprozirno. U tome, što mi se ukazuje kao prostor svjetlosti, pogled je uvijek jedna igra svjetlosti i neprozirnosti.

Numankadićevo slikarstvo je od svog početka posljedica psihotičkog doživljaja i kao analitički pristup afirmisalo se samo zbog preovlađujućeg stila određene umjetničke epohe u kojoj je nastalo. Psihički pokret stalno je bio prisutan i polako se stepenovao, u semantičkom, znakovnom i gestualnom smislu: od minimalizovanog poteza, djelimično izbrisanog u nekakvo treperenje slike, do kao arhetipskih i simboličkih figuralnih formi, do hiljade izbrizganih tragova u **slikovnoj hori**, gdje je riječ o psihotičkom automatizmu.

Hora je po Platonu, Kristevoj i Derridau (3) amorfan, neodređen prostor, gdje ništa nije oblikovano, ništa odvojeno, različito, otuđeno; gdje postojanje i svi odnosi još nisu podijeljeni na laž i istinu, subjektivnost i predmetnost, dobro i zlo, mirovanje i djelatnost. Hora je "materični" prostor kao plodište, tačka pulsiranja i ritma likova koji još nemaju smisao i identitet. Hora je prostor haosa, nastajanja svijeta, arhe-matrice; i prenatalno stanje, gdje su sve mogućnosti otvorene u beskonačnom vrljenju i preplitanju tragova, značenja i stvari; rasutih, rasijanih, slivenih; oporeknutih, odbijenih; ponovo sjedinjenih u trenutnim šokovima, kada se materija (sanskrtsko ma i magh) pretvara, oblikuje (takt) u biće, u živo, psihotičko tijelo. Upravo pojmovi hore i traga su ti koji povezuju predstave Numankadićevog opusa i u njima su skrivena oba temeljna likovna

pristupa: razgradnja Slike i njeno vraćanje - povratak - u predstavama Igre, koju bismo, po Michauxu, mogli da nazovemo "epohom invazije slike", l'époque de l'invasion des images.

**

U Numankadićevom slikarskom opusu Zapisi čine kontinuitet s djelima s kraja osamdesetih, ali s iskustvom užasa ratnih strahota, koje nisu vidljive i očite na površini, doslovne, transparentne kao rane-stigme nekog događaja u figurativnom smislu, s izvanjskim opisima stanja, nego u obliku sustava, prisustvovanja unutarnjeg iskustva, kao osjećaj, osjećanje u prividnoj "praznini" odsustva, odsustvovanja, gdje su (još) mogući igra i uživanje u likovnoj teksturi. Pismo koje se ne može čitati, tragovi zapisa ugrebanih u osnovu, u noseći subjectile, u toniranu papirnatu podlogu, raspoznatljivi ideogrami, nekakve strane, apstrahirane riječi – poruke na površini listova, nepoznati, nespoznatljivi napisi na zidovima kuća, na zidovima fantazmagoričnog grada, grada fantazme utihnulog bića egzistencije. Utihnulog iznijemljenog, a ipak beskrajno glasnog, vapijućeg praštanja. Zapisi su nijemi, bezglasni, ali je neuporediva konotativnost njihovih veza, posebno znamo li da su nastali pri konkretnim čitanjima, na "citatima" velikih autorskih imena (Kafka, Benjamin, Musli, Heraklit i Wittgenstein).

Zapisi su pukotine, šavovi, stigme za komunikaciju-saopćavanje kroz zid, kroz kolorističko tkanje slike uobličjenja damar slike u ritmu udisaj, izdisaj kroz režnjeve listova. Prividna zatvorenost – nerazgovijetnost smislova – kao otvaranje svih spoznaja o našoj Egzistenciji o Sudbini, Smislu, kao bilježenje stanja svih graničnih unutarnjih iskustava na području užasa i globalnog sumraka. Zapisi su poput Berthesove fotografije japanskog cara – carice pred smaknuće na kojoj piše: "Umrijet ću to znaju, ali se ne vidi". Zapisi su enigma, kao sunyata, što znači (potpuna) praznina koja je ponoća, ponoća koja je (potpuna) praznina, kao šifra – šifra – kako je shvaćaju arapi: početak – kraj brojanja i (us)postavljanja Stvari; kao sanskrtska riječ samadhi, koja (bi trebalo da) odgovara synthesisu, što će reći krajnjoj koncentraciji, ako dhyana, stanje bez oblika, gdje je prevaziđena predmetnost, sublimni prostor bez granica i ograničenja, beskrajna savijest – svijest, praznina, nultna tačka, gdje nema percepcije, svijesti, na ivici iščeznuća, gdje su riječ misao već odsutne, a podvijest uspravna, ne izreciva, sjedinjenje Ništavila, Ambisa i Pustinje s Božanskom porukom. Gdje je na djelu osjećajnost, osjećanje kao sensation pri-kazi-vanje Stvarnosti na drugi, umjetnički način: najdublji Doživljaj kao Događaj, kao Ereignis, tj. sjedinjenje svih spoznaja i percepcijskih i čulnih i duhovnih, Er inne rung: sjećanje kao pounutrenje Pamćenja u nerazgovijetnoj spoljašnjoj formi.

Prividna kaligrafija koja govori o krajnjim, temeljnim istinama preživljenja, iznenadna svjetlost i osvjetljenje (Lichtung), bez mračnog nagona i zamračenja, bez mraka i mračne atmosferom beskonačna jasnost i vedrina: Anwesenheit – prisustvo s Drugim i sa Sobom, u sebi i van sebe.

**

Numankadić je tokom rata od memorijalnih i "realnih", svakodnevnih materijala stvorio niz djela, montaža, "slagalica" i "složenica" koje predstavljaju ponovno – egzistencijalno i estetsko – *sastavljanje* smrskanih djelića Ogledala, što će reći iluzije, koju je autor svakog dana i u svakom trenutku (svoje) borbe za Opstanak, za Preživljavanje, uvijek iznova oživljavao kao Realnost. Ali ta mala djela, koja možemo prikačiti na zid, koja vise sa stropa ili su složena u priručnim kutijama, nemaju *umjetničku* nego *informativnu* vrijednost kao dokument vremena, kao igra u epohi Smrti (kao igra-sa-smrću?) u prelomno vrijeme sarajevske kataklizme. Jedino djelo konceptualno?? ambijentalno?? neorealističko?? – koje je – u umjetničkom i civilizacijskom smislu – (uz Zapise) preživjelo to vrijeme tjeskobe, smrtnog straha, jest prostorna postavka Stola s osnovnim "stanjem" umjetnikove egzistencije: sa slikarskim priborom, ostacima kruha, vode. Priprosto, jednostavno djelo kojem nam, nasuprot "conscience obtuse" zapadnog svijeta, banalnošću elementarnih sredstava preživljavanja Bića-kao-subjekta i Stvaraoca-kao-misaone, svjesne, osvješćene individue, jednostavnošću autentične slike – uobličena – elementarnih stanja kao "prisilne nužde" za opstajanje, opstanak u vrijeme ljudskog sumraka, posreduje Misao i Ideju preživljavanja-u-kataklizmi: misao o istrajanju do kraja, bez iluzija, Upornošću i beskrajnom Voljom za prevladavanjem (überwindung) zapadne Metafizike, koja se nakon dvije tisuće i više godina okončava – realizira, ostvaruje (volledet) – na Balkanu. Priprosto, jednostavno djelo koje nas obuzima i potresa: beskrajno potresno djelo koje (nam) govori o nevolji i otpornoj Snazi pojedinca – stvaraoca – negdje na rubu, na *granici* jednog doba koje (već) prolazi da se nikad (ne) ponovi.

Stol (slov. *miza*, lat. *mensa*), koji ima svoje mjesto u tradiciji kršćanske ikonografije, u Numankadićevoj varijanti predstavlja stol-u-epohi Nevolje, krajnje ugroženosti, Smrti. Stol bez ikog za stolom, lišen ljudi okupljenih na posljednjoj večeri, a ipak i bez njih i bez Jošue iz Jeršalajma, prostor *odluč(e)nosti*, prostor posljednjeg sastanka pred posljednji, pred definitivni rastanak, razlaz, pred (posljednju) odluku, pred ulazak u smrt ili život u kojem je odsutni – a ipak prezentni – stvaralac – Umjetnik – zamijenio Božjeg poslanika da bi nam na taj način (pro)govorio o krajnjoj granici, graničnoj situaciji, buntovnosti, izdaji i vjernosti. Slika pervertiranog stanja – kolapsa Civilizacije i Humanizma.

Pitanje stola kao prvotnog – označiteljskog – znaka unutar umjetničkog jezičkog sistema, unutar sistema likovnih elemenata, temeljno je i za Numankadića, razumije se, u smislu izvornih, jednokratnih odgovora na pitanje kako, na kojoj tački, poziciji, osnovi izraziti umjetnički i egzistencijalni credo. Međutim, pri problematici *stola, mense*, riječ je o temelju, "mjerilu" – Maßstab – Bitka, Egzistencije i spoznaje; pogledajmo, stoga, kako etimologija tumači riječ-pojam *men*, ie: kretanje duha: skr. *mányate*, misli; gr. *Mousa*, muza, *mouseion*, hram muza; lat. *musivus*, mozaik, *monere*, upozorenje, razlog za misao, promišljanje, mišljenje, *monitor*, savjet i savjetovanje, *monstrum*, znak, prikaza, *demonstrare*, prikazivanje.*

Sva ova značenja, u različitim smisaonim nijansama, mogli bismo povezati s pitanjem *mense* u njenoj pojavnosti pri odabranim uobličjenjima: kako kao ishodište za mišljenje, za poruku i prenošenje spoznaja, tako i kao "hram muza", kao mozaik – "slagalica" umjetnikovih racionalnih, emocionalnih, duhovnih uvida – kao prikazivanje znakova (figurativnih i konkretnih, metafizičkih, apstraktnih) koji nam posreduju istine o umjetnosti i svijetu, kao prikazivanje koje je istovremeno i pokazivanje i savjetovanje, upozorenje koje donosi *unutarnje iskušenje Stvaraoca*.

Andrej Medved

(1) Iako ga J. Denegri, T. Brejc i V. Kusik nisu 1982. godine uvrstili u izložbu *Primeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974-80*.

(2) U drugom značenju "apstraktnosti" (nefigurativnosti, neznačenjskosti, nesegmentarnosti) apstraktna mašina je ta koja zaobilazi područje neograničene imanencije i sada se s njima sliva u procesu želje: konkretna raspoređivanja (les agencements) ne poklanjaju više apstraktnoj mašini stvarnu egzistenciju time što je odvajaju od njene transcendentne klopke (lukavstva, la feinte), prije obrnuto: apstraktna mašina u suštini određuje način egzistiranja i realnosti rasporeda: izlaganjem sopstvenih segmenata, stvaranjem svojih de-teritorijalizacija, potiskivanjem na "linije bjekstva" i punjenjem polja imanencije. (J. Deleuze, *Pour une littérature minéure*, Paris 1975, str. 155).

(3) Po Platonu u *Timaju*, po Derridau u *Psyché* (Paris 1987), po J. Kristevoj u *Sujet en procès i Pouvoirs de l'horreur* (Paris 1980).

* Dictionnaire des racines des langues européennes, Larousse, Paris 1948.

PAINTING - A PSYCHOTIC BODY

(Paintings of Edin Numankadić 1973-1988)

We may mark the paintings of Edin Numankadić of the seventh and eighth decade as analytical and primary art (1), above all because of the persistence on the autonomy of pictorial field, non-mimesis (although in the beginning it concerned only a concrete paysage) and tautological research of fine arts expressive means; texture of the canvas and the pictorial holder, intensity of the layer of color, barely noticeable movements within the colorite, connection of the work with the thought of a painting, theory, linguistic and philosophical structuralism. For the analytical art of painting is characterized by absence of expressive and subjective elements, but it does not include Numankadić. In his work even at the most minimalized **segments of the "chromatic curtains"** sublimated, almost pointed transitions and traces, and, thus, psychosis of looking - glances - and related to it sensible impressions. This particularly becomes obvious only when a reduced impression increasingly turns itself into an expressive picture of gestures and symbolic signs appear, a poetical "semion mega", certain crosses, circular forms, heads, coats of arms. Of course, not in contrast to the previous stage, but as its development, continuity, so that today upon Numankadić's work we may today talk about the connection of various artistic principles, and not about discontinuity or even stylistic reaction to post-conceptual, analytic art of painting.

Simultaneously since 1985 numerous seismographic recordings, temporary evidences of existential statuses and almost automatic "reflections" existed, which are a consequence of corporal, i.e. sensual-mental impersonations, and in no way ideological and theoretical approach. Thus Numankadić avoided a complete solipsism of his initial starting points that brought to vanishing of a whole generation of Yugoslav cultural creators from the end of the previous decade and are based on belief that an avantgardistic approach **in principle** guarantees esthetical value of the work of art; so that it is not only a new, revolutionary analysis of the pictorial screen and its only relevant knowledge/learning/, but an artistic value a priori. . Simultaneously, at that time thinking is prevailing (Denegri, Brejc, Mikuž) that the originality expresses itself by the very fact that the author, even though in a time distance and often literally, **for the first time here** takes and depicts the artistic phenomenon. The danger and unsustainability of such standpoint let to repertition and muteness of a work of art, since the so-called avantgarde at certain moment formed a kind of a meta-language, which does not mean new possibilities of painting, but, according to Ecco, tells about its end, on its impossible expressions.

In our artistic consciousness on phenomena in the seventh decade, remained only those creators who failed to persist on ideological allegiance to the theoretical principles, commitments to the Theory, but were always faithful to their mission, their "destiny" in the sense of creative desire; thus the artists who did not act in the name of the theory of arts, but in the name of art **as such**. Upon the work of Numankadić we may speak about the realized form of painting art as an art (of course, not entirely in a sense of Reinhardt's thesis Art-as-Art) which is being indicated in a consequent allegiance to artistic practices, in entire autonomy of the work of art and, as stated by Z. Maković in his text, on the occasion of an exhibition in the riverside galleries, above all in ethic character of such a decision. The very ethical fidelity distinguishes him from other representatives of Yugoslav conceptual, analytical primary and sublime art that forfeited any psychism and imagism, and above all their understanding of art as a game.

In Numankadić's painting art a dual stylistic and theoretical thought is obvious, although given the developmental degrees we should determine at least four or five epochs. But since various stylistic principles are mutually intertwining and supplementing, they live their "paralel" internal development and the author himself names them with the same names: Traces, to mention now only about the bordering pictures: For the period from 1971 until mid-eighties, a **deaf painting** (immaginate stordita) is characteristic, which does not mean that the painting has been "lost", but that the reduction of painting means and artistic elements is on its way to the zero point, on its way towards silence. We have in front of us a single divided and multiplied, plural move (une seule trait divisee, loin du centre, as Derrida says in his last book *Feu la Cendre*), a fibrous segmented network that transforms the horizon of a painting into an infinite horizon (l'infinito orizzontale) that repeats itself and eternally comes back as decentered linear row and living "immobility". The chosen meta-language, which is **the entire** reality and real phenomenon (in the sense of *Sachlichkeit*) of a work of art. The accent is on evidence of motions and obvious nature of self-assigning process that begins as the only real nature and truth of a painting: an abstracted matrix of oneself's artistic traces.

Visible, yet painfully legible essence of the material that is being rejected, goes back to itself, it does not produce new expressions, unless losing the traces in trembling of a pictorial screen we may still call a painting. The grey cadre between the whiteness and the blackness is in fact a nullification, burning of a picture. In itself present is an autodestructive form, even maybe "une vertu d'autodestruction", where significant is a slow protected and guarded, even skilfull deconstruction and ceremonial burning, turn-

ing into ashes of an artistic body. His "disseminated affirmation" (l'affirmation disseminale) comes onto a scene as indefinite repeating of crisis of certain artistic truths, while the deafness of traces in the end, **ashing image** as a complete fiasco of analytical painting.

The most appropriate paradigm for the painting as a trace, for its forrowing, layering, troddenness and spawning, for pressing of matrixes, for burning feet and signs, is a site of fire space that exists only in its own remains, in the ashes of its own ashes. The ash-like space and the ash-like density here are primarity of space, image without memory (l'image immemoriale), exhausted, eaten up, forgotten. The self metaphore, the self methonomy, the art that exhausted its secret and ability to look (l'exhibition savoir se garder). There is no Secret, no look: only traces of traces and repeating of differences. The image is a place of arson, the place of the ashes and incinerating. The ashes deprive space of the painting, by providing it. Only ashes represent space (il y a lieu) which repeats itself indefinitely. -The space on the spot of another space, "the thing" that replaces another "thing": a glance, secret and wish that we had to burn in the name of -avant-garde - theory. Reduction of painting to the ash-like image, exclusion of a pictorial screen, means that the image is a **consummated** impression. Instead of a new image a site of fire; and instead of a picture burnings, trembling, arson. Art of painting without remembrance, without "calling upon" the fragile bases of a work of art.

The ash-like image tells us about the difference between what the image is and what remained of it. On its non-space, deficiency. The impression as excluded screen keeps an artistic discourse on its difference; not on the difference between painting and its essence, not on the painter and the manner of painting things, even less about the very "issue" of painting and the art of painting. It is explicitly on distinguishing between non-presence and "spacing" and the pictorial space. Nevertheless, there is a pure difference (distinction as such) and the distinction with itself and, therefore, non-distinction, identity. The entire purification of the past artistic approaches to an image, entire ashing, burning of the traditional art of painting, removal of any figurative sample, presentation of distinction-as-distinction, not painting as painting, moves as farther into the deafness of a monolite space, in the identity with the self, without subjective pre-sign. The expression is getting darker, before becoming a subject in fact. Such a position leads to auto-destruction, to the end of art and examination on the art. And where there is no art nor image, but only artistic substance, we are not able to express anything nor start again. Similarly as at entirely black and white images the ash-like image tells us about the extreme limit of an ap-



proach, where **nothing is possible** any more. For if you destruct the body of a picture and bring it down entirely how can you keep the artistic traces in the moment when you lose them? The false objectivization of the painting problem fails to thematize the artistic subject, dispersing it and nullifying it instead. The positioning of the Theory above Art represents a radical denial of not only art but the very theory that is removing to itself its own subject. If the artistic substance is not subjectivised, if there is no physical condition within it, every possible space of its own is being lost.

Nevertheless, for the same reason that at the Numankadić's we deal with the psychic painting, it is possible that such a distance and paleness (color, remembrance), such erasure of the pictorial screen is awakening -calling the trace, that it comes again. What we are not able to reduce in the simplicity of the present (says Derrida in his work *On Grammatology*) we may already call a **trace**. The time has not been modified, although the very term of the trace is connected with the past, however, in no way does it deserve such labeling. Its passivity is also a relation towards what is to come. In it the future is already present. Its task is not only "carefully putting into brackets: reality, consciousness, and unnecessary expressive surface", it is not only the chemical or physical trace, but we are also witnesses of physical relations, where we are experiencing "identite du propre". The trace (spur) opens the mysterious connection between the living one and its Other (l'autre) that means also towards the space of unconscious desire and its "spacing" (l'espacement), says Derrida. "The trace as a relation of internal space into the external space, and the absence into the presence: that is not a dual meaning, but game." The ash-like images as remains of burned places cause in ourselves and in the painter a wish, or at least a psychosis of a wish. Under the ash-like powder that covers the painting, a fire is hidden. In order for the painting to be what it is, i.e. the pureness of the game (purete de jeu), the pureness of a difference (purete de la difference) must become its own opposition. The movement-falling down starts, "sliding" and panic and pyromaniac dispersion of signs, crosses, circular forms, heads and graves start.

A reduction of the pictorial field was in principle platonistic, the artists sought an ideal Bedeutung, in accordance with the neorationalism of the seventies, which was looking for the sense behind the piece of art for a thought and above all the creativeness magnified theoretical positivism. Numankadić belonged to this epoch only in principle, since for him the image from the very beginning was also a psychotic event, which in the eighth decade indicates itself as richness of the seismographical notes of the soul and request of a new experiencing. In that way once again the subjectivity is being brought

back as well as the secret, and hiddenness and enigma of a being. And each trace leaves a sign of its presence, and so the image becomes a space of inscription of expressions and paradigms, sort of "palimpseste sans fond". While enjoyment and joy in making up of traces leads internal "abstract machines", machines abstraites, which turn themselves according to their inherent order (2). That is where an impression comes from that all those paintings are a space of unlimited radiation (le champs d'immanence illimite), where the segmented block of chosen artistic elements was never definite, hard, rigid. On those expressions all the images, all the periods are located: sometimes more in the very front, in the optical level of a leaf, and the other time closer to an internal order and view, pushed onto the "lines of escape" (lignes de fuite) once more dense, on several levels, another time cleaned up, symbolic.

The metaphor of Numankadić 's drawings from the last year is a **labyrinth**, but also a deleusian "**rhizome**" - **micellium**, where all kinds of relations are possible, connecting to various epochs, jumping over and impossible connections. None of the points in the rhizome is not the central one, dominant one, there is in fact an indefinite number of relations. Nowhere there is an exist that would determine level of development of other parts of an image. Every character, each artistic segment currently may be interrupted and stopped and each minimal, peripheral trace may jump over into the unthinkable branching. Rhizoma is a network with numerous labyrinths, secret paths and wonderings, with indefinite number of internal spaces, where one gets lost only to be found again. Traces -paths- lead to nowhere, since there is no center, sense, where one exchanges roles into infinity. Only game is significant: traces, spaces, impressions, for there is no certainty of victory, but only a necessity to face yourself and your creative impulse, in each present and future moment, determined - pushed - by internal pulsing. The only danger is "perizia", mastery in repeating of images.

The image has been de-centered, each sign has its own symbolic value and reality; nowhere there is a pathos of distance. The truth is: "matter" of painting art is hidden in an unconscious labyrinth of physical experience, to which we are capable of approaching only in the game and by the game of expressions, when we have an associative imagery machine that turn any smallest motion of asoul into reality. The machine that is led by the author's "thinking manuality" (manualita pensante), since the automatism of an image beyond thinking does not exist. With its help we reveal the truth of the game and the matter of painting and psychological relations, and that significantly changes all the perspectives, all the components of my world: as much as from

the point of view of nullity, where I am, that world is regulated (...) into some kind of **network of organisms**. As the place between the selves - negated subject - and everything that I have been surrounded with, that the glance has such a privilege that it even forces myself who is looking to become blind for the eye of a person who regards me as an object. As much as I was subject to the glance, Sartre writes, I don't see an eye any more that is looking at me, and if I see through an eye, then the glance disappears (...).

However, does that mean that the original, in relation of a subject towards the subject, in the function of existence of others who are looking at me, understand that what we are talking about? Isn't it clear that the glance reaches there only if such a negated subject in itself, which is correlative with the world of objectivity, does not feel the surprise, but the subject which is carried by some function of a wish? (...) The privilege of a glance in the function of a wish we may only, therefore, to understand if we get down, so to say, along the veins through which the area of seeing was included into the field of desire. On the image really there is something that we notice that is being absent - as opposed to what is happening in registering. That is the central field, where a separative might of an eye is maximally working. On each image such central field may only be absent, replaced by a hole - briefly speaking a reflection of an eye-pupil, behind which there is a glance. Thus- and how much - an image enters into a relation towards the wish, a space of a single central screen is always being marked and that is exactly what erases my self in front of the picture as a subject of geometrical surface. Thus, not an occulocentral glance, but a glance as a punctum. Or, as Lacan would say: I am not the simple being who fails to find its way through the geometrical point, where from it is possible to comprehend the perspective. On the bottom of my eye certainly a picture is being drawn. The picture is of course, in my eye. Nevertheless it's me, it is myself within the picture. That what the light is, is looking at me and thanks to that light on the bottom of my eye something is being painted, and it is not a relationship construed in a simple way, an object at which the philosopher is stopping by, but also an impression, reflection of a surface, which for myself is never positioned within its distance. There is something that introduces what is in a geometrical sense being erased: the depth of a field with all the dual sense, variables brought about by such a debt, which in no way I am capable to overcome. It in fact strengthens me, and persuades me at each moment and changes areas in something that is different from the perspective, in something that is different from what I called the image.

Correlation of an image that we have to locate at the same place as the picture, **is the point of view**. Mediation between the first and second, which is between the both, something that is by nature entirely different than the geometrical optical space something that plays entirely upset role and that it does not act because being permeable, but on a contrary - because it is not transparent. In that, what presents itself to me as a ray of light, a glance is always a game of lightness and non-transparency.

Numankadić 's painting art is from its very beginning a consequence of psychotic experience and as an analytical approach affirmed itself only due to the prevailing style of certain artistic epoch in which it was created. The psychic movement was constantly present and graduated itself, in semantic, signed and gestual sense: from the minimalized motion, partially erased in certain trembling of the image, until the archetypal and symbolic figurative forms, up to the thousands injected traces in the **pictorial chora** (Greek), where it concerns psychic automatism.

Chora, according to Plato, Kristeva and Derrida (3) is amorphous, indeterminate space, where nothing was shaped, nothing separate, different, alienated: where an existence and all relations are still not divided into lie and the truth, subjectivity and objectivity, good and evil, resting and activity. Chora is a "maternity" space as fruitfulness, point of pulsing and the rhythm of links that still have no sense and identity. Chora is a space of chaos, creation of the world, arche-matrix; and pre-natal situation, where all the possibilities are open in indefinite pulsing and intertwining of traces, meanings and things: scattered, dispersed, connected, denied, rejected, re-united in present shocks, when the material (sanskrit ma and magh) is being transformed, formed (takt) into a being, in living physical body. The very terms of chora and trace are those which connect the expressions of Numankadić 's work and within them hidden are both basic artistic approaches: the destruction of an image and its bringing back-return - in the expression of a game, which we could, according to Michaux, call "an epoch of invasion of the picture", l'époque de l'invasion des images.

**

In Edin Numankadić 's oeuvre, the Inscriptions represent a continuity of his works from the late 80's, although bearing within them the experience of terror, the atrocities of war, not visible or obvious on the surface, literally, transparently, like wounds or stigmata of an event in the figurative sense, with external manifestations of the state, but in the form of the presence of an inner experience, of a sense, a sensation in an apparent 'void', and of an absence which makes play and pleasure in the texture of

painting (still) possible. Illegible writing, traces of inscriptions scratched in the support, in colored paper ground, separate ideograms, strange, abstracted words – messages on the surfaces of sheets of paper, unknown, unrecognizable missives on the walls of houses, on the walls of a phantasmagoric town, a town-phantasm of a silenced existence. A silenced and muted yet infinitely loud, crying pre-situation. The Inscriptions are mute, voiceless, but their informativeness is beyond compare, especially when we know that their origins coincide with readings of the literary great, with their 'quotations' (Kafka, Benjamin, Musil, Heraclitus, and Wittgenstein⁹).

The Inscriptions are crocks, 'sutures', stigmata for communication – interaction via a wall, a color texture of a painting-representation: the pulsating of the image, the inhaling-exhaling through the pores in the sheets of paper. The apparent closing – the indecipherability of meanings – like the opening of the entire knowledge about our Existence, Fate, Sense, the recording of the states of all the border inner experiences in the zone of horror and global twilight. The Inscriptions are like Barthes' photograph of the Japanese emperor and empress before their execution where it says: "They will die, they know, yet do not show it." The Inscriptions are an enigma, like the sunyata, i.e. (all) the void which is fullness, the fullness which is (all) void; like the cifr – cipher – as understood by the Arabs; the beginning and the end of counting and the placing of Things; like the Sanskrit word samadhi which corresponds (or should) to synthesis, i.e. the ultimate concentration; like dhyana, the formless state where objectivity is surpassed, the sublime space without limits or limitations, the limitless conscious and conscience, the emptiness, the zero point, where there is no perception, no awareness, on the edge of disappearance where word and thought are already absent and the subconscious lulled to sleep, inexpressible; the fusion of Nothing, the Abyss and the Desert with a Divine Message. Where emotion, feeling, sensation are at work, representing Reality in a different, artistic way, the deepest Experience as an Event, like Ereignis, i.e. the blending of all knowledge, perceptive, sensory and spiritual; Erinnerung: remembering as internalizing Memory in a blurred exterior form.

This apparent calligraphy speaks of the ultimate, fundamental truths of survival, the sudden light and brightening (Lichtung), with no dark lust or blackout, with no darkness or somber atmosphere, the endless clearing and clearness; Anwesenheit – the presence of the Other and the Self, inside and from the self.

**

During the war Numankadic created a series of works of art – "assemblages", "jigsaw-puzzles" and "installations" – from memorial and "real" daily materials that represent a new existential and aesthetic

composition of the broken pieces of the Mirror, the is of the Illusion, which the author revived as Reality in every day and in every moment of his struggle for Survival, for Staying Alive. Nevertheless, those tiny pieces, which can easily be fastened to the wall or hung from the ceiling or arranged in handy boxes, have no *artistic* but rather *informative* value, as a document of the time, as a game in the epoch of the Death (as a game-with-the-Death?) in the crucial era of the Sarajevo cataclysm. The only work of art (conceptual?? ambiental?? neorealistic??) that has – in the artistic and civilisation sense – survived (besides the Records) that time of anxiety and deadly fear is the spatial installation the Table with the essential "condition" of the artist's existence: painter's tools, scraps of bread, water. Merely a simple work of art that with the banality of elementary means of survival of Being-as-subject and Creator-as-thinking, conscious, aware individual, as opposed to the "conscience obtuse" of the Western world, with the simplicity of an authentic image – shaping – of elementary conditions, which are "a compulsory need" for survival, for staying alive in the hour of human gloom, notifies us the Thought and the Idea about the endurance-within-the-cataclysm: the thought about perseverance until the very end without illusions, with Obstinacy and with endless Will to overcome (Überwindung) of the Western Metaphysics, which after more than two thousand years ends – is effectuated, realised (vollendet) – in the Balkans. Merely a simple work of art that seizes and shakes us: an indefinitely stirring work that speaks (to us) about misery and resistant Power of the individual – the creator – somewhere on the edge, on the *frontier* of an age that (already) passes away, never to recur (again).

The table (in Slovenian *miza*, in Latin *mensa*), which has its place in the tradition of Christian iconography, in Numankadić 's rendering represents the-table-within-the-epoch of Misery, extreme peril, the Death. The table without "table surroundings" (Rundtisch), robbed of the people gathered at the Last Supper, yet without both them and Joshua from Jerusalem, the space of *decidedness*, the space of the last meeting before the final, before the definite dis-connection, before the (ultimate) decision, before the entrance into death or life, in which the absent – and yet present – creator – the Artist – has replaced the Lord's missionary in order to re-late to us about the final frontier, about the circumferential state, rebelliousness, treason and allegiance. The image of the perverted condition – the collapse of Civilisation and Humanism.

The question of the table as an original – as a designated – sign within an artificial linguistic system, within a system of painter's elements, is the basic one for Numankadic as well, but naturally in the sense of original, single answers to the questions of how, at which point, position, foundation, to express

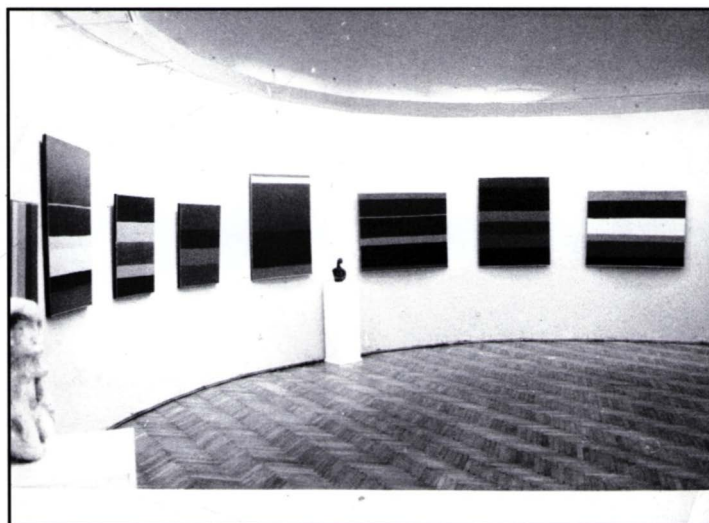
one's artistic and existential credo. Nevertheless, when dealing with the problematics of the *table*, of *mensa*, we have to do with the fundament, with the "criterion" – Maßstab – of Being, of Existence and of knowledge; that is why we should look how the etymology of the word-concept *men*, i.e., the movement of the spirit; Skr: *mānyate*, thoughts; Gr: *Mousa*, muse; *mouseion*, temple of muses; Lat: *musivus*, mosaic; *monere*, warning, reason for thought, for reflection, for thinking; *monitor*, advice, counsel; *monstrum*, omen, delusion; *demonstrare*, (re)presentation.*

It would be easy to connect all the meanings, in various reflective nuances, with the question of *mense*, which appears while selected shapes are formed: both as the basic source for reflection, for message and for transmission of knowledge, and as a "temple of muses", as a mosaic – the "jigsaw-puzzles" of the artist's rational, emotional, spiritual insights – as a presentation of signs (figural and concrete, metaphysical, and abstract) that transmit to us the truths about art and the world; a presentation, which is simultaneously both display and advice; a warning that is brought by the *inward temptation* of the Creator.

Andrej Medved

- (1) Although J. Denegri, T. Brejc and V. Kusik have not included it in the exhibition *Examples of Primary and Analytical Painting in Yugoslavia 1974-80*.
- (2) In other meaning of "abstractiveness" (non-figurativeness, non-meaning, non-segmentation) the abstract machine is the one that goes around the area of unlimited imanence and now streams with them in a process of a wish: a concrete distributions (les agencements) do not present themselves to an abstract machine a real existence by separating it from its transcendental entrapment (wit, la feinte), before the opposite: the abstract machine in essence determines the way of existence and reality of distribution: by presenting its own segments, creating of their own de-territorialization, by supressing to the lines of escape and filling the imanency fields (J. Deleuze, *Pour une litterature mineure*, Paris 1975, page 155)
- (3) According to Plato in *Timaj*, according to Derrida in *Psyche* (Paris 1987), according to J. Kristeva in *Sujet en process and Pouvoirs de l'horreur* (Paris 1980).
Dictionnaire des racines des langues européens, Larousse, Paris, 1948.

IZBOR IZ KRITIKA



01

IN CONTINUO

I ni trag svjetlosti dana
nije prisutan na ovoj
bjelini

... "Moto ovom pisanju
ponajprije označava onaj otklon
svijesti od dnevne prilježnosti
pojava i stvari, od one i onakve
njihove prilježnosti uz duh koja
se svojom odveć sirovo viđenom
i odveć transparentnom
morfologijom protivi svoj
veličini onih časovitih trenutaka
u kojima se granica gledanog i
neposredno doživljenog razmiču
i potiru, ugrađujući se u jednoj
produbljenijoj, duhovnijoj
općosti-istinitosti. U svjetlosti
dana odveć smo svikli gledati
očima adaptivnosti na
površinske oblike pojava i stvari.

U satima noćnim nestaju ti
ograničavajući grafizmi. Noću
nastaje družba onog izvana i
onog unutra. Noću stvari i
pojave ne saobražavaju se više
jednoj jedinoj dimenziji. Ma
koliko željeli uputiti na
simboliku razlikovanja, unutar
ovoga teksta, između dana i
noći, nedaleko od te
simboličnosti su i ona
pojedinačna iskustva u kojima bi
se i doslovna ovakva
razlikovanja mogla razabrati.

Već desetljećima u likovnoj
umjetnosti se radikaliziraju oni
otkloni svijesti od dnevne
prilježnosti pojava i stvari.
Najprije veliki, a onda sve rjeđi i
manje hrabri neoplastičari
uzalud se masovnoj svijesti

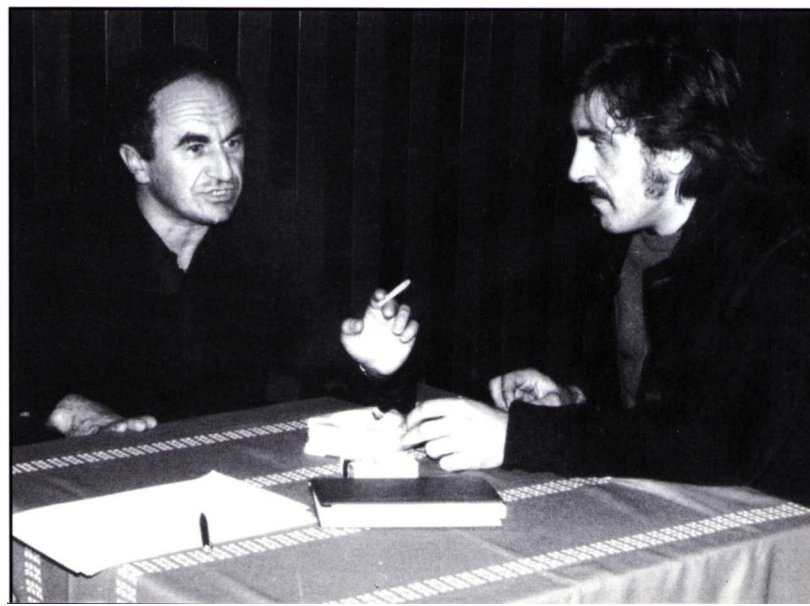


02

nameću senzibilitetom čije
mjesto je sadržano, zapravo, u
samom biću likovne umjetnosti.
Ovaj mladi slikar priklonit će se
odavna polemiziranom cilju
koji se tiče prijenosa ili
oživljavanja uzbuđenja koja
pojavni svijet u nama izaziva,
upućujući i predmetnošću
svojih likovnih ostvarenja na
njihovo razumijevanje tek
unutar tako shvaćenog
konteksta. Zaključak ovakvih
istraživanja mogao bi biti - da je
problem transparencije oblika iz
predmetnog svijeta u
umjetničko djelo samo pitanje
izbora načina umjetnikova
kazivanja, i u posljednjoj
instanci po umjetničku istinu od
nebitnog značaja. Tragalaštvu
Ede Numankadića prethodi
ovakvo znanje i osjećanje, te je
ono kao takvo onaj racionalni
osnov koji se u njegovoj
umjetnosti otkriva. Djelovanju
čulnosti koja iskonski pripada
svijetu umjetničkog u
traženjima Ede Numankadića
pridolazi snaga racionaliteta
koja će kod njega još uvijek
dosta suzdržano elaborirati
doživljajni čin i otisnuti se na
platnima kao continuum jedne
saznajno - emotivne
izražajnosti.

Boja kao "kozmički element", a
ona to jest usprkos svim
pokušajima da joj se to ospori,
koliko god je dakle element
predmetnog svijeta toliko je i
element naše duhovnosti.
Vibracije koje vanjski, pojavni
svijet pobuđuje u nama nikada
nemaju prirodu, a neke
principijalne adekvatnosti
unutarnje duhovne i vanjske
predmetne strukturiranosti.
Otud istinitost riječi - koliko
gledanja toliko i viđenja, kako
sa stanovišta svih pojedinačnih
ljudskih jedinki, tako i u
obnavljanom iskustvu gledanja
jedne jedine od njih.

03



27

Iz ovih razloga, pored još toliko njih ovdje navedenih, slikanje Ede Numankadića nikada se ne ponavlja usprkos moguće takve prividnosti. Sve uspješnije ritmiziranje različito bojenih površina na njegovim platnima, na pročišćenu plohu svedene fature, iskazuje se kao objedinjujući racionalizirano-emotivni supstrat njegova duhovnog iskustva u odnosu prema izglednoj, vidljivoj jednoznačnosti pojava i predmeta vanjskoga svijeta. Harmonijsko rješavanje odnosa različito bojenih površina, ili sukladno nizanje tonova jedne boje, kao i horizontalno presijecanje harmonijskog niza nekom zvučnijom bojom upućuje na vertikalno, to znači unutarnje slojeve umjetnikovih uzbuđenja i duhovnih stanja i na pokušaje njihova racionalnog uokvirenja u jednu harmoničnu, kako duhovnu, tako i likovnu cjelinu. Katkad jedna, najčešće po zvučnosti disonantna boja, uranjajući u neprecizno razmeđene površine ostalih slojeva, razbija vertikalnu cjelovitost harmonijskog niza, očitujući jedan racionalno nedohvatljiv nivo duševnog iskustva, te se upravo na takvim platnima osjeća sva težina tragalaštva koju ovaj mladi slikar prihvaća svjestan odsustva sigurnog uspjeha.

Ono što svakom racionalizmu u umjetnosti najprije izmiče, to je tonska paleta kojom se slikar izražava. I kada je

04

najharmoničnije uskladbljena, Numankadićeva gama izražava jednu prirodu podložnu jakim uzbuđenjima, ponirućim čuvstvenim vibracijama i duhovnim stanjima..."

Melika Salihbegović

"Odjek", 15. januar 1975.

BOJA I RITAM

druga samostlna izložba Edina Numankadića u Sarajevu

... "Boja je najizraženiji likovni elemenat samim tim što slika može biti bez crteža, volumena, perspektive, ali ne može egzistirati bez bojenog pigmenta. I kako je slika E. Numankadića građena isključivo na kolorističkim odnosima, predmet slike je sveden na čist likovni znak. Boja može dati likovni sadržaj i može zamijeniti ostala likovna sredstva. Likovna iskustva, zahvaljujući pojavi nefigurativne umjetnosti poslije 1910. g. uvela su nove zone viđenja, pored vidljivih elemenata slike. Zato danas u slici možemo da tražimo dimenzije univerzalnog: vrijeme, prostor i zvuk.

Već je Delonej 1912. godine govorio da boja može da zamijeni u slici formu dubinu, kompoziciju, pa i više. Ujedno, on je otkrio da boja posjeduje dinamičnu moć, tj. da se određenim rasporedom i odnosima bojenih površina dobijaju vibracije manje ili više dinamične u odnosu susjednih boja i površina koje zauzimaju.

Dakle, radi se o iluziji pokretljivosti boje. Naravno, "muzičnost" bojenog tona u slici ne poistovećujemo sa konkretnim značenjem muzičkog tona. Ne radi se o evociranju muzike slikarskim sredstvima. Jednolično prostiranje bojenih traka u Numankadićevom slikarstvu donosi novo poimanje ritmičke dispozicije slikanih elemenata. Ovdje nema želje da se dode do konkretnog asocijativnog značenja, već samo postoji kontrapunkt na planu boje i



forme u okviru kontinuiranog ritma.

Tako bi se za ovo slikarstvo moglo reći da stoji na pozicijama muzičkog fenomena, gdje se odnos slušaoca (odnosno gledaoca) prema slušanom (gledanom) formira tokom percepcije a ne naknadno."

Branka Miletić

BLATO I ŠEBOJ

"Ima na Numankadićevim slikama, uprkos mira kojim zrače, nešto od one prave, suštinske aktivnosti koja najdublje odgovara nemirenju ljudske prirode sa datima prirode. Ti prilozi savladanog haosa imaju izgled smirenog nemira, ne duguju ništa snohvatni kontemplativnoj manjini koherencije ili svrsishodnosti čežnje za mirom i utišanošću. Obratno je. Numankadić ne ostavlja na miru ništa od svega čime je okružen, slično velikom arhitekti Le Notre-u koji u svojim zamišljenim i ostvarenim vrtovima nije ostavljao na miru ni staze pretvorene u ritmične oblike menueta ni busenja što se opasalo šestougaonim rondelama, ni trave što su se pretvarale u krošnje, ni drveće što je svakog dana podšišavalo, uobličavalo i uređivalo svoju lisnatu kosu. Sedamnaestovekovni skulptor zelenila motivisan je kao i savremeni pesnik obojenih paralelograma istovremeno željom za ekonomičnošću koja nije isto što i škrtost, kao što i rasipništvo nije uvek što i bogatstvo. Reč je o nametanju ljudskih mera i značenja svemu pa i onome što ih odbija da prihvati, a mora. Jer slikar tako hoće.

Odatle iz te namere i bije intencionirana silina ovih slika tako sličnih čoveku. Ne njegovim crtama lica, nego njegovom duhu, njegovoj sudbini kao protivsudbini. Savladati dato, preinačiti ga prilagoditi svim potrebama, realnim i izmišljenim, to jest

protivsudbinska sudbina čoveka. Ove slike na takav način savladanog bezobzirja života, njegove bujnosti tako neskrupulozne i nekontrolisane, sigurno predstavljaju jednu fazu našeg slikara. Šanse menjanja sveta i neponavljanja njegovog blata uz intenzificiranje ljepote i mirisa njegovih šeboja nisu tom fazom ukrućene i ukroćene. Znam da će za ovom naići nove kao što su ovoj prethodile druge, drugačije, i da će i te nove donositi slična zadovoljstva svojom likovnom drugačijošću kako su i sve ove učinile. Ali, uvek na crti ne mirenja sa datim. Nije reč o nemotivisanom ili pukom voluntarizmu, nego o instinktu koji angažuje sve što je najbolje ljudsko u borbi za dalje očovečenje čoveka. Zadaci koji stoje i pred likovnim umetnicima danas još uvek su ogromni. Carstvo smrti tek je načeto. Repovi su uočeni, pravci kretanja ucrtani u mape. Očovečit ne znači pristajati na ponude vida. Znači disciplinovati shvaćeno svet.

Oskar Davičo

"Od kada je počeo da slika, čini se da Edin Numankadić nije htio ništa da opiše bojom, već da upozna boju i da ona sama sobom nešto kaže. Nije to manipulacija materijalom od kojeg stvara svoju umjetnost, već nastojanje da boja, poput riječi koje pjesnik slaže jednu pored druge, pronađe onaj smisao što odgovara jednom zaokruženom iskazu, jednoj misli ili jednoj slici. Takvo poimanje slikarstva, u ovom dijelu Numankadićevog likovnog izražavanja, pretvorilo se u pravu strast - kao kad se pišu soneti: kako odoljeti formi a pronaći svježiu rimu ili, pak, kako istim stihovima promijeniti istu formu. To je pitanje artificijelnosti, ali i artizma. Onaj tko se nađe između ta dva pitanja nalazi se na ishodištu avanture. Nema mnogo vremena za opredjeljenje. Ide se ili jednom ili drugom stazom.

Edo Numankadić opredijelio se za umjetničku pustolovinu:

naznačio je u svojim slikama obje mogućnosti. Mi već razlikujemo njegov bivši i njegov sadašnji izraz, nalazimo njihove suodnose u različitostima i bliskostima: saznajemo da ovo slikarstvo ima svoju vlastitu duhovnu dinamiku, i da je ostalo vjerno svojoj temeljnoj ideji - istovremeno je razvijajući i predočavajući kao osoben i cjelovit likovni svijet".

Ivan Kordić

supstitut fenomena svijeta i života. U tom okviru smještaju se i nastojanja Numankadića. Njegove slike građene su horizontalnim pasażima bojenog polja, uravnoteženog suglasja, vizuelne protežnosti horizontalnog i vertikalnog rasta. Koloristička orkestracija sordiniranog je zvuka, podređena najčešće minimalnim pomacima tona, ostvarujući kvalitet ugodajja više suptilnošću prijelaza nego karakterom kontrasta. Temelj mu



05 RITAM GUSTOĆE

Opredjeljujući se za apstraktni izraz, Edin Numankadić nastavlja na onim pozicijama suvremene umjetnosti koje bojom, kao temeljnim sredstvom slikarstva, nastoje konstituirati vlastiti univerzum slike. Boja sugerira "...osjećanja koja proističu iz same njene prirode, njene unutarnje tajanstvene, enigmatske snage", kako je to već davno prije ustvrdio Gauguin, pa se u njezinu značenjskom aspektu otkrivaju ne samo mogućnosti superiornog pariteta subjektivnog objektivnom, već i sposobnost da postane sublimni

je uvijek neki osnovni ton na koji se u slojevima slažu novi, da bi izmjenom odnosa i ritmom njihove gustoće odredio karakter površine. U načinu gradnje slike naslućujemo brigu da se ispitaju mogućnosti boje, te da ukupnost dojma ima snagu organskog, a ne mehaničkog rasta. Na to nas upozoravaju rubni prijelazi obojenih partija koji sve više gube svoju oštrinu omekšanim modulacijama uraštanja tona u ton. Postojeće iskustvo plošnog i antiiluzionističkog karaktera slike Numankadić je prihvatio kao pretpostavku na kojoj gradi vlastitu poetiku. Za njega boja znači slikarstvo, ona je sredstvo

kojim ide svome cilju: oslobađanju njezina skrivenog potencijala koji nalazi u strukturi i kvalitetu pigmenta, u njezinim sugestibilnim vrijednostima. I kao što su mirisi za Prousta bili evokatori zaboravljenog, tako i boja za Numankadića postaje nezaobilazan supstrat doživljaja.

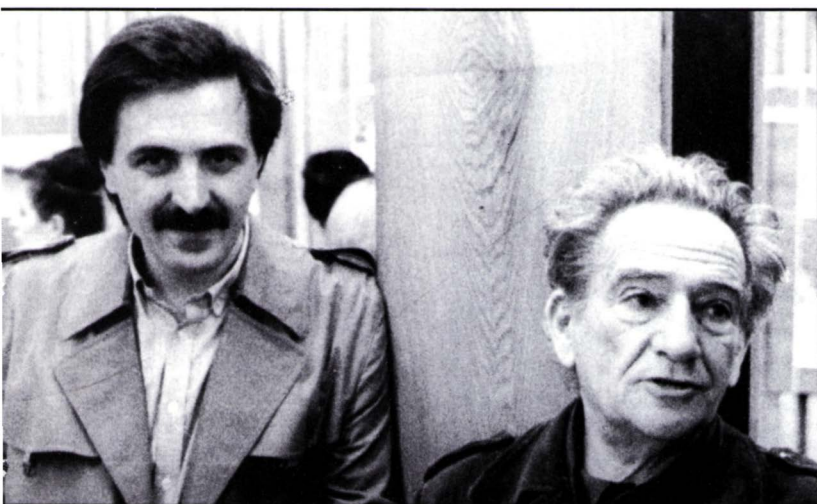
Često se spominje autohtoni karakter njegove palete, kao i "...kontinuitet sa osobenim grafizmom onog tkanja koji je realno prisutan u nekim proizvodima bosanske kućne radinosti" (dr. Kasim Prohić). Međutim, ono po čemu njegove slike tumače svoju samobitnost nalazi se izvan konteksta mogućih referencija na autonomnom planu orkestracije kolorističkih harmonija, toplog zvuka i meditativnog ugođaja čiji fluid duboko pogađa naš senzibilitet.

Mladenka Šolman

NUŽNI UNUTARNJI GLAS

...U OSNOVI Numankadić je platonist. Njega zanima onaj prvi i temeljni modus u kojem počiva suština slikarstva. Na putu ka toj suštini on će se sve više ograničavati, izbjegavajući da njegova platna postanu izraz bilo čega. Sadržaj je tu izbačen, ili poistovjećen je s bojom samom. Sadržaj jest boja. Forma se također reducira do kraja i tako se onemogućuje, na najefikasniji način, bilo kakvoj literarnoj dramatici da zavede ili uznemiri slikarev suodnošaj sa samom stvari. Dramatika se ne smije javiti u okviru posredovanog već u okvirima

06



samog izvora. Tako je slikar u odnosu s prirodom samom. Termin priroda ovdje se uzima u onom višesložnom značenju koje ima grčka riječ fisis. Numankadić želi da stvari po sebi budu što bliže, da progovori iz nje i ta ga je težnja dovela do samog kraja započete redukcije. On se sada, rekao bih, nalazi pred čisto filozofskim pitanjem - kako da suština progovori bez ikakva posrednika i posredovanja, koje je manje-više svodi na usporedbe i gledanja u okviru jednog realnog vremena i realne povijesti. Može li se uhvatiti makar i djelić onog božanstvenog? Ali to je jednako pitanje i zanata i forme. Neki slikari su to uspijevali i u okviru razgranatijih formi i sredstava - recimo Matis i Brak, Numankadić to želi postići u okviru minimalnih izražajnih mogućnosti. Na nekim platnima njegov pokušaj kao da doseže svoj cilj. Ali u cjelini rekao bih da je to jedna izvanredno iznijansirana aura okolo stvari same, koja još nije tamo, ali prebiva u blizini. Napraviti konačni pomak znači u ovom se trenutku izvrći najvećim opasnostima. Ili krenuti zavodljivošću vlastitog postupka, što sa estetskog stanovišta ne bi imalo više značaja, ili pak izdržati na ovom najvišem stupnju borbe, ne popuštajući ni jednoj izvanjskoj težnji, zahtjevu, ideji o mogućnosti vlastitog puta, nego se maksimalno koncentrisati na nepoznate zahtjeve stvari same, na njen nužni unutarnji glas i svako njeno razrješavanje iznaći isključivo u okvirima slikarstva samog.

Iskušenja Numankadićeve puta za mene su jedna od najzanimljivijih činjenica našeg novijeg slikarstva.

Slobodan Blagojević

PRODUHOVLJENA UMETNOST

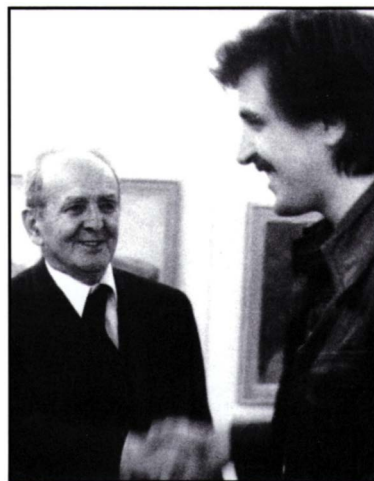
Problem što ga Edin Numankadić postavlja u svom ciklusu "Boja, prostor i vrijeme" dodiruje dva temeljna pristupa:

s jedne strane, umetnik se pridržava vrlo raširenog iskustva o dvodimenzionalnoj, antiiluzionističkoj prirodi slikarstva, o plošnoj i homogeno nanetoj boji kao faktoru koji upravo i omogućava primenu ovog iskustva, dok s druge strane, on tom pristupu priključuje i raspoloženje koje ukazuje na određenu čulnu i psihološku dimenziju njegovog govora.

Očito je, naime, da ovo slikarstvo nije motivirano umetnikovom potrebom ispoljavanja subjektivne memorije, već se ono zasniva na objektivnoj prezentaciji nekih evidentnih i elementarnih plastičnih činjenica, posredstvom kojih se demonstrira misaoni i izvođački proces nastanka slike. No, istovremeno s time, ono računa i na jednu vrstu izražajnog učinka za koji se - kada je u kritici bilo govora o američkim slikarima kao što su Rothko i Newman - često bila korišćena oznaka "apstraktni sublim". Ovakvo delovanje Numankadićevo slikarstvo postiže putem niza svojih prepoznatljivih i konstantnih osobina: osnovni princip na kome se gradi struktura ovih slika jest princip variranja uvek bliskih rešenja formiranih po tokovima većeg broja horizontalnih bojenih traka različitih visina, pri čemu je napušten klasični princip kompozicije, a usvojen je princip podele slikanog polja po međusobno ravnopravnim elementima celine. Postoji utisak da je svaka od ovih slika zamišljena samo kao isečak jednog kontinua bojenih traka koje bi se mogle sve više rasprostirati, da ih umetnik nije jednom svojom odlukom prekinuo standardnim formatom okvira. Nadalje, ovo homogeniziranje površine prati logični kontrolisani rad četkom, gde mirno prekrivanje platna materijom boje ne ostavlja trag pojedinačnih poteza. No za razliku od onog još radikalnijeg pristupa što ga podrazumeva slikarstvo potpuno ujednačenog bojenog polja ili pak slikarstvo primarnog i analitičkog tipa, Numankadićevo donosi određene evokativne oznake koje ga uključuju u onaj tok

današnjih "modifikacija apstraktnog", unutar koje podele je ono i bilo predstavljeno na V trijenalu jugoslovenske likovne umetnosti. Te se evokativne oznake otkrivaju u samom karakteru kolorističke game koja registrom toplih i zemljanih tonaliteta upućuje na svoje moguće organsko poreklo, a uz nju idu i pojedine slikarske intervencije - najvidljivije na mestima dodira dveju horizontalnih pruga - gde se usled razrađenih poteza usled unošenja svetlijih partija začine izvesni blagi nagovještaj atmosfere.

Svi ovi momenti dozvoljavaju dvostruku mogućnost čitanja porekla i značenja Numankadićevog slikarstva. Ono nesumnjivo pokazuje stadij asimilacije iskustva nekih temeljnih postavki posleratne apstrakcije (gde bi u smislu organizacije prostora slike bilo najbliže primeru Rothka) i po tome bi u sredini u kojoj deluje predstavljalo onu kulturnu komponentu koja se svesno udaljava od dominantnih, najčešće narativnih ili simboličkih shvatanja jezika umetnosti. No, istovremeno, pojedini elementi ovog slikarstva (pre svega oni sadržani u već pomenutom evokativnom tonalitetu boje) davali su povoda da se ono shvati i kao delo jednog izrazito autohtonog karaktera. U ovom dvojstvu, čini se, da ipak nema kontradikcija: jer, prva osobina govorila bi u prilog umetnikovog izjašnjavanja za jezičku terminologiju opšteg i internacionalnog raspona, dok bi druga osobina govorila o nastojanju da se ta terminologija



07

prilagodi sadržajima koji su životnim iskustvima ovog umetnika prirodno bliski, razumljivi i poznati. Stav koji se izgrađuje na temeljima ovih osobina može, međutim, u specifičnim okolnostima sredine i vremena poprimiti simptome širih kulturnih refleksija i upravo u tome trebalo bi i videti opravdanost onog zaključka što ga je u inače vrlo indikativnom uvodnom tekstu kataloga izložbe "Prostor-Oblik" 1975/76. iznela Melika Salihbegović, utvrdivši da u ovom trenutku delatnost Numankadića i još nekolicine bosanskohercegovačkih autora "nije ili ne može biti samo od likovnog značaja". Ono je uz to i od značaja za napor zasnivanja jednog u odnosu na postojeće stanje drugačijeg pristupa samoj prirodi i mogućnostima umetnosti, a to u krajnjem slučaju i jest poziv na napor zasnivanja jednog određenog mentaliteta koji nastoji da se izbori za stanovište vlastite duhovne i idejne samostalnosti.

Ješa Denegri

EDIN NUMANKADIĆ I
RADOSLAV TADIĆ

/Povodom izložbe u Salonu
Muzeja savremene umetnosti u
Beogradu/

Izložba grupe *Prostor-oblik* u Banjaluci 1975. i tekst Melike Salihbegović u katalogu ove izložbe ukazali su, čini se po prvi put u suvremenoj bosanskohercegovačkoj umjetnosti, na postojanje jednog jezgra koje svjesno pokreće pitanje "ideologije modernog života" i načina njenog manifestiranja i prepoznavanja u konkretnom slikarskom jeziku. Izišlo je tom prilikom na vidjelo da u ovom kulturnom ambijentu postoji jedan određeni, mada istina i uski krug autora koji na novi način žele misliti o relacijama suvremenog života i suvremene umjetnosti, krug autora koji žele djelovati mimo dotad skoro neizbježnog pozivanja na onu tradiciju što se vezivala uz "tipične" modele nasljeđa u kulturnoj prošlosti vlastite



sredine. Nekoliko godina kasnije, povodom samostalnog nastupa jednog od učesnika spomenute banjalučke izložbe Edina Numankadića u Galeriji Roman Petrović u Sarajevu početkom 1981. Meliha Husedžinović je za ovog autora ustvrdila da se on "duhovno formirao u krugu jedne mlade generacije (M. Salihbegović, S. Blagojević na pr.) koja je otvorenost svoga duha usmjerila više prema iskustvima internacionalnih avangardi umjesto prema već previše eksploatisanim sadržajnim i formalnim rješenjima lokalne sredine". Uočeno je, dakle, da pojedine poduhvate na različitim kulturnim područjima (esejistika, kritika, slikarstvo i dr.) povezuju neke određene zajedničke idejne i duhovne niti, a posljedice tih povezivanja već su takve da se o njima može govoriti kao o posve evidentnom kulturnom sloju koji predstavlja liniju otklona od inače preovlađujućih koncepata u kulturi te iste sredine. Odmah valja reći - pozivajući se još jednom na zapažanja Melihe Husedžinović - da ta linija otklona "nije bila nikakav znak revolta već suvremenosti", dakle, bila je znak jednog danas gotovo normalnog stanja u kojemu, unatoč svim teškoćama, djeluju (ili bi trebalo da djeluju) mladi autori podjednako u svim sredinama. To je, zapravo, stanje razumijevanja, primjenjivanja i daljeg individualnog nagrađivanja umjetničkog jezika vlastitog vremena i više je nego sigurno da će svaki kulturni ambijent koji želi dostići mjeru što cjelovitijeg identiteta u

suvremenom značenju tog pojma prije ili kasnije, u većem ili manjem broju izbaciti na površinu snage koje će povesti tok historijskog preobražaja u smislu tog danas neophodnog otvaranja prema novim izražajnim oblastima. Čini se da je moguće nedavnu izložbu Edina Numankadića i Radoslava Tadića u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu marta-aprila 1981. posmatrati kao dalji dokaz o postojanju i jačanju spomenutog kulturnog sloja u sredini u kojoj ovi autori djeluju, a istovremeno to je i dokaz da iz te sredine pristižu doprinosi koji se sa sigurnošću uključuju u danas aktualna slikarska zbivanja u širim jugoslovenskim rasponima.

Počevši još od 1974. Numankadić izgrađuje jedno vrlo homogeno slikarsko shvaćanje čije su intencije naznačene u samom nazivu ciklusa koji se proteže kroz čitav njegov dosadašnji rad - "Boja, prostor, vrijeme". Kritičari koji su s pažnjom pratili Numankadićevo djelo primijetili su izvjesnu ambivalentnost njegove prirode: s jedne strane, ono posjeduje sažetu kompozicionu i kolorističku organizaciju slike podsjećajući time na primjere slikarstva "bojenog polja", dok s druge strane objektivizmu svojstvenom tom slikarskom konceptu ovaj umjetnik pridaje jednu u osnovi intimističku intonaciju. Boju Numankadić tretira kao bitno plastičku činjenicu: ona je lišena asocijativnih prizvuka, ali način postavke boje na površini platna ipak nije impersonalan već nanesen brižljivo, u jednom skoro kontemplativnom raspoloženju koje umjetnik upravo i traži opedjeljujući se za takav koncentrirani postupak slikanja.

Karakteristično je za Numankadićevo shvaćanje bojenih odnosa da on nikada ne traži kontrast tih odnosa nego prije teži usaglašavanju bliskih tonskih vrijednosti: slika nije posve monohromna ali je ipak svedena na jedinstvo jedne dominantne boje koja nije čista i zvučna već se čini kao da je obavijena nekom blagom izmaglicom. U slikama iz

zadnjih godina (1977-81) ta je skala usmjerena ka variranju vrlo osjetljivih razlika unutar sivih ili bijelih tonaliteta: postići mogućnost usporednog opstanka dvaju ili više sivih, dvaju ili više bijelih sazvučja - to je, čini se, osnovni cilj kome Numankadić danas teži. Ovo dalje svodenje tonske organizacije slike nije, međutim, imalo uticaja na izgled njene još ranije utvrđene kompozicije: sliku i sada čine paralelni horizontalni pojasevi koji unutar granica slikanog polja nemaju ni svoj početak ni kraj, već se ukazuju kao isječci iz nekog kontinuiranog protezanja prostora, što samom autoru daje povoda da u nazivu čitavog ciklusa svoje poimanje prostora poveže sa pojmom vremena. Ono što čini svakako najtežu operaciju u Numankadićevom slikarskom postupku jest upravo postizanje "mekih ivica" u neposrednom susjedstvu dviju od ovih horizontalnih traka ili pojaseva: jer, ne radi se ovdje ni o slaganju niti o prožimanju tih površina, već o njihovom dovođenju u neposrednu blizinu uz pomoć nekog osjetljivog svjetlosnog fluida koji se javlja na mjestima dodira svake od ovih bojenih zona. Jasno je da se svi ti čisto slikarski izazovi ne mogu iscrpiti u nekom omeđenom nizu slika: oni stalno prizivaju nove i dalje varijante sa neznatnim ali ipak i dovoljno opravdanim pomicanjima određenih problema, što slikara dovodi pred sve teže radne zadatke ali mu očito donosi i unutrašnju satisfakciju pronalaženja minimalnih obogaćenja u nečemu što se u prethodno završenoj slici činilo nadenim ili makar nagovještenim. Stoga se u ovom slučaju ne smije govoriti o ponavljanju: riječ je, naprotiv, o vježbama u djelokrugu postupnih promjena, dobro poznatim u ovakvoj vrsti suvremenog slikarstva, a te su vježbe u stvari potvrde autorove potrebe za produhovljavanjem vlastite slikarske prakse. Iz svih ovih primjedbi kao da proizlazi zaključak po kojem je Numankadićev odnos prema mediju slikarstva u osnovi afirmativne prirode: slika je



09

svedena na što manji broj podataka ne zato da bi bila razgoliceana nego, naprotiv, zato da se njena građa učini kompaktnom u smislu neke gotovo "klasične" punoće. To je i razlog zbog kojega se Numankadićevo slikarstvo u svojoj suštinskoj duhovnoj dimenziji može smatrati jednim novim vidom intimizma sadržanim u formalnoj organizaciji današnjem vremenu svojstvene sažete i antinarativne vanjštine slike.

Dok kod Numankadića završni stadij slike ne odaje u potpunosti tok njenog nastajanja, Radoslav Tadić insistira upravo na procesualnosti nastanka slike u smislu kako se ta procesualnost shvaća u okviru "novog slikarstva". Možda nije suviše primijetiti da je Tadić postdiplomske studije završio u Ljubljani gdje se u zadnjih nekoliko godina formirao jaki centar ove vrste slikarstva, sa A. Šalamunom, T. Šušnikom, G. Gnamušom i dr. kao protagonistima i T. Brejcom kao kritičarom. Ono što je svim predstavnicima ove pojave svojstveno - a što među njima

dijeli i Tadić - jest naglašena težnja da se slikarstvo shvati kao posve autonomni medij koji može opstati ne pozivajući se ni na kakav asocijativni ili evokativni potekst; nadalje, to je i težnja da se u toku samog postupka slikanja razlože elementi koji sliku čine slikom u njenom primarnom, ne-ikoničkom stadiju. Tek polazeći od ovih temeljnih premisa moguće je prići daljim specifikacijama na osnovu kojih se jedan predstavnik ove orijentacije razlikuje od drugog: individualnost se, dakle, ovdje ne ispoljava u motivu, pogotovo ne u "sadržaju" slike nego se - poslije pažljivog i preciznog "čitanja" njene konkretne materijalne građe - otkriva u razlikama po kojima svaki od autora na drukčiji način sprovodi svoju slikarsku praksu.

U slikama koje je prikazao na ovoj beogradskoj izložbi (ciklus *Bez naziva*, nastao 1980) Tadić primjenjuje jednu u osnovi analitičku proceduru koja se sastoji u slijedećim operacijama: na velikim platnima, lišenim okvira i postavljenim izravno na zidu

galerije, on materiju akrila postavlja tako što na početnoj slici cijele serije nanosi samo jedan veoma tanki sloj boje (moglo bi se reći "niti sloj" boje), da bi na slijedećoj slici taj sloj postao nešto gušći i tako idući redom sve do zadnje slike istog ciklusa kada je površina platna već zasićena namazima koji sadrže pet i više slojeva. Radeći na taj sistematski način, Tadić konsekventno vodi računa i o ostalim činiocima koji su ovoj vrsti slikarstva svojstveni: odbacio je svaku kromatsku razradu slike svodeći je na površine isključivo sivih ili bijelih tonova, a pri tome je materiju postavljao na platno kistovima različitih veličina, rukovao je tim kistovima različitim brzinom i snagom pritiska - sve u skladu sa zahtjevima traženja odgovarajuće duljine poteza i gustine namaza boje na svakom pojedinom slikanom polju.

Da se ne bi neopravdano zaključilo da tom koncentracijom na elementarne činioce slikarskog postupka Tadić rješava samo neka "tehnička" pitanja, valja reći da se ovim analitičkim načinom rada prvenstveno bave oni autori kojima je blisko razmišljanje o jezičkoj prirodi discipline slikarstva u njenim historijskim i teorijskim pretpostavkama. Kao što je za slične primjere jednom već pisao T. Brejc, riječ je o "analizi koja je mogla biti obavljena samo unutar umjetnosti kao čovjekovog autonomnog duhovnog stvaranja, dakle umjetnosti kao isključivo historijskog iskustva, i to sredstvima i metodima koji to iskustvo omogućuju". Sudeći po tekstu što ga je objavio u katalogu beogradske izložbe, Tadić je očito svjestan temeljnih jezičkih i idejnih osobina slikarstva kojim se bavi: on govori o "konkretnoj praksi kao posljedici određenih intervencija" i o "značenju prosuđivanja slikarstva kao medija", podrazumijevajući pri tome kao krajnju intenciju ovog shvaćanja težnju da se u vremenu i prilikama raznih neutemeljenih tumačenja prirode umjetnosti istakne zahtjev za potrebom da

"umjetnost sačuva prirodu vlastitog izraza pored toga što nastaje u kontekstu određenog duhovnog sistema".

Ješa Denegri

IZAZOVI MATERIJALA

Pri pokušaju definiranja osnovnih konceptualnih i formalnih pretpostavki slikarstva Edina Numankadića, tri para dijalektičkih odnosa nameću mi se kao dominantne odrednice njegovog slikarskog prosedeja.

To su: 1. umjetnikova privrženost koloritičkim i kompozicionim principima regionalne folklorne tradicije naspram asimilacije iskustva poslijeratnih internacionalnih kretanja u slikarstvu, posebice tzv. Post-slikarske apstrakcije; 2. upotreba boje kao prenosnika emotivnih stanja i raspoloženja nasuprot tretmana boje kao isključivo plastičkog sredstva u pikturalnoj građi slike; 3. dosljednost jednom ustanovljenom vizualnom obrascu nasuprot alternacija tog obrasca u različitim kromatskim rješenjima.

Ciklus slika "Boja, prostor, vrijeme" započet je 1974. nakon nekoliko godina eksperimentiranja sa slikama oštrije omeđenih bojenih polja. Uprkos njihovoj apstraktnoj morfologiji autorove referencije su u svijetu realnog, bilo izravno u njegovoj prirodnoj pojavnosti (pejzažu) ili posredno, u sklopovima koji su i sami produkt oblikovanja (tkanicama i ćilimima). Međutim, ukoliko su u nekim preliminarnim fazama stvaralačkog zrenja uporišta u vizualnoj realnosti i odigrala stanovitu ulogu, u finalnom aktu slikanja umjetnik se koncentrira isključivo na pikturalnu problematiku, na sklop kolorističkih odnosa i ritmova. Unutar Numankadićevog opusa razlikuju se dva osnovna principa kompozicione organizacije: u slučaju slika koje su daleka reminiscencija na pejzaž, horizontalne bojene zone organizirane su oko središnje linije horizonta, dok su ostale slike struktuirane po

principu vertikalnog nizanja bojenih polja, ritam koji je određen visinom vodoravnih zona i tonskim gradacijama boje. Pojedinačne slike se javljaju kao fragmenti beskonačnog niza, te se kvalitetom privrženosti jednom ustanovljenoj kompozicionoj shemi, Numankadić približava premisama slikarstva kao programa. Ono što ga ipak definitivno smješta izvan kategorije sistematskog slikarstva je da se pojedinačne solucije ne rađaju iz apriorno usvojenog programa već iz konkretnog radnog procesa, iz svaki put posebno i neponovljivo rješavanih kolorističkih problema što nepredvidivo iskrsavaju sa svakim novim platnom. Numankadić se uglavnom kreće unutar dijapazona zagasitih - smeđih, zelenih, sivih tonova, makar ta opredijeljenost za prigušenu kolorističku gamu nije neopozivo determinirana, te se umjetnik povremeno okreće bojama reskijih tonova. Numankadić je prevashodno

sadržajima boje, odnosno bojom kao prenosiocem čitavog dijapazona emocionalnih stanja, atmosfere i transcendentnih poruka. (Slična prividna protivurječnost karakteristična za Numankadića postoji i između Rothkovog apstraktnog, antiiluzionističkog, repetitivnog slikarstva i njegovog stava izraženog u tvrdnji, "Ja nisam apstrakcionista. Nisam zainteresiran za odnose boja ili formi, nego kako izraziti osnovne ljudske emocije".)

Numankadićevo slikarstvo poprima dimenzije protuargumenta u kontekstu nekih dominantnih predrasuda među većim dijelom naše likovne kritike, predrasuda temeljenih na pretpostavci da se kontinuitet narodne kulturne tradicije ostvaruje jedino kroz anegdotsko, idealizirano, narativno islikavanje folklornih tema, dok se s druge strane svaki kreativni i reflektivni dijalog s međunarodnim umjetničkim kretanjima identificira kao otpadništvo i pomodni eklekticism. U Numankadićevom slučaju iskustvo oblikovanih principa imanentnih rukotvorinama bosanske regije na samosvojan način je sintetizirano sa općim i likovnim iskustvom specifično urbanog karaktera koje podrazumijeva svijest o povijesno-umjetničkim kategorijama. Polazeći od iskustva vlastite okoline i uspostavljajući kreativnu rezonancu s međunarodnim slikarskim kretanjima, Numankadić sretno uspijeva kroz postepeno, samostalno, empirijsko savlađivanje slikarske materije izgraditi autonomnu umjetničku metodologiju.

Nena Dimitrijević



010 koncentriran na probleme usaglašavanja bojenih gradacija i omekšavanja prelaznih zona u toj mjeri da konačni učinak plohe teži monokromiji.

Uprkos svojim primarno formalnim pikturalnim preokupacijama, umjetnik ne poriče zaokupljenost psihološkim i semantičkim

STVARALAČKE MUTACIJE

U spekulativno raspoloženim duhovima - kojima, po prirodi stvari, često pripadaju i umetnički kritičari - Numankadićevo slikarstvo pobuđuje, prima vista, nekoliko

pitanja: nalazi li se između dva poetska modela, narodne umetnosti i tradicije (čilimi) i internacionalne savremenosti (Rotko)? Zatim: da li je reč o savremenoj formi koja se približila tradiciji, ili o tradicionalnoj i folklornoj koja se okrenula svojoj savremenoj analogiji? Ono što se, međutim, pouzdano može odgovoriti, mimo svake skolastike, ne odnosi se na pitanja prvenstva jednoga ili drugoga obrasca kao zadane podloge, već, pre svega, na Numankadićevu proširenu svest koja je omogućila njihovo

forme. To traženje obeleženo je naglašenim osnovnim dihotomijama, bitnim plastičnim kontrastima, koji obezbeđuju vitalnost formalnom minimumu: blagodareći njima formalni minimum upija maksimum umetničkog i egzistencijalnog iskustva. Sled Numankadićevih dihotomija počinje već odnosom (najčešće) vertikalnog formata platna i horizontalnih pojaseva kompozicije; nastavlja se zatim sukobom svetlog i tamnog, tona čiste boje, konzistentnog i difuznog, čvrstog i mekog i slično. Zbog



011 preobražavanje: da matrice jednog upiju osobenost drugog: i da pri tome - što je najvažnije - osiguraju atribut izvornog čina i samosvojne umetničke ličnosti. Proces uostalom star koliko i sama kultura i njena povest. Naročito kada je reč o jednostavnim formalnim arhetipovima koji lakše prelaze iz vremena u vreme, iz podneblja u podneblje, iz sistema u sistem, iz jedne u drugu individualnu poetiku. U Srbiji je primer za to Aleksandar Tomašević, u Bosni Edin Numankadić. Numankadićevo plodno traženje sopstvene definicije slikarstva upravo je u dvojtstvu koje otkrivamo u genezi njegove

zastupljenosti te večite dijalektike likovnog jezika, Numankadićeva trijada boja-prostor-vreme stvarno je samo njena personalizovana formula. Boja je osnovni, materijalni elemenat kojim se gradi prostor (u ritmovanim pojasevima kao njenom obliku i zagasitom tonskom značenju i svetlosti kao njenom načinu pojavljivanja); prostor prelazi u vreme koje zbog tragova slikarskog radnog procesa što se zapažaju naročito na maglenim rubovima pojaseva, i zbog mogućnosti izvesnoga merenja i aritmetizacije njihovog trajanja, nema svojstvo konačno kristalizovanje datosti (koja ukida svoju istoriju) pa zato ni

karakter apstraktne inteligibilne vrednosti slike, ukratko, prelazeći u svetlost, boja prelazi u prostor; prelazeći u prostor, svetlost prelazi u vreme. Ponavljam da je i svaki vid ovih mutacija i nizova istovremeno i vrlo ličan stvaralački čin.

Samo strukturalna shema Numankadićeve slike ravna je ideji ili znaku kojim nešto treba da se označi; ali izrazito "čulno sijanje" te ideje - do koga dolazi u toku "operativnog realizma", radnog postupka njenog ostvarenja, na slici kao materijalnoj podlozi i predmetu - samu ideju preobraća u rubriku ispunjenu ličnim intuitivnim nabojem i lirizmom, u simptom i "nedovršeni simbol" Numankadićevog umetničkog i ljudskog prisustva.

1982.

Miodrag B. Protić

IZAZOVI MATERIJALA

... U današnjem umjetničkom trenutku koji karakterizira estetski i stilski pluralizam, slikarstvo koje se analitički, reduktivnim sredstvima bavi samom svojom prirodom, ne nalazi više apriorno na netrpeljivost i osporavanje u jednom krugu kritike, niti na bezrezervno prihvatanje u drugom, kao što bi bio slučaj unatrag svega nekoliko godina. I upravo u trenutku u kojem sama pripadnost nekom od aktuelnih trendova ne uslovljava predznak u kvalitativnoj valorizaciji pojedinačnih umjetničkih ostvarenja, mnogi umjetnici će se osjetiti intimno potaknuti da preispitaju i ponovo afirmiraju autentičnost umjetničke vokalizacije.

Tako i Edo Numankadić došavši prema vlastitom sudu do izvjesnih graničnih mogućnosti definiranja transcendentálnih kategorija prostora i vremena pomoću monokromne slike, odlučuje da se prepusti oslobođenoj i neizvjesnoj igri tragalaštva kroz empiriju samog radnog procesa. Nakon potpuno

crnih slika u kojima istražuje efekte raznovrsnih tekstura površine postignute upotrebom špahtle, Numankadić počinje slikati na papiru, odabravši tehniku koja omogućuje brži i neposredniji radni postupak. Umjesto načela strogosti i discipline kao u ranijoj fazi, umjetnik se prepušta automatizmu i sposobnosti geste, te prirodi i izazovima materijala; namazi krede i olovke podloga su za boju nanošenu kistom i špahtlom. Postupak grebenja i utrljavanja kreona i boje proizvodi ujednačen sjaj plohe koji podsjeća na enkaustiku, ali koji ipak ne homogenizira tragove pojedinih faza rada u uniformni, završni sloj. Radni postupak nije negiran niti skriven, ali za razliku od hladnog racionalnog analitičkog slikarstva evidentnost procesa u Numankadićevom slučaju nije tautološka - sama sebi svrhom, niti je vrhovni konstituent likovnog predloška.

I upravo u značajki odsustva racionalno-programskog, Numankadićev ciklus slika na papiru pokazuje konzistentnost s njegovim ranijim slikarstvom. Jer, iako ostvareno strogo kontroliranim disciplinarnim sredstvima, to slikarstvo nikad nije bilo repetitivna konkretizacija unaprijed prihvaćena obrasca tj. iako poštujući osnovnu shemu ritmiziranih horizontalnih polja Numankadić nastoji uvijek iznova uspostaviti poseban i neponovljiv logos svake pojedine slike.

Kao što je bio slučaj i s ranijim Numankadićevim slikarstvom, osnovna vrijednost novih slika na papiru proističe iz umjetnikovog talenta da transcendentálne kategorije ne svodi na njihove predstavljačke, deskriptivne ili simbolične ekvivalente, već ih uspijeva definirati, autentičnim jezikom likovne forme.

1984.

Nena Dimitrijević

TRAGOVI USTRAJAVANJA

... Temeljno polazište za ovog autora, i kada su u pitanju radovi ove vrste slikarstva, jest, kako slikarstvo treba da vlastite interese ostvaruje u prostoru vlastitih samosvojnih slikarskih mogućnosti. Slikarstvo treba da bude lišeno svega što ga priklanja mimetičkom (u odnosu na videno), figurativnom, simboličkom i metaforičkom. Ono, dakle slikarstvo, određuje sebe u prostoru vlastitih medijskih propozicija. Slika je, stoga, predmet ili objekat na kome se vrše jedna ili niz slikarskih operacija po osnovi preliminarne odluke što i kako će se raditi a da pri tome, sam proces rada jest i sadržaj samog djela. Osnovno sredstvo je boja koja kao slikarska materijalnost osmišljava vlastitu samosvojnost isključenjem svakog manuelno-tehnicističkog oblikovanja, ona (boja) je oblik sam po sebi. Do ovog trenutka Numankadićev rad bi teorijski gledano, referirao iskustvo informela, no autor to izbjegava, inzistirajući na ekspresiji monokromnog, što opet ostvaruje (u prethodnim radovima) nijansiranjem tonova bijelog na bijelo i crnog na crno. Dalje konzekvencije iz ovih postupaka a prema ekspresionističkom efektu, Numankadić će potencirati upravo u izloženom ciklusu "Tragovi", u kome vrši određenu modifikaciju u postupku rada te varira crno, sivo i bijelo.

U nizu slika ovog ciklusa slikar nanosi slojeve boje (bijele) četkom, potom je struže i nanosi crnu, postupak se ponavlja u izmjenama bojenja, struganja i špricanja (boje). Slika u svom konačnom izgledu trag je svih ovih postupaka, pri čemu izražajnost (vizuelnu) doživljavamo u prostoru značenja beskonačnih varijanti sivih tonova, što je, kako je rekao jedan slikar, više od bijelog ali manje od crnog.

Tako slikajući, Numankadić svoj rad privodi ideji kako se slika "rađa" iz sebe. Ona referira isključivo vlastitu materijalnost i specifična značenja

primijenjenih postupaka. Gledajući to iz perspektive autora, nameće se zaključak da je pred nama slikar koji akt slikanja identificira sa aktom same slikarske egzistencije. Dalji bi bio zaključak da to nije samo slikanje, već komuniciranje ideja kako to može biti i sam život. Akt slikanja je samo življenje tog slikarstva, ono ima svoj početak i kraj, sve u činu i procesu nastajanja slike i trajanja slikanja. Slikanje i kao slikanje je dovoljno samo sebi da bi se ostvarilo kao slikarstvo, slika je rezultat ili "trag" tog življenja. Na tragu ovog slikarskog iskustva vidimo i slike Numankadića, koje su vjerodostojan dokaz ovih nastojanja.

Vlastimir Kusik

... Princip Edina Numankadića na crtežima nije ni u koliko konceptualna svijest koja je ideološkim izvorom gotovo svih kretanja u novom slikarstvu. Konceptualisti, neoekspresionalisti, neoromantičari, neoklasicisti, neoapstraktisti (sve ono što bi na bilo koji način moglo biti, a i jeste, svrstano u određenu grupnu težnju), i kada to izričito ne tvrde, svoj unutarjni stvaralački poticaj podvrgavaju jednom jakom odnosu prema istoriji umjetnosti. Ne znači da u tom pristupu, s civilizacijskog stanovišta, nema interesantnih rezultata. Ali, distanca prema prirodnom, u njegovom i primordijalnom i ontološkom statusu, najuočljivija je značajka novih umjetničkih pravaca.

Edin Numankadić se upustio u igru s ovim prirodnim, bez ikakvog alibija konceptualizacije, bez ideološke zaštite, i bez jedne stilski dogmatične tačke gledišta. On kao da filozofski, unutar dječije radosti igre, bez diskurzivne intervencije, ispituje onaj vječni kantovski odnos pojave i stvari po sebi. Numankadića je uvijek prije svega, zanimala sama stvar po sebi. I on je tvorac jednog od

najinteresantnijih paradoksa savremene jugoslavenske umjetnosti. Jer, slikarstvo je forma pojavnog i Numankadić mora zadovoljiti tu formu. Ali, forma njemu ne služi za ilustraciju neke izvanjske, makar i savršene, ideje. Njegova slika i crtež ne nude oku samozadovoljavanje. Te slike i crteži sežu mnogo dalje i uvijek nas upućuju na ono što je u njihovom dubinskom, gotovo zaumnom, a opet čulno opipljivom sloju.

Numankadićeva igra koja se na ovim crtežima prošetala mnogim formama, iskustvima, asocijacijama i podsjećanjima, njeguje proces kao konačnu viziju likovne radosti. To su crteži slobodni u izvorima nadahnuća ali veoma strogi u pogledu unutarnjih estetskih zakonitosti. To je dječija slobodna percepcija kojoj vrhunska kultura nije cenzor već svjesni pomagač. Zato Numankadićevi ritmovi nikada nisu jednoobrazni, već uvijek raznovrsni. Njegova prethodna strogost i redukcionizam (iz perioda posljednjih 5-6 godina), koji su bili strogost i redukcionizam same stvari po sebi, sada se otvaraju u bezbroj novih oblika koji ne svjedoče ništa drugo već da je stvar po sebi u Numankadiću sazrijevala prema ovim novim, pojavno raznovrsnijim oblicima. A istorija umjetnosti se kod Numankadića uvijek sublimirala, unutar stvaralačkog procesa, u rezultat - nikada u nepoznatljivu ideju.

1985.

Slobodan Blagojević

SAMOGOVIOR TVARI

U likovnoj umjetnosti crtež je najelementarnija forma. Nije neophodno da se pozivamo na zidove prehistorijskih spilja u prilog ovoj tvrdnji elementarnost o kojoj je ovdje riječ treba shvatiti u jednom širem (i dubljem) značenju. To je ona vrsta jednostavnosti i spontanosti do koje se dolazi nakon temeljno prostudirane

prakse u drugim formama, a ne kao priprema za "složenije" slikarske postupke.

Bitno je da ovo prihvatimo kao polaznu pretpostavku u razmišljanju o crtežima Edina Numankadića iz ciklusa "Tragovi". Do ove "faze" u svom umjetničkom radu Numankadić je došao nakon dugogodišnjeg istraživanja u domenu slike na platnu - odnosa monokromnih površina i govora materije u svom slikarskom ciklusu "Boja, prostor, vrijeme". Došavši u tom istraživanju do rubnih spoznaja, Numankadić se logički i prirodno suočio sa nužnošću redukcije svog likovnog govora na elementarnost crteža. "Tragovi" su, dakle, kruna njegovog dosadašnjeg rada a ne predložak za rađanje jednog novog procédéa.

Sam naslov ovog ciklusa nudi nam pomoć u razumijevanju tih crteža - o tragovima je riječ, ostacima jednog procesa, a ne o njegovom glavnom toku. Glavni tok, tad i razmišljanje u procesu ostaju zadovoljstvo (ili muka) koje slikar samo sam sa sobom može podijeliti, za nas su bitni samo tragovi tog procesa, ono što preostane. Naravno, to je u krajnjem bila i intencija samog umjetnika: odstraniti sebe iz rada na materijalu i ostaviti materijal da govori vlastitim jezikom. U Numankadićevim crtežima na djelu je jedan svojevrsni samogovor stvari, iz kojeg je uklonjena svaka empiričnost slikarske persone, njen "razum" (duhovnost, obrazovanje, itd.), a riječ data spontanitetu i dobrovoljnoj identifikaciji sa materijom.

Brancusi bi rekao: nije problem to uraditi, problem je dovesti sebe u stanje da se to uradi. Ovi Numankadićevi crteži jamačno su proizvod tog napora dovođenja sebe u stanje da se nešto namjeravano uradi. Po tome je njegov postupak sličan onome što se u književnosti moderne naziva "work in progress" (djelo u nastajanju), gdje je bitno umjetničko (odnosno estetsko) iskustvo samog rada, a ne njegov rezultat. Dakako, rezultatu se ne



012 odriče njegova bitnost, ali se inzistira na tome da ona proizlazi iz samog procesa dolaska do njega. Shakespeare, nakon djela, uzvikuje: "Ostalo je tišina!", utvrđujući da je to ono bitno do čega je cijeli "Hamlet" doveo - prostor suštinske tišine koju loša povijest ostavlja za sobom kao trag. Numankadić sa svoje strane dodaje: ostalo su tragovi, ironično ih uzdižući na mjesto vrhovnih rezultata umjetničkog procesa koji je, paradoksalno njemu kao umjetniku bio najvažniji, a nama (kao i uvijek do sada) sporedan.

1985.
Hamdija Demirović

... U proljeće 1981. Edin Numankadić izlagao je u beogradskom Salonu Muzeja savremene umjetnosti dvadeset slika iz ciklusa "Boja, prostor, vrijeme" (1977.-1981.) Tom je

prilikom u katalogu objavljen kraći umjetnikov tekst koji završava jednom izuzetno važnom mišlju. Slikar, naime, kaže: "Postoji nešto što se ne može iskazati drugačije no slikom. To je tajna opredjeljenja". Evo zašto mi se ova tako jednostavna rečenica čini velikom. Pozvan da govori o svojem djelu, slikar, ustvari, govori o svojoj životnoj odluci, opredjeljenju da se bude slikarom. Znak jednakosti između djela i odluke naravno da nam je poznat iz povijesti moderne umjetnosti. Njega su i verbalno i praksom iskazali Cézanne, Malevič i Mondrian. Rečenica Edina Numankadića nije ni citat ni parafraza ranije izrečenih stavova. Vjerujem da u času kada je pisao svoj tekst umjetnik nije svjesno pomišljao na velike prethodnike, što znači da on pripada istom duhovnom krugu kojemu pripadaju i spomenuti pioniri moderne umjetnosti. Drugim riječima i sada se u vlastito djelo utiskuje

jedna nova dimenzija - moralna
- koja nadjačava formalne
dimenzije slike, koja poput aure
zrači s plohe, iz poteza, iz boje.

Zaista, pogledajmo sada radove
ovog slikara. Ne čini li nam se
da oni pojedinačno ne govore
mnogo? Ili, dopunimo pitanje,
ne rješava li se likovni problem
na svakoj od izloženih slika na
istovjetan način, što znači da
autor, ustvari, slika jednu jedinu
sliku? Izložene radove povezuje
zajednički imenitelj - "Tragovi" -
baš kao što je to bilo i ranije u
ciklusu "Boja, prostor, vrijeme".
S formalne strane mogu se ipak
lučiti stanovite razlike. Na nešto
ranijim slikama površine su
relativno kompaktne, ispunjene
do krajnje moguće zgusnutosti
tragovima crnila, bjeline, sivog.
Iz rukopisa se prepoznaje
žestoko poniranje u plohu, želja
da se vlastita energija što jače
utisne u trag slikarske materije,
da se poistovjeti sa slikom u
fizičkom smislu riječi. Kasnije
pak kompaktna će ljuska, pig-
ment, opna naprsnuti i ukazat će
se nešto što podsjeća na znak,
ali samo površno. To je, ustvari,
skoncentrirana i materijalizirana
slikareva energija, energija koja
jasno upozorava: ja, slikar, ja
sam postao svoja slika. Što to
znači? To je ono isto pitanje
kojim sam i započeo ovaj zapis,
pitanje moralne i egzistencijalne
odluke koja je važnija od
pojedinačne slike kao takve.

1986.

Zvonko Maković

Kada je 1975. godine pokrenuta
grupa *Prostor-oblik* - čiji su
članovi - osnivači bili Ljubomir
Perčinlić, Edin Numankadić,
Tomislav Dugonjić i Enes
Mundžić - umjetnička klima u
sredini njihovog djelovanja očito
je zahtijevala jedan udruženi
napor u smjeru zalaganja za
skoro elementarno održanje i
potvrđivanje onih iskustava
suvremene umjetnosti koja se
temelje na uvažavanju
terminologije što samostalnijeg
plastičkog (likovnog) mišljenja.
Čitajući danas strasno pisani
tekst Melike Salihbegović u
katalogu prve izložbe grupe

nailazimo na tvrdnju da je ova
grupa "suprotnost jednom još
uvijek vladajućem stanju duha",
nailazimo čak i na tvrdnju da je
pojava ovih umjetnika za
njihovu sredinu "značajna
provokacija". U kolikoj je mjeri
to zaista tako bilo znaće
najbolje sami autori i njihov
prvi kritičar; za nekog ko je
nastup ove grupe mogao
promatrati sa strane, njena se
pojava činila prirodnom,
neizbježnom, čak i
očekivanom: jer, sasvim je
normalno bilo da se u jednom
trenutku i u ovoj sredini jave
snage koje će pokrenuti
raspravu o tome što jest i kakav
može biti suvremeni likovni
govor rođen prije u okviru
shvaćanja nazvanog "duhom
vlastitog vremena" nego u
okviru shvaćanja nazvanog
"duhom nasljeđa vlastitog tla".

Nema danas sumnje da se
upravo sa pojavom ove grupe
bosanskohercegovačka
umjetnost po prvi put suočila sa
procesom koji su inače neke
druge jugoslavenske sredine
prošle ili nešto ranije ili nešto
kasnije, no također i sa
procesom koji ni jednu od njih
nije mimoišao: to je bila čisto
duhovna konfrontacija nazora
po kojem, s jedne strane,
suvremena umjetnost jest u
osnovi univerzalni jezik i
nazora po kojem je, s druge
strane, ta ista umjetnost
neodvojiva od reminiscencija
na kulturu tla iz kojeg je
potekla. Kažimo odmah da ova
dilema ostaje stalno otvorena i
nema definitivne prevage jedne
ili druge strane; štaviše, sve su
rjeđi stavovi koji insistiraju na
isključivosti neke od tih pozicija
i dolazi se do uvjerenja da
među njima postoje ne samo
mogućnosti dijaloga nego čak i
primjeri razumljivih prožimanja.

Nakon što su nedugo po
osnivanju grupi *Prostor-oblik*
pristupili stariji umjetnici poput
Voje Dimitrijevića i Nikole
Njirića, od kojih je prvi uz to
posjedovao znatnu društvenu i
umjetničku reputaciju, nakon
što su pojedinci iz osnivačkog
jezgra nizom samostalnih
nastupa i učešćem na brojnim
kolektivnim izložbama stekli
afirmaciju i u vlastitoj sredini i u

jugoslavenskim razmjerima, najzad, nakon što je grupa danas popunjena novim članovima i proširena gostima, izgubio se svaki razlog polemike sa drukčijim umjetničkim uvjerenjima: jer, temelji od kojih grupa polazi ne mogu više nikakvim predubjeđenjima sredine biti dovedeni u pitanje, kao što isto tako oni ne mogu nikome uskratiti pravo na zastupanje od njih različitih, čak i suprotnih shvaćanja. Nije fraza kada se današnji umjetnički trenutak naziva trenutkom umjetničkog pluralizma i u sklopu te atmosfere valja priznati da je sve ono što pojedini pripadnici ovog umjetničkog okupljanja zastupaju jest i kao stav i kao jezik posve legitimno, te kao takvo može biti vrednovano jedino kriterijima svojstvenim prirodi umjetnosti, a nipošto mjerilima nekih izvanumjetničkih motiva i razloga.

Uostalom, pripadnici i sadašnji gosti grupe *Prostor-oblik* imali su kao prvenstvenu zajedničku crtu upravo to povjerenje u autonomnu prirodu umjetnosti; u mnogim drugim osobinama svoga rada oni su znali biti međusobno različiti i ništa više od tog osnovnog polazišta ne drži ih na okupu u ovoj umjetničkoj zajednici. Nije, stoga, nimalo slučajno odabran sam naziv grupe: prostor i oblik - to su dva termina koji upućuju na zaključak da se ovdje umjetnički govor razumijeva prije svega kao govor u plastičkim kategorijama, a ne kao naracija ili narativna transpozicija pojava što postoje u svakodnevnoj okolnoj realnosti. Prostor i oblik - to su kategorije kojima suvremeni umjetnik misli ne samo prije i iznad svakog opisa predmeta već i prije nego što svoj govor sažme u spregu metafora i simbola. Sjetimo se važnih opaski Pierra Francastela: "Postoji plastička - ili likovna - misao, kao što postoji verbalna ili matematička misao... Oni koji se ograđuju od samosvojne vrijednosti umjetnosti brkaju, zapravo, oponašanje i predstavljanje". I najzad: "Uloga je umjetnosti da ljudima otvori

mogućnost izražavanja u primjerenim sredstvima, nizom vrijednosti koje mogu biti pojmljene i zabilježene jedino preko njenog autonomnoga spoznajnog i djelatnog sustava".

Prostor i oblik nisu, dakle, za ove umjetnike termini u koje bi oni naknadno uključivali neke moguće izvanplastičke sadržaje, što bi značilo sadržaje koji vode porijeklo iz socijalnog konteksta ili iz konteksta raznih ideologija; naprotiv, prostor i oblik su termini u kojima je moguće misliti umjetnost i misliti umjetnički uvažavajući pri tome one neophodne osobine samostalnosti i samosvojnosti koje su svakom temeljitijem umjetničkom mišljenju bitno svojstvene.

Zamisao pripadnika grupe da ovu izložbu posvete uspomeni na Voju Dimitrijevića nije samo ljudski razumljiva nego je i umjetnički opravdana: niz kasnih djela ovog slikara obimnog i raznolikog opusa uklapa se u estetske pretpostavke grupe, priključujući se težnjama ka afirmaciji shvaćanja za koja se svi njeni pripadnici zalažu. No, još više od tog priključenja jednom zajedničkom nastojanju, rad Voje Dimitrijevića poslije 1975. godine govori o jednom rijetkom i uzbudljivom ličnom preispitivanju: krajnje reducirane bijele slike izvedene olovkom na platnu, slike kojima je umjetnik davao naziv *Poruke*, očito nisu za njega lišene određenog simbolskog poteksta, no taj potekst nimalo nije narušavao čistotu plastičkog mišljenja. To su slike gdje je svaka umjetnikova intervencija najzad dovedena do usaglašavanja sa sredstvima rada koja više ničim ne prikrivaju svoju stvarnu prirodu - prirodu prostora, boje i poteza olovkom - kao izražajnih termina u kojima se konkretizira ovaj posve pročišćeni plastički govor. No to umjetnikovo preispitivanje kulminira u dva platna velikih dimenzija nastala tokom 1979-80: *Uznemireno vrijeme i Poruka '80* kao da čine konačni zbir jednog dugačkog umjetničkog iskustva, čine odluku koju umjetnik očito

donosi u času kada spoznaje da više nema mnogo vremena na raspolaganju. To su djela u kojima se prepoznaje čin iskupljenja za sve dotad propušteno i stoga je umjetnik u svojim memoarskim zapisima *Deset dana u Parizu* objavljenim 1980. sa sigurnošću mogao iznijeti svoje osjećanje da je tek u tim kasnim *Porukama* našao upravo ono što je tokom cijelog svog umjetničkog života tražio.

Ostali pripadnici i gosti grupe prikazuju na ovoj izložbi izbor iz svoje tekuće produkcije i na osnovu tog uvida moguće je utvrditi kojim su umjetničkim pitanjima oni trenutno zaokupljeni. Odmah valja reći da pripadnik tvo grupi *Prostor-oblik* nipošto ne obavezuje umjetnike na slijeđenje neke unaprijed zacrtane linije: umjetnici se ovdje udružuju samo onim što rade kao pojedinci i zato je nemoguće i nepotrebno tražiti među njima neko zajedničko i za svih važeće stilsko obilježje. Udružuje ih, kao što je već rečeno, svojstvo mišljenja u plastičkim (likovnim) kategorijama, no uočljivo je da te kategorije oni shvaćaju i tretiraju na vrlo različite načine. Čak i sa tehničke strane primjetne su među njima znatne razlike: Ljubomir Perčinlić i Bekir Misirlić zapravo jedini izlažu slike, Enes Mundžić je prvenstveno crtač, Tomislav Dugonjić opet jedini koristi tehniku serigrafije, Edin Numankadić u najnovijim djelima ide ka jednoj vrsti prožimanja slikanja na papiru i direktnog rada sa materijalom i papirom, disciplini kojoj u cjelini pripadaju operacije što ih vrše Radoslav Tadić i Kosta Bogdanović; najzad, Nikola Njirić i Mustafa Skopljak su skulptori, pri čemu ovaj posljednji uslijed upotrebe boje pojam skulpture približava jednoj vrsti prostornog objekta.

No nisu, dakako, samo ti razlozi različitih tehničkih postupaka ono što ove umjetnike međusobno individualizira: prije svega, to su problemi kojima se oni bave i senzibiliteti koje u svoje radove ugrađuju. Ako se

za većinu može reći da teže stalnom pročišćavanju svog plastičkog govora, ipak im nije svojstvena ona mjera minimalizacije sredstava i formi što djelo dovodi u blizinu "nulte točke" značenja: zapravo, redukcija ovdje nikada ne ide s onu stranu vizuelnog i zadržava se u području gdje se struktura rada čita vizuelnim opažanjem, bez pozivanja na izvanlikovne, dakle isključivo mentalne pretpostavke. Perčinlić u svojim posljednjim slikama nastalim na putu jedne dosljedne unutarnje evolucije dolazi vrlo blizu čistom bijelom platnu, ali u tome ga ne vodi težnja ka prelasku u oblast analitičkog ili primarnog slikarstva: on sa krajnjim rafinmanom nanosi slojeve bijele boje, upućuje na osjetljive razlike, skoro na jedva primjetne nijanse među tim slojevima ostajući - moglo bi se reći - suptilnim "koloristom bijelog" i ispoljavajući tim svojim povjerenjem u spiritualnu projekciju slike stav pripadništva mentalitetu suvrmenog intimizma. Tu crtu intimizma ne žele napustiti ni Misirlić u svojim posljednjim slikama, niti pak Mundžić u crtežima olovkama u boji: primjećuju se u njihovim djelima tragovi prostornog iluzionizma, osjeća se polaze od slutnje pejzaža ili od težnje ka predočavanju nekog "apstraktnog prizora", no pri radu na slici ili crtežu izbjegavaju sve ono što bi ih vodilo ka naraciji i simbolici, a djelo se - možda zbog mnoštva vrlo brižljivo nanesenih točaka, linija i poteza - doživljava kao polje u kojem ovi umjetnici traže puteve ispoljavanja duhovnog stanja unutarnje kontemplacije. Dugonjić se pak svjesno otklanja od intimističkog i kontemplativnog pristupa iskazujući taj stav ujedno izborom serigrafije koja može voditi otiscima u velikim serijama, kao i samom plastičkom tematikom koja ukazuje na korespondencije sa svijetom nove tehničke vizuelnosti. Ispravno je povodom rada ovog umjetnika bilo riječi o "svojevrsnom apstraktnom baroku": za Dugonjića tehničko se ne

poistovjećuje sa geometrijskim, već je za njegov rad karakteristična sklonost ka dinamizmu plastičkog zbivanja, karakteristična je ona "geometrizacija amorfnog" koja u sebi udružuje egzaktno i slučajno, konkretno i iluzionističko.

Razrješenje ove ambivalentnosti konkretnog i iluzionističkog, zapravo potpuni prelazak s onu stranu iluzionističkog i ulazak u polje konkretnog donose u okviru ove izložbe umjetnici za koje je sam proces rada primarniji od konačnog izgleda rada: djelo je izravna posljedica procesa, značenje djela čita se putem rekonstrukcije toka njegovog nastanka.

Numankadić je dugo bio zaokupljen njegovanjem vrlo osjetljivih pomaka unutar prostornih, kolorističkih, čak i tonskih relacija u slikama ciklusa *Boja, prostor, vrijeme* i sada kao da je osjetio potrebu da se prepusti slobodnijem i manje kontroliranom postupku, da se upusti u izazov improvizacije i time prihvati rezultate koje unaprijed ne predviđa već ih dostiže u samom toku rada. To je, čini se, smisao njegovih "slika" na podlogama papira: postavka bojenog nanosa, skidanje i ponovo postavljanje gornjeg sloja, osjećaj rada sa olovkom, kistom i špahtlom, raznovrsne teksture površina koje se na taj način dobijaju i sl. - sve su to elementi zahvata u koje se ovaj umjetnik danas upušta.

I dok je kod Numankadića ipak riječ o postavci slikarske materije na podlozi papira, Tadić radi sa samim papirom, kombinira različite vrste ovog materijala, u konkretnom slučaju na listovima hamera lijepi listove pauza i onda na njima intervenira oštrim vrhom noža dobijajući konfiguracije različitih prostornih gustina, različitih intenziteta ureza u materiju i sl. Tadićev rad nije više rad na papiru (što je osobina klasičnog crteža) nego je to direktni "rad s papirom", u smislu kako se ova vrsta umjetničke tehnike tretira u sklopu one

suvremene problematike koju čini veza manuelnosti u postupku i tautologije u značenju izvršene operacije. Procesualnost koja je inače karakteristična za disciplinu "rada s papirom" još direktnije dolazi do izražaja kod Koste Bogdanovića: umjetnik uzima velike listove kartona, vlaži ih i uranja u vodu sve dok ne nabubre, a onda u nekoliko snažnih poteza špahtle vrši pritisak na površinu kartona izazivajući prevremeno, takoreći nasilno sušenje onih mjesta koja su bila izložena pritisku špahtle. Kada se kartoni potom osuše, ostaje na njima diskretni ali ipak primjetni trag putanje špahtle, trag koji nema osobine neke tražene forme već samo predstavlja neposrednu posljedicu operacije obavljene na upotrebljenom materijalu.

Ekspresija materijala koji ne skriva svoju stvarnu prirodu - to je jedna od osnovnih pretpostavki plastičkog mišljenja adekvatnog mediju skulpture, bez obzira o kojem je materijalu riječ. A kada se radi o materijalu drveta, to je gotovo obaveza koju - istina na različite načine - poštuju i oba vajara prisutna u grupi *Prostor-oblik*. Već je primjećeno da "Njirićeve skulpture asociraju na arhetske simbole", no tu asocijaciju umjetnik ne unosi u formu spolja već nastoji da je oslobodi iz samog jezgra mase, što konkretno znači iz materijala kojega obrađuje. Da je on takvog postupka svjestan govore i nazivi pojedinih njegovih djela: to su, jednostavno, *Oblikovani dijelovi debla*, pri čemu valja uočiti da su forma, položaj i veličina ovih skulptura upravo takvi kakve dozvoljava forma, položaj i veličina osnovne mase stabala od kojih su te skulpture izrađene. Sudeći po nazivima nekih skulptura dalo bi se zaključiti da je Skopljak zaokupljen postupkom redukcije po antropomorfnom modelu (*Ostaci akta* i sl). Ipak, u konačnoj ekspresiji njegova forma kao da poprima attribute nekog neobičnog "kultnog predmeta" u čije porijeklo i u čiji smisao nije moguće racionalno proniknuti. Sama



- 013 horizontalna postavka osnovne mase, urezi u površinu drveta i pojasevi boje na toj površini očito nisu elementi estetskog učinka: prije bi se reklo da djeluju kao materijalizirani tragovi jedne misli koja uporedo sa plastičkom pojavnošću traži i mogućnost objavljivanja određenog simboličkog poteksta.

Ješa Denegri

SLIKANJE KAO MAGIJA

Istinsko stvaralaštvo nerijetko u sebi sadrži elemente "stvaralačke kontradiktornosti", kao mogućnosti shvatanja same suštine duhovnosti. Kad zjenicu zasiječe uhvaćeni refleks iz trave sa zmijske kože, svijest se sledi zbog refleksne spoznaje od onog što ta koža egzistencijalno sadrži. No, poslije unošenja te iste kože u carstvo nepostojanja (smrti), svijest posmatrača će se opet (ali sada ne refleksno, nego gnoseološki) slediti od ljepote u toj istoj koži. Tako dolazimo i do shvatanja "kontradiktornosti" u stvaralačkom biću umjetnosti, koje nismo ni svjesni zaokupljeni površinskim bljescima (koje daruju svi oblici i bića, pa i umjetnička djela). Takvu vrstu stvaralačke kontradiktornosti srećemo i u slikarskom djelu Edina Numankadića.

Oko je ukočeno, zaustavljeno, sledeno od spiritualnih od- bljesaka zaustavljenih pred

Numankadićevim Prostorom, Vremenom i Bojom (1977). Slikareva ruka uporno i refleksno nanosi bojene zvukove na podlogu, međusobno ih prepliće, guši pa onda opet rađa i sve tako dok oko ne očuti zvukove sfera, zvukove kraja dalekog i nepoznatog (negdje iza uma), dok tijelo ne utrne, dok ga ne prožmu trnci od spoznaje postupnog (ali izvjesnog) boravljenja u tom kraju nespoznaje. Oko stvaralačkog bića se tako nađe i zadržava u Prostoru nekom bez prostora, u Vremenu nekom bez vremena, koje zajedno sjediniti može samo Boja kao tvar koju ruka slikareva miješa, pa onda razrjeđuje, pa gnječi, prebire, kao kulturne oblike od kojih svaki tren postojanja zavisi. Ruka se kreće sve brže, sve refleksnije, postaje sve veća i veća, demonski narasta i u momentima stvaralačke ekstaze zaustavlja i samo stvaralačko biće, koje se ježi i trne od spoznaje snage stvaralačkog čina. Slikanje tako postaje magija, postaje ritual koji čisti i produhovljava i opravdava postojanje Numankadićevo!

Taj slikarski čin se vremenski sve više sublimira i postaje zaista samo Tren. Tragovi (1985.) postaju doslovno refleksne duhovne bilješke trenutka (te magijske jedinice trajanja), pa ni Prostora ne treba puno. Dovoljan je najtrošnji i najobičniji komadić podloge da se stvaralački obriše četka ili kist o nju. Rađa se tako trag, ali trag oslobođen od narcisoidne želje i potrebe ljudske da bude upravo ljudski. To su tragovi refleksne svijesti, tragovi oslobođene svijesti od granica Vremena i Prostora (i kao takvi dematerijalizovani), tragovi koji poprimaju nadljudska obilježja (oslobođeni uglova, pravaca i pravila), tragovi koji zaustavljaju i plaše što su takvi i tako povučeni onom pominjanom slikarevom rukom. Zaustavljaju i plaše zato što egzistencijalno isuviše podsjećaju na sadržaj one pominjane zmijske kože.

No, u momentu kad magija gledanja Numankadićevih slika prestaje, kad se dakle, dogodi zbilja pred okom, kad postanemo svjesni da su to ipak samo slike, ipak samo djela jedne izuzetne i

produhovljene stvaralačke volje, onda ponovo trnemo, onda se ponovo ježimo od spoznaje da ta djela toliko toga neuhvatljivog, neuokvirenog (sudbinskog) sadrže u svom biću. Upravo ta spoznaja im i daje neuobičajenu i magijsku dimenziju (koju svakako i sigurno treba zabilježiti u praćenju savremenog jugoslovenskog likovnog gibanja), kao i dimenziju "stvaralačke kontradiktornosti" o kojoj je bilo riječi.

Anto Kajinić
"Oslobođenje"
26.12.1988.

...POSVEĆENI TRAGOVIMA

Slikati u uvjetima odmaklih osamdesetih godina - nakon što je slikarstvo tokom zadnjih decenija prošlo kroz iskustvo analitičkih postupaka i simulacije različitih vrsta obnove prizora (u transavangardi, anakronizmu) - upućuje suvremenog slikara na neizbježnu samorefleksiju: zaista je teško, čini se čak nemoguće, stići danas do nečeg posve *novog*, ali u onome što podsjeća na "već viđeno", može se, štoviše mora se, pridati neko *drugo* značenje. Taj prenos od novog ka drugome operacija u koju se zapućuju slikari vrlo izoštrenog čula za male razlike. Male ali bitne, jer odaju svu složenost nastanka suvremene slike, posebno u onoj orijentaciji koja za sobom ima dugu povijest modernističke autonomije slikarstva, a ipak daje razloge za vjerovanje da se i u post-modernom dobu to svojstvo slikarstva može sačuvati i nastaviti.

Bilo je potrebno dati ovih nekoliko napomena zato da pred slikama Edina Numankadića iz zadnjih godina - pod skupnim nazivom *Tragovi* - olako ne upadnemo u zamku izvanjskog prepoznavanja po nekim općenitim karakteristikama "stila". Drugim riječima, ovo slikarstvo valja odmah odijeliti od opaske koja bi ga mogla dovesti u vezu, ili čak poistovjetiti, s enformelom i lirskom apstrakcijom pedesetih i šezdesetih godina, uslijed čega bi se onda izvukao netočni zaključak o retardaciji načina slikanja kojim se ovaj umjetnik

bavi. Numankadić je, dakako, svjestan postojanja spomenutih pravaca i njihovih rezultata, zna za njihovo povijesno i psihološko značenje, ali upravo s tim znanjem kreće ka pokušaju da s prividno sličnim ili čak istim postupcima uradi sliku od tih prethodnika drugačijih i različitih osobina.

Naime, slika nastala u razdoblju enformela i lirske apstrakcije, u korespondencijama s filozofijom i literaturom egzistencijalizma, bila je slika ispunjena raspoloženjem otuđenja, osjećanjem "bačenosti u svijet" pojedinca prepuštenog sebi u jednom kriznom povijesnom trenutku. Današnje je vrijeme također krizno ali na drugačiji način i iz drugih razloga, te stoga i slika što u tome (današnjem) vremenu nastaje - čak i kada izvana izgleda - nije i ne može biti istovjetna onoj od prije tri decenije. Današnja je slika u ovo post-moderno doba sveprisutnih simulacija skoro neizbježno *metatekst*, "tekst koji se iznova piše", a da pri tome niko, ponajmanje sam umjetnik ne sumnja u opravdanost, u ispravnost i razložnost takvog naknadnog pisanja. To je problem što ga je u slučaju ovog umjetnika prepoznao i ispravno postavio Jure Mikuž na slijedeći način: "Čini se da Numankadić na svojim slikama simbolički ukida onaj najstroži elemenat modernizma gdje je kao isključivi aksiološki kriterij uspostavljena i uvažavana formalna novina. Slikar preko platna u kojeg je 'utisnuo' viđenje historijskog iskustva slika svoju sliku osnovanu na svim pozitivnim kvalitetima historije umjetnosti. Međutim, njegova djela nastaju danas, a za naše vrijeme je karakteristično da se korisno upotrebljava i prevalorizuje već postignuto, dok senzibilitet, kreativna potencija i otvorenost stvaraoca ipak ostaju jedini kriteriji koji čine sliku umjetničkim djelom".

Ova je tvrdnja u Numankadićevom slučaju ispravno postavljena stoga što se kod ovog umjetnika postupak "prevalorizacije" stanovitih modela historije modernizma, u konkretnom slučaju iskustva enformela i lirske apstrakcije, ne

vrši isključivo ili prvenstveno intelektualno, spekulativno, s distancom slikara-teoretičara, onoga koji pretežno navodi ("citira") rješenja drugih, nego se taj pomak provodi u djelo kroz neposrednu praksu slikanja, kroz izravni, nesuspregnuti samostalni govor slike, drugim riječima kroz ekspresiju materije, živost rukopisa, impuls geste, mimo svake simbolike, metaforike, čak mimo same forme. Neizvjesnost učinka slike u toku hitrog izvršenja rada, iznenađenje što vrebalo u potpunom prepuštanju kovitlacu boje - to je ono što privlači i uzbuđuje umjetnika dok se svaki put iznova zapućuje u produkciju velikog broja "radova na kartonu" (bolje reći nego slika u klasičnom smislu riječi). Jer, klasična bi se slika (ona urađena uljem na platnu) zbog same svoje materijalne građe mogla ispriječiti kao zapreka opitu što ga Numankadić kani sprovesti u djelo: tek rad na malim tvrdim podlogama, rad na tlu, špahtlom umjesto kistom, rad vođen automatizmom, može voditi rezultatima kojima umjetnik teži. A ti se rezultati ne kristaliziraju u slici kao zbroju različitih intervencija što vode istome cilju nego se tome posve suprotno raspršuju u mnoštvo skoro jednakovrijednih fragmenata od kojih ni jedan nije definitivno rješenje, idealni estetski predmet, nego samo materijalni dokaz - uistinu *Trag* kako sam umjetnik kaže - o tome kojim je sve raspoloženjima bila vođena pulsacija umjetnikove ruke dok se slobodno kretala po mekoj i vlažnoj supstanci bojene paste.

Tragovi - to je naziv zadnjih Numankadićevih ciklusa, a već sam taj naziv upućuje na slijedeće pitanje: "tragovi čega: nekog predmeta, prirodnih pojava, nekog događaja?" Kada bi o tome bila riječ, ovo bi slikarstvo ostalo opisano na način, istina, udaljen od realnog prizora, što znači i stvarnosno u smislu prizivanja brojnih i mogućih asocijacija. Nisu, dakle, po srijedi slike tragova na pijesku, zemlji, zidu; transponirani prizori kojih su se u zamku deskriptivnosti nekada hvatali razni nedovoljno emancipirani sljedbenici enformela. Upoznat s iskustvom

primarnog/elementarnog slikarstva, Numankadić vodi računa da su to prije svega *tragovi* ostavljeni u slici prilikom rada slikara u procesu nastanka slike. Proces (slikanje) više nego rezultat (slika) - to je ono osnovno što ovog autora privlači u disciplini kojom se bavi. A *trag, tragovi*, samo su nazivi za onaj minimum artikulacije materije zahvaljujući kojoj slikanje i slika održavaju smisao vlastitog opstanka. Govoreći jednom prilikom o problemu sadržaja u apstraktnoj umjetnosti, Catherine Millet je istakla da u ovom području "slika nema drugih funkcija nego da svjedoči, verificira, preobražava neki od načina postojanja u slikarstvu. I ništa više, ali to je ipak jedna etika". Nešto tome slično važi, čini se, i za slučaj Numankadićevog slikarstva: ono ne govori ništa izvan slikarstva, ono postoji samo kao slikarstvo, ali takvo je postojanje ipak dovoljno da opravda jedno posvećenje: posvećenje radu u umjetnosti kao jednom od valjda najčistijih poziva kojima se danas, u ova nepoticajna vremena, još uopće vrijedi baviti.

Ješa Denegri

OSVAJANJA SLOBODE

Nije bez značaja započeti tekst o djelu Edina Numankadića sa nekoliko detalja iz biografije, pri čemu je podatak da je završio Pedagošku akademiju - likovni smjer, sasvim zanemarljiv. Ono na šta želim da ukažem je činjenica da je dosta vremena proveo i dosta pouka dobio u ateljeu Behaudina Selmanovića, slikara sa osobenim tretmanom boje i tradicije, na čijim se slikama, u kompozicionom aranžmanu gotovo uvijek pojavljuju motivi neke folklorne rukotvorine, često i ponjava. Međutim, kako Selmanovićevo slikarstvo nije predmet ovog teksta, napomena o ponjavi i boji (mada one imaju drugačiji koloristički zvuk) tek je tu da bismo prekinuli sve dalje asocijacije o ishodištu Numankadićevog slikarstva iz stvaralaštva Marka Rothka. S druge strane, izvan onog Selmanovićevo miljea u kojem vrijeme kao da je bilo stalo,

Numankadić se duhovno formirao u krugu jedne mlade generacije (M. Salihbegović, S. Blagojević na pr.) koja je otvorenost svoga duha usmjerila više prema iskustvima internacionalnih avangardi umjesto prema već previše eksploatisanim sadržajnim i formalnim rješenjima lokalne sredine. Nastajući početkom sedamdesetih godina u jednoj krajnje nesklonoj mu klimi, Numankadićevo slikarstvo kao i stvaralaštvo drugih iz njegove generacije okrenute internacionalnom govoru, nije bilo nikakav znak revolta već savremenosti u koju se dobro i na jedan drugačiji morfološki način znalo uzidati dosta elemenata tradicije i htijenja da se odrede svoja individualnost i identitet, vlastita iskustva i mogućnosti. To jedinstvo novih plastičkih ideja sa kulturnim nasljeđem vlastitog podneblja čini Numankadićevo djelo ambivalentnim, pri čemu se onaj njegov pol koji ga čini savremenim, i to velikim dijelom po simptomu istrajavanja na variranju jednog istog znaka, približava "slikarstvu obojenog polja" ("Glavna karakteristika takozvanih apstraktnih imažista ili slikara obojenog polja kao i njihovih mnogobrojnih sljedbenika je usredsređenost na određenu temu i njeno neprestano preradiavanje". H.H. Arnason). Međutim, po senzibilnosti izraza, po drugačijoj metafizičkoj sugestiji, po natruhama drugačijih asocijativnih i ekspresivnih primjesa, ovome slikarstvu nije samo ispitivanje elemenata i dometa naše vizuelne percepcije jedina svrha već ono želi i uspijeva da jednim poetičnijim stavom, egzaktnost i ogoljenost savremenog plastičkog mišljenja dovede na razinu jednog intimnijeg poimanja.

Ciklus "Boja, prostor, vrijeme" Edin Numankadić je započeo 1974. godine i ove kategorije iz naziva i njihovu ulogu u slici moguće je ponaosob analizirati, pri čemu, kao i u naslovu, boja ima prioritet, jer je to ona materija koja se proteže i kroz prostor i kroz vrijeme Numankadićeve slike. Pošto se koloristički registar na slici uglavnom temelji na dominaciji jednog osnovnog tona,

koloristički zvuk Numankadićeve palete moguće je sagledati tek kroz serije slika iz ovog ciklusa koje su slikane u crveno-narandžastom, sivom, plavom, smeđem, smeđe-zelenom, bijelom i crnom tonu. Preko ovih osnovnih tonova proteže se jedna linearna konfiguracija paralelnih horizontalnih pojaseva, odvojenih tako što se ravnomjerno nanese sloj osnovne boje otvara da primi svjetlost. Arhitektonika ovih svjetlosnih nanosa, jednako kao i pojava najčešće dva horizontalna segmenta druge boje kao da je podvrgnuta nekim strogim unutrašnjim pravilima ili matematičkim principima ritma. Po takvom ritmu odvija se vertikalni pomak horizontalnih traka, pri čemu osnovna boja ili mijenja svoja valerska svojstva ili prelazi u drugu da bi se ispitala njihova međuzavisnost, njihova racionalna ili emocionalna usklađenost. Međutim, u ovom ritmovanju, moguće je otkriti još

014

jedno svojstvo Numankadićevih slika - ono da široka polja odaju iluziju inertnog a uski, svijetli segmenti ne samo prelaženje boje iz hladne u toplu, već i prelaz iz inertnog, statičkog stanja u kinetičku iluziju odvijanja nekog procesa u materiji. Islikavanju tih uskih prelaza, Numankadić posvećuje i najviše pažnje, iako se na prvi pogled učini da je potez u njih nanesen taširanjem, međutim, taj trag poteza četke na fakturi upravo najviše doprinosi utisku tinjanja tajanstvene svjetlosti, tom utisku treperenja ili procesnosti materije. Ovi segmenti su islikani sa toliko izuzetne koncentracije da u njima nema ni truna moguće slučajnosti.

Prostor je druga kategorija iz naslova koja nas tjera da je istražimo i definišemo. Na prvi pogled učini se da je ovo slikarstvo plošno, bez ikakvog postojanja prednjeg i zadnjeg



plana. Međutim, optičko dejstvo različitih kromatskih intenziteta onih difuznih svjetlosnih prodora nametnu ponekoj slici iluziju prostornosti. Toj vrsti prostornog iluzionizma u artikulaciji bojnih slojeva doprinosi i njihova različita širina a ne samo različita osvjetljenost i, da slika nije svedena na određeni format, tok i ritam prostiranja, ona procesnost materije mogla bi da se proteže i otvara do beskraj.

Iako je u konceptu i značenju Numankadićevog djela težnja za potpunim odsustvom svake naracije (i on, sam, ne razmišlja mnogo o mogućoj poruci koja iz njega zrači), ipak slike kakve Numankadić nudi nije dovoljno sagledati samo preko njihove vizuelne spoljašnjosti već se i mišlju mora prodirati u suštinu poruka ovako struktuirane slike. Tad nam se može desiti da otkrijemo da one govore o nečemu što se dešavalo, zatim je prekinuto ali će se desiti opet, svjedočeći tako o cikličnim mijenama života i prirode koje se, u suštini, uvijek javljaju u istom obliku i tek sa neznatnim modifikacijama. Za sve to potrebno je vrijeme. Zbog toga je u ovom slikarstvu vrijeme metafizička kategorija, na izvjestan način i simbolična, u onom smislu što ga je dosta trebalo proteći da bi djelo bilo prihvaćeno jer, zanemarujući maksimalnu likovnost u korist škrtosti i discipline i znajući da može da izgubi mnogo na planu "dopadljivosti" koja ustrajava u ovim prostorima najčešće kao jedina mogućnost prijema slike, Numankadić je istovremeno spoznao, pruživši otpor i odustajanju do kojeg je u jednom trenutku moglo doći, da kao umjetnik i čovjek dobija mnogo samim tim što tako dostojanstveno istrajava u svom htijenju.

Meliha Husedžinović

ZAPIS ZA EDINA NUMANKADIĆA

Edin Numankadić javlja se u slikarstvu na samom početku sedamdesetih godina i već prvim djelima jasno naglašava osnovne značajke koje ćemo prepoznati

u njegovu slikarstvu čitavo nadolazeće desetljeće, točnije sve do 1981. Mogli bismo tako u ovom prvom Numankadićevu razdoblju uočiti kako je njegova slika po pravilu formata okomitog pravokutnika raščlanjenog u niz horizontalnih pojaseva. Nadalje, poljem slike dominira samo jedna kromatska osnova koju ritmički artikuliraju neutralne sivo-bijele linije. To je slikarstvo lišeno svake iluzionističke natruhe i svedeno na dvije dimenzije bez ikakvog pomaka u dubinu. Da bi maksimalno istakao plošnost slike, autor pojednostavljuje pokret svodeći ga na pravilan vodoravan tok, pa slika postaje tako neka vrst superponiranih slojeva. Umjetnik se ne plaši monotonije; štoviše, mogli bismo reći kako nastoji graditi cjelinu povodeći se isključivo za nekim bešumnim rastom koji će potiskivati kontraste. Svjetliji ton neće se izravno sukobiti s tamnijim i težim iste kromatske osnove, budući uvijek postoje međuzone, razdjelne trake neutralnog bijelo-sivog. Ono što osobito upada u oči jest odsustvo središta unutar slikanog polja. Možda je pravilnije reći kako nema povlaštenih područja unutar formata: pogled uvijek klizi po horizontalnim trakama i ništa ga pri tom ne zaustavlja. Čak niti okomiti rub slike ne označava kraj njezina istezanja. Lateralne zone samo su prividne granice, a ono što čini ispunu kadra samo je segment nekog beskrajnog istezljivog vodoravnog toka.

Govoreći o ovim slikama Edina Numankadića, a koje čine ciklus naslovljen "Boja, prostor, vrijeme", kritičari su nejednom spominjali Marka Rothka. Zaista, pri površnom pogledu možda bi se mogle uočiti neke formalne srodnosti. Prije svega to je onaj meki rub koji odjeljuje dvije kromatske (tonske) cjeline. Zatim, možda, naglašena prisutnost tišine u slici, tišine označene monotonim ritmom te horizontalnim uslojavanjem koje ispunja cijeli kadar. Ali, te srodnosti zaista su veoma površne, veoma daleke. Numankadić nikada ne stvara "blokove obojenog etera", blještave ekrane boje koji daju naslutiti prozračnu dubinu. Baš



015 suprotno tome. Bojene površine Edina Numankadića jasno su artikulirane plohe zasićene neprozirnim pigmentom. Slika je samo ploha. I ništa drugo. Rothko naznačuje ne samo horizontalne već isto tako i vertikalne rubove svojih pulsirajućih bojanih polja. Numankadić, kao što sam već rekao, ne prekida ni s lijeve, niti s desne strane protežnost svojih horizontalnih slojeva, a koji nas, virtualno, odvede u beskonačnost.

Pišući svojedobno o slikama iz ciklusa "Boja, prostor, vrijeme" Meliha Husedžinović istakla je kako postoje dodirne točke koje Numankadića povezuju s jednim drugim umjetnikom, starijim sarajevskim slikarom Behaudinom Selmanovićem, a preko njega s folkom, tačnije pučkim vunanim i pamučnim tkanjima. I zaista, suhe, neprozirne opne zagasitih boja i potpuno prigušenog rukopisa na djelima Edina Numankadića kao da su gigantizirani segmenti s kasnih Selmanovićevih "Mrtvih priroda". Ta je veza kudikamo značajnija nego ona s djelom Marka Rothka.

1981. godine, međutim, nastaje značajni preokret u slikarstvu Edina Numankadića. Slika je i sada antiiluzionistička ploha lišena svake reference. Tačnije rečeno, ono što ispunja polje slike

to su goli tragovi procesa rada. Samo slikanje stoga postaje nekom vrsti ritualnog akta u kome se oslobađa energija tijela i snažno doživljenih emocija. Naziv ovih slika "Tragovi" dakako da na najeksplicitniji način govori što nam je to autor želio saopćiti. Trajno zabilježeni impulsi tijela, emocija, psihičkih stanja... ne umrtvljuju se na plohi. Štoviše oni pulsiraju pred našim očima prenoseći tako dio zaustavljene energije i na nas. Slika sada ne nastaje mirnim superponiranjem slojeva odozdo prema gore, tihim osvajanjem okomito postavljene plohe. Format je vodoravno postavljen pravokutnik koga se osvaja u trenu utiranjem jedne boje, pa utiskivanjem u donji sloj jedne druge, zatim grebanjem i struganjem. Drugim riječima, naprsla epiderma slikanog polja nedvosmisleno nam pokazuje sve brazgotine utisnute u tijelo slike.

Sva pažnja nastoji se sada usredotočiti na proces slikanja: nanošenje slojeva boje, zatim struganje još svježih namaza, pa grebanje i plitko zasijecanje u pigment. Da bi nam svoju nakanu učinio što jasnijom, autor napušta boju i koristi isključivo crno-sivo-bijelo. Slika postaje nalik ekranu neutralne kromatske osnove s koga je moguće precizno odčitavati tragove slikanja, a koji

nisu ništa drugo već materijalizirani impulsi tijela što u gustoj mreži prekrivaju čitavu površinu polja.

Vremenom će ova mreža početi pucati. Negdje 1984-85. javljaju se mrljaste nakupine koje nisu ništa drugo već zaustavljen (izlomljen, napušten...) zamah ruke koja slika. Slikarstvo geste, čemu su najbliža ova Numankadićeva djela, na drugačiji će način artikulirati pravokutno polje slike. Sada se jasno izdvajaju dominantne zone, područja gdje je slika gušća i teža, dakle i s jačim nabojem energije, od onih marginalnih i podređenih mjesta tišine ili odjeka. Tako se po prvi puta u slikarstvu Edina Numankadića susrećemo s ovakvim, inače uobičajenim tretmanom kompozicije slike. Valja, međutim, naglasiti kako se tu nikako ne radi o nekom proračunatom efektu, smišljenoj želji da se prazna ploha logički determinira. Baš nasuprot tome: uloga slučaja, potpuno neočekivanih sklopova rezultat je jednog općeg automatizma kojem se slikar u cijelosti prepustio. Ravnoteža, Harmonija, Ljepota... plod su isključivo instinktivnog osjećanja svijeta slike.

Tisuće i tisuće crteža Numankadić će stvoriti u nepuna dva zimska mjeseca 1985-86. potvrđujući na najbolji način ono što se moglo uočiti u ciklusu "Tragovi" nekoliko godina ranije. Slikanje je sada postalo zaista ritualni akt, duboka potreba da se oslobodi snažno doživljenih emocija, veoma pojačanih psihičkih stanja. Potpuno je nemoguće u njihovu mnoštvu pronaći dva približno slična crteža. To je, dakako, stoga što su sva ova djela tek čestice jednog duboko organskog kozmosa natopljenog nadasve

016



uzbuđenom umjetnikovom dušom. Put od prvih djela iz ciklusa "Boja, prostor, vrijeme", pa sve do ovih posljednjih odaje unatoč formalnih razlika duboku privrženost jednoj istoj idejnoj okosnici koju bih, bez straha od patetike, nazvao etikom slike. Upravo je pitanje etike Edinu Numankadiću uvijek bilo značajnije od bilo kojeg drugog. Ne krije li se upravo ovdje i temeljno pitanje svakog istinskog umjetničkog čina?

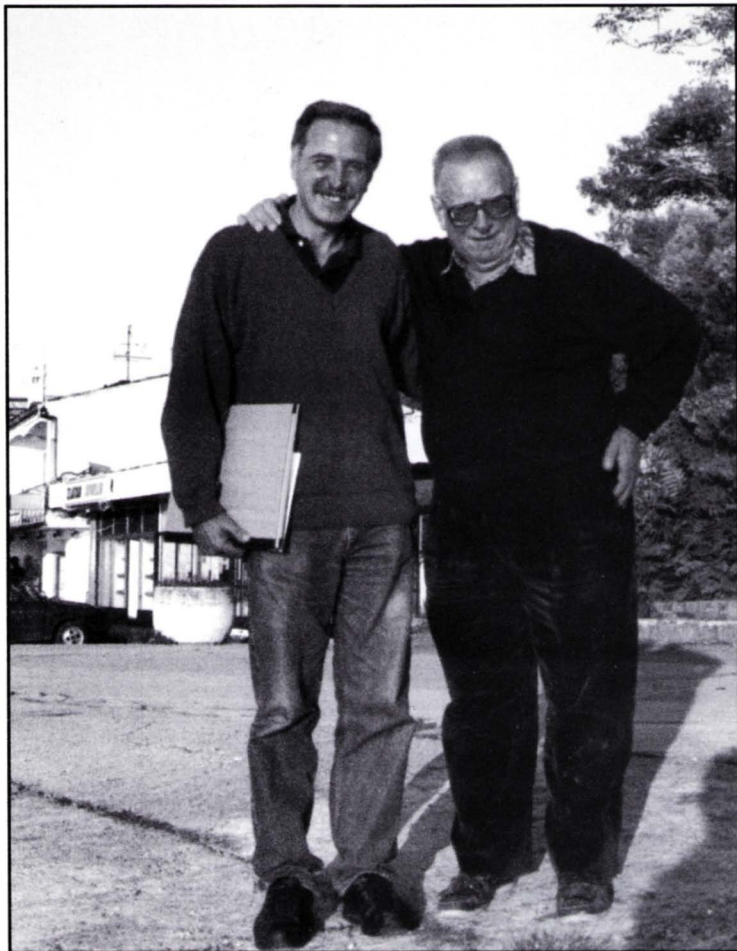
Zvonko Maković

...Zbog toga što je u savremenoj bosanskohercegovačkoj umjetnosti Numankadićeva umjetnost prilično individualna avantura i njegov autentičan stav, lišen programatske žestine ali jasne ideološke opredijeljenosti, moram i ovdje, sažeto, ponoviti neke već izrečene konstatacije, koje se odnose na ciklus "Prostor, boja, vrijeme". S druge strane, ovdje neće biti govora o sociološkim i kulturološkim aspektima Numankadićevog fenomena, jer su se već brojni tumači njegovog djela time dosta bavili, sagledavajući ga unutar lingvističke pa i ideološke reakcije na dominantnu prisutnost figurativnih jezika i preživjelih estetskih kategorija u bosanskohercegovačkoj umjetnosti jednog perioda, pogotovo perioda Numankadićevih prvih istupanja na širu jugoslovensku likovnu scenu.

Numankadićeva podjela dosadašnjeg petnaestogodišnjeg opusa na dva ciklusa nije ni terminološka ni uslovna pretpostavka već znak njegovog svjesnog čina i čvrste odluke da - čuvajući sve likovne pretpostavke svoga slikarstva, kao i principe kojima se rukovodio u radu pokuša ispitati i primijeniti na drugačiji način, otkrivajući nove i nepredviđene odnose a da, pri tome, sve ipak bude unutar jedne cjelovite koncepcije, koncepcije u kojoj on uvijek svoju ljudsku egzistenciju poistovjećuje sa određenim likovnim osjećanjima.

Svoj do sada najveći ciklus slika, pod nazivom "Prostor, boja, vrijeme", Numankadić je

započeo 1974. godine. Do tada, njegovo je slikarstvo prošlo kroz nekoliko kratkotrajnih istraživačkih faza, u kojima je ispitivao svoj odnos prema slikarskoj materiji i slikanoj temi. Tako je već na početku nagovijestio nešto od onoga što će biti karakteristično i za najnovija djela. Riječ je o slikama u kojima su, u širokom kolorističkom rasponu, bilježeni neki primarni, gotovo dječije elementarni impulsi, poslije čega je došlo do njihovog sređivanja



- 017 unutar geometrijski postavljenih bojnih ploha koje su već nagovijestile većinu likovnih problema koji će biti elaborirani u ciklusu "Prostor, boja, vrijeme".

Osnovna karakteristika ovog ciklusa, zaključenog 1982. godine, jest utemeljenost kolorističkog registra na dominaciji jednog osnovnog tona, kompoziciono protegnutog na niz horizontalnih pojaseva, koji se nižu po nekim svojim unutrašnjim zakonima progresije i ritma - kako u arhitektonici, tako i u promjenama valerskih svojstava osnovne boje ili njenog prelaska u drugi ton, s ciljem da se preispita njihova međuzavisnost i uskladenost. Na mjestu ovog

prelaza uvijek se nalazi uski segment, čijem je islikavanju posvećena najveća pažnja, a posredstvom kojeg se dobija utisak da se iz statičkog stanja širokih pojaseva prelazi u kinetičku iluziju odvijanja neke procesualnosti u materiji. Procesualnost materije sa ovih segmenata postala je, već tokom 1982. godine, polazište za seriju radova na papiru (rjede na platnu ili dasci) pod nazivom "Tragovi", u kojima je Numankadić došao do neposrednijeg i suštastvenijeg odnosa sa materijom, do pokušaja da se, više nizom fizičkih operacija i intuicijom nego intelektom - uslojavajući materiju za materijom u površinu - dode do "apsolutnog", do nepoznate suštine stvaralačkog procesa. Napustivši tako promišljenu gradnju kompozicije i spomenute kolorističke probleme, ovaj se lirik po shvatanju umjetnosti u velikoj mjeri približio preblematici primarnog slikarstva. Međutim, radovi iz ciklusa "Tragovi" nose u sebi i neke oznake graničnog područja između primarnog i apstraktnog izraza. U njihovoj ambivalentnosti ima zapravo nekog obilježja sinteze. Zbog toga što se u njima mogu pronaći i neki asocijativni momenti, može se zaključiti da je njihov sadržaj, u krajnjem slučaju, proizvod autorove subjektivne volje, dok se u radni proces uvuklo dosta natruha iz formula i načela procesualnog ili primarnog slikarstva. Održavajući se na ovoj granici i zauzimajući ovakav stav, Numankadić upravo i upozorava na važnost kontinuiteta u vlastitom djelu.

Retrospektivno gledano, ciklus "Tragova" ima danas već tri etape. Prvu - sivu - karakterišu djela za koja sa sigurnošću svjedoka mogu reći da uglavnom nisu stvarana u jednom dahu, pošto odaju takav utisak. Na njihovoj površini nataloženi su i vremenski i psihološki slojevi. Njihovo nastajanje za Numankadića je bilo kao avantura koja materiju pretvara u duhovno stanje. Interes za materiju slikarskog tkiva, za forme koje nisu za sva vremena uobličene, već se, kao u samom procesu življenja, neprestano preoblikuju, pokreću prirodu i

svemir, učinio je da svako od ovih djela bude podložno čestoj promjeni. Tako je primarna i robustna pikturna materija prvo nanošena špahtlom, kao pri zidanju ili razlijevana poput lave, da bi bila rastirana, sažimana i čišćena. Poslije toga bi dolazilo do bezbrojnih intervencija drugom materijom po već dobijenoj površini, koju bi opet gulio i strugao, poništavajući prethodno dobijenu strukturu. Ovim djelima je pristupao poput istih onih sila i geoloških zakonitosti koje ruju i mijenjaju lice zemlje. Na trenutak bi se činilo da je proces slikanja bio važniji od samog oblika, da se Numankadić poistovjećuje sa udarcima špahtle. Međutim, kako su svi ti "Tragovi" imali svoj "privremeni stadij" - odloženi kao već završeni, nakon izvjesnog vremena ponovo bi postajali poligon za utiskivanje i znakova vlastitog postojanja i promjena, koje je u svijesti nataložilo vrijeme - to nas dovodi pred neizbježno pitanje: do koje mjere su, u svojoj konačnoj varijanti, ostali na rubu između kontrolisanog i spontanog, do koje mjere, u samom činu slikanja, Numankadić ipak vodi računa o nekoj logici slike i njenoj artikuliranoj cjelini? Na pitanje šta je to što izaziva njegovo uzbuđenje, njegov osjećaj da je slika napokon dobila neki svoj unutrašnji sklad, može se odgovoriti s činjenicom da je rezultat nesporedne, spontane i strasne likovne akcije, u krajnjoj varijanti, bio kritički izabran i razumski kontrolisan, jer u

Numankadićevom slučaju radi se o onoj vrsti vizuelne osjećajnosti kojom upravljaju svi oni kultivisani slojevi i nanosi nataloženi u svijesti intelektualca. Otuda se, kao krajnji dometi ovih "Tragova", bez obzira na svu njihovu oslobođenost od iluzionizma i estetizma, pa čak i na odsustvo želje za komunikacijom, dobijaju asocijacije na neke prostore kosmičkih dimenzija, na izvjesne atmosferske tonalitete, na magle koje se stapaju sa tlom i vodom, na tlo koje gazimo i njegovo blato i kaljugu.

Slijedeća etapa čini gotovo dramatsku epizodu u Numankadićevom traganju za "Tragovima". Riječ je o jednoj manjoj seriji crno-bijelih slika u kojima je ovaj autor, sintezom ritma i rasporedom bojnih masa, pokušao artikulirati bezoblično. Ako su prethodni, sivi tragovi bili slični kosmičkoj magmi, onda su iz nje, vremenom, počeli izranjati neki asocijativni oblici i gotovo heraldičke predstave, razmještene po površini slike, bez nekog izraženijeg kompozicionog centra, utemeljeni jedino na zakonima ritma, ali i sa nekom pritajenom tendencijom da se ponovo kondenzuju i vrate u materiju iz koje su izašli. A ako su sivi "Tragovi" bili "ona izvanredno iznijansirana aura oko stvari same, koja još nije tamo, ali prebiva u blizini" kako je to jednom, opisujući ove Numankadićeve slike pisao

018



Slobodan Blagojević² - onda su ovi crno-bijeli "Tragovi" moguće oznake te "stvari u blizini" ili bar naznačeni impulsi njenog života.

Krećući se iz završenog u procesualno, iz otvorenog u zatvoreno djelo, nastojeći da uvijek nešto promijeni a da ostane pri istom sadržaju i temi, da na rezultat promjene reaguje i instinktivno i racionalno, Numankadić je, unazad više od godine dana, stupio i na treću etapu svojih traganja. Sveo ih je na mali format običnog papira, uveo u njih druge materijale (tuševe i olovke u boji, tinkture, razrijeđeni polikolor i sl.) s ciljem da drugim materijalom dobije i drugačiji rezultat. Ovdje se odrekao i svake naknadne intervencije, upustio se u potpunu igru sa slučajem, pustio da nastalo djelo bude samo posljedica kretanja ruke, snage njenog pritiska ili tek ovlašnog dodira, pustio da znaci koji tako nastanu ostanu ideogrami koji označavaju sami sebe, ukinuo im je sve programirane proporcije i zakone, nije dopustio da išta bude smišljeno, aranzirano ili prethodno prostudirano. Kao u slikarstvu akcije krenuo je "k zamisli preko čina". Sam fizički trenutak slikarskog čina i dalje je za Numankadića ostao zasebna vrijednost (to je karakteristika sve tri etape ovog ciklusa), ali ne više, kao ranije, na granici konceptualnih shvatanja. Taj čin sada, po snazi čistih impulsa, po grafikonu pokreta koji su se događali, po saglasnosti tehničkog i psihofizičkog prosede, bliži načinu slikanja koji odgovara automatizmu. Ishod takvog slikarskog čina u principu je uvijek i pomalo neočekivan. On ne samo što je apstraktni dijagram psihičko-likovne improvizacije, već ponekad emanira i neku neočekivanu fabulu, pa u naslikanim znakovima možemo pronaći i neka moguća značenja ili aluzije na prirodu. Naravno, u ovim ishodima, moguće je pronaći i neke sličnosti sa djelima autora koji slikaju istim prosedeom, ali, kako ovakva umjetnost, na sreću u svom krajnjem morfološkom rezultatu, ne trpi imitacije, to su i moguće sličnosti potpuno nepovezane i divergentne. Ono što ih razlikuje,

tiče se prije svega samog pouzdanja u vlastiti ukus i momenta ulaska ruke u "gravitaciono područje svijesti". Ovdje smo opet pred problemom relativnosti naše i autorove vizuelne i emotivne percepcije, pred problemom stepena imaginacije i intimnih asocijacija koje odlučuju da je određeni estetski rezultat dostignut. A Numankadićeva izoštrena likovna kultura gotovo je uvijek u stanju da prepozna kada je iz tog zamagljenog sloja svijesti, iz ondularnih, ravnih i isprepletenih linija ili iz poteza različite gustine, iznudenih po diktatu unutrašnje nužnosti - nastala prefinjena struktura površine, kada je akciju zamijenila kontemplacija ili gestiku kaligrafija.

Tako, pred temeljnim pitanjem slikarstva - "kako prazninu pretvoriti u prostor koji će da živi?" - Numankadić unosi cijelo svoje biće, pitajući se stalno šta je u konceptu njegove slike primarnije - materija ili duh? Zbog toga u ova dva ciklusa imamo i dva različita pola: jednim - "Prostor, boja, vrijeme" vlada neka čvrsta logika i zakonitost, drugim - "Tragovima", čista osjećajnost. U tim dilemama on još nije stigao do "nulte tačke", a neće skoro ni doći, pošto je za Numankadića slika područje apsolutne slobode, slobode za koju zna da treba da se stalno osvaja.

¹ Tekst o slikarstvu u katalogu izložbe "Umjetnost Bosne i Hercegovine 1974.-1984.", *Umjetnička galerija BiH*, Sarajevo, februar 1984., predgovor u katalogu samostalne izložbe "Galerija Roman Petrović", Sarajevo, januar 1981.

² Likovni dometi, Edin Numankadić, *Revija Sarajevo* 84, Sarajevo 1986. br. 4.

Meliha Husedžinović

NESPUTANOST I SPONTANOST

Na putu između predočenog svijeta, koji u sebi nosi vječitu tajnu svog izgovora i smisla postojanja i ostvarene forme koja svoj život duguje jedino i samo

kreativnom umjetničkom činu, nalazi se osjetljiva granica između svakodnevnice i umjetnosti. A tu negdje balansira i čovjek - stvaralac, koji snagom svoga duha i svoje fantazije "zahvaća konfuznu masu vidljivog i razvija je do oblikovane egzistencije".

(C. Fledler)

S ovakvim (da li ispravnim?) razmišljanjem o odnosu života i umjetničkog djelovanja, susreo se, možda, poput autora ovih redaka, neki od posjetilaca izložbe koja je ovih dana bila postavljena u Galeriji Doma mladih u Sarajevu. Predstavljena su djela trojice likovnih stvaralaca: Ante Kajinića, Mirka Marića i Edina Numankadića. Iako, posve različiti po likovnoj osjetljivosti i načinu izražavanja, ova tri likovnjaka nastupaju ipak zajedno, vezani nazivom KMN, koji nije nastao reklo bi se, tek



020 pukim slaganjem inicijala njihovih imena. Kamen, kao jedan od prvotnih elemenata svijeta, početka ljudske svijesti, početka likovnog izraza. Početka koji znači snagu, spontanost, nesputanost, elementarnost, čednost, neizvjesnost.

Slike Edina Numankadića oživljavaju prostore snažnom gestom, potezima crnog, smeđeg, sivog, žutog i okera. Numankadić kao da nas vraća u praživot u kojem oblici postoje samo u slutnji posmatrača, u nekoj dalekoj budućnosti u kojoj će prerasti u

prepoznatljive likove i predmete. No, samog autora zanima tek trenutak stvaralačkog zamaha, onog prvotnog, u svoj njegovoj silini i nesputanosti, izvan kojeg još ništa ne postoji.

Tatjana Alvad
"Oslobođenje"
17.3.1988.

U dosadašnjem stvaralaštvu bosansko-hercegovačkog slikara Edina Numankadića prisutna su dva velika ciklusa: prvi "Prostor, boja, vrijeme" započet je 1974. godine, a zatim sledi od 1982. godine ciklus "Tragovi". U doba ciklusa umetnik vodi dijalog između unutrašnjeg - duhovnog i spoljnog - materije dela. U ovim ciklusima dijalog se odvija na različite načine.

U prvom - dijalog je stišan i meditativan, u drugom bučan i spontan. Vizuelni prostor u ciklusu "Prostor, boja, vrijeme" osmišljen je nizom paralelnih horizontala, unutar kojih je monohromija delikatno tonski iznijansirana. Slike su uglavnom u molskoj iluminaciji i tonalitету (tamno u kontrapunktnom sazvučju sa belosivim). U težnji ka sublimnom likovnom izrazu slike su asketski filtrirane, svedene na površinu i metafizički govor stišanih rafiniranih tonova u njihovom horizontalnom protezanju do nemejljivog - do tišine. Ciklus se završava crnim ili belim slojevima boja, ne više slikom, nego čistom materijom slike. Umetnik je stigao do ruba slike da bi započeo nešto novo, nov ciklus.

Do novog je došao kroz sam proces rada, Numankadić je intuitivno i spontano krenuo da interveniše po ogoleloj materiji, da je struže, grebe, šara po njoj, postavlja sloj preko sloja, puni materiju energetskim i emotivnim nabojem. U sledećoj fazi, iz ovog mikroskog obilja zarez, nervatura linija, zagrebotina, izčilila je slika-znak. Veliki bojani znak koji je ostao kao trag spontanog i širokog zamaha ruke i istovremeno čudni kaligrafski znak - lozinka što donosi poruke nesvesnog.

I najzad, u poslednjoj fazi, nastaju dela čistog impulsa, gde se u procesu slikanja oslobađaju energije i ističe moć automatskog podsvesnog govora i snaga akcije koja iz nje proizlazi. Ove slike svedoče o neobuzdanom slikarevom aktivizmu, jer je od 1985. godine na ovamo nastalo stotine i stotine crteža malog formata među njima, kako svedoči Zvonko Maković, ne može pronaći dva slična crteža. Jer beskrajna su prostranstva ljudskog duha a iz njih Numankadićeve slike izvire. Zato se sa tim slikama nalazimo na putu kome se kraj ne može sagledati.

Jasmina Tutorv
"Likovni život" Beograd
Januar 1989.

PODZEMNE STRASTI

Razmišljajući o slikarstvu Edina Numankadića, posmatrajući ga u raznim njegovim fazama i mijenama, uvijek sam, a da ne znam zašto, htjela da pronađem riječ koja je moj znak pokreta, jer sadrži u sebi istodobnu dvojakost: zvuka i tišine, a koja bi značila ključ za ulazak u svijet njegove osjećajnosti, njegove duhovnosti iskazane slikom. Čini mi se, sada, da se ta vrsta otključaja drugog bića, ili bića slike odaziva u meni

jednom riječju, a to je - odricanje. Shvatila sam to ne samo kao potrebu da sebi dešifrujem Numankadićevo slikarstvo, već kao posljedicu želje da se određenoj stvari da odgovarajuća riječ, da se imenuje neizrecivo. Jer, u čovjeku postoje moći koje označavaju njegovu nemoć. Za Numankadića slikarstvo je ta svojevrsna moć da se preduhitri iskustvo, žestoki nagon, uprkos egu, tj. poništavajući ga neprekidno stvaranjem. To znači, prema Difrenu, prihvatiti imaginarno koje opsjeda realno i koje jamči za tu istu njegovu realnost.

Numankadić mi liči na posvećenika. Prividni asketizam njegovih slika, jedna vrlo suspregnuta erotika što se manifestuje kao težnja za intelektualnom spoznjom krije, zapravo, žestoke, podzemne strasti koje bi on da reducira na jednostavnost i zapanjujuću rječitost znaka. Pa opet, slikar se obraća osjećanju, pa se tako "otvara jedan mogući svet koji je uskladen prema jednoj estetskoj ideji: opet virtualno, sasvim blizu rascvetavanja, da bi objektu dalo njegov puni smisao". Sa strašću koja imponuje, Numankadić ucrtava tako svoje tragove, stvarajući gotovo jedan sistem. A svekoliko ljudsko stvaralaštvo samo je iscrtavanje osobenih tragova poput bora na licu svijeta,

021



kao eho jednog života i odjek jednog sna.

Velika platna bez središta, tamna gama boja kao crno središte svjetla, i do njih bijele plohe upućuju navječitu igru različitosti, igru dijelova i cjeline; pa onda opet tragovi, odlučnim potezima nanošeni namazi boja u čijim dubinama pulsira napetost stvaralačkog principa, intenzitet osvajanja materije, prostora, vremena; da se zaustavi trag misli i životnost tjelesnih pokreta. Sve to što pronalazi u nama, u primaocu i sudioniku umjetnikove tišine, u nekom sutonskom trenutku u njegovom ateljeu, ono prazno mjesto spremno da primi upravo takve darove i da ih, takve, ugradi u strukturu svog vlastitog bića. A možda je sve to što bi htjelo da se kaže samo uspomena na davnu priču o sretnom kineskom slikaru.

Marina Trumić

IZLAZAK IZ TAMNIH POVRŠINA

Uslovno govoreći, dosadašnje slikarstvo Edina Numankadića može se podeliti u dve celine, dva perioda, prvi u kome dominira ciklus "Prostor, boja, vrijeme" a obuhvata vreme između 1974. i

1982. godine i drugi, koji traje i danas, označen vidljivijim transformacijama pikturalanog polja i raznovrsnim, mada ponovo dosledno kontrolisanim transformacijama.

Pomenuti rani ciklus bio je blizak onome što se zvalo primarno ili analitičko slikarstvo. Opet, čini se da su i u to vreme Numankadićeve intencije bile nešto šire, udaljene od prilično uskih polazišta te vrste slikarstva. Kao da je krajnji rezultat bio srodan, a ono što donosi tu sliku drugačije, daleko od hladnih, formalnih propozicija. Ako svaka HORIZONTALNA slika manje ili više izlazi iz pejzaža, i ukoliko je predeo i bio neki daleki podticaj za Numankadića, sa sigurnošću se može reći da su ove vodoravno segmentirane slike tamnih boja i magličasto završenih režnjeva ubrzo postale veoma intimni tragovi duševnih stanja. Njihova najveća dragocenost je upravo u tome što su iako jezički rudimentarne uspevale da postanu materijalni otisci protivurečnih raspoloženja, nespokoj koji probija sigurnu konstrukciju slike, pobuna čiji je spoljni odraz miran plan dela, izmenjivost koja se pokazuje kao konstantnost.

022





023 Naravno, svaki dugotrajni rad na unutrašnjim propozicijama poseduje i svoju logiku trajanja, pre ili kasnije do iskoraka je moralo doći. On se dogodio sredinom osme decenije, i to u slikama radenim na papiru koje su zapravo bile dalja elaboracija jednog od polja prethodnih slika. Za trenutak je zadržana zamagljena kontura, monohromni radovi na papiru imaju margine, neku vrstu unutrašnjeg rama, a kao ostatak propozicija prethodnog ciklusa pojavljuje se vertikalno udvajanje formata. To su najraniji, za sudbinu daljeg Numankadićevog slikarstva najznačajniji radovi, trenutak prelaza posle koga će sasvim prirodno uslediti oslobađanje gesta, razigravanje pikturalnog polja. Numankadićeva gama i dalje će ostati veoma sužena, najčešće svedena samo na crnu i belu. Imajući u vidu samo formalni aspekt ovih radova možemo reći da oni gotovo nesvesno, i iako lišeni visoke paste, najavljuju nešto što će se u našoj sredini dogoditi tek krajem osme decenije obnovljeno razmišljanje o tkivu i materiji slike često označenom pojmom "neoenformela". Ta transformacija može se, u prostornom smislu, pročitati i kao "obrtanje" slojeva slike, nadzidani u klasičnom smislu, prostrti u dve dimenzije na ranijim slikama oni sada ostaju preklopljeni po trećoj

dimenziji, po dubini slike. I ponovno, sada na sasvim drugačiji način, Numankadićeve slike ostaju slike nespokoja. Tom linijom one će i nastaviti svoj razvoj i kada se brži oslobodeni potez nešto kasnije smiri i koncentriše oko onoga što bi se moglo nazvati rudimentom naslikane forme. I najnovije slike koje su sinteza, sva različita iskustva, gesta i njene kontrole, ostaju u okvirima rano postavljenog asketizma, pristupa nad kojim kao da lebdi tamni andeo Pola Klea, ne u smislu uzora, već pre u smislu neke nejasne duhovne podrške. U sredini u kojoj je barem u početku svog slikarskog rada, Numankadić bio usamljeni prolaznik DRUGOM STRANOM, ta vrsta podrške bila je imperativ opstanka.

Mileta Prodanović

BOJA VREMENA

Kada se prostor čovječnog smanjuje, kada ostaju samo predmeti koji označavaju njegovu prisutnost, ili, tačnije, fosiliziraju njegove užasne i ravnodušne trenutke, tada se širi sivi filter tišine. Ona prekriva predmete ostavljene da čekaju.



024 To je najjači dojam koji obuzima posjetioca na izložbi slika i crteža Edina Numankadića, nazvanoj "Ratni tragovi 92" i priređenoj u instalaciji predmeta što čine svakodnevicu jedne sarajevske egzistencije, na jednom "dobro poznatom" mjestu. Poznatom, nama kojima je geografski i duhovni horizont silom ograničen na "dobro poznata" mjesta i "dobro poznate" trenutke i fragmente života.

Na stolu, postavljenom u centru instalacije, tragovi života: okrugli hljeb, kantica s vodom, svijeća, pisma, zgužvana kutija cigareta, šibice, konzerva. Kao sićušni i lomni trag ranijeg života, grančice umjetnog cvijeća s čistim bijelim okruglim plohamama. Od knjiga, Ivšićevo kulturno djelo "U nestajanju". Na crnim zidovima "dobro poznatog" mjesta, tragovi ranijeg Numankadićevog slikarstva: rudimentarne plohe crnog i sivog, široki ekspresivni potezi bijelom bojom, čisti i precizni crteži, redukcija oblika na naizgled dekorativne elemente. U prostoru, tragovi ranije funkcije objekta, kroz koji struji hladnoća, užas i očajanje.

Jedva je zamislivo da je čovjek tu. Mogao je biti, a ne jedino u tragovima, u materijalnim dokazima da je tu postojao, zastrašujućim u njihovoj okamenjenoj samoći, razbacanim po prolazima, po predvorjima pakla u kojima sve prolazi a gdje se ništa ne dešava i gdje ništa nije ostvarljivo. Objektivnost stvari i prostora složenih u Numankadićevu hibridnu instalaciju objekata - bića, slika i crteža izoluje ih u njihovoj očiglednosti, u njihovoj apsorbovanosti u dekor pasaža, bolničkog hodnika, univerzalne čekaonice, laboratorije. Poput arhitekta, Numankadić ispituje ravnotežu između prostora i strukture svojih crteža i slika, i ostvaruje je u rudimentarnim, nataloženim tragovima svog vlastitog likovnog iskustva, sluteći u njihovoj polutami istinske zakone prirode.

Numankadićeve slike i crteži čine jednu konstantu. To je pomalo jednolična ali lucidna konstanta, kroz čije fragmente izbija likovno i historijsko iskustvo stanovnika ovih predjela. Naročito crteži nastali u 1992. godini odražavaju

jedan neobuzdan bijeg crta, linija, jednu vrstu mreže koju ni boja ne uspijeva da dodirne toplinom. Konačni rezultat je jedna vrsta stilizacije različitih asocijacija i preoblikovanih ideja: jedna umjetnost metamorfoze, konkretizacije usamljenosti sa zastrašujućom tačnošću. Tišina se širi, čovječnost se povlači.

Asaf Džanić

NAŠI UMJETNICI U SVIJETU

Dnevnik neizvjesne svakidašnjice

Slike Edina Numankadića pune su smole i asfalta, s gustim nanosom tvari i s pobožnim prikazima predaka, lara i penata kuće i grada, pogašenih sarajevskih ognjišta, prividenja postojećih bića - živih i mrtvih... piše talijanski novinar Piero Del Guidice

- U periodu od 29. maja do 29. juna u švicarskom gradu Luganu, u galeriji "La cornica", svoje radove, radene u posljednje tri godine, izložiti će bosansko-hercegovački umjetnik Edin Numankadić. O ciklusu, pod nazivom "Ratni tragovi" italijanski novinar i urednik u izdavačkoj kući "Edizione E" Piero Del Guidice zapisao je:

Edin (Edo) Numankadić započeo je djelovati kao sretan umjetnik. Obdaren nedvojbenim talentom i slikarskim vrlinama jasno prepoznatljivima među mladim europskim umjetnicima, jamačno se smatrao zadovoljnim čovjekom, sretnim da živi i radi u svom gradu Sarajevu, pa i sretnim što pripada jednoj složenoj zemlji zvanoj Jugoslavija.

Njegov umjetnički rad se brzo uklapa u tokove što se sučeljavaju s tekovinama prethodnih naraštaja, onih vezanih za enformel i akciono slikarstvo. Kod njega dolazi do ublažavanja psihičkog i emotivnog naboja iz kojega je proizašlo materičko slikarstvo, tvar postaje bliže estetskoj i objektivnoj činjenici. Boje što ih koristi na svojim velikim platnima - akrilici - postaju

posrednicima i prenosnicima doživljaja i ljepote.

To ublažavanje pomiče sve više središte njegova slikarstva prema nutrini i intimi, kontemplaciji. Kritičarka Azra Begić govori tim povodom o iskustvu žena. Prostor-boja-vrijeme područje su ekskluzivna zanimanja, nanosi su bez gestualnosti, tišina i apstrakcija. Riječ je o umjetniku koji vjeruje u autonomiju slikarstva, koji stoji u svojem ateljeu i probleme sa svijetom rješava djelujući unutar slikarstva i unutar povijesti umjetnosti.

Numankadićevo slikarstvo bolno se izmijenilo. U posljednje tri godine posvetio se ciklusu što ga naziva "Tragovima", ili "Tragovima rata". Opsade i bombardiranja zatvorile su njegov grad i upravo se radi na ostvarenju programa da se Sarajevo sasvim izbriše. "Tragovi" pokazuju uspješnu primjenu slikarske tvari, no otvoreni su i prema gesti, omogućuju pojavu likova i oblika, iskrivljenih crta koje pomiču nekadašnju ravnotežu i čine kadar zaljuljanim, često na način uzbune. Pojavila se bol u slikarstvu, velike emotivne suzdržanosti i neosporne kvalitete, privremena zbunjenost rodila je lutajuće oblike, strukturalne poremećaje u pokretu.

To je neprekidan, gotovo svagdanji ciklus, dnevnik neizvjesne svakidašnjice umjetnika i čovjeka u opsjednutom Sarajevu.

"Moj je atelje bombardiran. Moja je kuća pogođena granatom iz tenka. U Sarajevu smo živjeli vrlo sretno... pa je moje razočarenje grozno. Ali važno je da nikomu nisam učinio nikakvo zlo, te da nisam od onih koji gone drugoga, pucajući ili prijeteći. Vrlo je važno da sam na strani žrtava i da dijelim sudbinu ostalih sugrađana, opsjednutih već tri godine."

Slom ravnoteže što je prethodio ratu doveo je Numankadića - koji je inače tako slikarski - do "običnosti" instalacije, do

nijekanja slikarstva zamijenjenoga banalnošću i ogoljelošću stvari. Edine gole stvari su kruh, kanta za vodu, petrolejka i slikarska paleta koju možda neće koristiti. No, on ipak nastavlja svoj umjetnički rad, krećući se između navedenih krajnosti. Posljednjih se mjeseci poduhvatio ciklusa "Bogumili", vraćajući se korijenima bosanske kulture, manihejskoj bosanskoj bogumilskoj herezi, tragovi koji su zamjetljivi u izvanjskoj i nutarnjoj panorami Bosne.

To su slike pune smole i asfalta, s gustim nanosom stvari s pobožnim prikazima predaka, lara i penata kuće i grada, pogašenih sarajevskih ognjišta, prividenja postojećih bića - živih i mrtvih, stvari i oblika - što se miješaju u gradu i na prostoru slike.

Piero Del Guidice

... Instalacija Ede Numankadića pokazuje kako se nastavlja obični život u ova neobična vremena. Numankadić predstavlja svoj kuhinjski sto, srce svakog doma, prekriven stvarima iz sarajevskog života, hrana, knjige, opušci i umjetnikovo oruđe izražavaju zabrinutost koju je konflikt stvorio u svakoj porodici u gradu - gdje su djeca?

Iza Numankadićevog kuhinjskog stola nalazi se štafelaj na kome je jedna njegova apstraktna slika, niz uniformnih kvadrata u boji, poslaganih u rešetku. Kuhinjski sto je ujedno i sto u studiju jer su sve aktivnosti ograničene u klaustrofobičnom prostoru. Ovaj rad najdirektnije propituje situaciju modernističke umjetnosti u trenutnom Novom svjetskom poretku. Razmak između kuhinjskog stola i prostora je veliki. Pa ipak, oba objekta funkcionišu zajedno u stvaranju argumenta za ljudski i intelektualno-duhovni opstanak. Najzastrašujući aspekt Numankadićevog domaćeg prizora je odsustvo živih ljudi.

Voice, USA, 15. mart 1994.

"Tragovi rata" Ede Numankadića stvaraju umjetnikov studio, sa nekim novim obratima: na grubo istesanom stolu leže ne samo boje

i olovke i knjige, već i UN porcija sa natpisom "tuna sa okruglicama". Osjećaj prekida je tu, kao da je umjetnost grubo odgurnuta potrebama rata. Ipak, cijela postavka govori drugačije. Čak i usred destrukcije, želja za stvaranjem je ustrajala tvrdo glava, čudna i veličanstvena.

Art Review, 28. mart 1994.

... U najvećoj mjeri, sarajevski umjetnici se izražavaju indirektno; u njihovim umjetničkim radovima rat je svugdje i nigdje, ne spektakl koji se može vidjeti izdaleka već život življen u punom, bolnom prepoznavanju paradoksa i nepodudarnosti. Instalacija Ede Numankadića, *Tragovi rata*, naprimjer, tretira neke od tih nepodudarnosti. Puristička rešetka četverokuta u bogatim, pa ipak, prigušenim bojama stoji na štafelaju, reminiscencija na Numankadićevu karijeru slikara *Polja boja*. Ispred toga, improvizovani sto je prekriven otpacima iz studija nekog umjetnika - vodene boje, ekseri, četkice, vekna hljeba, konzerva puna opušaka. Postoje nagovještaji vremena i prostora, poput kopije knjige na srpskohrvatskom, naljepnica na kojoj piše "Vrijeme za mir" na engleskom i prazan paket humanitarne pomoći ("Tuna with Noodles"). Snena, apstraktna mreža djeluje kao da je postavljena sa strane, kao da čeka momenat kada će se te naplavine života poslagati u koherentnijem, estetski privlačnijem uzorku.

Art in America, maj 1994.
Jamey Gambrell

"SVJEDOCI POSTOJANJA IZMEĐU NEBA I ZEMLJE"

Predmet pažnje uglednih, zahtjevnih i često militantnih kritičara na prostoru ex-Jugoslavije, Edo Numankadić je svoj bogati opus gradio promišljeno, senzibilno i dosljedno. U početku se priključio američkom trendu slikarstva bojenog polja, nakon čega je uslijedilo elaboriranje proble-

matike primarnog slikarstva u ciklusu "Tragovi". A onda je, iznenada počeo raditi u posve novom ključu. Prepuštajući se snažnoj struji stvaralačke energije, nesputan željom da stvori reprezentativno i trajno djelo, naslikao je niz dragocjenih etida malog formata koje su po supremnoj suptilnosti i spontanosti bliski duhu japanske umjetnosti. Rat je grubo prekinuo ovaj polet i umjetnik se našao katapultiran u jedan drugi i drukčiji svijet, svijet krajnje oskudice, ruševina, uništenih i pregaženih ljudskih života. O sudaru ova dva svijeta govori njegova instalacija "Tragovi postojanja": Sofisticirani svijet umjetnosti, uzdignut na štafelaj, i stvarnost ogoljele ratne svakidašnjice na ubožnom kuhinjskom stolu: komad bajatog hljeba, kandilo, boca vode, novine, zatvorena knjiga i otvorena kutija akvarelskih boja, katica osušenog cvijeća... Umjetnik ne komentariše, on samo pokazuje: to je to! Iz te kolizije, koja se može shvatiti i kao zen-budistički koan, rodit će se, možda, nečije posvjetljenje,

nečija spoznaja o smislu besmislu življenja i stvaranja.

Azra Begić , Sarajevo 1994.

Među različitim predmetima na stolu Edina Numankadića, među cigarama, tabletama, kruhom, suhim ružama, bocom sa vodom, kafom je razglednica sa reprodukcijom Gernike. Njena prisutnost je ambivalentna. Gernika u tom ciničnom postmodernom vremenu djeluje skoro patetično. Njen užas ne uznemiruje više nikoga. Kao da je njeno pravo mjesto i istina na toj maloj razglednici koja nas upozorava da je naš način gledanja sposoban sve manje razlikovati. S tim da je današnje umjetničko djelo kao model gledanja odvojen od realnosti i socijalne funkcije, te dobija samo praktično značenje.

Zdenka Badovinac
Katalog "Kuća u vremenu"
Ljubljana 1995.

025



OČI KOJE CRTAJU, ruke koje čitaju; jezik geste, koreografija znakova. Sintaksa vremena, sporo neizbježno hrdjanje značenja.

Ja se sjećam, ja zaboravljam; ja se sjećam da bih zaboravio, ja zaboravljam da bih se sjetio. Sije se pamćenje kroza me (kao kroz sito). Ja zatvaram moje oči, ja ih otvaram. Ja sam čovjek i kamen, kamen koji nad-trajava čovjeka, čovjek koji obilježava kamen da bi nad-trajao sama sebe.

Riječ, skup riječi. Odlažem knjigu, odlažem sebe, uzimam moju četku, stanem ponad kamena, slikarskog platna-kamena, dvo-dimenzionalnog četverokuta koji oponaša kamenje moga kraja, moga vremena, mog podrijetla. Šta će bolje prenijeti moje čudjenje, moj očaj, moju ljutnju, nadu, ljubav, gubitak, moju pobjedu, moj

ne izagna svaku nadu koju sam možda čvrsto upakirao sa značenjem ili tišinom, nepokretnošću ili plesom, sa zagrljajem, sa samoćom, sa obiljem. Neću počinuti dok ne izborim od platna-kamena zatvaranje posljednjih vrata u dubinu materije pri ruci.

Jer, slikarsko platno-kamen koje je sam svoja vrata, i koja otvara i zatvara po vlastitu nahodjenju, odbacuje me kao svog. On jeste onoliko koliko i nije. On postaje; on se razotkriva, on se spiralno uvrće do iznenadnog nezamjenjivog zastoja. I tek tad je slobodan; tek tad me zaražava njegova sloboda. Tek tad tok upisivanja ogromnom brzinom ubacuje u vrijeme čistu moć čina. Čin koji me upisuje u sve što nisam ja; koji me podnosi i odbacuje me; koji se okreće i

026



poraz, moju tišinu, moj dah, moj vid, nego platno-kamen? Šta će povratiti prostor malen ko tren, sklopljen ko nebo, nenadan ko ulica? – slikarsko platno-kamen.

Ali ja neću dopustiti tom slikarskom platnu-kamenu biti. Ja ću mu dati ono što on odbija uzeti. Trsim se, radim, upisujem. I činim to opet, i opet; opet, i opet po istom prostoru, istoj tvrdoj no lomnoj opskurnosti. Neću počinuti dok me úpis ne razodjene mojih iluzija koje avetinjski nastanjujem. Neću počinuti dok ne zaposjednem ko duh taj úpis, nemajući više potrebu za mojim iluzijama, potrebu za mojom iluzijom. Neću počinuti dok úpis

vraća; koji preobražava slikarsko platno u kamen, kamen u slikarsko platno – čin upisivanja slikarskog platna-kamena.

Nema ovdje priče i nema poezije. Nema literarnog izmišljanja i nema filozofije. Nema opsjene i nema krinke. Postoji samo čin na slikarskom platnu-kamenu; ritam znakova koji gube svoje značenje; znak ritma koji izaziva težnju da mu se neko značenje pripíše – i grč susreta medju njima.

Slikarsko platno-kamen nije zrcalo jastvu; ono je bezlično ogledalo prostoru koje vrijeme

nastanjuje. Njegovo tijelo je tišina; njegov govor gesta. Ono je jasnoća prihvatanja razdaljine između pamćenja i predstave, jezika i značenja, mjesta i pokreta, domáje i izgnanstva, ljepote i nakaznosti. Ono je, zbog svog vlastitog vremena, koje je naše, naše vrijeme, bezvremena zagonetka koja osudjuje zlouporabe kojima smo zatrpali smisao, jezik i gestu.

Niti je slikarsko platno-kamen Edina Numankadića jedino. Ono se nalazi na svakom mjestu koje pogledamo, u svakom trenu kojeg uhvatimo u trku, ili koje uhvati nas, koje nas fiksira. Ono je mjesto

gdje sami sebe usitnjavamo kad gledamo i kad slušamo iznova. Ono je sámó usitnjenje usred vremena koje upisuje svoje znake na prostor koji nastanjujemo.

Ovo su úpisi Edina Numankadića, úpisi s gustinom kamena.

Allan Graubard
28. studenoga, 2001.
Washington D.C.

Prijevod:
Melika Salihbeg Bosnawi



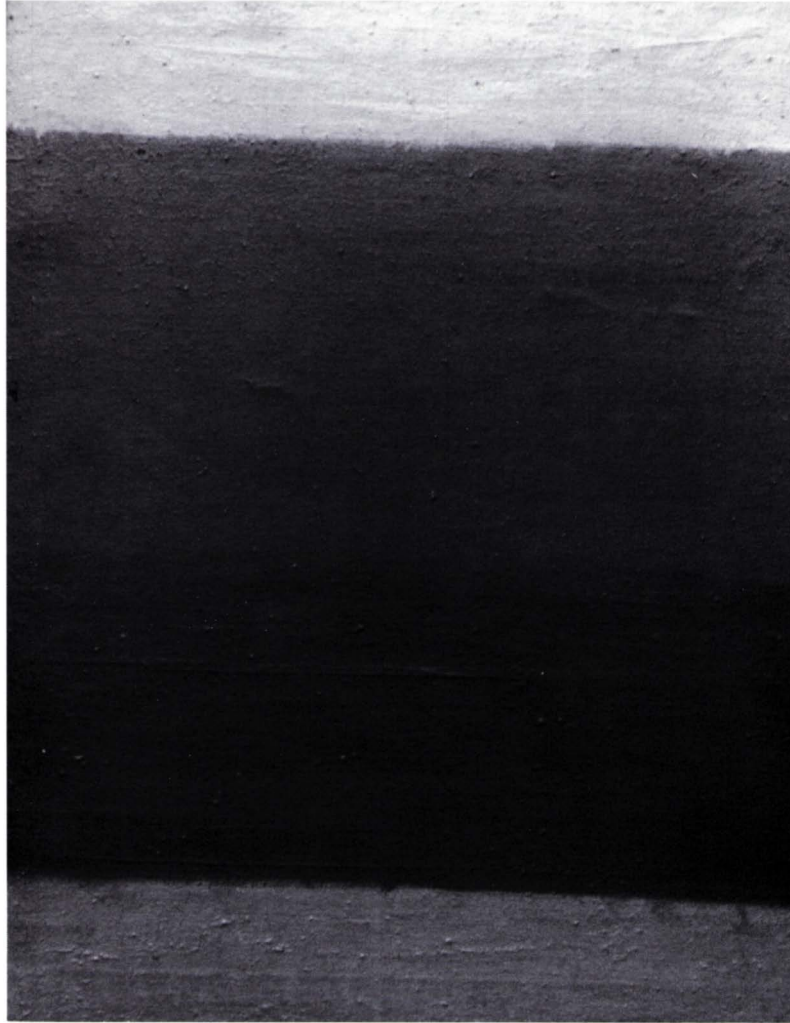
026



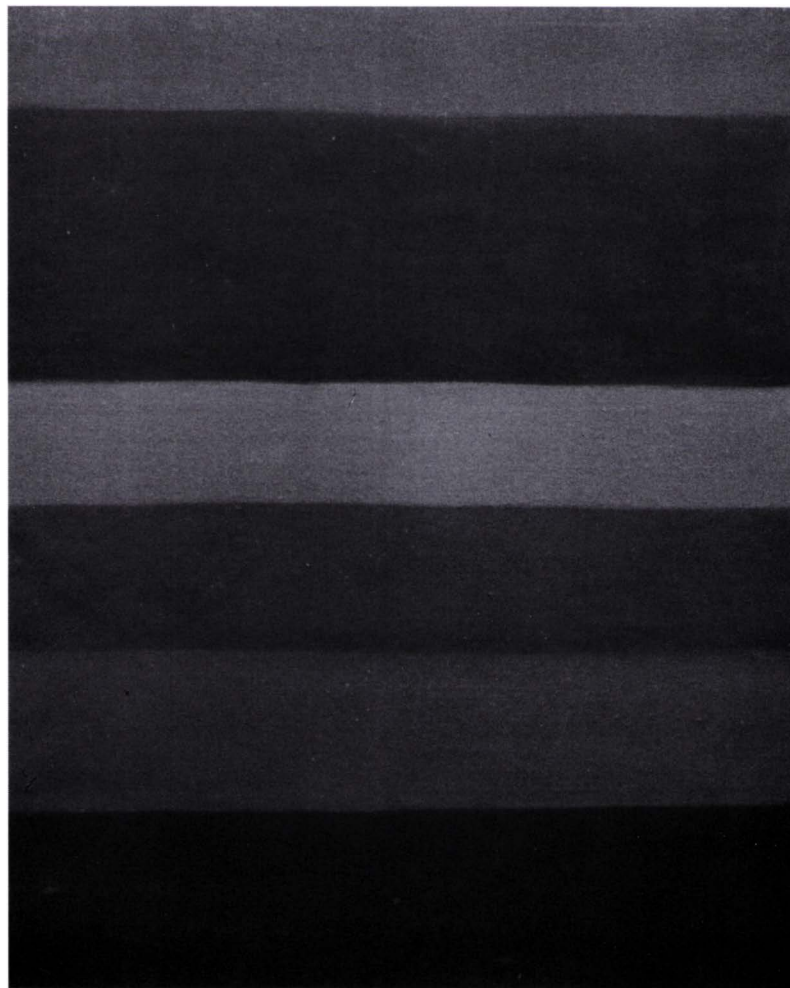
REPRODUKCIJE



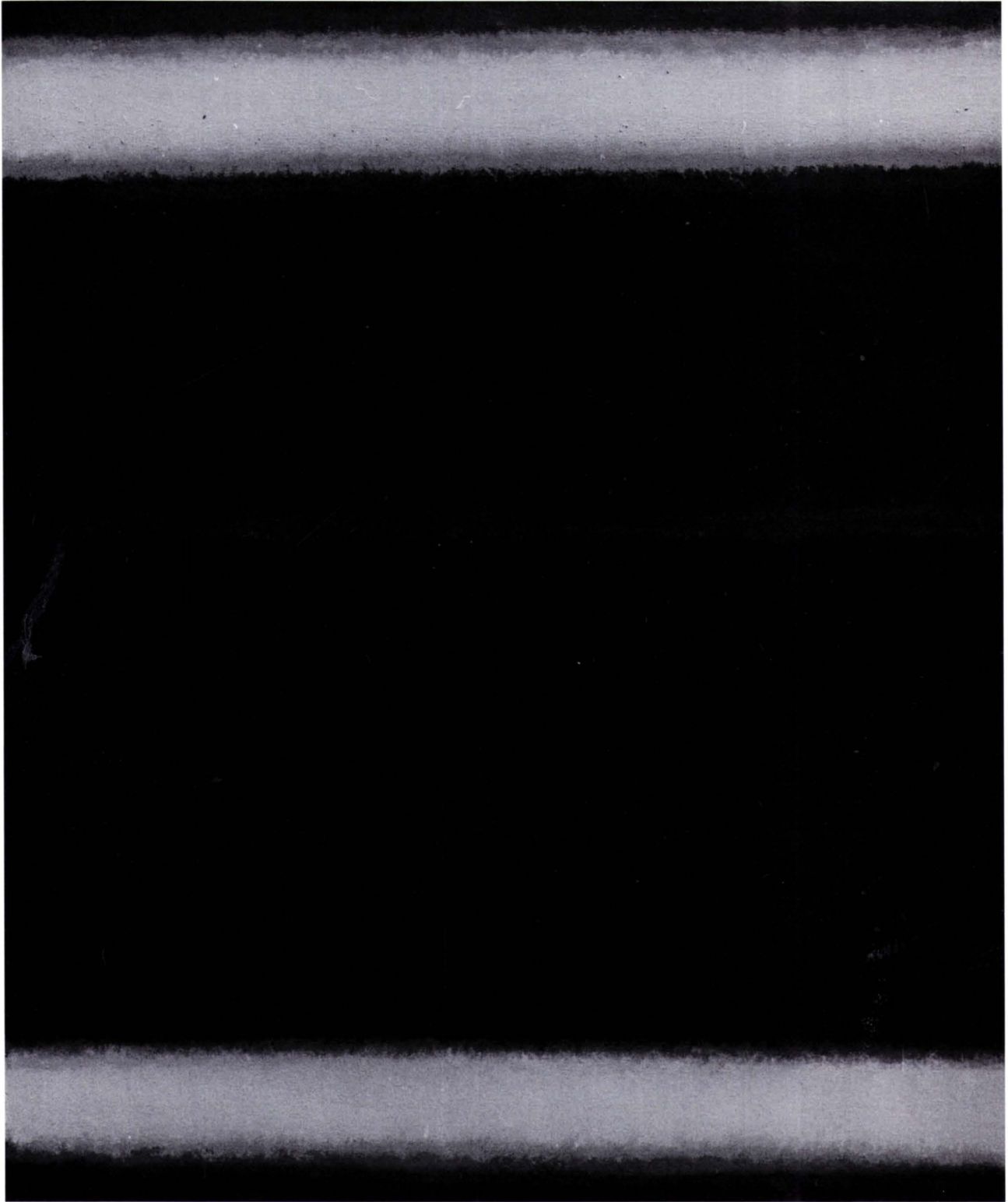
1.



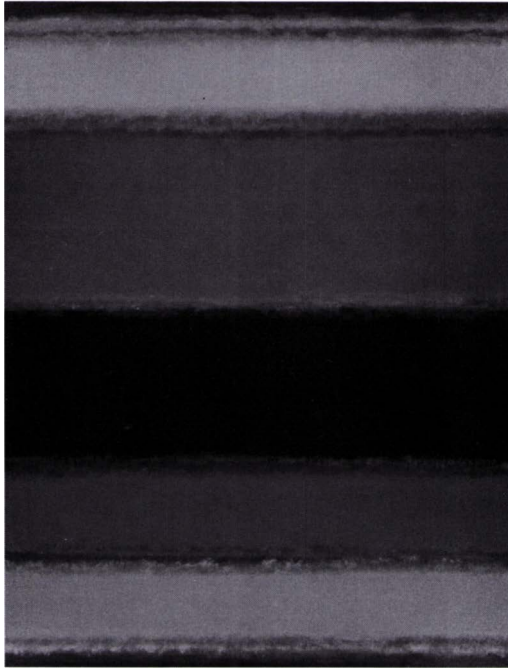
2.



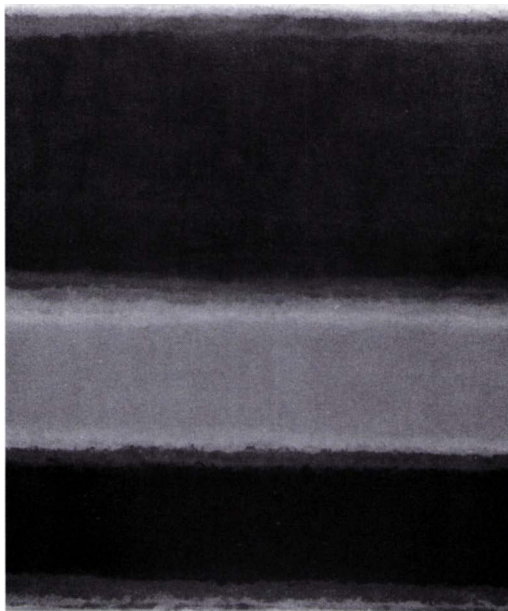
3.



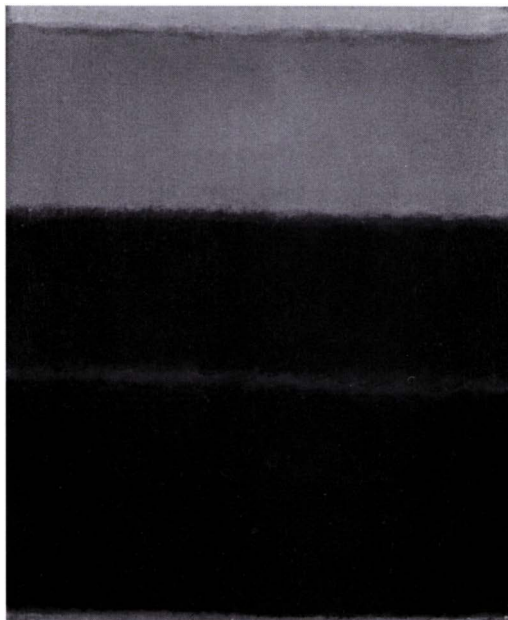
4.



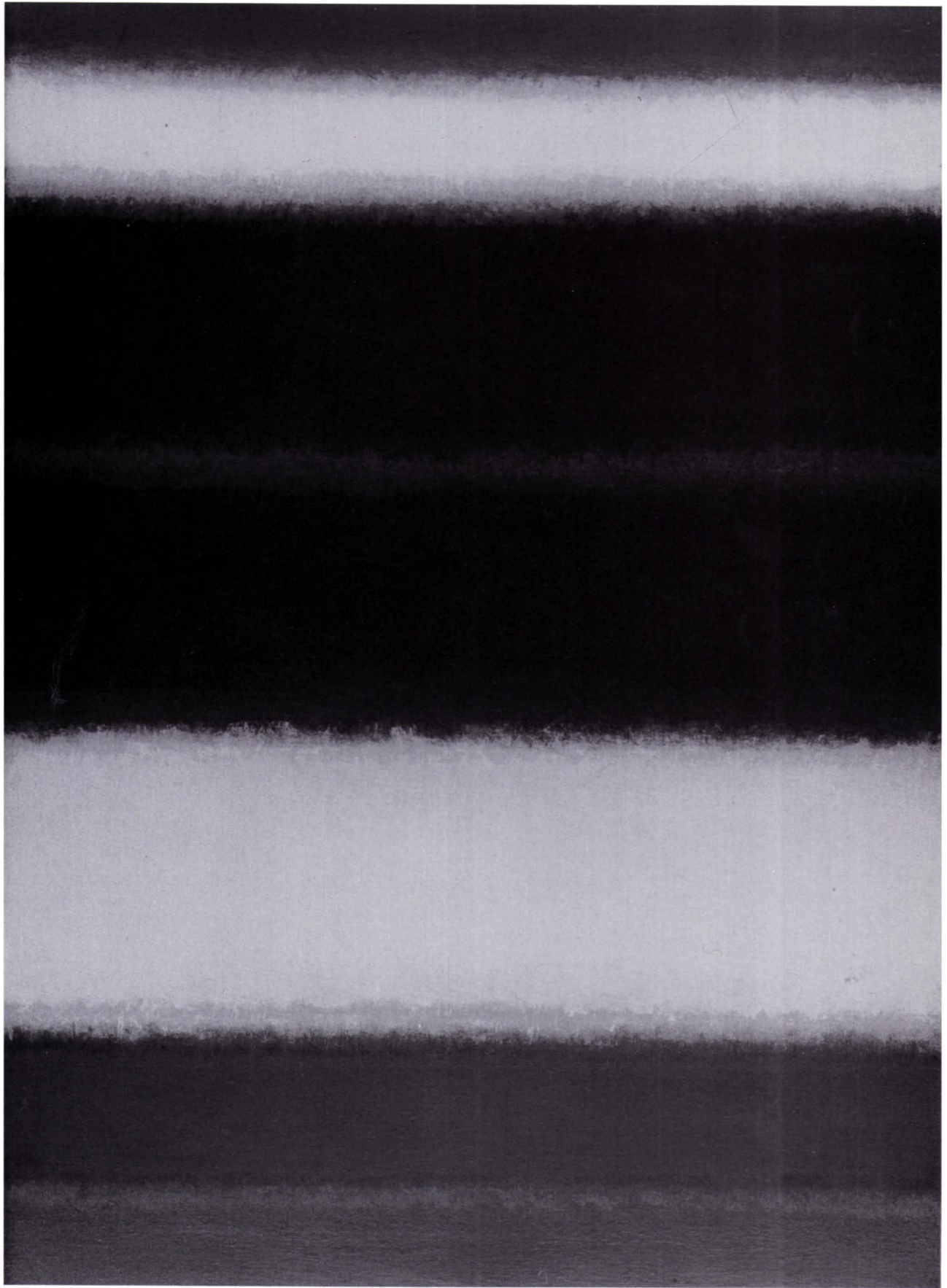
5.



6.



7.



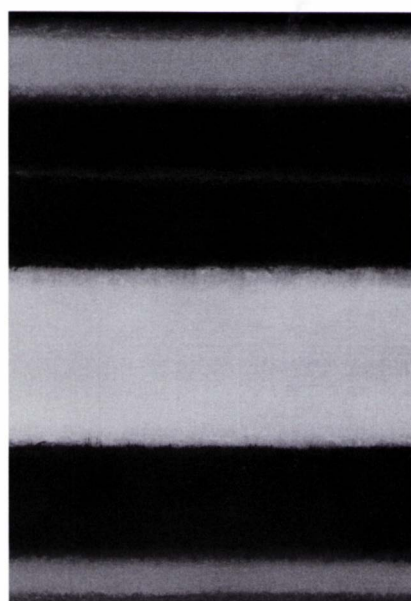
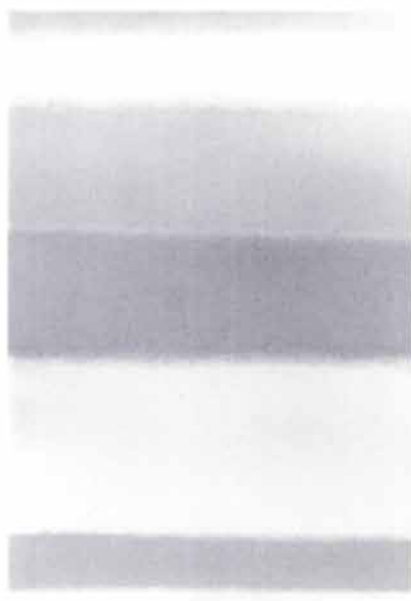
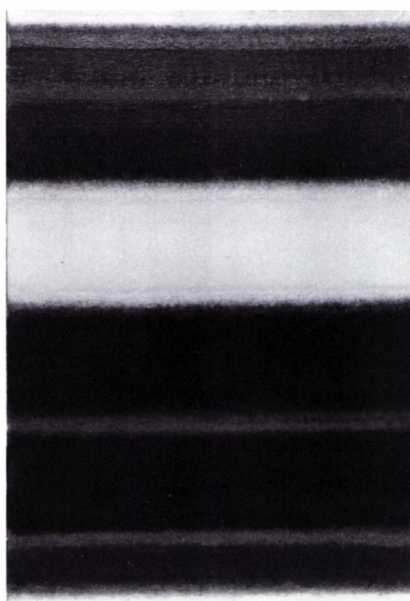
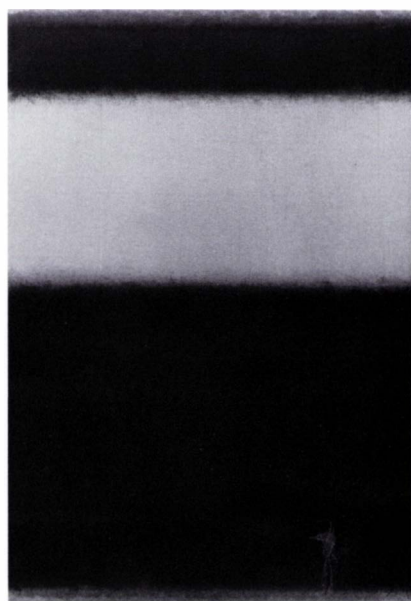
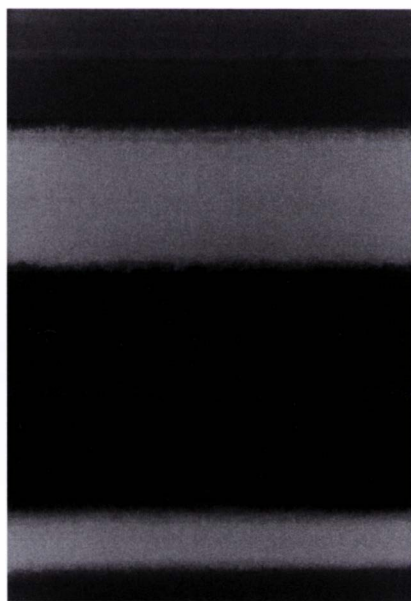
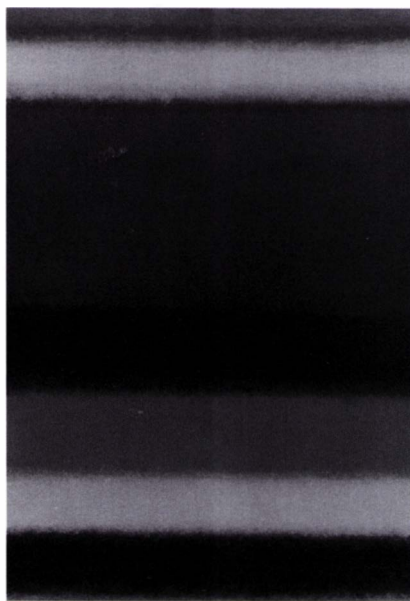
8.



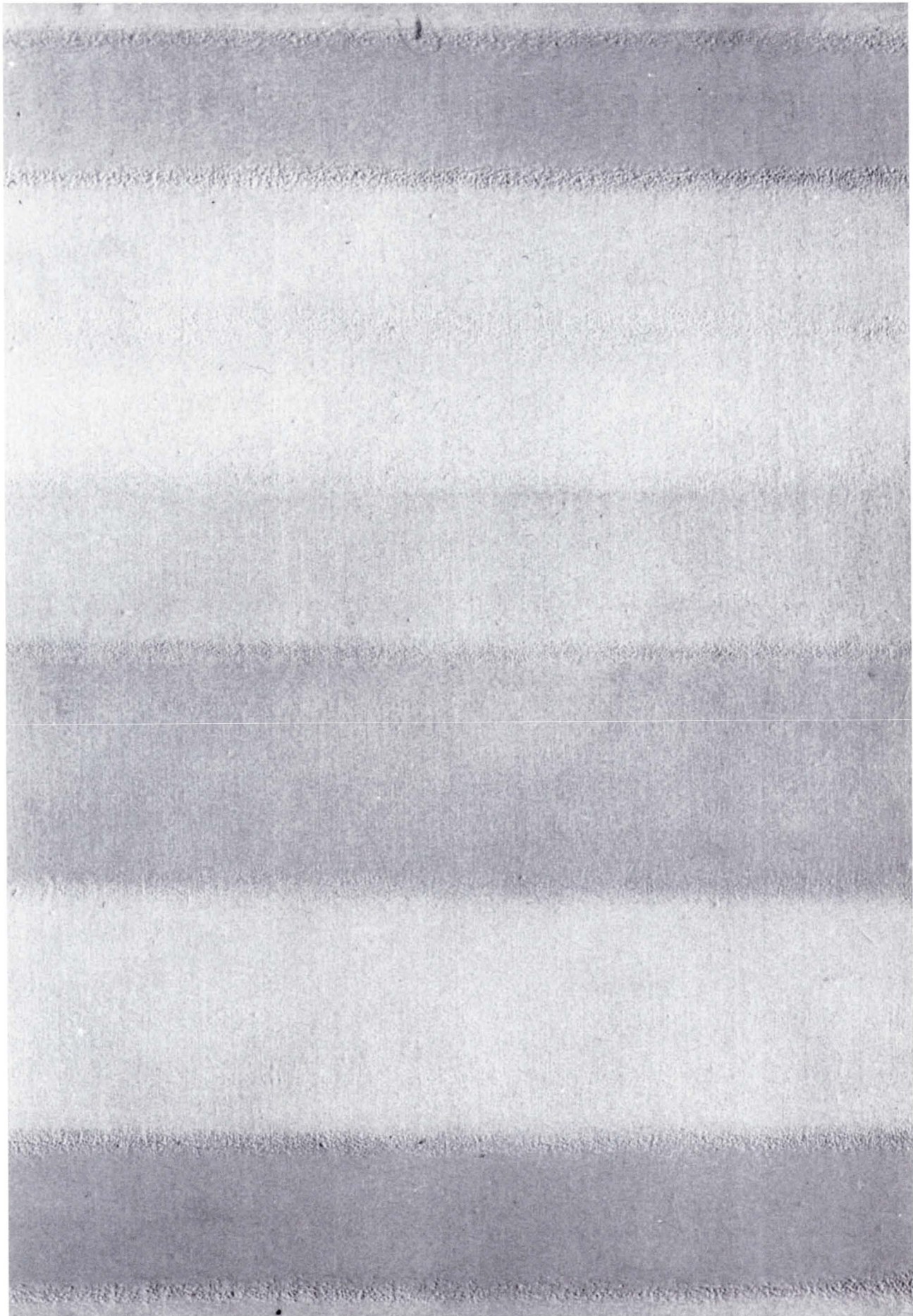
9.



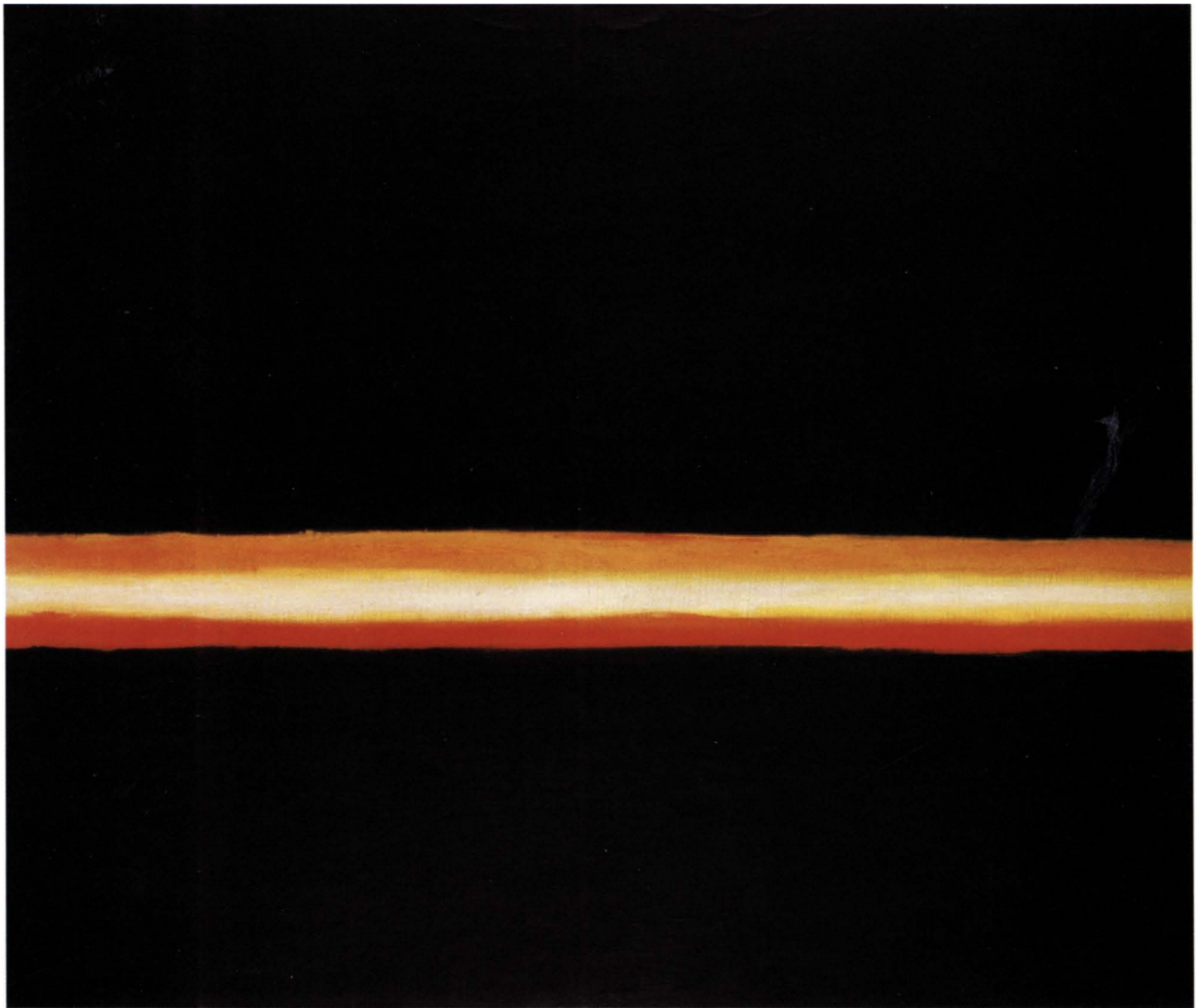
10.



11. | 12. | 13.
14. | 15. | 16.



17.

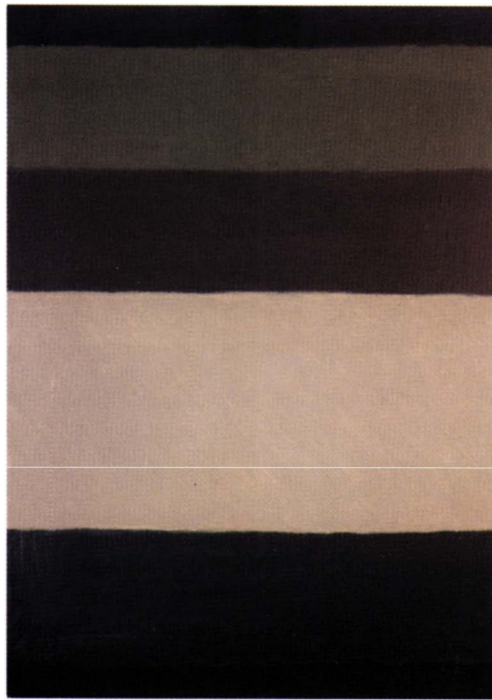


18.

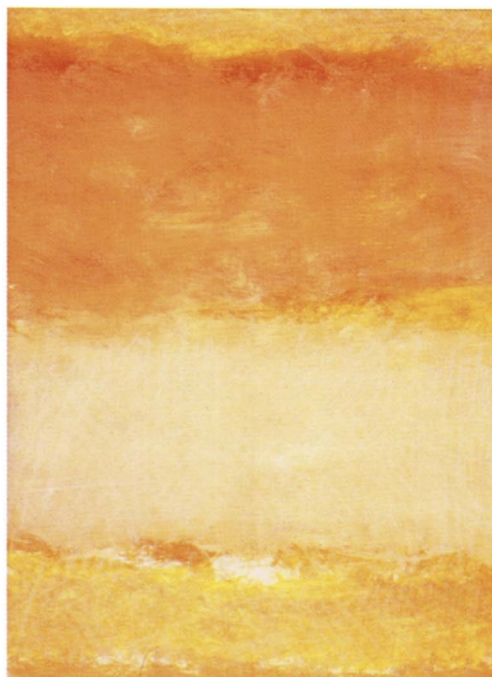
19.



20.



21.

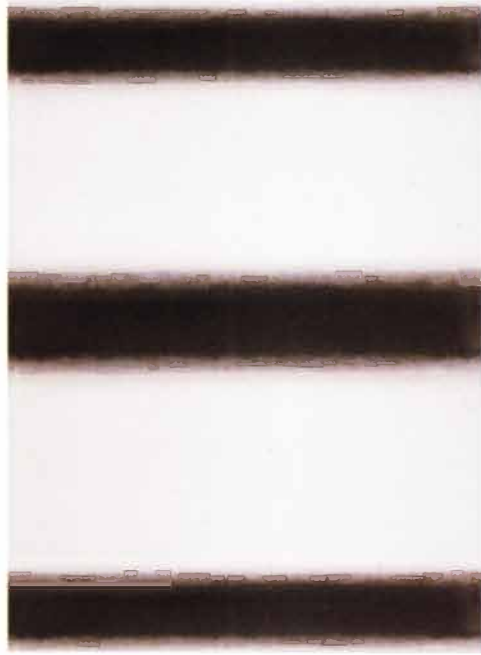




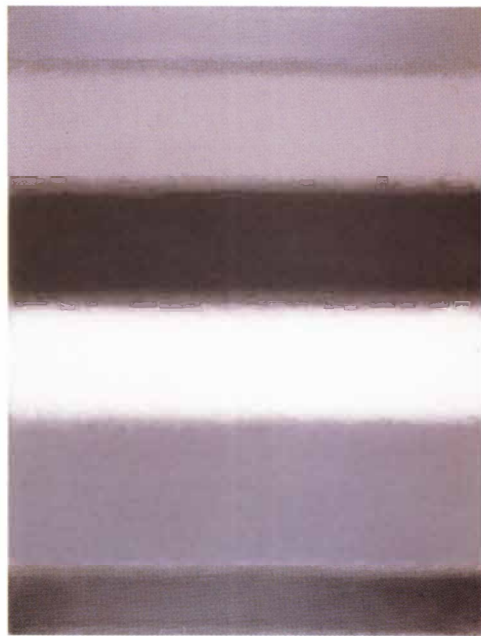
22.



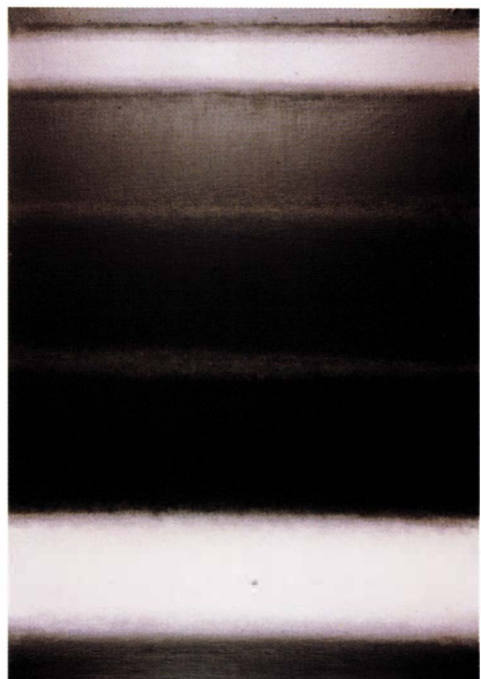
24.



25.



26.

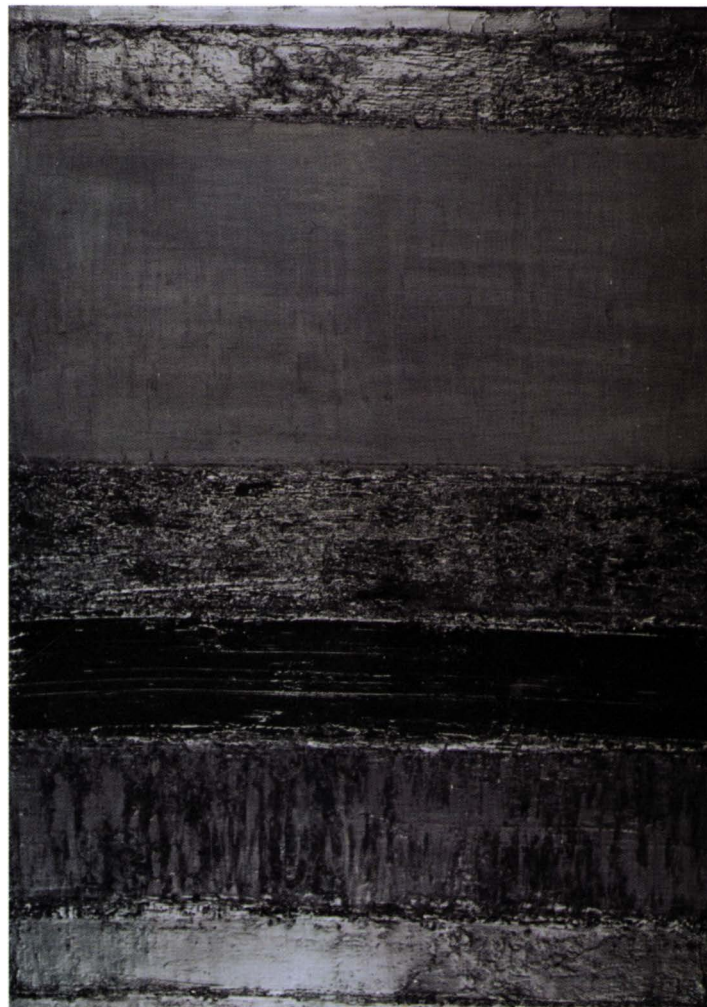




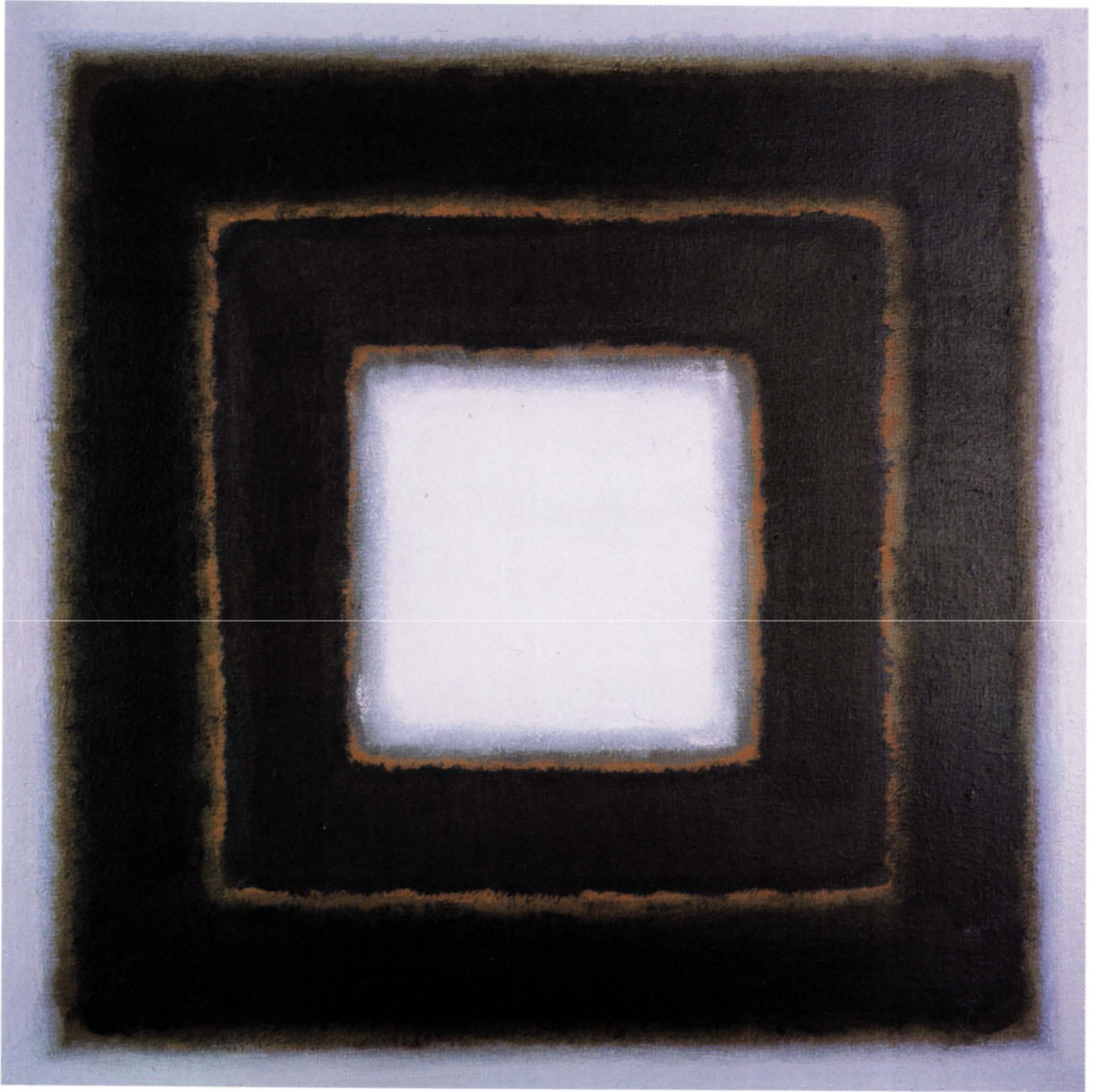
27.



28.

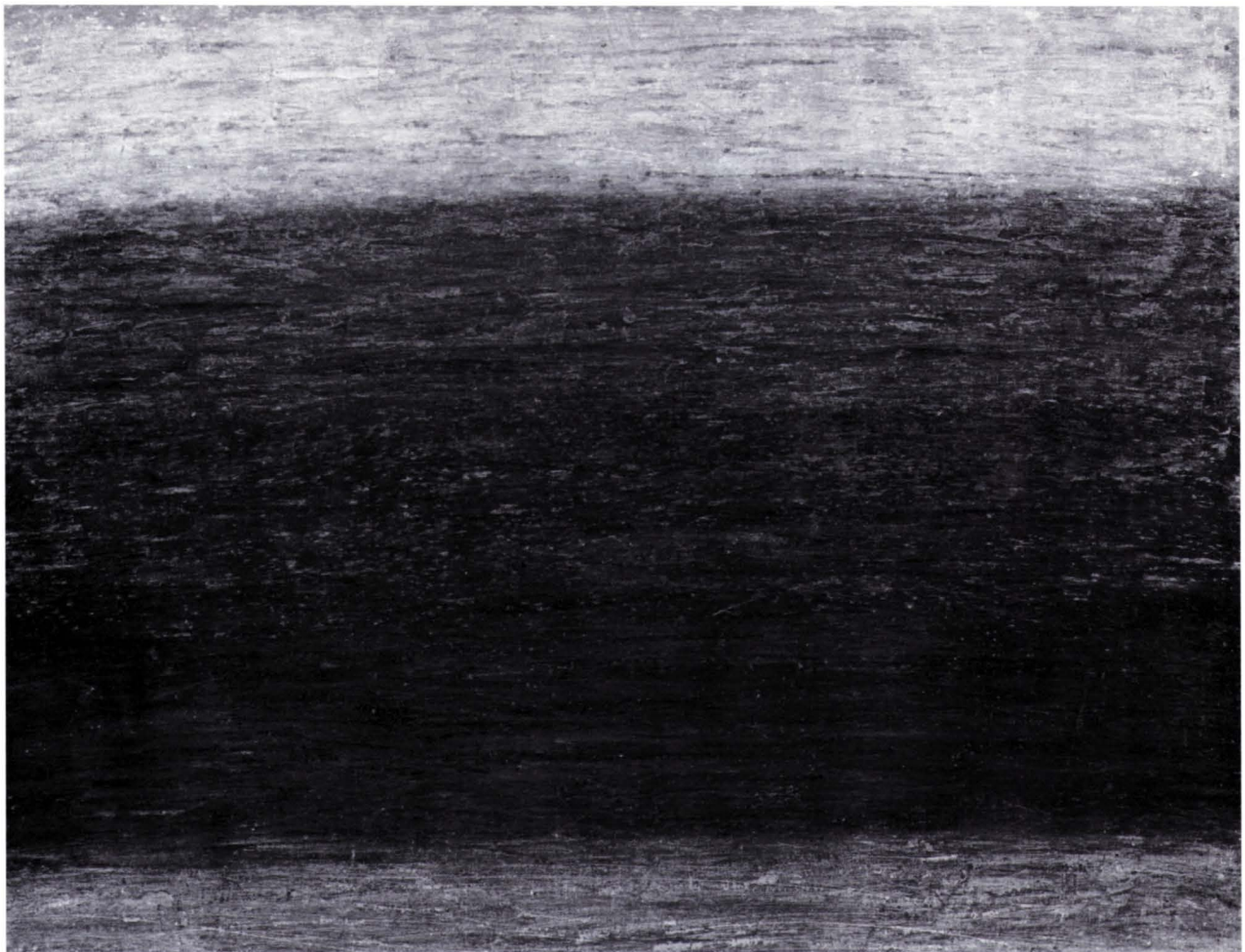


29.



30.

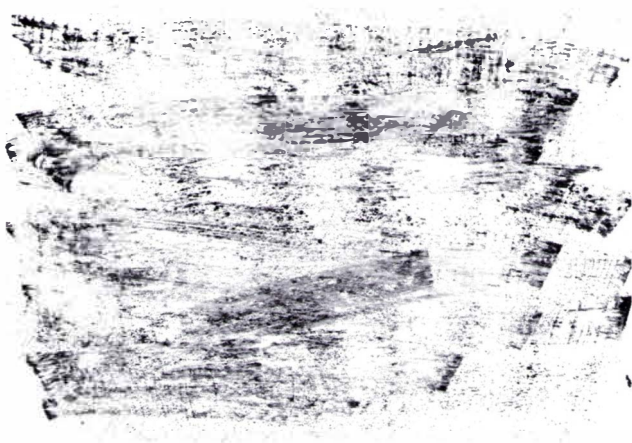
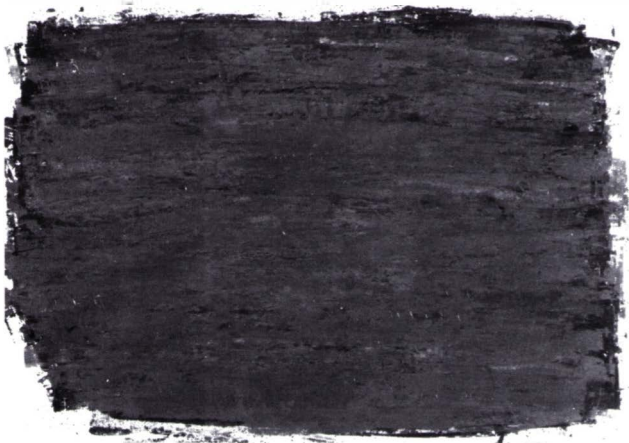
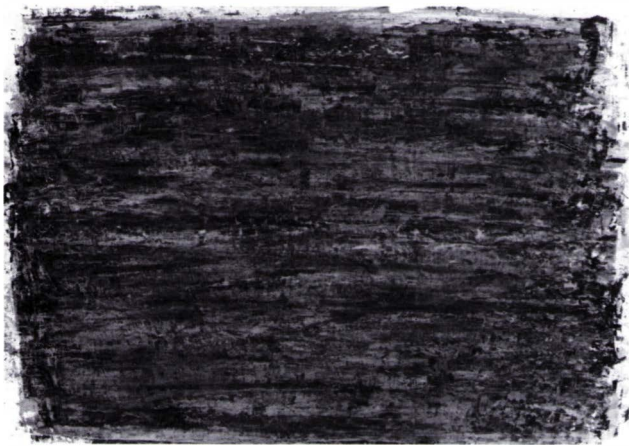




32.



33.



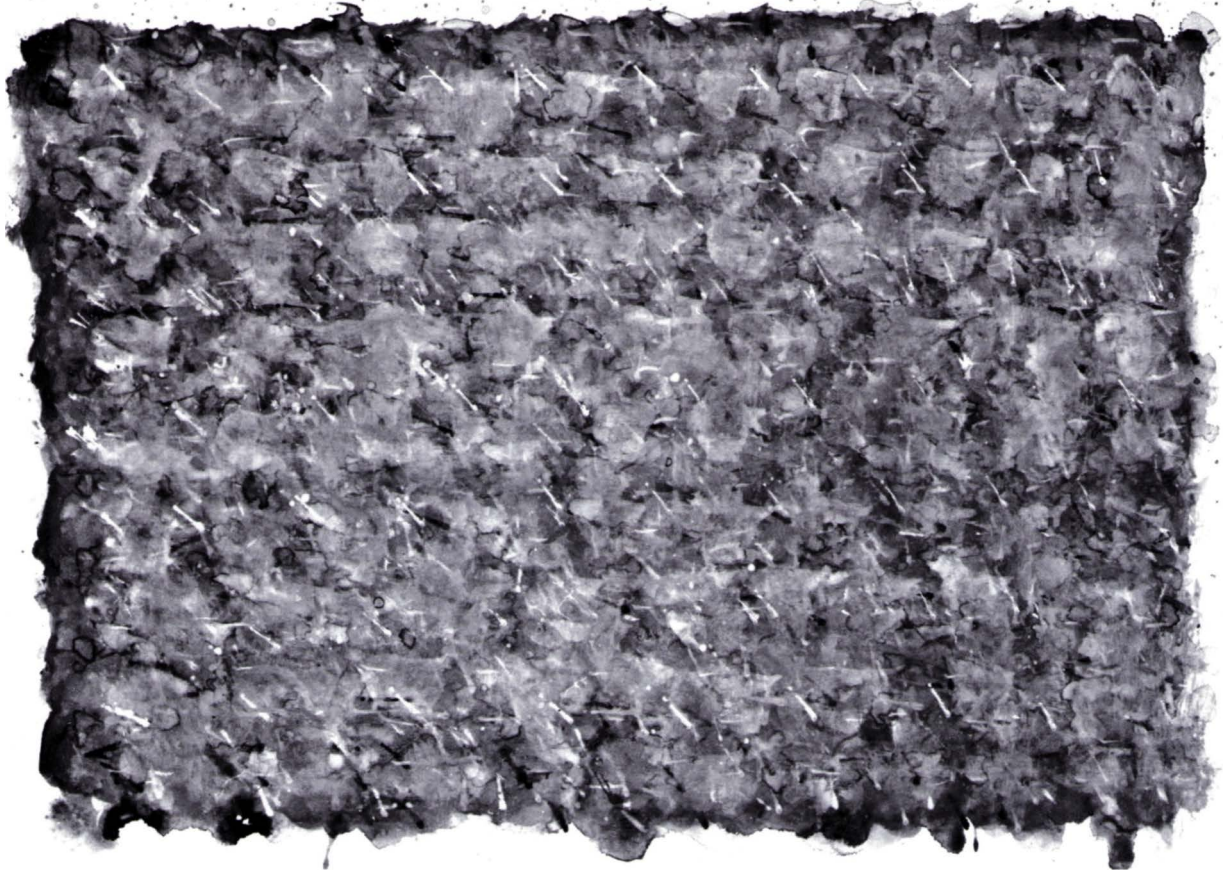
34. | 35.
36. | 37.



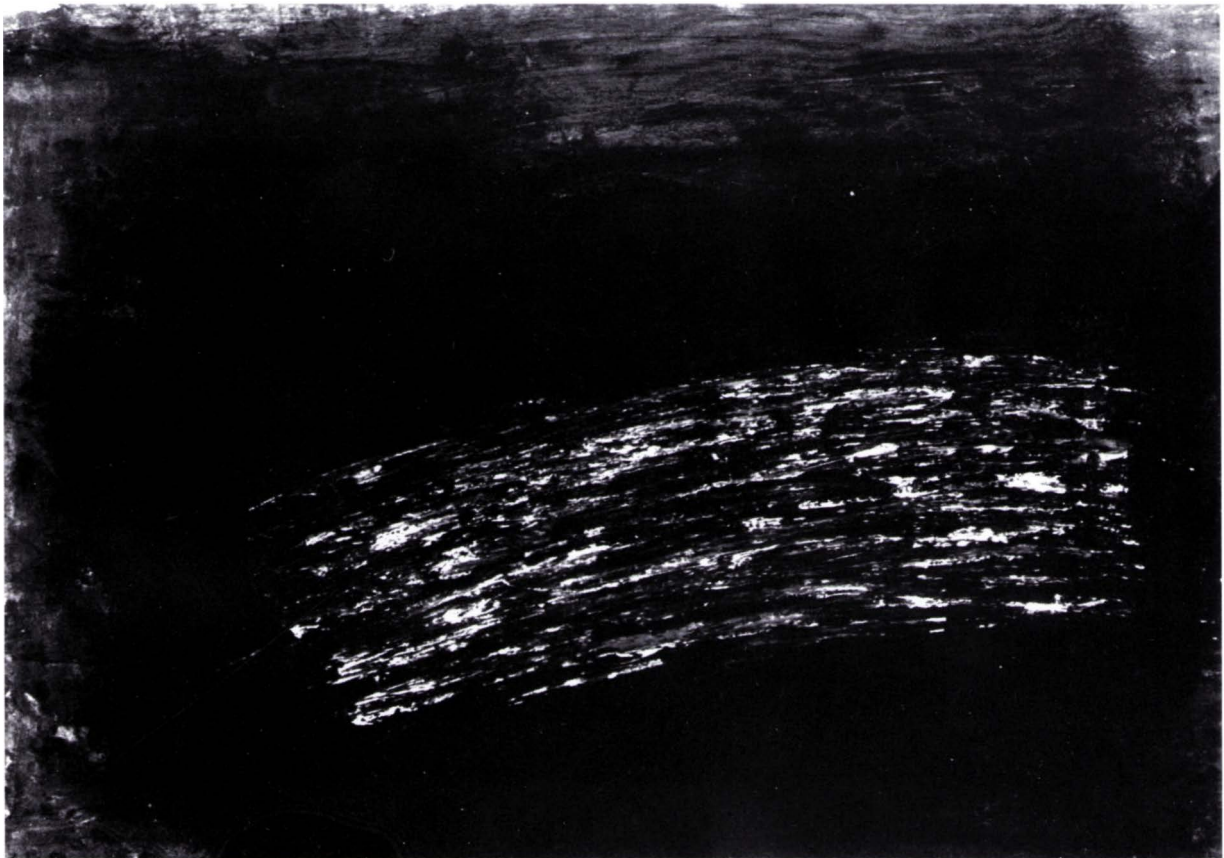
38.



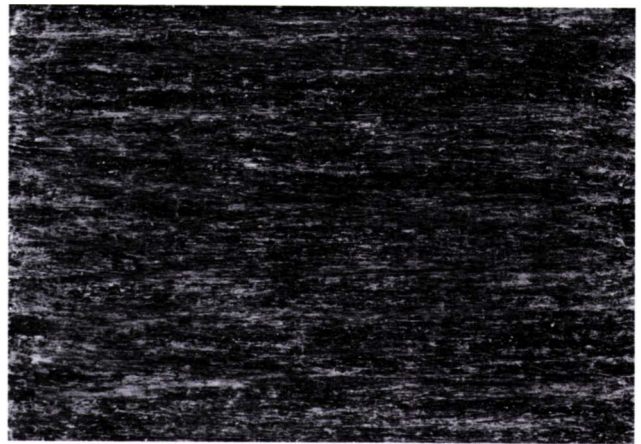
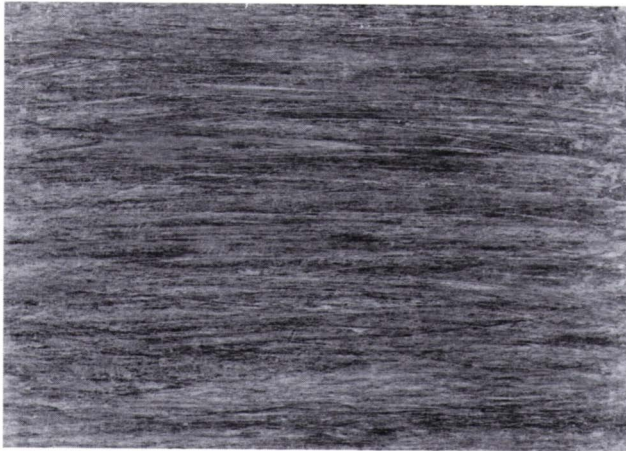
39.



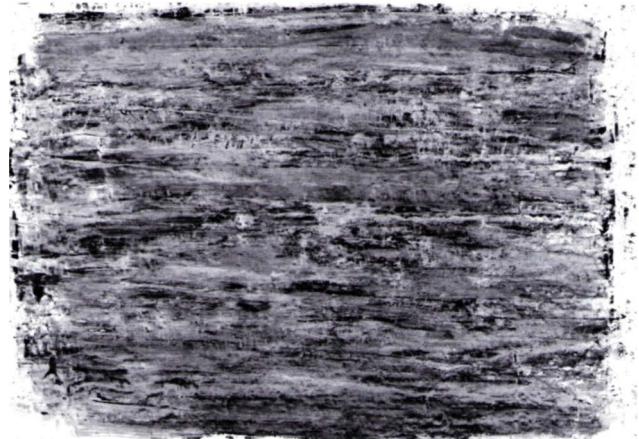
40.



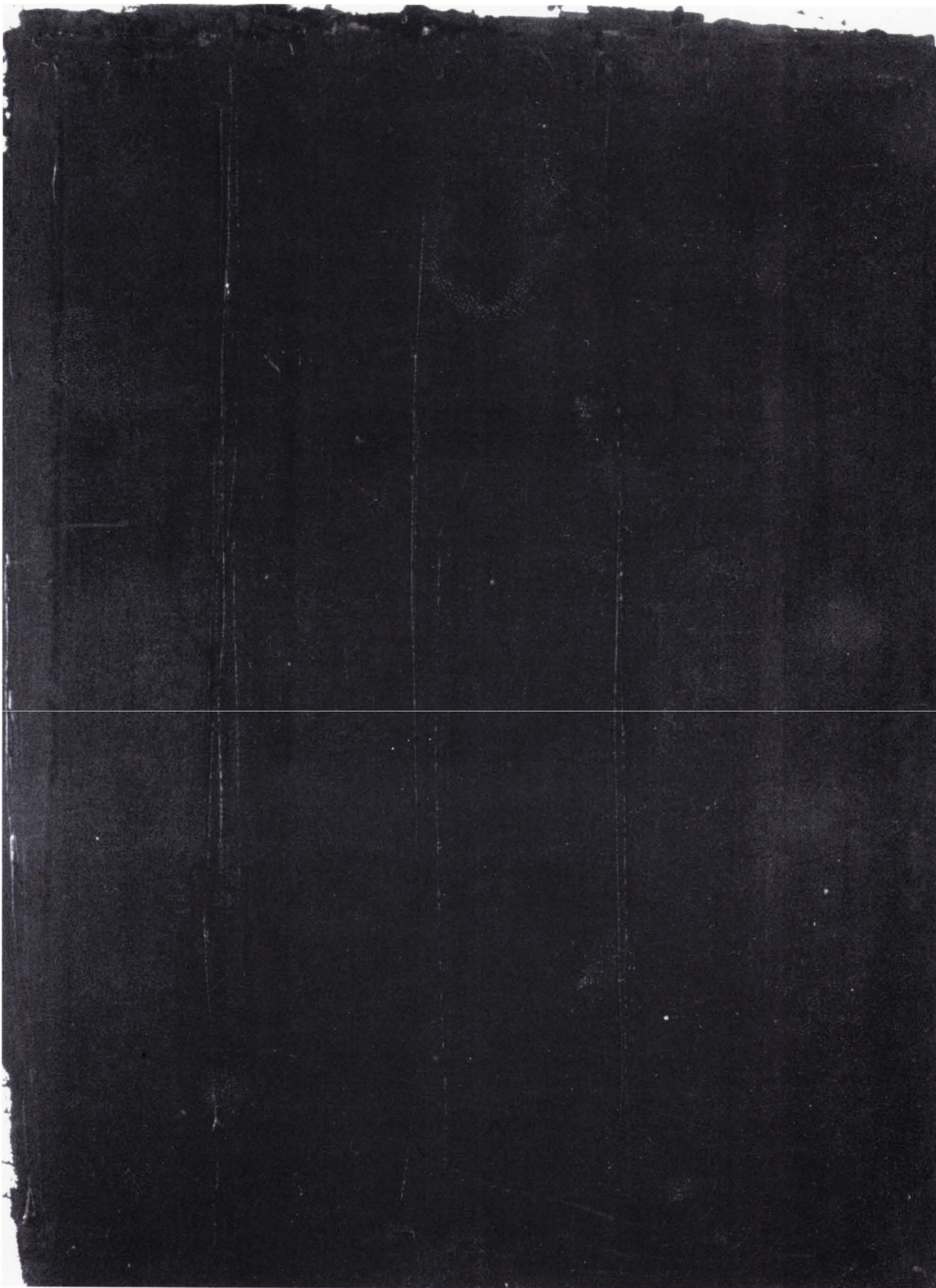
41.



42. | 43.
44. | 45.



46. | 47.
48. | 49.



50.



51.



52.



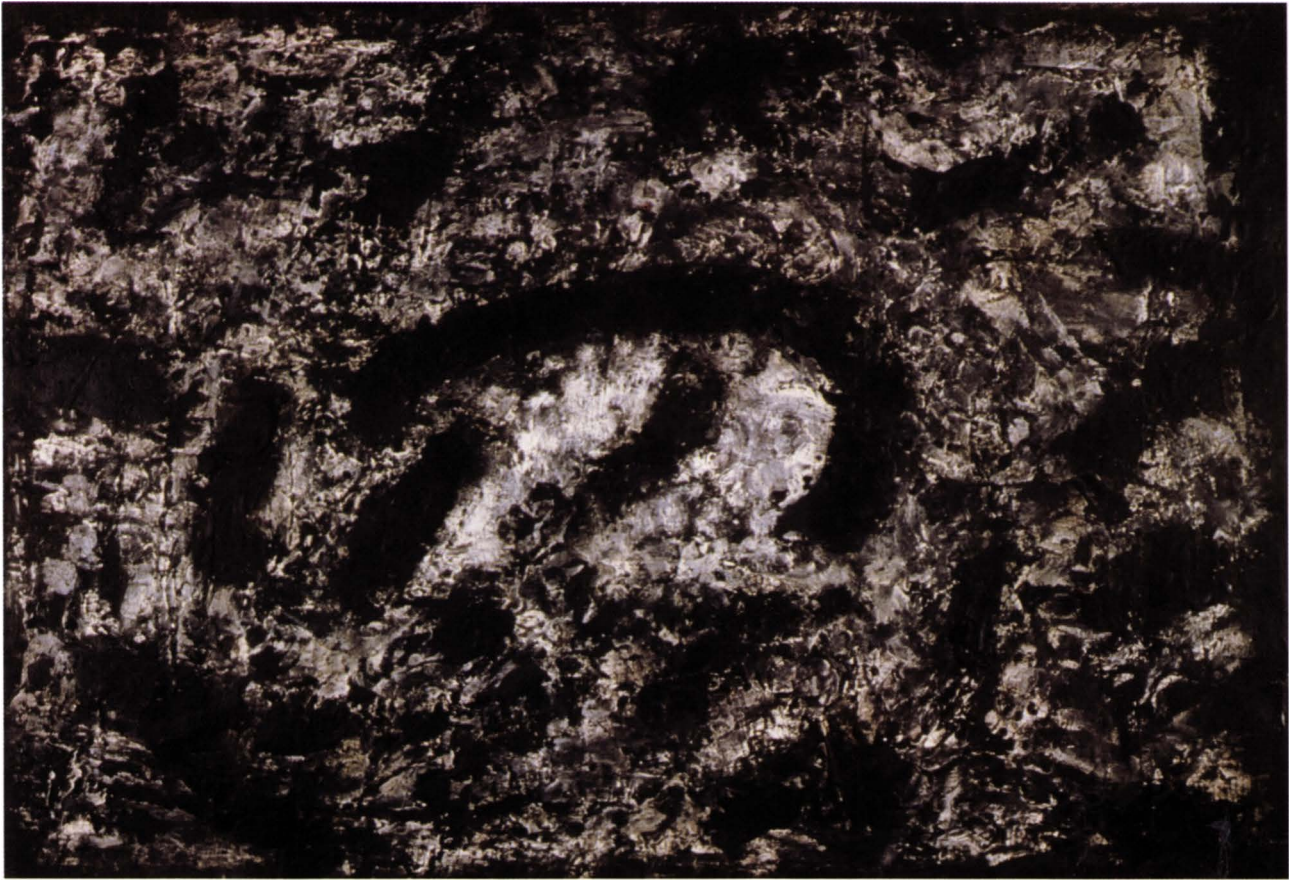
53.



54.



55.



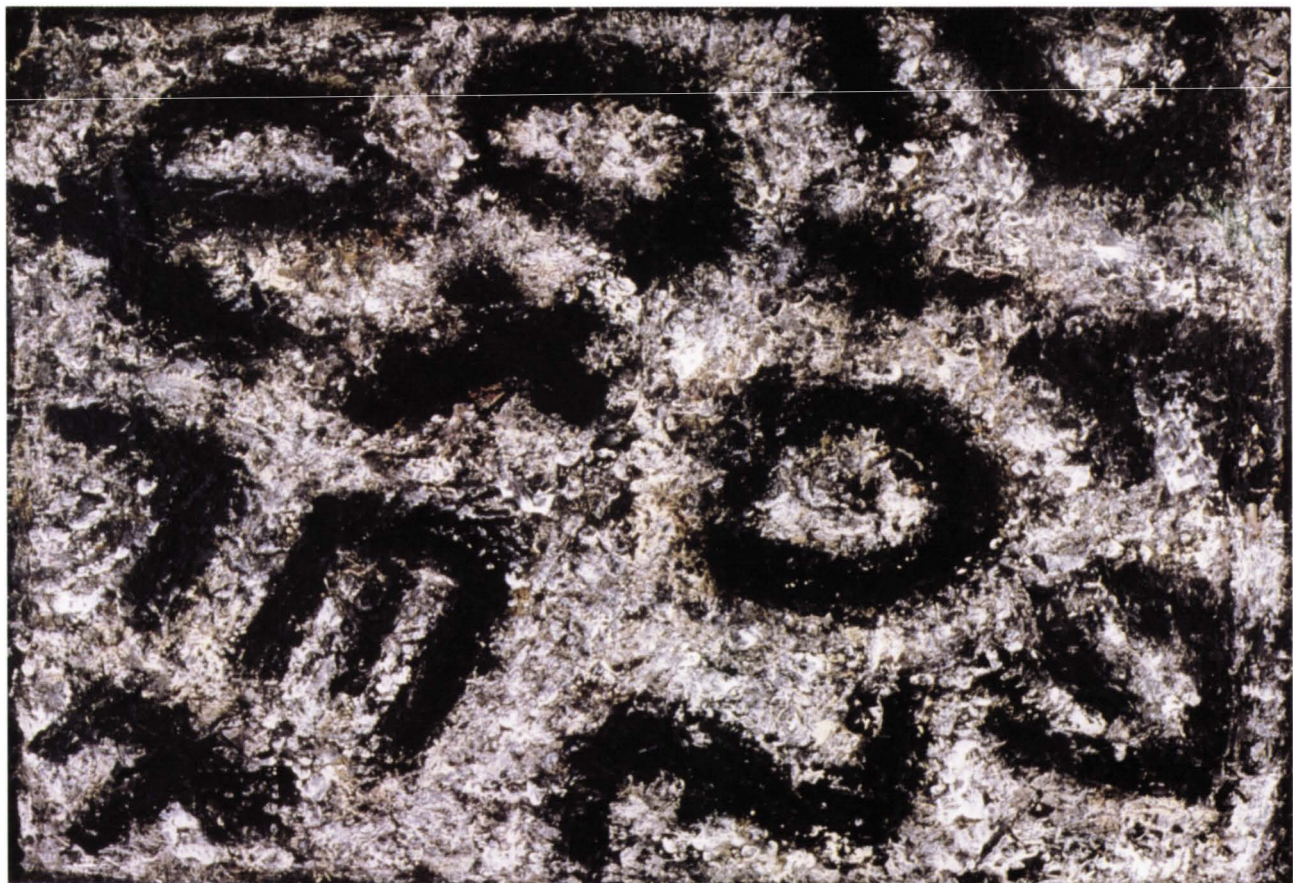
56.



57.



58.



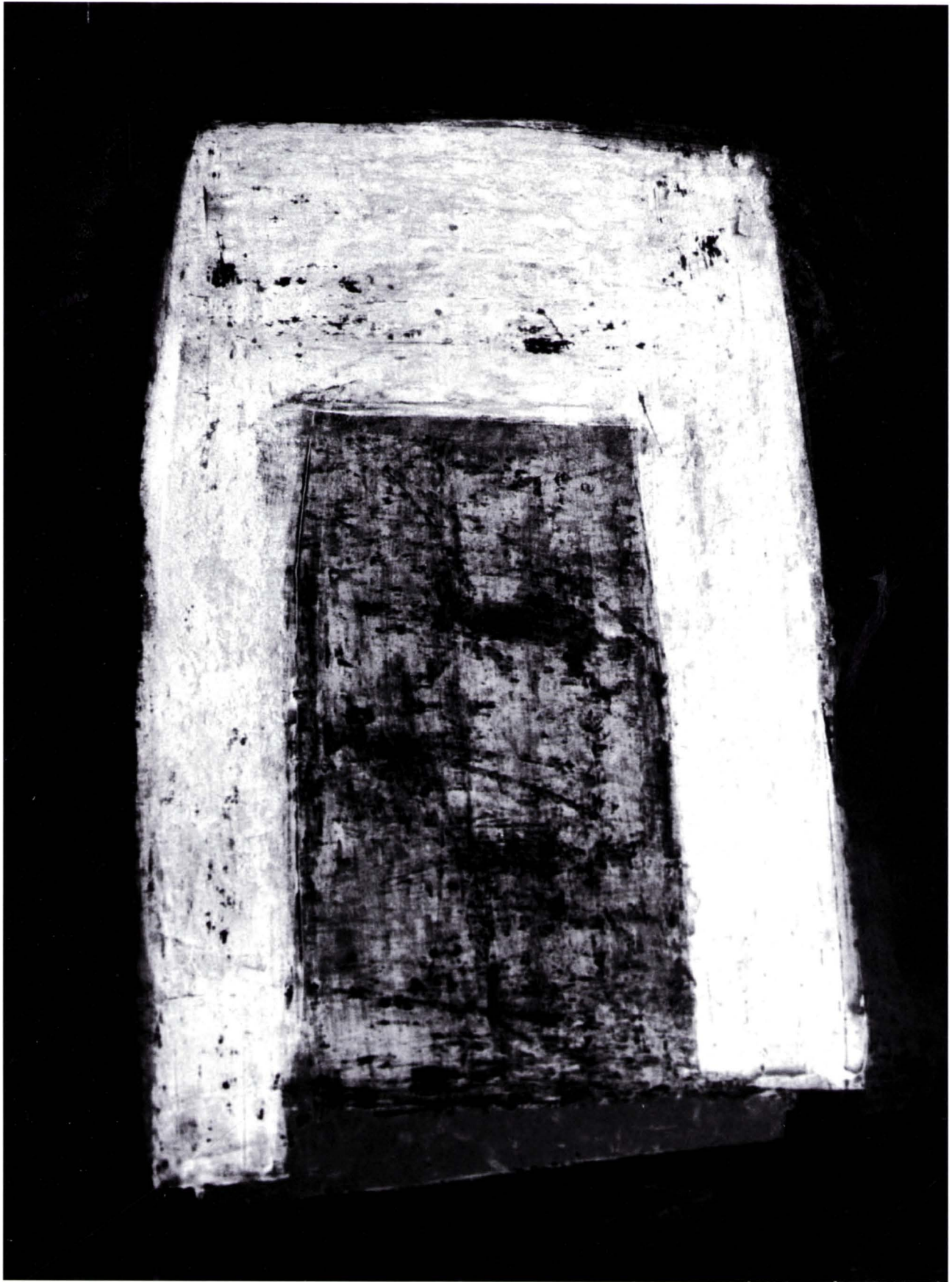
59.



60.



61.



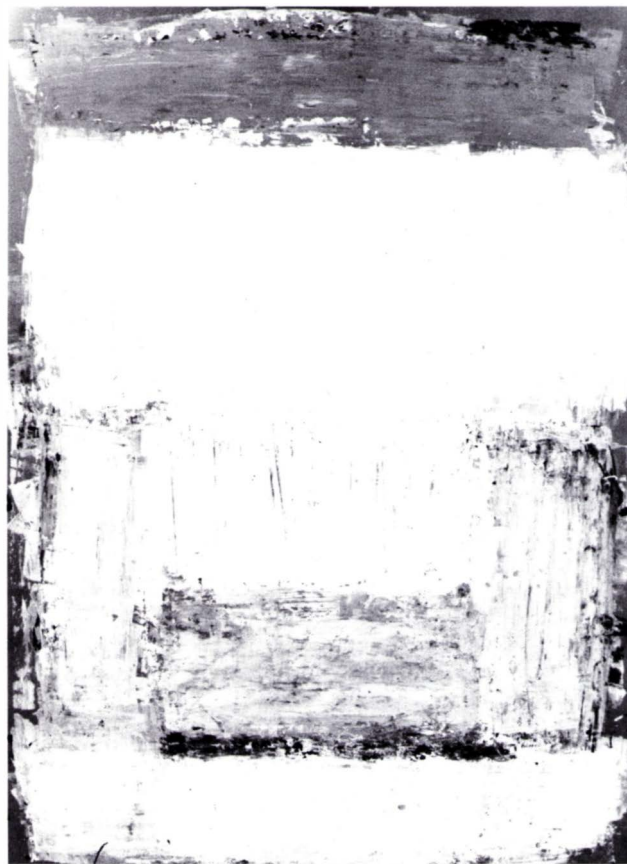
62.



63.



64.



65. | 66.
67. | 68.



69.



70.



71.



72.



73.



74.



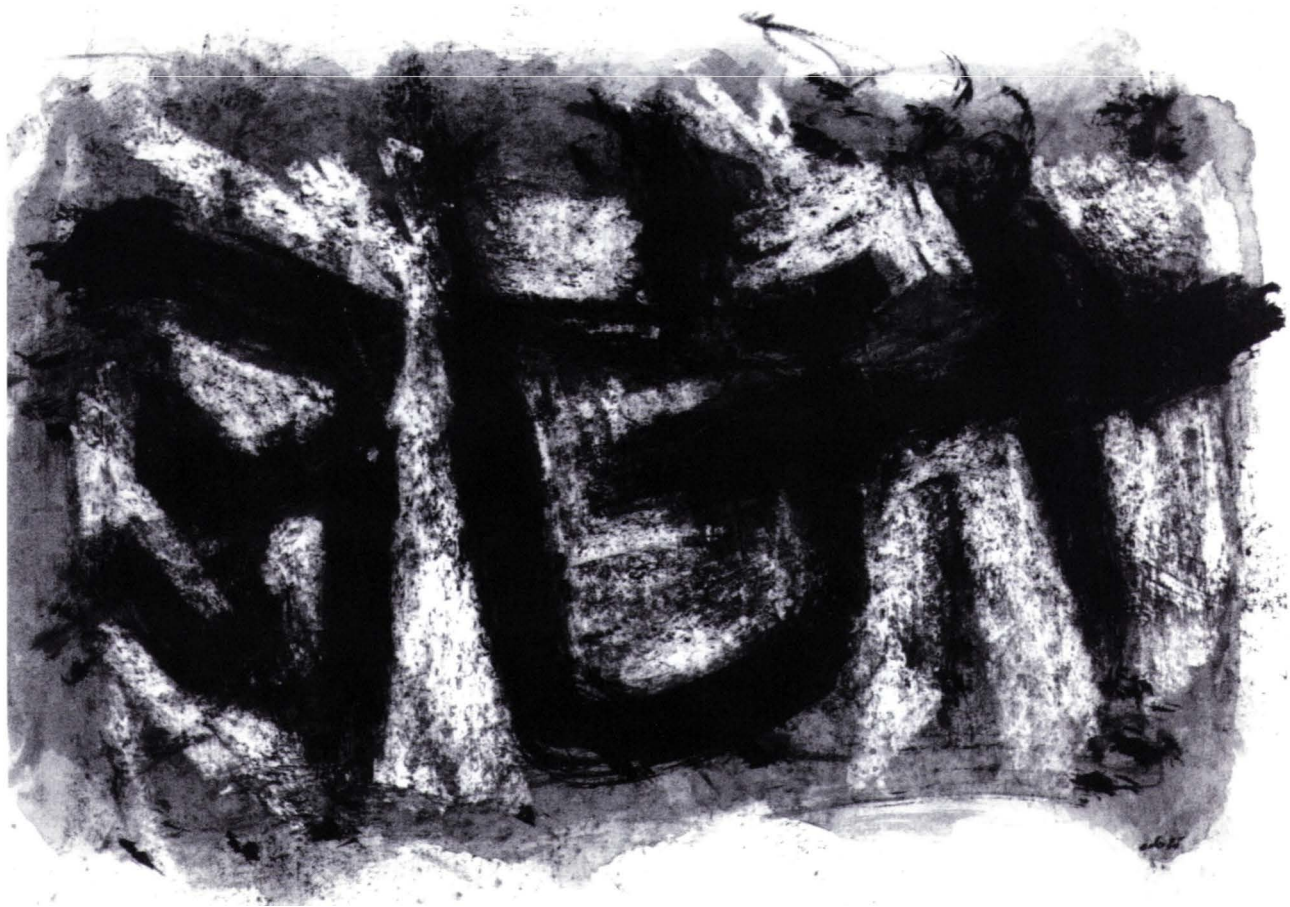
75.



76.



77.



78. | 79.



81.



82.



83.



84.



85.



86.



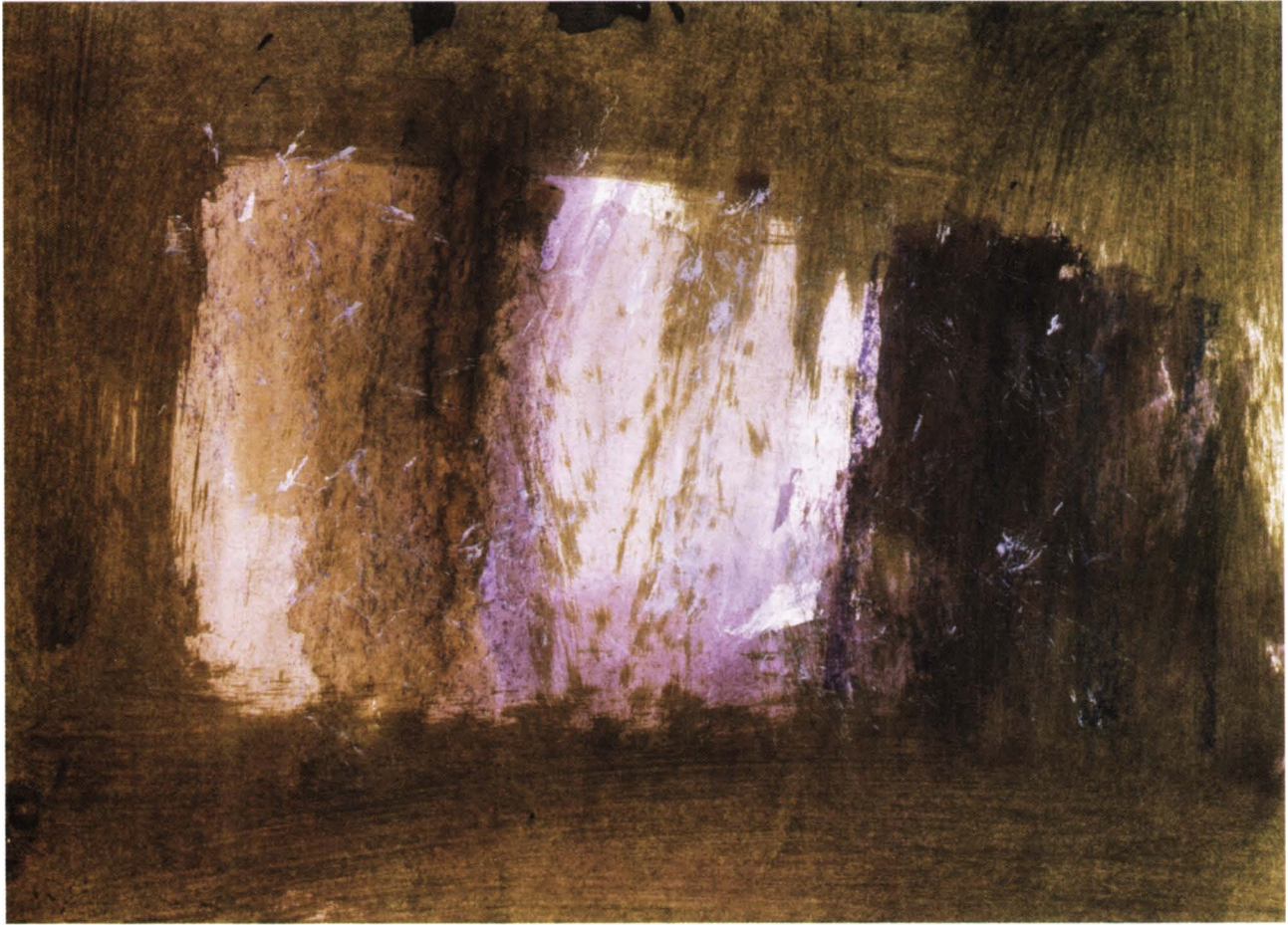
87.



88.

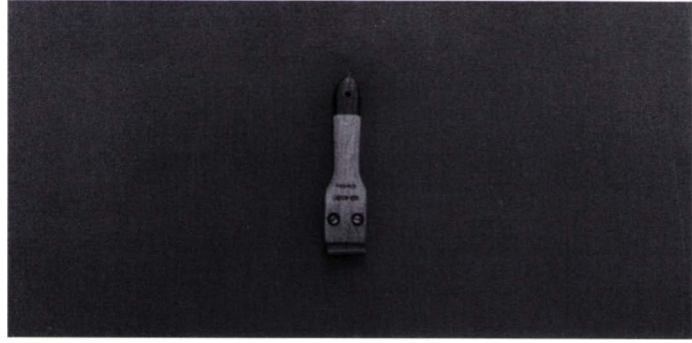


89.

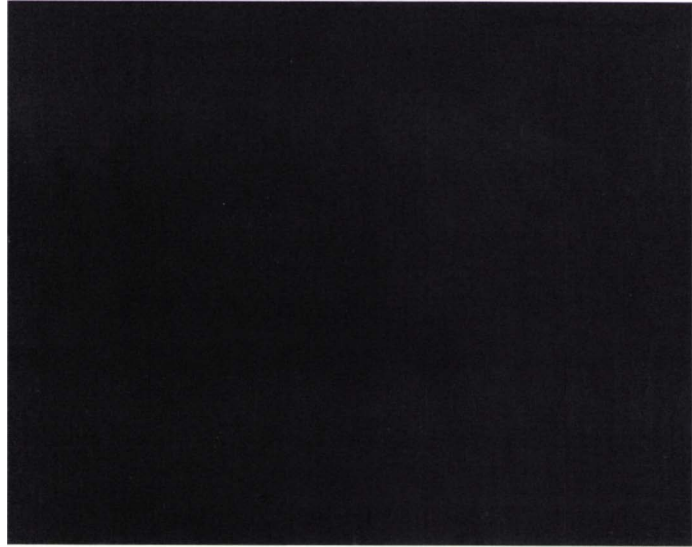


90.

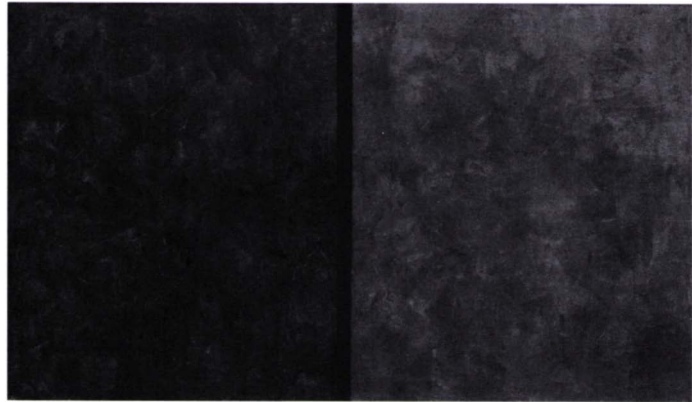




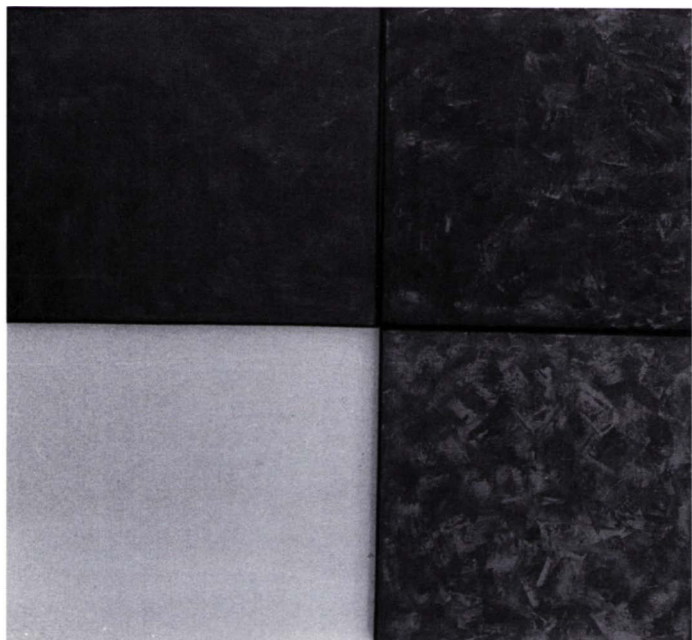
92.



93.

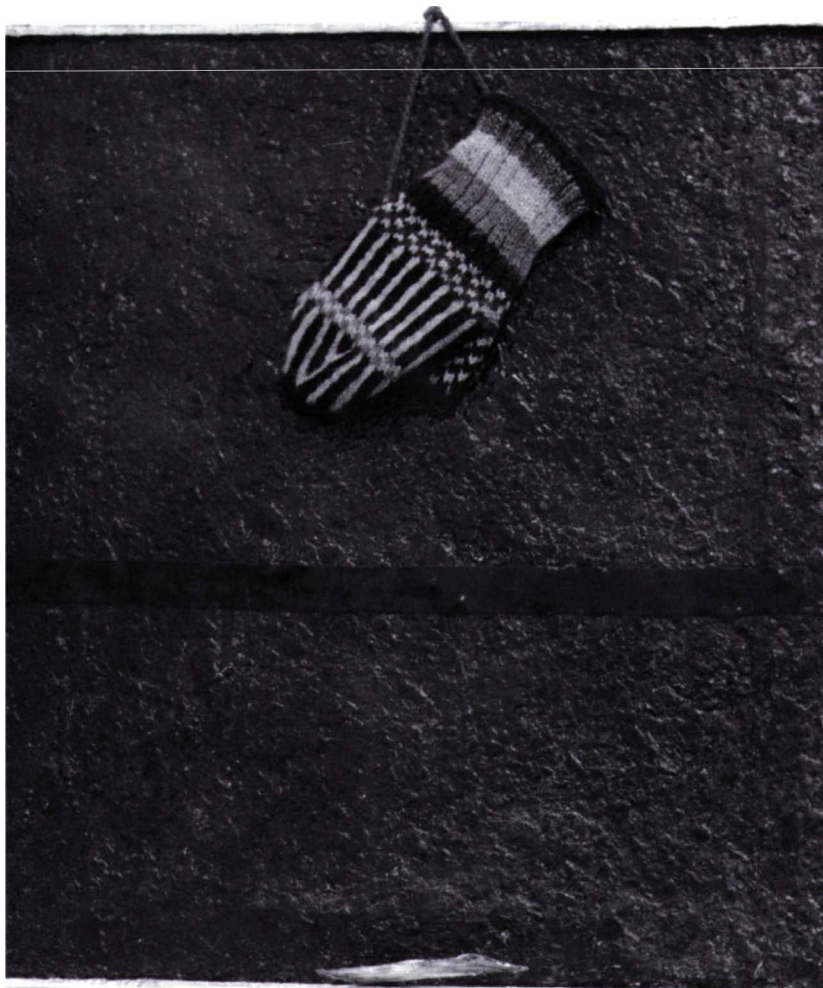


94.



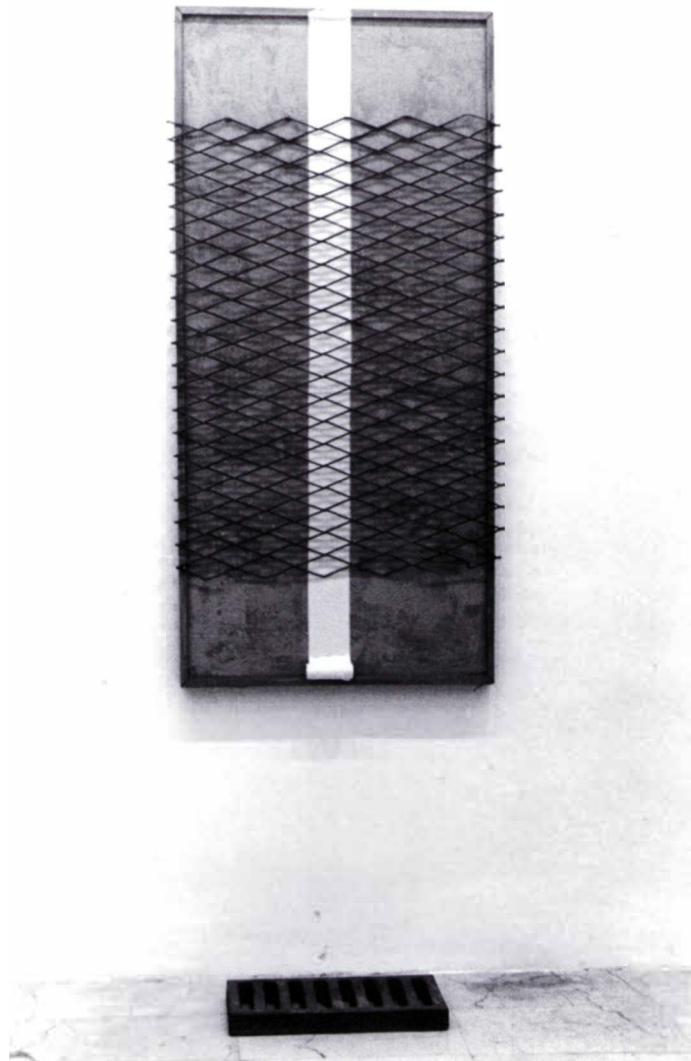


95.

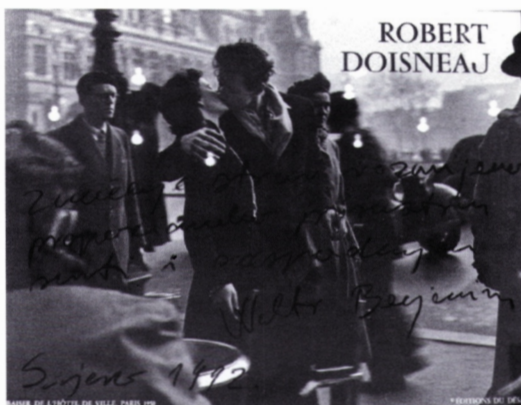
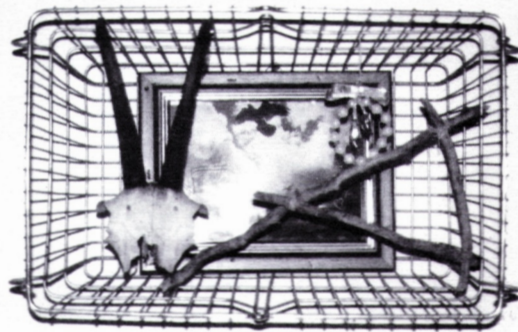
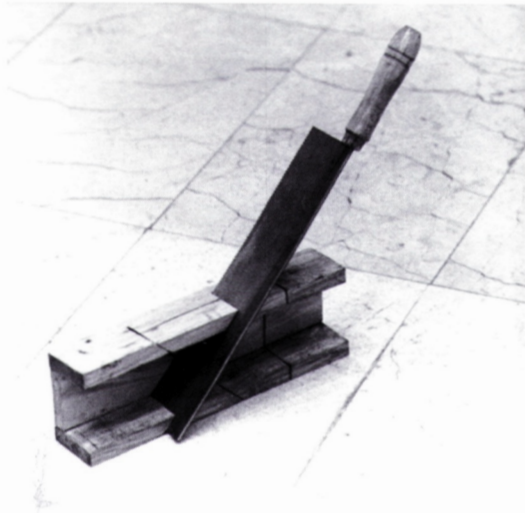
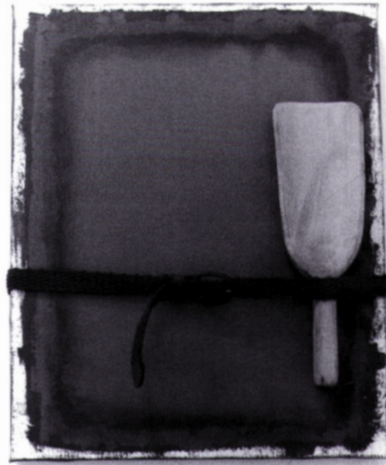
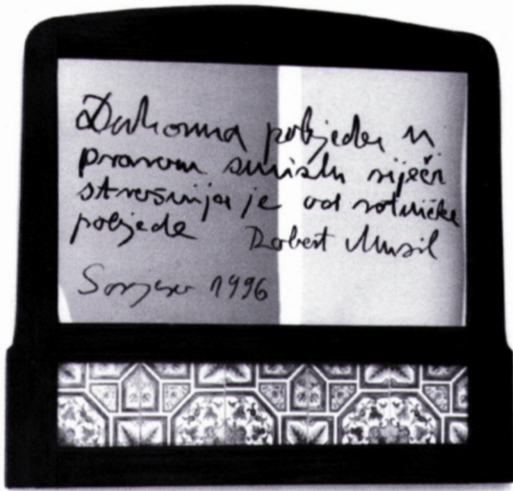




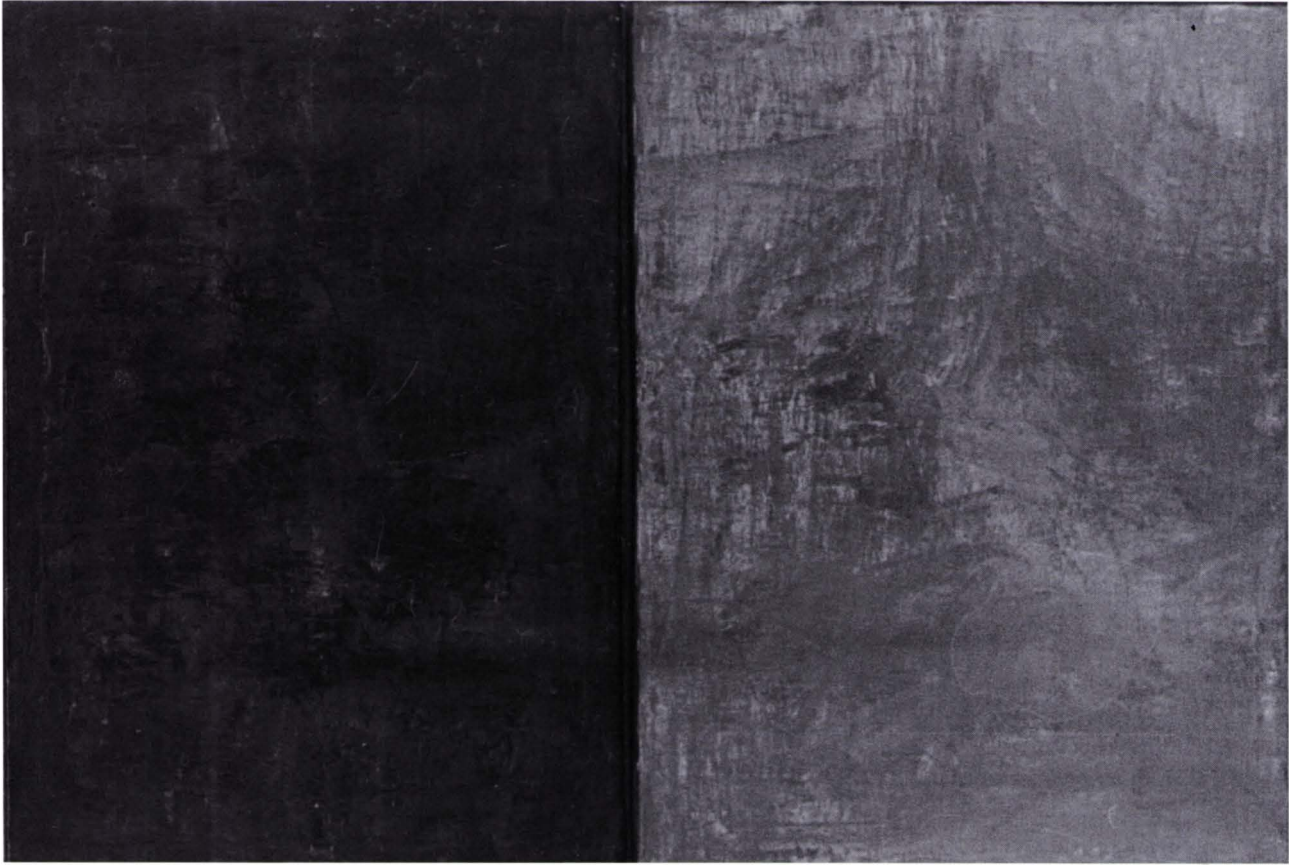
97.



98.



99. | 100.
 101. | 102.
 103. | 104.
 105. | 106.



107.



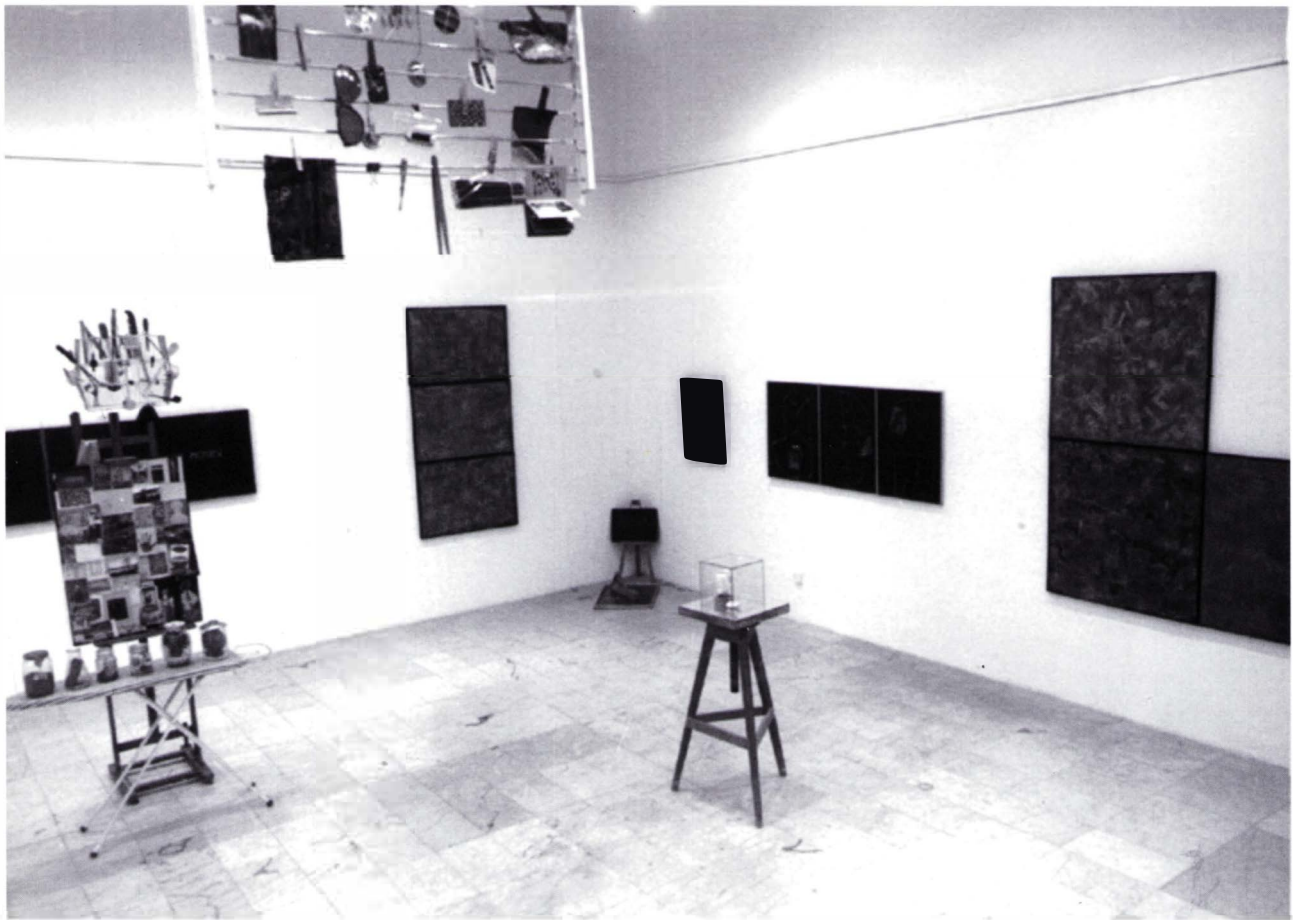
108.



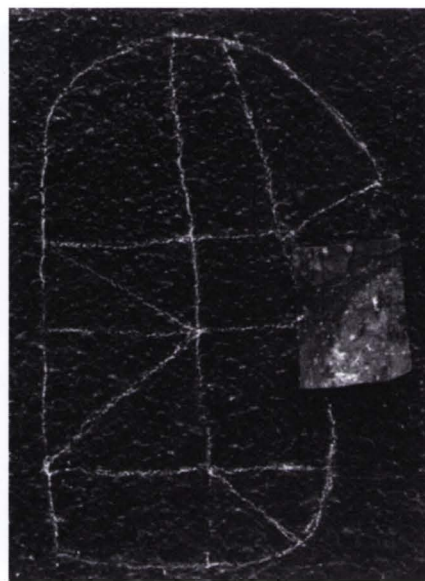
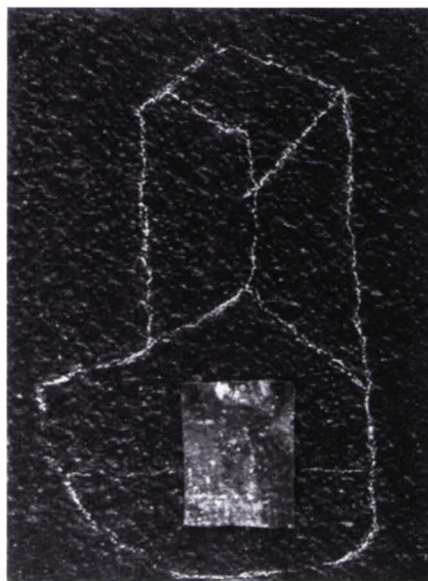
109.



110.



111.





114.



116.



119.



118.



117.



120.



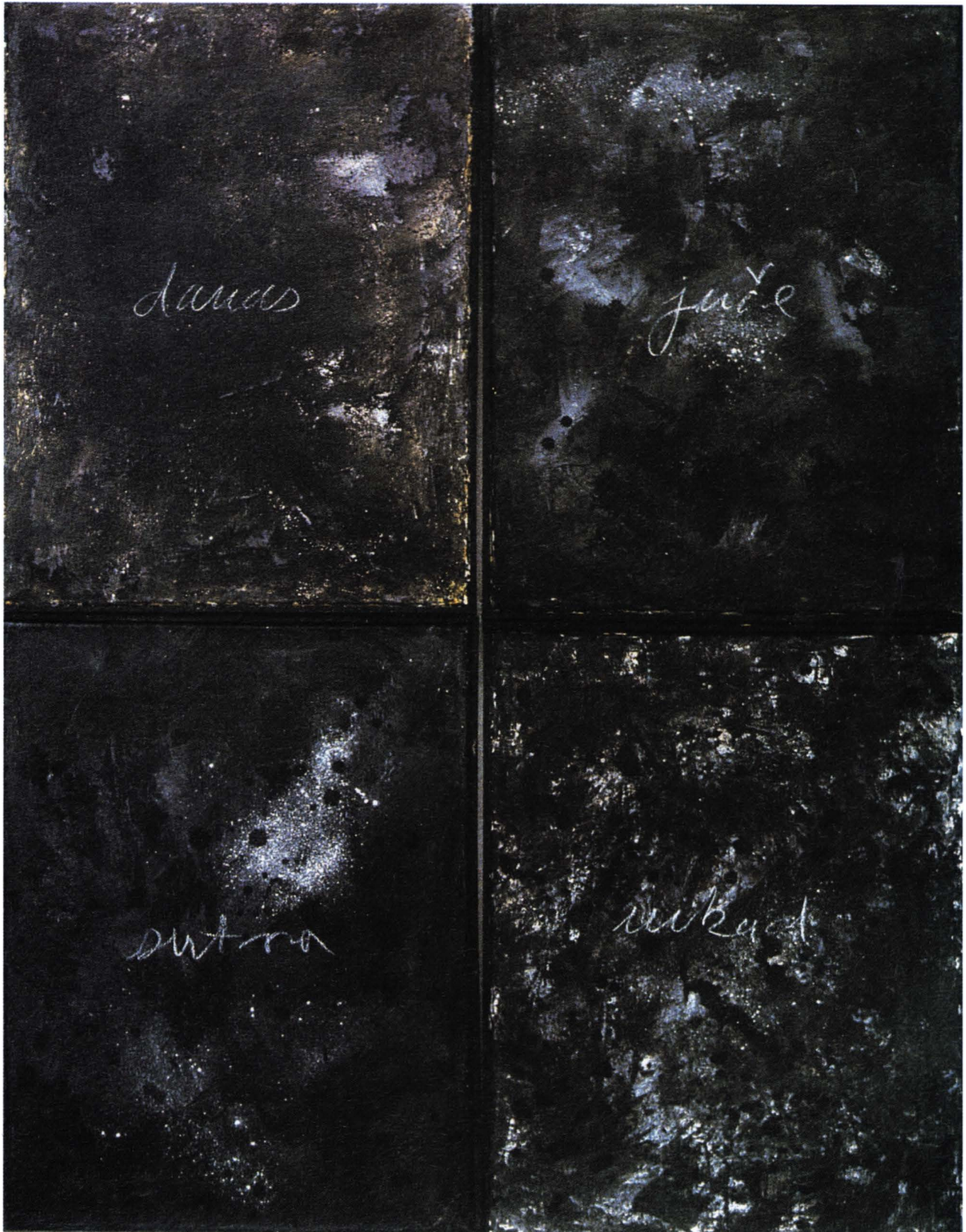
121.



122.



123.



124.



125.



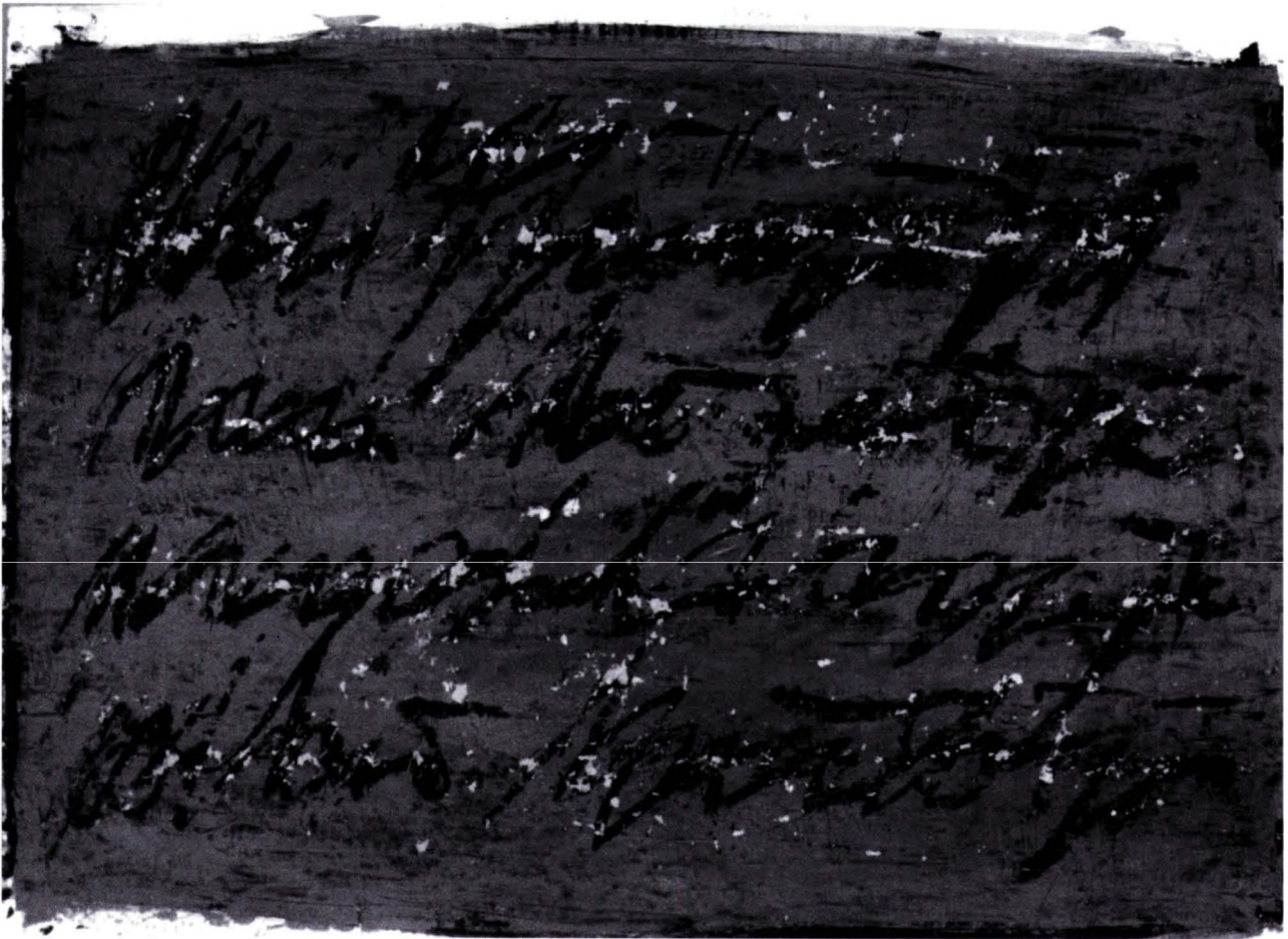
126.



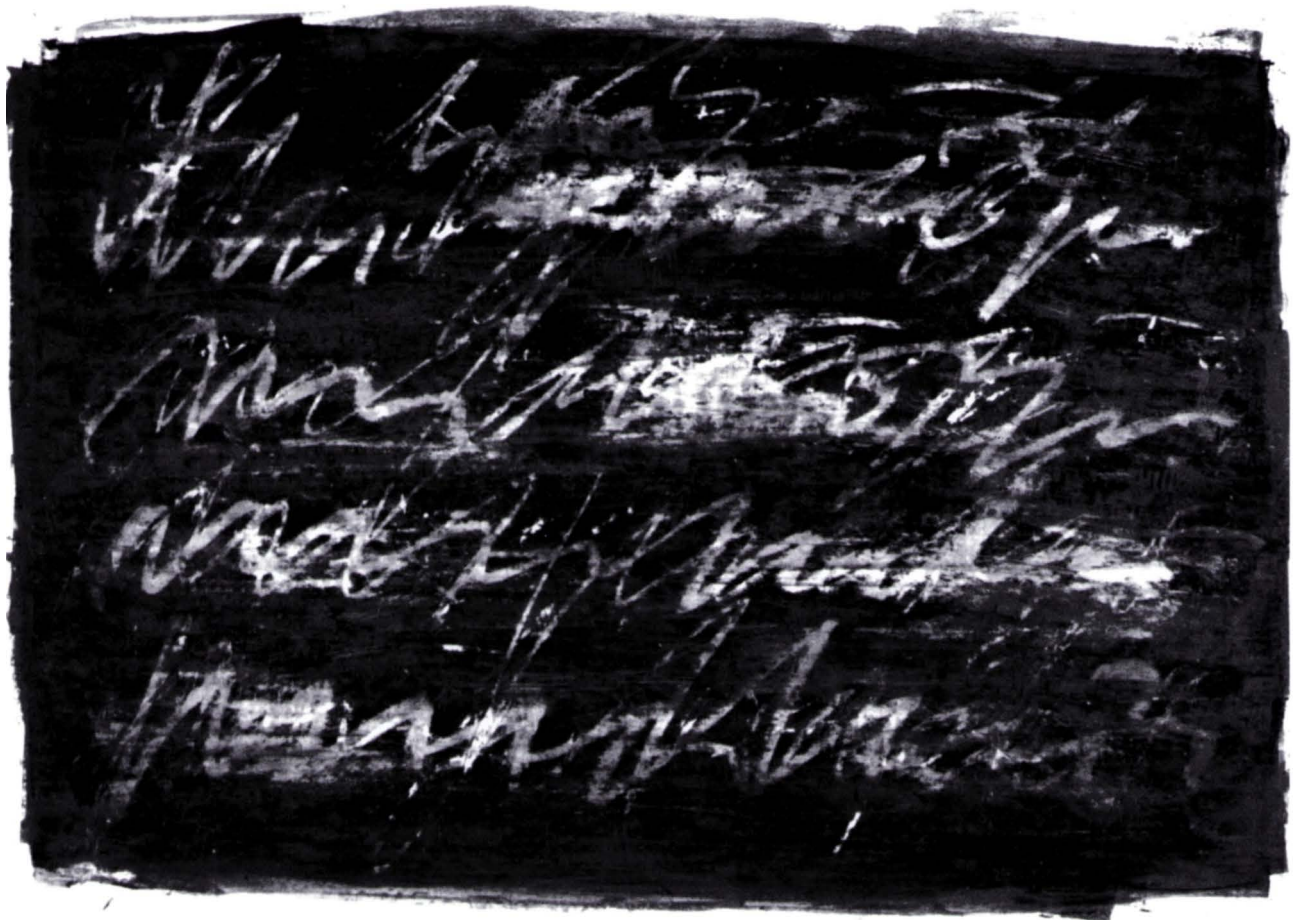
127.



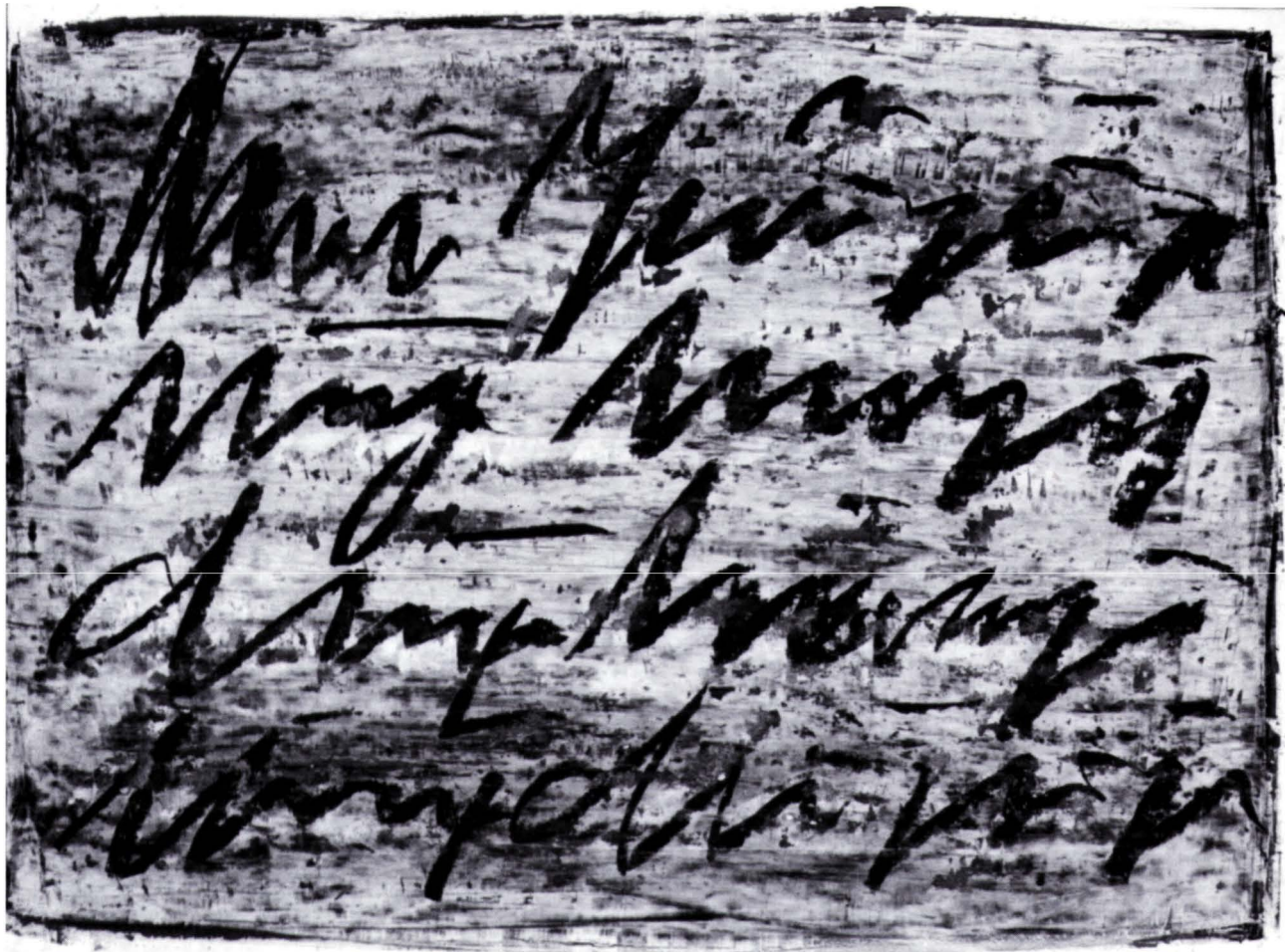
128.



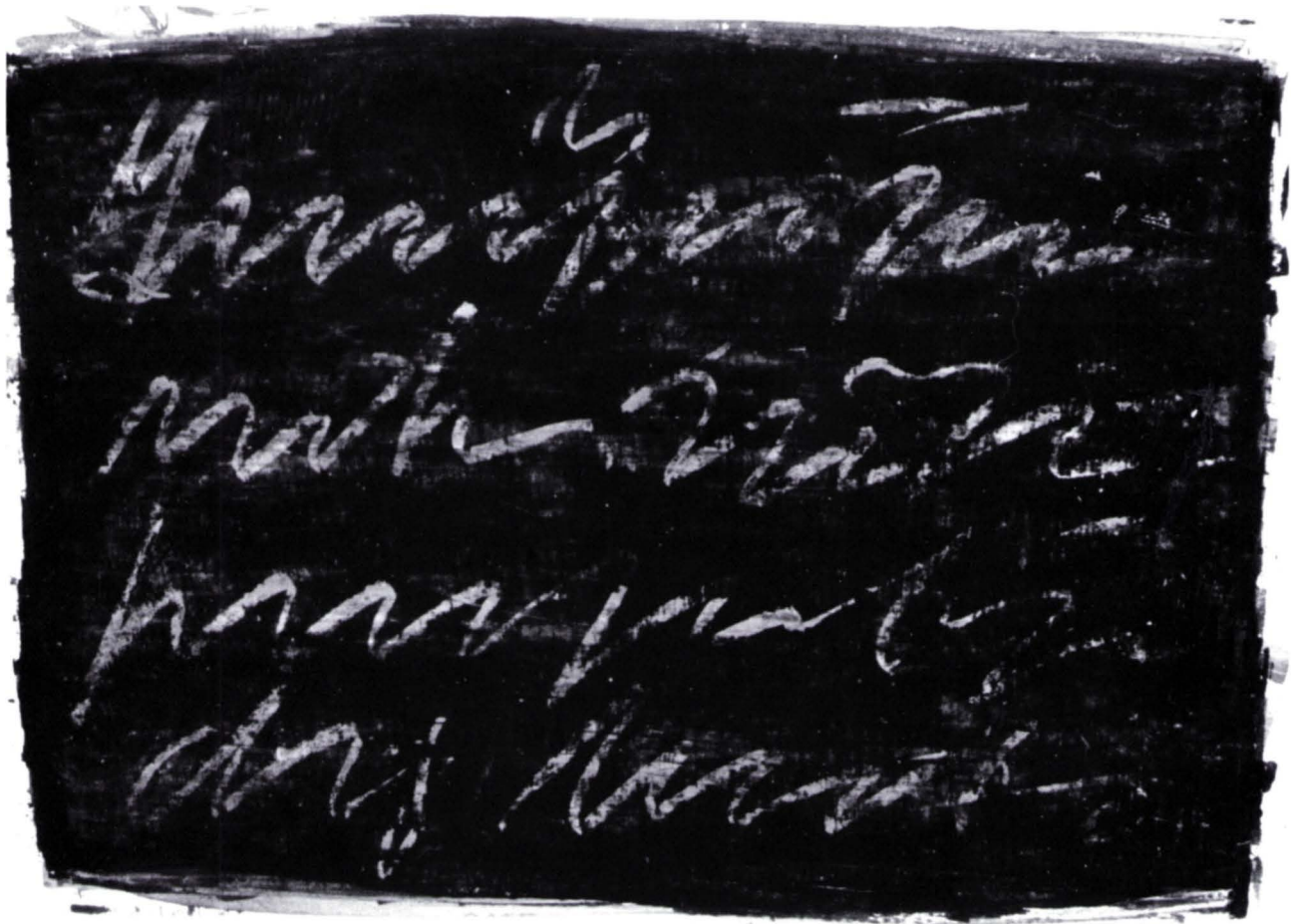
129.



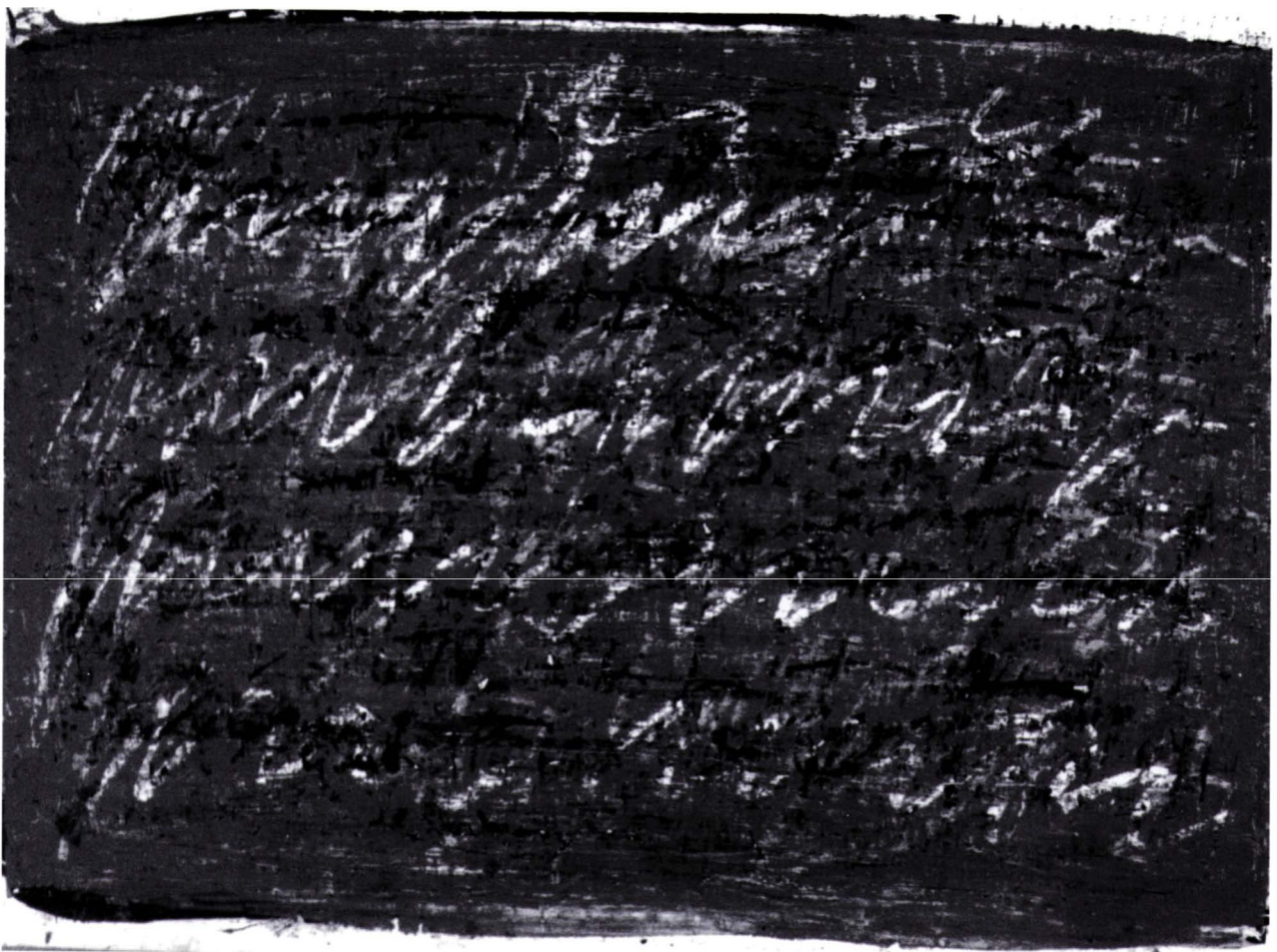
130.



131.



132.



133.



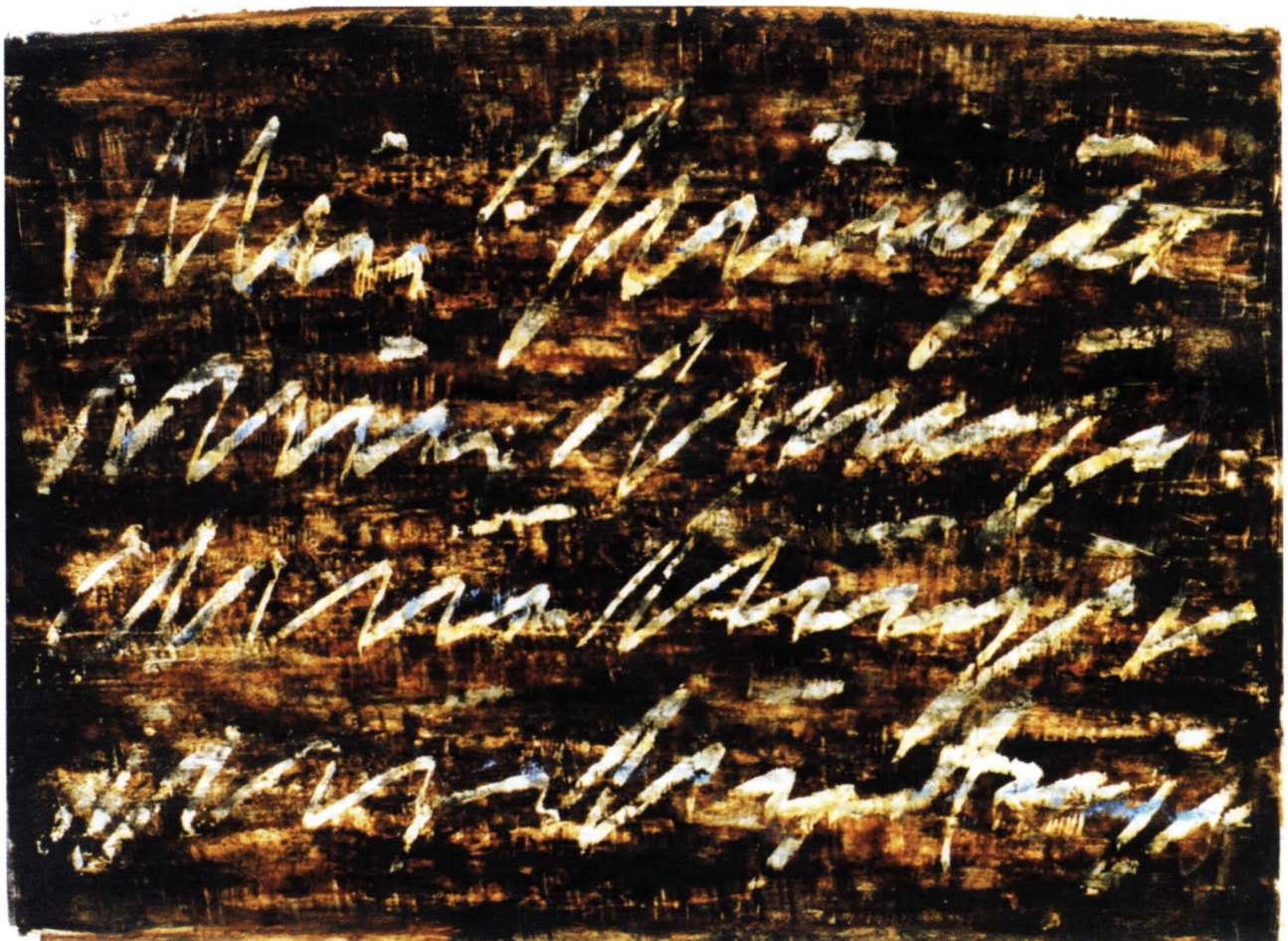
134.



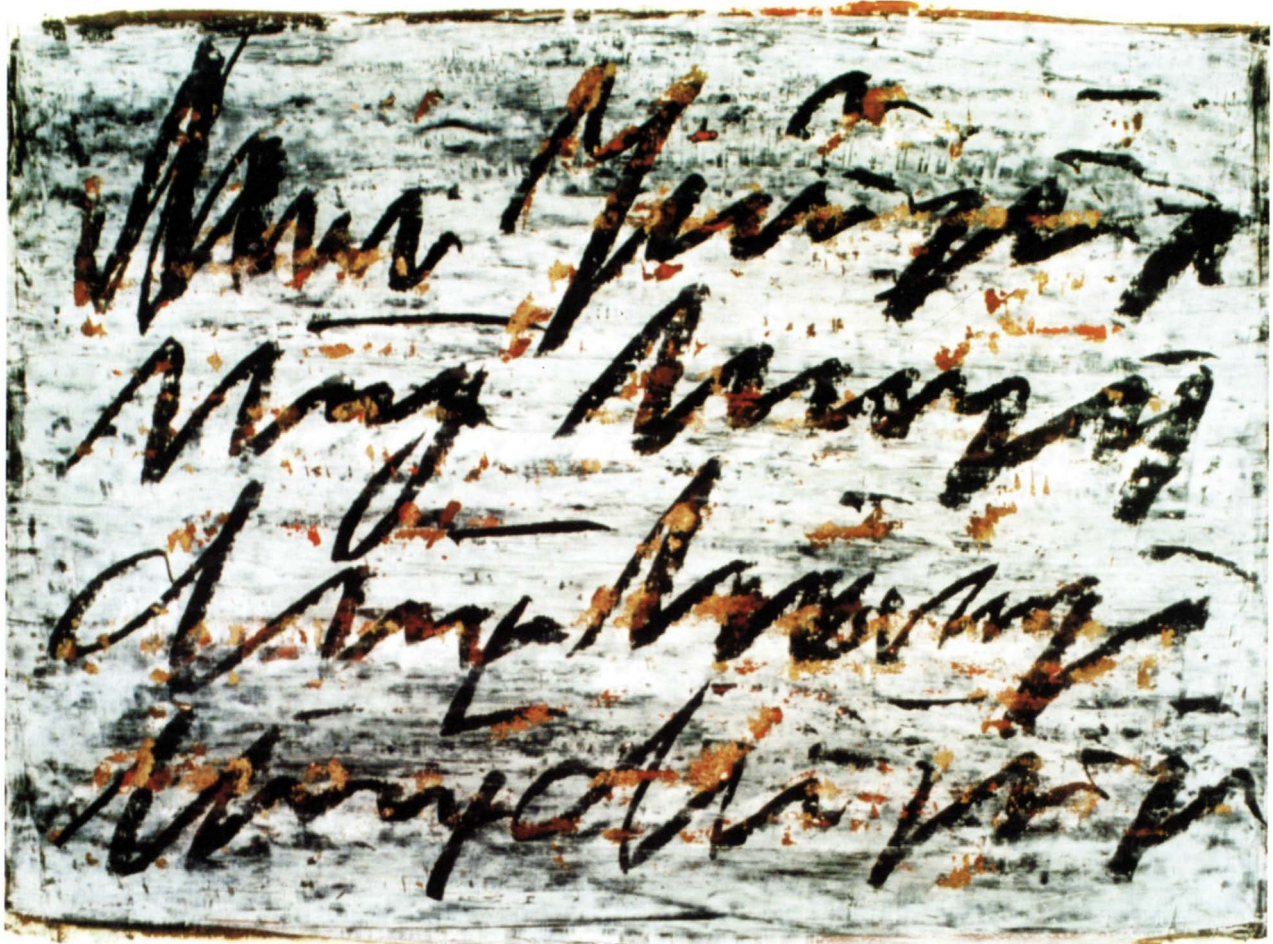
135.



136.



137.



138.



139.

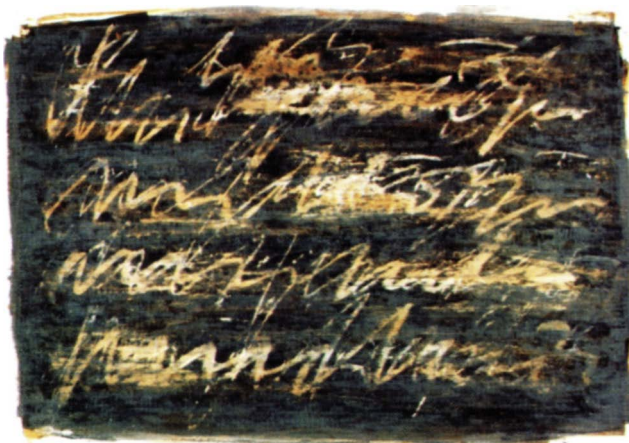
Handwritten text on a dark, textured surface, possibly a fragment of a manuscript or a piece of parchment. The text is written in a cursive script and is partially obscured by dark smudges and ink bleed-through.

Handwritten text on a light-colored, textured surface, possibly a fragment of a manuscript or a piece of parchment. The text is written in a cursive script and is partially obscured by dark smudges and ink bleed-through.

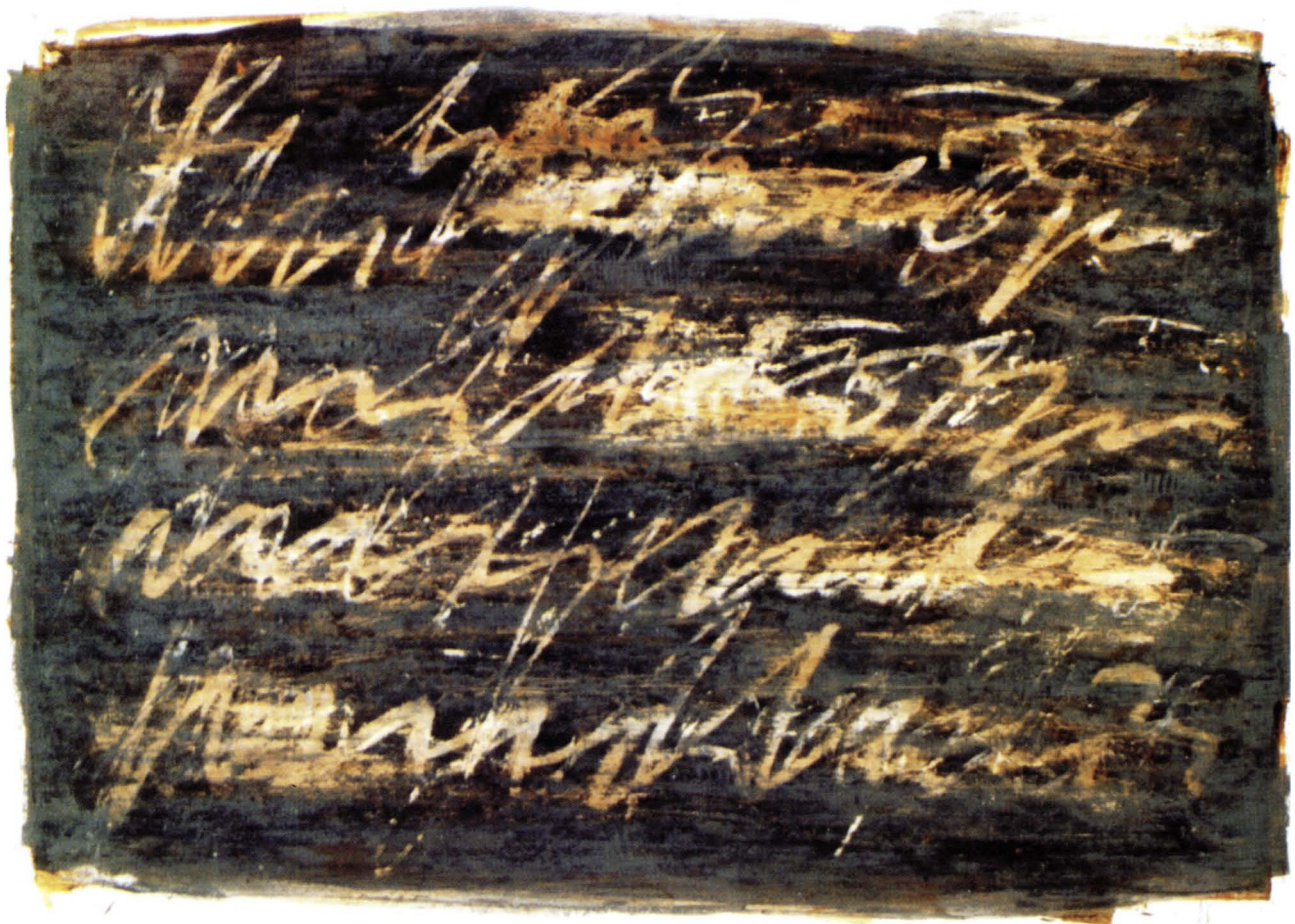
Handwritten text on a light-colored, textured surface, possibly a fragment of a manuscript or a piece of parchment. The text is written in a cursive script and is partially obscured by dark smudges and ink bleed-through.

Handwritten text on a light-colored, textured surface, possibly a fragment of a manuscript or a piece of parchment. The text is written in a cursive script and is partially obscured by dark smudges and ink bleed-through.

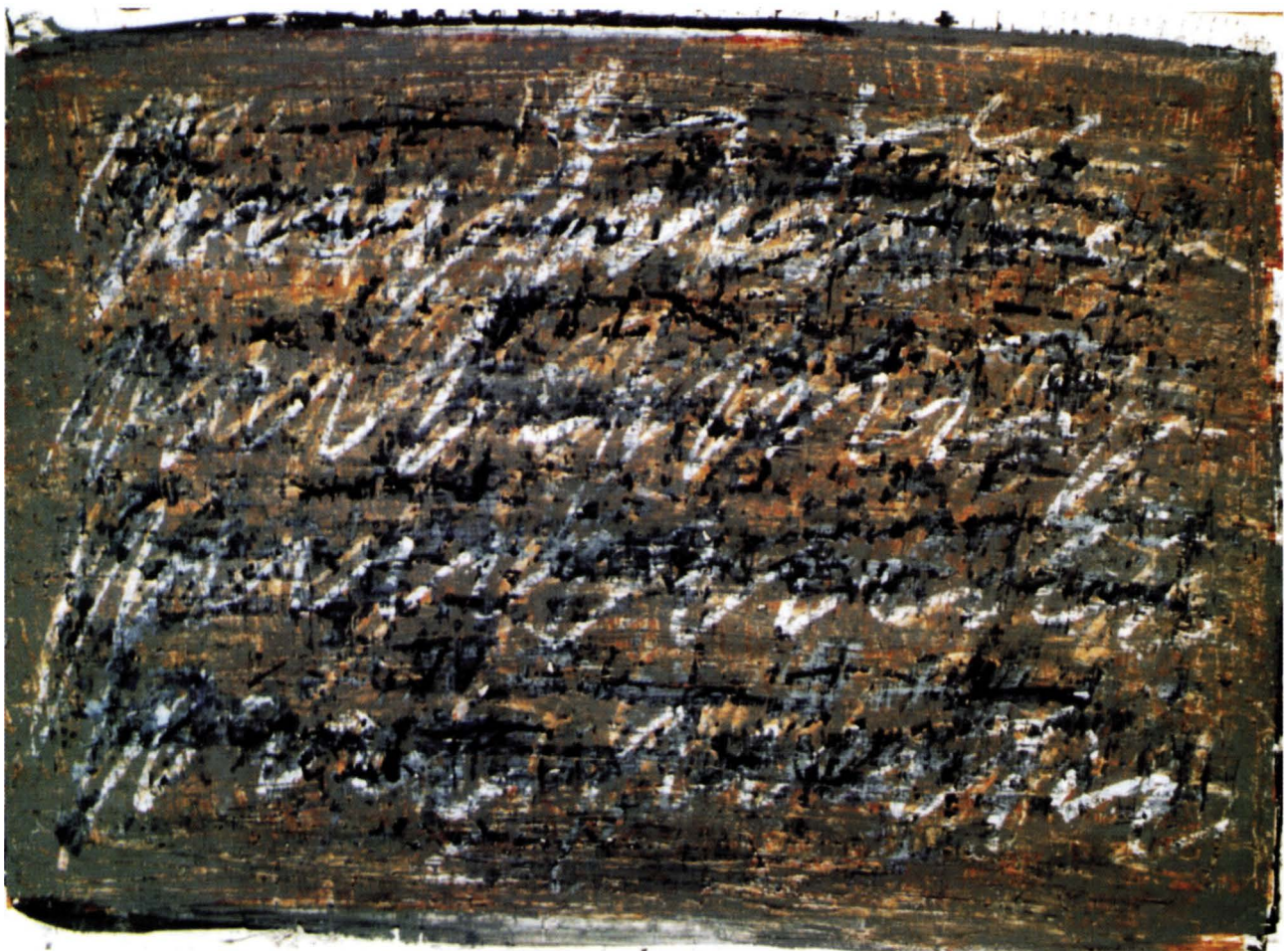
140. | 141.
142. | 143.



144.	145.
146.	147.
148.	149.



150.



Handwritten text on a light blue-grey background, possibly a page from a manuscript or a document. The text is written in a cursive script and is mostly illegible due to fading and the texture of the surface.

Handwritten text on a dark green background. The text is written in a cursive script and is mostly illegible due to fading and the texture of the surface.

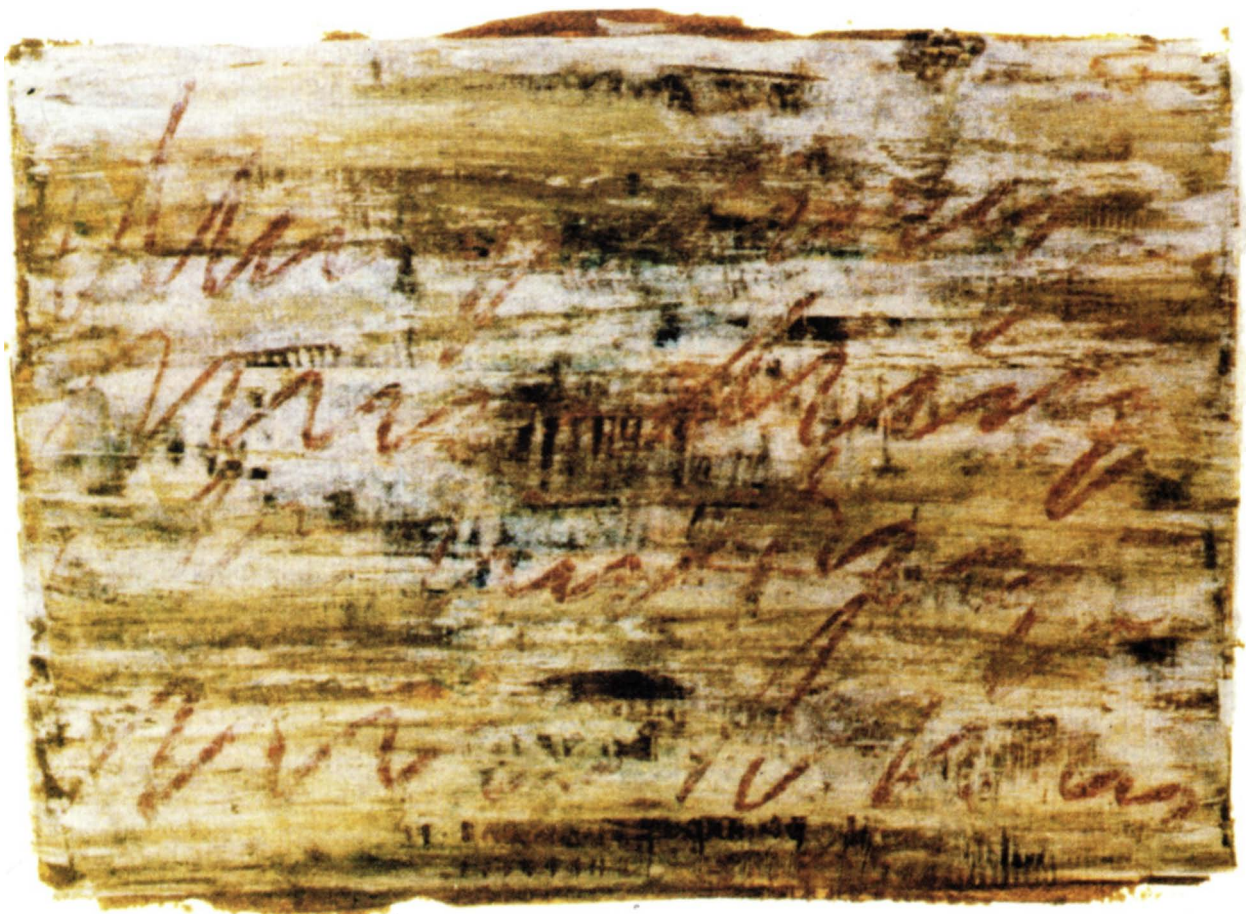
Handwritten text on a dark green background. The text is written in a cursive script and is mostly illegible due to fading and the texture of the surface.

Handwritten text on a dark green background with a yellowish-brown stain. The text is written in a cursive script and is mostly illegible due to fading and the texture of the surface.

152. | 153.
154. | 155.

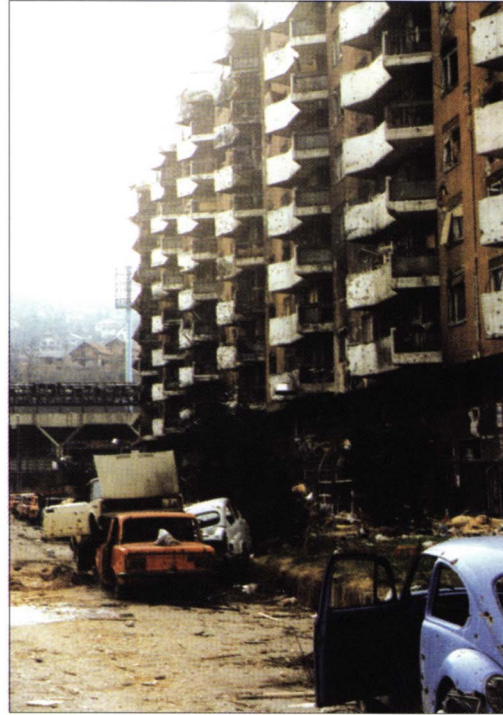


156.

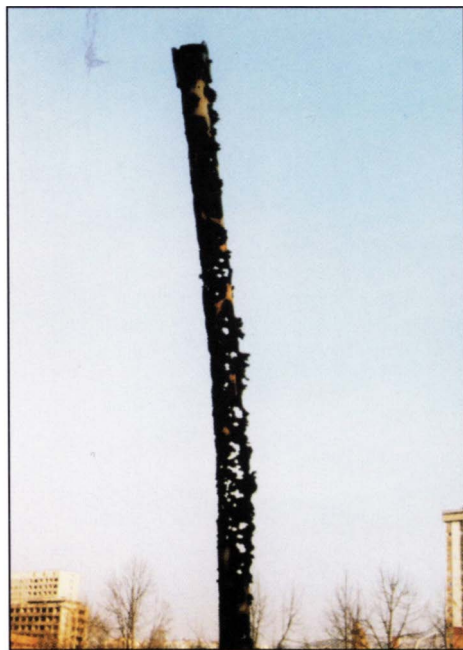


157.

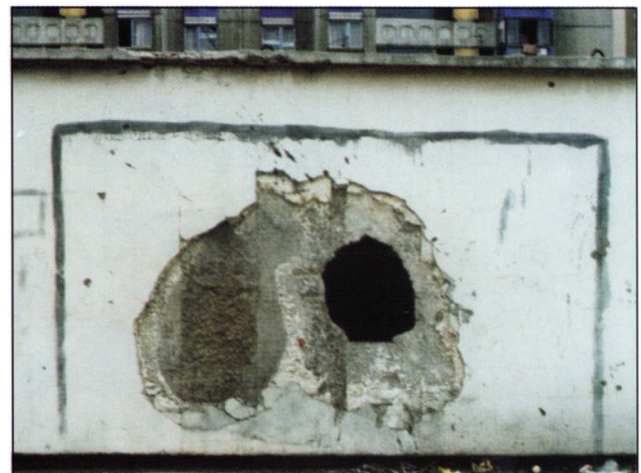
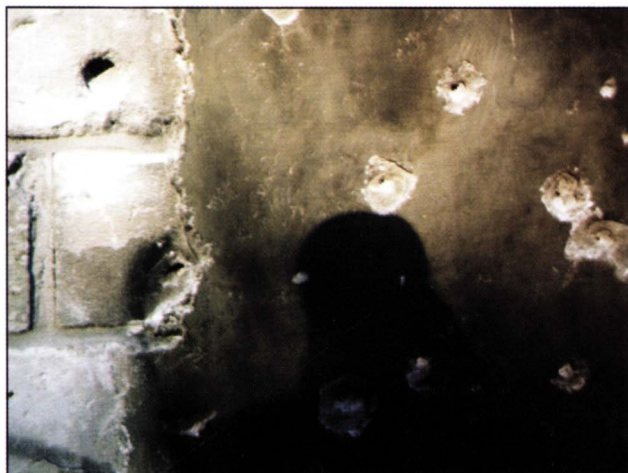
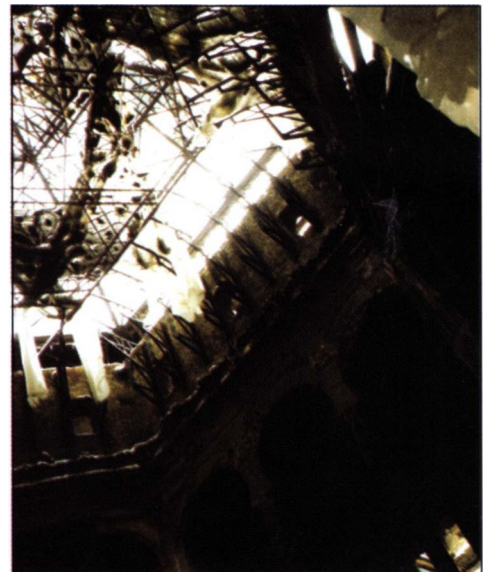




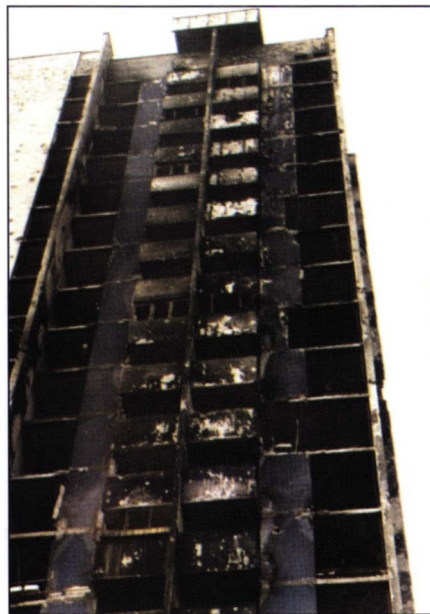
159. | 160.
161.
162. | 163.



164. 165.
166. 167.
168. 169.



170. 171.
172. 173. 174.
175. 176.



177. 178.
179. 180. 181.
182. 183.

BIOGRAFIJA BIBLIOGRAFIJA KATALOG



184.

BIOGRAFIJA

EDIN NUMANKADIĆ, rođen 1948. godine u Sarajevu. Završio Pedagošku akademiju - katedra za likovno obrazovanje u Sarajevu. Studirao Istoriju jugoslovenskih književnosti na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Član ULUBiH-a od 1974. godine. Studijska putovanja: stipendija Fonda "M. Pijade" za Pariz 1976. godine., Cite International des Artis, Paris 1990, SAD 1991, Švajcarska 1994, Velika Britanija 1994, Koreja 1998. Osnivač je grupe "Prostor - oblik". Živi i radi u Sarajevu.

Adresa:
Trg ZAVNOBiH-a 20,
71000 Sarajevo,
Bosna i Hercegovina
Tel: 453-010 (atelje)

SAMOSTALNE IZLOŽBE:

- 1971. RU "Đuro Đaković", Sarajevo
- 1974. RU "Đuro Đaković", Sarajevo
- 1975. Galerija Tribina mladih, Novi Sad
- 1976. Galerija Dom omladine, Beograd
- 1977. RU "Đuro Đaković", Sarajevo
- 1978. Umjetnička galerija, Mostar
- 1979. Salon galerije Karas, Zagreb
- 1981. Galerija "Roman Petrović", Sarajevo
- 1981. Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd (sa Tadićem)
- 1981. Mali salon Doma kulture, Banja Luka
- 1982. Galerija MS, Zenica
- 1982. Galerija Sebastijan, Dubrovnik
- 1983. Galerija Energoinvesta, Sarajevo
- 1984. Jugoslovenska dokumenta, CA Sarajevo
- 1985. Studio galerije Forum, Zagreb
- 1986. Galerija Labirint, Ljubljana
- 1987. Galerija Novi hram, Sarajevo
- 1988. Galerija Loža i Meduza, Kopar
- 1988. Paviljon R. Jakopić, Ljubljana
- 1988. Galerija Alfa, Split
- 1988. Savremena galerija, Zrenjanin
- 1988. Likovna galerija, Zenica
- 1989. Umjetnička galerija BiH, Sarajevo
- 1990. Savremena galerija, Pančevo
- 1990. Likovni susret, Subotica
- 1991. Galerija "M. Atanacković", Bijeljina
- 1991. Galerija Narodnog sveučilišta, Poreč
- 1991. Galerija KIC SFRJ, Paris, Francuska
- 1991. Galerija Forum, Zagreb
- 1991. Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd
- 1993. Galerija "Obala", Sarajevo
- 1994. Galerija "Gabrijel", Sarajevo
- 1995. Galerija "La Kornice", Belinzona, Švajcarska
- 1995. Galerija "P.M. Snjženi", Prag (sa Obralićem)
- 1996. "Kunstbrau", Graz, Austrija, Galerija "Obala", ALU, Sarajevo
- 1997. Galerija "Tristero", Šćećin, Poljska
- 1997. Galerija "Vernijer", Vodnjan-Pula (sa Zaimovićem)
- 1998. Mala galerija, "Poreč"
- 1998. Galerija "Bab Ruah", Rabat, Maroko (sa Hozom i Zaimovićem)

- 1998. Galerija IPC-Energoinvest, Sarajevo
- 1999. Galerija "Meduza", Kopar, Slovenija
- 1999. Bežigradska galerija, Ljubljana, Slovenija
- 1999. Galerija "Le Lyis", Paris, Francuska
- 2000. Galerija Forum, Zagreb, Hrvatska
- 2001. Pallazo Albertini, Forli, Italia
- 2002. Galerija Kulturnog centra, Beograd
- 2003. Gradska galerija Bihać
- 2004. Gradska galerija "Collegium artisticum", Sarajevo

KOLEKTIVNE IZLOŽBE

- 1970. - Izložba mladih, KSC Skenderija, Sarajevo
- 1971. - Izložba u čast tridesetogodišnjice ustanka, Dom JNA, Sarajevo
- 1972. - Izložba grupe 1+1+1, Umjetnički paviljon, Sarajevo
- 1973. - Majski salon mladih, KSC Skenderija, Sarajevo
- 1974.
 - Izložba grupe 4S, Sarajevo, Zagreb, Doboj
 - Paleta mladih SFRJ, Dom kulture, Vršac
 - II majski salon mladih, KSC Skenderija, Sarajevo
 - VII sarajevski salon, RU "Đ. Đaković", Sarajevo
- 1975.
 - Collegium Artisticum '75, Sarajevo
 - X godina Umjetničke kolonije Počitelj, Sarajevo, Tuzla, Mostar
 - Bijenale mladih, Moderna galerija, Rijeka
 - III izložba jugoslovenskog portreta, Tuzla
 - Izložba grupe "Prostor - oblik", Banja Luka, Zenica, Sarajevo
 - Trijenale jugoslovenskog crteža, Likovna jesen, Sombor
- 1976.
 - Collegium Artisticum '76, Sarajevo
 - ULUBiH '76, Collegium Artisticum, Sarajevo
- 1977.
 - Izložba grupe "Prostor - oblik", Galerija V. Nazor, Zagreb
 - Bijenale mladih, Moderna galerija, Rijeka
 - Trenutak jugoslovenskog slikarstva, Likovna jesen, Sombor
- 1978.
 - Collegium Artisticum '78, Sarajevo
 - Savremena jugoslovenska umjetnost, Okland, Welington, Rotura
 - Savremena jugoslovenska umjetnost, Manila, Filipini
 - Savremena jugoslovenska umjetnost 1970-1978 (AICA), Sarajevo
 - Savremena jugoslovenska umjetnost BiH, Bidgošć, Lođ, Bitom, Poljska
 - Memorijal N. Petrović, Umjetnička galerija, Čačak
 - Smotra "Mermer i zvuci" (6x6), Arandelovac
 - Izložba ULUBiH-a, Galerija Karas, Zagreb
 - Trijenale jugoslovenskog crteža, Likovna jesen, Sombor
 - Sarajevski umjetnici, Palazzo dei Diamanti, Ferara, Italia
 - ULUBiH '78, Collegium Artisticum, Sarajevo
- 1979.
 - Collegium Artisticum '79, Sarajevo
 - I internacionalni trijenale crteža mladih, Ninberg, SR Njemačka

- ULUBiH '79, Collegium Artisticum, Sarajevo
 - Kolekcija umjetničke kolonije Počitelj, Doboj
 - Stalna postavka Umjetničke galerije BiH, Sarajevo
 - Bijenale mladih, Moderna galerija, Rijeka
 - XV godina Umjetničke galerije Počitelj, Sarajevo, Tuzla, Mostar
 - Izložba sarajevskih umjetnika, Baku, SSSR
 - Savremena likovna umjetnost BiH, KIC SFRJ, Pariz
- 1980.
- Collegium Artisticum '80, Sarajevo
 - Savremena likovna umjetnost BiH, Priština i MSU Skoplje
 - Majska izložba mladih BiH, Collegium Artisticum, Sarajevo
 - Mladi ULUBiH-a, Dom kulture Banja Luka
 - Međunarodna izložba originalnog crteža, Moderna galerija Rijeka
 - Mladi umjetnici SFR Jugoslavije, Galerija Bevilacqua, Venecija
 - Trenutak jugoslovenskog slikarstva, Likovna jesen, Sombor
 - Bosanskohercegovačko slikarstvo '80., Collegium Artisticum, Sarajevo
- 1981.
- Collegium Artisticum '81, Sarajevo
 - Majska izložba mladih BiH, Sarajevo
 - ULUBiH '81, Collegium Artisticum, Sarajevo
 - Jesenji salon, Umjetnička galerija, Banja Luka
 - Savremena jugoslovenska umjetnost, Wraclaw, Varšava, Poljska
 - Izložba Umjetničke kolonije Počitelj, Čapljina
 - Kako riješiti sliku, RU "Đuro Đaković", Sarajevo
 - Zenica
 - Umjetnost u BiH 1941-1981, Umjetnička galerija BiH, Sarajevo
- 1982.
- Jugoslovenska grafika i crtež, Lisabon - Portugal, Nikozija - Kipar
 - Collegium Artisticum '82, Sarajevo
 - Majska izložba mladih BiH, Collegium Artisticum, Sarajevo
 - Grafika i crtež BiH '82, Collegium Artisticum, Sarajevo
 - Međunarodna izložba originalnog crteža, Moderna galerija, Rijeka
 - Predio kao povod - prostor kao ishodište, Savremena galerija, Zrenjanin
 - Mlada jugoslovenska umjetnost, Budimpešta-Mađarska, Bukurešt-Rumunija i MSJ, Beograd
 - Trenutak savremenog stvralaštva BiH, Galerija Borbe, Beograd
 - Izložba grupe "Prostor - oblik", Umjetnička galerija BiH, Sarajevo
 - Salon mladih, Šibenik
- 1983.
- Počitelj '82, Galerija Roman Petrović, Sarajevo
 - Balkan zona mira, Bukurešt-Rumunija
 - Izložba jugoslovenske grafike i crteža, Umjetnička galerija, Banja Luka
 - II bijenale akvarela, Karlovac
 - IX izložba jugoslovenskog crteža, Kabinet grafike, Zagreb
 - Bijenale mladih, Moderna galerija, Rijeka
 - 5. dubrovački salon, Umjetnička galerija Dubrovnik

- Iz uvjerenja i nužnosti, RU „Đ. Đaković“, Sarajevo
- 1984.
 - Savremena likovna umjetnost Jugoslavije 1987/83, Sarajevo, Dubrovnik
 - Umjetnost BiH 1974-1984, Umjetnička galerija BiH, Sarajevo
 - II bijenale jugoslovenske umjetnosti YAVA-1, New York, USA
 - XVII hercegovački salon, Galerija "J.B. Benković", Herceg-Novi
 - Umjetnička kolonija Počitelj 1964-1984, Collegium Artisticum Sarajevo
 - Izložba crteža DLU Sarajevo, Galerija Novi Hram, Sarajevo
 - Collegium Artisticum '84, Sarajevo
- 1985.
 - Godišnja izložba Udruženja umjetnika Priština, Priština, Novi Sad
 - 90 godina umjetnosti BiH, Umjetnička galerija BiH, Sarajevo
 - 10. zagrebačka izložba jugoslovenskog crteža, Kabinet grafike
 - Likovna jesen, Sombor
 - Collegium Artisticum '85, Sarajevo
 - Stalna postavka Muzeja savremene umetnosti u Beogradu
 - Smotra "Mermer i zvuci" (6 X 6), Arandelovac
 - Izložba crteža Društva likovnih umjetnika Sarajevo, Nova Gorica
 - Aspekta '85, Austrijska kuća, Sarajevo
- 1986.
 - Izložba crteža Društva likovnih umjetnika Sarajeva, Idrija, Sežana
 - Umjetnost kritika usred osamdesetih, Collegium Artisticum, Sarajevo
 - Collegium Artisticum '86, Sarajevo
 - Izložba ULUBiH-a, Umjetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd
 - Izložba DLUS, Umjetnička galerija, Dubrovnik
 - Međunarodni bijenale originalnog crteža. Moderna galerija, Rijeka
 - Izložba grupe "Prostor-oblik", Collegium Artisticum, Sarajevo
 - Memorijal "N. Petrović", Umjetnička galerija N. Petrović, Čačak
 - U susret MSU, Muzejski prostor, Zagreb
 - Likovna kolonija Poreč, Narodno sveučilište, Poreč
 - Iz fundusa Muzeja grada Sarajeva, RJ "Đuro Đaković", Sarajevo
- 1987.
 - Collegium Artisticum '87, Sarajevo
 - Jugoslovenska dokumenta '87, KSC Skenderija, Sarajevo
 - Bijenale jugoslovenskog akvarela, Karlovac
 - Zagrebačka izložba jugoslovenskog crteža, JAZU, Zagreb
 - Mali format DLJS, Galerija Novi hram, Sarajevo
 - Izložba jugoslovenskog crteža, Likovna jesen, Sombor
 - Mali format u slikarstvu, Umjetnička galerija, Banja Luka
 - Izložba Kainić, Marić, Numankadić, Likovna galerija, Zenica
 - Savremena jugoslovenska umjetnost, Atina-Grčka

1988.

- Likovni susret, Galerija Forum, Nikšić
- Mali format u slikarstvu, Collegium Artisticum, Sarajevo i Kopar
- Izložba Kainić, Marić, Numankadić, Galerija Dom mladih, Sarajevo
- Collegium Artisticum '88, Sarajevo
- Pet sarajevskih umjetnika, Gradska galerija Fridrishafen, SR Njemačka
- Bijenale akvarela, Mjesna galerija, Ljubljana
- Revijalna izložba ULUBiH-a, Collegium Artisticum, Sarajevo
- Likosabor, Bašćaršija, Sarajevo
- Savremena umjetnost BiH, Mjesna galerija, Ljubljana

1989.

- Hercegnovski bijenale, Galerija "J.B. Benković", Herceg-Novi
- Balkan zona mira, Bukurešt-Rumunija
- Izložba Kainić, Marić, Numankadić, Galerija jugoslovenskog portreta, Tuzla
- Akvizicija 1984-88, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb
- 40 godina Muzeja grada Sarajeva, Collegium Artisticum, Sarajevo
- Collegium Artisticum '89, Sarajevo
- Nagradenim u čast (Numankadić i Tadić), Kamerni teatar 55, Sarajevo
- Anale u Poreču, Narodno sveučilište, Poreč
- Izbor dijela iz privatnog vlasništva, Umjetnička galerija Banja Luka, Banja Luka
- Izložba DSLU, Umjetnička galerija Dubrovnik, Titograd, Sarajevo
- Jugoslovenska dokumenta '89, KSC Skenderija, Sarajevo
- Crteži sarajevskih umjetnika, Salzburg, Austrija
- Izložba Likovne kolonije Mileševo '89, Prijepolje
- Izložba Likovna jesen '89, Sombor

1990.

- Collegium Artisticum '90, Sarajevo
- Likovna jesen, Subotica
- Izložba DLUS, Galerija Karas, Zagreb
- Anale '90, Poreč
- Aukcija '90, RJ "Đ. Đaković", Sarajevo
- Belo, Bela slika u savremenom slikarstvu M.S.U., Beograd
- Stalna postavka Galerija "M. Atanacković", Bijeljina

1991.

- Collegium Artistikum '91, Sarajevo
- I cetinjski bijenale, Cetinje
- ULUBiH, 1945-1991, Sarajevo
- Zašto Dubrovnik, Muzej XIV ZOI, Sarajevo
- Aukcija za Energoinvest, Sarajevo
- Stalna postavka Umjetničke galerije BiH, Sarajevo
- Aukcija za dječiju kliniku, Dom pisaca, Sarajevo

1992.

- Collegium Artistikum '92, Sarajevo
- Izložba za Karitas, Sarajevo
- Bijenale akvarela, Zrenjanin
- Umjetnici Sarajeva za slobodnu BiH, Kamerni teatar, Sarajevo
- Izložba u Državnoj bolnici, Sarajevo

- 1993.
- Izložba "Merhamet" , Kamerni teatar, Sarajevo
 - Izložba ULUBiH-a, Kamerni teatar 55, Sarajevo
 - Aukcijska izložba za "Napredak", "Kamerni teatar", Sarajevo
 - "Svjedoci postojanja", Galerija Obala, Sarajevo
 - Ratni plakat u BiH, Umjetnička galerija BiH, Sarajevo
 - Izložba Walldog, Obralić, Numankadić, Kamerni teatar 55, Sarajevo
 - Ljeto u Kamernom teatru 55 , Sarajevo
 - Bijenale u Veneciji, predstavljanje BiH
 - Izložba za "Intervenir", Tuluz; Francuska
 - "Ratna ekspresija", Galerija "Gabriel", Sarajevo
 - Homagge za Mostar, Preporod, Sarajevo
- 1994.
- Izložba ratnog plakata BiH, Bern, Švajcarska
 - Izložba sarajevskih umjetnika, Frankfurt i Zagreb
 - "Svjedoci postojanja", New York, USA, Bill, Švajcarska; Edinburg
 - Izložba "Karitasa", Berlin, Njemačka
 - Umjetnici Sarajeva za slobodu BiH, Narodna galerija, Ljubljana
 - Mapa grafika Sarajevo '94, Umjetnička galerija BiH, Sarajevo
- 1995.
- "Svjedoci postojanja", Insbruk, Kunshalle, Austrija
 - Grafičke mape 92,93,94, Prag, Češka Republika
 - Most "Sarajevo-Hjuston", Hjuston, USA
 - "Umjetnici Sarajeva za slobodnu BiH", Umjetnička galerija, Maribor
 - Izložba za Dan Armije BiH, Dom Armije, Sarajevo
 - "Kuća u vremenu", Moderna galerija, Ljubljana
 - "Umjetnošću za mir" Napredak, Sarajevo, HKD Novo Sarajevo
 - 10. godina Galerije Doma omladine, Beograd
- 1996.
- "Europe Diskoven", Dom mladih, Tuzla
 - Kulturni dani BiH u Beču, Mape grafika 92, 93, 94, 95, Beč, Austrija
 - "Sientes", Galerija Vječnice, Prag, Češka
 - Grafike i crteži ULUBiH-a CA, Sarajevo
 - 50. godina ULUBiH-a, Umjetnička galerija BiH, Sarajevo
 - "Weltsaung ", Torino, Italija
 - "Mapa grafike '94", Galerija Obala, Sarajevo
 - Bijenale slikarstva, Sofija; Bugarska
 - Bijenale slikarstva u Kuvajtu, Kuvajt
 - "Memento Metropolis", Kopenhagen, Danska
- 1997.
- Likovna kolonija, Poreč
 - "Memento Metropolis", Antwerpen
 - Bijenale na Cetinju, Cetinje, Crna Gora
 - "Devet zmajevih glava", Čung Đu, Koreja
 - "Susret" Misirlić-Numankadić, Galerija Švicarske ambasade, Sarajevo
 - Internacionalna izložba tapiserija, Dizajn centar, New York
 - Izložba "Napredak", Umjetnička galerija BiH, Sarajevo
 - Miting in point, Fondacija Soroš, Sarajevo

- 1998.
- "Collegium Artisticum '98", Sarajevo
 - "Sarajevski zid" Lief Boman i E. Numankadić, Sarajevo
 - "ULUBiH '98", Galerija Roman Petrović, Sarajevo
 - Drvo života "Joko Ono" Sarajevo
 - Collegium Artistikum 98, Sarajevo
 - Umjetnici BiH, Lucerfli-Švicarska
 - Hozo, Zaimović, Numankadić, Kazablanka, Maroko
 - Bijenale crteža Mostar,
 - Izložba crteža ULUBiH-a , Ankara, Turska
 - Iza ogledala, Fondacija Soroš, Sarajevo
 - Misirlić, Numankadić, Pasquart, Biel, Švicarska
 - Na tragovima, Dom Armije, Sarajevo
 - Festival Devet zmajevih glava, Čung Đu, Koreja
- 1999.
- Kainić, Marić, Numankadić, Umjetnička galerija BiH, Sarajevo
 - Umjetnost u ratu, Palazzo Reale, Napulj, Italija
 - Collegium Artisticum '99 ,Sarajevo
 - Bijenale crteža ULUBiH-a, Kulturni centar, Mostar
 - Pejzaž u bosansko-hercegovačkom slikarstvu, UG BiH, Sarajevo
 - Izložba 18 gradova-18 umjetnika, Graz, Sarajevo
 - Sarajevski zid, Geteborg, Švedska
 - Ars Aevi, KSC Skenderija, Sarajevo
 - 6X6, savremeni umjetnici BiH, Kamerni teatar, Sarajevo
 - Mladi i stari, Bijenalna izložba, Pariz, Francuska
- 2000.
- Kollegium Artisticum 2000, Gradska galerija, Sarajevo
 - Instalacije i skulptura u BiH, UG BiH, Sarajevo
 - Izložba 18 gradova - 18 umjetnika, Collegium Artisticum, Sarajevo
 - Prvi bijenale malog formata, Orebro, Švedska
 - Treća godišnja izložba crteža, Kulturni centar Mostar
 - Savremena umjetnost Bošnjaka, Kuršumli medresa, Sarajevo
 - Sarajevski zid, Malme i Motala, Švedska
 - Ljetni susret, Galerija L.I.P.A., Vašington, USA
 - Savremerna umjetnost Bošnjaka, Skoplje, Makedonija
 - 6. internacionalni projekat Mail art, Graz, Austria
 - Olimpijsko Sarajevo - Olimpijskom Sidneju, Sidnej, Australija
 - Bijenale minijatura, Gornji Milanovac, Jugoslavija
- 2001.
- 2+2, Galerija IPC, Sarajevska zima, Sarajevo
 - Sedam umjetnika iz Sarajeva, Nirnberg i Waserburg, Njemačka
 - Collegium Artisticum 2001, KSC Skenderija, Sarajevo
 - Bijenale crteža, Kulturni centar, Mostar
 - Revijalna izložba ULUBiH-a, Collegium Artisticum, Sarajevo
 - Stalna postavka Umjetničke galerije BiH, Sarajevo
 - Deset godina poslije, Galerija L.I.P.A., Vašington, USA

2002.

- Collegium Artisticum 2002., Sarajevo
- Bijenale akvarela, Istanbul, Turska
- Bijenale crteža ULUBIH-a, Kulturni centar, Mostar
- Stalna postavka Muzeja savremene umetnosti, Beograd
- Međunarodni simpozij "Umjetnost i papir", Čačak
- Umjetnost iz kutije, Bijenale na Cetinju, Crna Gora
- ARS AEVI, Historijski muzej, Sarajevo
- II Bijenale malog formata, Orebro, Švedska

2003.

- Izložba za poginule u Štrpcima, Podgorica, Crna Gora
- Likovni susret, Podgorica, Crna Gora
- 18 umjetnika - 18 gradova, Klagenfurt, Austrija
- Internacionalno bijenale u Firenci, Italija
- Susret u ateljeu, Sarajevska zima, Sarajevo
- Collegium Artisticum 2003., Sarajevo
- Ratne mape grafika, Umjetnička galerija BiH
- Bijenale u Veneciji, Palata UNESCO-a, Venecija

NAGRADE:

Nagrada na majskoj izložbi mladih BiH, Collegium Artisticum, Sarajevo, 1971.

Nagrada za crtež na izložbi Collegium Artisticum 82, Sarajevo, 1982.

Otkupna nagrada međunarodnog žirija na bijenalu originalnog crteža, Moderna galerija, Rijeka, 1983.

Nagrada za likovno stvaralaštvo SIZ-a kulture grada Sarajeva, 1988.

Nagrada za slikarstvo na Collegium Artisticumu 89, Sarajevo, 1989.

Otkupna nagrada Likovne kolonije Mileševo 89, Prijepolje, 1989.

Nagrada AICE "Svjedocima postojanja", Sarajevo, 1993.

Plaketa za slikarstvo, Bijenale u Kuvajtu, Kuvajt, 1996.

Nagrada za grafiku "50 godina ULUBIH-a", Sarajevo, 1996.

Nagrada Festivala "Devet zmajevih glava", Čung Đu, Koreja, 1998.

Šestoparilska nagrada Grada Sarajeva, Sarajevo, 1999.

Gran Prix Collegium Artisticum 2000, KSC Skenderija, Sarajevo, 2000.

Djela E. Numankadića nalaze se u brojnim privatnim kolekcijama i muzejima kao što su:

- Muzej Ars Aevi - Sarajevo
- Umjetnička galerija BiH, Sarajevo
- Muzej grada Sarajeva, Sarajevo
- Obalne galerije, Piran
- Muzej moderne umjetnosti, Beograd
- Galerija savremene umjetnosti, Zagreb
- Galerija portreta, Tuzla
- Umjetnička galerija, Banja Luka
- Bodenski muzej umjetnosti, Fridrihshafen
- Palazzo Albertini, Forli, Italija
- Galerija "M. Atanacković", Bijeljina
- Umjetnička galerija Bihać
- Bošnjački Institut Sarajevo

BIBLIOGRAFIJA

- Z. Grebo - Vizuelne dimenzije života, Spektar, Sarajevo, 1. 6. 1971.
- M. Karamehmedović - Sarajevska likovna hronika, Sinteza br. 25, Ljubljana
- I. Krzović - Eksperiment sa tonom, Oslobođenje, Sarajevo, 1. 2. 1972.
- M. Salihbegović - Slikarstvo E. Numankadića, Život, Sarajevo, juni 1973.
- N. Agić - Uz izložbu grupe "4S", Lica, Sarajevo, maj-juni 1973.
- M. Marijanović - Predgovor u katalogu grupe "4S", Sarajevo, 1973.
- B. Miletić - Boja i ritam, Odjek, Sarajevo, januar 1975.
- M. Arsić - Slike E. Numankadića, Polja, Novi Sad, april 1975.
- S. Blagojević - Predgovor u katalogu samostalne izložbe u Novom Sadu, 1975.
- J. Jurišić - Osjećaj apsolutne duhovnosti, Naši dani, Sarajevo, 7. 11. 1975.g.
- I. Handžić - Slike i grafike, Oslobođenje, Sarajevo, 22. 1. 1976.
- O. Davičo - Carstvo smrti tek je načeto, Odjek, februar, 1976.
- P. Vasić - Kompozicije E. Numankadića, Politika, Beograd, 13. 3. 1976.
- Z. Markuš - Kroz galerije i salone, Borba, Beograd, 17. 3. 1976.
- N. Agić - Iskustvena vrijednost boje, Oslobođenje, mart, 1976.
- A. Bogojević - E. Numankadić, Umjetnost, Beograd, br. 48., 1976.
- V. Maleković - Skup posebnosti u okviru grupe, Vjesnik, Zagreb, 3. 10. 1977.
- S. Kljujić - Boja, prostor, vrijeme, Vjesnik, Zagreb, 3. 10. 1977.
- N. Agić - Boja koja misli, Oslobođenje, Sarajevo, 4. 10. 1977.
- Đ. Jović - Predgovor u katalogu V beogradskog trijenala savremene umjetnosti, 1977.
- K. Prohić - Predgovor u katalogu „Prostor - oblik“, Zagreb, 1977.
- J. Denegri - Predgovor samostalnoj izložbi u Sarajevu 1977.
- J. Škunca - Visoka razina, Vjesnik, Zagreb, 23. 11. 1978.
- M. Trnka - Prostor i vrijeme, Naši dani, Sarajevo, 8. 12. 1978.
- Z. Poznić - Bez podvlađivanja konjunkturama, Čovjek i prostor br. 309, Zagreb, 1977.
- M. Šolman - Predgovor katalogu samostalne izložbe u Mostaru, 1978.
- Č. Sarajlić - Širina kolorističkog raspona, Front slobode, Tuzla, 13. 3. 1979.
- P. Mikulić - Gradacija boja, Odjek, Sarajevo, mart, 1979.
- S. Pekmez - Kliše kao metod, Sarajevske novine, Sarajevo, 21. 5. 1979.
- D. Zdravec - Ka suštini likovnog, Oslobođenje, Sarajevo, 19. 11. 1979.
- V. Maleković - Zanimljive tendencije, Vjesnik, Zagreb, 8. 12. 1979.

- N. Dimitrijević - Predgovor samostalnoj izložbi u Tuzli, 1979.
- I. Kordić - Vjernost temeljnoj ideji, Lica br. 3., Sarajevo, 1979.
- A. Begić - Predgovor u katalogu "Savremena umjetnost BiH", Pariz, 1979.
- S. Blagojević - Predgovor samostalnoj izložbi u Zagrebu, 1979.
- B.M. Protić - Predgovor u katalogu I trijenala crteža, Nirnberg, 1979.
- M. Živković - Pohvale našoj selekciji, Politika, Beograd, 5. 11. 1980.
- S. Coninck - Rječita mlada generacija, Odjek, br. 11, Sarajevo, 1980.
- N. Salom - Uprkos priči i dopadljivom, Oslobođenje, Sarajevo, 21. 1. 1981.
- M. Dakić - Boja smještena u prostor i vrijeme, Sarajevske novine, 28. 1. 1981.
- M. Husedžinović - Boja, prostor, vrijeme, Oko, Zagreb, 19. 2. 1981.
- P. Mikulić - Zaokružen ciklus, Odjek, Sarajevo, februar 1981.
- A. Begić - Prodrijeti u cjelovitost, Odjek, Sarajevo, 15. 3. 1981.
- B. Perišić - Sarajevska likovna panorama, Život, mart, Sarajevo, 1981.
- J. Denegri - Slikarski izazovi, Odjek, Sarajevo, 15. 4. 1981.
- B. Pejić - Iznad lokalnog, Književne novine, Beograd, 16. 4. 1981.
- D. Soćanski - Misliti boju, Glas, Banja Luka, 7. 10. 1981.
- D. Soćanski - Slojevitost autentičnog djela, Glas, Banja Luka, 14. 10. 1981.
- K. Bogdanović - Boja kao prostor-vrijeme u novijim slikama E. Numankadića, Izraz br.10., Sarajevo, 1981.
- J. Vinterhalter - Predgovor u katalogu samostalne izložbe u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu 1981.
- I. Krzović - Predgovor u katalogu X jesenjeg salona u Banjoj Luci, 1981.
- B.M. Protić - Predgovor u katalogu samostalne izložbe u Zenici, 1982.
- J. Vinterhalter - Programski pomak, Oslobođenje, Sarajevo, 3. 9. 1982.
- J. Denegri - Beogradska likovna hronika, Sinteza br. 55, 56, 57, 1982.
- N. Salom - Traganje za suštinom, Oslobođenje, Sarajevo, 12. 2. 1982.
- Đ. Jović - Predgovor izložbi „Predio kao povod“ - Prostor kao ishodište, 1982.
- M. Husedžinović - Predgovor izložbi jug. crteža i grafike u Portugalu, 1982.
- Šimat Banovi I - Rajski vrt različitosti, Danas, 3. 8. 1982.
- V. Maleković - Nedostaje samo publika, Vijesnik, Zagreb, 9. 8. 1982.
- Z. Vlačić - Polemičnost kao temeljna osnova, Oslobođenje, Sarajevo, 10. 7. 1982.
- J. Denegri - Suprotnost vladajućem duhu, Oslobođenje, Sarajevo, 5. 6. 1982.
- Z. Rus - Predgovor u katalogu izložbe Balkan zona mira, Bukurešt, 1983.
- S. Stepanov - Predgovor u katalogu Nova apstrakcija, Pančevo, 1983.

- N. Žiger i B. Valušek - Vodič po 12. bijenalu mladih, Rijeka, 1983.
- M. Karamehmedović - Samostalna egzistencija crteža, Oslobođenje, Sarajevo, 5. 10. 1983.
- V. Kusik - Tragovi ustrajavanja, Odjek br. 17, 1983.
- N. Dimitrijević - Izazov materijala, Odjek br. 17. 1983.
- Z. Vlačić - Umjetost kao sudbinsko određenje, Oslobođenje, 21. 7. 1983.
- K. Bogdanović - Drugo poimanje lepog, Izraz, 9-10, 1983.
- V. Bužančić - Predgovor izložbi Savremena jugoslovenska umjetnost 1978/83, Sarajevo
- M. Bećirbašić - Trag se može ostaviti i na kartonu, Mladost, 23. 1. 1984.
- M. Husedžinović i I. Krzović - Predgovor u katalogu "Umjetnost BiH 1974-1984.", Sarajevo
- N. Kurspahić - Jugoslovenska dokumenta, Odjek br. 2, Sarajevo, 1985.
- H. Demirović - Samogovor stvari, Oslobođenje, 17. 4. 1985.
- T. Lalin - Slikanje umjetnost slike, Vijesnik, Zagreb, 8. 6. 1985.
- D. Zdravec - Zagrebačka kulturna panorama, Oslobođenje, 6. 6. 1985.
- V. Bužančić - Ta vjernost nekom sebi, Odjek, br. 12, Sarajevo, 1985.
- A. Tišma - Konceptcija bez pokrića, Dnevnik, Novi sad, 20. 10. 1985.
- M. Husedžinović - Sarajevska likovna hronika, Sinteza, 65, 66, 67, 1984.
- Z. Maković - Predgovor za samostalnu izložbu u galeriji Labirint u Ljubljani, 1986.
- F. Zalar - Belo-sivi-črni sledovi, Dnevnik, Ljubljana, 23. 1. 1986.
- T. Majer - Pomjeriti granice mogućnosti, Naši dani, 21. 3. 1986.
- S. Blagojević - Likovni dometi, Revija Sarajevo, 1986.
- A. Adamović - Predgovor izložbi grupe "Prostor - oblik", Sarajevo, 1986.
- J. Mikuš - Predgovor samostalnoj izložbi u sarajevu 1987.
- A. Adamović - Slikarska podsvijest i gesta, Oslobođenje, Sarajevo, 1987.
- S. Šinik - Ostavljanje traga, Oko br. 390, Zagreb, 1987.
- A. Begić - Umjetnost BiH, Svjetlost, Sarajevo, 1987.
- M. Stojić - Aplauz jednom rukom, Oslobođenje, Sarajevo, 18. 11. 1987.
- Z. Maković - Predgovor katalogu izložbe Kainić, Marić, Numankadić, 1987.
- Lj. Misirlić - Predgovor katalogu izložbe Mali format, Banja Luka, 1987.
- Likovna enciklopedija Jugoslavije, II tom, JLZ, Zagreb, 1987.
- B. Perišić - Pet slikara jedna izložba, Oslobođenje, Sarajevo, 28. 3. 1988.
- Z. Maković - Slike Edina Numankadića, Odjek br. 8, Sarajevo, 1988.
- M.K. - Kunst als Mittel der Vokerverständigung: Fünf aus Jugoslawien Künstler stellen sich vorschwabische zeitung 6. april 1988. Fridrihshafen, SR Njemačka
- M.K. - Eine Sprache die keine Granze kennt: Kunst aus Jugoslawien als Anlas zur Begegnung, Schwabische zeitung 9. 4. 1988. Friderihshafen
- A. Medved - Slika psihotično telo, Naši razgledi, Ljubljana, 27. 5. 1988.

- J. Denegri - Nesuspregnuti govor slike, Oslobođenje, Sarajevo, 28. 5. 1988.
- S. Radić - 5 Kunstler aus sarajevo, Naši dani, Sarajevo, 29. 4. 1988.
- L. Sarajlić - Spoj triju likovnih poetika, Naša riječ, Zenica, 9. 11. 1988.
- J. Prnja -Slike Edina Numankadića, Glas, Banja Luka, 29. 9. 1988.
- M. Karamehmedović -Povratak konkretne slike, Odjek, br. 22, Sarajevo, 1988.
- A.Kainić- Slikanje kao magija, Oslobođenje, 26. 12. 1988.
- A. Basin - Likovni zapiski, Naši razgledi, Ljubljana, 9. 9. 1988.
- T. Alvađ - Nadoknaditi propušteno, Oslobođenje, Sarajevo, 19. 12. 1988.
- J. Toturov- Sasvim nepridvidljiv znak, Dnevnik, Novi Sad, 9. 12. 1988.
- N. Galić- Kist kroz godine , Sarajevske novine, Sarajevo, 16. 1. 1989.
- M. Premšak - Trinajest tipičnih predstavnika, Večer, Maribor, 11. 1. 1989.
- B. Sosić- Trenutak u slikarstvu BiH, Odjel br. 2, Sarajevo, 1989.
- J. Mesesnel- Moderniji i racionalniji istraživački trendovi, Odjek 2/89, 1989.
- M. Husedžinović- Predgovor u katalogu samostalne izložbe u Kopru, 1988.
Izdavač: Obalne galerije Piran
- J. Tutorov - Edin Numankadić, Likovni život br. 8, Beograd, 1989.
- S. Radić - Prostor, svjetlost, vrijeme....., Naši dani, Sarajevo, 3. 2. 1989.
- M. Karamehmedović - Jedna semantička fascinacija, Oslobođenje, 4. 2. 1989.
- S. Blagojević - Izvorni procesi materije, Odjek br. 4, Sarajevo, 1989.
- N. Kurspahić- Tragovi boje u prostoru, Odjek br.4., Sarajevo, 1989.
- I. Krzović - Predgovor u katalogu Likosabora, Sarajevo, 1988.
- I.Š. Banov - Predgovor u katalogu Anale u Poreču, 1989.
- D. Matičević -Predgovor u katalogu YU-dokumenta 1989.
- Đ. Kadrijević - Predgovor u katalogu Mileševa, 1989
- S. Stepanov - Predgovor u katalogu likovna jesen Sombor, 1989.
- S. Musabegović -Samo ugaslo sunce je oko, Odjek, br.17. 1989.
- M.Č. Marjanović - Rizik je uvijek veliki izazov, Politika ekspres, 12. 1. 1990.
- A. Medved - Slika psihotičko tijelo, Život umjetnosti, 45, 46, 1989.
- Z. Maković -Nenapisano, Biblioteka Kvorum, 1989.
- Đ. Kadrijević - Nova apstrakcija, NIN, 1990.
- M. Prodanović- Izlazak iz tamnih površina, Književna reč, Beograd, 10. 2. 1990.
- Marina Trumić- Predgovor u katalogu za samostalnu izložbu u Parizu, 1991.
- Zvonko Maković- Predgovor u katalogu za samostalnu izložbu u Zagrebu, 1991.
- N. Burić- Tragovi slike, Start, broj 583 - Zagreb, 25. 5. 1991.
- Đ. Kadrijević- U senci zbilje, Nin, Beograd, 21. 2. 1992.

Paul Lowe - Where staying aliv has becomen art form, Europien, 8. 8. 1993.

M. Karamehmedović- Otisak sadašnjosti u budućnosti, Oslobođenje, Sarajevo Ljubljana, 15. 11. 1993.

Azra Begić- Između neba i zemlje, Predgovor u katalogu Svjedoci postojanja, Obala art centar Sarajevo, decembar 1993.

A. Džanić - Boja vremena, STIL, Sarajevo, 10. 6. 1993.

H.B. Alptekin - Svjedoci postojanja, Dekorasion - Istanbul, Turska, 1994.

Elizabet Hess - Riječnik, Voice, New York, 15. 3. 1994.

Karin Lipson - In the Ashe s of Sarajevo, New York Newsday, 28. 3. 1994.

Elizabet Gerber - Kunst als akt des widerstandes, Steh platz, jun-aug. 1994.

Carol Vogel - Inside art, The New Jork Taimes, 18. 3. 1994.

H. Horowitz - "Sarajevo in New York", Neue bildende kunst, Berlin 2/1994.

Barbara Karkabi - Faxed Sarajevo images full of emotion, Houston chronicle, USA, 6. 6. 1995.

Jamey Gambrell - Sarajevo, Art in Extremis, Art in America, USA, maj 1995.

Marijetica Potrč -Inervju - Mars br. 3-4, Ljubljana, 1995.

Piero del Giudici - Predgovor u katalogu samostalne izložbe u Belinzoni, 1995.

Zdenka Badovinac - Predgovor u katalogu izložbe "Kuća u vremenu", Ljubljana, 1995.

Simpozij "Živjeti sa genocidom" - Mars br-. 1-2, Ljubljana, 1995.

Kristine Holer - Predgovor u katalogu izložbe "Next", Grac - 1996.

N. Kurspahić - Umjetnost uprkos svemu, Obala art centar, Sarajevo,maj 1996.

M. Karamehmedović - Sarajevski memento , 1992-1996, Sarajevo 1997.

Azra Begić - Predgovor u katalogu izložbe Misirlić-Numankadić, Sarajevo 1997.

V. Hadžismajlović - Predgovor u katalogu samostalne izložbe u Puli 1997.

Vojislav Vujanović - Alhemija slike, Sarajevo, 1997.

Predgovor u katalogu festivala "Devet zmajevih glava" - Čung Đu, Koreja,1997.

A. Ring Petersen - Predgovor u katalogu izložbe "Memento metropolis" -Kopenhagen, 1997.

Melika Salibeg Bosnawi, književnik - Edinu Numankadiću, slikaru, Lica, 1997.

Senida Alagić - Izložba u mlinu kulture, Dnevni avaz, Sarajevo, 22. 12. 1998.

Ela Caroli - Arte in Guerra., Altra stampa Edizioni, Napoli - Italia, 1998.

I. Hiroyama - Sarajevo se moli, NHK- tim, Tokio, Japan, 1998.

S. Musabegović - Žargon otpatka, Tekstulani otpaci, Svjetlost -Sarajevo, 1998.

A. Medved - Predgovor u katalogu samostalne izložbe u Kopru, 1999.

Miloš Bašin - Predgovor u katalogu samostalne izložbe u Ljubljani, 1999.

Meliha Husedžinović- Predgovor za izložbu grupe „Kamen", Sarajevo, 1999.

Bo Borg - Predgovor u katalogu „Sarajevski zid", Linkoping - Švedska, 1999.

Sulejman Bosto - Predgovor u katalogu „Sarajevski zid"-Linkoping, Švedska, 1999.

Tvrtko Kulenović - Predgovor za izložbu „18 umjetnika 18 gradova“, Grac-Austria, 2000.

I. Jevđević - Predgovor izložbi „Instalacije i skulpture BiH“, Sarajevo, 2000.

Ibrahim Krzović - Predgovor izložbi „Umjetnost Bošnjaka“, Sarajevo, 2000.

Z.Maković: W.Benjamin i S. Sontag kao krhotine iz ratnog skrovišta - Globus, Zagreb, 2000.

Suada Kapić - Opsada Sarajeva 1992-1996, FAMA Sarajevo, 2000.

Nijaz Musabegović - Umjetnost i politika, Socijaldemokrat br. 1, Sarajevo, 2000.

Gradimir Gojer - Kolaži, Biblioteka Menheten, Sarajevo, 2000.

Manoela Gandini - Il Coraggio dell Arte, Kult no. 9, Milano, 2000.

Pepe Navaro - Sarajevo Humano, L. Blum, Barcelona, 2000.

M. Husedžinović - Contemporari visual arts in BiH, Balkan Media - Sofia, 2000.

Bo Berg - Muren Fran sarajevo, Konspektiv, No 28 - Malme, 2000.

Andreas Majer - Predgovor za izložbu 2+2, Sarajevo, 2001.

Rupert Schreiner - Zeihen dea Neubeginss, Wolfsburg zeitnug, 6. 6. 2001.

J. Denegri - Umjetnost kao egzistencijalno iskustvo, Revija Krug 99, 2001.

Bo Ber - Predgovor za katalog "2+2", Sarajevo, 2002.

Iva Enzler - Predgovor za katalog "Umjetnost iz kutije", Sarajevo, 2002.

Alan Graubard - Predgovor za samostalnu izložbu u Bihaću, 2003.

Asja Mandić - Predgovor u katalog Bijenala u Veneciji, 2003.

Nikola Kovač - Savremeno slikarstvo u BiH, ANU, Sarajevo, 2003.

Đorđe Kadrijević - Poruka, Nin, Beograd, 22. 08. 2002.

Mata Vukotić - Stanje duše, glas javnosti, Beograd, 29. 08. 2002.

Marija Fekete Sullivan - Čarolija iz kutije sa uspomnama, Max, Sarajevo, 14. 02. 2003.

POPIS CRNO-BIJELIH FOTOGRAFIJA

1. Izložba grupe "1+1+1", Umjetnički paviljon Sarajevo, 1972.
2. Posjeta Luvru, Pariz, 1971.
3. Sa profesorom Afanom Ramićem u Sarajevu 1971.
4. Mica Todorović, Arfan Hozić i autor u Sarajevu 1975.
5. Grupa "Prostor oblik" u Sarajevu 1976.
6. Oskar Davičo i autor 1976. u Sarajevu
7. Ivo Šeremet i autor 1977. u Sarajevu
8. Sa Ivom Andrićem i Zukom Džumhurom u Počitelju 1974.
9. Bekir Misirlić otvara autorovu izložbu u Banja Luci 1989.
10. Slobodan Blagojević otvara autorovu izložbu u galeriji "R. Petrović" 1980.
11. Otvaranje izložbe Ljubomira Perčinlića u Sarajevu 1989.
12. U Metropolitenu muzeju u Njujorku 1991.
13. Na otvaranju izložbe N. K. Kurtović u Sarajevu 1986.
14. Sa A. B. Levijem u Umjetničkoj galeriji BiH 1993.
15. Umjetnici Sarajeva za slobodnu BiH, Sarajevo 1992.
16. Sa Otonom Glihom u Olimpijskom muzeju 1988.
17. Edo Murtić i autor u Vrsaru 1998.
18. Grupa sarajevskih kulturnih radnika na Bijenalu u Veneciji 1997.
19. Andrej Medved i autor u Kopru 1994.
20. Ibrahim Spahić otvara izložbu "Svjedoci postojanja", Sarajevo 1993.
21. Sa Emirom Kusturicom u Olimpijskom muzeju 1990.
22. Braco Dimitrijević i autor u Beču 1999.
23. Sa A. Bontom Olivom u Sarajevu 2001.
24. Denis Openhajm i autor u Beču 1999.
25. Dodjela Gran Prixa u Collegium artisticumu, Sarajevo 2000.
26. Šetnja Sarajevom sa Mikelandelom Pistoletom 2002.
27. Bienale u Veneciji, 2003.

POPIS REPRODUKCIJA

BOJA - PROSTOR - VRIJEME

1. Sa izložbe "Svjedoci postojanja", Kunst Hale, Njujork, 1993.
2. Boja, prostor, vrijeme, II, 1971., ulje na platnu 70x50 cm
3. Boja, prostor, vrijeme, V, 1972., ulje na platnu, 70x50 cm
4. Boja, prostor, vrijeme, VII, 1976., akril na papiru, 100x70 cm
5. Boja, prostor, vrijeme, X, 1977., akril na platnu, 100x70 cm
6. Boja, prostor, vrijeme, XI, 1977., akril na platnu, 100x70 cm
7. Boja, prostor, vrijeme, XII, 1978., akril na platnu, 100x70 cm
8. Boja, prostor, vrijeme, XIV, 1975., akril na platnu, 52x42 cm
9. Boja, prostor, vrijeme, XV, 1978., akril na platnu, 100x70 cm
10. Boja, prostor, vrijeme, XVII, 1979., akril na platnu, 100x70 cm
11. Boja, prostor, vrijeme, XIX, 1980., akril na platnu, 100x70 cm
12. Boja, prostor, vrijeme, XX, 1980., akril na platnu, 100x70 cm
13. Boja, prostor, vrijeme, XXI, 1981., akril na platnu, 100x70 cm
14. Boja, prostor, vrijeme, XXII, 1980., akril na platnu, 100x70 cm
15. Boja, prostor, vrijeme, XXIII, 1981., akril na platnu, 100x70 cm
16. Boja, prostor, vrijeme, XXIV, 1981., akril na platnu, 100x70 cm
17. Boja, prostor, vrijeme, XXV, 1981., akril na platnu, 100x70 cm
18. Boja, prostor, vrijeme, XXVI, 1982., ulje na platnu, 100x70 cm
19. Boja, prostor, vrijeme, A-I, 1970., ulje na platnu, 60x70 cm
20. Boja, prostor, vrijeme, A-II, 1971., ulje na platnu, 70x50 cm
21. Boja, prostor, vrijeme, A-III, 1972., akril na papiru, 30x21 cm

22. Boja, prostor, vrijeme, A-4, 1977., akril na platnu, 50x40 cm
23. Boja, prostor, vrijeme, A-5, 1975., akril na platnu, 52x42 cm
24. Boja, prostor, vrijeme, A-6, 1979., akril na platnu, 100x70 cm
25. Boja, prostor, vrijeme, A-7, 1980., akril na platnu, 100x70 cm
26. Boja, prostor, vrijeme, A-8, 1981., akril na platnu, 100x70 cm
27. Boja, prostor, vrijeme, A-9, 1981., akril na platnu, 100x70 cm
28. Boja, prostor, vrijeme, A-10, 1981., akril na platnu, 100x70 cm
29. Boja, prostor, vrijeme, A-11, 1981., ulje na platnu, 100x70 cm
30. Boja, prostor, vrijeme, A-12, 1982., akril na platnu, 70x70 cm

TRAGOVI

31. "Tragovi B I", 1983.,
akril na platnu, 48x34 cm
32. "Tragovi B II", 1983.,
akril na papiru, 70x100 cm
33. "Tragovi B III", 1983.,
akril na papiru, 70x100 cm
34. "Tragovi B IV", 1983.,
akril na papiru, 70x100 cm
35. "Tragovi B V", 1984.,
akril na papiru, 70x100 cm
36. "Tragovi B VI", 1984.,
akril na papiru, 70x100 cm
37. "Tragovi B VII", 1984.,
akril na papiru, 70x100 cm
38. "Tragovi B VIII", 1985.,
akril na papiru, 70x100 cm
39. "Tragovi B IX", 1985.,
akril na papiru, 70x100 cm
40. "Tragovi C I", 1985.,
akril na papiru, 35x50 cm
41. "Tragovi C II", 1985.,
akril na papiru, 35x50 cm
42. "Tragovi D I", 1986.,
akril na papiru, 50x100 cm
43. "Tragovi D II", 1986.,
akril na papiru, 50x100 cm
44. "Tragovi D III", 1986.,
akril na papiru, 50x100 cm
45. "Tragovi D IV", 1986.,
akril na papiru, 50x100 cm
46. "Tragovi D V", 1986.,
akril na papiru, 50x100 cm
47. "Tragovi D VI", 1986.,
akril na papiru, 50x100 cm
48. "Tragovi D VII", 1987.,
akril na papiru 50x100 cm
49. "Tragovi D VIII", 1987.,
akril na papiru, 50x100 cm
50. "Tragovi E I", 1986.,
akril na platnu, 70x60 cm
51. "Tragovi E II", 1986.,
akril na platnu, 70x60 cm
52. "Tragovi F I", 1985.,
ulje na platnu, 50x100 cm
53. "Tragovi F II", 1985.,
akril na platnu, 70x100 cm
54. "Tragovi F III", 1985.,
akril na platnu, 70x100 cm
55. "Tragovi F IV", 1985.,
akril na platnu, 70x100 cm

56. "Tragovi G I", 1986.,
akril na papiru, 70x100 cm
57. "Tragovi G II", 1986.,
akril na papiru, 70x100 cm
58. "Tragovi G III", 1986.,
akril na papiru, 70x100 cm
59. "Tragovi G IV", 1986.,
akril na papiru, 70x100 cm
60. "Tragovi G V", 1987.,
akril na papiru, 70x100 cm
61. "Tragovi G VI", 1989.,
akril na papiru, 70x300 cm
62. "Tragovi H I", 1989.,
akril na papiru, 70x50 cm
63. "Tragovi H II", 1988.,
akril na papiru, 70x50 cm
64. "Tragovi H III", 1988.,
akril na platnu, 50x70 cm
65. "Tragovi H IV", 1989.,
akril na papiru, 100x70 cm
66. "Tragovi H V", 1989.,
akril na papiru, 100x70 cm
67. "Tragovi H VI", 1988.,
akril na papiru, 100x70 cm
68. "Tragovi H VII", 1989.,
akril na papiru, 100x70 cm
69. "Tragovi H VIII", 1989.,
akril na papiru, 140x100 cm
70. "Tragovi H IX", 1989.,
akril na papiru, 30x21 cm
71. "Tragovi H X", 1989.,
akril na papiru, 48x34 cm
72. "Tragovi H XI", 1987.,
akril na papiru 48x34 cm
73. "Tragovi H XII", 1987.,
akril na papiru, 48x34 cm
74. "Glava I", 1988.,
akril na platnu, 70x60 cm
75. "Glava II", 1988.,
akril na platnu, 70x60 cm
76. "Glava III", 1988.,
akril na platnu, 70x60 cm
77. "Glava IV", 1988.,
akril na platnu, 70x60 cm
78. "Tragovi J I", 1989.,
akril na papiru, 30x21 cm
79. "Tragovi J II", 1989.,
akril na papiru, 30x21 cm
80. "Tragovi J III", 1989.,
akril na papiru, 21x30 cm
81. "Tragovi K I", 1986.,
akril na papiru, 100x70 cm

82. "Tragovi K II", 1986.,
akril na papiru, 100x70 cm
83. "Tragovi K IV", 1986.,
akril na papiru, 34x48 cm
84. "Tragovi K IV", 1987.,
akril na papiru, 21x30 cm
85. "Tragovi K V", 1987.,
akril na papiru, 34x48 cm
86. "Tragovi K VI", 1988.,
akvarel, 30x21 cm
87. "Tragovi K VII", 1988.,
akril na papiru, 21x30 cm
88. "Tragovi K VIII", 1988.,
akril na papiru, 21x30 cm
89. "Tragovi K IX", 1989.,
akril na papiru, 21x30 cm
90. "Tragovi K X", 1989.,
akril na papiru, 21x30 cm
91. "Tragovi L I", 1990.,
akril na platnu, 180x100 cm
92. "Tragovi L II", 1991.,
akril na platnu, 110x70 cm
93. "Tragovi L III", 1991.,
akril na platnu, 100x200 cm
94. "Tragovi L IV", 1991.,
akril na platnu, 200x200 cm
95. "Ratni tragovi I", 1995.,
kombinovana tehnika H-40 cm
96. "Ratni tragovi II", 1995.,
kombinovana tehnika 60x50 cm
97. "Ratni tragovi III", 1995.,
kombinovana tehnika H-100 cm
98. "Ratni tragovi IV", 1995.,
kombinovana tehnika, H-200 cm
99. "Ratni tragovi V", 1995.,
kombinovana tehnika, H-70 cm
100. "Ratni tragovi VI", 1995.,
kombinovana tehnika, H-40 cm
101. "Ratni tragovi VII", 1995.,
kombinovana tehnika, H-40 cm
102. "Ratni tragovi VIII", 1995.,
kombinovana tehnika, H-130 cm
103. "Ratni tragovi IX", 1996.,
kombinovana tehnika, H-50 cm
104. "Ratni tragovi X", 1996.,
kombinovana tehnika, H-50 cm
105. "Ratni tragovi XI", 1997.,
kombinovana tehnika, 50x70 cm
106. "Ratni tragovi XII", 1997.,
kombinovana tehnika, 40x40 cm
107. "Ratni tragovi XIII", 1996.,
akril na platnu, 100x200 cm

108. "Ratni tragovi XIV", 1996,
ulje na platnu, 50x70 cm
109. "Ratni tragovi XV", 1996.,
kombinovana tehnika, H-200 cm
110. "Kutija I", 1997.,
kombinovana tehnika, H-40 cm
111. Izložba "Atelje", Akademija likovnih
umjetnosti, Sarajevo, 1996.
112. "Ratni tragovi XVI", 1996.,
kombinovana tehnika, 50x280 cm
113. "Ratni tragovi XVII", 1996.,
kombinovana tehnika , 70x150 cm
114. "Svjedoci postojanja", Njujork,
Kunst Hale, 1994.,
115. "Ratni tragovi", Memento Metropolis,
Kopenhagen 1997.,
116. "Atelje", Galerija ALU 1996., Sarajevo
117. "Ratni tragovi XVIII", Čung Đu,
Južna Koreja, 1998.,
118. "Kutija II", 1997.,
kombinovana tehnika, H- 40 cm
119. "Ratni tragovi XIX", 1996.,
kombinovana tehnika, H-40 cm
120. "Kutija III", 1999.,
kombinovana tehnika, H-40 cm
121. "Ratni tragovi XXX", 1996.,
kombinovana tehnika, H-50 cm
122. "Kutija IV", 1998.,
kombinovana tehnika, H-40 cm
123. "Ratni tragovi XVII", 1996.,
kombinovana tehnika, 70x50 cm
124. "Juče, danas, sutra, nikad", 1996.,
kombinovana tehnika, 140x110 cm
125. "Sarajevski zid" Lejf Boman i Edin
Numankadić, Štokholm
Evropska prestonica kulture, 1999.,
126. "Kutija V", 1999.,
kombinovana tehnika, H-50 cm

ZAPISI

127. "Zapisi I ", 1997.,
akril na papiru, 57x76 cm
128. "Zapisi II", 1997.,
akril na papiru, 57x76 cm
129. "Zapisi III", 1997.,
akril na papiru, 57x76 cm
130. "Zapisi IV", 1998.,
akril na papiru, 57x76 cm
131. "Zapisi V", 1999.,
akril na papiru, 57x76 cm
132. "Zapisi VI", 1999.,
akril na papiru, 57x76 cm
133. "Zapisi VII", 2000.,
akril na papiru, 57x76 cm
134. "Zapisi VIII", 2000., (detalj)
akril na papiru, 57x76 cm
135. "Zapisi IX", 2000.,
ulje na platnu, 100x80 cm
136. "Zapisi X", 2000.,
ulje na platnu, 100x80 cm
137. "Zapisi XI", 2000.,
akril na papiru, 57x76 cm
138. "Zapisi XII", 2001.,
akril na papiru, 57x76 cm
139. "Zapisi XIII", 2002.,
akril na papiru, 57x76 cm
140. "Zapisi XIV", 2002.,
akril na papiru, 57x76 cm
141. "Zapisi XV", 2002.,
akril na papiru, 57x76 cm
142. "Zapisi XVI", 2002.,
akril na papiru, 57x76 cm
143. "Zapisi XVII", 2002.,
akril na papiru, 57x76 cm
144. "Zapisi XVIII", 2003.,
akril na papiru, 57x76 cm
145. "Zapisi XIX", 2003.,
akril na papiru, 57x76 cm
146. "Zapisi XX", 2003.,
akril na papiru, 57x76 cm
147. "Zapisi XXI", 2003.,
akril na papiru, 57x76 cm
148. "Zapisi XXII", 2003.,
akril na papiru, 57x76 cm
149. "Zapisi XXIII", 2003.,
akril na papiru, 57x76 cm
150. "Zapisi XXIV", 2003.,
akril na papiru, 57x76 cm
151. "Zapisi XXV", 2003.,
akril na papiru, 57x76 cm
152. "Zapisi XXVI", 2003.,
akril na papiru, 57x76 cm
153. "Zapisi XXVII", 2003.,
akril na papiru, 57x76 cm

154. "Zapisi XXVIII", 2003.,
akril na papiru, 57x76 cm
155. "Zapisi XXIX", 2003.,
akril na papiru, 57x76 cm
156. "Zapisi XXX", 2003.,
akril na papiru, 57x76 cm
157. "Zapisi XXXI", 2003.,
akril na papiru, 57x76 cm
158. "Ratni tragovi", 1996.,
kombinovana tehnika, H-50 cm
159. - 183.
"Foto-dokumentacija iz arhive autora",
Sarajevo, 1992-1996.
184. Izloza "Next" - Kunstbrau, Graz, 1996.
185. "Kutija VI", 1996.,
kombinovana tehnika , H-40 cm

REZIME



Umjetnost kao egzistencijalno iskustvo Ješa Denegri

Boja, prostor, vrijeme, Tragovi, Svjedoci postojanja, Slike/ Zapisi nazivi su pojedinih ciklusa i problemskih etapa u opusu Edina Numankadića. To nisu naprosto faze ili etape formalnih i tehničkih promjena kroz koje je ovaj umjetnik u svome radu dosad prolazio nego su, znatno više od toga, neka zasebna poglavlja u dnevniku njegovog življenja, bilježenog jezikom likovnih umjetnosti takoreći iz dana u dan tokom skoro puna tri desetljeća. Jer, samo izvana gledano i jedino za one koji nemaju poblize uvida u Numankadićevo djelo reklo bi se da je ovdje posrijedi slučaj slikarstva apstraktnih stilskih svojstava i obilježja, no u suštini radi se o jednoj izrazito egzistencijalnoj umjetnosti u kojoj je umjetnikova spona sa vlastitim življenjem toliko tijesna da između ova dva pojma, dakle između pojmova (i poimanja) života i umjetnosti, dolazi do gotovo potpunog poistovjećivanja. A naročito to će biti tako otkada mu je umjetnost, zapravo, postala jedinim načinom odbrane i opstanka u prilikama neizbježne životne ugroženosti i onda potom, kada mu opet jedino umjetnost pomaže da se vrati u stanje slobodnog življenja intenzivno posvećenog postojanju u umjetnosti.

Trenutak kada se Numankadić javlja na umjetničkoj sceni svoje sredine, a to je prva polovina sedamdesetih kada počinje i nastaje njegov ciklus *Boja, prostor, vrijeme*, ukazuje se danas kao gotovo prelomni stadijum ubrzane modernizacije bosansko-hercegovačkog likovnog života, u čemu je Numankadićevo uloga jedna od presudnih. To je ujedno trenutak formiranja i prvih nastupa grupe *Prostor-oblik* čiji je Numankadić jedan od članova-osnivača, s pojavom koje zaoštravaju rasprave o karakteru autentičnog likovnog govora u skladu sa specifičnim tradicijama ali i mogućnostima recepcije svjetskih modernih iskustava u radu umjetnika sa kulturnog prostora u kojemu i Numankadić djeluje. Iako je jezički i najpročišćeniji i najradikalniji među pripadnicima spomenute grupe, Numankadić ne nastupa programski i militantno upravo zato jer nema prevratničkih ciljeva nego prije teži kontinuitetu sa lokalnom baštinom na koju se svjesno ali i vrlo selektivno nastavlja. On, naime, u slikarskom ciklusu *Boja, prostor, vrijeme* upisuje vlastito viđenje jedne potisnute ili u tom trenutku nedovoljno primjetne i prisutne linije u domaćem umjetničkom nasljeđu, a to je slikarstvo Behaudina Selmanovića u kojemu će naći motivska polazišta za plastičku strukturu slike u čiju se reduktivnu razradu upravo tada upuštao. Numankadićev prevrat ne nastaje, dakle, odbacivanjem nego prevrednovanjem domaće tradicije, a on to radi iz sasvim osobnih, možda najtačnije bi bilo reći ljudskih razloga zbog kojih želi obnoviti i produžiti prisustvo u kulturi svoje sredine omiljenom mu prethodniku tako što će ga reinterpretirati i reinkarnirati u vlastitom umjetničkom pothvatu. U kritici i historiji umjetnosti već je utvrđeno šire kulturološko a ne jedino slikarsko značenje Numankadićevog ciklusa *Boja, prostor, vrijeme*, no za umjetnika samog ipak je prvenstvena bila čisto poetska, dakle sasvim intimna crta njegovog slikarstva sredine i druge polovice sedamdesetih (do 1982. do kada ovaj ciklus traje), naprosto zato jer je slikarstvo od početka shvaćao prije kao izvorni pojedinačni pjesnički izričaj umjesto da ono bude sredstvo ideološke polemike između domaćih tradicionalista i modernista.

Ne želeći to da demonstrira napadno i programski, nego obavljajući modernizaciju izgleda i značenja slike postupno i dubinski, Numankadić je udario temelje za revitalizaciju bosansko-hercegovačke umjetničke situacije do koje će u punom zamahu doći u njezinom najvećem razvojnom stadijumu i dotada najuočljivoj prisutnosti unutar tadašnjeg jugoslovenskog kulturnog prostora sredinom i krajem osamdesetih godina.

Osamdesete su, naime, u likovnoj umjetnosti bile razdoblje izrazito jezičkog pluralizma unutar medijskog polja obnovljenog slikarstva, u tolerantnoj umjetničkoj atmosferi tih godina svako je pojedinačno slikarsko stajalište nalazilo mogućnosti vlastitih načina tematskog i jezičkog istraživanja. Dok je u početku ovog desetljeća prevladavala figurativna i narativna "nova slika", dotle već njegovom sredinom jačaju apstraktni idiomi zasnovani na reduktivnim i analitičkim iskustvima novog slikarstva osamdesetih kao segmenta šireg kompleksa novih umjetničkih praksi ovog perioda. Udružujući ekspresivna i analitička svojstva u jeziku slikarstva, uz primjetnu prevagu prvog nad drugim elementom u ovom odnosu, Numankadić će od sredine osamdesetih ući u produkciju ciklusa *Tragovi* sa kojim opet izbija u matične tokove umjetničkih zbivanja vlastite sredine. Kao što mu sam naziv kazuje, ovaj ciklus radova kombiniranih tehnika najčešće na papirima malog i srednjeg formata sažimlje se oko problematike direktnog radnog procesa ubrzanog slikanja čiji, kako sam naziv ovog ciklusa glasi, tragovi na tim podlogama jesu jedini vidljivi i provjerljivi plastički podaci u strukturi likovnog djela. Za razliku od prethodnog ciklusa *Boja, prostor, vrijeme*, u kojemu vlada sređeni kompozicioni poredak uzastopnih horizontalnih pojaseva, valersko svojstvo boje i smireni profinjeni postupak slikanja, u *Tragovima* uočljiva je uloga slučajnosti, improvizacije, gestualnosti u izvršenju slikarskog čina. I upravo po toj osobini pojačane ekspresivnosti ovaj Numankadićev ciklus koincidira sa klimom neoekspresionizma karakterističnom za osamdesete godine, mada u suštini ipak prije čini nastavak njegovog vlastitog prethodnog slikarstva nego što predstavlja ulazak u polje tipičnih postmodernističkih slikarskih tendencija. Zbog toga za *Tragove* moglo bi se reći da odaju način kako jedan slikar formiran u poznatom modernizmu se ponaša u izmijenjenom kontekstu u tim godinama aktualnog postmodernizma. Numankadić je, dakle, u osamdesetim modernistički umjetnik u postmodernističkom duhovnom okružju, što drugim riječima znači da od nasljeđa modernizma zadržava visoko odnegovanu likovnost, jezičku dosljednost i etičku odgovornost vlastitog poimanja slikarstva, dok od poticajne klime postmodernizma koristi prihvatljivu mu rasterećenost od obaveza za apsolutnom dovršenošću djela kao pojedinačnog arte-fakta uključenog u cijeli ciklus srodnih rješenja, ostvarujući u toj sintezi mogućnost da mu svako novonastalo djelo funkcionira kao work in progress unutar jedne cjeline koja postoji kao dokaz umjetnikove jedino u umjetnosti pronađene i potvrđene egzistencije.

Sa takvim poimanjem slikarstva i sa reputacijom umjetnika koji se od sviju ostalih iz svoje sredine možda najdalje probio u tadašnji jugoslovenski umjetnički prostor, Numankadić će se-isto kao i svi drugi njegovi sugrađani-odjednom početkom devedesetih naći usred strahovite ratne drame njegovog rodno grada, gdje i kada

više nije bilo ni mjesta ni vremena za spokojno bavljenje umjetnošću, a što je zamijenila i čemu se nametnula neodložna potreba za golim opstankom pod svakodnevnom i danonoćnom višegodišnjom opsadom. Ali za umjetnika za kojega je samo postojanje još odranije bilo podudarno s umjetnošću nije bilo drugog ishoda nego, unatoč svemu, nastaviti sa vlastitom vokacijom naprosto zato jer je to, opet unatoč svemu, značilo i nastaviti sa životom.

U takvim gotovo nepodnošljivim uvjetima počinju, više spontano i po potrebi samoodržanja nego sa ciljem izlaganja, nastajati asamblaži od najobičnijih stvari umjetnikovog okruženja, čak i od hrane oskudnog ratnog življenja, od materijala preostalih od ratnih razaranja, kao nakupine uspomena predašnjeg i tadašnjeg egzistencijalnog vremena, tih objekata lišenih bilo kakvih estetskih svojstava, ali ipak radova nedvojbeno umjetničkih, jer su ovi radovi izrazito umjetnički između ostaloga i zato što su svjesni čina umjetnika koji se vlastitom umjetnošću štiti i brani pred opasnošću okružujućih zbivanja, pa čak i još dalje od toga, umjetnošću se štiti i brani pred ništavnošću samog (be)smisla postojanja. U intenzivnom i herojskom umjetničkom životu grada pod opsadom, neke od ovakvih radova Numankadić je pokazao na grupnoj izložbi sarajevskih umjetnika Svjedoci postojanja ratne 1993. u Galeriji Obala prkoseći time zajedno sa drugima svemu što ih je tada zajedno okruživalo, što im se tada svima događalo. A u tom prkosu događala se umjetnost ne samo uzbudljiva zbog povoda nastanka nego i sasvim domišljena u specifičnom jeziku svoga saopćavanja. U tome jeziku predmeta i simbola, predmeta kao simbola, naći će mjesto i zapisi misli sentencija koje Numankadić kao citate unosi u strukturu svojih asamblaža pri čemu te citate on nalazi u literaturi koju tih dana nezahvalno čita nalazeći u njoj intimnu odbranu i pretražujući po kojoj otkriva odgovore na neke upite što ih sam sebi postavlja. Tako citate iz Heraklita, Kafke, Musila, Benjamina, Wittgensteina, Sontagove, uključuje u sklop ovih asamblaža zato jer su i to, kao i sami objekti, zapravo fragmenti njegovog ratnog dnevnika, ujedno su i utjeha i uporište u defetističkim a opet i optimističkim razmišljanjima o sudbini i historiji, zlodjelu i pravdi, o beznađu i nadi, razmišljanjima o vrijednostima života za čiji se svaki trenutak uprkos totalnoj ugroženosti ipak i te kako valja boriti.

Sa dolaskom mira umjetnik se vraća usamljeničkom radu u svome ateljeu skrovitom prostoru u kojemu nastaje umjetničko djelo koje najprije njemu samome treba čak i kada se učestalo prikazuje na samostalnim i grupnim izložbama po svijetu kao dokaz da je umjetnost ipak preživjela kataklizmu u kojoj se zajedno sa svim ostalim manifestacijama života odjednom zatekla. Od sredine devedesetih Numankadić se opet prihvaća slikanja, sa ciklusom **Slike/Zapisi** uspostavlja sponu sa **Tragovima** iz osamdesetih, ali sada uz znatne i dubinske razlike koje ne toliko u vanjskom izgledu koliko u suštinskom smislu i značenju između ova dva ciklusa postoje. Ciklus **Slike/Zapisi** kojega čine mnogobrojni radovi akrilom na tvrdim papirima istovjetnih formata, jesu poput prethodnih *Tragova* jedna vrsta, work in progress. To su izgledom i postupkom izvedbe srodna djela ili, možda tačnije rečeno, to je jedno sveobuhvatno djelo sačinjeno od

mnoštva jedinica, sekvenci, epizoda, fragmenata u neprekidnom nastajanju i u nepredvidljivom dovršavanju.

Ali, dok su *Tragovi* bili posljedice akcije slikanja čija je izražajna konstanta čisto slikarski potez, *Slike/Zapisi* su posljedice udruženog postupka slikanja i pisanja čija je izražajna konstanta neka, nečitka i nevidljiva, dakle nerazgovjetna kaligrafija. Početna ideja za nastanak ovog ciklusa rođena je u jednom četverodjelnom poliptihu iz 1996. u kojemu su usred monokromne tamosive slikane površine svakoga od tih polja umjetnikovim rukopisom kredom ispisane riječi **jučer, danas, sutra, nikad**. Značenje ovih riječi, enigmatičnih poput nekih tajnih šifri, odnosilo se zapravo na umjetnikovu meditaciju o lično preživljenim ratnim iskustvima i spoznajama, da bi potom, sa dolaskom mira on i želio i morao da ova iskustva i spoznaje u sebi potisne, od sebe odagna, kako bi mogao nastaviti i umjetnost i život. Zato on u svojim poratnim slikama namjerno briše sve čitljive riječi ali ostavlja tragove nekih neodgonetljivih zapisa htijući time poručiti da i kada s vremenom mnogošta zaboravljamo ipak nam i mnogošta svjesno ili podsvjesno ostaje u sjećanju. Zaborav i sjećanje, sjećanje i pamćenje, simbolički su poteksti ovih slika kao zapisa i zapisa kao slika, tih svojevrsnih palimpsesta u kojima umjetnik bilježi i briše, briše i opet bilježi, a to onda sizifovski ponavlja gotovo u nedogled ostavljajući za sobom cijelo jedno ne estetsko, slikarsko, umjetničko, nego prije svega toga ljudsko saznanje koje je za svoje ispoljavanje našlo izgled slike i medij slikarstva, no u osnovi ostaje jedna nezamjenjiva osobna i osobnim iskustvom skupo plaćena egzistencijalna poruka. A takva, dakle izrazito egzistencijalna jest u suštini temeljna poruka cjelokupnog Numankadićevog opusa proisteklog iz osjetljivih reakcija umjetnikovog bića na stalno promjenjive povijesne prilike u kojima je on dosad živio, kojima se odupirao, sa kojima se usaglašavao, koje je podnosio, na koje je odgovarao onako kako je to u suvremenom svijetu umjetniku kao tvorcu vizualnih znakova jedino moguće i svojstveno. A odgovarao je bezglasnim govorom vlastitih slika, ali ipak i dovoljno uočljivim i prepoznatljivim činom svoga umjetničkog, kulturnog i ljudskog prisustva.

Likovna monografija
EDIN NUMANKADIĆ

IZDAVAČ
Nulon Marketing Sarajevo

ZA IZDAVAČA
Selim Dobruna

IZBOR IZ KRITIKA
Meliha Husedžinović

LIKOVNA OPREMA
Selim Dobruna
Nedim Meco
Darko Skert

LEKTOR
Maja Mažar Numankadić

FOTOGRAFIJE
Gojko Sikimić, Kemal Hadžić,
Mehmed Akšamija,
Enis Logo
i arhiva autora

PRIJEVOD
Dejan Poznanović, Zoran Mutić,
Tonko Marojević, Melika Salihbeg Bosnawi,
Senada Kreso i drugi

KOMPJUTERSKA OBRADA
Nedim Meco

ŠTAMPA
Blicdruk - Sarajevo

ZA ŠTAMPARIJU
Muhamed Hrlović

TIRAŽ
1000 komada

Sarajevo, 2004. godina

Zahvaljujemo se na pomoći i sufinansiranju ove monografije:

FOND OTVORENO DRUŠTVO "SOROŠ" SARAJEVO

*FEDERALNO MINISTARSTVO OBRAZOVANJA, NAUKE, KULTURE I SPORTA
BOSNE I HERCEGOVINE*

KANTONALNO MINISTARSTVO KULTURE I SPORTA SARAJEVO

I brojnim prijateljima i organizacijama koji su pomogli realizaciju ovog projekta

Fond za izdavaštvo, nakladništvo FBiH

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i univerzitetska biblioteka
Bosne i Hercegovine, Sarajevo

75.071.1 Numankadić E."1971/2003"

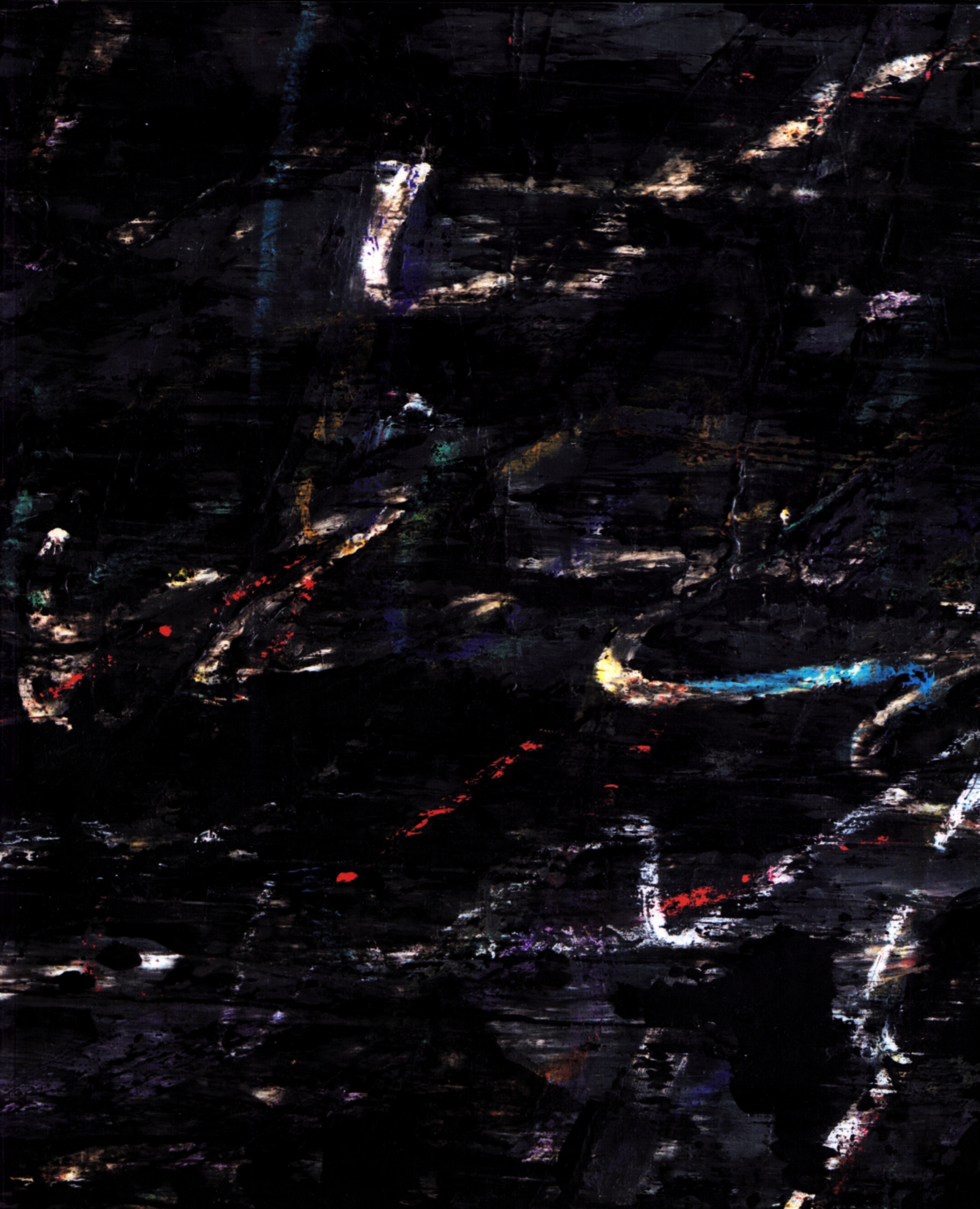
NUMANKADIĆ, Edin

Edin Numankadić : slike objekti instalacije
fotografije : 1971-2003 / Andrej Medved ;
[prijevod, translation into English Dejan
Poznanović, Zoran Mutić ; fotografija, photo Kemal
Hadžić ... [et al.]. - Sarajevo : Nulon marketing,
2004. - 188 str. : ilustr. ; 33 cm

Tekst na bos. i engl. jeziku

ISBN 9958-9513-2-0
1. Medved, Andrej
COBISS.BH-ID 12087814

Na osnovu mišljenja Federalnog Ministarstva kulture i sporta
broj 03-15-350/04 od 12.02.2004. god.
za ovu publikaciju se neplaća porez na promet proizvoda.



NUMANKADIĆ

