

nova umetnička praksa 1966-1978. (III)

(nova umetnost u hrvatskoj)

balint sombati

Inovacije koje se mogu svrstati u fenomen nove umetničke prakse u Hrvatskoj javljaju se odmah posle i u međunarodnim razmerama prelomne 1968. godine »i nose sve karakteristike nove umjetnosti u svijetu«¹. Dok 1969. slovenačka grupa »OHO« intenzivno deluje na polju siromašne umjetnosti, umetnosti pejzaža i odlučno kreće ka dematerijalizaciji umetničkog objekta, hrvatski stvaraoci sa svojim ambijentalnim rešenjima i konceptualnim radovima započinju novo poglavljje u svojoj umjetnosti.

Situacija u Hrvatskoj nije istovetna sa onom u Sloveniji, jer dok grupa »OHO« nema istorijsku preteču u svom geokulturalnom području, dotele u zagrebačkom umetničkom životu u šezdesetim godinama beležimo pojavu dve važne aktivnosti, koje su u pozitivnom ili negativnom smislu uticale na razvoj i konačan filozofski stav pripadnika nove umetničke prakse. Karakteristika ovih pojava je podjednako jedna vrsta progresivnog stava prema slikanoj slici, dakle prema jednom tradicionalnom mediju, što automatski pospješuje razmišljanje o potrebi i nužnosti radikalne revizije pojma umjetnosti, redefinicije umetničkog delovanja, to jest umetničke slobode, te, u krajnjim konsekvenscama, svest o opravdanosti preispitivanja statusa i uloge umetnika u datim (izmenjenim) okolnostima društvenog trenutka.

Prva od dve spomenute pojave su tako zvane »Nove tendencije« konstruktivistički pokret internacionalnog karaktera i razmara pod okriljem Galerije suvremene umjetnosti, koja deluje od 1961. a u etapama bijenalnog javljanja tematizuje, između ostalog, problematiku teorije informacija, fenomena televizije, konkretnе poezije i kompjuterske umjetnosti, što u našu sredinu donosi podosta novih kvalitetnih ponuda primenljivih u ljudskom stvaranju najšireg opsega. Druga je, pak, grupa »Gorgona«, kolektiv umetnika istomisljenika koji deluju bez čvrstog programa i prvo je utelotvorenje alternativnog načina delovanja date sredine. U odnosu na poluzvanični status grupe, paradoksalna je činjenica da su je činili umetnici koji su već bili priznati i afirmirani kao, na primer, Dimitrije Bašićević, Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Matko Meštrović, Radoslav Putar i Duro Seder. Grupa je sve do 1966. izdavala antičasopis »Gorgona«, a samo zbog materijalnih potешkoća nisu objavljene publikacije sa prilozima Pjera Manconija, Bruna Munarija i Marsela Dišana. Zasluga »Gorgone« sa aspekta mogućih uticaja na stvaranje nove umetničke prakse je u tome što je uvela nove načine prezentacije, drugačije shvatjanje umetničkog delovanja i novo poнаšanje umetnika. Njihovi rezultati, zajedno sa nekim iškustvima oficijelne manifestacije »Novih tendencija«, prema Davoru Matičeviću, bitno utiču na »porast svijesti i slobode autorskog individuuma (ličnosti), »povećane individualnosti autorskog jezika« te na »sve naglašenje maštovitosti sive do begova u nove prostore iluzija«². Sve te spoznaje i iškustva ranijih generacija, generacija koje deluju u ranim šezdesetim, delimično ili celovito utiču na osnovne karakteristike shvatjanja umjetnosti nove, mlade generacije, a koje su u glavnim crtama sledeće: negacija slikane slike i istovremena upotreba novih medija, promena načina uobičajenog delovanja kroz poznate forme prezentacije, promena shvatjanja pojma umetničkog dela u smislu njenog neograničenog proširenja i osetno povećanje društvenog angažmana stvaralača, tematizacija problema opštih interesa u umetničkom delu.

Jedan mogući vid ispoljavanja navedenih načela, naročito onog koji se odnosi na način prikazivanja, pruža nam se u konstataciji da većina aktivnosti nove umetničke prakse izbegava konvencionalne izlagачke prostorije, to jest zatvorene, od života u znatnoj meri izolovane, prostore. Jedna od ideja vodilja nove generacije je upravo bila težnja da se čin stvaranja, dakle sama umetnost, iznese na trgove i ulice, u slobodne gradske prostore, u realan život, među ljudi. Možda su najveći zagovornici ove koncepcije, ovog načina demokratizacije umjetnosti, bili baš Zagrepčani čije su se razne grupe, iako različiti po osnovnom programu i jezičkom govoru, bez izuzetka opredelili za jednu vrstu umjetnosti urbanog prostora. Od zajedničkog gradskog ambijenta Borisa Bućana i Josipa Stosića iz 1969. pa sve do sredine sedamdesetih primećuje se kontinuiran rad na ovom polju. Umetnici prilikom urbanih intervencija najčešće koriste u praksi dotad neetablitane industrijske materijale. Bućan se odlučuje da ofarbati i tako izdigne iz konteksta gradskog sivila nekoliko dimnjaka starog dela grada, Sanja Iveković, pak, postiže sličan efekat montiranjem svetlećih neonskih cevi u manjim uličicama, dok drugi koriste kugle i valjkaste oblike od veštačkog materijala. U konceptualnom smislu se najradikalnijim pokazuje Goran Trbuljak sa svojim radom u karlovačkom parku. Rad se sastoji od natpisa: »Moja skulptura je skrivena u parku«, što nije ništa drugo nego provokacija na predočavanje skulpture koja ni ne postoji.

Godine 1971. dolazi do realizacije niz novih urbanih intervencija. Naime, tema tadašnjeg Zagrebačkog salona nosi naziv »Grad kao prostor plastičnog zbijanja«. Braco Dimitrijević prvi put izvodi kasnije i do međunarodnih razmara razvijenu ideju o »slučajnom prolazniku«, Bu-

ćan oslikava pločnik, a Trbuljak traži da se zatvori promet u određenom delu grada da bi se omogućile slobodne umetničke intervencije na ulicama. Predlozi Dimitrijevića i Trbuljaka već tada prevazilaze okvire urbanih intervencija i mogli bi se nazvati pre likovnim rešenjima nego konceptualno-idejno-usmerenim, a čija se prevašodna funkcija ispoljjava u vizuelno-estetskom obogaćivanju, piktoralnom dekorisanju nepodnošljivo antihumanih delova životnih ambijenata. Ta je intencionalna razlika još veća u ogledalu ocene Marijana Susovskog, koji smatra »da radove intervencionista valja (...) videti kao primjere našeg minimalista, siromašne ili environmentalne umjetnosti... oni su značili raskid s estetikom i etikom prethodnog decenija«³.

Razlika između shvatanja gradske sredine, kao za umetničku intervenciju pogodnog prostora, ove dvojice i ostalih umetnika se dobrim delom može obrazložiti činjenicom da saradnja Dimitrijevića i Trbuljaka datira još iz 1969. Naime, praksa na njihov predlog osnovane grupe »Penzioner Tihomir Simčić« se znatnim delom vezuje za urbano-ulično delovanje: »Izložbe u Frankopanskoj 2a i grupe 'Penzioner Tihomir Simčić' začetnici su alternativnog oblika delovanja umjetnika u Hrvatskoj...«⁴. Grupa je dobila ime po slučajnom prolazniku, penzioneru Tihomiru Simčiću, koji je, ušavši u vežu gde je sa druge strane vrata Trbuljak držao komad gline, pritisnuvši kvaku i ne znajući je ostavio otisak u glini, tako nemerno oblikovao skulpturu, koju je posle prihvatio za svoj rad a ujedno dozvolio dvojici umetnika da njegovo ime koriste u umetničke svrhe. Osim toga što Dimitrijević i Trbuljak teže ka definiciji umjetnosti izvan galerijskog konteksta, značajan je i momenat traženja ličnosti umetnika i određivanja umetničkog dela. U opisanom slučaju umetnik je, naime, slučajan prolaznik koji nenamerno izvodi delo koje se posle autorizuje i izjednačava sa vrednostima proverenih autoriteta. Status umetnika i dela je osnovni problem ove faze njihovog delovanja. U tom duhu Trbuljak izjavljuje: »Činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu važnija od onog što će na toj izložbi biti prikazano...«

U potrazi za identitetom umetnika i vrednosti dela, Trbuljak 1972. odlučuje da provodi javni referendum o sebi kao umetniku. Na ulicama Zagreba deli listice na kojima prolaznici treba da zaokruže odgovor da li smatraju da je osoba koja im je dala listicu umetnik ili nije. Od 500 »glasača« 259 je potvrdilo da je »umjetnik osoba čije djelo i ime glasači prije nisu poznavali«, s čime su indirektno priznali indentitet umetnika. Nakon toga Trbuljak stvara novu definiciju u nizu parafraza relativnosti odluka i kritičkih merila prema kojima neko postaje umetnikom: »Umetnik je onaj kome za to drugi daju priliku.« Jos iste godine u Parizu izvodi anketu pod nazivom »Anonični umjetnik — Goran Trbuljak«, nudivši svoja dela za otkup najpoznatijim galerijama savremene orientacije, ali ostajući anoniman. Istu anketu sprovodi dve godine kasnije, ali pod punim imenom. Za razliku od prethodne, rezultat ove ponovljene ankete je povoljan za Trbuljaka, pružajući ujedno zaključak da je ime umetnika bitniji faktor od subjektivne vrednosti dela: odnosno, ime poznatog umetnika je odlučujuće u pogledu određivanja društvene i tržišne vrednosti datog dela. »Delovanje« Gorana Trbuljaka nemoguće je definirati unutar određenog medija (...) Materijali kojima se služi vrlo su različiti (...). Nijedna njegova samostalna izložba nije bila prikaz materijalnih ostvarenja. Trbuljakov rad manifestira se u zbiru različitih pojedinačnih djela, činova, gesta, akcija i idejnih realizacija», zaključuje Sušovski.

Polažnu tačku opusa Brace Dimitrijevića također pronalazimo u ranim akcijama grupe »Penzioner Tihomir Simčić«, naročito u konceptualnom ciklusu »Prolaznici koje sam slučajno srećo«. Tu je akciju, između ostalog, izveo 1971. u Zagrebu, 1972. u Londonu i 1974. u Torinu. Medju slučajnim prolaznicima pronalazi nepoznatu osobu, čiji foto-portret distribuiira u sredstvima javnog informisanja, uveličavajući ih u ogromne dimenzije stavlja ih na fasade kuća, u obliku plakata lepi ih na reklamne panoe. Razvijajući istu ideju služi se historijskim sredstvima glorificiranja: spomenicima, spomen-pločama, bista u javnim prostorima. U Londonu podiže bistro Dejvidu Harperu, u Torinu Albertu Vieriju, dok drugom prilikom pripreduje svečani koktel u čast slučajnog prolaznika (1974. u beogradskom Studentskom kulturnom centru pripreduje prijem Novosadaninu Milanu Simurdžiću, čiji je foto-portret posle objavljen na naslovnoj strani poznatog milanskog časopisa »Flash Art«). Na Venecijanskom bijenalu 1976. godine pored brončanog portreta Leonarda da Vinčija kao antipod postavlja portret anonimnog Andelka Hundića, dalje ispitujući relativnost vrednosnog sistema i značaj slučajnog prilikom promovisanja nekoga u istorijsku ličnost: »Svojim radovima Dimitrijević izražava skepsu prema autoritetima povijesti umjetnosti, sumnju u arbitrirano nametnute vrijednosti, kritiku hijerarhijske strukture vrijednosnog sustava. Svojim radovima Dimitrijević neprestano stavlja u pitanje i relativizira mogućnost da neka osoba, predmet, objekt ili datum ima odredenu povijesnu ili kulturnu ili materijalnu vrijednost«⁵.

Pored markantnih ličnosti Trbuljaka i Dimitrijevića, na hrvatsku umjetnost sedamdesetih imalo je uticaja i niz drugih autora, koji nisu napravili međunarodnu karijeru, često zato što su izbegavali oficijelne umetničke forme, zadovoljavajući se na prvi pogled nepodnošljivim uslovima alternativnog, marginalnog delovanja.

Za manje reprezentativnu formu umetničkog delovanja se opredelila i Ida Biar (Biard), stvoreći sa zvaničnim galerijama prkoseće alternativne izlagачke forme »Francuski prozor« i »Galeriju stanara«, koje su afirmisale uglavnom mlade, nedovoljno poznate stvaraocu, koji su stvarali izvan tržišnog umetničkog sistema. Biar je radove na osnovu novinskih oglasa ili pozivnica sakupljala na svoju adresu ili post restant u Miljanu, Diseldorfu ili Njujorku, pa ih je zatim po redu pristizanja izložila u svom prozoru pariskog stana, odnosno na frekventnim mestima gradskog života: u prodavnici, u banci, na stanici metroa, u pošti, u izložbi nekog dučana itd.

Drugi način prikazivanja su bile projekcije reprodukcija radova

na dijapozitivima u raznim bioskopima u propagandnom delu pre igranog filma (u Zagrebu u bioskopu »Balkan«). »Umetnici čija djela prelaze okvire estetskog i nalaze se u etičkom, obavještavaju se o postojanju French Window«, suprotstavljajući se tržištu i protiv gradanske konceptije umetnosti uopšte. I dok se »Galerija stanara« obavezivala da ostane slobodan prostor komunikacije, da ometa strukture (...) odnosa galerija — umjetnik, tako je i od umetnika — saradnika potražen takozvani »moralni ugovor«, neka vrsta etičke analize izabranog izložbenog prostora. Razočarana sa ponašanjem većine umetnika na umetničkom tržištu, Biar je 1976. ovaj alternativni oblik izlaganja proglašila nerentabilnim i tako prekinula njihov rad.

Grupa »TOK«, formirana 1972. godine, razlikovala se od već spomenutih urbanih intervencionista koji su težili ka nekoj vrsti obnovljenog esteticizma. Opustele i nehumanne gradske punktote i nedostatke realne kondicije spoljašnjeg ambijenta, naime, nije htela da dovede u ravnotežu, kao što je to bilo uobičajeno širom sveta, muralima ili grafitima, obojenim dekorativnim predmetima. Išli su ka drugom rešenju: na ambijentalnu kulturu ljudi su pokušavali uticati upravo isticanjem pomanjka i negativnih pojava, a svoju su oštru kritiku izrazili najčešće ironijom. Štampali su seriju razglednica sa natpisom »Pozdrav iz Zagreba«, a na reprodukcijama su se mogli videti u ekološkom smislu najugroženiji delovi grada. Drugom prilikom su u gradskom ambijentu postavili niz korpi za otpatke proizvedenih od providnog najlona.

Od protagonista metasemiotičkih tendencija izdvajamo nekadašnjeg člana grupe »Gorgona«, ujedno najistaknutijeg zagrebačkog vokativizuelnog pesnika, Josipa Stošića. Prva ličnost samougodinu dana egzistiraće grupu »TOK«, Vladimir Gudac, se isticao semiotičkom interpretacijom određenih političkih i kulturnih pojava, a dizajner Boris Bučan je napravio seriju parafraza grafičkih amblema ili logotipova poznatih svetskih firmi.

U multimedijalnim eksperimentima se najviše isticao Ladislav Galata, u našoj sredini prvi put upotrebljiv istovremenu projekciju na više platna, zatim sintetizirajući pokretnu sliku sa statičnom. Postigao je zapazene rezultate u umetničkoj upotrebi zeroksa, fotografije, filma i videa.

Za novu umetničku praksu se dobrom delom vezuje i opus pionira jugoslovenskog alternativnog filma Tomislava Gotovca, autora jednog od najranijih hepeninga kod nas (1967). On je okom sadamdesetih izveo

niz urbanih akcija, između ostalih jednu pod nazivom »Zagrebe, volim te«, kada je nag istračao na najprometniju ulicu i spustivši se na stomak više puta poljubio asfalt.

U domenu video-umetnosti, performansa, odnosno video-performansa, su se najviše istakli Dimitrijević, Trbuljak, zatim Sanja Iveković i Dalibor Martinis, pored već spomenutog Galete. Ustaljena tema rada je Sanje Iveković postaje pozicija žene koja traži svoj identitet u unakrsnim interesnim strujanjima sredstava masovne komunikacije. Sa primetnom dozom feminističke svesti su izrađeni njeni video-radovi, u kojima kontrapunktira, suprotstavlja snažan uticaj reklame i težnju ka održavanju nezavisnosti ženskog bića. Zato su njeni radovi i jedna vrsta pobune protiv okorelih rituala a u službi svakodnevne borbe žene u savremenom svetu.

Periод posle 1975. karakteriše pojava novije generacije, čije članove ne povezuje koheziona snaga, kao u slučaju prvih grupa. Druže se uglavnom radi efikasnijeg delovanja. »Grupa šestorice autora« predstavlja tipičan antiestetski program; čak i u prezentaciji njihovih radova ima nečega amaterskog, slučajnog. Mediji su im oni najjednostavniji: običan papir, sredstvo za pisanje ili crtanje, te fotografija. Svoje radove izlažu na ulicama, na podovima galerija. Stvaralaštvo im je, u celini uvezši, socijalno motivisano sa snažnom subverzivnom crtom, kako u artikulacionom tako i u tematskom opredeljenju: sa svojih ekstremnih pozicija neretko negiraju i samu novu umetničku praksu.

Na kraju valja spomenuti značajnu ulogu Galerije studentskog centra i Galerije suvremene umetnosti u afirmisušu grupa i pojedinca nove umetničke prakse, hrvatske i jugoslovenske podjednako, od rane 1967., odnosno 1969., sve do promena krajem sedamdesetih. Ove su institucije i danas nosioci novih umetničkih, sada već dosta promenjenih, tendencijskih i ciljeva.

¹ Marijan Susovski: *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*. Galerija suvremene umetnosti, Zagreb, 1982.

² Davor Matičević: *Uvod*. Isto delo.

³ Marijan Susovski, citirano delo.

⁴ Citirano delo.

⁵ Citirano delo.

vlado martek



ŠTO JE UMJETNOST PREMA OVOM BIĆU

BIĆU UVELIČAN I POSVEĆEN

Medu stvarima koje padaju i onim koje se brzo uzdižu
Ima li mesta za nekog ko se zadržava, nekog ko ostaje?
Medu stvarima koje umiru i onim koje žive
Ima li mesta za nekog ko živi tiho u svojoj kući,
Nekog ko ostaje gde jeste, nekog ko gleda, nekog koga gledaju?

Ja sam sudija, sam u izricanju presude na sudijinom sedištu,
Nema tužioca, nema optuženog,
Samo svedoci i iskaz.

U svom detinjstvu znao sam o bolesti u ljudima,
Razumeo sam bolesne životinje,
Kada sam odrastao naučio sam da drveće takode
Može biti bolesno i da može patiti u tisini.
Živeću dovoljno dugo da razumem bolestan kamen,
Stenu koja pati, veliku stenu u bolu.
Univerzum će obići pun krug u meni,
Beživotan govor nežno, življenje ostaje tiho.
Ovo je moje mesto
I na ovaj način biću uveličan
I posvećen.

S engleskog: Branislav Solomun

uvečan i posvećen

jehuda amihaj

JEHUDA AMIHAJ je rođen 1924. u Vircburgu, Nemačka. Emigrirao u Izrael 1935. Živi u Jerusalimu. Jedan od najpoznatijih izraelskih savremenih pesnika. (B. S.)

OD ČOVEKA SI I ČOVEKU ĆE SE VRATITI

*Smrt u ratu počinje
Sa silaskom niz stepenice
Nekog mladog.*

*Smrt u ratu počinje
Sa tihim zatvaranjem vrata.
Smrt u ratu počinje
Sa otvaranjem prozora radi gledanja.*

*Zbog toga ne placi za onim ko ide
Ali placi za onim koji silazi niz stepenice svoje kuće.
Placi za onim
Koji stavlja ključ u svoj zadnji džep,
Placi za fotografijom koja se seća umesto nas,
Placi za papirom koji se seća
I za suzama koje to ne čine.*

SAČANJE LJUBAVI — ŠTA ĆE BITI?

*Jasmin je prekinuo zakone tame
I zvuk prskalice je odložio kraj.*

*Bedro, bedro, ruku, ruku,
Lament ljubavnika dok su još zajedno.
Zalazak sunca pokazuje im
Mogućnost drugog života.*

*Njihov san je kao čistina između dve šume.
Gola i prazna, zaštićena od vatre
I straha koji može iznenada stići.

Ali tada, u jutro, pitanja umesto blagoslovā:
Čak i uzvici čudenja su pitanja:
Kako divna, kako velika su tvoja dela, šta će biti?*

*Ovog proleća
Ko će se uzdici i reći prahu:
Od čoveka si
I čoveku češ se vratiti.*