

GALERI JAKAZAMAT

2016

GALERIJA
KAZAMAT
H D L U
O S I J E K



HRVATSKO
DRUŠTVO
LIKOVNIH
UMJETNIKA
O S I J E K

	GALERIJA VLADIMIR BUŽANČIĆ / TOPOGRAFIJA SOPSTVA	1
2	4. MEĐUNARODNA RADIONICA UMJETNIČKE GRAFIKE / IWAGO 4	7
	JELENA KOVAČEVIĆ / PROMEMORIJA	9
0	BURE BARUTA 5 / J. BRANDIS - K. DUNDOVIĆ - N. VUČKOVIĆ	15
	HDLU KIPARSTVO / OBESKORIJENJENOST	25
	MIROSLAV PIŠONIĆ / KONTRAPOST LJUDSKOSTI	33
1	HASSAN ABDELGHANDI / 1914 S DISTANCE	37
	MARIJAN MOLNAR / O „PRVENSTVU“ RAVNOPRAVNOG ILI USUSRET DIHTOMIJI	41
	GALERIJA VLADIMIR BUŽANČIĆ / IZMEĐU ŽIVOTA I UMJETNIČKOG DJELA	45
6	MARKO MARKOVIĆ / IZVRNUTE PIRAMIDE	55
	DINO ZRNEC + CHRISTOPH MEIER / IZAZOVI PROSTORNOSTI	59

TOPOGRAFIJA SOPSTVA

01

Topografije sopstva naslov je skupne problemsko-tematske izložbe te ujedno i naziv godišnje programske koncepcije Galerije Vladimir Bužančić 2015. Taj, konceptom zadan programski okvir, ostvarili smo slijedom samostalnih izložaba Branke Cvjetičanin, Gorana Trbuljaka i Ivana Posavca u Zagrebu te potom njihovim zajedničkim izlaganjem u Puli i Osijeku, putem programske razmjene s galerijom Makina i HDLU-om Osijek.

Svatko od nas spontano se mnogo puta zapitao tko sam to *ja*, što je moje tjelesno *ja*, socijalno *ja*, psihičko *ja*, duhovno *ja*, profesionalno *ja* itd.

Sopstvo, *sebstvo* ili *jastvo* najčešći su pojmovi kojima je povijesno mišljenje davalo odgovor na ta pitanja. Pri tom, taj se koncept unutar filozofijskog i religijskog diskursa odnosi na metafizičku osnovu bića (bitak), u psihologiji označava doživljaj ili iskustvo sebe, a u sociologiji društveno (kulturološki) uvjetovan identitet. Koliko god se na prvi pogled tema sopstva činila apstraktnom, ona na najdublji i najširi način uvjetuje naša temeljna određenja prema životu.

Na psihološki temelj ljudske prirode, pa tako i ideje o sebi, prvi je u povijesti zapadne filozofije upozorio škotski filozof David Hume - (*Rasprava o ljudskoj prirodi*, 1739. godine). Za Humea sopstvo nije entitet nezavisan od osjetila, već naprotiv, ono je proizvod osjetila i način interpretacije osjeta. Takvo je viđenje sopstva bilo revolucionarno za zapadnu misao koja je sopstvo sagledavala kao vječno i nepromjenjivo, metafizičko središte bića, izvan sfere osjetilnog iskustva. -U tom kontekstu važno je spomenuti jednako oprečna stajališta o sopstvu u indijskoj filozofiji i budizmu. Dok se središte indijske metafizike konstituira upravo oko pojma sopstva (*Ātman*), koje je Božanskog podrijetla, budizam negira postojanje metafizičkog središta bića i upućuje na psihološki temelj ljudske prirode. Filozofija budizma na istoku, a D. Hume na zapadu, prvi su otvorili vrata novim, ne-metafizičkim pristupima i razmišljanjima o sopstvu, kakvi se pokazuju relevantnima za naše umjetničko istraživanje.

Osim što je prepoznato kao fenomen u sferi psiholoških iskustava, sopstvo se u novijoj povijesti počinje sagledavati i kao proizvod kulturnih obrazaca. Nietzsche (*S onu stranu dobra i zla*, 1886.) drži da sopstvo nije ontološka kategorija koja čini temelj našega iskustva i znanja, već proizvod ljudske kulture. U tom kontekstu neizostavno je spomenuti začetnika socijalne psihologije G. H. Meada (*Mind, Self, and Society*, 1934.), čija su istraživanja pokazala da se sopstvo konstruira kroz odnose s drugima te se uspostavlja pounutrenjem stavova drugih ljudi.

Smještajući temu u kontekst konkretnih životnih iskustava, Branka Cvjetičanin, Goran Trbuljak i Ivan Posavec nude nam neposredan i živ pogled na sopstvo, navodeći nas na preispitivanje vlastitih stavova i novo sagledavanje teorijskih perspektiva. - *Topografijama sopstava* označili smo u njihovim radovima mjesta na kojima se na svjesnoj ili nesvjesnoj razini konstruira i konstituira sopstvo. Premda zahvaćaju različite aspekta onoga što nazivamo sopstvo, njihovi radovi pokazuju da taj, u osnovi psihološki fenomen, uvijek proizlazi iz nekog društvenog konteksta te je kao takav rezultat specifičnog sustava označavanja.

Priča **Branke Cvjetičanin** dekonstruira tradicionalne, patrijarhalnim sustavom uspostavljene identitete i sagledava ih u svjetlu maskulinizacije sopstva. Na tragu feminističkih kritika, autorica propituje



identitete koji su nametnuti u procesu muške dominacije. Transformirajući muški povijesni narativ u ženski, Cvjetičanin polazi od ženskog naslijeđa i repozicionira svijet o sebi i vlastitom identitetu onkraj dominantnih, patrijarhalnim sustavom stvorenih društvenih vrijednosti koje generiraju neznanje, štetna gledišta i nasilje. Svjesno odabirući pozitivne modele i mjesta koja imaju životno konstruktivne potencijale, ona kreira vlastito sopstvo prema novim, iz slobodne volje odabranim vrijednostima.

Goran Trbuljak se poigrava svojim prezimenom čiju iskrivljenu inačicu *torbuljak* postavlja u semantički odnos sa svojom profesijom, gradeći svoj duhovit i ironičan narativ na pragmatičnim, tržišno uvjetovanim aspektima umjetničkog rada. *Torbuljak* tako postaje znak i mjesto na kojem se talože razni umjetnički događaji s istim predznakom, čime autor uspostavlja kontinuitet vlastita umjetničkog identiteta. Upravo taj kontinuitet omogućuje uspostavu mentalne strukture koja je subjektivno doživljena kao stalna u vremenu i kao „biti ja“, što je i svojevrsna psihološka studija karaktera. Osim toga, Trbuljakov narativ uspostavlja okvir za promišljanja sopstva kao konstrukcije u domeni jezika i diskursa, karakteristična za lingvističku struju u filozofiji 20. stoljeća.

Ivan Posavec nam donosi drugačiji pogled na sopstvo. Kroz slike hrastovih stabala i *Croatia baterija* kao mjesta iz okoline s kojima je vlastito ja nekada živjelo u jedinstvu, a koje danas svjedoče o procesu njihova razjedinjavanja, Posavec razotkriva procjep između čovjekove ideje o trajnom, kontinuiranom *ja*, između naše potrebe za čvrstim i trajnim uporištima vlastita identiteta i prolaznosti svega onoga što čini to naše *ja*. U tom procjepu prepoznajemo činjenicu da se sopstvo ne konstruira samostalno unutar pojedinca, već ovisi o drugima, da je povezano s identitetima politika te da se, na tragu M. Foucaulta (*Les mot et les choses*, 1964.), može razmatrati i u okvirima odnosa između diskursa moći.

Unatoč tome što govore o različitim aspektima sopstva, radovi Branke Cvjetičanin, Gorana Trbuljaka i Ivana Posavca ukazuju na konstruktivnu narav sopstva, bez obzira radi li se o društveno nametnutoj predodžbi sebe ili o svjesnom izboru onoga što želimo biti. Njegova konstruktivna moć očituje se u našoj neprestanoj potrebi da proizvodimo i obnavljamo osjećaj sebe koji postoji kao kontinuirano jastvo, unatoč tomu što su mentalni događaji koji ga u našoj svijesti proizvode diskontinuirani. Sopstvo kao takvo, pruža nam zaštitu i utočište od prolaznosti, od stvarnosti života u kojem ništa nije konačno, nepromjenjivo i trajno. Ovisno o gledištima, velika sreća ili velika nesreća.

Kustosica izložbe Anita Zlomislić





4. MEĐUNARODNA RADIONICA UMJETNIČKE GRAFIKE / IWAGO 4

02

Osijek se u zadnjih desetak godina profilirao kao značajna umjetnička sredina u kojoj važno mjesto zauzima i umjetnička grafička produkcija, te se već neko vrijeme govori o istaknutoj osječkoj grafičkoj sceni. Njenoj pojavi i emanaciji prije svega je doprinijela akumulacija izvrsnih i aktivnih umjetnika koji se bave grafikom, sustavna edukacija mladih autora na osječkoj Umjetničkoj akademiji, osmišljene aktivnosti i izlagačka politika Hrvatskog društva likovnih umjetnika Osijek, kao i slijed manifestacija Dani grafike u Galeriji likovnih umjetnosti Osijek.

Kako bi se potakao daljnji razvoj umjetničke grafike u gradu Osijeku, a time i u cijeloj Hrvatskoj, 2012. godine nastao je projekt pod nazivom Međunarodna radionica umjetničke grafike (IWAGO). Organizira ga Hrvatsko društvo likovnih umjetnika Osijek u suradnji s Umjetničkom akademijom u Osijeku, a odvija se kroz desetodnevne savjete odabranih autora posvećene tehnikama umjetničkog dubokog tiska. Radionica se realizira u prostorima grafičkih ateljea Akademije uz vodstvo akademskog slikara-grafičara doc. art. Stanislava Marijanovića. Uz pozvane afirmirane umjetnike iz Hrvatske i inozemstva na njoj participiraju i izabrani studenti Diplomskog studija likovne kulture UAOS-a. Na četiri dosadašnja saziva Međunarodne radionice sudjelovalo je ukupno 37 autora iz 13 zemalja, čijim je donacijama nastala i zavidna zbirka od gotovo 150 grafičkih listova. Sazivi su popraćeni sa devet izložba (4 u Galeriji Kazamat u Osijeku, 4 na UAOS-u, jedna u zagrebačkoj galeriji KAJ) i nekoliko „otvorenih vrata“ u sklopu Osječkog ljeta kulture.

4. Međunarodna radionica umjetničke grafike predstavljena ovom izložbom, održana je u prvoj polovici mjeseca srpnja 2015. g. Karakterizira ju izrazita raznovrsnost autora, izražena u osobnom izrazu, poetici, izboru i tretmanu tehnika, metoda i samih tema, što izložbu čini dodatno bogatom i zanimljivom.

Na njoj su sudjelovali sljedeći autori i studenti:

Torben Bo Halbirk, rođen 1947. u Kopenhagenu, danski je slikar i grafičar, koji živi i radi u Parizu. Raznovrsnu umjetničku naobrazbu stekao je u Danskoj, Portugalu i Francuskoj. Osnivač je Međunarodnog grafičkog atelijera T.B. Halbirk u Parizu i organizator velikog broja manifestacija posvećenih grafici. Aktivno izlaže diljem svijeta, a za rad na području grafike dobio je brojna značajna priznanja.

Yann Kebbi, rođen 1987. u Parizu, istaknuto je ime međunarodne ilustratorske scene. Školovan je u Francuskoj i Americi, a kao freelancer radi za prestižne,

svjetske visokotiražne magazine kao što su The New York Times, The New Yorker, The Guardian, Libération, Le Monde, Süddeutsche Zeitung Magazin, Courier Japan i drugi. Sustavno se bavi i medijem grafike.

Stanislav Marijanović, voditelj radionice, rođen je 1957. u Tomislavgradu. Diplomirao je na grafičkom odsjeku Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu u klasi profesora Alberta Kinerta. Gotovo 25 godina djeluje u inozemstvu kao grafičar, kipar, pisac i ilustrator. Inovator je grafičke metode suha akvatinta. Aktivno izlaže diljem svijeta, a za svoj umjetnički rad dobio je brojna priznanja. Predaje grafiku i ilustraciju na Umjetničkoj akademiji u Osijeku.

Ines Krsić, rođena 1969. u Mostaru, diplomirala je 1993. na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu u klasi prof. Dubravke Babić. Umjetnica je koja aktivno djeluje na hrvatskoj i međunarodnoj likovnoj sceni izražavajući se u različitim medijima u rasponu od grafike, grafičkih objekata, instalacija, multimedije do device arta. Dobitnica je niza značajnih nagrada. Na Nastavničkom odsjeku ALU u Zagrebu predaje kolegije vezane uz grafiku.

Domagoj Sušac, rođen 1974. u Zagrebu, diplomirao je 2000. na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu u klasi profesora Miroslava Šuteja. Izlagao je na stotinjak izložbi u zemlji i inozemstvu. Bavi se umjetničkom djelatnošću u području suvremene vizualne i likovne prakse kroz medij slikarstva, grafike, proširenog kiparstva i fotografije. Trenutno živi i radi u Osijeku gdje i predaje na Umjetničkoj Akademiji. Za svoj umjetnički rad primio je nekoliko značajnih nagrada.

Viktorija Križanović, rođena 1991. u Slavanskom Brodu, studentica je Diplomskog studija likovne kulture na Umjetničkoj akademiji u Osijeku, modul grafika. 2013. godine za postignut uspjeh na studiju dobila je Rektorovu nagradu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.

Ivan Bogović, rođen 1992. u Vinkovcima, student je Diplomskog studija likovne kulture na Umjetničkoj akademiji u Osijeku, modul grafika. Dobitnik je Dekanove nagrade za akademsku godinu 2013./2014.

Angela Turkalj, rođena 1990. u Osijeku, apsolvantica je Diplomskog studija likovne kulture na Umjetničkoj akademiji u Osijeku, modul Grafika. 2013. dobila je priznanje Odsjeka za likovnu umjetnost UAOS-a za najbolji rad iz područja grafike.

Stanislav Marijanović



PROMEMORIJA

03

Gotovo svi radovi Jelene Kovačević okupljeni u ciklusu „Promemorija“u sebi sadrže podijeljenost, onu neraskidivu, na tekstualni i vizualni dio. Tekstualno je uvijek u korelaciji s vizualnim i obratno pri čemu ni jedan član tog umjetničkog binoma nema primat. Tekstovi koji se na ovoj izložbi mogu čitati stilski su i sadržajno miljama udaljeni od suhoparnih tehničkih opisa ili *statementa* kojima autori uobičajavaju tumačiti izvorišta ili pak moguća značenje vlastitoga rada, a koji su se u posljednje vrijeme uobičajili pojavljivati na izložbama. Jelena u svom radu tekst koristi kao njegov sastavni i neotuđivi dio. Njegovim bi izuzimanjem vizualni dio rada zadržao svoju „cjelovitost“, ali bi svakako izgubio „čitljivost“ i jasnoću.

Već se u samome nazivu ove izložbe nazire da bi tekst na njoj mogao imati bitnu ulogu. Promemorija. Posežući za rječnikom i iščitavanjem objašnjenja ovog latinskog izraza u kojem se kaže kako se radi o tekstu „koji ima karakter podsjetnika za neki program, plan ili projekt“. *Pro memoria* ili „za pamćenje“. Moglo bi se reći da su Jelenini radovi dijelom proizašli iz materijala koji možda nije nastao prvenstveno da bi bio „za pamćenje“, ali je na kraju to postao. S druge je pak strane ona ponekad svjesno popunjavala ladice vlastite memorije tekstualnim i vizualnim zapisima koji će je u budućnosti, pri svakom njihovom otvaranju, prisjećati na arhivirani segment prošlosti. Ona kao da neprestano piše ili iščitava dnevničke bilješke ili zapise iz prošlosti koje u svakom budućem trenutku može iskoristiti za ispisivanje svoje vlastite. *Ars memoriae*. To se ponajbolje vidi u radovima „Dnevnik“ i „Telegram“.

Kronološki gledano, prvi je rad iz ovoga ciklusa „Alma parens“. Sastavljen je od četiri fotografije i jednoga tekstualnog dijela. Budući da je naslovni rad latinskim izrazom koji iskazuje roditeljicu i hraniteljicu, može se učiniti kako Jelena ciklus započinje u prilično feminističkom tonu. Tematizirajući vrijeme svoje trudnoće, ona nesumnjivo zadire u tematsko područje blisko feminizmu, a koje Mary Kelly u knjizi „Imaging Desire“ označava terminom umjetnosti feminističke problematike „koja je ušla u umetnost kroz specifične teme i motive povezane sa sloganom *lično je političko* kao što su: kućanski poslovi, *materinstvo* (op.a.), odnos između majke i ćerki...“¹ Gledajući, međutim, rad u kontekstu cijele izložbe, bilo bi previše jednostrano stigmatizirati ga izrazom „feministički“. Već krajem osamdesetih godina, a napose od devedesetih pa gotovo do danas, umjetnice se, a nerijetko i umjetnici, počinju intenzivnije baviti društveno-političkim odnosima gdje pitanja osobnoga identiteta, roda, rase, klase, seksualnosti i sl. postaju izuzetno važna. To ne znači da sve radove umjetnica u kojima se postavljaju pitanja poput prethodno navedenih možemo nazvati feminističkima. Sanja Kojić Manojlović u već citiranom tekstu piše: „Vremenom postaju sve uočljivije razlike između feminističke umetničke

prakse i ženske umetnosti, odnosno onih koji nastaju kao rezultat identifikacije sa ideologijom feminističkog pokreta i onih koja označavaju radove žena, bez obzira da li zastupaju feminističke vrednosti ili ne, ali se kulturološki mogu čitati kao specifično ženska. Ne znači da svaki rad koji je izvela umetnica ima feministički pristup, ali svaki specifično ženski rad može postati bitan za istraživanje kategorije roda.“² U skladu s tim, ovaj rad, koji od svih izloženih radova sadrži u sebi najviše feminističkoga daha, prije bi se mogao gledati kao odraz ženske, a ne feminističke umjetnosti. Autorica se na fotografijama predstavlja tek fragmentarno otkrivajući gledatelju tek ruku ili dio lica ili se pak od njega okreće leđima usmjeravajući svoje [gledateljevu oku skriveno] lice prema zrcalu u kojem ga on ne vidi. „Skrivenost“ i „nedohvatljivost“ identiteta autorice osjeća se i u popratnom tekstualnom dijelu rada što se može uočiti u predstojećem izvatku: „(...) svaki dan po nekoliko stvari zaboravim i onda ih se sjetim ali u krivo vrijeme tako me sad ovo pustimo sad to podsjetilo da trebam nazvati jednog čovjeka bilo koji dan do jedanaest sati prije podne međutim ja to čini se zaboravljam ali pustimo sad to kako mrlja može pridonijeti likovnosti može može nisi ni prva ni zadnja mogu reći da mi je drago što nisam ni prva ni zadnja prve svi zaborave ne mogu ti se ni imena sjetiti a kad bi bila zadnja to bi uključivalo neku tragediju zasigurno a tragedije ne volim ni čitati kako kaže moja mama (...)“ Ovaj nasumce odabran dio Jelenina zapisa na formalnoj razini odgovara tekstu struje svijesti, sastavljen je od nanizanih riječi bez točke ili zareza, a iznenadni tematski obrati otežavaju konzistentno praćenje teksta onemogućavajući njegovo razumijeva nje što u konačnici i nije nužno. Fotografijama i tekstu poveznica je nemogućnost zahvaćanja i razumijevanja cjeline, ali i dubine promatranog/čitano. Kao što se na fotografijama pojavljuje tek fragmentarno, najvećim dijelom skrivena ili okrenuta leđima, Jelena i u tekstu „skriva“ vlastite misli ostavljajući čitatelju brojne semantičke praznine inezrečene (ili neiskazive) segmente cjeline.

U „Dnevniku“ Jelena koristi vlastite zapise pisane krajem 1991. i početkom 1992. godine kada je imala svega devet godina. „Preispisujući“ svojim umjetničkim perom događaje sadržane u dnevniku devetogodišnjakinje, autorica prolazi osobni obred (pri)sjećanja³ oslanjajući se na, kako sama ističe, svoj ratni „boravak u Umagu rekonstruiran prema vlastitom sjećanju“. Ovdje se, dakle, spaja prošlo sa sadašnjim jer Jelena prvu razinu teksta, onaj izvorni tekst pisan za vrijeme samoga boravka u Umagu, nakon više od dvadeset godina nastoji rekonstruirati dajući mu misaonu zaokruženost koja je u dnevničkim zapisima izostala. Sjećanje je, ali ne njezino vlastito, utkano i u „Telegram“. Ona je ovdje interpretatorica koja čitajući stare telegrame iz majčine „arhive“ oblikuje novi kontekst u kojemu zapisi iz telegrama postaju nešto sasvim drugo.



Rad „Bossa Nova“ tematski počiva na Jeleninim bilješkama o neozbiljenoj prošlosti. „Od svega najviše žalim za plesom“, zapisuje. Plesni koraci Jelene i njezina supruga zabilježeni na šesnaest fotografija ritualno spajaju prošlo i sadašnje jer su ispunjenje Jelenine neostvarene želje da zapleše. Ona se nikada nije bavila plesom, a bossa nova odabrana je, možda, zbog svoje jednostavnosti: „Postoji deset različitih jednostavnih koraka poput: korak naprijed, lagani udarac nogom, korak nazad, lagani udarac nogom, stav sunožno i sve ponoviti suprotnom nogom.“ Međusobno prožimanje i nadopunjavanje teksta i fotografija funkcionira po principu ne - mogućnost - mogućnost; pasivno - aktivno; želja u potenciji - ozbiljenje.

Posljednji rad prikazan na izložbi je „Bdijenje“. Brižljivo upakirane i poklopcem zatvorene u kockaste kartonske kutijice, Jelenine intimne fotografije vrlo maloga formata prikazuju neke od njezinih najbližih članova obitelji fotografiranih za vrijeme spavanja. Autorica fotografira, ona je ta koja bdije nad spavačima. Bdijenje je to majčinske, a ne sakralne ili svetačke prirode. Rad „Bdijenje“ može se staviti i u korelaciju s „Alma parens“. Dok je u „Alma parens“ umjetnica u stanju trudnoće i iščekivanja majčinstva propitivala stabilnost i moguću promjenu vlastitoga identiteta koja bi je uslijed toga mogla zadesiti, u „Bdijenju“ je ona tu ulogu u potpunosti zagrlila prenoseći je na roditelje, muža,....

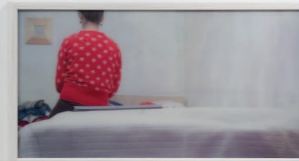
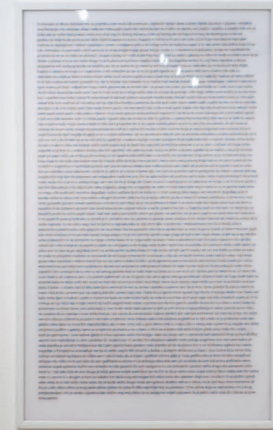
Radovi Jelene Kovačević odišu intimom i u sebe uključuju brojna pitanja upućena vlastitom JA same autorice. Je li to JA tek autoričin (ženski) EGO ili paradigmatički model u koji svatko može pokušati upisati sebe, teško se može sa sigurnošću reći. Čak ako bi netko i pomislio da se radi o rafiniranome feminističkom pristupu, vrlo bi se brzo uvjerio da je „taj“ ili hvaljen ili kuđen feminizam tu onako usput, tek uzgred prisutan. A ono što tu nije tek uzgred prisutno, jedan je osoban i vrlo specifičan primjer „ženskoga pisma“ koje je vlastitim bičem ispisala sama autorica Jelena Kovačević. (I.L.)



¹ Kojić Mladenov, Sanja, Rod i umetnost. U: Ivana Milojević i Slobodanka Markov (ur.), Uvod u rodne studije, Univerzitet u Novom Sadu – Centar za rodne studije, Novi Sad, 2011., str. 428.

² Ibid, str. 429.

³ Fernando Catroga piše o pisanju povijesti kao „obredu sjećanja“ jer ono uprisutnjuje ono što je nekada bilo, ali će za navijek biti odsutno. Catroga, Fernando, Istorija, vreme i pamćenje, CLIO, Beograd, 2011., 44.



KUĆA OD KARATA KAO GRAD OD PAPIRA

Rijetki su oni koji se ne sjećaju priče o tri prašćića i njihovoj potrebi i pokušaju za osamostaljenjem. Kada su dovoljno odrasli, tri su brata prašćića morala napustiti sigurnost majke i tor koji im je do tada bio na raspolaganju te načiniti vlastite nastambe u kojima će moći provoditi dane svoje svakodnevice. Različiti su karakteri i odnos prema shvaćanju (ne)prilika koje život donosi rezultirali i kućama koje su bile vrlo različite kako izgledom tako i materijalom. Najstariji brat, svjestan okrutne ljepote življenja te opskrbljen zidarskim znanjem, sagradi kuću od čvrste opeke. Srednji se brat odlučio na nešto bržu, jeftiniju i jednostavniju verziju životnoga prostora sagrađivši drvenu kuću. Najmlađi je pak brat odbijajući zamijeniti uživanje u blagodatima krajobraznih ljepota šume i svemu što je ona pružala vrlo brzo i nevjesto izgradio slamnatu kuću tek da bi imao krov nad glavom. Daljnji je rasplet priče zasigurno svima poznat.

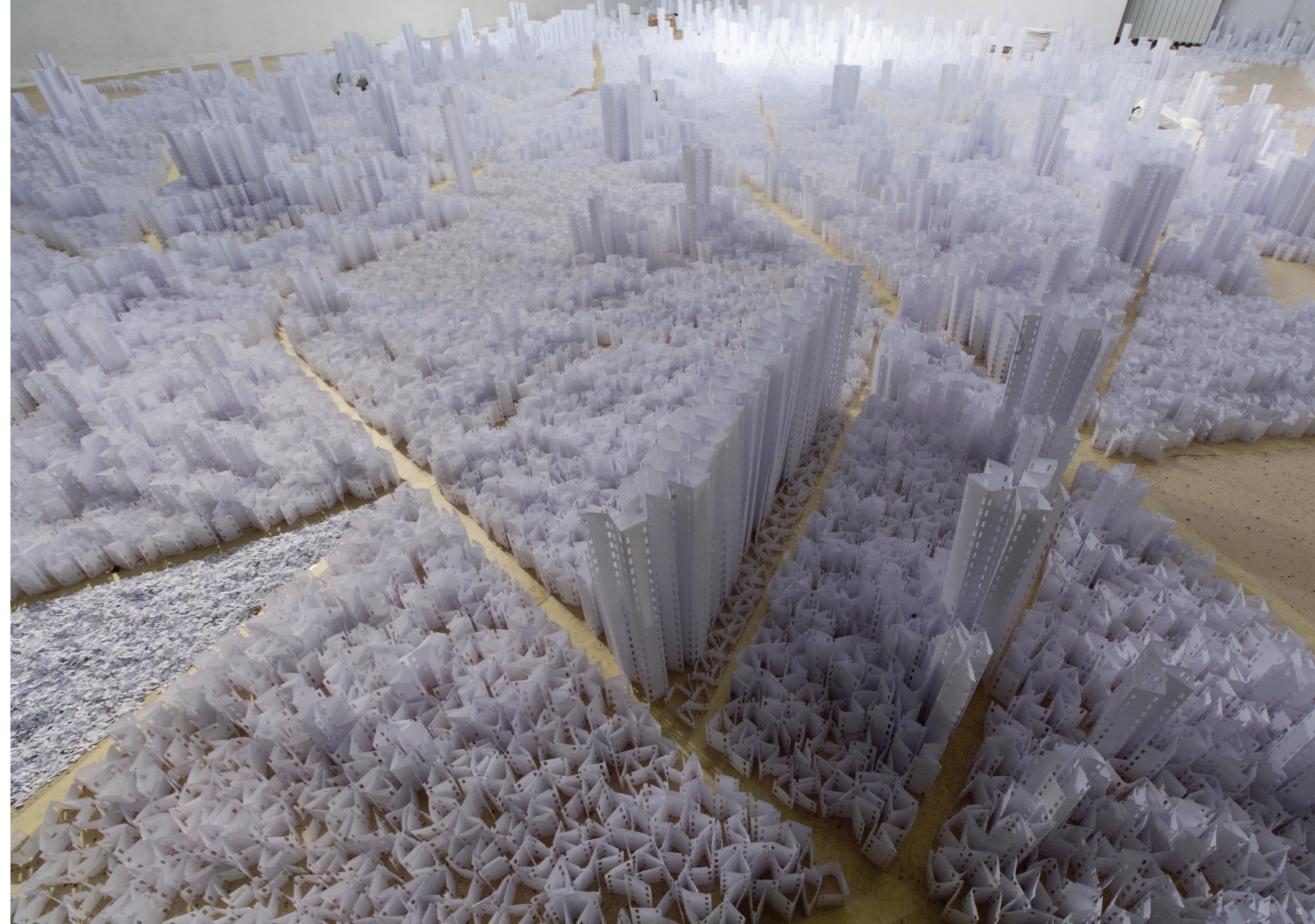
Kada se govori o prašćićima može se reći da čvrstoća najstarijega brata nije bila upisana samo u kuću koju je izgradio, nego i u njegovu misao i odnos prema stvarnosti i ozbiljnosti življenja, kao što se i krhkost slamnate kuće najmlađega brata prašćića, osim u materijalu, ogledala i u njegovim karakternim osobinama. Dakle...

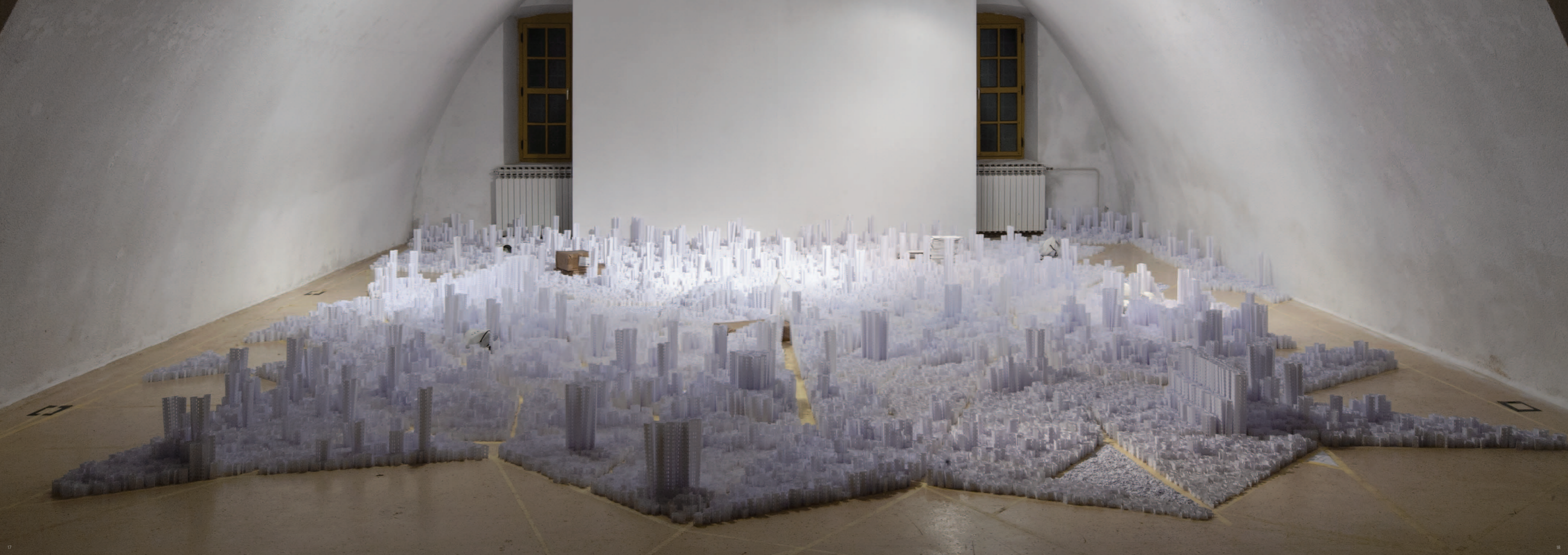
Simone Wiel u svojoj *Nadnaravnoj spoznaji* piše da „svaka djevojka živi u privremenosti, u očekivanju, spremna za trenutak u kojem će napustiti očinsku kuću i započeti nov i nepoznat život. Tako i svaka ljudska duša. Dolazak zaručnika, milost je ili smrt. Prije milost.“ Je li „vuk-zaručnik“ prašćićima donio milost ili smrt? Odnosno, što nam donosi življenje u gradu od papira!

Josip Brandis svoje je izloženo umjetničko djelo izradio od papira te ga nazvao „*Paperpolis*“. Svjestan pomalo oksimoronskog prizvuka upisanog u sintagmu „papirnatoga grada“ Brandis ne preže pred izazovom gradogradnje pseudo-megapolisa u koji se simbolički mogu upisati težina i zatvorenost ljudskoga postojanja. Otvarajući na papirnatim neboderima svoga grada mnoštvo prozora, on njegovim imaginarnim žiteljima pruža priliku za otkrivanjem svijeta koji u velegradskim strukturama sve više nalikuje Platonovoj spilji u što će se zasigurno uskoro i pretvoriti. A oni, pred nemogućnošću susreta s istinskim Suncem, zatvaraju se u boravište sjena nastavljajući uživati u čekanju zaručnika. „Što ne, i ako bi se silio [čovjek] da gleda u samo svjetlo, boljele bi ga oči, bježao bi i okretao se prema onome što može gledati i mislio bi da je to zaista jasnije od onoga što bi mu se pokazivalo?“ Ali ne! Kao i kod Platona, čovjek i dalje ostaje u tamnici... Spilji!

Papirnatu je megapolis krhak i u usporedbi s kućama spomenutih prašćića vlasništvo je možda trećega, najmlađeg i najnepronijljivijeg brata. Štoviše, Brandisov bismo megalopolis mogli staviti i na razinu koju prašćići i nepoznaju – onu četvrtu. Vuk, koji snažnim dahom puše u izgrađene nastambe, tek je još jedna moguća metafora (moguće) opasnosti koja prijete iz prirode, društva ili od pojedinca oboružanog brojnim (krivim) idealima koje društvo, s razlogom ili bez njega, zanemaruje...

Cjelina koju Brandisov rad predstavlja izuzetne je i razvedene strukture. Odjeljujući pojedine predjele gradskih četvrti nizom prolaza i aleja čitava struktura postaje organizam društva izgrađen od niza papirnatih stanica u kojima se nalazi tek prazan prostor oživljen jedino protokom zračnih struja koje u njega udahnjuju samo sablast kakvu prizivaju gradovi duhova poznati vjernim pratiteljima kauboja Luckyja Luckea koje su mogli vidjeti u stripovskom opisu Divljega zapada. Zatvorena velegradska struktura postavljena na pod ne dozvoljava posjetitelju da postane njezinim dijelom te uvijek ostaje tek mogućom papirnatom maketom čije se ozbiljenje u našoj stvarnosti zasigurno nikada neće dogoditi – osim možda u Pripyatu, Fordlandiji, na otoku Hashimi... Sada se ozbiljenje toga grada dogodilo tek u umjetnikovoj imaginaciji, kao i onaj posjetitelja koji tek treba prihvatili ponudeni izazov. (I.L.)



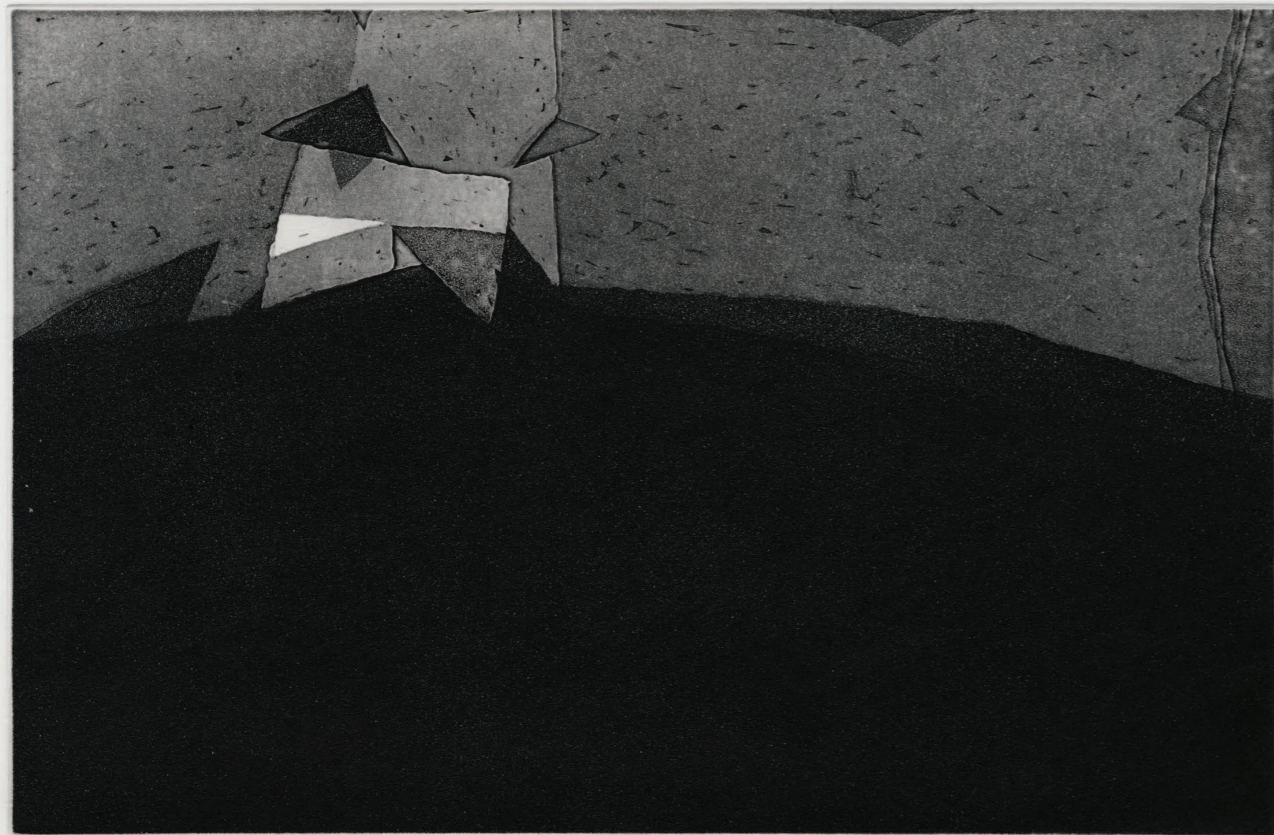


Gledajući grafike Krunoslava Dundovića iz ciklusa „Skriveni prostori“, našao sam se u nedoumici kako shvatiti sam naziv ciklusa. Naslov upućuje da se na grafikama radi o prikazu prostorā koji su (negdje) skriveni. Tu činjenicu, bez prevelikog ustezanja, mogu prihvatiti, ali me ponuđeni odgovor vodi novom pitanju: „Gdje su Dundovićeve prostori skriveni?“, odnosno: „Postoje li njegovi prostori prije no što ih on otkrije ili svoje postojanje duguju vještini autora iznalaženja prostornosti?“ Referirajući se na Mladena Pejakovića, Dundović vlastite grafike doživljava kao morfogenetska polja; područja u kojima se generira nastanak novih oblika. Da bi nastao novi vizualni oblik, potrebno ga je uvesti u prostor, a taj je prostor u Dundovićeve slučaju odabrani format-kadrirani „skriveni“ prostor. Format nije samo okvir u koji se prostor upisuje, nego je i preduvjet njihova upisivanja. Dundović to spretno formulira sljedećim riječima: „Odabirom formata započinjem rad, a ne prvim potezom.“ Dakle, gdje su Dundovićeve prostori skriveni? S jedne bi se strane moglo reći kako su skriveni u formatu mada naoko neograničene mogućnosti format čine neiscrpnim generatorom novih oblika. S druge bi se strane moglo reći da su skriveni u autoru samom koji realizira o dabrane mogućnosti koje mu format pruža.

Međutim, zahvaljujući zavidnoj uravnoteženosti kompozicija koje Dundović iznalazi unutar odabranog (ili zadanog) formata, skloniji sam vjerovati da u autorovu tretmanu „prazne ploče“ ipak ne postoji bezgraničan broj mogućnosti – on u njima nalazi relativno ograničenu lepezu oblika koje poput skladbe generira njegovo umjetničko biće. Iz toga bih se razloga usudio reći kako su izloženi „prostori“ podjednako imanentni kako formatu, a tako i autoru te da njihova „skrivenost“ nije uvjetovana tek jednim od spomenutih faktora. Nakon što sam se dotaknuo pitanja „skrivenosti“ pozabavit ću se i drugim važnim aspektom Dundovićeve prostora – njihovih „otkrivanjem“. Premda bismo na prvi spomen sintagme „skriveni prostori“ mogli pomisliti kako se radi o prostorima koje treba otkriti, istražiti ili naći, u ovom slučaju uočavamo kako njih tek treba stvoriti. Logično je da ontološko prvenstvo postojanja (svakako i stvaranja) pripada autoru. Dundović nije samo subjekt koji otkriva; on je ujedno i subjekt koji stvara. Njegova potraga za prostorom ne završava tek pronalaženjem prostorā, nego njihovom kreacijom. Prostor pretpostavlja protežnost, a ako ona nedostaje, upitno je postojanje prostora kao entiteta. Format, kadar, „prazna ploča“ ili kako god nazvali fizičku podlogu autora kreacijskog čina, nije „prostor“ sve dok se u njega nešto ne upiše/ucrta - prije toga se radi tek o osnovi koja gradi i u kojoj se gradi „prostor slike“. Otkriveni je prostor autoru cilj. On prostor ne stvara da bi ga ispunio događanjima jer u njega ne nastanjuje žive likove osiguravajući na taj način kulisu njihovim životima. Vita activa je ovih grafika isključivo u disanju prostora, a ne u zbivanju koje se u tom prostoru odigrava; a disanje je tih prostora ujedno i disanje samoga autora.

„Format kao morfo-genetsko polje“, objašnjava Dundović, „omogućava mi izgradnju novih realiteta koji proistječu iz samoga formata, a rezultat su mog eksperimentiranja, proučavanja i istraživanja mogućnosti pronalaženja vlastitoga likovnog izričaja te otkrivanja kako svog unutarnjeg bića, a tako i prirode umjetnosti koristeći se likovnim elementima kao glavnim nositeljima likovnog djela.“ Iz rečenoga zamjećujem kako bi potraga za bilo kakvom semantičkom nadgradnjom ovih djela bila suvišna jer Dundović nema pretenzije u stvorene prostore upisivati značenja. To nam otkriva da se radi o analitičnom autoru čije je eksperimentiranje i istraživanje nešto više od pukoga „pokušaja“. „Skriveni prostori“ ne reproduciraju prostor; napose ne onaj fizički – nego grade „prostor slike“ u kojemu vrijede univerzalni likovni zakoni formata i kompozicije. Upravo u tome leži njihova dubinska semantika, ali i njihova uvjerljivost. (I.L.)

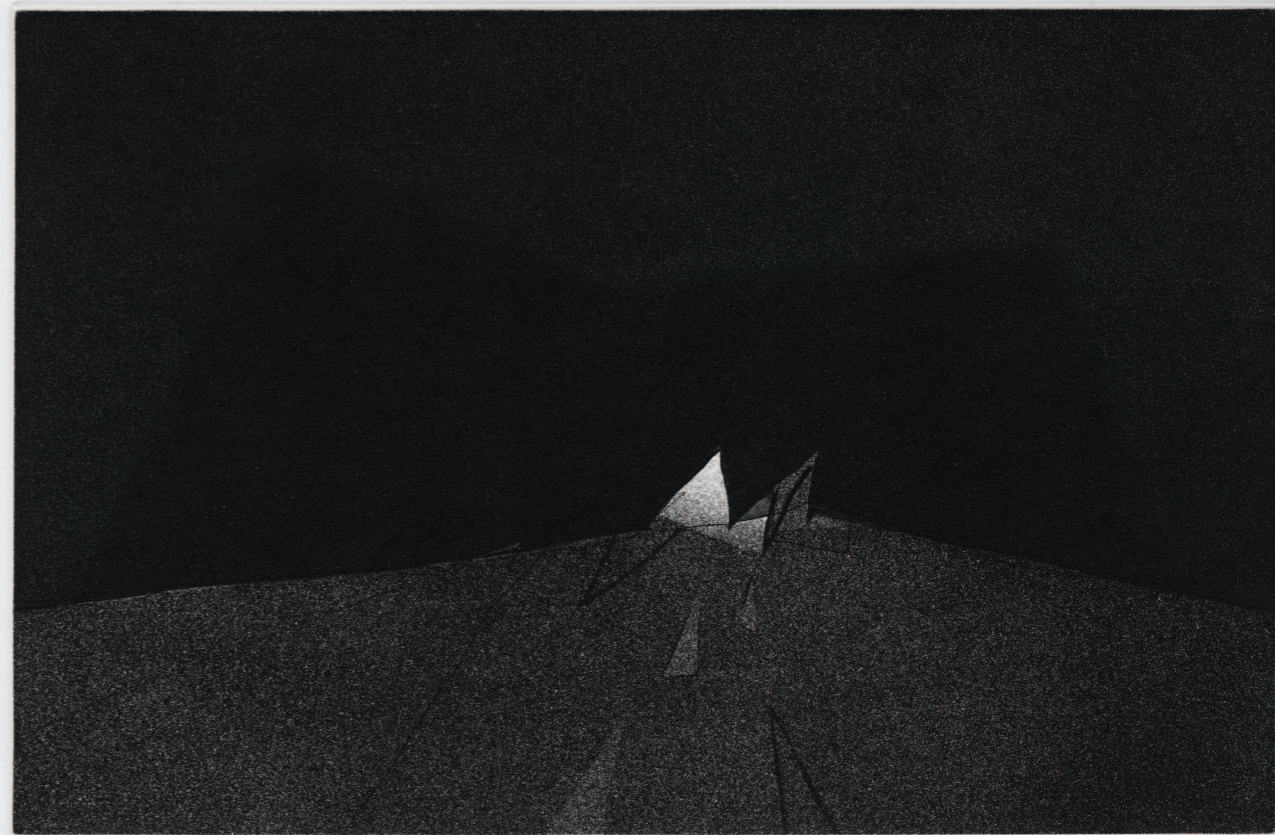




AO 1/4 CHERNOE SVETLO, ALIANTO

„CASA“

K. D. N. S. 2014.



AO 5/1 KRYSHCHANA TERNIYA

„MISTOVA YOKA II“

K. D. N. S. 2014.

UMATANJE U SLUŽBI ODMATANJA

Umotati nešto ne znači tek sakriti stvar od pogleda. Ujedno to znači i promijeniti njezinu vizualnu pojavnost. Povijest je umatanja duga – jednako duga kao i povijest odijevanja. Prisjetimo se, primjerice, ranih skulpturnih prikaza ljudskih tijela. Golotinja Willendorfske Venere, kao i neolitičkih božica plodnosti otkrivale su iskonsku snagu ženskoga tijela, snagu izvorišne točke iz koje se sve rađa, a koju najizravnije prikazuje Courbetovo „Podrjetlo svijeta“ iz 1866. g. Egipatski svijet pri prikazu ljudskoga tijela teži njegovom oblačenju što djelomično zadržava i arhajska umjetnost stare Grčke ostavljajući golotinju isključivo muškim kurosima, dok kore na tijelu zadržavaju krut odjevni omotač ispod kojeg se tek nazire postojanje tjelesnosti, ali ne i morfološki ispis anatomije. Slično se nastavlja i u klasičnom periodu kada se muškim tijelom ispisuju mikrokozmičke zakonitosti, a uvid se u žensku anatomiju još uvijek drži pritajenim. „Antika je bila opčinjena tjelesnom ljepotom“, piše I. Zidić u eseju Sveto svlačenje (Mali hommage nemjerenosti), „i sve je svoje bogove i junake s užitkom skidala do gola. Goli se bozi od golih junaka nikako ne razlikuju, pa je tijelo, zapravo, jedino univerzalno ruho – parafraza ili maketa kózmosa – u kojem se dotiču smrtno i besmrtno, agorá i Olimp.“ Nakon rimskog preuzimanja antičkoga ideala i oblačenja isklesanih Rimljana u toge, razodjevenost nikada više nije dobila svoju (pra)iskonsku snagu ne bi li na kraju završila na području erotike i pornografije. Nisu se više umjetnici spremno i posvećeno vraćali golom tijelu koje „opisuje bogočovjeka“ jer, nastavlja Zidić, „golo je tijelo njegov zavičaj: obnažiti znači izjednačiti ljudsko i božansko. Humanitas klasične umjetnosti paradoksalno označava divinizaciju humanog.“ Mikro-kosmos se dakle prestao divinizirati kako bi ga se moglo prostituirati.

Umatanje ne mora biti vezano za odijevanje i razodijevanje isključivo ljudskoga tijela što zorno pokazuju radovi Nataše Vuković. Ona uz ljudsko tijelo (svoje vlastito) umata prirodu i zvijeri oblikujući tri ovdje predstavljena izložbena ciklusa. „Osnovna ideja je“, objašnjava autorica, „propitivanje materije i njene trajnosti odnosno o simbiozi prirodnog i umjetnog, života i smrti. Skrivenog, no u isto vrijeme ogoljenog sadržaja.“ Dok su priroda, čovjekovo tijelo i zvijeri onaj „prirodni“ materijal, pod umjetnim se misli na najlonsku foliju koju često i u svakodnevnoj upotrebi koristimo kako bismo umotali određene predmete. Iz toga razloga na medijapanskim pločama Vuković uz ulje koristi epoksidnu ili dekorativnu smolu kako bi vizualno dodatno simulirala umotanost i omotanost odabranog predmeta najlonom. Na koji način najlon skriva predmet umotan u njega? Najlon je proziran umjetni materijal koji umatanjem oko predmeta ne narušava u potpunosti njegovu vizualnu jasnoću. Štoviše, predmet ostaje jasno vidljiv i ujedno morbidno lijep i začudno privlačan.

Činom umatanja autorica odmata sebe. U njega ona upisuje ne samo metaforičan strah koji svatko od nas ponekad osjeća, nego i svoje osobne bojazni. U strah je nerijetko utkana nemogućnost adekvatnog i razumskog suočavanja s predmetom ili situacijom u kojoj smo se našli. Često nerazuman, ali uvijek pretjeran strah – nazvan fobijom – a takav nerazuman strah možemo nazvati i umjetnim strahom, što ga razlikuje od onog prirodnog s kojim se iz objektivnih razloga možemo susresti u određenim situacijama koje nam donosi svakodnevnica poput rata, epidemije teške bolesti, ekonomske ili političke krize i slično. Što nam autorica govori o sebi skrivajući svoj naslikani autoportret ispod najlonske opne? Tretira li se kao komad mesa koji ne bismo trebali razlikovati od nekog drugog predmeta ili je njezin pokušaj skrivanja ispod prozirnoga najlona tek izljev straha koji osjeća pred samom sobom od sebe same? Slično se možemo pitati kada vidimo umotanu prirodu i zvijeri. Kako je već spomenuto, slikaričino je umatanje pokušaj odmatanja sebe – bijeg od određenoga straha kako bi ga se (možda) nadišlo.

Današnje nam društvo nudi brojne mogućnosti kojima možemo tretirati svoje brojne strahove pa strah od starosti rješavamo face liftingom ili estetskom kirurgijom, onaj od samoće pak aktivnošću na društvenim mrežama i slično. Ipak, strah od nepoznavanja samoga sebe ostaje trajnim anksioznim elementom naše psihe. Gnothi seauton! Spoznati da bi se djelovalo! A da bi se spoznalo, potrebno se probuditi. Anthony de Mello na početku svoje knjige Svjesnost piše: „Većina ljudi, iako toga nije svjesna, spava. Rađaju se spavajući, žive spavajući, žene se i udavaju spavajući, spavajući odgajaju svoju djecu, i umiru spavajući, a da se nikad ne probude.“ Možda upravo metaforičko odmatanje dovodi istinskom i iskonskom buđenju kroz koje bismo mogli upoznati „draž i ljepotu te stvari koju zovemo ljudskim bivstvovanjem.“ (I.L.)



Opisujući razlike između slikarstva i kiparstva velikan Geštalta Rudolf Arnheim sjajno je uočio sljedeće: „Svojom fizičkom prisutnošću skulptura sudjeluje u svijetu namještaja i drugog pribora za praktično rukovanje (...) Možda je razlog zbog kojeg toliki broj posjetitelja muzeja jedva pogleda skulpture, dok im se pažnja uglavnom usredotočuje na slike na zidu.“ S druge strane isti autor tako primjećuje da je fizička prisutnost skulptura u sakralnom prostoru daleko jača od primjerice neke od oltarnih pala tim više što se svojom fizičkom prisutnošću u takvom prostoru na začudan način transformiraju u neku vrst totema. Nije to ništa novo jer još je u vremenima rađanja drevnih civilizacija djelima vizualne umjetnosti bila namijenjena uloga spomenika kao nečega što je ograničenoga dometa i to stoga što su jednostavno postali detaljem neke okoline. To se posebice odnosi na kiparska djela: od neisklesanih megalita, egipatskih sfingi, grčkih božanstava, divovskih glava s Uskršnjeg otoka pa sve do Serrinih čeličnih ploča jasno nam je da se govori o jednom zajedničkom nazivniku, točnije predmetu obožavanja jer oni su kao takvi prvenstveno tu da postanu ciljevi hodočašća i znakovi božanstva. Dakako, postojale su, a postoje i danas takve skulpture koje nisu vezane uz javno mjesto i koje na neki način govore o prirodi čovjeka. (Arnheim kao dobar primjer za to navodi Berninijevu skulpturalnu kompoziciju „Apolon i Dafne“ nazivajući je isporučiteljem misli jer mora ispričati cjelovitu priču stvarajući tako još jednom distinkciju u odnosu prema ceremonijalnim skulpturama koje su po njemu prilike za razmišljanje.)

Što se dakle danas može učiniti sa skulpturom kao medijem i koji su to prostori njezinog djelovanja? Priznali to ili ne, „bijela kocka“ (u ovom slučaju „bijeli poluvaljak“) kao uvriježeni prostor izdvajanja umjetničkog mišljenja svojom aseptičnošću definitivno podsjeća na uobičajenu atmosferu ljekarne u kojoj su lijekovi poredani po nekom logičnom farmaceutskom rasporedu i čija pravilna primjena može itekako biti blagotvorna. Od čisto prirodnih do sintetskih lijekova. Svi su skupa.

U tom smislu različiti pristupi trodimenzionalnosti na godišnjoj kiparskoj izložbi članova osječkog HDLU-a dakako nisu nelogični jer, budimo svjesni, dovoljan je, ako ništa drugo, uvijek prisutan generacijski jaz da skupna izložba emanira određenom rastrganošću. Pripojimo li tomu i poetike koje se su se našle zajedno u jednom od okoline izdvojenom prostoru sve je očekivano. S tim saznanjima kustosova je jedina preostala mogućnost uravnoteženje vizualnog aspekta svakog od djela s prostorom galerije kao i moguća međusobna (ne)korelativnost, i to više na prostornom, a manje na semantičkom planu. Tako će **Marijan Sušac** u svom radu *Skica za čitanje dna* ritmiziranom akumulacijom komada drveta konstruiranih od ravnih i zaobljenih plošno istanjenih masa, otkati trodimenzionalni raster kao neku vrstu zrcalnog korita rijeke. Ako je Yves Klein svojim antropometrijskim kretnju negirao plavom mrljom, **Mirna Pokorić** crnim otiscima (*Diverzija 1 i 2*) biokonzumerističkih sklopova na papiru, osjećaj nepokrenutosti nameće kao ultimativne poruke. Ruler (ravnalo, vladar) **Domagoja Sušca** jest olovna plošno istanjena (ali i pomalo izgužvana) masa koja fingira sredstvo mjerenja čime autor na ironičan način sumnja u spoznato u i o svijetu. Budući da se mjeru uz slobodu, cjelovitost i igru također naziva komponentom humora kao transcendentnog stanja (A.Grün) Domagojev Ruler svojom izoliranošću (napuštenosti?) egzistira poput klauna koji svakom promatraču uzima njegovu mjeru. **Kristina Marić** svojom video instalacijom (Bezizlazno) suprotstavlja tehnologiju i čovjekovu svijest o sebi. Referira li se autorica na „vječito vraćanje istog“ da bi postavila pitanje o mogućnosti konvergencije tih suprotstavljenih elemenata? U lumino-objektu *TetraeDRON* **Josipa Brandisa** (piramida sastavljena od prometnih znakova) interakcija posjetitelja galerije s objektom nužna je da bi djelo zaživjelo u svom konceptu. Naime, Brandisov objekt biva živ zahvaljujući taktilnom doživljaju njegova djela (na lagani udarac po površini objekta ili pak samog galerijskog poda bivamo svjesni obojenosti trokuta, točnije odbačenih prometnih znakova) jer se u



unutrašnjosti objekta pali žarulja stvarajući kratkotrajne bljeskove. Jesu li ti bljeskovi, bljeskovi svijesti koja se nastoji uzdići? Rad „Penjanje na vlastitu odgovornost“ u kojem **Ana Petrović** koristi objekt (ljestve koje vode do otvora u svodu galerije) rabeći stari simbol (ljestve kao uzdizanje duha), a koji se na koncu i ne mora iščitavati simbolički na tragu je ranijeg autoričina izričaja. Ipak, u vremenu premrežavanja kontekstualnosti sve su raspoloživosti moguće. Teilhard de Chardin smatra kako je odgoj usporediv s genetskim nasljeđivanjem. Dosegnete razine svijesti prethodnika nastavljaju se u pojedincu čija se odgojna nasljednost pripaja kolektivnom razdoblju. Je li Ana Petrović namjeravala „redovitim konzumentima galerijskih događanja“ ukazati na činjenicu da se ne mora ostati na istom mjestu, te štoviše naglasiti pogubnost takvog stava? Godine 1945. po riječima Josipa Vanište neki su ljudi u svojoj mržnji prema svemu buržoaskom razbijali stilske stolice, a 1946. objavljen je veliki članak protiv šešira. Te zime u Sarajevu skojevci bi bacali šešire s glava promrzlih prolaznika. **Tihomir Matijević** izložio je cilindar od terakote u kojem se nalazi kipić autora (izveden u istom materijalu) u kostimu zeca, a koji se može vidjeti tek iz ptičje perspektive. Njegova fascinacija odnosom prema spomeničkoj plastici prikazana je kroz autoironijski komentar zeca koji sam sebi objašnjava kiparstvo dok za to vrijeme građani sada ne ostaju bez šešira nego bez javnih skulptura. Dakako, vrijeme izbjegličkih kriza i prolazaka mnoštva ljudi s Bliskog Istoka kroz naše krajeve neke umjetnike nije ostavilo ravnodušnima. Jedan je od takvih umjetnika i **Domagoj Gračan** koji radom „Welcome refugees“ želi „dobrodošlicu“ tim nesretnim ljudima čija su željezna stopala kao tragovi prisutnosti, ali i tragovi snage koju ti ljudi u sebi nose (kako bi inače sve izdržali?) češće kamen spoticanja, a manje otvorenosti pa čak i zadivljenosti. Sumirajući na kraju čitav postav moglo bi se zaključiti kako je svojevrсна obeskorijenjenost prihvaćeno stanje, no ne kao trajno i nepovratno. Kod nekolicine izlagača ono je više kao privremeni boravak u inozemstvu.

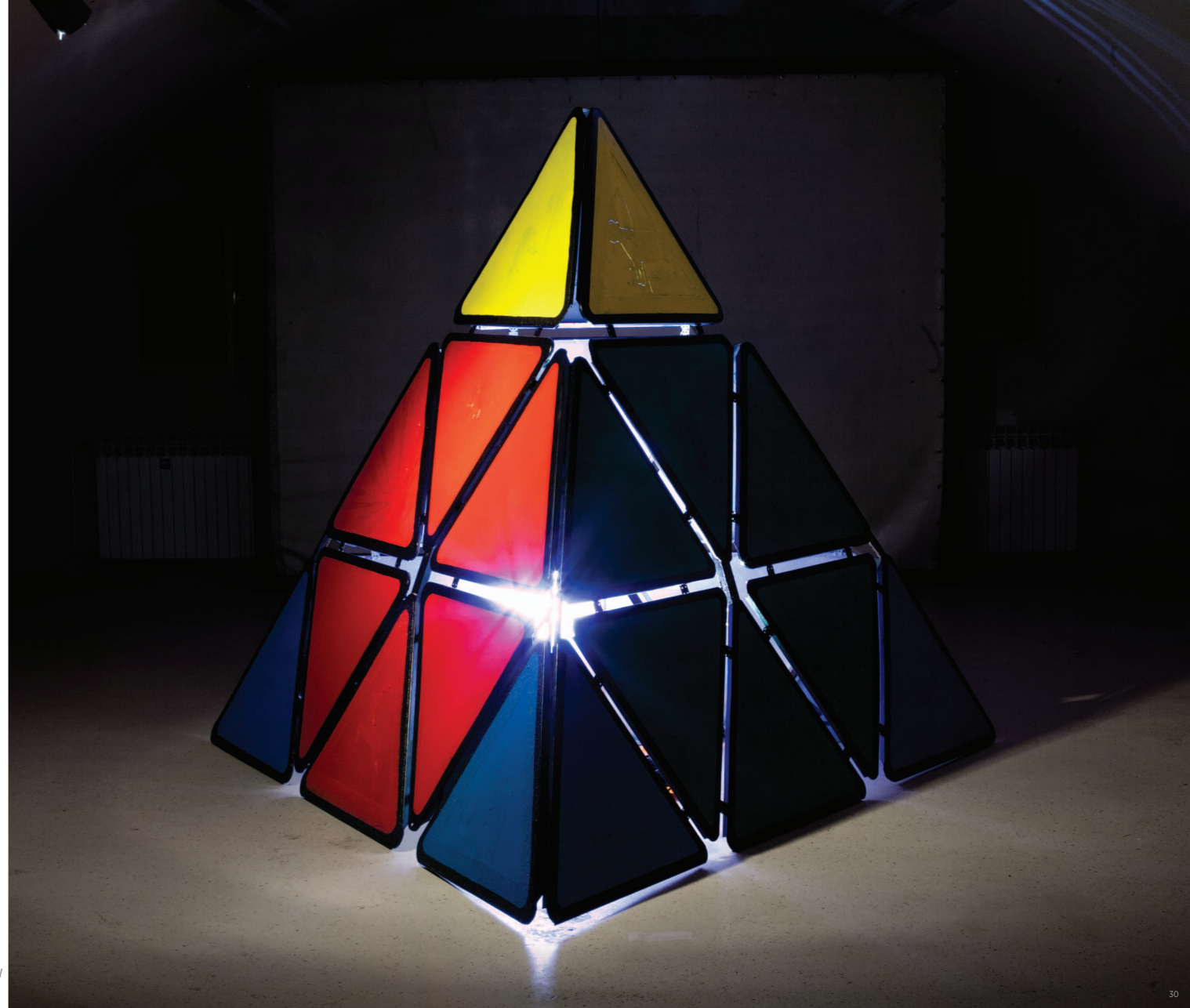
Zlatko Kozina

IZLAGAČI:
JOSIP BRANDIS
DOMAGOJ GRAČAN
KRISTINA MARIĆ
MIRNA POKORIĆ
DOMAGOJ SUŠAC
MARIJAN SUŠAC
TIHOMIR MATIJEVIĆ
ANA PETROVIĆ





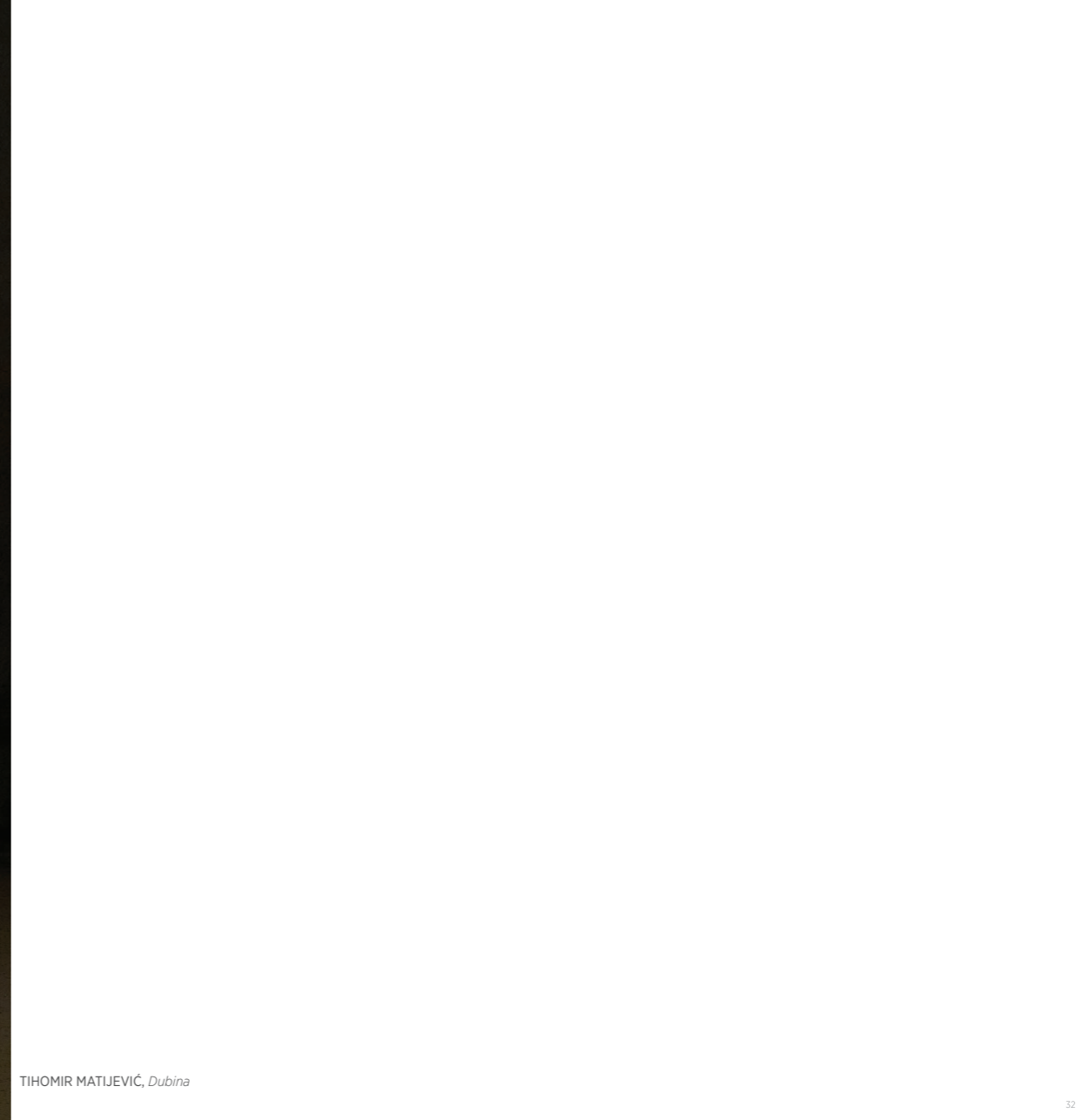
DOMAGOJ GRAČAN, *Welcome refugees*



JOSIP BRANDIS, *TetraeDRON*



TIHOMIR MATIJEVIĆ, *Dubina*



KONTRAPOST LJUDSKOSTI

06

„Kanonaska Polikletova statua poznatija kao Dorifor još u 5.st.pr.Kr. postao je obveza svakom nadolazećem kiparu u razdoblju klasične grčke umjetnosti. Stoljača su odmicala, no s vremena na vrijeme taj je kanon bio oživljavan čak i onda kada se činilo da se s tom i takvom grčkom tradicijom jedva da ima ikakva veza. Riječ je dakako o kontrapostu, specifičnom stavu statue u kojem kipar ostvaruje uravnoteženje kretanja i mirovanja.“ - Jadranka Damjanov

S druge strane rani modernist u svojem djelu *ne uravnotežuje nego razrješava suprotnosti kretanja i mirovanja*. Piet Mondrian će tako u svom slikarstvu ustoličiti plohu koja će po potrebi biti *aktivirajuća* ili *pasivizirajuća* likovna činjenica (boja se dinamizira jer je ploha obojena jednoličnim namazom, a linija umiruje jer je dovoljno široka da bude ploha čije *crnilo* utišava stvar do kraja *Pogled u slobodi* (kako ga je uvažena povjesničarka umjetnosti nazvala) trebao je biti načelo i drugih umjetnika skupine *De Stijl* pa između ostalih i Gerrita Rietvelde, arhitekta i ujedno autora slavne neoplasticističke stolice. U svemu tome neobično je to što se je Rietveldova stolica kao utilitaran predmet trebala odreći slike očekivane objektivnosti, a poistovjetiti sa životom duha čiji se sklad istom logikom trebao nazrijeti kroz jednostavnost likovnih elemenata i načela.

Novogradiški umjetnik Miroslav Pišonić u svom djelu *Demokracija* (radi se o neznatno uvećanoj kopiji Rietveldove stolice čija je *objijeljenost* kao svojevrsni odmak od zadanih neoplasticističkih kromatskih vrijednosti dodatno naglašena perjem napunjenim jastukom s jastučnicom florealnog uzorka.) stvorio je novu paradigmu visoko-nisko. Ispala je to sjajna parafraza Kierkegaardovog opisa malograđanina koja bi otprilike glasila ovako: „*Ljubav malograđanina prema visokoj umjetnosti i njezinoj ulozi u društvu nastupa ako je vegetativni život u punoj učinkovitosti, ako se ruke udobno sklope na trbuhu, a od glave naslonjene u naslonjaču podiže dremljiv pogled prema stropu.*“ Pišonić koji je inače djelatnik gradskog muzeja u Novoj Gradiški smješten je na najvišem katu zgrade koji je ujedno i postao njegov privremeni radni prostor. Bilo je pitanje vremena kada će se Pišonić očitovati prema tom svom drugom „ja“, svom otvoru na zidu ili točnije rečeno - prozoru. Tema prozora u umjetnosti nije nova. Podosta je u povijesti slikarstva bilo onih koji su je odabrali, no svi su oni manje ili više kroz tu temu željeli prikazati eksterijer vidljivim na način da za gledatelja to postane mjesto čežnje ili barem mjesto nepoznatog, ponekad i mističnog. Istina, u dvadesetom stoljeću (kao u Matisseovim slikama primjerice) slikar uglavnom u gledatelju ne želi izazvati takva čuvstva, nego prije istog navesti na spoznaju da je slika, tj. njena površina pa i sveukupnost nešto što se sastoji od na razne načine nanesenih obojenih mrlja i crta.

Umjetnikov ciklus fotografija *Život u oblacima* svojevrsan je nastavak na *Demokraciju* i osim što je navedeni ciklus drugi dio ukupne *instalacije svijesti* karakterizira ga višeslojnost u značenjskom smislu: poimanje slikarske površine kao nezaboravljeno naslijeđe ide tome u prilog; kapljice kiše na prozoru kao da upućuju na tašizam Georges Mathieua, a geometrija zida u kontrastu s fragmentom neba na slikarstvo Richarda Diebenkorna, sjajnog američkog kolorista. Fotografije pokazuju umjetnikovu sklonost ka uravnoteženju dijame-tralno suprotnog - taktilnog (enformelistički doživljenog zida) i zrakopraznog (neba u višebojnim varijantama). Ravna linija ruba zida na trenutke zbunjuje promatračevo mentalno očiste koji prikazani motiv pretvara u lažni krajolik (slavonsku monotonu ravnicu?) koji sasvim logično otvara lažnu perspektivu (budućnost!). One su dokaz da se umjetnik libi rigorizma, odnosno da neće pod svaku cijenu *čupati kukolj na njivi* vlastite društvene zajednice. *Život u oblacima* govori o izoliranom umjetniku koji se na neki način osjeća isključenim unutar zajednice koja (ponekad i nesvjesno!) anestetizira bilo kakvo umjetničko djelovanje. No, to nikako ne znači da se autor miri s društvenom umrtvljenošću koja ga okružuje. Upravo je ta *umrtvljenost* i bila okidač koji je *proizveo fotografije* koje je umjetnik snimio s prozora svoje radne prostorije.

Miroslav Pišonić je svjestan da se promjena ne može događati deklarativnim i grlenim zahtjevima za savršenstvom zajednice u kojoj živi, no jednako tako zna da ni neoplasticistički *pogled u slobodi* u njegovom prostoru nije *sloboda pogleda* jer Pišonić zna da je svijest pojedinca između ostalog i povijesna kategorija i da se umjetnost ne može izjednačiti sa životom. Puna emocija i bestrašća, prljavštine i čistoće ta ista (umjetnikova!) svijest stoji u ravnici shvaćajući da su rješenja u skladu, kako proporcija, boja i oblika, tako i u skladu društvene zajednice zauzimajući svoj stav, stav *kontraposta ljudskosti*.

Zlatko Kozina





1914 S DISTANCE

07

OTIMANJE ZABORAVU

Puno je tinte proliveno nebi li se pojasnio i objasnio odnos između stvarnoga predmeta i slike (pa i fotografije) toga predmeta. Slikajući/fotografirajući neki predmet radimo njegovu sliku/fotografiju, reproduciramo ga, ali status reprodukcije svakako nema ontološki status svojstven originalu. Davno je Platon zaključio kako slika ne može posjedovati energiju utkanu u Ideju ili stvarni fizički predmet. Ipak, neoprezno bi bilo otpisati slici snagu koji je u nju mentalnim postupkom utisnuo autor. Susan Sontag u eseju „Svijet slika“ poziva se na mišljenje Ernsta Hansa Gombricha ističući da „što se dalje vraćamo u povijest (...) slabija je razlika između slika i pravih stvari; u primitivnim društvima, predmet i njegova slika bili su jednostavno dva različita, odnosno, fizički različita, odraza iste energije i duha. Odatle navodna djelotvornost slika u stjecanju naklonosti moćnih pojava i ovladavanja njima. Te moći, te pojave, bile su prisutne u njima. Za zagovaratelje stvarnoga od Platona do Feuerbacha, izjednačiti sliku s pukom pojavom – odnosno, pretpostaviti da je slika potpuno različita od prikazanog predmeta – dio je toga postupka desakralizacije koji nas nepovratno odvađa od svijeta svetih vremena i mjesta kada se smatralo da slika sudjeluje u stvarnosti prikazanog predmeta.“¹

Fotografije Hassana Abdelghanija stavljaju pred nas ljude koji su nekoć ontološki dijelili našu stvarnost, a sada ih više nema jer su umrli. Izložba „From a distance 1914“ nastala je Abdelghanijevim fotografiranjem fotografija umrlih ljudi na nadgrobnim spomenicima. Ontološki gledano, situacija je sljedeća: živ čovjek – fotografija živog čovjeka (koji u jednom trenutku prestaje biti živ) – fotografija fotografije sada već mrtve osobe. Vidimo da Abdelghanijeve fotografije predstavljaju treću razinu stvarnosti (ako u obzir uzmemo postojanje Ideja po Platonovu modelu, onda se radi o četvrtoj razini). Ipak, njihova izražajnost, snaga i monumentalnost zbog toga nisu ništa manje. Štoviše, pogled na te fotografije otkriva nam da spuštanjem po razinama stvarnosti ne dolazi do gubitka i osipanja snage utkane u sliku slike predmeta/osobe. Možemo se pitati koliko je energije stvarne i sada već umrle osobe ostalo upisano na izloženim fotografijama, odnosno izvire li energija Abdelghanijevih djela iz prošlih života fotografiranih osoba.

Ostavimo li sada ritualni i šamanski ontološki odnos između pojave i njezine slike još nam jedna dimenzija ovih fotografija ostaje zanimljivom za istražiti, a to je njihova povijesno-kulturološka vrijednost. Ritual pogreba karakterizira ljudske zajednice i gotovo da ne možemo naći zajednicu ili pleme u kojem odnos prema preminuloj osobi nije nabijen ritualnom gestom. Prelazak na

drugu razinu postojanja svojevrzni je inicijacijski čin koji se upisuje u memoriju zajednice kojoj je pokojnik pripadao. Različiti su mehanizmi oblikovanja te memorije, a zapadnoj je kulturi svojstveno postavljanje fotografije pokojnika na nadgrobni spomenik ne bi li se uz sjećanja na njegovu (unutrašnju) osobnost zadržalo i sjećanje na vanjštinu. Premda bi netko moglo pomisliti kako su Abdelghanijeve fotografije pomalo morbidne te upućuju na svojevrzni memento mori, one upravo veličaju život otmajući pokojnike zaboravu i dajući im priliku da žive i u mislima onih koji ih nikada nisu upoznali te su ih prvi put vidjeli posredstvom izloženih fotografija. Fizički nestanak i smrt ne označavaju konačan gubitak ljudskoga bića. Čak i oni koji još uvijek ne mogu prihvatiti postojanje zagrobnoga života teško da će negirati činjenicu da pokojnik na jednoj drugoj razini živi (ali živi) u mislima ljudi koji su ga poznavali kao i kroz djela koja je ostavio iza sebe, a čije posljedice nisu nestale zajedno s njim. Živo sjećanje svojstveno čovjeku moć je kojom on makar na tren udahnuje novi život onima koji više nisu stanovnici naše razine stvarnosti. Abdelghanijeve fotografije fotografija pokojnika upravo su ključ kojim svaki posjetitelj izložbe dobiva priliku odškrinuti vrata i na tren udahnuti živi duh u osobu koja je tu, na fotografiji, jer u konačnici će ga i samoga zahvatiti ista sudbina. Zato uz ovu proslavu i pohvalu života neprestano treba znati da smo prah i da ćemo se u prah pretvoriti, ali da ipak prah nije jedina materija od koje smo satkani. *Memento te mortalem esse!* (I.L.)

¹ Susan Sontag, *O fotografiji*, Naklada EOS, Osijek, 2007., 109. str. Joseph Albers, *The Origin of Art*; Kristine Stiles and Peter





Zapis o Molnarovoj izložbi započeo bih kratkim osvrtom na njezin naziv „O prvom i drugom“ jer jezična dimenzija njegova rada nipošto nije zanemariva, napose ako se osvrnem na umjetnikove slikarske početke. Listajući stranice Makovićeve knjige „Tabula rasa“ s reprodukcijama Molnarovih djela iz druge polovice sedamdesetih i s početka osamdesetih godina, nailazio sam na nazive: Dvije bijele i dva ureza (1976.); Slika s pakpapirom (1976.); 67 linija (1977.); Dodavanje formata (1977./78.); Pocijepan papir ponovno spojen (1982.); Razrezan papir ponovno spojen (1982.); Papir razrezan na segmente, a zatim obojan crnom temperom (1979.); Papir obojan crnom temperom, a zatim razrezan na segmente (1979.); Nanošenje crne plakatne tempere preko jednom nanešene bijele, ispiranje i prenošenje na drugi (1978.); Nanošenje bijele plakatne tempere preko jednom nanešene crne, ispiranje i prenošenje na drugi (1978.). Već od prvih poststudentskih radova vidi se da su Molnaru riječi, točnije nazivi djela bili bitni – čak neodvojivi od radova. On njima djelo imenuje ujedno ga objašnjavajući jer naziv biva poistovjećen s opisom. Između djela i onoga što je prethodno učinjeno da bi se djelo dovelo do završne faze stoji znak jednakosti. Rečeno i učinjeno predstavljaju istu stvar-djela su, dakle, tautološke, ali i analitičke prirode.

„O prvom i drugom“. Pročitavši naziv izložbe pitao sam se zašto se Molnar nije odlučio na oblik: „O jednom i drugom“. U konstalaciju odnosa između riječi „PRVI“ i „DRUGI“ utkana je ideja prvenstva onoga PRVOG u odnosu na DRUGO što bi u suodnosu riječi „JEDNO“ i „DRUGO“ ostalo zanemareno. Nakon što me autor upoznao s vlastitim premisama svojih radova te nakon što sam se sâm posvetio njihovom zrenju i promišljanju, odlučio sam uz pomoć modela dvostruke interpretacije tekstno se osvrnuti na Molnarovu izložbu.

a) Čini se kako se radi upravo o naglasku na primatu jednog u odnosu na drugo, da budem precizniji prvog u odnosu na drugo. Bez suviše bih ustručavanja rekao kako je to osnovna ideja koju Molnar provlači kroz ovu izložbu, ali da je ona prisutna i od njegovih artistskih početaka. Upravo će se konceptna osnova parnjaka prvo-drugo primijeniti na ostala tri segmenta od kojih je izložba sastavljena: zemlja - brašno („O zemlji i brašnu“); usamljenost - masa („O usamljenosti i masi“); aktivnost-pasivnost („O aktivnosti i pasivnosti“). Na prvom se mjestu nalaze zemlja, usamljenost i aktivnost. Već se na sintaktičkoj razini vidi njihova dominantnost u odnosu na brašno, masu i pasivnost. Molnar umjetničko djelovanje započinje u vremenu i okružju u kojem umjetnik prednost daje etici u odnosu na estetiku. Prema njegovu je stavu moralna obveza umjetnika biti iskren. Ako se vratimo na uvodno spomenute slike, vidjet će se nedvosmisleno iskren stav koji ništa ne skriva, nego krajnje precizno razlaže publici ono što pred njom stoji lišeno bilo kakvih mistifikacija. Nemimetičnost čini osnovu

takvoga rada moralno opravdanim umjetnikovim odustajanjem od stvaranja privida. Možda takva dosljednost oduzima umjetničkom djelu njegovu esencijalnu potrebu za nadvladavanjem ovostrane stvarnosti, ali ga s druge pak strane čini nedvojbeno iskrenim.

ZEMLJA je stabilna, kruta podloga, snažno uporište za svaki oblik ljudskoga, a onda i umjetničkoga djelovanja. Djelovanje polazi (ili bi u najmanju ruku bilo dobro da polazi) od promišljene situacije, a za adekvatno je promišljanje potrebna osama, ono vrijeme USAMLJENOSTI dano na raspolaganje ljudskom duhu kako bi došao do (naj)boljega rješenja. A za njegovo je ostvarenje potrebna AKTIVNOST koja je najčešće društvenoga karaktera jer kontemplacija mijenja isključivo pojedinca (i ona je presudna), dok tek društvena aktivnost mijenja društvo.

BRAŠNO je plod zemlje nastalo mljevenjem primjerice pšenice ili kukuruza. Iako izniknula na krutoj zemlji, zrnca pšenice ili kukuruza mljevenjem daju rahlu masu brašna čija struktura zbog slabe konzistencije već pri malih nestabilnostima biva izložena promjenama. Nestabilan je i stav MASE jer u njoj element mišljenja biva razvodnjen. Nadalje, masa ne može misliti (iako doduše ona misli da može), nego tek pristaje uz određenu misao koju (do)misli pojedinac. Bez postojanja jasnoga i strukturiranog mišljenja dolazi do kvalitativne PASIVNOSTI koja u konačnici rezultira inertnošću ili tek naglim (društvenim) promjenama lišenima konkretnih razrada za budućnost.

Analiza tri predstavljana segmenta Molnarove izložbe pokazuje kako se autor u svom umjetničkom djelovanju PRVO oslanja na stabilan i promišljen pristup protkan u određenim segmentima i uplivima u područje društvenoga te da je sve ostalo DRUGO u odnosu na spomenuto, premda se ne može poreći i postojanje upravo toga drugoga.

b) Odnos između prvoga i drugoga može se, nadalje, čitati u dihotomijskom ključu kako bi se odagnala pomisao da je prvo nadređeno drugom. Za razliku od pristupa koji u linearnom slijedu kretanja prešutno uvodi kategoriju prvenstva (tu se misli nadređenost prvoga u odnosu na drugo), dihotomijski način promišljanja istoga predstaviti će se u metafori kovanice na kojoj lice i naličje imaju jednaku važnost jer predstavljaju istu cjelinu. Dakle, opravdano se pitati predstavlja li prvo i drugo kod Molnara jednako važnu stvar, odnosno uvjetuje li prvo ujedno ono drugo. Zapadnjačko je mišljenje od grčkih početaka (a tu se ne misli od samih temelja jer temelj zapadnjačke misli leži izvan geografskoga „zapada“) obilježeno dualističkim shvaćanjem stvari. Duh - tijelo, tvar - oblik, dobro - zlo, istina - neistina... Veza je između svakoga parnjaka neslomiva jer jedan segment uvjetuje drugi i obratno. Postoji li čovjek ako nema tijelo i duh? Postoji li stvar



nema i tvar i oblik? Znamo li što je dobro ako ne poznamo zlo? Znamo li što je istina ako ne poznamo neistinu?. Možemo li se vrijednosno odrediti prema umjetničkoj praksi Marijana Molnara koju je njegovao kroz svoj umjetnički rad ako ne znamo što je radio prvo, a što drugo? Što je radio prije, a što kasnije? Što je radio kasnije, a što do nedavno? Možda je dihotomijsko shvaćanje Molnarova rada ispravna okosnica za obuhvatan pristup njegovu opusu spojen u retrospektivnu cjelinu. U dualističkom bismo svjetlu parnjake zemlja-brašno („O zemlji i brašnu“); usamljenost-masa („O usamljenosti i masi“); aktivnost-pasivnost („O aktivnosti i pasivnosti“) mogli gledati kao istu stranu kovanice koja predstavlja Molnarov dosadašnji umjetnički rad. Kronološki slijed radova svakoga segmenta izložbe a) Kvadrat zemlje (1977.) – Obitelj (2014.) b) Dnevni obrok umjetnika (1977.) – Zastava (2015.) i c) Za demokratizaciju umjetnosti (1979. – 1981.) – Das Kapital (2016.) može se čitati kao neprestani dihotomijski odnos (prvenstva) između svakoga parnjaka iz naslova. Možda ovakvo čitanje Molnarova rada može pokazati koliko je njegovo prošlo utjecalo na kasnije i sada, odnosno je li njegov rad podlijegao linearnoj promjeni od parnjaka A (zemlja, usamljenost, aktivnost) do parnjaka B (brašno, masa, pasivnost) ili obratno ili se čitavim opusom provlači dihotomijski odnos neprestanoga propitivanja prvoga i drugog te drugoga i prvog.

Uočavanjem osnovnih smjernica Molnarova umjetničkog usmjerenja odnos prema a) primatu ili b) dihotomijskoj jednakosti, odnosno PRVOJ ili DRUGOJ interpretaciji čine se podjednako mogućima premda se ni u jednome slučaju ne smije isključiti dimenzija vremenitosti. Posjeduje li PRVO u odnosu na DRUGO uvijek vremensko prvenstvo ili PRVO i DRUGO amplitudno u vremenu izmjenjuju svoja mjesta? Možda će nam ovaj retrospektivan prikaz Molnarova opusa i otkriti odgovor na to pitanje, makar za svakoga ponaosob. (I.L.)



IZMEĐU ŽIVOTA I UMJETNIČKOG DJELA

09

Izložba *Između života i umjetničkog djela* treća je skupna izložba koja se realizirala u okviru međugalerijske suradnje Galerije Vladimir Bužančić i HDLU-a Osijek. Izložba donosi radove četvero umjetnika – Tomislava Buntaka, Matije Debeljuha, Ksenije Turčić i Vlaste Žanić – koji kroz medije fotografije, videa, digitalnog crteža/grafike i skulpture tematiziraju „građu“ umjetničkog djela, ili, drugim riječima, čine evidentnim proces njegova nastajanja.

Zadani konceptualni okvir *Između života i umjetničkog djela* imao je zadaću istražiti proces umjetničkog stvaranja kao osobit način transponiranja umjetničkih i neumjetničkih iskustava, materijala i postupaka u umjetničku praksu. Povijesne avangarde anticipirale su početkom dvadesetog stoljeća prodor neumjetničkog materijala u umjetničke radove. Uoči Prvoga svjetskog rata Braque je počeo kolažirati crteže, da bi odmah potom Picasso isti postupak primijenio na slikama koristeći izreske iz dnevnih novina. U vihoru Prvoga svjetskog rata dadaisti u umjetničkim radovima počinju koristiti *ready made* da bi apsurdno i cinizmom ilustrirali društvene pojave, progovarajući tako o dubokoj društvenoj krizi, u kojoj redefiniiraju i sam pojam umjetničkog djela. Interes k umjetnosti kao procesu postaje osobito živ i počinje imati važnu ulogu u umjetnosti nakon Drugoga svjetskog rata. Slikarstvo informela, kao jedna grana apstraktnog slikarstva, naglašava proces stvaranja slike, spontanitet i novo shvaćanje materijala. Na takva istraživanja se potom nastavljaju pokreti Arte povera, novi realizam i pop art. Obznajući kroz samo djelo kako nastaje umjetničko djelo – kako se materijali ponašaju i koji su postupci vođeni – umjetnici su uputili na ovisnost umjetnosti o fizičkom i socijalnom kontekstu njezina stvaranja kao i ideološkim aspektima njezine produkcije i recepcije. Takvi su pristupi naišli na opoziciju u formalističkoj estetici poslijeratnog perioda koji su smatrali da je napredna umjetnost autonomna i odvojena od šireg socijalnog konteksta i prije svega apolitična.¹ No unatoč estetskoj autonomiji djela kao tekovini upravo modernizma, stvaraju li umjetnici modernizma ni iz čega? Nije li život u svom neiscrpnom tkanju temeljna potka svakog stvaralaštva, pa tako i vizualnog? Vrlo jasan i dubok odgovor na to pitanje dao je Joseph Albers u svojim poetičnim zapisima o porijeklu umjetnosti iz 1964. godine kada kaže da je sadržaj umjetnosti vizualna formulacija naše reakcije na život.² Razumijevanje procesa kao odlučujućeg faktora u umjetnosti nedvojbeno je zasluga modernističke avangarde (ili neoavangarde) koja je povezala estetiku s društvenim ciljevima. U tom je smislu osobito znakovit Piet Mondrian, koji je u svom znamenitom eseju *Kuća – ulica – grad* iz 1926. ustvrdio: „neo-plasticizam gleda na dom ne kao prostor odvajanja i izolacije ili bijega, nego kao dio cjeline, kao strukturalni element grada.“³ Isti ključ trebalo bi koristiti i za interpretaciju Mondrianovih slika. One ne proizlaze same iz sebe, niti su izraz bilo kakvog l'art pour l'artizma,

nego su modeli procesa postizanja ravnoteže ili neravnoteže u svakodnevnom životu, krećući od doma na ulicu, u grad i u svijet, gdje je umjetnost povezana sa svijetom i ima potencijal mijenjanja društvenih uvjeta.

Serijom izložbi tijekom 2016. i njihovim objedinjenjem u skupnu izložbu *Između života i umjetničkog djela* povezali smo autore koji slijede ili se referiraju na dvije različite tradicije iz povijesti moderne umjetnosti – tradiciju estetskog formalizma ili tradiciju avangarde.

Multimedijalne instalacije Matije Debeljuha i Ksenije Turčić nastavljaju se na neoavangardnu tradiciju. Traganjem za vremenom do proizvođenja vremena u umjetničkom arhivu Matije Debeljuha i medijaliziranjem vlastite sjene kao metonimije slikarskog bitka u instalacijama Ksenije Turčić očitovan je psihološki, socijalni i neumjetnički sadržaj suvremenog vizualnog stvaralaštva. Forma njihovih radova je otvorena i promjenjiva, a procesualnost je dio strukture umjetničkog rada, uočljiva u odnosima između dijelova cjeline. Postupak kojim se ovi autori služe u povezivanju različitih dijelova jest montaža: fragmenti stvarnosti se montiraju u cjelinu koja funkcionira kao specifična prostorna instalacija i u kojoj ne postoji formalno ili organsko jedinstvo dijelova i cjeline. Veza među dijelovima je paradigmatičke naravi⁴ i kao takva ona nije fizička već konceptualna.

Nasuprot tomu Vlasta Žanić apstraktnom vertikalnom formom kao metonimijom ili znakom za skulpturu koju nakalempljuje na robot-usisavač kritički promišlja formalističku estetiku visokog modernizma i njezine socijalne, rodne i rasne stereotipe, a digitalni crteži Tomislava Buntaka, nastali kao skice i studije za buduće slike kojima nije bila namjera da se izlažu, u digitalnom mediju i nterpretiraju motive i teme velikih slikarskih uzora (Gauguina i Matissea) ili motive i atmosferu pop kulture analognog doba (strip, pop muzika). Iako su radovi Vlaste Žanić i Tomislava Buntaka uvjetovani posve drugim umjetničkim interesima i namjerama – jedna je dekonstrukcija modernističke skulpture, a druga konstrukcija imaginarnih svjetova – kod oboje umjetnika postoji formalna cjelovitost dijelova i cjeline. Ali unatoč tomu što je njihov strukturni obrazac sintagmatski⁵, njihovi se radovi u svom sadržaju otkrivaju kao heterogeni, hibridni, aluzivni. U toj višeslojnoj hibridnosti istraživač će u ideološkim aspektima produkcije i recepcije tih radova detektirati njihova izvorišta i razotkriti, riječima Petera Menscha, njihov idejni identitet.⁶ Procesualnost u takvim radovima nikada nećemo uočiti direktno u samoj strukturi djela već posredno – kao fazu procesa izrade umjetničkog djela koja se otkriva komparativnom analizom ili muzeološkim metodama prezentacije. Tako slojevito shvaćeni, ovi na modernističkoj tradiciji zasnovani umjetnički radovi,



ispod svoje formalne cjelovitosti otkrit će nam gusto tkanje povijesnih i recentnih umjetničkih iskustava.

Kada u Buntakovoj izložbi kritičar Feđa Gavrilović negira direktnu vezu između života i umjetnosti u ime estetske autonomije djela i kada ističe da Buntakovi radovi ne poznaju nikakva pitanja osim onih koja se tiču forme, likovni kritičar zanemaruje povijesnu, socijalnu i ontološku uvjetovanost modernističke umjetničke paradigme čije su formalne i ikonografske zasade žive i danas. Gauguin, kojeg spominje kritičar kao referentnog autora za Buntakov eskapizam, nije stvarao ni iz čega, već iz likovne imaginacije nastale na romantičarskoj tradiciji i prosvjetiteljskim idejama. Gauguinovo slikarstvo bilo je glas protiv novoga vrlog svijeta koji je sahranio Boga. Njegova umjetnost bila je vapaj za čistijim i humanijim pejzažima ljudske duše koji su, vjerovao je, još postojali u kolijevkama civilizacije sačuvanima poput endemskih vrsta na otočjima Polinezije. Gauguin je vjerovao da će na Tahitiju pronaći Jean-Jacque Rousseauova „plemenitog divljaka“ koji živi u jedinstvu s prirodom i svemirom. I Matisseov slikarski vitalizam napojio se svježinom arapske umjetnosti i maurske arabeske. Obojica umjetnika, i Matisse i Gauguin, vraćaju se u djetinjstvo civilizacije jer ih napredni, ostarjeli zapadni svijet ostavlja duhovno gladnima. Suvremeni čovjek bježi još dalje. Svijet mašte jedino je mjesto kamo još može pobjeći. Super-junaci stripa mu pomažu u tome. Oni se pojavljuju kada društveni sistem zakaže u svojoj zakonskoj regulativi.

Izložba *Između života i umjetničkog djela* pokušala je istražiti različite izvore suvremenoga vizualnog stvaralaštva i različita očitovanja kreativnog procesa u samim umjetničkim radovima. Razlog tom interesu je pitanje utjecaja i potencijala suvremene umjetnosti u društvu, kao i načina na koji ona danas, osim tržišno, može opravdati smisao svog postojanja .

Kustosica izložbe Anita Zlomislić

¹ Konceptija moderne umjetnosti sredine 20. st prema američkom kritičaru Clementu Greenbergu; Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, Vlees VBeton Ghent, 2005. str. 9., 10.

² Joseph Albers, *The Origin of Art*; Kristine Stiles and Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California, L.A. 2012 str. 132.

³ Kristine Stiles, *Process u*; Kristine Stiles and Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, L. A. 2012. str. 686.

⁴ Peter Bürger, *Teorija avangarde*, Antibarbarus, Zagreb, 2007. str. 107.

⁵ *Ibid.*, str. 107.

⁶ Peter van Mensch, *Strukturalni pristup muzeologiji*, Informatica, Museologica 1-2, 1988, MDC, Zagreb, 1989.









Below, on Earth, they work at full blast / And news are coming in thick and fast. The latest tells of a cosmic gun. / To be pelted is very poor fun. / We are wary with so much at stake. / Those beggars are a pest-no mistake.

Nikola Tesla, Fragments of Olympian Gossip

Kao žarište okupljenih radova, izvrnuta piramida poziva na pretresanje piramidalne društvene strukture, najavljivane u radničkim i anarhičnim usmjerenjima koja zagovaraju direktnu demokraciju. Nemalo puta izigrane i iscrpljenje, ali i preoblikovane i tražene iznova, a uz izvjesnost proturječja i spornog praga nasilnog i miroljubivog koji prate svaki oblik pobune. Među njezinim povijesnim amblemima spomenimo *Piramidu kapitalističkog sustava*, grafičku satiru ekonomske nejednakosti koja se u SAD-u pojavljuje u *Industrijskom radniku* iz 1911. god. A stoljeće poslije zatečeni smo globaliziranom piramidalom strukturom. Apсурdnost stanja pojačava prateća retorika uznošenja integracijom, mobilnosti i fleksibilnosti, koja u zbilji živi uz zatvorena vrata i ograničene mogućnosti kretanja. Uz tjeskobu i strah od socijalne neprihvaćenosti. *Izvrnuta je piramida* tada alarm nad otupjelom političkom korektnosti i deklarativnim programima participacije i demokratičnosti. Direktna represija doima se kao zavrnuti rukav u sada permisivnijem kroju manipulacije koja svejedno cilja na razvrstavanje ljudi na počudne i one nepoželjne. U jeku ekonomski ubrzanih procesa marginalizacije, Zygmunt Bauman govori o dvama pristupima drugosti drugih, antropometričnom i antropofagičnom. Dok potonji podrazumijeva prisilnu asimilaciju i uklanjanje drugosti, prvi je značio *...zabraniti im fizički dodir, dijalog, društveno općenje i sve varijante commerciuma, simbioze i connubiuma. Njeni usavršeni, "rafinirani" (modernizirani) oblici su prostorno razdvajanje, gradska geta, selektivna pristup prostorima i selektivna zabrana korištenja prostora.* Kao generator takve prostorne politike, radovi markiraju distrikte poput Wall Streeta, matrice financijskog kapitalizma, uz njihove simboličke eksponente pomno čuvanih skyscrapera, neprobojnih pročelja ili masivnih rekvizita koji katkad poprimaju obličje umjetničkog rada. Jedan je od primjera javna skulptura *Charging Bull* u obližnjem Bowling Green Parku, koja je u Markovićevoj intervenciji preimenovana u *Zvijer* (2012. god), a njezin instrumentalizirani karakter izvrnut u crnohumornu akciju laštenja zlatnog teleta. Kao što kaže planetarno udarna valuta, *In God We Trust*.

Marko Marković nerijetko pristupa vlastitom tijelu kao referentnom materijalu, provodniku i otporniku odnosa moći. Pritom se kao poprište trvenja osobnog i društvenog ističe koža. Mjesto je iskazivanja proturječja – opipljiva granica koja štiti tijelo, a istodobno prijemljivo i propusno sučelje. Ranjiva i elastična, sklona

oštećenju kao i regeneriranju, koža označava vrijeme i brisanjem, ozdravljenjem površine nakon kakva napada... Ona je tekući sat... vrijeme, pa ipak, jer markira njegov protok i čak ga može vratiti unatrag, čini se da je i u sukobu s vremenom, na našoj strani protiv njega. Upravo to klizište čini okosnicu radova koji zalaze ispod poželjne vizure kože generirane masmedijima i soubizom. Tome nasuprot, koži pristupaju kao Serresovu metaorganu koji povezuje ostala osjetila, a medij je i otvaranja i povlačenja, u principu odupiranja vlastitu uklanjaju. Primjenom medija kože ili pak njezina *aliasa* – radnog i zaštitnog odijela, impersonalnost kapitala odražava se u konkretnom. Od nadzornih drilova, do 'mekše' regulacije ponašanja, poput globalizirane monetarne ekonomije ili fleksibilizacije radnih odnosa u smjeru najamnog rada. Zamučene granice između priznatih i ispalih identiteta te zaobilazanje problema socijalne diskriminacije uprizoreni su upravo u takozvanim superrazvijenim sredinama. Tako u pozadini videa *Janje* vidimo zgradu UN-a, a kao središnji prizor okretanje janjca u kojemu kao nositelja radnje možemo razabrati umjetnika (2012. g.). Odsutnost lica koje se provlači videom aludira na rubni status ilegalnih radnika. Pozadinska parabola o janjetu i predatoru postaje opipljivija uz oslušivanje audiopodloge s govorom N. Mandele, koji se vrti poput mantre: *...I have fought against white domination, and I have fought against black domination. I have cherished the ideal of a democratic and free society in which all persons live together in harmony and with equal opportunities. Janje, s repetitivnim zvukom i jedva pomičnim, dokumentarnim kadrom, u dosluhu je sa sadržajem, posrnutim idealima solidarnosti, opetovanim pregrupiranjima i novim prepuštanjima, usprkos priličnoj vjerojatnosti ponovnoga gubitka. Ujedno djeluje kao podsjetnik na čestu karakteristiku radova, antispektakularnu, improvizatorsku nervaturu koja o društvenim marginama i brutalno prizemnim okolnostima njihova generiranja govori ogoljelim, minimalno brađenim iskazom.*

Od samog početka na domaćoj sceni, svojeglavost i izazivačka ekscenost pratnja su Markovih radova, od performansa i akcija do video-dokumenata. Polazišna je točka izravni udar na poremećaje u društvenom tkivu, akcionistički iskazan na vlastitu tijelu koje bol upija i neposredno materijalizira, poput performansa *Samojed* ili *Iglanje* (2008.g.) koji uključuju autodestruktivno ponašanje i samokanibalizam. Oslanjanje na radikalne *body art* prakse i na bol kao ultimativnu reakciju na agresiju u društvenom tijelu, u novijim radovima jenjava. U protoku vremena protegnuto je u širi raspon modaliteta, smještajući se s one strane trpečeg spektra i referiranja na vlastito tijelo. *Glas 99%*, odnosno videorad *99*, nastao je u odjeku *Occupy Wall Street* te masovnih prosvjeda nakon ubojstva mladog afričkog Amerikanca Martina Trayvona, koje je počinio bijeli redarstvenik (2012.). Bend u sastavu Marković, Željka Blakšić i Kolja Gjoni uglazbljuje krilaticu javnih demonstracija *We Are All Like One*, a ujedno ju prenosi jezikom gluho-



nijemih, kao umjetničku gestu bunta protiv rasizma i nasilja. I kao ogledalo reciprociteta nasilja i društvene prakse oglašivanja. Zaokreti u Markovićevoj umjetničkoj biografiji, od praskava izraza ljutnje do njezina smirivanja i pretvaranja u tihu pobunu, pa opet unatrag, pokazuju se u korelaciji sa žarišnom temom – tijelom kao zajedničkim habitatom, instrumentom fine motorike, podlogom socijalno-ekonomskih grčeva, nositeljem neposluha. Pridodajmo tome rad *Popišane gaće* (2014. god.). Umjetnik nadopisuje, *kupljene su kao najjeftinije gaće za siromašnije stanovništvo, a proizvode se u Bangladešu (vidljivo na markici) gdje su djeca najjeftinija radna snaga*. Donje se rublje izlaže uz uobičajeno prikriven kontekst mahnita zakona tržišta čija je potentnost uvjetovana nezaštićenom radnom snagom. Ulijevanjem straha u gaće.

Parafraziranje lomova današnje društvenosti neprestance kruži u trijadi – apeliranja na disfunkcije javnih institucija, retoriku kojom se takvo stanje normalizira pridonoseći širenju rezignacije te na iskustvenu, a ne neku teorijsku, bespomoćnost pojedinca koja pritom ne podrazumijeva i njegov krajni poraz. Pad i osjećaj nemoći prije su one nerado priznate stanice dnevna ustrajanja. Blizak diverziji u etiketni kodeks emocija, umjetnikov pristup može katkad djelovati oporo. Svakako ne suzdržano, donoseći afekte koji se nerado propuštaju u dekorativnu društvenu retoriku, navođenu holivudskim pristupom i prema životu i prema smrti. Navire i mimo službene politike emocija, raskrinkavajući njezin dvostruki kôd. Izražavanje snažnih osjećaja kada su ona u interesu šticećenih skupina, npr. nacionalne epifanije, uz uobičajene preporuke o miroljubivom koegzistiranju koje se u zbilji provode čudnovatim mjerama, pod zaglušljivim taktom vojnih komandi.

Piramida se ponovno izvrće, nastojeći rastvoriti *ekonomiju* ljudskih odnosa, spregu ekonomskih i psihosocijalnih relacija koje afirmiraju poodmaklu kulturu individualizma i samodostatnosti. Jedna je od analogija i zagovarana i osporavana usustavljenost ljudskih potreba prema vertikalnoj hijerarhiji Abrahama Maslowa. Na dnu su piramide sigurnost i fiziološki zahtjevi. U sredini su ljubav i pripadnost, uokvirene kao društvena potreba, a vrh preuzimaju samopoštovanje i samoostvarenje. Pritom podudarnosti s današnjim društvom nekolicine na tronu ne djeluju tek sporadično. Dok pojedinci raspoložu uvjetima za samoostvarivanje, dolje se dijele rizici i životna nesigurnost. Sagledano kroz kurs na tržištu rada, brojke su prilično upečatljive, *odnos godišnjih plaća 100 vrhunskih rukovodilaca (CEO) prema prosječnom radniku (Average Worker) bio je: 1970. godine 40:1;...2006. godine 172:1. ...Ovdje je uznemirujući osjećaj da vrhunski rukovodioci milijarderi, koji primaju 1000 puta više novaca nego njihov prosječni zaposlenik, faktički nisu 1000 puta bistriji, 1000 puta prilježniji, ili da intenzivnije (teže) rade 1000 puta. Drugim riječima, razmjer nejednakosti što ga sada vidimo u Americi ne može biti rezultat izvrsnosti*. Monopolne pozicije koje utvrđuju odnose nejednakosti, Marković nerijetko sondira upravo u takozvanim civiliziranim okruženjima čija paradna kulisa zakriva vlastitu militantnu povijest. Spomenimo instalaciju *Tesla Files* (2015.), potragu za Teslinim tragovima u New Yorku koja prijanja uz napušten utopijski potencijal istraživačevih invencija, nasuprot lukrativne primjene znanstvenih izuma. Okrug uz Hotel *New Yorker*, u kojem je Tesla umro, jedan je od Markovih mjesta obitavanja, između brojnih privremenih radnih boravišta, poput *baustele*. Uz radove s tamošnjih gradilišta, ističe Marko, najjeftinija radna snaga ovdje su Meksikanci koji su skovali izreku *Mucho trabajo poco dinero/Puno posla malo novaca*. Najbrojniji su ilegalni imigranti koje se iskorištava kao najamnike, a zauzvrat ih se ne dira i ne deportira.

Dokumentarni fragmenti i crteži, biografski vezani uz preseljenje u New York (2011.), otvaraju *dosje* posrtanja i snalaženja jednog od sustavu neprilagođenih, po principu neposluha naspram prevladavajuće pokretljivosti tijela u ritmu korporativnog kapitala. Širenje rezignacije ionako previše podsjeća na programiranu reakciju kojoj bi možda valjalo doskočiti remećenjem serviranih modela dosizanja zadovoljstva u kojima *klimaks* neprestano zapinje. Baumanovski rečeno, prizvati solidarnost na način dodira koji ne steže u stisak i ne odguruje, poštujući oblik dotaknutog tijela – kao životne forme, ne statističke jedinice.

Ksenija Oreļ



Čest je slučaj da umjetnik cjelovitu izložbu završi prije no što je smjesti u određeni prostor. Izložba je u tom slučaju definirana prije definicije prostora pa je shodno tome nametnuta prostoru u kojem na bolji ili lošiji način započinje njezin kratak institucionalni život. Drugi je slučaj kada je izložba definirana prije definicije samoga prostora, ali njezina otvorena struktura omogućuje umjetniku trenutnu rekombinaciju određenih segmenata čineći je svaki puta svježom i drugačijom. Posljednji je slučaj koji će se ovdje spomenuti onaj u kojem umjetnik ulazi u prostor i u dosluhu s njim te u komunikaciji s njegovim mogućnosti oblikuje rad koji u njegovu umu postoji tek kao konceptualna naznaka. Kada bi se u spomenutu kategorizaciju trebalo smjestiti zajedničku izložbu Christoph Meiera i Dine Zrneca, pripadala bi drugom od triju spomenutih modela. Dakle, radi se o izložbi koja je „definirana prije definicije samoga prostora, ali njezina otvorena struktura omogućuje umjetniku trenutnu rekombinaciju određenih segmenata (...)“

„Izazovi prostornosti“ bio je i ostao radni naziv izložbe kojim se pokušalo definirati njezin karakter, ali opet s velikom dozom opreza da ju se suviše ne ograniči. Meier je iskoristio prostor triju polovica galerijskog prostora oblikujući stabilnu, ali nadasve prozračnu i prohodnu instalaciju sačinjenu od metalnih cijevi povezanih na uglovima spojnica od brezina drva – vitka je to konstrukcija kao i Kolarova breza; „visoka, tanka i prava“. Bjelina je brezine kore u suglasju s bjelinom cijevi kao i sa zidovima prostora, a vizualnu monotoniju bijelog razbija plavičasto svjetlo tiho raspršeno po cijelom prostoru. Meierova je instalacija tiha i nenametljiva, tek pokušaj nježnog interveniranja u prostor. Međutim, ona u sebi sadrži i provodnu komponentu za naš pogled uvodeći ga i provodeći kroz prostor. Osim instalacije Meier se služi i dodatnim predmetima poput plastične bačve, cvijeta agave, plastične vreće te opeke pronađene neposredno pred ulazom u galerijski prostor. Posjetitelju, a napose onome tko detaljnije poznaje karakteristike prostora, može se učiniti kako je Meier brojne elemente brižljivo aranžirao i uključio ih u prostor ne samo semantički, nego i vizualno. Velika je vlažnost prostora povezana s plastičnom bačvom čiju donju prerezanu polovicu Meier u potpunosti ispunjava vodom dopuštajući joj da se i prelije preko ruba bačve čime dovodi u vezu vlažan prostor, bačvu s vodom i brezu koja u prirodi najčešće obitava na vlažnom tlu. Nasuprot brezi, agava je cvijet koji ne voli vlažno tlo pa se lagano umata u plastičnu vreću i postavlja uz gornji dio prerezane bačve otvorene na donjem i gornjem kraju. Je li cjelina tako oblikovana s namjerom ili samo autorovim intuitivnim osjećajem prostora ili posve nesvjesno ostaje manje važno.

Radovi Dine Zrneca nastali su unošenjem u galerijski prostor djela koja je autor izradio prije nekoliko mjeseci istražujući fundus (inače nedostupan običnim posjetiteljima) zagrebačkoga MSU-a. Pod nazivom „Između radova“ Zrnc je izložio materijaliziranu prazninu koju je uočio obilazeći fundus i fokusiravši se upravo na zatečeno stanje u njemu. Praznina između slika iz fundusa MSU-a postaje osnovna referencija kroz koju autor intervenira te jedinom „materijalnom“ osnovom njegovih djela. Zrnc se na taj način dvostruko poigrava slikom jer međuprostor između postojećih slika u fundusu, trenutno skrivenih od javnosti, materijalizira kroz svoje vlastite radove. Nadalje, nove slike koje iznosi pred javnost odražavaju istovremenost postojanja praznine (koja je i u trenutku njegove izložbe postojala između slika u fundusu) i njezinoga materijalnog otiska (koji je trenutno prisutan pred publikom). K tome, Zrnc materijaliziranu prazninu umata „velom“ dajući joj novi vizualni oblik. Sa spomenutim iskustvima slikar ulazi u prostor Galerije Kazamat i brojne već materijalizirane otiske praznine slaže u jedinstvenu tvorevinu primjerenu galerijskom prostoru kojoj nadodaje i druge predmete poput sklopljene stolice i komada leksana. Zrnc se i ovdje predstavlja kao istraživač i eksperimentator koji ne istražuje isključivo mogućnost slike kao medija, nego mogućnosti i karakterističnosti nastanka slike uopće povlačeći se iz područja slike u nešto što bi se moglo nazvati predlikom, pri čemu se pod prefiksom „pred-“ misli na proces kojim se do slike može doći.

Izložbeni susret Meiera i Zrneca predstavlja tako novu izložbenu komunikaciju u kojoj zbog nenametljivosti djela ništa ne ostaje suvišnim. (I.L.)



I LOVE AUTOGOL

“To fail or not to fail” That is not the question! Is it possible, within an artistic context to imagine a sheer “statement”? Personally speaking, I have always found the term: “artist’s statement” to be quite the oxymoron. Is it actually possible for an artist to “state” something? An artist utilizes doubt, accepting failure as the beginning of an investigation, paradoxically the artist embraces failure as a major aspect of development. Art in and of itself is a process derived from chance, misstep, and change. It is imperative that any process of consideration relating to art be conducted, created, considered, or for that matter represented in a non-linear fashion to the point where one i.e. the artist considers such methods as a code. Without the ever present danger of a surprise or some form of deviation art risks becoming one dimensional, didactic, even documentary. Imagine, for example, a situation in which one alters the form of a narrative going from statement to a story:

“I find myself one evening in a bar with two friends of mine who so happen to be artists. The place is quite odd. Darkness hangs low over the entire room with the weight of a black velvet cloak. It’s all black, from the tiles by the tips of my toes to the walls which surround us. It would seem, as if the only colour as far as the eye can see is provided by an array of strange lamps bursting through the ceiling blooming ever so slightly resembling a flock of amphora. As they flash ever so slightly, my companion mentions that they very well could be seats, and we laugh. A discussion arises between us, the topic: our current location. A tinge of irony coats our words as they seeth from our lips. A blond girl has attached herself to the side of the bar, body perpetually in motion. Her subtle twist standing in stark contrast with the two gentlemen opposite her. Both uniform, hair short; one portly sporting an ill fitting silk shirt, the other of a thinner variety with a black leather jacket. They occasionally exchange what seem to be polite remarks with the fair haired dancer, as my cohorts can’t help but quip about the trio and how well they appear to belong to this place. A man opens a bottle of champagne, eyes fixed on our table, an occurrence which unexplainably serves to escalate the curiosity we share about this quizzical little place we have crawled into.

“It’s a matter of reflection.” mentions a friend. Well sure, after all we’re surrounded by mirrors. The mirrors work in tandem with the lights to create a dazzling nearly psychedelic effect. My comrades: learned men; well versed in the arts and sciences, and while I suppose I could work out certain objective reasons as to why they find this bar appealing, and so as I sip and swig from my whiskey I attempt to evaluate it. But I digress, I can’t help but laugh at the bartender and his awkward physicality as he performs his craft. “It’s a matter of balance!”: my associate blares out across the table, “Too much ginger beer and the cocktail is garbage.”

And he’s right; it’s all about balance, and reflection, even in this odd little hole the various elements coincide with one and other in their own way. I can’t escape how weird this place is, how kitsch, how mysterious, it almost has a comedic quality of sorts it’s very dark here, and I need to use the toilette. I stand up, I walk through the bar with a confident step and all of a sudden, ouch!, I bump into a mirror. My two friends laugh. I love autogol.”

Vincenzo Della Corte





IMPRESSUM

IZDAVAČ	HDLU OSIJEK
ZA IZDAVAČA	ROBERT FIŠER
UREDNICI	MARIO MATOKOVIĆ / KRUNOSLAV DUNDOVIĆ
GRAFIČKI UREDNIK	KRUNOSLAV DUNDOVIĆ
LEKTURA	IGOR LOINJAK / INES SKELAC
FOTOGRAFIJE	KRUNOSLAV DUNDOVIĆ
TISAK	SKANER STUDIO, ZAGREB
NAKLADA	250

ZAHVALE : Domagoj Sušac / Stanislav Marijanović / Nikolina Pokorić / Vinko Vidmar / Umjetnička akademija u Osijeku / Odjel za kulturologiju / Galerija Vladimir Bužančić / Austrijski kulturni forum / Skaner studio / ADVERTA



Izložbe su financirane sredstvima Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Grada Osijeka.

H B L N O S I R E K