

Onurov dvojnik



lipanj 2011.

Kako su izvijestili mediji, posljednju epizodu turske sapunice „1001 noć“ gledalo je čak 900.000 Hrvata. Onuromanija je tako doživjela klimaks, svjedočeći niz – za sociologe, mediologe, politologe, filozofe – zanimljivih činjenica i po(r)uka koje učvršćuju naše poglede na odnose i vrijednosne relacije unutar suvremenog društva medija, spektakla i potrošnje.

Kao logični marketinški završetak masmedijske trakavice o ljubavima i mržnjama u Turaka pojavio se u nas i natječaj o Onurovu dvojniku i Šeherezadinoj dvojnici: slučaj je htio da u izboru za najbližijeg dvojnika televizijskog junaka pobjedi jedan – umjetnik. Prošavši kroz sve procese maštovite medijske eksploatacije i iskusivši sve fineze u, kako sam umjetnik kaže, spektaklu masmedijski generirane promjene identiteta, shvatio je koliko se na jednome, samo na prvi pogled banalnome primjeru, mogu simbolično pročitati sve naše priče o Zapadu i Istoku, simulaciji i stvarnosti, fikciji i zbilji, starnome i lažnom identitetu... Što umjetnost tu, kao komentar ili analiza, može a da se ne pretopi u fluidnu stvarnost? Osobito u svjetlu činjenice da je ona već, najmanje od Duchampa, izgubila svoja homogena mjerila i svoja stroga disciplinarna određenja. Proces je rastakanja njezine cjelovitosti posebno vidljiv u vrijeme kada industrija kulture prožima i apsorbira sva, do sada, manje-više cjelovita područja, te dekonstruira i umjetničko djelo kao univerzalnu tvorevinu jasnih značenja, formi i pozicije. Strukturirana kao opća i potpuna slika svijeta i određena njezinim tehnološkim i proizvodnim vrijednostima, ta je kultura koliko neupitna, globalna akumulacija znanja i informacija toliko i rasadnik za nicanje permanentne sumnje. U igri su, dakako, dva viđenja koja se oslanjaju i na dvije teorijske pretpostavke: s jedne strane, pretpostavka intaktnosti društvenim vrijednostima normirane kulturalne prakse, a s druge, utemeljenje jednoga posve novoga, samorazumljivog i samogenerirajućega kulturalnog polja.

U središtu je oba pristupa pitanje statusa i karaktera slike. Naspram određenja slike kao pisma i jezika javlja se, u okvirima nove, na medijima bazirane transformacije, njezino postavljanje u poziciju nove realnosti, nesklone da svoje mjesto brani instrumentima i metodama razumijevanja „slike kao simboličkog prijenosa ideja, formi i sadržaja imanentnog slici“.¹ Umjesto toga, karakter je i značenje „slikovnog zaokreta“ u tome da se uspostavi novi prostor slike, nesvodiv na tumačenje koje je uvijek podložno društvenim zadanostima, pa i implicitnoj pragmatici te konvenciji i pravilima jezika. Ako se, dakle, *Pictorial turn* ne događa zato što je došlo do kritične mase u bukiranosti svijeta medijskom interpretacijom nego stoga što završava razdoblje usredotočenosti na mimetičko-reprezentacijsko polje, počinje učvršćivanje pojma slike po sebi i naglašavanje procesa kojim se ta slika gleda. Posve je izvjesno da od toga procesa rekognosciranja zavisi kakav će biti odnos između slike i stvarnosti: hoće li slika ostati „objekt“ distanciran od svoga konteksta ili će otvorena dimenzija prizora uputiti na čitanje njegovih mnogobrojnih značenja.

Ako se od prije desetak godina govori o povratku slike onda to sigurno nije „slika“ kakva je bila poznata za modernističke ere nego medijska slika koja kroz digitalni ustroj posjeduje bezbroj solucija za ostvarenje željenog cilja. A taj je cilj sve samo ne apodiktički, iako je na prvi pogled u službi i pod dikatom raspršenih zahtjeva koje postavlja medijska kultura. Zato ta „slika“ ne producira samo poruke (od estetskih do etičkih) nego reflektira, pa i uključuje vrijednosti i mehanizme same produkcije.

Postavljanje izložbe o autorima koji se referiraju na suvremeno društvo spektakla, popularne kulture, masovnih medija i društvene fenomene kasnoga kapitalizma podrazumijevalo je da suvremena umjetnička praksa pokazuje znakove produbljenoga interesa, barem u mjeri u kojoj je moguć minimalni izbor iz te prakse. Očekivanja su, međutim, daleko nadmašena, pa je koncept izložbe pretrpio promjene tako da je cjelina sastavljena od divergentnih orijentacija i praksi koje se ne mogu lako podvesti pod zajednički termin. To svakako nije izbor koji bi locirao neku tendenciju ili pokret, još manje neovarijantu nekog povijesno verificiranog stila: riječ je o autorima čiji je raspon interesa od fascinacije popularnom kulturom i njezinom medijskom interpretacijom do kritike društva spektakla i njegovih manifestacija, u širokom rasponu od plahe indeksacije problema ili ublažene ironijske slike do subverzivnog svrdlanja samih temelja društvenog i njoj pripadajućega medijskog sustava. Dakako, s konačnim pravorijekom nad kojim uvijek lebdi duh kulturalne transformacije: i onda kada autor neće invektiva se njegova djela u velikoj mjeri pretvara u metakritički čin.

Bez obzira, dakle, postavlja li se umjetnost „pasivno“ ili „aktivno“ prema kontekstu u kome nastaje, je li njezina moć takva da može transformirati društvene procese ili ublažiti negativne učinke tih procesa ili se pak, na drugom polu te horizontalne ljestvice, gubi u vrtlozima moći i topi u raljama kapitala i spektakla, njezin je legitimitet opravdan samo ako brani duhovnu poziciju svoga tvorca.

¹ Žarko Paić: Dekonstrukcija slike, u zborniku: Vizualna konstrukcija kulture (priredili Žarko Paić i Krešimir Purgar), AB, HDP, Zagreb, 2009., str. 16.

Govorimo li jezikom aktualnoga stanja situacija kao da je jednoznačna: umjetnost je dio ili je, u najmanju ruku, nagrižena manifestacijama medijskog posredovanja i manipulativnom moći društva spektakla i iz toga okruženja jedva može tražiti intaktni prostor za sebe. Ali, treba li ona „čisti“ prostor ili je, kao i uvijek kroz povijest, njezin glas vezan uz vazalne odnose prema fenomenima moći? Nekada se, različitim strategijama – pri čemu ni mimikrijski postupci nisu nelegitimni – uspeva uspostaviti stanje, stvarne ili prividne, važnosti, ali se nikada nije dogodilo da je ona ugrozila temeljni poredak. Čak ni postupci deregulacije njezinih izvornih značenja i temeljnih funkcija i traženje neke šire paradigme unutar cjeline vizualne slike svijeta ne osigurava joj sigurni prostor zaštićene zone nego se javlja nova opasnost da se kao, navodno osamostaljena, tehnološka i komunikacijska „totalna“ slika nametne kao suarbitar koji će zajedno s nositeljima kapitala i tržišta regulirati društvene odnose.

Primjere je i poziciju umjetnosti u društvu spektakla i popularne kulture moguće imenovati i opisati i bez cjeline iz koje proizlazi, ali je za razumijevanje odnosa potrebno precizirati kontekst socijalnih, političkih i ekonomskih uvjetovanosti koji produciraju taj tip društva i kulture. Strategija razvoja kapitalizma, naime, implicira takav tip osvajanja tržišta koje u sebe uključuje sve potencijalne alate i metode: funkcija je spektakla najmanje trostruka, a očituje se u pacifikaciji i pasivizaciji pojedinca, u stvaranju lažnih vrijednosti i potreba te, preko tih surogatnih elemenata, u konačnom upravljanju pojedincem. Stoga je Debordova objekcija savršeno jasna kada kaže da je spektakl društveni odnos, a ne puka prebukiranost slikama: ali, ako je nekada, u predmodernu dobu, komunikacija dovodila do takvih društvenih odnosa koji su snažili kolektivni identitet u funkciji jačanja zajednice, danas je ta komunikacija usmjerena samo prema jačanju potrošačke strasti, odnosno prema stanju u kome tržište kolonizira društveni život.

Bitni su divulgatori toga stanja mediji. Oni proizvode (strukturom i sadržajem) spektakl, a sve u funkciji kvantifikacije, pa onda i povećanja profita. Poredak je moći koji se tim procesima generira u funkciji kapitala: sve je podređeno njezinim interesima, a osnovni oblik te ekonomije odvija se posredstvom medija koji, dakako, proizvode spektakl, zabavu, opuštanje, razbibrigu. Dok se još u pretečama društva spektakla elementi popularne kulture transfiguriraju u visoku umjetnost, danas je na djelu izravno korištenje i fascinacija TV-serijalima, jeftinim B-filmovima, paraliteraturom, kičem i romantikom. To su modeli koji najlakše proizvode učinke pasivizacije i produciraju sisteme vrijednosti u čijem je središtu praksa konzumerizma. Pribavljanje, nabavka i posjedovanje, pak, postaju kategorije za sebe zato što u robi nije kondenzirana stvarna vrijednost, nego simbolična: imati neki predmet potrošačke jagme znači posjedovati značenje koje se, prije ili paralelno s novcem, mjeri i statusnim, simboličnim parametrima. Oslonimo li se na Baudrillarda iz razdoblja radikalizacije njegove kritičke teorije bit ćemo suočeni s viđenjem krajnjih posljedica tih procesa: stvaranjem apsolutnog svijeta iluzija, koji potpuno dirigira ljudskim potrebama i oblikuje njihove stavove, mišljenja i vrijednosni sud. Model simulirane stvarnosti, koji se uspostavlja tako da mediji i tržište diktiraju svaki oblik strukturiranja realnog svijeta, zamjenjuje stvarni život. Ako je u jednom razdoblju i mogao zagovarati utopijski oblik povratka na pretpotrošačko društvo, Baudrillard je poslije prihvatio realnost i nemogućnost promjene kapitalističkog sustava objekata i metode simulakruma. Najdalje dokle se može doći jest da se sustav izaziva iz pozicije individualne nadmoći i da se odnos ne svodi na suprostavljanje s ciljem negacije nego nadvladavanjem objekta i njegovom ironizacijom. Je li to „površina“, odnosno legalizira li se time „istina“ prirode, drugo je pitanje. U svakome slučaju, iluziji je moguće parirati samo radikalnom iluzijom.

Rekli smo već da je apsolutnu dominaciju slike danas moguće protumačiti i opravdati i iz druge perspektive: iz nje svijet slikovnog ne producira se kao posljedica agresivnog obuhvata koje vrše mediji, reklame, spektakli, potrošačka kultura, digitalno doba i integritet znanja, već je prevlast slike rezultat njezine stvarne prirode, sada oslobođene svoje mimetičko-reprezentacijske funkcije. U okviru vizualnih studija, koje je utemeljio američki znanstvenik Mitchell, slikovni obrat o kome govorimo, znači promjenu paradigme: slika više nije simbolični prijenosnik formi, sadržaja i ideja nego vizualni događaj izvan logocentrične sfere. Jer, „jesmo li sigurni da gledati znači vidjeti, a da je znati vidjeti nužno i moći spoznati?“¹

Postaviti zaokruženu, definiranu i cjelovitu izložbu na „temu“ spektakla, medijskog društva i potrošačke kulture zadatak je koji nadilazi snage i mogućnosti toga kustosa, ali je i projekt čija realizacija ne zavisi od umnih, fizičkih i organizacijskih mogućnosti pojedinca ili grupe. On je neizvediv kroz imperativ homogenosti: ako se izvede izložbeni model s intencijom zaokružavanja, bit će oštećeni svi oni raspršeni dijelovi koji se, kao autonomne činjenice, ne vole podvrgavati skupnoj praksi, a ako se pak – usprkos diktatu sudovanja u umjetnosti – krene prema indeksaciji svih pojava, priča bi lako mogla završiti u općoj relativizaciji.

No, praksa heterogenosti i nestalnosti („Umjetnost uvijek izmiče“ – rekao bi Kožarić), danas, u vrijeme opće relativnosti i simulacije, ima svoj uvjerljivi legitimitet. Utoliko i ovaj izbor autora posve suprotnih načina reagiranja na kontekstualni okvir nije tek

¹ Krešimir Purgar: Preživjeti sliku, Meandar, Zagreb, 2010., str. 20.

pokušaj da se, relativizirajući kriterijsku granicu, uspostavi lažna egalitarna slika stanja nego da se dosljednim uvidom u medijski, tematski i stilski heterogenu praksu naglasi bujnost interpretativnih solucija. Stanje u kome jedna orijentacija ne potire drugo moguće je samo onda kada solucije iskazuju visoku razinu samoosviještenosti i kada autorski govori, bez obzira na način i formu iskaza, ne proturječe jedan drugom niti se negiraju zato što su drugačijih jezičnih svojstava.

Nekoliko je autora koji medijem slikarstva interpretiraju svijet globalnog spektakla, obuhvaćajući iste ili slične problemske fragmente na posve drugi način i u interpretativnom i u tematskom smislu, ali posvajajući svijet medijskog šarenila da bi mu se potihom ili otvoreno oponiralo. Čak i slučajevi poput radova Stjepana Šandrka, koji se površno percipirajući, čine samo apologijom slikarske forme i pin-up konteksta, naslućuju ironijsku, pa i subverzivnu moć fotorealizma: u hladnoj objektivnosti, do kraja lišene osobne ekspresije, ispisuje se i narav te „slike bez svijeta“, svedene na površinu, sjaj, pjenu i bljesak. Suprotno od njega, Vekićev rad donosi raspršenu digitalnu sliku sumornih prizora TV-spektakla i detektira prebukiranost medijskih događaja te njihovo pretvaranje u stereotipiju i repetitivni prizor, kome se na kraju topi svaki sadržaj i relativizira svako značenje.

Dok platna Helene Janečić, prisvajanjem jezika i oblikovne prakse stripa relativiziraju medij, a interpolacijom žene u muški svijet superheroja razaraju mit o supremaciji, dotle Snježana Ban, parafraziranjem ručnog rada i krojačkog zanata te postupkom kolažiranja prizorima medijski eksploatiranih scena daje, posve neočekivano, dimenziju neke konvencionalizirane i blage priče „iz ženskog rakursa“.

U političkom inkubatoru začet, a kroz medijske kanale distribuiran mit o Hrvatskoj „koja zvuči dobro“ i u kojoj se slobodno prepuštamo „mirisu borova i cvijeća i nježnom dodiru povjetarca“, Davor Mezak suproavlja slike i zapažanja iz drugog rakursa: na primjer, iz očista agencije CIA i njezinih analitičara koji govore o „kiselim kišama“, o „šest milijuna mobitela“ i o „750.000 ljudi spremnih za rat“. Bojanka je Nikoline Ivezić još izravnija: „Pozdrav iz Hrvatske“ ironična je slikovnica, s prizorima socijalnih i političkih drama svakodnevnice koju će trebati, posve u skladu s našom mimikrijskom i dvoličnom praksom, obojati u šarenu opsenu. Labrovićeva, pak, simulacija boks-meča za titulu ministra kulture, ispod svoje zabavne oblande i šašavog, parodijskog karaktera otkriva žaoku tipičnu za toga eksponiranog performerera.

Za Danka Friščića, Onurova dvojnika, već smo rekli kako postavši središtem jedne visoko produktivne medijske manipulacije, otkriva niz indikativnih činjenica društva koje živi između realnosti i simulacije. Tu temeljnu dvostrukost otkrivaju i poštanske karte Željka Badurine, s prizorima aktualnih i svima znanih sadržaja, ne bez bezazlene igre i šale, ali ni lišene ponekog gorkog okusa i aluzivne žestine. Objekti Ivana Fijolića iz posljednjih godina, pak, osim što su inspirirani svijetom spektakla, variraju rečenu dualnost, ali s paradoksalnim posljedicama, u kome ni jedan izbor ne može biti valjan.

U tematizaciji svijeta popularne kulture Ana Schaub radi inverziju, pa njezini likovi postaju kartonska plašila, lišena svoje nadnaravne moći i medijske slave.

Rad je i performans Saše Živkovića paradigmatički izravan u varijaciji teme identiteta i potrošačke kulture, dok je Cvijanovićeve knjiga-katalog podsjetnik da se strategija suvremenog umjetnika koji računa na transformativne društvene posljedice svojih akcija može odčitati i kroz optiku jednog, navodno neaktualnog, revolucionarnog programa.

Zaključno, društvo koje već godinama živi između iluzije i stvarnosti, točnije interpretirajući i vrednujući svoje iluzije kao da se ostvaruju u realnome životu, a svoju realnost prikazujući tek kao iskrivljenu sliku koju šire zlonamjerni interpreti, to društvo i ne može imati drugačiju umjetnost od one (ove) koja tu dvojnost izravno ili neizravno uključuje kao strukturalni element, sadržaj ili poruku. Živjeti u iluziji može se onda kada se slika istrgne stvarnosti i kada ona, a ne realnost koja joj je „baza“, postavlja parametre i određuje izgled te stvarnosti. No, gdje smo ako je ta slika novi, samostalni entitet neovisan od ideoloških odčitavanja njezina sadržaja i ako ju gledamo tek kao „sliku“? To pitanje, na kraju, postavlja i ova izložba.

Marijan Špoljar

Željko Badurina

Snježana Ban

Nemanja Cvijanović

Ivan Fijolić

Danko Friščić

Nikolina Ivezić

Helena Janečić

Siniša Labrović

Davor Mezak

Ana Schaub

Stjepan Šandrk

Matko Vekić

Saša Živković



Ivan Fijolić

Monocikl, komb.materijal, 170 x 50 x 50 cm, 2009. / *Bokser*, željezo, drvo, 11 x 8 cm, 2010.



Stjepan Šandrk

Ivana III, ulje-platno, 100 x 80 cm, 2010. / *Ivana XIII*, ulje-platno, 100 x 70 cm, 2010.



Davor Mezak

Top Secret, 8 light-boxova s natpisima (cca 100 x 35 x 8 cm), grafiti na zidu, fotografije
- ambijentalna i svjetlosna instalacija







The Communist Manifesto

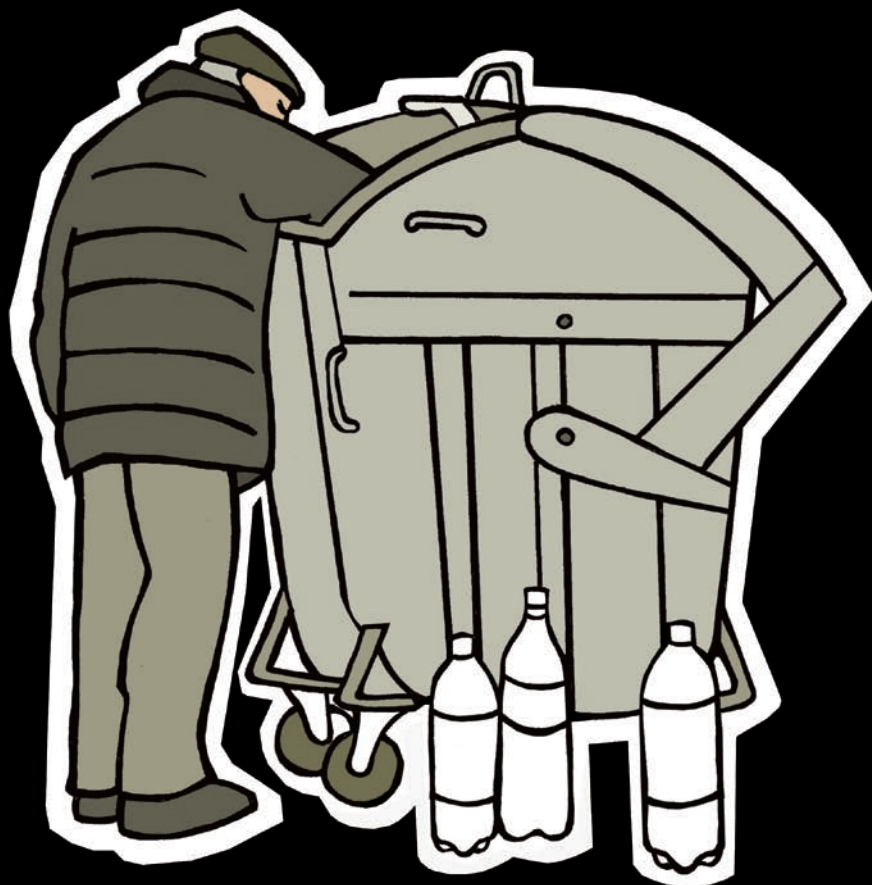
**Karl Marx
and Friedrich Engels**

MANIFESTO OF THE COMMUNIST PARTY

*From the English edition of 1888,
edited by Friedrich Engels*

BOJANKA

pozdrav iz hrvatske



Helena Janečić

Lana u autu, akril-medijapan, 70 x 90 cm, 2011. / *Masquerade*, akril-platno, 90 x 70 cm, 2011.



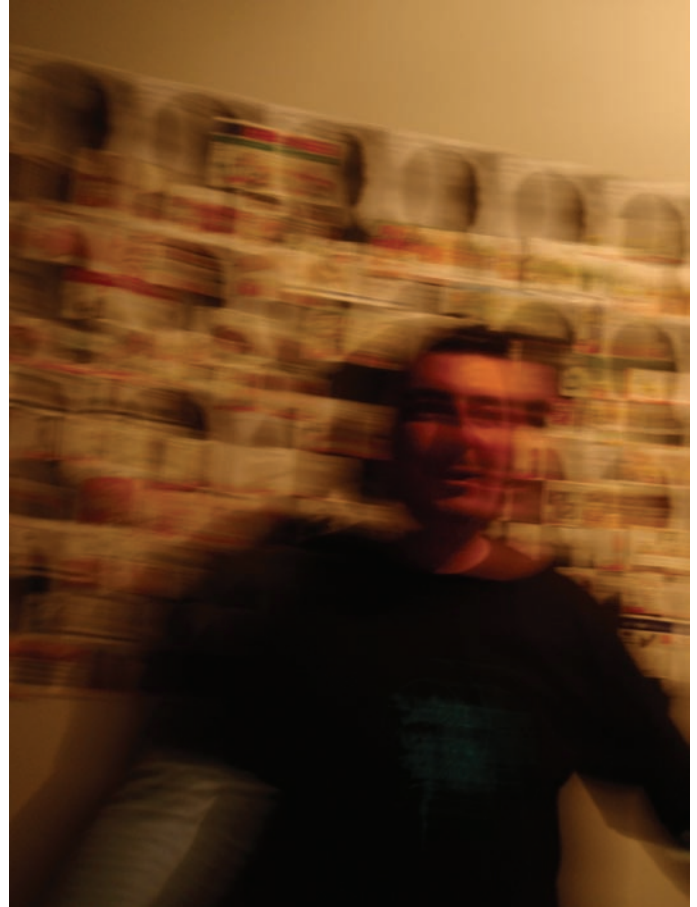
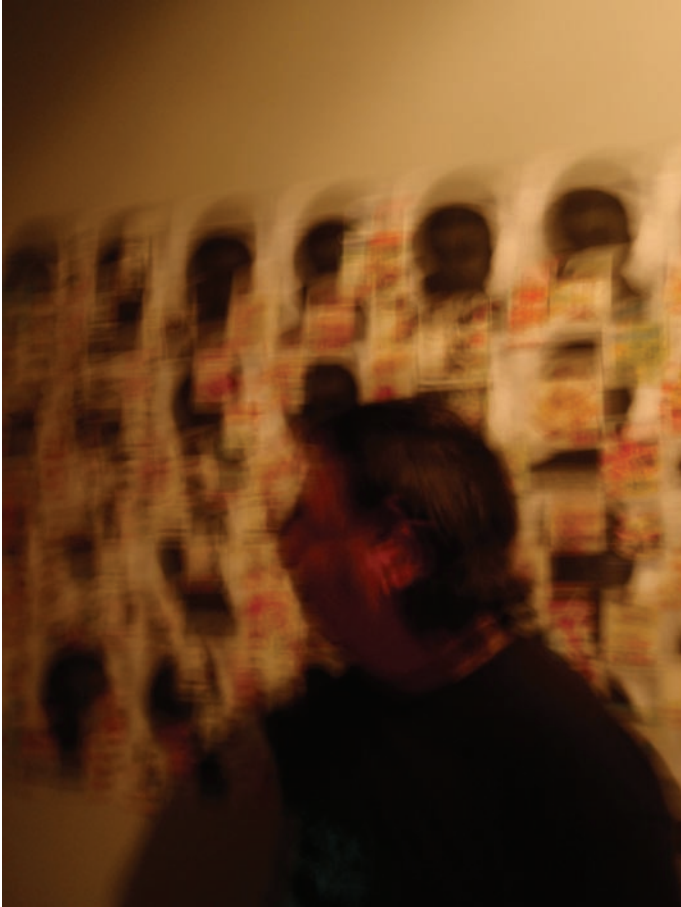
Snježana Ban

Benzin, hrana, prenoćište, umjetnost..., 8 radova, 23 x 31 cm, kolaž-papir, 2011.



Saša Živković

Wall paper identity, dimenzije varijabilne, zidna instalacija-performans



Matko Vekić

Magnetsko brdo vremena, ulje, lak – platno, 230 x 300 cm, 2011.





Biografije umjetnika

Željko Badurina / 1966., Zagreb / Diplomirao je na grafičkom odsjeku Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu 1996. godine (klasa prof. Miroslava Šuteja). Do sada je imao 20 samostalnih izložbi. Živi u Zagrebu.

Snježana Ban / 1980., Zagreb / Završila je Školu primijenjenih umjetnosti, a nastavnički odsjek na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu (klasa prof. Ante Rašić) diplomirala je 2008. godine. Diplomirala je modni dizajn i na Tekstilno-tehnološkom fakultetu u Zagrebu. Sada pohađa poslijediplomski studij slikarstva na ALU. Živi u Zagrebu. Do sada je imala 4 samostalne izložbe.

Nemanja Cvijanović / 1972., Rijeka / Diplomirao je na Accademia di Belle Arti u Veneciji. Živi i radi u Rijeci.

Ivan Fijolić / 1976., Zagreb / Diplomirao je kiparstvo na nastavničkom odsjeku na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Do sada je imao 21 samostalnu izložbu. Živi u Zagrebu.

Danko Friščić / 1970., Zagreb / Diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu u klasi prof. Đure Sedera. Sada je profesor na ALU u Zagrebu. Do sada je imao više od trideset samostalnih izložbi.

Nikolina Ivezić / 1970., Zagreb / Na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu diplomirala je 1998. godine. Do sada je imala 37 samostalnih izložbi. Živi i radi u Zagrebu.

Helena Janečić / 1979., Osijek / Diplomirala je slikarstvo na američkom sveučilištu Furman 2003. godine, a Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu (klasa prof. Rončevića) završila je 2007. godine. Živi i radi u Osijeku. Do sada je imala šest samostalnih izložbi.

Siniša Labrović / 1965., Sinj / Upisao je na Filozofski fakultet u Zadru, a diplomirao Studij hrvatskog jezika i književnosti u Zagrebu. Radio je kao profesor na mnogim školama, a od 2000. godine bavi se vizualnim umjetnostima. Živi i radi u Zagrebu i Sinju. Do sada je imao mnogobrojne samostalne i skupne izložbe, performanse i urbane intervencije u zemlji i inozemstvu.

Davor Mezak / 1968., Zagreb / Završio je Školu primijenjenih umjetnosti, a Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu (klasa prof. Ante Kuduza) diplomirao je 1995. godine. Član je HDLU i nekoliko neprofitabilnih udruga. Do sada je, od 1992. godine, imao 24 samostalne izložbe. Živi i radi u Zagrebu.

Ana Schaub / 1983. / Završila je kiparstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 2007.godine. Sada je na poslijediplomskom studiju videa u Ljubljani. Živi i radi u Zagrebu.

Stjepan Šandrk / 1984., Osijek / Završio je Školu primijenjenih umjetnosti u Osijeku, a Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu (klasa prof. Rončevića) diplomirao je 2006.godine. Sada je student poslijediplomskog doktorskog studija slikarstva na ALU u Zagrebu. Do sada je imao pet samostalnih izložbi.

Matko Vekić / 1970., Zagreb / Diplomirao je slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1995. godine, u klasi prof. Đure Sedera. Od 2007. docent je na ALU u Zagrebu. Do sada je imao 37 samostalnih izložbi.

Saša Živković / 1970., Koprivnica / Završio je nastavnički smjer na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu (prof. Zlatko Keser). Sada pohađa poslijediplomski doktorski studij na ALU u Zagrebu. Asistent je na Učiteljskom fakultetu u Gospiću. Živi u Gospiću, Zagrebu i Križevcima. Do sada je imao deset samostalnih izložbi.

