



**GALERIJA
FORUM**



**STUDIO
GALERIJE
FORUM**

NATPISI I PRONALASCI

Britanska fotografija u 1980.-tim.

Keith Arnatt

Laurence Cutting

Peter Fraser

Paul Graham

Ron O'Donnell

Martin Parr

Jem Southam

Boyd Webb

Richard Wentworth

Verdi Yahoda

Izložba Britanskog savjeta

**BRITANSKI SAVJET ZA
KULTURNE VEZE
41000 ZAGREB
ILICA 12/I
tel. 425-244**

**KULTURNO
INFORMATIVNI
CENTAR ZAGREB**

Izdavač
Published by
GALERIJA FORUM
KULTURNO
INFORMATIVNI
CENTAR ZAGREB
ZAGREB, TESLINA 16, tel. 421-144

Za izdavača
For the publisher
SUNČANA KUNEJ

Urednik kataloga
Catalogue editor
VIŠNJA KNEZOCI

Predgovor
Preface
HENRY MEYRIC HUGHES
IAN JEFFREY

Grafički urednik
Graphical super vision
IVICA STANČIN

Prijevod na engleski
Translation into English
BOŽICA ZENKO

Likovan postava
Arrangement of exhibits
VIŠNJA KNEZOCI

Tehnička postava izložbe
Technical layout
ŽELIMIR MARTINJAK

Umnožavanje kataloga
Printed by
VJESNIK AGENCIJA ZA MARKETING

Naklada
Edition
400 komada

PREDGOVOR

Ova izložba koju su sastavili ugledni pisac o fotografiji i povjesničar kulture Ian Jeffrey i moj kolega Brett Rogers, istražuje neke suvremene razvoje u britanskoj fotografiji koji su utjecajni u stvaranju novog, vitalnijeg identiteta tog medija kako u zemlji tako i u inozemstvu. Mada odabrani fotografi dolaze iz različitih sredina i ne tvore jedinstvenu grupu ili pokret, imaju zaista mnogo zajedničkih interesa. Svi oni npr. pokazuju snažan interes za predmet, bilo da to poprima oblik pomnog ispitivanja svakodnevnih predmeta (Peter Fraeser, Verdi Yahooda, Richard Wentworth) preispitujući aspekte domaćeg krajolika (Martin Parr, Jem Southam) ili rastežući medij preko granica i stvarajući izmišljene milje (Boyd Webb i ron O'Donnell).

Ono što je očito čak i iz letimičnog prelistavanja kataloga je da je većina fotografa odabrala da radi u boji, bilo zbog njezinih inherentnih deskriptivnih kvaliteta, ili zbog mogućnosti koje pruža za subjektivniji oblik izražavanja. Ozbiljno razmatranje boje kao medija za nezavisne fotografe još je uvijek relativno novo u Engleskoj u usporedbi sa Sjedinjenim državama, gdje je to etablirani dio fotografskog jezika već više od jedne decenije. Jedan od glavnih faktora koji zadržavaju prijelaz na boju u Velikoj Britaniji je nedostižna snaga engleske dokumentarne tradicije, s njezinim moralnim i estetskim zahtjevima za superiornost crnog i bijelog kao medija, za ozbiljnog, angažiranog fotografa. Sada kad je snaga te tradicije smanjena, pojedini fotografi osjećaju se manje pritješnjeni u eksperimentiranju s novim sredstvima izražavanja. Uzmimo dva primjera s ove izložbe:

Martin Parr i Boyd Webb ruše konvencije izravnog fotografiranja sa njeovim zahtjevima za objektivnošću i istinom, usvajajući u Parovu slučaju subjektivni pristup, a u Webbovom slučaju režiserski način rada. Postavlja se pitanje o dokumentarnoj tradiciji ne znači međutim, da ti fotografi podržavaju potpuno odbacivanje ustaljenoga u dokumentarnoj tradiciji. Zaista, baština drugih dvaju konvencija – formalističke estetike i konceptualne umjetnosti – nagoviješta želju da se nadograđuje na temeljima prošlosti, da bi se stvorilo vitalniju, otvorenu, izvanredno fleksibilnu fotografsku kulturu koja u svojoj jezgri zadržava integritet slike. Uvodni esej Iana Jeffreya nagoviješta bitne elemente te nove-fotografske kulture skrećući pažnju na nijanse sadržaja i stila. Rogersovi prikazi daju sveukupnu kritičku ocjenu djela i karijere svakog fotografa.

Vrlo smo zahvalni Ianu Jeffreyu za njegovu neprocjenjivu pomoć oko pripremanja ove izložbe i fotografima na njihovoj suradnji i osiguravanju materijala za katalog.

Henry Meyric Hughes
Direktor
Odsjek likovnih umjetnosti

PRIČE O OTKRIĆU I DOMAĆEM VELIČANSTVU

Priče o otkriću: engleski fotografi prepričavaju engelski život. Prije pola stoljeća slikari su pričali o svakodnevnom životu nacije, koji se odražavao u mijenjanju navika i predjela. Oni su promatrali poljoprivredu, industriju, novo stanovanje. Slikari su promijenili svoj fokus, ali je jednostavan život na selu ostao fascinant. Od 1940.-tih godina na dalje film i televizija prikazuju dnevni život, često u napeposti između društvenih klasa i generacija, ili između grada i sela, ili metropola i periferije. U tim scenarijima novi, komunikacijski svijet stan svijet videa, sterea i kvadrofonije ustremiljuje se na okamenjene preživjele u rukavicama bez prstiju. Tipovi se množe u sjećanju ljudi: patrioti iz siromašnih ulica na periferiji, blijeda gospoda, škotski pogrebniči, Cockney-varalice. Međutim pokretne slike ovise o riječima i gestama i rijetko čine više nego da evociraju milje koji prolazi. Fotografija, za razliku od toga, ima vremena da se zadrži na onim detaljima koji izražavaju život zemlje. Dodajte tome domaću ljubav za istraživačko promatranje, i jedno tumačenje za englesko stvaranje slika koje se ovdje prikazuju počinje poprimati oblik.

Zamislite jednostavan restoran u ljetovalištu na obali. Vlasnici žele mjestu dati neki identitet, a to znači određeno slaganje boja, primjerni namještaj i vlastiti stil u stolnom posuđu. Rad je međutim težak, i ne stiče se bogatstvo. Život postaje pitanje uspjeha ili preživljavanja. Jedna je pepeljara slomljena ili ukradena i nadomještena je bilo čime što dođe pod ruku – a isto se može dogoditi i posudama za sol i papar. Plastični pokrivač za stolicu puca da bi ga se brzo pričvrstilo. barem privremeno.

Krčma Jema Southama na jugozapadne Engleske krcata jetakvim detaljima, počevši od tog zalijepljenog flastera do onih plastično prikazanih lukova. Nije to samo stvar ukusa i dodira, plastičnog sjedala ispunjenog spužvastom gumom i aromatične pepeljare.

Patos mjesta takve vrste je u tome što uz svoj vlastiti okus, koji svaki putnik lako dozove u svijest, stoji kao simbol – u ovom slučaju ljubavi, mjesta, tradicije, egzotičnog juga. Pod pritiskom iz dana u dan simboli postaju zao-statni i nejasni, ne više od uspomena na uto-piju ili raj. U monokromnoj fotografiji od prije deset godina sve bi to moglo biti umjereno primjetljivo. Boja međutim nosi više od daha zemlje, takva mjesta prestaju biti samo ogledna mjesta, ona postoje u svojoj vlastitoj atmosferi i sa specijalnom oštrinom.

Boja navodi na ideju teže nego što to čini crno i bijelo. Predmet ili materijal pojavljuje se kao točna kopija, dovoljno evokativan da ublaži glas ili način izražavanja umjetnika. Southam djeluje npr. kao posrednik koji zainteresiranome promatraču može približiti bogate prikaze nekog mjesta. »Mislim da će to dirnuti vaše uspomene«. Paul Graham predstavljen ovdje fotografijama iz nevoljne Sjeverne Irske, čak manje insistira na svojem vlastitom prvenstvu. Njegove slike uvijek imaju poantu »To sam vidio«, no povrh te poante postoji cijeli preostali široki svijet koji ide svojim putem. Poanta bi mogla biti nena-metljiva kao ona britanska državna zastava na vrhu hrasta u širokom krajoliku zelene trave, živica i plavih brežuljaka, Sam krajolik, naravno simbol, na drugoj strani daje prednost zelenome, te tako zelena polja izgleda da nisu bez vrijednosti, ili tek puka hrana za stoku. On nije uporan i mjesta izgledaju manje više normalno dok ne pogledate dva ili tri puta i primjetite da su ono naoružani muškarci među pješacima i da je, tkogod da je odabirao, postavio svoje plakate visoko na slomljene stupove svjetiljki da izbjegne nagrd-ivanje. Andersonstown nije ma gdje, nego je stalan izvor spektakularnih televizijskih novosti, trećih ili četvrtih po redu iza nesreća, gladi i političkih skandala. Niti jedan televizijski pri-jenos nije nikada ni izdaleka nagovijestio kva-litet života u tome mjestu ili svakodnevnu suradnju prolaznika i čuvara mira. Obližnji natpis pak kaže »Touts beware«, iz anglo-saksonskog tōtian što znači »izdržati do kra-ja«, i stoga »pokazati se« ili »pripovijedati laži«! Svi ti tragovi ne samo da pričaju o obratu svijesti nego to čine polako, ležerno, tako da bi se mjesto moglo gotovo okusiti ili osjetiti pod rukom. Grahamova je fotografija ta koja nastoji spriječiti medijske komunikacije koje bi mogle uvjeriti ili zabavljati usred doj-mova.

Ideja protiv koje Graham djeluje svojom umjetnošću je ideja pojednostavljivanja koja je uključena u televizijske prijenose i vijesti.

Martin Paar posize natrag u kulturu za svojim ishodištem (ili podtekstom). Budući da uvodni paragraf ima »tipove koji se množe« i oni uključuju radničku klasu koja trpi, ravnodušne penzionere, muževe papučare, sudionike u bučnim zabavama. Jedan strpljiv čovjek na odmoru sjedi sa svojom ženom na drvenoj klupi debelo premazanoj bojom u zaklonu na morskoj obali u New Brihtonu (ljetovalište na sjeverozapadu Engleske). On je očekivao vrlo loše vrijeme i za svaku sigurnost nosi najdeb-lje vunene čarape koje su se mogle nabaviti – za ljetnu šetnju kraj mora. Kao i Graham, i Paar izrađuje slike oko neke poante ili uvida, izreke ili parole. Međutim, ono što je zaista važno na slikama leži oko te točke, a kod Paara to uključuje puku tjelesnost, dodir i okus i nespretnost postojanja. Kao kontrast, Grahamov tajni plan, signaliziran u komplek-snosti napisanih poruka, cestâ i miljokaza opznačenih brojevima, je komunikacijska mreža, dio one veće kulture koja bi zaobišla ili odbacila pojedina mjesta.

Par opsjednut hladnoćom sjedi kod Paara kraj prepune kante za smeće, na čijem pred-njem dijelu se jasno vide čepovi i malene drvene viljuške, indikatori prošlih zadovoljsta-va.

Kante za smeće vraćajui se kao dokaz, a Paarovi Britanci na odmoru kreću se svugdje s nagonom da nešto okuse i dodirnu. Oni prekapaju po rogu obilja prstima s prstenjem. Sve je važno: tri potencijalne kraljice ljepote pepeljasto plave kose koje drže brojeve 5, 6 i 7 – ne apstraktne brojeve, nego praktične probleme koji remete nonšalantnost. U Brueghelovskom prizoru kupci hrenovki stoje u redu iza stola s plastičnim furnirom. Osvje-živač zraka kraj prozora kazuje dio priče, a ostatak uključuje skoro istovremeni problem jela, plaćanja i nošenja novčanika u blagdan-skoj odjeći. On inzistira na mirisu i nepriklad-noti toga mjesta i njegova ga boja čini skoro opipljivim, približavajući ga skoro do točke ponovnog događanja. Čini se da se on čudi poput Otta Dixa i Georgea Grosza u 1920.-tim, preživljavanju među svom tom opornoš-ću; njegovi likovi mogu biti vedri, dražesni i nepažljivi u gotovo svakoj apokalipsi osjetila. Southam Graham i Paar istražuju Englesku na široko i brinu o Englezima kao o društve-nim bićima koja ne uspijevaju među prljavšti-nom i sjajem. Richard Wentworth odgovara, da iako pritisnuti problemima, uspijevaju, a ostali uspijevaju također. Wentworthovo osoblje susreće se sa svakim hitnim poslom. Ako nešto nije učinjeno, bezbrižni X stupiti će na mokr cement, upasti u rupu na ploč-

niku, pogrešno razumjeti zaustavljeni sat. U Wentworthovu djelu kineski vrtlari, francuski stolari i engleski vlasnici automobila jednodu-šni su, pod pritiskom okolnosti. Wentworthov čovjek je, razumije se, apstraktan, iako je u bliskom srodstvu s Grahamovim letećim pla-katom koji je oprezno visio zavrnutih krajeva visoko na tim stupovima svjetiljki. Ali on je ohrabrujuća apstrakcija, bit homo fabera, razumljiv, govori lingua franca i razuvjerava-juća je improvizacija u novoj globalnoj kulturi upotrebe kompjutora.

Laurence Cutting također ističe u crno bijeloj fotografiji elemente improvizacije u kulturi: natpisi su npr. počeli bez ideje prikladnog stila pisanja slova, ili bez prostora za njihovo dovršenje. Legende o reklamiranju, bez rubo-va, mogle bi biti eonima i kontinentima daleko od FISH AND CHIPS IRISH. Cuttingovi pro-tagonisti međutim, bezobzirno navaljuju, uvjereni da dovoljno može biti učinjeno svime što dođe pod ruku. A on za uzvrat slijedi to vodstvo. Dijete toga dana u Irskoj ima pokri-nevu glavu, a vrijeme izgleda tako osrednje kao i slova, ali tu su mjesec i zvijezde kao konfiguracija iz bajke. Inscenacija s nacrtanim francuskim kuharom, kantama, kolačićima s groždicama, otpacima i otrcanom ogradom od prečaka jedva da je transformirana nebom, nego tek modificirana. Sve kao i Southamov plastični luk i stolovi u obliku srca crta idealnu sliku ili veliku ideju. Iako u boji, miris prženog luka mogao bi prevladati a papir za umatanje šuštati pod nogama. U monokromu ansamb postaje natpis ili skup amblema koji se mogu pročitati bilo kako da su zamišljeni, pomoću žute djeteline (irski nacionalni znak) i u nizu zvijezda. Zvijezde u utrkivanju boja pojavljuju se na drugoj slici, u aranžmanu u maloj crkvi u Yorkshireu. Cvi-jeće u monokromu gubi miris, a likovi na košulji predstavljaju zvijezde. Cutting kao Lee Friedlander i Robert Adama u Sjedinjenim državama Amerike sjeća se Velikih tema u metaforama gdje postoji ponor između onoga što je dano i onoga što je implicirano, kao npr. između djetetove ukrašene košulje i slave neba. Njihov ideal sada, ili nije više od sjećanja ili imanentnog svagdje i upravo čeka da bude dodirnut, što bi ga dovelo do postojanja.

Cutting predlaže važnije momente, momente otkrivanja u koje bi mogli biti zabilježeni sva-kidašnji materijali, koje bi se moglo pregledati i transcendirati. Otkrivenje međutim nije ono što je bilo, signal je oslabio ili bi mogle nastati neke poteškoće s usklađivanjem. Pa zašto onda ne pronaći nadomjestak i ne izmisliti

momente koji bi mogli uništiti pravi smisao stvari? Ron O'Donnel poznaje svakodnevni materijal, prepunu pepeljaru i neopranu šali-cu. Mjesto zaudara i raspada se u komadiće, iako nikada tako oštro kao kod Paarovog lje-tovališta. To je dovoljno za ozbiljnu pozadinu za stol – robot npr., ili za reminiscenciju na grob Ramzesa V. Večera iz mikrovalne peć-nice uključena da vrije iznad smeđeg ugljena podjeća na oboje, i na tamnom obavijena pre-grada i na sjajno vedro nebo. S ushićenjem i voljom bilo koje mjesto može se preobraziti u Aladinovu spilju ili Disneyland ili mjesto za pustolovine. O'Donnel nije političniji od Gra-hama, što znači, da je oprezno i nespretno političan time što pokazuje izmišljena čuda u ogoljelim osiromašenim inscenacijama. U ortodoksiji iz 1980.-tih, oni koji napuštaju školu i nezaposelni mogu postati mali poslovni ljudi, ako si daju truda, uspiju, ili se uzdignu vlastitim snagama. O'Donnell se u mislima prenosi u malog poslovnog čovjeka mašte, spremnog s kolebljivom idejom, snom ili maštom improviziranom iz bilo kojih krho-tina, koji bi lako mogao naći svoj put.

O'Donnellova prozaična i ezgotična 'remek djela' u dodiru su s epskim. On bi mogao biti umjetnik koji bi ilustrirao Shakespeareovog Henryja V s njegovim brzim prijelazima izmeđ u patriotske retorike, bijesa i kradljivca. Kao i Gilbert i George Bruce, McLean i Boyd Webb, on je umjetnik iz 1980.-tih, negdje između pantomime i sublimnog Webb, upravo tako oduševljeno zamišlja Moby Dicka u predgradima. Njegova sputana zraka kao pas jazavčar koji je privezan pred poštom kreće se između istih polova kao O'Donnel-lovo otrcano poštovanje u domaćoj visosti Ramzesa V.

Niti O'Donnell niti Webb niti Wentworth nisu 'fotogrfi'. Nije to ni Keith Arnatt. fotografija je u Engleskoj često značila reportažu, ali je ta definicija neprirodna od ranih 1970.-tih, u velikoj mjeri zbog toga, što fotografija može biti pojmovna i sluga improvizacije. Uz to dopušta udaljenost i objektivnost. Tko bi se u 1980.-tim usudio slikati Rajske vrtove nakon Rubensa, Wattea et al? Ali sigurno, to jest rajski vrt, ili ostaci razbacani nakon događaja u raju. U Genezi Bog je postavio kerubine istočno od rajskog vrta a plameni mač se pojavljivao svugdje. Arnattov svemogući je izgradio betonski zid i preko njega bacio zmi-ju, jabuku i sve druge odvratne dokaze, ili u 1980.-tim savijenu cijev, kutiju za jabuke i stari madrac. Predmet se infiltrirao prokljao i čekao identifikaciju; možda je bio preko toga bačen i stroj za pisanje, kao još jedan znak

Mojsiju. Arnatt je izgleda uhvaćen u zamku na početku i nije pravedan prema grijehu i humanosti. Sve te polikromne mrtve prirode na ulaznim vratima upućuju na Foxa Talbota, pronalazača medija, samo, tamo gdje je on radio sa znacima zanatstva, alatom i limenkama, Arnatt te znakove pretvara u nešto kao puninu postojanja, ili u onakve znakove kakvi su bili prije nego što su signalizirali rođenje umjetnosti.

Engleska fotografija, začudo nikada nije trebala donositi odluke ili se trgnuti. Slikari i kipari morali su razmišljati o uzvišenoj podlozi koju se pretpostavljalo da će održati, o važnosti njihovoga zanimanja. Fotografi, radeći na marginama mogu podržavati misterije i anahronizme. Predmeti Verdi Yahodae npr. na rešetki kamina toliko su diskretni kao bilo koja apstraktna umjetnost iz 1930.-tih, samo, to su svakodnevni predmeti profinjeni u nadzemaljskim vizijama sebe samih. Rana apstrakcija tražila je čistoću kod oblika koji jedva da su dotakli sjećanje, nepredočivu viziju. Na prvi pogled Yohodine fotografije izgleda da su odgovorile tom idealu, ali su istovremeno njezini oblici projektirane, upisane pojedinošću, svaka sa osobnom povijesti, opisanom ali neotkrivenom.

Peter Fraeser je usporedivi fotograf koji opet na prvi pogled izgleda jednostavno kao reporter o običnim stvarima iz života. Ta vrsta običnog materijala međutim izgleda skoro previše marginalna da bi dala bilo kakvog uvida u život prostora. Ružičasta košulja i dva crvena ručnika koji vise na užetu za rublje neće vam ništa reći o engleskom životu u 1980.-tim, čak niti onda kada dodate žute i crvene vješalice uz ansambl i znanje o tome da je košulja još uvijek napola mokra (što znači da visi na pogrešnom kraju). Fraeserova je umjetnost seizmografska koja svjedoči, iako to nije očevidnost o zatečenoj ljudskoj nevolji npr., u političkim previranjima. U Fraeserovoj kulturi kao i u Wentwortovoj mogu se donijeti fine presude o praktičnim problemima. Kako mokro i polu suho rublje visi na laganom povjetarcu? Gledajte pažljivo, predlaže on, i prikazuje ugao sakristije u crkvi sa njezinim žičanim i plastičnim vješalicama za kapute, različito uramljenim slikama, kono-pima i motkama. Odgovor ima neke veze s prijelazom od plinskoga na električno svjetlo u engleskim crkvama. On je poput kormilara koji pažljiv svaku minutu, gleda na najmanje promjene u struji i zraku, te bi mogao usmjeriti svoj put – a onaj brod u prozoru koji plovi na svjetlu mogao bi biti njegov amblem.

Ian Jeffrey

IZLOŽENA DJELA

Keith Arnatt

Iz šume kod Deana 1986, crno bijele fotografije, svaka 26 x 33 cm

- 1 Bez naslova
- 2 Bez naslova
- 3 Bez naslova
- 4 Bez naslova
- 5 Otvorena vraata 1987, fotografije u devet boja iz serije od 40 fotografija, svaka 18 x 18 cm; plus dva faksimila izrađena iz negativa od Otvorenih vrata W. H. Fox Talbota, svaki 18 x 13 cm.

Peter Fraeser

Iz Svakidašnjih ikona, kolor fotografije tipa-c, svaka 40.3 x 50.5 cm

- 12 Pilton blizu Sehpton Malletta 1985,
- 13 Chew Stoke no 1, 1985,
- 14 Chew Stoke no 2, 1985,
- 15 Easton blizu wellsa, 1985, iz Projekta dolina, kolor fotografije tipa-c, svaka 38.1 x 47.7 cm
- 16 Treslaw blizu Portha 1985,
- 17 Javni park, Pontypridd 1985

Laurence Cutting

Crno bijele fotografije, svaka 30 x 41 cm

- 6 Festival cvijeća u župnoj crkvi, Middleham, Sjeverni Yorkshire 1984,
- 7 Napuštena torba kladioca na trkama u šetnji, Hamilton Park, Glasgow 1984,
- 8 Amblem krčme Alice Hawthorn na štandu za prodaju povrća, York 1985,
- 9 Grandstand, Lanark, Škotska 1984,
- 10 Amblem krčme Alice Hawthorn na pustopoljini izvan puta York 1985,
- 11 Kamionet s ribom i čipsom u vožnji, Ballinrobe, Irska 1983.

Paul Graham

Iz Nevoljne zemlje, kolor fotografije tipa-c, svaka 38.1 x 47.7 cm

- 18 Zaobilaznica, Andersonstown, Belfast 1984
- 19 IRA grafiti na cesti blizu Toome 1984,
- 20 Republikanski rubni kamenovi 1984
- 21 Mačka, telefonska govornica i grafiti, 1985,
- 22 Britanska državna zastava na drvetu, 1985,
- 23 Ian Paisley u travi za krave, 1985.

Ron O'Donnel

Cebakrom kolor fotografije

- 24 Mrtva priroda je živa i udara, 1986 103 x 80.5 cm
- 25 Predvorje Ramzesa V u Dolini kraljeva 1985, 103 x 80.5 cm
- 26 Šumska životinja (Serija III) 1984, 38.1 x 47.7 cm
- 27 Ručak s krumpirima 1985, 38.1 x 47.7 cm

Jem Southam

Kolor fotografije tipa c, svaka 40.5 x 50.6 cm

- 34 Bar Capri, St. Ives, Cornwall 1984
- 35 Kavana Cove, St Agnes, Cornwall 1982,
- 36 Markova pekara, Comborne, Cornwall 1986,
- 37 Prodavaonica svježe morske ribe, Penzance, Cornwall 1986

Richard Wentworth

Iz insceniranih i iz slučajnih fototisaka u boji, svaki 11 x 7 cm

- 39 New York 1978,
- 40 Beijing 1986,
- 41 Bermondsey, London 1976,
- 42 Islington, London 1982,
- 43 King's Cross, London 1978,
- 44 Normandija, Francuska 1980,
- 45 Islington, London 1982,
- 46 King's Cross, London 1980

Martin Paar

Iz Zadnjeg utočišta 1985, kolor fotografije, svaka 30.5 x 40.6 cm

- 28 Bez naslova (no 9)
- 29 Bez naslova (no 21)
- 30 Bez naslova (no 24)
- 31 Bez naslova (no 29)
- 32 Bez naslova (no 19)
- 33 Bez naslova (no 28)

Boyd Webb

38 Sputana zraka 1981, jedinstvena kolor fotografija, 132 x 101.5 cm

Verdi Yahoda

47 Rešetka na kaminu i tridesetšest predmeta na njoj, 1985, crno bijelo, otisnuto pomoću filma na kolor papir, 390 x 20 cm.