

Antun Maračić :

Pro i protiv

UREDNIKA Evelina Turković

Hrvatska sekcija AICA | Durieux Zagreb

Sadržaj :

Kratko uvodno (*Evelina Turković*)

»Malim« snagama protiv umora sredine (*Sandra Križić Roban*)

O umjetnosti iz umjetnosti (*Antun Maračić*)

1. Dugotrajna druženja

Vlado Martek, Dimitrije Bašičević Mangelos, Zlatan Dumanić, Greiner & Kropilak (Boris Greiner, Stanislav Habjan), Boris Cvjetanović, Željko Jerman, Igor Rončević, Duje Jurić, Ksenija Turčić, Slaven Tolj, Ivan Kožarić, Mara Bratoš

2. Prostor i Galerija proširenih medija

3. Dubrovačko poglavlje

4. Introdukcije

Predgovori samostalnim izložbama

Predgovori konceptijskim/skupnim izložbama

5. Dnevno i periodično (osvrta i prikazi samostalnih i skupnih izložbi u novinama i časopisima)

6. Zaoštreno (kritike i polemike)

(*Evelina Turković*)

Kratko uvodno

U ovoj su knjizi odabrani tekstovi o likovnim događajima, pojavama i osobnostima koje je Antun Maračić objavljivao od sedamdesetih godina prošloga stoljeća do danas. Osim što su nastajali tijekom tako dugog razdoblja, u više od četiri desetljeća, te time nužno odražavaju mijene autorova razmišljanja o umjetnosti i načina pisanja, tekstovi su i žanrovski vrlo raznovrsni: od kratkih crtica o aktualnim izložbama, lirskih bilješki slobodnijega izraza do analitičkih i retrospektivnih prikaza rada pojedinih autora ili izrazito kritičkih osvрта i polemičkih reakcija na neke pojave naše umjetničke sredine. Više od tisuću stranica objavljenih prikaza, recenzija, kritika... u dnevnim novinama, stručnim časopisima, predgovorima izložbama, Maračić je ispicao ponajprije sa željom da afirmira nove pojave u umjetnosti i autore koji promišljaju svoj prostor i vrijeme. Ili pak suprotno — da razotkrije nesporedne i, prema njegovu mišljenju, nepravdno uspostavljene vrijednosti.

Od svih tih raznorodnih tekstova, za ovu je knjigu odabrano nešto više od stotinu i šezdeset tekstova. Kriteriji odabira bili su isto tako višestruki. Prije svega, trebalo je ocrtati autorovo razumijevanje umjetnosti i umjetničkog djela, pokazati stilske specifičnosti izraza i pisanja o umjetnosti, a potom reprezentirati glavne točke njegova interesa. Jedan od kriterija odabira, koji se na kraju ispostavio i kao presudan, bio je — može li tekst »izdržati« čitanje iz perspektive današnjega vremena, govori li nam i sada, nakon znatnog odmaka od objavljivanja, dovoljno razumljivo i zanimljivo o problemima, okolnostima ili pojavama onoga vremena u kojem je pisan, je li njegova tema i danas aktualna.

Poglavlja ove knjige uspostavljena su prema različitim načelima. Umjesto jednog načela grupiranja primijenjenog na sve tekstove, na primjer isključivo žanrovskog ili kronološkog redanja, odlučili smo slijediti »logiku samog materijala«. U jednom segmentu je to vezanost teme teksta za određeni izložbeni prostor, na primjer Galeriju proširenih medija. Na taj način kratke novinske crtice, predgovori pojedinačnim ili skupnim izložbama u toj Galeriji ili pak retrospektivni prikazi koje je Antun Maračić pisao o Galeriji PM, okupljeni u jednoj cjelini, ispisuju povijest toga važnog prostora naše suvremene umjetnosti; to se poglavlje može čitati i kao svojevrsna povijest nove umjetničke prakse od osamdesetih godina 20. stoljeća.

Sličan je slučaj i *Dubrovačko poglavlje*. Kako je Antun Maračić bio među prvima koji je pisao o izložbama suvremene umjetnosti postavljenima u dubrovačkoj Galeriji Sesame 1989., o prvim performansima i izložbama organiziranim u sklopu Art radionice Lazareti iste 1989. te nastavio pratiti većinu dubrovačkih likovnih umjetnika izraslih iz toga kruga sve do danas (naročito aktivno kao kustos njihovih izložbi tijekom svojega rada u Umjetničkoj galeriji Dubrovnik), to se poglavlje pokazalo kao kronika iznimno snažne dubrovačke suvremene likovne scene od njezinih početaka.

U organizaciji materijala knjige dopustili smo si i nedosljednosti. Ima slučajeva kad su pojedini tekstovi, prema više preklapajućih kriterija, mogli biti uvršteni u različita poglavlja. Na primjer, tekstovi o Slavenu Tolju, važnom umjetniku dubrovačkoga kruga, ili o autorima vezanima za Galeriju proširenih medija (Željko Jerman ili Vlado Martek). Ti su zapisi, prema drugom kriteriju (uspostavljenom na temelju više desetljeća Maračićeva praćenja njihova rada) zasebne cjeline u poglavlju *Dugotrajna druženja*. U tim se slučajevima, umjesto isticanja pripadnosti određenoj umjetničkoj sredini, činilo važnije, s nekoliko Maračićevih tekstova koji su ih pratili tijekom vremena, zabilježiti pojedine etape njihova umjetničkog rada.

Takvo načelo vrijedi i za cijelu knjigu. Nadamo se da smo je, uz njezinu primarnu formu zbornika likovnokritičarskog pisanja Antuna Maračića, uspjeli strukturirati kao svojevrsnu sažetu kroniku hrvatske suvremene umjetnosti posljednjih četrdesetak godina. Kroniku koja je pisana iz specifične autorske pozicije i senzibiliteta te koja, naravno, nema pretenzija da bude potpuna i sveobuhvatna.

Na kraju moram napomenuti da je više odabranih tekstova, posebno onih tiskanih davno, u dnevnim novinama, objavljeno bez preciznijeg navođenja izvora citata i referenci. Ma koliko da sam u svim takvim slučajevima ovom prilikom pokušavala pronaći točne izvore, to često nije bilo moguće.

(Sandra Križić Roban)

»Malim« snagama protiv umora sredine

Tekstovi Antuna Maračića o suvremenoj umjetnosti

Antun Maračić započeo je objavljivati zapise o vlastitom radu i djelima drugih umjetnika oko 1976., uglavnom u katalozima, a nekoliko stotina stranica tekstova uvrštenih u ovu knjigu, pisanih od 1980. nadalje, pažljivom čitatelju omogućit će da se i sam upusti u neku vrstu rekapitulacije umjetničke scene koju u sličnim segmentima poznajemo i dijelimo s autorom. Upravo taj dojam sam i sama stekla, nailazeći na zajedničke interese, prisjećajući se mjesta gdje se godinama kontinuirano održavala izložbena

djelatnost, koja bi se nakon nekog vremena premjestila negdje dalje, kako to već bude (ne samo u našoj sredini nego vjerojatno i drugdje). Brojni s vremenom izneseni stavovi čine okvir osnovnog znanja o Maračićevim kritičkim pogledima na scenu, za koji sam bila sigurna da ću ga čitanjem učvrstiti. Iako sam ga pripisivala onim piscima čija su mi razmišljanja bliska, svaki autor — pa tako i Maračić — pulsira u vlastitom ritmu, ne osvrćući se samo na ono što (nam) je znano, nego nudeći nove, drukčije poglede i saznanja o pojedinim umjetnicima koji, iz tkozna kojih razloga, nisu ušli u naše kritičke opuse. Osim toga, Maračićeva je pozicija osobita, jer je osim vlastitog umjetničkog stvaralaštva kontinuirano komentirao kulturna događanja u svojstvu kroničara čiji se ritam publiciranja u dnevnom tisku i časopisima u pojedinim razdobljima intenzivira.

Podijeljena u nekoliko većih poglavlja, knjiga *Pro i protiv* predstavlja akribičnog pisca i umjetnika čije su metode primjećivanja, prepoznavanja i uvođenja zamijećenih sadržaja u medije, u kojima i sam stvara, odavno zapažene. Knjiga omogućuje pogled na umjetničku scenu u Hrvatskoj, sa specifičnim razumijevanjem umjetnosti i njezinih složenih dominantnih odnosa, dok osvrti i polemike opisuju stanje na institucionalnoj razini, nerijetko uz komentare o kulturnoj politici u cjelini. Upravo će zato njezino objavljivanje u ovom izdavačkom nizu znatno pridonijeti historizaciji umjetničkih fenomena te poznavanju odnosa (pa i odnosa snaga) na području kulture.

Uzimajući u obzir i buduće čitatelje, za potrebe sveobuhvatnog pregleda i recepcije suvremene umjetničke produkcije, knjiga je strukturirana tako da omogućuje perspektivu konstitutivnih aspekata suvremenoumjetničkog identiteta. Od dugogodišnjih druženja, koja su se kod pojedinih umjetnika protegnula i na više desetljeća, preko izložbenih prostora u kojima je kustoski djelovao, sve do gradova i mjesta podvrnutih njegovu istraživačkom pogledu — Maračićevo stajalište *pro i protiv* važno je ne samo kao pregled osobne kritičarske misli nego i kao kritički uvid o umjetnosti i umjetnicima koje počinje pratiti od ranih osamdesetih godina. Dionice njegova opusa stoga nije jednostavno razdijeliti, jer proizlaze iz specifičnog razmišljanja i načina djelovanja koji se, budimo iskreni, nije uvijek i svima svidio. Velike monografske teme protežu se od Mangelosa do Mare Bratoš, da spomenem samo dvije krajnosti s toga osobitog »razboja« čija se struktura razabire u knjizi. Prošireni mediji, s druge strane, nisu samo prostor u koji je upisao svoj kustoski angažman, nego i trajno zanimanje za one umjetničke prakse za koje će se opredijeliti i u kontekstu kojih ostavlja važan trag — umjetnički i kritičarski.

Uz ostalo, Maračić je ispisao i povijest umjetničkih prostora u kojima je djelovao kao kustos, ali i čije je izložbe, bez obzira na njihovu veličinu, značaj i nerijetko efemerne materijale od kojih su umjetnici stvarali, redovito predstavljao u tiskanim medijima, poslije i na radiju i televiziji. Maračić se selio po raznim dijelovima nevelike zagrebačke scene, ostavljajući tragove u njezinoj urbanoj topografiji: od Galerije proširenih medija i dviju njezinih adresa, preko galerije u vlastitom stanu i Galerije Zvonimir u »sastavu« Ministarstva obrane, prekoračujući veće područje sve do juga Hrvatske i Dubrovnika, čijom je Umjetničkom galerijom rukovodio. Spomenimo da dubrovačku scenu kritički počinje pratiti još 1989., nekoliko godina nakon što s radom kreće tamošnja Galerija Sesame, a potkraj iste godine kao kustos i umjetnik započinje suradnju s Art radionicom Lazareti. Naposljetku se skrasio u zagrebačkom Forumu, djelujući »iz pozadine« modernističkog izloga protegnutog preko dviju etaža, zahvaljujući kojem je umjetnost *penetrirala* (da se poslužim jednim od njegovih izraza) u javni prostor.

Maračićev pogled, usmjeren prema drugima, izvan je kurtoazne općenitosti, a ponekad reagira i na način koji javno (ili u dijelu javnosti) neće biti prihvaćen s odobravanjem. Njegovi tekstovi kao da su nastali u doba dok je još bilo moguće izraziti čuđenje, kao kad piše o Dimitriju Bašičeviću Mangelosu, recimo, njegovim gusto posloženim karticama s pojmovima poredanima prema određenom smislu, ispisanima rukom ili pak pisačom mašinom. Taj zbir Mangelosovih komentara na filozofske misli svojevrstan su arhiv razmišljanja čija se struktura naslućuje, ali ne i potpuno otkriva, a što odgovara njegovu subjektivističkom stavu. Na izvjestan način, i Maračićev »arhiv« sazdan je na jednoj vrsti kaosa ili nesputanosti, a uređuje ga nekim svojim »karticama« (koje ne moraju nužno postojati, ali ih možemo zamisliti). Njih će osobito aktivirati u onim slučajevima kad se vraća »svojim« autorima, iznoseći pred čitatelje cjelokupan sadržaj atelijera misli (kao i onomad, kad je sudjelovao u seljenju Kožarićeva atelijera). Ponekad se zamjećuje kritički ton, zamjerke drugim kritičarima koji se nisu dovoljno potrudili dešifrirati pojedine umjetnike jer im je urođena »melankolija« ili su bili isuviše »lijeni«. I kako bi promijenio to stanje, Maračić rasteže pojmove medija u kojem pojedini umjetnici rade, ali i umjetnosti sve do njezinih krajnjih (da ne kažem rubnih) pojava. I neće pritom inzistirati samo na neoavangardnim ili »proširenim« strategijama, nego će se posvetiti i slovoslagarima nesvakidašnjih umjetničkih biografija, za koje je lokalna scena smatrala da

trebaju ostati u okvirima »proizvođača« nekonfliktnih sedativnih slika, iako su oni sami svojim »grintanjem« i likovnim govorom o nepopularnim temama itekako znali uznemiriti mnoge strukture društva (Dragutin Trumbetaš).

Maračić je osobito senzibiliziran na fotografije »male snage«, na kojima pojedini umjetnici bilježe »stidna mjesta« nemoći proizišle iz umorna trajanja određene sredine (na primjer, Boris Cvjetanović). Maračićev leksik specifičan je, a atributi koje pridijeva radovima ponekad kao da ne dolaze iz jezika umjetnosti ili s njim nemaju izravne veze. Katkad se čini kao da ih »pronalaži« u internim (pa i intimnim) dijelovima radova gdje egzistiraju zahvaljujući ponajprije njegovoj imaginaciji. Njihova brojnost, pak, upućuje na višestrukost pogleda, na odmicanje i povratak, složene i osamljene procese razmišljanja o djelu kojemu se nerijetko vraća.

Važan mu je prostor, onaj umjetničkog rada u kojem se ostvaruje njegova egzistencija, ali i onaj u kojem se djelo nalazi, privremeno i/li trajno. Naći ćemo u tekstovima na njihove opise, osjetiti ponekad kako se kroz njih kretao, pažljivo nabrajajući prostorije i pozicionirajući stepenice koje je zamijetio na radovima pojedinih fotografa (Tošo Dabac). Važnost prostora možda se najviše zapaža kod izložbi koje je realizirao u Galeriji Forum, kad nakon dubrovačkog pogleda na obližnji Lokrum, kojemu posvećuje i vlastiti fotografski rad, ponovno zakoračuje u kompleksnu zagrebačku sredinu. Upravo ondje olabavit će stroge granice između eksterijera i interijera, omogućiti umjetnicima da mjesto prilagode svojim potrebama, dok prizivanjem prostora sebi istovremeno izgovaraju osobne priče ili one osoba koje ni na koji način ne dovodimo u vezu s galerijskim kontekstom (poput prodavačice iz susjednog dućana, prisutne u radu Božene Končić Badurine).

Maračića za razliku od nekih drugih kritičara zanima širi kontekst, on svjesno razgrće diskurs, ustraje na »malim snagama« umjetnika. Gradira prostore te pamti i ona »neugledna« mjesta, ali unatoč njihovim ponekad skromnim uvjetima, ne odustaje od umjetnika koje je nakanio pratiti, makar se pojedini od njih predugo zadržavaju »ukopani u humus vlastita vrta« (Dušan Suša). Osjetljiv je na degradaciju mjesta namijenjenih umjetničkim događanjima, ali i na samo mjesto s kojega piše, izmješten od onog događaja na koji se referira, zadržavajući u svijesti sve pojedinosti koje želi raspraviti. Povezuje ih na simboličkoj razini — mjesto gdje je bio i ono gdje trenutno radi, razmišlja o zajedničkim nazivnicima, postavlja jedno mjesto u opoziciju s drugim, ne libeći se pisati o osjećajima i ljepoti. Ili o onome latentno prisutnom, a što pojedine umjetničke izvedbe osvještavaju na individualnoj razini samo naizgled jednostavnim postupkom. Na primjer, odabirom mjesta.

Ponekad će spomenuti promjene koje se danas čine nevažnima (kao Galeriju PM obijeljenih zidova, u kojoj je prvi put zabranjeno pušenje u vrijeme izložbe EgoEasta) ili čak nevjerovatnima, jer se prošla stanja olako prepuštaju zaboravu. I neće se pritom libiti »prokazati« sredine u kojima se događaju razne provale u prostore umjetnika koje se u isto vrijeme nastoji ekskomunicirati jer su, navodno, sklone vandalizmima i delinkvencijama, a njihova drugačijost podvrgnuta je »razumijevanju« svojstvenom za tvrde, ritualima sklone zajednice (kao što su to »specifičnosti« splitske scene, opisane u predgovoru izložbe Vladimira Dodiga Trokuta). Ali ne treba imati iluzija, situacija nije specifična samo za to područje, a nesklonosti na koje će naići pojedini umjetnici, recimo Kožarić, čije je *Prizemljeno Sunce* odgurivano, prešaravano i zapaljeno da bi, uskršlo nakon nekoliko desetljeća, na kraju završilo zaodjenuto ostacima javnog prostora uz koje se nerijetko ostavlja komunalni otpad, ili *Stoga sijena* koji i danas vrijeđa ukus pojedinaca koji ne znaju što bi drugo s takvom umjetničkom intervencijom učinili nego je zapalili, zapravo su »odlike« sredine čiju je intelektualnu nemoć Maračić nastojao prevladati mnogim svojim nastojanjima.

Iako će mu pojedinci zamjeriti žučljiv ton kojim se obraća, istovremeno će mnogi od njih previdjeti sve ono što »umjetnici-vrtlari, pomorci i sakupljači ostataka« čine, a o čemu Maračić uporno piše. Ne mogu zamisliti, naime, njegove kritičare da sjednu na klupu i pet sati promatraju naoko nevidljive promjene koje se događaju za vrijeme performansa (Slaven Tolj i Marija Grazio). Njihove su oči slijepe na promjene svjetla i drhtaj zračne mase i neće biti u stanju iz onog primarnog, svima dostupnog, učiniti išta što bi stupilo u predvorje umjetnosti, a kamoli neku važniju njezinu prostoriju. S kustoske pak strane, Maračićeve zamalo pa gerilske metode proizlaze iz svjesnog odmicanja od institucionalnih uzoraka. Jer on doista njeguje razne oblike »divlje flore« ili one mnogima nevidljive »samonikle biljke« koje se nisu htjele ukalupiti u već postojeće gredice. Možda je upravo zato dionice Maračićeva opusa teško razdijeliti i promatrati kao izdvojene sadržaje. Njegove su aktivnosti isprepletene gotovo organski, proizišle iz određenog nezadovoljstva, iz čega nastaju različita uprizorenja, nerijetko ona »male snage«, ali ne u

smislu klonuća ili prolazne slabosti, nego radovi čija je izražajna snaga opominjuća. Nešto poput Toljevih eksplozivnih snopića pod plitkom kupolom tzv. Džamije, čije su konotacije dakako šire od simboličke reprezentacije samoga mjesta.

U pojedinim tekstovima upozorit će na ona »mala čuda« koja postoje ne samo zbog nečijeg vizualnog uprizorenja nego radi prepuštanja impulsima događanja nastalih izvan osnovnog htijenja umjetnika, zaobilaznjem svrhovitosti koju isuviše često očekujemo čak i od umjetnosti. No možda više od svega, u čitanju Maračićevih tekstova otvorit ćemo se prema onim praksama koje bismo, nemoćni u pronalaženju boljeg termina, možda najbolje podveli pod autsajdere. Mnoge sakupljače, male snage i umjetničkoga ponašanja (koje ne pripada konceptualnoj umjetnosti ponašanja), odabrane nomade i njihova isključiva iz standardnih obrazaca Maračić je zabilježio, ponekad u posve sažetoj, lapidarnoj formi, koja unatoč tome što je mala, tiha ili gotovo nezamjetna, sudjeluje u izgradnji značenjskog identiteta lokalnih umjetničkih praksi.

Iako ćemo ga često i bez razmišljanja smjestiti u kontekst konceptualne umjetnosti, Maračić će pozorne čitatelje »nagraditi« svojim razmišljanjima i o drugim pojavama, aspektima i »tradicionalnijim« medijima. Tako će povijest slikarstva u Hrvatskoj obogatiti vlastitim razumijevanjem *nove slike*, pronalazeći u djelima umjetnika — koje zasigurno nećemo automatski povezati s tom slikarskom praksom — elemente fenomena o kojem je u »svojim« *Proširenim novinama* priloge objavljivala jedna Dubravka Rakoci, upućujući na činjenicu da je u Prostoru proširenih medija održana jedna od prvih izložbi transavangarde. U takvim naizgled malim, ali bitnim pomacima, vidljivo je do koje mjere Antuna Maračića zanima što umjetničko djelo uopće može značiti; zbog toga se upušta u istraživanje stvarnosti i mogućih uzroka koji dovode do umjetničkog izražavanja.

A možda za kraj, podsjetimo se kako mu je Mangelos bio jedna od velikih tema kojoj se više puta vraćao. I njegova je pozicija bila na razmeđu, slično kao i Maračićeva, zajedno sa specifičnim zanimanjem za naivnu umjetnost, koju je kontinuirano pratio i promicao, kao što i Antun promiče one već spomenute »male snage« i »sakupljače«. Struktura kritičke misli i jednog i drugog svjedoči o širini zanimanja i sposobnosti zapažanja izvan standardnih okvira unutar kojih su djelovali mnogi njihovi kolege. U krajnjoj liniji, obojica će ponekad pribjeći humoru kao svojevrsnoj metodi otpora, ironiji koja se čita u komentarima i tekstovima. Slično kao i na svojim fotografijama, Antun Maračić legitimira pojedine faze tuđih umjetničkih procesa, a prijenose značenja koji pritom nastaju definira senzibilnim i duhovitim, ponekad ironičnim komentarima. Kao što ga je u vrijeme elementarnih slikarskih postupaka zanimala analiza slikarskog jezika i njemu imanentnih procesa, tako i kao kritičar istražuje strukture djela drugih umjetnika. Pa ako su »rad i mišljenje osnovni tipovi ljudskog ponašanja«, kako je u *Konzekvencijama fotografije. 11 digresija o kulturi i umjetnosti sedamdesetih godina* zapisao Dimitrije Bašičević, tada zaključimo da Maračić suvereno egzistira upravo u skladu s tim postulatom.

(Antun Maračić)

O umjetnosti iz umjetnosti

O umjetnosti nisam počeo pisati kao profesionalac iz sfere teorije i teksta, nego kao vizualni umjetnik, kao slikar koji je studirao i diplomirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Naravno da je za pisanje bila potrebna određena sklonost i neka razina pismenosti, no ono što je, po svemu sudeći, odredilo moju aktivnost na tom planu bile su okolnosti tadašnjega likovnokritičarskog ozračja. Potreba da se kompenzira manjak pažnje i praćenja suvremene multimedijske umjetnosti. U tradicionalistički orijentiranim kritičarskim krugovima sedamdesetih i osamdesetih godina prošloga stoljeća takve su umjetničke prakse bile dočekivane s neraspoloženjem i uglavnom bivale svedene na kolokvijalni, pejorativno mišljeni, izraz »konceptualizam«.

No već i samo umjetničko ponašanje »konceptualista« u kojem se isticao mentalni plan nad materijalnošću djela te uključivao kritičko-analitički odnos prema tradicionalnim uzusima, impliciralo je verbalni, tekstualni iskaz. Ne samo u smislu pukog objašnjenja umjetničke geste, nego i kao konstitutivni

dio rada, odnosno — tekst je nerijetko bio sam rad. Takvo djelovanje bilo je široko zastupljeno među autorima nove umjetničke prakse; tekst se upotrebljavao kao izjava, stajalište tvrdnja... kao samo djelo. Nerijetko, umjetnici su također osjećali potrebu da spriječe disperziju značenja djela kako su ga sami zamislili te da tekstom preciziraju svoju ideju i namjeru. Iz tih sam razloga u svojem umjetničkom radu i sam pribjegavao tekstu. I to još na Akademiji kao student posljednje godine slikarstva, kad sam počeo s analitičkom praksom i multimedijским izražavanjem.

Već na prvim svojim samostalnim izložbama, koje sam postavljao u tandemu s kolegom iz klase Željkom Kipkeom, pisao sam neformalne predgovore o njegovu i svojem radu. Ti su predgovori bili neka vrsta analogije, komplementa radovima, odnosno posredna sugestija metode, vrste nadahnuća..., a ne analiza ili objašnjenje rada.¹ Na drugoj samostalnoj izložbi potkraj 1976. u Galeriji Vladimir Nazor u Zagrebu (ponovno s Kipkeom), također sam pisao o svojim izlošcima (a sročio sam i izjavu o temi i tehničkom postupku svojega suizlagača). Ovaj put to je bilo objašnjenje razloga konkretne vizualnosti izložaka koji su i sami uključivali određeno »teoretiziranje« o karakteru umjetničkog objekta.

Potreba da sami objašnjavamo i kontroliramo percepciju vlastitoga rada, dakle, bila je posljedica opravdanog nepovjerenja prema profesionalnim kritičarima, jer, kako smo se osvjedočili, većina njih bila je nedovoljno upućena i neraspoločena prema takvoj vrsti umjetničkog djelovanja. To je bilo vidljivo i na spomenutoj izložbi u *Vladimiru Nazoru*, gdje nam je bio nametnut tekst stalne »predgovaračice« te galerije. Štoviše, ona je potpisala izbor i postav radova kako je inače ondje radila, no u našem slučaju to je bila dezinformacija, jer smo izložbu sami koncipirali i postavili. Tekst neželjenog predgovora neizravno je (ne govoreći uopće o konkretnim radovima) izražavao radikalnu skepsu prema toj vrsti umjetnosti, odnosno bio je latentna kritika same izložbe. Takva iskustva potvrđivala su našu potrebu da sami interpretiramo vlastiti rad. No, i u onim galerijama koje su njegovale načelnu otvorenost prema umjetničkim tendencijama netradicionalnog predznaka događali su se nesporazumi, odnosno voditelji i dizajneri galerije nisu posve shvaćali bit umjetnosti koju su izlagali. Naime, zahtjevi umjetnika da prateći tiskani materijali (pozivnice, plakati, katalogi) ne budu tek puka informacija, nego često ekstenzija samog umjetničkog rada, njegova karaktera i naracije, organizatori nisu shvaćali ni uvažavali, pa je to dovodilo do nesporazuma i razilaženja s izlagačima. Upravo takvi »kratki spojevi« s galeristicom i dizajnerom Galerije Nova izazvali su moju reakciju i rezultirali prvim većim tekstom za novine (*Studentski list*) koji je pak izazvao više polemičkih nastavaka.

Ti i drugi razlozi, kao što je već spomenuto neraspoloženje »službene« kritike prema novoj umjetničkoj praksi, uz moj već vjerojatno postojeći afinitet prema tekstu, potaknuli su me da intenzivnije pratim, interpretiram i publiciram tekstove o radu mojih kolega s kojima sam dijelio poetiku i svjetonazor. Nekima od njih napisao sam prve tekstove, predgovore i/li novinske prikaze te im organizirao prve izložbe. Isprva sam pisao za »omladinsku štampu« (*Studentski list*, *Polet*), a poslije sam uspio prodrijeti i u visokotiražne dnevne novine, uglavnom *Vjesnik*, no i *Večernji list* te *Slobodnu Dalmaciju*, što je bila dragocjena prilika za popularizaciju nove umjetničke prakse među širom publikom. Potom sam naravno objavljivao i u periodici te u specijaliziranim časopisima za kulturu.

Osim što sam od druge polovice sedamdesetih te osamdesetih prošloga stoljeća bio vezan uz alternativne galerije, poput Podrooma, Prostora (Galerije) proširenih medija, određeno vrijeme imao sam neformalnu galeriju u vlastitom stanu. Početkom ratnih devedesetih (što je obilježilo i značaj samih izložbi) vodio sam kratko vrijeme Galeriju Studentskog centra. Tako sam, bez obzira na to što ondje nažalost nisam dugo opstao, počeo intenzivnije vezati kustoski i galerijski rad s pisanjem predgovora za izložbe. U tom akutno-ratnom razdoblju koji je za mene, paradoksalno, bio osobito plodan, osjećao sam nužnost održanja duhovnosti kao temeljnog uvjeta opstanka uopće. Nikad, naime, nisam imao tako snažnu potrebu za umjetnošću kao u trenucima kad je goli život bio u pitanju. Stoga sam nakon SC-a »upadao« u druge gradske prostore, npr. KIC, gdje sam postavljao izložbe te, naravno, za njih pisao predgovore. Od 1992. punih pet godina vodio sam Galeriju Zvonimir. Postavio sam, za to vrijeme i za taj prostor (u sklopu Ministarstva obrane), niz neočekivano nonkonformističkih izložbi, od kojih su najmarkantnije bile one Ivana Kožarića (*Atelijer Kožarić*) i Josepha Beuysa, čiji su radovi nakon izložbe ostali u Zagrebu i danas su u zbirci Muzeja suvremene umjetnosti. Od 1998. do 2000. u novom prostoru Doma HDLU- a vodio sam Galeriju proširenih medija, a potom Umjetničku galeriju Dubrovnik do kraja 2012. godine. U Dubrovniku sam realizirao veće izložbe, lokalnih i nacionalnih, ali i međunarodnih autora. Uz ostalo, izložbe domaćih i stranih klasika, poput Vlahe Bukovca, Ive Dulčića, Pabla Picassa i Alberta Giacomettija, kao i izložbe najvažnijih suvremenih umjetnika. Bila je to prilika i za veće i studioznije tekstove (Dragutin Trumbetaš,

Zlatan Dumanić, Siniša Labrović, Jan Fabre, Steve McCurry...). Od 2013. do 2017. vodio sam zagrebačku Galeriju Forum, gdje sam također realizirao veći broj izložbi i pratećih tekstova.

Moje pristup umjetničkom djelu, za razliku od povjesničara umjetnosti, događa se »iznutra«, iz prakse, a ne iz teorije. U idealnim slučajevima, postav izložbe, razmišljanje (pisanje) o njoj i izloženim radovima elementi su kreativnog procesa koji je gotovo nedjeljiv od mog vlastitog praktičnog rada. Sve su to, rekao bih, aspekti istoga autorskog djelovanja. Naravno, ima trenutaka kad sam više pisac, kad u određenom stupnju napuštam svoje izvorno polazište i nastupam gotovo kao kunsthistoričar, no to su tek »ekscеси«. U cjelini, čini mi se, riječ je o ekstenziji i aspektima mog umjetničkog rada, to jest umjetničkog djelovanja u proširenom obliku. Nikad se, naime, nisam smatrao profesionalnim tekstopiscem, niti sam taj posao mogao obavljati rutinski. Naprotiv, na početku pisanja više-manje svakog teksta razdire me sumnja hoću li uopće moći izići na kraj s poslom koji sam naumio obaviti. Rezultat nikad nije izvjestan. Ta imanentna tjeskoba vjerojatno boji moje tekstove jednako kao i moje specifičnije umjetničke radove u ostalim medijima. Stoga je i rad na ovoj knjizi bio težak i pun sumnje u mogućnost njegove finalizacije. No to je sindrom s kojim se moram nositi, odnosno pokušati vjerovati da ću se i u ovim godinama na nj privići te se, uz svijest o takvom stanju stvari, moći nešto lagodnije osjećati.

Sasvim je izvjesno, međutim, da ove knjige ne bi bilo da me na njezinu realizaciju nije obvezivala Godišnja nagrada za kritiku Hrvatske sekcije Međunarodnog udruženja likovnih kritičara (HS AICA). Stoga moram zahvaliti onima koji su inicirali taj događaj. To su Sandra Križić Roban i Leonida Kovač, koje su me kandidirale za nagradu, kao i sve kolegice i kolege koji su mi dali svoj glas. Posebno želim zahvaliti Sandri Križić Roban, uz ostalo, i na njezinu uživiljenom uvodnom tekstu, kao i na zdušnoj pomoći pri finalizaciji knjige. Zahvaljujem predsjednici HS AICA-e Silvi Kalčić na asistenciji u rješavanju tehničkih pitanja i administrativnih zavrzlama, Andreji Der Hazarjan na velikoj pomoći u prikupljanju bibliografskih podataka, Ivi Plejić na pronalasku zagubljenih novinskih članaka, Bugi Kranželić na prepisivanju publiciranih tekstova nastalih prije digitalne ere te Rosandi Tometić na pažljivim lektorskim zahvatima na uvodnim tekstovima. Zahvaljujem dobrim ljudima iz izdavačke kuće Durieux na susretljivosti i predanoj suradnji. Naposljetku, zahvala naravno mojoj urednici Evelini Turković, bez koje ovu knjigu ne bih mogao ostvariti.

1 Predgovor mojoj prvoj samostalnoj izložbi (sa Željkom Kipkeom), Muzej Međimurja Čakovec, 7. — 17. 5. 1976. Izložio sam ciklus grafika (sitotiskas) na kojima sam prenosio motive s fotografija povezanih prema određenim formalnim i značenjskim podudarnostima:

»Prije dvije godine, otprilike, putovao sam iz Nove Gradiške u Zagreb. Do- šao sam navečer autobusom i čekao 'dvojku' na tramvajskoj stanici preko puta Autobusnog kolodvora. Na toj dugoj tramvajskoj stanici bio je još samo jedan čovjek. Imao je dugačak kožnati kaput i nosio je violončelo u futroli boje i materije kaputa. Puhao je vjetar i njemu se vijorio kaput, a zbog zime smo obojica šetkali gore-dolje. Možda smo se i mimoišli kojiput, no ja mu ne pamtim lice. Tramvaj je stigao, uđosmo. Ja sam presjeo na Trgu na 'če- trnaesticu' i izašao na Mihaljevcu. I onaj s čelom bio je tu. Sutradan ujutro pošao sam u grad, a na tramvajskoj stanici opet sam sreo čovjeka s čelom. Dan nakon toga vraćao sam se u Novu Gradišku kao što sam i došao, auto- busom. Na tramvajskoj stanici kod Autobusnog kolodvora zajedno sa mnom izašao je iz tramvaja kožnati kaput s čelom pod rukavom.

Od tada sam počeo prisluškivati iza stvari i iza sebe.«

IZBOR TEKSTOVA IZ KNJIGE ANTUNA MARAČIĆA *PRO I PROTIV*:

(Iz poglavlja Dugotrajna druženja)

Tiha revolucija Dimitrija Miće Bašičevića

Studentski list, br. 933 (133), 4. 3. 1987., 22–23.

Mangelos je pseudonim Dimitrija–Miće Bašičevića, kunsthistoričara, teoretičara, autora važnih kritičkih tekstova, osnivača i direktora Galerije primitivnih umjetnosti te početkom 80-ih godina 20. stoljeća umirovljenog voditelja CEFFT-a (Centra za fotografiju, film i televiziju) pri Galerijama grada Zagreba. Tim pseudonimom Bašičević potpisuje manje javni, odnosno manje javno poznati dio svoje kreativne aktivnosti, svoju umjetničku produkciju.

Mangelos, riječ indikativne, arhaiski–temeljite, grčke zvučnosti, izabrana je s manje predumišljaja no što izgleda: radi se o, iz intimnih razloga, u znak sjećanja na poginulog prijatelja,



Stranica *Studentskog lista*, br. 933

prisojnom imenu jednog malog mjesta u blizini Šida. Već samo postojanje tog pseudonima kojim Bašičević razdvaja područja svoje aktivnosti upozorava na naglašenu dvojnost ovog autora, osjećanje i stanje koje je bilo i ostalo trajna nevolja, ali i impuls i imanentna tema njegova rada.

Stoga je, izgleda, u razmišljanju o njemu, nemoguće započeti, a da se ne apostrofira taj fenomen. U posljednja dva opširnija teksta o Mangelosu (autora Biljane Tomić¹ i Ješe Denegrija²) taj je motiv istaknut, ako ne i dominantan, naročito u potonjem gdje je prisutan već u naslovu — *Jedna osoba s dva lica*. Tako i ovaj pokušaj, uz rizik neorginalnosti, počinje istim problemom.

Dupla lica

Sukob (i mirenje) različitosti i suprotnosti, kontroverznost i paradoks, konstanta su Bašičevićeve ličnosti i djela: pisac–slikar; kritičar–umjetnik; intuitivac–racionalni mislilac... samo su neki od suprotstavljenih pojmovnih parova, istaknutih kota po kome se taj princip može sagledati. Osim nezajažljive sumnje, bola i mučnine što ih nosi stigma podvojenosti, ona sadrži i motiv koji pokreće spoznajni aparat; u sretnijim slučajevima, može se smatrati talentom koji je u suštini naprosto reprezentant principa svijeta i generira iznenađujuća duhovna postignuća. Da bi se ušlo u genetski trag tog Bašičević–Mangelosovog obilježja ne treba ići daleko: dovoljno je baciti pogled na slike njegova oca, naivnog slikara Ilije Bosilja. To slikarstvo, zapravo izvan kategorije, posve različito od onoga što se pod naivom inače podrazumijeva, osim porijekla nsvakidašnjeg Mangelosovog umjetničkog dara svjedoči i porijeklo, kako psihološkog tako i filozofskog njegovog ustroja. Kao ikonografski lajtmotiv, naime, Bosiljevih metaforičnih scena, među »letećim

familijama«, čudnih bića oslobođenih gravitacije redovno nalazimo dvoglave figure, simbole opozicija unutar čovjeka i stvari. Kreature bez čvrstog tla pod nogama i duplim licima okrenutim u suprotnim smjerovima, u mucu da se opredijele za jednu od alternativa, zgusnuti su slikovni prijevod Bosiljevog osjećanja svijeta, iskustva, filozofije, životnih maksima. Tako, govoreći o svom životu (više nego o slikarstvu iako povodom slikarstva) na jednom mjestu Bosilj kaže: »... zapamtio sam reć da je čovek marama sa dva lica« i još: »... što sam nekad voleo sada mrzim, a što sam mrzijo volim...«

Otac, seljak, »geštalt mislilac« i sin, intelektualac, apstraktni mislilac, imaju dakle isto osjećanje ambivalentnosti sebe i svijeta s kojim se bore na različite načine, ali obojica kroz umjetnost: jedan uobličavanjem fantastičnih figurativnih prizora, a drugi škrtim gestama i balansiranim mislima.

Pejzaži rata i pejzaži smrti

Već kao gimnazijalac, u predratnim godinama (rođen 1921.) Bašičević počinje pisati. Pisao je poetske i prozne tekstove, ali, upoznavajući se s povijesti umjetnosti, i svoj prvi esej o impresionizmu. Početak njegove likovne djelatnosti koincidira s ratnim vremenom. Prvi likovni tragovi bile su crne mrlje–znakovi, načinjeni tušem ili akvarelom na raznim papirićima i bilježnicama. Bili su to zapravo znaci koji su obilježavali poginule ljude iz bliske okoline: kolege, prijatelje, rođake. S vremenom, ti se znaci, isprva mali, sve više povećavaju da bi konačno prekrili čitav format papira ili stranicu bilježnice.

Ta opsesivna i naoko suluda aktivnost simboličnog pokapanja poginulih bližnjih postaje baza Mangelosove umjetnosti i razmišljanja o njoj.

»... te smrti sam tako bilježio čitavu godinu dana, 1941. i 1942., sahranjujući na neki način svoje detinjstvo i svoju mladost jer se vreme sada tim smrtime i tim načinom umiranja, i tim što je smrt bila neposredno u blizini, dolazila je takoreći po sve nas, dolazila je po mene, pred mene i time se to vreme promenilo. Eto, to je bilo početak nečeg što je posle rata dobilo sasvim neki drugi smisao.«³

Ti su znakovi tada naizmjenično dobivali nazive: *pejzaž rata* i *pejzaž smrti* (*paysage de la mort* i *paysage de la guerre*), a poslije se njihovo značenje produbljuje. Oni nisu više samo oznake sumorne kataklizmičke statistike, već i osvještenog likovnog djelovanja, elementarne, radikalne (anti)slikarske geste:

»... a iza toga su oni prešli u fazu *tabule rase*, a *tabula rasa* je postala tabula na kojoj se moglo pisati nešto novo i nešto drugo, to jest toliko drugo da to bude novo. Dabome, jedna vrlo nejasna i neobjašnjena pozadina što je to sad novo i drugo i od čega drugo. Tu je, naime, početak jedne borbe s nečim što se može zvati umetnost. Umetnost je s jedne strane nešto s čime je prožet moj život, danas je prožet s profesionalne strane i emotivno i..., a bilo je tako i onda, međutim u čitavom tom kompleksu sad se javlja jedan revolt ill pubuna, ili kritika, u smislu da je ona, da je ta umetnost koja je na mene, sa kojom sam živeo..., ispostavilo se da nije dovoljna ili da nije prava, ili da me nedovoljno ispunjava, uglavnom to je to što je trebalo učiniti drugim.«⁴

Ideji i podlozi *tabule rase*, Bašičević dodaje oznake školske tablice koja ga je, u svojevrsnoj evokaciji djetinjstva pri slučajnom naknadnom susretu s njom, inspirirala, kako svojom suštinskom idejom i namjenom tako i izgledom. On, dakle, na crnu podlogu svojih »praznih ploča« iscrtava crvene linije i to postaje vizualni obrazac koji se provlači u čitavom njegovom kasnijem radu.

Rijetko je kod kojeg umjetnika moguće do te mjere izrazitosti i jasnoće pratiti kauzalitet odnosa između čistog egzistencijalnog iskustva i umjetničkog rezoniranja. Ma koliko da je s jedne strane originalno pa i bizarno i ekstremno to Bašičevićovo ponašanje i razmišljanje, ono s druge strane izgleda savršeno prirodno, i u tim okolnostima kao gotovo jedini mogući model: nametljivo simboličan koincidentan u odnosu na paralelnu, opću društvenu ideju i gibanje. Ratna katastrofa, kao što je poznato, svojim globalnim fizičkim uništavanjem istovremeno relativizira značenje kompletne građevine duhovnih dostignuća i vrijednosti. Zahtjev za novim čovjekom i drugačijim društvom koje nakon kataklizme slijedi, uključuje i zahtjev za novom umjetnošću. Bašičević je, iako gotovo posve usamljen, lišen neke osobito stimulativne duhovne atmosfere, taj zahtjev snažno osjetio. U intimnoj simboličnoj gesti on negira slikarstvo i uspostavlja »antisliku«. Izvodi seriju radova sa deklaracijom *négation de la peinture*, crno prebojenih ili crveno prekrivenih reprodukcija djela iz povijesti umjetnosti.

Dozivanje prvog značenja

Prepoznavajući i objavljujući stanje prazne ploče Mangelos, na crvenim linijama školske tablice, bijelim početničkim slovima započinje novi tekst. Ne samo metaforički već i doslovce, on počinje od abecede. Ispisuje odnosno slika slova, slova latinice, ćirilice, glagoljice, grčkog alfabeta. Neka slova on u tu svrhu i počinje učiti, kao na primjer rune, pismo starih Germana. Sama riječ runa znači — tajna. Po svemu sudeći, međutim, Mića svim slovima pristupa kao da ih prvi put susreće, nasuprot inertnoj praksi da se slovom kao kulturno-tehničkim sredstvom, svakodnevno služimo podrazumijevajući ga bez razmišljanja, pridodajući mu ili izgovarajući analogni glas. Slovo je forma, simbol, nastao kao sediment, sažetak, okamina apstraktnog zvuka i neke njegove tajanstvene suštine. Ono predstavlja antropološko-civilizacijsku šifru. Mangelos se, uporno ponavljajući, slikajući slova, odlučio sići do korijenja znaka; metodom ritualnog ponavljanja, on stvara u sebi repetiranu jeku znaka koja bi pak trebala uspostaviti evokaciju smisla. Riječ je o retrospektivnom procesu dozivanja prvog značenja.

Da bi demistificirao tajnu, Mangelos postaje mistik, vraćajući se u stanje nemušnosti i nijemosti, ali i u stanje prisutnosti, egzistencije. Isti princip je prisutan i u njegovoj sklonosti da upotrebljava, odnosno, također, slika, izmišljene ili iskrivljene, čudne riječi, koje je negdje čuo, a čije mu je značenje nepoznato (»ašaku«, »jighoura«, »mutabor«...).

Tu spada i Mangelosov običaj da proizvoljno upotrebljava različite jezike, riječi kojih kombinira u normalnom kontinuitetu i ravnopravnom odnosu sa domaćim. Rezultat takve prakse je dodatna dimenzija ezoteričnosti koja je prisutna već i u samom karakteru njegovih, naročito (uvjetno) literarnih tekstova. Kod Mangelosa je, naime, teško govoriti o čistim disciplinama. Neki su radovi više slike, neki više tekst, ali kod gotovo svih su prisutni elementi i jednog i drugog. Konačno, relativizacija (negacija i anti-predznak) teksta i slike predstavljaju njegov izričiti program: »...sliku negirati čineći je od reči, reč negirati slikajući je — da ne znači ono što znači kada je pisana — bio sam u uverenju da dosadašnje značenje reči i slike prolazi...« Tako on i svoje poetsko-prozne forme *antifone* i *no stories* kada ih izdaje 1964. godine u Piceljevoj ediciji *a*, štampa u rukopisnoj formi s linijama-reliktima iz školske tablice. Ti radovi (za koje danas Mangelos priznaje da unatoč njegovoj namjeri predstavljaju i priče i pjesme) bez sumnje literarno uzbudljivi, doimaju se kao isječci iz veće narativne cjeline što je već dio enigme koja se nastavlja u apсурnim spojevima, završava antiklimaksima, a začinjena je već spomenutim čudnim i stranim riječima. Ukoliko se međutim pokuša probiti kroz te formalne mimikrije, tada se u tim antitvoreninama otkrivaju konstante egzistencijalističkog porijekla i naboja. Nameću se riječi kao uznemirenost, strah, osjećanje more... Likovi o kojima se govori su poživotinjani (*Monsieur le konj*) ili se tako ponašaju: *Jedne noći iznenada riknuo je non kao vol koga vode na klanicu (L'exercice)*. Deskripcija je hladna pa čak i humorna, a završeci, ako nisu planirani nonsens-citat (*la marquise est sortie à cinque heures*), stravu prevode u osjećaj olakšanja ili čak radosti: *svake noći non se vežbao u bliskoj radosti kada mu budu otsecali glavu (L'exercice)*; *Osećam kako mi strah produžuje život (Paysage musical)*. Snažni egzistencijalistički podtekst karakterizira ne samo ovaj vid izražavanja već i čitav Mangelosov opus. Emocionalna potka i elementi ekspresivnosti prisutni su i onda kada on minimalnom gestom želi saopćiti jezgrovitu informaciju. Na primjer kada u duhu svoje izjave: »umetnost mora biti bez tajne — mora da postoji racionalno rešenje«, kao simbol geometrijske čistoće u brojnim varijacijama slika ime svog »junaka« Pithagore.

Značenje materijala

Materijali koje Mangelos upotrebljava kao podloge za svoje radove su knjige, katalozi, bilježnice, komadi lesonita, daske, globusi... Većina tih materijala su *readymadei* koje je on redovno prebojio u crno (katkad u bijelo, kasnije rabi i zlatnu boju) da bi na tim površinama ispisivao-slikao svoje sadržaje.

Koliko su razlozi za takav izbor podloge materijala praktične prirode, toliko oni istovremeno odgovaraju i konstanti ideje o negaciji i uspostavljanju prazne ploče. Upotreba globusa, po svemu sudeći predstavlja i dodatnu simboliku, amblematsku oznaku. Već navedena njegova totalna oporba i težnja za korekcijom i preimenovanjem praktički svih postojećih duhovnih vrijednosti i pojmova, podrazumijeva globalnu frontu koja u globusu pronalazi logički simbol i površinu za svoje isticanje. Po elementarnosti, minimalizmu izbrojivosti gesti, Mangelosove slike knjige i globusi nose uzbudljivost primarne operacije. Međutim, ostaci sadržaja podloge: probijanje štampanog teksta kod papira, nepravilni reljef kod kartona i drveta, stari okviri kod premazanih gotovih slika, sadrže dodatnu dimenziju intrige, tajanstvenosti i težine. Doda li se tome promijenjena vrijednost izoiliranog slova (često geometrijski stiliziranog) ili teksta koji »naslikan« dobiva novu značajnu vrijednost, tada Mangelosov objekt, unatoč jednostavnosti tehničke operacije, zadobiva slojevitost, pri kojoj zbroj jasnih zahvata rezultira novom sintetičkom kvalitetom.

Nemoguće je ne osjetiti pikturalnu dimenziju, kao ni enigmnu znaka, recepcija se nipošto ne svodi tek na racionalni nivo, naprotiv, nepokornost duktusa, fature i semantike pokreće emocionalni rezonator kod promatrača. O njegovom kapacitetu ovisi prijem; u povoljnom slučaju doživljaj je upravo svečan.

Manifesti

Kritički se duh Miće Bašičevića, u užem smislu ispoljio u umjetničkim kritikama koje je, kao jedan od kod nas zasigurno najjačih autora na tom području, pisao tokom čitave svoje profesionalne karijere. Taj duh, međutim, obilježava čitav njegov opus, uključujući i umjetnički. U njegovim »manifestima« koji predstavljaju sažetke jednog korektivnog promišljanja svijeta, Mangelos posve izravno demonstrira svoj trend »globalne fronte«, dosljedno provodeći demistifikaciju pojmova kao što su historija, sreća, podsvijest, intuicija, društvo, umjetnost... Šokantni po svojoj hrabroj lakoničnosti, decidiranom otklonu od općih, uspavanih, »vjerničkih« shvaćanja, »futuristički« po svojem zastupanju funkcionalnosti u odnosu na »naivno mišljenje« kao relikv predmašinske epohe, ovi manifesti ipak, unatoč svojoj lucidnoj logičkoj oštrici, zadržavaju slobodu jezika, duhovnosti i poetsku notu. Način, pak, prezentacije tih manifesta, osim hladnijeg oblika, u vidu bijelih, u sito–štampi povećanih slova pisaće mašine na crnim pločama, istovjetan je, odnosno jednako raznolik kao i kod svih ostalih sadržaja: rukopis u prebojanim knjigama, slikama, globusima... To pokazuje da tekst teorije (deklaracija svjetonazora) biva istovremeno ravnopravni dio habitusa umjetničkog djela.

Mangelosovi radovi stižu vrlo kasno pred oči likovne publike. Mada prvi nastaju u vrijeme i neposredno poslije rata, on se, kao umjetnik, u javnosti pojavljuje tek 1968. (!) na Likovnom BITEF-u, u Beogradu, gdje, zahvaljujući agilnosti i senzibilitetu Biljane Tomić nastupa kontinuirano do 1973.

U Zagrebu, Mangelos se prvi put pojavljuje tek 1977. godine na izložbi *Gorgona* (Galerija suvremene umjetnosti) u koncepciji– organizaciji Nene Baljković, da bi slijedeće godine ista kritičarka pisala predgovor za njegovu izložbu *Manifesti* u Ateljeu Dabac. Tek 1986. godine Mangelos cjelovito izlaže na dvije veće retrospektivne izložbe: prvo u Beogradu, u galeriji Sebastian u organizaciji i s predgovorom Biljane Tomić, a potom, u listopadu 1986., u Zagrebu, u Domu JNA. Ova potonja izložba poslužila je i kao neposredan povod ovom tekstu.

Rizik neshvaćanja

Postavlja se pitanje zašto je Mangelos svoja djela počeo pokazivati tako kasno? Prvo, to je vjerojatno uvjetovano ezoteričnim, ritualnim karakterom njegova rada, a što je opet u uskoj vezi sa njegovom introvertiranom prirodom, tako da djelomično i danas, nakon što je njegovo djelo postalo javno (poznato makar ograničenom broju poštovalaca) Mangelos koji se sam »nikada nije nazivao umjetnikom«, tu činjenicu unekoliko smatra vlastitom nedosljednošću u odnosu na svoj teško objašnjivi poriv privatnosti.

Osim toga, njegov je rad bio toliko autentičan, usamljen u svojoj radikainosti, »heretičan« i ispred vremena (ne zaboravimo da poslije rata vlada trend pozitivne umjetnosti, sorealizma) da bi izlaganje takvih radova zacijelo nosilo rizik sankcije, a u najmanju ruku neshvaćanja.

S tim u vezi, nužnim se čini istaknuti jedan paradoks. Naime, Mangelosova se egzistencijalističko– filozofska poetika rađa i počinje razvijati stopostotno paralelno s društvenom revolucijom, te ima identičan zahtjev novuma. Polazeći od *tabule rase* on sriče vlastitu abecedu, kao što se i čitavo društvo upušta u jedan posve novi, obnoviteljski eksperiment. U tom svjetlu moglo bi ga se zapravo smatrati prvim našim autentičnim socijalističkim umjetnikom unatoč njegovim »asocijalnim« povučenosti.

Zacijelo je ta »asocijalnost« ipak, barem djelomično uvjetovana nepostojanjem adekvatne klime za iznošenje takvih stajališta u poslijeratnom društvu kojemu je za afirmaciju svoje revolucionarnosti bila potrebna umjetnost kao sredstvo glorifikacije i propagande. Pored neposrednog nemotivirajućeg iskustva, Mića je kao obrazovan čovjek poznao tragičnu sudbinu ruske avangarde čijim se je usamljenim pandanom mogao prepoznati. Istina, pedesetih godina situacija se počinje bitno mijenjati, javlja se apstraktno slikarstvo, kao i grupa EXAT čiju je djelatnost, kao kritičar, Bašičević podržavao »sjajnim tekstovima« (Ješa Denegri).

Ali kao umjetnik, Mangelos se još uvijek krije. Čak i unutar grupe Gorgona 60-ih godina 20. stoljeća gdje je bilo moguće za očekivati da će se Mangelos osjećati među duhovnim srođnicima, što je, uostalom dobrim dijelom i bio slučaj, on svoje radove, za razliku od ostalih, nije izlagao, već se ponašao (doduše sasvim dosljedno duhu grupe »koja ne traži djelo ni rezultat u umjetno- sti«) kao najveći apstinent unutar grupe. Čak i antirealizacija, to jest »izdavanje« nepostojećeg broja časopisa *Gorgona*, što je bio njegov prijedlog, nije provedena.

Mnogo otvoreniji Mangelos postaje sedamdesetih godina kada se aktivno druži sa umjetnicima mnogo mlađim od sebe, a čiji mu se način razmišljanja i rada čini vrlo blizak. S druge strane, ovi ga umjetnici, zahvaljujući njegovim oponentskim stajalištima kao i njegovom multimedijalnom načinu izražavanja prepoznaju, s punim pravom kao svog istomišljenika, pa i preteču. Analitički i kritički trend karakterističan za to razdoblje, upotreba teksta, fotografije, knjige kao djela umjetnika, pojava primarnog slikarstva..., svi su ti oblici u rudimentu ili jasnoj eksplikaciji već prisutni u Mangelosovom djelu. Kod nekih od tih mladih umjetnika neosporan je, čini se, direktan Mangelosov utjecaj bilo da se radi o preuzimanju dijela njegove terminologije, bilo o elementima formalnih obrazaca. Kao tadašnji voditelj CEFFT-a Bašičević je afirmirao rad mladih stvaralaca, a kao umjetnik nastupa u okviru manifestacija koje ovi organiziraju. Može se s pravom tvrditi da su, uz mlade kritičarke Biljanu Tomić i Nenu Baljković njegovoj »ekshumaciji« i još uvijek krajnje neadekvatnoj afirmaciji, znatno doprinijeli upravo sami umjetnici. Mangelos tako izlaže u izlogu Željka Jermana u Zagrebu, Voćarska 5, u Podroomu, 1978., u Prostoru proširenih medija, 1981. Iste godine izlaže na Cvjetnom trgu, na antimuzejskom štandu Vladimira Dodiga — Trokuta; 1983. također na Trokutovu inicijativu izlaže u izlogu Znanstvene knjižare, da bi mu 1986. godine uz susretljivu suradnju Žarka Vijatovića, slikara i voditelja galerije Doma JNA, Mladen Stilinović priredio prvu njegovu veliku zagrebačku samostalnu izložbu.

Nažalost, komplimente za promociju ovog autora ne može se uputiti za to pozvanoj ustanovi Galerije suvremene umjetnosti koja ne samo da ga do danas u svojim prostorijama nije uspjela dostojno predstaviti, već u svom fundusu nema, izgleda, niti jedno njegovo djelo. Barem sudeći po ambicioznoj, jubilarnoj izložbi *U susret Muzeju suvremene umjetnosti*, održanoj prošle godine u Muzejskom prostoru, u Zagrebu, gdje se ni jedan Mangelosov rad nije pojavio. Time je ovaj autor implicite proglašen nevažnim, zapravo brisanim s popisa suvremenih umjetnika, a to je teško oprostivo. Potrebno je nadati se da će omaška (nazovimo to tako!) uskoro biti ispravljena. Isto tako nadasve mršava reakcija štampe na njegovu posljednju izložbu svjedoči da ni danas, unatoč likovnoj dinamici i kulturi, ova sredina, ni u svom najstručnijem dijelu nema snage niti odvažnosti prepoznati i priznati jedinstveno djelo izvanserijskog autora.

1 Biljana Tomić, tekst u katalogu *Mangelos*, Galerija Sebastijan, Beograd, 1986.

2 Ješa Denegri, »Jedna osoba s dva lica«, u: *Polja*, br. 328–329, Novi Sad, 1986.

3 Dimitrije Bašičević Mangelos u razgovoru s Mladenom Stilinovićem, katalog izložbe *Mangelos*, Izložbeni salon Doma JNA, Zagreb, 1986.

4 Isto.

(Iz poglavlja Dugotrajna druženja)

Slaven Tolj, izlagač izvan sezone

Predgovor izložbe Slavena Tolja *Izvan sezone*, Umjetnička galerija Dubrovnik, 21. 12. 2006. — 4. 2. 2007.

Iako akademski obrazovan kao slikar–grafičar, Slaven Tolj, suvremeni dubrovački, hrvatski, ali i međunarodno prepoznati umjetnik, razvio je svoj svjetonazor i način djelovanja u oporbi prema dominantnim, inertnim tradicionalističkim modelima. Rano se, odmah nakon školovanja potkraj 80–ih godina prošlog stoljeća, pridružio autorima tzv. nove umjetničke prakse, koja je u Hrvatskoj, kao nasljeđe avangardnih iskustava i tendencija 20. stoljeća, u svojoj medijskoj i poetičkoj raznorodnosti prisutna posljednjih četrdesetak godina. Slaven je, dakle, odgojen na primjerima umjetnosti proširenih medija, a već je na početku djelovanja usvojio siromašan (refleksi *arte povere*), sažet način izražavanja. Zagovornik je jezgrovitosti, materijalne oskudnosti, zbijenog znaka; izbjegava svaku izražajnu raskoš, šarenilo, brbljavost. U duhu težnje ekonomičnom izrazu, vrlo često upotrebljava *readymade*



Detalj postava izložbe *Izvan sezone* Slavena Tolja, Umjetnička galerija Dubrovnik, 2006./2007., foto: A. Maračić

predmete i situacije; njegovi nastupi, bilo da nastupa kao performer, tvorac videorada ili instalacije, odnosno ambijenta, primjeri su minimalnog ali sadržajnog iskaza. Misao koja ga vodi daleko je od dekorativne plošnosti ili larpurlartističke nebrige za svijet koji ga okružuje. Naprotiv, prisutnost u vlastitom prostoru iskazat će angažiranim promišljanjem, imanentnom kritičnošću, ali i s emocijom, s naklonošću prema predmetu svojeg interesa. Nerijetko njegov čin poprima oblik radikalnog sudjelovanja, izlaganja pogibelji, žrtvovanja, autodestrukcije, u gesti koja nadilazi puku estetsku simboličnost. Tako u svojim performansima, osim što varira motive erosa i thanatosa te eksplicite rabi temu suicida (što je i naslov jednog rada), zna katkada doslovce ugroziti vlastito zdravlje i život. Primjerice, prilikom performansa *Priroda i društvo* u Zagrebu 2002., zalijećući se u zid glavom na koju je aplicirao jelenje rogove, ozlijedio je kralježnicu, a nakon izvedbe pod naslovom *Globalizacija* u New Yorku, 2002. godine, hitno je hospitaliziran zbog trovanja alkoholom te je dva dana proveo u nesvjesnom stanju.

Slaven sigurno nije jedini dubrovački umjetnik čiji je opsesivni lajtmotiv sam Grad, no zacijelo je među rijetkima koji ga ne zlorabi na način neproblemskog opjevanja, (auto)sedativnog laskanja, saprofitnog trošenja nasljeđenog povijesnog humusa... Posve obrnuto, rijetko viđenom energijom i ustrajnošću, koje rastu upravno proporcionalno sa svojim slabim izgledima, Slaven se već osamnaest godina, ne samo kao umjetnik nego i organizator izložbi, predstava, festivala, kao neformalni odgajatelj i animator (sve to u svojstvu voditelja Art radionice Lazareti čiji je logotip u jednom javnom performansu–obreda istetovirao kao stigmom na nadlaktici), prometejski strastveno bori za opstanak duhovnosti ove sjajne i neprestano na različite načine ugrožavane točke na globusu. (...)

Grad je motiv i njegove posljednje, dosad najveće izložbe, ove u Umjetničkoj galeriji Dubrovnik. U sedam segmenata, od prizemlja do drugog kata razvija se priča izložbe nastala u odnosu na konkretan prostor Galerije kao i, kako sam njezin naslov, *Izvan sezone*, sugerira, na doba godine. Kao i u mnogim dosada ostvarenim radovima, kroz motiv Grada i njegove sudbine, kako one tragično ratne tako i ove mirnodopske, obilježene fatalnim entropijskim procesima, autor provlači vlastitu, intimnu temu, raspoloženje i svjetonazor. U sprezi subjektivnog, unutarnjeg i neposrednog vanjskog mikrokozmosa,

kvalitetno koristeći značaj Dubrovnika kao civilizacijskog simbola te ideje urbane i prirodne ljepote, umjetnik uspijeva nadići hermetičnost specifičnih lokalnih odrednica izdižući ih do općih, globalno razumljivih znakova. Iako, dakle, gotovo agorafobno orijentiran na vlastiti životni prostor, Tolj uspijeva postići univerzalnu vrijednost plastičkog govora i njegove ideje. (U praksi tu činjenicu potvrđuje njegova međunarodna recepcija, sudjelovanje, prema izboru uglednih inozemnih kustosa, na velikim svjetskim priredbama poput, primjerice, kasselske izložbe Documenta X, 1997.).

Naslov *Izvan sezone* odnosi se prije svega na termin izložbe, kao i na njezine gradivne elemente, na predmetni repertoar i način predstavljanja njegove pustoši, no posebno govori o defenzivnoj umjetnikovoj naravi te iz nje nastaloj potrebi za nenametljivošću. Ipak, osim što je »izvansezonsko« vrijeme i metafora diskrecije općenitog Toljeva načina djelovanja i pojavljivanja, odabrani datum naročito upućuje na njegovu potrebu da se obraća upravo lokalnoj publici, u primjerenom trenutku slobodnom od turističke hektičnosti; kada u svakoga ima više sabranosti i mogućnosti posvećivanja sebi, svojem bližnjem, prostoru u kojem se obitava. Jer Slaven je, uz ostalo, unatoč dominantnoj sjeti, odnosno, bar naoko, tragičnoj desperaciji kao ugodajnom podtekstu rada, ma kako to paradoksalno zvučalo, zadržao idealizam i latentnu vjeru da se umjetnošću može ostvariti ako ne poboljšanje samo, a ono barem indukcija volje za promjenom nabolje. Utoliko mu nije strana težnja da, iznošenjem defekata koji tište, prvenstveno, žitelje Dubrovnika, pokrene svijest o potrebi da se ovaj grad spasi od rasprodaje, prijetnje ljudskog rasapa, opustošenja.

Sredstva koja autor upotrebljava u gradnji izložbe konkretni su predmeti iz gradskog miljea. Također, putem videoslike u galeriju ulaze ljudska lica i glasovi, drugi gradski prostori, a samo mjesto u kojem se izložba događa transformira se u stilizirani gradski trg, ulicu, ali se i multiplicira slikom te pretvara u vlastiti izložak.

Tako u prizemlju nalazimo neprohodan prostor ispunjen stolovima ugostiteljskih radnji pa publika ulazi preko improvizirane drvene konstrukcije stubišta i dasaka postavljenih iznad stolova. Reprezentativan prostor galerijskog ulaza tako je »degradiran«, pauperiziran suhom funkcionalnom rustikom neugledne građevinske prenosnice.

Potom, nakon prelaska preko drvenog *ponta* posjetilac se susreće s *Planom grada*, s pločom–parafrazom onih informativnih mjesta u Gradu koja njegove goste obavještavaju o ratnim razaranjima. Sada, međutim, na mjestima oznaka palih granata i oštećenih dijelova Grada nalazimo oznake ugostiteljskih objekata koji, dosljedno izvornom značenju ploče, sugeriraju ugroženost i okupiranost grada njihovom neprirodnom invazijom, fizičku zapriječenoost, a time i oštećenje duhovnosti njegova prostora.

Na prvom katu Galerije, u lateralnom odvojk, na dugom kosom postamentu koji vjerno ponavlja nagib Zlatarske ulice gdje se nalazi kulturni *caffè bar* Libertina, vlasništvo glazbenika, člana glasovitih *trubadura*, Lučija Capursa, osam je tamošnjih jeftinih plastičnih stolica na metalnoj konstrukciji. Sve one imaju začuđujuće identična oštećenja, pukotine–zareze na istim mjestima svojeg naslona, nastale na teško objašnjiv način, vjerojatno zbog kosine ulice. Umjetnik je taj fizički (fizikalni) fenomen shvatio kao metonimiju ljudi, gostiju tog kafića. Većina njih, kako tumači Tolj, uključujući dakako i samog vlasnika, nosi probleme Grada kao vlastite, svi posjeduju identičnu metaforičku pukotinu, ranu, »grešku«, kao i stolice na kojima sjede. Također, upravo je Libertina neformalno mjesto otpora nasrtaju sterilizirajućih inovacija, ono koje čuva ne samo stari namještaj, opremu, predmete nego i njihov dugogodišnji raspored, pa i »greške«. Zapravo je riječ o stvarima, prostoru i ljudima izvan sfere kompeticije današnjeg svijeta, o enklavi humaniteta kao zaostalog šuma u sustavu suvremenosti koja bez milosti devastira svoj krajobraz koristeći elemente prošlosti tek u obliku krivotvorine dekorativnog detalja.

Na nostalgичnu dimenziju tog rada, na kraju izduljene prostorije prvog kata nadovezuje se i *Ragusa vecchia*, osam televizora na kojima su lica pjevača istoimene lokalne klape. Visina postamenata odgovara stasu pojedinih pjevača, koji sinkronizirano, kao uživo, izvode pjesmu čije je značenje također dio ideje rada. Tekst te popularne pjesme novijeg datuma koju je napisao neki hrvatski iseljenik, govori o njegovoj čežnji za ženom (domovinom), o bolnoj tlapnji »da se stara ljubav vrati«. Ta ljubav doziva se pjesmom bez stanke, njezinim neprestanim ponavljanjem. Priroda videorada, njegova odvijanja u *loopu*, savršeno odgovara motivu pjesme, odnosno svojevrsnom mantričkom postupku repetirane invocacije. Jednako se tako ime klape, odnosno naziv rada (*Ragusa vecchia*) jasno povezuje sa središnjom autorovom temom (starog) Dubrovnika.

U središnjoj, velikoj prostoriji Galerije, na zidu iznad kamina postavljena je fotografija nasuprotne staklene stijene iste prostorije kroz koju se vidi more i Lokrum, ali i odraz svjetala četiriju pompozni originalnih luster, ostalih još iz doba kada je Galerija bila privatna rezidencija bogatog brodovlasnika. Ti lusteri, međutim, skinuti su i položeni na pod prostorije tako da je mogućnost njihova paljenja i, dosljedno, odražavanja njihova svjetla u staklenoj stijeni koja prostoriju dijeli od terase, eliminirana. Svjetlost je nestala, ostao je samo zabilježeni refleksi. *Odras* se nastavlja na cijeli niz Toljevih duboko melankoličnih radova s lajtmotivom »slabog svjetla«, svjetla koje nestaje (primjerice — performans u kojem je omotan ukrasnim lampicama koje jednu po jednu gasi, Zagreb, 2002.; Dubrovnik, 2003.) ili iluminira mjesta rupture, disfunkcije, ne-reprezentacije (dekorativna blagdanska svjetlosna crta na rubu propale gradske rive, Dubrovnik, 2003.), svjetla koje se seli kao mrtvi znak (lusteri iz dubrovačke crkve sv. Ignacija preneseni u Kassel 1997.). Štoviše, u izvjesnom smislu, *Odras* se nadovezuje i na instalaciju izvedenu u istoj ovoj prostoriji, na samostalnoj izložbi u Umjetničkoj galeriji Dubrovnik 1994. godine. Sličnim minimalizmom, naime, započeo je već tada s variranjem iste teme: s reduciranim svjetlom malobrojnih gorećih lampica istih luster, a nizom ispuhanih balona na visoko postavljenoj žici, kao turobnih znakova ozračja svršene *feste*.

Još jednu inačicu takvih radova, odnosno onoga iz središnje dvorane na ovoj izložbi, nalazimo i u videu *Produženi boravak*, sa sličnim motivom dvaju luster, ispred murala s motivom dubrovačkih zidina. Scena potječe iz prostorije za produljeni boravak učenika u osnovnoj školi u starom gradu, unutar istih tih zidina. Dvije lampe (obične bijele kugle) gase se jedna po jedna i Grad (sa slike) iščezava. Taj prizor aludira na vrlo akutan proces rapidnog osipanja gradskog stanovništva, što je jasno čitljivo u drastičnoj redukciji učenika te škole.

Posljednji rad (*Odjava*) promatra se kroz špijunku na pregradi posljednje prostorije u koju je, uklanjanjem vrata, ulazak onemogućen. Unutra je smješten crno-bijeli televizor na kojem se reproducira snimka završne špice HRT-a sa zvucima himne i vijorećom nacionalnom zastavom. Značenje toga rada je slojevito. Osim što (optičkim učinkom leće špijunke) smanjuje sliku, stilizirajući tako udaljenost Grada i Metropole, autor tako naglašava inverziju između značenja intimnog prostora (predstavljenog temom odraza, sjećanja, memorije svjetla — u središnjoj dvorani iz koje se rad promatra) i onog kolektivnog, političkog (nacionalnog), koji predstavlja zastava i himna, dajući prednost prvom. Nadalje, riječ je o još jednoj verziji Toljeve upotrebe zastave u crno-bijeloj tehnici koja potječe iz ratnih vremena s početka 90-ih godina prošlog stoljeća. Tada je materijalizirao središnji detalj s posljednje snimke poginulog fotografa Pave Urbana — hrvatsku zastavu na Orlandovu stupu. Zastavu je skrojio u tonovima crno/sivo/bijelom platna i izložio je uz Pavovu fotografiju. Eliminacija boje tada je predstavljala znak žalosti, flor, relaciju prema ratnoj tragediji, a danas, dodatno, aludira na sva razočaranja i socijalne malformacije koje su uslijedile.

Ovim posljednjim radom na neočekivan se način širi »gradska« Slavenova tema i ujedno se (*Odjava*) zaključuje izložba. No njezin univerzalizam ni u jednom trenutku nije bio upitan. Nijedan od tih radova nije ostao na razini lokalnog polazišta, kao što se nije zadržao na tek jednom, simplificiranom značenjskom sloju.

Unatoč jednostavnosti primarnog odnosa i minimalizma izričaja te izvedbene i oblikovne škrтости, ova je izložba kompleksan izraz Toljeve ljudske i autorske osobnosti, njegove percepcije svijeta. Nadalje, ona je područje izuzetno sretnog balansa i dopunjavanja odnosa motiva i mjesta izlaganja, teme i materijalne prezentacije, konkretnosti i metafore, stvari i riječi. Posebno je pak složena isprepletenost zatečene prostorne konstelacije i pojedinačnih radova koji u konačnici tvore jedan jedini ambijent-organizam. Stoga će i doživljaj izložbe dobiti raskoš slojevitosti: senzacije će se kretati u rasponu od zebnje do empatije i raznježenosti, od melankolije do svečane himničnosti koja će u doslovnim zvukovima himne imati tek udaljeni eho.

Stilizirajući Grad (to jest one njegove punktove u kojima prepoznaje akutnu bol) u prostoru Galerije, Slaven Tolj je razvio i otežao cijelu gamu svojih otprije poznatih preokupacija koje, krećući se od konkretnih polazišta dosežu sasvim apstraktne značenjske prostore. Razvija cijeli sustav izmaknutih pozicija, u vidu seljenja ambijenata i njihovih znakova, podizanja ili spuštavanja, prevođenja, udaljavanja ili približavanja stvari, izvora svjetla. Svjetlo u slabom ili prošlom izdanju, koje nestaje ili je već preseljeno u sjećanje (lusteri koji se gase, hibernirani odrazi u staklu), iskaz je tragičnog, ali i autoironijskog deklariranog prometejstva. Opsesiji motiva sjetnog svjetla priključuje se ciklička pojava kondenziranog

oblika (savršena geometrija kugle, kruga...). Spomenimo tako davni, 1991. u Zagrebu postavljen, nenaslovljen rad s boćarskim kuglama i *bulinom* izdignutim iz parterne razine, čime je dokinuta mogućnost igre; potom, *Prekinute igre* iz 1993. — rad koji ponavlja isti motiv (i može fingirati kao naslov prvome), ali sada je to *image trouvée* teniske loptice zaglavljene visoko u pilastru dubrovačke katedrale. Već spomenuti lusteri iz crkve sv. Ignacija također su posne bijele kugle (kao i one iz recentnog *Produženog boravka s ove izložbe*). Okruglo tijelo je motiv/objekt i nenaslovljenog rada iz 2005. Riječ je o ukrasnoj kugli kakva se koristi za svjetlosne efekte u disco klubovima, no kojoj je autor oljuštio svjetlucavi pokrov mozaika od sitnih ogledalaca te ona, zakvačena na stropu rotira u svojoj tamnoj i sablasnoj ogoljenosti. (...)

Dosljedno tako spajajući snagu oblika i slabost njegova sadržaja ili stanja, Slaven ostvaruje djelo kao čudesni duhovni oksimoron, evocirajući u sebi, uz ostale mitološke figure, i sizifovsku upornost sa sviješću o uzaludnosti. Posjednik je i praktikant utopijske volje kao izraza etičkog maksimalizma, vrhunske filantropije. Ljubav prema Gradu i njegovim ljudima tek je model u kojem se takva sveobuhvatna nagnuća zorno očituju.

(Iz Dubrovačkog poglavlja)

Drukčiji Dubrovnik

Oko, br. 24, 29. 9. 1990.

Temeljitom, nezasluženom, medijskom tišinom popraćen je, sad već u završnici, drugi ciklus specifičnih dubrovačkih likovnih manifestacija objedinjen projektom Art radionice Lazareti. Započeta potkraj srpnja, serija od petnaestak različitih priredbi suvremene umjetnosti predstavlja nastavak samosvojnog djelatnosti koja je startala prošle godine iz dviju lađa stare dubrovačke karantene Lazareti. Konceptija Radionice predviđa odvijanje dinamične aktivnosti raznorodnih autora i poetičkih programa u pretežno ljet- nim i jesenskim mjesecima na više–manje cijelom lokalitetu grada. Umjetnici koji su pozvani kao gosti, pojedinačno, u određenim terminima, borave u Dubrovniku, gdje im je omogućeno da, po potrebi, na licu mjesta izvedu svoje radove, odnosno da ih na adekvatan način prezentiraju. Pritom autori (koliko to god okolnosti dopuštaju) sami mogu birati mjesto u kome će izlagati ili izvoditi svoj rad, bilo da je riječ o interijeru ili eksterijeru, izlagačkom ili neizlagačkom prostoru. Na taj je način grad, koji je inače sklon njegovanju tradicionalnog kulturnog spektakla kao i degradirane turističke likovnosti, animiran posve drukčijim sadržajima. No, ne samo da time Dubrovnik postaje poprište zahtjevnijih umjetničkih događaja koji pridonose njegov postepenoj deprovincijalizaciji, već se i umjetnicima pruža mogućnost pomaka u odnosu na vlastiti rad — u realizacijama kakve ne bi mogli ostvarivati u drugim miljeima i okolnostima. Inače, čitav ovaj, sve dinamičniji, projekt ostvaruje se uglavnom zahvaljujući entuzijazmu mladog dubrovačkog umjetnika Slavena Tolja, koji se, uz manju ili veću pomoć prijatelja i akcidentalnih sponzora, kao i uz, blaže rečeno, sumnjičavost većeg broja drugih čija bi se suradnja mogla očekivati, bori za prostore i sredstva, nabavlja materijale potrebne za pojedine priredbe, osobno pomaže u njihovoj tehničkoj izvedbi... Taj iscrpljujući angažman uz komplicirane »slalome« u dovijanju kako nasmagati novac ne bi li se što konkretnije izveli zamišljeni programi, uključuje i probleme koje donose sumnjičavosti i agresivne akcije građana, pa i vlasti, prema neuobičajenim predmetima »uljezima« i »sumnjivim« programima umjetnika. Zbog nedostatka bezrezervne garancije institucijskog pokroviteljstva, naime, nazočan je rizik ometenih ili neadekvatnih prezentacija pojedinih autora. Tako je, primjerice, rad Mirsada Jažića, apliciran na gradskom zvoniku završio na smetlištu.

Možda nije sasvim ishitrena zamjedba da je većinu od petnaestak umjetnika okupljenih u programu ovogodišnje Art radionice Lazareti (među kojima nalazimo afirmirane autore kao i one koji su tek na startu, iz različitih krajeva zemlje kao i domaće, dubrovačke djelatnike), ma koliko različite po svojim preokupacijama, svjetonazorima i medijskom izrazu, moguće, u određenim aspektima, svesti na zajednički nazivnik. Osim što ih povezuju mlada godišta, oni u većini slučajeva participiraju u problematiziranju vlastitog identiteta u odnosu na stanje svijeta i vremena u kom su se zatekli, iskazujući svoje i opće stanje ekscentričnosti, koliko i želje za povratkom u ravnotežu, koegzistenciju s okolinom... Česte su žestoke egzistencijalističke geste, metaforička samorazaranja, a kad su u pitanju samostalni

ekspoziti bez fizičke prisutnosti autora, u više slučajeva postavljeni su u odnos sukoba, komplementarnosti ili komparacije s mjestom izlaganja. Koliko te koincidentne geste umjetnika s raznih strana govore o općem duhovnom trendu, a koliko o afinitetu (izboru) organizatora ovih dubrovačkih susreta, ne treba preneglo utvrđivati.

U svakom slučaju, međutim, može se naslućivati poseban značaj Art radionice Lazareti čiji će profil, uspiju li se svladati prepreke budućem njenom opstanku, vjerojatno još jasnije izoštriti. Već je sada moguće konstatirati da je riječ ne samo o lokalno vrijednom i stimulativnom pothvatu već i o procesu koji može znatno pridonijeti mnogo širem razvoju umjetničke komunikacije i misli.

(Iz poglavlja Introdukcije)

O ambijentu Edite Schubert

Predgovor izložbe Edite Schubert *Ambijent*, Galerija Zvonimir, Zagreb, 21. 11. — 7. 12. 1996.

Umjetnički staž Edite Schubert dug je već čitavih četvrt stoljeća, no može se reći da je autorica svoju poziciju učvrstila početkom osamdesetih, kada je u Studiju Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu izložila krhke objekte od šiblja, lišća, latica ruže, pepela... Obmatanjem, napinjanjem, povezivanjem, nizanjem, umjetnica je intervenirala na tim prirodnim materijalima naglašavajući, koliko i mijenjajući, njihov autentični značaj. Tako je nastao ambijent sastavljen od neke vrste kulturnih predmeta koji su evocirali primitivne sklopove magijske funkcije. Bile su to serije arabeskih okomica–štapova prislonjenih uz zid, ili pak kružna i kvadratna polja na podu, omeđena tako oblikovanim granama i prutovima.



S izložbe *Ambijent* Edite Schubert, Galerija Zvonimir, Zagreb, 1996., foto: A. Maračić

Danas, šesnaest godina kasnije, nakon što se, od sredine osamdesetih, afirmirala svojim slikarstvom geometrijskog predznaka (kao jedna od najvažnijih predstavnica *neo-geo* tendencija u nas), autorica se ponovo priklanja prostornom rješenju ostvarujući ambijentalno djelo. No, ambijent koji umjetnica sada realizira izveden je sredstvima dijametralno suprotnog karaktera, onima koja pripadaju tehnološko–

informatičkoj eri. Na taj način Edita zatvara krug čije granične točke, predstavljajući susret radikalnih suprotnosti prirode i kulture, markiraju čitav jedan univerzum izražajnih mogućnosti.

Najnoviji autoričin rad predstavlja konzekvencu njenog slikarskog djelovanja posljednjeg razdoblja. Naime, u svojoj višegodišnjoj tendenciji (od izložbe u zagrebačkoj Galeriji Beck, 1993.) da nanos boje zamijeni naznakom njezina brisanja, da kompoziciju zamijeni monotonijom bez kontrapunkta i središta, te da svoje rubove učini uvjetnima, slika Edite Schubert postepeno se pretvorila u makrocrtu s mikrostrukturom ravnomjernih gestualnih tragova po svojoj širini. Slika se dakle, radikalizirajući svoju težnju stanju beskrajne trake, bezrezervno usijeca u prostor svog izlaganja, postajući njegov ozbiljni korespondent, štoviše — njegova determinanta. Paradoksalno, prostorna ekspanzija događa se sinkrono s vlastitom negacijom (slike kao četverokutnog entiteta).

Nakon prvih prezentacija u galerijskim prostorima (Galerija PM i Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1995.), s trakom istog »uzorka« Edita penetrira i u otvoren prostor brojnih dubrovačkih eksterijera, u okviru priredbe *Otok*, u kolovozu ove godine.

Na ovoj izložbi, povratkom u interijer galerije, događa se znatna inovacija, zapravo kvalitativna promjena. Nestaje, naime, i posljednji trag manualnosti iz »slike–rijeke« koja se pretvara u serigrafsku repetitivnu gigantiziranoga *readymadea* kompjutorskog bar koda. Potaknuta najvjerojatnije međusobnom sličnošću tek- stura, autorica je šifru vlastite geste pretočila u onu informatičkog znaka. No, ta supstitucija, više od vizualne inovacije donosi sobom bitan značenjski skok. Disciplinirani relikv gestualnosti (koji je u prethodnim fazama Editinog rada »pojeo« geometrijsku potku) sada prelazi u stanovitu suvremenu pop inačicu kojoj ne manjka ni učinka op arta. Podudarno tome, u prostoru su postavljeni stativi za kamere (optički mehanizmi!), ali na koje autorica postavlja platna s varijacijama suzdržano slikanih autoportreta na osnovu fotopredložka. Uspostavljanjem takvih odnosa, autorica kao da nestanak geste, traga vlastite prisutnosti na slici–traci, kompenzira na platnima, jednako međutim nastojeći na diskreciji i distanci.

Otkrijemo li, nadalje, šifru bar kodova saznat ćemo da oni označavaju lagane prehrambene artikle: čaj, mlijeko, sok. I ta činjenica nenametljivi je prilog konkretne egzistencijalnosti. Tako ispod opne visokoestetiziranog, tehnološki hladnog aranžmana, sondiramo kontrapunktni značaj živog ekspresiviteta, organske podloge.

Upravo napetost koja proizlazi iz takva odnosa čini se presudnom oznakom (ovog) Editinog djela.

*(Iz poglavlja **Introdukcije**)*

Mladen Tudor — pola stoljeća slobodnog pogleda

Predgovor izložbe Mladena Tudora *Fotografije 1954 — 2004*, Umjetnička galerija Dubrovnik, 12. 5. — 11. 6. 2006.

Kao dugogodišnji fotoreporter različitih redakcija zagrebačkih tjednika, a potom kao slobodni profesionalac, Mladen Tudor donosio je sa svojih gradskih izleta ili službenih putovanja uratke koji su daleko nadilazili skromne zahtjeve novinske ilustracije, odnosno dnevne potrebe reportažne čitkosti. Obuhvaćajući u svojim snimkama mnogo više skrivenih nego tek mehanički zornih podataka, Tudor je umjesto golih trenutaka stvarnosti bilježio gustoću slojeva epohe.

Započeo je sredinom pedesetih godina prošloga stoljeća, u vremenu kada je već ustanovljena poetika talijanskog neorealističkog filma, kada se dogodila velika inspirativna njujorška izložba Edwarda Steichena *Family of Man*, i kada je foto žurnalizam agencije Magnum, a posebno djelo Henrija Cartier-Bressona, odredio suvremeni senzibilitet.

Elemente svih tih filmskih i fotografskih iskustava koje obilježava intenzivno zanimanje za čovjeka, njegov socijalni kontekst i sudbinu, lako je detektirati i u Tudorovu posebnom autorskom slučaju.

Snimajući tijekom svog dugog profesionalnog staža najrazličitije, gradske i ruralne, domaće i svjetske ambijente, Tudor je, uz duboko razumijevanje i suosjećajnost s akterima zatečenih prizora, znao izbjeći patetiku jednodimenzionalne retorike ili tvrde kritike. Uočavajući slojevitosti odnosa, njihovu plastičku pregnantnost, a često i humornost, Tudor redovno uspijeva amortizirati pogled, učiniti od kadra polje korespondentnih događaja i napuniti ga kompleksnim značenjem. Dosljedno tome, kloneći se verbaliziranja i sugestivnosti naslova koji je sveden tek na suhu oznaku mjesta i godine nastanka, autor pušta sliku da sama govori. Bilo rječitošću markantnih fizionomija u korespondenciji sa stvarima koje ih okružuju (primjerice, u slici starog mehaničara i njegovog kamiona ili pak prsate muzejske čistačice zagledane u Picassovu sliku s, također vrlo prsatim, ženskim aktom), bilo asonancama životinjskih i biljnih oblika u prirodi (povijenog magarećeg vrata i žilavog stabla masline: *Supetar, 1982.*).

Katkada, Tudorove će fotografije u sebi sadržavati čitave priče ili eseje.

Kao, primjerice, u radu naslovljenom *Pariz, 1971.* Riječ je o prizoru s trotoara nekog pariškog bulevara, čiji su protagonisti jedan psić i njegova vlasnica. U preciznoj kompoziciji, u jasno iako nenapadno uspostavljenoj relaciji, figuriraju njih dvoje u prvom planu parterne gradske vedute. Starija, neugledna, nehajno odjevena žena, očito u kućnoj je haljini, pod lijevom rukom nosi novine a u desnoj štap i uzicu za psa. Uzicu uočavamo zahvaljujući činjenici da je snimljena točno u trenutku kada se, zahvaljujući težini metalne kopče, u njihanju pri hodu odvojila pod povoljnim kutem u odnosu na štap. Po tom detalju, kao i po pogledu žene upravljenom prema nešto udaljenijem psu konstatiramo njihovu međusobnu pripadnost. Pas, koji je snimljen upravo u trenutku kad ispušta kuglicu izmeta na trotoar, zbog svoje specifične aktivnosti zapravo je inicijalni motiv fotografije, a njegova mini gomilica, točnije — točkica ekskrementa upravo je i sadržajno–optički fokus slike.

Već zbog svega navedenog, zbog sjajno uhvaćenog »odlučujućeg trenutka« i precizno uređenog kadra, fotografija je dovoljno vrijedan predmet naše pažnje. Međutim, taj prizor ima i svoju »dodanu vrijednost« koju ćemo ustanoviti tek pomnijim udubljanjem. Naime, teže uočljiv ali bitan detalj je naslov novina koje vremesna Parižanka nosi pod rukom. Pažljivijim pogledom i s malo erudicije shvatit ćemo da je u pitanju *l'Humanité*, glasilo komunističke partije Francuske, što je činjenica od nemalog značaja za razumijevanje ove urbane sličice. Naime, francuski komunisti u to su vrijeme još, za razliku od onih u zemljama socijalističkog bloka u kome se ta ideologija prakticirala na mahom deformiran način, snagom svog idealističkog umišljaja, nerijetko živjeli i prakticirali neke svoje utopijske mikroenklave. U tom ključu možemo razumijevati samosvjestan i drčan izgled žene koja podignute glave kao da poručuje svom ljubimcu: samo ti mirno kakaj, psiću moj, ovo je naš grad, svi smo slobodni, jednaki i braća!

Treba napomenuti da sam fotograf nije uočio taj detalj i nije računao s tom konotacijom, no to ne znači da nije intuirao specifičan fenomen preko ostatka intrigantnih elemenata prizora.

Sličan je slučaj i fotografije snimljene deset godina kasnije (1981.), u Milanu: slika prikazuje ugao jedne, očito prometne, gradske ulice. S lijeve strane kadra, markirajući njegovu prvu trećinu, nalazi se figura mlađeg muškarca koji, držeći cigaretu u ustima i između vrhova prstiju, postavljen u strogi *en face*, spremno pozira, s pogledom upravljanim prema kameri. S desne strane dvojica su starijih građana koji stoje uvučeni u nišu nekog roletom zatvorenog izloga. Prvi od njih gleda nekud udesno, izvan kadra, ignorirajući tako, čini se, kameru koja ga snima. Drugi muškarac promatra figuru samosvjesnog pozera. S razlogom, jer njegov je izgled uistinu neobičan: na glavi mu je naime raskošan, više ženski nego muški šešir, na uhu oveća naušnica, nosi ogrtač od sjajnog materijala, protkanog brojnim čupavim perolikim umetcima, ispod kojega su prsluk i hlače s krupnim arabesknim uzorkom. No ono što prvenstveno privlači pozornost, mladićeve su čizme, ženske, s izrazito tankom i visokom petom. Varijacija tog dominantnog detalja (čizme–potkoljenice), u obliku stiliziranog para nogu okrenutih uvis, kao jedinog slikovnog elementa, ponavlja se i na plakatu sa zida između našeg modela i druge dvojice. Ispod slike stoji tekst *Il mondo alla rovescia* što bi se moglo prevesti kao *Naopaki svijet*. Taj slučajni vizualno–tekstualni detalj uličnog plakata ne samo da svojom fokusiranom relacijom pojačava, kako plastičku tako i značenjsku, strukturu slike, već i dobrodošlom ekonomijom fingira njen naslov. Štoviše, *Il mondo alla rovescia* sada je zapravo i tekst (lako je zamisliti i pripadajući stripovski oblačić) moralističkog komentara sadržanog ne

samo u upravljenom pogledu građanina promatrača nego i u grimasi onoga koji je pogled skrenuo, distancirajući se od dekadencije suvremenog svijeta utjelovljene u figuri mladoga transvestita.

Ova fotografija sjajan je primjer punoće Tudorova kadra, odnosno prizora u kome se intrigantni detalj ne iscrpljuje u pukoj plošnoj konstataciji. Naprotiv, fotograf uspostavlja složenost odnosa središnjeg motiva s okvirom njegova konteksta pri čemu se događaju i sretne koincidencije koje nagrađuju kvalitetu temeljne opservacije. U navedenom slučaju milanske sličice, to je plakat *Naopaki svijet* koji sigurno nije bio dijelom svjesnog programa. I sam autor registrirao ga je tek kad je fotografija već bila razvijena.

Slične učinke Tudor će postići i na znatno suženijem prostoru, kada fotografira tek jednu figuru s minimumom pozadine. Primjerice, kao u slučaju fotografije snimljene u Beču, 1973. godine. U predvorju nekog hotela, u fotelji sjedi starija krupnija dama. Bogato je ornamentirana, počevši od brojnih čudnih ukosnica u obliku položenih osmica (znaka beskonačnosti), masivnih naušnica i ogrlice s gustom niskom krupnog elipsoidnog zrnja.

Nosi vestu s nametljivim uzorkom, u krilu joj je prozirna torbica, sjedi naslonjena na krznenu kaput... U rukama su joj novine, *Herald Tribune*, noge je odlučno prekrizila. Ometena u svojoj aktivnosti uputila je autoritativni pogled prema indiskretnom fotografu, pogled u kome se čita strogo pitanje na putu da postane prosvijed, ili da se ugasi u indiferentnosti koju, istodobno, u klici, također već sadrži. No taj pogled pun samosvijesti vjerojatno je nesvjestan onoga čega smo mi svjedoci: činjenice da dama u svom prebačaju noge preko noge otkriva djelić svojeg bedra i komadić donjeg rublja. Tako se priča, preko bogatih pasaža nabrojanih elemenata, odvija u tenziji između dva kontrapunkta. U nesklapnoj koliziji između suverenog izgleda i pogleda, i nehotice otkrivene intime.

Jednako dobro Tudor se snalazi i u ruralnom ambijentu gdje će snimiti komične i dirljive trenutke. Kad, na primjer, vratovi i glave dvije guske iz pozadine postaju krila starog seljaka (*Melenci, 1967.*) ili kad snima vremešni par u trenutku atipično vesele zaigranosti (*Gospić, 1961.*). Pritom su psihološki momenti precizno komplementarni formalnim detaljima. U posljednjem slučaju, konkretno, pokret dvoje staraca prate zaobljenost kose ostavljene uz plot i konkavnost krova kuće u pozadini.

Posebno je Tudor spretan u pronalaženju kondenziranih punktova koji napinju odnos između civilizacijskih sfera, gdje se prožima urbanitet i rustika. U tom smislu možda je najindikativnija fotografija snimljena u Zagrebu 1960. godine. Riječ je o prizoru s izložbe koja prezentira dostignuća suvremene nauke i tehnologije. U prvom planu veliki je model atomske putanje, postavljen na sjajnoj zrcalnoj podlozi. Dva posjetitelja iz istočnih krajeva bivše države u karakterističnoj odjeći pažljivo promatraju model, pri čemu su, bez suvišnih *hemunga*, podigli noge na postament. Tako se ističe bogato izvinuti kljun opanka koji se odražava u zrcalu sjajnog materijala. Taj susret atoma i opanka predstavlja najpregnantniju paradigmu konfuzije prostora i vremena koje djelimo zajedno s lucidnim fotografom.

Sposobnost suosjećanja s ljudima iz životnog prizemlja, s malim pečalbarima, kruhoborcima i njihovim šarolikim sudbinama Tudor pokazuje u svojim zaokruženim ciklusima *Povratak gastarbajtera* (1978.) i *Luka Rijeka* (1980.). U prvom ciklusu svjedočimo živost gužve mahom sretnih lica u ambijentima vagonskih kupea i kolodvora s gomilom nabijenih, zaobljenih kofera. Lica su to domaće čeljadi mahom seoskog porijekla s vidljivim promjenama nastalim za boravka u stranom svijetu iz koga, osim materijalnih dobara donose i specifične modne inovacije, često nesklapno bombastičnih detalja.

U seriji *Luka Rijeka* Tudor će smisao za radnika i kolektivne situacije njegovog svagdana nadopuniti fasciniranim bilježenjem dojmivih plastičnih zanimljivosti kojima obiluje lučki pogon. Tako će prikazati kako vanjske prostore tako i raskošnu utrobu broda s akumuliranim teretom, potom istovarene pitoreskne nakupine zapakiranih stolica koje se doimaju poput gomile bizarnih okamina.

Interes za konstelacije samih predmeta u prirodi ili urbanom ambijentu, a najčešće u spoju jednog i drugog, u najnovijem ciklusu nastalom u novom stoljeću i mileniju, potpuno prevladava. Ljudski lik potpuno je iščezao, vidljivi su tek tragovi njegovih aktivnosti, ili znakovi odsutnosti, u stvarima prepuštenima njihovoj sudbini.

I dalje, dakako, Tudor oštrim okom detektira i uključuje zbivanja koja su prethodila snimci, odnosno ona izvan kadra, konstatirajući bizarne spojeve, humorne učinke. Primjerice, tu je snimka keramičkog umivaonika montiranog zajedno sa slavinom na stablu u eksterijeru. Ili, stabalce breze koje raste kroz mansardni prozor stare tvornice. Prizemljeni crkveni sat, potom, umjesto kazaljke ima u svoje središte utaknutu dršku od lopate. Itd.

Sadržajnu redukciju prati i dodatna redukcija naslovnih podataka. Naslovi su sada svedeni tek na vremenske odrednice, na mjesec i godinu. Mjesto je anonimno i autoru više nije važno, bilježi se tek trenutak, kao snimka i kao podatak.

Autor koji je uvijek, i kada je snimao sa zadatkom, ostvarivao maksimalnu autonomiju pogleda, sada je slobodan i od minimuma obaveze. Mirno, bez žurbe bilježi svoje tihe senzacije, blago, sa smiješkom obznanjuje skroviti prizor, njegovu komičnost, ali i značenjsku dubinu. Provjeravajući tako, kako sam kaže, svoju sposobnost zapažanja, priređuje si nedužno zadovoljstvo, a nama koji smo u mogućnosti svjedočiti njegov pogled — pravu sreću.

Jer taj pogled lišen svake dogme, u dosljednoj polustoljetnoj oporbi prema jednodimenzionalnoj predodžbi svijeta, uspio je u brojnim plemenitim inačicama vizualizirati kako neizvjesnost njegove nestalnosti tako i bogatstvo njegove mnogolikosti.

(Iz poglavlja Dnevno i periodično)

Plave stvari, naslonjene, nađene ovdje

Uz izložbu Jiříja Kovande *Plave stvari, naslonjene, nađene ovdje*, Art radionica Lazareti, Dubrovnik

Dubrovački vjesnik, 14. 8. 2010., 41.

Jiří Kovanda (1953.), klasik češke suvremene umjetnosti došao je u Grad takorekuć nenajavljen, bez kofera, bez izložaka. Došao je blago se smiješeći, diskretan, jedva uočljiv te za sobom ostavio isto takvo djelo.

Ušao je u izložbenu dvoranu Art radionice Lazareti i pažljivo proučio njezine mjere, građu, zatečene stvari... Tako je uočio rupicu u zidu prema moru kroz koju danju prodire svjetlo, a kad se približimo i pogledamo kroz nju zapahne nas plavilo mora.

I upravo iz te minimalne točke prodora svjetla i plavila Jiří je sagradio ideju izložbe.

Zatečene stvari u samom tom prostoru (postament, daske, staklenu ploču, sanduk...) reorganizirat će u odnose koji fingiraju umjetničke izložke, a plave predmete i tragove koje također zatiče na licu mjesta (plava kemijska olovka, plavi jastučići, plava vrećica, plava majica, plavi *kavalet* te plavim sprejom napisano slovo s), u duhu plave vizure kroz rupu u zidu promovirat će u akcente koji čine lajtmotiv izložbe jednostavnog opisnog naziva: *Plave stvari, naslonjene, nađene ovdje*.

I tako je Jiří Kovanda blagoslovio prostor koji mu je dodijeljen za izlaganje. Uspostavio je njegovu cjelinu, pomirio i učinio ravnopravnim sve njegove dijelove koje su u opažajno i doživljajno kolo povelili ti mali provizoriji umjetnikovih instalacija, animacijskih nukleusa razmještenih u prostoru. Izgubila se granica između vrijednosti i funkcije predmeta i površina: s plavim predmetima i njihovim podlogama zaigrali su prozorski okviri, kamena zidna ploha, konzole, grede, štekери u zidu... Unutrašnje prostorne pričuve stavljene su u pogon, siromaštvo stvari okrenulo se u sadržajnu, duhovnu punoću.

A u tako pokrenutom i osvještenom prostoru i mi smo u prilici prometnuti se u predmet vrijedan vlastitog opažanja, biće s potenciranom svrhovitošću, podebljanog sadržaja.... Koegzistencija stvari u prostoru proteže se na koegzistenciju nas i prostora, potom onu nas i nas... Gesta umjetnika nije drugo do pružena ruka unakrsnog prožimanja.

Hej, stani malo, kao da tihim glasom poručuje Jiří, toliko je još mogućnosti u nama, usporimo načas hod i možda ih otkrijemo. Ne nudim i ne obećavam mnogo: tek stanku, enklavu za vlastito sabiranje, pokušaj ponovnog pronalaženja samopoštovanja. Da budete malo jači kad opet izađete van gdje vas dočekuju šarene takmičarske scene, napadi konzumnog bljeska, tisuće kubika zastrašujuće praznine.

Hvala Jiříju Kovandi na ovom blagom djelu umjetničke oaze.



Jiří Kovanda *Plave stvari, naslonjene, nađene ovdje*, Art radionica Lazareti, Dubrovnik, 2010., foto: A. Maračić

(Iz poglavlja Zaoštreno)

Sunce i kiparski *pot pourri*

U slučaju novootvorene Muzičke akademije na rubu cjeline historicističkog trga usred Metropole izveden je, prema svom kontekstu prilično neobazriv, »arhiskulpturalni« *potpourri*. Koliko znamo, nije zabilježeno da je arhitekt, koji se ovom prigodom obilato prometnuo u artista, u dosadašnjim svojim izjavama pokazao da je svjestan svojeg tipa uratka, odnosno da je radio na nekovrsnoj analogiji između plastičkog ansambla i istoimene glazbene koktel forme. U slučaju da je bilo tako, on bi, za razliku od kontradiktornih izjava i mijenjanih iskaza u obrani svog djela (koje uistinu ima obilježja delikta), mogao eventualno dokazivati da je u artistskom dijelu posla, u vizualnoj domeni, lucidnom i duhovitom šifrom kanio naznačiti karakter ustanove. To bi vjerojatno bio učinkovitiji način argumentiranja od aposteriornih sugeriranja *našpananih* asocijacija na znak note koju tobože tvore kugla, »igla« i krovna ovojnica zgrade. Ali, naravno, samosvjesni autor nije mogao dopustiti i svijest o takvom stanju stvari pa makar se ta činjenica mogla i kapitalizirati kao mogući dokaz suvislosti koncepta. Jer očito je nekako intuirao opasnost dopiranja do etimologije tog izraza, a onda bi se trebalo suočiti s tako dešifriranom istinom. U izvornom značenju francuskog izraza, naime, *pot pourri* = truli lonac.

A sadržaj tog lonca, poznato je, izuzmemo li elemente same zgrade, u uže kiparskom dijelu (kao njezinom pompoznom »intradom«) sastoji se od tri segmenta: od gigantskog prijevoda Piceljeve grafike u skulpturu; od »igle« kao autorovog osobnog kiparskog doprinosa te, prvotno, od Kožarićevog *Prizemljenog Sunca*, a kasnije tek — kugle. Toj se razvedenoj skulpturalnoj kompoziciji, u svojstvu nepredviđenog šuma, neopazice *prišmajhla* i obližnji starosjedilac, spomenik Đuri Deželiću, ocu hrvatskog vatrogastva, čiji je autor Frane Cota također (zgodna podudarnost s našim autorom!) bio arhitekt i kipar. Pa se u tako smiješanom uratku i 19. stoljeće pridružilo dvadesetom, a sve u okrjlu 14. ljeta dvadeset prvog.

No, vratimo se Kožarićevom *Suncu* koje se, u prvotnoj verziji plana i tumačenja, trebalo iz Bogovićeve ulice vratiti na tobože originalno mjesto iz 1971. (to jest, ne na pješački otok kod HNK već preko ceste, u društvo navedenih uobličjenja). S vremenom, međutim, kada je Kožarić odbio dati dopuštenje za preseljenje, aproprijaciju i resemantizaciju svog rada, taj fragment skulpturalnog lonca dodatno je degradiran na običnu kuglu, »ženski« simbol (?) koji je trebao pratiti opasno stršeću, pod neugodnim kutom nakošenu, dvadeset devet metara dugu metalnu »iglu«, odnosno, kako ga domaćin skulptor alternativno naziva — »muški simbol«. Jer, izjavio je *post festum* arhikipar, nije njemu ni trebao Kožarić, trebala mu je naprosto — kugla. Dakle, upotreba Kožarićevog *Sunca* kao gotovog artefakta bila je zapravo zamišljena kao stvar ekonomije, prilog racionalnom ponašanju pri realizaciji (u svemu ostalom izrazito skupog: cca 210 milijuna kuna) projekta. No, budući da se Kožarić nije složio s planom, trebalo je ipak napraviti novu kuglu, samo s malo drugačijim dimenzijama i bojom; umjesto zlatne optiralo se za okeroranž i tako je veza s Kožom, misli autor, prekinuta i uklonjena! Jer kugle su — kao i valjci, stošci, kvadri, kocke i piramide — opće dobro, i nitko na ta impersonalna geometrijska tijela nema ni patent ni licencu. To što je izvorno, prije desetak godina, a i mnogo kasnije, kao dio instalacije eksplicite navodio Kožarićevo *Sunce* — nikom ništa!

I tako dolazimo do *merituma* stvari. Prvotni *homage* velikom kiparu i njegovoj skulpturi te skrb za »autentičnost« lokacije, denuncira se kao projekt koji ne pati od viška inteligencije, ali je zauzvrat obilježen neskrivenom blasfemijom te slabo mimikriranom laži i krađom.

Jer kulturna Kožarićeva skulptura kojoj po glasovitosti i komunikativnosti u nas može konkurirati samo spomenik Matošu istog autora, svedena je tek na gradivnu jedinicu, zgodnu simboličku nadopunu, na predmet kojim se mogla ostvariti ušteda materijala i troškova izrade sastojka plastičke papazjanije. U konačnici pak — svedena je na problematičnu repliku čiji se predložak negira.

Što bi nedajbože bilo da je projektantu ovog zakašnjelo postmodernističkog galimatijasa uspjelo premjestiti *Sunce*? Odgovor je: ono bi jednostavno nestalo!

Ovako, međutim, Metropolu nam rese i obasjavaju dva sunca na udaljenosti od samo parstotinjak metara zračne linije. Istina, jedno od njih je zatajeno, zabašureno i maskirano u ženski simbol. Ali mi znamo o čemu je riječ.



Ispred Muzičke akademije, Zagreb, foto: A. Maračić, srpanj 2015.