

**НОВА АПСТРАКЦИЈА ДЕВЕДЕСЕТИХ
И СУБЈЕКТИВНИ ГЕСТ**

Драгомир Угрен и Вељко Вујачић

**NEW ABSTRACTION OF THE 1990S
AND SUBJECTIVE GESTURE**

Dragomir Ugren and Veljko Vujačić



Драгомир Угрен / Dragomir Ugren

Без назива / Untitled

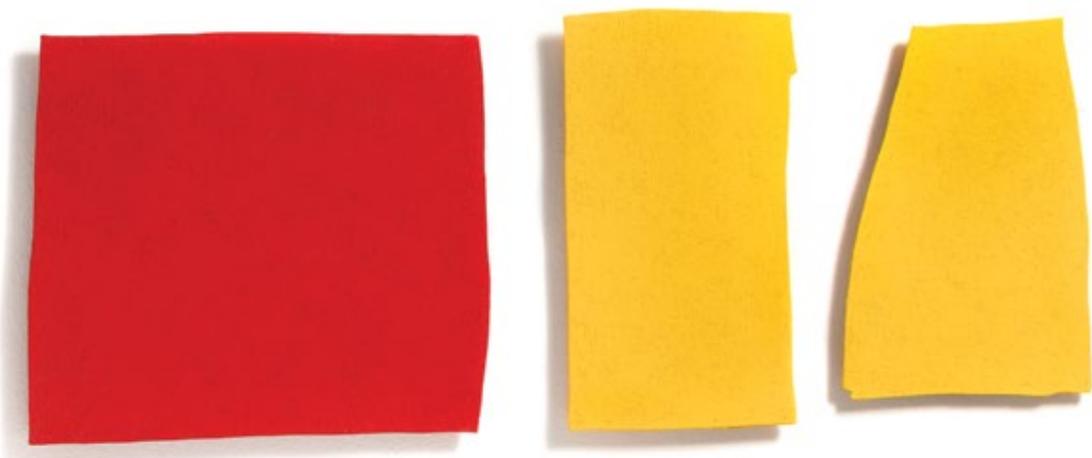
2025, акрил боја на гази и картону / acrylic paint on gauze and cardboard
19,8x40,8; 23,5x26,7; 24,5x13,4; 21,6x14,4 cm

**НОВА АПСТРАКЦИЈА ДЕВЕДЕСЕТИХ
И СУБЈЕКТИВНИ ГЕСТ**

Драгомир Угрен и Вељко Вујачић

**NEW ABSTRACTION OF THE 1990S
AND SUBJECTIVE GESTURE**

Dragomir Ugren and Veljko Vujačić



Београд
Март-април 2026.



Драгомир Угрн / Dragomir Ugren

Без назива / Untitled

2023-25, акрил боја на гази, дрвету и картону / acrylic paint on gauze, wood and cardboard
54x34; 97,3x36; 100,3x35 cm

”За разлику од авангарде која је на крају завршила у прорачунатој геометрији и с ону страну сваког сликаревог самосвојства хтела да постигне највиши степен објективности, нова апстракција слави субјективни гест”

Хајнрих Клотц, 1994.

”Unlike the avant-garde, which in the end arrived at calculated geometry and, beyond every painterly selfhood, sought to attain the highest degree of objectivity, the new abstraction celebrates the subjective gesture”

Heinrich Klotz, 1994.

ДРАГОМИР УГРЕН*

Не само сликарским језиком (доследно аниконични, крајње редуktivним, сведеним до монохромне плохе) него подједнако по својим осталим јавним делатностима (водителј галерије, уредник часописа, организатор уметничких збивања), Драгомир Угрен означава лик уметника васпитаног на токовима градитељске традиције историјског модернизма (неће бити случајно што часопис који уређује носи назив Пројекарт). Угрен обнавља данас готово сасвим ишчезлу улогу уметника као вишеструко укључене особе која осим у свом атељеу делује и у простору шире културне сцене. Али Угрен је, пре свега сликар врло префињене мануелности, уметник чије сликарство нипошто није програмског него, напротив, готово интимног и интимистичког карактера. Другим речима, он је сликар за кога је један њему блиски критичар тачно написао да се “у његовој слици, под опном затегнуте равномерно осликане површине, слуги уталожен сензибилни, тихи, тактилни и танани пиктурални осећај”.

Такав Угренев пиктурални осећај први пут се јавно испољио средином осамдесетих када се он као сасвим зрео сликар јавља у тренутку након што је унутар овог типично постмодернистичког периода минуо почетни талас сликарства призора трансавангардне и неоекспресионистичке провенијенције. Но, извесни рефлексии и реликти призора још увек ће се задржавати у тадашњим Угреновим сликама претежно малих формата и неправилних спољашњих контура, са густом материјом боје у којој ће превладавати једна основна хроматска доминанта. Потом ће, почетком деведесетих, овај уметник све даље и још више сводити свој пластички говор, лишаваће се рукописаног третирања површине, усвајаће глатке имперсоналне поставке танког бојеног слоја, а све то обављаће на подлогама у сликарству веома неуобичајених (изразито вертикалних или пак изразито хоризонталних) формата, по правилу састављених од неколико спојених елемената направљених од материјала отпадног и накнадно обрађеног дрвета, пресвучених платном, преко којих је у једом тону, дакле монохромно, нанета боја светлијих или тамнијих, али увек врло префињених тоналитета. За обележавање ове врсте уметничке творевине у критици је примењиван термин “слика-предмет” (или “слика-објекат”). Тај термин упућивао је на опредељење (објектуализацију, реификацију) слике као новонастале и направљене “ствари” која управо због својих изразито аутономних и аниконичких својстава, због усредсређења на саме онтолошке претпоставке

уметничког дела као таквог, поново усмерава пажњу уметничког процеса ка донедавно запостављеним, али по проблемском значају битним питањима чистог пластичког сликарског/сликовног поступка и мишљења у традицији елитног високог модернизма.

На изложби у Златном оку, Угрен показује своје недавно настале радове у којима је, у односу на претходне, приметна - наравно унутар његовог већ карактеристичног става - знатна језичка промена. Наиме, подлоге различитих формата и осликане у разним тоналитетима, али увек монохромне, распоређене су у неправилном и непредвидљивом поретку на галеријским зидовима (неке сасвим ниско, друге пак врло високо), а оно што је у уметниковом раду битно то је поставка којом поједини осликани елементи залазе и улазе у простор пред зидом, чиме се још више истиче њихово опредмђење, њихово већ раније постигнуто "стање слике - предмета". Чини се као да је цео галеријски зид, чак цео галеријски простор, сада, заправо, постао подлога са којом уметник рачуна и на којој ради, а осликани елементи само су јединице форми чијим могућностима промењивог и у начелу увек другачијег распореда уметник слободно рукује. Штавише, може се запазити и закључити да је цела изложба и изложба у целини, заправо, једно једино дело сачињено од бројних потенцијално промењивих елемената, а не - као што је најчешће случај - да се поставка састоји од већег броја самосталних и самодовољних, у атељеу довршених и у галеријском простору тек накнадно изложених експоната. Са изложбом Драгормира Угрена у Центру за визуелну културу Златно око, отвара се циклус од седам изложби посвећених симптомима преплитања модернистичких, постмодернистичких и неомодернистичких језичких позиција у српској уметности средине деведесетих. Посреди је тематика битна за учовање и разумевање средишњих проблемских збивања на актуелној домаћој уметничкој сцени у чијем је природном и пожељном плурализму не само могуће него и потребно издвајати појаве и појединце који у (привидној) непрегледности уметничког тренутка представљају поуздане и стабилне вредности.

Реч, 19, Београд, март 1996.



Вељко Вујачић / Veljko Vujačić

Без назива / Untitled

1993, комбинована техника на платну / mixed technique on canvas

100x80 cm

ВЕЉКО ВУЈАЧИЋ*

1.

Иако данас у изразитој мањинској позицији у односу на бројне друге уметничке језике и праксе, сликарство с условном ознаком “апстрактно” наставља своје присуство на сцени нових појава деведесетих и траје на тој сцени са све већим обавезама што се постављају пред сликара који се таквим сликарством бави. Од некад пионирске и превратничке улоге у појединим етапама историје модернизма, апстрактно сликарство већ неколико деценија унатраг није оптерећено императивом новине, а то само усложњава и одржава положај сликара спремног да се данас суочи са задатком градње апстрактне слике (кажемо “апстрактне”, а могло би се рећи “конкретне” јер се у таквој слици више не задржава ни најудаљенији рефлекс предметности). Замена за дефинитивно одсутни предметни траг у недавним и рецентним праксама апстрактног/конкретног сликарства јесте структура саме слике; и уместо речи структура (што је превише тврди појам који подсећа на научну терминологију) можда је боље рећи мрежа као регулатор збивања у сликовном пољу, према фигури коју уводи и користи Росалинда Краус. Тумачећи употребу и значење овог термина код Краусове, Брејц ће указати на следеће: “Као што је некад иза штафелајних слика чекала Природа, сада ће у аутономном експерименталном сликовном пољу модернизма разастире мрежа, узорак-носилац из којег се шири слика”. И додаје да слика која се темељи на регулативном принципу мреже настаје као плод ментално и рефлексивно засноване радње сликања, отуда савремена апстрактна слика обавезно је *cosa mentale*, доследно томе савремено апстрактно сликарство је “тешка уметност”, тешка јер многе премисе развијеног аутономног језика сликарства ваља задовољити да би слика као комплексни пластички организам уопште могла да опстане.

Са задатком изградње сопственог изгледа апстрактне слике у уметничком контексту деведесетих суочио се Вељко Вујачић, који је такве примере своје продукције приказао најпре на Меморијалу у Чачку 1996. (где му је припала једна од награда), а потом недавно на самосталној изложби у Галерији Студентског културног центра у Београду. Вујачићево сликарство поседује препознатљиви код у језичком подручју у којем се креће: његов модус мреже чини организација правилно, а не технички егзактно (као у разним

струјама геометријске апстракције) исликаних вертикалних трака, пре меких (soft) него твдих (hard) ивица. А те траке својим стриктним понављањем условљавају да слика поседује својства низа, серије, ритма варирања сличних, а не и идентичних јединица у пространом компактном сликовном пољу. Тој компактности сликовног поља доприноси и хроматско јединство слике, најчешће уједначено светло или тамносивом, светлосмеђем, у “прљаво” белом, мрком скоро до посве црном тоналитету. Иако таква слика обавезује на прецизност и правилност изведбе, у овом случају посреди је изведба која ипак није захтевала докидање трага рада четке. Површина је савладана тако да задржава и одаје својства потеза, не прикрива поступак сликања, чува извесну слојевитост и транспарентност фактуре, а свиме тиме чини да је избегнута типично конкретистичка имперсонална финалност реализације. Притом, у свим сликама овог циклуса посебно је негован један својеврсни екцес: наиме, уз горњу или доњу маргину сликовног поља целом његовом дужином протеже се пруга са дискретним орнаменталним мотивима, што би на први поглед могло да буде у противречности са строгим пластичким поретком успостављеним у доминантном средишту сликовног поља. Но, заправо, није тако. То није у противречности зато јер је посреди тип слике и врста сликарства које лако подноси извесне диспарантности иначе стране ортодоксном конкретизму или минимализму, али допуштене у постконкретистичкој и постминималистичкој апстракцији којој Вујачићево сликарство напосто временом настанка и начином сликања природно припада. У складу са искуством наглашене презентности минималистичког објекта, код Вујачића је укупно сликовно поље, другим речима формат слике, обавезно великих димензија. Посреди су монументална платна која у излагачком простору делују моћним телесним и визуелним присуством, постижући да се ефекат поставке или целе изложбе сагледава не као збир појединих експоната него као циклус сродних али довољно различитих слика, што показује да се сликар не бави разрадама варијанти једног свог базичног пластичког проблема.

Уколико би се тражио одговарајући актуелни контекст овог сликарства настало, као уосталом и многе друге појаве на београдској уметничкој сцени деведесетих, у изолацији од савремених интернационалних збивања, онда би тај контекст по свој прилици представљао феномен “нове апстракције” и “насликане геометрије”, како их назива Хајнрих Клоц и под којим подразумева уметнике као што су Шон Скали, Гинтер Ферг и Хелмут Федерле. О “новој апстракцији” и “насликаној геометрији” Клоц ће рећи: “За разлику од авангарде која је на крају завршила у прорачунатој геометрији и с ону страну сваког сликаревог самосвојства хтела да постигне највиши степен објективности, нова апстракција слави субјективни гест”. И на другом месту: “Из постмодерне сцене стилске шароликости издваја

се тенденција ка једној непрограмски слободној апстракцији која више није позвана да авангардистички долази на крај слике или да се наставља на ивице фикционалности. Она, напротив, поново дозвољава естетику композиције с бестежинским гестом и ослобођеним потезом кичице на платнима великог формата”. Да су ови пасуси писани 1994. и примењени на сликарство попут Вујачићевог или да се чак на само Вујачићево сликарство односе, били би са тим сликарством у потпуној сагласности, што је знак временске и проблемске паралелности с којом се сликарство овог младог београдског уметника потенцијално уплиће у актуелне процесе у овом данас ексклузивном дисциплинарном подручју. А то је управо подручје једног новог апстрактног сликарства у којем ће поменути критичари наћи аргументе у прилог своје тезе о појави “друге модерне” (Zweite Moderne) чији уметнички језици у себи сажимају, помирују и удружују редуктивност и аналитичност као својство појединих струја историјске и високе модерне са фикционалношћу као једном од типичних особина постмодерне. Свакако без калкулације да се овим процесима прикључи, без непосредног увида у примере других, али способношћу да интуитивно и правовремено изгради позицију којој ће бити у начелу блиске поменуте паралеле, Вујачић је данас у овој средини један од ретких уметника који коинцидира са релевантном проблематиком тренутка у коме његово дело настаје. А да то није само успутна коинциденција него је стварна језичка и духовна сродност са кругом аутора заједно са којима дели блиске темељне идеје сведочи и његово присуство у међународном пројекту Географија - Геометрија у организацији бечке Галерије Петер Линдер у којему је концепцијом и вредношћу својих радова недавно био један од пуноправних учесника.

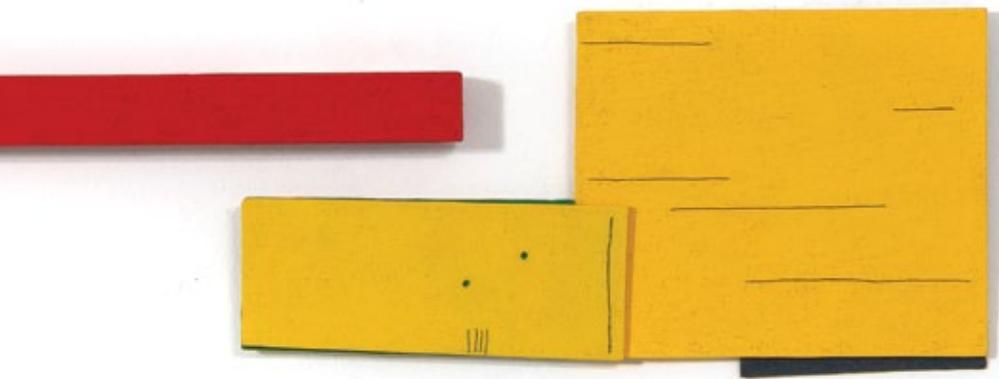
Реч, 35-36, Београд, јул-август 1997.



Драгомир Угрен / Dragomir Ugren

Без назива / Untitled

2025, акрил боја на гази, дрвету и картону / acrylic paint on gauze wood and cardboard
5x88; 22x45 cm





Драгомир Угрен / Dragomir Ugren

Констелације / Constellations

2019, акрил боја на картону и платну / acrylic paint on cardboard and canvas
35,5x35,7; 36x36 cm



Драгомир Угрѐн / Dragomir Ugren

Без назива / Untitled

2024, акрил боја на гази и картону / acrylic paint on gauze and cardboard
31x45; 45,5x85 cm



Драгомир Угрѐн / Dragomir Ugren

Без назива / Untitled

2021-25, акрил боја на гази и картону / acrylic paint on gauze and cardboard
18x28,5; 17,5x27,8 cm





Драгомир Угрен / Dragomir Ugren

Без назива / Untitled

2023-25, акрил боја на гази и картону / acrylic paint on gauze and cardboard
20,8x59; 40x34,5 cm





Драгомир Угрен / Dragomir Ugren

Без назива / Untitled

2025, акрил боја на дрвету / acrylic paint on wood

8x140 cm

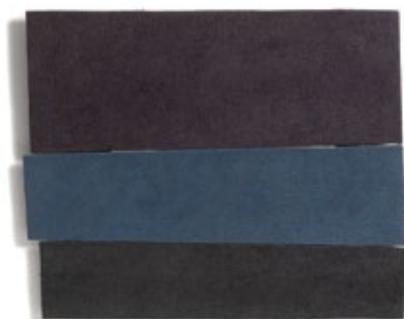


Драгомир Угрен / Dragomir Ugren

Без назива / Untitled

2022, акрил боја на гази и картону / acrylic paint on gauze and cardboard

39,5x50; 21,5x50 cm



Драгомир Угрен / Dragomir Ugren

Без назива / Untitled

2025, акрил боја на гази и картону / acrylic paint on gauze and cardboard

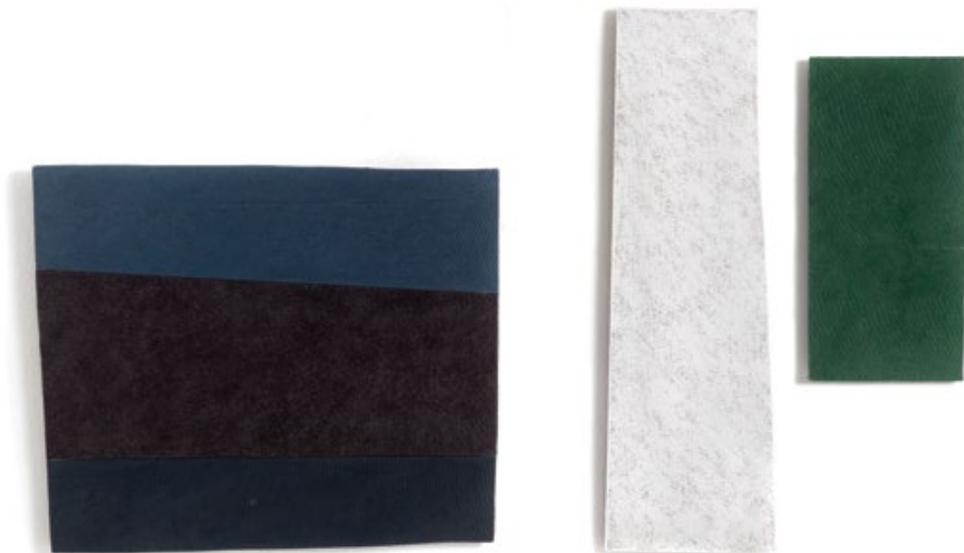
27,5x47,2; 34x41,8 cm



Драгомир Угрен / Dragomir Ugren

Без назива / Untitled

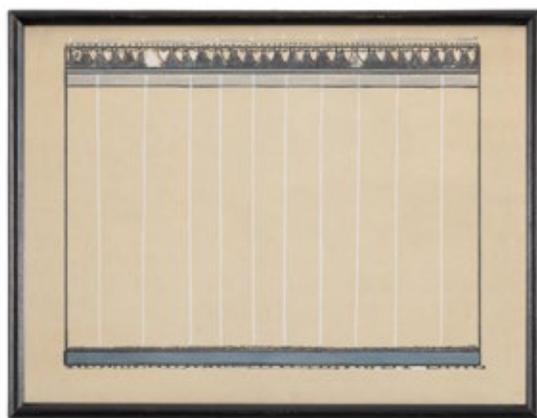
2025, акрил боја на гази и картону / acrylic paint on gauze and cardboard
48x25; 30x44 cm



Драгомир Угрен / Dragomir Ugren

Без назива / Untitled

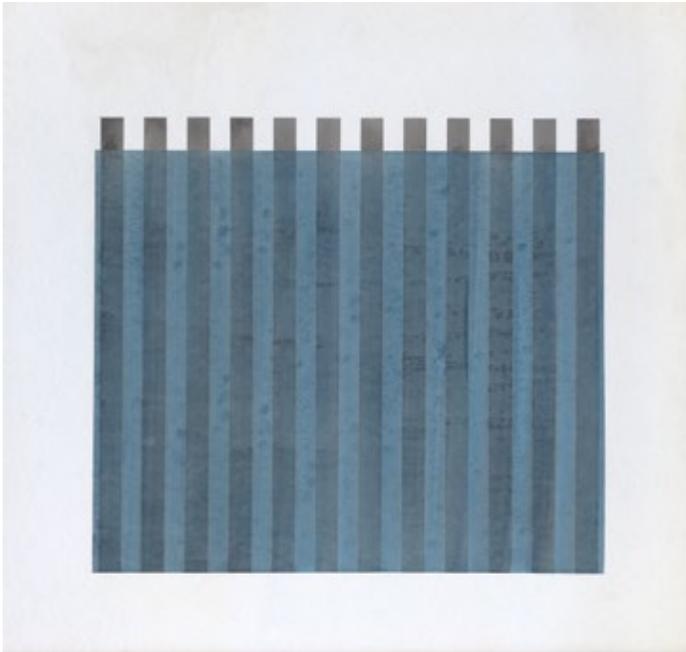
2025, акрил боја на гази и картону / acrylic paint on gauze and cardboard
35x41,5; 49x15,4; 29x14 cm



Вељко Вујачић / Veljko Vujačić

Без назива / Untitled

1993, комбинована техника на платну / mixed technique on canvas
26x34,5 cm (сваки / each)



Вељко Вујачић / Veljko Vujačić

Без назива / Untitled

2000, акварел на папиру / aquarelle on paper

66x61 cm (сваки / each)

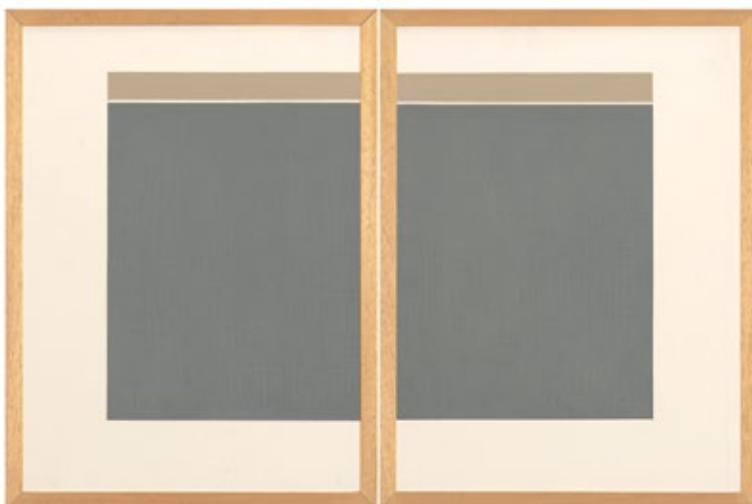


Вељко Вујачић / Veljko Vujačić

Без назива / Untitled

2003, акварел на папиру / aquarelle on paper

102,5x91,5 cm



Вељко Вујачић / Veljko Vujačić

Слика / Painting

2008, комбинована техника на платну / mixed technique on canvas
2x58x43 cm (свака / each)



Вељко Вујачић / Veljko Vujačić

Слика / Painting

2008, комбинована техника на платну / mixed technique on canvas

49x33,5 cm (свака / each)







Вељко Вујачић / Veljko Vujačić

Без назива / Untitled

1998, комбинована техника
на платну / mixed technique on
canvas

180x205 cm

DRAGOMIR UGREN*

Not only through his painterly idiom—consistently aniconic, radically reductive, pared down to the monochrome plane—but equally through his other public activities (gallery director, journal editor, organizer of artistic events), Dragomir Ugren embodies the figure of an artist formed by the currents of the constructive tradition of historical modernism. It can hardly be accidental that the journal he edits bears the title *Projekart*. Ugren revives a role of the artist that has by now almost entirely vanished: that of a multiply engaged individual who acts not only within the confines of the studio, but across the broader field of cultural life. Yet Ugren is, first and foremost, a painter of exceptionally refined manual sensibility, an artist whose painting is by no means programmatic but, on the contrary, almost intimate—indeed intimist—in character. In other words, he is a painter of whom a critic close to his work once wrote, with precision, that “within his painting, beneath the membrane of a taut, evenly painted surface, one senses a sedimented sensibility—a quiet, tactile, delicate pictorial feeling.”

This pictorial feeling first declared itself publicly in the mid-1980s, when Ugren emerged as a fully mature painter at a moment when, within this typically postmodern period, the initial wave of scene-painting of Transavantgarde and Neo-Expressionist provenance had already subsided. Still, certain reflexes and relics of the image would linger in his paintings of that time: works predominantly of small format and irregular outer contours, with a dense materiality of paint in which one primary chromatic dominant tended to prevail. Then, in the early 1990s, this artist pushed his plastic language ever further toward reduction: he relinquished the handwritten, gestural treatment of the surface, adopted smooth, impersonal layings of a thin pictorial skin, and carried all this out on supports highly unusual in painting—either markedly vertical or markedly horizontal formats—typically composed of several joined elements made from discarded and subsequently worked wood, stretched over with canvas, across which paint was applied in a single tone, that is, monochromatically, in lighter or darker yet always exquisitely nuanced tonalities. In criticism, the term “painting-object” (or “picture-object”) was used to designate this type of artistic construct. The term pointed to the reification—the objectification, the thingness—of the painting as a newly made “thing” which, precisely because of its emphatically autonomous and aniconic properties, and because of its concentration on the ontological premises of the artwork as such, redirects the attention of the artistic process toward questions of

pure plastic painterly/pictorial procedure and thought—questions recently neglected, yet crucial in problematic terms—within the tradition of elite high modernism.

At the exhibition in Zlatno Oko, Ugren presents works of recent date in which, compared to the earlier ones, a considerable shift of language is noticeable—naturally, still within the framework of his already characteristic position. Supports of different formats and painted in various tonalities, yet always monochrome, are arranged in an irregular and unpredictable order across the gallery walls (some set very low, others very high), and what is crucial in the artist's work is the installation whereby certain painted elements project into and occupy the space in front of the wall, thereby further accentuating their objecthood, their previously achieved "state of the painting-object." It appears as though the entire gallery wall—indeed the entire gallery space—has now itself become the support with which the artist reckons and upon which he works, while the painted elements are merely formal units whose potential for mutable, and in principle always different, arrangement the artist handles with complete freedom. More than that, one may observe and conclude that the whole exhibition—and the exhibition in its totality—is in fact a single work composed of numerous potentially variable elements, rather than, as is most often the case, an installation consisting of a greater number of autonomous and self-sufficient exhibits, completed in the studio and only subsequently displayed in gallery space. With Dragomir Ugren's exhibition at the Zlatno Oko Center for Visual Culture begins a cycle of seven exhibitions dedicated to the symptoms of the interweaving of modernist, postmodernist, and neo-modernist linguistic positions in Serbian art of the mid-1990s. This is a theme of real importance for recognizing and understanding the central problematic currents of the contemporary local art scene, within whose natural and desirable pluralism it is not only possible but necessary to single out those phenomena and individuals who, in the (apparent) unruliness of the artistic moment, represent reliable and enduring values.

Reč, 19, Belgrade, March 1996

VELJKO VUJAČIĆ*

1.

Although today it occupies a markedly minority position in relation to the many other artistic languages and practices, painting conventionally designated as “abstract” continues to assert its presence on the scene of the new phenomena of the 1990s, and remains on that scene burdened with ever greater demands placed upon the painter who chooses to work in such a mode. From its once pioneering and insurgent role in certain phases of the history of modernism, abstract painting has for several decades now been relieved of the imperative of novelty; yet this only makes more complex—and more exacting—the position of the painter willing, today, to confront the task of constructing an abstract painting (we say “abstract,” though one might just as well say “concrete,” since in such a painting not even the most distant reflex of objecthood is retained). The substitute for the definitively absent trace of the object in recent and current practices of abstract/concrete painting is the structure of the painting itself; and in place of the word *structure*—too rigid a term, redolent of scientific terminology—it may be more apt to speak of the *grid* as the regulator of events within the pictorial field, following the figure introduced and employed by Rosalind Krauss. Interpreting Krauss’s use and meaning of this term, Brejc points out the following: “Just as Nature once stood waiting behind easel painting, so now, within the autonomous experimental pictorial field of modernism, the grid is spread out—a carrier-pattern from which the image unfolds.” He adds that a painting grounded in the regulative principle of the grid comes into being as the fruit of a mentally and reflectively founded act of painting; hence the contemporary abstract picture is necessarily a *cosa mentale*. In keeping with this, contemporary abstract painting is a “difficult art”: difficult because numerous premises of the developed autonomous language of painting must be fulfilled if the painting, as a complex plastic organism, is to endure at all.

It was precisely with the task of forging the specific appearance of an abstract painting within the artistic context of the 1990s that Veljko Vujačić engaged, first presenting such examples of his production at the Memorial in Čačak in 1996 (where he received one of the awards), and then, more recently, at his solo exhibition at the Gallery of the Student Cultural Centre in Belgrade. Vujačić’s painting possesses a recognizable code within the linguistic territory in which it moves: his mode of

the grid consists in the organization of vertical bands painted regularly, though not with technical exactitude (as in various currents of geometric abstraction), their edges more soft than hard. Through their strict repetition, these bands condition the painting to assume the properties of sequence, series, rhythm—a variation of similar rather than identical units across a spacious and compact pictorial field. This compactness of the pictorial field is reinforced by the chromatic unity of the painting, most often sustained in evenly modulated light or dark grey, pale brown, “dirty” white, or dusky tonalities approaching near-black. Although such painting calls for precision and regularity of execution, in this case the execution has not demanded the erasure of the brush’s trace. The surface has been mastered in such a way that it preserves and reveals the qualities of the stroke; it does not conceal the act of painting, it retains a certain layering and transparency of facture, and by all this it avoids the typically concretist impersonal finality of realization. At the same time, in all the paintings of this cycle one particular excess has been carefully cultivated: namely, along either the upper or lower margin of the pictorial field, running across its entire length, stretches a band with discreet ornamental motifs, which at first glance might seem to contradict the strict plastic order established in the dominant center of the pictorial field. Yet in fact this is not so. It is not contradictory because what is at stake is a type of picture and a kind of painting capable of absorbing certain disparities otherwise alien to orthodox concretism or minimalism, yet admissible within the post-concretist and post-minimalist abstraction to which Vujačić’s painting quite naturally belongs by virtue of the time of its emergence and its mode of execution. In keeping with the experience of the heightened presentness of the minimalist object, the total pictorial field in Vujačić—in other words, the format of the painting—is invariably on a large scale. These are monumental canvases which, within the exhibition space, act with a powerful bodily and visual presence, making the effect of the installation, or indeed of the entire exhibition, legible not as a sum of individual exhibits but as a cycle of kindred yet sufficiently distinct paintings, which shows that the painter is not engaged in merely elaborating variants of a single basic plastic problem.

If one were to seek an appropriate contemporary context for this painting—born, like many other phenomena on the Belgrade art scene of the 1990s, in isolation from current international developments—that context would most likely be the phenomenon of the “new abstraction” and “painted geometry,” as Heinrich Klotz terms them, by which he means artists such as Sean Scully, Günther Förg, and Helmut Federle. Of the “new abstraction” and “painted geometry,” Klotz writes: “Unlike the avant-garde, which in the end arrived at calculated geometry and, beyond every painterly selfhood, sought to attain the highest degree of objectivity, the new abstraction celebrates the subjective gesture.” And elsewhere: “From the postmodern scene of stylistic variegation there emerges a tendency toward an unprogrammable,

freely practiced abstraction that is no longer called upon, in avant-gardist fashion, to bring about the end of painting or to press onward to the edges of fictionality. On the contrary, it once more permits an aesthetics of composition with a weightless gesture and liberated brushstroke on canvases of large format.” Had these passages been written in 1994 and applied to painting such as Vujačić’s—or indeed had they referred directly to Vujačić’s painting—they would be in complete accord with it, which is a sign of the temporal and problematic parallelism through which the painting of this young Belgrade artist potentially entwines itself with current processes in this now exclusive disciplinary field. And this is precisely the field of a new abstract painting in which the aforementioned critics would find arguments in support of their thesis concerning the emergence of a “second modernity” (*Zweite Moderne*), whose artistic languages condense, reconcile, and combine within themselves the reductiveness and analytical rigor characteristic of certain currents of historical and high modernism with fictionalization as one of the typical features of postmodernism. Certainly without calculation or strategy to join these processes, without direct acquaintance with the examples of others, but through the capacity to intuitively and timely build a position to which the above parallels would in principle be close, Vujačić stands today in this milieu as one of the rare artists coinciding with the relevant problematics of the moment in which his work is being made. And that this is not merely an incidental coincidence, but a genuine linguistic and spiritual kinship with the circle of authors with whom he shares closely related foundational ideas, is borne out by his presence in the international project *Geography – Geometry*, organized by Vienna’s Galerie Peter Linder, in which, by the conception and quality of his works, he was recently one of its fully legitimate participants.

Reč, 35–36, Belgrade, July–August 1997

*Денегри Јеша (2004). Опстанак уметности у времену кризе, Београд: Цицеро / Denegri Ješa (2004). Opstanak umetnosti u vremenu krize, Beograd: Cicero

Драгомир Угрен

(1951, Босанска Крупа)

Дипломирао је на Факултету ликовних уметности у Београду 1978, одсек сликарство, у класи професора Зорана Петровића. Од 1982. до 1989. године ради као кустос у Галерији „Ликовни сусрет“ у Суботици. Од 1992. до 2002. је директор Галерије савремене ликовне уметности (од 1996. Музеја савремене ликовне уметности) у Новом Саду. Од 2002. године ради као кустос у истој установи, која од 2006. године носи назив Музеј савремене уметности Војводине. Био је главни уредник часописа за визуелне уметности Пројека(р)т од његовог оснивања 1993. до 2001. године.

Dragomir Ugren

(1951, Bosanska Krupa)

Graduated at the Belgrade Faculty of the Arts in 1978 in the class of Prof. Zoran Petrovic. Since 1982 to 1989 he was curator in "Likovni Susret" gallery in Subotica. From 1992 to 2002 he was director of Gallery of contemporary art (from 1996 change name to Museum of contemporary art) in Novi Sad. In 2002 he becomes a curator at same institution which change name in Museum of contemporary art of Vojvodina in 2006. He was editor in chief at magazine for visual art Projeka(r)t from 1993-2001.

Вељко Вујачић

(1969, Београд)

Дипломирао на Факултету ликовних уметности 1994. у Београду. Дела Вељка Вујачића се налазе у репрезентативним јавним и приватним колекцијама (МСУВ, Модерна галерија Љубљана, galerie Petar Linde Беч, колекција Новески, Марјановић, Дражовић, Вујичић).

Veljko Vujačić

(1969, Belgrade)

Graduated in 1994 at Academy of Fine Arts, Belgrade. His works are part of some prominent public and private collections (MSUV, Modern Gallery Ljubljana, Gallery Petar Linde Vienna, collections Noveski, Marjanović, Dražović, Vujičić).



Драгомир Угрен / Dragomir Ugren

Без назива / Untitled

2025, акрил боја на гази и картону / acrylic paint on gauze and cardboard
26x57; 20,5x21,2 cm

Корице / Cover

Вељко Вујачић / Veljko Vujačić

Без назива / Untitled

1998, комбинована техника на платну / mixed technique on canvas
180x205 cm

Издавач

Галерија Б2
Балканска 2
11000 Београд, Србија
тел: 011 20 55 017
e-mail: galerija@b2.rs
web: www.galerijab2.rs

За издавача

Драган Стојадиновић

Стручни савет

Јеша Денегри
 Данијела Пуршевић
 Немања Николић

Аутор изложбе, организација и продукција

Бојан Муждека

Текст у каталогу

Јеша Денегри

Лектура

Миладиновић Марина

Превод

Јелена Васиљевић

Фотографија

Владимир Поповић

Прелом

Жолт Ковач

Штампа

Алта Нова, Београд

Тираж

300

Publisher

Gallery B2
Balkanska 2
11000 Belgrade, Serbia
tel +381 11 20 55 017
e-mail: galerija@b2.rs
web: www.galerijab2.rs

For Publisher

Dragan Stojadinović

Gallery Council

Ješa Denegri
 Danijela Purešević
 Nemanja Nikolić

Exhibition concept, organization and production

Bojan Muždeka

Text in catalogue

Ješa Denegri

Proofreading

Miladinović Marina

Translation

Jelena Vasiljević

Photography

Vladimir Popović

Layout

Žolt Kovač

Printed by

Alta Nova, Belgrade

Circulation

300

Пријатељи пројекта



C'EST MOI
art jewellery



Република Србија
Министарство културе

CIP - каталогизација у публикацији
 Народна библиотека Србије, Београд

75.071.1:929 Угрен Д.(083.824)
 75.071.1:929 Вујачић В.(083.824)
 75(497.11)¹⁹/20¹(083.824)

УГРЕН, Драгомир, 1951-

Драгомир Угрен и Вељко Вујачић = Dragomir Ugren and Veljko Vujačić : Нова апстракција деведесетих и субјективни гест = New abstraction of the 1990s and subjective gesture : Галерија Б2, Београд, март-април 2026. / [Текст у каталогу Јеша Денегри] = [text in catalogue Ješa Denegri] ; [превод Јелена Васиљевић] = [translation Jelena Vasiljević] ; [фотографија Владимир Поповић] = [photography Vladimir Popović]. - Београд : Галерија Б2 = Belgrade : Gallery B2, 2026 (Београд : Алта Нова = Belgrade : Alta Nova). - 36 стр. : репродукције ; 23 см Упоредо срп. текст и енгл. превод. - Тираж 300. - Биографије Д. Угрена и В. Вујачића: стр. 35.

ISBN 978-86-6054-054-8

1. Вујачић, Вељко, 1969- [уметник]

а) Угрен, Драгомир (1951-) - Слике - Изложбени каталози б) Вујачић, Вељко (1969-) - Слике - Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 190111497



галерија

ГАЛЕРИЈА Б2
Балканска 2
11000 Београд, Србија
тел: 011 20 55 017
e-mail: galerija@b2.rs
web: www.galerijab2.rs