

An abstract painting with vibrant colors and expressive brushstrokes. The composition is dominated by a large, vertical, textured area of blue on the left side, which transitions into a central vertical band of green and yellow. To the right of this band, there are large, bold strokes of orange and red. The background is a dark, textured blue. The overall style is gestural and expressive, with visible brushwork and a sense of movement.

Zdenko Rus

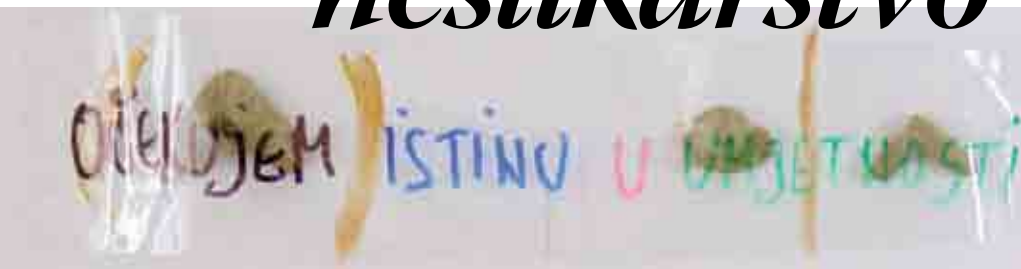
Slikarstvo / neslikarstvo

aica

Association Internationale des Critiques d'Art
International Association of Art Critics
Asociación Internacional de Críticos de Arte

Zdenko Rus

Slikarstvo / neslikarstvo



Vlado Martek
Očekujem istinu u umjetnosti, 2007.
glina, tekst flomasterom, akrilik, celofan,
papir; 21 × 58,5 × 2 cm

HS AICA, Zagreb, 2011.

Zdenko Rus

Slikarstvo / neslikarstvo

Copyright © Hrvatska sekcija
Međunarodnog udruženja
likovnih kritičara – AICA

Izdavač

Hrvatska sekcija AICA, Zagreb,
Rooseveltov trg 5

Suizdavač

Studio Rašić

Za izdavača

Branko Franceschi

Urednik

Zdenko Rus

Fotografije

Arhiv Moderne galerije u
Ljubljani, Arhiv Moderne
galerije u Zagrebu, Arhiv
Muzeja suvremene umjetnosti u
Zagrebu, Darko Bovoljak, Bojan
Brecelj, Boris Cvjetanović,
Nedjeljko Čaće, Milan Drmić,
Slavan Fišer, Dražen Kalinić,
Boris Krstinić, Karim Kurtović,
Luka Mjeda, Jadranko Možanić,
Nino Semialjac, Goran Vranić,
Nino Vranić, Stanko Vrtovec,
Fedor Vučemilović

Grafičko oblikovanje

Studio Rašić:
Ante Rašić
Vedrana Vrabec

Obrada reprodukcija i priprema

za tisak

Studio Rašić

Reprodukcija na vanjskoj naslovnici

Ferdinand Kulmer: Leda i dama
s jednorogom (detalj), 1986.

Lektura i korektura

Silvija Brkić

Tisak

Printera, Zagreb

Naklada

600 primjeraka

Knjiga je tiskana potporom
Ministarstva kulture Republike
Hrvatske i Gradskog ureda za
obrazovanje, kulturu i šport
Grada Zagreba.

Izdavač zahvaljuje Modernoj
galeriji u Ljubljani, Modernoj
galeriji u Zagrebu i Muzeju
suvremene umjetnosti u
Zagrebu koji su ustupili pravo
na objavljivanje reprodukcija
radova iz njihovih zbirki, kao
i umjetnicima pojedinačno
koji su pripomogli i ustupili
slajdove iz svoga osobnog foto
arhiva. Također zahvaljuje Art
magazinu Kontura d.o.o. iz
Zagreba i Silviji Brkić osobno,
koji su pomogli u dijelu
lektoriranja i korekture svih
tekstova u knjizi.

ISBN 978953569670-4

CIP zapis dostupan u
računalnome katalogu
Nacionalne i sveučilišne
knjižnice u Zagrebu pod brojem
788977

Tiskanje je dovršeno u prosincu
2011. godine.

Sadržaj

- 5 Predgovor
- 11 Priroda – umjetnost
- 23 Estetičke ideje i praksa umjetnosti
- 31 Napomene o (hrvatskoj) avangardi danas
- 37 Slikarstvo nove slike u hrvatskoj umjetnosti osamdesetih godina
- 85 Tri teme: novo, putovi redukcije i osobne mitologije
- 101 Istina u slikarstvu
- 123 Fragmenti o umjetnosti tik do nas
- 133 Ivo Šebalj
- 177 Đuro Seder
- 211 Vlado Martek

Predgovor

Odabrani tekstovi ponuđeni na čitanje, ali i s relativno izdašnim brojem reprodukcija i na gledanje, nisu ni u kojem smislu manje ili više povezani dijelovi, ili čak poglavlja neke moguće cjeline. Pisani su u različito doba, u različitim povodima, različitih su tematika i opsega. Ono što ih povezuje jedino je sam autor i njegova zauzetost oko nekih pitanja iz tekuće hrvatske umjetnosti o kojima je pisao tijekom posljednjih dvaju desetljeća. Izuzetak je prvi esej *Priroda – umjetnost*, objavljen 1984. godine. Uvršten je stoga što tematizira situaciju umjetnosti potpuno odvojenu od slikarstva te neizravno markira pojmovni konstrukt istaknut u naslovu knjige, SLIKARSTVO / NESLIKARSTVO.

Naslov knjige možda je neobičan, ali ima svoj dublji razlog skriven u činjenici što je autor, emotivno vezan od svojih prvih prepoznavanja i nagnuća za svijet umjetnosti, posebno slikarstvo, s vremenom i osobnim sazrijevanjem bio suočen s argumentima odbjegluga slikarstva te je, zadivljen ingenioznošću događaja i ostvarenja, što se činilo čistim antislikarstvom, u potpunosti prihvatio argumente posve nove i beskrajno složene konstelacije svijeta umjetnosti. U tome su podjednaku ulogu imala aktualna kritička i teorijska sagledavanja mnogih pisaca o modernoj i suvremenoj umjetnosti. U tom je smislu autor, koji je upravo zauzeo položaj ispovijesti upućene drugima, a ne samome sebi, oslabio privlačnu snagu svoje prve preferencije, shvaćajući da u snazi i vrijednosti umjetnosti nije presudan medij i métier po sebi, njegova – osobito kad je riječ o slikarstvu – navodna apriornost u odnosu na druge, povijesno mlađe vizualne medije, nego da su na pozornici

povijesti u igri sva sredstva i sve vizure, svi morfološki i nemorfološki čimbenici koji stapaju, razlažu, obrazuju, vraćaju se i napreduju u svojim metamorfozama, pridonoseći društvu da bude otvoreno, mentalno proaktivno, osjetljivo i budno. Pa ipak, naslov odaje trag ne dokraja preboljelog, primarnog odnosa i osobnog senzibiliteta prema slikarstvu, iako je ponekad sam autor ove knjige otvoreno – s pravom ili ne – pisao i govorio o njegovu kraju.

Povod knjizi i realizacija koja proistječe iz tog povoda jest godišnja nagrada Hrvatske sekcije Međunarodnog udruženja likovnih kritičara – AICA za 2008. godinu. Predlagači, a potom i Skupština, imali su prije svega na umu retrospektivne izložbe i pripadajuće tekstove pratećih kataloga Vlade Marteka (Gliptoteka HAZU, ožujak – travanj, 2008.), Josipa Račića (Moderna galerija, prosinac 2008. – ožujak 2009.), te pripremljenu i treću retrospektivu, onu Ante Jerkovića, otvorenu u ožujku 2009. u Umjetničkom paviljonu. Umjesto kataloga, Jerkovićeva retrospektiva popraćena je knjigom, Josip Račić bio bi izoliran glas prošlosti u nadmetanju glasova suvremenosti, ali je zato Martek idealan primjer odbjegloga pjesništva, koje nalazi svoju stvarnu prisutnost u širokoj lepezi od ready madea i primordijalnih materijala poput gline do crtanja i slikanja slika, dakle slikarstva i dalje, u dodiru s onim što smo imenovali drugom poezijom, na teren drugog slikarstva, jednog od mogućih manifestacija neslikarstva. Stoga je studija o Martekovoj umjetnosti završni kamen u mozaiku tekstova od kojih je sačinjena ova knjiga. Neki su objavljeni u novinama i časopisima, neki kao predgovori u katalogima tematskih i samostalnih izložbi, a ima i dosada neobjavljenih, poput *Slikarstva nove slike u hrvatskoj umjetnosti osamdesetih godina*. Osim studije o Martekovoj umjetnosti, sve ostale tekstove držimo malo poznatima ili nepoznatima. Izostavljene su, dakle, šire studije tiskane u katalogima većih autorovih

izložbenih projekata realiziranih, na primjer, u posljednjih deset godina.

Nagrada HS AICA-e obvezuje dobitnika na objavljivanje publikacije u granicama skromnih financijskih sredstava. Stoga je unaprijed ograničena i povlači razdjelnicu između ambicioznih i opsežnih, i onih koji se raduju zadanom prostoru minijature. A i inače držimo da sadržaj takve vrste knjige odgovara tipu “lake konjice”, brzog i raznolikog pomicanja i kretanja s teme na temu. Izbor je, dakako, autorov i arbitraran, što znači da se vagalo i odmjeravalo o razlozima uvrštenja, a ne samo o uvrštenju. Autoru je stalo da čitatelj, svladavajući materiju teksta podržanog izborom reprodukcija, registriira puls i stanje misli jednog kritičara na djelu koje se u tijeku dvadesetak godina prilično zdvojno njiše između frenetičnog DA i nelagodnog NE slikarstvu, između vrućeg kritičarskog i temperiranog teorijskog diskursa, kojim se pokušava približiti, čak rastumačiti neograničeno polje umjetnosti i djela umjetnika pojedinca.

Kritika je moral prosuđivanja. Kritika je i privrženost određenoj stvari koja se zastupa bez obzira na okolnosti. Kritika je ranoranilac, ali može poprimiti manire Minervine sove koja leti tek u sumrak. Potreban je dar, brzo reagiranje, afinitet, prepoznavanja sa značajnim posljedicama. Kritika je neka vrsta stalnog dopremanja najrazličitije građe u predvorje povijesti umjetnosti, ali i drugih institucionalnih zdanja, namijenjene neprestanim pregradnjama i dogradnjama. Kritika je tradicija i individualan čin koji ima što za reći, koji se razlaže, zalaže, napada i brani, ona postaje utjecajna ili zastarijeva. Može biti koherentna i difuzna, angažirana i suzdržana, teorijski nastrojena ili empirijski i empatijski prodorna. Može biti taktička, strategijska, dalekosežna ili privremena i kratkoročna. Može imati samo neke od tih osobina, više njih, ili gotovo sve. O negativnim aspektima poput dogmatske, konzervativne, ideološki kratkovidne, navijačke, plaćene kritike nema smisla ra-

spravljati. Kritičar može biti samo kritičar, može biti i povjesničar umjetnosti, teoretičar, pjesnik, književnik, filozof ili sam umjetnik.

Nevelik broj tekstova skupljenih u ovoj knjizi tematski su i funkcionalno različiti. *Priroda – umjetnost* tematizira u svjetskim razmjerima već okončan odnos, akutan u umjetnosti tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina protekloga stoljeća. *Estetičke ideje i praksa umjetnosti* zamišljen je i objavljen u "Likovnim novinama" kao prvi od četiri-pet nastavaka koji nisu napisani, jer su spomenute novine iznjedrile samo prvi i jedini broj. *Napomene o (hrvatskoj) avangardi danas* kratki je ekspoze na međunarodnom simpoziju AICA-e održanom u Zagrebu 1994. godine s temom *Položaj avangardi u kontekstu političkih promjena u Europi*. Studija *Slikarstvo nove slike u hrvatskoj umjetnosti osamdesetih godina* napisano je kao jedno od poglavlja planirane knjige, koja je trebala biti tiskana umjesto kataloga izložbe *Hrvatska umjetnost u osamdesetim godinama*, održane u Skopju, Sarajevu i Zagrebu tijekom 1990.-1991. Sudbinu planirane, a neostvarene knjige, ima i esej *Tri teme: Novo, putovi redukcije i osobne mitologije*, jedan u nizu priloga kolega i kolegica koji su bili angažirani da pišu u knjizi-katalogu za izložbu *Nova hrvatska umjetnost* (1993.). Konačno jedan u punoj mjeri realizirani projekt uvodni je tekst *Istina u slikarstvu*, objavljen u katalogu izložbe *Mala panorama suvremenog hrvatskog slikarstva* (1998.-1999.). *Fragmenti o umjetnosti tik do nas* skraćeni je kritički osvrt na izložbu akvizicija u starom prostoru Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu 2001. godine, fokusiran na Picelja i Vaništu, a izostavljeni su Chen Zhen i Jan Fabre.

Kada je rečeno da je kritika privrženost određenoj stvari koja se zastupa bez obzira na okolnosti, to je u konkretnom slučaju zgusnuta formulacija one posebne vrste povezanosti kritičara i umjetnika, koja traje kroz cijeli život. U nekom trenutku kritičar je nepoznatom

snagom privučen slikarstvom nekog umjetnika, o tome piše, upoznaje se s umjetnikom kao osobom, što obično urodi prijateljstvom i profinjenim međusobnim razumijevanjem. Kritičar aktivno prati daljnje korake umjetnika, piše predgovore u katalogima samostalnih izložbi, često kulminira i u pisanju monografije, ali piše i dalje, dijeli na neki način sudbinu umjetnika i njegova djela. Lako je iz tog paraboličnog opisa zaključiti koji su bili razlozi uvrštenja u knjigu niza kronološki poredanih tekstova o slikarima Đuri Sederu i Ivi Šebalju.

SLIKARSTVO / NESLIKARSTVO? To je za autora tekstova koji slijede iskaz posebne jednadžbe naoko sastavljene od teze i antiteze, koje rade jedna protiv druge ili se međusobno ukidaju. To su antinomije koje su nekada jedna drugoj bile neprijateljske, a danas surađuju, međusobno se potiču, štoviše, nadopunjuju se.



Tri teme: novo, putovi redukcije i osobne mitologije

1

- 1 Usp.: Theodor W. Adorno, *Estetička teorija*. Nolit, Beograd, 1979., odjeljak 4: *Filozofija povijesti Novog*, str. 53-59.

Kroz svu povijest modernizma i avangarde termin “novo” bio je krijesta na vrhovima valova koji su šumno borali mirnu površinu tradicionalne umjetnosti i strmoglavo se obrušavali na nju, sustižući i nadvisujući jedan drugog, vrtložeci se i stapajući u svom hitanju i nezadrživom napredovanju prema otvorenoj pučini sadašnjosti i budućnosti. Za Adorna “autoritet Novog je autoritet povijesno neizbježivoga”, pa nije stoga subjektivna kategorija, nego je “uvjetovano samom stvari koja drugačije ne može steći svijest o sebi i osloboditi se heteronomije.”¹ Međutim, u posljednjih deset-petnaest godina sadržaj se pojma novog, inovacije, učestalo počeo dovoditi u pitanje. Ne samo onog novog po svaku cijenu, novog koje se fetišizira i za koje je i sam Adorno rekao da “ga treba kritizirati iz same srži, a ne samo izvana”, već samog autoriteta novog kao autoriteta povijesne nužnosti. Događaji s kraja sedamdesetih i tijekom osamdesetih – na planu umjetnosti i na planu kritike i

teorije – govore o tome kako je kult novog, zrcaljenog kroz modernističko-avangardističku prizmu, temeljito uzdrman. Naravno, stavovi o iscrpljivanju obveznog projekta novog nisu samo u najužoj vezi sa stavovima o historijskom iscrpljivanju moderne i avangardne umjetnosti. Korijeni su mnogo dublji, sežu do samih temelja projekta moderne i uzrokom su rađanja svijesti o tome kako smo zašli u drugačiji povijesni i umjetnički period – period postmoderne. Zalaz novog u izravnom je odnosu s rastankom od moderne, a rastanak od moderne izazvao je rasap velikih naracija, ili metanaracija, o čemu nas je razgovijetnim filozofijskim diskursom izvijestio krajem sedamdesetih Jean-Francois Lyotard. Sve velike poluge novovjekovnog zapadnog čovjeka – linearni razvoj, progres, budućnost – dovedene su u pitanje, a to su bile i poluge moderne i avangardne umjetnosti. Utopijske su se energije potrošile, horizont budućnosti se skupio, stanje je objektivno postalo nepregledno. Umjesto o inovaciji govori se o invenciji, ili o renovaciji, što je dovelo do eksplozije retro-pogleda i ponovnog raspolaganja s poviješću, s referencama, citatima, aurorom. Drastičan je primjer kako je u osamdesetima Duchampov “šok novoga” zamijenjen Marianijevim “šokom staroga”. Dakako, nije posrijedi tek puki obrat inovacije u korist obnove “uvijek istog starog”, nego o “novom starom”, starom prelomljenom, ili posredovanom, kroz inovaciju. Ali kako napredujemo prema devedesetima vidokrug umjetnosti kao da se još više smanjio, još više zgusnuo. Blijedi i dimenzija prošlosti, umjetnost je sastavljena sva od sadašnjosti. Citiramo gotovo nasumice: “Kada mislimo o budućnosti, zamišljamo sadašnjost. Modernizacija je izgubila svoju moć kao pokretačka sila naše mašte. Postaje teško zamisliti novo kao što su ga zamišljali modernisti, kao nešto što pripada biti stvari, ili kao skok u utopiju. Čak i naše novosti kao da pripadaju sadašnjosti (...) To je rastanak od budućnosti.”² “Umjetnost napušta pojam projekta, ne želi pružiti ide-

2 Gregorio Magnani, *Ovo nije konceptualno*. “Artinfo” br. 1, Zagreb, 1992., str. 15.

alan put, nego samo slijed stanja. Umjetničko se djelo odriče povijesti da bi se mimetiziralo sa sadašnjošću, da bi se identificiralo kao prostor koji zauzima. Ono predstavlja umjetnost između naglašene fizičke nazočnosti i oslabljenog sadržaja. Njegov samostalan oblik napušta diskurzivni pristup 70-ih i ranih 80-ih da bi se prenosio samo neodređeno definiran koncept.”³ To je rastanak od prošlosti. U nastupajućem razdoblju postmoderne rastaće se imperativ novog; kako u smislu novog početka, tako i u smislu “eksperimentalnog gestusa”, termin koji “označava umjetničke postupke za koje se Novo nameće kao obaveza...”⁴

Pa ipak, u vrtoglavom nizu ovih pitanja, od kojih smo naveli samo neke, podjednako ima i suprotnih stavova i mišljenja. Počevši od samog Lyotarda koji se svojom estetikom uzvišenoga čvrsto svrstao uz modernu i avangardnu umjetnost, a postmodernizam vidi kao njihov nerazlučivi dio, gdje je ono “post” agens kretanja, stanje njihovog neprestanog rođenja.⁵ Ostaje dojam kako su sva aktualna napuštanja i svi otpori prema modernizmu moderni čini, kako se i dalje ponavljaju lomovi između starog i novog, kako se igra ogledala između staroga i novoga, autentična križanja i ukrštanja i dalje zbivaju i odvijaju unutar logike moderne – sve do tvrdnje, na primjer, Stuarta Halla, kako ne misli da “postoji nešto apsolutno novo i jedinstveno što bismo mogli nazvati pravim postmodernim stanjem. To je samo druga verzija one historijske amnezije tipične za američku kulturu – tiranije Novog.”⁶ Pritom pod “stanjem” podrazumijeva trend ili tendenciju koja se pojavljuje među ostalima, u najboljem slučaju novu konfiguraciju elemenata modernističkog projekta, a nikako početak potpuno nove globalne epohe. Postoje i kontradiktorni i heterogeni stavovi poput onog Howarda Foxa koji govori o “avangardi u razdoblju postmoderne”, ali i oni koji zastupaju dijalektički izlaz iz postmodernističkog bezizlaza, naime u “novu modernu”, u “drugu modernu”

- 3 Isto, str. 15-16.
- 4 Th. W. Adorno ..., str. 61.
- 5 Vidi: J.-F. Lyotard, *Odgovor na pitanje: što je postmoderna? U: Postmoderna. Nova epoha ili zabluda*. “Naprijed”, Zagreb, 1988. “Djelo je moderno tek ako je prije bilo postmoderno. Tako viđen, postmodernizam ne znači kraj modernizma, već stanje njegovog rođenja i ovo stanje je konstantno” (str. 240-241).
- 6 Stuart Hall: *o postmodernizmu i artikulaciji*. “Naše teme” br. 9, Zagreb, 1989., str. 2303.

ili “modernu nakon postmoderne” držeći se, u osnovi, Habermasova programa o moderni kao o nedovršenom projektu.⁷ Vratimo li se metafori s početka teksta i priklonimo li se ovom drugom nizu suprotstavljenih mišljenja, mogli bismo reći da je postmoderna samo još jedan val na uskomešanoj pučini moderne.

Završit ćemo ovaj mali ekskurs o novom na tragu filozofskog promišljanja G. Vattima. Vjera u progres kao vjera u povijesni proces identificirala se s vjerom u vrijednost novog. Umjetnost, kao zgusnuto područje, bila je teren gdje su se do krajnosti zaoštrile stare potrebe za novim. Kriza vjere u progres izazvala je disoluciju vrijednosti novog kao takvog, izgubila je svaku osnovanost i mogućnost daljnjeg važenja. Posljedice su dalekosežne. Mehanizam novog koji je ugrađen u samo središte modernog doba/modernizma i koji je radio na načelu nadilaženja, kritike i mode, danas je, u sklopu posve drukčijih okolnosti, doveden u pitanje; ne stoga što bio lažan, nego što je oslabljen, što su pokretačke, revolucionarne energije umjetničke avangarde oslabljene, a iz šireg horizonta, što je veliki napredak transformirao u rutinu, u golo preživljavanje, i što je proces sekularizacije doveo u pitanje razloge vjere, pa prema tome i istine, što je obesnažen sam temelj, to jest epoha bitka zamišljenog u znaku *novuma*.

Sve su to pitanja koja je poželjno imati na umu u pristupu temi kao što je “nova hrvatska umjetnost”. Počevši od samog naslova. Zašto ne “suvremena”, što je teorijski mnogo komotnije, manje obvezujuće, sva sastavljena od propadljivosti, poput ograda od pijeska na morskome žalu? “Nova”, dakle računa na čvršću strukturu, dovoljno jasnu da se ogradi od tradicionalne umjetnosti, i istodobno otvorenija spram trendovske stege i inovacijskih energija kojih još ipak ima dovoljno, kojih još nije ponestalo. S druge strane – a to nas najviše zanima – “nova” je antitetički postavljena spram postmoderne/postmodernizma, ali ih (zavisno od kuta gledanja) može

7 Vidi dva eseja u katalogu *Documenta 8, Kassel, 1987.*, knjiga 1: Edward F. Fry, *Eine neue Moderne*, str. 35-43; Lothar Romain, *Die Moderne nach der Postmoderne*, str. 87-96.

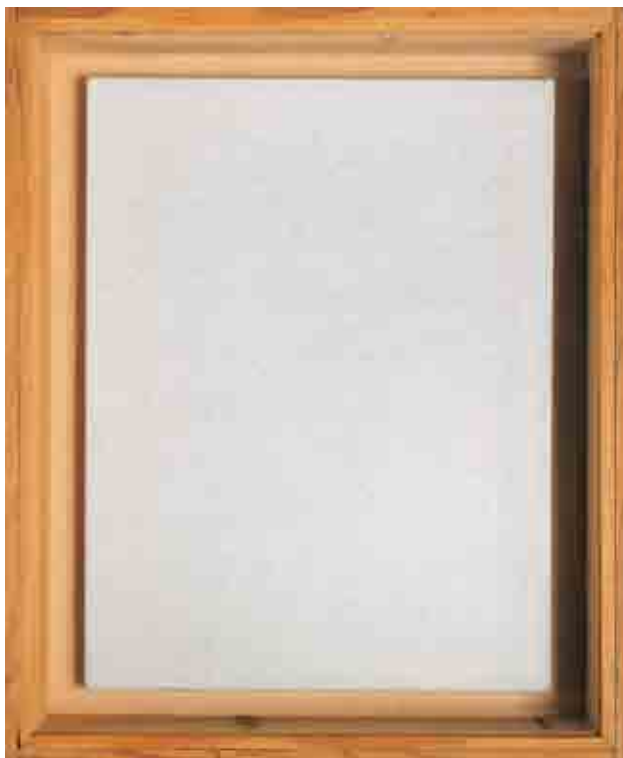
- 8 Andreas Kilb,
Alegorijska mašta.
"Prolog" br. 4, Za-
greb, 1988., str. 11.

i pretpostavljati; štoviše, u stanju je široki formacijski niz modernizam-avangarda-kasni modernizam-postavangarda-postmodernizam dinamički držati na okupu. Naglasili bismo ipak da se današnje novo razlikuje od jučerašnjeg novog, da je danas aura noviteta manje sjajna od one jučer, da je izgubilo na tenziji i prevratničkoj snazi kakve je posjedovalo u ranijim desetljećima. To oslabljeno novo, međutim, nikako ne smijemo shvatiti u vrijednosnom smislu, kao neko lošije novo, nego kao novo na raskrsnici mnogih putova koji nipošto nisu svi odreda jednosmjerni u smislu neumitnog razvoja prema naprijed, nego ciljaju u svim smjerovima, a konkretno se manifestiraju kao "eksplozija oblika, igra s razvlaštenim konvencijama, revizija mitova i toposa, negacija negacije."⁸ To je, zapravo, postmoderno novo koje otkažuje inovatorskoj dinamici moderne, karakterizira ga "istodobnost radikalno različitog" (P. Burger), "otuđeno igranje tradicijom", "oblikovanje materijala što ga je za sobom ostavila moderna", "preobrazba svega u sve" (A. Kilb). Takvi bi mogli biti, otprilike, najširi teorijski okviri u kojima vidimo i novu hrvatsku umjetnost. Njezin je konkretni izgled svakako manje teoretičan, mnogo bogatiji i raznovrsniji, iznijansiraniiji, nekonzistentan, kako to samo mogu biti međusobno nekonzistentne relacije pojedinačnih umjetničkih osobnosti. U tekstu ćemo se, međutim, i dalje zadržati u okvirima općih naznaka i očitovanja širih konvergencija, imenovanja zajedničkih toposa, uopćenih identificiranja pojava.

2

Na svojoj prvoj samostalnoj izložbi održanoj u Galeriji Studentskog centra u Zagrebu 1971. godine, Goran Trbuljak izložio je samo plakat s tekstualnim iskazom: "Ne želim izložiti ništa novo i originalno." Bilo je to, daka-ko, šokantno novo i originalno, paradigmatičko za našu avangardu sedamdesetih godina, poznatiju pod imenom

“nova umjetnička praksa”. Iz današnje perspektive Trbuljakov je negativan stav spram novog (i originalnog) svakako intrigantan, ali je to prije svega bila gesta izvedena u duhu konceptualne umjetnosti i njena (dematerijalizirajućeg) odnosa spram umjetničkog djela kao artefakta i kulta genija koji se skriva u pojmu originalnosti i – konzekventno tome – dovođenje u pitanje društvene figure

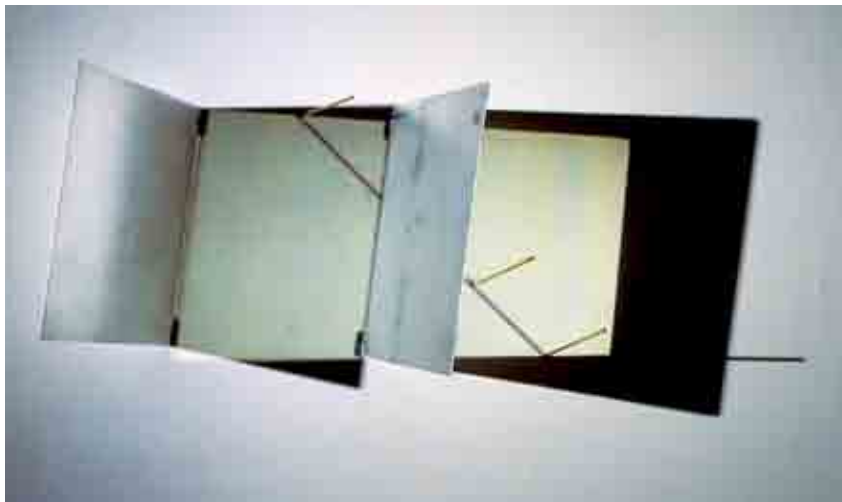


Goran Trbuljak
Bez naziva, 1988.
platno, drvo, staklo;
55 × 45 × 9 cm

umjetnika i dostojanstva koje se dodjeljuje njegovim djelima. To je čisti akt demistifikacije umjetnosti i umjetnika koji se legitimira odustajanjem od bilo kakvog iracionalnog, nesvjesnog načina umjetničkog stvaralaštva i smješta u okvire krajnje minimalnih, konceptualnih datosti umjetnosti i s nedvosmislenom namjerom subverzivnog djelovanja u okolišu društvenih konvencija i kompromi-

sa građanske umjetnosti. To je put redukcije iza čijeg se ograničenja i sužavanja krije *reductio* u pravom smislu riječi, vraćanje umjetnosti njenom bitku makar i u negativnom obliku šutnje, što je na ovaj ili onaj način središnja tema moderne i avangardne umjetnosti.

U svjetlosti *reductio* rade danas kako Trbuljak (s težištem na radikalnom umjetničkom kriticismu u medi-



Goran Petercol
Sjene (136a), 1993.
dijaprojeksija, alumi-
nij, mjed

ju slike i s njim), tako i niz njegovih generacijskih kolega koji su izborili svoj artistski put uzduž konceptualne i postkonceptualne umjetnosti primarnog, analitičkog i procesualnog slikarstva tijekom sedamdesetih (Dean Jokanović-Toumin, Goran Petercol, Gorki Žuvela, Ivan Faktor, Dubravka Rakoci) i doprli do kompaktnih sustava materijalne imaterijalnosti (Petercol, Rakoci) ili do fluktuirajućih, polivalentnih morfoloških vrijednosti (Jokanović-Toumin, Žuvela). Put *reductio* u smislu uspostavljanja primarnih prosedeća u stvarnosti jezika slikarstva našao je svojedobno jedan od najčišćih i najkonzekventnijih očitovanja u radu Borisa Demura. Ali od časa autentičnog doživljaja slikarskog prosvjetljenja, elementarna istinitost slikanja i tautologijska zatvore-

nost prožeti su – kako Demur kaže – “kozmičkom, općom, uvijek i svuda prisutnom duhovnom i energijskom supstancom” čiji je vidljivi izraz nađen u formi spirale. Pojednostavljeno rečeno, za Demura spirala ima značajnost i obuhvatnost Maljevičeva čista kvadrata, Kandinskijeve nepredmetne ili Mondrianove apsolutne kompozicije, a spiralna realnost totalnost suprematističke



osjećajnosti, unutrašnje nužnosti ili neoplasticističke univerzalne ljepote. “Činjenica je da se ulazeći u sebe, u vlastite duhovne, mentalne, energetske sfere ulazi u samu supstancu kozmosa, kozmičkog duha i kozmičkog znanja.”⁹ Za Demura je slikarstvo “način života, vrsta molitve”. Kako u najmanjem crtežu, tako i u velikim crno-bijelim spiralnim (galaktičkim) ekspresijama posrijedi je fenomen (događaj) najdublje proživljenosti. Tako se kritičko-teorijski uspostavlja pitanje ili tema “osobne mitologije”¹⁰ u suvremenoj hrvatskoj umjetnosti.

S pojavom nove geometrije došlo je, bez sumnje, do stanovitog obnavljanja i nastavljanja reduktivnih

Dubravka Rakoci

Crvena, 1993.

φ 533 cm

Zagreb, Moderna

galerija, zid

404 × 533 cm

izložba Nova hrvatska

umjetnost, 1993.

privatno vlasništvo,

Zagreb

⁹ Vidi: Antun Maračić, Razgovor s Borisom Demurom. *Kozmička intuicija, znanje i pamćenje*. Predgovor za katalog. Galerija “Zvonimir”, Zagreb, 1993.

tendencija iz sadamdesetih godina, ali i do uspostave odnosa spram cjelokupnog geometrijskog korpusa klasične moderne (od kubizma, preko suprematizma, neoplasticizma, konstruktivizma, *apstraction-creation*, do konktetne umjetnosti i američkog *hard edgea* pedesetih godina); dakle do oživljavanja i aktualiziranja tradicionalnih jezika formi iz arsenala povijesti

Boris Demur

Requiem in Croatia,
1991.

akril, platno;
404 × 446 cm
Moderna galerija,
Zagreb

10 Izraz "individualne mitologije" uveo je u suvremenu umjetnost Harald Szemann na *Documenti 5* godine 1972., a zapravo je formulirana u drugom odjeljku Schellingove *Philosophie der Kunst* (1802.). "Svaka istinski stvaralačka individua treba samoj sebi da stvori svoju mitologiju, i ona to može učiniti od kakve god građe hoće..." (Usp. srp. prijevod: F. V. J. Šeling, *Filozofija umjetnosti*. "Nolit", Beograd, 1984., str. 153). Pogledajmo, na primjer, početak § 408 gdje stoji: "Karakter istinske mitologije jest karakter univerzalnosti, beskonačnosti. – Jer, ona je (...) u sebi samoj moguća samo ako je izgrađena od totaliteta i ako prikazuje sam prasilikovni univerzum" (isto, str. 121). Tu je najavljen onaj ontološki problem koji je tako eksplicitno postavila pionirska apstraktna umjetnost i, eto, novim zamahom i intenzitetom u nas, Boris Demur.



umjetnosti, što upućuje da je nova geometrija – baš kao i novo figurativno-ekspresivno slikarstvo osamdesetih godina – postmodernistički fenomen te je treba lokalizirati u kontekst postmoderne. S druge strane, to vodi zaključku da princip klatna – da je nakon "gladi za slikom" uslijedila askeza, da se nakon kričave, bučne i agresivne bujice slikovnosti i provale boje javlja kao reakcija civilizirano rukovanje ravnalom, te jasan i reduciran jezik geometrijskih formi, dakle "nova ljubav za geometriju" – ne objašnjava dokraja izmijenjenu umjetničku poziciju. Ispod "ljuski" geometrijskih oblika kriju se dublje geste i stavovi prisvajanja, ponavljanja, simulacije, fragmentacije,

dekonstrukcije itd., karakteristični za postmoderno umjetničko stanje.

U poslijeratnoj hrvatskoj umjetnosti postoji jaka tradicija geometrijske apstrakcije, snažna volja za egzaktnošću, te je i međunarodna pojava nove geometrije sredinom osamdesetih godina naišla u mladim hrvatskih umjetnika na znatan odaziv. Primjećujemo tri



Damir Sokić
Untitled, 1990.
ulje, platno; ϕ 62 cm

modela neo-geo koji se tu mogu izdvojiti; onaj drastičnog umjetničkog pragmatizma karakterističnog za njujoršku scenu (Damir Sokić, Nina Ivančić), labirintičan i krajnje osoban (Edita Schubert, Duje Jurić) i prostorno-instalacijski (K. Turčić, J. Perić, M. Kramer). Prve dvije umjetnice zapravo osciliraju na mogućoj liniji dodira poetike nove geometrije i radikalnog slikarstva (*radical painting*), obogaćujući krajnju reduciranost slike kompleksnošću serijalnih, sistemskih rješenja, kako unutar slikovnog polja, tako i prostornih, instalacijskih odnosa, elemenata u nizu; treća se maniristički igra paradoksima i devijacijama geometrije i monokromije, ukrštajući formalnu logiku geometrije, minimalizam monokromi-

je i zamršenost psihičke instance. A radikalizam monokromno plavog odvest će Antu Jerkovića u područje sublimnog, uzvišenog, izvornoj drami apstrakcije da prikaže neprikazivo. “Boja je energija koja omogućuje spajanje vizualnog i mentalnog u jedinstveno tijelo slike. Ona je zapravo materijalizacija i vizualizacija mentalnog, drugim riječima apstraktnog i apsolutnog. Plava je



Duje Jurić
Bez naziva, 1987.
akril, platno;
175 × 100 cm

kulturna boja apstraktne sublimacije u kulminirajućoj fazi modernizma”, kaže umjetnik.¹¹ Da bi naglasio i pojačao usredotočenost svog plavog monokromnog slikarstva prema nematerijalnom, spiritualnom, neizmjernom, u središta slikovnog polja unosi natpise kao što su MEMORIA, COSMOGONIES, UNIVERSUS. Potom i čitave

¹¹ Marijan Susovski, *Interview*. Predgovor za katalog. Studio Muzeja suvremene umjetnosti, Zagreb, 1993.

molitvene tekstove. Gotovo istovrsnim riječima kojima Demur opisuje formulu svoje djelatnosti, izražava svoje osnovno stajalište i A. Jerković: "(...) slikanje je za mene način postojanja i života (...) Slikanje je vrsta molitve."¹² Ponovno se nalazimo u horizontu osobnih mitologija. Rastvara se opna materijalnog i formalnog u korist transcendentnog i sakralnog. Umjesto analitičkog duha



U N I V E R S U S

Ante Jerković
Universus, 1990.
akrilik, srebrna
tinktura, platno;
100 × 199 cm
Nina Butić Ivanković,
Zagreb

koji strogo djeluje unutar zadanih granica postojećeg, posrijedi je sintetički duh koji na krilima stvaralačke imaginacije intuira univerzalno, apsolutno. To je put uzvišenosti koji se u snažnom okruženju desublimirane, desakralizirane postmoderne strukturalno javlja kao osobna mitologija.

Posve drugačija atmosfera vlada unutar krugova osobnih mitologija u umjetnika kao što su Vladimir Dodig-Trokat, Željko Kipke ili Mladen Stilinović. Oni su preuzeli neka od najradikalnijih dostignuća avangardne umjetnosti i proširili ih aspektima ezoterizma ostvarujući u dekoru osobnih posvećenih prostora, okultnih pretvorbi i postupaka, laboratorija i kabineta bogatu umjetničku praksu prožetu arkanama, činima i amuletima (Trokat), "integralnim poslovanjem" (Kipke) i ruskim umjetničkim eksperimentom (Stilinović). Kazano karakterističnim Kipkeovim rječnikom, oni su arhivari enciklopedije čuda, umjetnički žreci i alkemisti, opsjе-

12 Isto.

13 U razgovoru s C. Millet, H. Szemann se žali i istodobno zadovoljno dodaje: "Historičari smatraju izraz 'individualne mitologije' besmislenim možda zato što se on proteže i na kolektivno i na individualno. Baš tako, ali što bi više htjeli?" (Vidi: Herald Szemann, *Individuelle Mythologien*. Merve Verlag, Berlin, 1985., str. 235-237). B. Schmidt također smatra izraz besmislenim, jer "mit je per se potpuno kolektivan, a osim toga valja razlikovati mit i mitologije: mitologije nisu

nari estetike zgusnutih slika, aktualna generacija koja djeluje u subterenu slikarstva novog eona.

Tema osobnih mitologija u suvremenoj hrvatskoj umjetnosti ima i svoja daljnja nabiranja i profiliranja. Doduše, njihova je teorijska osnova možda dubiozna, ali na terenu su stvarno vidljiva, prisutna, legitimizirajuća. Mogli bismo ih odjenuti inverznim izrazom mitologija

mitovi već teorije objašnjavanja mitskoga" (vidi: Burghardt Schmidt, *Post-moderna – strategije zaborava*. Školska knjiga, Zagreb, 1988., str. 101). Pa ipak sam Schmidt postavlja tezu: "... ne postoji nikakva mogućnost da se umjetnost oslobodi ritualnih i mitskih struktura, ona će uvijek biti upućena na njih" (isto, str. 100).

Željko Kipke
Esa carta de mi flor,
1991.

kombinirana tehnika,
platno; 150 × 137 cm
Moderna galerija,
Zagreb



osobnosti.¹³ To je točka projekcije i širenje značenja egzistencijalnog prostora umjetnika u horizont ritualnog i mitskog. Mislimo prije svega na radove Vlaste Delimar, ali i na individualne izraze uzdignute na razinu mitskih značenja, što u manjoj ili većoj mjeri možemo uočiti u djelima Vladimira Marteka, Željka Jermana, Manuele Vladić, Vesne Popržan, ali i u onima Lidije Šeler, Dubravke Lošić, Damira Facana-Grdiše, pa i Lovre Artukovića.

"Kolo" br. 11-12, Zagreb, 1993., str. 970-973.



Mladen Stilinović
Eksploatacija mrtvih,
1986-1990.
25 radova; drvo, akril,
fotografija, razne
dimenzije
Moderna galerija,
Zagreb

Vlasta Delimar
Bez naziva, 1991.
crno-bijela fotogra-
fija, umjetna svila,
staklo, plastična
ruža, tanjur s pše-
nicom;
225 × 162 × 103 cm
Moderna galerija,
Zagreb



Fragmenti o umjetnosti tik do nas

Nije nam poznato koliko je mnogostrana, multilateralna izložba u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu bila plod pažljivog planiranja, a koliko rezultat spleta okolnosti, međutim činjenica je da je po svom profilu jedna rutinska, linearna prezentacija akvizicija prerasla u malu, ali kompleksnu pozornicu fascinantnog raspona umjetničkih očitovanja koja kako snagom svoje pojedinačnosti tako i međusobnom različitošću raskrivaju makar i u stegnutom, zgusnutom opsegu svu otvorenost, multiperspektivnost situacije suvremene umjetnosti u njezinu sinkronijskom, ali i dijakronijskom aspektu i presjeku.

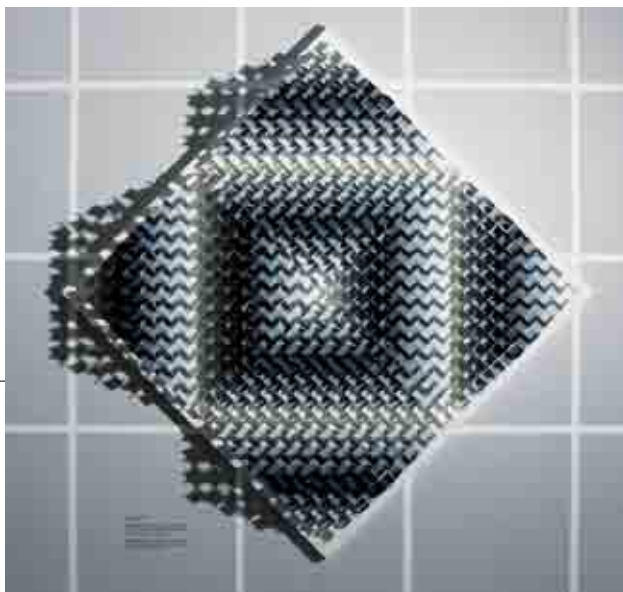
Tri reljefa Ivana Picelja

Povijest triju (izloženih) od pet prostornih objekata Ivana Picelja koji su izloženi i koji su postali dijelom fundusa Muzeja suvremene umjetnosti, nastali 1967. godine, doista je burna, netipična i nevjerojatna. Agonija njihova fizičkog umiranja i smrti trajala je puna tri desetljeća. U Zagrebu nikada nisu bili izloženi. Nismo ih mogli, na primjer, vidjeti na izložbi (*Novih tendencija 4*, u sekciji *Recentnih primjera vizualnih istraživanja* postavljenih u prostorima Muzeja za umjetnost i obrt 1969. godine, jer su u to vrijeme bili izloženi u Nürnbergu. Na samostalnim i skupnim izložbama održanima

tijekom sedamdesetih godina (uglavnom u inozemstvu) Picelj je izlagao druge reljefe i prostorne konstrukcije (na primjer u Jacques Baruch Gallery u Chicagu godine 1970., 1973. i 1977., koje do danas nisu vraćene, jer nema sponzora koji bi platio njihov prijevoz, a sam autor nema financijskih mogućnosti da to sam učini), dok su tri reljefa (plus dvije prostorne konstrukcije koje moramo zauvijek zaboraviti) poslije povratka iz Norveške u jesen 1969. godine bila smještena u Muzeju za umjetnost i obrt. Nije nam poznato zašto Picelj nije izlagao na (*Novim tendencijama* 5 godine 1973. u dijelu izložbe pod nazivom *Konstruktivna vizualna istraživanja*, ali da je i izlagao, vjerojatno ne bi to bili reljefi, budući su u tom trenutku ipak već bili stari pet godina. Klupko zaborava počelo se odmotavati, a činjenica je da su reljefi bili odneseni u vlažne dijelove podruma MUO u vrijeme kad je tu ustanovu vodio R. Putar. Ta i takva gesta jednog od organizatora i teorijskog promicatelja *Novih tendencija* neshvatljiva je i misteriozna, a takvom će – iz obzira prema velikom pokojniku – vjerojatno i ostati. Desetak su godina trunula i hrđala djela impozantnih dimenzija nadohvat otpadnih kanalizacijskih voda, do trenutka kad je MUO krenuo u velike građevinske radove. Što se dalje točno događalo – kojim redom poteza i datuma, ukaza i aktera – danas je teško reći, a brojne izjave i komentari objavljeni ovih dana u tisku vjerodostojni su u osnovnim obrisima, ali ne i u detaljima. Posve je sigurno da bi reljefi bez pravodobnog angažmana kustosa Moderne galerije Darka Schneidera kiperom bili odvezeni na neko od gradskih smetlišta. Ovako je pravac preusmjeren u dvorište Moderne galerije, po našem sjećanju oko 1988. godine, u vrijeme kad je u programu kuće već bila Piceljeva retrospektivna izložba. Pet godina kasnije reljefi su se ponovno našli na dvorištu Moderne galerije, drastično i pragmatično, jer se i s njezinim podrumima krenulo u sanaciju. Raspadnuti su komadi i dijelovi – saznajemo iz tiska – odvezeni i

deponirani u Muzejskom prostoru (današnjoj Galeriji "Klovićevi dvori"). Ono što Muzeju za umjetnost i obrt nije padalo ni na pamet, a Modernoj galeriji nije uspjelo, uspjelo je Muzeju suvremene umjetnosti, gdje se našlo volje, energije i sredstava da uz pomoć ostatka ostataka i dobre Piceljeve dokumentacije te autorova nadzora nad rekonstrukcijom dovede posao do kraja, ne samo vra-

Ivan Picelj
Grya, 1967.
(rekonstrukcija
1999.-2000.)
obojeni metal, panel
ploča, drvo, ultrapas;
224 × 224 × 20 cm
900 modularnih
jedinica
Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb

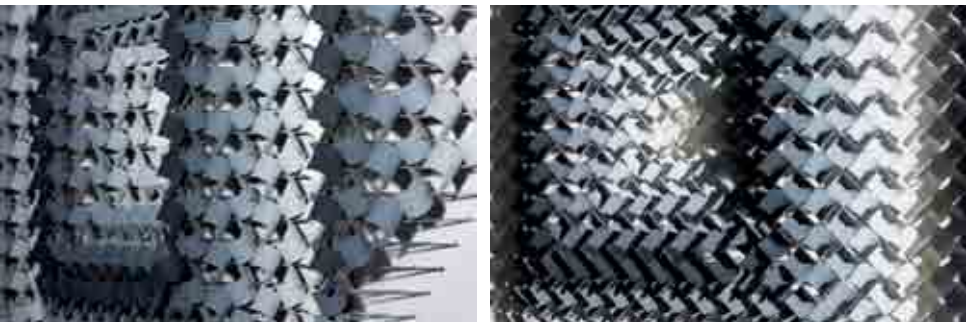


tišiji tri prvorazredna umjetnička djela u život, ne samo bitno obogativši svoj fundus, nego i to što će u budućem postavu biti u prilici na najreprezentativniji način demonstrirati udio hrvatskih umjetnika u poslijeratnom europskom pokretu nekonstruktivizma, programirane umjetnosti i vizualnih istraživanja.

Blistajući u svome novome tijelu, reljefi sjaje i u svojoj umjetničkoj apsolutnosti, u svojoj estetskoj čistoći. Svjesni smo pritom da takav pristup i objekcija može izazvati dvostruku podozrivost. S jedne strane, pojam apsolutnosti svakako je u oštroj opreci s današnjim duhom

vremena koji je u figuri postmoderne i postmodernizma izvojevao svoju otvorenu poziciju relativizma. S druge pak strane, umjetnost *Novih tendencija* upravo je svim silama nastojala istupiti iz estetske dimenzije, tog područja – kako se govorilo i još se uvijek govori – mistificirane izdvojenosti, autonomnosti, i aktivno sudjelovati u gustoći životne, dakle i povijesne stvarnosti, stvarne umjetničke prakse u stvarnome svijetu radnoga čovječanstva. Pice-ljeva pozicija, njegov umjetnički horizont uvijek je bio natkriljen nebom povijesnih (konstruktivističkih) avangardi, s osnovnim impulsom brisanja granica između umjetnosti i života, umjetnosti i društva, brisanja granica između čiste i primijenjene umjetnosti. Utoliko su i njegova ostvarenja – kako ona iz doba Exata, tako i ona iz doba Novih tendencija – prije glasnogovornici jednog povijesnog projekta, konkretne umjetničke akcije koja zadire u društvenu stvarnost modificirajući je, pri čemu je veza s tehnologijom neposredna i bjelodana. Stoga se nekako podrazumijeva da se ni u jednom času takva vrsta umjetničke opredmećenosti ne može i ne smije promatrati izvan konteksta vremena, povijesti, opće i posebne duhovne klime u kojoj su nastajali i u kojoj su se odredili. Razumije se, u tome nema ničega spornog, ali ipak ustrajemo na fenomenu umjetničke apsolutnosti čiji se smisao i sadržaj svom snagom nametnuo u susretu s reljefima; ne stoga što je njihova povijest raspadanja i ponovnog oživotvorenja poprimila odlike senzacionalizma, nego stoga što ih prvi put vidimo, u vizuri povijesne distance, u svjetlu njihove čiste prisutnosti. Nastojimo artikulirati iskustvo, ili doživljaj pogođenosti koji su reljefi u nama izazvali, snažnu rezonancu, čiji se zvuk širio u svim pravcima. Taj doživljaj pogođenosti javlja se samo u prisutnosti iznimnih djela i nekako iskače izvan granica kako god suptilnih i obuhvatnih povijesno-umjetničkih analiza, jer prava je i duboka umjetnost, po svemu sudeći, prostor artikulacije povijesnog iskustva koji kao takav zapravo ne podliježe povijesti. Osobito nam je stalo da

taj prirast, to iskustvo sjaja pohranjenog u trima Piceljevim reljefima iskažemo ne samo stoga što se pogodnost dogodila, nego i stoga što ga je izazvao upravo onakav tip djela s kakvima nismo, gledajući u cjelini, bili odveć zadovoljni, štoviše i nezadovoljni razvojem Novih tendencija u smjeru “scijentifikacije umjetnosti”, sve oštrijem (ideološkom) discipliniranju i svodenju kreativnog čina



Ivan Picelj
Grya, 1967.
(1999.-2000.)
dva detalja

na operabilnost tehničke misli i sužavanja polja interesa na gestaltičko-retinalni animizam. Sam će se Picelj u svome radu strogošću znanstvenika držati “pravih vrijednosti u okviru višega strukturalnog reda“, zauzimati se za aktivističku, to jest avangardističku umjetnost koja će biti kadra nositi se s najpozitivnijim nastojanjima znanosti i ljudske zajednice uopće, koja će “preobraziti naše vizuelne navike u smjeru participiranja strukture, reda i cjeline u odnosima, a protiv tašizma, informela, neodadaizma i sličnih pokreta nasilja koji su razorili svaku konstruktivnu misao” (I. Picelj: *Za aktivnu umjetnost*. Tekst napisan kao osobni manifest datira iz 1962. godine). Djela svih dosadašnjih avangardi, postavangardi i neoavangardi nisu se uspjela integrirati u životnu stvarnost mijenjajući je i uzdižući na viši stupanj reda, oslobođene ljudske osjećajnosti, imaginacije itd. Sva su ona – osim što se čuvaju u muzejima ili privatnim zbirkama – završila u području estetske stvarnosti, i to nije najgore što im se moglo dogoditi. Estetska sfera kojoj pripada i umjetnost

egzistira u svijetu kao i sfera znanosti, religije, politike, i nije manje stvarna samo stoga što je estetska. Piceljevi reljefi lebde i prostiru se kako na ozađu galerijskih zidova i zatvorenog trodimenzionalnog prostora, tako i u prostoru naše percepcije koja nije samo optička, ili taktilna, nego uvijek i duhovna. Utkivaju se u našu osjetilnu misao oslobođeni intenziteta i oštirine uvjeta u kojima su nastali. Dočekuju nas u sjaju svoje umjetničke egzistencije, u treperenju serijalnih elemenata pomoću svjetla, dinamične u rasteru strukturalne geometrije, raspršene i istodobno skupljajuće u svojoj modulatornoj određenosti, u svom konstruktivnom tijelu koji se uzdiže i spušta, diše ritmom egzaktne imaginacije koja nas ne sputava, nego drži slobodnima i otvorenima. Pripadnici Novih tendencija valjda ništa nisu više mrzili od apsolutiziranja, monumentaliziranja, umrtvljavanja svoje istraživačke djelatnosti. Ali kako zanemariti efekt monumentalnosti Piceljevih reljefa koji nisu samo modeli, nizovi, serije i strukture, nego prave pravcate “ikone” tehnološkog univerzuma?

Vaništa versus Picelj

Ako je Picelj u doba Novih tendencija imao na umu stvaranje novoga oblika i nove prakse univerzalne umjetnosti koja bi u potpunosti bila uklopljena u život društva, kadra da odgovori najpozitivnijim nastojanjima znanosti i ljudske zajednice, nošena vjerom u progres koji kao takav zahtijeva jaku umjetnost koja u budućnosti, ali i neposredno, vodi svome dokidanju kao posebnog društvenog fenomena – Josip Vaništa je u periodu Gorgone (1959. – 1966.) zagovarao slabu umjetnost, potrebu za izmještanjem i iskorakom iz punoće napredovanja i optimizma umjetničkoga angažmana u zonu praznine, odustajanja, bezrazložnosti, beskorisnosti, nazadovanja kao osnove svake umjetničke djelatnosti. Zavirimo načas u Vaništine *Zapise* (1995.): “Godine 1961. udaljio sam se od zakonitosti koje su slikarstvu određivali ljudi bliski

likovnim umjetnostima, usmjerio sam se spram izvane-
stetske stvarnosti. Odgovarale su mi neobičnosti, privla-
čila djelatnost koja nije posjedovala svrhu, zasebnost,
ironiju, artistskičko odricanje. Smisao se tome nije mogao
odrediti, bio je sakriven (...). Tražio sam pravo na po-
grešku, na kontradikciju, na metamorfozu. Na prazninu
koju slikar treba preobraziti u živi prostor (...). Beskori-
snost – osnova svake umjetničke djelatnosti (...). Slikar
ne može napredovati, slikar može samo nazadovati.” Ko-
jih li suprotnosti između Piceljeve aktivne, progresivne,
optimističke volje i vizije umjetnosti i Vaništine pasivne,
regresivne, pesimističke, sklone meditaciji, zamišljeno-
sti, elegičnosti, izručene – umjesto spasenju – “tajan-
stvenoj boli”. Umjesto sustava slučajnost, umjesto pro-
grama ironija i apsurd. Činjenica je međutim da su obje
pojave – i Gorgona i Nove tendencije (to jest i Vaništa i
Picelj kojih su bili izraziti predstavnici), u vremenu nji-
hova došašća na svijet bile veoma povezane. Isti su im
izvori, isti zazori, ista želja za prevrednovanjem, ali su
im rezultati, kako vidimo, potpuno suprotni, iako ne i po
svim točkama i na svim razinama međusobno isključivi.

U spomen Manetu

Bez sumnje, *U spomen Manetu* (1961.) jedan je od naj-
radikalnijih Vaništinih gorgonskih ostvarenja, pa ipak
je sve do danas ostalo posve izvan vidokruga kako kri-
tike tako i povijesti umjetnosti. Osobno smo ga vidjeli
jednom ili dva puta, ne sjećamo se ni gdje ni kada, izla-
gačka mu je povijest vrlo oskudna, a nastanak tako iza-
zovno ran i u svojoj vrsti usamljen. Neobičan ansambl
predmeta ili objekata – barokni stolac, cilindar, šešir i
štap – samo je prijenosnik, komunikacijsko sredstvo du-
hovnoga procesa koji ne samo da se ne može adekvatno
izraziti tradicionalnim sredstvima slikarstva, nego se o
njima (sredstvima slikarstva) očituje samo sa pozicija
anti-umjetnosti. To je izvorno dadaistička pozicija, ali u

Vaništinj veoma suptilnoj simbologiji nema ničega eksplicitno destruktivnog. On preuzima odgovornost dosuđenoga stanja slikarstva koje je takvo da se ništa više ne može doprinijeti njegovome opstanku ako ostane u svome tradicionalnom tijelu, ali tragovi i manifestacije te spoznaje nisu prožeti žestinom negacije i rezolutnog ukidanja, nego s puno obzira i u atmosferi teškog prebolijevanja težište je stavljeno na dijalog. Slikarstvo je prošlost, ali kakva prošlost! Njegov posljednji sjaj u smislu neprekinutog kontinuiteta od rane renesanse do impresionizma (kojemu je dijelom pripadao) utjelovljen je u Edouardu Manetu, posljednjem tradicionalnom slikaru kojega (uz Courbeta) “valja shvatiti više kao konačnu točku, nego kao nekog preteču“, pisao je Lj. Babić tumačeći Račićevu “parolu Manet”. Ipak se osnovna aluzija ansambla predmeta odnosi na poznatu Manetovu eleganciju odijevanja, na doživotnu vjernost cilindru i na činjenicu da nikad nije izlazio bez štapa u ruci. Zlatni sjaj stolca koji briljira u svojoj besprijekornoj kakvoći i čistoći uprispodblijuje Manetovu društvenu pripadnost sloju visoke buržoazije. Za njega slikanje nije bilo rad, nego svečanost, te je prije svake takve svečanosti stavljao na ruke bijele rukavice. Pa ipak se ovo “djelo” ne iscrpljuje u jednostavnoj simbolici. Odlučujuća je gesta prisvajanja gotovih objekata, ironičan stav spram pijeteta slikarskoga čina i subverzivne klopke oličene u štapu koji s obiju svojih strana završava svijenim rukohvatom. Tu je i dodatni, širi smisao šešira – prvenstveno cilindra – koji je u ponašanju gorgonskih umjetnika imao osobito značenje i ulogu.

“Fokus” No 44/11, Zagreb, od 12. do 18. ožujka 2001, str. 35.

“Fokus” No 45/11, Zagreb, od 19. do 25. ožujka 2001, str. 33.

Josip Vaništa
Beskonačni štap
(U počast Manetu),
1961.

stolac, štap, cilindar;
87 × 112 × 50 cm
Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb





6. Doba anonimnosti i doba slave

Činjenica da u Rijeci postoji ekskluzivna i do sada javno nikad viđena zbirka ranih djela Ive Šebalja koju je svojedobno arh. Grujo Golijanin kupio od autora i prenio u Rijeku, gdje već niz godina pretežno živi i radi, navela me je na pomisao da je pridružim ansamblu izložbe, da u stanovitom smislu odigra onu ulogu kakvu je imao segment sažete retrospektive na prošlogodišnjem hommageu Šebaljevu stvaralaštvu upriličenom u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu. Današnji, suvremeni recepcijski senzibilitet dopušta – štoviše priziva – najrazličitija asimetrična rješenja u komponiranju izložbe ako to vodi oštrenju svijesti i širenju iskustva. Tako spomenutu zbirku uzimam kao mikroretrospektivni detalj koji funkcionira kao entitet, pojedinačnost koja poput ubodnog šava ulazi u sastav cjeline. Mogli bismo kazati da se riječka izložba sastoji od dviju metonimijskih po-

lutki, jedne iz ranog razdoblja ili iz doba anonimnosti, i druge iz posljednjeg slikarova razdoblja ili iz doba slave.

U Šebalja je doba anonimnosti zapravo trajalo veoma dugo, nezamislivo dugo za današnje pojmove, puna tri desetljeća nakon svršetka studija slikarstva koji je i sam, istrzan bolešću, potrajao deset godina. Njegova je anonimnost zapravo bila dvostruka, udvostručena, kako prema vanjskome svijetu, tako i prema privatnome životu i radu punom traumi i suzdržanosti. Njegove ispovijedi objavljivane u formi brojnih razgovora i intervjua govore o tome kako se tijekom svih šezdeset godina, koliko "sudjeluje u slikarstvu", sav njegov slikarski interes nalazi u prostoriji u kojoj radi, kako je on totalno štafelajni slikar, kako je čovjek sobe, kako se u toj prostoriji, to jest atelijeru, nalazi sukus njegova života, kako može slikati samo ono što je s vremenom nastalo u toj sobi, kako udaljenosti na njegovim slikama, dubina planova, nisu veće od dva metra jer je to upravo udaljenost koja ga dijeli od platna do motiva, kako u njega postoji autistički strah od djetinjstva ("Čim napustim stvarnost osjećam se odmah bolje"), kako je samo u interijeru, to jest u njegovoj sobi, atelijeru, mogla kroz slikarski problem doći do izražaja njegova priroda, kako je u eksterijeru pokušao, dok je bio mlad čovjek, slikati samo dva-tri puta i odustao, jer se nije mogao koncentrirati pod ogromnim svodom prirode, ili priroda sama po sebi zahtijeva jednu optiku koju on nije imao. "To meni naprosto nije dano, nije mi ležalo. Ja sam čovjek sobe (...) mogu se koncentrirati samo u sobi i moram u tome potpuno sudjelovati." I njegovi su motivi posve interijerski – autoportret, slikar (u atelijeru, to jest opet autoportret), dječak, mladić, ženski akt, cvijeće – da se zadržimo na zbirci slika koja je pred nama. Glava, figura, mrtva priroda tiho opstoje na tamnoj ili svijetloj, ali uvijek neprobojnoj pozadini, obasjava ih irealna svjetlost koja sama po sebi nije od važnosti osim da pokaže skriveno,

povučeno, osamljeno. Proces slikanja je spor, dugotrajan, traje onoliko dugo dok slika ne dopiše do točke potpunog zasićenja. Motiv tone u preobrazbe pune redukcija, torzija, iskrivljenja, boja muklo odzvanja čak i onda kad je čista i zvučna. Tkivo slikane površine bogato je slojevima i nebrojenim namazima koji se gestički uvrću u same sebe, rotiraju i na kraju istežu u



Ivo Šebalj
Akt, 1960-1963.
 ulje, platno;
 67 x 80 cm
 vl. Grujo Golijanin,
 Zagreb

tamne konture, crtovlja koja prate obrise likova samo provizorno, motive koji šutljivo poziraju u zagonetnoj atmosferi, u potpunoj izolaciji. Žive svoju anonimnost točno ponavljajući i u stopu prateći anonimnost svojega tvorca koji daleko od svijeta, u dimenzijama svoje sobe, razvija svoj slikarski problem.

Doba slave počinje sa samostalnom izložbom priređenom u Muzejsko-galerijskom centru Gradec u

Zagrebu godine 1988. Šebalj je u tom času sedamdesetpetgodišnjak, a sljedećih dvadesetipet godina najintenzivnije je i najplodnije razdoblje njegova slikarstva. Godinu ili dvije poslije spomenute izložbe u atelijerskim razgovorima zagonetno je i opsesivno govorio kako je došao do ruba, do Rubikona, zdvajajući nad pitanjem je li u stanju prijeći crtu. Ono što vidi na drugoj obali obećava, a o nekom povratku ili stajanju na mjestu ne može biti ni riječi, budući da on nije slikar akumuliranih iskustava, tehnike i proizvodnje, nego slikar stalnih početaka. Tada mi nije bilo jasno što se točno krije iza metafore Rubikona, ali danas mislim da sam konačno shvatio. Prijeći Rubikon značilo je prijeći u apstrakciju, u apstraktno slikanje, o kojemu je i prije s najvećim uvažavanjem govorio. Nije ga prešao, ostao je u međuprostoru između figurativnog i nefigurativnog tražeći svoj maksimum na razini nejasnog, neodređenog, nefiksnog, nestabilnog, "slabog" – da se poslužimo središnjim pojmom filozofije G. Vattima. No upravo ga je ta "slabost", neodređenost, činila tako suvremenim, nadmoćnim slikarstvima u kojima dominiraju snaga i određenost. Ono, međutim, što nije bilo u njegovoj prirodi jest manevriranje po površini. On je slikar dubine. Takav je oduvijek bio. Nekoć u smislu skrivene i samozatajne dubine, kasnije u smislu neskrivene i raskošne dubine. Slike nastale u posljednjih šest godina, među kojima je niz kapitalnih izloženih ovom zgodom, motivski se mogu okupiti oko tri kompleksa, tri cjeline. To su motivi *Erosa*, *Erotike*, sakralni motivi i motivi lubanje. U individualnom životu slikara poput Šebalja, u kojemu je erotizam isto što i traganje i napetost, motiv *Erosa* i *Erotike* samo je jedan od modusa onog pokreta koji će se prenositi u materiju boje podižući joj uskomešanost i temperaturu, uzbuđenost tonskog ili kolorističkog prožimanja, nerazmrsivo spleten u nanose i poteze kista. Samo nakon dužeg motrenja razabrat ćemo na tim platnima figure erotizma, scene

seksualnosti. Ali u konačnici sve se rastvara u simfoniju slikarske površine koja nije zaboravila svoju dubinu. O slikama sakralnih motiva reći ću samo to da se Šebalj, slikajući *Raspeće*, *Golgotu* ili *Križ*, ni u jednom trenutku nije sveo na razinu profesionalnog slikara kršćanske tematike. *Raspeće* nije raspeće u svome neposrednome religioznom značenju ili funkciji, nego je



Ivo Šebalj
Akt, 1994.
 ulje, platno;
 181 × 200 cm
 privatno vlasništvo,
 Zagreb

slikarstvo, izdvojeni, fokusirani slikarski problem koji zrači i djeluje ponajprije intenzitetom slikarova neposrednog uloga na platnu. Najteže je ipak sa *Lubanama*. One su također prije svega slikarstvo, svedeno na crno-bijele odnose s nešto žutog. Teško je, naime, odoljeti primisli kako su pet posljednjih platna, odreda s motivom lubanje, od kojih su ovdje izložena tri, slut-

nja slikarova o smrti koja se već nastanila u slikama. Tko u dugim krivudavim linijama otjecanja boje čije su putanje prepuštene slučajnosti neće identificirati metaforu opstanka koji istječe, metaforu traga koji je prepušten sam sebi, koji je postao objektivniji kao što je i smrt objektivna u svođenju živoga bića u anorgansko stanje stabilnosti.



Bez sumnje, misli su to i raspoloženja još uvijek pod dojmom Šebaljeva odlaska sa životne scene, ali ne i sa umjetničke. Uvijek sam imao osjećaj da njegovo slikarstvo na neki način proklizava kroz vrijeme, izmiče uobičajenim mjerilima o inovaciji i zastarijevanju. Tajna je možda u tome što njegova slikarska poetika nikada nije bila vezana uz neki opći pravac ili pokret, pa nije ni dijelila sudbinu sveprisutne dominacije i neumitnog

Ivo Šebalj
Lubanja, 2001.
ulje, platno;
170 × 200 cm

utrnuća. Njezin je položaj bio “između”, bila je u “međuvremenu”, doticala je sva slikarska vremena i nijedno posebno. Nadasve je zadivljujuće to kojom punoćom i dostojanstvom upravo kasne slike postavljaju u svoje središte sjaj slave slikarstva koje se gasi.

Predgovor za katalog samostalne izložbe Ive Šebalja. Galerija Kortil, Rijeka, 2003.



1 Zdenko Rus: *U posjetu ateljeu Đure Sedera. "Još nisam naslikao svoju sliku". "Telegram" br. 444, Zagreb, 1. XI. 1968.*

2 Isto.

11. Autoportreti "starog divljeg"

Prije četrdeset dvije godine – a bila je to godina studentske pobune u Parizu i u ostalim europskim gradovima uključujući i Zagreb, te okupacije Čehoslovačke, što je definitivno raspršilo smisao i samog razgovora o utopiji socijalizma, a kamoli njenog društvenog ostvarenja – pisac ovih redaka posjetio je slikara Sedera u njegovu atelijeru u Zapruđu, s namjerom da o tome i piše. "Nećete moći ništa vidjeti jer se nema što vidjeti", obavijestio je Seder u svom prethodnom pismu. Vanjske okolnosti su bile takve da je veoma malo imao vremena za slikanje. A unutarnje okolnosti? "Čini mi se – a to je zaista tako – da još nisam naslikao svoju sliku. Svaki put kad slikam mislim da sam blizu ..." Doba je to Sederovih anonimnih formi, bezimernih, posve ispražnjenih, muklih i bezbojnih, koje u svojoj totalnosti komuniciraju s Ništa. "Možda je Seder 'suviše' cerebralan", komentirao je pisac ovih redova.¹ "Naime, suvremeno slikarstvo velikim se dijelom 'raspada na činjenice', što znači da se 'sve što se može izreći' mora 'izreći jasno'. Odbacuje se gustina i nejasnost svijeta, gustina i nejasnost slikarstva, i ta stara 'istina' slikarstva proglašava se subjektivnim (ili metafizičkim) mistifikacijama. Ali proglasiti tmine nepostojećima samo zato što se ne mogu izreći 'jasno', stvar je prihvaćanja jednog od mogućih modela svijeta (ili slikarstva)."² Naravno, citirani stavovi o jasnosti dolaze iz slavne Wittgeinsteinove knjige *Tractatus Logico-Philosophicus*. U teoretskim krugovima, ali i u kritici, situacija slikarstva i

problem umjetnosti uopće bili su u tim godinama obilježeni mračnim prognozama o njezinu kraju, bar one kakvu smo dotada poznavali. Ponovno je oživljeno Hegelovo proročanstvo o svršetku umjetnosti, budući da ona u razvoju (svjetskog) duha danas (to jest u Hegelovo vrijeme) nije optimalan način, oblik, potreba duha u ostvarenju svoje apsolutnosti, jer u posljednjoj fazi svoga dovršetka, to jest ponovnog dolaženja k sebi, odigrava se (taj apsolutni duh) upravo kroz najvišu duhovnu djelatnost, naime filozofiju (kao metafiziku). Pisca ovih redaka ta je Hegelova teza veoma rano zaokupila i u mnogo čemu odredila, veoma je intenzivno osjećao mračnu stranu svoga bezrezervnog oduševljenja umjetnošću, te se te stigme nije, u biti, uspio riješiti do danas. Poznato je da su umjetnici, Hegelovi suvremenici, negativno reagirali na tu filozofovu formulaciju. O tome svjedoči, na primjer, skladatelj Felix Mendelssohn, koji je 1828. – 1829. slušao Hegelova predavanja o estetici. Profesor je rekao da je umjetnost stjerana u mišju rupu, što je, po njemu, neprihvatljivo, jer umjetnost živi i uvijek će živjeti. Ali je istodobno bilo i onih (Goethe, Schiller, Kleist) koji su slutili svršetak umjetnosti. Uostalom, i Hegelov prijatelj, pjesnik Friedrich Hölderlin, zaustio je znameniti stih: "... i čemu pjesnici u oskudnom vremenu?" Seder je, pak, sto i pedeset godina kasnije živio i svjedočio nemogućnost slike, a time i nemogućnost slikarstva. Spomenute 1968. rekao je kako se divi suvremenim strujanjima, "ali premalo je to što ona nose u sebi". Nekako u isto doba kralj konceptualne umjetnosti, Joseph Kosuth, piše, a sljedeće godine i objavljuje tekst *Art After Philosophy*, u kojemu na zadivljujući i, reklo bi se, elegantan način razrješava Hegelovo prokletstvo, proglašavajući aktualnost i budućnost umjetnosti poslije svršetka filozofije! Početno se osvrće upravo na Hegelovo dominantno mjesto u filozofiji 19. stoljeća, a kao posljedicu njegova utjecaja vidi činjenicu da većina suvremenih filozofa nisu ništa više od povjesničara filozofije, tako reći bibliotekara istine. Iako u strogom smislu ne misli da je počelo doba koje bi se moglo nazvati "krajem

Duro Seder
Autoportret, 1997.
ulje, platno;
195 × 147 cm



filozofije i početkom umjetnosti“, takva tendencija postoji, te između kraja filozofije i početka umjetnosti nema ničega što bi bilo slučajno. U formiranju Kosuthova stajališta odlučno mjesto ima, dakako, Wittgenstein, koji je – da tako kažemo – temeljito očistio filozofiju od nje same i vidi je kao misaono-jezičnu aktivnost, kao kritiku jezika, kao logičko razjašnjavanje misli. To je isto učinio i Kosuth u umjetnosti temeljito je očistivši od svih morfoloških (osjetilnih) osnova i vrsta (slikarstvo, kiparstvo), dokazujući da je umjetnost analogna analitičkom sudu (propoziciji), te je u tom smislu tautološka (što je prvi izrekao Ad Reinhardt: umjetnost je umjetnost – kao umjetnost; umjetnost – kao umjetnost nije ništa drugo nego umjetnost). U navedenim godinama življenja i prolaženja svoje umjetničke oskudice, Seder bi se sigurno složio s nekim od Reinhardtovih stavova o umjetnosti: da ne diše, da je beživotna, da je na samrti, da je bezizražajna, obesformljena, besprostorna, bezvrijedna. Samo mrtva umjetnost je dobra umjetnost, dodajemo, ali to je i Reinhardt pretpostavio kada je rekao, da je umjetnost “uvijek mrtva, a živa umjetnost je obmana“. U umjetnosti je primarna ideja, koncept – realizacija je sekundarna i uopće nije nužna. Logički jezik kakvim se služi Kosuth zahtijeva da bude “nad-individualan“, da ne izriče ništa “nova“ i da ništa ne “nalazi“. Iznad i izvan umjetnikovih želja i nastojanja analitičkim postupkom izriče se sama priroda umjetnosti: “umjetnost kao ideja kao ideja“. Činjenica je da “više od polovine najboljih ostvarenja u nekoliko posljednjih godina ne pripada ni slikarstvu ni kiparstvu“ (Donald Judd, 1965.), iako Seder 1968. misli, a to i kaže, da takvi radovi premalo toga nose u sebi, što će posvjedočiti u svome tekstu objavljenom 1971.³ Na primjeru slikarstva Lucia Fontane obrazložit će svoj negativni sud o suviše pozitivističkom shvaćanju i interpretaciji Fontanina reza kroz površinu platna u smislu fizičkog proboja dvodimenzionalne plohe slike u trodimenzionalni, stvarni prostor oko slike. U završnoj rečenici Seder kaže kako je “jedini mogući uzmak onaj u prostor djela.“ Kada je prije

-
- 3 Đuro Seder: *Nemogućnost slike*. “Život umjetnosti” br. 13, Zagreb, 1971.
 - 4 Zdenko Rus, predgovor za katalog samostalne izložbe Đure Sedera, Galerija likovnih umjetnosti, Osijek, 14. IV. – 3. V. 1977.

trideset i pet godina on taj uzmak i slikarski ostvario, pisac ovih redaka manifestno je pisao: “Umjetnost kao slikanje **kao slikanje**. To prije svega znači da umjetnost nije formalan iskaz, nego je svagda slikarska evidencija subjekta uronjenog u svijet života. Nadalje, umjetnost kao slikanje nije tautologija nego je identifikacija, te daljnja formula glasi: Umjetnost kao slikanje jest slikanje, ili kraće – slikanje = slikanje.”⁴ Od tih vremena Seder se u svom osnovnom stavu prema slikanju i slikarstvu nije promijenio. Kada je 1992. samostalno izlagao u Dortmundu, neki ga je kritičar duhovito nazvao “starim divljim” (*alter Wilde*), reflektirajući se na pojavu s početka osamdesetih godina prošloga stoljeća u Njemačkoj poznatu pod imenom *Neuen Wilden* (*novi divlji*), ili *Jungen Wilden* (*mladi divlji*), također i *Neue Heftige* (*novi žestoki*). Izuzev strahovito moćnog, prodornog, već izlaganog i poznatog *Autoportreta* iz 1997., te dimenzijama omanjeg *Autoportreta* iz 2005., svi ostali su nastali tijekom 2007. godine. Ne bismo ovom prilikom analizirali i vagali elemente formalne prirode ni raspravljali o njihovoj većoj ili manjoj slikarskoj vehemenosti kojom su naslikani, o oštirini i prodornosti njihovih psiholoških karakterizacija. Naveli bismo tek općenitu misao, kako jedan slikar, s egzistencijalnim iskustvom o nemogućnosti i mogućnosti slike danas, u svom kasnom slikarskom očitovanju, uzimajući kao motiv vlastiti lik, maksimalno intimizira, osebljuje razloge svoga unutarnjeg slikarskog trajanja, a nas potiče na univerzalno pitanje opstojnosti svijeta umjetnosti, osobito slikarstva, te da se prisjetimo da ni za Hegela svršetak nije značio i prestanak, što je suvremena misao postmoderne formulirala kao “neprestani svršetak”, kako filozofije, tako i umjetnosti.

Predgovor za katalog samostalne izložbe Đure Sedera *Autoportreti*. Studio Moderne galerije “Josip Račić”, Zagreb, 2010.

... se stopuje porije



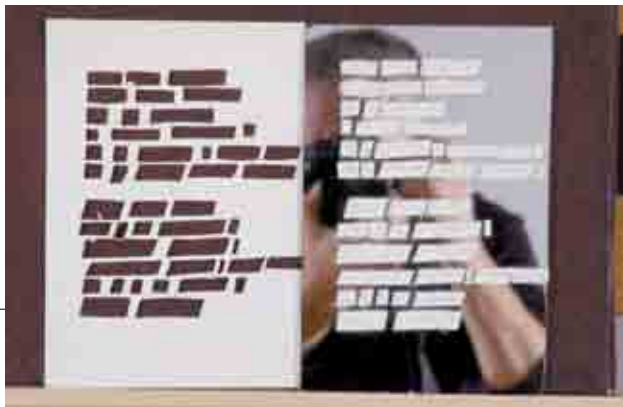
Vlado Martek

Estetika ne djeluje na savjest

Počevši od plakatnih pjesama, poetskih objekata, ready-madea, stakala i ogledala kao višesmjernih podloga, do izjava i agitacija – sve su to neposredne, predmetno i životno stvarne forme i geste jedne pjesničke svijesti bez pjesme, djelomično jezične ili nejezične, materijalizirane manifestacije procesa (pred)poetskog rada,

iščekujućeg pripremanja i faze čišćenja životnog i mentalnog prostora koji jedino takav, prazan i očišćen, obećava stvarni, zbiljski, neotuđeni dolazak poezije, čiji će zvon, kada se to zbiljski desi, nadaleko odzvanjati svijetom ljudskoga opstanka. Ova haideggerijanska projekcija više je plod interpretatora nego samog Marteka koji iskače iz sporovoznih vizija i perspektiva i premješta se

Vlado Martek
1. Noć ima svjetla...,
1981.
 tekst olovkom, papir,
 ogledalo;
 21 x 29 cm



na plan likovnih elementarija “isključivo u putničkom smislu jednog dadaističkog, nihilističkog (za)maha”.³⁰ U procjepu između ništa poezije i poezije nalazi se pretpoezija koja se malo ili nimalo ne oslanja ili smješta u jezik, a odvija se na nivou elementarnih operacija i izvedbi koje nisu ništa drugo i ništa više od onoga što činjenično jesu, ili nisu, poput, na primjer, katrenskog ispisivanja riječi “stvarno” i završne kitice s izrezom papira/podloge, ili, još konzekventnije, poput *Perforirane pjesme* (1978. – 1979.), gdje slijed perforacija funkcionira umjesto riječi potencijalno ogrezlih u maštovitu metaforičku tlapnju. Kada u radu *Počinjem pjesmu* (1979.) u četiri istovjetne kitice ispisuje

“POČINJEM PJESMU
 A B C Č Ć D DŽ Đ E F G H I J K L
 L J M N N J O P R S Š T U V Z Ž”

s nagovještajem posljednjeg "stiha" da ispis može teći unedogled, to jest da je čin ispisivanja u položaju stalnog započinjanja i imenovanja pisanja svedenog na znakove abecede, prikovane za same sebe, izvan svake mogućnosti, to je objektivno stanje pretpjesme i pretpjesnika koji se u danim povijesnim okolnostima priprema za pjesništvo. Nema ničeg isforsiranog ili puko domišljatog u Martekovu radu tijekom tih, za njega, odlučnih sedamdesetih godina. Njegovi su postupci elementarni i analitički, tautološki u mjeri u kojoj inzistira da izvan autoritativnosti zanatske vještine i uopće izvan bilo kakva tehničkog umijeća drži otvorenim put između materijalnih datosti i duhovne zbilje, između pretpostavke za pjesmu i poezije. Moguće je – a tako i jest – takav tautološki put shvatiti kao još jedan oblik, ili figuru, u koracima moderne i avangardne umjetnosti da zbací teret konvencije i nadgradnje i da se postavi na zdrave početke. Kada se Martek u svojim ranim tezama zalaže za očitovanje autentičnosti mimo nadgradnje, to jest mimo estetske površnosti i esteticističke samodostatnosti navodeći tri glavne točke: tehničku nedotjeranost, zanemarivanje estetičnosti i savjest, njegovo se htijenje – strukturalno gledajući – ne razlikuje od, na primjer, Brancusijeva, čija se (po riječima Henryja Moorea) specijalna misija sastojala u tome da svoje suvremenike ponovno učini svjesnim oblika koji je od gotike naovamo u europskom kiparstvu posve prekrila mahovina, korov, sve vrste površinskih izdanaka koji su posve prekrili formu. Taj fenomen čišćenja (očišćenja?!), otapanja, razgolićenja – a da i ne spominjemo pojmove i sintagme kao što su "slikarski čisti odnosi", "čista boja", "čisto slikarstvo", "čista umjetnost" općenito, sve do ontološkog određenja biti umjetnosti, gdje pojam čistoće zauzima centralno mjesto – snažno je prisutan u umjetnosti 20. stoljeća. Martek je, međutim, u odnosu na tu tendenciju čistoće na suprotnoj strani. Pojam čistoga gotovo je sinonim za kompleks

31 Vidi katalog *Izložbe-akcije 1975-1977*, CEFT, Zagreb, 1977., str. 32.

estetskoga, a Martek je u svim svojim fazama borbe antiestetičar koji radikalno razdvaja umjetničko od estetskoga, od lijepoga. Ne samo da su mu strana tradicionalna određenja umjetnosti kao estetskog fenomena unutar cjeline ljudskih aktivnosti nego mu je stran i avangardni projekt estetizacije svijeta koji je u tom času predvodio dizajn, "zakoniti nasljednik konstruktivističkih avangardi", kako to kaže Filoberto Menna, kojemu su, baš kao i povijesnim avangardama, nove društvene stvarnosti, nove industrije i nove tehnologije, stari i novi masovni mediji isisali njegovu izvornu revolucionarnu ulogu, podlegavši u cijelosti zahtjevima tržišta. Ne možemo elaborirati sve razloge krize avangardi i odjeka te krize u pojavama neoavangardi, iako bi te analize značajno osvijetlile napetosti i otvorena pitanja pred kojima se Martek našao tijekom sedamdesetih godina. U svakom slučaju pitanje umjetnosti kao estetskog fenomena Martek je premjestio na teren etike. Fenomen etičnosti u habitusu njegova rada čini mu se urgentnim. *Estetika ne djeluje na savjest* (1976.) verbalni je rad fiksiran u materijalu, a identičan iskaz srećemo i u tekstu *Ritam i identifikacija*, objavljenom u katalogu *Izložbe-akcije 1975-1977. Grupe šestorice autora*.³¹ Estetsko je površinsko, drugim riječima: plitko i kao takvo ne-bitno, nema snagu neotklonjive nužnosti. Estetika je površna i nikada nije "aktualno humanizirajuća", kaže Martek u spomenutom tekstu, dok je etička dimenzija dubinski angažirana, obvezujuća i odgovorna. *Svako uzimanje pisaljke u ruku čin je poštenja* (1976.) naziv je i izvedba rada s prilijepljenim flomasterom kojim je tekst ispisan i koji ima neposrednu i činjeničnu snagu dokaza i potvrde. Cjelokupni Martekov rad koji se zbiva u asketskom obilju s elementima kolaža, asamblaža, ready-madea, nađenih predmeta, ispisa i slogana, izložaba-akcija, etički je obojen. Tako danas prosuđuje i autor kada u "neohlađenom životopisu" koji je sam napisao, kaže:

“Opsesija etičkim kod Marteka poprima, dakako, opsesivne i propovjedničke navike. (Trebalo se sjetiti žara usmene predaje za vrijeme održavanja izložbi-akcija u sedamdesetima, kada je autor izgarao u objašnjenjima. U stilu: ‘Kako mrtvom zecu objasniti umjetnost.’” Crte naivnosti, amaterizma, uporabe jeftinih i siromašnih materijala, provizorne izvedbe ograničenog trajanja,



Vlado Martek
Ponos, 1976.
(detalj)
konopac, kotač bicikla, fotografija, tekst olovkom, papir;
93 × 64,5 × 3 cm
vl. Darko Šimičić,
Zagreb

aspekti humora, parodije, paradoksa i ironije zapravo angažiraju visoki stupanj moralnosti koji autor kao pojedinac postavlja u svome radu i u porukama koje oni odašilju. Čitajući *Teoriju avangarde* Petera Bürgera na-

ići ćemo na mjesto gdje spominje Valéryjev teorem o pokretačkoj snazi ponosa stvaralačkog subjekta u proizvodnji autonomnog umjetničkog djela, čime još jednom obnavlja shvaćanje umjetnosti o individualnom karakteru umjetničke izvedbe, ali odmah nastavlja s Duchampovim istupom radikalne negacije kategorije individualne produkcije, kada je 1913. godine poslao na izložbu serijske proizvode (*Fontana, Sušilica za boce*). Martekov poetski objekt *Ponos* (1976.), stari kotač bicikla s umetnutim fotoautoportretom među žice i prilijepljenim komadićem papira na kojemu olovkom ispisana riječ ponos otvara polje iznimno složenih odnosa. Autor ne ponavlja Duchampov dalekosežni konceptualni čin provokacije i poruge, nego omekšava udar radikalnosti, umeće osobnu notu istodobno ironizirajući je. Spaja nespojivo i preuzima odgovornost za svoj poetski objekt koji veže konopcem i nosi ulicama grada doslovno imajući na savjesti ono što javno proklamira, naime ponos odgovornosti za poeziju kojim je natopljeno njegovo djelo kojega se kao djela inače odriče.

Vlado Martek 1973 – 2007. Ulomak iz predgovora za katalog retrospektivne izložbe. Moderna galerija (Gliptoteka HAZU), Zagreb, 2008.

Bilješka o autoru

Zdenko Rus (Karlovac, 1941.) diplomirao je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu povijest umjetnosti i filozofiju. Od 1972. do 1974. godine honorarno je predavao *Estetiku* na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, a od 1974. do 1980. godine kao vanjski suradnik vodio je tjednu polusatnu emisiju "Likovna kultura" na Prvom programu Radio Zagreba. Od 1974. do umirovljenja 2010. godine radio je kao kustos, viši kustos i muzejski savjetnik u Modernoj galeriji u Zagrebu. Od 1972. do 1981. godine bio je član redakcije časopisa "Život umjetnosti", a od 1976. godine član je Međunarodnog udruženja likovnih kritičara (AICA).

Tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina piše likovne kritike, eseje i brojne predgovore u katalozima izložaba. Od sredine sedamdesetih priređuje monografske i retrospektivne izložbe s predgovorima za kataloge (*Ferdinand Kulmer : Slike 1953.-1976.*, 1976.; *Marijan Detoni : Retrospektiva 1927.-1975.*, 1979.; *Šime Vulas : Skulptura 1960.-1980.*, 1980.; *Šime Perić : Slike, radovi na papiru, skulpture 1954.-1988.*, 1989.; *Željko Jerman : Subjektivne i elementarne fotografije, foto i fotogramске slike 1970.-1995.*, 1996.; *Ivo Šebalj : Obris kraja, orisi početka 1941.-2001.*, 2002.; *Boris Demur : Ekspresionizam kao realnost života i realitet umjetnosti. Primarno, analitičko, elementarno, procesualno slikarstvo i kiparstvo. Spiralno slikarstvo i spiralno kiparstvo (Retrospektiva 1)*, 2004.; *Vlado Martek 1973.-2007.*, 2007.; *Josip Račić*, 2008.-2009.; *Anto Jerković 1958.-2005.*, 2009.), te problemske izložbe (*Aktualnosti u hrvatskoj likovnoj umjetnosti*, Beograd – Zagreb, 1977.; *Apstraktne tendencije u Hrvatskoj 1951.-1961.*, Zagreb, 1981.; *Josip Račić – Miroslav Kraljević : Memorijalna izložba 1885.- 1985.* (s Mladenkom Šolman i Jelenom Uskoković), Zagreb, 1985.; *Postojanost figurativnog 1950.-1987.*, Zagreb, 1987.; *Hrvatska umjetnost u osamdesetim godinama*, Sarajevo – Skopje, 1990., Zagreb, 1991.; *Nova hrvatska umjetnost* (s M. Šolman i I. Zidićem), Zagreb, 1993.;

125 vrhunskih djela hrvatske umjetnosti (s timom suradnika), Zagreb, 1996.; *Čudovišno*, Zagreb, 2004.; *Kraj stoljeća, kraj slikarstva? Hrvatsko slikarstvo u devedesetim godinama*, Zagreb, 2005. Godine 1983. autorski je postavio stalni postav Moderne galerije u Zagrebu.

Važniji eseji i studije: *Historija intelekta kao historija umjetničkog razvitka (Djelo Herberta Reada)*, "Život umjetnosti", br. 2, Zagreb, 1966.; *Tragom Schillerova mišljenja*, "Mogućnosti", br. 10, Split, 1969.; *Neki aspekti problema lijepog i umjetnosti u modernoj estetici*, "Mogućnosti", br. 7, Split, 1970.; *Poslijeratna hrvatska likovna kritika*, "Kolo", br. 11, Zagreb, 1971.; *Yves Klein njim samim*, "Život umjetnosti", br. 15-16, Zagreb, 1971.; *Dada & Kolaž*, "Pitanja", br. 47, Zagreb, 1973.; *Antiumjetničke tendencije i stvarnost*, "Život umjetnosti", br. 24-25, Zagreb, 1976.; *Šebaljev memento* (u knjizi *Arhitekt Nenad Fabijanić – slikar Ivo Šebalj: Suradnja 1990. – 1998.*), "Kratiz", Zagreb, 1998.-1999.; *Umjetnost i njezina sjena* (katalog problemske izložbe *Razmeda*), Zagreb, 2000.-2001.; *Monotonija versus ekspresija versus geometrija : Ključne tendencije u hrvatskoj umjetnosti pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća* (katalog izložbe *Slika i objekt*. Zbirka suvremene umjetnosti "Filip Trade"), Umjetnička galerija, Dubrovnik, 2004.; *Nestanak sakralnoga iz umjetnosti?*, "Bogoslovska smotra", br. 4, Zagreb, 2004.; *Labirint Oskara Hermana* (katalog memorijalne izložbe 1886.-2006.), Zagreb, 2006.; *Ili Velazquez ili ništa : kronologija, korespondencija, dokumentacija Josipa Račića* (katalog retrospektivne izložbe, Zagreb, 2008.-2009.).

Objavio je knjigu *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj* ("Logos", Split, 1985.) te monografije *Marijana Muljević* (Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1992.), *Đuro Seder* (s V. Kusikom; Artresor studio, Zagreb, 1997.), *Josip Jerković* (uz koautore A. Maračića i B. Franceschija, "Meandar" – Moderna galerija, Zagreb, 2009.) te *Boris Demur* (Art magazin "Kontura" – Moderna galerija, Zagreb, 2011.).