

Davor Matičević
1945–1994.













*Fotografije na prethodnim stranicama: **Boris Cvjetanović** Davor Matičević u društvu
Željke Boić Bakarić nosi dokumentaciju jugoslavenske fotografske produkcije za potrebe
predavanja, 1989.*

Davor Matičević
Suvremena umjetnička praksa
Ogledi 1971–1993.

Uredile **Marija Gattin** i Radmila Iva Janković

Durieux | Muzej suvremene umjetnosti | Hrvatska sekcija AICA
Zagreb



Sadržaj

Uvod *Radmila Iva Janković* 13

Pregledi i pojave

Mogućnosti za '71. 19

Zagrebački krug 24

Inovacije u hrvatskoj umjetnosti 70-ih godina 62

Gorgona, pokret bez povijesti 96

Sandwich – zbrajanje znakova kao strategija otpora 111

Prilozi periodizaciji opusa Julija Knifera 125

Predgovori samostalnim izložbama

Marina Abramović 147

Dalibor Martinis 151

Ivan Kožarić 155

Boris Bućan 161

Gorki Žuvela 168

Sanja Iveković 175

Hans Haacke 180

Mladen Stilinović 184

Gera Urkom 194

Radimir Damnjan 202

Duba Sambolec 211

Lujo Vodopivec 217

11

DAVOR MATIČEVIĆ

Damir Sokić	233
Tugo Šušnik	230
Slavomir Drinković	236
Milivoj Bijelić	242
Zvezdana Fio	249
Boris Bućan	256
Milisav Mio Vesović/MO	267
Ivan Posavec	272
Ante Rašić	279
Ivan Kožarić	286
Dušan Minovski	292
Milisav Mio Vesović/MO	299
Josip Klarica	305
Dubravka Rakoci	312
Dalibor Martinis	320
Marijan Jevšovar	344
<i>Životopis</i>	363
<i>Bibliografske bilješke uz tekstove u ovoj knjizi</i>	365
<i>Bibliografija</i>	365

Uvod

Davor Matičević aktivni je protagonist vremena u kojem se umjetnička kritika sve manje bavi evaluacijom umjetničkog djela, a sve više načinima rekonstrukcije kreativnih procesa. Točnije, ona je svojevrsni medijator između umjetničkih praksi i života kojemu se u to doba želi približiti, ili riječima Susan Sontag, približava se u stanju kad »namjesto hermeneutike, imamo potrebu za erotikom umjetnosti«. Njegovo djelovanje usko se povezuje uz uzbudljivo, formativno razdoblje današnjeg Muzeja suvremene umjetnosti Zagreb, pa je i korpus tekstova koji čine ovu knjigu, odabran najvećim dijelom iz njegova bogatog kustoskog rada.

Bez tekstova Davora Matičevića pokušaj rekonstrukcije tog vremena bio bi gotovo nemoguć, no u procesu sabiranja pojedinih pojava i dočaravanju duha vremena, on nije suhoparni dokumentarist i kroničar, nego nerijetko i majeutičar. Njegov je kritičarski postupak empirijski, temelji se na bliskoj suradnji s umjetnicima još u fazi koncipiranja radova, o čemu svjedoče tragovi živahnih prepiski i svjedočenja umjetnika o Matičevićevoj spremnosti na dijalog. I kod veoma slojevitih, asocijativnih radova, koji izmiču jednosmjernim interpretacijama, on uspijeva pronaći riječi kojima će ih pokušati približiti, usustaviti pa i opravdati u traženju puta do primatelja.

Davor Matičević djeluje u vremenu krize pozitivističkih postulata Novih tendencija, no istodobno i bujanja novih pogleda na umjetnost i umjetničke postupke, za koje će se na našim pro-

storima, upravo zahvaljujući njemu, Ješi Denegriju i Marijanu Susovskom, uvriježiti naziv Nova umjetnička praksa (1966-1978). Činilo se zato neizbježnim dopuniti prvi urednički odabir tekstova posvećenih pojedinačnim opusima umjetnika koji je priredila prerano preminula kolegica Marija Gattin. Stoga su uvršteni i oni tekstovi koji su nastajali u povodu većih izložbenih projekata koji promptno bilježe inovativne pojave, ne samo u programu Galerije suvremene umjetnosti, nego i u programima najaktivnijih galerija toga vremena (Galerija Studentskog centra, Galerija proširenih medija, Galerija Nova), alternativnih prostora (Poodrum, Galerija stanara), te događanja izvan institucija u urbanim prostorima koja postaju izazov grupi umjetnika (naziva ih »zagrebačkim plastičarima«), a u čemu i sâm organizacijski sudjeluje (»Mogućnosti za '71.«, »Plastex Art«).

Tekstovi u kojima su sabrani predgovori u katalozima pojedinačnih izložbi, kao i pregledi tada aktualnih događanja, danas mogu poslužiti kao nezaobilazan priručnik za bolje razumijevanje umjetnosti kakva je nastajala u rasponu od 1971. do 1993. godine, razdoblju u kojem je Matičević djelovao isprva kao kustos, potom kao voditelj CEFFT-a (Centar za fotografiju, film i televiziju), a pred kraj života i kao ravnatelj MSU-a. Tekstovi posvećeni pojedinačnim umjetničkim opusima nerijetko su i prvi tekstovi koji su o njima napisani, a neke od njih mnogi će umjetnici i danas smatrati ključnim za razumijevanje njihova rada. Za njegov interpretativni pristup karakteristična je analitičnost praćena suptilnim opservacijama o praksama tipičnim za to doba – kao što su procesualnost, tautologija, analitičnost, mentalno predočavanje... ali i individualnim gestama otklona od očekivanih postupaka koje će ocrtavati britkom preciznošću.

Matičević posjeduje najbolje osobine kustoske profesije – talent za prepoznavanje i anticipiranje, uzmemo li u obzir da je promovirao tada još posve nepoznate mlade umjetnike, među

kojima su danas pojedini važni protagonisti ne samo domaće nego i svjetske suvremene umjetnosti.

U tekstovima ne polazi od unaprijed zadanih teorijskih postulata nego se u hodu događa ispreplitanje umjetničke teorije i žive, stvaralačke prakse. Ono što karakterizira njegovo pisanje jest izbjegavanje citata iz stručne literature, teorije umjetnosti i filozofije. Radije će citirati druge umjetnike (Gotovac o Dubravki Rakoci, Rončević o Drinkoviću, Trbuljak o Miji Vesoviću) i njihove slikovite iskaze kojima uspjevaju dočarati individualne svjetove svojih kolega. No to nikako ne znači nepoznavanje misaonih struja pa i trendova koji prate revolucionarne mijene vremena, poput teze o nomadizmu stila i Novoj slici (*nuova imagine*) Achile Bonita Olive ili pojmu »otvorenog djela«, osobito primjenjivog na razdoblje Nove umjetničke prakse, nezaobilaznog semiotičara Umberta Eca u doba kada se u umjetnosti prakticira procesualnost i apostrofira događaj.

Već od prvih izložbi koje priređuje kao kustos Galerije suvremene umjetnosti (»Mogućnosti za '71«), ističe važnost komunikativnosti i ulogu umjetnosti u društvu. U duhu postšezdesetosmaškog doba bori se protiv komercijalizma i osobito zalaže za intervencije u urbanom prostoru, smatrajući takav oblik djelovanja »posljednjim i najradikalnijim pokušajem sudjelovanja autora u društvenom angažmanu.« Tražeći sponu između tadašnjih zbivanja i prošlosti, posebnu pozornost posvetit će djelovanju grupe Gorgona, osobito pojedinim njezinim protagonistima čije će se djelovanje bez cezure nastaviti i prirodno uklopiti u tzv. progresivne struje mladih naraštaja. Bez profesionalne zavisti, isticat će aktivnosti svojih kolega, poput primjerice, Želimira Koševića u vrijeme kada je Galerija Studentskog centra koju je Košević vodio, bila jedan od glavnih generatora inovacija na polju umjetnosti. Njegovoj pozornosti neće promaknuti ni zbivanja u području arhitekture i primijenjenih umjetnosti, štoviše, nastoji ih ravnopravno uklopiti i uspostaviti što cjelovitiju sliku duha

vremena kojemu neće biti samo apologet nego i nepristrani kritičar. Naime, nakon prvotnog vala entuzijazma zabilježiti će i prve krize – nespremnost, nerazumijevanje, a ponekad i netrpeljivost šire javnosti, ne samo za pojavu umjetnosti u javnom prostoru, nego i recepciju Nove umjetničke prakse općenito, što će dovesti u vezu s brojnim odlascima umjetnika u inozemstvo u potrazi za boljim uvjetima življenja i stvaranja.

Od osamdesetih, još prije prvog vala zanimanja za umjetnost Istočne Europe, u inozemstvu promovira radikalne i inovativne umjetničke pojave poput Gorgone, slovenske skupine OHO, pionira video-umjetnosti, eksperimentalnog filma i performansa, te najranijih manifestacija Nove slike, sudjelujući kao kustos-izbornik na bijenalima, ili pak organizirajući skupne izložbe, s osobitim naglaskom u devedesetima na umjetničke prakse koje kontekstualiziraju širi društveni kontekst u kriznim godinama socijalizma uoči raspada Jugoslavije.

Zahvaljujući upravo njegovu angažmanu, mnoga djela izlagana na izložbama koje je organizirao u i za Muzej suvremene umjetnosti, te otkupljivana za fundus, danas čine njegov važan, nezaobilazan dio, za čije se smještanje u adekvatniji prostor gorljivo zalagao.

Za njega nije postojalo radno vrijeme, i često je do u sitne sate u Muzeju dovršavao svoje tekstove. Takav je odnos prema radu tražio pa često i dobivao od svojih suradnika, zahvaljujući upravo posvećenosti kojom je pristupao svemu čega se prihvatio. Na fotografijama ga nerijetko vidimo kako sam postavlja ekspozite u izložbenom prostoru. Prema svjedočenjima njegovih kolega i ljudi koji su ga poznavali, doživljavamo ga kao arbitra elegancije, entuzijasta i zaljubljenika u svoj posao kojemu pisanje o umjetnosti i općenito bavljenje njome nije bila samo profesija, nego strastvena vokacija u koju je unosio sve svoje intelektualne i emotivne kapacitete.

Radmila Iva Janković

PREGLEDI I POJAVE



Mogućnosti za '71.

Nova generacija zagrebačkih plastičara predstavila se publici prošle godine izlaganjem objekata i ambijenata u Galeriji Studentskog centra. Odonnda su njeni predstavnici djelovali pojedinačno ili skupno u raznim gradovima, prvenstveno na otvorenom prostoru. Zajedničkom intervencijom u Zagrebu oni žele ukazati i na potrebu i na mogućnosti za takvo djelovanje u sadašnjem trenutku u našoj sredini.

Premda je izlazak iz galerijskog i muzejskog prostora, često mrtvog i artificijelnog, u nas već više puta pojedinačno ostvaren u nedavnoj prošlosti, osobito je značajno da je takav stav potpuno usvojila cijela nova generacija. Njeni interesi, dakle, nisu više usmjereni prema individualnim slikarskim razmišljanjima u izoliranoj intimi, nego su okrenuti neposrednoj stvarnosti, potrebama života svakidašnjice.

Tražeci rješenje osnovnog problema: povezanosti umjetnosti sa životom, oni polaze racionalno od stvarnih potreba publike za organiziranim, oblikovanim i osmišljenim prostorom. Pritom njihov način rada umnogome uvjetuje dana situacija, pa nema opterećenosti tradicionalnim pojmom stilske dosljednosti. Ipak je, dakako, individualna intuicija činilac koji određuje raznolikost ideja u svakoj prilici kod pojedinog autora ili cijele skupine. Tako obogaćenje ili preoblikovanje prostora Gornjeg grada sadrži: raznobojno plastično crijevo Gorkog Žuvele, postavljeno na staro postrojenje uspinjače koja je izvan upotrebe a imala bi po-

vezivati Donji i Gornji grad; ambijent Sanje Iveković, koji ritmi-ziranim promjenama svjetla sasvim preoblikuje beznačajni prilaz istom prostoru, a neonskom dîgom naglašava prijelaz s jednog trga na drugi; tende Davora Tomičića s kromatskim i prostornim efektom na bezbojnoj dvodimenzionalnoj fasadi; dugačka sjenila Gorana Trbuljaka na svjetiljkama malog trga, koji je time dobio potreban naglasak; bojom osmišljene, dotada neprimijećene, kombinacije arhitektonskih detalja dimnjaka Borisa Bućana; ve-
like svijetleće trokute Dalibora Martinisa s posebnim ritmom pa-
ljenja na zamračenom i pustom trgu. Publici je s nekim djelima dana mogućnost aktivnog stvaralačkog sudjelovanja, pri čemu je strogi prostor, inače namijenjen pješacima, dobio i novu ludič-ku komponentu. Tako je Slobodan Dimitrijević naveo publiku da traga za metalnim pločama i linijama razmještenim po fasa-
dama; Boris Bućan je dao mogućnost preoblikovanja skulpture-
-ljudjačke; Gorki Žuvela predložio je svojom velikom obojenom užadi najraznovrsnije kombiniranje oblika i položaja, a Jagoda Kaloper pružila je postavljanjem anonimnih crnih ljudskih kon-
tura priliku svakom da izrazi svoj stav prema okolini.

Pri svom radu autori polaze od ovoga: treba upotrebljavati vizualni govor vlastite urbane okoline da bi se ostvarila razumlji-va djela; ideja i izvedba moraju biti jednostavne da bi bile komu-
nikativne i da bi se pojmu umjetnosti oduzela aureola posvećeno-
sti; umjetnost treba biti stvarana i za ulicu, da bi bila sasvim bliska i svima dostupna.

Stoga stanovita određenja tih radova, u smislu pripadanja minimal-artu, luminokinetizmu i ambijentalnoj plastici, nemaju posebne važnosti, jer im je značenje u tome da postavljaju težište na funkcioniranje umjetničkog djela. A to je djelo ne iluzionirani nego stvarni predmet u živom, stvarnom prostoru, u kojem svaki slučajni prolaznik postaje njegovim korisnikom. To je pokušaj usmjeren k ostvarenju društvene uloge umjetnosti u današnjem



Boris Bučan Deset obojenih dimnjaka
Katarinin trg 2, dvorište, crna i bijela boja, visina 0,5-4 m



Sanja Iveković Duga
Prolaz Katarinin trg – Jezuitski trg, neonska nit s metalnim nosačem, žuta, narančasta, crvena boja, dužina 16 m



Dalibor Martinis Četiri trokuta

Katarinin trg br. 2 i 5, aplikacije s paljenjem u različitom ritmu, materijal 40 fluorescentnih cijevi i metalna konstrukcija, bijela boja (veličina 4 x 4 x 6 m)

vremenu. Važnost je takvih djela i u tome da nisu rađena za prodaju, to jest, budući da nemaju svojstvo robe, ona ne mogu biti sredstvo stjecanja kapitala. Trebalo bi da budu zajedničko dobro svih građana, a socijalističko društvo, koje načelno teži nekim drugim ciljevima a ne samo materijalnom blagostanju, trebalo bi da bude naručilac i promotor takvog djelovanja.

(1971.)

Zagrebački krug

Popularno je mišljenje u stručnim krugovima kako Zagreb održava dugi niz godina, u domeni aktualne umjetnosti, kontinuitet konstruktivističke tradicije. Prije rata u Beogradu je bio aktualan nadrealizam, u Ljubljani ekspresionizam a u Zagrebu konstruktivizam; poslije rata u Beogradu Medijala, lirska ekspresija grafičkog kruga u Ljubljani, a Exat-51 i Nove tendencije u Zagrebu. Ova shematska podjela, koliko god bila u osnovi istinita, sadrži pogreške svih naglašenih generalizacija — kojih posljedice vidimo i danas, odnosno, koje se prenose i na mladu generaciju stvaralaca u tim sredinama. Zagreb je centar unutar maloga geografskog kruga i gotovo jedino mjesto zbivanja aktualnih formi kulture, pa tako i likovnih umjetnosti, u Hrvatskoj. Uvijek doduše u kontaktu s evropskim centrima, prvenstveno putem nekolicine autora koji su im se približili ili činili njihov dio bar u vrijeme školovanja (od početka stoljeća u svakoj generaciji po netko), ova je sredina sjedinjavala karakteristike svjetskih zbivanja s nužnim obilježjima maloga grada na rubu srednje Evrope i Balkana. Mogao bi se naći čitav niz odrednica koje su tok novije povijesti usmjerile baš tim putem. Ali, za razdoblje koje još traje bilo bi to malo teže, jer je potrebna veća vremenska distanca koja bi omogućila cjelovito sagledavanje fenomena. Štoviše, razdoblje i pojave koje se ovdje obrađuju još svejednako traju i kompletira se njihovo značenje. Vrlo je teško decidirano i definitivno odrediti netom protekla ili još aktualna zbivanja s pozicija povi-

jesti umjetnosti. To je izvedivo s pozicija kroničara i eventualno kritičara koji se trude da budu objektivni — ali to nikada nisu apsolutno.

Nastavak konstruktivističke tradicije nakon razdoblja Novih tendencija — došao je u pitanje. Generacija zagrebačkih autora: Šutej, Šibenik, Galić, Kuduz — unoseći inovacije, poslije op-arta približila se novijim zbivanjima pomoću tokova slikarstva oštrog ruba, koristeći se istodobno i tehničkim dostignućima. Rješenja su im mjerena mjerilom osobina i kvaliteta Novih tendencija, što je kod njih izazvalo pitanje koliko uopće pripadaju toj pojavi, i treba li da sudjeluju na tim manifestacijama. Daljnja generacija, o kojoj je ovdje prvenstveno riječ, ne osjeća pripadnost toj liniji tradicije avangarde, što potvrđuje i svojim nesudjelovanjem u Novim tendencijama. Tu se izrazito pokazuje prekid s jasnom linijom kontinuiteta konstruktivističkog djelovanja u Zagrebu te se pojavljuje jedno novo shvaćanje i nova praksa umjetničkog ponašanja. U Zagrebu je gotovo istodobno s Novim tendencijama bilo i djelovanje Gorgone, ali sa sasvim drukčijim polazištima. To je pokazivala skromna praksa i prvenstveno atmosfera, jer izrazite aktivnosti u smislu produkcije umjetničkih radova u sklopu toga fenomena nije bilo, a još manje posebnog programa djelovanja koji bi mogao utjecati na formiranje i rad mladih autora iste sredine. Tek nakon petnaest godina to se djelovanje ozbiljnije prezentira te se pojavljuje mogućnost informiranja okoline (vidi: Dokumenti 1–2, tekst Nena Baljković — Gorgona).

Unutar spomenutih zbivanja i među paralelnim aktivnostima šezdesetih godina, po specifičnostima u radu mogu se izdvojiti neki autori kao prethodnici današnje umjetničke prakse vezane za generacijski krug. To su Josip Stošić i Tomislav Gotovac, koji su se razvili na poeziji i filmu, a od predstavnika Gorgone prvenstveno Julije Knifer i Ivan Kožarić. Julije Knifer slikar je već gotovo dvadeset godina vezan za jedan motiv — motiv mean-

dra, koji ostvaruje s minimalnim izmjenama. U toku godina ta je tema prerasla u individualni program rada u kojemu je moguće, na osnovi različitih promjena u strujama umjetnosti, gotovo isti materijal različito shvaćati, a vjerojatno i za autora ima različito značenje. Možemo ga gledati kao prikaz ritma, kao formiranje superznaka, kao slikarstvo oštrog ruba ili slikanje akromatskih površina unutar primarnog slikarstva. U posljednje vrijeme finalni produkt zadržava vrijednost, ali je za autora najvažniji postupak i trajanje rada na slici ili, sve češće, na crtežu. Ponavljanje istog statičkog motiva, koje proizlazi iz autorove koncepcije programa ali i unutrašnje prisile, obilježava ga kao aktualnog i doводи u vezu s novom generacijom više nego što bi to bilo moguće pomoću nekoliko intervencionističkih projekata, pa i jedinstvene akcije slikanja gigantskog meandra u kamenolomu Tübingena.

Nasuprot tome, kipar Ivan Kožarić u neprestanim je mijenama, ne na planu sagledivog programskog djelovanja, nego u spontanom traženju novih izražajnih mogućnosti za svoje uvijek iste interpretacije, ili čak doslovno portretiranja neposredne okolice, predmeta, ideja i asocijacija. Od automobila i čajnika do dijelova rijeke i kiše te volumena prostora — on formira ali i »pretače« ili prerađuje, boji i akumulira ili naprosto aranžira svoje radove, reinterpretirajući tako stara i nova iskustva. Njegovi rani i brojni pejzažni i urbani intervencionistički projekti kao da sadrže potrebu vraćanja okolini svoga obogaćenog i prerađenog iskustva. Bilježenjem ideja on opredmećuje apstrakcije, kao što su to stari *Oblici prostora*. Takve su i *Privremene skulpture* od staniola što ga publika smije preoblikovati — točnije, preorganizirati, i *Bioše skulpture* koje izlaže umjesto oblikovanja novih, kao rasute ostatke nekadašnjega djela. Novim odnosom on doseže ili pobuđuje u publici dosad nepoznatu dimenziju doživljaja uz problematiziranje samog medija, što je vrlo specifična pojava u radovima nove generacije.

Josip Stošić, premda povjesničar umjetnosti, ovdje se spominje prvenstveno kao pjesnik koji u svom umjetničkom radu ne pravi razlike među područjima i medijima nego obraća pažnju strukturama mentalnih procesa. Vrlo je rano uočio mogućnost formiranja novih govora sazdanih od kombinacija riječi, predmeta i prostora, stvorivši pritom neke od najprihvaćenijih radova nove umjetničke prakse (*Ogledalo i kamen* — s tekstom: *ili, dakle*). Kad je animirao promatrača i pokrenuo ga u poziciju aktivnog činioca, Stošić mu je ponudio niz projekata na realizaciju. Ali, većina njegovih radova ostala je u bilješkama, poznata samo uskom krugu ljudi s kojima kontaktira. Prijenos iskustva svodio se na stvaranje svijesti i atmosfere mnogo više u direktnim kontaktima nego što bi njegovi radovi utjecali na djelovanje nove generacije.

Tomislav Gotovac filmski je autor i nije bio direktno vezan za likovna zbivanja, ali njegovi već vrlo rani (1960) postupci i ponašanja, kojima apostrofira sebe u različitim situacijama, mogu se smjestiti, zajedno s onima ostalih preteča, u začetke novih oblika umjetničke prakse, to više što on i u današnje vrijeme postupa slično pri registraciji različitih procesa osobne doživljajne sfere. Njegove foto–bilješke i serije pod naslovima: *Glave, Pokazivanje ELLA, Poziranje* — nastale u Zagrebu i u Beogradu, i tek nedavno prikazane publici — možemo po porijeklu ideje podjednako vezati uz film kao i uz novo likovno stvaralaštvo u užem smislu. Jedan je rad bio ipak duže vrijeme poznat stanovitom broju likovnih umjetnika. Bio je to 1967. *Naš hap — happening* izveden s Ivom Lukasom i Hrvojem Šercarom te foto–modelom u Podrumu poezije KD Pavao Markovac u Zagrebu. Ali utjecaj nije prenesen posredstvom tih likovnih umjetnika, koji su u publici pratili i dijelom čak sudjelovali u realizaciji, a još manje malobrojnim bilješkama u štampi, nego usmeno i, napose, zahvaljujući Hrvoju Šercaru. Naime, on se pojavio nešto kasnije iste godine kao

inicijator »dinamičnijeg« ponašanja u već isprovociranoj atmosferi hit–parade (izložbe objekata Galića, Kuduza, Šuteja i Šibenikove u Galeriji Studentskog centra), gdje je započeo spontani hepening velikog broja publike. Tim je postupkom zadovoljena potreba kolektivnog pražnjenja proizišlog iz sazrele atmosfere u publici. Ujedno je zabilježen prvi, ili barem jedan od prvih, datuma pojave spontane destrukcije odnosno završetka izgradnje iluzionističkog pristupa, možda samo ludičkog dosega, jer su sudionici ostatke djela odnosili i spremali kod kuće. Nakon tog događaja ambijenti i intervencionistički projekti mlade generacije ne sadrže više puni kontinuitet gradnje prostora, premda je jedino to vidljivo u kratkom narednom periodu, ako se zanemare drukčije namjere što proizlaze iz novog shvaćanja, u tom trenutku još izmiješanog s dominantnim starim stremljenjima.

Uz pojedinačni ili grupni rad autora valja navesti i nekoliko izložbenih manifestacija koje su pridonijele formiranju novog odnosa prema artistskoj produkciji, odnosno shvaćanju zahtjeva što ih je novi tip umjetnosti postavio pred publiku.

Izdvojio bih nekoliko izložaba u Galeriji Studentskog centra za koje je prvenstveno zaslužan Želimir Košćević (izuzevši spontani hepening na izložbi »Hit–parada«). To su »Izložba žena i muškaraca«, »Akcija Total«, »Poštanske pošiljke«, pa i »Izložba starih osmrtnica«. Publici pozvanoj na otvorenje (na kraju sezone 1970) bilo je ponuđeno da razgleda samu sebe u galerijskom prostoru, bez obaveznih umjetničkih djela. Ova gesta prebacivanja akcenta s djela na publiku bila je popraćena tekstom objašnjenja postupka i namjere, odnosno želje da to bude »izložba intimnog susreta eksponata«, s koje je trebalo da »pred lice umjetnosti preporoden izide Svijet sam«.

Slučajni prolaznici gradom, a ne odabrana galerijska publika, gotovo istih dana 1970. godine suočili su se s oglasnim pločama i stupovima izlijepljenim plakatima bez persuasivne poruke

(što su ih realizirali Boris Bućan i Davor Tomičić), pred kojima su izvedeni solistički »koncerti« na čelu i dijeljeni leci Akcije Total:

»Nacrt dekreta o demokratizaciji umjetnosti«:

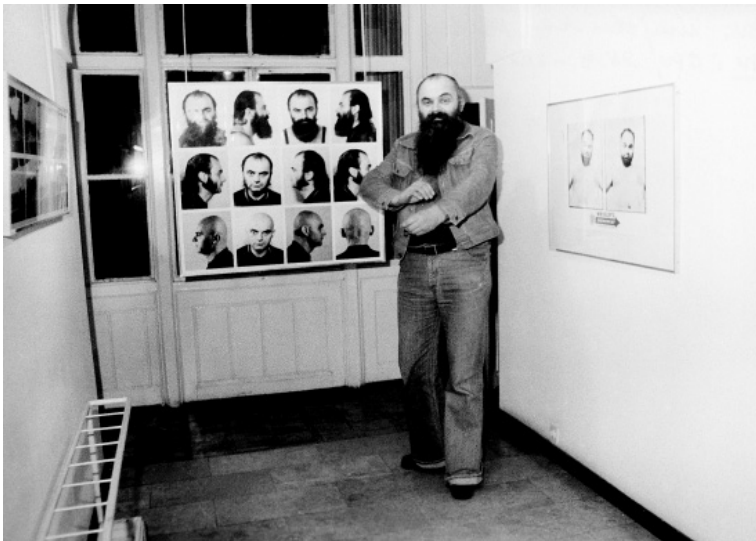
1. Ukida se: slikarstvo, kiparstvo, grafičarstvo, primijenjene umjetnosti, industrijsko oblikovanje, arhitektura i urbanizam.
2. Zabranjuje se nadalje: svaka djelatnost na području povijesti umjetnosti, a posebno takozvana likovna kritika.
3. Obustavljaju se: sve izložbe u svim galerijama, muzejima, izložbenim i umjetničkim paviljonima.

Na letku je slijedio tekst kojim je radikalno i kritički ocrtao situaciju u likovnim umjetnostima zalažući se za svima dostupno zadovoljavanje prećih i novih potreba u domeni kulture i umjetnosti, nasuprot elitizmu koji još traje.«

Publika Galerije Studentskog centra nije mogla vidjeti najavljenju izložbu »Poštanskih pošiljaka«, koja je pristigla s pariškog Bijenala mladih 1971, jer je bila izložena u prostoru onako kako je stigla — u sanduku, doslovce kao poštanska pošiljka. Takvo prezentiranje načina transporta kao medija možda znači udvostručenje ili tautološko kondenziranje poruke što je novi pravac »mail–arta« nudi, ali i kritički komentar sličan sabotaži prema galerističkom i »kunsthistoričarskom« pristupu tom tipu umjetnosti koji može funkcionirati u direktnom kontaktu bez profesionalnih posrednika. Ta gesta sadrži inovaciju u galerističkom postupku kojim ne samo animira nego radikalno provocira razmišljanje kod publike, usprkos isključivanju izvorne informacije.

Razbijanju kulta umjetničkog djela i nalaženju novih semantikom nabijenih medija, pa čak i upozorenju na neiskorišteno područje (fenomen smrti), poslužila je 1972. godine izložba starih osmrtnica, premda je prvotna informacija bila na nivou grafičkog dizajna prošlosti i kulturološke atrakcije.





Pogled na izložbu **Nova umjetnička praksa 1966-1978**,
GSU (Galerija suvremene umjetnosti) 1978.

Navedeni primjeri sadrže uz promjenu sadržaja i takvu promjenu forme da bi se ona po smišljenosti mogla tumačiti i kao interpretacija kreativnog tipa. Autorski pristup Želimira Košćevića nemoguće je potpuno utvrditi jer ni u jednoj od ovih izložaba nije deklarirana svijest o umjetničkom činu, nego je naglašen primat etičkog nad estetskim što je međutim, uz ostala, jedno od temeljnih obilježja aktualnog umjetničkog stvaralaštva ovdje obrađivanog. Ako ne prihvatimo ove postupke kao umjetničke — oni svakako ostaju zanimljivi primjeri gubljenja granica profesija, primjeri formiranja nove svijesti i nove atmosfere za stvaralački rad drugih.

Uz izložbe i akcije Želimira Košćevića valja navesti da su stanovite priloge dali u inicijatorsko–organizatorskom smislu Željka Čorak (»Grad kao prostor plastičkog zbivanja«, na sekciji »Prijedlog« Zagrebačkog salona od 1971. dalje i pisac ovih redaka idejom o seriji izložaba grupe autora iste generacije koji unose svojim shvaćanjem stanovite novosti). Realizirane su izložbe intervencija u urbani okoliš — »Mogućnosti za 1971«, i izložba nove generacije fotografa — »Mogućnosti 72«; nerealizirane su ostale zamišljene izložbe dizajnera, arhitekata i filmskih radnika, a na organizaciji je zapeo prijedlog za »test — poligon« u Šidu 1972, gdje bi mladi autori djelovali u određenju cjelovitoga kulturnog života, od oblikovanja naslova mjesne banke do ponude kino–repertoara, kako bi stimulirali specifičan razvoj u tom, ili kojem drugom, trgovištu koje postaje gradić a grad neće biti.

Takvo sudjelovanje teoretičara može se zabilježiti i znatno ranije — kad je Boris Kelemen u najavama i održanim predavanjima u Zagrebu i Splitu 1966. i 1967. primjenjivao u to vrijeme aktualne efekte i realizirao posebne projekte za demonstriranje metode i tehnike tadašnjeg umjetničkog rada.

Možda je najdalje u tome stigla Ida Biard organizacijom kolektivnih izložaba provokativnog naslova »Još jedna prilika da

postanete umjetnik« i »Inovacije«, gdje je pozvala umjesto da selektira, umjetnike da izlažu svatko ono što sam smatra inovacijom, uz obrazloženje. Uz to je formirala kompleksnu djelatnost Galerije stanara, bitno drukčiju po stavu, adekvatnijoj umjetničkoj praksi od mnogih značajnih institucija.

Odnos najmlađe generacije prema starijoj bio je zasnovan na kritici nekih načela dotadašnje umjetničke prakse i na uobičajenoj ovisnosti mladih o starijima različitih generacija. Nezadovoljni paternalističkim odnosom osjećali su ih kao svoje konkurente koje valja svladati dostizanjem, a zatim prerasti aktualnijim i dubljim pristupom. Premda su u nekim pitanjima nastavljali istu liniju suvremenih problemskih zbivanja — nisu nikad ostvarili direktan, izrazito prislan kontakt ni primili utjecaj. Zadržan je samo kontinuitet afirmativnog stava prema naprednom i suvremenom shvaćanju i djelovanju. Pojedinci iz ranijih generacija, već apostrofirani kao prethodnici, nastavili su rad u kontaktu s novom generacijom. Ta bliskost nije rezultirala nekom tješnjom povezanošću, nego su autorske individualnosti ostale respektirane. Tako nisu formirane nikakve grupe ni timovi zajedničkog naziva, a još manje su formulirani zajednički programi rada ili manifesti. Stošić je dao osnovnu ideju za Bućanovu pikturalnu petlju, Knifer i sad podržava neka od nastojanja mladih za alternativni odnos prema društvenim strukturama, a Kožarić sudjeluje na svim intervencijama. Tek je u jednom pokušaju Stošić nastojao formirati radnu grupu — zadrugu mladih autora, ali se uza nj zadržao samo djelomično Gudac. Odvojeno od tih realizacija bilo je povezivanja u generacijskom krugu — sasvim općenitog značenja, od zajedničkih okupljanja na zabavama i diskusijama do organiziranja neoficijelnog zajedničkog prostora za rad i izlaganje. Već su se zarana ovi mladi autori izolirali od vršnjaka iste struke a različitog interesa. Dok su se ovi drugi u nastavku studija organizirali na majstorskim radionicama izrazito profili-

ranih voditelja, koji su određivali karakter njihova rada, prvi su prikupljali informacije o najnovijim zbivanjima u svijetu na osnovi literature i direktnih iskustava. Svojim sve neuobičajenijim radom u odnosu na standarde pristupa i shvaćanja umjetnosti u ovoj sredini — oni su se i od društvenih struktura toliko udaljili da su ih mimoišla priznanja i afirmacije.

Prilikom za prvo prezentiranje te generacije valja zahvaliti Želimiru Košćeviću: organizirao je natječaj za oblikovanje ambijenta u prostoru Galerije Studentskog centra, na osnovi materijala koji je bilo moguće dobiti od različitih tvornica. Odazvali su se na natječaj i realizirali svoje projekte u sezoni 1969/70. ovi autori: Dalibor Martinis, Slobodan Braco Dimitrijević, Sanja Iveković, Janez Segolin, Dean Jokanović, Gorki Žuvela i Jagoda Kaloper.

Premda realizirani u prostoru galerije, ti su radovi mogli biti realizirani i u bilo kojem drugom prostoru u gradu. Neki su od autora zamišljali protezanje tih ambijenata i izvan galerije u otvoreni prostor (Martinis, Kaloper), a jedino je plastično crijevo Gorkog Žuvela proneseno ulicama gradskog centra. Ti su ambijenti sadržavali realizacije ideja svojih autora u konkretnom, a ne u iluzioniranom prostoru: Dalibor Martinis izveo je *Modul N + Z*, kao dvodijelni koridor oktogonalnog presjeka, izrazito naglašenog usmjerenja, pomoću dviju grupa od po četiri stranice ritmizirane narančastim i zelenim plohamama. Slobodan Braco Dimitrijević ponudio je *Sumom 680*, što su je činile limenke u različitim bojama, ludičku situaciju publici na igru. Sanja Iveković »splela je mrežu« od spiralnih tankih plavo obojenih cijevi, gotovo niti, između kojih se publika provlačila. Dean Jokanović i Janez Segolin svoj su zajednički *Ambijent +* formirali pomoću debelih, bijelih *blow-up*, plastičnih struktura koje su »disale« prepunivši prostor galerije. Gorki Žuvela nizao je teške betonske prstenove u različitim bojama na tlu, suprotstavivši im u zraku lagane duge plastične balone, točnije crijeva, također raznoboj-

no prstenovana. Prštavosti boja i oblika u ostalim ambijentima suprotstavila se Jagoda Kaloper jednostavnim, suzdržanim prostorom što ga je formirala pomoću sivih betonskih ploča na tlu i jednog udubljenja u središtu poda galerije, uz čiji je rub postavila tanku crvenu neonsku nit i povukla crvenu liniju na pločniku pred Studentskim centrom do u Galeriju. Nakon tog istupanja ti su autori, tada još studenti Likovne akademije, ostali povezani, ali nisu formirali grupu čvrste kohezije i zajedničkog stava.

Likovno interveniranje u urbanom ambijentu postalo je tema dana u zagrebačkom krugu suvremeno orijentiranih umjetnika i teoretičara u razdoblju 1970–1971, kad su kao prvi rezultati nastale propozicije za novoosnovanu sekciju »Prijedlog« pri Zagrebačkom salonu: »Grad kao prostor plastičkog zbiljanja«, u zamisli Željke Čorak i Želimira Košćevića. Ali, prva realizacija bila je vezana uz televizijsku emisiju autora–teoretičara Vere Horvat–Pintarić i režisera Zlatana Preloga: *Urbano slikarstvo*. U sklopu emisije demonstrirali su mogućnosti takvog djelovanja autori Boris Bućan — na fasadi stare prizemnice na Savskoj cesti, a Julije Knifer na novoj osmogodišnjoj školi u Gornjem Vrapču — kompozicije uvjetovane vlastitim preokupacijama, narudžbom i stimulansom što ga je davao sam prostorni kontekst.

Prva značajnija manifestacija bila je izložba pristiglih radova spomenute sekcije »Prijedlog« — 6. zagrebačkog salona — 1971, a uz nju i realizacije nagrađenih radova u gradskom centru. Gotovo istodobno, na prostoru Gornjega grada, Galerija suvremene umjetnosti organizirala je izložbu »Mogućnosti za 1971«, a ona je sabrala, po mojoj zamisli, novu generaciju zagrebačkih plastičara. Na »Prijedlogu«, uz radove arhitekata i kipara koji su tražili priliku za prezentaciju svojih nepoznatih zamisli za određene i neodređene prostore, pojavili su se i prijedlozi bez artistskih pretenzija, kao što je ukidanje prometa u najužem centru grada Zagreba i postavljanje nasada u dijelovima Slavonske Požege.

Izloženi su i projekti za tada zamišljenu suradnju zagrebačke Galerije Studentskog centra i Zorin–doma u Karlovcu za djelovanje najmlađih zagrebačkih umjetnika u Koranskom parku skulpture. Među radovima valja spomenuti projekte Brace Dimitrijevića za bojenje tračnica tramvaja i nekoliko projekata Gorana Trbuljaka kojima se postizalo ukidanje prometnog sadržaja, a uspostavljanje umjetničkog — na ulicama grada. Njegovi projekti u tom času ravni su idejama talijanskih antidizajnera. Najviše uzbudjenja i reakcija izazvali su kontakti publike bez galerijskog iskustva s radovima koji su bili realizirani: *Kožarićevo Prizemljeno Sunce* na slobodnom platou Kazališnog trga; *Bučanov Grad s vlastitom sjenom* oslikanom na pločniku; *Dimitrijevićevi foto–portreti slučajno odabranih ljudi s ulice*, postavljeni na mjesta rezervirana za uglednike društvenog i ideološkog života; *Kućica ljubavi Nade Orel* u zelenilu gradskog parka. Raspon inovacija obuhvaćao je sasvim suvremene teme od poezije apsurdna (*Sunce*), tautologije (slikana sjena) i duboko ljudskih potreba (*kućice ljubavi*) do društvenih relacija (slučajno odabranih ljudi). Na izložbi »Mogućnosti 71« realizirani su objekti kojima je animiran dnevni i noćni ambijent formiranog ali umrtvljenog dijela staroga grada. Obogaćenje fasada bile su velike tende Davora Tomičića i dimnjaci Borisa Bućana, ritmovi i linije svjetla Gorana Trbuljaka, Dalibora Martinisa i Sanje Iveković odredili su prostor trgova i ulica noću, a na igru su upućivali Žuvelina raznobojna brodska užad i plastično crijevo (poznato iz Galerije Studentskog centra) te Bućanova metalna klackalica, dok su realizacije Slobodana Brace Dimitrijevića s različito razmještenim metalnim pločama i linijama te crne konture ljudi Jagode Kaloper pozivale na procesualno sagledavanje radova. Većina je radova bila izvedena uz pomoć u materijalu proizvođača električne opreme, boja, plastike i sl. Odatle je i razumljivo da mnogi od projekata nisu dosegli željene oblike realizacije, ali su imali formu nužno bližu realnim

tehničkim uvjetima u interesu prema što javnijem i odatle demokračičnijem obliku komuniciranja s publikom. Ipak je izostao projekt Deana Jokanovića, a neke su promjene u svoje projekte unijeli i drukčija shvaćanja isticali Slobodan Braco Dimitrijević i Jagoda Kaloper.

U nešto kasnijoj akciji *Guliver u zemlji čuda* u Koranskom parku skulpture u Karlovcu izostao je Gorki Žuvela, a Boris Bućan odbio je da izlaže u skupini, ne osjećajući dovoljno jak motiv za to, premda je već i za tu priliku imao projekt bacanja velikih površina papira plave boje iz aviona nad gradom — jer, kako je sam tada rekao: »Nebo još nisam bojio!« Od realiziranih radova izdvajao se onaj Gorana Trbuljaka sadržan u tablici s natpisom »moja skulptura je sakrivena u parku«, premda u materijaliziranoj formi nije postojala nego samo kao provokacija iz jednog drugog, konceptualističkog pristupa radu. Osim Kožarićeva *Prizemljenog Sunca*, koje je moralo biti uklonjeno sa zagrebačkih ulica, u Karlovcu su postavljene Martinisove piramide od bijelo obojenih drvenih pragova, »guštara« od plastičnih kugli Sanje Iveković, Dimitrijevićeve *Sume* metalnih reflektirajućih ploča i metalnih štapova rasutih na tratini. Jagoda Kaloper obojila je pontonski most na Korani tako da je plovke označila kao čamce i pozvala je publiku na njihovu utrku — nastojeći na otvorenju uz baklje postići raspoloženje mogućeg događaja a ne iluziju o njemu.

Izvan kruga »plastičara« sudjelovali su fotografi Enes Midžić i Petar Dabac s foto–portretima pri postavljanju mehanički rastavljenim i oprostorenim te sa detaljima ruku i nogu sugeriranog tijela Gulivera, po čemu je i čitava manifestacija nosila ime.

Premda su već tada suhoća Martinisovih formi i usitnjenost Ivekovićkinih tankočutnosti, apsurd Trbuljakovih projekata, iznenađenja Bućanovih i efektnost Žuvelinih radova pokazivali samo nekoliko ostvarenih primjera različite individualne karak-

teristike, bilo je aktualno u to vrijeme pronalaženje njihovih plagijatorskih svojstava. Međutim, povezivali su ih samo isti prostor, zajednički interesi i stavovi te slična shvaćanja. Vrlo brzo nakon tog razdoblja slijedilo je puno individualiziranje, premda se zajednički nastup ponovio na sekciji intervencija na pariškom Bijenalu mladih 1971. Tada su definitivno odvojeni u konceptualiste Goran Trbuljak i Slobodan Braco Dimitrijević. Pojedinačna sudjelovanja s projektima na »Trigonu 1971«, gdje je tema bila »Intermedija urbana«, te na milanskom i američkom natječaju na temu grada, nisu više postigla ni nove realizacije ni okupljanja čitave skupine, odnosno generacije.

Od samostalnih djelovanja u tom smislu valja izdvojiti akciju Jagode Kaloper koja u dolini pod Motovunom, u organizaciji Motovunske galerije, postavlja desetke metara dugo tanko plastično crijevo paralelno s tokom starog korita rijeke Mirne i novim kanalom iste rijeke — nazvavši svoj projekt *Mirna 3*. Tada je obojila novi most i cestu preko rijeke i organizirala svečano puštanje u promet.

Na urbane su intervencije podsjećale i realizacije u zagrebačkom novom naselju Sopot — ali su pobude bile sasvim drukčije. Naime, Želimir Košćević inicirao je akciju *Pučkih svečanosti* u kojoj je pozvao umjetnike da izazovu stanovnike tog naselja na akciju. Student arhitekture Željko Kovačić proveo je anketu o karakteru naselja i o mogućnostima da stanovnici sami obogate njegov život. Uslijedilo je bojenje kestenjarskog kioska i telefonske govornice kao punktova komunikacije. Zatim je održana u izlozima dućana izložba slika što ih rade odrasli i djeca, a uvečer su priredene recitacije i projekcije obiteljskih filmova na otvorenom.

Uz večer kolektivnog improviziranja, što ga je Nikša Gligo organizirao u Galeriji Studentskog centra — bile su to jedine prilike aktualnog načina spontanog izražavanja publike u Zagrebu.

Na prostoru istog naselja, u sklopu izložbe »Plastex '75« za koju su umjetnicima dali materijale proizvođači plastike, pojavio se još jedan rad studenata arhitekture: Željka Kovačića, Nevena Mikca, Aleksandra Laszla i Nikole Polaka. Oni su sagradili velike slavoluke od jednostavnih blokova stiropora, ne na novootvorenim prometnicama nego na pješačkim stazama što su ih stanovnici novog gradskog naselja Sopot odabrali za svoj put od naselja do autobusne stanice, dakako ne poštujući ortogonalni raster urbanističkog projektiranja nego vlastitu potrebu za slobodom izbora i ponašanja.

Kod mladih autora svijest o sličnosti izazvala je kritički odnos prema samima sebi i prema još živoj prošlosti. Nestajanje privlačnih prilika u domeni galerijskog rada i nepostojanje praktičnih narudžbi za trajanje realizacije u ambijentima grada rezultirali su napuštanjem te teme — tako da čak i onda kad su se pojavili povoljniji uvjeti ovi autori ili apstiniraju ili se u svojim priložima kritički odnose prema ponuđenim mogućnostima (Sanja Iveković na izložbi »Plastex '75«). Ma koliko se u tim radovima nove generacije sačuvao kontinuitet htijenja prethodne avangarde — s naglašenom željom za gradnjom boljeg svijeta (naivnom kao svaka želja, praćena zanosom, za afirmaciju bilo kojega pravca ili djelovanja) — u njima je, ostvarenim u konkretnom prostoru za razliku od iluzionističkog u slikama prethodnika, bilo i dovoljno novih shvaćanja nepoznatih ili bar nesvojstvenih ranijim generacijama progresivnih autora.

Zanimao ih je proces vlastitog rada i uključenje publike u praktično ostvarivanje djela. Oni pozivaju na duhovnu i fizičku igru i predviđaju ostvarenje djela, uz uvjet usklađenja djela s publikom. Ti su radovi zamišljeni za određene prostore i u određenim materijalima nadenim i usvojenim u tom trenu ili prilici; ne mogu se prenijeti na neko drugo mjesto, a još manje muzealizirati. Štoviše, autori nisu smatrali da treba čuvati svoje radove

nego da ih valja prepustiti propadanju. Tako su se udaljili i od prethodnika i od tržišnog sistema. Oni ne inzistiraju na jednom materijalu koji bi smatrali kao svoj. Uvijek iznova biran materijal aktivira autora na neprestano provjeravanje funkcioniranja odnosa zamisao–materijal–realizacija. Novi odnosi postaju s vremenom još naglašeniji kad autori ne samo da biraju iz najšireg raspona materijala, jer sve može biti izražajno sredstvo, nego i reinterpretiraju i parafraziraju tuda iskustva, konvencije, pa čak i gotova svoja ili tuđa, jednom već ostvarena, umjetnička djela. Isto se tako mijenja odnos prema originalu — prvenstveno kod radova kratkog vijeka, zatim kod radova procesualnog karaktera ili kod kasnijih akcija gdje nakon izvedbe original više ne postoji a dokumentacija ga djelomično nadoknađuje. Ta se promjena potencira kod radova gdje je svaka bilješka o radu ujedno i original i neograničena kopija jer se djelo ostvaruje u umu. Njihova su tadašnja razmišljanja bila usmjerena na želju da se galerije pretvore u eksperimentalne i otvorene radionice za kreativno sudjelovanje autora i posjetilaca. Vjerovali su u mogućnost investiranja u oblikovanje ili obogaćenje dijelova grada, autoceste Zagreb–Karlovac i sl. U diskusijama i na skupovima pojavljivali su se prijedlozi poput onoga o okupljanju grupa mladih umjetnika na test–poligonu Šida.

Razgovori i diskusije bili su vođeni svuda, ali prvenstveno u Galeriji Studentskog centra, Galeriji suvremene umjetnosti i u stanu Sanje Iveković, gdje su se autori i neki kritičari sastajali bez posebnih povoda ili prilikom boravka nekog od kritičara ili autora iz inozemstva. U tim su razgovorima sudjelovali Raul Jean Moulin pred pariški Bijenale mladih 1971, Germano Celant u vrijeme sastavljanja Manzonijske retrospektive, Willoughby Sharp s prvim video–tejpovima u Zagrebu i Van Schlay s tada još nejasnim idejama o vlastitom ponašanju kao sredstvu umjetničke ekspresije, Radovan Ivšić s temama nadrealizma i Duchampovog

djelovanja; pritom su se često uspoređivala aktualna zbivanja u svijetu i kod nas u danom trenutku. Dakako, bilo je na tim skupovima i sasvim opuštenih i zabavnih situacija, ali su i one zbog kruga sudionika bliskih po profesiji obično prelazile u organizirane zabave na kojima su društveni fenomeni, retro–pojave ili različiti mediji postajali tema i tako stvarali posebnu atmosferu.

U kontekstu ostalih zbivanja rad grupe TOK bio je mnogo povezaniji. Članovi različitog školovanja, sličnog interesa, privučeni istim zadatkom zajednički su radili, premda su im ideje rezultat pojedinačnih dosega. Okupili su se na ponovljenim propozicijama iz 1971. za »Prijedlog« na Salonu u 1972. godini, naglašavajući da su oni autori koji stvaraju za ulicu. Time su se nadovezali na radove i shvaćanja ranije spomenutih autora ali se i odijelili od njih smatrajući da su oni samo željeli da umjetnost izide iz galerija na ulicu, a uistinu su njihova djela bila namijenjena za izložbene prostore ili tek iznesena iz njih — što je, naravno diskutabilno.

Među brojnim idejama grupe TOK za sekciju »Prijedlog« valja istaknuti radove koji se zaista realiziraju u prepletanju s konvencijama svakodnevice. Otisnuli su razglednice s pozdravom iz Zagreba, na kojima je simbol ponosa grada zamijenjen simbolom ekologije: tvorničkim ambijentom i zagađenim zrakom; automobilske gume otiskivali su po pločnicima pa i po prostoru robne kuće, kako bi tragovima izazvali kod prolaznika ekološki pozitivnu reakciju. U sličnu svrhu poslužile su i njihove prozirne kante za smeće što su ih postavili na frekventnim mjestima u gradu, dok su banalne fraze svakodnevnog »komuniciranja« prenijeli u eksplicitne sheme stripa dimenzija uličnih panoa.

Karakter tih radova nije bio predstavjački nego mnogo više tautološki, premda ne s izrazitom pretenzijom umjetničke već prvenstveno društvene poruke bliske aktualnim oblicima ekološke umjetnosti i prepoznavanju vrijednosti efemernog. Kasniji

radovi članova grupe nastali su u reduciranom sastavu jer su otpali Zupčević, Šimunović i Zehel, a djelomično su se pridružili na nekim projektima Vladimir Petek, snimatelj zainteresiran za filmskoscenske eksperimente, i Zdravko Mahmed, arhitekt tada širokog spektra interesa.

Procesualni tip umjetničkog rada grupe TOK sadrži više izraženu svijest autora o potrebi i karakteru djela što proizlaze iz uvjeta sredine kojoj je djelo namijenjeno, a manje sugestivna umjetnička svojstva. Tako su Grazom i Beogradom članovi grupe pronosili parolama slične ploče s iscrtanim osnovnim elementima likovnog izražavanja, a u Pazinu su u sklopu vlastite ideje Urbofesta animirali prolaznike i djecu na likovnu igru. Njihova su preokupacija jednako intelektualne igre, ludički odnosi kao i apsurdni i paradoksi društvenih situacija. »Ekološki i intimistički« pristup temi grada i drugim temama značio je promjenu u odnosu na tehnicistički i tehnokratski odnos službenih gradobrižnika i »umjetnički« odnos »likovnjaka« u čijoj je svijesti postojao grad kao fragmentarno a ne totalno zbivanje. Uz to su njihove akcije i likovne intervencije bile prve na prostoru grada što su po siromaštvu sredstava i neposrednosti u povezivanju s publikom podsjećale, u slobodnoj asocijaciji, na srednjovjekovni pučki teatar žonglera i lakrdijaša koji su kazivali mnogo značajnog premda jednostavnog.

Ma koliko tema grada na sekciji »Prijedlog« Zagrebačkog salona bila aktualna i zaokupljala stvaraoce — prvenstveno stanovnike ovoga grada — da se dokažu u prostoru što ih okružuje, a što su prije zadržavali u intimi kabineta — ona nije doživjela svoj daljnji razvoj. Na to je utjecao čitav sklop okolnosti, od društvenih promjena do individualnih transformacija umjetničkih ličnosti, te je uslijedio period zatišja u djelovanju i u manifestiranju. Za autore nije bilo više poticaja izvana. Naime, u proteklom razdoblju nije došlo do realnih društvenih narudžbi za ostvarenje

novog tipa djela u za to prikladnim prostorima, a galerije su iscrpile svoj zadatak upoznavanja javnosti s aktualnom artistskom preokupacijom. Ograničene ili nikakve tehničke mogućnosti samih autora i nedostatak financijskih sredstava pretvorili su ideje u maštanja koja zamiru dovodeći do zasićenja i traženja novih oblika aktivnosti.

U to su vrijeme autori najmlađe zagrebačke generacije stasali toliko da su završili studije, pošli u kratkom vremenskom razmaku u vojsku i potražili posao koji će im omogućiti egzistenciju a bit će u skladu s njihovim preokupacijama i sposobnostima. Kratko vrijeme služio je tome grafički dizajn — dok su naručio- ci isključivo bili s područja kulture. Dinamičnije kazališne, izdavačke i galerijske kuće tako su podsticale i obogaćivale vizualnu kulturu, a autori su svoja aktualna razmišljanja nastojali transponirati u medij masovnih komunikacija kako bi se suvremena slika ili čak umjetnička poruka prenijela, makar i posredno, u uličnu komunikaciju. Boris Bućan varirao je teme identiteta i vrijednosti u serijama plakata za Dramsko kazalište u Zagrebu i za Sterijino pozorje u Novom Sadu; Martinis je reduciranu estetiku formulara i tiskanica različitih vrsta upotrijebio tako što je iskoristio njihov poznati i već banalni kôd dajući mu u promjenljivoj upotrebi nove dimenzije. Dimitrijević i Trbuljak u rijetkim su svojim priložima nametnuli persuasivnoj informaciji polemički ton vlastitih radova, te su se u njihovim plakatima izjednačile namjenska i slobodna autorska komunikacija. Ali, i ta je mogućnost rada i djelovanja brzo prestala zamiranjem dinamike u aktivnosti i standardiziranjem što su ga nametnuli naručio- ci (1973/74). Uslijedila su putovanja Evropom, za znanjem ali i za kruhom.

Braco Dimitrijević i danas se s njih tek povremeno vraća, Davor Tomičić ostaje duže vrijeme, Goran Trbuljak nastavlja studij nakon Likovne na Filmskoj akademiji u Zagrebu, Jagoda Kaloper povlači se i vodi samo artistske bilješke. Za Martinisa

i Ivekovićevu to je period studiranja i rada na televizijskim i video-komunikacijama. Janez Segolin radi na scenskim i grafičkim zadacima, a Dean Jokanović svoj rad veže uz forme metalnih skulptura pa zatim uz crteže i slike — sve češće u Italiji a sve manje u Zagrebu. U vrijeme zatišja koje nastupa, 1973. godinu označuju izložbe Borisa Bućana i Željka Borčića s kojima započinje novo razdoblje.

Kolekcija radova u Galeriji Studentskog centra pod nazivom *Bucan Art*, kako ju je sam Boris Bućan nazvao, već je u naslovu sadržavala dvoznačnost. Stranom transkripcijom postigao je značenje koje parafrazira vrijednosnu kvalitetu, a uz to je upotrebom riječi Art svoj rad postavio na razinu pojma kao što su bili izam, stil, pravac i sad aktualni art (umjetnost): pop-art, land-art, arte-povera, concept-art, mail-art itd. Prvi put među zagrebačkim autorima pojavljuje se jasno formulirana autorova svijest o sebi kao onom koji određuje mjerilo vrijednosti i deklarirano ga pokazuje.

Sama izložba sadržavala je na izjednačenim formatima platna naslikane zaštitne znakove ili specifične logotipove firmi, upute, prometne znakove — koji čine novu ikonografsku hijerarhiju i topografiju urbanog okoliša. Izmjene se svode na mijenjanje tih poznatih pojmova i znakova u svrhu formiranja riječi ART. Tako nastali novi odnos uključuje u sebe stav o izjednačenju dizajna umjetnošću ali i istodobno uspostavljanje novog odnosa subordinacije konkretnog dizajna — duhovnosti u umjetnosti, kao i Bućanovu svijest o sposobnosti i pravo autora ne samo da interpretira nego i da mijenja stvari oko sebe.

Uz izražavanje stava ostvaren je nov vizualni učinak, štoviše, potenciran je toliko da shvaćanje koje prezentira biva »učvršćeno« zahvaljujući nalaženju likovnog adekvata. Želimir Košćević bilježi u povodu toga: »Sve smo bliži mišljenju da pitanje suvremene umjetnosti nije sadržano u formalnim pitanjima, već nam

se ono na sve očitiji način iskazuje kao pitanje stava prema sveukupnosti naše fizičke i duhovne okoline, tako i prema umjetnosti samoj« (Iz teksta *Bucan–Art ili intervencija u duhovnu okolinu*).

Prepletanje poznatih znakova i njihovih novih značenja postalo je tema i preokupacija Borisa Bućana u radu zvanom *LAŽ* iz 1973, ali i u kasnijim radovima prikazanim na samostalnoj izložbi 1976. u Galeriji suvremene umjetnosti. Taj odnos »označitelja i označenog«, preplet koji nastaje između izrazito poznatog »materijala« i njegove nove interpretacije, ili nove okoline, postaje temelj rada većini autora mlade generacije zagrebačkog kruga — bez obzira na to koliko individualno prilazili svojim preokupacijama i služe li im za to novoformirani apstraktni znakovi ili konkretne ilustracije sasvim uopćenog značenja. »Novo razdoblje je moguće obilježiti kao razdoblje novih modela komuniciranja ili zadiranje u lingvističke strukture. To je zaokret ka sve većoj semantizaciji umjetnosti« (V. Gudac). Moguće ga je odrediti i kao produžetak intervencija ne više u urbanu ili pejzažnu okolicu nego u ambijente masmedija, odnosno domene jezika i medija kao takvog.

Izložba Željka Borčića »Prvi svjetski psihokibernetički superautoportret« ukazuje na aktualiziranje teme autora unutar umjetničke produkcije ove sredine. Doslovno najkompletniju dokumentaciju o sebi izložio je demonstrirajući što ona jest i što on jest — kao zbroj tih komponenata. Presentacijom fotografije samog sebe u punoj veličini, u cjelini i u detalju, odjevenog i neodjevenog, uz fotografije obitelji, scene djetinjstva i mladenačke dobi, uz fotose prijatelja i profesionalnih krugova, izložio je knjige, filmove, novine i igračke, ukupno 86 tema, koje su ga određivale ili ga još i sad određuju. Između ostalog, prvi put su se u nas izlagali podaci kao što su mjere težine, visine i sl., te izlučevine, snimke neartikuliranih glasova i zvukova što ih autor ispušta te uzorci vode i zraka što ih autor prima u sebe. Taj suhi

dokumentarni pristup, bez vidljive interpretacije u tradicionalnom smislu, bio je prava inovacija u načinu rada u ovoj sredini. Premda tekstualno neadekvatno argumentiran, ali u materijalu jasan, ovaj je rad sadržavao suvremeni odgovor, po suhoći, prezentaciji i prije svega po izboru, na autorovo pitanje, poznato i izvan povijesti umjetnosti: »Tko sam? Odakle sam? Zašto sam? Kamo idem?« »Jer slika koju o sebi imamo nije ništa drugo nego zbir činjenica što određuju fizičku, duhovnu i intelektualnu konstituciju jedne ličnosti«... »Ova izložba ne predstavlja ono što bi moglo biti, već ono što stvarno jest« — konstatacija je autorova koja potvrđuje njegovo tautološko pristupanje stvarima oko sebe, odnosno, uključenje konceptualističkog postupka uz ostala nekonzekventno provedena shvaćanja.

Manifestacija Željka Borčića održana potkraj 1975. u organizaciji revije Start i Galerije Studentskog centra u Zagrebu, sadržavala je realizaciju *Akcije za konfrontacijsku reakciju* kojoj je u podnaslovu stajao poziv »Iskoristite zadnju priliku da još ove godine postanete popularna ličnost«. Na trgu pred Hrvatskim narodnim kazalištem fotografirao je Slobodan Tadić prema Borčićevoj zamisli pozvane i nepozvane prolaznike s maskama poznatih ličnosti koje su oni sami odabrali među ponuđenima (Belmonda, Claya, Jacky Kennedy i drugih). Između igre i prilike za složeniji proces oslobodenja i reagiranja prema vlastitim pobudama — ova je akcija ostala jedina u krugu autora Nove umjetničke prakse radena direktno na temu identiteta i identifikacije.

Na Aprilskim susretima proširenih medija 1976. Željko Borčić je izveo projekt koji bismo s prethodnima mogli dovesti u vezu utoliko što njime i dalje pokušava odgovoriti na pitanje postavljeno na prvoj izložbi — tko smo, kamo idemo? Naime, u Beogradu je Borčić formirao sasvim zamračeni prostor u koji se ulazilo kroz već zamračene pretprostore nepoznatih dimenzija, te nije bilo mogućnosti da se u njemu publika kreće oslanjajući

se na ranije iskustvo ili na konvencije o stvarima i o njihovu značenju. Publika je doslovno bila puštena da tapka u mraku među neidentificiranim predmetima i licima — stječući sasvim nova iskustva, doživljaje i shvaćanja. Fotograf je snimao taj prostor nasumce, obasjavajući publiku iznenada flešom, a to je omogućilo stvaranje dokumentacije koja je ujedno bila i dio akcije.

Posluživši se u početku konkretnim ali ne i neutralnim činjenicama, a zatim hladnim sredstvima, došao je do neopipljivog, neuočljivog ali sugestivnog sredstva kojim je dosegao intelektualne efekte sasvim novog tipa bliskog iracionalnom. U prijašnjem stvaralaštvu, a i izvan njega, neke od Borčićevih pobuda mogu nam biti poznate. Ali — nikad s ovim aktualnim umjetničkim intencijama koje proizlaze iz konteksta ostalog suvremenog stvaralaštva.

Nakon zatišja u razdoblju 1972/73. radovi nekih autora vežu se i uz nova tehnička sredstva — prvenstveno video-tejp, jer su se odjednom pojavile ograničene ali ipak stanovite mogućnosti za djelovanje tim medijima. I u njihovu se radu pojavila stara dilema o tome koliko je medij sadržaj poruke a poruka sadržaj medija, te koliko poruka mora biti primjerena mediju da bi bila pravilno korištena. Gledišta su se formirala prema autorskom shvaćanju: za jedne to je sredstvo da umnože i rasprostru informaciju o svome radu u nekom drugom mediju, druge je zanimao karakter i dosezi medija, pa su započeli smjesta ispitivati njegova rubna područja i mogućnosti, dok su treći u spoju ranijih shvaćanja i svojstava ostalih fenomena aktualne umjetnosti — formirali kompleksne pristupe i multimedijske radove kojima je nova tehnika bila sastavni, obavezni, ali ne i isključiv dio. Odatle u njihovu radu analitički pristupi, ali i kombinacije globalnog pristupa: igre, maštovitosti ili stroge discipline i promišljenosti te mogućnosti izražavanja gledišta i estetskih poruka.

Baviti se video–tejpom, za što se povremeno pružila određena mogućnost, jer pravi uvjeti ne postoje ni sada, značilo je za ove mlade autore odrediti stav prema tom mediju i unutar tog medija koji je izazivao teoretske rasprave pa i podvojio profesionalce vezane uz suvremenu umjetnost.

Zbog najavljene mobilnosti i demokratičnosti koja proizlazi iz relativne dostupnosti i iz mogućnosti primjene toga sredstva kao medija alternativnih informacija — izložba u Grazu (»Trigon 73«) s temom »Audiovisuelle Botschaft«, dala je priliku da se nekoliko zagrebačkih autora uključi u ovo područje na osnovi svoga dotadašnjeg interesa i izbora Vere Horvat–Pintarić. Prvi kontakti s videom su nešto starijeg datuma od te izložbe, a već na njoj pružena je prilika da se precizira odnos prema videu kao mediju.

Za Borisa Bućana bilo je to naprosto sredstvo kojim je mogao predstaviti svoj rad *LAŽ* što većem auditoriju. Za Gorana Trbuljaka bila je to prilika da tautološkim principom pokaže to sredstvo — kao sredstvo s njegovim dosezima. Krajnje jednostavno snimao je kamerom strop u krugu tako dugo koliko mu je dopuštao kabel svojom dužinom omatajući se oko postolja. Nešto kasnije u Motovunu 1976. snimio je rezanje vrpce na kojoj je istodobno snimao taj proces rezanja. Tako je doveo medij u poziciju subjekta unutar vrlo lucidno interpretirane tehnološke teme prikazivanja njega samog — njim samim. Dalibor Martinis i Sanja Iveković u zajedničkom radu u Grazu izveli su interpoliranje video–tejpom u program lokalne televizije, demonstrirajući karakter novog medija i njegove mogućnosti traženja njemu najadekvatnijeg sadržaja i poruke.

Za razliku od ovih autora, Boris Bućan nije više radio s video–tejpom nego je nastavio s prije započetim istraživanjima dviju tema: istraživanjima karaktera likovnih umjetnosti u kontekstu kompleksnih, prvenstveno društvenih struktura različitog značenja, i istraživanjima karaktera semiologije znaka u kontek-

stu jednostavnih umjetničkih struktura. Njegov rad na osnovi bašte, druge, grupe problema prikazan je na Trigonu i prvo je monumentalno djelo, ne zbog dimenzija, iako ni njih ne treba zanemariti, nego zbog karaktera te »zastave« s ispisanom riječju LAŽ. Snimio ju je dokumentarno u Grazu s tekstom na njemačkom i u Zagrebu s tekstom na hrvatskom, uz anketu o dojmu na publiku. Po propozicijama što ih je autor uspostavio, to je djelo bilo mnogo složenije za puno razumijevanje. On ga je odredio kao svjesno učinjeno lažno djelo datirajući ga u budućnost (1977), ispisujući ga oštrim antiqua pismom na mekoj svili, posvetivši ga svojim prijateljima — što sve ostaje publici najčešće nepoznato a i sekundarno je u usporedbi s jasno ispisanom i u monument značenja pretvorenom samom riječju LAŽ.

Istom metodom gigantiziranja znaka i značenja poslužio se u radovima prikazanim na samostalnoj izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti (1976): prvo na krov galerije, kao na krov bolnice, postavio je veliki znak crvenog križa ne definirajući njegovu ulogu; drugo, riječi: FACH–IDIOT = STIL ispisao je kao parolu dimenzija ambijenta na kraju iste izložbe, posebno režiranog postava.

Čistoća tih oblika i pojmova sadrži dojmljivost nepoznatu u novijoj umjetnosti, izuzmu li se lendaristički projekti. Birajući opće istine u dosad nepoznatoj interpretaciji, podigao ih je u suvremene spomenike ne namijenjene ličnostima ili događajima nego pojmu i shvaćanju aktualnog svijeta oko sebe.

Na istoj izložbi Boris Bučan je sakupio i niz slobodnih razmišljanja o odnosu vlastite kreatorске ličnosti i okoline; značenjem riječi i značenjem slike — dakle montažom suprotstavljenih kompleksnih struktura — dosegao je treću, sasvim novu i specifično autorsku strukturu. Najodređenije u temi bile su grupe *Moderna povijest umjetnosti*, u kojima je interpretirao svoj kreativni stav prema autorima ranijih epoha, pokazujući koliko kreacija i

dosjetka mogu biti ili jesu jedno te isto. Svoje stvaralačko pravo i moć slobodnog plasiranja imaginacije uz individualno naglašenu osobinu kritičnosti i sarkazma demonstrirao je u grupi radova zvanoj *Muzej Palmolive*, pretvarajući proizvode i simbole potrošačkog društva u umjetnike i u njihove radove po semantičkom ključu suprotstavljanja dviju poznatih struktura, kao što se vidi iz primjera takvog rada sadržanog u iskazu: Moje ime je umjetnički doživljaj, i u potpisu: Mercedes Benz.

U svom video-radu u Grazu, ali i kasnije, Dalibor Martinis i Sanja Iveković polazili su od konkretnog zapažanja situacije, predmeta, događaja — koji imaju ili dobivaju opće značenje premda su dio općeg iskustva. Televizijski program takvo je polazište u prvom zajedničkom radu, ali i u kasnijim samostalnim radovima, gdje su se prema njemu postavljali u kritičkointerpretativni odnos. To su *TV-timer* — emisija radena u Grazu, zatim *Slatko nasilje* kojim Sanja Iveković kritizira agresiju svijeta propagande stavljajući samo nekoliko linija, poput rešetki, na ekran u vrijeme emitiranja EPP programa, te *Mrtva priroda* Dalibora Martinisa, gdje je on na tejp snimio aranžman klasične mrtve prirode s TV prijemnikom za vrijeme socioprograma vijesti, koji već tada, a pogotovo s vremenom, sve više stari.

Popularna slika svijeta u širini i specifičnosti rasprostiranja ostaje predmetom preokupacije Sanje Iveković i izvan rada s video-tejpom. Kod Dalibora Martinisa ogoljena slika banalnih detalja svakodnevice također ostaje u svojoj reduciranosti namjerno umrtvljena, bez obzira na to koji od medija iznalazi ili upotrebljava.

Sanja Iveković je upotrebljavala i tumačila predmete i shvaćanja potrošačke kulture unutar ikonografije svijeta žene u video-vrpcama: *Un jour violent, Make up — make dawn; Instrukcije*. Uključila je čak i svoj svijet posredstvom privatnih fotografija i sjećanja kao predložaka za poticaj na razmišljanje u video-tej-

pu *Rekonstrukcije 1976*, gdje doslovno repetira situacije vlastitog ponašanja sačuvanog na nešto starijim fotosima, i *Rekonstrukcije 1952–76*, gdje bilježi unutar iste prostorije četiri kružne vizure koje odgovaraju određenom vlastitom uzrastu i razdoblju učenja gledanja. Sličan odnos bilježi i u radu s fotosima iz privatnog albuma što ih uspoređuje s analognim fotosima u propagandnim priložima i ženskim časopisima na samostalnoj izložbi »Dokumenti 1948–75.« u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu. Senzibilnost, pa i senzualnost, osjećaju se u spomenutim radovima, a još su vidljiviji u akcijama. U Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu dočekivala je publiku na otvorenju vlastite izložbe zavezanih usta ali zvučnicima pojačanih otkucaja srca; u Trstu je, također zatvorenih usta, uspostavljala kontakt s publikom u izoliranoj prostoriji samo taktilnim putem. Dva video–performansa, u Zagrebu *Inter nos* i *Beogradski performans* u Beogradu, prenijeli su temu susreta s publikom na ispitivanje konvencija kao što je odnos prema televizijskom idolu i odnos prema oficijelnom gostu i prijatelju. Sanja Iveković postavljala se u njihovu poziciju, pa je nakon istraživanja mogućnosti medijskog kontakta zašla u ispitivanje mogućnosti uspostavljanja neposrednog kontakta s publikom, dakako, u galerijskim prostorima i pod okolnostima što ih je odredila autorica.

Prije i u vrijeme rada na video–tejpu Sanja Iveković se služila i drugim medijima kojima pokazuje ili kritički interpretira prvenstveno popularni svijet potrošačke kulture formiran u propagandi i bulevarskoj štampi. U te radove uključila je vlastito ponašanje analizirajući i preispitujući ovisnost o suvremenim konvencijama u životu žena (*Dvostruki život* i *Tragedija jedne Venere*). Te šarene »slike« bogate privlačnim i superficijelnim sadržajima, namijenjenim ženama — prevela je Sanja Iveković principom kritičkog suprotstavljanja u jezik socijalnih fenomena u kojima se sukobljuju vrijeme i pojedinci.

Rad Dalibora Martinisa na video-tejpu također je uključio novi odnos prema vlastitoj ličnosti — kao subjektu istraživanja i kao sredstvu izražavanja, odnosno objektu u svojstvu medija, što je također oblik aplikacije teme identiteta. U video-akciji *Portrait Dalibora Martinisa od Susovskog* iscrtao je svoj lik na ekranu na temelju opisa Marijana Susovskog. Njegov portret montiraju posjetioci pomoću shema za robot-portrete u akciji publike. On također sebe povezuje s procesom djelovanja videa kad snima istom vrpcom sebe kako omata tu vrpcu oko glave umjesto na kotač rekordera (*Open reel*), kako je uobičajeno u video-procesu, ili kad snima sebe u tuš-kabini kako se »pere« pod video-zrakama iste kamere (*Videoimmunitet 1976*). I ovdje temeljno obilježje Martinisova rada ostaje, kao i u prvim radovima, suzdržanost na granici suhoće. Taj sofisticirani pristup odredio ga je toliko da je i snimljena slika, usprkos svojoj obaveznoj ilustrativnosti, postala jednako suha kao i radovi maksimalne suzdržanosti, izvedeni uz pomoć običnih tiskanica, formulara i shema što postoje u organizaciji suvremenog urbanog života, izloženih i na izložbi »Krivotvorine« u Galeriji suvremene umjetnosti. U traženju vlastitog postupka Dalibor Martinis na osebujan način ispituje funkcioniranje novih i starih likovnih prosedea. Pritom su najznačajnije konstrukcije i propozicije što ih sam određuje za funkcioniranje vlastitih procesualnih radova, odnosno za njihovo medijsko preispitivanje.

Nakon zamiranja grupe TOK jedini član koji je nastavio s izrazitom aktivnošću bio je Vladimir Gudac. Samostalni rad započeo je izložbom na temu perspektivnih iluzija »kako bi sam sebi i drugima dokazao da može u klasičnom mediju djelovati i da vlada zanatom«. Prikupljajući zatim foto-dokumentaciju stvari i događaja oko sebe i pišući teoretske tekstove socio-kulturološkog karaktera, on i dalje »uči gledati«. Rezultate tog razdoblja počeo je prezentirati serijom plakata na temu velikih romana,

a sumirao ih je na izložbi »Uprkos činjenici«, 1976, u Galeriji suvremene umjetnosti. Plakatima je nastojao izraziti svoj kritički stav prema pojavama koje obilježavaju čovjekovo ponašanje od pamtivijeka, a za njihovo komentiranje pronašao je suvremene adekvate (dva fotosa atomske gljive za ilustraciju *Zločina i kazne*, pištolj i nož za *Rat i mir*, te tijelo *pin-up* »gerle« i truplo ratnika za *Goli i mrtvi*). Za nastavak istraživanja u semantičkim sredstvima punim naboja on se koristio jednostavnom strukturom slikovno–jezičkog karaktera primijenjenom u svojim mapama.

Konzekventno svom radu bez originala i bez kopija ili reprodukcija, gdje je svaki doživljaj, ostvaren u svijesti publike, zapravo original, Vlado Gudac zapravo je svoje radove povukao od mogućih prodaja i otkupa za potrebe zbirke neke ustanove te ih u svom stanu nudi zainteresiranima na ogled.

Njegovo suprotstavljanje poznatih parova ili izbor »singlova« u tekstu i u slikama doveden je do maksimuma po promišljenosti koja omogućuje čitanje poruke bez dileme i bez posebnog predznanja. Pristupačnost tih radova preskače neizbježnu barijeru u intelektualnom tipu novije, prvenstveno konceptualne, umjetnosti. Dakako, ovisno o kapacitetu publike, »čitalaca«, pruža se mogućnost za slojevita razumijevanja tih cjelina što ih je Vlado Gudac samo previdio i organizirao. Djelo, dakle, postaje uputa (ili kako kaže Gudac: naputak) promatraču koji svojom refleksijom ostvaruje vlastiti oblik i sadržaj djela. Gudac nudi ostvarenu strukturu, ali ta struktura, koja nas upućuje na određena područja razmišljanja, sadrži autorski i poetski stav kreativnog karaktera s neminovnim sumnjama u nepobitnost činjenica — a to se može reći i za ostale zagrebačke autore sličnog interesa i tipa rada.

U krug zagrebačkih autora pripada i Gorki Žuvela — po svom početku, ali i karakteru kasnijih radova pa i mjesta izlaganja, premda se nakon završetka studija na Likovnoj akademiji

vratio u Split, gdje kombinira nastavničke, organizacione i dizajnerske zadatke s kreativnim radom.

Kod njega je od vremena intervencija ostala najizraženija linija društvene angažiranosti. Unutar uže shvaćenog umjetničkog rada razvio je i dalje sposobnost iznalaženja neuobičajenih tema i sredstava za njihovo bilježenje. U svom umjetničkom radu ne teži za konzekventnošću ni homogenošću ali ipak doseže sasvim nova značenja u već poznatim oblicima.

Za samostalnu izložbu u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1976. upotrijebio je medij omotnice (poput mail-arta), gdje je montažom adresa pošiljaoca i primaoca upozorio na kontakte i napetosti što ih izazivaju pisma koja mijenjaju tokove politike pa i povijesti nekih zemalja. Ploče nalik onima Carla Andrea obojio je u crveno i imenovao ih *Komadićem Crvenog trga — posvećenog dobrim komunistima*, prizivajući kod publike najrazličitija društvena i kulturna značenja. Poput Andyja Warhola u repeticijskim makulaturnim portretima, on je »obradio« Staljina i Kissingera, upozorivši na zbivanja novije prošlosti vezana za djelovanje tih dvaju likova. Japanskim slikama na svili nalik su njegove *Zahvalnice* što ih tobože upućuju zemlje posjednice kulturnih dobara i spomenika zemljama iz kojih su ih svojedobno naprosto odnijele. Uz spomenute, druge teme pokrivali su brojni predmeti svakodnevno poznati, sada u novom kontekstu, uspostavljenom oznakama i tumačenjima među kojima su na primjer *Lijepa, Ružna i Važna kocka*, zapravo tri jednako crvotočne drvene kocke, izražavajući tako sumnju u apriorne i konvencijama prihvaćene vrijednosti.

Njegovi su radovi zadržali likovnost, ali njihovo shvaćanje ili funkcioniranje ne proizlazi iz likovnog rješenja nego iz značenjskih određenja jednog novog govora smisla predmeta i riječi. Zanima ga da djeluje na različite načine: provodi anketu o pogreškama kao motoričkom faktoru, registrira aktualne i konkret-

ne društvene teme na plakatima za kulturna zbivanja, sudjeluje u pravljenju »predstava« u muzeju i drugim oblicima animiranja i realiziranja slobodnih projekata unutar Radionice Braće Bozozan, splitske organizacije za nove oblike izražavanja što su je formirali mladi umjetnici.

Pretvaranje misaonih tokova u konkretne oblike, čak u dokumente — Žuvelin je pokušaj spajanja umjetnosti i svakodnevice, gdje je politika izdvojena za njega kao temeljna odrednica ovog vremena, štoviše, on je, kao jedan od malobrojnih direktno angažiranih autora, pokazao kako je za umjetnika i politika predmet ispitivanja. Pritom je doveo do zaključka da još nedavno apsolutne istine podliježu promjenama, pa upućuju na neprestano razmišljanje i preispitivanje svih vrijednosti.

Paralelno s radom ovih umjetnika tekla je aktivnost brojnih drugih autora iste ili bliske generacije, ali je malo bilo onih koji su se bar u nekim komponentama svoga rada približili aktualnim shvaćanjima i oblicima djelovanja ovog desetljeća.

Kao što je na primjer, Vladimir Bonačić svoje objekte luminodinamičkog karaktera prenio na urbani prostor, na fasade, potkraj prošlog desetljeća, tako je i Vladimir Petek u svom snimateljskom radu, prvenstveno vezanom za neokonstruktivistička i scenska iskustva, uočio potrebu filmskog bilježenja aktivnosti grupe TOK, s kojom se kratko vrijeme supotpisivao premda nije direktno sudjelovao u kreativnom radu.

U svom istraživačkom radu, izrazito vezanom za suvremenu tehniku, jedino se Ladislav Galeta odvojio od shvaćanja prošlog desetljeća. On je razvio senzibilitet i kompletno novu aktivnost unutar aktualnih problema umjetnosti koja se ne zadovoljava fascinacijom tehničkih efekata nego se tehnikom koristi kao sredstvom za izražavanje onih istih tema što ih označuje, prema potrebi, i najoskudnijim medijima. Radovi Ladislava Galeta nisu iluzije već naprotiv realizacije iluzija i materijalizacije zamišlje-

nog — izvan uobičajenog poznatog prostora i vremena. Kako u tom istraživanju bira prikladne adekvate za opredmećenje zamisli, oni djeluju kao prenosnici poruka u domeni aktualne umjetnosti tautologije i apsurdna. Premda Galeta svoj rad naziva eksperimentom, moguće je u njemu prepoznati »stvaralaštvo«, ne osobito izražajno, ali djelotvorno u buđenju područja asocijacija, dakako, u slučaju da publika angažira vlastita iskustva. Značenje je njegova rada u ispitivanjima metajezika medija. Uz to on jednako problematizira shvaćanje općih tema vremena i prostora od relativno ranog scenarija o kotaču, 1973, do video–eksperimenta igrom ping–ponga snimanog s dvjema kamerama koje su mu omogućile najrazličitije prostorne kombinacije (1977/78). Isto ispituje tradicionalne odnose umjetničkog djela kao unikata i originala, u radovima *Originalna fotokopija* i *Originalni kseroksi* te nudi mogućnosti alternativnog scenarija igrom grafičkih intervencija na ekranu za trajanja oficijelnog televizijskog programa (na samostalnoj izložbi u Galeriji Nova).

Jednostavnost njegovih postupaka čini njegove radove prihvatljivima, čak i poznatima, ali njegove polazne pretpostavke ipak su autentično izabrane i zbog toga vrijedne kao individualne preokupacije.

Bez direktne veze sa Zagrebom i autorima u njemu desila su se neka zbivanja u Splitu na samom početku ovog perioda. Riječ je o pojavama koje zaslužuju mnogo veću pažnju nego što im je do danas posvećena. Poznato je bilo tek da u Splitu prošlog desetljeća jedva postoji umjetnička aktivnost nekolicine slikara, ali je to bilo bez značenja koje bi omogućilo nastavak moguće lokalne linije rada, a pogotovo da bi to izazvalo neku reakciju ili suprotstavljanje. Pa ipak, iz niza atraktivnih napisa na početku 1968. godine saznalo se da je u ime protesta protiv općeg stanja u kulturi, a posebno u umjetnosti u Splitu, jedna grupa »bitnika« obojila pločnik antičkog trga Peristila u crveno kako bi uz ostalo

i aferom došla do izražaja i upozorila na svoja mišljenja. Ovako provokantna akcija izazvala je međutim prvenstveno društvene represalije, a profesionalnu je javnost podijelila na šokirane, na one koji, pokušavajući razumjeti neutralno, promatraju taj mladenački ispad, i na one koji su ipak u tome vidjeli postupak sličan već klasičnom Dalijevu doctavanju brkova Moni Lisi. Tada su se u štampi pojavila prvi put imena Pavla Dulčića, Slavena Sumića i drugih koji su, premda mladenački konfuzno, odlučno branili svoja gledišta. U razgovorima s njima zabilježene su i njihove ideje za druge akcije kao bojenje krova Sv. Duje i Dioklecijanova mauzoleja, a zatim prijedlog promjene smjera šetača na splitskoj Pjaci (korzu). Tim atraktivnim novinskim napisima, ali i opsežnijim tekstom o svojim shvaćanjima, izdvojio se iz grupe Pavao Dulčić kao najaktivniji i najsvjesniji u formiranju zamisli. Njihov daljnji rad kao i zbivanja u Splitu jedva da su bili poznati ikome osim uskom krugu oko njih. Tek dosta kasnije u Zagrebu je s mlađim autorima i povjesničarima umjetnosti uspostavio kontakt Vladimir Dodig Trokut iz Splita, koji je prenio informacije o splitskoj grupi Crveni Peristil i pokazao mali broj njihovih sačuvanih radova. Tada je zabilježeno da su grupu činili: Pavao Dulčić, Toma Čaleta, Slaven Sumić, Nenad Đapić, Radovan Kogej, Srđan Blažević i niz povremenih članova poput pratilaca ili aktivnih promatrača. Kako su većinom bili daci škole za primijenjenu umjetnost, svoje su prve i značajne informacije o promjenama u aktualnim djelatnostima stjecali kod profesora Bože Jelinića. Dulčić je među njima bio određeniji, to više što je imao stanovita iskustva u radu na enformalnom slikarstvu i konstruktivistickim projektima, a nešto direktnog iskustva stekao je na putovanjima po Evropi. U njegovim su bilježnicama iz tog vremena ostale skice za eksperimentalne filmove, za nerealne gradnje suvremenih objekata na sakrosanktnim i fetišiziranim mjestima poput nešto kasnijih ideja iz kruga firentinskih arhitekata antidizajnera. Nje-

govi su crteži sadržavali ispitivanja gesta, a papiri istraživanje materije podloge, odnosno medija. Rano je sačuvana fotografija Pave Dulčića gdje pozira s kalendarom i fotos njegove glave na kojemu je ispisana rečenica: »Zašto ja ljude iritiram. Ja sam izložak«, potpisana s P. Dulčić i datirana 1968. Niz slobodnih projekata, od kojih su samo neki realizirani, nosio je karakteristike različitih pristupa i opredjeljenja, o kojima je ostalo sačuvano tek neprovjereno sjećanje očevidaca i onih koji su surađivali na razradama zamisli. Najčešće su projekti bili zamišljeni za izvođenje unutar čitave grupe, kao što je bila poznata zamisao bojenja Peristila, zatim zamatanje spomenika Grguru Ninskom, stabala i nebodera, te opasivanje Dioklecijanove palače konopcem i »odvlačenje« u more, »povezivanje« otoka Brača s kopnom — pomoću konca, i drugi slični projekti.

Radova Tome Čalete sačuvano je vrlo malo. To je tek nekoliko fotografija s intervencijama crnom bojom, kojom su preparirani amaterski obiteljski fotosi. Tvrdi se da dokumentacija nije postojala jer članovima grupe do nje i nije bilo stalo. Činjenica je da se nisu odazvali na poziv Želimira Košćevića da izlažu u Galeriji Studentskog centra, jer su to, kao i formiranje foto-dokumentacije o svom radu, smatrali institucionaliziranjem protiv kojega su se apriorno borili.

Rad grupe nije bio homogen, bazirao se na revoltu prema situaciji u Splitu i stanju u kulturi uopće, gdje je favorizirana stara umjetnost na štetu suvremene. Odatle je i razumljivo da su u traženjima novih iskustava, kao i tolika tada revoltirana mladež, posegli za halucinogenim sredstvima te su u takvim stanjima povišene napetosti bilježili neke od svojih projekata. Debalansi u kapacitetima, djelovanjima i ponašanjima, prouzrokovali su sukobe sa sredinom, ali i sa samim sobom, te njihova djelatnost zamire da bi definitivno prestala samoubojstvom Pavla Dulčića i Tome Čalete.

Njihov rad pratio je i samo djelomično u njemu sudjelovao Vladimir Dodig Trokut, čiji su projekti već tada 1968, sadržavali spoj poetskih i plastičkih procesa; bili su djelomično bliski i land-artu, poput projekata paljenja mora i kopna, izlaganja zra-ka, vode i zemlje, oblaganja stijena zlatnim folijama i sl. Njegova izložba pod morem sastojala se od nekoliko dana obrade i izla-ganja fotografija i radova s fotografijama pod morem, u zaljevu Bačvice. Uz ove neobične ideje on je realizirao i projekte pisanja poetskih poruka, među kojima je bilo znakova i šifara magijskog karaktera, na vlakovima koji su odlazili u njemu nepoznatim pravcima. Poetske objekte izlagao je u Sarajevu na izložbi 1972. godine u obliku neorealističkih aranžmana, da bi nešto kasnije na Prvom splitskom salonu izlagao radove slične onim ranim — procesualnog karaktera, gdje se taloženjem rastopina mijenjaju situacije u staklenim bocama s različitim tekućinama i predmeti-ma. U njegovu novijem radu uočljiva su kabalistička iskustva, a i sebe on naziva prvim umjetnikom crne umjetnosti.

Sredstva pomoću kojih Vladimir Dodig djeluje male su bro-šure škrtog teksta, leci s uputama ili vlastiti foto–portreti s inter-vencijama ili tekstem kojima se postižu prvenstveno opći doj-movi o nekom neidentificiranom području autorova djelovanja. Premda publici zbog nepoznavanja područja nedostaju kodovi za puno razumijevanje njegovih nastojanja — u radu Vladimira Do-diga ostaje prezentna i prihvatljiva težnja da se prošire i prodube područja mentalnih komunikacija pa i umjetnosti uopće.

Zajedničko polazište ali i rana podvojenost zagrebačke sre-dine na intervencioniste i konceptualiste nije se dugo održala, ako se intervencijama ne smatraju i djelovanja u domeni svijesti i domeni masovnih medija. Nakon raspada skupina uslijedio je razvoj naglašenih individualnosti, a zatim i zblíženja prema pro-blemskim određenjima, koja su uključila i splitske autore.

Pojave sve mladih sudionika pridonijele su dinamiziranju situacije, sad više ne toliko u Galeriji Studentskog centra koliko u Galeriji Nova pod vodstvom Ljerke Šibenik. Osnivanjem Multimedijskog centra pri Studentskom centru, s voditeljem Ivanom Galetom, s vrlo širokim dijapazonom rada, proširio se krug autora vezanih uz medije. Dijelom isti a dijelom sasvim novi krug sabran je u Podroomu — bivšem atelijeru Dalibora Martinisa. To je postao prostor zajedničkog izlaganja i rada gdje se kao u komuni dijele troškovi i zajednički se dolazi do programa izlaganja. Ta nova povezivanja dovela su do gubljenja strogo generacijske opredijeljenosti za nove oblike umjetničke prakse, jer su se dijelu ovdje spomenutih priključili i znatno stariji i znatno mlađi autori.

Angažiranost u društvenom smislu kao i obraćanje pažnje vizualizaciji odnosno prezentaciji ideje ostale su specifičnosti zagrebačkoga kruga, koje navode na zaključak o spoju uskoproblemskih i stručnih iskustava sa što širim mogućnostima disperzije, gotovo o spoju masovne i elitne kulture — ukoliko takva kategorizacija ima smisla.

Napuštajući mladenačke iluzije o mogućnosti direktne korisnosti vlastitog rada, oni su se zadržali na temi angažiranosti ali sada s više dubine koja izaziva i pojavu ironije u njihovim novijim dokumentarno–kritičkim radovima. Ne dočekavši realizacije svojih očekivanja u sredini koja nije rasla zajedno s njima i u kojoj građanski mentalitet i potrošačka filozofija postaju sve prisutniji usprkos proklamiranim načelima, htijenjima i nastojanjima — oni su zašli u rješavanje nekih općedruštvenih preokupacija da bi se, zbog mogućnosti djelovanja jedino kroz medij i prostor galerije, nužno sveli na disperziju vlastite aktivnosti. U traženju spoja umjetnosti i društva, barem po okolnostima, ova je generacija ponudila alternative u granicama danih uvjeta, gdje masovni mediji ne prihvaćaju individualnu a kamoli umjetničku i povrat-

nu komunikaciju, gdje javni prostori ostaju sterilni u strahu od zagađenja neprovjerenom estetikom i gdje novi kulturni centri oponašaju na loš način aktivnost starih institucija kulture, a animirani sudionici repetiraju stereotipe.

Premda su u svojim osnovnim pristupima ovi autori polazili od uočavanja konkretnih problema u društveno–umjetničkoj praksi, rezultati njihovog rada nisu vidljivo više pridonijeli promjenama društvenog smisla umjetnosti nego što je to bio slučaj s ranijim generacijama koje nisu postavljale toliko novu praksu i novo shvaćanje. Doseg djelovanja ove nove generacije nije prešao granice kulture u izolaciji, premda su ostvarili i javnosti ponudili značajne inovacije, veće od onih što ih obično donosi jedno desetljeće ili jedna generacija.

(1978.)