

DIMENZIJE HUMORA



## DIMENZIJE HUMORA



Hrvatsko društvo likovnih umjetnika Osijek  
Galerija Kazamat, Osijek  
16. prosinac 2011. - 9. siječanj 2012.



Hrvatska udruga likovnih umjetnika Split  
Dioklecijanovi podrumi, Split  
1. - 22. ožujak 2012.



Muzej suvremene umjetnosti Istre /  
Museo d'arte contemporanea dell'Istria  
(Manifestacija vizualnih umjetnosti *Tu smo 3*), Pula  
rujan 2012.

Izložbe :

Osijek  
Hrvatsko društvo likovnih umjetnika Osijek  
Galerija Kazamat  
16. prosinac 2011. - 9. siječanj 2012.

Split  
Hrvatska udruga likovnih umjetnika Split  
Dioklecijanovi podrumi  
1. - 22. ožujak 2012.

Pula  
Muzej suvremene umjetnosti Istre /  
Museo d'arte contemporanea dell'Istria  
(Manifestacija vizualnih umjetnosti *Tu smo 3*)  
rujan 2012.

Autorica projekta :  
Blaženka Perica

Organizacija projekta :  
Sonja Gašperov  
Blaženka Perica  
Vedran Perkov  
Viktor Popović

Organizacija izložbi :  
Hrvatsko društvo likovnih umjetnika Osijek  
Hrvatska udruga likovnih umjetnika Split  
Muzej suvremene umjetnosti Istre, Pula

Izložbe u Osijeku, Splitu i Puli realizirane su sredstvima  
Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Grada Osijeka.  
Katalog izložbe realiziran je sredstvima potpore Hrvatske  
udruge likovnih umjetnika Split.

Publikacija :

Izdavač :  
Hrvatska udruga likovnih umjetnika Split

Za izdavača :  
Mateo Perasović

Urednica kataloga :  
Blaženka Perica

Fotografije :  
arhivi umjetnika

Grafičko oblikovanje :  
Viktor Popović

Tisak :  
Kerschhoffset, Zagreb

Naklada :  
500

Zahvale :  
Danijel Kerš, Kerschhoffset, Zagreb  
Tomislav Kličko, Lauba - kuća za ljude i umjetnost, Zagreb  
Vanja Žanko, Lauba - kuća za ljude i umjetnost, Zagreb

Copyright :  
2011., organizatori, urednici, autori i umjetnici

ISBN :  
978-953-7740-04-7

## DIMENZIJE HUMORA

*“Pokazujući nam ludost svijeta, humor nas ne spašava od te ludosti... nego nas poziva da se suočimo s ludošću svijeta...”*

### Uvod, kao i zaključak...

Tri važeće, uglavnom prihvaćene teorije humora svjedoče o povijesnosti, što znači i promjenjivosti pojma onoga čemu su se, gdje i kada ljudi smijali. Aristotelova teorija superiornosti koja je najdugovječnija, i zadržala se sve do modernog doba, tumači smijeh iz predodžbe neke izvrsnosti u nama koja se smije slabostima drugih. U 19. stoljeću pojavit će se teorija olakšanja (Herbert Spencer, Freud) koja favorizira smijeh kao onu vrstu aktivnosti koja nas oslobađa nervoznih energija i tako nam pribavlja ugodu. Ona treća, teorija inkongruentnosti, javlja se u Engleskoj 18. stoljeća; utjecala je najviše na filozofe (od Kanta do Nietzschea, Bergsona, Plessnera i Wittgensteina), pa njoj imamo najviše za zahvaliti dugovječno prisustvo teme humora u filozofiji. Inkongruentnost kao središnji pojam ove teorije razmatra smijeh kao doživljaj neke nepodudarnosti, uglavnom nesklada između stvarnih zbivanja i očekivanja, i kao takva ostala je dominantnom teorijom humora sve do danas, što međutim ne znači da su one druge teorije time bile sasvim potisnute ili zaboravljene.

Pojavnostima i instrumentarijem humora u suvremenoj vizualnoj umjetnosti u Hrvatskoj, a među pripadnicima mlađe (i najmlađe) generacije, bavi se i izložba “Dimenzije humora”. Humor se u modernoj/suvremenoj umjetnosti doista očituje na razini određenog nesklada između stvarnosti i očekivanja, ali se taj pojavljuje i na razini učestalog podriivanja određenih konvencija, i to ne samo onih koje je tradicionalna teorija isticala unutar društva u cjelini, nego ponajprije onih u umjetnosti samoj (konvencije medija, institucije, funkcije nekog aktera ili segmenta



Man Ray, *Marcel Duchamp kao Rose Sélavy*, 1920.  
Charles Chaplin, *A Woman* (film still), 1915.

umjetnosti) čemu svjedoči bogat broj primjera, od Duchampa do Ivana Kožarića, od Erwina Wurma do Sisleya, od Paul McCarthyja do Pipilotti Rist, pa sve do mnogih konceptualnih izričaja: od Baldesarija do Trbuljaka, Gotovca ili Stilinovića, ali ne i npr. Kosutha...

Usprkos dokazano primarnog djelovanja mehanizama humora u konkretnim situacijama, njegovoj lokalnoj kodiranosti - interes za pitanja (upravo u bogatoj riznici duhovitih umjetničkih izričaja) o tome gdje je humor univerzalan u svojoj biti, nimalo se ne umanjuje, nije zanemariv, nego ostaje poticajnim impulsom. Zašto npr. elemente humora možemo naći u Warholovom opusu, ali ne i u onom njegovog njemačkog prijatelja Beuysa, čiji mlađi sunarodnjaci su opet na svoj način bili “više ozbiljni” (Richter), a češće duhoviti (Polke, Kippenberger, Rosemarie Trockel)? Zašto video-radovi, recimo “Painter” Paul McCarthyja, ili Francis Aljsovi video-performansi, pa i radovi Cory Arcangela djeluju “komičnije” nego li radovi npr. Tacite Dean, Matthew Barneya ili Daren Almonda, a Rikrit Tiravanija ili Ai Waiwai mogu ozbiljnošću tema i nasmijati? Ili zašto među Gorgonašima, usprkos njihovoj “grupnoj” sklonosti apsurdnim, smiješnim situacijama - posebno Kožarićevim radovima pripisujemo duhovitost, dok taj izraz uglavnom ne koristimo za Vaništinu liniju ili Kniferove meandre? Nije naravno cilj ove izložbe odgovoriti na ova potonja pitanja, niti promovirati neki “stručan” stav o “legitimiranju” pozicija umjetnika na temelju ozbiljnosti ili duhovitosti kao da se radi o nekakvim vrednosnim kriterijima. Humor je samo jedna od općih značajki unutar cjelokupne kulture, pa i umjetnosti kao njenog segmenta



Ivan Kožarić, *Pozlaćena vrata*, 1971.

u suvremenoj stvarnosti, a jedna izložba tek mogućnost da fokusiramo pažnju na određeni fenomen.

#### Kada riječ imaju teorije...

Teorije humora, koje uzgred budi rečeno, nisu zapravo uopće smiješne, a daleko su od toga da bismo ih mogli smatrati jedinstvenima, ili kompletiranima - podastiru nam u tijeku povijesti kulture nekoliko ključnih teza. Jedna od najupečatljivijih je tvrdnja o primarnoj društvenosti ovog fenomena. On je *sensus communis*, ono što upućuje na ono što je implicitno zajednici, što se zdravorazumski u komunikaciji pod-razumijeva, što je zajedničko našem društvenom životu. U uskoj sprezi s time je i ona druga tvrdnja da je humor osnovni element koji čovjeka razlikuje od životinje - humor je ljudski i kao takav posljedica je kulture.

Razmislimo li preciznije o ovim tvrdnjama ustanoviti ćemo vrlo lako anomalije koje su u njima sadržane i koje ukazuju na jednu još primarniju odliku humora. To je aporija, jaz iz kojega humor crpi svoju esencijalnu snagu: s jedne strane naime humor jest *sensus communis*, ali tako da djeluje kao njegova inverzija, kao *disensus communis*, jer nam poznato iznosi kao nepoznato, jer nas udaljuje od razbora zajednice, približavajući nas razumljivim načinom "uneobičavanja" u zajedništvo običnog, svakodnevnog života. Smijeh se rađa tamo gdje se parodiraju rituali zajednice, gdje se konvencije i običaji

neočekivano izvrću u svoje suprotnosti, a racionalne uzročnosti prestaju važiti. S druge strane povijest kulture *homo sapiens* dokumentira mnoštvo pri-povijesti *homo ridens* beskrajnim nizom primjera komičnih obrata ljudskog i životinjskog u vidu pravog "malog bestijarija" (od Ezopa, preko Swifta i Sternea do Orwella i Borgesa), pa se humor javlja "kao istraživanje nestabilne granice koja odvaja ljudskost od životinjskoga"<sup>1</sup> Shvatimo li smijeh na račun te nestabilnosti kao svojevrsnu šifru za našu fizičku prirodu-tijelo (jer nas smijeh vraća našoj tjelesnosti, on jest tjelesna manifestacija; smijemo se na koncu "do suza", i "dok nas trbuh ne zaboli" ili dok "ne puknemo od smijeha") - postat će nam jasniji i razlog da se veliki dio humora bavi tijelom i tjelesnošću. Za razliku od životinja koje tijelo samo jesu, čovjek i jest i ima tijelo, jer se svojom misaonom aktivnošću, sposobnošću da reflektira svoje stanje ("smijemo li se tijelom, onda ono čemu se smijemo jest tijelo" u čestom broju primjera)<sup>2</sup> - može odvojiti od tijela (prirode/životinjskoga), stupiti na udaljenost na kojoj tijelo koje *ja jesam* postaje tijelo koje *ja imam* tj. "tijelo-subjekt postaje za mene tijelo-objekt, što naglašava moju otuđenost od svijeta i prirode."<sup>3</sup> Gledano ovako, čovjek u času kada počinje razmišljati postaje izdvojen (osamljen) od prirode i stran sebi (svom tijelu, onome po čemu zasigurno fizički jest, kao i životinje) - pa je veliko pitanje hoće li tu stranu svog identiteta ikada više moći sresti. Uznemirujuće misli o ovakovom raskidu čovjeka s prirodom, o jazu između toga što jesmo tijelo i toga što imamo tijelo, dakle o onome što nas dokazuje kao identitet koji je u stalnoj potrazi/nedostatku samoidentiteta - nerijetko su izvor tragičke uzvišenosti. Ali ta pukotina između tjelesnog i duhovnog nije ništa manje, možda čak uvjerljivije - i prostor djelovanja humora. Komični obrati ljudskog i životinjskog ne upućuju naime na tragičnu dubinu jaza između fizičkog i metafizičkog

- 1 Helmut Plessner: "Das Lächeln" u: "Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie", Reclam, Stuttgart, 1982.; str. 183-185
- 2 Simon Critchley: "O humoru", Algoritam, Zagreb, 2007.; str. 50. U ovom ogledu "Dimenzije humora" uvelike se oslanjam na istraživanja o kojima iznimno informativno izvješta Critchley u ovoj svojoj studiji "O humoru".
- 3 Ibid, str. 49

oblika ljudskog postojanja, nego humor iskorištava taj jaz, pa nas nasmijava upravo "povratak fizičkog u metafizičko"<sup>4</sup>.

Humor stoga čovjeka ne otkriva toliko kao produkt konačnog raskola s prirodom, nego u "kategoriji posrednika, u ekscentričnom položaju spram svijeta i svijesti"<sup>5</sup>, tijela i duha. Štoviše upravo u smijehu, kada najdoslovnije spoznajemo koliko "tijelo jesmo, ali i tijelo imamo" smijeh dokazuje čovjeka kao sam taj jaz između physisa (materijalnog svijeta) i meta-physisa (duhovne kulture).

Iz drugog ugla na situaciju ljudskoga u smijehu na temelju aporije o imati i biti tijelo upućuje Bergsonova teorija o smijehu.<sup>6</sup> Čovjek, prema Bergsonu, pojednostavljeno rečeno, tako nije životinja nego stroj koji se smije. Živo biće i mehanička naprava-stvar dovedeni su u suodnos u smijehu kada "mehaničko bude nakalemjeno na živo" tj. smijeh je "trenutna preobrazba neke osobe u stvar"<sup>7</sup>, trenutak kada osoba na nas ostavlja utisak stvari. Da je ta stvar zapravo stroj, automat nadaje se iz dvije ključne riječi Bergsonove studije: krutost i ponavljanje (repetitivnost). Komična osoba jest živa, ali posjeduje izvjesnu krutost, "neprirodnost" koja je tim istaknutija što se ta osoba više kreće, u "odsutnim, gotovo nesvjesnim mehaničkim ponavljanjima" što je bitno obilježje vizualnih umjetnosti poput pantomime, nijemog filma, animacije... (sjetimo se samo Chaplina ili Toma i Jerrya!). Osobe su smiješne kada počinju nalikovati strojevima, automatima (lutkama na koncu, robotima, pajacima,...) kada se činjenica njihove živosti svodi na kretanje koje ne odgovara živom biću, nego kao da je delegirano, ukoliko kada se u živome provocira mehanička reverzibilnost pokreta čija repetitivnost izgleda kao da je prinudna. Znači li to doista, kako zaključuje Bergson da u komičnome "tijelo preuzima prevagu nad dušom"? U njegovom sustavu misli o smijehu to zvuči uvjerljivo. No, kako tu izgleda onaj jaz između čovjekovog biti tijelo i imati tijelo, onaj moment kada tijelo-subjekt postaje tijelo-objekt? Pitanje se mora postaviti i iz drugog očista.

- 4 Ibid.
- 5 Plessner, bilj. 1, str. 185
- 6 Henri Bergson: "O smijehu. Esej o značenju komičnog", Znanje, Zagreb, 1987.
- 7 Ibid, str. 42



William Hanna / Joseph Barbera, uvodna špica crtanog filma *Tom i Jerry* od 1947. do 1953. godine

Zašto naime ne bi moglo biti i obratno od Bergsona, pa da su nam komične - ne osobe koje se ponašaju kao stvari - nego da su to stvari koje se ponašaju kao osobe? Ukoliko naime čovjekovu svakodnevicu shvatimo kao niz mehaničkih radnji, u automatizmu funkcioniranja, recepciji svijeta kao izvanjskosti, predmetnosti - ne bi li onda u tom "normalnom" životu u kojem su "svi ljudi stvari ili fizička tijela koja se ponašaju kao osobe."<sup>8</sup> onda i svi ljudi bili smiješni?

Ili kako se pita Wyndham Lewis: "Zašto bi nas više iznenadila osoba koja čita, od kupusa koji čita Flauberta"?<sup>9</sup> tj. Lewis kaže da su i čovjek koji se ponaša kao kupus kao i kupus koji se ponaša kao čovjek - jednako smiješni, jer je u korijenu komičnoga "ista fizička anomalija" koja iznenađuje podjednakim apsurdom.<sup>10</sup> Smiješno je dakle iznenađenje koje izazovu "osobe koje se ponašaju kao osobe". To jednostavno izvrtanje Bergsona iznenađenje je zapravo kojeg u teorije humora unosi Lewisova misao i čini se da ona igra veliku ulogu u mnogim primjerima komičnoga kakve srećemo osobito u umjetnosti performacea i videa, ali i

- 8 Ibid.
- 9 Wyndham Lewis: "The Complete Wild Body", Black Sparrow Press, Santa Barbara, 1982., str. 158. Ovdje preuzeto prema Critchley, str. 62
- 10 Ibid.

uopće u umjetnosti danas. Ključan za njih nije toliko izvorni jaz između fizičkog i metafizičkog u čovjekovu postojanju, nego svekoliki učinci povijesti kulture, druge čovjekove prirode, proizišao iz tog jaza.

Ta kultura međutim odavno nema ona polazišta koja su imale navedene teorije humora. U promijenjenim uvjetima suvremene kulture, čiji parametri odavno ne odgovaraju onima u kojima je nastala većina teorija humora, u doba dakle jedne cyberkulture, kada se i identitet, i stvarnost i kultura pojavljuju u pluralnim praksama proizvođenja značenja i svekolikim tranzicijama - vrijedi upitati se kako tu još mogu djelovati strategije humora koje navode spominjane teorije?

Kako dakle još progovara *sensus communis* u globaliziranom multikulturalnom svijetu kojeg vodi sveopća ideologija konzumerizma; na koji način se u nepreglednoj komunikacijsko-informacijskoj umreženosti svijeta visoke tehnologije još može razlikovati poznato od nepoznatog; kako u bestjelesnom protoku i manipulacijama ne samo robe i informacija, nego i pojačanih osjetilnih iskustava (*virtual reality*) još razlikovati tijelo-subjekt od tijelo-objekta; kako u času kada su već i klonovi mutirali, a trgovina organima postala grana gospodarstva pričati o odnosu stvari i živog bića; kako (duhovito!) govoriti o "mehanički nakalemljeno na živo" u doba androidne tehnike, kiborga, Dolly i ljudskog genoma<sup>11</sup>, u vrijeme kada se "mali bestijarij", koji je nastanjivao tradicionalnu kulturu humorom, pretvorio u prijeteći stvaran svijet modelnih organizama u genskim poligonima diljem svijeta? Čemu se, a i tko je taj tko se još smije u doba umnoženih identiteta, u doba nestabilnog subjekta, kada ni biološko, ni nacionalno porijeklo nisu više neka njegova čvrsta garancija, nego tek promjenjivi faktori u beskrajnom lancu/procesu označavanja? Kako govoriti (i

11 Jedna od najosnovnijih tehnologija razvijenih za istraživanje genetike, sekvenciranje DNK omogućava znanstvenicima da određuju sekvencu nukleotida dijelova DNK. Ovom tehnikom je također sekvenciran ljudski genom, što je dovelo do završetka Projekta humanog genoma 2003. godine. Naširoko korišteni modelni organizmi su *Escherichia coli*, biljka *Arabidopsis thaliana*, pivski kvasac (*Saccharomyces cerevisiae*), oblič *Caenorhabditis elegans*, vinska mušica (*Drosophila melanogaster*) i kućni miš (*Mus musculus*).



Cory Archangel, *I Shot Andy Warhol*, 2002.

to s humorom!) o čovjekovoj čovječnosti - koju su mnogi teoretičari i filozofi stoljećima dokazivali u aporiji između duhovne racionalnosti i osjetilne tjelesnosti - danas, u doba kada fenomeni *reality show* i *second reality* već funkcioniraju u absurdu kojeg je Držićeva komedija još razlikovala kao "ljude nazbilj i ljude nahvao"?

I na koncu, što pred egzstencijalnom nelagodnom koju izaziva ovakovo stanje svijeta može umjetnost? Zamjetno prisustvo humora u umjetnosti danas neće nam omogućiti da izbjegnemo nelagodu stvarnosti, nego će nam omogućiti da je sretnemo s onim optimizmom koji potiče na korištenje razuma. Tvrdnja izložbe "Dimenzije humora" jest da su mehanizmi humora i dalje učinkoviti, i to u transformacijama sukladnima onima u stvarnosti, pa je njihov instrumentarij izoštriji, a strukture kompleksnije i upućenije na žanrovske zakonitosti. U svojoj prilagodljivosti, ma kako da mijenja sredstva i ciljeve, humor još uvijek neumorno revitalizira svoje kritičke potencijale - i to uvijek dokazuje na konkretnim situacijama. Stoga je danas osobito osjetljiv i bridak tamo gdje inzistira na lokalnim kodiranjima komičnoga i pritom vješto instrumentalizira globalnu situaciju.

U bogatim rasponima između novih oblika društvene stvarnosti i aporija na koje ukazuju teorije komičnoga, a nerijetko i parodiranjem istih djeluje i humor u radovima umjetnika zastupljenih na izložbi "Dimenzije humora". Prednost umjetnika pred filozofima (i teoretičarima), pogotovo u pitanjima smijeha je ta da oni humor dokazuju

kao "filozofiranje na djelu".<sup>12</sup> Možda zato radovi ove izložbe ne uzrokuju neki zarazni smijeh, niti su tek šaljivo smiješni poput viceva pričanih za kratkotrajnu ugodu. Služeći se najrazličitijim kombinacijama formalnih sredstava, s dobrim poznavanjem mehanizama njihove učinkovitosti u prostoru humora - autori ovih radova provode izvjesno prakticiranje filozofije jednim pragmatičnim, a time i neposrednijim kritičkim pristupom svijetu, iako to ne podrazumijeva bezrezervnu transparentnost njihovih iskaza. Reflektiranjem o/na granicama pojmovne reprezentacije i s onu stranu razborite uzročnosti oni uz potporu humora zapravo izravnije i efikasnije potiču na korištenje razuma.

### Poetičko, ludičko - zajedničko, drugim očima...

Humor je *sensus communis* što znači da funkcionira na temelju prešutne suglasnosti o onome što nam je svima smiješno, oslanja se na onu društvenu razboritost koju svi pri-shvaćaju, kojom upravljaju običaji, jezik, zakoni... Ipak, moć humora razvija se, djelotvorna je tek kao *disensus communis*, kada djeluje u upravo suprotnom smjeru: komičnim se poimaju situacije u kojima se ruši razboriti tijek svakodnevice i zdravorazumska racionalnost, kidaju lanci uzročnosti, običaji bivaju izokrenuti, a svijet izvrnut naopačke... U tom svijetu "žena skače iz prizemlja na šesti kat", "vlade se mijenjaju, ali laži ostaju iste", "dok svi plove, mi tonemo", a "umjetnost još nije počela" iako već raspolaže s inim "art victims" uključujući i autora ovih ispisa, samog umjetnika. (Željko Badurina) Njegov *Mail Art*, serija razglednica koje šalje posljednjih 6 godina prijateljima, znancima, uglavnom akterima u polju suvremene umjetnosti u Hrvatskoj doslovno je dokaz da humor *disensus communis* nije moguć bez društvenog *sensus communis*: "tematski vezane za svijet umjetnosti, dnevno-politička zbivanja, trash kulturu, estradu, svijet medija itd." *post art* razglednice komentiraju našu svakodnevicu na temelju zajedničkog društvenog okružja, s ukazima na ne tako malobrojne besmisle u njemu (a i šire!). Srž takvog humora su situacije prepoznavanja pri kojima se učvršćuje konsenzus zajedništva komunikacije, koliko se ukazom na njene slabosti izaziva smijeh i tako narušava njezin *status*

12 Critchley, str. 65



Željko Badurina, *Post-art*, 2006.-2011.

*quo*. Premda Badurina naglašava da njegova intencija nije nikakvo mijenjanje društva i svijeta, združujući pisane i slikovne (slikovite) fragmente iz naizgled nespajivih izvora - on ne nudi tek puku rasonodu, već nužno mobilizira recepciju primatelja u kritičkom smjeru u odnosu spram životne (i umjetničke) svakodnevice.

Osim što tu ne vladaju dakle zakoni razumskih argumenata, ravnoteže i prirode, izvrnuti svijet je i svijet u kojem se stvari drugačije situiraju, fragmentiraju i re-kontekstualiziraju, jer se slikovito govora pojavljuje opipljivo, metafore se uglavnom bez riječi opredmećuju, pa "Zidovi imaju uši"; "Komarci" su doslovno vrlo velike napasti, prerasli prirodnu veličinu i nadrasli svaku razumnu mjeru, a "Ronio" svakako izranja odozdo, makar to dolje bio i tvrdi pod galerije. Logično je u toj situaciji "na dnu" da postoji i neki izlaz pa željezne ljestve, postavljene nedaleko iza ronioa (opet logično) vode ravno u bespuće galerijskog zida. (instalacije Dina Bičanića) Nije to pitanje groteske, fantastičkih premještanja i Gulliverovih poučaka iz Lilliputa, već slikovitost začudnih susreta s običnostima. Slike naprosto kao da su iz glave išetale u prostor, bave se pomalo nostalgično, sobom, svojim trenucima poetičnosti, odnosima malog i velikog, ponovljivog i zatečenog, a ne razornim analizama trajanja. Samosvjesno izazivaju smiješak, prepune neke mudrosti iz svakodnevice (pa i one umjetnosti u životu) - kao da su odavno srele Magritteovu lulu koja je s velikim zanimanjem pročitala Foucaulta i zaključila da ipak jest...



Dino Bičanić, *Zidovi imaju uši*, 2009.

Uzročno-logički poredak narušen je i kada pomicanje granica među umjetničkim vrstama rezultira scenično-nadrealnim efektima, koji nastaju združivanjem raznorodnih i stvari i medija u radove/instalacije, koje često prati neki tajanstveni događaj opisan pričom, oživljen performansom, prikazan videom... Tako "maski za varenje" (Ivan Tudek) koja je predočena na slici pripada i skulptura od stiropora i blata kao i "poema" koja završava zagonetnim zaključkom: "Blato isušene močvare postaje predznak odluke." Iz blatom i travom pravilno oblikovane udubine u drugom slučaju magično svijetli plavičasti ispis "Burza meteora je moj spas", a u scenografiju ("Neckar", Irena Bočkai), čije je polazište u pjesništvu Drage Ivaniševića uključen je i performans, kojeg prenosi video-zapis, dok cijeli pothvat prati zapis o kompostu, u kojem se spominju travke Dürera i grčki slikar Apel... Sve su to fragmenti, skokovi u "tijeku svijesti", misli koje samo na prvi pogled djeluju nepovezano. U njima se naslućuje jedna bretonovska sklonost pretvorbe realnog u nadrealno, premda se ovdje više ističe "polikromna" kreativna lucidnost, nego li "crni humor".



Ivan Tudek, *Burza meteora je moj spas*, 2011.

### Konzum, kič; očekivanja, i ona iznevjerena...

Stvari mogu u tom svijetu susreta nepoznatog u poznatome zbunjivati i doslovnošću, pa i onom bajke. Recimo, Princeza<sup>13</sup> je bijela, a žabac je zelen; veliko žuto janje i plavi morž (Denis Krašković) zauzeli su, doduše, prilično komunikativan javni prostor pred zagrebačkom Arenom - no svojim pastelnim bojama i kompaktnim privlačnim oblinama, bez dodatnih atributa, neke "autentične" obrade ili traga intencije o subverzivnoj "teorijskoj pozadini" - oni niti pokazuju, niti odriču bilo kakav drugi semantički naboj osim onoga koji je i ponuđen pogledu. Upravo to je sumnjivo, ta nepretencioznost do naivnosti u "vremenu hiperrazvijene vizualne kulture kada samo naznake ili čak izostanak očekivanoga nose mnogo asocijativnog materijala"<sup>14</sup> Taj izostanak poznatoga učinka očit je u tome da ovakvi radovi ne inzistiraju na diskursu o npr. figuraciji u javnoj skulpturi ili da npr. već jednostavne reference na bajke, znače tematiziranje neke osobitosti kiparske naracije. Zapravo je obratno - toga nema. Značkog pristupa nekim problemima naracije malo je i u neuvijenosti najave "Volim pušim", i ne treba ga ni tražiti

13 Prema riječima Denisa Kraškovića radi se zapravo o gipsanom odljevu prema bisti princeze Isabelle Aragonske, koju je u 15. stoljeću napravio Franjo Laurana.

14 Marina Viculin: "Volim pušim" u: kat. izložbe, Waldinger, Osijek, 2011.



Denis Krašković, *Princeza i žabac*, 2011.

u izgledu plakatивно naglašenene plošnosti, na koju jednako plošno naliježu pojednostavljena dva-tri elementa koji nose "poruku". Ova jednostavnost, s dozom kiča i dopadljivosti - upravo potkopava taj znalacki pristup kao običajni ritual *insidera* - i time problemsku razinu locira u sasvim drugi diskurzivni segment otvarajući istovremeno kako prostor komičnoga i satiričnog, tako i onaj kritičkog predznaka. Prema čemu se kritika usmjerava još jasnije i neuvijenije prezentira rad čiji naslov dovoljno jasno na to upućuje: "You're so ugly you could be a modern art masterpiece!", a dopunjen vizualnim sadržajem i jasno potcrtava karikiranje (post) modernističkih ready-made praksi.

U tom svijetu koji naginje izvrtanju polova običajnih vrijednosti u krajnjoj uvjerljivosti možete postaviti i gradilište s panoima koji usred grada, oko prominentne izložbene institucije najavljuju gradnju poslovnog centra. Što je, kako svi znaju, van zdrave pameti. I nije smiješno, sve dok se u stvarnosti ne pokaže opasno sličnim, ali i krajnje "nefunkcionalnim" projektom. Kako takva građevinska aktivnost ne bi zamrla, lako je zamisliti i njen nastavak projektom šoping- centra s pridruženim promotivnim šoping-vrećama na kojima su vjerno otisnuti planovi za 9 etaža s bogatim marketinškim sadržajima (od Cinestara, Pevca Centra, do nogometnog igrališta...) Ovakve instalacije (Daniel Kovač) ne mogu međutim ravnopravno konkurirati s hrvatskom graditeljskom stvarnošću. I to ne stoga što bi npr. takav šoping-centar bio manje lukrativan, ili što je ne-obećavajuće najavljen kao "Inferno Centar



Daniel Kovač, *Inferno Centar Zlarin*, 2008.

Zlarin". Smiješno postaje sve skupa kada uočimo koliko je apsurdnost ovakvih instalacija/fiktivnih projekata daleko manja od one koju zbiljska građevinska djelatnost u Hrvatskoj doista i realizira. U svakom slučaju takvoj ideologiji "šopinga bez granica" ne bi bilo na odmet da pribavi šoping-kolica u guliverovskim dimenzijama (Ines Krasić). Te naime odgovaraju obimu kupovnih apetita zaigranih konzumenata, ali ozbiljno upozoravaju na nedostatak mjere i zrelosti u takvom "zabavištu". Prateći dodaci (mogu biti i neki drugi, zavisno od momentane odluke autorice) od "ambalažnog" materijala, takozvani "Mini Me", "Midium Me" ili to "ja" u "Super Size" onaj su auto-ironijski element koji cjelinu rada lako prebacuje iz semantičkog polja globalnog konzumerizma na znak pitanja o ambicijama i tržišno uvjetovanom (ili neuvjetovanom) umjetničkom identiteu i njegovoj/njezinoj (nekupljivoj ili potupljivoj) egzistenciji. Ništa međutim ne ostaje, ne može biti toliko ozbiljno, a da se time ne bi trebalo poigrati, vidjeti sa smješne strane... Na što uostalom upozoravaju i dopadljivo "praktični" "Puhanci"/"Pure Silicone (Blow Up!)", anonimne prozirne PVC-lutke za napuhavanje, dječji banalne, sve dok ne proradi odrasla seksualno osviještena mašta koja se fiksira na točke spolnog određenja. Koji spol je u pitanju izgleda da i nije tako važno - iako su u paru, na jednoj su lutki markirane samo grudi, a na drugoj samo međunožje, pa logično - obje mogu imati bilo koji spol. Bitno je da su to "Blow Up"-lutke čiji otvori korisnike (bez obzira na dob i spol) logično pozivaju na oralni kontakt. Ta preočita neskrivenost aluzija



Ines Krasić, *Zabavište / Kindergarden (Ispod duge)*, 2010.

na erotski, pa i zabranjeni sadržaj, u uspeloj kombinaciji trash-materijala, nimalo ne umanjuje zavodljivost ludičko-infantilnog naboja, pa "taj prozirni predmet želja" unosi onaj element zbunjujuće efikasnosti kakav posjeduje određena vrsta humora koja u poanti ne otkriva tko mu je meta, ili na čijoj je strani, već svakome iskazuje dobrodošlicu, kako to naglašava i naslov jednog drugog rada iste umjetnice: "Welcome to the House of Fun!"

S druge strane postoje radovi koji u takvoj "kući veselja" sigurno neće, pa ni ironično, poticati na potrošnju nego će u strategiji zamjene značenja i funkcije predmeta parodirati ustaljena očekivanja: jednostavna i dobroćudna forma "poklona" zločudnim će tiktakanjem koje se iz nje može čuti nesumnjivo promijeniti naš nestrpljivi poriv da, puni vedrog iščekivanja, otvorimo poklon...

Isti umjetnik (Tihomir Matijević) uz primjenu spomenute strategije neočekivane humorne inverzije premjerava i druge kontroverze našeg potrošačkog društva, pa i u relaciji spram same umjetnosti, kada npr. javni spomenik zlatnom teletu postavi u osječki Kaufland. Spomenička retorika i ne-ozbiljnosti aktualne prakse interaktivnog učešća publike kolabiraju u profanu funkciju kipa kao kasice i prenose nas u kontroverznu zbilju s pitanjima o vrijednosti djela (je li kip vredniji kada ga publika napuni novcem?) Nesklad se tu ne javlja samo na razini sadržaja i funkcije, nego i u recepciji skulpture kao *res publica*, koja tendira većoj pristupačnosti nego li je to ona u institucijama umjetnosti, kao i mijenjanju značaja i izgleda nekog konkretnog javnog prostora za



Tihomir Matijević, *When Magic Happens...*, 2008.

kojeg se realizira. Subverzija je pri tom najčešće oruđe kojim se izaziva smijeh, stječe poklonike i potiče na promjenu situacije što je i jedno od bitnih obilježja djelovanja samih mehanizama humora. Obrnuto međutim, ozbiljne umjetničke namjere i bez imalo subverzivne primjese mogu naići i na neželjenu pozornost u javnosti (za čijim interesom u stvarnosti teže), što će biti sasvim drugačije smiješno: tako je filmski zabilježeno kako "Tihomir nosi svoju omiljenu skulpturu u Zagreb i druge priče", tj. kako transport ogromnog stopala na krovu automobila nailazi na neblagonakloni interes od strane policije, kao i na druge prepreke (poput stada ovaca) na putu do svog odredišta.

#### Herojski činovi i kultovi, a svakodnevica traje...

Jedan drugi transport, onako kako je prezentiran u filmu o mladom "Kunstmaleru" (Stipan Tadić/Luka Hrgović) tjera naprosto na smijeh koji izvire iz niza situacija u koje se slikar dovodi nastojeći npr. odnijeti jedno svoje platno povelikih dimenzija na natječaj u London. Namjera i radnje filma, povod i rezultat pothvata - diplomski rad na kojem je slikar naslikao preko 500 portreta svojih poznanika - uvjerljivo su stvarni, kao i čitav niz zapleta koji ga prate ili mu stoje na putu. Komičnima se pritom međutim ne pokazuju toliko disproporcije između ambicije i zbilje, koliko je to u cjelini jedna stoička ustrajnost koju slikar hladnokrvno dokazuje u svakoj "nemogućoj" prigodi, usput krajnje suvislo lamentirajući o smislenosti svoje (nimalo šaljive!) odluke da



Stipan Tadić, kadar iz filma Luke Hrgovića *Kunstmaler*, 2011.

bude umjetnik i dovrši svoju sliku - diplomski rad, usprkos svakojakim nedaćama tijekom dvogodišnje posvećenosti zadatku izrade diplomskog rada. Predstavljajući sliku/diplomski rad kao svojevrsan "herojski pothvat" film, a i umjetnik progresivno prati i rad na slici, ali i digresivno pokazuje nepredviđene slabosti svakodnevnog življenja u koje je taj veliki čin neobično zapleten. Koliko racionalna je morala biti odluka da se već od početka taj pothvat filmski bilježi, i koliko lucidno je bilo predviđanje da će tradicionalna pitanja: "Što ta slika predstavlja? Što je iza platna?" - tako bitna povijesti slikarstva, danas najbolje biti odgovorena u kooperaciji s vremenitim medijem filma? Dva medija, film i slika, podržavaju se tako što u krajnjoj instanci jedno jest reminiscencija drugoga. Ekonomičnost i kalkulacija odluke za film o "slikanju slike za diplomski rad" i sudara se i kooperira s realnim okolnostima tako da u maniri Tristrama Shandya slika postaje svojevrsna "digresija" ili "hipoteza" - pa upornost, čak strpljiva analiza paradoksalano postane elementom humora koji svaki dogmatizam namjere i zadatka pretvara u komični pragmatizam. Progovara li to donkihotovska tradicija avanturizma seinfeldovskim pronicljivim replikama o rizicima strpljenja?

Potpitanje vrijedi i u narednom slučaju. Nema sumnje da je ustrajnost vrlina koja krase kako autore (Luka Hrgović/Anton Svetić) tako i aktere (kolege s akademije) dugometražnog filma "Etida" koji je u nezavidnim okolnostima, bez gotovo ikakvih sredstava potpore, sniman pet godina. Takve okolnosti koje govore o skoro



Luka Hrgović / Anton Svetić, *Etida* (kadar iz filma), 2011.

nemogućem pothvatu nisu poljuljale početnu zamisao autora. Humor je tu u prvom planu. Radi se o persiflaži različitih filmskih žanrova (od Amadeusa do leoneovskih vesterna i ruske podmornice ovdje uvjerljivo napravljenoj od kartona), pri čemu 6 vremenski i prostorno udaljenih priča povezuje ljubav prema izvjesnoj Katrin. Ne ulazeći u analizu komike u filmskim žanrovima, nego tek s naznakom da je o ranoj i trajnoj ljubavi humora i filma pisao već i Breton<sup>15</sup> - želim ipak naglasiti kako sklonost suvremenih vizualnih umjetnika humoru postoji i na medijski manje "kodificiranim" razinama, i to ponajprije onima gdje se stvarno stanje i ozbiljnost situacije uočava u nekom neskladu s očekivanjima - i prema umjetnosti, i prema stvarnosti sadašnjice. Potvrdu ove tvrdnje svakako daje i prateći dokumentarac "Making of" koji iznosi na vidjelo vrlo samosvojne oblike komičnoga, strane žanrovskim klišeima pa time i uvjerljivije razloge za smijeh.

Takav uvjerljivi humor prenesen iz stvarnog svijeta umjetnika i umjetnosti u radove pojavljuje se na nekoliko diferenciranih razina recepcije pri čemu su uvijek na djelu strategije i operacije obrnutog predznaka od onog kojeg nalaže uobičajeni zdravorazumski tijek zbivanja. U fokusu su, umjesto dosad spomenutih tipskih situacija i žanrovskih klišeja, ovaj puta tipske osobnosti poput kulturnih umjetnika.

15 Usp. bilj. 6; str. 61



Snježana Ban, *Rastaju se Gilbert i George*, 2008.

Da bi nam bilo smiješno npr. to što se "Gilbert & George" jednom rastaju, a onda nedugo potom ipak dolaze (Snježana Ban) potrebno je poznavanje nekih povijesnih činjenica, ali i aktualnih zbivanja na art sceni. Kako su Gilbert & George u svijetu umjetnosti stekli status ikone kao "Living Sculpture" pretpostavlja se (vječna) prepoznatljivost njihovih likova bez obzira na to što su oni u međuvremenu već vremenjski umjetnički par, a njihova auratizirana nerazdvojnost neupitna. Kada se u nekoj instalaciji njihovi likovi pojavljuju transformirani u uplošnjeno-stripovskoj estetici (kojoj su ovi umjetnici i sami bili skloni), te najavi njihova rastava (u maniri trač-rubrika o *celebrities*) - u pitanje se automatski postavlja postojanost njihova *imagea*, a time i njihove umjetnosti. Neadekvatnost, pratilja humora, ovdje se ispoljava u činjenici da potrošni materijali u sprezi sa stripom i populističkim žargonom postaju sredstva za propitivanje ozbiljne teme o identitetu (živućih) umjetnika što se u drugoj instalaciji, nastavku teme, intenzivira: improvizirani likovi se "prepuštaju razaranju usljed djelovanja vlage" na dulje vrijeme, u periodu od jedne do druge izložbe same umjetnice, ali (koincidencija, česti uzrok humora!) to se vrijeme sada poklapa s onim u kojima široka javnost u Hrvatskoj zaista očekuje pompozno najavljenju izložbu dotičnog umjetničkog para čime se i aktualno, još jednom, potvrđuje općeprihvaćeni stav o njihovoj nepobitno velikoj umjetničkoj vrijednosti. Na jednoj strani dakle mlada umjetnica u usponu studiozno izlaže vrijednosti (ne samo likove tih umjetnika, nego zapravo i svoj rad!) eroziji u vremenu, pri čemu praćenje stupnja i oblika raspada samog



Siniša Labrović, *Gloria*, performance, 2007.

rada zvuči gotovo kao znanstveno istraživanje. Na drugoj strani vremenjski par kult-umjetnika upravo doživljava trenutke slave i u našoj sredini. Komični rad neadekvatnosti, najbliži susjed kritičke sumnjičavosti, pojačan je "ozbiljenjem" projekta upravo studioznošću i utrošenim vremenom za to istraživanje o trajnosti, vremenitosti identiteta umjetnika i djela.

#### Velike teme društva; pseudokultura, revolucije

Zajednički društveni svijet preduvjet je za smijeh koji odzvanja iz izvrtanja zdravorazumske racionalnosti i kada se radi o izdavanju self-help priručnika za "Postdiplomsko obrazovanje" (Siniša Labrović) u kojem se poučava javnost kako biti uspješan - educirajući za bavljenje kriminalom onako uzorito kao što to korupcija aktualne političke scene demonstrira. Još očitiji je taj okvir zajedničke kulturološke pozadine kada se radi o performansima istog umjetnika u kojima on npr. povija rane devastiranom spomeniku NOB-u u sinjskom parku; jede janjetinu, a za ubrus koristi hrvatsku zastavu ili "pobjeđuje u meču za titulu ministra kulture" - i ovdje je humor preduvjet za zauzimanje kritičkog stava u odnosu na (lokalnu) zajednicu i razne segmente života koji nas okružuje, ali je i jača sprega s konkretnim povijesno-političkim, a preko toga i osobnim kontekstom. "Sliku o sebi" umjetnik parodira u vidu "slike-umjetnika-u društvu" kada nudi "jeftino na prodaju kožu umjetnika" i time obznanjuje svoj ulog u umjetnosti "apstrakcije", doslovno stavljajući trokut, krug i kvadrat od vlastite kože na platno, a onda se opet kao



Nemanja Cvijanović, *The Monument to the Memory of the Idea of the Internationale*, 2010.

"Nitko i ništa" prezentira video-performansom u kojem odraz svog golog tijela u ogledalu "poništava", prebojava bijelom bojom. Ekstrovertirana autoironija sredstvo je balansirana uloge umjetnika u društvu između pozicije žrtve/žrtvovanja i savjesnog narcizma. S druge strane, guslačka izvedba tekstova iz "Glorije" na urbanim trgovima po riječima je samog umjetnika imala za cilj "osvještavanje šire javnosti o tipu informacija koje konzumira", dok umjetnikovo organiziranje reality-showa "Stado", u kojem je želio "otkriti mogu li ovce u 12 dana postati zvijezde", na koncu više razotkriva duhovno jeftinu zbilju "strukturiranih oblika zabave", nego li predstavlja njihovu lako prepoznatljivu persiflažu. Kritički potencijal humora aktiviran je na predlošcima autoprezentacije, svojstvene performativnom izričaju i "anomalija" društvene zbilje, posredovane "sumnjivim", a najčešće trivijalnim medijskim sveprisustvom u cilju ogoljavanja, demontiranja samodopadljivih, banalnih, ali agresivnih praksi pseudokulture. Ovaj humor ne iziskuje samo poznavanje lokalnih običaja, nego i aktualni kontekst njihova medijskog kvazi-globaliziranja u kojem su znatno ispomiješani predznaci etosa i etnosa.

Upućenost na socijalni kontekst moguće je naći i u drugom određenju djelovanja mehanizama humora. Intermedijalni pristup ovdje je u službi velikih društvenih tema viđenih s univerzalne platforme.

Ako sustavnost industrije zabave smijehom nastoji upravljati/manipulirati etosom, onda smijeh, osobito u vidu (pa i oštre) ironijske provokacije koja je svojstvena



jednom broju radova izložbe, može postati oruđe u borbi protiv manipulacija svekolike uprave. Kada su takvi pristupi radikalni do mjere da im se pripisuje "etički cinizam" (Nemanja Cvijanović), razumljivo je da oni zasigurno neće poticati na salve smijeha premda ovdje najmanje nedostaje društvenog konsenzusa, čak i angažirane društvene razboritosti potcrtane npr. u (da li utopijskom?) stavu umjetnika da "treba mijenjati sve simbole koji su postali argumenti manipulacije", pri čemu se u dotičnom slučaju misli na simbolima opterećene ideološke sustave (politika, ekonomija, religija), te njihove devijacije u fašizmu, rasizmu, nacionalizmima, totalitarizmu, kao i na estetizaciju istih posredstvom medija i umjetnosti... Sofisticirani spoj povijesnih simboličkih poredaka, najčešće ready-made-strategijama, i njihovo aktualiziranje u recentnom značenjskom kontekstu provociraju promatrača kako na kontinuiranje kolektivne memorije, tako i na kritičko distanciranje spram nimalo bezopasnih kontrolnih mehanizama koji njome upravljaju: Bašćanska ploča i euro-novčanica u "Zamci za Velog Jožu" pretvaraju tako simbole domoljublja u sredstva osude lokalnoj zaslijepljenosti vrijednostima neoliberalnog kapitalizma; istoimeni segment trodjelne instalacije "All Right" - svjetlosni objekt s inskripcijom "Centre is Right" - podrija jedno kolokvijalno značenje (stanja OK) ne tako banalnom konotacijom političke desne orijentacije. Zvučna skulptura "The Monument to the Memory of the idea of the Internationale", 2010., i doslovno je složena od zvučnika koji svojom količinom podsjećaju na funkcionalni inventar/ opremu ozvučenja za mega-pop-koncerte, ali piramidalnom strukturom i sadržajem kojeg emitira uspješno će evocirati ikoniku revolucionarno-propagandnog Tatlinovog spomenika koji masovnom populizmu/konzumerizmu koncerata dvoznačno konkurira: u komemorativno-povijesnom i u utopijski-apelativnom potencijalu. Osim na razini ovakvog temporalnog izmještanja značenja, opće reference mogu dobiti i predznak osobnog - bilo u formi autoportreta u radu "My Private" gdje se estetika fotografije sudara s "intimnim" dokumentom o žrtvi (umjetniku) nasilja; bilo u formi naslova rada "Paying My Electricity Bill" u kojem nadgrobna ploča legendarnog državnika Tita poput radijatora zagrijava okoliš, simbolizirajući (ili de-simbolizirajući, de-materijalizirajući?) njegov neizbrisiv utjecaj uz nužno asociiranu profanizaciju koju "provodi" upotrebna funkcija rada.





Dražen Budimir, *Not an Exit* :, 2010.

### Jezik izvan sebe; plošno i prostorno kao zamjenjivo

Bez društvene kongruentnosti očito nema komične inkongruentnosti. U vizualnoj umjetnosti danas, čemu svjedoči i ova izložba, velik dio ove imperativne konstalacije za aktivaciju humora operira u području izmještanja žanrovskih zakonitosti što onaj *sensus communis* definira na području o pitanjima umjetnosti same. Posljedica toga nije nikakav larpurlartizam, već izvjesno razdvajanje direktnosti "vanjskog" smijeha spram očite situacije (s momentanom reakcijom) od onog humora koji je sklon lucidnim izmještanjima i pomacima s digresijom, od humora koji se tiho smije "iznutra", s jače izraženom kontekstualnom provinijencijom.

Općerazumljivi znakovi obavijesti ili upozorenja mogu se radi te konstalacije već i malim formalnim zahvatima u polju vizualnog (bilo likovnim, bilo jezičkim sredstvima) preobraziti iz poznatog u nepoznato, iz jednostavnih shema poruka ili predložaka u zbunjujuće kompleksno polje otvorenih asocijacija: "Make me this day beautiful" (Dražen Budimir) diptih je ujednačen i stilskim sredstvima (bojom, oblicima, kompozicijom) kao i prepoznatljivim podudarnošću u dijelovima predmetnih prikaza (djevojka na jednoj i muškarac na drugoj strani u prvom su uvećanom planu, nose jednaku radničku odjeću, u pozadini jednog i drugog je prizor požara). Nepoklapanja su malobrojnija, ali time efikasnija u diferencijaciji koja se tiče sasvim drugog segmenta recepcije, koji prepoznaje da ova dva

lika nisu iz istih stvarnosti: ona je socrealistička radnica čiji prst približen ustima daje znak za šutnju, iako iza nje gori tvornica (o čemu i zašto šutjeti ako je požar opća opasnost?). On, pomalo James Deanovski tip, na svojoj strani mirno pripaljuje cigaretu dok u pozadini izgara automobil. Oboje su svjedoci opasnog zbivanja, samo reaguju drugačije. Tu se opet uključuje, radi uočenih nepodudarnosti, uočavanje razine ujednačavanja - jer ma kako mi shvatili da su ti prizori iz različitih socijalnih sustava, ipak se ne možemo odlučiti odgovara li opći dojam o slikovnosti obje strane onoj filmskih plakata ili onoj propagande? Prizori su zapravo "anti-pomičnici"<sup>16</sup> tj. kao u lingvistici oni su osjetljivi na kontekst, ukazuju na izvanjsku situaciju, ali protivno referencijalnoj funkciji u lingvistici, ovi prizori destruiraju konačno definiranje značenja i paradoksalno pokreću opet procese koji drže situaciju u neprekinutom re- i dekodiranju slojeva znakova. To na nivou recepcije odgovara raskolu između "konvencionalnih" i "prirodnih" znakova: semiotika je ustupila mjesto semiozi, doktrina nauka o znakovima ustuknula je pred neprekidnim tokom označavanja.

Isti princip još jasnije važi i u jednostavnijoj varijanti: ideogramskoj pojavnosti znakova (za obavezno nošenje zaštitne opreme za uši, usta i oči) pridruženi tekst (u redosljedu: "Eatshit! "Shutthefuckup! Sodoff!) likovno je usklađen bojom, ali unosi nered u čitkost poruka isticanjem semantičke nepodudarnosti prikaza i imenovanja prikaza, i to ne zato što se radi o transkripciji riječi (kako izgovoriti ono što piše), ili nepoznavanju jezika. Začudno je što se ispostavlja da baš ta nepodudarnost ZNAČI u sustavu vizualnog prikaza, radovi su očito i bili upućeni onima koji razumiju tu nepodudarnost realiziranu tek u komparaciji vizualne s jezičkom razinom. Nepodudarnost dakle funkcionira kada smo u stanju isčitati, kada razumijemo, otkuda ona potječe što automatski definira i strogo socijalnu orijentaciju radova u kojima se takva nepodudarnost javlja.

Premda se ti pomaci i nepoklapanja funkcija i značenja posreduju u krajnje reduciranoj, pregledno-čitkoj vizualnosti, oni prenose vrlo različite socijalne i povijesne

16 U lingvistici Benvenistea su to sve zamjenice; svi pokazatelji mjesta (tu, tamo), vremena (sada, tada) i poblizeg određivanja (ovo, ono). Oni kontekstualiziraju iskaze u konkretne situacije, zbivanja.



Igor Eškinja, *Imagineering*, 2007.

konotacije. Suprotno očekivanjima tu ipak ne funkcioniraju pitanja o razlozima slijedom uzročno-posljedične logike, pa umjesto reda ovi znakovi signaliziraju u naš svijet sasvim drugačiju orijentaciju nego li je to ona linearnog isčitavanja/zaključivanja. Možda je i to upozorenje? Prepoznavanje definitivno nije isto što i poznavanje stvari - pogotovo ako su te tako samorazumljive stvari zapravo u službi nadzornih praksi koje nas štite, ali možda i plaše.

Da prepoznavanje definitivno nije isto što i poznavanje stvari potvrđuju i neke odlike humora koje se komuniciraju "iluzionizmom bez varke" koji se javlja u kombinaciji izmještanja žanrovskih zakonitosti i provokacije navika percepcije kod promatrača. Silueta ulične svjetiljke na zidu galerije ili tepih, koji postoji kao precizno složen ornamentalni uzorak od prašine (Igor Eškinja) - elementi su slikovnosti industrijskog dizajna, reklamne slike koji postaju efemerni produkti *in situ* instalacija, kako bi se operacije opažanja aktivirale u mentalne procese viđenja, pri kojima prizori tek i postaju prikazi.

Geometrijske, krajnje reducirane forme oblikovane jednostavnim materijalima (ljepljive trake, elektro-kablovi) postavljaju se na zidove, podove i druge granične parametre (kutevi, istaci...) arhitekture tako da ih promatrač tek promjenom položaja/očišta mentalno "realizira" kao volumene/prikaze predmeta, u finim prijelazima dviju u tri dimenzije i obratno. Ekonomičnost sredstava svedena na elementarnu vidljivost, potiče saznanje graničnih parametara prostora i ističe prazninu kao konstitutivan

faktor konstalacije te vidljivosti, pa "Java i Borneo" u očima promatrača postaju više snovito prikazanje nego prikaz otoka s palmom zahvaljujući isprekidanosti konture koja opcrtava fragmente triju ploha što grade/tvore kut prostorije. Minimalne likovne intervencije ne narušavaju, nego unose olakšanje u teški i ozbiljni modernistički diskurs apersonalnog White Cuba pretvarajući/razvedravajući ga u pregledno i aktivno polje promatračeve pažnje, balansirajući mehanizme percepcije u igri što djeluje između stvarnosti i imaginacije.

Drugim sredstvima sličan se balans može ostvariti intervencijama u "zaštićeni, verificirani" prostor umjetnosti postavljajući npr. u Galeriji Meštrović pred aktove ("Adam i Eva") kipara Ivana Meštrovića predimenzionirani par muškog i ženskog kupačkog kostima (Viktor Popović). Strategije ready-madea djeluju u aktualnom kontekstu i kao simulacija, i kao aproprijacija. Posljedica tog djelovanja s "dvostrukim ishodištem" su i drugi radovi: nabrani olovni zastor, olovna sjena, gumeni kavez, svežanj stožasto poslaganih svijetlećih fluo-cijevi što asociiraju "logorsku vatru (ili "hrpu drva spremnih za potpalu"<sup>17</sup>) kao i ekstremno plitki kružni "bazeni" ispunjeni naftom u čijoj se crnoj površini zrcale pripadajuće ljestve. Naglašeno uslojavanje i umnažanje značenja ne oslanja se samo na predmetnu (s)tvarnost, nego joj ta služi kao povod transkribiranju modernističkih praksi s izmjeničnim naglascima na minimalističkoj ili konceptualnoj praksi. Paradoksi supstitucija kada su u pitanju materijali (metaforička selekcija kada se uzima metal za predmet od tkanine; guma za predmet od metala) s lakoćom prelaze u efekte sintagmatskih kombinacija (metonimijska susljednost pri montaži referencijalnih konteksta) i pri tome stvaraju onaj prošireni diskurs ispunjen "očuđenim predmetima" u kojem i bez da su posebno izdvojene i naglašene iz pozadine itekako djeluju ludičke komponente humora.

Ta pozadina i nadalje podržava inverziju između plošnog i prostorno-objektnog, materijalnog i imaterijalnog, a u toj je funkciji neočekivano srećemo u novoj formi na mjestu gdje je *eidon* (ideja, a podsjetimo se: dolazi od grč. glagol "idein" koji znači "vidjeti"!!!) naizgled zauzeo poziciju *eidolona*; koncept i tekst mjesto slike i predmeta stvarnosti.

17 Jasminka Babić u kat. izložbe "Jedan na jedan", Galerija umjetnina, Split, 2011., str. 4



Viktor Popović, *Bez naziva*, 2004.

Ma koliko npr. kratica LOL bila često korištena konvencija koja izražava (o)smijeh, veselje povodom primljene poruke u svijetu kompjutorski posredovane komunikacije - njena veza sa smijehom uspostavlja se na sasvim drugoj razini čim je izmjestimo iz tog diskursa. Reificirana naime sredstvima svijelećih reklama (dvostruki kulturološki kod!!) i prevedena u fizički prostor ona gubi svoju pisanu samorazumljivost, postaje materijalizirani objekt. Istovremeno međutim, baš taj "gubitak" nastao kroz preobražaj plošno-linearne (pa i virtualne) u prostorno-objektnu dimenziju vraća nas pravom značenju kratice: "laugh out loud" podsjeća naime na fizičko porijeklo smijeha, na smijeh kao tjelesnu reakciju, pogotovo prisjetimo li se k tome i drugih kratice iz istog konteksta: LMAO ("laugh(ing) my ass off"), ROTFL ("roll(ing) on the floor laughing") ili ROFL ("roll(ing) on [the] floor laughing")... U svima njima pismom (kulturom) se nastoji ublažiti i prigušiti intenzitet kojim smijeh potresa tijelo - pa se povijest kulture ukazuje kao sve finiji oblici prikrivanja tjelesne naravi humora.

Znači li takvo prikrivanje onda doista i konačni trijumf duha nad tijelom, pobjedu onog imati tijelo (svijest, kultura) nad onim biti tijelo (priroda)? Opredmećena kratica LOL na vrlo sofisticiran način nudi komentar o humoru kao povratku fizičkog u manje metafizičko, a više virtualno i upozorava da otuđenje koje danas doživljavamo u odnosu na naša tijela više nije samo otuđenje od prirode, nego dodatno, ono je i U kulturi.

### Tjelesnost, s malo opscenoga...

Na povijesne poveznice između tijela i smijeha ne manje sofisticirano, ali daleko doslovnije biti ćemo upućeni kada se u priču uplete i "Vis Major" (Dragana Sapanjoš) te budemo svjedoci zvučnih zapisa koji su citati sekvenci smijeha iz različitih soap-opera iz 1950ih. Smijeh "viših sila" nije opredmećen, ali je zato prostorniji svojom akustičkom prisutnošću i shodno vremenitoj naravi zvuka, logično, i temporalniji. Prodor zvučnih u prostorne kvalitete ovdje je izravniji, jer zvuk performativno zahvaća u fizički prostor u kojem sudjeluje promatrač i s drugima dijeli to oprostorenje smijeha u utješnoj participaciji ili uznemiren prezentnošću zvukova. U toj situaciji na djelo stupa ista ona empirija kojom nam se u humoru (ovdje supstituiranim u konkretan smijeh) poznato pojavljuje nepoznatim, pa se čini kako smo suprotno očekivanjima dvostrukom inverzijom (s polazištem u dvostrukom očitu kulture) sada više upućeni na drugi granični položaj, na to da i jesmo tijela kako bi se narušila neumitna, nepromjenjiva činjenica da ih imamo. Intenzivnije se ovaj utisak (a unutar istog opusa i najčešće tako) javlja kada se "više sile" oglase u složenijim hibridnim tvorevinama, projektima koji su često senkvencioniranjem u prizore vremenski protegnuti i koji performativne strategije upotpunjuju multimedijски generiranim senzacijama i scenskim elementima: od zborova, muzičara, do posebno konstruiranih naprava-ekvizita do didaskalija-uputa za sudionike ili publiku koja je uvijek bitan činilac ovakovih izvedbi. Iskustvo realnog vremena, prostora i tjelesnosti zgušnjava se u "poetski tableaux vivante" dadaističkog ozračja s primjesama absurda ponavljanja, ali i absurda situacija i kombinacija: pjesmu "Wrong" (Depeche Mode) npr. neprekinuto izvodi u osobito kreiranim bijelim haljinama 20 članica ženskog zbora (novigradskog) koje su okrenute leđima od crno odjevenog dirigenta k zidu, i njišu se u ritmu koji se postupno ujednačava dok se jedna po jedna članica udaljuje, što mijenja naravno i slikovnu i zvučnu konstalaciju u prostoru. A raste i svijest o važnosti aspekta tjelesnosti koji se drugačije očituje u prizoru s naslovom "Bukkake", ujedno i naziv torti koje uz piće konzumiraju sudionice performansa, a nude se i publici. Egzotični prizvuk naslova ne odaje na prvi pogled razlog erotskih aluzija u kičasto-prigodničarskom izgledu torti koje oblicima podsjećaju na faluse i izlijevajuću spermu



Dragana Sapanjoš, *Das Schwein erwartet mich*, 2010.

- barem dok ne saznamo da Bukakke označava japanske prakse grupnog seksa, omiljene u porno-industriji, u čiju posebnost spadaju grupna ejakuliranja i gutanje izlučevina. Ovakav sraz različitih kulturnih praksi (obje impliciraju gutanje određenih tvari/produkata u okvirima određenih grupnih radnji) ne mora toliko šokirati čudoređe, koliko će skrenuti pažnju na vizualne potencijale koji se kriju u specifičnim "žanrovskim zakonitostima vrlo raširenima u suvremenoj vizualnoj kulturi" (Jerica Zihlerl), a odnose se i na govor društvenih običaja, u koje ništa manje nego slavljeničke ceremonije pripada i pornografija.

U istom kontekstu, ali u suprotnoj orijentaciji, naslov "Duboko grlo" (Vladimir Frelih) upućuje na jedan u međuvremenu kulturni porno-film. S tim filmskim izvornikom video dijeli naslov, a onda - vrlo malo toga. U tehnološki besprijekornom video radu nećemo naći očekivane, i naslovom najavljene prizore. Uostalom, kada naslov i sam ne bi već imao dovoljno kulturni status, da dakle nije činjenica, pa tako i pitanje poznavanja ne tako elitnog, ali ipak vrlo prisutnog segmenta zapadnjačke kulture - pitanje je da li bi vizualni sadržaj videa ikoga stvarno i mogao podsjetiti na izvorni pornografski siže: ili je ime Linda Lavlace kao sinonim za prvu porno-divu nekome još nepoznato? Ne očekujem da se to uči u školi (i za humor još uvijek postoje "granice dobrog ukusa! na određenim mjestima i u određenim situacijama u društvu), uvjeren sam da vjerojatno ne postoji društvo, pa tako ni naše, koje nema gomilu viceva koji referiraju taj naslov. Manje



Vladimir Frelih, *Duboko grlo*, 2010.

prisutno u svijesti gledatelja danas je činjenica da je upravo razvoj videa, medija u kojem se rad pod istim naslovom pojavljuje na izložbi - uzrokovao raspad svih ozbiljnijih, holivudskih ambicija aktera porno-industrije, jer je preko videa porno postao općedostupan, sastavni dio građanskih domova, gotovo neizostavan dio masovne kulture. Koliko god da taj medijski aspekt i jest kritička razina - umjetnik nam to ne daje eksplicite na znanje. U svakom slučaju u dotičnom video-radu malo je ostalo od "aure" spektakla kojeg je *Deep Throat* 1972. izazavao kao prvi necenzurirani pornić što je kod ljudi pobudilo toliko zanimanje da se film dan danas smatra najprofitabilnijim filmom u povijesti filma. O toj povijesnoj konotaciji, u koju bi mogao biti uključen npr. i sućutni dokumentarni aspekt o tužnoj sudbini aktera porno-industrije tog doba također u ovom videu nema govora. Lascivnost pak porniča najavljenog naslovom, u videu je svedena na loop-sekvence prizora otvorenih usta u kojima je pjena zapravo ostatak tjelesnog, a ne mamac obscenoj mašti. Sve do ove razine isčitavanja zadržali smo se isključivo na vizualnim aspektima. Kada im najkasnije na ovoj točki pridružimo i zvučnu dimenziju - a to je pjevanje (sam umjetnik rekao bi "grgljanje") hrvatske himne - dolazimo do zaista subverzivnog sloja rada. U velikoj mjeri distancirani, hladni odnos kojim se medijski-kultivirano obrađuje sadržaj "niskog" porijekla koji ukazuje na mutne zone društvenih izvora zadovoljstva i lukrativno strukturirane zabave za odrasle - ni izdaleka nije onaj očekivani subverzivni potencijal videa. Takvim se na znatno

[http://www.cartoonstock.com/directory/h/ho\\_ho\\_ho.asp](http://www.cartoonstock.com/directory/h/ho_ho_ho.asp)

višoj potenciji, zapravo u značenju "sakrilage", oskrvnuća pokazuje upravo hrvatska himna dovedena u kontekst kojeg ima film "Duboko grlo"! Umjetnikovo poigravanje s promatračevim očekivanjima može naravno imati pravi, maksimalni učinak samo u lokalnim okvirima, u području na kojem promatrači dijele isti povijesni i kulturološki kod u odnosu na himnu. Onaj globalni kontekst (porno-film) tek je instrument "oskrvnuća", riječi iz koje se nadaju brojna daljnja semantička uslojavanja - od onih na razini odnosa (subverzivnog) humora i tijela, do onih o odnosu aktualne društvene situacije u Hrvatskoj u odnosu na procese globalizacije... Očekivanja promatrača u koliziji su sa stvarnošću slušatelja, ali prepoznavanje onoga "biti iznevjeren vlastitim očekivanjima", izmamit će pod-smijeh i nad ovim neskladom i to manipulacijama koje umjetnik provodi nad kolektivnim resursima memorije.

Kreativnost i imaginacija u svijetu vizualnoga (na tragu strategija komičnoga) često se mjeri stupnjem uspjelog zavaravanja tragova o nastanku i razlogu djela. Štoviše, posebno kada su nam poznate pretpostavke tog zavaravanja s jedne smo strane začuđeni to više što na prvi pogled ne prepoznamo ništa smiješno, ali na drugoj možemo biti to sigurniji da je to znak da se radi o naglašenom obraćanju, zahtjevu za upućenim promatračem. Tako se npr. na izložbi pokazuje visoki objekt od bijelog stiropora (Josip Špika) čiji nam izgled najmanje neće odgonetnuti što je to u njemu komično. Prvo što bismo pritom u kontekstu izložbe suvremene umjetnosti uopće mogli pomisliti jest da netko "sigurno opet karikira minimal art". To može biti točno, ali ovdje je

zanimljivije što forma rada nije toliko minimalna koliko anonimna trash-geometrija, a to opet čini intrigantnijom igru povezivanja s naslovom: "I'll handle the ho-ho-hos and you work the chimney." Poznajemo li engleski jezik, bijeli objekt poistovjetit ćemo s nekim, bilo kojim dimnjakom, a čak i bez poznavanja jezika izraz "ho-ho-ho" morao bi nas povesti u kontekst prigodničarskog božićnog veselja i asociirati nam izraz za djeci tako omiljeni smijeh Djeda Mraza. To da i odrasli imaju svoje veselje pri spomenu "ho-ho-ho" ne bi trebala biti tajna jer je pogotovo u doba internetske dostupnosti informacija i globalne umreženosti npr. na Wikipediji moguće naći pored šturog objašnjenja da se radi o "particular type of deep-throated laugh or chuckle which is of Gaelic (Irish language) derivation" i neke druge sadržaje koje taj izvorno irski izraz za "duboko-grleni smijeh" podmnijeva. Comics pod tim nazivom pružaju osobito raznoliku paletu viceva (pa je i naziv dotičnog objekta preuzeti naslov jednog konkretnog vica) - od onih koji su smiješni zato što su do gluposti naivni, preko onih koji tematiziraju debljinu Djeda Mraza u stotinama varijanti do onih ne manje brojnih s opscenim aluzijama. Umjetnik se odlučio za comic-varijantu, a ne za porno-filmove koje se pod istim nazivom jednako lako može naći. Na ovom mjestu nije toliko važno samo to upućivanje na uslojavanje semantičkih razina svojstvenih vizualnim žanrovima komike (pri čemu postaje jasno da neki sadržaji ne trpe sva vizualna sredstva izričaja), nego da to ovdje ne ostaje na tom jednostavnom nivou: umjetnik je naime rad napravio pod posebnim okolnostima, u situaciji kada je taj objekt svim sudionicima bio vrlo snažan, duhovit komentar o konkretnoj situaciji. Ispostavlja se da je onaj ispočetka "neugledan" objekt doista iznenađujuće konotativan, čak narativan... A to će saznanje promatrača međutim moći samo vratiti činjenici da će njegova neostvarena očekivanja koja je ovaj puta čak i očekivao - još jednom biti razlogom da se s osmijehom začudi sam sebi.

#### Tijelo i strip: anti-heroji i Vučine

Comics, trash i pop kultura nisu čini se samo slučajno omiljena referencijalna polja recentne vizualne umjetnosti. Pored toga što su rasprostranjeniji, "demokratičniji" vid komunikacije usred nemisaone svakodnevice, u njima se vrlo jasno ogledaju temelji povijesnih poveznica koje imaju tijelo i smijeh.

Blaga intonacija te veze naznačena je ekskursom o porno-erotskom kontekstu trash kulture današnjice koja kao i čitav spektar popularne kulture podsjeća na onu tradiciju latinskog srednjovjekovlja u kojoj su razuzdanost i opscenost, izgredni humor, satirička prostačenja, lakrdije, travestije i slični oblici "oslobađanja tijela u sprezi sa smijehom" proizišli iz te tradicije, osobito karnevala, kada su takva ponašanja predstavljala "dopuštena izvrtnja dominantnog teološkog i političkog poretka".<sup>18</sup> Tijelo je i tada bilo "šifra" za životinjsko porijeklo čovjeka, a nije slučajno da je reminiscencija animalnoga zadržana i u engleskim nazivima za neke forme viceva<sup>19</sup>. No "upravo je ta poveznica s tijelom bila razlog kršćanske osude smijeha u ranom srednjem vijeku, njegove pomne kodifikacije u kasnom srednjem vijeku prije eksplozije smijeha u ranoj renesansi, u djelu Rabelaisa i Erazma."<sup>20</sup>

Kao što je komika neslužbene kulture služila onda, tako su čini se prihvaćeni i funkcioniraju oblici popularne kulture koje danas prisvaja recentna umjetnost u svoje izričaje: služe naime demokratičnijoj, razumljivijoj uporabi duhovitosti kako bi se potaklo širi auditorij na pametnije postupke. To nužno opet dovodi do nekih nesuglasica: iako je vjekovima bilo rasprostranjeno mišljenje da smiješnome i komediji u odnosu na ozbiljno i tragediju pripada "niže" mjesto, da jedno pripada popularnoj, a drugo elitnoj kulturi - teško da ćemo se danas s tim mišljenjem bezrezervno moći složiti: humor, pa i svekolika popularna kultura dokazali su se učinkovitijima od mnogih "visoko-kulturnih" pothvata u brojnim itekako ozbiljnim pitanjima i segmentima suvremenog života.

Sumnjiva je nekako i tvrdnja o čovjekovoj čovječnosti na temelju smijeha koji ga razlikuje od životinja - niti je dokazivo da se životinje ne smiju (kako bi to još čovjek uopće mogao razumjeti?) niti je izvjesno da ne razumiju kada se mi smijemo... Čovjek im stalno imputira svoja

18 Usp. Critchley, str. 82

19 Npr. *Shaggy dog* (kuštravi pas) ili tzv. priče *Cock and bull* (pijetao i bik). Ono prvo su gnjavatorski dugi vicevi puni apsurdna, a ono drugo su izmišljene, nevjerovatne priče.

20 Jacques Le Goff: "Laughter in the Middle Age" u: "A Cultural History of Humour", (ed.: Jan Bremmer, Herman Roodenburg), Polity, Cambridge, 1997. Ovdje preuzeto iz: Critchley, str. 18



Sonja Gašperov, *Svjetlo*, 2007.

viđenja stvari, a sada je vrijeme da to bude obratno - pa ako je čovjek razumna životinja, onda sada može važiti: vuk je vuku - čovjek!

"Vučine", više epika crtanog romana, nego kratkodometna strip-priča (Sonja Gašperov) su po tom obratnom viđenju prilično uvjerljive. Koriste u svojim životnim prilikama malo riječi pa tu vrijednost valja povezati s onim što slika može, a jezik ne može... I to u svim, pa i praznim kadrovima među prizorima, koji nisu rijetki u ovom stripu, pa često ostavljaju prostor promatraču promišljanju. "Što su Vučine?" pita se jedan kritičar i svoju pozitivnu recenziju potkrepljuje činjenicom da se "radilo o konceptualnom projektu koji savršeno odgovara mediju stripa... i koji se "otpočetka oslanjao na unikatni koncept... kojim su dominirali likovi."<sup>21</sup> Koncept možda jest rijedak u književnosti, jer kako kritičar kaže, najbitnije je za Vučine "ono što ne pripovijedaju", premda uspijevaju "dočarati" sve moguće životne situacije, ("Od kolijevke pa do groba", kaže i umjetnica), i pritom ne biti niti melodramatični, niti pribjegavati nekakvim nadzemaljskim upravama, već se strogo razumski drže "svoje biološke prirode" i iskustva života, parodirajući sve aspekte ljudskih slabosti i vrlina, u borbi preživljavanja, ali ne protiv nekog drugoga, nego protiv sebe... Da su ovdje neosporno dokazane stripovske vještine, a konvencije i trikovi znalački korišteni - ne treba

21 Matko Vladanović, u: *Kvadrat*, 24/2011.

uopće isticati. Ono što kritičar međutim malo spominje jest da je to strip koji je ozbiljno slikarsko slikarski, a da možda upravo taj spoj “nižeg” i “višeg” umjetničkog žanra u zavidnoj razini doista ostvaruje jednu začudnu i duhovitu uvjerljivost (i uvjerljivu duhovitost), usprkos mnogim nešaljivim temama koje zahvaća pa se iskaz “vuk je vuku čovjek” itekako može shvatiti u metaforičkom odnosu i na nivou medija: Možda Vučine doživljavaju takvu popularnost jer su ljudima smiješni i bliski svojom stripovskom komunikativnošću, dostupnošću, a slikarski su intrigantni tamo gdje ozbiljno “malo govore”, ali puno kažu? Treba li i napominjati koliko ovakav pristup u umjetnosti pomiče granice onoga što se sve donedavna tek po konvencijama smatralo “službenom”, dakle visokom kulturom, i onoga što se po konvencijama tako nije vrednovalo, a sada čini bitan segment kreativnosti koja nemalo potiče iz djelovanja mehanizama humora. I isti će izgleda, kao usput, jednu važnu kvalitetu koju spominju teorije humora: “*Humor nas vraća skromnosti i ograničenosti ljudskog stanja koje ne traži tragično-herojsku potvrdu, nego komično priznanje, ne prometejsku autentičnost, nego neautentičnost kojoj se možemo smijati.*”<sup>22</sup>

Upravo kontrastno u odnosu na prethodni primjer upućuju na aspekte tjelesnosti u ovom diskuru stripovske, a sada i filmske estetike, i vestern-figure u “Okršaju” (Ivan Fijolić), figure kung-fu majstora Bruce Leea, Blockbusters-Superman... Teško da će nam pri pogledu na njih otpre na pamet pasti “ograničenost ljudskoga”, jer jasno govore o svom referencijalnom izvoru, a taj je onaj stripovskih junaka, boraca s natčovječanskom snagom i moćima u službi zaštite dobra protiv zla i sl. Njihova komičnost ne rezultira ipak samo iz jednostavne aproprijacije segmenata s polja popularne kulture tj. iz izmještanja (uglavnom) plošnih likova u trodimenzionalni medij skulpture nego i otud što se (između ostalog) formalno perfektno, ali ekspresivno reduciranom obradom skulptura popartističke provinijencije potiče upravo izrazito ekspresivno djelovanje jedne “arhaične” strategije humora - ona u kojoj se etička zamjenjuje fizičkom razinom. Taj “program” iskazuje i “Vertikalni triptih” gdje se u neskrivenoj sklonosti koristi kič-ikonika, dopunjena prezentacijom u formi relikvijara, pa će isti umjetnik ponuditi unutarnje organe u vidu pozlaćenog mozga, srca i falusa, jer je kako izjavljuje “želio upozoriti na



Ivan Fijolić, *Jesus Christ Show Off*, 2007.

moć manipulacije znanjem, religijom i seksom” tj. na kolaps vrijednosti suvremenog svijeta. Nabilđani plavokosi Isus nema ipak namjeru u prvom redu šokirati religiozna čuvstva auditorija nego je prije jedan “djetinji” doslovan prijevod predodžbe o Spasitelju koji je svemoguć kao Superman. Stripovska estetika, shvaćena kao popularan, “niži” žanr, očito u ovoj sprezi s visokoreligioznom simbolikom djeluje krajnje pozitivno! Umjesto nekoć samorazumljivih ismijavanja etnički Drugoga, pa su uglavnom stranci smiješni<sup>23</sup> - preferira se drugačije polazište. Iz ovog očista globalna prihvaćenost Supermana u popularnoj kulturi poslužila je za promidžbu tolerancije u etničkom pristupu kakvo je inače unutar mehanizama humora bilo vrlo rasprostranjeno sve donedavna, ali danas podliježe novim kulturološkim kodovima političke korektnosti (i zaista je rijedak u recentnoj umjetnosti!). Kršćanska religija naravno ne poznaje rasne attribute svog duhovnog uzora u formi

<sup>23</sup> Ne treba ni naglašavati koliko je taj etnički vid humora bio rasprostranjen u svim sredinama, pa Nijemci Bayerna ismijavaju one iz Frieslanda, Englezi Irce, itd. A i kod nas dobro znamo koje osobine u vicu zastupaju Mujo i Haso, a koje Janez! Društveni domet vica razlikuje zadirkivanje od izrugivanja, a ovaj potonji vid danas je znatno “ukroćen” u globalnoj situaciji multikulture i kodeksom političke korektnosti. To još uvijek ne sprečava ljude da smišljaju viceve o npr. “plavušama”...

<sup>22</sup> Simon Critchley: “O humoru”, Algoritam, Zagreb, 2007.; str. 102

plavokosog snagatora, ali ako i jest smiješan, to “pravom” Isusu ne bi smjelo oslabiti nego “popularizirati” njegov priznati “duhovni” status.

“Rektum” je naslov skulpture pojednostavljeno oblikovane s naglaskom na fizičkim atributima snage kao i ostali slični protagonisti u opusu istog umjetnika. Jedino što je kod ovog snagatora poremećen logičan smještaj organa, pa je rektum pokazan na mjestu gdje se u “plitkoj” naraciji nalazi srce. “Rektum” također dokazuje onu spomenutu zamjenu fizičke i etičke razine, ali s obratnim predznakom nego heroji. Njegova ga fizička pojavnost naime automatski smješta s onu stranu dobra (etičkog vrednovanja): on nije moćima obdareni superheroj s Kryptona, nego zli, intrigantni Zemljanin. Zanimljivost je ovdje pogotovo to da ovaj antiheroj ima fizionomiju umjetnika samog. Umjesto djetinje potrebe da kritizira/ismijava druge, kod njega se strelica okrenula i ispoljava odraslu samouvjerenost auto-ironije. U Freudovom sustavu psihoanalize to znači pobjedu savjesnog superega nad narcisoidnim, infantilnim egom, ali ovdje zanimljivijim izgleda onaj aspekt rada koji nas vraća izrazitijoj povezanosti humora i tijela u povijesnom kontekstu: logika travestije i subverzivnih prostačenja, prilikom izvrtanja razumnog društvenog ponašanja u karnevalskim ekscenim ritualima u relaciji s tijelom nerijetko se susreće u formi govora “donjih organa u gornjima”, pogotovo u kontekstu već spomenutog latinskog srednjovjekovlja u podmakloj fazi (sjetimo se Rabelaisova skatološkog humora u govoru Gargantue i Pantagruela!). Simbolički je takav obrnuti govor predstavljao nepokornost tijela, njegovo “vraćanje” u prvotnu simbiozu s prirodom, s onim *jesam tijela*. Da bi se ponašao spram tijela u tako slobodnom, čak groteskno-kritičkom odnosu spram prirodnog poretka organskoga, i u kontekstu suvremenih transformacija koje je doživio subjekt, čovjek najprije mora imati tijelo; tijelo-subjekt (biti) mora postati “prezreni” tijelo-objekt (imati).

#### Tijelo, ali ja je netko drugi...

Unutar konteksta u kojem dominira odnos tijela i humora, a na temelju odnosa tijelo-subjekt i tijelo-objekt postoji i niz multimedijalnih radova koji tvore poseban segment u kojem je dominirajuća tema autoprezentacija, autoironijsko situiranje umjetničkog subjekta u aktualne prilike - one u promijenjenim uvjetima globalne kulture, u okvirima koji

bitno decentraliziraju položaj subjekta u suvremenom svijetu i određuju ga procesima označavanja u jeziku i reprezentaciji. Neke radove unutar tog segmenta odlikuje izraziti naglasak na tehnološkoj manipulaciji slikom sukladno pravilima koji vladaju u jednom novom prostoru medijski generirane/transformirane zbilje.

Pucanje spona između čovjeka i njegova nemisaonog, svakodnevnog postojanja pri čemu se desi oneobičavanje svijeta jest i ovdje isto ono djelovanje humora kakvo je kao subverzivni tjelesni smijeh latinskog srednjovjekovlja poznavala tradicija. Ono što je promijenjeno jesu polazišta: to su tijelo-objekt u odnosu spram “socijalnog tijela” i to u uvjetima hiperrealnosti kojom dominiraju megamediji i visokotehnologizirana komunikacija.

Pogledamo li video-rad “Bijelo/Smijeh”, ili “Bijelo/Linija” (Goran Škofić), susresti ćemo se s jednom estetikom koja će nas usprkos središnjoj ulozi koja se daje tijelu i pokretu - prije podsjetiti na imploziju budućnosti u sadašnjost negoli na neke povijesne poveznice humora i tijela, tj. u susretu s ovakvim djelima postati će nam jasan odklon od starijih shvaćanja smijeha u sprezi s tijelom: Kant je tu spregu definirao kao “titranje organa”, a Plessner je u svojoj antropološkoj orijentaciji govorio o smijehu kao određenom gubitku samokontrole. Te ćemo konvulzivne, organske karakteristike već kod Bergsona manje moći isčitati jer se po njegovoj definiciji čovjeka kao stroja koji se smije, čovjekovo tjelesno kretanje ne manifestira nekontrolirano, nego dapače izgleda automatizirano, kao delegirano. Ipak, bilo da je smiješno kada se čovjek ponaša kao stroj/stvar, ili kada se stvar ponaša kao osoba - neki mehanizmi humora ne zastarjevaju: i onda kada spoznamo da se na koncu smijemo kada se “osoba ponaša kao osoba” - kako bi rekao spominjani Wyndham Lewis - u korijenu smijeha je izvjesna “fizička anomalija” koja djeluje absurdno.

Tijelo-kretanje-repetitivnost. Svi ti pojmovi, ključni za video “Bijelo/Smjeh” - upućuju na vokabular Bergsonove mehaničke teorije smijeha. K tome, tvrdnju o primarnoj društvenosti smijeha, o onom *sensus communis* koji djeluje kao njegovo izvrtanje, unutar zajedničkih premisa komunikacije zajednice koju je tvrdio filozof, naglašava i umjetnik. Razlozi umjetnika, međutim, sasvim su drugi nego li Bergsonovi iz 1900. kada je napisao svoj “Smijeh”, pod očitim utjecajem silovitog prodora promjena koje je tada u život unijela industrijska (serijska, masovna) proizvodnja i pojava novih izričaja, osobito filma. Iskustva



Goran Škofić, *Bijelo / Shooting*, 2010.

ondašnjih "Modernih vremena" i Chaplina, malog čovjeka kojeg "gutaju" ponavljajući proizvodni procesi, današnjim su umjetnicima već postali "arheološki" predložak s prizvukom nostalgije. Tadašnji iznalasci kronofotografije (Muybridge), nijemog filma, *gags* i *slapstics*, animacije i montažnih postupaka očito su i autoru "Bijelo/Smijeh" dobro poznati - kao što mu je očito poznata i povijest razvoja tehnologije i medija nakon toga pa mu manipulacija statičke fotografije do "iluzije mehanički generiranog pokreta na kojem počiva kinematografija"<sup>24</sup> ionako nije strana. Primjena ovakvih povijesnih saznanja uz mogućnosti suvremene tehnologije ne vodi "gubitku kontrole" nego ciljanom ritmiziranju montažnih postupaka u kojem se umjesto glasnog "titranja organa" u sinhronizirani spoj udružuju "treperenja slike" i "isprekidani ton". Spajajući se tako u "hibrid video art" ovi radovi imaju cilj "istražiti tehnološke mogućnosti digitalne manipulacije slike" s osobitim interesom za "socijalne aspekte i apsurdnosti svakodnevnog života"<sup>25</sup> - kako se to komentira u slučaju dotičnog umjetnika. U čemu se u tom video-hibridnom svijetu umjetnosti, prepunom i terminologije i tehnologije koja "prosječnim korisnicima" i nije tako dostupna, ispoljava humor?

<sup>24</sup> Web-stranica umjetnika, u tekstu Branke Benčić

<sup>25</sup> Ibid.



Alen Floričić, *Bez naziva No 02/05*, 2005.

Manipuliranje slikom najsuvremenijim sredstvima sukladno je odnosu spram vlastitog tijela ili kako nam sam umjetnik kaže: "U svom djelu koristim vlastito tijelo kao instrument, komunikacijski kanal za interpretaciju različitih situacija." Te situacije međutim, kako naglašava malo dalje u iskazu "nisu samo njegove vlastite, privatne. Umjesto toga one su situacije "socijalnog tijela" koje umjetnik akcentuira smještajući tijelo na obična mjesta i angažirajući ga u "svakodnevnim aktivnostima"<sup>26</sup> koje mogu biti i "smijanje", kao i "Shooting" ili "Controlled". Ma koliko ovaj iskaz tvrdio onaj humoru dobro poznati *sensus communis* - taj je ovdje vrlo izvjesno drugačije shvaćen nego u svijetu u kojem je čovjek-subjekt bio centar svijeta. Vlastito tijelo nije više ono koje subjekt (umjetnik) ima - njega on shvaća kao društveni produkt, konstrukt procesa označavanja i reprezentacije. Ne govori li taj stav: "sigurno jesam, ali ipak nemam sebe"<sup>27</sup> - sasvim sažeto o dalekosežnim posljedicama i značaju izmijenjenih parametara u postmodernističkom/poststrukturalističkom shvaćanju subjekta, pogotovo onog umjetničkog, koji je nakon "smrti autora" (R. Barthes) zadržao "autorsku funkciju" (M. Foucault), i sada djeluje u svijetu uhvaćen u beskrajnu mrežu označavanja (Lacan)? No, očito ni "socijalno tijelo" u toj mreži nije lišeno određenih "anomalija i apsurdna".

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Critchley, str. 47

Prizori u "Bijelo/Smijeh" izuzev prepoznatljivosti figure samog umjetnika, često tipski odjevenog shodno reprezentiranim aktivnostima, uglavnom ne sugeriraju nikakav predmetni ili prostorni kontekst. Ovako dislocirano u artificioznom prostoru tijelo umjetnika i njegova kretanja definiraju središnju temu radova, a njima umjetnik jednako suvereno upravlja kao i tehnikom koju u video-performansima koristi kako bi gestama/radnjama sugerirali "socijalno tijelo" u nekoj karakterističnoj aktivnosti. Humor se tu kao i sve druge "situacije" i "radnje" predočene ovakovom autoprezentacijom realizira na nivou modelne reprezentacije; igrom medijskih izmještanja sugeriraju se mehanizmi humora sredstvima simulacije pa se rad pojavljuje kao "temporalni i prostorni pastiš", a njegovo vrijeme je "vrijeme simulacije, hibridno vrijeme post-humanog doba"<sup>28</sup>.

Visok stupanj interakcije između umjetnosti (znanja o njoj), medijske tehnologije i pitanja o suvremenom dislociranom subjektu ukazom na "ispražnjeni" kontekst figure umjetnika dokazuju se i u nekim drugim radovima izložbe: za razliku od prethodno spomenutih, za video-rad bez naziva No 01/05 (Alen Floričić) mogli bismo slobodno ustvrditi da je namjesto neutralne vizualnosti White Cubea ovdje preferirana anonimna *dark*-estetika Black Boxa postignuta jednako rigidnim minimaliziranjem svijeta vidljivoga: ono što običavamo zvati okoliš figure uglavnom je "ogoljeno", lišeno predmetnih markacija i svedeno na tamnu ujednačenu pozadinu. Ovdje međutim nije "ogoljen" samo kontekst, nego i tijelo umjetnika u tom okružju, pa takvoj pozadini/kontekstu dramatičnije "konkurira" izrazitija pojavnost tjelesnih značajki. Ovaj, ne tipski odjeven, nego tipski obnažen protagonist simuliranog "zbivanja slike" može na razne načine uprizoriti nesklad u kojem opet prepoznajemo djelovanje "starih" mehanizama humora.

U jednom radu (bez naziva/ untitled No 02/05, 3'; loop) inkongruentnost fizičkog tijela i neoznačene pozadine lišene referencija na stvarni kontekst nadaje se iz dvaju suprotno određenih kretanja. Jedno je ono sugerirano kretanjem tijela koje izranja iz tamne "dubine" monitora prema naprijed sa stopalima okrenutima prema nama. Ta stopala kao da su se "osamostalila" u svojoj hiperaktivnosti spram kruto polegnutog tijela kojem ne vidimo lice. Titravi trzaji popraćeni odgovarajućim ritmičkim sklopom zvuka

<sup>28</sup> Usp. bilj. 24-26

dovode u nelagodan položaj ono paralelno "ukočeno" gibanje korpusa prema prednjem planu. Rezultat je smiješna slika koju dobivamo iz svog očišta: "približavanje" tijela iskrivljuje sliku prednjih ekstremiteta, oni se pojavljuju u ekstremnoj izduženosti "mantegnove" perspektive, dok pri tome prizorom sve više dominiraju znakovita fizička obilježja i "živnih" stopala i inkarnata nedepiliranih muških nogu...

S druge strane spomenuta jednokanalna video-instalacija (bez naziva No 01/05) npr.) pokazuje nam udvostručenu sliku umjetnika koji je - udružen dakle s drugim sobom u istovjetnoj sinhroniziranoj akciji "folklornog" poskakivanja, s time da neznatno promijenjeni položaj gornjih dijelova tijela sugerira zabilježeni statički pokret pa se "čitanje" udvojenih figura odigrava na razini sličnosti, a ne identičnog odraza. Poskakujući u jednoličnom plesnom ritmu udvojeni umjetnik tako horizontalno premjerava širinu monitora u jednom i drugom smjeru, u "beskrajnoj" ponovljivosti loopa. Nasuprot "brisanja" referencija na materijalnu stvarnost koje se poduzelo na/u pozadini - od nje fizičnost tijela čiji je "dekor" sveden na bijelo donje rublje - doslovno "iskače" udvojenom autoprezentacijom. Naravno, time postaje istaknutija i vidljivost artificiozne strukture postignute kako tehnološkim manipulacijama slike, tako i tretiranjem tijela-subjekta kao tijela-objekta koji u suvremenim uvjetima postmodernističkog svijeta i upliva tehnologije u njemu iznova reflektira postavke o identitetu: taj sada može biti umnožen, fragmentiran, simuliran...

Mi se ne možemo jednostavno vratiti onamo gdje jesmo naša tijela: "Ako tjelesna dimenzija komičnoga zauzima mjesto između biti i imati onda se ta rupa ne može zatrpati. Ne možemo istodobno biti (tijelo, priroda) ono što imamo... i štoviše "mi sada imamo naša tijela tako da se može poremetiti ono kako ona jesu."<sup>29</sup>

Smiješne pri tom jesu "osobe koje se ponašaju kao osobe" - kada tijelo-objekt nije u svojoj, subjektivnoj situaciji, nego u situaciji "socijalnog tijela". Međutim, i tada on zauzima kritički položaj, i tada je smijeh rezultat "neke fizičke anomalije" samo se težišta te anomalije komunicira drugim sredstvima, u procesima označavanja, kodovima aktivnosti zajednice, na meta-razini humora posredovanog medijskom tehnologijom: slika svijeta definitivno se pretvorila u procesiranu interakciju svijeta slika.

<sup>29</sup> Critchley, str. 56

## Humor i melankolija - filozofi i umjetnici...

Umjetnici se - ako je suditi po broju autoreferentnih radova ove izložbe - najradije smiju sebi. Bez obzira da li se to očituje potenciranjem posredovanja medijske tehnologije ili naglaskom na referenciji sa stvarnim kontekstom - uvijek je u autoreferentnom kontekstu istaknut jedan novi položaj subjekta koji više nema jedinstvenu cjelovitost/autonoman integritet - to je subjekt koji poznaje mnoge identitete zato što u prvoj instanci razlikuje dva od njih: "identity of being" i "identity of becoming" (Stuart Hall) pri čemu se onaj prvi, identitet postojanja, temelji na kodeksu zajedništva, društva (zapravo opet *sensus communis!*), a onaj drugi - identitet postojanja - na aktivnim procesima identifikacije. Humor, koji je i nadalje ljudski i estetski fenomen, neizostavan je dio tih identiteta; njegov prostor ostaje onaj ekscentrično određenog sebstva osobito kada autorefleksija podmnijeva odnos umjetničkog identiteta i "socijalnog tijela/subjekta".

Trash-estetika, sintetizacije glazbenog, filmskog i video izričaja u nekim performativno/installativnim projektima dokazuju se opet efikasnim sredstvima pri definiranju tih odnosa.

U video-performansu "Penali" (Vedran Perkov) umjetnik se npr. pojavljuje u ulozi nogometnog vratara dok njegovi poznanici pucaju na gol. Nije teško prepoznati izmještanje konteksta kao mehanizam iz kojeg izvire ozračje komičnoga: nogomet kao euforična manifestacija zajedništva i stvar sveopćeg društvenog interesa naspram marginaliziranog socijalnog segmenta - umjetnosti - u kojem su protagonisti u manje povlašteni poziciji, i sigurno ne tako eksponirani kao nogometne zvijezde u čiju ulogu se "prevodi" umjetnikova izloženost - kao ova u video-performansu "Penali". Ipak, tu se ne obećaje nikakva efikasnost nogometnih majstora. Ističe se samo spremnost umjetnika da bude uključen u igru, pa i po cijenu toga da se igra za njega svede na obranu jedanaesteraca. Neke će obraniti, a znati će ih i primiti... Slika međutim nije potpuna sve dok ne budu uključeni i "stvarni" društveni činioci, publika - te je rad kompletiran tek u "oblikovanju" situacije određene za gledatelje takvog "dvoboja": Kao što se spektakl utakmice za većinu ljubitelja nogometa odvija pred TVom, u nekom lokalnom kafiću, radije nego u privatnosti doma, tako i gledanje "Penala" treba biti bilo koje okružje "improviziranog" društvenog okupljanja, a ukoliko/budući da je u pitanju galerija, onda će namjera umjetnika biti istaknuta inscenacijom, a (malobrojne) gajbe za pivo zamijeniti će (mnogobrojna)



Vedran Perkov, *Penali*, 2007., postav rada u splitskoj Galeriji umjetnina

sjedala na utakmici. Sredstva i konteksti jasno upućuju jedni na druge - ali se i višestruko "potiru", te se ono što se u jednome podrazumijeva kao društveno-komunikacijska vrijednost, u drugome pokazuje u sukladnoj pomaknutosti pojma javnosti koji je relevantan za segment umjetnosti.

Ta jednostavna improvizirana akcija-instalacija s tako kompleksnim značenjskim uslojavanjima jedna je od mnogih kojima se u opusu ovog umjetnika komunicira doživljaj onoga "biti umjetnik u ovom društvu". Najčešće je to situacija umjetnika samog u okviru neke od uobičajenih manifestacija unutar svijeta umjetnosti: umjetnik je tako natječaj za dodjelu važne nagrade Radoslav Putar pretvorio u komentar tada aktualne situacije nudeći klasičnu bistu na ulaštenom stup-pijedestalu s naslovom: "Radoslave, samo smo nas dva muška na izložbi" aludirajući na činjenicu da je žiri bio sastavljen od isključivo ženskih članova. O umnažanju semantičkih razina dalo bi se ovdje puno reći, kao i povodom one instalacije kojom se omiljeni običaj držanja govora - npr. prilikom otvorenja izložbi - komentira predimenzioniranom govornicom s koje se učesnik/promatrač gleda sučelice u zrcalu...

Bitna raznovrsnost iskaza ovakvih radova proizlazi iz upitanosti o uvjetima i održivosti formiranja vrijednosti, i to na onom mjestu na kojem se presijecaju *pictorial i social field*, polja umjetničke i društvene samorazumljivosti. Bilo da se radi o poigravanju materijalima i medijima izričaja, samokritičnom podsmjehu ili izvrtanjima uvriježenih rituala

- ukazuje se uvijek na mjesto iz kojeg se otvara pukotina između društveno vrednovanog i umjetnički relevantnog.

Centralna točka pritom najčešće je autoprezentacija. Hipertrofiranje vlastitog uloga u umjetnosti seže nerijetko do satire egocentričnosti, pa se umjetnik pojavljuje malo kao anđeosko biće / ili supermen koji s lakoćom upravlja oblacima, pa - u skladu sa značenjem svog imena umjetnik "vedri i oblači". Na drugom mjestu umjetnik "nastupa" u višekanalnoj video-prezentaciji kao (ne pretjerano uvježbana) muzička zvijezda, iako u narednom video-performansu pokazuje sebe kako u besciljnom ponavljanju u klaustrofobičnom prostoru baca lopticu o zid i konstatira da "Vježba čini majstora", a kako bi taj *image* "velikog majstora" potvrdio, umjetnik režira fiktivne TV-statements o svojoj izvrsnosti angažirajući niz aktera umjetničke scene da u maniri medijske promidžbe potvrđuju lik i djelo umjetnika-velikana. Umjetnikovo ja stalno se nameće u prvom planu bilo kao akter besmislnih radnji koji suvereno stavlja na "provjeru" floskule svakodnevice, bilo u samoisticanju koje je u neskladu naravno s umjetnikovom pozicijom "koja nije ni najmanje glamurozna"<sup>30</sup>. Na tom mjestu humor zauzima mjesto u području druge topike nego li je to jednostavno pokazivanje nepoznatoga u poznatome. U prihvaćanju auto-ironijskog očiča, na mjestu iz kojeg je smiješan sam sebi umjetnik miješa elemente djetinje-ludičkog i superiorni samo-podsmjeh sve do razine samo-objekcije, što je tehnika kakvu npr. poznajemo iz "beskonačnih monologa Woodya Allena u kojima se on blagoglagoljivo žali na sebe"<sup>31</sup> - ukazujući naravno, na očitu neutemeljenost tih samo-propitivanja. Ujedno - takva je i retorika melankoličara, koji je u stalnoj introspekciji, a kojemu nema smisla proturječiti jer se on sam najbolje pozna, jer je naprosto u svojoj samospoznaji daleko ispred nas. Iz čega se isčitava i razlog Aristotelovog stava da je melankolik zapravo filozof, što ni stoljećima kasnije nije zaboravio ni Nietzsche pitajući se u "Ecce Homo" naslovima dvaju poglavlja: "Zašto sam tako pametan?" ili "Zašto sam ja sudbina?"

Ovaj tip humorog iskaza koji balansira između zaokupljenosti sobom na način melankolično-opsesivne introspekcije i pronicljivoig pogleda na svoj kontekst nije

nimalo slučajno istaknut u vezi melankolije i filozofije: upotreba riječi humor u relaciji s komičnim, zabavnim i šaljivim ne datira od pamtivijeka: Oxford English Dictionary bilježi prvu takvu upotrebu u godini 1682., dok je prijašnje korištenje ove riječi vezano za duševno raspoloženje (temperament) i starogrčko učenje o četirima humorima odnosno tekućinama koje reguliraju tijelo: krv, flegma, žuč i crna žuč (*melencolia*). Ova veza humora i melankolije ostat će očito do u naše doba jednim od bitnih obilježja u ljudskoj potrebi za komičnim - nju se tradicionalno nalazi upravo tamo gdje se autoironijski iznosi na vidjelo nepodudarnost osobe sa samom sobom. Takav humor ne navodi na grohot, nego na mali smijeh, na smiješak koji je za razliku od bučnog mu srodnika koji potresa cijelo tijelo tek suptilna "mimika duha"<sup>32</sup>. Takvu autorefleksivnu mimiku duha naći ćemo ne samo kod filozofa melankolije, ona u izobilju postoji upravo u suvremenoj umjetnosti, pogotovo u autoprezentacijama koje operiraju bogatim instrumentarijem i dimenzijama humora.

To nije zato što umjetnici olako iznose svoje "slabosti", nego zato što je u komičnom fokusu njihove autorefleksije i dijaloga sa "socijalnim tijelom", kontekstom u kojem, i koji, komuniciraju.

## ZAKLJUČNO...

Radovi umjetnika okupljenih na ovoj izložbi zorno dokazuju da se smijemo ne svemu i svakome, nego "usprkos svemu", a najčešće sebi. Iako smijeh svoje porijeklo duguje tjelesnim, fizičkim oblicima ljudskog postojanja - humor ne baca u stanja transa, nego je duboko kognitivan suputnik samospoznaje, a čak i kada se javlja u svojim mračnim izdanjima, on ostaje lucidan: "Humor nije unutarnji i razumski, nego javni i vanjski, nije teološki nego antropološki, nije numinozan, nego samo luminozan. Pokazujući nam ludost svijeta humor nas ne *spašava*... nego nas poziva da se suočimo s tom ludošću svijeta i promijenimo situaciju u kojoj jesmo."<sup>33</sup>

Blaženka Perica  
Zagreb, studeni/prosinac 2011.

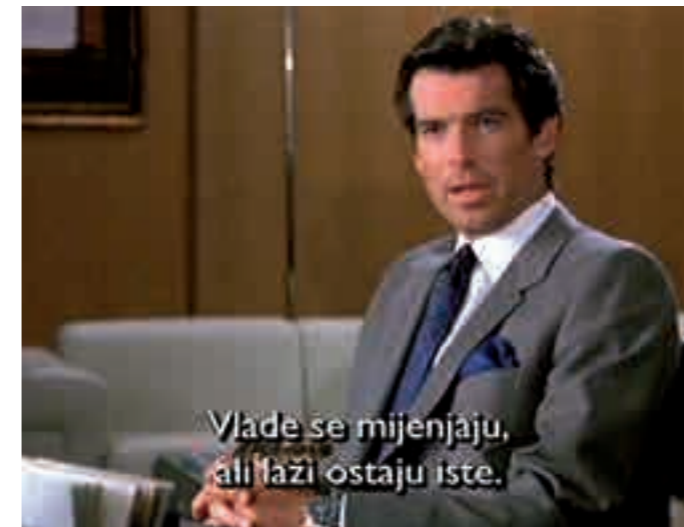
30 Dalibor Prančević: "Iz gomile i natrag" u: kat. izložbe "Od kipa do ispovijedi (autoportret - autobiografija)", Galerija Klovičevi dvori, Zagreb, 2011.; str. 20

31 Critchley, str. 98

32 Tako Plessner u svom eseju govori o smiješku ("Mimik des Geistes"). Usp. bilj. 1

33 Critchley, str. 27

## Željko Badurina



-  
Post-art (izbor iz istoimene serije radova), 2006-2011.  
digitalni ispis  
cca. 100 x (10 x 13 cm), kaširane na kapafix debljine 1 cm

## Snježana Ban



-  
*Gilbert i George dolaze / (Rekonstrukcija jednog prisustva)*, 2010.  
kombinirana tehnika - plastika, željezo, mediapan, karton, papir,  
voda, boja, vodena pumpa, ugljen na papiru  
promjenjive dimenzije (pojedinačni objekt cca. 55 x 40 x 20 cm)

## Dino Bićanić



-  
*Ronioc*, 2009.  
instalacija (gips, maska za ronjenje, željezne stepenice)  
125 x 113 x 65 cm

-  
*Komarci*, 2010.  
instalacija (gips, žica)  
promjenjive dimenzije



Dražen Budimir

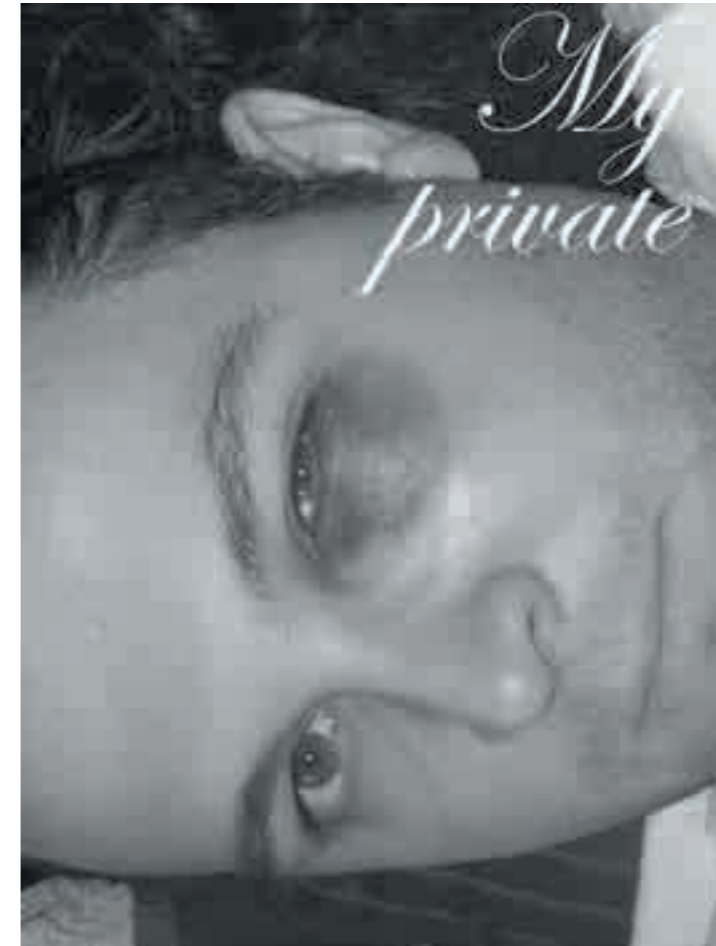


-  
*Sodoff*, 2010.  
akril na platnu  
140 x 110 cm



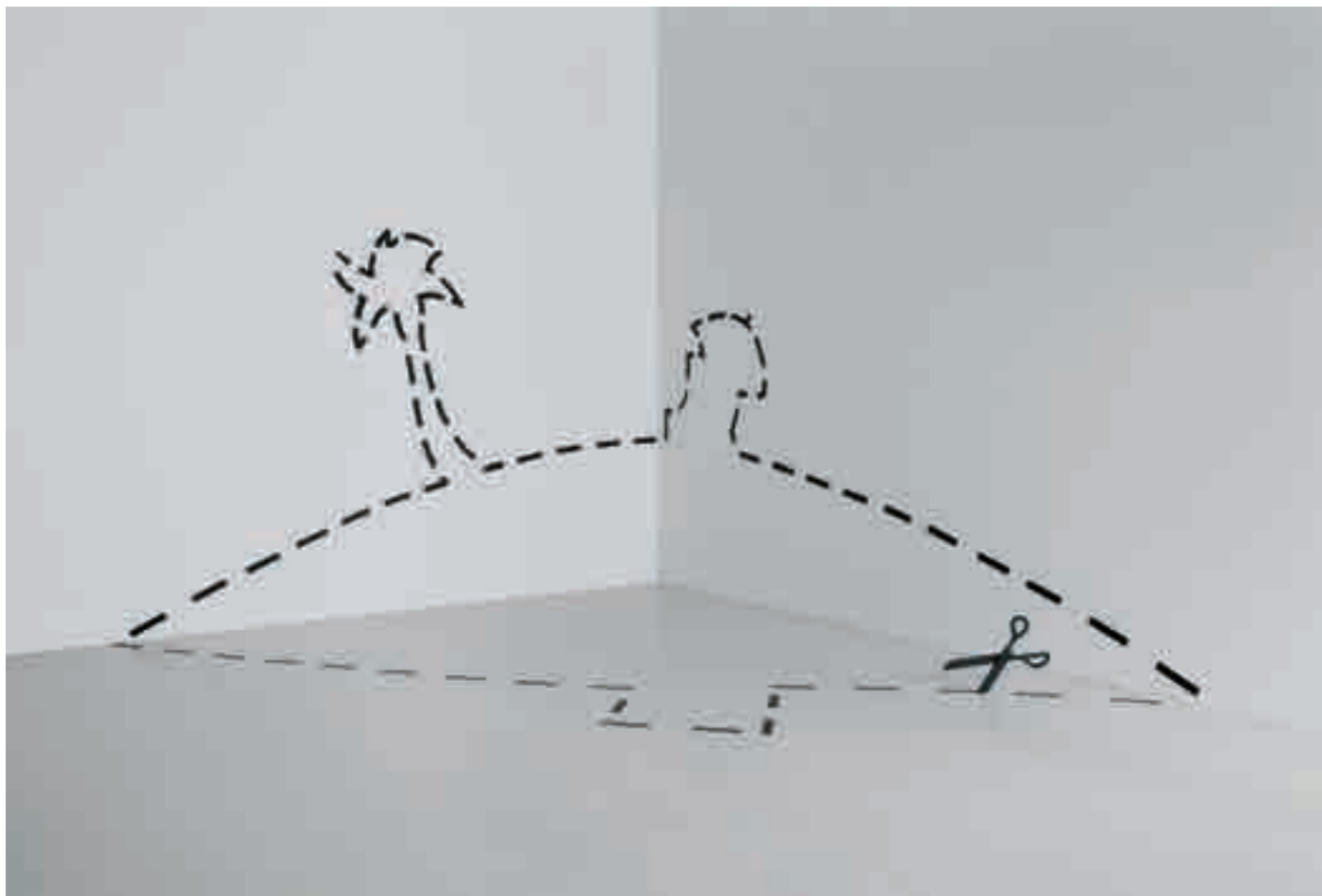
-  
*Eatshit*, 2010.  
akril na platnu  
140 x 110 cm

Nemanja Cvijanović



-  
*My Private*, 2006.  
Fotografija  
30 x 40 cm  
Zahvaljujući (Courtesy) umjetniku i *My Private*, Milano

Igor Eškinja



-  
*Java i Borneo*, 2004.  
samoljepiva folija i drvo  
promjenjive dimenzije

Ivan Fijolić



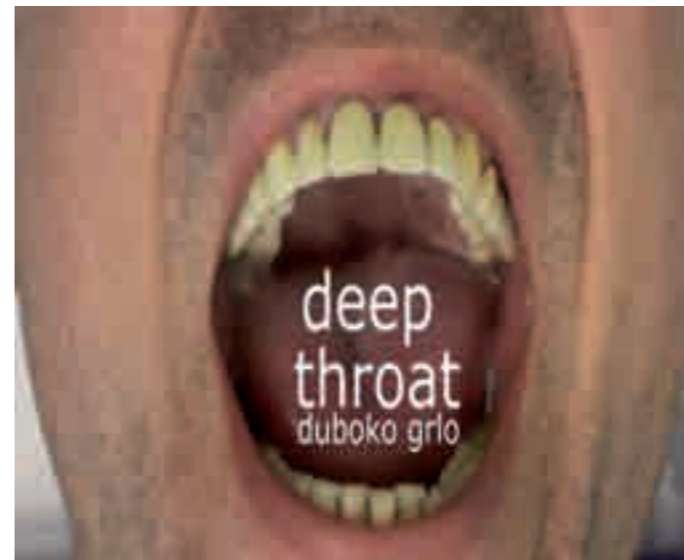
-  
*Rektum (autoportret)*, 2008.  
bojani poliester  
86,5 x 50 x 30 cm  
edicija 2/7

Alen Floričič



-  
*Bez naziva No 01/05, 2005.*  
jednokanalna video instalacija  
45", loop

Vladimir Frelj



-  
*Duboko grlo, 2010.*  
video  
2'40", loop

Sonja Gašperov



-  
*FAK*, 2007.  
akrilik na platnu  
100 x 120 cm

Luka Hrgović / Anton Svetić



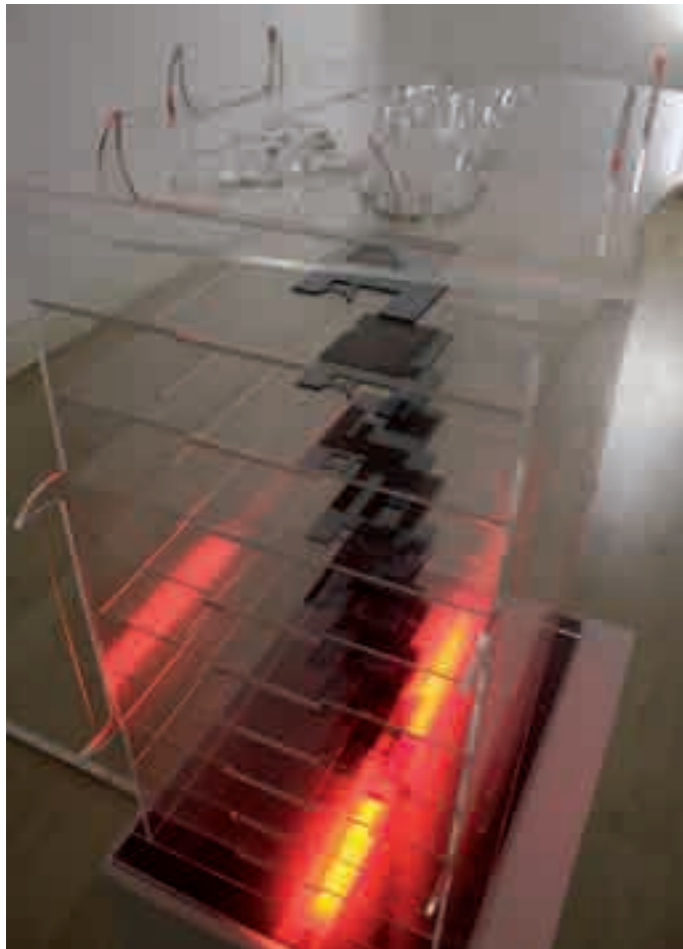
-  
*Sreća*, 2007.  
akrilik na platnu  
100 x 120 cm



-  
*Etida*, 2011.  
igrani film  
62 min

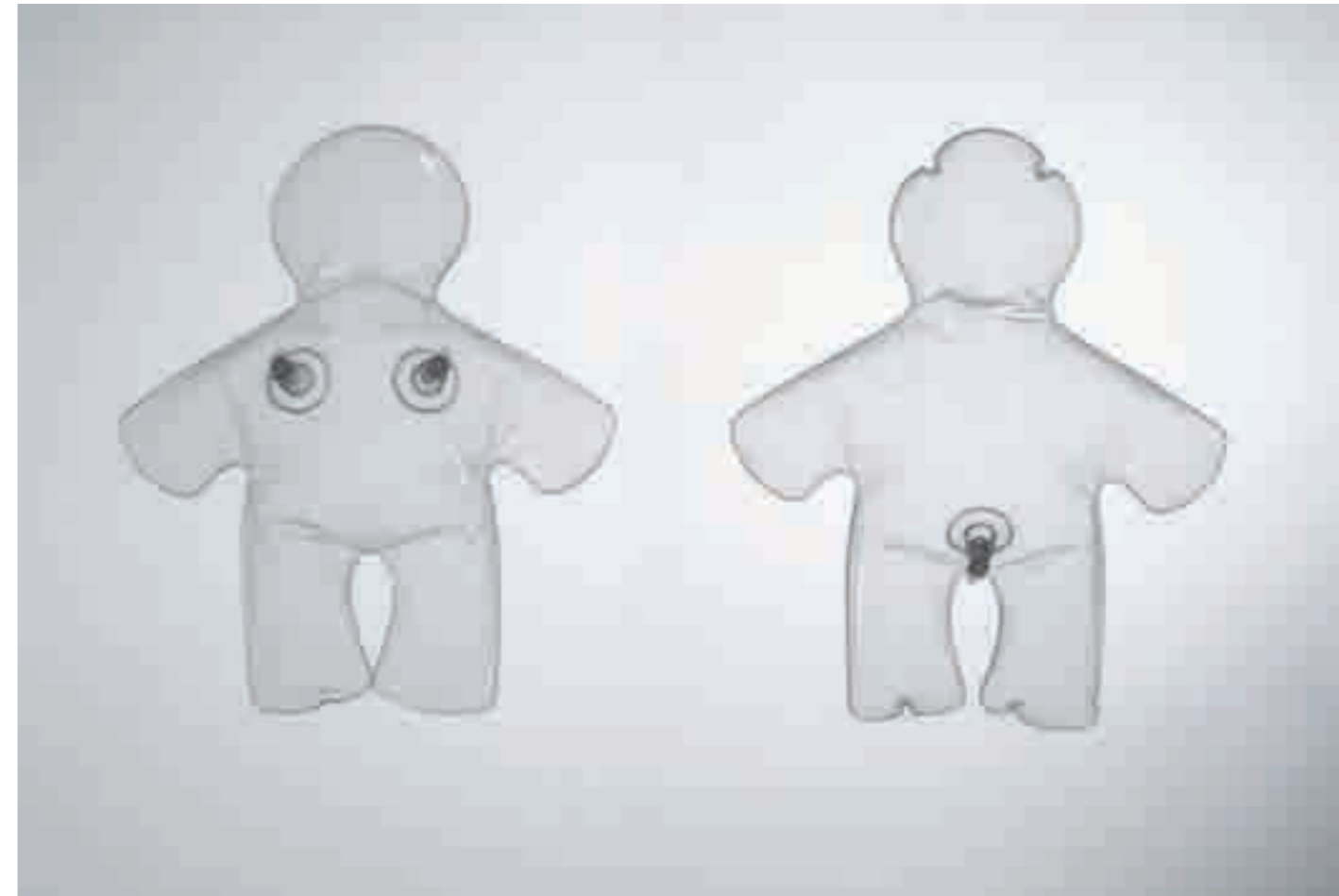


Danijel Kovač



-  
*Inferno Centar Zlarin, 2008.*  
kombinirana tehnika  
70 x 60 x 140 cm

Ines Krasić



-  
*Pure Silicone (Blow Up!), 2001.*  
lutkice - objekti za napuhavanje; plastična folija  
visina: 30 cm

Denis Krašković



-  
*Volim pušim*, 2011.  
akrilik na platnu  
120 x 80 cm

Siniša Labrović



-  
*Ha, ha, ha, ha*, 2011.  
performance

Tihomir Matijević



-  
*Poklon galerija 119, 2009.*  
glazirana terakota, zvuk  
105 x 110 x 100 cm

Vedran Perkov



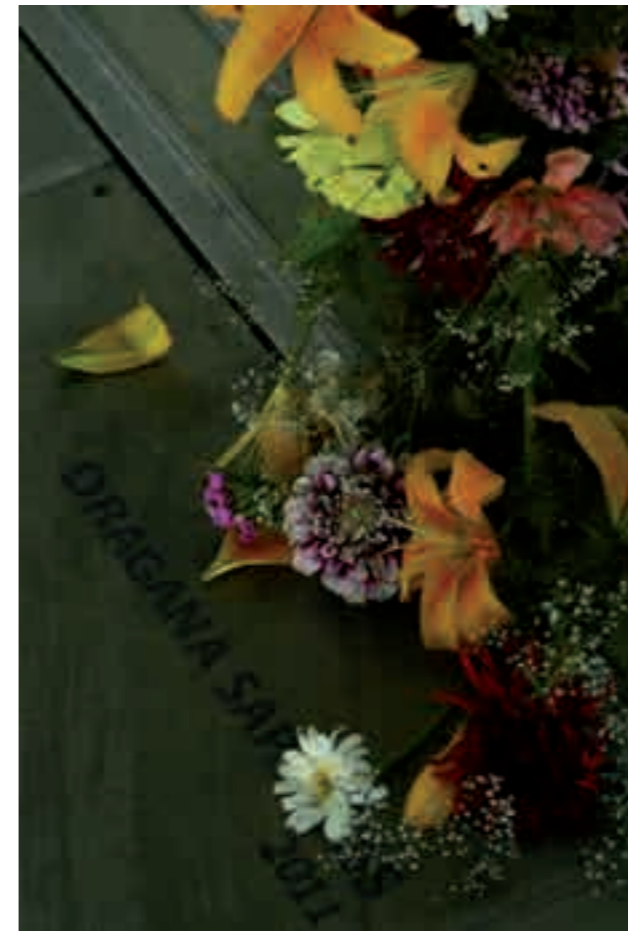
-  
*Penali, 2007.*  
video i instalacija (video, TV, gajbe piva, pivo)  
2'18", loop

Viktor Popović



-  
*Bez naziva*, 2011.  
svjetleće neonske cijevi, električne instalacije  
cca. 100 x 175 x 5 cm

Dragana Sapanjoš



-  
*Vis Major: Untitled*, 2011.  
zvučna instalacija, buket cvijeća, vaza  
26'49"  
edicija 1/4



## Goran Škofić



-  
*Bijelo / Linija*, 2010.  
dvokanalna videoinstalacija, video / full HD  
3'28", loop

-  
*Bijelo / Smijeh*, 2010.  
jednokanalna videoinstalacija, video / full HD  
5'45", loop

## Josip Špika

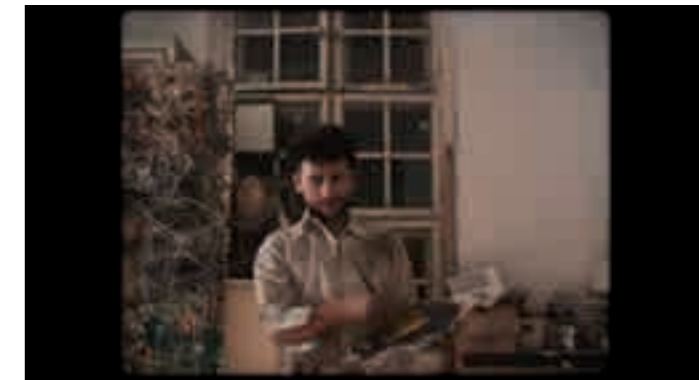


-  
*I'll handle the ho-ho-hos and you work the chimney*, 2008.  
Stiropor  
50 x 50 x 300 cm

# Stipan Tadić



-  
*Diplomski rad*, 2009-2011.  
ulje na platnu  
250 x 187,5 cm bez okvira; 310 x 240,5 cm s okvirom



-  
*"Kunstmaler"* - Portret umjetnika, 2011.  
dokumentarni film Luke Hrgovića uz sliku *Diplomski rad* Stipana Tadića

## Ivan Tudek



-  
*Maska za varenje odabire*, 2011.  
akrilik na platnu (200 x 150 cm), skulptura od stiropora i blata  
(180 x 140 x 4 cm)

### POPIS IZLOŽENIH RADOVA

ŽELJKO BADURINA

*Post-art* (izbor iz istoimene serije radova),  
2006-2011.  
kombinirana tehnika  
cca. 100 x (10 x 13 cm), kaširane na  
kapafix debljine 1 cm

SNJEŽANA BAN

*Gilbert i George dolaze / (Rekonstrukcija  
jednog prisustva)*, 2010.  
instalacija, kombinirana tehnika (plastika,  
željezo, mediapan, karton, papir, voda, boja,  
vodena pumpa, ugljen na papiru)  
promjenjive dimenzije (pojedinačni  
objekt cca. 55 x 40 x 20 cm)

DINO BIČANIĆ

*Ronioc*, 2009.  
instalacija (gips, maska za ronjenje,  
željezne stepenice)  
125 x 113 x 65 cm

*Komarci*, 2010.  
Instalacija (gips, žica)  
promjenjive dimenzije

DRAŽEN BUDIMIR

*Eatshit!*, 2010.  
Akrilik na platnu  
140 x 110 cm

*Shutthefuckup!*, 2010.  
Akrilik na platnu  
140 x 110 cm

*Sodoff!*, 2010.  
Akrilik na platnu  
140 x 110 cm

NEMANJA CVIJANOVIĆ

*My Private*, 2006.  
fotografija  
30 x 40 cm  
*Zahvaljujući (Courtesy) umjetniku i  
My Private*, Milano

*All Right*, 2006.  
light box  
200 x 60 x 10 cm

IGOR EŠKINJA

*Java i Borneo*, 2004.  
samoljepiva folija i drvo  
promjenjive dimenzije

IVAN FIJOLIĆ

*Rektum (autoportret)*, 2008.  
bojani poliester  
86,5 x 50 x 30 cm  
edicija 2/7

ALEN FLORIČIĆ

*Bez naziva No 01/05*, 2005.  
jednokanalna video instalacija  
45", loop

VLADIMIR FRELIH

*Duboko grlo*, 2010.  
video  
2'40", loop

SONJA GAŠPEROV

*FAK*, 2007.  
Akrilik na platnu  
100 x 120 cm

*Sreća*, 2007.  
Akrilik na platnu  
100 x 120 cm

*Svjetlo*, 2007.  
Akrilik na platnu  
100 x 120 cm

LUKA HRGOVIĆ / ANTON SVETIĆ

*Etida*, 2011.  
igrani film; 62 min  
format filma: 1,85:1  
tehnologija zvuka: Dolby  
kamera i svjetlo: Darko Herič  
zvuk: Ivan Mihoci  
produkcija: Akademija likovnih  
umjetnosti Zagreb  
glume: Nikolina Knežević, Luka Hrgović,  
Marin Bušić, Miran Šabić, Ivan Mihoci,  
Ivan Šivak, Anton Svetić, Stipan Tadić,  
Duje Medić, Vitor Kreča, Vedran Štefan

DANIJEL KOVAČ

*Inferno Centar Zlarin*, 2008.  
instalacija; kombinirana tehnika  
70 x 60 x 140 cm

INES KRASIĆ

*Zabavište / Kindergarden (Ispod duge)*, 2010.  
instalacija; kombinirana tehnika  
230 x 110 x 180 cm  
vlasništvo: Lauba, Zbirka Filip Trade, Zagreb

DENIS KRAŠKOVIĆ	VIKTOR POPOVIĆ
<i>Volim pušim</i> , 2011. akrilik na platnu 120 x 80 cm	Bez naziva, 2011. svjetleće neonske cijevi, električne instalacije cca. 100 x 175 x 5 cm
<i>Princeza i žabac</i> , 2011. gips, poliester, drvo i metal 40 x 20 x 15 cm	DRAGANA SAPANJOŠ
<i>You're so ugly you could be a modern art masterpiece!</i> , 1999. objekt; kombinirana tehnika, zvuk	<i>Vis Major: Untitled</i> , 2011. zvučna instalacija, buket cvijeća, vaza 26'49" edicija 1/4
SINIŠA LABROVIĆ	GORAN ŠKOFIĆ
<i>Ha, ha, ha, ha</i> , 2011. performance	<i>Bijelo / Linija</i> , 2010. dvokanalna videoinstalacija, video / full HD 3'28", loop
<i>Siniša Labrović, visok 3 m</i> , 2011. kombinirana tehnika dimenzije promjenjive	<i>Bijelo / Smijeh</i> , 2010. jednokanalna videoinstalacija, video / full HD 5'45", loop
TIHOMIR MATIJEVIĆ	JOSIP ŠPIKA
<i>Tihomir vodi svoju omiljenu skulpturu u Zagreb i druge priče</i> , 2010. video 33', loop	<i>I'll handle the ho-ho-hos and you work the chimney</i> , 2008. stiropor 50 x 50 x 300 cm
<i>Poklon galerija 119</i> , 2009. glazirana terakota, zvuk 105 x 110 x 100 cm	STIPAN TADIĆ
<i>Penali</i> , 2007. video i instalacija (video, TV, gajbe piva, pivo) 2'18", loop	<i>Diplomski rad</i> , 2009-2011. ulje na platnu 250 x 187,5 cm bez okvira; 310 x 240,5 cm s okvirom

*„Kunstmaler“ - Portret umjetnika*, 2011.  
film uz sliku *Diplomski rad* Stipana Tadića  
autor: Luka Hrgović  
62 min

IVAN TUDEK

*Maska za varenje odabire*, 2011.  
akrilik na platnu (200 x 150 cm), skulptura  
od stiropora i blata (180 x 140 x 4 cm)

*Burza meteora je moj spas*, 2011.  
kombinirana tehnika (poliuretanska  
pjena, blato, trava)  
promjer 130 cm, visina 50 cm

*Neckar*, 2011.  
video  
15", loop  
scenografija, performance i fotografija za  
istoimenu predstavu Irene Bočkai

ŽIVOTOPISI

ŽELJKO BADURINA

Rođen je 1966. godine u Zagrebu. 1996. godine diplomirao je na grafičkom odjelu Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, u klasi prof. Miroslava Šuteja. Multimedijalni je umjetnik koji u svom radu koristi mail-art, fotografiju, računalnu grafiku, ready-made objekte i akcije. Od 2005. godine radi na projektu Post-Art. Riječ je o razglednicama prigodnog karaktera koje komentiraju pojedina aktualna zbivanja iz širokog područja estrade, politike i kulture s posebnim naglaskom na lokalnu umjetničku scenu. Post-art razglednice su raznovrsne kombinacije fotografije, crteža i teksta u kojima se autor poigrava elementima u rasponu od masovnog kiča do visoke kulture. Izlagao je na mnogim samostalnim i skupnim izložbama. Dobitnik je nagrade Gradskog ureda za kulturu na 3. hrvatskom trijenalu grafike u Zagrebu 2003. Član je HDLU-a i HZSU-a. Živi i radi u Zagrebu.

SNJEŽANA BAN

Rođena je 1980. godine u Zagrebu, gdje je diplomirala na Akademiji likovnih umjetnosti 2007. godine. Nastavnički odsjek, slikarstvo, kod profesora Ante Rašića. Na Tekstilno-tehnološkom fakultetu u Zagrebu, smjer Modni dizajn diplomirala je 2008. godine. Polaznica je poslijediplomskog studija slikarstva na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Na istoj akademiji radi od 2007. do 2010. kao vanjska suradnica na Nastavničkom odsjeku, a volontira tijekom akademske 2010/11. Izlagala je

na nekoliko samostalnih i više grupnih izložbi u zemlji i inozemstvu. Dobitnica je nekoliko nagrada. Od 2008. članica je Hrvatskog društva likovnih umjetnika. Živi i radi u Zagrebu.

DINO BIČANIĆ

Rođen je 1980. godine u Bihaću. Diplomirao je na Umjetničkoj akademiji Sveučilišta u Splitu 2007. godine. Sudjelovao je na nekoliko skupnih izložaba: Deveti trijenale hrvatskog kiparstva, u Gliptoteci HAZU u Zagrebu 2006., Normalizacija, posvećeno Nikoli Tesli u Galeriji Nova u Zagrebu 2006., Izložba studenata Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu, u Varaždinu 2006., te 35. splitski salon 2007. Priredio je dvije samostalne izložbe: Premijere 01, u Splitu 2008., Čovjek koji gleda televiziju, u Hvaru 2008. Živi u Hvaru od 1993.

DRAŽEN BUDIMIR

Rođen je 1980. godine u Đakovu. Na Umjetničkoj akademiji u Osijeku završio je prijediplomski studij 2008. i iste godine upisao diplomski studij na odsjeku slikarstva. Od 2009. godine upisuje u Bratislavi Akademiju likovnih umjetnosti (odsjek slikarstva i drugih medija, Studio +- XXI). Školu medijske kulture *Dr. Ante Peterlić* - prvi stupanj pohađa 2011. godine, a od iste je godine i član Hrvatskog društva likovnih umjetnika Osijek. Dobitnik je više nagrada i priznanja (Rektorova nagrada 2008./2009.; Dekanova nagrada 2009.; Priznanje Odbora za dodjelu nagrada 21. Slavenskog bijenala, 2008.)

NEMANJA CVIJANOVIĆ

Rođen je 1972. godine u Rijeci. Slikarstvo je diplomirao 1998. godine na Accademia di Belle Arti u Veneciji, gdje je 2010. godine stekao i M.A.-stupanj na tamošnjem arhitektonskom fakultetu, predmet Projektiranje i produkcija likovnih umjetnosti. Član je HDLU-a, udruženja *Drugo more* u Rijeci i talijanske komunističke partije (*Rifondazione Comunista*). Na međunarodnoj sceni i tržištu zastupljen je kod T293 iz Napulja (IT), ŠKUC iz Ljubljane (SLO) i SIZ Cooperativa iz Rijeke. Cvijanovićev umjetnički rad obilježava socijalno-politička usmjerenost, fokus na konceptualnim i provokativnim preispitivanjima ideoloških društvenih određenja i njihovih insignija (socijalizam, kapitalizam, religije), te odnosa ekonomije i politike. Polje njegovih aktivnosti i angažmana seže od njegovog ateljea, preko interneta, do urbanih projekata koji nerijetko graniče s cenzurom: npr. rad "Here the future begins now" postavljen u Erste Bank u Rijeci. Izlagao je samostalno i na brojnim skupnim izložbama i projektima u zemlji i inozemstvu (New York, London, LA, Berlin, Beijing). Živi i radi u Rijeci i Veneciji.

IGOR EŠKINJA

Rođen je 1975. godine u Rijeci. Završio je slikarstvo na Accademia di Belle Arti u Veneciji 2002. godine. Od 2000. godine izlaže samostalno i na grupnim izložbama, pa tako i na važnim međunarodnim manifestacijama (Riga, Prag, Caracas, *Manifesta* 2008.; Casino Luxemburg - Forum d'art contemporain 2009.; "Blick auf Zentraleuropa", izložba u organizaciji Luc Tuymansa 2011.) Dobitnik je više priznanja i nagrada. Živi i radi u Rijeci.

IVAN FIJOLIĆ

Rođen je 1976. godine u Zagrebu. Diplomirao je na Nastavničkom odsjeku (kiparstvo) Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Od 1999. sudjeluje na brojnim samostalnim i skupnim izložbama. Autor je nekoliko radova u javnim prostorima, te dobitnik više nagrada (Rektorova nagrada i Nagrada za diplomski rad).

ALEN FLORIČIĆ

Rođen je 1968. godine u Puli. Diplomirao je 1993. godine na Pedagoškom (filozofskom) fakultetu u Rijeci u klasi profesora Žarka Viočića, odjel kiparstvo. Član je HDLU Istre od 1995. godine. Izlagao je na brojnim skupnim i samostalnim izložbama. Za svoj rad više je puta nagrađivan (Grand Prix Salona mladih, Zagreb 1998., Nagrada Zagrebačkog salona 2005. itd.). Odabran je za jednog od predstavnika Hrvatske na 51. Venecijanskom bijenalu 2005. godine. Za svoj je rad dobio više nagrada između kojih Nagradu *Riviere* na Biennalu mladih u Rijeci (1991), Grand Prix 25. Salona mladih u Zagrebu (1998); dva puta uzastopce 2. Nagradu Zagrebačkog Salona (2005 i 2007); 2. Nagradu izložbe *Tu smo* u Puli (MSUI, 2010) i druge. Živi i radi u Labinu i Puli.

VLADIMIR FRELIH

Rođen je u Osijeku. Od 1994. do 2000. studira na Kunstakademie Düsseldorf u klasama kod profesora Nan Hoover, Nam Jun Paika i Magdalene Jetelove. 2002. postaje *Meisterschüler* i završava kao magistar u klasi za proširenu skulpturu

i instalaciju. Zadnjih deset godina kroz samostalne i skupne izložbe aktivno djeluje na suvremenoj inozemnoj i domaćoj likovnoj sceni. Dobitnik je nekoliko inozemnih nagrada za svoj umjetnički rad. Njegovi se radovi nalaze u više javnih i privatnih zbirki i fondacija suvremene umjetnosti (Kunstmuseum Bonn, Stadt Düsseldorf, MSU Zagreb). Od 2008. godine docent je na Odsjeku za likovnu umjetnost Umjetničke akademije u Osijeku.

SONJA GAŠPEROV

Rođena je 1982. godine u Splitu. Diplomirala je slikarstvo u klasi prof. Nine Ivančić na Umjetničkoj akademiji u Splitu 2006. godine. Do sada je ostvarila više samostalnih i grupnih izložbi u Hrvatskoj i inozemstvu. Nagrađena je 2007. godine od strane *Vijenca i Algoritma* za najbolji prozni tekst *Cyber ZOO* na natječaju *Prozak*, a 2004. nagrađena je za strip *Ovisnost* na međunarodnom festivalu stripa *Crtani Romani Šou*. Kombinira slikarstvo i strip. Crtala je i objavljivala stripove *Sob sa Sobom*, *Lumen i Kremen*, *Krznenci*, *Kuje*, *Hihijena*, *Vučine - Vuk je Vuku Čovjek*. Živi u Splitu i radi kao viša asistentica na Umjetničkoj akademiji u Splitu.

LUKA HRGOVIĆ

Rođen je 1986. godine u Zagrebu. Diplomirao je na Odsjeku za animirani film i nove medije Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Tijekom školovanja bavio se filmom, animacijom i kraćim video formama. Sa svojim radovima sudjelovao je na mnogim filmskim revijama i festivalima, a izlagao je i u nekoliko galerija. Osvojio je mnoge

nagrade (Prva nagrada na 42. reviji hrvatskog filmskog stvaralaštva djece i mladeži u Zadru; Srebrna diploma i Prva nagrada publike na 35. kvarnerskoj reviji amaterskog filma (KRAF); Generacijska nagrada za multimediju na državnom natjecanju umjetničkih škola u Osijeku 2005.; 2. nagrada na 7. TOTI Video festivalu; bronca na Svjetskom festivalu amaterskog animiranog filma UNICA, Liptovský Mikuláš, Slovačka; dobitnik Rektorove nagrade za igrani film *Etida* 2011. godine). Na zagrebačkoj Reviji amaterskog filma (RAF) imao je već retrospektivu jer je niz godina sudjelovao na reviji. I dalje se bavi radom na projektima u području filma, videa i animacije. Živi i radi u Zagrebu.

DANIEL KOVAČ

Rođen je 1966. godine u Subotici. Nakon obrazovanja u Matematičko – informatičkom obrazovnom centru (MIOC) u Zagrebu (1981-85.), te dvogodišnjeg studija na Arhitektonskom fakultetu (1986-88.) upisao se na zagrebačku Akademiju likovnih umjetnosti gdje je diplomirao 1996. na Nastavničkom odsjeku, a tu se i zaposlio 2003. i stekao zvanje docenta 2008. godine. Od 1996. do 2003. bio je voditelj Galerije VN u Zagrebu. Od 1991. izlaže samostalno i na brojnim skupnim izložbama u zemlji i inozemstvu (Berlin, Kopenhagen, Torino, Helsinki, na International Triennale of Sculpture u Osaki, Japan; na The International Biennale of Cairo, Egipat...). Dobitnik je više nagrada (Rektorova nagrada Sveučilišta u Zagrebu 1993.; Nagrada Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu 1997.), dok je na Trijenalu hrvatskog kiparstva u Zagrebu bio nagrađivan 1994., a 2006. godine bio je i dobitnik Velike nagrade Trijenala. Živi i radi u Zagrebu.

INES KRASIĆ

Rođena je 1969. godine u Mostaru. Diplomirala je 1993. godine na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu u klasi prof. Dubravke Babić (smjer grafika) i stječe zvanje profesora likovne kulture. Iste godine nagrađena je Rektorovom nagradom Sveučilišta u Zagrebu, te postaje i članicom HDLU-a. Zapošljava se 1995. godine kao asistentica na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, gdje 2011. godine postaje izvanredni profesor. Samostalno izlaže od sredine 1990-ih, te osim sudjelovanja na gotovo svim značajnijim skupnim izložbama u zemlji (Salon mladih; Triennale crteža, Triennale hrvatskog kiparstva; Zagrebački salon; Hrvatski triennale grafike, i dr.), bilježi i brojna priznanja za svoj istaknuti pedagoški rad, te aktivno sudjeluje na brojnim stručnim simpozijima. Također izlaže na više skupnih međunarodnih izložaba (npr. Bienale mladih Mediterana u Rimu i Međunarodni grafički bienale u Ljubljani). Sudjeluje i na značajnim izložbama *Device arta* u zemlji i inozemstvu (Maribor 2002.; Zagreb-Beograd-San Francisco 2006.; a u selekciji *Kontejner* na Media Meditaranea, Pula 2007. i na *TransLife: Media Art China*, NAMOC, Peking 2011.) Dobitnica je nekoliko prestižnih nagrada (2001. god. - 24. Internacionalno biennale grafike; International Award, Ljubljana, Slovenija; 2000. - Grand-prix na 7. triennalu hrvatskog kiparstva; 2002. Nagrada 36. Zagrebačkog salona; 2008. Nagrada Gradskog ureda za obrazovanje kulturu i šport Grada Zagreba - 4. trijenale crteža). Radovi joj se nalaze u nekoliko važnih zbirki od kojih treba izdvojiti Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci; Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu; Zbirka suvremene umjetnosti Filip Trade;

Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice, Zagreb; Zbirka Grafičkog kabineta HAZU, Zagreb.

DENIS KRAŠKOVIĆ

Rođen je 1972. godine u Zagrebu, gdje je 1994. diplomirao na Akademiji likovnih umjetnosti, odsjek kiparstvo. Magistrirao je 2010. godine na Akademiji za likovnu umjetnost u Ljubljani. Od 2007. radi kao docent na odsjeku za kiparstvo na Umjetničkoj akademiji u Osijeku. Izlagao je na brojnim samostalnim i skupnim izložbama u Hrvatskoj i inozemstvu (Budimpešta, Berlin, Beč, Los Angeles, Torino, Prag, Olomouc, Metz, Tel Aviv, Krakow, Johannesburg, Ljubljana, Maribor, Skopje, Funchal). Autor je više javnih skulptura (*Kit* na jezeru Jarun, Zagreb; *Morž* i *Janje* kod Arene u Zagrebu). Osim kiparstvom, bavi se i slikarstvom, stripom, videom i animacijom.

SINIŠA LABROVIĆ

Rođen je u Sinju 1965. Profesor je hrvatskog jezika i literature. Vizualnim umjetnostima počeo se baviti 2000. godine. Godine 2005. realizira rad *Stado.org*, u kojem su ovce bile sudionice *reality showa*. Od performansa bi valjalo izdvojiti: seriju *Fraze*; *Gloria* (guslarska izvedba tekstova iz magazina *Gloria*); *Kažnjavanje*; *Obilježavanje* i *Zavijanje ranjenika*. Radovi mu se nalaze u stalnim postavima Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, Galerije umjetnina u Splitu i Umjetničke galerije u Dubrovniku. Na 11. Istanbulskom bijenalu 2009. godine predstavio je rad *Postdiplomsko obrazovanje/Postgraduate Education*.

TIHOMIR MATIJEVIĆ

Rođen je u Našicama. Diplomirao je 2000. godine na Kiparskom odsjeku Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Od 2005. zaposlen je u zvanju asistenta na Odsjeku za likovnu umjetnost Umjetničke akademije u Osijeku. Godine 2007. upisao je doktorski studij na Kiparskom odsjeku Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Iako njegov interes za skulpturu u javnom prostoru svojom naravi teži permanentnom postavi, Matijević ga zbog skupih realizacija takvih projekata često preoblikuje u akcije tj. pronosi skulpture kroz konkretne urbane topose (Osijek, Pula, Vinkovci) čime ostvaruje preinake značenja dotičnih skulptura / javnog spomenika, istovremeno mijenjajući i diskurse dotičnih mjesta. Samostalno je izlagao u Zagrebu i Osijeku te sudjelovao na više skupnih izložbi (Budimpešta, Indiana, Vukovar, Zagreb, Osijek, Vinkovci). Član je HDLU-a Osijek. Nekoliko njegovih skulptura postavljeno je u javnom prostoru (*Spomenik Satanu Panonskom* u Vinkovcima; rad u Centru Karlo Rojc u Puli).

VEDRAN PERKOV

Rođen je u Splitu 1972. godine. Diplomirao je slikarstvo na Accademia di Belle Arti di Brera, prof. Diego Esposito, u Milanu. Od 2004. do 2010. radio je kao asistent i docent na Umjetničkoj akademiji u Splitu na odsjeku slikarstva. Član je Hrvatskog društva likovnih umjetnika u Splitu i Hrvatskog udruženja slobodnih umjetnika. Samostalno izlaže od 1997. u Hrvatskoj i u inozemstvu, a u novije vrijeme izlaganje kombinira i s kustoskom aktivnošću. Dobitnik je više priznanja i nagrada, među ostalima i Nagrade Radoslav Putar 2008.

VIKTOR POPOVIĆ

Rođen je 1972. godine u Splitu. Diplomirao je slikarstvo 1996. godine na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Od 1998. godine predaje Slikarstvo, Crtanje akta i Crtanje na Slikarskom odsjeku Umjetničke akademije u Splitu, a od 2009. godine u zvanju je izvanrednog profesora. Izlagao je na brojnim skupnim i samostalnim izložbama u Hrvatskoj i inozemstvu. Za svoj rad više je puta nagrađivan (Godišnja Nagrada za mladog umjetnika HDLU, Zagreb 2006.; Godišnja Nagrada za suvremenu umjetnost Filip Trade, Zagreb 2005.; Velika nagrada VIII. trijenala hrvatskog kiparstva Gliptoteke HAZU, Zagreb 2003.).

DRAGANA SAPANJOŠ

Rođena je 1979. godine u Novigradu. Diplomirala je 2004. godine na Accademia di Belle Arti di Brera, Milano. Izlaže samostalno i na grupnim izložbama od 1999. na brojnim izložbama u zemlji i inozemstvu (Laussane, Zürich, Koper, Pula, Novigrad, Bergamo, Milano, Zagreb...). Njen rad obilježavaju zahtjevni multimedijalni projekti i performativno-instalativni izričaji kojima umjetnica stvara komunikativni kontekst s publikom. Dobitnica je više nagrada (među ostalima i Nagrade Radoslav Putar, 2010.; Nagrada na ArtVilnius, 2011.; Finalistica Henkel Art Award, 2011.). Živi i radi u Milanu.

ANTON SVETIĆ

Rođen je 1986. godine u Zagrebu. Završio je Školu primijenjene umjetnosti i dizajna u Zagebu. Trenutno studira na diplomskom studiju na Odsjeku za

animirani film i nove medije Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Tijekom školovanja bavi se filmom, animacijom i kraćim video formama.

GORAN ŠKOFIĆ

Rođen je 1979. godine u Puli. Diplomirao je video na Umjetničkoj akademiji u Splitu u klasi Dana Okija. Bavi se ponajviše videom i fotografijom i raznim ekstenzijama poput jednokanalnog i višekanalnog videa, videoinstalacijama, filmom i montiranom fotografijom. U svom radu kombinira elektronski manipuliranu sliku, tehniku kolaža, pokretnu sliku i zvuk. U recentnijim radovima koristi svoje tijelo kao mediji, a ono mu služi za tumačenje društvenog tijela. Koristi se različitim objektima i prostorima svakodnevnice za istraživanje i interpretaciju svijeta u kojemu živimo. Dobitnik je više značajnih nagrada, među kojima i Nagrade Radoslav Putar. Boravio je na umjetničkoj rezidenciji ISCP u New Yorku i umjetničkoj rezidenciji FAAP u São Paulu. Predstavljao je Hrvatsku na Bijenalu mladih Europe i Mediterana 2009. godine. Izlagao je na više izložaba i festivala u Hrvatskoj i inozemstvu. Član je HZSU-a i HDLU Istre. Živi i radi u Poreču i Zagrebu.

JOSIP ŠPIKA

Rođen je 1986. godine u Splitu. Preddiplomski studij slikarstva završio je na Umjetničkoj akademiji u Splitu 2008. u klasi profesora Gorkog Žuvele, a na istoj je Akademiji 2010. godine i diplomirao u klasi profesorice Nine Ivančić. Izlagao je samostalno i sudjelovao je na nizu skupnih izložaba.

STIPAN TADIĆ

Rođen je 1986. godine u Zagrebu. Od 2005. pohađao je Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu, Slikarski odsjek, gdje je i diplomirao 2011. u klasi prof. Zlatka Kauzlarića Atača. Izlaže samostalno i na skupnim izložbama u zemlji i inozemstvu od 2007. Dobitnik je više priznanja i nagrada: Dekanova pohvala za izniman doprinos akademiji likovnih umjetnosti zbog organizacije 100. Godišnjice ALU, 2008.; Dekanova nagrada, 2009.; 1. nagrada u oslikavanju Branimirove ulice u sklopu Muzeja ulične umjetnosti, 2009.; 2. nagrada 30. salona mladih, 2010.; Otkupna nagrada za fundus Rektorata Sveučilišta u Zagrebu, 2011.). Član je zagrebačkog HDLU-a od 2010. Živi i radi u Zagrebu.

IVAN TUDEK

Rođen je 1983. godine u Zagrebu. Diplomirao je 2010. godine na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu pri Nastavničkom odsjeku u klasi prof. Damira Sokića. Od 2007. godine sudjelovao je na više samostalnih i skupnih izložaba, a autor je i javnog rada (*Torba*, Vrsar). Član je HZSU-a i HDLU-a Zagreb. Živi i radi u Zagrebu.



KERSCHOFFSET ZAGREB

LAUBA



GOLI ± BOSI

