

Ješa Denegri

Bijenale u Veneciji i jugoslavenska moderna umjetnost 1895–1988.

Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, lipanj-srpanj 1988.

»Venecijanski biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895–1988« – naziv je izložbe i studijske publikacije što ih je za Galeriju suvremene umjetnosti u Zagrebu pripremio Želimir Košćević, a to je u isto vrijeme veoma važna, izazovna, za one koji su duže pratili ta zbivanja čak i sentimentalna, tema. Važna i izazovna stoga što se kroz razne perturbacije venecijanske smotre mogu slijediti mnoge »oscilacije ukusa« u umjetnosti i kritici u trajanju od gotovo punog stoljeća, za nas važna i izazovna još i stoga što su u tim oscilacijama sudjelovali i mnogi jugoslavenski autori, a načini njihovih participacija i kriteriji njihovih izbora nerazdvojni su dio kulturne politike što se u različitim vremenima i okolnostima provodila u našoj sredini. Napokon, to je i jedna pomalo sentimentalna tema stoga što je za sve – umjetnike, organizatore umjetničkog života, kritičare, pa i za same ljubitelje umjetnosti – praćenje venecijanskih izložbi bila prilika djelovanja, okupljanja, upoznavanja, makar samo boravka u ovom čarobnom gradu na lagunama, doživljaj u kojemu se nose i dugo čuvaju najčešće ugodna i duga sjećanja. Sasvim je razumljivo da priredba koja bilježi gotovo stoljetno trajanje pamti mnoga zbivanja, promjene i domete u modernoj umjetnosti, i povijest Venecijanskog bijenala bit će dio povijesti moderne umjetnosti u svjetlu njezine javne promocije i njezine valorizacije. Kao nijedna manifestacija sličnog karaktera, upravo zato što je od sviju ostalih najstarija i najslavnija, Venecijanski bijenale odaje »sjaj i bijedu« mnogih zbivanja unutar i oko moderne umjetnosti, no u svemu tome, u tim mnogobrojnim protivvrječnostima, njegova je privlačnost, njegova je povijesna i aktualna važnost.

Osnovan još s kraja prošlog stoljeća kao jedna u nizu tada čestih međunarodnih izložbi na kojima su predstavljena dostignuća građanskog društva u usponu, bijenale je započeo kao tipični salon tadašnje priznate i podržavane umjetnosti, kao ogledalo vladajućeg ukusa epohe, i takav će dugo ostati, uz neznatne, jedva primjetne iznimke. »Prvi bijenali, sve do 1912, bili su zapravo bijenali retrogarde, ti-

pični službeni saloni koji su prije odavali shvaćanja akademija Beča i Münchena nego moderne umjetnosti Pariza«, zaključit će Paolo Rizzi i Enzo di Martino u svojoj studiji *Storia della Biennale 1895–1982*. Za ilustraciju toga stanja dovoljno je navesti da su, na primjer, djela Van Gogha, Cézannea i Seurata na bijenalu prvi put izlagana tek 1920, Toulouse-Lautreca i Degasa 1924, Gauguina 1926. (a to sve u razdoblju kada je na čelu bijenala bio agilni Vittorio Pica). No valja priznati da je upravo u dvadesetim godinama bijenale imao i drugih svijetlih trenutaka, od kojih je jedan sudjelovanje vodećih predstavnika avangarde (Maljevič, Rodčenko) u sovjetskom paviljonu 1924. U vrijeme vladavine fašizma bijenale je bio službena umjetnička manifestacija režima, s određenom tolerancijom prema modernoj umjetnosti, što se duguje okolnosti da talijanski fašizam nije, poput njemačkog nacional-socijalizma, bio krajnje netrpeljiv prema zastupnicima modernih umjetničkih shvaćanja. Štoviše, na bijenalu su između 1924. i 1936. redovito izlagali predstavnici druge generacije futurista u protivvrječnoj ulozi »oficijelne avangarde«. Početkom drugoga svjetskog rata završava se prvo razdoblje u povijesti bijenala koji se, uporedo s reorganizacijom cjelokupnoga društvenog i kulturnog života u poslijeratnoj Italiji, obnavlja 1948. trajajući uz znatne modifikacije ali ipak bez prekida sve do danas. Poslijeratni bijenale bit će znatno bliži matičama umjetničkih zbivanja; uostalom, tada više ne postoji raskol između »oficijelne« i »avangardne« umjetnosti, mnoge se umjetničke inovacije brzo i lako prihvaćaju, pa će u skladu s tim bijenale postati jedno od vodećih poprišta promocije i valorizacije aktualnih umjetničkih pojava. Prvi poslijeratni bijenali (pod vodstvom Rodolfa Paluccinija) retrospektivama i nagradama potvrdili su već klasične vrijednosti moderne umjetnosti (Braque i Chagall 1948, Matisse i Carrà 1950, Dufy i Nolde 1952, Ernst, Arp i Mirò 1954, Villon 1956), da bi od 1960. (kada počinje mandat Giana Alberta dell'Aque) uslijedilo sve primjetnije upletanje bijenala u aktualne umjetničke tokove (što je bilo te godine obilježeno nagradama predstavnicima informela i lirske apstrakcije Fautrieru, Hartungu i Vedovi). Kada 1964. Velika premija bijenala bude dodijeljena Robertu Rauschenbergu (koji će zajedno s Jasperom Johnsom, Dineom, Oldenburgom, Stelloom, Louisom, Nolandom i Chamberlainom činiti sjajnu američku selekciju komesara Alana Solomona), venecijan-

ska priredba naći će se u središtu rivaliteta Amerika – Evropa u borbi za primat u umjetničkom svijetu (i na umjetničkom tržištu). Odgovor evropske umjetnosti uslijedit će 1966. i 1968, kada nasuprot prethodnoj ofenzivi neo-dade i pop-arta slijedi ofenziva kinetičke umjetnosti i op-arta obilježena nagradama Le Parcu, Schöfferu, Bridget Riley i Colombu. No upravo 1968, usred pokreta osporavanja intelektualnih manjina u cijeloj Evropi, bijenale će se zateći kritiziran s raznih strana, posebno zbog upliva umjetničkog tržišta na zbivanja i nagrade prethodnih godina, te snažno uzdrman izvana i iznutra završit će prvo i započeti drugo desetogodišnje razdoblje u svojoj poslijeratnoj povijesti.

Poslije 1970. bijenale je dugo tražio neki novi kurs. Uplivi talijanskih političkih stranaka na izbore rukovodećih organa bijenala uvjetovali su česte promjene uloga direktora i generalnog sekretara odsjeka vizuelnih umjetnosti, a ovi su opet okupljali oko sebe uvijek druge ekipe suradnika. Ukinute su kompromitirane nagrade, uvedene su problemske izložbe u centralnom paviljonu (*Istraživanje i projektiranje, Umjetnost ambijenata, Umjetnost-priroda, Umjetnost u ogledalu, Umjetnost-znanost*, da se navedu neke najznačajnije), uz sudjelovanje niza kritičara iz svijeta i same Italije (Szeemann, Pontus Hulten, J.C. Amman, Compton, Kunz, Menna, Celant, Bonito Oliva, Calvesi, Schwarz i drugi). U skladu s idejama o demokratizaciji kulture bijenale se želio približiti samom stanovništvu Venecije, trajati cijele godine, izići izvan tradicionalnih paviljona na Giardinima. Valja zabilježiti i dvije izrazito politizirane izložbe: Kultura otpora u Španjolskoj u vrijeme frankističkog poretka (1976) i Kultura »dissensa« u Sovjetskom Savezu (1977). No nakon desetak godina kritički duh '68, koji je doveo do reformi bijenala, sve je više slabio, mijenjale su se prilike i u samoj umjetnosti (bijenale 1980. potiče pojavu Transavangarde, a bijenale 1984. pojavu Anakronista ili slikara memorije) i poslije mnogih unutrašnjih i vanjskih potresa bijenale se vraća svojim ranijim i provjerenim formulama. No sve te oscilacije, sve ta previranja, svi ti polasci i vraćanja, sva ta čini stvarni i intenzivni život bijenala, čini njegovu protivvrječnu povijest, a pri tome je ipak potrebno naglasiti da su, uprkos tim najrazličitijim pristupima, problemi umjetnosti i njezinih mijena ostali središnjom preokupacijom ove već gotovo cijelo stoljeće stare smotre. Takvom bi se u sažetim obrisima mogla ukazati fizionomija priredbi u koje su upletali

R. Frangeš-Mihanović:
Bijeg u Egipt, 1906.

133



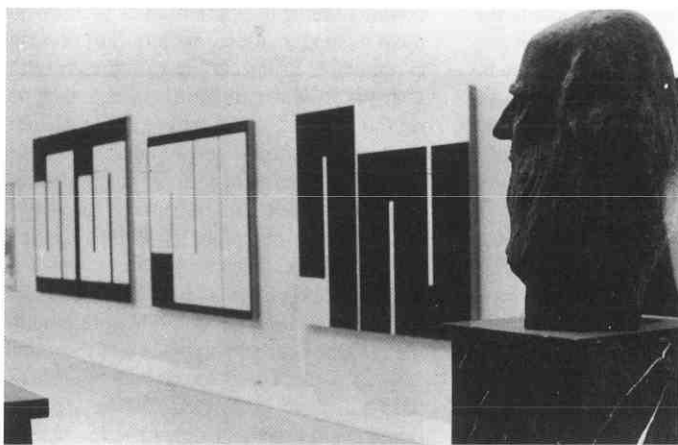
svoje sudjelovanje mnogi jugoslavenski autori više generacija u rasponu od prvih izlagača – Bukovca, Vesela i Ivana Kobilce 1897 – do posljednjeg, Bernika, 1988. Postoje naznake o tome da su umjetnici koji do početka prvog svjetskog rata sudjeluju na bijenalu (Bukovac u tri, Meštrović i Paja Jovanović u dva navrata) bili zapaženi, što kao podatak neće biti sporno; no sjetimo se samo kako karakter tih prvih bijenala ocjenjuju njegovi povjesničari Rizzi i Di Martino. U Evropi i u samoj Italiji to je vrijeme pojave kubizma, ekspresionizma, futurizma, a ti se pokreti umnogome javljaju i kao protivteža vrsti umjetnosti kakva se promovira na bijenalu i kakvu zastupaju i naši spomenuti sudionici na venecijanskoj smotri. U toku postojanja Države SHS i potom Kraljevine Jugoslavije (točnije, između 1920. i 1936) sudjelovanje naših umjetnika na bijenalu bit će relativno skromno, svedeno na pojedinačne nastupe. To se može tumačiti tadašnjim političkim prilikama, kao što se također takvim izmijenjenim prilikama može tumačiti intenziviranje jugoslavenskog sudjelovanja 1938. (kada se gradi nacionalni paviljon) i 1940. Može se zabilježiti i to da je 1942. među malobrojnim zemljama sudionicama i NDH, a za Vidovića se zna da je iste godine odbio da izlaže u selekciji »Dalmazija« u talijanskom paviljonu. Kontinuitet sudjelovanja Jugoslavije u smislu organiziranih i stručno vođenih nastupa teče, zapravo, u poslijeratnom razdoblju i tada je to najredovitije, najbrojnije i, gledano u cjelini, najuspješnije predstavljanje jugoslavenske umjetnosti na nekoj od velikih međunarodnih umjetničkih pozornica.

Na prvom poslijeratnom bijenalu 1948. Jugoslavija ne sudjeluje; Košević navodi da je tome razlog što je još od 1946. u toku turneja iz-

Biennale, 1950.
Postav jugoslavenskog paviljona

Biennale, 1976.
Jugoslavenski paviljon s djelima B. Dimitrijevića i J. Knifera

Biennale, 1984.
Jugoslavenski paviljon s izložbom B. Bućana



ložbe *Slikarstvo i vajarstvo naroda Jugoslavije XIX i XX veka* po zemljama »narodne demokracije«. Prije će možda biti da je riječ o bojkotu jedne kulturne manifestacije na Zapadu, a što se u odgovornim umjetničkim krugovima u Jugoslaviji tada mislilo o bijenalu, svjedoči osvrt jednoga od malobrojnih komentatora venecijanske priredbe Grge Gamulina (*Retrospektive s XXIV biennala*, Umetnost 1, 1949). Na usprkos toj krajnje negativnoj slici bijenala nadležni forumi odlučili su da se u narednoj prilici i Jugoslavija nađe među zemljama sudionicama: godine 1950. bilježi se prvi poslijeratni nastup Jugoslavije na bijenalu, s komesarom Petrom Šegedinom i selekcijom u kojoj su bili B. Ilić, Mujezinović, Kos, Lubarda, Augustinčić, Kršinić, Radauš, Bakić i Angeli Radovani. Iz sastava imena i dokumentacije o eksponatima razabire se ovo: prevladavaju autori i djela u duhu socijalističkog realizma, uz mjestimična odstupanja, najprije slikara Kosa i tada mladih kipara Bakića i Radovanija. No da ni takva jugoslavenska selekcija nije bila sasvim usamljena na bijenalu, moglo se zapaziti u talijanskom paviljonu, gdje su u jednom krilu izlagali neorealisti Guttuso, Pizzinato i Zigaina, zbog čega je bijenale 1950. u dijelu kritike bio nazvan »bijenalom realizma«.

Teško je danas ući u trag svemu što se u odgovornim umjetničkim (i političkim) krugovima u Jugoslaviji događalo nakon nastupa u Veneciji 1950, no prilikom selekcije za naredni bijenale, 1952, dolazi do značajne, moglo bi se reći dalekosežne, promjene. Pod komesarom, koji je taj put bio Marino Tartaglia, Jugoslaviju zastupaju Vidović, Gvozdenović, Motika, Stupica, Milosavljević, Z. Kalin, Palavičini i Stijević, gotovo odreda umjetnici koji su tek nešto prije toga bili ili mogli biti u svojim sredinama proglašeni »formalistima«. Sudeći po imenima autora moglo bi se pretpostaviti da taj izbor predstavlja osobni ukus i kriterij komesara; ako je tako, Tartaglia nije bio »tehničko lice«, netko tko provodi u djelo odluku i volju foruma, nego – po svemu sudeći – odgovorni pojedinac, ličnost s umjetničkim (a ne političkim) ugledom i povjerenjem. Ako su te pretpostavke točne, nastup Jugoslavije na bijenalu 1952. važan je datum u liberalizaciji jugoslavenske kulturne politike na području predstavljanja likovne umjetnosti u inozemstvu.

Još nekoliko podataka o bijenalu 1952. zavređuje pažnju. Primjetno je da jugoslavenska kritika donosi o toj priredbi više prikaza: uz starije, Babića i Gamulina, javljaju se mlađi

kritičari: Putar, Vera Sinobad i A. Čelebonović. Posebno je indikativan osvrt jednog umjetnika: Koste Angelija Radovanija, koji u povodu dodjele ravnopravnih nagrada kiparima tako različitih profila kao što su Marino Marini i Alexandar Calder piše u *Krugovima* tekst u kojem se zalaže za usporednu prisutnost obojice – jednog izrazito vezanog uz tradiciju, drugog izrazito inovatora – ali na podjednako razini vrijednosti. Radovanijev tekst, argumentiran i tolerantan, jedan je od prvih primjera da se iskustvo s međunarodne umjetničke scene želi preporučiti domaćoj sredini u kojoj u tome trenutku još vladaju mnoge ideološke predrasude i dogmatski otpori slobodnom očitovanju međusobno različitih umjetničkih raspoloženja.

Od sredine pedesetih ukupna liberalizacija umjetničkog života u Jugoslaviji definitivno je izvođena, a to ima posljedice i na tadašnje i naredne bijenalske nastupe. Težnja za što boljim i vremenu primjerenijim predstavljanjem na međunarodnoj umjetničkoj pozornici osnovni je kriterij kojim se komesari rukovode pri utvrđivanju svojih selekcija, iako nerijetko uz različite subjektivne interese i kompromise sa zahtjevima »republičkih ključeva«. Bez obzira na to kako se danas gleda na svaku od tih selekcija, prisutnost Jugoslavije na bijenalu u desetljeću 1954–1964. postaje sve primjetnije, o čemu svjedoči i podatak da su četiri umjetnika (Mihelić 1954, Protić 1956, Bernik 1962. i Ružić 1964) primili u tome razdoblju različite nagrade međunarodnih žirija. Također i kritika koja prati bijenale za paža pojedine jugoslavenske autore, a naročito odjek imalo je sudjelovanje Olge Jevrić 1958. Ipak valja napomenuti da su unatoč tim postignućima jugoslavenski umjetnici umnogome po strani od zbivanja što se odigravaju u maticama bijenala, gdje vladaju interesi velikih umjetničkih sredina i moćnoga tržišnog sustava koji uvelike utječu na promociju novih ličnosti i pravaca na međunarodnoj umjetničkoj sceni. Otuda su većini jugoslavenskih autora bijenalski nastupi imali veće značenje za učvršćenje njihova statusa u vlastitoj sredini nego što su im – dakako uz iznimke – pridonosili proboju u međunarodne umjetničke krugove.

Upravo to nameće pitanje jesu li svi naši umjetnički potencijali bili pravovremeno i optimalno iskorišteni, je li se prilikom jugoslavenskih nastupa na bijenalu moglo postići i više od ostvarenog. Lako je danas, iz udaljene vremenske perspektive, iznositi razne primjedbe, no neka ipak bude dopušteno reći

neke od njih, više kao dileme nego kao prekore upućene pojedinim osobama i njihovim odlukama. Tako se čini da je 1954, umjesto panorame grafike i sitne plastike, moguće bilo nastupiti s Lubardom koji se godinu dana prije, 1953, s ciklusom svojih vrhunskih slika probio na međunarodnu scenu nagradom na bijenalu u Sao Paulu. S još više smjelosti u izboru sudionika mogla je to biti i šansa za grupu EXAT-51 koja je prethodnih godina nastupila s programom »sinteze« umjetnosti i arhitekture, jedne od tada aktualnih problematika. Iako su čak u više navrata nastupali na bijenalu, značajni umjetnici poput Bakića, Stupice i Pregelja nisu, zapravo, dobili priliku detaljnijeg i sasvim pravovremenog predstavljanja. A neki drugi vrijedni umjetnici (Ivančić, na primjer) nikada nisu ni ušli u sastave jugoslavenskih bijenalskih selekcija. Na početku šezdesetih Zagreb je organizaciono i radno središte međunarodnog pokreta Nove tendencije, s jakim udjelom domaćih autora, no o tome nema ni traga u jugoslavenskim nastupima u Veneciji, a kad su se pojedinci iz toga kruga ipak našli u našem paviljonu (Richter 1972, Knifer 1976), bilo je to s relativnim zakašnjenjem. Na početku sedamdesetih aktualna u međunarodnim razmjerima, grupa OHO očito je bila previše radikalna za nastup u nacionalnom paviljonu, a satisfakciju će dobiti tek 1978, sada u izmijenjenom sastavu i kao Družina u Šempasu. Marina Abramović čak će se u tri navrata (1976, 1980, 1984) naći u tematskim međunarodnim izložbama u centralnom paviljonu bijenala, ali nikada u selekciji svoje zemlje (iako za to postoji tehničko opravdanje: nastupala je zajedno s njemačkim umjetnikom Ulayom). A kada je na bijenalu došlo do promocije novog ekspresionizma (1980) i anakronizma (1984), nije li to bio idealni kontekst nastupima Sedera ili Kulmera? Moglo bi se navoditi još niz primjera, zavisno od osobnih uvida i preferencija. Ali kažimo pri kraju tih primjedbi još samo toliko da se u ulozi komesara nisu stigli okušati vrsni znalci međunarodnih umjetničkih prilika, kritičari Vera Horvat Pintarić i Matko Meštrović, možda i zbog toga što je ta uloga od 1960. dalje (s jednom iznimkom) bila povjeravana muzejsko-galerijskim stručnjacima.

Za promociju jugoslavenske umjetnosti u sastavu bijenala, dakle izvan granica nacionalnog paviljona gdje izbori sudionika zavise od domaćih odluka i kriterija, posebno je važno bilo sudjelovanje na međunarodnim izložbama u centralnom paviljonu ili u drugim pro-

storima Venecije. To više što su se na tim izložbama često odigravala bitna zbivanja bijenala, uz valorizaciju međunarodne kritike i s posljedicama po stvarnu reputaciju u svijetu suvremene umjetnosti. Odmah valja reći da je, na žalost, nastupa jugoslavenskih autora na tim priredbama bilo relativno malo. Zato ih redom navodimo: 1968. *Linee della ricerca contemporanea: dall'informale alle nuove strutture*: Bernik, Buić, Džamonja, Stupica; 1969. *Manifesto d'arte*: Arsovski, Kristl, Picelj; 1970. *Ricerca e progettazione*: Jemec, Richter, Z. Radović, Srnc; 1971. *Aspetti della grafica europea*: Bernik, Debenjak, Jemec, Šutej, Veličković; 1972. *Grafica d'oggi*: Bernik, Čelić, Debenjak, Dobrović, Jemec, Murtić, Nevjestić, Picelj, Šutej; 1972. *Grafica sperimentale per la stampa*: Bučan, Brumen, Mašić; 1976. *Attualità internazionali 1972-1976*: Marina Abramović; 1980. *Arte negli anni Settanta*: Marina Abramović; *Aperto '82*: Braco Dimitrijević; 1984. *Arte Ambiente Scena*: Marina Abramović; *Aperto '86*: Marković i Vesna Bulajić; *Aperto '88*: Duba Sambolec. Malo je bilo i jugoslavenskih kritičara koji su sudjelovali u radu međunarodnih foruma bijenala: 1971. Zoran Kržišnik na izložbi *Aspetti della grafica europea* i 1986. Biljana Tomić na *Aperto '86*. Kao posebno priznanje valja shvatiti poziv Galeriji suvremene umjetnosti iz Zagreba da na izložbi *Arte d'oggi nei musei* 1964. predstavi izbor domaćih i inozemnih autora iz svoje kolekcije, u susjedstvu s nizom vodećih evropskih muzejskih i galerijskih institucija. I to bi, prema podacima kojima raspolazemo, bilo sve. Iako su to odreda dostignuća i te kako vrijedna uvažavanja, svijest da ih je manje nego što bi suvremeni jugoslavenski umjetnici zavređivali govori o relativnoj izoliranosti naše umjetničke scene od matičnih međunarodnih zbivanja, a tome su razlozi različiti i mnogobrojni, o čemu bi trebalo povesti posebnu raspravu.

Bijenale je ne samo umjetnicima nego i jugoslavenskoj kritici pružao priliku sučeljavanja s međunarodnim umjetničkim događajima, a blizina Venecije, raznolikost i atraktivnost brojnih povoda o kojima se moglo pisati olako i bez dovoljno kompetencije uvjetovali su da je jugoslavenska kritika vrlo često i s najrazličitijih pozicija komentirala venecijansku priredbu. Dok je pri tome manjina kritičara (u čemu je između 1956. i 1968. prednjačila Vera Horvat Pintarić) detaljno zalazila u koncepcijske i organizacione pretpostavke bijenala i upuštala se u problemska tumačenja pojava što ih je bijenale donosio, većina je

upravo nad bijenalom oštrila svoja pera ostavivši o njemu mnoštvo krajnje nepovoljnih, negativnih, upravo ignorantskih osvrta bez pravog uvida i pokrića. Valja, pri tome, imati na umu da su mnoge od tih ocjena bile namijenjene više domaćem umjetničkom poprištu nego samim organizatorima bijenala, do kojih uostalom te opaske nisu ni stizale. Ali i ta indirektna polemičnost, što se otkriva među osvrtima jugoslavenske kritike o venecijanskoj priredbi, jedan je od dokaza da je ta priredba za jugoslavenske umjetničke prilike bila vrlo važan povod odmjeravanja, uspoređivanja, jednom riječju, postojanja u svijetu suvremene umjetnosti. Sigurno je stoga da će podaci o nastupima jugoslavenskih umjetnika na bijenalu u Veneciji, njihovi doprinosi izlaganjem u nacionalnom paviljonu i u međunarodnim selekcijama, izbori pojedinih komesara i odjeci kritike ponuditi pregršt dokumenata od posebnog značenja za jednu buduću povijest moderne umjetnosti, ali i šire od toga, za jednu buduću povijest kulture i kulturne politike u Jugoslaviji poslijeratnog razdoblja.

Johannes auf der Lake

Mjera svih stvari

O djelu Milivoja Bijelića u povodu izložbe u Kunstraum – Wuppertal, u svibnju 1988.

»Puno je užasa
al ništa užasnije od čovjeka«
Sofoklo, *Antigona*

1.

Čovjek kao mjera svih stvari u centru je stvaralaštva Milivoja Bijelića. Svojim slikama i objektima stvara on mjeru čija je bezmjernost u pozitivnom i negativnom smislu bezgranična i koja je svakom promatraču specifična kao čovjeka individualno poznata. Da bi toj osobitosti, toj istovremenoj mogućnosti punomjernog i bezmjernog, dao formu, Milivoj Bijelić pronalazi sistem Homo Rebus. Taj sistem sastoji se kako od jedne piktogram-figure i jednog znaka za zagonetku, tako i od sposobnosti primjene u individualnom i u univerzalnom kontekstu. Sadržajno se tim sistemom spoznaje i označuje centralna tema *homo rebusa*, čovjekove zagonetke ili i čovjeka-zagonetke.

Kao nadređena instanca *homo rebus* uključuje i sva ostala, uobičajena određenja čovjeka poput *homo sapiens*, *homo faber* ili *homo ludens*. Kojem funkcionaliziranju podliježe to biće *homo rebus* i kojem funkcionaliziranju podliježemo time i mi sami kao specijalna forma vrste *homo* – teme su o kojima diskutira Milivoj Bijelić svojim radovima.

Formalno su strukture slika i objekata, u čije su okvire ugrađeni piktogram-figura i znak za zagonetku – tzv. rebus-zarez – opisive kao jednostavne geometrijske, tj. stereometrijske temeljne forme. Kvadratnim, pravokutnim, kružnim i segmentno kružnim oblicima Bijelić agira u slikarskim dvodimenzionalnim i trodimenzionalnim okvirima kao i u međuprostoru, onom između slikarstva i umjetnosti objekta. Koliko se kompleksno odražavaju relacije triju glavnih funkcionalnih nosilaca sistema *homo rebus* – slika, figura i zagonetnost – na sadržajnoj razini, neka bude naznačeno narednom kombinacijom pojmova.

Homo rebus sistem prepoznatljiv je kao slika jedne slike, kao slika-zagonetka i zagonetka-slika. Ali i kao figura jedne figure, kao figura-zagonetka i kao zagonetka figure. Time je to zagonetka zagonetke, slika figure i figura slike.