

# Svijet prema labirintu

SILVA KALČIĆ

ESEJI O VISOKOJ MODERNI I  
POSTMODERNIZMU 1970-IH I 1980-IH





**SVIJET PREMA LABIRINTU**  
ESEJI O VISOKOJ MODERNI  
I POSTMODERNIZMU 1970-IH  
I 1980-IH

SILVA KALČIĆ



# UKINUĆE I POVRATAK ILI KONTINUITET SLIKE

Ako je umjetnost, prema definiciji, ogledalo društva, onda je karnevalizacija umjetnosti uistinu pravilna registracija stanja stvari u suvremenom svijetu, u koji smo svi uronjeni, i kojim plutamo u raznim smjerovima, u različitim trajanjima i dosezima. Pojava fotografije u modernizmu potaknula je krizu prikaza u figurativnom slikarstvu, budući da je svojim odslikom realnog svijeta potisnula oslikavanje ljudskog lika, otvorivši postupno put prodoru događajnosti u svijetu umjetnosti. Iz nužnosti raskida s tradicionalnom umjetnošću prikazivanja začinje se ikonoklazam avangardnih pokreta. Prema Jaspersu, svjesnost uvijek ima metafizičku orijentaciju da bude nešto drugo od svoje postojeće forme, odnosno da ih transcendirira, u određenju transcendencije kako je Kant definira u *Prologomeni za svaku buduću metafiziku* (1783.) kao one kad pojmovi prekoračuju iskustvo, za razliku od imanentne primjene pojmova, tj. kao one koja je ograničena na iskustvo; uvjeti mogućnosti same spoznaje neovisni su o svakom iskustvu – kao konstitutivna načela spoznaje. Prema definiciji, umjetnost je uvijek govor o razlici, o nesvodivosti: s Descartesom je završila aristotelovska tradicija, prema kojoj su prostor i vrijeme „kategorije” koje omogućavaju klasifikaciju „osjetilne spoznaje”. Prostor je postao apsolutan. Vraćajući se na stari pojam kategorije, Kant je opisao prostor kao nešto što nije ni materija ni skup objektivnih odnosa među stvarima, već ju je prisposodobio idealnoj unutar-

njoj strukturi, kao svijest a priori, instrument znanja. U *Slici bez svijeta* (2006.) Žarko Paić u razmatranju počinje od procesa razgradnje slike u umjetnosti 20. stoljeća, od nestanka perspektive do konačne i potpune nepredmetnosti. Polazeći od promišljanja Alaina Besançonona koji ikonoklazam suvremene umjetnosti ograničava na religijsko-umjetničku sferu, motivirajući ga organskom povezanošću Maljeviča i Kandinskog s pravoslavnom tradicijom ruskog ikonocentrizma, Paić ukazuje na antropologijsko-politički i ideološki karakter „zabrane slike” u avangardi, ali u razmatranju ide i korak dalje, smještajući tu pojavu u širi kontekst povijesnog i društvenog razvoja, što vodi nestanku karaktera svjetovnosti svijeta koji omogućuje mjesto i prostor umjetnosti u događanju žive povijesti kao umjetnosti svijeta samoga. Naime, svijet je taj koji gubi predmetnost, nestajući u virtualiziranim i simulacijskim zonama konstrukcije. Eksperimentalno-inovativni duh moderne znanosti koja u prvoj polovici 20. stoljeća ima prijelomni karakter obrata dotad prevladavajuće znanstvene paradigme, istoznačan je s avangardnom stalnom potrebom za transgresijom kao hipostazom novoga. Riječ je o duhu novog doba, temeljenom na stalno rastućoj brzini, dinamizmu, aktualnosti, neprekidnoj promjeni, a novost je samo kanonsko-dogmatska inačica sekularizirane religije avangarde. S nestankom mimetičkog modela slikarstva, raspredmećenjem slike i prekidom s umjetnošću kao onim što bi se još



od Platona zvalo prividom privida, avangarda navješćuje svijet bez slike i bez-djelovnosti djela u kojem performativna i konceptualna umjetnost više ništa ne prikazuju, već uprizoruju život u njegovoj procesualnosti, zahtijevajući prostor i vrijeme događaja, što je i kraj same avangardne umjetnosti u njezinu ozbiljenju. Od estetike umjetničkog djela avangarda prelazi k estetici događaja, a prostor umjetnosti postaje život u njegovu bivanju i neprekidnoj događajnosti, gdje se umjetnost realizira u životnosti života samoga. Umjetnik tako konstruira svijet iz svojega unutarnjeg prostor-vremena ideje, odriješen od ikonografije mita i religija, te neopterećen pojmom lijepog, ali i izvornosti i autentičnosti u stvaranju nove zbilje. Tako smo u novo doba svjedoci proizvodnje svijeta kao slike. Postmodernu karakterizira promjena senzibiliteta, preispitivanje postulata moderne, ponajprije uvjerenosti moderne u autonomiju umjetnosti, i transgresija moderne posezanjem za elementima stilova prošlosti; središnja pitanja postmoderne umjetnosti su autoritet i aktivizam. Pojmovi koji bivaju redefinirani s postmodernom su: pastiš, citat, aproprijacija, prošireni pojam autorstva, dekonstrukcija, diskurs, destabilizacija. Reprerzentacija i stvarnost se preklapaju. Slike i simboli (*signifiers*) mijenjaju ili gube značenje u različitim kontekstima ("prisvajanjem"), otkrivajući proces ("dekonstrukcije") kojim se konstruira značenje. U doba televizije i masovnih medija konvencije reprerzentacije i jezik imaju znatnu ulogu u stvaranju ljudske svijesti, ono što doživljavamo kao stvarno filtrirano je reprerzentacijom. Ideja reprerzentacije kao stvarnosti označava se pojmom „simulakrum” Jeana Baudrillarda.

Baudrillard termin *hiper reality* objašnjava načinom da se opiše svijet u kojemu slike više ne predstavljaju stvarni predmet, već promatrača upućuju na drugu sliku, i opet drugu, u beskonačnoj sekvenci. U takvom svijetu simulacija ne zamjenjuje stvarno iskustvo, već sama postaje stvarnost. Gubitak originalnosti znači da je sve kopija, a bez originala ideja kopije bez pejorativ-

ne konotacije nema smisla. Antičko vjerovanje da za ljepotu postoje objektivna pravila (poput simetrije, istovjetnosti i proporcija prema pravilima zlatnog reda i sl.), zadržalo se kao temelj zapadne umjetnosti sve do sredine 19. stoljeća kad je (usporedno s esteticizmom umjetnosti, u smislu pobuđivanja i oživljavanja osjetila, i estetikom kao filozofijskom i znanstvenom disciplinom u definiciji „promatranja uvjeta osjetilne percepcije” prema Kantu, odnosno u definiciji „kritike ukusa” prema Baumgartenu) ozbiljno dovedeno u pitanje. Benedetto Croce je smatrao da postoje dva temeljna oblika ljudske spoznaje: intuitivna i logička spoznaja. Od prve, intuitivne ili estetske, dolazi se, putem fantazije, do spoznaje individualnoga (do slike), a od druge, logičke ili znanstvene, putem intelekta, do spoznaje univerzalnoga (do pojmova). Umjetnička istina neovisna je o znanstvenoj, koja se služi pojmovnim jezikom logike, pa je u usporedbi s njom do te mjere indiferentna da joj, logički gledano, može i proturječiti. Pod udarom radikalne kritike Baudelairea i naturalizma, bezvremenski ideal klasične ljepote u izričaju „umjetničko je lijepo”, neutraliziran je antiestetikom hannoverske dade (1919.), tj. ikonoklasičnim dadaizmom. U suvremenom društvu, *ljepota* ostaje jednako moćna u likovnim umjetnostima upravo svojim izostankom. Fluxus u svojem stvaranju proglašava „estetsku namjeru usputnom pojavom”.

Suvremeni švicarski umjetnik Thomas Hirschhorn kumulativnom strategijom i korištenjem starežnih materijala, „kritičkim korpusom” umjetnosti dekonstruira prostor izložbe, razrađujući razlikovnu definiciju ljepote i kvalitete. Joseph Kosuth je djelom *Jedna i tri stolice*, 1965., začetnik ideje konceptualne gradnje djela: instalacija u kojoj je isti predmet predstavljen u tri posve različita oblika pojavnosti, kao stolica, kao slika i kao tekst, sastoji se od prave stolice dimenzija 82 × 40 × 37 cm, crno-bijele fotografije (sklopive) stolice u prirodnoj veličini i definicije stolice iz rječnika. Umjetnik iznosi skup prijedloga koji stvaraju jedinstvenu predodžbu (iako jedino stolica kao predmet postoji



GERHARD RICHTER U RADU NA *ABSTRACT PAINTING (911-4)*, 2009.

sama za sebe, fotografija i tekst su o njoj ovisni). Kosuth je sredinom 1960-ih isticao da svako umjetničko djelovanje treba dovoditi umjetnost u pitanje propitujući njezinu prirodu; stoga treba prije svega razumijevati lingvističku narav svih umjetničkih prijedloga – njihova je izvedba ionako nebitna. Kao kontekst svoje umjetnosti uzima filozofiju Ludwiga Wittgensteina: „Svijet je sve što je slučaj”. Biti umjetnikom značilo je preispitivati narav umjetnosti. Kosuth nije osobno napravio nijedan dio instalacije, on ih je samo postavio zajedno. Otvara se novo pitanje: koja je reprezentacija stolice najpreciznija? Promjenom modela stolice (npr. na izložbi *Enigma objekta* u Galeriji Klovićevi dvori u Zagrebu 2002. uzeta je i fotografirana stolica iz galerije, a definicija stolice je iz rječnika hrvatskoga jezika) i lokacije postava instalacije mijenja se i njezina pojavnost. Devedesetih godina 20. stoljeća, u tranziciji iz društva industrijske proizvodnje u društvo medijske proizvodnje stalne ontološke

koegzistencije banalnog i dramatičnog, umjetnici i kritičari iznova se bave pitanjem ljepote i u tom smislu revaloriziraju umjetnost prethodnih desetljeća, pokušavajući redefinirati umjetnost kao *objektiviziranu ljepotu*, ili tjelesnu, i *neopipljivu ljepotu* koja kruži oko iskustva uzvišenog.

*Transavangarda* i *nova slika* predstavljaju veliki povratak pramediju, slikarstvu kao „relikviji prošlosti”, prema Anselmu Kieferu. Slikarstvo 1980-ih stoga iskazuje nagnuće povratku narativnosti (miješanje vremena – sadašnjosti, prošlosti i budućnosti, i stvarnosti i imaginacije). U književnosti, u djelima Umberta Eca ili Williama S. Burroughsa očituje se kao metoda „sjeckanja” rečenica i njihova spajanja u nove, nepredvidive kombinacije te u alegorijama, aproprijaciji jezika suburbane i masovne kulture (npr. uličnih grafita i stripa ili su pod utjecajem tehnološki proizvedenih slika, kao što su eksperimenti s fotokopijama). Ili, kako je to rekao Jean Baudrillard, ako

je moderna doba proizvodnje, postmoderna je doba simulacije. Likovni kritičar Achille Bonito Oliva 1979. predlaže novi termin „transavangarda“ za povratak figuracije, štafelajnog slikarstva i uopće za oslobođenje od „represivnih stega intelekta“, tj. apstraktne i konceptualne umjetnosti: „Dematerijalizacija djela i bezličnost izvedbe koja je karakterizirala umjetnost 1970-ih, na strogoj Duchampovoj liniji, sada je transcendentirana ponovnim uvođenjem manualne vještine. Užitak izvedbe, rada na slici, tradiciju slikarstva vraća u umjetnost“. Nema jedne, linearne povijesti umjetnosti, već mnoštvo stilova i smjerova koji postoje istovremeno, dakle „sve prolazi“ (*anything goes*). Postmoderna je povratak na lakše shvatljivu umjetnost, koja se sviđa širokim slojevima ljudi. Achille Bonito Oliva i Harald Szeemann na lokaciji Magazzini del Sale i Dorsoduro u sklopu Venecijanskog bijenala 1980. otvaraju novu, tzv. *Otvorenu* sekciju (tal. *Aperto*), namijenjenu izlaganju mladih umjetnika. To je bio trenutak kad je iznjedrena transavangarda, na *Apertu* su izlagali umjetnici kao što su Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria i Mimmo Paladino. Te je godine Bijenale programski povezan s karnevalom u Veneciji, a arhitektonski dio izložbe se osamostaljuje spomenutim Prvim bijenalom arhitekture, čiji mu izbornik Paolo Portoghesi u duhu postmoderne daje naziv *Prisutnost prošlosti / La presenza del passato*. Termin „transavangarda“ usvojen je kao odrednica stila na izložbi *Duh vremena (Zeitgeist)* u Berlinu 1982. godine. Transavangarda posuđuje iz cijele povijesti umjetnosti pa su joj glavne metode rada citat, recikliranje, mentalni kolaž i simulakrum. Umjetnik stvara pod utjecajem religijske i magijske duhovnosti, slobodnih asocijacija, oslobođen stega intelekta koji je vladao u umjetnosti prethodnih desetljeća, svojevrsnog ikonoklazma. „Umjetnički atelijeri opet su puni kantica s bojom“, dijagnosticira taj umjetnički trenutak Christos Joachimedes. Malcom Morley, predstavnik hiperrealizma, bio je prvi dobitnik Turnerove nagrade, ustanovljene 1984. u londonskoj Galeriji Tate, kao način uvođenja suvremene

umjetnosti u javni život i način poticanja razmišljanja i rasprava o njoj u najširoj javnosti.

Gerhard Richter, Sigmar Polke i Georg Baselitz su umjetnici čiji je rad paradigmatski za razumijevanje postmodernog slikarstva. Budući da su iz Istočne Njemačke, rođeni su u vrijeme nacizma (odnosno, Richter godinu dana prije dolaska nacionalsocijalista na vlast, 1932.), a odgojeni u staljinizmu. Nekoliko mjeseci prije podizanja Berlinskoga zida (*Die Berliner Mauer*) 1961. Richter prelazi na Zapad kako bi se „mogao slobodno umjetnički izraziti“. Čini se da je upravo dok je živio u ideologiziranom društvu tadašnjega DDR-a formirao svoj psihološki profil umjetnika koji izbjegava bilo kakav trend ili idejni program koji bi bio sustavno nadređen njegovu radu, bez obzira na to je li riječ o istočnoeuropskom politički forsiranom socrealizmu ili pak o zapadnoeuropskim iskušenjima trendovskog pop-arta i zaostataka enformela. Njegovi figurativni radovi počinju, često, od slučajno pronađenih detalja u tisku ili na fotografijama, koje on onda projicira na platno i potezima spužvice ili kista replicira izvornik, koristeći se tehnikom zamagljivanja i zamućivanja snimljenog. Fotografiju kao ishodište slikarskog postupka počeo je primjenjivati još u ranoj fazi svojega umjetničkog razvoja, pokušavajući, kako kaže, izbjeći komplicirani proces odlučivanja o tomu što će slikati i kontekst modernističkog diskursa koji takvo donošenje odluke prati. Tako dobivene, zamagljene i nejasne slike imaju pojavnost fotografije, blisku realnosti; zadržavaju pritom i neku vrst nostalgичne distance, budući da hvataju, kao i sjećanje, samo obrise viđenog, dok ostalo biva zamagljeno zaboravom i prepušteno emotivnoj rekonstrukciji i interpretaciji. Kako je rečeno, upotreba fotografija kao izvornog, ishodišnog materijala za umjetnički proces stvaranja slike u više koraka (prve portrete radi projekcijom fotografije na slikarsko platno) neka je vrsta pokušaja da se proces slikanja rastereti od nekih njegovih povijesnih konvencionalnih opterećenja, poput razmišljanja o kompoziciji i sadržaju. Jednostavno bi uzeo „nađeni“ sadržaj





GERHARD RICHTER, *SVIJEĆA / NJEM. KERZE*, 1983. ULJE NA PLATNU, 95 × 90 CM

IZ SERIJE SLIKA JEDNE SVIJEĆE ILI DVIJU SVIJEĆA 1982. I 1983., TE APSTRAKTNIH SLIKA (SVIJEĆA) 1989. SLIKA ASIMETRIČNE KOMPOZIJSKE SCHEME, KOJA SE REFERIRA NA PROPORCIJSKO NAČELO ZLATNOG REZA S DESNE STRANE, A NEGIRA GA SLIJEVA. OBJAVLJENA JE NA NASLOVNICI ALBUMA *DAYDREAM NATION SONIC YOUTH*, 1983.

i potom ga transponirao u slikarski medij, kao što je to slučaj s motivom na fotografiji anonimnog prostora oko jednog bezimenog kutnog potpornja katedrale u Kölnu. Slikom dominiraju vertikalni elementi, najprije uspravni metalni nosači rasvjetnih tijela pa zasjenjeni potporanj i vertikalni reljefni obrisi gotičkih ukrasa na zidu bočnog broda, posloženi slijeva, idući od sjene k svjetlu koje pada na kutni potporanj u središnjem dijelu, i onda nadesno, opet prema sjeni, vertikalni stabla i obrisima okvira drugog prozora, pri čemu se organsko i izgrađeno u smislu linija i svjetla harmonično dopunjuje, dajući prizoru snažan element ravnoteže. Na sličan način su

uravnoteženi horizontalni elementi arhitektonске dekoracije usporedni s vodoravno izraslim granama drveta. Kontrast povijesnih slojeva slike izraženih gotičkim strukturama, u odnosu na suvremene slojeve grada, popločenja i rasvjete, biva pomiren i harmoniziran Richterovim postupkom zamagljivanja koji elemente oslobađa povijesnih i stilskih značenja, uklapajući ih u cjelinu nečega što pripada metaforičnosti faustovskog lijepog trenutka ("trenutku, lijep si, htio bih da ostaneš"). Njegove serije apstraktnih slika često su predstavljale različite načine razrade istog početnog motiva, rekombinacije iste zamisli. Postavljene u obliku niza pažljivo



GEORG BASELITZ, *IZVAN IGRE / NJEM. WEG VOM FENSTER*, 1982.  
ULJE NA PLATNU 250 x 250 CM. FOTOGRAFIJA: PETER SCHIBLI

posloženih prozora ostavljaju neobičan dojam da figurativni svijet u kojem živimo autor doživljava samo kao tek jednu moguću kombinaturnu reprezentaciju sveobuhvatnog apstraktnog vizualnog kaosa. Dakle, kao neku vrstu pravilne slučajnosti u svijetu koji je u osnovi neregularan i nepravilan. To je razvidno i iz načina na koji su realizirane slike romboidnog formata koji „visi” na vlastitom vrhu, u položaju između uspravnog i položenog, primjerice *Guildenstern* (1998., cibakrom fotografija između ploča od pleksiglasa i *alucobonda*, kompozitnog materijala sastavljenog od dva aluminijska lima). Richter fotografira izbliza amorfnu mješavinu boja na svojoj slikarskoj paleti, izabire jedan zanimljiv detalj fotografije i preformatira ga; romboidni format slike podsjeća na oplošnji briljant, jedan od najpravilnijih oblika kristala, te na taj način regulira nešto što je u biti kaotično i nepravilno (boje na paleti). *Fotografijama slike*, međutim, kreće obrnutim smjerom, od apstraktnih slike u ulju koju fotografira sa svih strana, iz raznih kutova i udaljenosti i u različitim uvjetima rasvjete, ne slijedeći pritom nikakvo posebno načelo. Međutim, potpuno isključuje element slučaja iz svojih djela i slike „konstruira u skladu s normama”. Ovaj su put crno-bijele fotografije, njih  $8 \times 4 \times 4 = 128$ , grupirane u skupine četiri puta po četiri na osam panela, stapajući se u neku vrstu jedinstvenog apstraktnog pejzaža organiziranog u obliku pravilnog rastera; to je način na koji konvencionalna misao pokušava shvatiti i strukturirati neuhvatljivi svijet oko sebe („svijet je sve što je slučaj”). Grebanjem i struganjem slojeva, operacijom oduzimanja, kao u radovima nadahnutima idejom rekreacije slojeva zastora, on stvara drugu vrstu apstraktnih nizova, slike koje se sastoje od serije slojeva, aludirajući na višeslojnost svijeta, na privlačenje pažnje promatrača na ono što je iza, nevidljivo, a tek treba biti otkriveno, misaonim „naporom” promatrača.

Richter, bez obzira na motive svojih slika i tehniku kojom radi, ostaje slikar koji je u osnovi zainteresiran za neprekidno propitivanje samog

slikarskog medija, ali i istraživanje mogućnosti materijala koji su integralni dio koncepcije/namisli svakog njegova djela. I u tome je, čini se, uvjerljivost i temeljna snaga njegova opusa, jer izslikava izvornu duhovnu osnovu iz koje nastaje, a ne tek neki preuzeti stilski predložak. Zamućuje, čini nejasnim svaki predložak, čineći svaki motiv jednako važnim i jednako nevažnim. U radu *Glenn* (1983.) iznosi kritiku precijenjenosti pojma originala, slikajući slike čije su teme nasumce izabrane sa stranica rječnika ili dnevnih novina. Od 2008. nastaje ciklus *Preslikanih slika*, gdje su fotografije birane na način Duchampovih nađenih predmeta „nultog stupnja”, gotovo „bez sadržaja” – prikazujući prazan ured ili plažu; katkad je to turistička fotografija, kojoj se gestualnim preslikavanjem dodaje sloj više ili manje heterogene teksture i sadržaja.

Počeci neoekspresionizma, pokušaja revitalizacije figurativnog slikarstva na temelju djela njemačkog ekspresionizma 1900-ih do 1920-ih, javljaju se već 1963. godine u Njemačkoj, i to izložbom Georga Baselitza u Zapadnom Berlinu. Djela s izložbe smatrana su kontroverznima i ubrzo ih je zaplijenilo državno odvjetništvo. Baselitzove kasnije izložbe nisu izazvale takve ekstremne reakcije. Potkraj 1970-ih predvodi grupu njemačkih umjetnika *Neue Wilden* ili *novi fovisti*, u koju je bio uključen i Anselm Kiefer, koja je crpila inspiraciju iz povijesti umjetnosti. Primjerice, na Kieferovoj slici *Vrhunskom biću* (1983.) prikazan je napušteni hangar. Tema slike je praznina, forma je važnija od sadržaja; simetričan arhitektonski okvir podsjeća na „obezljudenu” *Posljednju večeru* Leonarda da Vincija. Na slici Georga Baselitza *Slikanje prstima I–III – orao / Fingermalerei I–III – Adler* iz 1971. – 1972. motiv slike je naslikan naopako – što znači zaista slikan naopako, a ne naknadno okrenut za 180 stupnjeva – s namjerom da boja pigmenta i kompozicija boja bude prvo što zapažamo na slici i što snažno utječe na nas (dotiče nas poput udarca, prema definiciji Barthesova *punctuma*), prije negoli prepoznamo motiv. Na sličan način u ateljeu Kandinskog u Münchenu oko 1910.



(prema, gotovo, legendi) nastaje prva apstraktna slika. Međutim, Baselitzovi naopako postavljene likovi izgubili su svaku autonomiju u korist slike – na čemu inzistira do danas, pa tako i na 56. Venecijanskom bijenalu 2015. s osam slika ljudskih figura natprirodne veličine pod nazivom *Ne pada sa zida / njem. Fällt von der Wand nicht*. *Izvan igre* je suvremena interpretacija protoekspresionističkog slikarstva Edvarda Muncha, formiranog pod utjecajem nordijskoga naturalizma i veza s boemima Kristijanije osamdesetih godina 19. stoljeća. U Ibsenovu duhu, istupao je protiv društvenih konvencija i lažnoga društvenog morala. Kao i Munch, Baselitz tretira sliku kao spoj stvarnosti i umjetnikova unutarnjeg stanja. Njegovo je motivsko i značenjsko uporište u smještanju bestjelesnih likova u ambijent koji dramatski potencira naznačeno psihološko stanje. Na slici *Izvan igre* iz 1982., naopako je i antigravitacijski postavljena figura čovjeka, dok je lijevo na slici nanesena čista neboja koja lik na slici prati poput sjene. Munchov *Krik* u svojoj prvoj verziji, u boji, nastaje 1893., a dvije godine potom (1895.) Munch će iz nje izvesti crno-bijelu verziju slike uz obrazloženje da jedino bezbojnost doista može iznijeti pravo značenje krika/vriska. Čin slikanja Baselitz reducira na jednostavan i brutalan izraz (slikanje kao *psovanje*): zagovaranje „okrutne“ umjetnosti ili slikanje prstima (njem. *Fingermalerei*) kao umjetnost „pandža“, simbolizirajući asocijalnog, neprilagođenog umjetnika. Ekstremna ekspresivnost boje, figurativnost teme te djelomična nedovršenost motiva slike karakteristike su neoekspresionizma intenzivno zastupljenog u Njemačkoj. Baselitz se svojim slikama doticao teme njemačkog nacionalnog identiteta, postnacizma i gradskog nasilja i aludirao na primitivno-primordijalne instinkte suvremenog čovjeka. Prema Langovoj gramatici mita, čovjekom te čini ono što te kao čovjeka razara, civilizacijski obrasci poput odijevanja. Tijelo se tretira kao medij koji se mora uništiti i preoblikovati kako bi nastala „kultura“ (Foucault i Nietzsche). Baselitzova figura čovjeka-heroja, ikonografija koju je razrađivao od 1964. godine, bila je simbol njemačkog

ponosa, kojom je želio oponirati nastojanjima da se radovi američkih umjetnika nametnu Europi kao dio kampanje za kulturnu dominaciju SAD-a i borbe protiv komunizma. Baselitzova figura čovjeka bila je psihološki portret svih Nijemaca poraženih u ratu, poniženih i posramljenih zbog svoje (nacionalne) uloge. U interakciji dvoje ljudi jedna osoba (koder) prenosi poruku kroz sustav (kod) koji zajednički razumiju oba sudionika, a tumači je druga osoba (dekoder).<sup>1</sup> Baselitzova skulptura nastala postupkom grubog tesanja drveta, slično istodobnim radovima Marina Marinija, a u hrvatskom kontekstu Branka Ružića, djelomično obojena pod nazivom *Model za skulpturu* (1979. – 1980.), izazvala je skandal na Venecijanskom bijenalu 1980. Denotirajući lik muškarca koji je prikazan kao „koder“ u komunikaciji s publikom, polupodignute desne ruke. Publika je kretanje ruke dekodirala kao nacistički pozdrav.

## Kontekst jugoslavenskog modernizma

Rehabilitirana štafelajna slika kao *nova slika* – stalno je iznova reinterpretirana tradicija figurativnog slikarstva – plošnom, tzv. psihološkom (prirodnom i protuprirodnom) perspektivom i rebusoidnim prizorima „slike u slici“ ili „slike u slici u slici“. Naziv *Nova slika*, u kontekstu obnove umjetničkih medija i stilova prošlosti, „recikliranja i reorganiziranja naplavine svoje kulturne povijesti“, prema Ljiljani Kolečnik, upotrebljava se kao istoznačno transavangardi, slika je referencijalna i temeljena na parafrazi, parodiji i kiču. Zlatko Keser reći će da je „najteža stvar to što platno mora zadržati istu uzvišenost i dojmivost kao kad je bilo potpuno prazno“, a da ipak slijedi postmodernu tautologiju „više je više“, odnosno geslo „što više staviti u jednu sliku“ (Nada Beroš<sup>2</sup>). Pedesetih godina 20. stoljeća stvaraju se

- 1 Kod pozdrava je za sve kulture karakterističan „bljesak obrvama“.
- 2 Sandra Križić Roban, *Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2013., citat na str. 249.

novi kriteriji suvremenosti. Prema Igoru Zidiću, nakon Drugog svjetskog rata *čudovišno* premašuje *čudesno realno*. Sandra Križić Roban 2013. piše o nacionalnom slikarstvu u knjizi *Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas*, na način Heinricha Wölfflina, prema konceptima psihologijskog pristupa, komparativnom analizom i sa stajališta naroda i nacija. Ješa Denegri istaknuo je da je autorica, pišući o slikarstvu došla do metodološkog pristupa koji govori o biti medija slike, odnosno o pojmu gdje je slikarstvo, a gdje je slika, odnosno kako se slikarstvo može pojmiti slikom. Neki su autori „bezavičajni“, primjerice Ivo Šebalj koji je prema Marini Tenžeri naš prvi pravi urbani slikar. „Zavičajno“ slikarstvo „umjerenog modernizma“ Otona Glihe tematizira pejzaž koji je „nađena“ apstrahirana kompozicija, daljnje reducirane pojavnosti u otporu poslijeratnih europskih slikara geometrijskoj i „utilitarnoj“ apstrakciji.<sup>3</sup> Pojam lirske apstrakcije od 1947. uvodi Georges Mathieu, komentirajući Wolsa i njegov izraz „snage bez glasnoće“ (termin Irene Vrkljan) kojim je objašnjavao kako stvarnost u svojim očitovanjima pokazuje da napredak nije moguć.<sup>4</sup> Gliha svojim slikanjem gromača otvara impresionistički problem, nemogućnosti slikanja bijelog zida (suhozida) bijelom bojom u „emotivnom posvojenju“ ambijenta (prema Maroeviću) i njegovih apstraktnih kvaliteta. Enformel, umjetnost *bezobličja*, prema terminu *formless* Y-A. Boisa i Rosalind Krauss (*Formless. A user's Guide*), umjetnički je izričaj kod kojega je bitna neprovjerljivost i nehijerarhiziranost, odnosno enformel je termin koji omogućava deklasifikaciju. To je umjetnost koja ne prihvaća nijednu shemu naslijeđenu od prošlosti, kao ni jednu programsku obavezu prema budućnosti (Argan u djelu *Materija, tehnika, povijest u enformelu*). Dubuffet je tako slikao izobličena tijela koja su suvremenici nazivali skatološkim trendom. Postmodernizam reafirmira umjetničku subjektivnost, autonomnog pojedinca

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, 134.

i personificiranu umjetničku djelatnost, kao i povratak slikarskom mediju kao izrazu primarno vizualnog razmišljanja. U osamdesetim godinama 20. stoljeća slikarska praksa „manirističke postmoderne“ Ferdinanda Kulmera koincidira sa sličnim pojavama u umjetnosti i različitim oblicima retropraksi i retroavangardi, kao što je transavangarda, nova slika, Bad Painting, Neue Wilde itd., nakon razdoblja lirske apstrakcije s naznakom figuracije i kaligrafskog stila 1970-ih, gdje često riječ prenosi pojedinosti koje je vidio, primjerice, u šumi, što Sandra Križić Roban definira kao nomadsku slikarsku narav. Osim mitskih likova, 1980-ih kod Kulmera je zamjetna sklonost anegdotalnosti, usporediva s umjetnošću grafita, i pseudosirovost. Neoekspresionizam nanovo uspostavlja povijesni i mitologijski narativ slike. Egzistencijalizam je autentična urbana filozofija.<sup>5</sup> Utjecaj nezapadnih civilizacija na ekspresionizam i potom apstraktni ekspresionizam iskaz je svojevrsnog bijega od kulture; gestom se ostvaruje izravan odnos tijela i djela nastalog neponovljivim potezima kistom bez pripremnog crteža, što Max Ernst opisuje oksimoronskom sintagmom „kontrolirani slučaj“. Prema De Kooningu: „Svaki je potez kista morao biti odluka, a na nju je odgovoreno novim pitanjem.“ Neki autori kao što je Ljubo Ivančić 1950-ih teže krajnjoj redukciji slikarskog svijeta (prema Nadi Beroš), izoliranju slikarskog pogleda na fragment pod utjecajem egzistencijalističke filozofije, jdnosti ili *miserialisme* koji je opreka socijalnom realizmu.

U vrijeme *nove slike* počinje slikati Lovro Artuković, koji slikarev atelje također smatra nekom vrstom spremišta, pa i cjelokupnu povijest slikarstva iz koje, kao iz spremišta, slikar uzima ono što mu treba. (”Prvi slikar sadržavao je već u sebi sve slikare koji će se pojaviti nakon njega.”) Konzumacija slika je, prema Artukoviću, neobvezujuća: „Ništa te ne prisiljava da gledaš sliku, možeš uvijek svrnuti pogled, ali ako slika ima život, uvijek će naći nekog promatrača.” Artuković

5 *Ibid.*, 134.

slika „sanjani prostor” visokog dramatskog naboja u kojemu se, međutim, ne događa ništa. *Ukradeno lice* iz 2004., slika lica umnoženog -kloniranog i kao predmet-masku obješenu na dva zakivka na zidu, tematizira aktualno pitanje ostvarivosti i opravdanosti genetskog umnoška, ali i identiteta suvremenog čovjeka s privatnim i javnim Jastvom, samo naizgled identičnim. Prizor je statičan, kao nacrt moguće akcije. Uznemirujući raskorak između mjesta koje bismo trebali smatrati domom i osjećaja da je to isto mjesto, na jednoj razini, krajnje negostoljubivo, postao je polazište Freudove ideje da je nelagoda, *Unheimlich*, ukorijenjena u poznato-me, *Heimlich*. *Unheimlich* je uznemirujuća stranost što seže do onog što je bilo dugo i otprije poznato, dok *Heimlich* ne znači samo „domaće”, poznato i ugodno, već i ono što je ostavljeno skriveno i izvan vidokruga te takvom tajnom ineriornošću i isklizava u *Unheimlich*. Lice ovješeno na zid postalo je slika. Artuković objašnjava taj postupak simbolične translacije: „Lice je ono što smo zapravo mi u vizualnom smislu, mi sebe doživljavamo kao lice, prepoznamo se kao lice. Uvijek mi je bilo zanimljivo zašto ljudima ne bi smetalo imati lik Marylin Monroe”. Narcis, čest motiv ili aluzija na Artukovićevim slikama, je suvremeni čovjek koji se odmjerava u zrcalu. Zlatan Vrkljan je „posthistorijski čovjek koji crpi iz bogatog fundusa historijskih oblika” (Zdenko Rus<sup>6</sup>). Sedamdesetih godina 20. st., primjerice na pastoznoj slici *Neboder VIII* iz 1978., po slikama velikog formata, koje često formatira kao diptihe i triptihe, razmicao je tvar boje povlačenjem praznog kista po slici i otkrivajući donje, posve nerazpoznatljive prostore slike. Igre transpozicijama, na kojima se na prvi pogled ne vidi ništa, a opet se vidi sve što jest<sup>7</sup>, koje su autoreferencijalne, nastale su pod egidom Matisseove misli „načinjen sam od svega što sam vidio”. Pišući o opusu Željka Kipkea, Ješa Denegri govori o slici koja je postala „područjem



JAGODA BUIĆ, *DINAMIČKI KRUG II*, 1970. TAPISERIJA; VUNA, TKANJE, 270 × 230 CM

umjetničke misaonosti”, 1980-ih koje su pridonijele reafirmaciji slikarstva, osjećaja ugode i zadovoljstva u činu slikanja kao i promatranja slike. Kipkeove slike su „mišljenje slike i mišljenje slikom” (Ješa Denegri, *Željko Kipke: slikarstvo gradnje i razgradnje u istoj mjeri*<sup>8</sup>). Leonida Kovač bitno razlikuje pričati i ispričati, ispričano i uskraćeno (prešućeno). Nadežda Čačinović izdvaja element nepouzdanosti pripovijedanja koji proizlazi iz toga da se pričom može postići učinak vjerodostojnosti mimo svih činjenica. Za razliku od moderne koja potencira koncept originalnosti, u 1990-ima „priča” može biti i prepričana, utažena je žudnja za novim – neviđenim. Prema Željku Kipkeu, umjetnik devedesetih ima pomalo pastoralni karakter, od njega se „očekuje krajnje poštovanje ljudskih normi,

6 Sandra Križić Roban, *ibid.*, citat na str. 270.

7 *Ibid.*, 274.

8 *Ibid.*, 284.

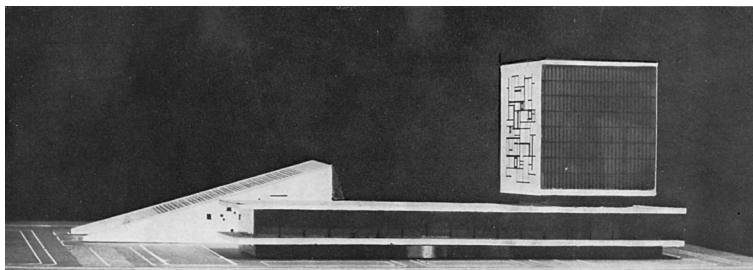


beskrajna tolerancija, toplina... bezobraznije rečeno, sluzavost i mediokritetstvo. Međutim, umjetnik je po vokaciji provokator, prisiljen je iritirati opće zacrtane norme i često se spotiče o moral". U Hrvatskoj, umjetnost kao *kolektivno pamćenje* zajednice, iskaz je političke apatije njezinih pregalaca, kritičke melankolije tipične za društva u tranziciji, kaotične strukture, *freewheeling* političke i ekonomske situacije. U državi konstituiranoj početkom 1990-ih, „društvenost se ne temelji na solidarnosti, već na konfliktima” (Nataša Ilić). Slijedeći Kunderinu definiciju osobnog karaktera umjetnosti kao osvete nad bezličnošću povijesti čovječanstva, umjetnost 1990-ih je osobna, autorefleksivna, intimistička (nema umjetničkih grupa ili –izama karakterističnih za Novu umjetničku praksu). Umjetnici ne pokazuju legitimaciju nositelja nacionalnog identiteta – nacionalnih umjetnika, tvoreći „transcendentalnu iluziju” sveobuhvatnog identiteta i mogućnosti njegove prisutnosti (*Präsentationsmöglichkeit*). „Pritisak budućnosti je vrtoglava dezorijentacija do koje dolazi zbog preranog stizanja budućnosti”, odnosno „previše promjena u prekratkome vremenu”, reći će Alwin Tuffler u djelu *Future Shock* iz 1970., dijagnosticirajući *informational overload* (eng.), stanje stresa i dezorijentacije ljudi u superindustrijskom društvu, koje je po sebi uvod u postindustrijsko društvo (medijske proizvodnje).

## Edo Murtić

„Iznenadna eksplozija boja na Murtićevoj izložbi krajem pedesetih godina u Zagrebu u očima publike, kao na primjer mojega oca kao mladog posjetitelja, nagovijestila je kraj socijalističkog sivila i siromaštva, optimizam i vjeru u postupno približavanje stvarnosti i vrijednostima građanskog društva demokratskog svijeta”, zabilježio je u predgovoru retrospektivne izložbe Ede Murtića u Muzeju suvremene umjetnosti 2010. njezin kustos Branko Franceschi. Pierre Restany, teoretičar francuskog pop-arta, član

skupine novi realizam koja u umjetnost uvodi performans i izlaganje „ničega”, Murtića naziva „pravim slikarem 20. stoljeća” i internacionalnim protagonistom gestualnog vitalizma te je s Murtićevom smrću 2005. završilo „vrijeme Murtić” ili „vrijeme ukorijenjenosti čovjeka u stilu”. Murtićev česti suradnik u mediju skulpture bio je Dušan Džamonja, a u arhitekturi Ivan Vitić, čija je „Kockica”, građena kao sjedište Centralnog komiteta SKH (”crvena katedrala”, 1968.) pročeljem trebala biti citat Mondrianove slike (neoplasticizma). Prema ideji sinteze svih umjetnosti i totalnog umjetničkog djela, *Gesamtkunstwerka*, preuzetoj iz Bauhausa i Hochschule für Gestaltung Ulm, u modernoj je arhitekturi zid bio podloga za likovnu ekspresiju, za umjetnički suplement. Raul Goldoni je u reprezentativnom dijelu zgrade (predvorje i konferencijska dvorana) izradio stakleni paravanski zid i druge elemente, tapiseriju je načinila Jagoda Buić, metalnu tapiseriju Dušan Džamonja, metalne reljefe Stevan Luketić, a mozaike Zlatko Prica i Edo Murtić. Ljiljana Kolečnik piše kako je „sigurno smješten negdje na pola puta između stvarne apstrakcije i ‘apstrahirane’ figuracije... ‘socijalistički estetizam’... odražavao ne samo ukus, već i samu ideju modernosti onako kako su je shvaćali novoformirani društveni slojevi državne birokracije i tehnokracije”. „Potez nasipa koji se u beskraj proteže čitavim pogledom čini osnovnu liniju kompozicije kojom dominira izrazito skulpturalni i apstraktni masiv kocke. U natječajnom su projektu istočna i zapadna ploha kocke bile raščlanjene grafizmom usitnjenih perforacija. Takvo arbitrarno, pseudo-mondrianovsko rješenje odbačeno je u korist jednostavnijih i uvjerljivijih vertikalnih poteza s uskim cezurama. Sjeverna i južna fasada lebdećeg kubusa tretirane su u vidu ostakljene ovješene fasade prema kojima su orijentirani uredski prostori. Dvama osnovnim elementima horizontalnog bloka i lebdeće kocke trebala se pridružiti i izdvojena konferencijska dvorana koja je u natječajnoj varijanti bila formom slična onoj u sklopu zgrade UN-a u New



IVO VITIĆ, UPRAVNA  
ZGRADA CK SKH, 1961. –  
1968. NATJEČAJNA MAKETA



JELENA PERIĆ, INTERVENCIJA NA  
PROČELJU GALERIJE GALŽENICA,  
VELIKA GORICA, 2000.

INTERVENCIJA NA PROČELJU  
JE DIO IZLOŽBE JELENE PERIĆ I  
ANTE JERKOVIĆA *PROJEKT 2000.*

Yorku.”<sup>9</sup> Komplex visokih stambenih zgrada u Laginjinoj ulici u Zagrebu Ivana Vitića kombinacijom „francuskih prozora” (zapravo prozorskim stijenama) s kliznim žaluzinama u visini cijelog kata – koje omogućuju pogled iz stana u dubinu prostora – te dispozicijom prostora i mon-drianovskim bojama zidnih ploha te njihovim povremenim prekrivanjem pomicanjem grilja, postaje svojevrsno kinetičko umjetničko djelo.<sup>10</sup> „Iz kinetičkog koncepta jedne fasade može se naslutiti novo poimanje arhitekture koje se

odvraća od ‘klasičnih’ principa.”<sup>11</sup> Obojene plohe na pročelju zgrade ponavljane su u interijeru monokromnim plohami stropa stana, intenzivnih primarnih boja. Intervencijom na pročelju Galerije Galženice u Velikoj Gorici 2000. godine Jelena Perić željela je potaknuti dijalog galerije kao „unutarnjeg prostora” i gradskog „vanjskog prostora” geometrijski kodirane staklene (zidne) plohe. Geometrizirani friz na pročelju već na prvi pogled podsjeća na neopasticiističke kompozicije. Intervenirajući raznobojnim samoljepivim folijama na staklenim plohami, umjetnica je

9 Maroje Mrduljaš, „Kockica”, *Arhitektura* 217, LIV, 1/2005., 142.

10 Prema: Friedrich Achleitner, „Neka pitanja uz djelo Ivana Vitića”, *Arhitektura* 217, LIV, 1/2005., 14.

11 Friedrich Achleitner, „Neka pitanja uz djelo Ivana Vitića”, *ibid.*, 13. Kod Vitića nije riječ o dogmatskoj „deklarativnoj arhitekturi” kao kod Van der Rohea i Le Corbusiera, *ibid.*, 19.

samo istaknula taj dojam, sugerirajući i interpretacijsku razinu djela, istovremeno sagledavaju u urbanom kontekstu.

Murtićev mural u fresko tehnici partizanske tematike u zagrebačkom Muzeju narodnog oslobođenja iz 1950. godine, s društveno-političkom i ekonomskom tranzicijom i promjenom-povratkom namjene prostora muzeja, zagrebačkog Meštrovićeva paviljona u Dom umjetnika, 1993. u projektu adaptacije prostora Andrije Mutnjakovića crnom je zavjesom zaklonjen Murtićev mural. Također je maknuta konstrukcija Vjenceslava Richtera iz 1950-ih, koja je zaklanjala staklenu kupolu kao izvor prirodnog svjetla u interijeru u skladu s tadašnjim muzeološkim uzusima. Potom, 1996., Murtićev mural je zatvoren montanim parapetom. Na izložbi u povodu 152. godišnjice Komunističkog manifesta u Domu HDLU-a u Zagrebu (2000. godine u organizaciji Udruge WHW), probijajući malu okruglu rupu u zidu, te dvije s donje strane pregrade kako bi se kroz njih osvijetlio stražnji zid udaljen 2,5 – 3 m, Igor Grubić otvara pogled na mural Ede Murtića, nalik na virenje kroz ključanicu. *Odjava* Slavena Tolja je rad na izložbi *Izvan sezone* u dubrovačkoj Galeriji umjetnina 2006. – 2007., koji se promatra kroz *špijunku* na pregradi prostorije muzeja. „Unutra je smješten crno-bijeli televizor na kojem se reproducira snimka odjavne špice HRT-a sa zvucima himne i vijorećom nacionalnom zastavom. Slojevito je značenje tog rada. Osim što (optičkim učinkom leće *špijunke*) smanjuje sliku, stilizirajući tako udaljenost Grada i Metropole, autor čini inverziju značaja intimnog prostora (predstavljenog temom odraza, memorije svjetla – u središnjoj dvorani na kojoj je pregrada sa *špijunkom*) i onog političkog (nacionalnog), koje predstavlja zastava i himna, dajući prednost prvom.”<sup>12</sup> Dubrovnik je od sredine 1990-ih do danas paradigma

procesa podređivanja života grada turističkoj eksploataciji, u kojemu je komercijalna dobit postala jedino mjerilo vrijednosti, pa i nacionalne svijesti. Koristeći značenje Dubrovnika kao civilizacijskog simbola te ideje prirodne i urbane ljepote, umjetnik uspijeva nadići hermetičnost specifičnih lokalnih odrednica, izdižući ih do znakova općeg, globalnog stanja stvari. Prizor lampi koje se gase i slika Grada koja iščezava (u videu *Produženi boravak* iz 2006.) aludira na proces rapidnog osipanja stanovništva i stoga drastične redukcije broja učenika škole u dubrovačkom starom gradu.

Slikarstvo je medij i tehnika, više puta rehabilitirano u povijesti umjetnosti 20. stoljeća, kao „povratak korijenima”, i to u apstraktnom ekspresionizmu (podrazumijevajući slikarstvo akcije i slikarstvo bojenog polja), postslikarskoj apstrakciji, strukturnom slikarstvu, pop-umjetnosti, hiperrealizmu, op-artu, talijanskoj transavangardi, u pokretu Young British Artists ili YBAs,



IGOR GRUBIĆ, *BEZ NAZIVA (IZA ZAVJESE) / UNTITLED (BEHIND THE CURTAIN)*, 2000. FOTOGRAFIJA: BORIS CVJETANOVIĆ

12 Antun Maračić, „Indukcija volje za promjenom”, autor teksta u katalogu kao kustos izožbe Slavena Tolja *Izvan sezone*, Umjetnička galerija Dubrovnik, 2006. – 2007.



u neoekspresionizmu ili pokretu Novih fovista, neominimalizmu, Bad-Paintingu, pop-nadrealizmu ili Lowbrowu, Superflatu i Superstrokeu te remodernizmu... Do prepoznatljivog slikarskog izraza Murtić dolazi nakon putovanja u Ameriku. Ubrzo usvaja način rada gestom Jacksona Pollocka, odnosno apstraktnog ekspresionizma – kad se „mahnito” slika, u djelo se uključuje snaga trenutka i automatizam čina slikanja na platnima golemog formata (*osobni doprinos gubitku sebe mjerilo je talenta*, kako je to, nezvano, rekao Henry Miller). Glavni sadržaj slike je trag, svjedočanstvo provedene akcije. Akcijsko slikarstvo karakterizira *slikanje kao razmišljanje*. Svaka ideja treba svoju formu da bi bila djelatna, da bi bila smisleno iskazana. Preuzima i način slikanja tašizma (od franc. *tache*, mrlja), ispljuscima boja i kaligrafskim linijama, ali uvijek upotrebljavajući kist, za razliku od Pollocka koji boju na platno položeno na pod nanosi zidarskom lopaticom, štapom ili spužvom ili je samo pušta da iscuri iz limenke. Od 1960-ih Murtić kombinira tašizam i enformel, od kojega usvaja smeđe zemljane tonove umjesto dotadašnjeg kolorističkog *vikanja*. Kaligrafsko crnilo daje snažan ritam i ekspresivnost kompoziciji slike. U Americi i Kanadi 1951. (gdje ostaje do 1953.)

Murtić slika *Doživljaje Amerike*, urbane prizore velegrada, slike nalik na brzu vožnju američkim teritorijem: autocesta, vijadukata, semafora, neboderske gradnje... To je u nas tada bio novum koji je šokirao javnost, gotovo istodobno s istupom Miroslava Krležu na Trećem kongresu Saveza književnika u Ljubljani 1952., kad poziva na dokidanje socrealizma kao *državne umjetnosti*. Ono što je tada manje poznato o tom prijelomnom događaju jest da je govor bio *nadosoban*, nastao u konzultacijama s komunističkim vrhom, no bez pristajanja na radikalnije promjene. S Eksperimentalnim atelierom (EXAT 51) koji se izrazio i manifestno, Edo Murtić je figura koja utjelovljuje upravo tu radikalnu promjenu stila nakon kratkog poslijeratnog razdoblja socrealizma. Poslije su Murtićeve slike bile ultimativno apstraktne (no uvijek im je ishodište u stvarnom

svijetu i umjetnikovim vizualnim impresijama, za razliku od, primjerice, nefigurativnog slikarstva drhturavih pravokutnika blizu u kromatskom spektru Marka Rothka, čije slike imaju novu, vlastitu pojavnost emancipiranu od izvanjskoga svijeta). U vrijeme umjetničkih grupiranja i druženja kao načina *pravljenja* umjetnosti, od 1956. do 1962. Murtić djeluje u slikarskoj grupi Mart, sa Zlatkom Pricom i Ivanom Kalinom. Rođen u Podravini (u Velikoj Pisanici pokraj Bjelovara), Murtić je odrastao i živio u Zagrebu (kao *dečko s Trešnjevke*: „Crtao sam sve što sam vidio oko sebe: kola, sirotinju, klošare, potleušice, Cigane...”). Od kraja 1970-ih slikao je velike cikluse mediteranskog krajolika. Marko Grčić u *Globusu* ističe da je Murtić, uz *Doce Frane Šimunovića* i *Gromače* Otona Glihe, hrvatski mediteranski krajolik izdigao do nacionalnog simbola. Pomaknuta perspektiva slike u hibridnoj formi apstrakcije i figuracije tada se počine smatrati takozvanim *hrvatskim slikarstvom*, koje je zapravo sinteza osobnih stilova autora koji gledaju što se događa u umjetničkim središtima, iz blagodatne pozicije koju Karaman određuje kao perifernu, smatrajući je kreativnim razmeđem kulturnih utjecaja i superiornom nekoj provincijskoj sredini. U ciklusu slika *Oči straha*, Murtić emocionalnim tretmanom boja postiže maksimum ekspresije nelagode. Početkom 1990-ih, privučen slikom rekonfiguriranog krajolika, koji je sâm postao artefakt, često slika antički kamenolom Montraker u Vrsaru, u kojemu ljetuje. Zažarenost boja nadalje nalazi opravdanje u temi primorskih požara (od 1985.), na koje formom podsjećaju i čempresi, vertikale u mediteranskom krajoliku. Murtić se „lagodno kretao” u svim likovnim medijima (grafika, kazališna scenografija, keramika, mozaik, tapiserija, slikanje neslikarskim i industrijskim materijalima poput emajla), prelazeći granicu „lijepih” i primijenjenih umjetnosti. Neki mu zamjeraju status državnog umjetnika u socijalističkoj Jugoslaviji, provodeći nad njim *damnatio memoriae*: izvjesno jest da je u ugasloj državi bio sinonim za modernog umjetnika, u vrijeme opće revaluacije moderne prošlosti, koja je već postala povijest,



EDO MURTIĆ, O.K., 1978. ULJE NA PLATNU, 95 × 196 CM



EDO MURTIĆ, OLUJA, 1990. ULJE NA PLATNU, 150 × 200 CM

pa je s takve, povijesne distance treba i promatrati. Kao partizan, Murtić je na padobranskoj svili u Topuskom (na Kongresu kulturnih radnika 1944.) sa Zlatkom Pricom ilustrirao poemu *Jama* Ivana Gorana Kovačića, vizualizirajući jezive stihove jednog sužnja: *A mene dragost ove krvi uze, i čutio sam kapi kao suze...* Vjeran Zuppa govorit će o Murtiću kao o „političkoj vertikali koja nije zaboravila siromaštvo iz kojeg je izrasla, i skrivala činjenicu sudjelovanja u NOB-u”. U jednom od posljednjih ciklusa crteža i grafika *Viva la muerte*, podnaslova *Hommage Miroslavu Krleži*, Murtić svojem djelu daje literarnu potku kao mogući način čitanja traumatične hrvatske stvarnosti tijekom Domovinskog rata. Osobito je dojmljiv niz crteža nastalih 1990-ih. Na njima je kostur koji salutira odjeven u bijelo *brijunsko* odijelo okićeno ordenjem, nakon Vincenta iz Kastva najdojmljiviji motiv vanitasa, *memento mori*, u hrvatskoj umjetnosti. Kao slikar za kojega će Marina Baričević kazati da „nije samo protagonist, nego i tema”, Murtić je dobitnik i Nagrade AVNOJ-a i srebrne plakete pape Pavla VI. Za program Slobodna Europa 2004. kazao je: „Jedino pravo mjerilo umjetnika je gdje su mu pohranjena djela, u kojim muzejima, u kojim galerijama, u koliko galerija u svijetu, ali ne nekakvih malih, privatnih...” U zreлом razdoblju (u osamdesetim godinama života „još učim”, citirao je Goyu) radio je u ateljeu Vlahu Bukovca, na Tomislavovu trgu 18 u Zagrebu.

## Materijalnost i materičnost slike

Korporealnost zidne instalacije/tapiserije nalazimo u radu Jagode Buić. Vernakularni etnografski elementi, „gruba”, primarna tekstura i reducirani kolorit pučkog prediva Dalmatinske zagore, kao i avangardna umjetnost (moderne) postaju ishodište vizualnog jezika tapiserija Jagode Buić već sredinom 1960-ih godina, kad one i postaju tijelom, bivaju oprostovene, odnosno postavljene slobodno u prostor kao ambijentalne instalacije (golemih dimenzija) ili scenografija (i kostimografija). *Dinamički krug*, krug sugeriran dijago-

nalnim „šrafažnim” linijama upisan u četverokut zidnog postava ima izvorište u geometrijskoj apstrakciji koja, međutim, postaje mekana organska forma što virtualnim kinetizmom izlazi, „stupa” u prostor promatrača. Suprematizam (nijanse) bijele boje istaknutom materijalnošću tkanja približava se slikarstvu enformela.

Šime Perić svakako ima avangardnu poziciju u hrvatskom slikarstvu, u koje gotovo istovremeno s grupom EXAT 51 uvodi nefiguraciju. U prijelazu prema enformelu, slikanju mrljama ili kapanjem boje na platno, nije bio radikalan, već je evoluirao od slikanja prema predlošku, preko prevođenja stvarnosti u apstraktno djelo opisnog naslova, do konačnog samooslobađanja od predodžbi – doživljaja koji su po sadržaju sličan percepciji, a nastaju na osnovi *pamćenja* koje se nameću svakom obliku izražavanja, pa i pri pokušajima projiciranja iz podsvijesti. Perić je Akademiju primijenjenih umjetnosti završio u Beogradu 1952. godine. Odmah potom surađuje s Majstorskom radionicom Krste Hegedušića. No umjesto grupi Zemlja, čiji je Hegedušić idejni vođa, pridružuje se 1957. godine grupi „Mart”. Za poslijeratno razdoblje (danas treba biti precizniji: poslije Drugog svjetskog rata) karakteristično „pristajanje” na političke ustupke ne znači nužno da je riječ o lošoj ili „niskoj” umjetnosti, što je očito na primjeru djela Hegedušića i Murtića. U obzir treba uzeti i neke regionalne specifičnosti, osobito one bliske mediteranskom krugu autora (kolorizam), dijelom se pridržavajući uvriježene stilske kategorizacije, a dijelom nudeći nova čitanja srodnih pojava koje povezuje u zajedničke tematske cjeline. Perić je studirao i fresko slikarstvo na *Ecole des beaux arts* u Parizu te, u vrijeme kad se inzistiralo na obnovi umjetni- na metodom rekonstrukcije, obnavlja i kopira srednjovjekovne sakralne freske. U Perićevim raznorodnim opusima, apstrakcija kao proces koji završava bezobličnošću oblika, počinje odu- stajanjem od figuracije. Slikajući gestom, autor nepobitno poznaje Pollockov rad, no to nije nasilan ni automatski pokret, već je vođen sviješću. Zdenko Rus ističe da je „pokret vođen ritmom,





ŠIME PERIĆ,  
GODOVI I, 1969.  
KOMBINIRANA  
TEHNIKA / PLATNO,  
120 × 130 CM

koji kao agens privlačenja saziva boje i formativne prosede", u smislu „ritam je magnet” (prema Octaviju Pazu). Godine 1960. nastaje rezimirajuće platno, „pejzaž materije” *Zlatni talog*: površina prevučena zlatnim pigmentom dodatno je opterećena grudama skrutnute boje i tako opstorena. Djelo je nastalo pod utjecajem lirske apstrakcije i slikarstva materije autoriteta poput Antonija Tápiesa, iste godine kad je utemeljen Novi realizam. Istražujući nove mogućnosti slikanja ne-slikanjem, autor platno ili daščanu podlogu dograđuje zidarskim materijalima, poput pijeska, gipsa i prašine, kao i tutkalom, rasparanom tkaninom ili pastoznim duktusom: prst debelim slojem boje nanese na podlogu izravno iz tube. Time Perić na domaću likovnu scenu

uvodi instrumentarij i „pojmovnik” enformela, kao i umjetnosti asemblaža. Poželjni kolektivistički začim i potreba za svrsishodnošću umjetnine nisu ni okrznuli njegov rad. Dojam istrošenosti slika tematike „materije blata” pojačan je intervencijama vatrom. Nagorijevanjem, pigment dobiva koru u kojoj se zatim pojavljuju raspukline. Blizina plamenika na slici kreira tašističke šare ekspanzirane iz jezgre, nalik na grotlo, koje pokušavaju nadvladati jedna drugu. Konačni je dojam opustošenosti i strašne osamljenosti. Sredinom 1960-ih nastaju crteži načinjeni močilom na papiru, gdje je kaligrafski linearizam u konfliktnom odnosu s mrljama, koje se preklapaju. Zaista, upravo opsesivni lajtmotiv Perićeva stvaralaštva su središnje kružne i iz njih izve-



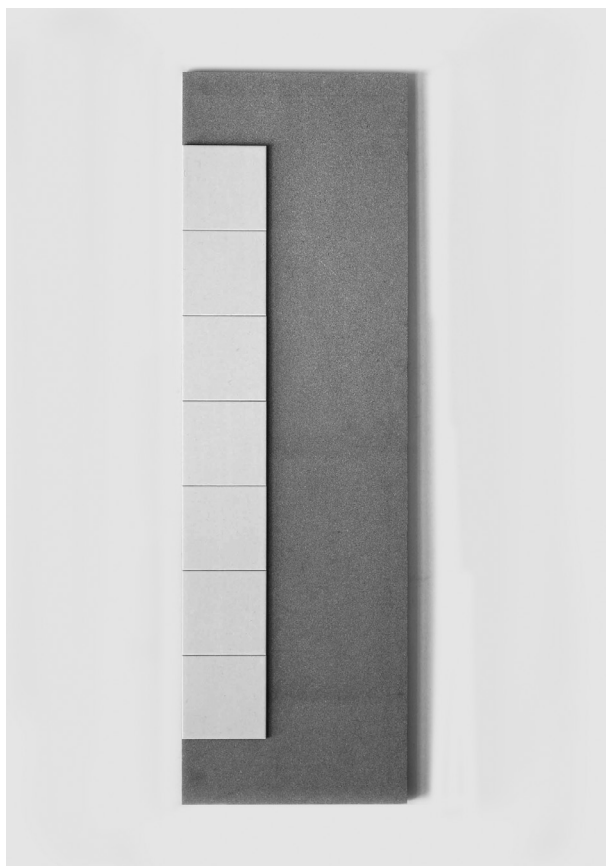
dene forme: oble mrlje i prskotine, obluci gruda boje, sinusoidni vrtložni oblici, obojeni kolotovi i lučne dionice, nikad posve definiranog oblika. Prema Radoslavu Putaru, to su „munje crnog laka na ‘prljavom’ fondu, mlazovi sivila, razlivene kaplje, skrtnuti potoci crvene boje”. Prisutan je i tzv. tondo, kružni format slike koji je dinamični kompozicijski čimbenik, a sam ga autor smatra „elastičnim” oblikom – u ciklusu *Atlantida*, od 1975. Peričeva je skulptura „blisko povezana s oblikovnošću njegovih slika”. Polukugle, kalotne forme lijepi na skulpture podnog postava, kao rezultat promišljanja o formi kao o ravnopravnom suodnosu punog i praznog. Ondulirane i razvedene, no u konačnom dojmu ipak tektonske, dionice skulpture simuliraju neprekinuti ritam „jednim potezom oguljene” jabučne kore. Latentne organske sugestije mogu se iščitati i iz Peričevih dvodimenzionalnih djela poput *Spaljene zemlje* iz 1950. ili *Crvene kosine* iz 1970. godine. Umjetnik postavlja uvjet „duboke svjesnosti”: primatelj umjetnosti ne krati njome dokolicu, već navikava oči na drugačije perspektive svijeta i poboljšava svoj život i interakciju s okolinom. Slike-zidovi još su jedan pokušaj dokidanja stroge diobe na *subjekt* i *objekt* slike; „ono prema čemu je slikano” i „ono što je naslikano” načinjeni su od iste tvari. No to nisu zidovi koji se uzdižu, nego se ruše, ukazujući na prolaženje vremena i stalnu mijenu i pretvorbu svijeta kojemu je, u pažljivo odabranom trenutku, umjetnik-alkemičar dao završenu formu. Od 1985. Šime Perić oblikuje ritmizirane skulpture od drva, koje je kojiput obojeno (drveni reljef pružno istanjenih formi nalik na sječiva *Rekvijem za bračke iseljenike umrle u Antofagasti*, 1988.; u tom je gradu u Čileu u iseljeničkoj obitelji Perić rođen 1920. godine). Sklonost jeftinom, gotovo skromnom materijalu dijeli s umjetnicima kao što je Antoni Tàpies ili s umjetnicima pokreta arte povera, čiji je radikalni umjetnički odgovor na društvenu i političku nestabilnost potkraj 1960-ih upotreba banalnih, jeftinih ili nađenih predmeta i materijala, gesta izražavanja želje za promjenom statusa umjetnosti kao tržišnog dobra. Tematika „materije-blata”, debele i grube

brazde i premazi blijede boje pridonose tome da slika djeluje izbljedjelo, od vremena istrošeno, čime se samo pojačava osjećaj boli koji pobuđuju takve slike. Usporedivši umjetnost s igrom, uz obaveznu znatnu dozu humora, ne zaboravlja da se „svaka igra zasniva na pravilima i što su pravila stroža, igra je bolja” (prema Milanu Kunderi). Tàpies „...u osnovi odbija akciju, smještajući se u položaj ne-djelovanja, ne-postojanja” (E. Lucie-Smith).

## Damir Sokić

Damir Sokić u početku svojega rada 1970-ih radi slike-objekte, a nakon 1988. eksperimentira s kolorističkim učincima geometrijski ritmiziranih površina te, primjenjujući konstruktivistički vizualni jezik, „konstruira” instalacije s jezičnim-narativnim referencama, kao što je *Crvena konjica* iz 1982. Na ekspresionističku i nadrealističku ikoničnost referira se do kraja 1980-ih, kad se priklanja *novoj geometriji*. Serija Sokićevih radova referira se na neoplasticizam. Nazivom „neoplasticizam” Mondrian potencira odvajanje umjetnosti (čovjeka) od prirode prema Spinozinu postulatu „Čovjek je postignuće prirode. Stil je postignuće čovjeka”, u krajnjoj redukciji neprepoznatljivih formi Kandinskog na još osnovnije elemente, boju i liniju prema predodžbi rastera, mrežne strukture linija koja prekriva površinu slike. „Konkretna umjetnost” je termin koji označava apstraktnu umjetnost svedenu na jednostavne geometrijske forme. Plohe komplementarnih boja u čistim, osnovnim tonovima, raščlanjene su i dinamizirane mrežom okomitih (kao gibanje zraka iz središta Sunca) i vodoravnih linija (kao putanja Zemlje oko Sunca). Pravi kutovi određuju strukturu slike – što je najveći mogući stupanj strogosti umjetničkog izražaja. Prema platonističkom vjerovanju u mogućnost savršene forme, ravnim linijama i primarnim bojama Mondrian želi postići savršenu ravnotežu kompozicije slike: „Uistinu moderan umjetnik svjesno doživljava apstrakciju u osjećaju ljepote.” Kontinuirano

slikanje mondrianovskih rastera u svim njihovim varijacijama karakteristično je za slikarstvo Damira Sokića 1980-ih godina.<sup>13</sup> Mondrianovski raster aplicira na tondo, koji potom penetrira ponovljenom kružnom formom, u dijalektici pune i prazne plohe (*Bez naziva*, 1988. – 2002., dok 1989. – 2012. uvodi ružičastu boju koja se afirmira kao konturna, i igru toplih-akromatskih boja plutajućih četverokuta). Sokić u nemetaforičnim i nenarativnim radovima potencirane stvarnosti<sup>14</sup> lijepi pločice i od njih konstruira sliku. „Te pločice pogrizene na rubovima, dijagonalno razbijene i zalijepljene uz jedan, i to lijevi brid, žele biti samo ono što jesu – pločice na iverici. Ali to im ne uspijeva!”<sup>15</sup> U definitivnom oslobađanju od svake predmetne predstave i svođenju plohe platna na postikonički nulti stadij slike, „na čvrstoj šperploči niže neprerađeni materijal – lijepi jeftine drvene, a potom i bijele konfekcijske keramičke pločice, materijal bez ekspresivnih i estetskih značajki. Prema istom gradbenom načelu stvara strukturni niz tih istovrsnih tvornički izrađenih elemenata koji se međusobno razlikuju samo onoliko koliko se, primjerice, jedna keramička pločica može razlikovati od druge, dopuštajući tako da artefakt definira sama struktura materijala od kojega je napravljen. ...keramičke pločice primjer su apstraktne plastike lišene svake simboličke oznake, potpuno usredotočene na vlastitu gradnju u materijalu: ističe se izvornost, realnost i konkretnost materijala keramičke pločice i šperploče na koju je zalijepljena”.<sup>16</sup> Dominantni je princip adicije elemenata snažnog materijalno-asocijativnog karaktera, geometrijske pravilnosti rastera – Sokićeve strukture



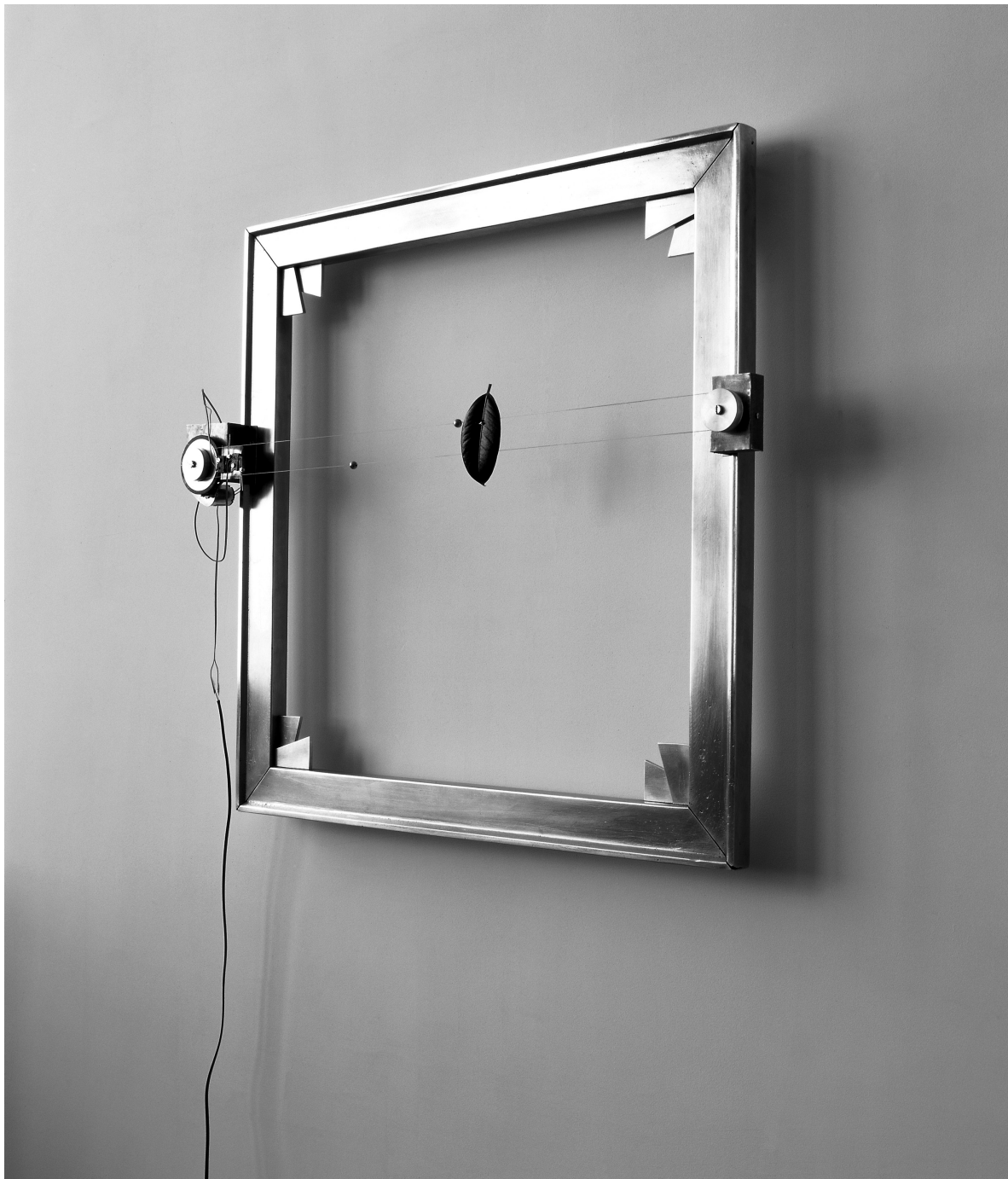
DAMIR SOKIĆ, *PREKO LIJEVOG RUBA*, 1977.  
 DRVENA PLOČA, KERAMIČKE PLOČICE 89 × 51,5  
 CM POLOVICA SLIKE, DRVENA PLOČA, KERAMIČKE  
 PLOČICE 75 × 75 CM

13 Marina Viculin, „Strijele Sokićeve”, katalog izložbe Damira Sokića *Slijepa ulice / Dead Ends*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2013. – 2014., 10.

14 Marina Viculin, *ibid.*, 14.

15 Marina Viculin, *ibid.*, 10.

16 Ivica Župan, „Diskurs o ontologiji i fenomenologiji umjetničkog djela”, *Republika 2/ LXXI*, 2. veljače 2015.



DAMIR SOKIĆ, *FIKUS*, 1997. ALUMINIJ, ELEKTROMOTOR, LIST,  
70,5 × 70,5 × 13 CM. VLASNIŠTVO: ZBIRKA FILIP TRADE.  
FOTOGRAFIJA: LUKA MJEDA

stvorene su da bi njihova pravilnost odmah bila razorena.<sup>17</sup> *Polovica slike* iz 1977. bijele su pločice na bijeloj pozadini (drvenoj ploči) složene u trokut koji je s jedne strane dekonstruiran, otvoren: pločice su valovito izlomljene po dužoj stranici trokuta, kao potencijalan ali neostvaren četverokut. U montaži različitih efekata na tri razine, impostaciji, strukturi i naslovu djela, Sokić ponavlja postupak „punjenja” tobožnjih banalnosti poetičnim intelektualnim sadržajima – prema Matičeviću, koji za Sokićevu izložbu u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1982. piše: „Obojene površine što čine ‘slike’ sastoje se od identičnih dijagonalno postavljenih elemenata, složenih poput dječjih igri, podnih pločica ili zidnih obloga raznobojnim mramorom, a mogu podsjećati na prostore palača ili crkava prošlosti, na određenja prostora zbivanja i shvaćanja u povijesnim slikarstvima, ali i na suvremeno stvaralaštvo gdje su pod, predmeti na podu i ploče slične podnim postali ponovo aktualni. Mogu to biti i srednjovjekovni tekstili, heraldičke oznake, krovovi katedrala, ali ta jednostavna shema, gotovo banalna, razrađena je izrazito slikarskom gestualnom obradom, prije nalik na nepravilne odbleske šarena sjaja nego na pravilne ornamentalne motive očekivane na takvom mjestu. U ranijim radovima pred plošnu obradu u prvi plan izlaze svjetlije zone poput nervature mramora i odbleska svijeća, da bi u kasnijima motivi postali ipak određeniji, na primjer kolorirana zasjenjenja na stupovima, do posljednjih radova sastavljenih isključivo od ornamentalnih detalja u strogo smišljenoj kompoziciji rasprostrtih direktno na plohi zida (u apsolutnom prvom planu), točnije – u posebnom prostoru plohi pred površinom slike.”<sup>18</sup>

17 Prema: Marina Viculin, „Strijele Sokićeve”, katalog izložbe Damira Sokića *Slijepa ulice / Dead Ends*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2013. – 2014., 12.

18 Davor Matičević, *Suvremena umjetnička praksa* (Iva Rada Janković, ur.), Durieux, MSU Zagreb, HS AICA, Zagreb, 2011., 223–224.

Na izložbi su razvidni citati Brancusijeva *Beskonačnog stupa* i Van Doesburgova dokinuća ortodoksije mondrijanovskog pravog kuta dijagonalom. Gledatelju je nametnuta frontalnost pogleda (kao u kinematografu); također, nastoji se neutralizirati umjetnikova „individualnost” u skladu s Nietzscheovom tezom da „misao dolazi kad ona hoće, a iz toga proizlazi da je laž da je ‘ja’ subjekt glagola misliti”. Sceničnost radova Damira Sokića namjerno ističe artifičnu prirodu umjetnosti. „Umjetnost je umjetna, priroda je prirodna. Posjetitelj na izložbu dolazi gledati predstavu.” Aluminijski četverokut poslije je oprostoren asocijacijom na električnu stolicu u djelu *Crni pravokutnik i crveni krug* (2008.). Taj rad, kao i *Osam crnih pravokutnika* (2009.) nalik su na kazališnu scenu, kontekst budućih akcija. *Osam crnih pravokutnika* izvedenih kao dijagonalna suprematistička kompozicija u keramičkim pločicama na bijelom zidu postaje osam ćilima za molitvu (*musallah*) u radu *Allah-o-akbar* 2007. Izloženi, istovremeno su umjetnički rad i element scenografije, no nalaze se unutar referencijalnog polja suprematizma. *Suprematistička kompozicija Allah-o-akbar* (na arapskom, „Bog je velik”, no isto tako izravni predložak je Maljevičeva *Suprematistička slika: osam crvenih pravokutnika* iz 1915.) zidna je kompozicija od osam ćilima različitih dimenzija, visine osam metara, izložena u Meštrovićevu Domu likovnih umjetnika, kao aluzija na dio povijesti zgrade, koji je od 1941. do 1945. bio džamija s prigradnjom tri minareta i okruglom fontanom s vodoskokom, prema projektu Stjepana Planića.

Islamski ikonoklazam za Sokića je odjek „čistog osjećanja” suprematizma. Načinom upotrebe različitih izvora svjetlosti istaknute su crvene bordure ćilima. Crvena boja isijava iz kompozicije, vizualizirajući beskonačan prostor, dok su tamnije boje uronjene u gustu i meku bjelinu. Takva kompozicija postaje ideogram koji više ne prepoznamo samo kao





MLADEN STILINOVIĆ,  
*BEZ NAZIVA*, 1990.



ZORAN PAVELIĆ, *POLITIČKI GOVOR JE SUPREMATIZAM*,  
SITE-SPECIFIC INSTALACIJA (DOKUMENTIRANA CRNO-BIJELOM  
FOTOGRAFIJOM), GALERIJA PM, DOM HDLU-A, ZAGREB, 1999.

Maljevičev, već i kao Sokičev.<sup>19</sup> Novac je reifikacija društvenih i ljudskih odnosa, prema Marxu, javni i privatni instrument moći i također, „novac je papir”, za Mladena Stilinovića. Ironijska aluzija na devaluaciju novca, jugoslavenskog dinara je kolažiranje stvarnih novčanica – države koja je prestala postojati te je njezina valuta obezvrijeđena<sup>20</sup> – tvorenjem niza („friza”) nula s novčanica od 100 dinara (crvene boje, o čemu će kasnije biti riječi), potencirajući simbolizam vrednote novca. Slično tomu, Andy Warhol je uokvirio dolare želeći kazati kako je cijena umjetničkoga djela pokazatelj njegove vrijednosti. Kompozicijsku reminiscenciju na suprematističku geometrijsku apstrakciju predstavlja serija kolaža istrغانih u pravokutne plohe-dekonstruiranih novčanica, pritom uništavanje novca dolazi u odnos jednačenja s ekonomskim padom-destrukcijom. Također, ističe se pojava, dizajn novčanica (sa crtežom spomenika Antuna Augustinčića pred zgradom UN-a u New Yorku, alegorije Mira kao žene na konju u pokretu, na novčanici od 100 dinara iz 1978.), ponovno anuliran aplikacijom rukopisnog ili kolažnog (*cut-outs*) teksta.

Na „Džamiju” ili Meštrovičev paviljon (program zgrade bio je i onaj Muzeja revolucije), povezujući ideju zgrade i simbolički sustav jezika na tragu Barthesove distinkcije između jezika i govora – pritom je jezik istovremeno socijalna institucija i sustav vrijednosti koji moraju poznavati odašiljatelj i primatelj komunikacijskoga kâda, dok je govor individualni iskaz (samo)aktualizacije – Zoran Pavelić je 1999. intervenirao tako da je na nju postavio, poput (političkog) transparenta, natpis: „Politički govor je suprematizam”. Suprematizam bi se ovdje mogao čitati kao osjećaj, prema Ružici Šimunović: „Koncept instalacije Politički govor je suprematizam očituje se već na razini tipografije iskaza. S obzirom na način

na koji je oblikovan, iskaz funkcionira u suglasju sa značenjem: likovno podržava semantiku verbalnog. Na to upućuje riječ „suprematizam”, kao ikonički znak koji se referira na (tipografske) modele sintetizirane unutar ruske avangarde...”<sup>21</sup> Odnosno, objašnjava autor,

*Izjednačavanje dvaju posve različitih pojmova u ovoj rečenici motivirano je jednim njihovim zajedničkim obilježjem: pojavom iščezavanja predmeta (sadržaja), kako u suprematizmu tako i u političkom govoru.*

*U suprematizmu iščezli se predmet zamjenjuje osjećajem (koji je bit svakog umjetničkog djela).*

*U političkom govoru predmet (o kojemu se govori, sadržaj) nestaje u korist osjećaja koji se tim govorom želi proizvesti.*

*I politički govor i suprematizam nastoje predmet (sadržaj) zamijeniti osjećajem.*

*U suprematizmu – „čisti osjećaj”, u političkom govoru – manipulacija osjećajima.<sup>22</sup>*

Postavom para zvučnika na pročelje istog paviljona, iz kojih je dvaput dnevno reproduciran ezan, islamski poziv na molitvu u trajanju od tri minute, Igor Grubič svojim ekumenskim radom Kad čujem... (na 36. Zagrebačkom salonu, prosinac 2001. – siječanj 2002.) tematizira jedan od povijesnih slojeva Meštrovičeva objekta koji je tijekom Drugog svjetskog rata, poznato je, prenamijenjen u džamiju dobivši tri minareta (srušena 1948. godine) za koje Živko Kustić u „Jutarnjoj propovijedi” u *Jutarnjem listu* konstatira „da tri vrlo elegantne vertikale na pristojnoj udaljenosti od Meštrovičeva paviljona nisu trg činile manje lijepim”. Jutarnji poziv na molitvu s minareta, isto kao i prodorna zvonjava s kršćanskog zvonika, poziva, naprotiv, na unutarnju tipinu i introspekciju, „koncentraciju na vlastito unutarnje biće”, no „nije li čudno da se ljudi

19 Prema: Vera Horvat Pintarić, *Tradicija i moderna*, Gliptoteka HAZU, Zagreb, 2009., 547.

20 Hrvatski dinar (ISO 4217: HRD) je kao zakonsko sredstvo plaćanja uveden 23. prosinca 1991.

21 Ružica Šimunović, *Zoran Pavelić POLITIČKI GOVOR JE SUPREMATIZAM / POLITICAL SPEECH IS SUPREMATISM*, Pleh, Zagreb, 2012., 4.

22 *Ibid.*, 6.







GORE I NA PRETHODNOJ STRANICI: IGOR GRUBIĆ, *MISSING ARCHITECTURE*, 2012.

tako rado bore za vjeru, a tako nerado žive po njezinim zakonima” (Lichtenberg). Grubićeva je audioinstalacija – zvuk ezana koji se širi trgov – ušavši u svakodnevicu stanara okolnih zgrada, nakon pet izložbenih dana interventnim postupkom isključen, da bi se nekoliko dana prije kraja izložbe opet mogao čuti, ali sasvim tiho, i samo u neposrednoj blizini „Džamije”. U projektu *Missing Architecture* 2012. Igor Grubić je u suradnji s islamskom zajednicom na Siciliji (Modica) nanovo interpretirao suprematističku umjetnost instalacijom od ćilima na različitim lokacijama, što je dokumentirano serijom od pet fotografija (46 × 68 cm). Projekt se tiče tzv. *clandestina*, što je talijanski naziv za ilegalne imigrante iz Afrike i jugoistočne Azije koji više od desetljeća stižu na Lampedusu, odakle žele stići do zapadne Europe. Do 2014. onamo je

pristiglo više od pedeset milijuna imigranata, koje bi Talijani smještali u prenapučene prijemne kampove. Grubić u javni prostor Modice, na nekoliko lokacija, insertira elemente koji nedostaju, u simboličnom smislu predstavljajući mjesto za molitvu, temelje (reprezentirane ćilimima u javnom prostoru), zidove (fingirane plakatima s motivom orijentalnog ornamenta) i minaret (auditivnom dimenzijom umjetničkog projekta, mujezinovim pozivom na molitvu) fiktionalne džamije za rastuću islamsku zajednicu, u svojevrsnoj teatralizaciji javnog prostora. Giulio Carlo Argan u tekstu *O tipologiji arhitekture* smatra analognim odnos arhitektonske tipologije i ikonografije u figurativnim umjetnostima, jer je taj odnos, iako ne uvijek i očit i svakako ne ključan, čimbenik procesa kreacije (stvaralačkog čina). Autor nadalje postavlja pitanje prethodi



li simbolički sadržaj nastanku „tipa“, određujući ga, ili iz njega proizlazi? Pierre Lavedan u *Povijesti urbanizma* navodi kako su konvergenijske osi i simetrija postale načela urbanizma tek nakon što su vulgarizirana kroz kroz teatar i njegove scenografije pod snažnim utjecajem renesansnih traktata o perspektivi i zamišljaja „idealnog grada“.<sup>23</sup>

U *Malom manifestu* koji je Sokić napisao za Treći program Radio Zagreba, govori se o tome kako je „cijela povijest umjetnosti ogromno skladište. Možemo ga zvati i pamćenje. A pamćenje je uteg u trenutku kada stvaramo djelo. ...Naime, što god napravim, imam dojam da je već napravljeno, u stvari da sam to samo izvadio iz velikog skladišta. ...i koliko god mi pljačkali to skladište i razvlačili, ono će ostati uvijek jednako puno. Zaborav ga puni. Slično mi se dešava i kad vidim tuđi rad koji mi se sviđa. Čini mi se da sam ga već vidio, da sam ga možda i sam već napravio ili da ću ga tek napraviti. ...Sjećam se Kabakovljevog rada *Čovjek koji je nestao u prostoru*. Često na njega mislim, tj. na crno-bijelu fotografiju stolice ispred praznog platna na štafelaju u sobi...“<sup>24</sup> Sokić se u razdoblju analitičke i primarne umjetnosti bavi istraživanjem s koliko se najmanje materije može osvojiti najveći prostor, primjerice žaruljama koje „gotovo nemaju tijelo“.<sup>25</sup> Za Marschalla McLuhana žarulja nema sadržaj, kao što novine sadrže članke ili televizija programe, pa ipak je žarulja medij s društvenim učinkom: naime, stvara prostore koji bi inače tijekom noći bili uronjeni u tamu. Stoga je žarulja medij bez sadržaja, koji stvara ambijent (eng. *environment*) već samom

svojom prisutnošću.<sup>26</sup> Početkom 1980-ih, *revival* senzualnosti, narativnosti i urešenosti citatiranjem postaje legitiman.<sup>27</sup> „Priznali smo da umjetnost živi u svijetu umjetnosti i da su nam slike iz muzeja uzbudljivije od stabla pred kućom!“ U radu *Crne oči* iz 1984. (ulje na platnu, 190 × 150cm) – one su kao crne kugle koje se koturaju, naslikani prostori apstraktni su i vrlo plitki i svaki je perspektivni prostor istovremeno sugeriran i konstruiran, negiran i razoren.<sup>28</sup> Grupu radova socijalne interaktivnosti čine instalacije i mobili – „mrdalice“, koji gotovo ne postoje ako se u njim ne gleda, dok postmodernim vizualnim jezikom govore rasteri ružičastih polja s „nedopustivo debelim“ crnim linijama. Posebno su zanimljive intertekstualne aluzije (reference) kao fenomeni postmodernističke teksture samog umjetničkog diskursa, kao i naracija dekonstrukcije: *Pa to su osamdesete, umjetnost je izgubila nevinost anonimne reprezentacije*.<sup>29</sup> „Mrdalica“ s listom filadendrona je samouništavajuće djelo – list vene, slično kao cvijeće na hortikulturnoj instalaciji *Štenac* Jeffa Koonsa ili rad *bez naziva* Giovannija Anselma iz 1968. – 1986. gdje su dva granitna bloka, veći i manji, povezani zajedno prignječujući salatu. Salata će početi propadati, skupljati se, manji će kamen biti slabije učvršćen i naposljetku će, kad salata istrune, pasti na pod. Listovi filadendrona sadrže otrovne kiseline. Sokićeva „mrdalica“ na tragu je kinetičke umjetnosti koja počinje idejom mobila pokretanih elektromotorom Alexandera Caldera. *Non-stop* iz 2000. čini pet jednako koncipiranih dijelova, a list filodendrona se u pet inačica pomiče gore-dolje u antifunkciji. „Besmislenost monotonom kretanja lista filadendrona, dakle, zapravo je demonstracija

23 Marvin Carlson, *Places of Performance, The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press, New York, 1993. (1989).

24 Citirano u tekstu Zvonka Makovića „Damir Sokić: Resumé“, katalog izložbe *Rauch macht frei*, Galerija umjetnina Split, 2009., 15

25 Marina Viculin, „Strijele Sokićeve“, katalog izložbe Damira Sokića *Sljepe ulice / Dead Ends*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2013.–2014., 14.

26 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Gingko Press, Berkeley, CA, 2003., 8. (Prvo izdanje iz 1994.)

27 Marina Viculin, „Strijele Sokićeve“, katalog izložbe Damira Sokića *Sljepe ulice / Dead Ends*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2013.–2014., 14.

28 Marina Viculin, *ibid.*, 16.

29 Marina Viculin, *ibid.*, 18.

odbijanja cilja ...ciničnog stava prema tradiciji, odnosno povijesti umjetnosti.”<sup>30</sup> Marina Viculin želi razumjeti zašto listovi filodendrona plaze gore-dolje (*Kvartet*, 2004., *Koncert N. J. P. i CH. M.*, 2007.) ili lijevo-desno (*Dah umjetnika*, 1998.) po Sokićevu djelu; pita se i o svježini listova tijekom izložbe.<sup>31</sup> Prvi mobilni – „pisanje u prostoru” – pomicali su se dodiranjem ruke ili su bili opremljeni elektromotorima, a oni napravljeni nakon 1940. okretani su zakonitostima slučaja; pokretao ih je vjetar ili strujanje zraka. Tada Calder više nije morao motor skrivati ili ga ugrađivati u djelo kao integralni dio; umjesto pokreta napravljenog „repetitivnim strojevima” počinje preferirati nesputani, slučajno nastali pokret, a različiti dijelovi konstrukcije pokreću se različitim brzinama, stvarajući kontrapunkt pokreta. Gledatelj ne mora obilaziti oko mobila da bi ga cijelog sagledao; mobil se sam okreće i pokazuje sa svih strana. U tim „čistim oblicima”, „istodobno slobodnim i proračunatim”, Jean-Paul Sartre vidi simbol prirode koja uludo razbacuje polen, a onda odmah „izbacuje let tisuće leptira”. Mobilni su se često sastojali od limenih ploha obojenih u primarne boje (crvena-*magenta*, žuta, plava) pod utjecajem formalnih i kolorističkih kvaliteta Mondrianovih djela (Calder izjavljuje: „Želim napraviti Mondrianovo djelo koje se miče...”) i djela slikara lirske apstrakcije Joana Miróa. Takve kinetičke skulpture zbunjivale su gledatelje jer nisu bile ni slike ni skulpture; pritom je važan element igre, odnosno ludička dimenzija djela.

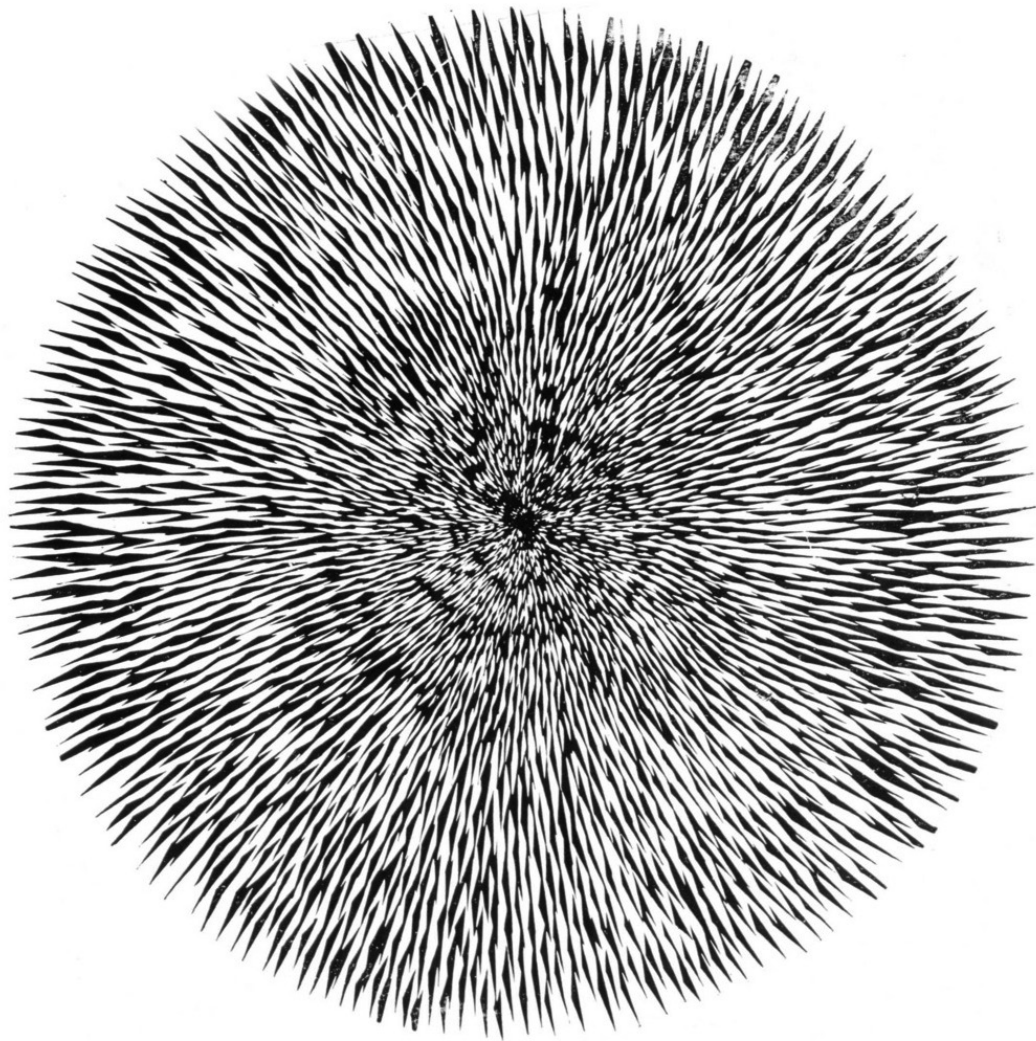
## Prošireno poimanje pop-arta

Na izložbi *Miroslav Šutej – Retrospektiva* u Muzeju suvremene umjetnosti Zagreb 2013. bilo je teško, fizički iscrpljujuće promatrati kinetički efekt slike imerzivnih dimenzija i kružnog formata, nalik na kolaž sastavljen od plitkih

trokuta-strelica, *Bombardiranje očnog živca II* iz 1963. (na posudbi iz njujorške MoMA-e). *Bombardiranje očnog živca* je kompozicija koja uznemirava, pa i iritira, vid. Kao i, asocijativnog naziva koji upućuje na trajanje nastanka rada u tehnici tempere i laka na platnu, *Lom svjetlosti, rađen 180 sati*, iz 1963. godine. Miroslav Šutej, rekli bismo, bio je u pravo vrijeme na pravom mjestu, kao sudionik izložbe *The Responsive Eye* u MoMa-i 1965. godine. Ta proslavljena izložba početak je op-arta temeljenog na inherentnoj varljivosti oka. „Svaki mobilni crtež može se dovesti u savršen red ili pak dovesti u stanje totalnog kaosa”, reći će Šutej o svojim crtežima zglobno vezanih dijelova s neograničenom mogućnošću kombinacija iz 1968. godine. U svoje slikocrteže ugrađuje dijelove stare 30 godina – potkraj svojega stvaranja i prerane smrti 2005. (kad je izložio lutke barbice, kao pornografiju za djecu, odnosno kao kritiku vlastite civilizacije). Geometrijska apstrakcija na ishodištu op-arta, od akromatskih kompozicija do pop i psihodeličnih boja ludičke estetike skulptura-ambijenata, u Šutejevu je opusu zastupljena tzv. čistom likovnošću. To se odnosi na arhitektonske skulpture zigurata i obeliska, dok su izostala djela primijenjene umjetnosti i dizajna, primjerice drveni objekt „Kviska” iz popularnog kviza *Kviskoteka* koji je ušao u vokabular popularne kulture kao sinonim za „džokera”, ili keramičkih pločica kakve se još mogu vidjeti u Klubu arhitekata na Trgu bana Jelačića 3/1. Na Šutejevima slikama-objektima sadržaj s plohe prelazi na mobilni volumen. Slična postupnost promjene postoji u njegovim mobilnim kolažnim grafikama, koje su nastajale od 1968. razmišljanjem o novom tipu grafike, na temelju istraživanja na području slika-objekata. Osnovni princip mobil-kolaža bio je na oslikanu podlogu metalnim spojnicama-osovinama vezati manje mobilne obojene plohe različitih oblika. Položaj im se može mijenjati unutar određenog radijusa iste plohe, ovisno o promatračevoj želji. Osnovni plastički motiv 1968. i 1969. otisnut je tehnikom sitotiska na podlogu na kojoj su bili kolažirani i mobilni elementi, najčešće poligonalni likovi,

30 Antun Maračić u predgovoru izložbe Damira Sokića *Non-stop*, Galerija PM, Zagreb, 2000.

31 Marina Viculin, „Udahni vodu!”, *Vijenac*, XII/261, 4. ožujka 2004.



MIROSLAV ŠUTEJ, *BOMBARDIRANJE OČNOG ŽIVCA II*, 1963.  
TEMPERA, OLOVKA NA PAPIRU, 200 × 200 CM

centralno postavljeni, prekriveni redovima kružnica u boji s jednim elementom ili dva elementa u kolažiranim u središtu ili nizom identičnih elemenata uz rubove. „Pomicanjem ovih malih elemenata dolazilo bi do djelomične promjene karaktera iste grafike. Mobilni murali činili su scenografiju Kviza RTV-Zagreb 1969. Kod mobilnih kolaža iz 1970. podloga postoji samo kao jedva vidljivi fond i uloga joj je prvenstveno tehnička – da prihvaća kolažirane elemente koji su sada povećanih dimenzija i prekrivaju čitavu površinu, najčešće izrezane u trake.”<sup>32</sup> U izvještaju MSU-a za 2012. piše kako je restaurirano Šutejevo djelo inv. br. 2015, *Prozirni crni mobil*, 1971. god., sitotisk, papir, celuloidna traka, metalne zakovice, 75,5 × 48 cm. „Nabavljeni su vijci, matice, podložne pločice. Demontaža iz ukrasnog okvira, uklanjanje ljepljivih traka. Postavljanje novog načina vješanja – bušenje kapafiksa kroz zakovice, umetanje vijaka s maticama i podložnim pločicama na šest točki”.

Šutejeva su djela primijenjene umjetnosti gotovo postala identitetske oznake *Univerzijade* u Zagrebu 1987., kao što je lirski nadrealizam Juana Miròa ili katalonski modernizam Gaudíja način brendiranja grada Barcelone. Svojevrsna eskapada u Šutejevu opusu su skice-crteži projekata antimode (1964. – 1974.), o kojima je Ante Tonči Vladislavić pisao kao o „otvorenom djelu” nastalom postupkom hibridizacije mode i umjetnosti i dovodi ih u vezu s op-art modom *Space-Agea* Andréa Courrègesa (koji je uz Mary Quant prisvajao inovaciju mini suknje te je gotovo prvi koristio PVC u svojim kolekcijama, potencirajući figuru mlade, „nezaobljene” djevojke, nalik na Michelangelova ne-potpuno-odraslog Davida, što ostaje u modi do danas) iz iste 1964. Oznakom antimode, Šutejevi su modeli izbjegli sudbinu odjernih predmeta koji su uvijek predodređeni za brzu, sezonsku smrt.

32 Davor Matičević, „Mobilni kolaži Miroslava Šuteja”, *Čovjek i prostor*, 214, 1/1971., 28.

Prema Richardu Hamiltonu, „pop-art su djela lijepe umjetnosti koja se bave fenomenima popularne umjetnosti”, odnosno preispituju mjesto lijepih umjetnosti u doba masovnih medija, prema Nigelu Whiteleyju. Pozicija suprotnosti i privlačenja tradicionalnih i modernih medija usporediva je s Crispolitijevim razlikovanjem „elitnog i masovnog koda” koje pop-art povezuje kao „kondenzator i pretvarač modernističkih ideja u postmodernističke kulturne zabave”<sup>33</sup>. Whiteley, a slično tome i Andreas Huyssen u pokušaju definiranja postindustrijske ere, uočavaju da je pop-art preveo umjetnički modernizam u masmedijski postmodernizam, pop-dizajn je oblikovao postmodernu. Huyssen govori o pop-artu kao elaboraciji postmodernog duha, koji je „učinio da modernistički stilovi nastave živjeti u masovnoj kulturi”, odnosno „pop-art je u najširem smislu bio kontekst u kojem se prvi put oformio pojam postmodernog...” Šezdesetih godina 20. stoljeća prestaje modernistička vjera u neprekidni napredak, „poduprt izuzetnim razvojem znanosti i tehnologije, to modernizam, naposljetku, čini snom o budućnosti kao slatkom obećanju tehnološke utopije”, dok teoretičari poput McLuhana uočavaju da tehnologija mijenja svijet i našu percepciju, ali i našu svijest. *Centre Pompidou* i Archigramov *Plug-in-City* za Whiteleyja su „logična okolica za homo ludensa”, visokotehnološki ostvareni ambijent i konceptualan grad automatiziranih funkcija i pomičnih struktura. „Naša je kultura kultura oponašanja; medij je poruka, a poruka medij” (istovjetnost postoji i u postupcima).<sup>34</sup> „Činjenica je da suvremena umjetnost bez prestanka preuzima reklamne teme, motive i slike: logotipe, tisak, znakove, ikone potrošnje, standardizirane slike svakodnevnih proizvoda, stereotipne slike slavnih osoba, ličnosti iz medija i šoubiznisa.

33 Feđa Vukić, „Faza visokog modernizma”, *Čovjek i prostor*, 439, 1/1989., 14. Recenzija knjige Nigela Whiteleyja *Pop Design: Modernism to mod / Pop Theory and Design in Britain 1952. – 72.*

34 Yves Michaud, *Umjetnost u plinovitom stanju/ Oglad o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004., 33.



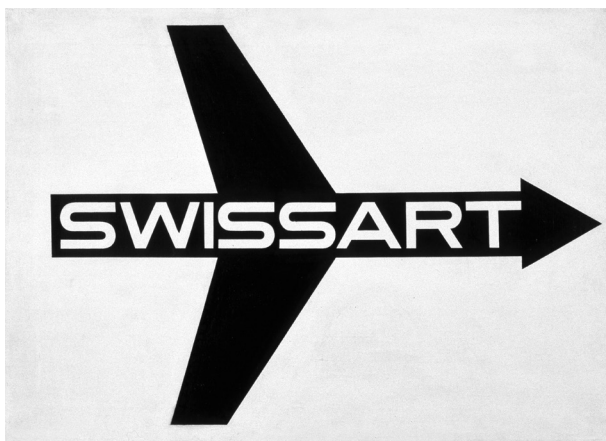
Duchamp je bio prvi koji je sustavno uveo tu reklamnu ikonografiju u svoju umjetnost. Pop-art je od nje napravio svoj zaštitni znak (prvo sustavno recikliranje slika uobičajene vizualne kulture). Ono po čemu se djelo umjetnosti razlikuje od slika posredovanih masovnim medijima, u tenziji reprezentacije i komunikacije, jest da je umjetnost kompleksnija, ili treba takvom biti, pritom imajući totalnu slobodu u izboru svojih tema (za razliku od komercijalizirane informacije u razmjeni i beskrajnom recikliranju istih tema, u svijetu koji je postao nerazdruživo od medija što ga predstavljaju i u stvarnosti i čine).<sup>35</sup> Engleski likovni kritičar Lawrence Alloway uveo je termin „pop” u likovnu teoriju. Taj je termin označavao umjetnički rad koji je analitički razmatrao umjetničke artikle masovne potrošnje, zaštitne znakove i vizualne simbole industrije robe široke potrošnje, pristupe reklamama, shematične stripovske likove, stereotipne idole filmske i glazbene scene, bliješće reklame velikih trgovačkih centara – ukratko, pop se bavio trivijalnim vokabularom jednostavnih simbola i slika nastalih da ih se brzo potroši, baš kao i same proizvode koje su predstavljali. Pop-art usvaja i uzdiže reprodukciju i daje joj status originala. Djelo pop-arta nužno treba reakciju publike da se može smatrati dovršenim. Pop-slika doima se kao zamrznuti događaj, ima trenutačni efekt, što znači da ne navodi gledatelja da joj se vrati i da je ponovno pogleda. Zato kažemo da je *potrošiva*, umjetnost *instant* učinka. Na konzumerizam i popularnost televizije koja je 1960-ih dobivala značaj nove ideologije, pop-art je kritički odgovorio isticanjem banalnosti predmeta masovne potrošnje i masovnih medija, naizgled ih uveličavajući, primjerice Warhol serigrafijama s pastišnim slikama vizualnog identiteta korporacija, znakovima znakova. Umjesto teme „Zarobite svog dečka”, nova oglasna strategija za žensko rublje je prikazivanje žene koja se divi svome rublju gledajući se u velikom ogledalu i pozivajući sve žene da učine isto (prema Vanceu Packardu).

35 Prema: *ibid.*, 32–33.

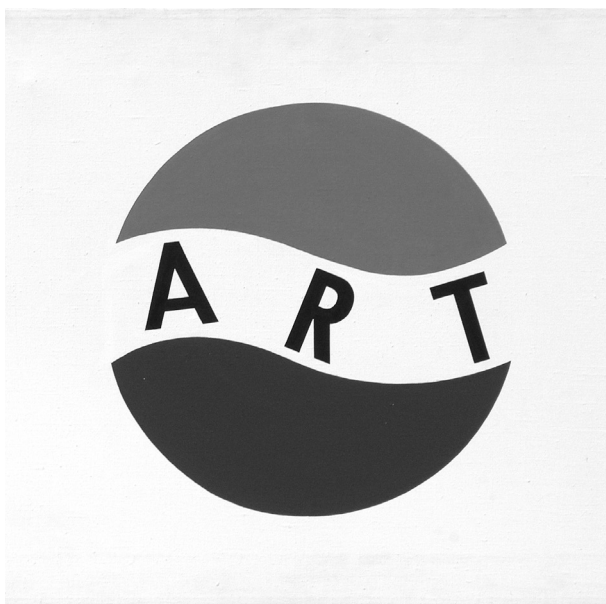
U londonskoj galeriji Tate Modern od 17. rujna 2015. do 24. siječnja 2016. iznimno je bila posjećena izložba napadno restauriranih i često restituiranih objekata, ili prvi put načinjenih prema skicama, navodno pop-umjetnosti – a uistinu umjetnosti nastale šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća izvan anglosaksonske dominantne kulture; točnije, političkoga ili „polit-popa”. Konceptija izložbe je iznimno kontroverzna, kao i jukstaponiranje radova različitih vizualnih jezika i stilističkih odrednica, od pop-arta, minimalizma, konceptualne umjetnosti do psihodelične umjetnosti, kineskog socrealizma i južno-američkog magičnog realizma. U tekstu Jessice Morgan, kustosice izložbe, *The EY Exhibition: The World Goes Pop*, piše kako od Latinske Amerike do Azije, i od Europe do Bliskog istoka (što je, rekli bismo, europocentričan termin, dok bi korektno bilo tu regiju odrediti kao jugoistočnu Aziju), izložba povezuje umjetničku produkciju u raznim dijelovima svijeta koja nije dosad dovođena u vezu, a možda i nesvezivu, s obzirom na kriterij nastanka, 1960-ih i 1970-ih godina, povezujući umjetničku produkciju tih desetljeća krovnim nazivom pop-art ili pokret nove figuracije. Politika, tijelo, revolucija u koncepciji doma i domaćinstva, potrošnja, javni prosvjed i *folk* – sve je to, riječima organizatora, istraženo i ogoljeno u blještavom tehnikoloru i u širokom rasponu medija, od slikarskog platna do flipera. Izložbom kao snimkom globalne kontrakulture šezdesetih i sedamdesetih godina, u punom sjaju neona, zaogrnutu u vinil i lažno leopardovo krzno, namjerava se otkriti kako pop-art nije bio glorifikacija zapadne potrošačke kulture, već je često bio subverzivni međunarodni jezik prosvjeda – jezik koji je relevantan danas kao i tada, odnosno reaktualiziran. *Whaaam! Pop! Kapow! This is pop art, but not as you know it.* „Ovo je pop-art, ali ne onakav kakav poznaješ” – glasi pompozna najava izložbe koja pop-pokret razmatra kao umjetnički i kao kulturni, odnosno interkulturni fenomen. Ključne teme izložbe su, dakle, odnos konzumerizma i pop-arta, utjecaj narodne umjetnosti na pop-art i promjene u društvu koje izazivaju, odnosno pokreću kon-

trakturni i feministički pokreti. Uzimajući tu, što je najzanimljiviji dio izložbe, subverzivnu političku prirodu pop-arta kao polazište, bitan dio izložbe je arhiv žive memorije, razgovor s umjetnicima zastupljenima na izložbi, dostupan i *online* na internetskoj stranici Tate Moderna. Na izložbi su predstavljeni radovi *Bucan Art* Borisa Bučana iz 1973. i *Slatko nasilje / Sweet Violence* iz 1974. Sanje Iveković.

Umjetnik prati stalne promjene stvarnosti i njegovi su odgovori, u skladu sa stvarnošću, uvijek drugačiji. Bučanov tzv. umjetnički plakat, na razmeđu dizajna i umjetnosti, počinje serijom varijacija motiva siluete, kao „svojevrzni nulti stupanj slike” i uvod u seriju plakata velikog formata kao „uličnih slika”. Medijski transfer te tipografske intervencije na slici daju novi informacijski-komunikacijski sloj te tako i način čitanja djela. U *Bucan artu*, motivi kojima se koristio na slikama su logotipi svjetski poznatih kompanija; odnosno, riječ „umjetnost” na engleskom jeziku ispisuje kao logotipe robnih marki upisanih u globalnu kolektivnu svijest, poput natpisa Marlboro. Upotrebom riječi „umjetnost” u svojim djelima, vjerovao je da ona postaju umjetnost. Riječ „LIE” (eng., „LAŽ”) ispisuje na svilenu zastavu, anulirajući amblem nacije. *Slatko nasilje* (1974.) bio je prvi videorad Sanje Iveković (crno-bijeli video nastao primjenom snimljenog televizijskog materijala od 5 min. i 56 sek.). Tim radom Sanja Iveković interpretira utjecaj medijske kulture kreirane unutar jake državne doktrine, političkog eksperimenta koji se dogodio u tadašnjoj državi, Jugoslaviji, koja je bila svojevrstan sklop socijalizma i slobodnotržišne ekonomije. Sedamdesete godine 20. stoljeća u Jugoslaviji Sanja Iveković smatra herojskima, u smislu da su umjetnici imali osjećaj da nešto mijenjaju, a publika je bila mala, ali posvećena i puna entuzijazma. Postavivši crne zatvorske rešetke pred televizijski monitor na kojem je emitiran ekonomsko-propagandni program Radiotelevizije Zagreb, umjetnica je vizualno odvojila gledatelja od „slatkog nasilja” svakodnevnog medijskog zavođenja putem te-



BORIS BUČAN, SWISSART, SERIJA "BUCAN ART", 1972. – 1973. ULJE NA PLATNU, 500 × 700 MM



BORIS BUČAN, ART (PO PEPSIJU), SERIJA "BUCAN ART", 1972. POLIKOLOR, PLATNO, 500 × 700 MM

levizijskog programa. Autorica je radom ukazala na snagu medijske slike. Koliko ti radovi imaju veze s krovnom odrednicom izložbe, pop-artom, pitanje je na koje se pokušalo odgovoriti u intervjuima vođenima s autorima u rujnu 2015.

U proširenom obliku, spomenute izjave Sanje Iveković bile su sljedeće (u dijelovima-sekvencama intervjuja):

**Kako ste odabrali temu svojega rada izloženog na *World Goes Pop*?**

Jugoslavenska socijalistička vlada prakticirala je komunističku ideologiju u kombinaciji s elementima konzumerizma. Predmet ovog ranog videa, *Slatko nasilje*, dobar je primjer toga. Željela sam se baviti manipulativnom moći medija, što je tema koja me još uvijek zanima. Video se sastoji od reklama koje su dio ekonomsko-propagandnog programa emitiranog na RTV Zagreb. Postavljanjem okomitih traka crne vrpce preko televizijskog ekrana željela sam stvoriti vizualnu referencu na pasivnog promatrača zarobljenog u rukama sustava. Na taj način sam simbolički odvojila gledatelje od „slatkog nasilja“, nasilja počinjenog na blag, nježan i učinkovit način, što ga čini još razornijim u učincima.

**Jeste li ikad sebe smatrali (sada ili u prošlosti) umjetnicom pop-arta?**

Ne, ne bih se smatrala umjetnicom pop-arta. Pripadam generaciji koja je došla na umjetničku scenu početkom 1970-ih. Bili smo općepoznati kao „konceptualisti/konceptualci“. Kao mladi umjetnici, željeli smo reagirati na rad prethodne generacije. Htjeli smo prekinuti s modernističkom tradicijom, koja je u socijalističkoj Jugoslaviji od 1960. bila prihvaćena kao „službena umjetnost“. Bili smo zaokupljeni političkom kritikom visoke, elitne, institucionalne kulture. Ispitali smo prirodu i funkciju same umjetnosti, njezinu „autonomiju“ od galerijsko-muzejskog konteksta, utjecaj tržišne logike na produkciju umjetničkog djela, društvenu i političku ulogu umjetnika... Dijelili smo mišljenje da pop-art nije radikalno drugačiji od apstrak-

tnog ekspresionizma: sadržaj se promijenio, ali sve drugo je ostalo isto: umjetnici su izlagali u komercijalnim galerijama, njihove bi radove tržište brzo prihvaćalo... činilo se da je pop-art samo još jedan produkt kapitalističke *mainstream* kulture. U to vrijeme još smo vjerovali da je alternativa moguća.

Ja sam bila zaokupljena pitanjem rodnog identiteta i rodnih uloga u društvu, tako da je politika reprezentacije žene u masovnim medijima bila moj omiljeni predmet bavljenja; činilo se da je pop-art gotovo isključivo muški pokret, tako da meni nije bilo nikakvo nadahnuće.

**Koji su bili vizualni izvori vašeg rada (kojim ste se, ako jeste, izvorima koristili)?**

Budući da nisam imala pristup televizijskim arhivima, jedini način bio je snimanje televizijskih programa.

**Jeste li bili upoznati s pop-artom u ostalim dijelovima svijeta (misli se na zemlje izvan angloameričke kulture)?**

Informacija o pop-artu u ostalim dijelovima svijeta bilo je malo. Dominacija angloameričkih medija bila je globalna.

**Je li komercijalna umjetnost utjecala na vaš rad ili način na koji je nastao?**

Godine 1970. radila sam kao grafička dizajnerica u velikoj izdavačkoj kući u Zagrebu. Poslije sam počela surađivati s nizom nevladinih ženskih organizacija u Hrvatskoj, kojima sam dizajnirala *press* materijale i bila autorica promotivnih videa za televiziju. Znanje koje sam stekla kao grafička dizajnerica definitivno je utjecalo na način na koji pristupam svojem umjetničkom radu.

**Jeste li imali osjećaj da radite nešto važno i novo, da nešto mijenjate...**

Da, sedamdesete su bile herojske, u smislu da smo imali osjećaj da nešto mijenjamo... to je bio dobar osjećaj.



SANJA IVEKOVIĆ,  
*SLATKO NASILJE*, 1974.  
VIDEO, CRNO-BIJELI,  
ZVUK, 5 MIN. I 56 SEK.

**Je li tada bilo publike za tu vrstu umjetničkog stvaranja – i ako jest, kakva je bila reakcija publike?**

Publika je bila mala, ali posvećena i puna entuzijazma.

Davor Matičević 1985. Bućanovo djelovanje sagledava „u kontinuitetu konstruktivističke ili ‘gravitacijske’ tradicije zagrebačkoga stvaralačkog prostora, gdje su se sabirali odjeci najznačajnijih shvaćanja avangardi, kao i načela trajno pozitivnih tradicija spajanja umjetnosti i primijenjene umjetnosti u *Gesamtkunstwerk*, češće priželjkivan nego ostvaren. Nemoguće je izdvojiti Bućana iz aktualnih tokova umjetnosti i primijenjene umjetnosti (u kojima stvara a ne prenosi duh vremena), u uvjetima društveno podržane kulture i plakata kao njenog medija. Njegovo djelovanje započinje u vrijeme trago-va pop-arta, dominacije neokonstruktivizma i refleksa minimal-arta, a odvija se s nastankom varijante konceptualizma u Hrvatskoj, naglašeno

uobičenog (materijaliziranog) tipa; afirmiraju se medijski pristupi, a zatim slijedi razdoblje Novog slikarstva i Nove skulpture, dakle pojave kojima je Bućan značajno pridonio”.<sup>36</sup>

Bućan u intervjuu kao arhivskom/dokumentacij-skom dijelu izložbe *Word Goes Pop* odgovara na ponovljena pitanja – u odnosu na ostale intervjue u katalogu i spomenuti, sa Sanjom Iveković, od kojih se neka pitanja posredno tiču studentske pobune i hrvatskoga proljeća, ili prilagođena pitanja koja opravdavaju, na neki način, uvrštenje njegovoga rada na izložbu *World Goes Pop*. Na pitanje je li tada bilo publike za tu vrstu umjetničkog stvaranja – i kakva je bila reakcija publike na *Bućan art 1974.*, izjavljuje: „Umjesto odgovora, citirat ću jednog studenta koji je na-

36 Davor Matičević, *Suvremena umjetnička praksa*, (Iva Rada Janković, ur.), Durieux, MSU Zagreb, HS AICA, Zagreb, 2011., 256–257.



kon izložbe rekao: 'Bučan će napraviti globalnu karijeru logotipima svjetski poznatih tvrtki, pretvarajući ih u sluge njegove umjetnosti.'"

Evo dijelova intervjua s Bučanom, iz svibnja 2015.:

**Je li pop-art bio izraz kojim ste se koristili vi ili vaši kolege ili je u vašoj zemlji bila drugačija terminologija koja je označavala pokret nove figurativne umjetnosti 1960-ih i ranih 1970-ih?**

Moji kolege i ja znali smo za pojam pop-art i nije se upotrebljavala drugačija terminologija. To je vrijedilo za sve vizualne umjetnosti toga vremena. Bio sam u srednjoj školi kad je Robert Rauschenberg dobio glavnu nagradu na Venecijanskom bijenalu [1964.]. Njegova pobjeda i skandal koji je generirala privukli su me najprije vizualnim umjetnostima, a onda, posljedično, pop-artu.

**Jeste li se ikad smatrali (sada ili u prošlosti) pop-umjetnikom?**

Ne.

**Je li se vaš rad ticao aktualnih događaja u 1960-ima i ranim 1970-ima?**

Vjerojatno da.

**Kako ste odabrali temu za svoj rad uključen u izložbu World Goes Pop?**

Bio sam iznenađen što ste moj rad okvalificirali kao pop-art u Hrvatskoj, u kojoj se taj pokret nikad nije dogodio. Moj se rad smatrao dobrim, ali je idućih 40 godina bio zaboravljen.

**Koji su bili vizualni izvori vašeg rada (kojim ste se izvorima, ako jeste, koristili)?**

*Images*/motivi kojima sam se koristio na slikama su logotipi svjetski poznatih kompanija. Upotrebom riječi „umjetnost” u mojim djelima, vjerovao sam da ona postaju umjetnost.

**Jeste li bili upoznati s pop-artom u ostalim dijelovima svijeta?**

Samo u New Yorku. Sve to vrijeme samo sam ra-

dio plakate. Nisam bio zainteresiran za pop-art, mislio sam da je to nešto što rade drugi ljudi.

**Je li komercijalna umjetnost utjecala na vaš rad ili način na koji je nastao?**

Svi moji radovi na izložbi proizašli su iz komercijalne umjetnosti.

**Jeste li imali osjećaj da radite nešto važno i novo, nešto mijenjate...**

Cijeli život pokušavao sam stvoriti nešto novo i dobro. Vi mi recite je li to važno.

Pragmatična društva vjeruju jedino u ono što mogu dotaknuti i čime mogu rukovati, prema Eagletonu.<sup>37</sup> Postmoderna kultura je neka vrsta univerzalnog partikularizma.<sup>38</sup> Postmoderna u značenju potrošačke kulture naprednog kapitalizma (1970-ih govoriti o „kasnom” kapitalizmu bilo je brzopleto, jer ni mi danas nemamo pojma koliko je on kasan), ako je kultura postavila temelj naciji-državi, tih 1970-ih ona prijeti da je dokine. Tadašnji se kulturni ratovi vode barem na tri načina: između kulture kao civiliziranosti, kulture kao identiteta i kao komercijalne ili postmoderne kulture. Te bismo tipove mogli odrediti kao izvrsnost, *ethos* i ekonomiju.<sup>39</sup> Marshall McLuhan je još 1966. definirao pop-art, za razliku od „nezainteresiranosti” ili nedostatka zanimanja za stvarnost koju izražava Duchamp *ready-madeom*, kao onaj koji se natječe s masovnom proizvodnjom slika i izražava aktivno zanimanje za proboj kroz krajolik pasivnog potrošača, obraćajući pozornost njegovim izvorima. Kao post *ready-made*, ali pred-simulakrum (*pre-simulacra*), pop-umjetnost je bila „konkretna”. Izgradila je svoj socio-ekonomski i komercijalni značaj u figuraciji objekta na način koji podsjeća na poznatu formulaciju Rolanda Barthesa u *Mitologiji* (1957.), znaka koji titra između označitelja i označenog, tako da slika ili

37 Terry Eagleton, *Ideja kulture*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2002., 108.

38 *Ibid.*, 101.

39 *Ibid.*, 81.

tekst, ikona ili logo označava/denotira stvarni objekt, ali je i simultana reprezentacija koda; naročito za prve generacije američkih umjetnika pop-arta. „Pop-art služi da nas podsjeti ... da smo za sebe oblikovali svijet artefakata i slika koje nisu namijenjene poboljšanju/oblikovanju/uobličavanju percepcije ili svijesti, već nas navode da se spojimo s njima kao što se primitivni čovjek spaja s okolinom. Svijet modernog oglašavanja je čarobni okoliš konstruiran kako bi utjecao na totalnu/globalnu ekonomiju, ali nije osmišljen da unaprijedi ljudsku svijest ... Pop-art je produkt skretanja pažnje na neki objekt u našem svakodnevnom okruženju, kao da je protiv okoliša, antiambijentalni” (Marshall McLuhan, *The Relation of Environment to Anti-Environment*). Pop-art, kao što je poznato, bio je neizbježan odgovor na distribuciju i širenje slika proizvoda (koliko i samih proizvoda, odnosno predmeta). Te slike nisu više stvorene prema stvarnosti, već prema *ikonama* (ikoničkim slikama) prekodiranim medijima. Prava invazija trgovačkih marki, plakata, fotografija, časopisa i dizajna ambalaže globalno osvaja kulture početkom 1960-ih. Oglašavanje i njegovo širenje cijelim svijetom, medijima tiska i celuloida, bio je neviđen izazov tradicionalnoj estetici. Ako je potrošačka kultura označena kao u svojoj biti američka, uistinu je bila neupitno globalna. Dok je Marcel Duchamp konceptom *ready-madea* odgovorio na eksplozivnu materijalnu proizvodnju u kasnijim fazama industrijske revolucije, sljedeća generacija umjetnika morala se suočiti ne samo s redundancijom predmeta nego i cijelih okoliša. U Beču u vrijeme Schönberga, čiji model otvorenog oblikovanja, novih strana zvučnosti i ritamske organizacije kao što su *pianissimo-fortissimo*, ulazi u sferu filozofije glazbe, umjesto shvaćanja glazbenog djela kao cjeline istrgnute iz protjecanja stvarnog vremena, ostvarena je zamisao o glazbenoj indefinitnosti koja sugerira beskrajnost vremena, kao jedna od „najžešćih duhovnih inovacija stoljeća”. Poslije, 1962. Umberto Eco u *Otvorenom djelu* (tal. *Opera aperta*), anticipira značenje „otvorenih” tvorbi za razumijevanje velikog djela suvremene

umjetnosti, a u književnosti je takvo djelo već *Uliks* Jamesa Joycea iz 1922. Ekscentričnosti dadaista s vremenom su postale poetološki modeli sljedećih generacija – „o slici dadaizma danas više ne odlučuju tada aktualne okolnosti, patetični ili namjerno šašavi proglasi i pojedini ekscentrični nastupi, nego trajne tekovine estetske naravi”<sup>40</sup> Inovacija se pojavila na dva područja – na tlu jezičnih eksperimenata (asemantički tekstovi, letrističke montaže i poezija besmisla proizvedena na temelju predodžbi o istovremenosti životnih zbivanja; na području likovnosti preteže napuštanje tradicijske figuralnosti, koja ne vodi čistoj apstrakciji, nego eksponira raspadanje konvencionalnih predodžbi o redu i suvislosti, na taj način što krhotine svijeta stavlja, također simultano, nesuvislo jednu uz drugu (kolaži, fotomontaže i performansi). Nakon Drugog svjetskog rata mnogi američki i europski pjesnici namjerno ili slučajno stvaraju jezične kolaže, asemantičke tekstove i grafičke križaljke obuhvaćene nazivom *lettrisme* (franc.) i *Konkrete Poesie* (njem.). Poslije *Uliksa*, na parcijalnom tragu dadaističkog simultanizma su Alfred Döblin s djelom *Berlin Alexanderplatz* 1929. i John Dos Pasos, npr. u romanu *The 42nd Parallel* 1930. Potpuna je novina Duchampove zamisli u tome što se njegovi objekti pojavljuju točno u onom obliku u kojemu su pronađeni, bez ikakvih dodanih zahvata (iako, jedna američka kustosica tvrdi da u to vrijeme nije bilo takvog standardiziranog promjera kotača bicikla te ga je, po njoj, Duchamp posebno dao izraditi). *Ready-made* bi se stoga mogao nazvati i „nedirnut predmet”, *untouched object*. Duchampovi prijatelji zapisali su da je on ponekad rukom lagano okretao kotač, promatrajući ga sanjarski. To je bila jedina intervencija. Ostaje, međutim, neriješeno pitanje koje se tiče sudjelovanja u izboru predmeta. Što se tiče fotografije Duchampove instalacije *Veliko staklo* s prepoznatljivim referencijama na iskustveni svijet, mnogo je bliže tradicionalnom

40 Viktor Žmegač, *Strast i konstruktivizam duha*, Matica hrvatska, Zagreb, 2014., 163.

shvaćanju umjetnosti negoli kotač i urinar koji, prema Mukafovskom, zahtijevaju mnogo više napora u sagledavanju djela, u prevladavanju tradicionalnih konvencija umjetnosti. Služeći se materijalima suvremene industrijske civilizacije, pa čak i plohamo prekrivenima prašinom, simbolom otpada, Duchamp suočava gledatelja s tjeskobom koju može probuditi gola artificialnost i protupriroda tehničkog svijeta. „Velike staklene ploče djeluju ‘poput izloga robnih kuća’: živimo u svijetu u kojemu nas izlozi mame svojom ponudom, od koje su mnogi ljudi odijeljeni debelim staklima, kao što ih je montirao Duchamp. Možda se autorova ravnodušnost prema izlaganju vlastitih objekata može interpretirati kao otpor reklamnoj stvarnosti.”<sup>41</sup>

## Monokromija

“Podignite svoju ruku u predvečernjem svjetlu i promatrajte je dok ne postane prozirna, da kroz nju možete vidjeti nebo i drveće”, reći će umjetnik Novog realizma Yves Klein u tekstu *Ruka* u ljeto 1961. Za njega je umjetnost bila pogled na život, a slika „poput zatvora, gdje su linije, obrisi, oblici i kompozicija određeni šipkama”.<sup>42</sup> Klein je odbacio tradicionalne materijale kao što su platno i kist, a okrenuo se tijelu kao umjetničkom materijalu stvaranja iz intuicije koja se očituje kao volja (prema Schopenhaueru). Nebo iznad Nice proglasio je svojim najljepšim i najvećim umjetničkim djelom te ga je transponirao u, prema njegovu mišljenju, najsavršeniju boju, ultramarin plavu, International Klein Blue (IKB) čiji je „idealni” ton, citat pigmenta lapis lazulija kojim je u kršćanskoj ikonografiji slikan Bogorodičin plašt, patentirao 1956. u Nacionalnom institutu za industrijsko vlasništvo. Ultramarin plava boja bila je motiv i tema tijekom njegova tzv. Plavog razdoblja koje

počinje u siječnju 1957. izložbom *Monokromni prijedlozi, plavo razdoblje / Proposte monocrome, epoca blu* u milanskoj galeriji Apollinaire, kad je 11 monokromnih slika identičnog formata (78 × 56 cm) ovješeno na udaljenosti od 20 cm od zida, saturirajući skučen galerijski prostor: „Plava boja nema dimenzije, ona izlazi izvan granica” (Y. Klein). Klein je s izložbom *Praznina* 1957., u praznu galeriju s ispražnjenim vitrinama, gdje je publiku poslužio plavim koktelima, „pretočio svoj umjetnički senzibilitet, inteligenciju i strast, koja se međutim ne može vidjeti, ali čovjek može osjetiti njezinu prisutnost”. U *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle* (1959. – 1962.) prodaje prazne prostore u gradu (Parizu) i u njima iskustvo praznine, u zamjenu za zlato. Ako bi kupac pristao da spali račun (na obali Seine), Klein je bio spreman baciti polovicu zlata u rijeku kako bi ponovno uspostavio „prirodni poredak stvari” (praznina je bila narušena činom njezine prodaje). IKB je bila „sila” koja transformira život sâm u umjetničko djelo. *Illuminacija obeliska* (franc. *Illumination de l’Obélisque*) iz 1958. je opisni naziv koncepta plavog obeliska, odnosno odizanja metalnom šipkom i bojenja plavom svjetlošću egipatskog obeliska na pariškoj Place de la Concorde. Klein ga nije uspio realizirati do 1983., kad postavlja plave filtre na reflektore koji u sustavu gradske rasvjete iluminiraju obelisk *in situ*. Prema tom konceptu, cijeli svijet može postati umjetničko djelo ili medij umjetnosti.

Intenzivno naprašen intenzivnim IKB pigmentom bio je *To je čovjek* (1989.), okomito postavljen monolit Anisha Kapoora, podsjećajući na prehistorijski menhir supostavljen položenim pločama-dolmenima koji se, iako načinjeni u kamenu, doimaju bestežinski, eterično, poput oblaka. Formalnom sličnošću, kontemplativnom atmosferom, oblikovanjem slutnje tragedije i posljedično osjećaja uznemirenosti u promatrača, to Kapoorovo djelo priziva sliku romantizma iz 1824., *Brodolom Nade* Caspara Davida Friedricha, jarbola broda alegorijskog i poništenog imena *Nada* koji proviruje iz naku-

41 Viktor Žmegač, *ibid.*, 191.

42 Rose Lee Goldberg, *Performans od futurizma do danas*, Urk – udruženje za razvoj kulture, Zagreb, 2003., 127.

ANTO JERKOVIĆ,  
GIOTTO DI BONDONE,  
1992.

GIOTTO DI BONDONE  
EUGÈNE DELACROIX  
VINCENT VAN GOGH  
AD REINHARDT  
IVO GATTIN  
YVES KLEIN  
ANISH CAPOOR  
ANTO JERKOVIĆ

pine santi – kao anticipacija tragedije *Titanica*, odnosno potencijala nesreće koji leži u svakom tehnološkom napretku. Kapoor u svojim apstraktnim skulpturama sintetizira tradicije kojima pripada: istočnu (azijsku) i zapadnu (europsku) umjetnost, istodobno ih dokidajući. Najnoviji radovi su zrcalne skulpture, često u obliku diska, ili pak jajolikog, koje se mimikrijski stapaju s urbanim ili prirodnim okolišem i u njemu postaju gotovo neuočljive, ipak deformirajući sliku svijeta, kao greška u krajoliku ili fatamorgana koja stvara iluziju potencijala beskonačnog prostora. Baudrillardova teorija simulacije objašnjava se na primjeru dvaju nasuprotnih zrcala, u kojima se odražava beskonačni niz odraza.

Neoenformel Ante Jerkovića doživljava konačni kraj kao proces istraživanja materijalnosti boje ultramarin plavom bojom ili IKB, koju aproprira

1980-ih. Slijedi Jerkovićevo odricanje od autorstva svojih djela, on nadalje samo daje naputak publici svoje izložbe koja donosi artefakte u *happeningu*-prostornoj instalaciji *Potpisujem sve što je plavo*. Primarno slikar, zaokupljen je idejom monokroma kao praznine (nedefiniranog, nedokučivog i neprekinutog prostora), povezivanja vizualnog i mentalnog. Strategijom dvostrukog citata slika, International Klein Blue pigmentom (dopuštajući konotacije plave kao zagrebačke ili boje Dinama), ispisujući na njemu zlatnom kapitalom latinske navode iz Biblije. Simulirana je strojna izvedba, tj. uklonjeni su tragovi manualnog rada (potezi kistom su zaglađeni). Upotrebljavajući IKB, što utjelovljuje „transcendentalni idealizam, prazninu, percepciju prostora intelektom, veliko ništa što se rasprostire svemirom”, Jerković dvostruko problematizira koncepciju autorstva umjetničkog djela. *Potpisujem sve što je plavo*



(2002. – 2005.) bio je naziv akcije/projekta prikupljanja, čuvanja i umnažanja potrošenih i odbačenih stvari, dobivenih ili razmijenjenih s posjetiteljima izložbe – apsolutna plava rastvara se u ‘fragmente plavog’. „Molimo vas da donesete bilo kakve plave predmete. Predmeti će biti postavljeni i izloženi po vašoj želji.” (Anto Jerković na pozivnici za istoimenu izložbu, više puta ponovljeni naputak.) Predmeti su birani prema kriteriju jednobojnosti/ultramarin plavog kolorita, kao vizualnog ekvivalenta za emocije (engl. *blue* – sjetan, tužan). Integriranjem patentirane boje, kao i aproprijacijom predmeta (deklarativnom, bez fizičke intervencije na predmet: preuzimanje je uvijek preoblikovanje, prema Williamsu<sup>43</sup>) u svoj umjetnički rad, Jerković iznosi kritiku vrijednosnog sustava, koncepcije autorstva djela i umjetničkog originala. Izjednačava u namjeni – umjetničko djelo i tržišnu robu, u ulozi – kreativnog (aktivnog) umjetnika i (pasivnog) konzumenta umjetnosti, u značenju – privatni i javni (izložbeni) prostor, u odnosu – kustosa i umjetnika, a protiv monolitnog poimanja tog odnosa. *Happening* donošenja / donesenih plavih stvari dokumentiran je fotografijama: umjetnik definira pravila događanja i pušta ih svojim tokom, bez daljnje kontrole.

Američki umjetnik Ad Reinhardt od slikara traži moralnost, a „kontrola i racionalnost dijelovi su svakoga morala”. Slikar mora kontrolirati materijalne aspekte nastanka slike, što uključuje kist („Kist mora biti nov, čist, plošan, ravan, širok jedan inč i čvrst.”), boju („Boja bi trebala biti trajna, bez primjese, miješana i čuvana u posudama.”), vezivo („Vezivo bi trebalo biti što je moguće bistrije i čistije.”) i atelje („Lijep umjetnički atelje trebao bi imati nepropustan zastakljen krov i biti 25 stopa širok i 30 stopa dugačak, s posebnim

43 Terry Eagleton, *Ideja kulture*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2002., 144.

prostorom za skladištenje i sudoperom.”).<sup>44</sup> Iz tako precizno navedenih uvjeta rada od 1950. nastaju monokromne slike kvadratnog formata, zaglađene površine, a od 1953. njegova se paleta ograničava na crnu neboju (poput crnog monolita u *2001.: Odiseji u svemiru* Arthura Clarkea). Takve slike zbog njihove krajnje redukcije autor naziva „konačnim”: „Stvaram posljednje slike koje uopće mogu biti stvorene.” Kvadratni format je idealan prostor i savršen oblik. „Nikakav predmet, nikakva tema, nikakva materija” (Ad Reinhardt). *Umjetnost kao ideja* Josepha Kosutha iz 1966. je slika istog formata i boje kao Reinhardtova *Konačna slika br. 6*, na kojoj je napisana definicija slikarstva iz rječnika. Renoir je imenovao svaku nijansu crne koju je dobio podslikom ili odslikom druge, šarene boje, kao starac uzviknuvši kako „četrdeset godina otkrivam da je crna – kraljica svih boja!” Japanizam moderne nadahnjuje se nijansama „Sumi” tinte „proširujući” mogućnosti crne boje, što kulminira Soulagesovom primjenom luminantnosti crne koja se mijenja s promjenom reljefnosti slike, što je koncept koji naziva „ultra crnom”, franc. *outrenoir*. Pierre Soulages izjaviti će da je „umjetnost nužno humanizacija svijeta i ne treba misliti da svijet nije prisutan u umjetnosti samo zato što slike svijeta – ili jedne od njegovih slika – nema na slikarskom platnu”.

## Julije Knifer

Ustrajanjem na uvijek istom motivu slike, varijaciji na temu helenističkog ornamenta koji je znak za beskraja (beskonačno, a time i

44 Ad Reinhardt, *On Art and Morality*. Citirao Zvonko Maković iz: *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt* (Barbara Rose, ur.), Viking Press, New York, 1975., 153. Izvor: <http://www.akademija-art.hr/art/knjiga/26729-predstavljanje-knjige-zvonka-makovica-tabula-rasa-analiticko-i-primarno-u-hrvatskoj-umjetnosti/> [pristup 6. lipnja 2014.]

neizvjesno) i sporim, procesualnim ostavljanjem grafitnog traga na papiru, Knifer se opire vladajućoj radnoj etici, kao i brzini izmjene umjetničkih tendencija svojega vremena. Potkraj 1950-ih, kad Knifer počinje slikati isključivo meandre (serijalno, no ne i mehanički, formalno i sadržajno svedene na minimum) – Guy Debord rad proglašava najvećim zlom: aktivni i pasivni rad je način na koji svako društvo provodi totalitarnu kontrolu nad pojedincem, pa i njegovim slobodnim vremenom, na neočigledan način kontrole. Pojam skretanja, *détournementa*, bio je ključan za situacioniste, podrazumijevajući uzimanje postojećeg, „institucionaliziranog” elementa i njegovo korištenje u druge svrhe od predviđenih. U umjetnosti postsituacionizma, preferirana strategija unošenja estetskog, bihevioralnog i aksiološkog poremećaja u svijet umjetnosti čini umjetničko djelo „propozicijom”. „Više nije u pitanju modernističko etičko koje potvrđuje estetsko, već estetsko koje je reducirano do etičke propozicije (do stava, ideologije, konvencije). Estetička (ili umjetnička) propozicija je ogoljena do njezina etičkog (a to znači i ideološkog) kostura.”<sup>45</sup> Kniferova slika meandra je *hiper stvarnost*. Kako je rečeno, polazište semiotike je razlikovanje *označitelja, označenog i znaka*. Sam *znak* je spoj *označitelja i označenog*, pritom *označitelj* može biti neki fizički objekt, riječ ili neka vrsta slike, a *označeno* je misaoni pojam na koji ukazuje *označitelj*. Znak, ovisno o količini društvenog posredovanja, može biti *ikonički* ili *arbitraran*. Ikonički znak je relativno lišen društvenog posredovanja, dok arbitrarni znakovi više ovise o takvom posredovanju. Kod Kniferova meandra *označitelj* je izjednačen s *označenim*, prema modelu postsaussurovske lingvistike, tj. dokidanja dihotomije *označitelj* (franc. *signifié*) – *označenik* (*signifiant*); ona je procesualna, prema Humboldtju jest *djelovanje* (grč. *enérgeia*), a ne *dovršen čin* (*érgon*).

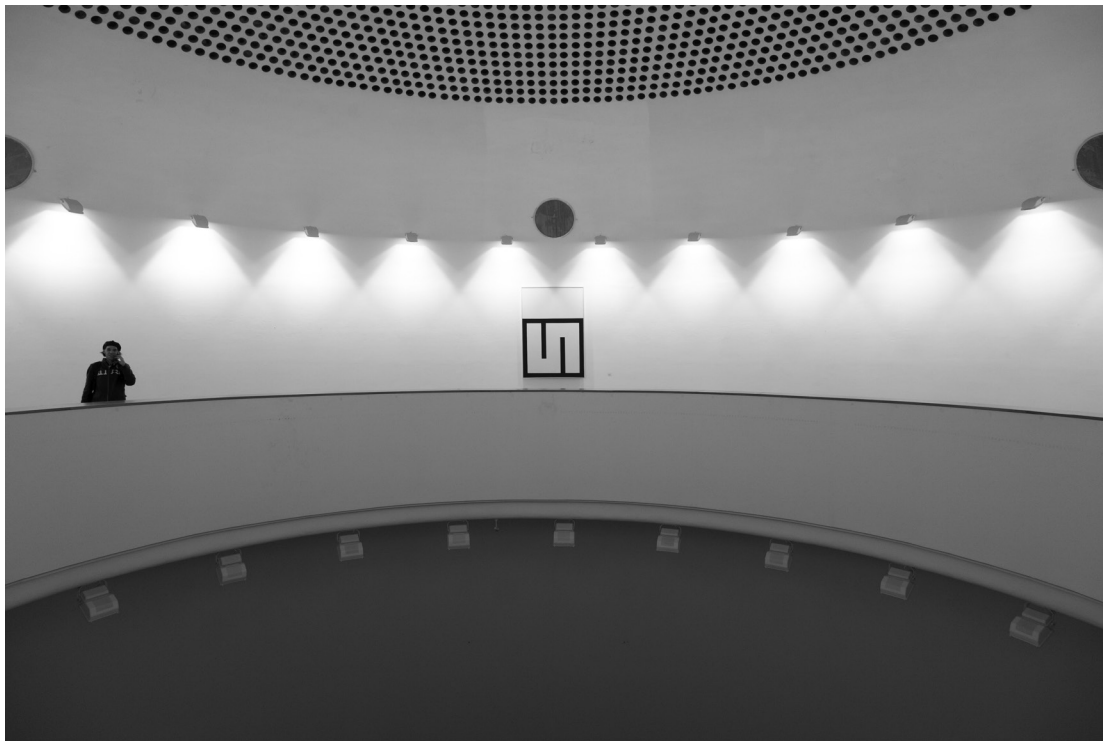
45 Prema: Miško Šuvaković, *Point de caption / Eseji, fragmenti i meditacije o umjetnicima*, Izdanje Darko Šimičić i Božidar Raos, Zagreb, 2000., 35.

Stéphane Mallarmé kao simbolist nudi mogućnost „magične” umjetnosti definirane pravilima koja ostaju nepoznata, govoreći o „djelovanju izočnosti” (franc. *la travail de l'absence*), tj. o stvaralačkoj snazi negativna, koja de-djeluje ili ne-djeluje (franc. *le désouvrement de l'etre*).<sup>46</sup> Kniferov pristup slici na način „radikalne volje”. do krajnosti će se očitovati u seriji crteža započetoj 1977. s neizbježnim motivom meandra postignutog različitim pritiscima grafita na papir kojim je, i prema vlastitim riječima, uspješno iz rada „istjerao svjetlost”... do krajnjeg zasićenja, postupnim zgušnjavanjem crta ili točaka prekriva papir. „Apstraktna umjetnost je predstavljanje ritma, koji je zamjena kretanju. Dosad je oblik uvijek nicao iz mirovanja, odsad on se rađa i iz kretanja. I nije više ravnoteža obavezno pravilo prirodne organizacije ili organizacije koju je stvorila umjetnost ili tehnika. Dinamizam je zlatni zakon našeg vremena. Sve se kreće, sve otječe i preobražava se. I društvo i predmeti i oblici. Ravnoteža nije više u mirovanju, nego u kretanju.”<sup>47</sup> Problem ritma je jedno od osnovnih pitanja suvremene umjetnosti.<sup>48</sup> Georges Fridmann je razmatrao ritam kao element moći i element koji je omogućio, u isti mah, organizaciju korisnog rada i disciplinu pokreta. Obratno, njegovo sve veće ubrzanje, iz kojega proizlazi povećanje normi, prijeti čovjekovim osnovnim refleksima. Tijekom prolaženja autocestom (pravocrtno) od Firence od Rima, 33 puta se prelazi meandrirajući Tibar – u prirodi meandrično korito rijeke nastaje zbog kretanja vode, koje nije samo pravocrtno, nego i vrtložno i po inerciji. Oblikuje ga, dakle, sila kontrastiranja ritmova toka. Primjer rekultivacije (“vratiti prirodi oduzeto”) pejzaža *land-artom*

46 Andrew E. Benjamin, *Architectural Philosophy*, The Athlone Press, London & New Brunswick, New Jersey, 2000., 129.

47 Prema: Pierre Francastel, *Uloga i mjesto umjetničkog djela u kretanju povijesnog razvoja civilizacije, Umetnost i tehnika*, Nolit, Beograd, 1964., 215.

48 *Ibid.*, 218.



JULIJE KNIFER I TOMO SAVIĆ-GEČAN, *MOĆ PRAZNINE*,  
GALERIJA PM, ZAGREB, 2005.  
FOTOGRAFIJE: BORIS CVJETANOVIĆ

je Kniferova instalacija *Arbeitsprozess* (cerada dimenzija 30 × 20 m s bijelim jednostrukim meandrom na crnoj pozadini) u kamenolomu Tübingen iz 1975., performativno re-kreirana pred tisuću posjetitelja na otvorenju retrospektivne izložbe u zagrebačkom MSU-u 20. rujna 2014.

Kniferov meandar je ortogonalna stilizirana slika sinusoidnog riječnog toka, koja dokida tradicionalni konstrukt slike geometrijskom ili (što nastupa s Leonardovom slikom toskanskog krajolika s Apeninima iza leđa Mona Lize) atmosferskom perspektivom. Panofsky uočava kontinuitet kartezijanske perspektive,<sup>49</sup> odnosno albertijevsko-kartezijansko-kantovske paradigme prostora i reprezentacijskih tehnika u modernizmu. Povijest moderne arhitekture ima usporednu povijest pokušaja invencije nove koncepcije prostora, komparativnim definicijama prostora temeljenim na Albertijevim, Kantovim i kartezijanskim paradigmama te na reprezentacijskim tehnikama psihoanalize i psihologije. Ptičji ili žablji rakurs renesansne linearne perspektive radikalno preispituje frontalno gledanje koje je kao pravilo nametnuo slikarski perspektivni iluzionizam, što dovodi do rušenja antropocentrizma percepcije. Na Kniferovoj slici meandra nema perspektivne projekcije ni nedogleda, već je njezin pogled odozgo ili odozgo iskosa (nalazimo ga u egiptskom slikarstvu staroga vijeka). Slično Kniferovoj koncepciji prostora slike koja teži bilateralnoj simetriji, i potom se odmiče od toga načela, Vermeer je u *Pogledu na Delft* (1660. – 1661.) primijenio promjenjivo motrište koje implicira virtualni pokret-pomak u prostoru i može se rekreirati virtualnim pomakom promatrača tijekom recepcije (promatranja) umjetničkog djela. Jednostavni oblici u plitkom prostoru Kniferove slike promatraču mogu po-

služiti kao fokus za meditaciju ili ekran na koji će projicirati svoje misli i vlastito iskustvo duha povezati s doživljajem slike.

U Galeriji PM u Zagrebu 2005. održana je zajednička relacijska izložba Julija Knifera i Tome Savić-Gecana *Moć praznine*: „Staklene površine koje su onemogućavale kretanje posjetitelja u Muzeju suvremene umjetnosti Zagreb, za vrijeme izložbe *Here Tomorrow* 2002., pretočene su u staklene čaše. Galerija PM, 2005”. Tom je rečenicom objašnjen izložbeni koncept Savić-Gecana. Objašnjenje je nužno, budući da je posjetitelj izložbe na njezinu otvorenju u kružnom i kupolasto nadsvođenom prostoru galerije mogao vidjeti tek Kniferovu sliku s motivom meandra, ovješenu na zid nasuprot ulazu, dok se desno od ulaza nalazio stol s uobičajenom okrepom. No čaše nisu bile uobičajeno plastične, nego od teškog, debelog stakla zelenkastog sjaja. Staklene stijenke kojima je umjetnik redefinirao prostor Muzeja suvremene umjetnosti, sprečavajući posjetitelje u uobičajenom prolaženju iz sobe u iduću sobu (oblikujući ne-neutralnu prostornu situaciju osjetljivu na punu osjetilnu dimenziju viđenja, riječima Roxane Marcocci, kustosice izložbe *Here Tomorrow*), na granici vidljivosti i stoga sugerirajući opasnost, odvezene su u staklarsku manufakturu u Sloveniji (zemlji koja je zadržala svoju obrtničku tradiciju) kako bi se od njih napravile čaše u maloj seriji, čime se praktički povećala vrijednost prozaičnih ploča prozorskog stakla. Posjetitelj se, ušavši u izložbeni prostor, kreće u smjeru kazaljke na satu polukrugom ophoda Galerije do Kniferova meandra, tražeći bez uspjeha Savić-Gecanov rad. Zatvorivši krug i dalje se krećući u smjeru kazaljke na satu, posjetitelj će doći do stola s napitcima i, ne znajući o čemu je riječ dok ne pročita ili mu se ne objasni, konzumirati ih upravo iz Savić-Gecanova izložka. Ideju za tu izložbenu igru s prazninom i pomicanjem granica tvornosti umjetničkog djela, autori izložbe Miško Šuvaković i Jerko Denegri objašnjavaju na primjerima izočnosti nazočnosti u povije-

49 Anthony Vidler, *Warped Space / Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, MIT Press, Cambridge, MA, 2001., 9.



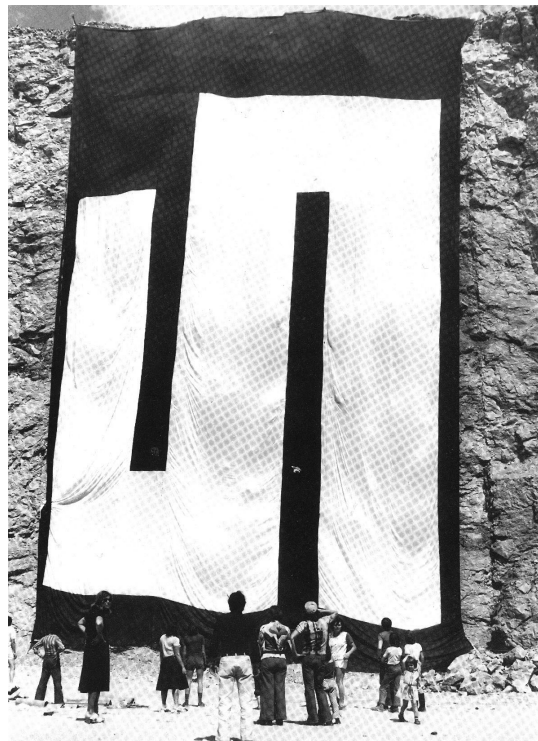
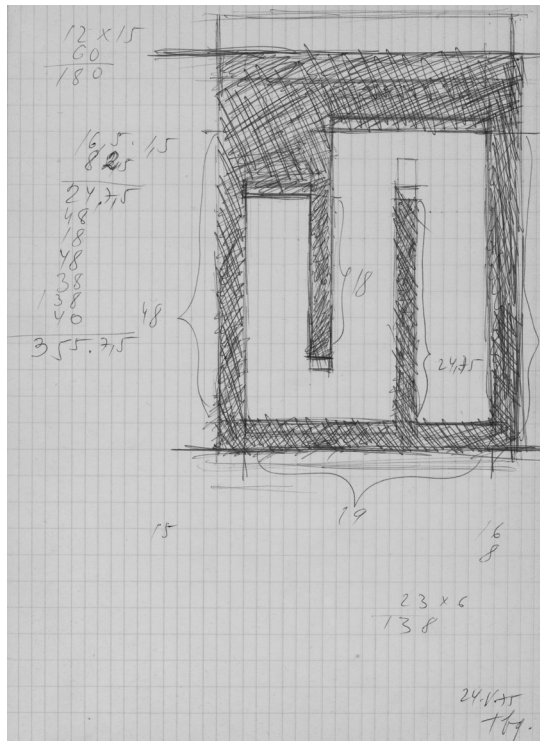
sti umjetnosti: „Pitanje o praznini kao o onoj negativnoj jezgri oko koje se strukturira svaki smisao ljudskog je velika i posljednja metafizika anti-metafizičkog 20. stoljeća”. I nadalje, riječima Miška Šuvakovića: „Koncept nemogućeg ‘jezgre’ koja ne podliježe zakonima simbolnog, ali upravlja svakim simbolnim, nastao je u lacanovskom promišljanju ‘ljudskog subjekta’ i njegova bivanja u svijetu. Ali taj svijet je i svijet beskrajskih slika: goodmanovski rečeno, ‘mi više nalikujemo na slike nego što slike nalikuju na nas’ i baudrillardovski rečeno, svijet naših konstrukcija i simulacija realniji je od svake realnosti. Ali taj svijet je i svijet tsunamija koji prekida svaki simbolički poredak, razarajući potencijalnosti kulturnog smisla u suočenju s onim što se ne može simbolizirati, što izmiče svakom simboličkom zahvatu. Izvjesni umjetnici ušli su u avanturu traganja za tim nemogućim, izmičućim: za praznim koje prethodi i ostaje iza svakog kovitlaca i proizvodnje smisla.”<sup>50</sup>

Za Denegrija i Šuvakovića sučeljavanje neheterogenih djela dvojice različitih autora, od koji djela jednoga već pripadaju povijesti umjetnosti, jest čin provokacije izložbom kao medijem umjetnosti. Racionalna forma (geometrijski konstruiran meandar, jedan u „mnoštvu neznatno drugačijih, nikada posve istovjetnih”) stoji sučelice artefaktima nastalima u neracionalnom umjetnikovu htijenju zamjene forme i sadržaja materijala. Jukstaponirana umjetnost autora koji pripadaju različitim generacijama i umjetničkim „epohama” – moderne i poslije postmoderne, na različitim formalnim razinama, ipak zadržava izvjesnu sličnost: Knifer (1924. – 2004.) preuzima dekorativni motiv iz prošlosti i u tom smislu njegovo je slikarstvo „historično”, Savić-Gecan (rođ. 1967.) premješta staklo od „staklenog zida” u „staklenu čašu”. Aktivnu ulogu pritom ima i sam

50 Iz tekstova Jerka Denegrija i Miška Šuvakovića u katalogu izložbe Tome Savić-Gecana *Moć praznine*, Galerija PM, Zagreb, 2005.

posjetitelj: prolaženjem kružnim ophodom u ogibu puta, u skretanju puta koji povezuje dva prostorna *akcenta*, dvije izložbe u istom prostoru, te ispijanjem vina iz čaše, svojim tijelom, jezikom i usnama stavljajući se u odnos s čašom, odnosno zidom. Kniferova slika izvedena je rukom, kako bi mogućom i poželjnom nesavršenošću geometrijskog motiva zadržala humanu dimenziju. Savić-Gecan, naprotiv, daje da čaše Drugi izrade strojem. Na slici meandra, praznina je jednakovrijedan kompozicijski element. Savić-Gecan, naprotiv, šuplju nutrinu čaše daje ispuniti vinom. „Ritmička monotoni-ja” okomitih i vodoravnih linija motiva meandra supostavljena je dugim nizovima kružnih otvora čaša na stolu, koje formiraju svojevrsni popartistički raster. Meandar je antički ukrasni motiv nadahnut zavojitim koritom rijeke nalik na slovo S, Savić-Gecanovo djelo se realizira tek kad se čaše-artefakti ispune tekućinom. Geometrijska postslikarska apstrakcija suočena je s postkonceptualnom i postminimalističkom umjetnošću ideje, no zajednička je pritom u opusu dvojice umjetnika ogoljenost i sublimnost sadržaja te minimalna formalna izražajna sredstva. Donekle se Gecanov rad može iščitati kao *hommage* starijem autoritetu, kao ispijanje zdravice; Denegrijevim riječima „osim što daju, *Meandri* primaju sve što njihovi vjernici u njih unesu”.

Slikarstvo Julija Knifera postulira pitanje praznine otvoreno tretmanom prostora u skulpturi s početka 20. stoljeća. Henry Moore uvodi ravnopravnost forme i prostora kao konstitutivnih elemenata skulpture (on ih zove „istinom materijala”), i to tako da otvara rupe u masi skulpture, penetrira tijelo skulpture. Moore se smatra umjetnikom *vitalizma* jer njegova djela imaju intenzivnu energiju vlastitog „života”, vitalnost koja je nezavisna od pojavnog svijeta i zadatka njegova prikazivanja, opisivanja ili nalikovanja. Prostor ulazi u samu skulpturu, volumen i prostor postaju jednakovrijedni dijelovi umjetničkog djela prema načelu međuprodiranja, odnosno interpenetracije. Otvarajući masu u jezgri,



LAND ART INSTALACIJA JULIJE KNIFER  
**ARBEITSPROCESS** (TÜBINGEN,  
 NJEMAČKA) IZ 1975. PERFORMATIVNO  
 JE RE-KREIRANA PRED TISUČU  
 POSJETITELJA NA OTVORENJU IZLOŽBE  
**JULIJE KNIFER: BEZ KOMPROMISA** U  
 MUZEJU SUVREMENE UMJETNOSTI  
 ZAGREB, 20. RUJNA 2014.  
 FOTOGRAFIJA LIJEVO: ŽARKO VIJATOVIĆ

Moore je dvostruko oblikuje, kao oblik prema van i kao oblik prema unutra. Stavljanjem nove manje mase u duboku šupljinu ukida se njezina jedinstvenost i relativna preglednost. Manji oblik je razveden, nepravilan i također otvoren u jezgri. Oblikujući skulpturu, Moore polazi od ljudskog lika, ali ga ne organizira na temelju kostura, već kao ovojnici, zaštitnu opnu i ispunu, kao posve apstraktni odnos šupljine i omotača. Odnos unutarnje izvijene prošupljene mase koja je sputana opnom, nepravilnih zaobljenja i prošupljenja same opne, stvara složen, nepregledan i za pogled diskontinuiran, organičan oblik prostora. Na ishodištu ideje antislike, svojom izjavom „Želim ubiti (*assassinate*) slikarstvo” (1927.), Joan Miró je prijanjao uz avangardni diskurs propitivanja umjetničke prakse kako bi se proširile granice kreativnosti. On to čini kontaminacijom slike, antiumjetničkim elementima, kao što su oni preuzeti iz industrijske proizvodnje ili masovne kulture. Knifer preuzima temu autoportreta i potom antički ornamentalni motiv u radu naglašenog kontinuiteta stilskih smjernica. Odnosno, riječima Jerka Denegrija, kod Kniferova meandra najzanimljivije je to da je on konstanta – usred neprestanih promjena umjetničkih jezika te „nakon što je prethodno bio u srodstvu s atmosferom neokonstruktivizma, minimalizma, slikarstva ‘tvrdih rubova’, čak analitičkog i primarnog slikarstva, Knifer će u vrijeme dominacije izrazito figurativne, narativne i nomadske ‘nove slike’ biti sasvim na rubu trenutačne aktualnosti, no upravo to stajanje po strani od klime takvoga trenutka pridavalo mu je status pojedinca koji se ne da omesti prevladavajućim raspoloženjem umjetničke okoline”. Riječima Ivane Mance, „Kniferovo djelo ostaje aktualno u promjenjivim povijesnim okolnostima, uključujući i sadašnji umjetnički trenutak”.

Svijet prema labirintu  
Eseji o visokoj moderni i postmodernizmu 1970-ih  
i 1980-ih s refleksijama u (post)tranzicijskoj umjetnosti

**Autorica**

Silva Kalčić

**Recenzenti**

Vesna Mikić i Krešimir Purgar

**Nakladnik**

ULUPUH, Hrvatska udruga likovnih umjetnika  
primijenjenih umjetnosti  
Zagreb, Preradovićeve 44 / I

**Za nakladnika**

predsjednica Ivana Bakal

**Lektorica**

Rosanda Tometić

**Tisak**

Tiskara Zelina, Sveti Ivan Zelina

**Naklada**

300 primjeraka

Zahvaljujemo Ministarstvu kulture RH na financijskoj  
potpori za izdavanje knjige.

Knjiga je pregled postojećih teorija i povijesti vizualnih  
umjetnosti (likovnih i suvremene umjetnosti, arhitekture  
i dizajna) 1970-ih i 1980-ih godina, također onih koje su  
tom razdoblju prethodile ili iz njega proizašle, kao odjeci,  
nastavak (kontinuitet) ili raskid (dokidanje) tendencija u  
vizualnim umjetnostima toga razdoblja u tranzicijskoj i  
posttranzicijskoj umjetnosti u Hrvatskoj.

Knjiga ima obrazovni, stručni, znanstveni sadržaj, a  
uključeni su dijelovi autoričnih prijašnjih tekstova i  
istraživanja, kao i doktorske disertacije.

Osmišljena je kao osnovna ili dopunska literatura iz  
sveučilišnih kolegija kao što su Vizualni jezik, Suvremena  
umjetnost i dizajn, Suvremena arhitektura i sl.  
Sva autorska prava na knjigu zadržava autorica.

Fotografije u knjizi objavljene su uz dopuštenje autora i  
nositelja autorskih prava, kojima autorica zahvaljuje na  
suradnji, a u slučaju nenamjernih previda i propusta s  
time u vezi, nakon saznanja o njima ispravit će ih prvom  
mogućom prilikom.

Zagreb, veljača 2017.

CIP zapis je dostupan u  
računalnome katalogu  
Nacionalne i sveučilišne  
knjižnice u Zagrebu pod  
brojem 000956657.

Cijena: 170 KN  
ISBN: 978-953-327-111-8



978-953-327-111-8











Svijet prema labirintu

Silva Kalčić

## Svijet prema labirintu

SILVA KALČIĆ

ESEJI O VISOKOJ MODERNI I  
POSTMODERNIZMU 1970-IH I 1980-IH

