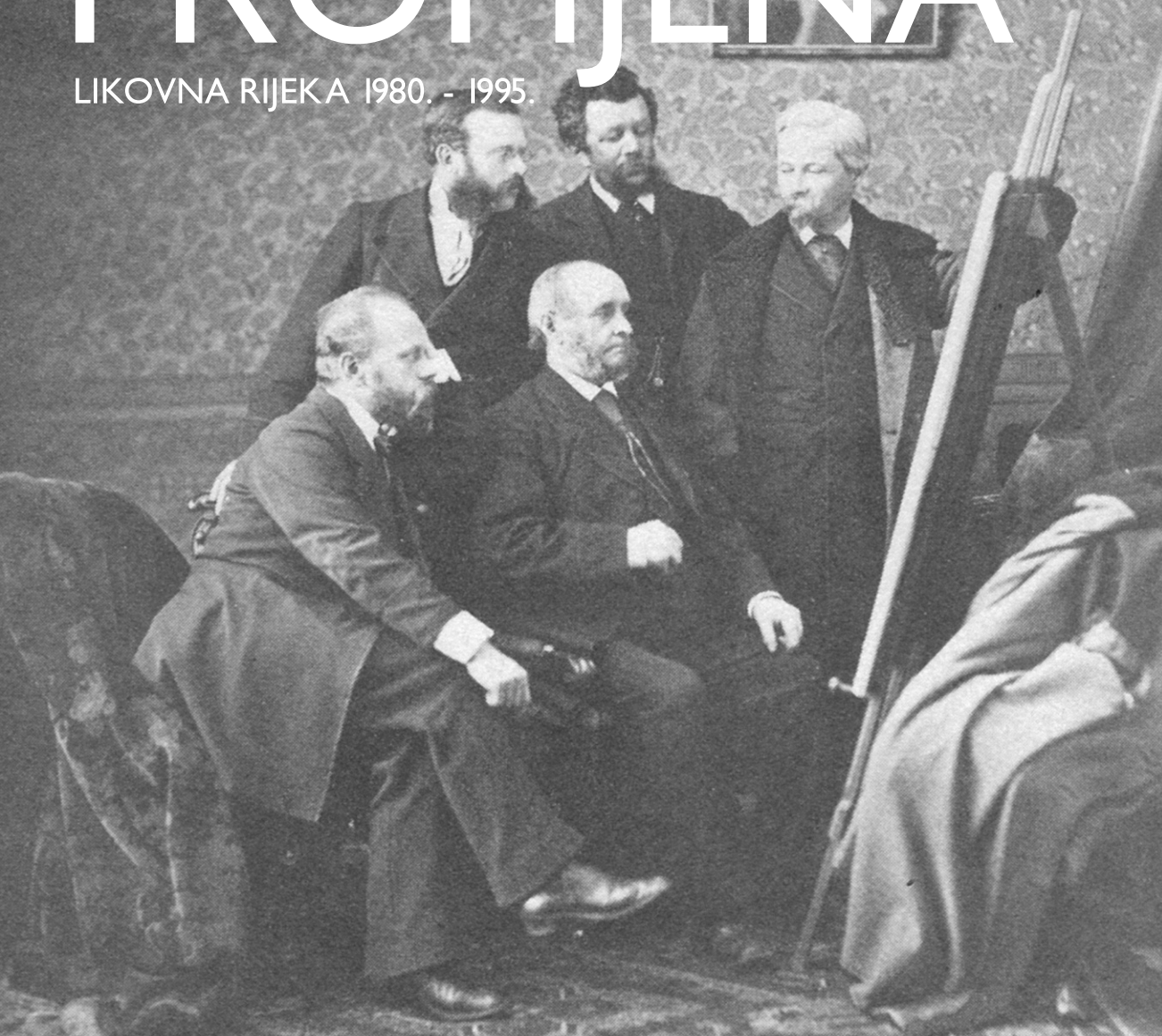


STRATEGIJE PROMJENA

LIKOVNA RIJEKA 1980. - 1995.



BERISLAV VALUŠEK STRATEGIJE PROMJENA LIKOVNA RIJEKA 1980. - 1995.

DRUŠTVO POVJESNICA
UMJETNOSTI RIJEKE, ISTRE I
HRVATSKOG PRIMORJA

adamić

BERISLAV VALUŠEK

STRATEGIJE PROMJENA

LIKOVNA RIJEKA 1980. - 1995.

Urednik: Krešimir Cvjetković
Recenzent: Nataša Šegota Lah

Knjiga je financirana sredstvima *Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Gradske uprave za kulturu Grada Rijeke* i tvrtke *Bitechnique* iz Rijeke

CIP - Katalogizacija u publikaciji
SVEUČILIŠNA KNJIŽNICA RIJEKA

UDK 7(497.5 Rijeka)"1980/1995"

VALUŠEK, Berislav
Strategije promjena : likovna Rijeka 1980.-1995. / Berislav Valušek. - Rijeka : "Adamić" : Društvo povjesničara umjetnosti Rijeke, Istre i Hrvatskoga primorja, 2007.

Kazalo.

I. Likovni život -- Rijeka -- 1980.-1995.

111018006

ISBN 978-953-219-368-8

© Berislav Valušek

BERISLAV VALUŠEK

STRATEGIJE PROMJENA

LIKOVNA RIJEKA 1980. - 1995.

DRUŠTVO POVJESNIČARA UMJETNOSTI
RIJEKE, ISTRE I HRVATSKOG PRIMORJA

adamić

Rijeka, 2007.

Ivanu i Janu

Na pomoći zahvaljujem ustanovama i kolegama koji su mi ustupili podatke o djelatnosti (Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja, Muzej grada Rijeke, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, galerije Arh, Gal, Grad, Umjetnička agencija Kopart, Odjel uprave za kulturu Grada Rijeke), ustanovama, umjetnicima i fotografima na vizualnom materijalu, Romani Sarić na strpljenju, te posebno Krešimiru Cvjetkoviću na nježnoj lekturi i uredničkom dijelu posla.

B. V.

Strategije promjena

Knjiga koju držite u ruci pokušaj je kroničarskog sagledavanja jednog perioda likovne Rijeke. Kao djelatni akter imao sam priliku sudjelovati u gotovo svim aspektima likovnog života grada: kao povjesničar umjetnosti, muzejsko-galerijski radnik, likovni kritičar, publicist, urednik, konzervator, selektor, član ili predsjednik mnogobrojnih strukovnih udruga, odbora, komisija, fondova, ocjenjivačkih sudova, umjetničkih i muzejskih savjeta, sudionik stručnih skupova, okruglih stolova, simpozija, tribina, kongresa itd. Dakle, nisam nevin.

Tekstovima u knjizi pristupio sam na dva načina: kroničarski, gdje sam u različitim vremenskim odsječcima i u raznim prigodama pokušavao sintetizirati događaje, dati odgovore na pitanja *kako* i *zašto*, te načinom koji donosi ograničena sagledavanja pojedinih društvenih i/ili umjetničkih fenomena i autorskih doprinosa. Prvi pristup, koji je kroničarski usustavljen, nije podijeljen po nekim logičnim ili obvezujućim vremenskim cjelinama, već je rezultat spoja prijašnjeg rada i recentnih nadopuna. Sveobuhvatnost je, naravno, bila nemoguća, mada sam se trudio barem nabrojiti sve što mi se činilo relevantnim. Ranije objavljeni tekstovi jezično su osvježeni.

Čitatelj/ica se može upitati zašto 1980. kao početak, a 1995. kao kraj? Zato jer sam se 1980. zaposlio u *Modernoj galeriji* i počeo javno djelovati, dok se 1995. nametnula kao završna godina zbog obilja materijala susljednih godina, a koji bi bio preobiman za publikaciju ove vrste. Osim toga, povjesničari, kao i povjesničari umjetnosti

vole vremenske odsječke koji su obilježeni ratovima. Također treba napomenuti da se jedino tekst *Likovna Rijeka – privatna inicijativa* ne drži ovog kronološkog ograničenja, već doseže i 1999. godinu, jer je takav izvorno već bio objavljen.

Što je izostalo? Ogledi o stranim umjetnicima koji su izlagali u Rijeci (i okolici), o umjetnicima iz drugih domaćih sredina, sve polemike (koje bi zauzele jednu novu knjigu), kao i arhitektura, jer čini poseban problemski sklop koji u suvremenosti tek treba naći.

Naziv knjige, *Strategije promjena*, izabrao sam duboko svjestan vlastitih nastojanja (vjerujem da će ih čitatelj/ica moći prepoznati i u korpusu knjige) koja mogu uokviriti inzistiranjem na stručnosti i etici struke, profesionalnosti, kritičnosti i selektivnosti. Ti su parametri trebali biti metodološkim obrascem aktiviranja društvene svijesti i samosvijesti (moje osobne, kolega povjesničara umjetnosti i umjetnika). Na drugima je da procijene rezultate. Naime, da budem precizniji, dolaskom u *Modernu galeriju* naišao sam na poprilično učmalo stanje, životarenje na lovorikama prošle slave i potpuno nerazumijevanje suvremenih kretanja u likovnoj umjetnosti. Ono za što sam se od početaka zalagao bili su infrastrukturni kapaciteti ukupnog likovnog života grada (atelieri, novi izložbeni prostori, nova zgrada *Moderne galerije*, otkupi, selektivna likovna kritika itd.), otkrivanje nepostojećeg identiteta Rijeke kao prvog uvjeta samosvijesti (čovjek ili sredina bez identiteta ne mogu biti samosvjesni, jer nemaju na osnovi čega) čiji su konkretni rezultati opredmećeni u aktiviranju većeg broja mladih riječkih povjesničara umjetnosti i umjetnika kojima je omogućeno sudjelovanje u likovnom životu grada, zemlje i inozemstva, te uspostavljanje strukovnih i profesionalnih parametara cjelokupnog muzejskog i galerijskog pogona.

Kasnije, krajem osamdesetih i početkom devedesetih, ovim je premisama nadodan korpus istraživačkih projekata s namjerom

popunjavanja bijelih polja povijesti umjetnosti Rijeke (Venucci, Kalina, Smokvina, Ostrogović, De Gauss, Fijumani, arhitektura historicizma, secesije, Moderne...), što je bio temeljni preduvjet za uključivanje riječke međuratne, u korpus hrvatske umjetnosti. Trudio sam se novo graditi na tradiciji (crtež i umjetnost mladih), mada je takav stav bio ne malo puta za mene osobno opterećujući (kada mi netko spomene crtež hvatam se za pištolj).

U vrijeme stvaranja nove hrvatske države, kada su stvarni, fizički i medijski prostori postali manji, zalagao sam se za decentralizaciju i regionalizaciju likovnog života Hrvatske. Rekao bih uspješno.

Za kraj jedan intiman iskaz: bilo je puno mojih padova pri sudjelovanju u oblikovanju likovne Rijeke, ali su sreća, zadovoljstvo i osjećaj ispunjenja kreativnim djelovanjem, mnogostruko nadjačala sva nezadovoljstva, negativne emocije i frustracije. Političarima usprkos.

Autor

Likovna Rijeka 1980. – 1985.

Kada se govori o likovnom životu u Rijeci treba imati na umu da se grad ne može promatrati izolirano, kao omeđeni urbani teritorij, već da treba uzeti u obzir sve one silnice koje se, s jedne strane iz Istre, s druge iz Primorja, čvore u Rijeci kao likovnom središtu. Ispravnost ovakvog pogleda potvrđuju brojne galerije i muzeji ili umjetnička aktivnost u mjestima kao što su Opatija, Labin, Rovinj, Poreč, Crikvenica, Novi Vinodolski ili Selce, da nabrojimo samo neke. Pula će u ovom kontekstu ostati donekle izdvojeni korpus, jer su izdiferenciranost i bogatstvo likovnog života u tom gradu dovoljno značajni da zauzmu posebno mjesto. Naravno, ne bez utjecaja na Rijeku i obrnuto. Druga je bitna činjenica ta da je za veliki broj autora nastanjenih izvan Rijeke taj grad mjesto potvrđivanja (izlaganja), neposrednog umjetničkog djelovanja ili staleškog očitovanja (tu mislimo na članstvo u strukovnim organizacijama).

O duhovnom pripadanju Rijeci teže je govoriti budući da ne postoji neki izraziti, riječki profil likovne kulture i kulture uopće (barem ne u razdoblju koje obrađujemo). Svi autori o kojima će biti riječ u drugim se sredinama nazivaju jednostavno “Riječani”, bez obzira na mjesto stanovanja ili porijekla. Rijeka je tako postala sinonim za istarsko-primorsko-goransku regiju, s izoliranim Gorskim kotarom koji je ostao izvan živog strujanja na obali.

Period od šest godina koji ćemo pokušati obuhvatiti ovim ogledom, izabran je zbog (ipak) minimalnog vremenskog odmaka, zbog autorovog sudjelovanja u tom periodu te zbog pomaka koji se tada dogodio u

svjetskoj i hrvatskoj umjetnosti. Bit će zanimljivo vidjeti da li je i kakve posljedice lom stilova, poznat kao postmoderna ili umjetnost osamdesetih, ostavio u Rijeci. Svakako da rez ne može biti učinjen kirurški, pa će na mnogim mjestima doći do prelijevanja u sedamdesete godine ili u blisku suvremenost.

Raspravljati o likovnosti ne znači govoriti samo o djelu (samom), tj. o slikarstvu, grafici ili kiparstvu, već znači uzeti u obzir i pojave koje djelo prate i unutar kojih ono nastaje (društveni kontekst), te medije koji, donekle rubno, spadaju u likovnu ili vizualnu kulturu (kao npr. plakat, fotografiju, video itsl.). Zanimat će nas, dakle: djela, autori, radni prostori (atelieri), galerije i muzeji, izložbe, kadrovi, publika, mediji javnog informiranja, likovna kritika, izložbene politike, amateri i sve ono što utječe ili bi moglo utjecati na likovnost. Iz ove će široke lepeze izostati arhitektura jer zahtijeva posebnu pozornost i prostor. Tada bi to bila likovnost shvaćena u svom sveukupnom obimu.

Prvi i osnovni uvjet za postojanje umjetnosti je (naravno) umjetnik. Da bi se mogao realizirati kao stvaratelj, kreativna ličnost, potrebna mu je biološka podloga, što će reći on sam kao fizička osoba. Naizgled notorna istina i nije toliko očigledna kada se uzme u obzir činjenica da je za biološku egzistenciju (pa dalje za onu stvaralačku) potrebna određena materijalna osnova.

Kako to izgleda u Rijeci? Većina autora je stalno zaposlena (manji dio na poslovima koji su na bilo koji način povezani sa strukom), a manjina ima status slobodnih umjetnika (prema podacima *Hrvatskog društva likovnih umjetnika - Rijeka*, od stotinjak članova, trideset i dvoje u regiji su slobodni umjetnici od kojih trinaest u Rijeci). "Slobodni umjetnik" bi trebala biti statusna oznaka za umjetnika koji živi isključivo od svog čistog umjetničkog rada; bilo da je riječ o tradicionalnom slikarstvu, bilo o netradicionalnim medijima. Ali, ako znamo kako

je teško prodati (čak i konvencionalnu) skulpturu, da ne govorimo o djelima konceptualne provenijencije, o fotografiji, instalacijama ili videu, slobodni je umjetnik slobodan biti pothranjen jer se bavi tzv. čistom umjetnošću (likovnom problematikom čija su opredmećenja izvan zanimanja tržišta) ili u kaosu javnih poslova (bez javnih natječaja), okušati svoje trgovačke sposobnosti.

Nažalost, još su uvijek aktualna razmišljanja Karela Teigea (*Vašar umjetnosti*) o odnosima društva prema umjetniku. Tako veliki broj riječkih "slobodnjaka" zarađuje svoj hljeb opremanjem javnih unutrašnjih prostora, grafičkim dizajniranjem (plakati, knjige, prospekti itd.) ili izvedbom malobrojnih javnih spomenika. U pojedinim slučajevima traženje ovakvih poslova ide tako daleko da prava, umjetnička aktivnost autora potpuno odumire. U svemu tome najviše, dakako, gubi umjetnost, a time posredno i društvo.

Da bi se nesrazmjer između proklamirane društvene svijesti (i obveze) i stvarnosti smanjio, postoje institucije otkupa i stimulacije.

Otkup se kao naknadno subvencioniranje autorovih ulaganja u ostvarivanje izložbe (materijal, katalog, eventualno najam izložbenog prostora, čuvari itd.), u Rijeci obavlja posredstvom *Komisije za otkup umjetnina SIZ-a kulture*. Ako u najboljem slučaju autor postavi dvije izložbe godišnje, a *Komisija* mu otkupi po jedan rad sa svake (što se ne događa), novčani iznos otkupa je još uvijek u visini jednog prosječnog osobnog dohotka (otkupom djelo prelazi u društveno vlasništvo). Stimulacije za likovno stvaralaštvo (opet posredstvom *SIZ-a kulture*), u ovih su šest godina rijetko dodjeljivane, a ako jesu, dobivali su ih rijetki autori (novčani iznos od dva prosječna osobna dohotka). Treća mogućnost je da autori sami, direktno traže sredstva za vlastite projekte.

Drugi je uvjet za postojanje (likovne) umjetnosti prostor u kome se ona stvara - atelier. U Rijeci je posredstvom *HDLU-a*, 1982. godine

osigurano pet radnih prostora (plus dva 1986. godine, ukupno sedam ateliera u četrdeset godina), što je prema broju članova (nešto manje od stotinu) premalo. *Likovna radionica Opatija* za svoje je članove opremila veliki, zajednički radni prostor u Veprincu, te dodijelila pojedincima tri ateliera u Lovranu.

Labin je, zahvaljujući zajedničkom nastupu likovnih snaga (*Labinski atelieri*), još prije petnaestak godina dao likovnjacima povoljne uvjete za adaptaciju oronulih zgrada u starom gradu.

Međutim, svi su ovi rezultati daleko od stvarnih potreba, pa se ogroman ostatak likovne populacije snalazi privatnim angažmanom vlastitih sredstava ili u nedostatku financija improvizira rad u svim mogućim prostorima stana (ako ga posjeduje). Ilustrativan je primjer prostornih nemogućnosti bila izložba Claudia Franka (*Otvoreno djelo, Mali salon*, veljača 1984. godine) kome je iznajmljeni izložbeni prostor *Malog salona* služio kao radna sredina (atelier) i sredina izlaganja - u isto vrijeme (djelo je izloženo tamo gdje je nastalo). Ako usporedba može umiriti savjesti, niti u ostalim gradovima u zemlji situacija nije bolja.

Treći od osnovnih uvjeta da umjetničko djelo zaživi, jest izložbeni prostor, galerija. Može se reći da u ovom slučaju situacija u Rijeci (i okolici) zadovoljava. Uz *Modernu galeriju* kao najveći i najreprezentativniji prostor, sa najduljom tradicijom, te uz *Mali salon*, u Rijeci od 1973. godine djeluje i galerija na Trsatskoj gradini (zbog posebnosti prostora i mjesta, samo ljeti), a 1979. godine otvorena je galerija *Juraj Kловиć* (galerija HDLU-a Rijeka), od 1945. godine jedina nova galerija namijenjena isključivo likovnim izložbama. Slijedilo je otvaranje galerije *Jadroagent*, 1982. godine (HDLU u suradnji s istoimenom radnom organizacijom), te u Opatiji ponovno otvaranje *Umjetničkog paviljona "Juraj Šporer"* (1984. godine), koji je otvaran i

zatvaran u više navrata, a neko je vrijeme bio i pod upravom *Moderne galerije*.

Ostali veći izložbeni prostori u Rijeci nude samo povremeno izložbe likovne umjetnosti (*Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja, Muzej revolucije, Dom JNA*) i polivalentnog su karaktera (u smislu izložbene djelatnosti).

U periodu od 1980. do 1985. godine došlo je do prave eksplozije otvaranja malih, nekonvencionalnih (često i nepodesnih) izložbenih prostora. Mnogi od njih su imali tradiciju izlaganja i prije 1980. godine, a neki su trajali samo kratko (nekoliko izložbi), ali su brzo zamjenjivani novim s manje ili više jasnom sviješću što se želi pokazati i postići. Nastali su iz potrebe za prezentacijom (profesionalnih autora i amatera) i prodajom, ili zbog osobnih sklonosti ljudi koji su ih vodili.

Ali jedan od, čini nam se najznačajnijih, razloga je da likovne institucije nisu mogle (htjele?) ili nisu bile u stanju predstaviti riječku i hrvatsku likovnu situaciju u raznolikosti u kojoj je ona opstojala.

S druge strane, u Rijeci se počeo osjećati utjecaj autora koji su se bavili netradicionalnim oblicima likovnog stvaranja, a nisu imali mogućnosti izlagati u galerijama strukovnog udruženja ili u muzejskim ustanovama. Nisu, dakle, bili prepoznati kao, za recentnu likovnu umjetnost, relevantni stvaratelji. U jednom se slučaju (*Robna kuća Varteks*) radilo o želji muzeja (*Pomorskog i povijesnog*) da animira potencijalne posjetitelje svojih zbirki, pa su dijelovi postava, tematski zaokruženi, "s brda" silazili do frekventnih prostora centra grada.

Na tom su tragu bile i akcije *Muzejskog društva Rijeka* za *Dan muzeja* (18. svibnja) 1983. godine kada su muzejski eksponati i publikacije sva četiri riječka muzeja našli mjesto u izlozima na Korzu.

Ponekad je odmak od uhodanih načina i mjesta izlaganja bio toliki da su izložbe održavane u stanovima (*Izložba u stanu, Likovna radionica*

Opatija, 1982. godine) ili u zajedničkim prostorijama stambenih zgrada (*Susjede, upoznajmo se!*, izložba fotografija stanara u neboderu u Čandekovoj ulici, *Likovna radionica Opatija*, 1981. godine), s uobičajenom najavom u novinama.

U gradu se izlagalo (ili još izlaže) u Robnoj kući *Varteks*, *Jugobanci*, knjižarama *Mladosti*, *Narodnoj čitaonici*, *Klubu samoupravljača*, *Zajednici Talijana*, *Građevno-projektном zavodu*, u zgradi PTT-a, u *CUO kadrova u kulturi*, Omladinskom klubu *Ivo Lola Ribar*, *Narodnom kazalištu*, *Pedagoškom fakultetu* i u mjesnim zajednicama. U Opatiji – u kavani hotela *Slavija*, po hotelima (*Ambasador*, *Adriatic* itd.) i u malim, komornim prostorima galerija *Alef* i *Zoom*. U Selcima djeluju galerije *Toč* i *2L*, a u drugim mjestima često se izlaže u knjižnicama i čitaonicama (Opatija, Novi Vinodolski, Crikvenica, Krk...). U Kastvu u galeriji *Vincent*, u Puntu u galeriji *TOŠ*, te na otvorenim prostorima (*Grisia* u Rovinju i *Galerija na otvorenom* u Crikvenici). Brojni su i izložbeni prostori (atelieri, hoteli...) u priobalju i unutrašnjosti Istre, ali nam nije namjera nabrojiti sve, već samo ukazati na fenomen ekspanzije malih, uvjetno nazvanih galerija.

Ako uzmemo u obzir društvenu stvarnost, a ta je da su umjetnici prepušteni sebi, tj. (nepostojećem) tržištu, u Rijeci se kao kronični nedostatak osjeća manjak galerija prodajnog tipa. Istina je da autori prodaju radove na samostalnim izložbama, da su se prigodno održavale aukcije i prodajne izložbe (*HDLU*, *Moderna galerija*, za Novu godinu ili 8. mart), ali to je još uvijek malo s obzirom na potražnju publike i potrebe likovnjaka.

Nekada davno, prodajom se bavila *Moderna galerija* (djela su se mogla razgledati samo na traženje, nisu bila izložena). U kancelariji *HDLU*-a također se može kupiti pokoji rad. Izložba u izlogu *Jugobanke* je stalna - prodajna (od 1982. godine), ali jedini prostor koji je nadohvat

ruke, sa stalnom prodajnom izložbom (i povremenim inauguracijskim izložbama), jest prostor (bivše) Knjižare strane literature *Mladost* (na Korzu) u kojem galeriju stručno vodi *Likovna radionica Opatija* (od 1985. godine). Međutim, niti je prostor adekvatan, niti je selekcija ozbiljnija, pa se može reći da Rijeka kao grad nema decentne prodajne galerije u punom značenju tih riječi.

Nakon letimičnog pogleda na situaciju s obzirom na osnovna tri čimbenika nastajanja umjetničkog djela: autor - prostor za rad (atelier) - izložbeni prostor (galerija), možemo prijeći na druga dva uvjeta koja su prijeko potrebna da umjetnost zaživi. To su publika i mediji.

Koliko god to zvučalo neuvjerljivo s obzirom na stalne izjave suprotnog predznaka, riječka likovna publika postoji. Problem je u tome što je ona malobrojna (ali ustrajna), velikim dijelom sastavljena od likovnih poslenika (umjetnici, kritičari, galerijski i muzejski djelatnici) i studenata, što se mukotrpno i sporo obnavlja i što su joj interesi u većini slučajeva ostali na razini građanskog štafelajnog slikarstva.

Za to je ona sama (publika) ponajmanje kriva. Institucija koja bi trebala biti temeljem likovnog obrazovanja i na taj način proizvođačem upućenog konzumenta duhovnih vrijednosti, jest škola. Sa zanemarivim brojem sati likovnog odgoja, u opsegu kojih nema vremena niti za solidnu obradu povijesti likovnih umjetnosti (o suvremenosti da ne govorimo) i sa programima čiji je krajnji domet tolerancije moderniteta (eventualno) impresionizam, današnja škola niti u ovom segmentu ne može odgovoriti potrebama društva.

Kao prvi mogući korektiv na putu od sviđanja do shvaćanja, javljaju se muzejske (galerijske) pedagoške službe. U cijelom gradu postoji samo jedna osoba (u *Modernoj galeriji*), muzejski likovni pedagog, koja bi trebala predstavljati takve službe.

Na radnom mjestu od kraja 1982. godine, ta osoba je zamijenila prijašnja javna vodstva kustosa, ali niti serija predavanja o stilskim pravicima moderne umjetnosti nije mogla nadoknaditi propušteno i prekriti programima sloj građana čija brojnost daleko premašuje mogućnosti radnog vremena jedne osobe.

Utoliko je značajnija djelatnost *Prosvjetno-pedagoške službe Zajednica općina Rijeka i Gospić*, tj. *Zavoda* iste službe koji je gotovo redoviti organizator izložbi likovnih radova učenika osnovnih škola s područja spomenutih zajednica općina. Izložbe kao *Razvoj dječjeg likovnog izraza*, izložba dječjih radova na temu *Željeznica*, *Izložba likovnih radova osnovnih škola* (sve u *Malom salonu*, 1982., 1983. i 1984. godine), pokazale su koliko se ozbiljno prilazi praktičnom likovnom radu u osnovnim školama i, što je možda važnije, dokumentirale su sustavnost i svijest o važnosti redovite prezentacije učeničkih radova kao dometa rada nastavnika. Osim toga, izložbe su predstavile i mnogostrukost prilaza likovnosti(ma), ali ne samo kao izrazima dječjeg spontaniteta, već kao rezultatima sustavne obrade vizualnih fenomena. Objedinjavanje rezultata na godišnjim smotrama bili su izuzetno važni događaji kojima se najmlađi naraštaj približavao svijetu likovne umjetnosti.

Najživlji centar obrazovanja likovne publike i likovnih kadrova svakako je *Odjel za likovni odgoj i likovnu umjetnost Pedagoškog fakulteta* u Rijeci. Osažena samosvjest *Odjela* realizirala se po prvi put 1984. godine izložbom studentskih radova (kiparstva) u *Malom salonu*, te nakon toga 1985. godine, s tendencijom da ovakve revijalne prezentacije postignuća pređu u trajnu naviku. *Živost Likovnog odjela* stvorila je i jedan izložbeni prostor na *Pedagoškom fakultetu* (izložbe studentskih radova), pa je tako *Odjel* postao bitan faktor likovnog života grada.

Za trenutak se moramo vratiti unatrag, jer smo došli do mjesta na kojem se pojmovi publike i stvaralaca djelomično preklapaju. Naime,

svi studenti jesu posjetitelji likovnih izložbi, ali jedan manji dio postaje i aktivnim sudionicima umjetničkih zbivanja. Osim riječkih studenata, od kojih sve veći broj odabire kreativni rad kao profesiju, postoje Riječanke i Riječani koji studiraju (ili su studirali) u likovnim centrima kao što su Ljubljana, Zagreb, Venecija i Milano. Ovi su mladi autori po prvi puta zajedno predstavljeni na izložbi *Studenti likovnih akademija iz riječke regije* (Juraj Klović, 1983., organizacija HDLU-Rijeka).

Danas, dakle nakon samo tri godine, jasno je da će ova grupa, ili pojedini njezini članovi, predstavljati za Rijeku i regiju značajne autore. Iako se vraćaju u mjesto iz kojega su krenuli na studij, ovi autori nikada u potpunosti ne prekidaju kontakte s mjestom studiranja, pa Rijeka postaje trajno bogatija za informacije i dio likovne atmosfere kulturnih centara Hrvatske, Slovenije i Italije.

Praktično znanje (uz malo teorije) o likovnim umjetnostima može se u Rijeci steći i na likovnim tečajevima, pa je to još jedan vid post-školskog obrazovanja kojim se nadoknađuje propušteno u školi, a ujedno i neposredni poticaj posjećivanju izložbi. Tečajevi se održavaju u *Zajednici Talijana (KUD Fratellanza)*, a zadnjih desetak godina vodi ih Erna Toncinich (likovnu sekciju je osnovao Romolo Venucci 1963. godine), u *3. maju (DALUM, RKUD Brodograditelj)*, voditelj Z. Kamenar (od 1974. godine), u *Jugoliniji*, u *Luci* i u okviru djelatnosti *Likovne radionice Opatija* (svake godine, od 1983., tečajevi slikanja, oblikovanja, tapiserije i predavanja o suvremenoj likovnoj umjetnosti). Povremeno se održavaju i izložbe (godišnje izložbe sekcije za likovnu umjetnost KUD-a *Fratellanza*, npr.), a neki se od polaznika tečajeva kasnije uključuju u rad amaterskih likovnih udruženja, o kojima će biti riječi kasnije.

Jedna tiha, nenametljiva, ali dugotrajna i korisna didaktička djelatnost odvija se već godinama u *Narodnoj čitaonici* na Korzu. Izložbe reprodukcija, uz šapirografirana objašnjenja, slijede jedna drugu u

širokom rasponu od pojedinih autora, motiva, tehnika, vrsta likovnih umjetnosti ili stilova i pravaca. Ova mala pokretna likovna enciklopedija, mogla bi uz nešto agresivnije propagiranje, snažnije zaokupiti ljubitelje umjetnosti.

U sklopu promotivnih aktivnosti vezanih za likovnu umjetnost, važno mjesto zauzimaju javna glasila, tzv. mediji javnog informiranja (radio, televizija, novine, časopisi). Njihov odnos prema riječkoj situaciji vrlo je različit. Dok s jedne strane *Radio - Rijeka*, *Novi list* i *La voce del popolo* uredno prate zbivanja (najava i komentar), dotle *Televizijski centar Rijeka*, regionalna izdanja *Večernjeg lista* i *Vjesnika*, vrlo neredovito, bez izraženih kriterija, bilježe ili ne za Rijeku važne i manje važne događaje. Podjela je vrlo jasna - regionalna glasila i ona republička. Problem nije uvijek u redakcijama u Rijeci, već često u glavnim redakcijama u Zagrebu. Tome je tako i zbog pomanjkanja odgovarajućih kadrova koji bi, s obzirom na znanje i afinitete, mogli realno ocijeniti važnost, tj. nevažnost nekog događaja. Najeklatantniji primjeri ovakvog stanja su *Biennale mladih* i *Međunarodna izložba originalnog crteža*, dakle, dvije manifestacije saveznog, tj. međunarodnog karaktera koje ne dobivaju publicitet niti približno potreban onom stupnju važnosti koji imaju.

U ovom se kontekstu javlja i nezaobilazna ličnost medijatora, likovnog kritičara, posrednika između djela i konzumenata, publike. Likovna kritika u Rijeci nikada nije imala sjajne periode. Ne zbog toga što bi nedostajalo pera vičnih pisanju kritike, već zbog toga što je kritika u Rijeci uvijek bila povremena, usputna, često neobavezna i neobvezujuća, nerijetko nestručna.

Opet, krivnja nije na kritičarima, već na novinama (radiju) čiji urednici kulturnih rubrika (čast iznimkama) nisu znali ili mogli uvijek sačuvati u novinama mjesto za kritiku ili priskrbiti stalnog likovnog kritičara. Riječka likovna kritika bilježi sljedeća imena: Radmila Matejić,

Vanda Ekl, Boris Vižintin, Milan Zinaić, Ljiljana Domić, Lucifero Martini, Ottelo Damiani, Erna Toncinich, Berislav Valušek, Boris Toman, Zvonimir Pliskovac, Biserka Smoljan-Čerina, Vesna Munić, Ervin Dubrović i Julija Lozzi, a s puljske strane Gorka Ostojić - Cvajner, Martin Bizjak i Oto Širec.

U periodu od 1980. do 1985. godine u lokalnim novinama, na radiju i u republičkim glasilima izmjenjivali su se razni riječki autori likovnih kritika, ali su rijetki imali daha izdržati dulji period sustavnog i redovitog praćenja riječke likovne scene. Oni koji su se javljali (ili se još javljaju) dulje vrijeme, pisali su (ili pišu) rjeđe.

Za razliku od drugih, kulturnim životom bogatijih sredina, u Rijeci gotovo da nije postojao kritičar koji bi bio u službi kakve likovne ideje, pravca ili grupe. Osvrti su uvijek ostajali na razini pristojnog, kontemplativnog odmaka. Polarizacija stavova, koja je toliko bitna za fermentaciju novih pogleda i ideja, gotovo je uvijek izostajala. Možda i sama situacija nije davala dovoljno poticaja za takav angažman, a možda je razlogom relativno mala sredina koja u osobnim kontaktima brzo razvodnjava suprotnosti i neutralizira polove. No, to nipošto ne znači da je uvijek prolazilo sve što je pretendiralo da bude umjetnost. Kritike su znale biti i neugodno oštre (uglavnom kod mlađih likovnih kritičara), ali se ipak prvenstveno radilo o izdvajanju kukolja od žita, a ne o suprotstavljenim gledanjima na bit umjetnosti.

Nakon pregleda društvenih okolnosti i okoliša u kojima je umjetnost u Rijeci tijekom šest godina nastajala, sada već možemo progovoriti o djelu samom, o umjetnosti izvan društvenog okvira, tj. pokušati izdvojiti neke prijelomne trenutke i smjestiti ih u širi kontekst hrvatskih, jugoslavenskih i svjetskih umjetničkih zbivanja.

Kao uopćeni uvod možemo spomenuti da je tzv. umjetnost osamdesetih vrijeme pluralizma stilova. Ma kako ta formulacija odurno



Ljubomir Karina,
Vrata mira, 1982.

i izlizado zvučala, ona je točna. Ne zbog toga što taj pluralizam u sedamdesetim godinama i prije nije postojao, već zato jer je krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina dobio pravo glasa. Na površinu su izbili svi mogući neo-akademizmi i proglasili se za jedinu i pravu umjetnost koja je do zlatnog doba osamdesetih živjela u strahu i pod terorom avangarde i apstrakcije. Znak za opću jurnjavu unatrag, u povijest, dao je 1980. godine A. B. Oliva na venecijanskom *Biennalu* sa službenom inauguracijom transavangarde.

Četiri godine kasnije, na istom mjestu, sudac prvog prolaza bio je M. Calvesi, stojeći pokraj arhivolta s natpisom "anakronizam". Ova, u povijesti umjetnosti vrlo neobična i do naših dana nedoživljena pojava da stilove unaprijed proglašavaju likovni kritičari, a ne umjetnici, jedinstveni je primjer krize identiteta umjetnika koji živi izvan svoga vremena. Ali to je već tema za jedan drugi ogled. Likovno-umjetnička dekada u kojoj živimo naziva se i postmoderna, što je izraz originalno upotrebljen za arhitekturu, a koji se kasnije pokazao

podesnim i za označavanje previranja u likovnim umjetnostima, književnosti, sociologiji, filozofiji itd.

Mada su se neki autori u Rijeci izravno odazvali izazovu novo-starog likovnog izraza, ipak nećemo moći pratiti bitne izložbe samo po tom kriteriju, već ćemo naznačiti i one trenutke koji su bili presudni unutar opusa svakog pojedinog autora, ako je autor svojim djelom bio značajan za Rijeku.

Iako ne postoji dovoljan vremensko-povijesni odmak i mada su prognoze ovakve vrste neobično nezahvalne, pa čak i deplasirane s obzirom na nenatjecateljski karakter umjetnosti, ipak se ne možemo oteti čisto subjektivnom dojmu (pročišćenom introspektivnom objektivizacijom) da je izložba *Kamen na kamen*, Ljubomira Karine (*Muzej revolucije*, 1982. godine) značila više od ostalih.

Kada je već nastupila realna opasnost da se uglačani drveni obluci koje je Karina proizvodio, pretvore u vlastiti manirizam, kada je obla, sjajna forma pokazivala znakove klonuća, autor je izveo oštar zaokret prema novom materijalu (kamenu) i novim istraživanjima sadržajnog i formalnog obrasca. Novi je kurs rezultirao monumentalnim formama (iako se radi o djelima relativno malih dimenzija), znakovima pra-skulpture i pra-arhitekture koji su se spojili u sinkretičko jedinstvo spomenika, totema, kuće, magijskog simbola, ritualnog mjesta, religijskog relikta i umjetnosti.

Pučka tradicija arhitekture, osim što je spomenik sam po sebi, našla je u Karini senzibilnog tumača koji je uspio u vlastitom okružju svakodnevice otkriti bit univerzalnog i originalno ga izraziti. Uspjeh je (bio) utoliko veći, jer je Karina jedan od rijetkih (uz Z. Kamenara i njegove "mihe") koji je uspio crpsti iz podneblja, a da se takva inspiracija ne pretvori u regionalno-romantičarsku elegičnost ili u bolećivu liričnost. Osim što *Kamen na kamen* kao skulptura može funkcionirati u svim

krajevima Mediterana koji su u kulturnom izrastanju neraskidivo vezani za kamen, ovi organički sklopovi predstavljaju i znakove po sebi, forme koje mogu nadrastiti svoje neposredno inspirativno ishodište. Kao Glihine “gromače”, tako i Karinin *Kamen...* postaju spomenici konkretnom kraju i Umjetnosti - u isto vrijeme.

Ako je ciklus *Kamen na kamen* odavao izvjesnu nepreboljenu dekorativnost i pomalo slatkastu mekoću (izazvanu teksturom bračkog sivca i fakturom obrade površine), koja je jače bila izražena i zbog malih dimenzija formi, kasnije izložbe (Gradina Trsat, 1984. i Galerija *Jadroagent* 1985. godine) dokazuju da se autor kretao linijom sažimanja i da se djelima s prve izložbe novog ciklusa ništa nije moglo oduzeti (ili dodati). Radilo se, jednostavno, o različitoj problematici istog ishodišta.

U djelima izloženim na Trsatu i u *Jadroagentu*, Karina je zamijenio vrstu kamena, uveo boju (crno, tamno, sivo), zagladio površinu i nacrtu formu arhitekture upotrijebio samo kao okvir za čisto formalna istraživanja oslobođena rasprisanosti aluzija na pučko graditeljstvo.

Kako su i skulpture iz 1982. godine mogle funkcionirati na isti način, bez obzira na izvedbu, dalo se vidjeti (na fotografijama) u Kawasaki, u Japanu, gdje je Karina u *Parku mira* izveo rad *Vrata mira*. Na tri puta dva (3 x 2) metra, izgubila se mekoća fature kamena i mala kamena skica iz jednog siromašnog dijela Mediterana zaživjela je u dimenzijama u kojima je bila mišljena.

Smjestiti Karinin rad u kontekst hrvatske ili svjetske umjetnosti značilo bi uspoređivati ga s hrvatskim ili svjetskim autorima. Želimo na ovom mjestu ukazati na neodrživost ove metode koja autore degradira na post-produkcioniste. Mada znamo da iste ideje mogu postojati u isto vrijeme na različitim, vrlo udaljenim mjestima, a bez međusobnih utjecaja (barem u prvo vrijeme), ipak smo obično skloni rangirati djela po kronologiji nastajanja, pa je, dosljedno tom načinu razmišljanja, ono

prvo ujedno i model za sva ostala djela. Ovaj sportsko-natjecateljski princip "prvog mjesta" pokazao se izuzetno opasnim baš u slučajevima perifernih likovnih sredina u koje i mi spadamo. Naravno, da se takav odnos ne može uvijek izbjeći, ali barem ne mora biti sveto pravilo.

Sadržajno, ciklus *Kamen na kamen* možemo u hrvatskom kiparstvu usporediti jedino sa skulpturama mladog Andre Mohorovičića koji poticaje crpi iz baštine starohrvatske sakralne arhitekture, ali to je jedina bliža relacija s Karininim djelom. Stilski, ti su sklopovi rustikalna geometrizacija koja se teško može bez ostataka uklopiti u kakav formalno-estetički princip. Radovi iz 1984. i 1985. godine, koji su proizašli iz *Kamena*... u sebi nose impersonalnost minimalizma, ali je njihov izvor (podsjećanje na tradicijsku arhitekturu) prebogato literarnim konotacijama da bi se mogao podvesti pod određenja minimala. Tako Karininu izložbu u Rijeci (zatim u Pazinu i Labinu) 1982. godine ostavljamo za buduća vremena u kojima će joj se značenje moći preciznije odrediti i vrednovati, s dubokim uvjerenjem da će vrijeme dodati, ne oduzeti.

Na polju slikarstva, u periodu 1980. - 1985. godine, ključna je izložba ona Claudia Franka, u galeriji *Juraj Klovic* (veljača 1982.). Ta je izložba bila prijelomna i za autora i za sredinu u kojoj se dogodila, a dodirnula je više problema od samo slikarskih. Naime, u traganju za sobom kroz slikarstvo, od početnih pejzaža do asocijativne apstrakcije, Frank je u opterećujuće anksioznoj situaciji pokušao uskladiti svoj unutrašnji nemir s izričitim zahtjevima okoline koja čini umjetnički život. Sa zahtjevima za prepoznatljivošću, osobnim likovnim znakom i putem, a da se u tom lovu na povratnu informaciju Frank nije sjetio pogledati u sebe. Dobar povijesni razlog, u suvremenosti, dala mu je tada (i danas) aktualna Olivina doktrina o umjetniku kao nomadu koji putuje kroz povijest umjetnosti i nastanjuje se tamo gdje osjeti dio svog bića. Frank



Claudio Frank,
Zeleno, 1982.

naprosto prekida s mrcvarenjem sebe i okoline, zaboravlja na dotadašnji rad i u jednoj žestokoj erupciji viriliteta stvara radove kao potpuno dezorganizirane nakupine pigmenta. Slika (često bez okvira koji omeđuje) postala je trag radnog procesa (ali ne onog minimalističko-konceptualnog), predmet istrgnut iz radne sredine i postavljen u galeriju, svjedok dijela trajanja. Frank je prestao domišljati slike dovršavajući ih u trenutku kada bi prestao nanositi boju na platno, bez obzira na estetsku, kompozicijsku ili pikturalnu nedovršenost. Autorov spontanitet je odmah realizirao ideju koja se mijenjala u stupnjevima procesa.

Hedonizam koji je kao rezultat dugog suzdržavanja provalio iz Franka i kome se konačno mogao prepustiti, neke moguće reference na prošle faze apstraktnog ekspresionizma, simbolika boja (heraldička zlatna), subjektivizam, automatizam zapisa, mašta i trenutni doživljaj, žestina, spontanitet, neopterećenost stilskim diktatima i, na koncu, odluka o radikalnom raskidu s imaginarnim kontinuitetom, učinili su od Franka autora koji je prvi u Rijeci samostalnom izložbom anticipirao

novoslikarski senzibilitet. Ne radi se toliko o naglašavanju prvenstva (jer ono nije niti bitno), koliko o kvalitativnom pomaku koji se dogodio u radu umjetnika. Promoviran je novi način slikarskog mišljenja i rada. Nov u odnosu na prethodno razdoblje.

Uz izložbu u *J. Kloviću* 1982. godine, Frank provocira društvenu i artistsku stvarnost i izložbom u galeriji *Jadroagent* (kolovoz 1982.), gdje je primarna slikarska sirovost smirena, i izložbom u *Malom salonu* (1984.), gdje je izložbeni prostor postao atelier u kome nastaje *Otvoreno djelo* - platno od trideset i četiri metra.

Ovim trima izložbama došlo je do sadržajnih, formalnih, metodoloških, stilskih, estetičkih, etičkih i društvenih lomova. Ponovo su aktualizirana pitanja gdje počinje, a gdje završava slika, kada je dovršena, relativizirana je kompozicija, pitanje stila i kategorije estetike, demistificiran je pojam kreacije (publika je bila prisutna kod nastajanja rada), ponovo je aktualiziran problem radnih prostora umjetnika, predložen je novi način izlaganja, postavljen je problem umjetničkog djela i djelovanja kao ekonomske, tržišne kategorije, razbijen je tabu remek-djela...

Naravno da su ovo sve vječna pitanja umjetnosti ili njihovi odrazi, ali su vrlo rijetko postavljana u Rijeci, a kada jesu, nikada ovako zgušnjuto i intenzivno. Kontroverznom autoru kakav je Claudio Frank, ona su se jednom morala dogoditi.

Brzi protok i dotok informacija jedna je od temeljnih karakteristika današnjice. Upotrebom izlizana sintagma o svijetu kao "globalnom medijskom selu", točnija je nego ikad. U toj se medijskoj globali odvija i umjetnička produkcija. A ako katalog, časopis, TV-slika ili video-kazeta negdje i zapnu, Rijeci je još uvijek blizu izvor najsvježijih informacija - venecijanski *Biennale*. Tako su do nas brzo došle i ideje *Biennala* 1980. godine, tj. ideje transavangarde. Autor koji je svojim djelom najbrže



Mauro Stipanov,
Bez naslova, 1981.

reagirao na promjene i oscilacije svjetskih trendova, u Rijeci je bio Mauro Stipanov. Ali ne, ne radi se o slikaru koji pomodno prati, plagira ili snishodljivo oponaša, već o dobro informiranom slikaru kome je novo izazov u dokazivanju vlastitosti.

Stipanov oprobava sebe i slikarstvo. Dokaz je serija slika koja je rađena po receptu, s kičicom u jednoj i knjigom A. B. Olive *Talijanska transavangarda*, u drugoj ruci, ali koja nikada nije bila predstavljena na samostalnoj izložbi. Jedna od slika ove serije bila je izložena na godišnjoj izložbi HDLU-a *Rijeka* u *Malom salonu*, u povodu Dana Republike 1981. godine. Slika (*Bez naslova*, akril na platnu, 174 x 130 cm) može poslužiti kao paradigma za ostala, neizložena djela; brz, automatiziran zapis s nekoliko pravilnih i širokih oštih dionica koje tvore čvrst kompozicijski okvir (okomite i vodoravne paralele kadra platna), podloga je za uske i brze krivudave grafite, za tragove prskanja bojom i za njezin slobodan okomiti pad. Shvativši Olivin tekst na svoj način, Stipanov se oslobodio prijašnjeg usitnjavanja i slaganja kadrova, ali je ostala čvrsta organizacija površine. Potez je širok,



Mauro Stipanov,
Dvoje u parku, 1984.

slobodan, a gesta nespustana. Zanimljivo je kod Stipanova (kao i kod Franka) da je doktrina dokinuća avangarde rezultirala apstrakcijom, a ne figuracijom kao u većini novoslikarskih situacija. Tek kasnije (npr. na *Biennalu mladih* 1985.) moglo se vidjeti da je veći broj (relativno) mlađih autora u isto vrijeme stvorio jedan novi oblik apstraktnog ekspresionizma koji je nefigurativnoj slici dao nove šanse i mogućnosti.

Da je sklon novinama i da ima sluha za najrecentnija zbivanja, Stipanov je pokazao i 1984. godine na izložbi *Ex-tempore*, međunarodnoj izložbi slikarstva u Opatiji. *Dvoje u parku* (*Idila u parku*), idilična scena udvaranja prema Watteau-u, bila je direktna reakcija na venecijanski *Biennale* (iste godine) - *Umjetnost u ogledalu*, izložbu na kojoj je u likovnu umjetnost uveden tzv. anakronizam. Stipanov je i dalje slikao i crtao prizore prema starim francuskim majstorima, ali te radove nije prikazao skupno, na samostalnoj izložbi, već samo na nekoliko kolektivnih. Za njega je to bilo vježbanje suvremenosti čemu pridaje onoliko značaja koliko smatra da je potrebno, a kasnije, nakon proživljenog iskustva

kroz rad, a ne samo kroz gledanje, stvara svoj odnos prema cijeloj pojavi. (Tako je nastao, u osnovi maniristički, ciklus posvećen Romolu Venucciju).

Može se činiti da o dvije različite pojave govorimo na isti način, pa zato moramo pojasniti neka temeljna polazišta. Zalaganje za Frankov diskontinuitet i Stipanovljev kontinuitet, ustvari je zalaganje za slobodno umjetničko opredjeljenje u prihvaćanju i zahvaćanju suvremenosti. U slučajevima ova dva slikara radi se o dvije različite ličnosti; Frank je pronašao sebe u diskontinuitetu, u slobodnoj šetnji prostorima povijesti umjetnosti, dok je Stipanov svoj staloženi karakter provjeravao u izazovima trendova, ali je od njih stvarno uzimao tek onaj dio kojim se mogao nadovezati na prijašnji rad. Niti jedan od izbora ne bi smio biti podvrgnut vrijednosnim kriterijima koji se moraju odnositi prvenstveno na djelo.

Teza koju zastupamo mogla je biti provjerena na djelima koja su u Rijeku (u *Modernu galeriju*, 1985.) došla pod imenom *Umjetnost između dva rata* na području Alpe-Jadran. Teritorij koji ulazi u *Radnu zajednicu Alpe-Adria*, tj. oni njegovi dijelovi koji su na izložbi imali svoje predstavnike, čine tipičnu perifernu sredinu koja prima umjetničke utjecaje iz centara. Za Rijeku je bilo izuzetno važno da se oslobodi provincijalnog kompleksa dirigiranog iz mjesta nastajanja stilova, pravaca, grupa i manifesta. Na djelima nastalim između dva rata na području Alpe-Adria, bjelodano se mogao prepoznati novi duh umjetnosti koji je u stanju primiti poticaje izvana, sublimirati ih i prestrukturirati u novu, originalnu tvorevinu. Zato ovu izložbu smatramo svakako najvažnijim događajem šestogodišnjeg perioda koji obrađujemo.

Rijeka se nikada nije stvarno uključila u tokove tzv. post-objektne umjetnosti. Riječki autori koji su se bavili opredmećivanjem stavova djelovali su izvan svog domicilnog grada. Zato je i značajnije vremensko



Zvonimir Kamenar,
Zlatno doba, 1982.

poklapanje dviju izložbi u rujnu 1982. godine, na izdahu ikonoklastičkog posta konceptuale. Riječ je o samostalnoj izložbi Zlatka Kutnjaka, *Jedini i njegovo vlasništvo* (*Nemogućnost portreta*), (galerija J. Klović) i izložbi *Zlatno doba* (*Mali salon*), Z. Kamenara, R. Dokmanovića i Lj. Stefanovića.

Kutnjak je izložbu ostvario na način da je zamolio petnaest prijatelja (umjetnika) da načine njegov portret. Radilo se o promišljanju teme portreta, a ne o portretu samom. Cijeli se projekt (izložba - rad) sveo na zaključak da je jedinku, osobu (ego) nemoguće portretirati, ali smo do svođenja zaključka u J. Kloviću mogli prisustvovati jednom drukčijem tretiranju problema ličnosti izraženog likovnim medijima. Osim što je problematizirao portret po sebi, Kutnjak je u pitanje doveo i tradicionalni slikani portret ili kip, te medije same likovnosti. Uz to, kao autor izložbe nije izložio svoj rad (radove, tj. autoportrete) i tako je ostao “čistih ruku” transcendirajući vlastitu ideju tuđim radnim iskustvom.

Izložba *Zlatno doba*, u trajanju od samo sedam dana, žestoko je isprovocirala riječku likovnu publiku naviklu na lako odgonetljive

slike i u tome je, kulturološki, njezina najveća vrijednost. Okosnica ove izložbe bila je ideja labirinta (tekstovi Ljubomira Stefanovića u *Informacijama* koje su tekle po danima izložbe) kao metafore ljudskog života i nesnalaženja u njemu, oko čega se pleo splet mitoloških, filozofskih, socioloških, psiholoških i umjetničkih pitanja. Na samoj su se izložbi izdvajala dva objekta snažnih simboličkih naboja; *Zlatna mumija* Zvonimira Kamenara i pisaći stroj sa u zraku ovješanim srebrnim rukama. Fotografije koje su nanizane visile sa stropa i tvorile stvarni labirint, komentirale su društveno - kulturni život u Rijeci (npr. fotografije *Zlatne mumije* ispred ulaza u *Modernu galeriju*). *Zlatna doba* je postavljalo bezbroj pitanja i davalo isto toliko odgovora, pa je u svom osmišljenom, ali nedefiniranom obilju i izazvalo pomutnju kod nenaviknutih posjetitelja. Inzistiramo na posjetiteljima i njihovim reakcijama jer je to bio gotovo jedini registrirani odjek na postav.

Uz Kutnjakovu, ova je izložba - instalacija - ambijent - događanje bila jedini relevantni napor unutar riječkih izložbenih prostora da se autorski osmisle i prezentiraju problemi izvan njihovih konvencionalnih oblika i načina tretiranja (o ostalim će doprinosima izvan Rijeke i izvan galerija biti riječi kasnije).

Od mladih autora koji su se u Rijeci početi pojavljivati baš u periodu koji nas zanima, čini nam se važnim spomenuti nastup grupe *pet R* (*Pomorski i povijesni muzej*, 1985.). Ne toliko zbog kvalitete izložbe koliko zbog manifestnog nastupa kojim su članovi grupe željeli predstaviti vlastitu svijest o likovnim strujanjima vremena.

Klas Grdić, Đanino Božić, Kruno Vrgoč, Goran Nemarnik i Igor Žic, potpisali su manifest u kojem, prije svega, ističu: *Mi ne tražimo novo, već pokušavamo kroz ono što je bilo odrediti ono što jest.*

Ovaj retro-princip sukladan je sa suvremenosti i točno je formulirana misao o dobu u kome su se zatekli i koje svjesno prihvaćaju.

Grupa se odredila i u prostoru prihvaćajući *granice Europe kao granice kulture iz koje izrastamo, kojoj pripadamo i kojoj se obraćamo*.

Regionalizam, ovoga puta u makro-obliku, također je karakteristika suvremenosti, pa je ovaj dokument utoliko važniji. Sami radovi na izložbi bili su onog dosega koji se i mogao očekivati od diplomanata *Pedagoškog fakulteta*, ali ta činjenica nimalo ne umanjuje značaj napora. Neki od autora grupe *pet R* već su danas dokazali da na njih valja ozbiljno računati.

Vraćajući se na samostalne izložbe riječkih autora, važno je napomenuti da se, osim izložbi koje smo izdvojili zbog njihovog značenja za Rijeku (regiju) i za razvoj likovne misli, u tih pet godina dogodio i veći broj izložbi koje su nezaobilazne u kontekstu radnih opusa pojedinih riječkih autora. To su npr. izložbe autora kao što su: Kamenar, Balažević, Bahorić, Milić, Radoičić, Grčko, Pavoković, Stell, Mogin, Janda, Paladin, Pliskovac, Vodopivec...

Retrospektivno ili u presjeku, predstavljeno je djelovanje V. Potočnjaka i B. Karlavarisa (izložbe u organizaciji autora), te presjek stvaralaštva I. Kaline (u povodu izdavanja monografije).

Uobičajeno je da likovni kritičari i povjesničari umjetnosti pokušavaju definirati neko vrijeme ili stil, ili prepoznati nove vrijednosti i oblike izražavanja, takozvanim konceptijskim izložbama (tu ne mislimo na objedinjavanje autora s obzirom na motiv ili temu).

Od izložbe Milana Zinaića, *Nadrealizam - Nova figuracija (Mali salon, 1980.)* na kojoj su izlagali A. Depope, Grčko, Jakešević, Kinkela, Likić, Mavrić, Milić, Radoičić, Solis i Šošterić, tek je u svibnju 1985. godine zabilježen novi pokušaj autorskog prepoznavanja recentne produkcije u svjetlu stilsko - morfoloških određenja.

Vrijeme romantizma (Mali salon, organizacija Moderna galerija i HDLU, autor izložbe B. Valušek) je bila izložba kojom se željelo

uspostaviti paralelu između historijskog romantizma kao prijelomnog razdoblja novog doba i suvremene riječke situacije.

Mada su usporedbe mogle biti protegnute i na hrvatsku mladu umjetnost, organizacijski potencijali nisu dopuštali ovakvu ekspanziju. Prilika je da se na ovome mjestu ispravi, tj. nadopuni broj slikara novoromantičarskog ugođaja; uz predstavljene Balaževića, Franka, Molnara, E. Stella, Stipanova i R. Zelenka, neopravdano je ispušten Vladimir Pavoković čiji su tadašnji radovi (*Grožnjanski ciklus*) bili sasvim u skladu s osnovnom idejom izložbe, a svojim se kasnijim radovima na izložbu mogao nadovezati i Ladislav Šošterić.

Krajem 1985. godine u Tuzli su izlagali riječki autori (S. Braović, Pavoković, Pliskovac, Stipanov, E. Stell, Šošterić) na izložbi naziva *Novi historicizam* (autor E. Dubrović). I to je bio pokušaj kritičke sistematizacije, ali je uvodni tekst kataloga dao samo uopćeni komentar o stanju, bez konkretizacije s obzirom na autorske doprinose, pa se kao takav samo djelomično može uzeti u obzir.

Za riječku likovnu situaciju, kao, uostalom, i za sve druge, od značenja su i kolektivne izložbe kao revijalni presjeci (manje ili više) realnog stanja. Takve su izložbe npr. one u povodu Dana Republike, a na kojima sudjeluju isključivo autori članovi *HDLU-a Rijeka*, te izložbe u povodu Dana pomorstva, mornarice, oslobođenja grada, kao i reciprocitetna predstavljanja u drugim gradovima (Banja Luka, Tuzla, Gdinja, Rostock...). Izložbe takve vrste nemaju baš neku naročitu specifičnu težinu, ali ih kao postojeće treba spomenuti.

Djelatnost Riječana očituje se i unutar izložbi državnog ili međunarodnog karaktera - *Biennale mladih* i *Biennale crteža*, te izlaganjem na izložbama koje se ne događaju u Rijeci.

Budući da *Moderna galerija* kao organizator spomenutih manifestacija i kao stručno najekipiranija ustanova regije ima neosporno

vodeću ulogu u profiliranju likovnog života Rijeke, posvetit ćemo joj posebno poglavlje u namjeri da istražimo njezinu stvarnu i fiktivnu ulogu, a kasnije ćemo se osvrnuti na izložbenu politiku ostalih izložbenih prostora.

Muzejska i galerijska (izložbena) djelatnost *Moderne galerije*, dva su međusobno nadopunjavajuća oblika jednog tijela. Izložbe se održavaju radi predstavljanja autora i vrednovanja djela od kojih neka ulaze u fundus, a kasnije se kao muzejski materijal ponovo izlažu. Tako je izložbena politika ujedno i veći dio otkupne, tj. muzejska.

Galerija ima zadaću da u pravo vrijeme prepozna i reagira, a muzej u vremenu historijskog odmaka obavlja finalnu selekciju, objektivizaciju i historizaciju. *Moderna galerija* u Rijeci ima republički i međurepublički karakter, što znači da sakuplja djela autora iz Hrvatske i Jugoslavije (unutar njih i riječkih), a zbog karaktera izložbi posjeduje i zbirku stranih autora, uglavnom 20. stoljeća. Za razliku od nekih većih gradova, funkcije muzeja (ili galerije) moderne i suvremene umjetnosti, kao odvojenih ustanova, u riječkoj su *Galeriji* objedinjene. Ovaj trostruki dualizam (muzej i galerija, domaći i strani autori, moderna i suvremena umjetnost) svakako otežava djelovanje, pa je utoliko značajnije (eventualno) ispunjavanje zadaća.

Zvjezdani trenuci *Galerije* ostvareni su pedesetih godina kada je s prvim *Salonima*, *Galerija likovnih umjetnosti* (kako je glasio tadašnji naziv) bila u vrhu aktualnosti zalažući se za proskribiranu apstrakciju. Kasnije, klonuli *Salon* zamjenjuju *Biennale mladih* i *Međunarodna izložba originalnog crteža*, izložbe koje se u neprekinutom nizu odvijaju od 1960., tj. 1968. godine.

U ovih šest godina koje nas zanimaju, *Biennale mladih* je od 1981., kada su u manifestaciju uvršteni tzv. prošireni mediji (akcije, performancei, instalacije, ambijenti, video, film, zvuk itd.), izvučen iz

letargije u koju je zapao. Dio *Biennala* se iz prostora *Galerije* prenio na ulicu, u *Mali salon* i u Stari grad. Novi *Biennale mladih* dao je prostora i novim idejama (Nova slika, autori okupljeni oko *Študentskog kulturno - umetniškog centra* iz Ljubljane, 1981., Grupa *IRWIN* 1985. itd.), te mogućnosti mladim riječkim autorima koji se još nisu afirmirali (Grdić, Božić, Štimac, M. Šepić, Zrinščak). Ali u trenutku kada je pojedine šire stilske orijentacije trebalo izdvojiti, omeđiti i obraditi ili kada je mlade Riječane trebalo poduprijeti kakvom samostalnom ili skupnom izložbom, *Biennale mladih* i *Moderna galerija* su kao institucije zakazali.

Neosporo zaslužna za vraćanje digniteta crtežu kao samostalnoj umjetničkoj disciplini, *Međunarodna izložba originalnog crteža* s godinama je postajala inertnijom da bi se danas, kada slavi dvadesetu godišnjicu postojanja, pretvorila u mastodonta koji teško da u ovakvom obliku može opravdati svoje održavanje. Nedostaje aktualizacija novih crtačkih izraza, problematizacije crteža kroz kakvu izložbu s predloškom ili relevantna publikacija koja bi na jednom mjestu sakupila dosadašnja bogata iskustva.

Ako napomenemo da sav materijal za izdavanje jedne takve knjige postoji u *Modernoj galeriji* već godinama, onda ćemo uzroke provincijalizacije ove izložbe morati potražiti izvan ustanove organizatora. Osim kao jedna od mogućih informacija što se događa sa crtežom u svijetu, *Izložba crteža* nije uspjela trajnije animirati riječke crtače, pa ne možemo govoriti o, npr. riječkoj crtačkoj školi kao što možemo o ljubljanskoj ili zagrebačkoj grafici.

Od ostalih izložbi u organizaciji *Moderne galerije*, u periodu 1980. - 1985. godine, u sklopu 8. i 9. izdanja *Biennala crteža*, Riječani su imali prilike vidjeti izložbe dobitnika premija: Radovana Kragulja, Daniela Brusha (SAD), Nives Kavurić - Kurtović i Yamane Masaoa (Japan).

Uz ove izložbe, u *Modernoj galeriji Rijeka* su samostalno predstavljeni radovi Otta Beckmana, M. Šuteja (komorna izložba crteža, *Motovunci*), od riječkih autora Z. Milića i A. Depopea, te E. Murtića i I. Lackovića. Sveukupno malo i premalo da bi se zadovoljila potreba za informacijama koju Rijeka ima. Razlozi ovakve suše i oskudice su toliko banalni, prozaični i svakodnevni da ih nećemo niti spominjati.

Situacija je nešto bolja sa većim retrospektivnim ili izložbama koje obrađuju grupe, pravce, vremena ili područja. Prenesene ili rađene u suorganizaciji u Rijeku su stigle izložbe: *Kubizam i hrvatsko slikarstvo* (1981.), *Giorgio Morandi* (1983.), *Multipli* (1984.), *Vladimir Becić* (1985.), već spomenuta *Umjetnost između dva rata* (na području Alpe-Jadran, 1985., s izložbom djela Romola Venuccija koja je, nažalost, prikazana samo u Rijeci i to u neadekvatnom obimu), *Američka indijanska umjetnost* (1985.) i *Austrijska suvremena umjetnost* (1985.).

Izložbama je relativno dobro bila zastupljena arhitektura, ali ne zahvaljujući dalekovidnom programu, već jednostavno zbog vrste ponude (preuzimanje gotovih izložbi). Vidjeli smo *Wagnerovu školu* (1982.), *Arhitekturu 70-ih godina u Hrvatskoj* (1983., uz tribinu i predavanja), čuli predavanje Janeza Suhadolca iz Ljubljane o generičkim uzorcima (u *Modernoj galeriji Rijeka*, organizacija *Društva arhitekata Rijeke*, 1984.) i razgledali izložbu *Neke tendencije u novijoj slovenskoj arhitekturi* (u *Modernoj galeriji*, organizacija *Društva arhitekata Rijeke*, 1985.). Dogodile su se i dvije zanimljive izložbe fotografija, ali o njima više kada bude riječi o fotografiji.

Budući da *Moderna galerija* nema stalni postav (djela iz fundusa), manjak prezentacije se pokušava nadoknaditi povremenim tematskim izložbama. Iz fundusa su prikazani: *Slike, crteži i skulpture riječkih autora* (1981.), *Suvremeno jugoslaveno slikarstvo i skulptura* (1982.), *Crteži i grafike* (1983.), *Autori nagrađeni na Biennialima mladih* (1983.),

Jugoslavenska umjetnost 1900.-1940. godine (1984.) i *Akvizicije 1980.-1984. godine* (1985.). Riječka likovna publika je ovim izložbama mogla steći solidnu predodžbu o fundusu Galerije.

Organizacija izložbi u inozemstvu, također je važan segment djelatnosti *Moderne galerije Rijeka*. Selekcija *11. biennala mladih* je 1982. godine bila predstavljena u Mađarskoj i Poljskoj, *Umjetnici iz Rijeke* u Rostocku (DDR), 1983. godine i selekcija crteža *9. međunarodne izložbe originalnog crteža* u više gradova Velike Britanije, 1984. - 1985. godine. Iste je godine bila organizirana i izložba crteža umjetnika riječke regije (*Mali salon*), kao doprinos oživljavanju interesa za crtež u gradu održavanja *Međunarodne izložbe crteža*.

Moderna galerija je kao ustanova bila predstavljena i u Beogradu, 1981. godine (*Salon Muzeja savremene umetnosti*), selekcijom djela iz svog fundusa.

Neformalne, često prigodne izložbe plakata redovito su se smjenjivale u predvorju *Moderne galerije*. Svojim su plakatima predstavljene ustanove kao što su: *Galerija studentskog centra* (Zagreb), *Umjetnički paviljon* (Zagreb), *Moderna galerija* (Rijeka), Muzej *Louisiana* (Danska), *Galerija Sebastian* (Dubrovnik) i *Narodni muzej* (Beograd). Prikazan je plakatski opus riječkih autora Z. Pliskovca i I. Balaževića, plakati riječkih muzeja (uz *Međunarodni dan muzeja*), plakati zagrebačke rock-scene (*Mali salon*, preneseno s *15. salona mladih* u Zagrebu) i *Crno - bijeli plakat*, izložba iz plakatskog fundusa *Moderne galerije* na kojoj je ukazano na neka od uspješnih rješenja tzv. bezbojnog plakata.

Rijeka se odužila velikom retrospektivnom izložbom jednom od značajnijih riječkih slikara, prerano preminulom Zdenku Balabaniću, (1981. godine, u suradnji sa HDLU-om Zagreb). Od tada, pa sve do 1986. godine (retrospektiva Antuna Žunića), *Moderna galerija* nije uspjela ispuniti zadaće historizacije koje je kao ustanova imala. Dovoljno

je spomenuti imena kao što su Romolo Venucci i Jakov Smokvina, čija su djela još uvijek izvan više nego potrebne sistematizacije, vrednovanja i smještanja u likovno - povijesne okvire.

Jedan o mogućih načina obrade pojedinih autora i njihovih djela je monografija. Reprezentativna u svakom pogledu (format, oprema, kvaliteta tiska i reprodukcija itd.), monografija je trajna vrijednost kojom se na najjednostavniji mogući način može predstaviti nečiji rad. U Hrvatskoj je u vremenu 1980. - 1985. godine došlo do poplave monografskih izdanja. O tome koje je od njih uistinu trebalo izdati nećemo raspravljati, tek u Rijeci su svoje monografije dobili Josip Diminić (autor V. Bužančić, *Izdavački centar Rijeka*, 1982.) i Ivo Kalina (autorica V. Ekl, *Izdavački centar Rijeka*, 1985.). U pripremi su već dulje vrijeme monografije Bahorića, Emilija i Radoičića. Za usporedbu, *Moderne galerije* još nema katalog stalnog postava.

Ako već kao distributor primarnih, neposrednih informacija o suvremenoj umjetnosti (izložbe) *Moderne galerije* nije uspjela ostvariti svoju ulogu, pokušala je to obaviti na posredan način, npr. kroz *Otvorenu čitaonicu* (1983.) u kojoj su se mogli razgledati najnoviji katalozi i likovni časopisi iz cijelog svijeta ili izložbom publikacija *Centre G. Pompidou* iz Pariza (1984.).

Edukacijska djelatnost *Moderne galerije Rijeka* više je došla do izražaja otvaranjem novog radnog mjesta krajem 1982. godine. Muzejski pedagog je oživio djelatnost galerije redovitim stručnim vodstvima po izložbama (za učenike, studente i građane), serijom predavanja o modernoj umjetnosti (o povijesnim stilovima i elementima likovnog jezika), te organizacijom filmskih projekcija, predavanja i razgovora, samostalno ili uz pojedine izložbe. Neke od izložbi pratili su i umnoženi vodiči (*Biennale mladih*, *Uvod u crtež - Biennale crteža*), pa je i to jedan

od načina na koji je *Galerija* nastojala učvrstiti tradicionalno labave spone između djela i publike.

Poseban, izdvojeni problem u okviru djelatnosti *Moderne galerije* jest *Mali salon*. Daleko najatraktivniji izlagački prostor u gradu, na idealnom mjestu (na riječkom Korzu) i s najvećim brojem posjetitelja tijekom godine, *Mali salon* nije imao (niti ima) program koji bi bio adekvatan mogućnostima i prednostima samog prostora. *Moderne galerije*, koja upravlja *Salonom*, koristila ga je za svoje programe tek povremeno, a veći dio godine *Salon* je bio iznajmljivan. Iz takve izložbene politike (koja nije svjesni odabir, nego pristajanje na stanje) proizašlo je šarenilo izložbi.

Dakle, možemo zaključiti da je *Moderne galerije* samo fragmentarno ispunjavala zadaće koje su pred nju, kao ustanovu od posebnog društvenog interesa, bile postavljene. Kao muzej, tek povremeno upražnjava terenski rad, nema stalnog postava (niti katalog stalnog postava), otkupi su povremeni i nesustavni, djela se oštećuju u skučenom depou, a znanstvena obrada fundusa se nije makla dalje od riječkog slikarstva 19. stoljeća.

U okviru galerijske djelatnosti izostaje valorizacija starijih autora (moderna umjetnost) ili stilova, pravaca i pojava značajnih za područje regije (retrospektivne ili tematske izložbe), nema podrške mlađim autorima (organizacija samostalnih izložbi i promocija), niti bitnih, smislenih informacija o novim kretanjima u umjetnosti zemlje i inozemstva (samostalne ili konceptijske izložbe).

Razloge ovakvom stanju možemo potražiti u kroničnoj novčanoj obamrlosti i prostornoj insuficijenciji, ali i u pozitivnim rezultatima aktivnosti. Naime, *Biennale mladih* i *Međunarodna izložba originalnog crteža*, kao akcije jugoslavenskog i međunarodnog opsega, oduzimaju pripremom najveći dio godine. U tom svjetlu gledano i stručni kadar

Galerije postaje malobrojan. Samo velike izložbe na kojima *Moderna galerija* i Rijeka grade svoj likovni identitet i edukacijska djelatnost su zadaće koje možemo navesti kao dio zadaća koje su obavljene.

Izložbena politika ostalih riječkih galerija ne odudara od, u primjeru *Moderne galerije*, stvorene slike živahne neobaveznosti. Galerije *HDLU-a*, *Juraj Klović* i *Jadroagent* ustupaju se članovima ovog udruženja (zbog čega i postoje) ili kolegama iz ostalih strukovnih udruženja, dok se godišnji plan sastavlja na osnovi prijava autora, bez prethodnih poziva. Jedina iznimka bile su tri izložbe u galeriji *Jadroagent* (tijekom listopada i studenog 1982. godine) u organizaciji *HDLU-a*, tj. Zvonimira Pliskovca. Kao uvod u svoju samostalnu izložbu geometrijskog minimala, Pliskovac je predstavio Ivana Picelja i Jurja Dobrovića (obje izložbe samostalne) i tako smisleno zaokružio jedan poetski izraz. Ali ipak, činjenica da se kroz galerije *Udruženja* može steći uvid u djelatnost autora iz drugih likovnih centara Hrvatske i Jugoslavije, dovoljno je važna (jer je u Rijeci rijetka) sama po sebi.

Galerija na Trsatskoj gradini tijekom toplijih mjeseci predstavlja poznata riječka i hrvatska imena. Od 1980. do 1985. godine na Trsatu su izlagali: Zlatić, Bassani, Šutej, Grčko, Džamonja, Stipanov, Gliha, Žorž, Lovrenčić, Kumbatović, Karina, Dogan i Radoičić. Iako se radi o relativno malom, prema galerijskim standardima, čak nepodesnom prostoru, ipak atmosfera Gradine u zamjenu za prezentacijske nedostatke, uspijeva pružiti doživljajne senzacije. Galeriju na Trsatu uspješno vodi *Turistički savez općine Rijeka*, od nedugo u suradnji sa *HDLU-om Rijeka*.

Mala Galerija *Omladinskog kluba "Ivo Lola Ribar"* (u prolazu), počela je radom nakon preuređenja *Kluba* (1981.). U početku su izlagana djela riječkih autora (suradnja sa *HDLU-om*, *Rijeka*) da bi nakon započete suradnje s *Galerijom studentskog centra* iz Zagreba, Galerija dobila omladinski profil koji je više odgovarao karakteru *Kluba*. Iz

Zagreba su se u Rijeku redovito selile gotove izložbe, a neke je organizirao i sam *Klub*, pa smo tako mogli vidjeti fotografije Š. Strikomana, radove G. Tačevskog i Duje Jurića, izložbu o grupi *Test department*, neke akcije ljubljanskog ŠKUC-a ili izložbu mladog Siniše Majkusa koji se u Rijeci morao predstavljati preko Zagreba, mada je stalno nastanjen u Matuljima. (Nisu nabrojene sve izložbe). Djelovanje Galerije *Omladinskog kluba* unijelo je svježeg zraka u uobičajenu riječku izložbenu praksu.

Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja, Muzej revolucije i Dom JNA, povremeni prostori izlaganja, zbog karaktera svoje djelatnosti nisu nikada iskazivali ambicije cjelogodišnjeg kontinuiranog programa, pa su se i izložbe događale prigodno ili slučajno.

Shodno svemu iznesenom, može se zaključiti da Rijeka kao grad (isto vrijedi i za regiju) nema niti izdiferencirane, niti izrazito programski profilirane galerije koje bi ispunjavale sve uvjete galerijske prezentacije (adekvatan prostor, katalog, plakat...). Programi zavise od slučaja, poznanstava, kadrova i, naravno, novaca.

Od zanimljivih izložbi koje su se u Rijeci dogodile u šest godina (uz nabrojene) treba spomenuti izložbe: Dimitrija Popovića (u organizaciji *Izdavačkog centra Rijeka, Mali salon* 1981.- 1982.), Lucia Fontane (organizacija *Centar za kulturu Rijeka, Mali salon*, 1983.), izložbu kanadskih umjetnika *Stavovi* (*Muzej revolucije*, 1984.), male retrospektive R. Venuccija u *Pomorskom i povijesnom muzeju* i prostorima *Zajednice Talijana* i izložbu Ivana Lovrenčića (*J. Klović*, 1981.).

Spomenuli smo već prije da Rijeka nije snažnije osjetila prisustvo Nove umjetničke prakse iz sedamdesetih godina. Zato se na početku osamdesetih, kada je poetika tzv. konceptualne umjetnosti i novih medija još uvijek bila prisutna, na nekoliko mjesta pokušalo nadoknaditi propušteno. U kavani hotela *Slavija* u Opatiji (izložbenom prostoru

Likovne radionice Opatija), u vremenu od 1981. do 1983. godine izlagali su djela post-konceptualističkog karaktera sljedeći autori: B. Stanković, Z. Kutnjak, M. Boško (Rijeka), E. Stell (Opatija), Ž. Jerman, M. Stilinović, V. Delimar i V. Martek (Zagreb).

Također je u *Modernoj galeriji*, u sklopu izložbi u povodu *Međunarodnog dana muzeja* (svibnja 1983. u organizaciji *Muzejskog društva Rijeka i Moderne galerije*), otvorena izložba *Mediji masovnih komunikacija u umjetnosti*. Na izložbi su se našle klasične fotografije, kao i one koje su samo dokumentirale ideju ili proces, eksperimentalni filmovi i Mail-Art radovi. Sa zakašnjenjem od najmanje deset godina, prva ustanova riječke likovnosti reagirala je na situaciju koja je polako ulazila u svoj smiraj. Posljedice ovakvog stava osjetit će sljedeće generacije kada se iz fundusa *Moderne galerije* cijelo jedno stilsko razdoblje ne bude moglo dokumentirati niti jednim djelom.

Performance, kao zaseban vid umjetničkog izraza intenzivnije se počeo pojavljivati u Rijeci na *Biennialima mladih* od 1981. godine. Jači utjecaj na riječku likovnu situaciju registriramo u svibnju 1985. godine kada je (u organizaciji *Likovne radionice i Omladinskog kluba "Ivo Lola Ribar"*), U Klubu održan *Tjedan performancea*. Sudjelovali su autori iz Rijeke i Opatije: Lina Bussov, Branka Stanković, Damir Martinović i Eugen Vodopivec, te gosti iz Zagreba, tj. Novog Sada, Vlasta Delimar i Marko Stepanov. Manifestacija je ukazala na prilagodljivost umjetničkog izražavanja tijelom suvremenom senzibilitetu i na djelovanje riječkih performerera koji su bili radno prisutni i izvan Rijeke, u Zagrebu, Zrenjaninu, Novoj Gorici, Novom Sadu, Mariboru i Pazinu, pa se može reći da performance u Rijeci nije bio samo nekritički hir slučajnih pojedinaca.

U okviru tzv. alternativnih događanja ili novih medija, ili subkulturnih trendova, ili perifernih struktura umjetnosti (gotovo svi

nazivi imaju pejorativni prizvuk, što je karakteristično za sredinu koja ih fabricira), posebno mjesto ima djelovanje *Likovne radionice Opatija*. Već smo naveli neke od djelatnosti ove organizacije (radni prostori, likovni tečajevi, alternativni izložbeni prostori) koja se širila snažnije i relevantnije u početku djelovanja nego li danas. Najuočljiviji aspekt prisutnosti *Radionice* je onaj društveni.

Najveći broj akcija koje su se dogodile u periodu od 1981. (godinu dana nakon osnivanja *LRO*), pa do 1985. godine nosi pečat socijalnog angažmana. Ekologija je bila glavna tema u projektima *Najpoznatiji suvenir primorja* (drvena čaplja na plakatu), *Eko – oko* (kreativna uporaba otpadnog materijala), *Blaca 82* (cijeli niz projekata u povodu desete obljetnice održavanja *Prve konferencije za zaštitu čovjekove okoline* u Stockholmu) i *Ptičji izrezak* (multimedijalna događanja u opatijskom parku). Paralelno s detekcijom problema, nizali su se pokušaji njihovog rješavanja i to u formi likovnih intervencija kao što su bile *Sjene* (slikanje na pločniku), *Kornjača* (stijene na obalnom putu oslikane u obliku kornjače) i *Alle quattro maniere* (slikanje ispred *Paviljona* “J. Šporer” u Opatiji; slikari N. Alavanja, L. Bussov, B. Stanković, T. Lušić, C. Frank).

Od važnosti je i izložbena aktivnost *Likovne radionice*; od 1983. godine organizira se svake godine u Opatiji *Međunarodni slikarski “Ex - tempore”*, slike opatijskih hotela registrirane su izložbom *Muzej bez Muzeja*, a u galerijama *Alef* u Opatiji i *Mladost* u Rijeci dogodio se veliki broj komornih samostalnih ili grupnih prezentacija. *Radionica* je obavila pionirski posao u osmišljavanju, stvaranju (proizvodnji) i promociji izvornog suvenira Istre, Primorja i otoka.

Reprezentativni izbor suvenira članova *LRO* bio je izložen u galeriji *Lotrščak* u Zagrebu 1984. godine. Kao članovi *Radionice*, mnogi autori su se grupno ili samostalno pojavili i u ostalim sredinama zemlje.

Da bi osigurala materijalnu podlogu za umjetničku i kulturnu djelatnost (uz nedostatno financiranje opatijskog *SIZ-a kulture*), *Likovna radionica* je u Opatiji i Rijeci otvorila prodajne galerije (ujedno i mali izložbeni prostori), te ustanovila službu uslužnih djelatnost (grafički design, fotografija, video, postav izložbi itd.) čijim je financijskim efektima generirala umjetničku aktivnost i njezin milje (radni prostori, likovne kolonije, kreditiranje ili financiranje projekata itd.).

U ovakvoj se programskoj orijentaciji, multimedijalnoj i financijski samostalnoj, nalazi uzrok povećanja članstva; od početnih petnaest (1980. godine) do kraja 1985. godine u *Radionici* je registrirano oko stotinu i osamdeset slikara, kipara, grafičara, primijenjenih umjetnika, dizajnera, fotografa, arhitekata i povjesničara umjetnosti, te općenito, umjetnika (video, performance, itsl.).

Možda je najvažnija činjenica da se pretežito radi o mladim ljudima (s područja gotovo cijele Jugoslavije) kojima se radom u *Likovnoj radionici* omogućavalo i druženje, i informiranje, i zadovoljavanje nekih od osnovnih uvjeta likovne aktivnosti (radni prostor, materijal...). Svojim je djelovanjem *Likovna radionica* bitno utjecala na profilaciju likovnog života u Rijeci i regiji.

Primijetili smo da se u Rijeci (regiji) u vremenu od 1980. do 1985. godine pojavio veliki broj mladih, talentiranih autora koji su svoju struku shvatili kao trajno životno zanimanje. Ako pokušamo pratiti trag njihovog kretanja i dozrijevanja, naići ćemo na otprilike ovakve topeze: završena srednja škola ili koja godina nekog ne-umjetničkog studija, s iskustvima pohađanja kakvog likovnog tečaja; upis na *Pedagoški fakultet* u Rijeci (*Odjel likovnog odgoja i likovne umjetnosti*) ili na likovne akademije u Zagrebu, Ljubljani, Veneciji ili Milanu; rad unutar *Likovne radionice* (atelier u Veprincu); izlaganje u *O.K. "Ivo Lola Ribar"*, u *Malom salonu* i drugim prostorima koji se mogu iznajmiti, te na kolektivnim izložbama

u Rijeci (*Biennale mladih*, izložbe HDLU-a *Rijeka*, studentske izložbe itsl.), kao i izlaganje u ostalim gradovima u zemlji i inozemstvu. Problem koji bi trebalo uočiti je da su ti mladi ljudi (na kojima svi svjetovi ostaju) bili prepušteni vlastitoj snalažljivosti, ali koja nikada nije bila nagrađena valorizacijom u gradu iz koga potječu ili u kome žive. Njihove će vrijednosti prije prepoznati netko drugi i shodno tome poduprijeti ih u nastojanjima, dok će Rijeka i dalje živjeti u tišini indiferentnosti. Da li je to trebalo biti poslom *Moderne galerije* ili HDLU-a, tek nitko u ovih šest godina nije učinio gotovo ništa na riječkoj, a kamoli na hrvatskoj ili inozemnoj promociji mladih riječkih likovnjaka (ovdje izuzimamo kolektivne izložbe kao što su *Biennale mladih* i *Međunarodnu izložbu crteža*, kao i njihove inozemne varijante na kojima su sudjelovali i mladi Riječani). Istini za volju, niti stariji autori nisu bolje prošli.

Kao jednu od najdemokratskijih i najpopularnijih vrsta umjetnosti, koja baš zbog svoje masovnosti i sveprisutnosti bježi dnevnom ili sustavnom povijesno - umjetničkom bilježenju, valja spomenuti plakat. U Rijeci se na plakatima najčešće susrećemo s imenima (grafičkih dizajnera) Dorijana Sokolića (plakati za *Narodno kazalište "Ivan Zajc"*), Zvonimira Pliskovca i Ivana Balaževića (izložbe autorskih plakata u *Modernoj galeriji*).

Sokolić, kao najstariji, ima i najklasičniji pristup plakatu; sadržaj uvjetuje ikoniku i formu, a plakat je lako čitljivi obrazac visoke vizualne kulture. Balažević je već nešto radikalniji u rješavanju vizualnih i tekstualnih informacija, s prenapregnutom organizacijom plohe, dok je Pliskovac najelementarniji – upotrebljava vrlo jednostavne, minimalne forme koje prekraja i kolažiranjem spaja. Pliskovac je u studenom 1981. godine, na Korzu, ispred *Malog salona*, upriličio izložbu plakata najprimjereniju ovom mediju. Na panoima, na ulici nekoliko su dana bili izloženi Pliskovčevi plakati.

Još se i prije 1980. godine u gradu počela upotrebljavati sintagma “Riječki plakat” (u smislu ujednačene stilske i morfološke prepoznatljivosti), a što je bio povod da dva studenta *Pedagoškog fakulteta*, Goran Štimac i Dubravko Šukić, u kolovozu 1981. godine (u organizaciji *Likovne radionice*), u akciji *Plakat* oblijepe Rijeku plakatima bez smislene tekstualne poruke. Bila je to reakcija mladih autora na plakatsku produkciju Rijeke i na ishitreno prepoznavanje riječke plakatske posebnosti, koja niti danas ne egzistira.

Plakate u Rijeci rade ili su radili i drugi likovnjaci, ali tek usputno i neredovito, pa smo ih zbog toga ovdje izostavili.

Veliki dio riječke likovne populacije čine fotografi. Fotografija se kao medij nalazi između tehnike i umjetnosti, pa je takav i njezin društveni status. Fotoklubovi se osnivaju prvenstveno kao udruženja u kojima se uči upotrebljavati foto-aparat kao tehnički izum. Isti su klubovi pod starateljstvom *SIZ-a za tehničku kulturu*, a ne i *SIZ-a za kulturu*. Kriteriji estetike su na drugom mjestu, iza tehničko - tehnoloških i vrlo su precizno određeni, što je jedinstven primjer tretiranja estetike kao gotovo egzaktne znanosti. Postoje stupnjevi napredovanja (kandidat-majstor, majstor fotografije, međunarodno zvanje...) koji ovise o približavanju jednom ustaljenom estetičkom obrascu koji je prije shema prema kojoj se očitava tehničko baratanje foto-aparatom, negoli stvarno kreativno mišljenje. Situacija je slična u cijeloj zemlji, s time da se u zadnjih nekoliko godina mijenja u korist stvarnih umjetničkih dosega (koji ne moraju ići na uštrb tehničkih).

Da je fotografija napušteno čedo koje svi načelno priznaju, ali se ne žele prihvatiti dužnosti koje nosi očinstvo, pokazuje i primjer Ranka Dokmanovića koji je jedini fotograf - član riječkog *HDLU-a*.

U ovakvu su, različitim kriterijima vrednovanja podijeljenu situaciju, u Rijeku došle dvije izuzetno zanimljive izložbe suvremene

fotografije; *Fotografija kao medij*, 1981. godine (*Mali salon*, organizacija *Moderna galerija* i *Britanski konzulat* iz Zagreba), izložba radova britanskih fotografa, uglavnom s kraja sedamdesetih godina i izložba *Objekt - iluzija - realnost*, s nadnaslovom *Suvremena američka fotografija* (1982., *Mali salon*, organizacija *Moderna galerija* i *Američki konzulat* iz Zagreba).

Prva je izložba predstavila fotografiju u većini njezinih suvremenih očitovanja, kao dokumentarno bilježenje, režirano snimanje, kao istraživanje optičkih zakonitosti i vizualnih neobičnosti, istraživanje materijala i odnosa iluzije slike i (s)tvarnosti, kao propitivanje estetičkih i tehničkih uvjerenja, kao cjelovitu poetiku, te kao čistu vizualnu promemoriju za djela konceptualnog izvora koja se na drugi način nisu dala materijalizirati.

Ali, ma koliko je ova izložba bila neobična za riječke fotografe naučene na lijepo – neobično - nadrealno - tehnički savršeno, tu se još uvijek radilo o standardnim kvadrima fotografskog papira i o uobičajenim dimenzijama. Pravo je zaprepaštenje (koje je dovodilo i do smiješnih zabuna) donijela izložba *Objekt - iluzija - realnost* (djela američkih autora s kraja šezdesetih i iz sedamdesetih godina), koja je krajnje relativizirala sva tri pojma iz naslova, određujući jedino sam medij, fotografiju, kao stvarno egzistirajuću realnost. Pripovjedačka, informativna narav slike, označena je kao ravan krajnje relativnih podataka. Američki su umjetnici fotografiju sjeckali u kružice, radili s kemikalijama direktno na foto-papiru, izlagali fotografije jednostavnih, bezličnih struktura ili samo dokumentirali svoje ideje fotografskim aparatom, proglašavajući fotografijom i komad papira s natpisom *Fotografija*. Mada su ovakvi postupci već poodavno bili poznati i u Hrvatskoj, riječka je likovno-fotografska publika na njih reagirala općim čuđenjem i neuvažavanjem.

No, pogledajmo na kakvim su organizacijskim temeljima riječke fotografske snage. U Rijeci djeluju dva foto - kluba: *Foto - klub Rijeka* (osnovan 1949. godine) i *Color* (osnovan 1961. godine), a od nedugo i foto - sekcije pri KUD-ovima radnih organizacija (npr. *Baklje, INA - Rafinerija Rijeka*). Rijeka ima dugu foto - izložbenu tradiciju koja nije samo regionalna ili hrvatska, već i međunarodna: *IV. republička izložba umjetničke fotografije, Mali salon, 1954.* (organizacija *Foto - klub Rijeka*), *Međunarodna izložba umjetničke fotografije, Mali salon, 1955., II. međunarodna izložba umjetničke fotografije, Mali salon, 1957.* godine (organizacija *Foto - klub Rijeka*) itd.

Nove generacije nisu zanijekale aktivnost svojih prethodnika, pa su od 1980. godine do 1985. godine održane sljedeće velike izložbe: *4. jugoslavenska izložba kolor fotografije* (1981.) i *5. salon kolor fotografije* (1982.), u organizaciji foto-kluba *Color*, te u organizaciji *Foto - kluba Rijeka*; *Femina - 3. jugoslavenska izložba fotografija i dia -pozitiva* (1981.), *3. triennale jugoslavenske fotografije* (1981.) i *Žena - 4. jugoslavenska izložba fotografija i dia-pozitiva* (1982.). Pred kraj sredine desetljeća, opala je izložbeno - organizacijska aktivnost oba kluba, a taj se trend nastavlja sve do danas.

Godine 1981. u *Modernoj galeriji* je osnovana zbirka umjetničke fotografije, ali do danas nije učinjeno ništa više od akta osnivanja. Foto - klub *Color* je ustanovio i video-sekciju pri klubu, ali prije radi tehničkog usavršavanja, negoli razmjene autorskih stavova.

Samostalnim fotografskim izložbama su se, između ostalih, predstavili autori: M. Smokvina, R. Dokmanović, Đ. Milekić, D. Krizmanić, Ž. Černelić, I. Žorž, R. Gropuzzo, V. Buneta i R. Grozić, a to su bila i najčešće spominjana imena riječke fotografije.

Od mlađih autora ističemo Opatijca Romana Grozića koji je uspio afirmirati svoju poetiku i u svjetskim razmjerima. Ručno, tuševima u

boji naknadno kolorirane fotografije pojavile su se na prvoj samostalnoj izložbi ovog autora u kavani hotela *Slavija* u Opatiji (siječnja 1981.). Grozić je uspio istrajati u izrežiranom portretiranju s melankoličnim odjecima, što mu se višestruko vratilo kroz međunarodna priznanja. Osim ponosa, Rijeka još jednom nije dobila ništa od Grozićeve afirmacije, jer joj nije ničim niti pridonijela. Još smo uvijek rasadnik u kojem pokraj ležernog vrtlara plodove ubire netko drugi.

Likovni amateri, zbog svoje brojnosti i (često) probojnosti, nezaobilazan su faktor sveukupne likovne klime grada. Pojam amater stvoren je da bi označio ljubitelja umjetnosti i odijelio ga od profesionalnog poslenika. Vremenom su se amateri profesionalizirali (samostalna izlaganja, prodaja, sve do isključivog bavljenja, najčešće slikanjem), neki s manje, neki s više uspjeha, pa se u upotrebi našao novi naziv - diletant.

Diletant bi bio amater koji je prešao granice bavljenja umjetnošću za svoje osobno zadovoljstvo i razotkrio se kao nestručnjak koji površno barata likovnim jezikom. U prepoznavanju diletanta bitan je, dakle, njegov korak izvan umjetnosti za vlastito zadovoljstvo (u galerije i javne prostore), u područje za koje nema potrebnog znanja ili predilekcija.

Amaterizam i njegov razmetljivi brat diletantizam, problemi su kojih se malo povjesničara umjetnosti želi dotaći, jer uvijek postoji opasnost utapanja u širini i količini ove paralelne likovne stvarnosti. U biti, ovi izdanci pokušaja socijalizacije umjetnosti, već su više društveni, negoli likovni fenomen (riječki, hrvatski, svjetski).

Rijeka ima, po brojnosti i organiziranosti, jake snage likovnog amaterizma. Nabrojat ćemo neke amaterske likovne grupe i sekcije: *Grupa 69* (riječka ispostava zagrebačke centrale), *Likovno udruženje Rijeka, 3. maj - DALUM* (RKUD "Brodograditelj"), Likovna sekcija *Zajednice Talijana* (RKUD "Fratellanza"), KUD "Baklje" (INA - Rafinerija

Rijeka, likovna sekcija *Brodogradilišta "Viktor Lenac"*, likovne sekcije *PTT-a*, *Istravina*, *R. Benčića*, *Luke*, te *Likovna radionica Opatija...* u kojoj se uz profesionalce nalazi i veliki broj amatera. Amaterske likovne sekcije se nalaze u sastavu *Saveza kulturno - umjetničkih društava općine Rijeka*. Savez je ona snaga koja se brine da se amaterizam ne izvitoperi. Klasičan primjer devijacije je 1982. godine bilo *Društvo amatera likovnih umjetnika* (osnovano 1946. godine) čiji su članovi odlučili promjenom imena - *Likovno udruženje Rijeka* - zaniijekati svoj amaterski status, pa su i brisani iz članstva u *Savezu*.

Dosezi likovnih amatera Rijeke mogu se pregledati na *Smotrama radničkog kulturnog stvaralaštva* (izložbe). Galerija čiji je prostor rezerviran za neprofesionalne autore je galerija *Kluba samoupravljača*. Jednom godišnje, *Omladinsko naselje "Lovorka Kukanić"* postaje mjesto okupljanja amatera iz cijele Jugoslavije (likovna kolonija), a u Novom Vinodolskom se održava *Vinodolski skup* na kome se predstavlja tzv. jadranska naiva. I ostali se izložbeni prostori u Rijeci nerijetko ustupaju amaterima radi grupnih ili samostalnih izložbi (*Dom JNA*, *Mali salon*, Galerija *Mladost* itd.).

Problem amaterskog stvaralaštva, ili bolje rečeno onaj njegov dio koji izlazi izvan društveno i strukovno verificiranih normi, u Rijeci i regiji ima svoj specifičan odraz. Turizam je učinio da je jadranska obala u toku ljeta preplavljena nekvalitetom i kičem koji se fabricira u radionicama amatera – diletanata. I nove hotelske gradnje (uz adaptacije, nove restorane i poslovnice itd.) postaju metom poduzetnih likovnjaka čije su trgovačke sposobnosti daleko ispred umjetničkih.

Likovne kolonije, kao mjesta druženja uz rad, u Hrvatskoj imaju dugu i danas već bogatu tradiciju. Kolonija je mjesto na kojem se u određenom periodu (najčešće ljeti) okupljaju umjetnici sličnih ili potpuno različitih likovnih opredjeljenja, te u zamjenu za boravak i

materijal, sredini u kojoj rade ostavljaju jedno ili više djela. Uz likovnu koloniju u *Lovorci Kukanić*, u regiji još postoje: *Mediterranski kiparski simpozij* (Dubrova, Labin), *Goranska kiparska radionica Lokve* (Lokve), Likovna kolonija *Zlatni otok* (Krk), *Likovna kolonija* u Poreču, *Rapski likovni susreti* (pojavi su se i ugasili 1980. godine) i *Motovunski susreti* koji se neredovito održavaju.

Likovne su kolonije nenadomjestive radne enklave u kojima se mogu razmjenjivati radna i profesionalna iskustva u lagodno opuštenoj atmosferi i često mjesta međunarodne razmjene. Kao izrazito turistička, i naša bi regija trebala ovom fenomenu posvetiti veću pažnju.

Došli smo do trenutka kada treba ukratko sumirati sve događaje i okolnosti šestogodišnjeg razdoblja likovne Rijeke. Ograničenja kritičkog uvida bit će i ograničenja zaključka.

Za period 1980. - 1985. godine možemo reći da je u privredi Jugoslavije označen kriznim. Iz povijesnih lekcija znamo da ekonomske i političke krize mogu biti praćene procvatom kulture. Možda se to ponegdje i dogodilo (u Zagrebu, npr.), ali u Rijeci nije. Naprotiv, višegodišnju stagnaciju je zamijenilo nazadovanje. Ne toliko u broju i količini (galerija, umjetnika, izložbi), koliko u kvaliteti. Umjetnička kreacija nije mogla računati na adekvatnu nagradu; radni su prostori bili iznimke, ne pravila; veliki broj izložbi koje nisu pratile adekvatne publikacije bio je samo roj brzoprolaznih skakavaca; otvaranjem mnogobrojnih malih izložbenih prostora pokušala se nadoknaditi praznina koju svojim programima nisu ispunjavale institucije. Svedene na potrošnju, ove su, pak, nastojale preživjeti i usput očuvati svoj društveni status.

Naglu ekspanziju neformalnih likovnih galerija možemo objasniti i pokušajima samostalnih umjetnika da prežive od prodaje vlastitog rada; više izložbi, više mogućnosti za prodaju. Situacija je bila identična

i u Zagrebu, te nekim drugim gradovima u zemlji, a u biti je prvi tanki sloj tržišta. Zemljopisno, ishodište ove orijentacije je Slovenija sa svojim privatnim galerijama (prva prodajna galerija, galerija *Meduza*, ustanovljena je 1972. u Kopru, dok u Hrvatskoj takva praksa još nije ozakonjena).

U pet smo godina u Rijeci dobili puno novih, mladih slikara, kipara i grafičara koji su se, zajedno sa starijim kolegama, borili za vrijeme i mjesto u medijima javnog informiranja; likovna kritika je šepala kao i do tada, a izložbena politika je bila prepuštena zakonima sudbine. *Moderna* je *galerija* u predasima na poslovima za velike biennialne izložbe, popunjavala ostale termine izložbama koje si je mogla dozvoliti. U drugim galerijama, publika je posjećivala izložbe “u povodu” i malo je tko izvan Rijeke znao što se u gradu događa, a u Rijeci što se događa izvan grada.

Samo su pojedinci nastojali pred sobom i pred drugima opravdati smisao profesije kojoj su se posvetili. Novi jezik, jezik postmoderne umjetnosti, prihvatili su odmah mlađi naraštaji, dok su srednje i starije generacije svoj izraz donekle prilagodile novom senzibilitetu. Nije bilo velikih iznenađenja, niti širokih gesta.

Ipak, kakav god bio, održavao se kontinuitet nastojanja i dobre volje, a ispod živosti koja nije donosila plodove, nazirala se žilava i postojana nervatura likovne Rijeke.

prosina 1986.

Objavljeno u skraćenoj verziji u časopisu
Život umjetnosti, br. 43/44, Zagreb, 1988.

G. PUCCINI
TOSCA
OPERA



Dorian Sokolić,
Tosca, 1985.

Kotač se (ipak) pokreće

U povodu revijalne izložbe članova *HDLU-a Rijeka*,
Mali salon, Rijeka

Mali salon nas je za *Dan Republike* dočekaao veseljem boja i šarenilom stavova. Po trideset i peti put članovi *Hrvatskog društva likovnih umjetnika Rijeka* donose svoje radove u *Mali salon* i vješaju ih ili postavljaju bez skrbništva žirija. Od šezdeset članova, trideset i osam ih je donijelo šezdeset i dva rada.

Na samom ulazu još jednom možemo zagaziti u *Izgaženu umjetnost* Zlatka Kutnjaka i vidjeti njegovo *Djelujem* ispisano crvenim flomasterom na oronulom zidu. Ako takvo djelovanje, do naznačene 1990., bude povodom za ličenje *Malog salona*, smatrat ćemo ga uspješnim.

Slijede lijepo složene boje i dekorativni oblici Franje Molnara i Zdravka Milića koji dostižu izvjesnu profinjenost u postupku, ali se ne udaljuju od njima svojstvenih struktura. Jean Likić pretvara podatne glinene ovojnice u lica s naznakama kubističkih iskustava, dokazujući svoj puno razvijeniji kiparski senzibilitet (za razliku od crtačkog). Zvonimir Pliskovac od elemenata jedne dobre ideje (*Spomenik I.*), stvara jednu lošu (*Spomenik II.*). Multiplicirajući lančanu erekciju oduzima joj poruku i svodi je na puku igru. Mauro Stipanov konačno i fizički razbija kadrove velikih platna ostvarujući time nove ludičke mogućnosti. Energičniji i elementarniji izraz s uključivanjem podloge u dinamiku geste, otkriva postojanost ideje. Na tragovima fleksibilnih oblika Jeana Arpa, Emil Bobanović-Čolić reže obojene drvene plohe.

Od hiperrealista, Mladen Milotić dobro crta isječke svakodnevice intervenirajući na razini simbola, Anton Depope je još uvijek okrenut



Ivan Balažević,
Žena - kolač, 1980.

pučini, dok Marijan Mavrić svježim i svijetlim koloritom na najbolji način pogađa viđene ideje.

Klaudio Frank i Ermanno Stell pokušavaju u okviru ranijih traganja iznaći nove putove.

Imponira mirno i postupno sazrijevanje Branke Marčete kao i bogatstvo *Žala* Antuna Žunića suočeno s fantazijom pijeska i mora.

Majstor bakropisa i *aquatinte*, Nenad Jakešević ponovno dokazuje nepovredivost svojeg grafičkog i crtačkog umijeća, iako izloženi otisci ne spadaju u kategoriju najboljih.

U egzilu zadnje dvorane nalazi se Ivan Belobrajić čijoj *Glavi* sigurno nije tamo mjesto – i po vrijednosti i po prostoru. Tavoje u tom polumraku i Heda Gertner i, naročito, Ivan Balažević koji dotjeranom formom, bojom i kompozicijom s dva različita pristupa isto toliko različitim temama, vrlo dobro i na duhovit način eksplicira ideje s nazivima *Žena-kolač* i *Žena-torta*; dekorativne i ornamentalne linije s reminiscencijama indijske umjetnosti i pop-arta.

Ostali, da ih sve ne nabrajamo, mrcvare pejzaže i primorske motive ili uporno premještaju sastavne dijelove jednom davno stvorenih cjelina – *mala fide*. Rečeno na drukčiji način – *bona fide* – ostaju vjerni svojim početnim preokupacijama ne upuštajući se u eksperimente sa sumnjivim rezultatima. Tako se redaju *Plave violine*, *Priobalne urbanizacije*, *Primorske evokacije*, *Zaljubljeni*, *Obale crne i crvene* i tome slično. Naravno, iz toga isključujemo one koji su izgleda sasvim bezazleno i slučajno upali u avanturu znanu kao likovna umjetnost.

Postav izložbe, sa skulpturama pretrpanim zadnjim prostorom, sa slikama koje se bezrazložno spajaju u diptihe i izlaze s krajevima izvan ravnina zida, dok se na drugim mjestima šire slike male snage, te s krivim odnosom prema vrijednostima, ne bi se mogao ocijeniti kao dobar. Za razliku od postava, plakat, pozivnica i oprema kataloga stvaraju vrlo povoljan dojam.

Ako pokušamo sumirati dojmove, sa sviješću o opasnostima generalizacije, možemo članove *HDLU-a Rijeka* podijeliti po shvaćanju i po pristupu likovnim problemima - a što je uglavnom flankirano i adekvatnim godištim - na mlađe i starije. Naravno, s potrebnim iznimkama na obje strane. Mlađi, oni koji traže, ponekad (ali samo ponekad) i previše gorljivo nalaze – ili streme dalje. Od onih koji jednom pronađu svoj kamen mudraca postoje dvije grupe; prva njime dotiče stvari oko sebe polako i promišljeno, dok druga grupa zbunjeno vrti kamen u ruci bojeći se upotrijebiti ga. Kod mlađih autora se jako osjeća tendencija ka dekorativnosti što se može protumačiti i kao znak etabliranja.

O starijoj grupi znamo dosta od prije, pa smatramo da na ovom mjestu to nije potrebno ponavljati. Pogotovo ako se složimo da su njihove orijentacije ukorijenjene.

Nakon što smo tako nezahvalno u ladice ugorali ljudske i umjetničke egzistencije, sve zbog lošeg običaja sistematizacije, možemo zaključiti da se kotač likovnog života Rijeke ipak pokreće. Polako i drmuckavo, po neravninama učmalosti, ali što je još uvijek bolje od strmoglave jurnjave. Mladi izdanci na škrtom zemlji.

Novi list, Rijeka, 8. prosinca 1980.

Ništa se promijenilo nije

U povodu izložbe *HDLU-a Rijeka*,
Mali salon, Rijeka

Uvriježilo se da članovi riječkog *Hrvatskog društva likovnih umjetnika*, povremeno, tokom godine prikazuju svoja zajednička dostignuća na kakvoj izložbi revijalnog karaktera. Tako, npr. na *Dan oslobođenja grada*, *Dan mornarice* ili tome slično. Izložbi u čast *Dana Republike* oduvijek se pristupalo kao najvažnijoj od takvih smotri. Te su izložbe označavale godišnji pomak (ako se što god micalo) ukupnog broja pojedinačnih ostvarenja članova *HDLU-a*. Ove su godine, međutim, mnogi pojedinci izostali. S jedne strane zbog slabog odziva, s druge zbog sita žirija. Žiri je imao uistinu težak posao, jer ako je morao propustiti neke evidentno loše radove da bi se izložba uopće mogla održati, tj. da bi se popunio izložbeni prostor, kakve su kvalitete morali biti tek oni radovi koji nisu uzeti u obzir? Nije na odmet zapitati se zbog čega slabiji odziv članova *Društva*? Možemo tek nagađati, ali i pretpostaviti da su mnogi apstinirali jer jednostavno nisu željeli izlagati već izlagane, viđene i ocijenjene radove. Prevladao je trenutak samokritike, auto-cenzure, svijest da se u vremenskom rasponu od jedne godine u njihovom radu nije zbililo ništa novog.

Takva je svjesnost izostala kod velike većine (uz časne iznimke) ovogodišnjih izlagača. To nam daje povoda da pokušamo sagledati uzroke spomenutog stanja.

Mali se salon doima poput nekog izgubljenog rukavca rijeke vremena u kojemu se matica smirila, a relativni se protok vremena mjeri ritmikom žabljeg kreketeta. Rukavac izvan konkretnog vremena i prostora, izvan strujanja ideja i događaja, u nekom svojem vremenu

prošlom i trajnom, u nekakvoj svojoj regionalnoj ograničenosti. Kao i svaki stilski pravac koji u nastajanju nosi u sebi snagu izvornog, novog ili nedosanjanog, a u kasnijem rafiniranju gubi silinu i djelotvornost izvorišta, tako i velika većina riječkih likovnjaka, u vječnom cizeliranju jednom davno pronađenih osobnosti, u stvari degradira tu osobnost svodeći je na siromašni kanon. Umjesto dodavanja, nadgradnje i samoobnavljanja – razgradnja.

Najžalosnije u svemu je činjenica da su i mladi autori (prva sala) krenuli stranputicama starijih kolega (opet, osim rijetkih iznimaka). Jednom pronađena znakovnost, nekakav vizualni identitet, postaje programski obrazac unutar čijih se granica stišću realni kreativni potencijali. Prvi relativni uspjeh (pozitivna kritika valjda?) ujedno nosi sa sobom i strah od svakog daljnjeg koraka. Ovako sapet i uplašen (negativna kritika?) mladi autor dobija sve preduvjete za tapkanje u mjestu.

Opisanom stanju kumovi su i neki ambulantni likovni kritičari, čuvari postupnog sazrijevanja i graničari discipliniranosti. Pejzažist bi tako, cijeli svoj radni vijek morao ostati upiljen u krajolik, figurativac se ne bi smio zanositi maštarijama o apstrakciji, a “astratist” bi morao disciplinirati i pojasniti svoj izraz da ga ne bismo pomiješali s nekim drugim. S ovako ukroćenim i uokvirenim elementima više nije teško baratati, pa čak i manipulirati. Rijetke probleme stvaraju i rijetki otpadnici.

Rezultat takve politike možemo vidjeti danas u *Malom salonu*. Upravo je porazno koliko se ništa promijenilo nije u odnosu na prošlu godinu. I ovaj riječki trenutak likovnog dobro se uklopio u izvanvremenost prijašnjih.

Novi list, Rijeka, 8. prosinca 1982.

Slikarstvo

Na prvom mjestu, pri elaboraciji ovog sintetskog pokušaja stvaranja presjeka kroz slikarstvo članova *HDLU-a Rijeka*, moramo istaknuti činjenicu da pokušaj ne može pretendirati ka potpunosti i sveobuhvatnosti iz jednostavnog razloga što svi članovi nisu poslali radove. Drugi razlog je žiriranje na kojem jedan dio autora / slika nije zadovoljio vrijednosne kriterije kojima su se rukovodili članovi žirija. Vrijednosni su kriteriji, pak, u sebe uključivali autorske i umjetnosne rezultate postignute u svakom djelu posebno i s obzirom (u korelaciji) na vrijednosnu razinu pristiglih radova u cjelini. Namjera je bila da se iz radova s natječaja izdvoje oni koji na najbolji mogući način reprezentiraju *Društvo*. Ali iako je žiriranjem anuliran izvjestan broj djela, treba imati na umu stav izborne komisije kojim je takvo stanje stvoreno, pa se u tom smislu ipak može govoriti o presjeku slikarskog stvaralaštva članova *Društva*.

Drugo mjesto na metodičkom obrascu ovog rada zauzima činjenica da su slike o kojima će biti riječ stvarane u rasponu od deset godina, kako je bilo određeno u propozicijama izložbe. Vrlo širok period. No, većina prihvaćenih radova nosi novije datume, a na onima starijih godišta slikarski postupak nije bitno izmijenjen, tako da ih bezrezervno možemo uzeti u obzir.

I kao treću napomenu navodimo često poistovjećivanje članova *HDLU-a Rijeka* i tzv. *Riječkog slikarskog kruga*, ishitrene sintagme koja teško može opravdati svoje postojanje. Naime, članovi *HDLU-a* su i mnogi slikari iz Pule, s Krka, iz Labina ili Selca, a Rijeka nije likovno

središte koje bi se na ikakav način ogledalo u radovima ne-riječkih autora; niti motivom, niti idejnom svezom. Ne postoji u likovnom životu regije centripetalni trenutak koji bi objedinjavao nastojanja.

Da ne ulazimo u stilska ukalupljivanja i morfološko – sadržajne jednadžbe, pokušat ćemo ovom prilikom naglasak staviti na EVOLUCIJU, na razvoj. Slikarski razvoj svakog autora ponaosob, pa prema tome i same likovne misli. Čini se da je to jedan od osnovnih problema koji se proteže već dugi niz godina, a najčešće ga susrećemo kao uzrok sukoba kritike na jednoj i slikara na drugoj strani.

Ovakav nam pristup nameće jednu novu podjelu koju upotrebljavamo s punom sviješću o mogućoj necjelovitosti, ali koja nam se u ovom trenutku čini najpodesnijom. Podjelu na tragače linije, tragače kruga i na vlastite maniriste.

U tragače linije bismo ubrojili stvaratelje koji se u likovnom govoru, u artikulaciji nisu zadovoljili naučenim, stečenim, spoznatim, već kreću dalje, po liniji vrlo logičnog razvoja koji svoj logos crpi iz aktivnog su-odnošenja svijet – umjetnik.

Tragače kruga predstavljaju autori kod kojih se izvjesni i brzi napredak pretvorio u zabran unutar kojeg, bez dovoljno energije, volje i poticaja, istražuju preostale površine (kruga) slažući mozaik čiji je krajnji lik već odavno naslućivan. To je dorada i uljepšavanje bjelokosne kule sjećanja. Ovakva evokacija se uvijek nalazi na opasnom rubu s kojega se pada u vlastiti manirizam.

A vlastiti manirizam, oponašanje vlastite prvotne duhovne invencije, samo je premetanje iste građe, razgovor bez odgovora, jeka.

Naravno da u prvom postavu susrećemo i najmanje autora. Radi se prvenstveno o mlađim autorima koji svoju afirmaciju nisu prodali na kruhoboračkim trgovištima, nego su je ponijeli kao solidnu popudbinu na putu prema još jednoj od “beskrajnih varijacija izraza”. Bez skokovitih

prijelaza, bez ugledanja i prepisivanja, slikajući vlastitu poetiku, ovi slikari nalaze načine stvaranja koji im ne oduzimaju osobnost, a ipak ih uvode u svjetske tokove likovne problematike. Apstrakcijom ili figurom, površinom ili dubinom.

Druga grupa već nosi teret mnogobrojnog članstva. Od iskustvom starijih do tek završenih akademaca. Opterećenost povijesnim recidivima tu se pojavljuje u liku pravog muzeja povijesnih stilova i pravaca; asocijativno slikarstvo, hermetizam, ekspresionizam, sezanimizam, naivizam, kubističke reminiscence... Baveći se ukupnošću povijesti likovnog, koju promatraju kao povijest vlastitog slikarstva, ti nas autori mogu dovesti u nedoumicu u trenutku kada djelo nastojimo prepoznati kao umjetničko. U svakom slučaju taj će dojam pomutiti sjećanje o davnim i u davna vremena suvremenim tendencijama.

Ekvilibrizam vlastitih manirista, dug i uporan hod po žici razapetoj između onoga što su mogli i onoga što nisu ostvarili, spustio ih je na nekoliko pedalja iznad zemlje. Još uvijek na žici, sa strahom od pogleda u dubinu koja više ne postoji, a čega nisu ili ne žele biti svjesni, još uvijek zaustavljaju dah onoj publici koja im želi pljeskati. Povijest se uselila u stanište ponekog od njih, a negdje je, bogami, postala i gazdarica. No, ipak moramo razlučiti, kao i u drugoj grupi, početnu invenciju, pa makar se i obeshrabrujuće ponavljala, od nemušte samo-prepisivačke djelatnosti. Par izrazitih talenata ili ono što je od njih ostalo, zaplelo se u ponavljanju sebe. Time je i šteta veća.

Interferiranje među grupama, s izuzetkom tragača linije, vrlo je česti slučaj. Ponekad se događa (u duljem periodu izlagačke aktivnosti, izvan okvira ove izložbe) da autori od ciklusa do ciklusa, gotovo od rada do rada preskaču iz jedne grupe u drugu. Praksa koja zaokružuje tragače kruga i vlastite maniriste u cjelinu bez uporišta stvarne kreacije.

Želja nam je da naglašavanjem evolutivnog, kao prvorazredne potrebe i neumitnosti, ukažemo na pregnuća i rezultate koji su u tom hodu ostvareni i da nagnamo na razmišljanje one autore kojima put pod toplom sjenom osigurane egzistencije pruža više sigurnosti, ali, vjerujemo, manje stvarnog zadovoljstva.

Predgovor katalogu godišnje izložbe članova *HDLU-a Rijeka*,
Mali salon, Rijeka, 1981.

Gesta i znak

Ovogodišnje predstavljanje riječkih likovnih umjetnika banjalučkoj publici nije više revijalnog karaktera. Zahtjev za konceptijskim, sadržajnim osmišljavanjem gostovanja potekao je iz samog *Hrvatskog društva likovnih umjetnika – Rijeka*, pa je u tom kontekstu i značajniji. Jer učiniti napor ka idejnom zaokruženju regionalnog i cehovskog, znači u isti čas potirati ono što je u regionalnom i cehovskom negativno. A to je teritorijalna i strukovna omeđenost i zatvorenost. Naravno da je ovdje učinjen tek jedan od mogućih izbora koji ne pretendira ni na kakvu vrstu isključivosti, bilo da se radi o mediju, stilu ili generacijskoj pripadnosti. Izbor se temeljio na ponuđenom i dostupnom materijalu koji postoji unutar *Društva*. Izložba, također, nije reprezentativni izbor autora i djela.

Gesta i znak dva su pojma čiji se pojmovni opsezi, ma koliko se činili različitim, ipak u pojedinim dijelovima poklapaju. Naime, i za stvaranje znakova potrebne su geste, dok je svaki rezultat slikarske gestualnosti znakovit. Ova, naoko jednostavna i sama po sebi razumljiva tvrdnja, ipak nije toliko bjelodana, jer smo često skloni odvajati gestualnost i znakovitost u slikarstvu, mada se oba termina u više slučajeva javljaju kao ključ za odgonetavanje djela.

Uzmimo za primjer slike Claudia Franka; velikih dimenzija, snažno izražene gestualnosti, s tragovima nesublimirane stvaralačke energije (s glavnih putova kista vide se cureći tragovi obilja boje) – kao da se gesta nameće sama po sebi i potire sve ostale mogućnosti. Pa ipak, Frankovo je slikarstvo puno tajnopisa (kriptograma) koji ne nose stvarna, ali emaniraju moguća značenja.

S druge strane, za primjer možemo uzeti platna Zdravka Milića koja se također ističu veličinom, popunjenošću pigmentom i vibrirajućom energijom površine. Ako ove vanjske karakteristike djela usporedimo sa značajkama djela ostalih gestualaca doći ćemo do zaključka da je i Milićevo dominantno sredstvo izraza gesta. Ali taj je zaključak nužno kriv, budući da se površina, npr. *Vala II*, sastoji od bezbroj malih bojanih elemenata koji izolirani mogu vrlo lako nositi samostalno značenje, a ovako spojeni daju likovni (vizualni) znak za val. Milićev je veliki piktogram rezultat strpljivosti, ne gestualnosti.

Zanimljivo je kroz kakve se sve različite načine i sustave znak pojavljuje i kakve su mogućnosti odgonetavanja. Dok je kod Branka Martinovića strukturiran s obzirom na pozadinu i u suradnji s bjelinom podloge tvori vlastitu narav, izvire iz bjeline papira kao amorfnu eventualiju, a posredstvom mašte se konkretizira, dotle je kod Ermanna Stella znak prerastao u konkretnost za koju nam je potrebno nešto znanja o istočnjačkim religijama i filozofijama da bismo ga prepoznali. Znak je, u slučaju Stellovih crteža dobio širi pojam, višak značenja – pretvorio se u simbol. Na taj način rezultat biva tek moguće blijedo podsjećanje na oštrocrtost simbola koji, za razliku od znaka s kojim se često zamjenjuje, u sebi nosi puno više od svog očiglednog i izravnog značenja.

Nešto se slično, samo na drugom značenjskom i formalno-sadržajnom nivou, dogodilo i kod Slavka Grčka. Arabeska koja se prije nekog vremena pojavila na crtežima s jakim literarnom okosnicom u znaku opušaka i odbačenih predmeta, polako razjeda osnovnu sadržajnost i nameće novu. Dekorativni uzorak izrastao iz okoline prijeti novim oblicima i konotacijama. Znak je promijenio stilske nazivnike i prenio ih u domenu novo-slikarskog senzibiliteta.

Za razliku od figurativne i apstraktno-dekorativne dihotomije Slavka Grčka, dvočlana podjela u radovima Ksenije Mogin zasniva se na

kontrastu crnog i bijelog. Situacija je jednaka; crno nastaje potiranjem bijelog i obratno, ili nanošenjem crnog na bijelu podlogu i obratno. Radi se o ravnoteži koja je iskazana na vrlo jednostavan način. Instrument komunikacije u ovom je slučaju gesta, mada ne toliko izražena energijom (kao tragom na podlozi), koliko duktusom i općom konstelacijom linija.

Najelementarniju znakovitost manifestira Marijan Pongratz. Znakovi bez značenja učinjeni su siromašnim sredstvima; sivo na sivom s ponekim rubnim kolorističkim premazom. Nakon što odustanemo od mogućnosti smislenog iščitavanja kaligrafije, uvidjet ćemo da se tajna krije u vrijednosti pigmenta. Sivo na sivom nije isto što i plavo na sivom. I boje nose značenja. Struktura oblika ostaje ista, boje mijenjaju strukturu mišljenja.

Jednostavna, na razini izjave, ekspresija bojom M. Pongratza, zamijenjena je eksplozijom kolorističkih znakova Ive Kaline. Govoreći o gestualnom i znakovitom u Kalininom djelu, sjetit ćemo se apstraktnog ekspresionizma. Ako mislimo na sadržaj, u misao nam dolazi asocijativna apstrakcija. Iako je u ovom slučaju gesta primarna, ipak unutrašnje strukturiranje djela ne odudara od Martinovićevog ili Milićevog. Drukčiji su jedino načini, izrazi.

Možda je najzanimljiviji primjer na koji se način gesta i znak mogu naći zajedno u neočekivanom obliku, slikarstvo Maura Stipanova. Velika dekorativna platna prema Fragonardovim predlošcima, stilski su ustupak vremenu postmoderne i slikarstvu anakronizma. Raskoš rokoka i anticipacija romantizma, već su dva prošla vremena koja opravdavaju suvremeno, trendovsko posezanje za ovim francuskim autorom. No, nas će u ovom slučaju na slici zanimati vidljivi ostaci autorove žive gestualnosti koji su se premetnuli u vitičaste krivulje suspregnute energije. Te su, brzinom poteza iskrivljene linije, prije znakovi za okovratnik, rub suknje ili frizuru, negoli realistički slikani odrazi predmetnog svijeta.

Posloženi na drugi način, u drukčijem rasponu, bili bi uspješna kaligrafija apstraktne provenijencije.

Izložbom smo željeli prikazati kako gesta i znak imaju različite stilske oblike i pojavnosti, kako se uklapaju u suprotne, ali ne međusobno isključive poetike, gdje su im dodirne točke i na koji način eventualno možemo razlikovati, te prepoznati neke od stilskih struktura riječkih autora.

Također smo željeli konceptijski osmisliti jedan segment riječke likovne produkcije i na taj način pružiti čvršće osnove za valorizaciju koja će jednoga dana uslijediti.

Predgovor katalogu izložbe *Likovni umjetnici DLU Banja Luka, HDLU Rijeka*, Banja Luka, Rijeka; travnja, svibnja, 1985.

Vrijeme romantizma

Romantizam je prije stanje duha negoli historijska realnost. Pun suprotnosti, ambivalentnosti značaja i značenja, hibridnosti i anti-raspoloženja, romantizam prve polovice 19. stoljeća izrasta iz vremena revolucije, a svoj definitivni oblik dobija nakon razočaranja koje revolucija sobom donosi. Romantizam možemo prepoznati u revolucionarnom zanosu koji ruši ustaljene poretke (društveni, politički, ekonomski, umjetnički) i u bolećivoj hipersenzibilnosti koja nastupa nakon neispunjenja revolucionarnih težnji.

Kao pokret i stil, romantizam se pojavljuje u vrijeme nastajanja ideologije novog, građanskog društva koje ne vjeruje u apsolutne vrijednosti. Duhovna autonomija iz koje se razvija snažni individualizam, na planu društvenih odnosa odgovara ekonomskom i političkom liberalizmu. U umjetnosti, romantizam se suprotstavlja (neo)klasicizmu i akademizmu, iracionalno i osjetilno pretpostavlja racionalnom, protivi se omeđenosti umjetničkih formi (što je najviše došlo do izražaja u muzici – Wagnerova opera kao sintetičko djelo – *Gesamtkunstwerk*) i nudi jedno novo osjećanje svijeta kao polja otvorenih mogućnosti. Teško je reći kada i kako su otvorene mogućnosti postale neostvarene želje, ali one su razlogom dubokog rascijepa koji društvenu realnost ostavlja na jednoj, a nezadovoljnog umjetnika i njegovu umjetnost na drugoj strani razvaline. Ta podvojenost traje do današnjih dana, s tendencijom još većeg podvajanja.

Za alijeniranog umjetnika romantizam postaje životni stav i program; život se nadomješta utopijom, u egzilu samodostatnosti stvara se pojam “umjetničke volje” (*Kunstwollen*), iracionalna subjektivnost i

egocentričnost u sukobu su s intelektualizmom racionalizma, vanjski i unutrašnji (duhovni) život se dijeli, svijet se oholo prezire. Romantici sude o životu po mjerilima umjetnosti, dakle stvaraju svoj paralelni svijet koji ne podliježe zakonima svakodnevice. Ovako stvorena individualna duhovna autonomija rezultat je unutrašnje podvojenosti i ambivalentnosti duhovnih odnosa. Po Freudu, i umjetnik i neurotik na isti način zanemaruju i na kraju gube realnost, pa je prema tome neuspjeh u životu preduvjet umjetničkog stvaranja.

Međutim, ova se teorija može primijeniti tek na umjetnike i umjetnost u vrijeme i nakon romantizma, jer tek romantizam donosi spomenuti odnos umjetnosti i života. Na takav način isfabriciran esteticizam u biti je povlačenje u područje struke, pod okrilje umjetnosti kroz čiju se prizmu promatra vanjski svijet. Po prvi puta umjetnost polazi od stava, od sučeljavanja stvarnom životu. A takav je stav uzdrmao pribježište – umjetničku formu. Između baroka i impresionizma, romantizam je prvo moderno doba umjetnosti, vrijeme koje je postalo humusom moderne umjetnosti.

Zdravu osnovu temeljenu na pobuni, romantizam je izgubio bijegom; u prošlost (srednji vijek, najčešće), u utopiju, u orijentalizam i egzotizam, u prirodu, u idilu, u misticizam, u spiritualizam, u idealizam... Popudbina u bijegu, prtljag koji se svakim daljnjim korakom sve više povećavao, bili su senzibilnost, emocionalizam, liričnost, bolećivost, melankolija, ekstatičnost, dijonizijско, groteskno, demonsko, "divljaštvo", kaotičnost, dvosmislenost, prekomjernost, irealizam, iluzionizam, elegičnost, ezoteričnost, narcisoidnost, ekshibicionizam.

Ali su upravo šetnje po prošlim vremenima i dalekim krajevima u europsku kulturu donijele svijest o tijeku povijesti, o činjenici da je duhovno trajanje proces. Romantizam otkriva historičnost razvoja društva (time otvara put historicizmu), pa tako i umjetnosti. Od romantizma

nadalje, umjetnost se shvaća kao dijalektički proces, kao rezultat povijesnih, ekonomskih, političkih i društvenih datosti. *Porijeklo vrsta* C. Darwina (1859.), zasigurno je plod iste duhovne klime koja je vladala i u umjetnosti. Od 19. st. u umjetnosti je uspostavljen princip stalnih i brzih promjena. U jednom se trenutku učinilo da te promjene imaju logiku linearnog rasta (darwinizam u umjetnosti), da je svaki sljedeći korak uvjetovan prethodnim, ali baš današnja umjetnost opovrgava tu teoriju i daje za pravo onima koji umjetnost vide kao slijed cikličkih izmjena.

Okazionalizam romantike sažet u tvrdnji da je svijet samo pobuda za duhovnu aktivnost koja je samostalna, najprisutniji je u ideji *l'art pour l'art*. Osloboditi umjetnost ideja i ideala, značilo je osloboditi je literature, sadržaja i vratiti je samoj sebi – unutrašnjoj formi ili čistom likovnom sadržaju. Tehnički i oblikovni problemi umjesto sadržajnih, nameću pitanje “kako” umjesto “što”. Mada klasično-romantičarski humanizam nije time odmah izgubio bitku, ipak je načet svjesnim definiranjem zahtjeva za autonomijom umjetnosti. Od tada do impresionizma, Cezannea i apstrakcije, za ostvarenje ideje bilo je potrebno samo vrijeme (strpljenje).

Izložbom djela šestorice riječkih autora, koji po našem mišljenju posjeduju neke od karakteristika romantičarskog shvaćanja umjetnosti i svijeta, želimo aktualizirati vrijeme romantizma. Vrijeme koje stoji na prijelomu starog i novog doba, koje predstavlja začetke nove umjetnosti, koje u svojoj nedefiniranosti podsjeća na ovo koje živimo, kada se izjalovljuju snovi o neprekidnoj uzlaznosti i kada je budućnost puka neizvjesnost. U stvari, to su vrijeme svojim radom i životom aktualizirali sami umjetnici, a na nama je tek da ga pokušamo prepoznati.

Claudio Frank

Ako je revalorizacija iracionalnog jedna od temeljnih postavki romantizama, tada Franka slobodno možemo ubrojiti u nove

romantičare. Frankov iracionalizam prije je kategorija temperamenta negoli svijesti. Zasniva se na unutrašnjoj potrebi koja je, usprkos stegama regionaliziranog postulata postupnog sazrijevanja, dokinula diktat sredine i na izložbi u galeriji *Juraj Klović* u Rijeci, 1982., predstavila autora kao neiscrpan izvor nekontrolirane slikarske energije. U početku se činilo da se rađa *Nova slika*, međutim, danas je jasno da je Frank slikao Svoju sliku. Dio produkcije s te izložbe lako možemo usporediti s Turnerovim pejzažima na kojima elementi prirode i sile industrije, kao predlošci, tvore kovitlac čistih likovnih sadržaja. Istina, Frank slika pastoznije i njegovo je saznanje obogaćeno sviješću o slici kao predmetu (struganje površine), ali opći je dojam identičan – slika nije prostor, već površina.

Osvojivši *pravo umjetnika da slijedi svoj osjećaj i svoju narav*, kako su isticali već romantičari 19. stoljeća, Frank godinama varira između figuracije (najčešće pejzaž) i apstrakcije. Govoreći i o jednom i o drugom slučaju, to su slike bez čvrstog vizualnog uporišta, romantizirani dijalozi boja čije su potencije osamostaljene. Suprotstavljanje boja (o čemu je već pisao Delacroix i na svojim slikama pokušavao kratkim i jasnim potezima proniknuti u tajnu vizualizacije energije) u slučaju pejzažnih apstrakcija, Frank upotrebljava na takav način da oživljava površinsku fakturu slike, ali bez prethodnih studija. Improvizacija i fragmentarnost postali su realnost jednog oslobođenog duha koji pristaje na svoju ličnost i ne libi se živjeti i stvarati u skladu sa samim sobom.

Franjo Molnar

Zanimanje za grotesku kod Molnara se javlja još u doba studija. Slika *Pijani Krist* onoliko je groteskna, duhovita ili sablažnjiva kolika je naša unutarnja tenzija s obzirom na, kroz povijest umjetnosti, stvorenu naviku da ovaj lik vidimo u potpuno suprotnom literarnom tretmanu.

Nova serija groteski iz 1984. (grafike i slike), još je ikonografski žešća varijanta sa zmijama, mitskim životinjama i čovjekolikim bićima



Franjo Molnar,
Pijani Krist, 1975.

smještenim u apokaliptički ambijent neke davne ili buduće prašume. Sličnost s ezoteričnom romantikom Wiliama Blakea i groteskama Heinricha Füslija, pojačana je sirovim bojama (u slučaju slika) koje u osnovnim kolorističkim sudarima (zeleno-žuto, crno-plavo) rastaču površinu i ne pružaju nikakvo sigurno uporište oku. Dekoracija se nanosi u velikim količinama i širokim potezima; spiralno vijuganje tijela vodene zmiје, ritmički koloristički naglasci pozadine, te slikarska rješenja površina tijela s paralelno ili lepezasto nanizanim potezima, vibrantni su umor retine.

Mistična slika svijeta koju nam nudi Franjo Molnar i nije tako bezazlena kako bi se u prvom trenutku dalo zaključiti. Ponovno izvlačenje rekvizitorija svijeta fantastike, nakaza i čudovišta, može biti odraz realne situacije proživljene i prerađene u duhu.

Ivan Balažević

Pastel i način na koji tu tehniku upotrebljava Ivan Balažević, na promatrača ostavlja dojam pretjeranog sentimentalizma, liričnosti i hipersenzualnosti. Mekom se pastelima ne ostavljaju mogućnosti kontrasta

s neispunjenim površinama, nego se prašina boja taloži po cijelom prostoru slike. Kada se radi o pejzažima pastel je teška koprena koja zasićuje pojavnost, a krajolici su romantizirani isječci predmetnog svijeta. Kod portreta, oštrobridnost spojeva različitih površina negira fine tonske prijelaze unutar površina. Taj dualizam i ambivalencija, te romantični ugođaj sam po sebi (pejzaži, naročito), ključ su odgonetavanja Balaževićevog romantizma. Čvrstina konstrukcije portreta i ponekih dijelova pejzaža, u suprotnosti s raslojenom fakturom djela, hibridni su izdanci romantičarskog i klasicističkog ustrojstva.

Glave portretiranih (Tin, Matoš, Kafka) u svojoj izražajnosti ponekad dosežu granice karikaturalnog i grotesknog, a karakterizacija ličnosti nadopunjuje se i sadržajima izvan lika (trokut, "S" linija, somnambulna figura) koji imaju duhovni miris ili simboličke konotacije. Nije na odmet spomenuti i autorovo slikanje portreta pejzaža koji su toliko individualizirani da zadobivaju stvarne portretne osobine.

S formalne strane možemo također zapaziti hibridnost; čvrsta, piramidalna ili okomita kompozicija izmjenjuje se s dekompozicijom, asimetrijom ili dijagonalnim uzmicanjem u dubinu. Pri izboru tehnike pastel se nametnuo svojim atmosfersko-kolorističkim efektima. Balažević vješto spaja različite poetike i pri tome stvara nove vizualne, ponekad čak i taktilne senzacije kao izraze vlastite unutrašnje imaginacije.

Ermanno Stell

Bijeg (koji je to uvijek za one koji ostaju) u orijentalizam ili egzotizam, za Stella znači drukčije iskustvo i spoznaju. Spoznaju koja je toliko duboka da mijenja odnos prema životu i život sam. Umjetnost je samo jedna od manifestacija i sredstava promjene. Stell je daleko od toga da površno prenosi likovna i duhovna iskustva kultura Dalekog istoka – on ih proživljava, a djela su medij i rezultati procesa spoznaje, pa ih sukladno tome i ne možemo prosuđivati izvan njihovog kulturno-

povijesnog konteksta. Ili kako kaže Stell: *“Umjetnički produkt” (djelo shvaćeno kao proces) je medij djelovanja na formalnom planu, s tendencijom aktiviranja percepcije s grubljih psihofizičkih nivoa na suptilniji nivo neformalne svjesnosti.*

Likovno, rezultati ove aktivnosti ipak su odrazi autorovog likovnog senzibiliteta. Izbor i intenzitet boja slični su kao i na figurativnim slikama. Serija crteža flomasterima u boji koje ujedinjuje perceptivno iskustvo s namjerom ka samospoznaji, nosi u svom oblikovnom biću ponešto dekoracije s ornamentalnim prizvukom arabeske, malo podsjećanja na organske tvorevine i nestalnost obrisa koji zatvaraju forme.

Stellov je romantizam u drukčijem pristupu djelu i umjetnosti koji prestaju biti cilj i postaju sredstvo spoznaje. Ako je dopuštena usporedba povijesnog romantizma koji se prošlosti sjeća kao svog negdašnjeg bivstvovanja i percepcije putem arhetipova kojima se služi Stell, dotične točke ovih svjetonazora mogu se naći u kolektivnoj svijesti koja se formira u sferi predsvjesnog i predstavlja zajedničko iskustvo geografski i vremenski toliko udaljenih kultura.

Rok Zelenko

Spomenemo li romantizam, odmah nam je u mislima i klasicizam kao druga strana jedne pojave koja čini jedinstvo suprotnosti. Bez obzira da li se radi o stalnoj smjeni dvaju stilskih tipova ili o metodama koje su prisutne u svim povijesnim stilovima, romantizam i klasicizam dualistički su princip dijalektike suprotnosti.

Dobar je primjer potvrde ove teze, između ostalih, i Rok Zelenko sa slikama u kojima su statičnost, stroga kompozicija i oštrocrtnost u suprotnosti s općom atmosferom u slici ili s ornamentaliziranjem površina ili generalnih oblikovnih linija. Rok zna romantizirati stvari i kada se to prema motivu ne bi očekivalo. S druge strane, u djelima



Rok Zelenko,
Vještica, 1984.

izrazito romantičarskog ugođaja, gdje se predmeti i ljudi rasplinjavaju u sumraku kao na slikama Adolfa von Menzela, zna se potkrasti stroga piramida donjeg rakursa u tradicionalnoj klasicističkoj maniri apoteoze čovjeka ili građevine. U takvim radovima Zelenko potire materijalno, a zadržava samo estetsku bit pojave, inzistira na atmosferi, na čulnoj percepciji sadržaja. Utoliko emocionalno potire racionalno.

Ima u tom slikarstvu nešto od somnabulnih tlapnji, ezoterije i melankolije, nešto demonskog s blagim okusom emocionalizma, elegičnosti i liričnosti. *Vještica*, *San* i *Luna*, nazivi slika, u skladu su s likovnim rješenjima. Mjesečevi krajolici i krajolici na mjesečini, nadrealni su zaključci realističkih predmetnih pretpostavki. Osim što romantizira, Rok i poetizira stvari, pa je njegovo slikarstvo našlo najbolji mogući okvir u slikovitom Grožnjanu. Time je romantičarski individualizam potkrijepljen “bijegom” u prirodu, na ladanje, u idilu.

Mauro Stipanov

Mauro Stipanov je autor koji u riječkoj sredini reagira najbrže. Reakcije na nove umjetničke trendove nisu u ovom slučaju povodene za modom, kako se često navodi, nego okušavanja jedne dobro informirane i radoznale stvaralačke prirode. Stipanov je već prošle godine prekopao po povijesnoj i vlastitoj memoriji i na svjetlo ateljea izvukao motive s Watteauovih i Fragonardovih slika. Pojednostavljenja i stilizacije bili su u ovim slučajevima minimalni, a razlike s obzirom na predloške bile su uvjetovane autorovim rukopisom i gestom.

U novoj cjelini citiranih slika, prema Johannu Heinrichu Füssliju (Fuessli, Fuseli), Stipanov osnovni uzorak čini jedva prepoznatljivim. Ono što od Füsslija ostaje, samo je podsjećanje na kružnu dinamiku, baroknu razgibanost, na dijagonalne, kružne i križne kompozicije. Ostalo je opći dojam kretanja i brzine koji je pojačan gestualizmom. Od atmosfere fantastike, snoviđenja i halucinacija, po kojima je Füssli najpoznatiji, nije ostalo ništa. Füssli je poslužio tek kao formativni kostur.

Usporedba s anakronistima nam se, vjerojatno, nameće sama po sebi, ali moramo reći da je Stipanovljev rad daleko od djela talijanskih slikara memorije. Jednako je tek idejno izvorište, elaboracija je potpuno različita. Ono po čemu smo Stipanova svrstali u “vrijeme romantizma” je čin vraćanja u povijest.

Povijesno zanimanje za prošlost možemo slijediti od vremena renesanse, preko rokoka, romantizma, moderne umjetnosti, pa sve do naših dana. Ponovno slikanje i ponovno slikanje već naslikanih slika, onaj je esteticizam kojim romantičarski duh stvara razliku između realnog i svog svijeta u kome želi apsolutno vladati. Otpor prema svijetu i društvu utječe se romantičnom doživljavanju povijesti u kome se (doživljavanju) odražava psihotičan, ali umjetnički plodan strah pred sadašnjošću. Slika,

ili umjetničko djelo ili umjetnost više nisu sredstvo borbe, promjene, agitacije ili revolucije, već *radost za oči i udobni naslonjač*.

Romantik naših dana, kao i prošlih, uostalom, želi se gledati kao novu osobu, želi se poistovjetiti s glavnim glumcem u filmu u kome on igra glavnu ulogu, želi se ponovo prepoznati i time sam od sebe stvara dvojnika. Narcisoidnost koja se tako rađa, a manifestira se u pasivnom otporu, nemirenje je s povijesnim i društvenim položajem. Rezultat svega je podvojenost – u životu, pa i u umjetnosti. Ili kako navodi A. Hauser: *Romantično duševno raspoloženje je posljedica zapletenosti u neprestano suparništvo i izraz straha od podlijevanja u beskrajnoj borbi za materijalni život, za uspjeh, utjecaj i moć. Ono je prvi neosporno jasni simptom neuroze našega doba.*

Predgovor katalogu istoimene izložbe, *Mali salon*, Rijeka, 1985.

Josip Diminić

U povodu izložbe skulptura i grafika Josipa Diminića u *Galeriji 1*, *Riječka knjižarska kuća, Rijeka*

U knjižari *Mladost* na Korzu broj 11 do prije petnaestak dana bile su izložene skulpture Vitomira Riznera, a počevši od izložbe Josipa Diminića koji je izložio skulpture u bronci i aluminiju i grafičke listove iz mape *Surle*, taj izložbeni prostor dobija i formalno određenje svoje sekundarne aktivnosti u imenu *GALERIJA 1*.

Josip Diminić, pak, dostojno čini prvi korak ka inauguraciji nove galerije. Zamijenivši drvo i kamen za metal, ponovo dokazuje sebe kao istraživača, nalazeći neiskorištene mogućnosti u okviru svojih starih tema. Na nekim djelima slutimo sjećanje na tvrdnu jezgru kamena (*Stog*, *Plod*), dok podatno drvo katkad ostavlja svoj odraz u načinu tretiranja materije (*Obilje*, *Prsti*). Ali te i takve reminiscence su oplemenjene novim vrijednostima koje bronca i aluminij neminovno nose u sebi; oblici nisu više punašno zaobljeni s dubokim usjecima u tijelo skulpture, a bridovi i plohe iskaču na svijetloj površini metala i daju komponentu dinamike ritmičkom skandiranju. Tu se Diminić kao kipar približava načinu svog crteža, što je evidentno promotrimo li grafičke listove izložene uz plastiku; nemirna, drhtava i rahla linija oštro lomi plohe vodeći nas (ponekad postupno, a ponegdje naglo) iz prostora jakog svjetla u dubine sjena.

Postoji još jedan novi element kojim Diminić barata na metalu skulptura. Glatka, reflektirajuća površina upija svoj obavijajući prostor, ponovo ga vraća kao odraz i na taj način negira površinu, a time i volumen. Taktilne vrednote se obezvrijeđuju, a mogućnost doživljavanja se povećava.



Josip Diminić,
Stog, 1979.

Prostor izložbe je zamišljen tako da, osim s posjetiteljima knjižare, izložci korespondiraju i s prolaznicima. Možda se gubi nešto od snage dojma, jer među uobičajenim rekvizitima knjižare koji se nalaze u izlogu moramo “tražiti” skulpture. Nečim omeđen i određen prostor izloga, u dijelu kojega se namjerava izlagati, neposrednije bi i jasnije komunicirao sa slučajnim šetačima. Onome tko voli tražiti pruža veće zadovoljstvo, ali moramo znati da u Rijeci ima manje tragača, a da je veći broj onih koji ne žele ili ne stignu gledati oko sebe.

Sljedeća izložba u organizaciji *Riječke knjižarske kuće “Mladost”* bit će izložba likovnih radova učenika osnovnih škola, koja je u ovo vrijeme bila održana i prošle godine.

Novi list, Rijeka, 5. lipnja 1980.

Franjo Molnar

Boja i u urbanom prostoru Rijeke

U borbu protiv gradskog sivila, u ovom slučaju grada Rijeke, uključio se i riječki akademski slikar Franjo Molnar. Koliko je to borba protiv gradskog sivila, a koliko protiv sivila misli, zaključimo na kraju sami.

Stubište koje spaja *Korzo* s Ulicom Frana Supila otvorenoj prema Guvernerovoj palači (*Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja*), osvanulo je obojeno krajem 1980. Rad je izveden u okviru novogodišnjeg uređenja grada, ali, srećom, zaštićena boja se teško skida, pa ćemo još dugo moći jedan od rijetkih vidova identiteta prostora i grada gledati i spominjati kao lako uočljivu vizualnu odrednicu. Obojene tonovima ružičastog, okomite plohe stubišta, kao jedini bojom naglašeni elementi, dinamiziraju statično tkivo ove arhitekture. Naglašavanje sječenih volumena nije teklo usporedno s naglascima tektonike centralnog odnosa prema stubištu, već se takva superpozicija razbila postupnim ukošavanjem bojenih površina. Efekt je postignut određivanjem jedne čvrste točke na *Korzu* na koju se vezala okomica s desnog dijela zidom omeđene skalinate. Istina, za provjeriti u hodu gornji navod valjalo bi odmaknuti štandove za voće i automobile nagurane u međuprostoru. Otklon koji se na takav način stvara često slijedi kosi hod prolaznika (ili oni slijede njega), potvrđujući pravilo o ljudskom kretanju (između dvije određene točke) koje se nikada ne odvija pravocrtno. Da sada ne navlačimo sve optičke transformacije koje dobijamo stupanjem na ovu sliku po kojoj se hoda, recimo samo to da su mogućnosti skoro bezbrojne.



Franjo Molnar,
Urbana intervencija, 1981.

Brojni su bili oni koji su još tijekom autorovog rada zgranuto stajali nad ružičastom kamenom plohom i zadojeni sviješću o stijeni kao o svetom, neprolaznom dijelu trajanja, snobivajući se, nezadovoljno odmahivali glavom. Neminovni danak generacijske ukorijenjenosti krša! Što bi isti tek rekli da su vidjeli *Partenon* u originalnom sjaju, dok mu se crveni stupovi presijavaju na jarkom mediteranskom suncu? Ili da se klasični grčki kipovi nanovo oliče kako bi vjernije predstavljali sebe? Revidiranje nekih ustaljenih mišljenja i estetskih stavova ne bi bilo na odmet.

Pokazatelj stanja je i čin djelovanja u gradskim prostorima; bez ateljea, mladim riječkim umjetnicima izgleda jedino preostaje da boje grad.

Srećom, nešto se ipak pokrenulo, pa makar mi to i nazvali drugim imenom, rezultat ostaje.

Nova, demokratična, rashodana i nadasve pristupačna umjetnost, konačno se spustila (ovaj put stubama) i do Rijeke.

Čovjek i prostor, br. 336., Zagreb, 1981.

Zdravko Milić

U povodu izložbe slika i crteža Zdravka Milića,
Zavičajni muzej, Buzet

Pod uvjetom da poznajemo raniji slikarski put Zdravka Milića označen paradigmom *strukturne analize forme* i stereometrijskim raščlambama, kod novijih slika uočiti ćemo kretanje istim, samostalno utrtim stazama s time da se put proširuje, a idejnost koncepta zaokružuje i puni. Svojevrsni rafinman u tretmanu kromatske skale ishodište nalazi u doricanju ideje koja gubi prijašnju snagu sirovosti i lagano zalazi u letargiju dopadljivosti. Tako dolazimo do slike pod nazivom *Kontakt* gdje su vanjski, ugodajni efekti, učinjeni skladnim odnošenjem boja, zastrli stav i prenijeli misaonost na polje dekorativnog. Za razliku od prijašnjih načina tonske modelacije, postignute tzv. mrtvim bojama čije su površine ispresijecane tankim zagasitim fugama intenzivirale unutrašnju snagu formi i jasno eksplicirale ideju, novi stav prema rješavanju kolorita razbija jedinstvo koncepta i ugodaja u korist posljednjeg.

Naravno, slikarstvu Zdravka Milića pristupamo s pozicija za koje se on još u početku svog rada izborio; kvaliteta rada diže kriterije i povećava zahtjeve.

Crtež (olovkom u boji), koji je noviji oblik autorova istraživanja, čini znatniji dio izloženog materijala. Došavši u slikarstvu do nekih relativnih otkrića i superiorno se krećući tim prostorima, Milićev identitet se jasno ocrtava i u problemima koje nastoji riješiti drugim tehničkim sredstvima. Sada se radi o rahlom tragu olovke u boji koja na gruboj pozadini papira uzrokuje isti dojam pulsiranja površine koji su kod slika u akrilu stvarale fuge. Osim te oblikovne profilacije, dosljednost (što je glavna odlika autora) se očituje i u razmatranju



Zdravko Milić,
Estasi, 1977.

predložka. Istina, uvode se neki novi simboli, isječci iz svakodnevice, barata se kontrastima pejzažnih konstanti i varijablama tehnološke civilizacije, ali to je u osnovnoj poruci nastavak stila gdje crtež nije samo pomagalo, skica ili radni zapis, već samosvojni rad integriran u cjelokupno stvaralaštvo.

Zanimljivi su planovi naracije; gotovo svaki crtež je podijeljen na polja u kojima se, shodno temi, razlaže i obrazlaže motiv. Analizi prostorne pojavnosti dodaju se više-manje subjektivni odnosi prema temi i iz mnoštva individualiziranih pobuda, u sprezi s prepoznatljivim simbolima, izranjaju stav i odnos koji se, kao bitne vrijednosti, susreću na dosad prijađenom putu, šireći dimenzije autorove spoznaje.

Novi list, Rijeka, 17., 18. siječnja 1981.

Goranska kiparska radionica

Svaka sredina nastoji prepoznati sebe i kroz to prepoznavanje ostaviti trag o postojanju, o zanimanjima, preokupacijama, o životu i vidovima njegovog manifestiranja. U sredinama gdje je stoljetna obrada kamena oblikovala čovjeka i njegov pogled na svijet, i čovjek se izražavao u kamenu. Tamo gdje je u izobilju bilo drveta kao gradbenog materijala, svijest se pretočila i udarila pečat u drvu – bilo da je riječ o graditeljskom naslijeđu, o etnografskoj baštini ili o nečemu što u sebi sadržava dimenziju intimiteta. Estetski je trenutak, kao pojedinačno i kao opće iskustvo sadržan u svakoj od mogućnosti. Otkriti te trenutke, shvatiti njihovu važnost i sačuvati ih, znači raditi za budućnost.

Tako je netom započeo *Mediterranski kiparski simpozij* u Dubrovi kraj Labina, dok u Lokvama, u goranskom kraju, ovih dana završava radom *Goranska kiparska radionica Lokve* u kojoj su mjesec dana radili Peruško Bogdanić iz Zagreba, Dušan Subotić iz Beograda, Josip Diminić iz Labina i Žarko Violić iz Rijeke, svi akademski kipari.

U goranskom slučaju, autori koji su i prije svoja kiparska opredjeljenja iskazivali u drvetu, uspjeli su križati etnografsku baštinu Gorskog kotara i svoje autorske vizure, pa su tako u trogodišnjem postojanju *Goranske kiparske radionice* nastala ili nastaju djela s imenima kao što su *Žaga*, *Preslica*, *Ham*, *Češalj* ili *Stupa* u kojima se može pročitati predtekst i inspiracija etnografskim naslijeđem.

Postavljanjem osam završenih djela koja se nalaze na prilaznoj cesti što od glavne skreće prema motelu *Jezero*, gdje je i radni prostor kipara, zatim u mjestu Lokve, ispred špilje Lokvarke i na brani Omladinskog



Zvonimir Kamenar,
Žaga, 1979.

jezera, doprlo se i do onog višeg smisla koji čitava ta rabota ima, a taj je predavanje radova u vlasništvo ljudima – stanovnicima i namjernicima – tako da izvor ujedno postaje i utok.

No, takvim se krajputaškim promicanjem umjetnosti izgubilo puno od doživljaja koji su mogli uslijediti da je bila realizirana prvotna zamisao o postavljanju drvenih skulptura u njima posebno namijenjen park. Ideja se slomila na tvrdim glavama vlasnika zemljišnih čestica na kojima se namjeravao formirati park skulptura, a koji nisu imali dovoljno osjećaja i dobre volje za projekt te vrste. Drveni kipovi bi, postavljeni u svoj prirodni okoliš, mogli u doživljajnom smislu pružiti više od pukog zamjećivanja u prolazu ili od ukrasnih osobina koje su im na takav način sugerirane. Šumski proplanak bio bi puno adekvatniji prostor od mjesta kraj ceste na kome usput, kroz prozorsko okno automobila registriramo nekakav drveni oblik.

Ali, budući da *Goranska kiparska radionica* ne prestaje s radom, već radi sve uhodanije, organiziranije i kvalitetnije (ove je godine tiskan plakat, u pripremi

je katalog, zanimanje kipara za rad u *Radionici* sve je veće – čak devet prijavljenih autora ove godine), možda će jednoga dana i skulpture osvanuti u svom parku.

U svakom slučaju, takav je rad, u organizacijskoj sferi, rezultat velikog entuzijazma, čak bismo rekli prevelikog, jer nismo više u onim godinama kada se tek počinjalo stvarati osnovne tokove kulture. Društvena svijest o potrebi takve manifestacije trebala bi biti na istoj razini kao i zalaganje pojedinaca.

Novi list, Rijeka, 13. kolovoza 1982.



Franjo Molnar,
Urbana intervencija, 1981.

Likovna radionica Opatija 1981. – 1983.

Ideja o udruživanju likovnjaka – beskućnika koji su djelovali u Opatiji i Rijeci, nastala je još u jesen 1980. godine. Naime, već se tada moglo vidjeti da u Opatiji postoji znatan broj likovnih umjetnika koji su, nakon povratka sa studija (Zagreb, Ljubljana, Venecija, Milano), za stalno mjesto boravka i eventualnog rada odabrali mjesto iz kojega su krenuli. Rad je potpao pod eventualnost, jer društvena zajednica (uža i šira) nije pokazivala preveliko zanimanje za radne i egzistencijalne probleme umjetnika – povratnika. Prostor za rad, kao prvi uvjet, stalni posao, narudžbe, prodaja, pa čak i životni prostor, sve su to bili baloni u zraku koje je držala tanka nit slučaja.

S jedne se strane nalazi nezainteresiranost društvenih subjekata, a s druge vjetrometina nesređenih prilika u odnosima naručitelja i izvođača, te potpuno pomanjkanje kriterija pri estetičkoj i umjetničkoj valorizaciji rada. Kao turistički centar s dugom i bogatom turističkom, arhitektonskom (hoteli, vile, parkovi) i interijersko- dekorativnom tradicijom, Opatija često obnavlja svoj visoki sjaj, ali na način koji nema odnosa prema zatečenim vrijednostima, ne uvažava ih, već negira i obezvrijeđuje. Nove gradnje, unutrašnja uređenja hotela i ugostiteljskih objekata, grafičko oblikovanje koje stvara vizualni identitet, prodaja suvenira, izložbe na ulici ili po hotelima – svaki je od ovih segmenata vizualizacije prostora ostavljen na milost i nemilost lokalnoj administraciji (općinskoj, *SIZ*-ovskoj, hotelskoj). Vladaju neukus, neukost, nestručnost i nekritičnost. Arhitekti, dizajneri ili slikari biraju se nasumce. Ako se ne radi o poznanstvima.

Osim toga, Opatija je već poodavno prestala biti turističko mjesto koje živi samo ljeti i pretvorila se u grad. Postajao je sve očitiji nesrazmjer između elitne ponude kulture (*Operna sezona*, *Trbina jugoslavenskog muzičkog stvaralaštva*, gostovanja raznih kazališta iz centara) ili, bolje rečeno, one konzumne (gledam, slušam) i kulture u kojoj se može sudjelovati i kreirati je prema vlastitim potrebama i željama. S druge strane, reprezentativnost glazbenog dijela kulture, nije imala svoj pandan u likovnom životu.

Imajući u vidu sve ove elemente (onemogućeno djelovanje likovnih umjetnika, niska razina likovne kulture uopće, neorganizirano djelovanje u kreiranju kulture, odsustvo značajnijih likovnih manifestacija), manji broj umjetnika i povjesničara umjetnosti iz Opatije i Rijeke počinje s formiranjem grupe koja je trebala djelovati zajedno s *Kazališnom radionicom Opatija*, prema kojoj je i nastalo ime *Likovna radionica Opatija*. Ali, stjecajem tajnih okolnosti *Kazališna radionica* ni ne započinje s radom, tako da se *Likovna radionica* formira u listopadu 1981. kao samostalna organizacija.

Ciljevi *Likovne radionice Opatija* bili su jasno određeni već na samom početku; oživjeti i ispuniti zimsko mrtvilo, likovno osmisliti dinamično ljeto, kroz produkciju suvenira, grafički dizajn i izložbenu aktivnost potvrditi vizualni i kulturni identitet kraja, valorizirati arhitektonsku baštinu, suzbiti kič na ulicama i u javnim prostorima, podići razinu likovne kulture... Neposredne zadaće su se sastojale od stvaranja uvjeta za dobijanje radnih prostora – ateliera, u kojima bi se odvijala aktivnost korisna za grad; uređenje urbanih prostora, izrada idejnih rješenja i izrada originalnih suvenira, uređenje hotelskih kuća i njihovo opremanje (slikama, skulpturama i sl.), organiziranje izložbi, intervencije u prostorima, zaštita spomenika kulture, likovni tečajevi, stručna vodstva amaterskih društava...

Zamisao unutrašnje organizacijske strukture *Radionice* temeljila se na načelu rada (koji je trebao uslijediti), na volji za radom i aktivnom uključivanju u zbivanja, što znači da uvjeti za članstvo, u smislu završene likovne akademije ili dotadašnje afirmacije, nisu postojali. Također nije postojala (niti postoji) teritorijalna, medijska ili programska omeđenost. *Radionica* je osnovana kao fleksibilno tijelo koje funkcionira i mijenja se prema zbiru želja, potreba i mogućnosti članova. Međutim, takav je otvoreni sustav već na samom početku od *Radionice* udaljio određeni broj autora koji svoju (brzo) stečenu afirmaciju nisu htjeli dovesti u pitanje i staviti na kušnju radeći s neafirmiranim i nepriznatim, ali, kako se kasnije pokazalo, vrlo produktivnim i kreativnim osobama. Sputanost tradicionalnim određenjima priznatosti, poznatosti i potvrđenosti, kao produktima građanske (i malograđanske) kulture, već je na samom početku onemogućila izvjestan broj, nažalost, mladih umjetnika koji se nisu mogli oduprijeti naslijeđenoj statusnoj projekciji svoje umjetničke ličnosti. Naravno da je ta činjenica donekle promijenila pravce i opseg djelovanja, te organizacijski sustav *Radionice*.

U do sada izvedenim akcijama članova *Likovne radionice Opatija*, socijalni je angažman bio najznačajniji u akcijama *Eko-oko* i *Blaca '82*, ekološkim projektima koji su vrlo jasno ocrtali stanje našeg životnog okoliša i predložili neka konkretnija rješenja. Akcija *Eko-oko* (ekologija – okolina i oko kao organ vida, sredstvo zamjedbe) iz 1982., slična je akcijama koje su izvođene u Zagrebu (A. Pasinović, foto-registriranje napuštenih karoserija u Zagrebu i okolici ili *Kulturna solidarnost Građani 1982.-1984.*), vjerujemo i u drugim mjestima, s time da se u opatijskom primjeru nije ostalo samo na registraciji, već je pružena i kreativna alternativa postojećem stanju. Veliki eko-projekt *Blaca '82*, koji se sastojao od niza autorskih projekata, s temom *Čovjek i njegova okolina*, trajao je na Braču, u samostanu i pustinji Blaca, deset dana. Poseban i

poticajan krajolik, te kompleks samostana i znanje o specifičnostima uvjeta života u njemu, inspirativno su djelovali na autore kroz čije je projekte vrlo jasno i precizno određen odnos čovjeka prema okolini. Izražen polazni stav bio je metaforički i simbolički definiran.

Govoreći o okolini, možemo i izloge svrstati u autorska djela koja stvaraju vizualni identitet i utječu na estetske kriterije, pa ih formiraju ili deformiraju. U tom je smislu uređenje izloga u jednoj od gradskih prodavaonica, ne samo estetiziranje, već ekološki projekt, aktivan odnos prema okolini, prema prostoru u kojem se živi. Urediti izlog znači biti prisutan u gradu, djelovati, sudjelovati i stvarati.

Slično je i s projektima koji u sebi sadrže elemente igre, onaj ludički moment kada zaigranost postaje jedna od svrha djelovanja. Iscrtaivanje i ispunjavanje *Sjena* na glavnom gradskom šetalištu ili maštovito otkrivanje oblika velike *Kornjače* u stijenama kraj obalnog puta i njihovo utvrđivanje bojom, nije samo atrakcija, već svoj dublji razlog nalazi u neposrednom kreiranju životne sredine.

Društveni angažman je jedan od načelnih stavova koji se lako uočava u većini radova članova *LRO*. Plakati *Najpoznatiji suvenir primorja*, *Plakat*, izložba ispred *Umjetničkog paviljona "Juraj Šporer"* i izložba fotografija *Susjede, upoznajmo se* – agresivne su akcije kojima se želi utjecati na društvenu svijest, pokrenuti je i promijeniti. Ali mentalna agresija ili agresivna poruka nisu same sebi svrhom, iako bi to mogle biti. Već nekoliko mjeseci nakon plakata *Najpoznatiji suvenir primorja*, koji je bio odraz stvarnog stanja dovedenog na rub apsurd, članovi *Radionice* sudjeluju na natječaju za originalni lovranski suvenir i dobijaju nagrade (nagrade same po sebi nisu mjerilo, jer ne moraju realno odražavati stanje i kakvoću). Također, izložba ispred *Umjetničkog paviljona* ne znači puku provokaciju, jer *Radionica* u isto vrijeme organizira izložbe u hotelu *Slavija* i kasnije *Ex-tempore – Opatija 1983.*, međunarodnu izložbu



Goran Štimac i Dubravko Šukić,
Plakat, 1981.

slikarstva. U osnovu estetike umeće se etika, jezikom estetike formuliraju se etički stavovi. Jer pitanja suvenira, plakata ili ustanova kulture nisu samo pitanja vizualnog zagađivanja, već i pitanja morala i kvalificiranosti ljudi koji o njima odlučuju.

Iz izložbe ispred *Umjetničkog paviljona*, kao i u slučaju *Izložbi u stanu* i akcije *Susjede, upoznajmo se*, izviru i druge konotacije, kao npr. reakcija na galerijsku izlagačku praksu i vid demokratizacije umjetnosti. Ovakvi su primjeri poznati iz sedamdesetih godina, ali ih u različitim sredinama nije na odmet ponoviti.

Ostali vidovi dosadašnjeg djelovanja *Likovne radionice Opatija* kreću se u širokom rasponu od scenskih rješenja, preko likovnih tečajeva, daljnjeg rada na organizaciji izložbi do konkretnih ponuda za uređenje određenih vanjskih ili unutrašnjih prostora. Novi radni prostor u starom gradu Veprincu iznad Opatije, mogućnost je za pokretanje likovne kolonije.

Likovna radionica Opatija je još daleko od trenutka ispunjenja svrhe svog postojanja. Regionalizacija se u

jednom trenutku učinila kao mogućnost sužavanja kruga problema, ali srećom, prevladala je šira koncepcija koja se oslanja na širi prostor i internacionalizaciju.

Rješavanje problema sredine unutar koje se djeluje ostvarivo je kroz prodajni prostor koji se očekuje u bliskoj budućnosti (prodaja originalnih suvenira, djela primijenjene umjetnosti, umjetničkih predmeta i sl.). Osnivanjem *Galerije Likovne radionice Opatija* i uređenjem *Umjetničkog paviljona "Juraj Šporer"* mogu se proširiti likovne vizure i riješiti problem opremanja javnih prostora (poglavito hotela), te oživiti sezonski i posezonski likovni život (uz *Ex-tempore*, međunarodnu izložbu slikarstva). Radni prostor umjetnika ostat će, po svoj prilici, još dugo aktualan, a svijest o urbanističkom i arhitektonskom identitetu Opatije i okolnih mjesta, o njegovoj posebnosti, još nije narasla niti do tog stupnja da bude aktualna. Takva svijest jednostavno ne postoji.

Osnivanje *LRO*, njezino djelovanje, kao i rad sličnih grupa u zemlji, vjerodostojan je dokaz da mnoge organizacije i institucije ne rade kako bi trebale ili kako bi mogle. Od strukovnih organizacija tipa *Društva likovnih umjetnika*, od *Zavoda za zaštitu spomenika kulture*, preko galerija i muzeja, do *SIZ*-ova i općinskih organa, komisija, komiteta, savjeta, odbora... Ali radni potencijal pojedinaca i grupa, ipak je samo moguća energija kojoj su potrebni uvjeti da bi se mogla ostvariti. Djelovanjem *Likovne radionice* skrivene su mogućnosti postale stvarne. Hoće li se mogućnosti pretvoriti u ostvarenja više ne ovisi samo o članovima *LRO*, već o društvu u cjelini.

Predgovor katalogu *Likovna radionica Opatija 1981.-1983.*,
Opatija, 1984.

Likovna radionica Opatija 1984. – 1986.

Prvi katalog djelatnosti *Likovne radionice Opatija*, s podnaslovom *Izložbena djelatnost/radovi*, obrađivao je period od početka rada *Radionice* (1981.) do kraja 1983. Slobodno možemo reći da je to vremensko razdoblje ujedno i jedan u sebe zatvoren i omeđen radni ciklus koji je na razini programa ujedinio kreativne potencijale uglavnom mlađih autora iz Rijeke, Opatije i okolice. Naglašeni društveni angažman bio je prisutan u većini projekata koji su izvođeni po načelima zajedničkog, grupnog rada. Socijalni je faktor ujedinjavao sve pojedinačne ili raznorodne aktivnosti članova *Radionice*, bilo da se radilo o organizacijama samostalnih ili kolektivnih izložbi, o urbanim akcijama, intervencijama u okoliš, o edukativnoj djelatnosti ili o naporima da se priskrbe radni prostori za članove. Svaka je aktivnost perioda 1981.-1983. bila nukleus iz kojega su se kasnije razvile sve mnogobrojnije i dalekosežnije radne posljedice. Osim onih koje su zamrle.

Tako je izložbeni prostor kavane hotela *Slavija* u Opatiji (u kojemu su se izložbe održavale do ožujka 1983.), bio temelj za izložbenu aktivnost *LRO* u vlastitim galerijskim prostorima u Opatiji i Rijeci. Provokativna izložba ispred *Umjetničkog paviljona "Juraj Šporer"* u Opatiji (1981.), koja je za cilj imala aktualizaciju stanja *Paviljona* (godinama je zatvoren propadao), bila je jedna od poluga ka ponovnom uređenju ovog reprezentativnog objekta. Rezultat provokacije je postao opipljiv 1. rujna 1984. kada je *Šporer* otvoren izložbom (u organizaciji *LRO*) *Muzej bez Muzeja – slike u posjedu opatijskih hotela*. Nakon akcije s plakatom *Najpoznatiji suvenir primorja* (1982.) koji je razotkrivao apsurdnu

situaciju s drvenom čapljom, stvarno najpoznatijim primorskim suvenirirom i sudjelovanja članova *LRO* na natječaju za lovranski suvenir, u narednim je godinama slijedio sustavni rad na proizvodnji, prezentaciji, valorizaciji i širenju izvornih i originalnih suvenira Istre, Hrvatskog primorja i otoka. Pozitivne posljedice tog radnog elana osjećaju se i danas. Danas je vidljivo i da je radni prostor u Veprincu bio tek prva karika na koju su se nadovezala dva prostora u Lovranu i jedna zgrada u Humu. Nažalost samo je jedan atelier u Lovranu u funkciji.

Jedina aktivnost koja je zamrla, a tijekom 1984. i 1985. je imala prije organizacijski negoli stvaralački oblik, je ona osnovna djelatnost *Radionice* zbog koje su smišljeni i u čijoj su funkciji trebali biti gotovo svi drugi oblici djelatnosti – umjetnost. Istina je da su se članovi služili organizacijskim aspektima rada *LRO*, kao što su npr. radni prostori ili međunarodne izložbe slikarstva, *Ex-tempore* u Opatiji, i u njima su sudjelovali, ali je, ipak, takav rad bio posredovanje, posredna manifestacija rezultata rada. Izostao je neposredni, aktivni su-odnos kreativnih potencijala unutar grupe. Onaj plodonosni naboj koji je u prethodnom razdoblju realizirao projekte kao što su bili *Plakat*, *Eko-oko* ili *Blaca* '82.

Genezu razvoja trogodišnjeg perioda od početka 1984. do kraja 1986. možemo započeti s otvaranjem prve prodajne galerije *LRO*, galerije *ALEF* u Opatiji. Kao što je *alef* prvo slovo židovskog i feničkog alfabeta, ili *Aleph*, prema židovskoj kozmogoniji, točka u prostoru u kojoj se može sagledati cjelokupni svemir, tako je i galerija *ALEF* trebala biti materijalnom podlogom za sve vrste duhovnih aktivnosti članova *Radionice*. Shvaćajući da su sredstva SIZ-ova kulture nedostatna da bi se financirala narasla aktivnost, *Radionica* usmjerava svoje djelovanje prema stvaranju vlastitog financijskog temelja i to unutar programa definiranog još na početku djelovanja. S prodajom umjetnosti trebala se

ponovno ostvariti umjetnost i postići veća samostalnost. Uz prodaju djela primijenjene umjetnosti i suvenira (članova *LRO*), u *ALEFU* se odvija i izlagačka djelatnost, mada (zbog diktata prostora) u komornom opsegu.

Objedinjeni idejni, oblikovno-kreativni, proizvodni i iskustveni potencijali postojećih članova *LRO* i onih koji su to, otvaranjem prodajne galerije, postali, perpetuirali su situaciju u takvom obimu da su u vrlo kratkom roku realizirani novi prodajno-izložbeni prostori u Rijeci (*Galerija Mladost*, robna kuća *RI*, prodavaonica *Jorgovan*), a izložbe renesanse primorskog suvenira priređene su u Zagrebu, Opatiji, Rijeci, Lovranu, Crikvenici i Humu. Stare (neostvarene) i nove ideje o suveniru imale su maksimalnu financijsku podršku. Ovakav je stav *Radionice*, naravno, privukao veliki broj novih autora koji su, samim činom sudjelovanja na prodajnim izložbama (o čemu je odluke donosila *Stručna komisija*), postajali ravnopravni članovi *LRO*. Od petnaest (15) članova, koliko je *LRO* brojila na početku, preko šezdeset na kraju 1983., do više od dvije stotine (200) članova početkom 1985. I počelo se događati ono što je bilo neizbježno; (pre)veliki broj članova koji je rad u *LRO* izjednačavao s djelomičnom ili potpunom materijalnom egzistencijom, počinje polako podrivati entuzijastičke temelje čisto umjetničkih htijenja i nakana. Sredstvo se pretvorilo u cilj, čemu je na ruku išla i opća, krizna privredna situacija u zemlji koja je mnoge autore lišila iluzije da se od tzv. čiste umjetnosti može normalno živjeti i njome promijeniti svijet. Stvoren je novi mentalitet koji je promijenio pravce djelovanja i politiku ostvarivanja ciljeva i zadataka, pa i same ciljeve *LRO*. Dok su se tijekom 1984. i 1985. još snažno osjećale organizacijske aktivnosti usmjerene ka problematiziranju sadržaja, forme i smisla umjetnosti, te edukativna djelatnost *LRO*, u 1986. izostaju umjetnički projekti, likovni tečajevi i veći izložbeni projekti. Komercijalni duh inzistira jedino na akcijama koje donose dobit. Mlađi autori koji su svoju prvu afirmaciju stekli unutar ili



Redizajnirani motiv međuratne razglednice Opatije, 1986.

preko rada u *LRO*, postupno se udaljuju od sredine kojoj tradicionalno nisu skloni i s kojom se ne znaju i ne mogu nadmetati.

Na stvaranje ovakvog stanja utjecali su i faktori izvan *Radionice*. Izostala je podrška sredine. Naime, nakon ekspanzije sredinom 1984., *LRO* traži mjesto pod suncem, ponajprije u mjestu gdje je osnovana, u Opatiji. Sa sviješću da se velike mogućnosti koje turizam pruža ne iskorištavaju ni približno dovoljno, članovi *LRO* nude turističkoj privredi i društveno-političkoj zajednici bezbroj novih inicijativa, ideja i projekata. Predlaže se otvaranje galerijskih prostora u novim ili adaptiranim hotelskim zdanjima (*Admiral*, *Istra*, *Excelsior*), ljetna slikarska škola za turiste, organiziranje natječaja za najbolju fotografiju Opatijske rivijere, također za turiste, likovno opremanje interijera, organizirana ulična prodaja autohtonih suvenira, otvaranje grafičke radionice s galerijom... *SIZ-u kulture Općine Opatija* od većih je projekata u više navrata nuđena organizacija *Međunarodnog festivala pantomime* i izložba slika u privatnom vlasništvu Opatijaca,

organizacija seminara o video i performance umjetnosti, te je u nekoliko navrata pokrenuta akcija za pronalaženje većeg broja ateliera za opatijske likovnjake. Ali, našavši se između nezainteresiranih turističko-ugostiteljskih radnih organizacija (s iznimkom turističkog dijela *Kvarner-Expressa*), monopolistički nastrojenih RO u kulturi i paternalistički raspoloženog *SIZ-a kulture*, *LRO* težište djelovanja prebacuje u Rijeku i Istru s kojih područja je bio i veći broj članstva. Tako dolazi do otvaranja galerijskih prostora u Rijeci, te do, npr. osnivanja *Likovne radionice Grožnjan*, kao sekcije *LRO* (u veljači 1986.).

U Grožnjanu, gradu umjetnika, je krajem 1986. trebala biti kupljena i zgrada koja bi u narednim godinama služila kao radionica likovne kolonije, te radni prostor za članove, u vremenu izvan rada kolonije. Odustajanje od izuzetno povoljne prilike za kupnju bilo je i definitivni poraz umjetničko-radne koncepcije *LRO* i ustoličenje populističko-tržišne orijentacije. Kraj 1986. završetak je još jednog omeđenog ciklusa razvoja *LRO*.

Kakve je posljedice ostavila trogodišnja aktivnost *LRO*? U prvom redu, ostvaren je značajan pomak u naizgled efemernoj djelatnosti kakva je suvenirska produkcija. Maksimalno je forsirana izvornost i originalnost, nekada i po cijenu financijske uspješnosti. Nije se tangirala samo likovna problematika, već su sustavno organizirani svi segmenti produkcije, od ideje do prodaje, kao što su uzimane u obzir i implikacije društvenog karaktera. Izložba *Muzej bez Muzeja* bila je pokušaj stvaranja likovne i kulturne samosvijesti Opatije, a na taj su se koncept oslanjale i sve četiri održane *Međunarodne izložbe slikarstva Ex-tempore – Opatija*. Od umjetničkih projekata, najambiciozniji je bio *Ptičji izrezak*, u kojemu je potvrđen novi, tradicijom neopterećen senzibilitet mlade generacije koja se slobodno služi svim elementima umjetničkog izraza, osvještavajući multimedijски karakter suvremenosti. Značajni su bili i projekti, tj.

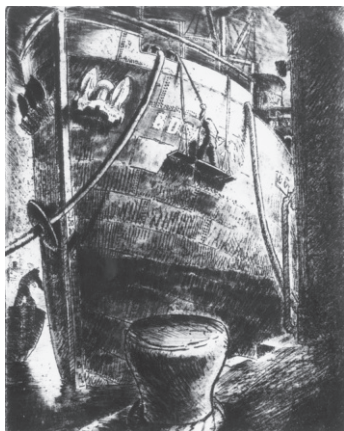
izložbe kao *Škarebare*, *Tjedan performancea*, *Alle quattro maniere*, te akcije i radovi članova *LRO* na likovnim manifestacijama u Novoj Gorici i Beču, kao i sudjelovanje članova *LRO* na svim izložbama *Ex-tempore*, gdje se ostvarivao onaj prije spominjani, posredni odnos autora i *LRO* (kao oblika organiziranja). Ali ove su izložbe potvrdile i velik broj mladih opatijskih slikara koji do tada nisu tako često imali mogućnost pokazivanja svog rada. Ipak, unutar *LRO* je bilo sve manje aktivnog sudjelovanja, a sve više djelovanja na razini institucije, sa svim negativnim konotacijama koje pojam institucije nosi.

Možda je najveća vrijednost *Likovne radionice* činjenica da je samoorganiziranje likovnjaka pokrenulo velike količine energija prema kulturnom činu. Kao što se u početku i pretpostavljalo, čin je ovisio i ubuduće će ovisiti o zbiru želja, htijenja, mogućnosti i napora svih članova.

Predgovor katalogu *Likovna radionica Opatija, djelatnost 1984.-1986.*, Opatija, 1987.

Muzej bez Muzeja

Svečanosti su uvijek davale povoda za razmišljanja o proteklim vremenima i onima kojima prethodimo. Obilazeći opatijske hotele, prekapajući po prašnjavim skladištima, tavanima i podrumima, neprestano mi se nametala misao o raspršenim dijelovima jednog imaginarnog muzeja koji je nestao prije negoli se uopće pojavio i čije dijelove naknadno sastavljam znajući unaprijed da slika nikada neće biti cjelovita. Možda je u tome i draž ovakvog rada. Neka su djela predstavljala pravo otkriće s objektivnim atributima umjetničkih i povijesnih vrijednosti najvišeg dometa, dok je većina radova, iako ponajmanje standardnih slikarskih dosega, stvarala osjećaj subjektivnog zadovoljstva koje se ispunjavalo u otkrivanju i samodokazivanju kulturnog identiteta grada. Naime, u svijesti svojih građana Opatija živi kao umjetno nastali turistički grad za koji se zna da je nekada nešto od kulture posjedovao, ali se ne zna točno što i kada. Ovaj lirski subjektivizam nije samo pitanje romantičarske tradicije ili žaljenja za davnim, prošlim vremenima koja su u ustima nostalgičara bila uvijek bolja od današnjice, već je i pitanje svijesti (tj. samosvijesti) o vlastitom identitetu, u ovom slučaju kulturnom i povijesnom. Svaki grad voli vidjeti sebe u glavnoj ulozi; književnost, film ili, u ovom slučaju, slikarstvo, mediji su kroz koje se prelama stanje duha, ne samo građana, nego i grada samog, njegove arhitekture, parkova, ulica, šetališta – njegove atmosfere. Svijest o gradu, svijest je o mediju. Utoliko je ova izložba značajnija.



Sergije Glumac,
U luci, 1936.

Govoreći o naslijeđenim ostacima ostataka umjetničkih djela (koja su po hotelima nestajala uglavnom nakon adaptacija), ne možemo previdjeti nemar kojemu su izložena (sa časnim izuzecima koji i ovoga puta samo potvrđuju pravilo). Ne može se kriviti hotelijere za stanje koje nije u opsegu njihove struke, ali niti povjesničare umjetnosti, budući da Opatija nije imala niti ima profesionalni kadar (u smislu radnog mjesta) takve vrste. Osim što su slike po hotelima neadekvatno deponirane (da ne kažem odbačene), nisu niti vrednovane, pa je otkrivanje svakog značajnijeg djela ili imena bilo i za otkrivača i za posjednika obostrano iznenađenje. Hotelske sobe i zasjenjeni hodnici čekaju moralno labilnog poznavatelja umjetnosti koji neće prezati da u zamjenu za gostoljubljivost ostavi okvir bez platna, staklo bez papira, Opatiju bez još jednog umjetničkog djela.

U lutanjima opatijskom slikarskom prošlošću nailazio sam i na takva djela koja bi mogla imati i svjetski značaj, u slučaju da se radi o originalima, a ne o kopijama. Za umjetničku javnost Jugoslavije, od ne malog značaja bit će

slika Petra Lubarde, *Crna Gora*, rađena 1951., u vrijeme kada je nastao lom između socrealističke prakse i apstrakcije. Slika *Crna Gora* jedan je od kamena temeljaca naše suvremene umjetnosti od rata naovamo. Nije manje vrijedna niti apstrakcija Jakova Smokvine (iz Voloskog) iz 1956., jer vrijednost umjetničkog djela ne možemo ocjenjivati samo kronološkim kriterijem (osim toga, Smokvina slika apstraktno već puno ranije). I ostali, iako manje-više skicozni radovi ovog autora, koje čuvaju opatijski hoteli, pokazuju koliko smo malo učinili na obradi i prezentaciji jednog ingenioznog stvaralačkog puta koji je tekao u našoj neposrednoj blizini. Kretanje ka apstrakciji i svijest o problemima čisto slikarskog karaktera, lako se očituje i u djelu Borisa Dogana iz 1955. Od ostalih značajnijih autora možemo spomenuti Murtića, Pricu, Aralicu, Gorjupa, Kogovšeka, Kregara, Ravnikara, Makanca, Mihajlovića, Šulentića, Svečnjaka ili Šimunovića čijih radova na području Opatije, izgleda, ima najviše. I to onih radova, nastalih neposredno nakon rata, koji su nezaobilazni dokumenti o razvoju suvremene umjetnosti. Iz međuratnog perioda valja izdvojiti bakropis Sergija Glumca iz 1936., te lokalno zanimljive autore Carmella Butkovića i Clementea Tafurija.

Od velikog broja pronađenih i evidentiranih slika koje u cjelini trostruko premašuju broj izloženih, opredijelio sam se samo za one koje to zaslužuju po svojoj likovnoj vrijednosti, te za slike koje povezane u cjelinu mogu pružiti uvid u presjek stanja na terenu. Mnogi su radovi i po prvom i po drugom kriteriju zadovoljavali, ali nisu mogli biti izloženi zbog relativno malog izložbenog prostora, zbog svoje veličine (teškoće transporta) ili zbog kratkog vremena koje je predviđeno za organizaciju izložbe. Vremenski tjesnac je kriv i za relativno šture podatke o autorima i djelima, te za izostanak ozbiljnije stručne i znanstvene obrade materijala. Tek nam predstoji rad na sistematizaciji pojedinih djela i izvadaka iz

autorskih opusa, kao i osnovno prepoznavanje nesigniranih i nečitko potpisanih slika.

Veliki fundus opatijskog imaginarnog muzeja, opet je tek manji dio stvarnog, budući da su iz obilaska izostavljeni hoteli u Lovranu, radne organizacije (uz neke manje iznimke), te društveno-političke organizacije i odmarališta na potezu od Voloskog do Mošćeničke Drage, kao i zbirke u privatnom vlasništvu. Broj umjetnina koji mi titra u mislima svakako je dostatan za ne samo jedan muzej – koji ne mora biti muzej tipa galerije slika – već za niz muzeja turizma koji je (turizam) na našem dijelu Jadrana, u ovom obliku kakvog ga danas poznajemo, i začet u Opatiji.

Ali osim ovog euforičnog zadovoljstva evidentiranim kulturnim dobrima, s druge strane stoji masa (puno veća od izložene) akulturne nekvalitete koja poput Moloha guta našu likovnu svakodnevicu; kič na cesti, u hotelima, u javnim prostorima, ipak bezrezervno prevladava. Osim mogućnosti otkupa kvalitetnih djela za opremu hotelskih prostora na izložbama slikarstva, *Ex-tempore*, opatijski su hoteli prepušteni slikarima čije su trgovačke sposobnosti daleko ispred umjetničkih. I o izlagačkoj politici novouređenog *Umjetničkog paviljona "Juraj Šporer"*, umnogome će ovisiti kasnije stanje na terenu. Nadam se da će ova izložba i ovaj tako dugo očekivani izložbeni prostor biti doprinos ka prepoznavanju i očitovanju stvarnih umjetničkih vrijednosti, i uz to, jezgra jednog budućeg muzeja.

Predgovor katalogu izložbe *Muzej bez Muzeja – Izložba slika u posjedu opatijskih hotela, Umjetnički paviljon "Juraj Šporer"*, Opatija, 1984.

Tjedan performancea

U Omladinskom klubu *Ivo Lola Ribar* u Rijeci, u organizaciji istog Kluba i stručnoj suorganizaciji *Likovne radionice Opatija*, održan je od 4. do 9. veljače *Tjedan performancea*. Događanja multimedijalne prirode nizala se u večernjim satima cijeli tjedan, pa je nekad brojna, nekad manje brojna publika imala prilike vidjeti i čuti što danas performance jest i naslutiti što bi u budućnosti mogao biti.

U razgovoru s publikom, povjesničari umjetnosti Berislav Valušek i Boris Toman pokušali su definirati performance. Sama je riječ višeznačna (*engl.* podvig, oslobođenje, izvršenje, akcija, spektakl, operacija, kapacitet, kazališna predstava, glazbena izvedba, akrobacija), a u likovnom smislu označava izvođenje unaprijed određenog tijeka akcije (za razliku od *happenings* s kojim se često brka, gdje je tijek samo početno naznačen) pred publikom. Povijesno, performanceu izvor možemo tražiti u šamanizmu i plemenskim obredima, mada su to zajednička ishodišta mnogih umjetničkih vrsta. Izvođač performancea je znak, skup ili sustav znakova i u tom smislu upotrebljava svoje tijelo. Za razliku od kazališta, performance nema potrebu za riječima, za glazbom niti za zapletom i ne teži realističnosti. I dok kazalište ima pretežno narativnu osnovu, performance ima analitičku.

Danas već možemo razlikovati dvije struje performancea i u nas i u svijetu. Prvu čini analitički performance koji seže unatrag do 60-ih i 70-ih godina. Ova vrsta izvedbe imala je (i ima) podlogu komplementarnu s konceptualnom umjetnošću, gdje se inzistira na ideji, procesualnosti i iskustvu, radije nego objektima i krajnjim, opredmećenim i estetiziranim

rezultatima. Druga se struja pojavljuje krajem 70-ih kada nove generacije, odrasle uz suvremene medije, nastoje pronaći vezu između povijesti umjetnosti i pop-kulture. Definitivna realizacija pokušaja te vrste je performance 80-ih u koji se uključuje glazba (najčešće rock) kao bitni dio izvedbe. Dapače, često se ne zna je li koncert radi performancea ili obrnuto. U svijetu, to su performancei Laurie Anderson, a u nas ovu vrstu izraza upražnjavaju npr. *Laibach*, *Borghesia* (Ljubljana) ili opatijska rock-grupa *Strukturne ptice* s Damirom Martinovićem.

U svakom slučaju, performance više nije nepoznanica; predaje se na umjetničkim akademijama (u nas jedino u Novom Sadu), o njemu postoje mnoge knjige i specijalizirani časopisi, te se njime bave specijalizirani likovni kritičari.

Vratimo se na riječka događanja.

Damir Martinović (iz Opatije) izveo je performance pod nazivom *Izvan*. Sinteza *body-arta*, videa i glazbe (grupa *Strukturne ptice*) bila je više nego očiti znak senzibiliteta 80-ih godina. Valjanje na platnu s premazima graška i rajčice podsjetilo je na davna iskustva 60-ih, kada je ova vrsta slikanja tijelom označavala raspad uobičajenih sustava vrijednosti u umjetnosti. Slična su se iskustva ponavljala u raznih autora i sljedećih godina, pa bi se na prvi dojam Martinovićev rad mogao smatrati kopijom kopija. Međutim, autorova je prednost u tome što o povijesti avangarde i suvremene umjetnosti zna vrlo malo, svakako ne dovoljno da bi bio opterećen iskustvima drugih. Iako ova tvrdnja može izgledati neosnovano, ipak treba uzeti u obzir činjenicu naglašenog antiintelektualizma mlade generacije (Martinović je rođen 1961.), činjenicu koja sve više utječe na gradbenu strukturu alternativne, marginalne i rock-kulture ili kako se sve već ne naziva osjećajnost koja ne spada u institucionaliziranu kulturnu svijest.

Lina Bussov (Opatija) je svoj rad prezentirala video-performanceom *Crna ruža*, za video priređenom verzijom istoimenog performancea koji je uživo izveden u *Galeriji Studentskog centra* u Zagrebu. Lice autorice uokvireno crnim ružama, simbolom tajni, naizmjenično je ustupalo mjesto predmetima kojima su se služili avangardni umjetnici dvadesetog stoljeća. Uz pojavu svakog predmeta tekao je tekst kojim je označavano nešto drugo od onoga što se na ekranu moglo vidjeti. Davanjem krivih informacija inzistiralo se na njihovoj provjeri, tj. ukazivalo se na mogućnost manipulacije informacijama ili medijima. Monotoni ritam izmjena lica i predmeta imao je funkciju koncentracije gledatelja na vizualne i auditivne obavijesti. Glazbena podloga (kabaretska glazba 30-ih godina) i ponavljanje teksta *Ovo je bomba*, tvorili su moguću razinu za ovovremeno dešifriranje krajnje poruke. Kontroliranje i upravljanje informacijama i njihovom distribucijom danas je jednako ratnim razornim sredstvima. Ili, ako pažnju obratimo na instrumente umjetnika, svaka je umjetnost bila i jest potencijalna ili realna opasnost.

Marko Stepanov iz Novog Sada je u jednosatnom *Susretu* upotrijebio vlastito tijelo i tijela dvojce suradnika kao scenografiju. Sat nepomičnosti praćen je glazbom (grupa *Let 2*) i video-programom u kojem je trenutak susreta fizički stvarnog autora i njegove slike na ekranu monitora rezultirao deklarativnim ukidanjem umjetnosti. U slučaju Stepanova i njegovog rada, umjetnost postoji samo kao volja. Stepanov je i u prijašnjim izvedbama inzistirao na vlastitoj izdržljivosti. Tako je 1983. u Novom Sadu ostao petnaest dana izoliran od vanjskih podražajnih utjecaja (povez oko očiju i gladovanje, te odustajanje od verbalne komunikacije), a u Beogradu je 1984. na dlanu spalio neposlano pismo. Performancei ovog autora temelje se na detaljnom i svakodnevnom promišljanju odnosa jedinke, fizičkog i mentalnog individualiteta, i okoline, te na povratnoj sprezi koju djelovanje ovih dvaju faktora

uključuje. Osnovna idejna potka uvijek biva nadograđena manje bitnim senzacijama (bez obzira na njihovu monotonost) koje donekle odvlače pažnju od biti, ali zato obogaćuju doživljaj. S obzirom na manifestiranje tjelesnosti, izvedbe M. Stepanova imaju dodirnih točaka (polazišta) s performanceima Marine Abramović, iako su im rezultati u pojavnom obliku različiti. Stepanov je pojava koja je u našim okvirima malo poznata i nije joj obraćena dostatna pažnja.

Mitologija Branke Stanković iz Rijeke bila je po vanjskim manifestacijama najefektnija, možda zbog toga što je akcija sadržavala literarnu osnovu scenskog karaktera. Ovaj krajnje zgusnut i pročišćen čin sa zaglušujućim zvučnim efektima, priča je o ličnosti koja u težnji ka slobodi uvijek ponovno gubi svoj cilj bez nade da ga jednom i dosegne. Unutrašnja struktura rada obilovala je već istrošenim simbolima kao što su ptica u krletki, maska i zatvoreni krug, ali je poanta stremila izvan banalizirajućih očitavanja, pa ja ovaj semantički preokret i najviši doseg djela.

Eugen Vodopivec iz Rijeke je u *Omladinski klub* donio *Bazilisk*, tekstilni objekt koji je uz pomoć i veselje publike bio instaliran u prostor. Iako je ovaj događaj imao malo veze sa stvarnim performanceom (možda malo s *happeningom* zbog sudjelovanja publike), ipak se mogao uklopiti u tjedna događanja.

Nastup Vlaste Delimar iz Zagreba, s performanceom *Ženica*, prihvaćen je s izuzetnim zanimanjem; u prozirnoj spavaćici, pužući između nogu posjetitelja, Delimarova je riskirala da u najmanju ruku bude izgažena. Trenutna agresija koju je ovakav umjetnički čin probudio u gledatelja, potvrda je autoričina stava o položaju žene u patrijarhalnom (našem) društvu. Nakon što je otpuzala cijeli krug po *Omladinskom klubu*, *Ženica* se našla zaštićena u rukama macho-muškarca koji ju je – ovako sigurnu – ponio kroz prostorije Kluba. Većina performancea Vlaste

Delimar bavi se položajem žene u društvu ili odnosom spolova. Naizgled jednostavna i siromašna, poruka koja je mogla biti i drukčije izrečena, snagu dobija u trenutku realizacije. Jer pogled na ženu koja polugola puzi po prljavom podu, automatski izaziva emocionalne reakcije koje se kreću u širokom rasponu od osjećaja neugode i negodovanja do iritiranosti i agresivnosti. Vokalna pratnja Ljerke Žilavec cijelom je događaju davala još sablažnjiviji ton.

U cjelini, *Tjedan performancea* je pokazao da u Rijeci i Opatiji postoji veći broj autora čiji je rad intenzivno usmjeren u pravcu istraživanja netradicionalnih medija, da rad tih autora nije produkt širenja informacija iz tzv. kulturnih središta i da polako, ali sigurno generiraju u svojoj sredini vlastitu umjetničku i kulturnu klimu. Svjedokom ovakve stvaralačke atmosfere je i već petogodišnje djelovanje *Likovne radionice Opatija*, suorganizatora *Tjedna performancea*, čiji su članovi (Lina Bussov, Branka Stanković, Damir Martinović i Eugen Vodopivec) sudjelovali u izvođačkom dijelu programa. Osim toga, članovi Radionice su prijašnjih godina sudjelovali na sličnim manifestacijama u Zagrebu, Zrenjaninu, Novom Sadu, Novoj Gorici, Mariboru, na Braču, u Pazinu i, naravno, u Opatiji i Rijeci, pa su i na taj način posvjedočili o postojanju i širenju ove vrste umjetničkog izraza u dva bliska grada.

S druge strane i autori iz ostalih dijelova zemlje orijentirani na neobjektni izraz, bili su prisutni u Rijeci i Opatiji. Već se od 1981., te 1983., u okviru *Biennala mladih*, moglo u *Modernoj galeriji* ili u prostorima grada naići na mlade autore čiji su se radovi kretali unutar medijskih opredjeljenja koja su se mogla označiti kao performance, a mnoge akcije u Opatiji, u organizaciji *Likovne radionice*, ugostile su autore iz drugih sredina.

Riječki je *Tjedan performancea* pokazao da se i performance razvija i mijenja i da u sebi, kao izvanredno otvoreni medij, može uključiti sasvim različite poetike. Od avangardno-elitističkog položaja i medijsko-analitičkog postupka, performance prelazi u područje popularne kulture, s tendencijom da u sebi sakupi sve značajke suvremenog senzibiliteta. Tehničke mogućnosti izvođača i organizatora za sada su jedine prepreke.

Dometi, br. 4 – 5, Rijeka, 1985.

Autorske osobenosti

**U povodu novogodišnje izložbe *Fotokluba Rijeka*,
Salon Doma JNA, Rijeka**

Najstariji foto-klub u regiji, osnovan 1949., *Fotoklub Rijeka* predstavlja, i po vremenu djelovanja i po stvaralačkim snagama koje objedinjuje, za Rijeku i regiju izuzetnu vrijednost. Na petoj po redu novogodišnjoj izložbi, s radovima šesnaest autora i s jednom samostalnom izložbom, deklamativna kvaliteta je i dokazana.

Malo razočaranje nakon izložbe fotografija članova Kluba u *Malom salonu* u povodu *Dana žena*, ovog puta je ustupilo mjesto opravdanom uvažavanju.

Primarna preokupacija riječkih fotografa je čovjek. Čak i kada se fotografiraju pejzaži ili arhitektura, humaniziraju se dodavanjem ljudske figure uspostavljajući tako značenjske ili čisto formalne odnose s okolinom. To traganje za Čovjekom, kroz crte lica, kroz pokret ili čin, povezano je s jednom od osnovnih kategorija fotografije – brzinom svjetlosnog zapisa. Fotografija nam pruža uvide u stanja koja nismo sposobni registrirati okom i mišlju u svakodnevnom događanju. Mnogi zagledani u objektiv ili narcisoidno okrenuti od njega, gledaju u neku svoju istinu želeći otkriti isto što i čovjek iza fotoaparata. Možda baš zbog toga ima vrlo malo naknadnih intervencija, tzv. kreativnih postupaka. Tek Marinski i Zambelli prvotni motiv upotrebljavaju da bi od elemenata stvorili nove zanimljive mozaike.

Mnoštvo portreta, ljudi u parku, na cesti, u prolazu, lov na one koji ne osjete pogodak i na one koji ostaju uhvaćeni u odmahivanju rukom kao gestom obrane, ukazuje na određenu liniju manjeg otpora. Međutim,



Livio Černjul,
Rađanje, 1980.

u ovom slučaju se i tom linijom došlo do cilja. Pogodak je pun, trofeji kapitalni.

Teško je bilo odoljeti idili *Jutarnje magle* Mladena Batoryja, pa valjda stoga i prva nagrada, ali je kompromis realan ako kao protutežu uzmemo ostale radove istog autora; s istančanim osjećajem za kadar i nekonvencionalnu kompoziciju, Batory reagira po potrebi brzo i duhovito ili mirno i osmišljeno.

Od rijetkih fotografija u boji, *Canada 792* Blagoja Marinskog predstavlja autorski rad koji bi uspješno mogao konkurirati svjetskim dostignućima u kolor-fotografiji; raspored svjetla, boja, kompozicija, planovi, povisuju kriterije, pa ostali radovi u boji neopravdano gube na vrijednosti.

Samostalna izložba Miljenka Vrankovića, u istoj prostoriji (da ne bude zabune), mogla bi se tematski podijeliti na tri dijela. Prvom dijelu je u žarištu čovjek. Slijede impresije o gradu i problematiziranje struktura – prirodnih ili stvorenih umjetno. Ne mogavši široko

polje svojih zanimanja svesti na zajednički nazivnik, što je u krajnjoj liniji nepotrebno, Vranković se otkrio kao autor prijemčljiv za sve vrste vizualnih podražaja. Od intuitivne *life*-fotografije, s različitim rezultatima, do senzibiliteta pravog fotografa koji zna što mu određeni motiv može pružiti i koje unutarnje kvalitete posjeduje. Kadar nasumce hvata ili precizno uokviruje temu.

Za kraj recimo da su članovi *Fotokluba Rijeka*, potvrdivši autorsku osobenost, uspjeli prijeći one nedefinirane termine nadanja, obećanja i puke obdarenosti i zakoračili u punu i zrelu afirmaciju.

Novi list, Rijeka, 24. prosinca 1980.



Istog Žorž,
Podne, 1971.

Portreti žena

4. jugoslavenska izložba fotografija i dia-pozitiva, ŽENA 82,
Mali salon, Rijeka

Žene, o žene! Da je Clara Zetkin znala u što će se pretvoriti Dan borbene solidarnosti žene, koji se, inače, slavi još tamo od daleke 1910. godine, sigurno bi dobro razmislila prije no što bi to predložila. Borbena solidarnost se izgubila u mirisu stručka ljubičica kojeg je žena, nekada borbena i solidarna, dobila pod nos.

Bilo kako bilo, u *Malom salonu*, u organizaciji *Foto-kluba Rijeka*, žena je jedina tema i objekt (bez zlih misli) koji je žiri propuštao. Puno fotografija, puno dia-pozitiva, puno nagrada i puno posjetitelja. Svi sretni i zadovoljni. Samo u prvih šest dana (bez zadnjeg poslijepodneva) dvije tisuće i dvije stotine zainteresiranih. Nagledali smo se aktića, bedrića, grudiju, i svega što uz to ide, pa sumnjamo da su neki i više puta odlazili na izložbu.

Za razliku od prijašnjih izložbi, ovogodišnja, iako djeluje malo slabokrvno, svoj odnos prema ženi-objektu uhvaćenom u objektiv, u cjelini bilježi jednostavno, neposredno, bez zadnjih misli, bez pretencioznosti, bez previše poruka i opterećujuće idejnosti i bez onih stravičnih emancipatorskih simbola u kojima je žena oslobođena i ravnopravna tek u trenutku kada stane iza tokarskog stroja, uz tvorničku traku i tako na "muškim" poslovima dokazuje svoje povijesno oslobođenje od muškog jarma. Međutim, ipak se našla jedna takva fotografija na izložbi, pa je valjda zbog rijetkosti odmah i dobila treću nagradu. *Na radnom mjestu* Dragoljuba Baletića, danak je shvaćanju žene koja svoju pravu slobodu može steći jedino onda kada s posla mora trčati doma da bi skuhalo objed, otišla u vrtić po djecu, pa sve redom, kako to već ide. Čisti vulgarizirani Marx!



Rudolf Zambelli,
Intima, 1979.

Uspoređujući nagrađena djela i ona druga, i nagrađena djela međusobno, često nije jasno po kakvom kriteriju su nagrade dodjeljivane. Da li je primarna bila tema ili obrada teme? Žena ili fotografija? Mihajlo Zwick (*FK PMF*, Beograd) napravi odličnu fotografiju i dobije drugu nagradu, a Miljenko Vranković (*FK Rijeka*) škljocne u blijedi, life-foto rezultat i dobije prvu nagradu. Ako je već trebalo birati između fotografija riječkih autora, svakako bi Rudolf Zambelli s radom pod nazivom *Intima* (treća nagrada) bio uspješniji nositelj prve nagrade.

I nakon što smo ovako lijepo zamutili ostvarene redosljede osvrnimo se na cjelokupnu izložbu, izložbu kao *integrum*. Prevladavaju portreti, ne oni klasični kojima se na svjetlo izvlače karakterne osobine ili iste guraju u sjenu ako nose negativan predznak, već portreti Žene. Jedino se ironičko oko malo zamutilo, kao da One nisu naše male ili malo veće ale. U svakom slučaju, novom naraštaju žena (djevojka) postaje životna družica (ne, ne supruga) koja ga prati ispred fotoaparata, ponekad se obnažuje, voli i misli (a ne samo radi).

Omladinski list *Val*, Rijeka, 15. ožujka 1982.

Vrijeme promjena, 1986. – 1990.

U likovnom životu Rijeke *Moderna galerija* je od svog osnutka (1948.) uvijek bila najadekvatniji pokazatelj njegovih dobrih ili loših strana. Zahvaljujući programskim promjenama koje su nastale nakon što je dužnost ravnatelja preuzeo dr. Boris Vižintin (1951.), poglavito riječkim *Salonima* (1954. – 1963.), *Međunarodnoj izložbi originalnog crteža* (od 1968.), kao jednoj od prvih inicijativa te vrste u svijetu, i *Biennalu mladih* (od 1960.), Rijeka se u državnim okvirima impostirala kao jedini relevantni regionalni likovni centar (uz republička središta, Ljubljanu, Zagreb i Beograd). No, početkom osamdesetih u Jugoslaviji se pojavljuje više regionalnih likovnih centara koji svojom osmišljenom programskom politikom zauzimaju mjesto koje je nekada imala Rijeka (u prvom redu *Obalne galerije* iz Pirana/Kopra).

Riječki pomaci u prvoj polovici osamdesetih su mali i odnose se jedino na promjene u okviru *Biennala mladih*, promjene koje su osvježile medijsku sliku *Biennala*. Razlog je bio nova i mlada kustoska snaga (1980. u *MGR* se zapošljava autor ovih redaka). I sve kasnije promjene, naročito u dijelu desetljeća kojim se bavimo, povezane su s dolascima novih (mladih) kustosa. Krajem 1982. *MGR* zapošljava kustosa-pedagoga, Nevenku Žiger, Riječanku koja dolazi iz Zagreba i postaje prvim muzejskim pedagogom u Rijeci i vrlo širokoj okolici. Slijedi Daina Glavočić (1985.), te konačno Branko Cerovac.

Za početak pogledajmo kako se mijenjao *Biennale crteža*.

10. *međunarodna izložba originalnog crteža* (1986.) još je rađena po dotadašnjem modelu demokratske otvorenosti za sve zainteresirane koji

su trebali proći sito nacionalnog žirija (dok je – nelogično – međunarodni žiri dodjeljivao nagrade) i izložbenog grupiranja pripuštenih autora po zemljama. Već sljedeća, 11. (1988.), donosi novu podjelu u postavu i u katalogu (koji je bio i dizajnerski osvježen, s potpisima tada mladih dizajnera, Miroslava Šuteja iz Zagreba i Predraga Spasojevića iz Pule), a prema vrstama crteža (ekspresionistički, tonski, skulpturalni, kaligrafski, geometrijski, slikarski, minimalistički itd.). Možemo raspravljati o rezultatima ovih podjela, o njihovoj logici, smislu i značaju za posjetitelje, tj. o uspjehu ili neuspjehu, ali nikako ne možemo negirati svijest o nedostacima prijašnjeg, anakronog modela i namjeru koja je kasnije urodila potpuno novim i uspješnim konceptom. Treba napomenuti i da 1988. godine (nakon trideset i sedam godina ravnateljstva) u mirovinu odlazi Boris Vižintin, a na njegovo mjesto stupa Daina Glavočić koja vodi *Galeriju* do 1990. kad vodstvo preuzimam ja.

Po mojoj ideji i koncepciji, 12. izdanje izložbe (1990.) promijenilo je gotovo sve osim zaštitnog znaka (dc) i medija – crteža: ime (*Međunarodni biennale crteža*), jer se smatralo da je pridjev “originalni” nepotreban nakon što je izložba uspjela crtež ustanoviti kao samostalnu likovnu disciplinu i vratiti mu dignitet; format i oblikovanje kataloga (načelo po kojem svaki sadržaj – izložba - zahtijeva i drukčiji, odnosno oblik); načelo žiriranja (izbora) pristiglih radova zamijenjeno je načelom autorskog (selektorskog) odabira i izravnog pozivanja umjetnika, dok se sve ostale bitne promjene mogu podvesti pod formulu *jedna izložba – jedna tema – jedan selektor*. U slučaju 12. *biennala crteža* riječ je bila o *Skulptorskom crtežu* i Pontusu Hultenu kao selektoru. Daleko bi nas odvelo nabrojanje Hultenovih zasluga u modernoj i suvremenoj muzeologiji i umjetnosti, pa ćemo spomenuti samo da je dotični riječki gost u vrijeme održavanja *Biennala* bio umjetnički direktor *Palače Grassi* u Veneciji i *Muzeja suvremene umjetnosti* (u osnivanju) u Los Angelesu.

Zahvaljujući Hultenovoj strukovnoj specifičnoj težini na izložbi u Rijeci su se pojavila imena kao što su Daniel Buren, Sam Francis, Niki de Saint Phalle, Sarkis, Jean Tinguely..., i ponovo vratili Rijeku na mjesto gdje je bila nakon prvih izložbi crteža.

Biennale crteža, vremenski, organizacijski i financijski zahtjevan projekt, uvijek se pokušavalo prikazati i u drugim sredinama, u zemlji i u inozemstvu, pa je tako *10. biennale* (selekcija autora iz Jugoslavije) prikazan u Sarajevu (1986.), a onaj *11.* (1988.) u zagrebačkom *Muzejskom prostoru* i u Tampereu (Finska, 1989.; autori iz Jugoslavije).

Crtež nije bio u žarištu zanimanja *Moderne galerije* samo za trajanja *Biennala crteža*, već je zanimanje bilo stalno, pa se nisu propuštale prilike prikazati crtež ili srodne mu discipline uvijek kada se za to ukazala mogućnost. Jedna od prilika bio je *I. međunarodni festival suvremenog crteža* koji je trebao biti održan u Parizu, u *Grand-Palaisu* krajem 1988. godine. *Modernoj galeriji* je povjeren izbor autora za ovu međunarodnu smotru (selektor Berislav Valušek). Jugoslavenski odabir je prikazan u *Malom salonu* 1988., ali do Pariza se nije došlo jer je u međuvremenu *Festival suvremenog crteža* otkazan. Također, u *Galeriji* su 1989. gostovale izložbe *Smisao crteža* (autori iz Nizozemske, *Mali salon*) i Lory Christmastree (SAD, radovi od papira, *Mali salon*).

Godina 1990. bila je naročito bogata izložbama crteža i grafika: *Tri stoljeća kubanske grafike*, *Nacionalnog muzeja* iz Havane, *Suvremena finska grafika* (uzvratna izložba *11. biennalu crteža* koji je bio prikazan u Tampereu), *I. grand prix crteža Alpe-Adria*, izložba koju je zajednički organiziralo više gradova Jugoslavije (Hrvatske i Slovenije), Italije, Austrije, Njemačke i Mađarske, zatim izložba *Hrvatski i slovenski suvremeni crtež* (zajednička organizacija Rijeke, Zagreba, Ljubljane i Maribora), te izložba *I. slovenski biennale grafike Otočec* (grafike nagrađenih autora), dok je u *Malom salonu* bila postavljena izložba

praškog ciklusa (1920.-1923.) grafika Božidara Jakca. Zaista možemo reći da je cijela 1990. godina bila u znaku crteža (i srodne mu) grafike.

Uz svaki *Biennale crteža* postavljane su i samostalne izložbe nagrađenih s prošlih biennala (jedan stranac i jedan domaći autor), pa smo tako u *Malom salonu* 1986. vidjeli izložbe Ede Murtića i Raima Kanerve (Finska), 1988. Oliviera Debrèa (Francuska) i Miroslava Šuteja, a 1990. Tadeusa Gustawa Wiktora (Poljska) i Ivice Propadala. Nakon 1990. s tom je praksom prekinuto.

Biennale mladih, kao druga identifikacijska izložba *Moderne galerije* i Rijeke nije pretrpjela tako radikalne izmjene kao *Biennale crteža*. Kao što je već rečeno, promjene su počele ranih osamdesetih (*11. biennale*, 1981.), uvođenjem predstava, akcija i tzv. proširenih medija, ali je revijalna struktura izložbe ostala nepromijenjena. Međutim, osjećalo se da nešto nedostaje, a nedostatak je ubiciran na okruglom stolu (koji je bio upriličen u povodu *14. biennala*, 1987.) u obliku pravovremene, ali necjelovite registracije stilskih pomaka umjetnosti mladih. Takav je stav već sljedeće godine iznjedrio izložbu *Kontrolirana gesta – primjeri novog enformela i apstraktnog ekspresionizma*, a na temelju uvida u materijal koji je povjesničarima umjetnosti i kustosima bio podastrijet na *14.*, pa čak i *13. biennalu*. Izložba je bila prikazana u Koprivnici, Ljubljani, Mariboru, Subotici, Sarajevu i, na kraju, u Rijeci.

I na *15. biennalu mladih* (1989.) uočavaju se određene zajedničke karakteristike djela jednog dijela autora, a koja su našla svoje mjesto na izložbi pod nazivom *Geometrije (geometrijske tendencije u suvremenoj jugoslavenskoj umjetnosti)*. Prikazana u Rijeci krajem 1990. izložba je nastavila put po muzejima i galerijama u Skoplju, Beogradu, Subotici, Osijeku, Mariboru, Koprivnici, Ljubljani, Sarajevu i Zagrebu.

Kao s velikim skupnim projektima u koje su bile uključene muzejsko-galerijske ustanove iz cijele zemlje, tako se i s manjim

izložbama željelo dati sintezu ili barem širu sliku onoga što je na *Biennialima mladih* bilo uočeno kao drukčije, posebno ili inovativno. Dvije izložbe u *Malom salonu*, *Pet makedonskih autora* (1989.) i *Nova skulptura Slovenije* (1990.) bile su doprinos prepoznavanju kvalitativnih pomaka na oprečnim krajevima zemlje.

Nagrađenim autorima s *Biennala mladih* ljubljanska *Mestna galerija* je tradicionalno organizirala posebne skupne izložbe, a 1987./88. joj se pridružio i Split u proširenoj koncepciji izložbe mladih umjetnika nagrađenih na svim većim i značajnijim izložbama u zemlji. Nažalost je *Prisca 88*, kako je glasio naziv izložbe, trajala samo jednu sezonu.

U vezi s nagradama valja spomenuti da je na *14. biennalu* (1987.) po prvi put nagrađen jedan riječki autor, izuzmemo li *Otkupnu nagradu SIZ-a za kulturu Rijeka* koju je 1977. dobio Zdravko Milić, a koja je (kao otkupna) rang ispod glavnih. Osim toga, lokalni je *SIZ* nagradio lokalnog autora. *Nagradu za slikarstvo* dobio je Mauro Sipanov što možemo označiti prvim konkretnim rezultatom razvijanja samosvijesti riječkih umjetnika i muzejsko-galerijskih uposlenika, a što je bio i dio dugoročne strategije kako potpisnika, tako i kustosa *Moderne galerije*. Već nakon godinu dana (1988.) u tom je ozračju organizirana prva samostalna izložba u *Malom salonu* jednom mladom riječkom/istarskom umjetniku – Đaninu Božiću - koji je tada imao dvadeset i sedam godina (dobitnik *Nagrade SIZ-a kulture Rijeka* na *Biennalu mladih* 1989.). Slijedila je 1989. samostalna izložba Mirka Zrinščaka (*Mali salon*) kao konačna potvrda nove orijentacije, te Klasa Grdića 1990. Potrebno je navesti činjenicu da je *Moderne galerija* 1981. (u *Malom salonu*) organizirala samostalnu izložbu Zdravku Miliću, tada također mladom umjetniku (dvadeset i osam godina), ali budući da ni prije niti kasnije takve izložbe nisu priređivane, ovu možemo smatrati ekscesom, iznimkom koja potvrđuje pravilo.

Od većih izložbi u organizaciji *Moderne galerije* spomenimo retrospektivu Antuna Žunića (1986.), ali bez adekvatnog kataloga i tekstualnog uvida u djelo, veći prikaz recentnog stvaralaštva Ferdinanda Kulmera (1986.), opet s malim katalogom, veću izložbu Nikole Reisera (1986.), ali bez većih ambicija, te uozbiljene monografske izložbe Josipa Diminića i Maura Stipanova (obje 1987.). Retrospektiva slovenskog slikara Emerika Bernarda stigla je u Rijeku posredstvom *Moderne galerije* iz Ljubljane (1989.).

Kronični nedostatak novca i stalnog postava bio je alibijem *Modernoj galeriji* da najmanje jednom godišnje prikaže djela iz zbirki u okviru kakve tematske, kronološke, zemljopisne i/ili motivske odrednice. Kao i prijašnjih desetljeća, tako su se u drugoj polovici osamdesetih vrtjele izložbe djela iz fundusa pod nazivom *Riječko slikarstvo 1840. – 1940.* (1986.), *Ljudski lik u suvremenoj hrvatskoj umjetnosti* (1988.), *Riječko slikarstvo 1900. – 1980.* (1989.), a koje je u najboljem slučaju pratio šapirografirani “katalog”. Odmak od ove ustaljene prakse napravljen je izložbom *Osamdesete, Pogled s kraja desetljeća* (Mali salon, 1989.), ali koju nije pratio katalog, te naročito izložbom *Interpretacije* (1989., u povodu 40 godina zbirki *MGR*), kada je po uzoru na bečki *MAK* (*Museum für Angewandete Kunst*) osam riječkih umjetnika i jedan arhitekt dobilo priliku osobno izabrati i interpretirati djela iz zbirki. *Umjetnost 80-ih u Jugoslaviji* (1990.) bio je naziv izložbe iz zbirki koja je organizirana u Grožnjanu (u povodu proslave dvadeset i pet godina Grožnjana kao *Grada umjetnika*), a tom je prilikom tiskan i katalog. Ovakvo, brzo sagledavanje dekadne koja je bila na izmaku, bilo je moguće zahvaljujući promjeni u politici nagrađivanja na *Biennalima mladih*. Naime, od 1983. nadalje sve su nagrade postale ujedno i otkupne, tako da je fundus *MGR* u relativno kratkom vremenu bio bitno obogaćen.

Od ostalih manjih samostalnih izložbi u organizaciji *Moderne galerije* možemo navesti izložbu Đure Sedera (u – konačno – obnovljenom *Malom salonu*), Viktora Libla, te Bane Milenkovića i Gorana Štimca (sve 1987.). Slijedili su Belizar Bahorić i Zvonimir Pliskovac (1988.), Bruno Mascarelli i Željko Kipke (1989.), te Josip Butković koji je izložbeni prostor pretvorio u grafički atelier (1990.), slično kao što je to početkom osamdesetih učinio C. Frank– svi u *Malom salonu*.

Mali je salon, kao najatraktivniji i najadekvatniji izložbeni prostor, na samom Korzu, oduvijek bio predmetom spora – između *MGR* kao podstanara i *RTV Rijeka* kao vlasnika prostora, između *Galerije* koja je inzistirala na svojim programima i drugih potencijalnih korisnika (umjetnika, *HDLU-a*, amatera, društveno-političke zajednice itd.), te između struke i politike. Bacimo pogled na samo neke “izložbe” koje je ugostio *Mali salon* u drugoj polovici osamdesetih: Izložba *Saveza klubova mladih tehničara*, Izložba *Društva dijaliziranih i bubrežnih bolesnika* (članovi *Društva* nisu izlagali svoje umjetničke uratke, već su izlagani aparati za dijalizu i dokumentacija *Društva*), *Prodajna izložba knjiga, Parkovi i nasadi Rijeke – Izložba ukrasnog bilja!*

Od stranih umjetnika čiji su radovi u Rijeci tada rijetko gledani (mimo *Biennala crteža*) i već spomenutih, uglavnom preuzetih gotovih izložbi, 1990. je ugošćena izložba Herberta Brandla iz Beča (preuzeto od piranskih *Obalnih galerija*) i izložba *Quintetto*, petero umjetnika iz Trsta, tako bliskog, a tako udaljenog grada, koja je bila uvodom za nešto intenzivniju suradnju Rijeke i Trsta narednih godina.

Postavši ravnopravnom članicom *Međunarodnog komiteta Biennala mladih Mediterana*, *Moderna galerija* je 1990., na *Biennalu mladih Mediterana* u Marseilleu krenula s intenzivnijim predstavljanjem hrvatskih i riječkih umjetnika u inozemstvu.

U ovom nabrajanju gradova i ustanova s kojima je *MGR* dijelila organizacije izložbi može se prepoznati načelo kojim se pokušavalo (poprilično uspješno) doskočiti kroničnoj novčanoj insuficijenciji. Izložbe u suorganizaciji s drugim muzejima i galerijama štedjele su novac (ne i vrijeme i trud) s kojim se pokušavalo učiniti što je moguće više i bolje. Dodatni, planirani efekt bio je predstavljanje riječkih umjetnika u drugim sredinama i njihovo uključivanje u umjetničke tokove izvan riječkih.

Drugi dio devete dekade 20. stoljeća označio je i nastavak aktivnosti (kao i u prvoj) riječkih fotografskih snaga. Počelo je 1986. s *10. međuklupskom izložbom fotografija* (organizacija Foto-klub *Color* i Foto-kino sekcija *Baklje, INA, Rafinerija Rijeke*; sudjelovalo je 111 autora), a nastavilo se s retrospektivnom izložbom fotografija članova Foto-kluba *Color* (1987.) koja je tretirala period od 1961. do 1987. godine i izložbom Foto-kluba *Rijeka*, 1988. Iste je godine izlagao i Istog Žorž na samostalnoj izložbi, dok su se 1989. ponovo predstavili članovi Foto-kluba *Rijeka*. Miljenko Marohnić i Viktor Hreljanović održali su samostalne izložbe 1990. Sve su izložbe bile upriličene u *Malom salonu*. U galeriji *Jadroagent* 1989. samostalno je izlagao Ranko Dokmanović.

Kada govorimo o riječkoj fotografiji i fotografiji u Rijeci, koja ima dugu i bogatu tradiciju, treba spomenuti da je u *Modernoj galeriji* zbirka (kreativne, umjetničke) fotografije osnivana najmanje dva puta; prvi put 1981., ali bez konkretnih akvizicija koje bi slijedile puki administrativni čin osnivanja i drugi put krajem devedesetih kada je ponešto i uvedeno u knjige inventara (uglavnom darovi i fotografije Damira Fabijanića s izložbi arhitekture Rijeke).

Osim tradicionalnih izložbi riječkog *HDLU-a* “u povodu” (29. novembra, Dana mornarice, Dana žena, Dana oslobođenja Rijeke itd.) koje su bile, kako bismo to danas rekli, arčenje novca poreznih

obveznika, a od kojih je izložba u povodu Dana Republike figurirala kao godišnja revijalna izložba *HDLU-a*, često su se održavale i izložbe gostiju iz drugih udruženja (Dubrovnik, Banja Luka, Savez *HDLU-a* itd.).

Od parova koji su isprepleli svoje životne i umjetničke puteve (barem za neko vrijeme, a ponekad trajno) zanimljivo je registrirati izložbe (u vlastitoj organizaciji) Miljenke Šepić i Francesca Sechija, Mirka Zrinščaka i Julije Bornefeld, Dalibora Laginje i Gordane Matijević, te Zdravka i Sanje (Švrljuga) Milić. Ostali mladi parovi (čime su se smanjivali troškovi najma izložbenog prostora) bili su Robert Pauletta – Bojan Šumonja i Claudio Frank – Igor Rukavina. Samostalno su izlagali u osobnom aranžmanu Klas Grdić (1987.), Dalibor Laginja (1988.), Claudio Frank i Branko Mohorović iz Labina (oba 1989.), jedan od naših rijetkih Beuysovih učenika. Sve su izložbe održane u *Malom salonu*.

Zaigrana izložba pod nazivom *Simulacija* okupila je 1990. u *Malom salonu* heterogenu grupu autora koji su se poigrali svime što im je bilo nadohvat ruku i očiju. Vesna Rožman (primarno dizajnerica), Istog Žorž (fotograf), Siniša Božunović (grafičar), Ranko Dokmanović (fotograf), Biserka Lenac (aranžer – dekorater) i Egon Hreljanović (fotograf) ostvarili su izložbu koja je funkcionirala kao paradigma postmodernog stanja u kome je sve dozvoljeno. Bez velikih (ako ikakvih) pretenzija i gesta, autori su posvjedočili kreativni čin kao puko zadovoljstvo i istovremeno ironizirali smrtnu ozbiljnost suvremene umjetničke prakse.

Izložba *Grafika na Pedagoškom fakultetu u Rijeci* (Mali salon, 1988.) se, pak, pokazala kao obvezujuća, jer je na istoj prepoznat nukleus onoga što je 2006. godine, na *4. hrvatskom trijenalu grafike* u Zagrebu, konačno i sigurno određeno kao *Riječka grafička škola*.

Početkom perioda koji nam je na dnevnom redu (1986.), u *Pomorskom i povijesnom muzeju Hrvatskog primorja* otvorena je izložba *Juraj i Karlo Drašković kao fotografi* koja je bila malo otkriće u Hrvatskoj

i Jugoslaviji (preuzeto od *Muzeja za umjetnost i obrt* iz Zagreba), jer je predstavila do tada stručno neobrađene fotografije ovih hrvatskih plemenitaša, utemeljitelja fotografije i umjetničke fotografije u Hrvatskoj 19. stoljeća. Kraj je perioda (1990.), pak, obilježen povijesnom izložbom *Fotografija u Rijeci* koja je bila jedan od temelja (kronološki) procesa otkrivanja povijesti i identiteta grada.

Prije toga, krajem 1988. jedna je (prigodna) izložba označila početnu točku potrage za osobnom kartom grada. Bila je to izložba dr. Radmile Matejčić, neadekvatno nazvana *Kako čitati grad* (jer su bile izložene slike starih majstora iz fundusa muzeja), a organizirana u povodu prvog izdanja istoimene knjige.

Od povremenih likovnih ili fotografskih izložbi značajne su bile *Republička izložba fotografija RI '86.*, izložba Ladislava Šošterića (1986.), *Mladi slovenski strip i Romolo Venucci: Motivi iz Starog grada* (1989.), te izložba mlade Melite Sorole-Staničić (1990.).

Jugoslavenski umjetnički projekt '90 po ideji Klaudija Kopajtića (u *Malom salonu* održao 1990. zanimljivu izložbu pod nazivom *KKAKK*) i u organizaciji *Centra za kulturu*, u *Pomorskom muzeju* trajao tri dana 1989. i događao se na više punktova u gradu. Bio je zamišljen kao niz izložbi, ambijentalnih intervencija, foto-akcija, performancea, modnih događanja itd. u kojima su sudjelovali autori koji su se bavili netradicionalnim umjetničkim izrazima (German, Kuzmanov, Mustać, Nemarnik, Delimar itd.). Projekt se trebao nastaviti cijelu sljedeću godinu u većim likovnim centrima zemlje, ali nije uspio konzumirati sve svoje ambicije.

Ostale izložbe *Pomorskog i povijesnog muzeja* tangirale su uglavnom osnovnu muzejsku djelatnost unutar odjela kao što su etnologija, arheologija, pomorstvo itd., ako nisu bile u funkciji tzv. društveno-

političke zajednice (npr. *Arhitektura i građevinarstvo SSSR-a, Gdynia kroz povijest, Tehnika medicini* itd.).

Od izložbi *Muzeja narodne revolucije* (danas *Muzej grada Rijeke*) treba izdvojiti samostalnu izložbu Voje Radoičića (*Snoviđenja*, 1990.) i izložbu *14. izvanredni kongres SKJ* (1990.), prvu izložbu kojom su djelatnici muzeja naznačili novu muzejsku orijentaciju u promišljanju i interpretaciji aktualnih zbivanja.

Ostali izložbeni prostori Rijeke s ove su vremenske distance teško dohvatljivi, jer o njihovoj djelatnosti nedostaje temeljna dokumentacija, pa nam tek sekundarni izvori dopuštaju djelomičnu rekonstrukciju. Arhiva *Centra za kulturu (HKD-a)* ne postoji (bačena, uništena?, nakon provale od strane gradske administracije 1995.), slično kao i arhiva *Doma JNA* (danas izložbeni prostor *Filodrammaticae*), uz koju su nestale i umjetnine koje je *Dom* posjedovao. *Hrvatsko društvo likovnih umjetnika Rijek*a ne vodi evidenciju o izložbama, pa samo možemo nagađati koje su se izložbe održavale u galerijama *Juraj Klović* i *Jadroagent*, dok su se izložbe organizirale tek sporadično u *Omladinskom klubu* (danas *Palach*) i na Trsatskoj gradini (ljetni mjeseci). Ipak, znamo da su sve navedene prostore najčešće koristili članovi riječkog *HDLU-a*.

Od dostupne nam dokumentacije (katalozi) Izložbenog prostora *Centra za kulturu* pažnju može privući serija izložbi kojima je *Centar* pokušavao oblikovati identitet svog likovnog programa. Riječ je o nekoliko izložbi žena-slikarica, sve iz zbirke dr. Josipa Kovačića iz Zagreba: Anka Krizmanić (1986.), Nasta Rojc (1989.) i Zdenka Ostović Pexidr Srića (1990.). Značajna je bila i izložba *Ars sacra* (1990.), izložba sakralnog slikarstva Rijeke i regije (16. i 17. st.) koju je pratio adekvatan katalog (rad Nine Kudiš), ali je stanje slika (većim dijelom u vlasništvu *Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja*) bilo katastrofalno,

a izložbeni prostor (foaje današnjeg *Hrvatskog kulturnog doma*, bez adekvatne rasvjete, mikro-klime itd.) apsolutno neodgovarajući.

Za kraj ću se poslužiti jednim auto-citatom iz kritike koju sam napisao prigodom izložbe, a koji precizno ocrtava stanje onoga vremena koje je u sebi nosilo klice i mladice promjena: *Rijeka krupnim skokovima grabi u prošlost. Između doskoka nalaze se prazni prostori; izložba Fotografija u Rijeci je imala djela, a nije imala katalog; Ars sacra ima katalog, ali nema umjetnine. Hoćemo li se ikada moći prepoznati u cijelosti, nakon sistematskog rada koji će u obzir uzimati sve uvjete struke, a ne samo prigodničarski (instrumentalizirano) zahvaćati u baštinu kada se za to steknu politički, organizacijski i financijski uvjeti?* (Puno pitanja i jedan odgovor, *Novi list*, Rijeka, 21. studenog 1990.).

veljača 2007.

14. biennale mladih u Rijeci

Već na početku promišljanja ovogodišnjeg, 14. po redu *Biennale mladih* i promatraču i organizatoru nameće se pitanje da li *Biennale mladih*, ovakav kakav jest, ispunjava očekivanja? Da li dostiže ciljeve koje si, kao jedina smotra mlade umjetnosti u zemlji (autori do trideset i pet godina starosti) postavlja? Na ta su pitanja pokušali odgovoriti i jugoslavenski povjesničari umjetnosti, likovni kritičari i sami umjetnici na skupu koji je dan nakon otvaranja izložbe bio upriličen u *Modernoj galeriji*.

Teme razgovora bile su *Biennale mladih* – analiza dosega i sugestije za budućnost i *Sadašnji trenutak mlade jugoslavenske umjetnosti*. Prvi je dio razgovora bio žustriji i živahniji, a kretao se unutar tri osnovna pitanja: da li *Biennale mladih* kao revijalna izložba, kao što je bio i do sada (presjek recentnog stvaralaštva), da li izložba s tezom, konceptijska izložba koja bi pokušala otkriti nove pomake u umjetnosti mladih, pa bi autori bili direktno pozivani (s obzirom na mišljenja selektora), ili izložba sa zadanom temom, svaki put, naravno, drugom? Tijekom razgovora nekako se uspio iskristalizirati stav da *Biennale mladih* ostane izložba revijalnog karaktera, s argumentacijom da takav način organizacije uvijek donosi neka nova imena i rješenja koja izmiču opsegu informiranosti galerijsko-muzejskih radnika. Međutim, kada je bilo riječi o dosezima *Biennale*, napomenuto je da do 1981. godine (*11. biennale mladih*) izložba nije pravovremeno registrirala sve medijske i stilske pomake suvremenosti. Konceptualizam je, naprimjer, tijekom 70-ih godina s *Biennale mladih* potpuno izostao. Tek 1981. godine uvođenjem sekcije

Proširenih medija (ambijenti, video, akcije, performanci, happeninzi, *mail-art*, istraživanje zvuka i sl.), kao stalnog dijela *Biennala* i ponovnim zanimanjem umjetnika za slikarstvo (s povratkom slikarstvu), riječki *Biennale mladih* dostiže svoje vrijeme i postaje mjesto relevantnog pregleda dosega umjetnosti mladih Jugoslavije.

Na skupu je još bilo riječi o nagradama (čiji je iznos premalen, s obzirom na vrijednost djela i na činjenicu da su nagrade ujedno i otkupne), o katalogu koji dizajnom i kvalitetom reprodukcija ne prati rast izložbe, o tradicionalno nedostatnom prostoru za izlaganje i o neizbježnom novcu koji je jedan od osnovnih uvjeta da se sve lijepe želje ostvare. Bilo je riječi i o gornjoj dobnoj granici izlagača (trideset i pet godina), koju su neki smatrali previsokom, a neki preniskom.

Od velikog broja konstruktivnih prijedloga, što je pokazalo da je izložba prirasla srcu i povjesničarima umjetnosti i samim umjetnicima, valja izdvojiti sljedeće: organizatori trebaju u vremenu između dva *Biennala* pratiti događanja na prostoru Jugoslavije (što znači posjećivati izložbe i ateliere); u katalogu treba biti više, po mogućnosti sintetski orijentiranih tekstova, poglavito mladih likovnih kritičara koji su često upućeniji u način razmišljanja generacijskih srodnika, a što bi bila kvalitativna protuteža revijalnosti i rastresitosti izložbe; trebalo bi povećati fond za nagrade, eventualno sponzorstvom radnih organizacija; male, *Biennalu* prateće samostalne izložbe autora koje odabere organizator, trebale bi nadopuniti fragmentarnost predstavljanja autora s jednim ili dva rada i na taj način pružiti potpuniju sliku situacije, kao i ukazati na kvalitetna ostvarenja nastala između dva *Biennala mladih*. Posebno bi trebalo raspravljati o prijedlogu da se u *Biennale* uključe novi mediji, kao što je fotografija, design, ili čak kazalište, jer osim sekcije *Proširenih medija*, na izložbi su zastupljeni jedino slikarstvo i kiparstvo. No, čini

se da bi takvo proširenje prelazilo trenutne mogućnosti organizatora
- *Moderne galerije* u Rijeci.

Neizrečeni zaključak prvog dijela razgovora mogli bismo opisati kao mišljenje većine da revijalnu otvorenost, uz kvalitativnu selektivnost *Biennala*, ne treba mijenjati već samo smisleno i pažljivo nadograđivati.

Lijeno poslijepodne drugog dijela okruglog stola nije iznjedrilo neka spektakularno nova razmišljanja o *Sadašnjem trenutku mlade jugoslavenske umjetnosti*. Evidentirano je sveprisutno šarenilo koje se može shvatiti u doslovnom i prenesenom smislu. Sekcija *Proširenih medija* je prepoznata kao nepotpuni pogled, što nije ovisilo toliko o organizatorima, koliko o prijavljenom materijalu, ali je unisono zaključeno da s takvom praksom treba nastaviti, jer time i dio vanjskih prostora grada živi s mladom umjetnošću i s *Biennalom mladih*.

Ove su se godine ponovo pojavila neka slikarska rješenja koja stoje u raskoraku između poznatih stilova – apstraktnog ekspresionizma i enformela. Žiri je takve radove i apostrofirao nagradama. Dakako, ne samo zbog zanimljive novine.

A sada promotrimo što je *14. biennale mladih* donio na području slikarstva.

Mlada je umjetnost u previranju. Ono što danas zovemo pluralizmom stilova, veliki je uskipjeli lonac u kome polako (ali sigurno) dolazi do fermentacije; odvajaju se djela i autori koji u umjetnost mogu unijeti svježu novinu, promišljenu cjelovitost izraza, trenutak kreativne nesigurnosti i debalansa, izraz koji će odgovarati jednom budućem vremenu. Nije riječ o nekoj novoj avangardi ili o monističkoj utopiji (mada se u stalnoj mijeni može i s tim računati), jer pluralizma je oduvijek bilo, samo je veći dio prisutnih stilova manje dolazio do izražaja u susretima s osmišljenim umjetničkim nastupima koji su se izražavali jezikom svog vremena. Prije se radi o naslućenom novom jeziku koji će



Jusuf Hadžifejzović,
Rijeka depo, 1987. - 2003.

nakon ovog “vremena bez stila”, poremetiti sve naše dosad ustaljene i uvriježene metodologije, načine percepcije i recepcije umjetničkog djela.

Do tog vremena, u sveukupnoj umjetnosti, kao i na *14. biennalu mladih*, možemo se susresti s “novim”: apstraktnim ekspresionizmom, figurativnim ekspresionizmom, figuracijom, geometrizmima i konstruktivizmima svih vrsta, plasticizmom, kubizmom, pop-artom, enformelom, socrealizmom (i onim običnim realizmom) konceptualizmom, post-konceptualizmom, infantilizmom itd. Od novijih stilskih obrazaca ponovo su tu grafiti-art, derivati transavangarde i anakronizma – uopće – *Nova slika*. Zvuči neobično, ali uz ove nabrojane još bi se moglo pronaći ponešto neo-stilova.

Gotovo da je svaka slika stil za sebe, ali s jasnim referencama na prošla stilska razdoblja. Povijest umjetnosti nesebično daje, jer nema drugih mogućnosti pred umjetnicima koji otimaju. Konsakrirane vitrine s reliktima prošlosti su razbijene i počela je pomamna trka po muzejskim salonima. Zrcalo u kojemu se ogledala Meduza i skamenila vlastitim

pogledom je puklo, a fragmenti se spajaju nasumice, prema sjećanju ili zlonamjernoj zloradosti. Ovakva umjetnost u potpunosti odgovara ovom, našem vremenu kaosa, bezbrojnih mogućnosti i nada.

Budući da slikarstvo, dakle, teško možemo svesti barem na nekoliko osnovnih, dominirajućih misli ili oblika, obratit ćemo se vlastitoj subjektivnosti i izdvojiti zanimljivije ili neobičnije pojave.

Jedna od takvih je neo-pop-art koji prepoznajemo u radovima Ljube Bugarškog (Beograd), Ivana Stančića (Zagreb) i Nenada Voriha (Zagreb). *Talking Heads* je kolaž (od fotografija i papira u boji) Ljube Bugarškog, jednostavne tehnologije (rezanje i lijepljenje), izrazito populističke teme (rock sastav) i nepretencioznosti. Ili kako sam autor navodi (u *Vodiču po izložbi* koji je sastavljen od pisanih iskaza umjetnika): *Kolaž Talking Heads rađen je jarkim, čistim bojama, koncentrisanim u pravilne geometrijske oblike – koji su raspoređeni tako da stvore utisak sklada i radosti... Njegova svrha je da se dopadne.* To je eklatantno pop-artistički stav – najlakši put je i najbolji, nebitno se izdvaja kao bitno. Za razliku od Bugarškog, koji poruku poistovjećuje s likovnom predstavom, Nenad Vorih polazi od idejnog predteksta: *Sadržajno, moje su slike vezane za poetiku današnjice. Fotografije, stranice ilustriranih časopisa, moda, reklame, sve to može biti provokacija koja me motivira da slikam. To je svijet koji me okružuje, u kojem sam odgojen i koji poznajem. Njegovo formalno značenje me ne zanima. Bitan je duh banalnog i jeftinog...* (*Vodič po izložbi, 14. biennale mladih*). Ali uz *duh banalnog i jeftinog*, što odgovara maniri pop-arta, Vorih veže i slikarski izrazito ekspresivnu formu, što je dodatni značenjski impuls. Treći neo-pop-artist, Ivan Stančić, nalazi se, po pristupu problemima, između prve dvojice. Stančić izdvaja fragmente okoline, pojednostavljuje oblike i boja ih jednostavnim, ublaženim primarnim bojama. Stančićeva nepristrana objektivizacija i kadriranje neuglednih detalja, čine od slike tek skup oblikovnih zanimljivosti.

Po zanimljivosti, koja se očituje kao zaboravljeni društveni angažman, izdvaja se *Crveno – crna internacionala* Rajka Radovanovića (Zagreb). Uz ideološke simbole (zvijezda, srp i čekić), pojavljuje se na slici i narkomanski pribor – cilindar s klipom i šupljom iglom. Boje imaju također ideologijske naboje – crvene i crne. Čitanje poruke je vrlo jednostavno (kroz naslov), s dodatkom značenja: nije li ideologija narkomanija duha? Radovanovićevo bismo slikarstvo (uz ono Vlade Marteka i Svena Stilinovića iz Zagreba, koji ovoga puta ne izlažu na *Biennalu mladih*), mogli nazvati novim socrealizmom, jer je izuzetno neposredno u prenošenju poruka, te zbog ikonike identične povijesnom socrealizmu.

Donekle sličan stav zauzima i Helena Klakočar (Zagreb) s pastelom *Ivo Strugar*, ali se njezina angažiranost da proniknuti tek nakon literarne razrade i uvida u siže.

Infantilizirani izraz njeguju Anto Kajinić (Zenica), Bane Milenković (Novi Sad – Zagreb – Pula) i Dražen Trogrlić (Zagreb). Dok je Milenković najuvjerljiviji u svom vraćanju primarnim likovnim impulsima dječastva, Kajinić, u okvirima mlade umjetnosti Jugoslavije, polaže autorsko pravo na takav izraz s kojim se pojavio još 1981., na *11. biennalu mladih*.

Na razini tehničko – tehnoloških zanimljivosti, izdvajamo grafiti-art Dušana Gačića (Zagreb) i Manuele Vladić (Zagreb). Vladićevoj je *sprey*, ipak, samo dobrodošlo i odgovarajuće sredstvo za postizanje efektnog vizualnog učinka kojim dovršava kolažiranje kič sličice. Gačić, naprotiv, svjedoči duboki egzistencijalistički patos, a svoje ekspresivne grafite obično izvodi na fasadama gradskih eksterijera. Mada neprimjereno, iako ne i nedjelotvorno, za ovu je priliku rad izveden na kartonu.

Na razmeđi apstraktnog ekspresionizma i enformela, na strani jedne nove osjetilnosti za materijal i za vrijednosti tona, stoje Sandi Červek

(Murska Sobota), Miroslav Đorđević (Beograd), Igor Fistrič (Ljubljana, nagrada za slikarstvo), Marijan Gumilar (Ljubljana), Anto Jerković (Zagreb), Ksenija Mogin (Rijeka), Jelena Perić (Zagreb) i Brane Sever (Ljubljana, nagrada za slikarstvo). Broj autora, od kojih je većina bila sličnim radovima prisutna i na prošlom *Biennalu*, dovoljan je da se ovoj pojavi, u neka dogledna vremena, posveti posebna pažnja. Uglavnom tamni tonovi na slikama ovih autora odaju i odnos prema stvarnosti u kojoj djeluju. Gusta pigmentacija, taktilne vrijednosti namaza, jasan trag geste i izraziti senzibilitet za boju, osnovne su značajke ovih novih i još nepotpuno jasnih autorskih impostacija.

Totalnu bi zbrku u budućnosti mogao načiniti rad Dušana Jurića (Zagreb), *A-Z-N-E-S-O-L-O-T-I-T*, što će reći *Senza titolo* (u prijevodu s talijanskog, *Bez naslova*). Izokrenutost uobičajenog postupka i pristupa rješavanju formi (koje otčitavamo već u dvostrukom izvrtanju naslova), mogla bi obezvrijediti sve kategorijalne aparate struke i umjetnosti podastrijeti sasvim nove horizonte. Slično je i s radovima autora kao što su Blagoja Manevski (Skopje), Vlado Stjepić (Grosuplje), Nenad Vorih (Zagreb), Dunja Zupančić (Ljubljana) ili grupa *Zvono* (Sarajevo). Svi ovi autori, u manjoj ili većoj mjeri, poput dr. Frankensteina spajaju nespojive stilske obrasce, sasvim suprotne u svojoj osnovnoj biti. To je postupak jednak diletantizmu samoukih, ali je kod ovih autora svjestan i ničim ublažen. Kako kaže B. Manevski: *Vrijeme i prostor u mojim slikama imaju svoje koordinate i moguća su ispreplitanja koja obično ne bismo postavili. Tako pokušavam izgraditi jedan osobni univerzum iz raznolikih dijelova. Uzeti izdvojeno, svi upotrebljeni elementi su prepoznatljivi, ali iskaz u cjelini je potpuno nov.* (Vodič 14. *biennala mladih*). Ali to je već tema koja zahtjeva posebnu i detaljniju obradu.

Ako je riječ o novom, dakle, o originalnom, začudnom i inventivnom, onda svakako treba govoriti o grupi *Most* (autori iz

Slovenije: Bojan Štokelj, Edi Štefančič, Silvo Župančič). Glazba (stvorena u špilji) koja izvire iz njihovog zvučnog objekta pod nazivom *Putokaz, oduzima politici umjetnost, umjetnosti značenje i značenju označitelja*. Ono što ostaje je znak bez forme, čisti sadržaj, pojam očišćen od oblika, dakle, paradoks. A paradoksalan je i sam objekt koji ne usmjerava nigdje, osim u sebe samog.

Od izlagača iz regije, ove godine bilježimo veću grupu koja poprima oznake skupine umjetnički stasalih autora koji će obilježiti buduća vremena. To su: Marina Banić, Marijan Blažina, Đanino Božić, Klas Grdić, Želimir Hladnik, Fulvio Juričić, Zdravko i Sanja Milić, Ksenija Mogin, Krešimir Sokol, Mauro Stipanov (nagrada za slikarstvo), Miljenka Šepić, Goran Štimac, Bojan Šumonja, Krešimir Mustać i Mirko Zrinščak.

Još treba spomenuti i autora iz Pule, Predraga Spasojevića, koji ne izlaže na *14. biennalu mladih*, ali je na njemu prisutan kao autor vrlo uspjelog i svježeg dizajnerskog rješenja plakata i naslovnice kataloga.

Kakvi su stvarni dosezi ovogodišnjeg *Biennala mladih* moći će se ocijeniti, kao uostalom i uvijek u umjetnosti, tek nakon određene vremenske distance koja će srediti dojmove i razjasniti nedoumice.

Časopis *Pogledom u riječ*, Rijeka, 1987.

Trideset godina Biennala mladih

Biennale mladih! Koliko želja, nadanja, radosti i razočaranja, pa čak i ljutnji i suza u toku trideset godina, od davne 1960. do danas. Teško bi bilo izbrojiti koliko je autora slalo svoje radove u Rijeku, svake druge godine u travnju, koliko je radova prošlo kroz *Modernu galeriju* kao prvu stanicu na putu u buduću slavu ili zaborav. Listajući kataloge prošlih *Biennala*, sjećamo se mladalačkih lucidnosti ili grešaka danas poznatih autora i onih drugih čija su se imena izgubila u prošlosti. Kakvog je smisla imao i kakvog smisla ima danas *Biennale mladih*? Pokušajmo na ovo pitanje odgovoriti jednim kratkim pogledom u prošlost.

Bitka za slobodni likovni izraz

Prvi *Biennale mladih* (1960.) imao je zadatak *prikazati umjetničko stvaranje na području slikarstva i kiparstva iz čitave FNRJ*. Taj zadatak, nešto proširen (medijski), ostao je aktualan i do danas. *Biennale mladih* je prvenstveno jugoslavenska izložba, a svoj smisao i korijen u Rijeci našao je u poznatim riječkim *Salonima* koji su u zemlji bili prvo mjesto “jugoslavizacije” umjetnosti (do prvog *Salona*, 1954., autori su dijeljeni po republikama). Na prvom *Biennalu* sudjelovalo je trideset i šest autora (među njima Džamonja, A. Jemec, Šejka, Veličković, O. Logo, Šutej...), a dobna granica nije bila trideset i pet, već trideset i dvije godine. Skroman u broju autora i djela, *Biennale* 1960. godine bio je velik u kvaliteti; slijedio je ideju uključivanja umjetnosti Jugoslavije u svjetsku umjetničku scenu, djelima koja su korespondirala s najsuvremenijim likovnim kretanjima. Bilo je to vrijeme bitke za slobodni likovni izraz, bitke za

apstrakciju koja je svoju saveznu promociju imala 1954. na prvom riječkom *Salonu*. Uz dr. Borisa Vižintina, predstavnika organizatora izložbe, Rijeka je bila zastupljena Marijom Čanić (kustos *MGR*), Vladom Potočnjakom (član sekretarijata izložbe) i Vojom Radoičićem, kao jedinim izlagačem iz Rijeke.

II. biennale mladih još je smjelije zakoračio u suvremenost jer se na izložbi mogao registrirati enformel kao novi pravac u umjetnosti (Feller, Turinski, Baretić, Bernik, Jemec, Kalčevski, Protić). Paralelno je tekla struja magičnog realizma predstavljena radovima Leonida Šejke, Šošterića, Popovića i Jordana. Izložbu je postavio Edo Kovačević. Ne, Rijeka 1962. nikako nije bila provincija.

Enformel je bio dominantan stil i na *III. biennalu mladih* (1964.). Kao kuriozitet spominjemo da je tada u Rijeci izlagao (po prvi puta uopće) i mladi slikar Zdenko Rus, student povijesti umjetnosti na *Filozofskom fakultetu* u Zagrebu, danas poznatiji kao kustos *Moderne galerije* u Zagrebu. Na toj izložbi sudjelovao je i veliki broj naivaca, u skladu s tada proklamiranom idejom da je svaki stvaralački čin ujedno i umjetnički.

Prijelom u organizmu Biennala

IV. biennale mladih (1966.) živi u znaku početaka geometrijske apstrakcije, vjerojatno pod utjecajem *Novih tendencija* (izložbe i pokret) iz Zagreba. U Rijeci izlažu Dugonjić, Feller, Galić, Kuduz, Majdandžić, Naumov, Schramadei, Z. Šimunović..., kao mladi predstavnici novog vremena koje je vjerovalo u demokratizaciju umjetnosti, u mogućnost da umjetničko djelo multipliciranjem postane dostupno svima. Preko radova Dušana Otaševića u Rijeci se pojavljuje i pop-art, koji je puno snažnije i brojnije prisutan na *V. biennalu* (1969.).

Peti po redu *Biennale* predstavlja i svojevrstu vremensku cezuru, jer se dogodio tri godine poslije prethodnog, umjesto biennialne dvije.

Dobna granica za sudjelovanje na izložbi pomaknuta je s trideset i dvije na trideset i pet godina. Vjerojatno je to vremensko proširenje (pomaknuta granica "mladosti" i pauza od tri godine) bilo razlogom što je došlo do očitog prijeloma (kvalitativnog i kvantitativnog) u organizmu *Biennala*; pojavljuje se velik broj novih autora (povećava se i njihov apsolutni broj), izložba je stvarni presjek bogatog likovnog života zemlje i mlade umjetnosti, zastupljeni su svi značajni pravci i stilovi, od pop-arta (Damjanović, Dželetović, Jesih, Šutej – dobitnik nagrade za objekt), preko geometrije koja je u punom zamahu, do Novog realizma P. Restanyja.

Ali, koji je bio dublji uzrok takvog poleta? Naravno, studentska '68! Zato se *Biennale* i nije održao 1968. godine, prema programu, jer su vremena bila nesigurna, a umjetnost opasna. Već je sljedeća godina donijela bogate plodove studentskog bunta, a *Biennale* je, mada u 1969. osvježen i relevantan, izgubio priliku da i sam dade obol revolucionarnoj '68.

Peti je *Biennale* bio vrhunac. Onaj šesti (1971.), potvrđuje sva stilska opredjeljenja prošlog i skromno (jednim radom dvoje autora), dakle eksczesno, bilježi početke konceptuale i Nove umjetničke prakse u Jugoslaviji (rad Nuše i Sreće Dragana). Spomenimo, opet kao kuriozitet, da je na *VI. biennalu* sa slikom u duhu geometrijske apstrakcije sudjelovala Marina Abramović, autorica koja je danas dio svjetske umjetničke scene.

Gubitak svježine i aktualnosti

Godine 1973. (*VII. biennale*) počinju financijski problemi *Biennala*, *Moderne galerije* i općenito kulture u zemlji. Kako B. Vižintin navodi u predgovoru kataloga, do početka izložbe nisu bila osigurana sredstva, pa je i to (možda) jedan od razloga što riječka manifestacija mladih gubi svježinu i aktualnost, ne prepoznaje novo u umjetničkoj praksi i



Robert Šimrak,
Living well is the best revenge,
1989., 16. biennale mladih

ograničava se na tradicionalne medijske dosege. U nastavku (*VIII. biennale '75.*), izložba pruža jednaku sliku, a jedini događaj vrijedan spomena je prisustvo hiperrealističkog slikarstva (Berko, Fatur, Hafner, Muljević).

Možda je 1977. i *IX. biennale mladih*, godina najdublje krize u koju je ova manifestacija s velikim pretenzijama upala. U vrijeme kada je Nova umjetnička praksa, kao stvarni izraz mlade umjetnosti, najordinarnija činjenica, na žiriranju su odbijeni: Belić, Rašić, Santrač, Kraus, Maračić, Schubert, Kipke, Trbuljak i Demur – cvijet tadašnje, poglavito hrvatske konceptuale. Unatrag više *Biennala* autori se ponavljaju (kao i vrsta radova), tako da s pravom možemo zaključiti da je izložba u krizi (bez obzira na čak dvije stotine i četrnaest prijavljenih autora). Ipak *Biennale* je imao dovoljno hrabrosti (ili nesmotrenosti) da kao dva izolirana primjera (Bijelić i Sokić) registrira prisustvo primarnog i analitičkog slikarstva. Na sljedećem *Biennalu* će Milivoj Bijelić za isti koncept čak dobiti nagradu za slikarstvo. Ta je godina i vrijeme nove generacije riječkih

umjetnika (Karina, Kutnjak, Mavrić, Milić) koji će se kasnije u sve većem broju pojavljivati na pozornici izložbe.

I 1979. (*X. biennale*) protiče u nedefiniranom šarenilu. S obzirom na objektivnost koju nam daje vremenski odmak, na *X. biennalu mladih* možemo u djelima Nenada Dančua i Zvezdane Fio pronaći rudimente Nove slike.

Biennale doživljava renesansu

Početkom osmog desetljeća, 1981. u svom 11. izdanju, *Biennale* doživljava renesansu - uvode se tzv. akcije izvan klasičnog postava. Izložba s drugog kata *Galerije* silazi u grad, na ulice, trgove, u *Mali salon* na Korzu i među ljude. Ne čeka više posjetitelje, već im hrli u susret. Kako je Rijeka, na kraju desetljeća koje je drugdje u Jugoslaviji bilo obilježeno takvim neformalnim umjetničkim iskazima, reagirala? Najkraće rečeno – nespremno. Milicija ima pune ruke posla da zaustavi nenajavljenju reklamu za predstavu *Bježeći Japanac*, *Pocestnog gledališta "Predrazpadom"* iz Ljubljane, koja se odigrala na Korzu, kao i u vrijeme trajanja same predstave. Stariji posjetitelji su u *Modernoj galeriji*, na otvorenju, konsternirani golim tijelima Miroslava Savića i Dragane Jovanović u performanceu *Tjelesni gong*, a u *Malom salonu* Vlasta Delimar svojom *Taktilnom komunikacijom* (pipanje i milovanje nepoznatih) tjera publiku na ulicu.

Izložba je dobila na aktualnosti i u svom klasičnom dijelu. Inauguracija Nove slike - na venecijanskom Biennalu 1980. - odrazila se i na riječkom (Tutta, Fio, Ivančić, Manev, Rončević, *Alter Imago*, Beban), jednako kao i pojava Druge skulpture (što je kiparski ekvivalent Novoj slici) s djelima Drinkovića, Kovačića, Olge Milić, Slaka i Zaplatila. *Biennale* postaje aktualan, svjež, intrigantan, otvoren, pa se tako 1983. (*XII. biennale*) prvi puta pojavljuje i *video-art* kao integralni

dio izložbe. Sada izložba već suvereno vlada suvremenim pojavama u mladoj umjetnosti Jugoslavije, pa u sebi može prepoznati najoriginalnije doprinose nove umjetnosti, a što se ističe nagradama: Alavanja, Kipke, Mikić, Beban, Popržan.

Sigurnim korakom nastupa XIII. izdanje *Biennala mladih* (1985.), s tristoti prijavljena autora, s maksimalnom tolerancijom svih vidova umjetničkog izražavanja (video, zvuk, *mail-art*, akcije, instalacije, ambijenti, knjige umjetnika itd.). Izložba se osjeća i događa u gradu (slike na zidovima Staroga grada, na primjer), u *Malom salonu* i ispred njega, a iz izložbenih prostora *MGR* djela se premještaju na hodnike, stubišta, prolaze... Kao izraz prekida diskriminacije tzv. bespredmetne umjetnosti uvodi se nagrada – stimulacija za izvedeni projekt. Kao posebno priznanje žirija tu nagradu dobija grupa *IRWIN*. Opet je na dnevnom redu venecijanski Biennale (1984.) s pokušajem inauguracije anakronističkog slikarstva na čiji sirenski zov reaguju Grozdanić, Radić i Vrkljan (kao sudionici *Biennala mladih*). S druge se strane pojavljuje tip slikarstva sa širinom stila, uvjetno nazvan Novi enformel (Fistrić, Gumilar, Jerković, Mogin, Perić, Sever, S. Stanković).

Taj će pravac biti još izrazitije prisutan 1987. na *14. biennalu mladih*, kada je poslužio za formiranje posebne izložbe pod nazivom *Kontrolirana gesta – primjeri novog enformela i apstraktnog ekspresionizma*, izložbe koja je revijalnost *Biennala mladih* pretočila u programsku aktivnost zaokruživanja situacije – u sintezu. Ovaj je *Biennale* poslužio i kao ishodišna i referentna točka mnogih drugih izložbi širom zemlje, a koje su imale pretenzije ka stilskom ili kakvom drugom konceptijskom utemeljenju (*Ružičasti nihilizam* – Sarajevo, *Grupe u jugoslavenskoj umjetnosti* – Apatin, *Angažirana umjetnost* – Banja Luka, *Mlada makedonska umjetnost* – Rijeka itd.).

Nova generacija riječko – pulskih umjetnika

Na 14. *biennalu* pojavljuje se nova generacija riječko-pulskih umjetnika: Banić, Blažina, Božić, Grdić, Hladnik, Juričić, Švrljuga, Mogin, Sokol, Stipanov, Šepić, Štimac, Šumonja, Mustać, Bussov... broj i kvaliteta koja obećava. Da se radilo i o kvaliteti svjedoči nagrada za slikarstvo koja je po prvi put na *Biennalu mladih* pripala jednom riječkom autoru – Mauru Stipanovu. Da li je to Rijeka postala likovni centar ili je grad dobio na samosvjesti, tek *Biennale mladih* je, uz ostale izložbe *Moderne galerije* i drugih ustanova u gradu, odigrao svoju ulogu i u domicilnom gradu – odgojio je generaciju mladih autora koji mogu ravnopravno stati uz bok kolegama iz Ljubljane, Beograda ili Zagreba.

Možemo li biti zadovoljni?

Nije na odmet spomenuti i historijat financiranja *Biennala*. U početku je to izložba saveznog ranga; financira se iz *Fonda za unapređenje likovnih umjetnosti* (Beograd), *Republičkog fonda za unapređenje kulturnih djelatnosti* (Zagreb) i *Fonda za kulturu Općinske skupštine Rijeke*, dok je suorganizator *Fond "Moša Pijade"* iz Beograda. Danas se *Moderne galerije* bori da dobije kakva-takva sredstva iz Zagreba, a veći dio plaća Rijeka. Po sadržaju i kvaliteti jugoslavenska manifestacija, po financiranju općinsko-republička.

Da se stvarno radilo o jugoslavenskoj širini zahvaćanja dokazuju i trenuci kad je *Biennale* predstavljao mladu umjetnost Jugoslavije u svijetu: Kairo ('69.), Kuba, Panama ('76.), Budimpešta, Lodz, Poznan ('83.).

Možemo li biti zadovoljni *Biennalom mladih*? Odgovor ima dva kraja. Na jednom je kraju zadovoljstvo što se jedna savezna izložba mlade umjetnosti događa u Rijeci, što je kao takva prihvaćena u svim dijelovima zemlje, od autora iz svih sredina i što pruža uvid u presjek

stvaralaštva mladih. S druge su strane objektivni i subjektivni nedostaci *Biennala*: neriješeno financiranje, nedostatan prostor, te možda najveći nedostatak – *Biennale* kao slučaj, kao spoj okolnosti na koje organizator ne može utjecati. Naime, na prvim *Biennalima* se do situacije dolazilo radom na terenu, u atelierima umjetnika, neposrednom animacijom onih koji su svojim radom to zaslužili. Danas nedostaje praćenje situacije na mjestima gdje se događa i to u rasponu od jedne do druge izložbe. Na tom se drugom kraju nalazi i propaganda. Jedna velika izložba kakva je *Biennale mladih* nema publicitet koji joj je potreban, zbog – vjerovali ili ne – nedostatka novca.

Novi list, Rijeka, 13. lipnja 1989.

Riječki poetski enformel

Već 1985. godine, pri odabiru radova za *13. biennale mladih* u Rijeci, članovi žirija su primijetili jednu novu pojavu u mladom slikarstvu u Jugoslaviji. Za potrebe prvog prepoznavanja pojava je okrštena kao novi apstraktni ekspresionizam, još nedefiniran, ali očigledno prisutan. Karakteristike ove nove likovne morfologije bile su sirovost, primordijalnost i arhetipnost, s ugašenom gestualnošću, a teza je naslućivana u radovima autora kao što su Fistrič, Gumilar, Zrinščak, Sever, Metliković ili Jelena Perić.

Dvije godine kasnije, na *14. biennalu mladih*, već se moglo govoriti o vidljivoj usmjerenosti grupe autora ka novoj vrsti izraza. No, problem adekvatne nominacije i dalje je ostao otvoren. Govorilo se o novom enformelu, jer su u međuvremenu neki autori naglasak stavili na materiju, o novom apstraktnom ekspresionizmu, o kontroliranoj gesti, o građenju slike i sl. Ova je izložba pokušaj da se uvidom u suvremenu slikarsku produkciju i sučeljavanjem rezultata sa cijelog jugoslavenskog prostora, pokušaju odrediti granice i unutrašnja logika novog izraza.

Korijene slikarstva koje nas zanima možemo tražiti unatrag sve do psihičkog automatizma Bretona, pa možda čak i Turnera. Od uobličavanja ideje nadrealizma, trag vodi preko Kleea, Dubuffeta i Fautriera, Wolsa, Tapiesa, Pollocka, De Kooninga, Vedove, Klinea, Rothkoa i Newmana. Nazivi kao što su *Art informel*, *tašizam*, *Art autre*, slikarstvo materijala ili *haute pâte*, dobrodošli su u opisivanju i odgonetanju. U hrvatskoj umjetnosti 50-ih i 60-ih godina, sigurnu će nam poredbenu okosnicu pružiti imena kao što su Gattin, Jevšovar,

Seder, Kalina i Kulmer, a na njih će se nadovezati Demur, Rašić i Bijelić s iskustvima primarnog i analitičkog slikarstva.

Naime, nakon uspostave načela psihičkog automatizma, u umjetnosti je sve postalo moguće. Platno je moglo postati poprištem pukog zbivanja i izvršenja. Ratne su traume ostavile ožiljke na svijesti, a emotivna su stanja u toku 40-ih godina konkretizirana na način jednog Wolsa, naprimjer. Pedesetih je godina metafizički strah, kao osnovno psihičko raspoloženje poraća, instrumentalizirala filozofija egzistencijalizma i učinila ga osnovnim obrascem mišljenja i gledanja na stvari i pojave. Recidivi se javljaju i u šezdesetima, ali u to vrijeme ideja progresa, obilja i konzumerstva, ne-semantičke forme funkcioniraju kao negacije optimističkom raspoloženju svakodnevice – i s duhovne strane i kao predmeti izvan tokova potrošnje. To je vrijeme kada se umjetnost počinje okretati sebi. Ne da bi spoznala svijet, već vlastitu opstojnost. Paradoksalno, ali mada je to bilo *slikarstvo koje se oslobodilo svih klasičnih pravila i svekolike slikarske kulture i samo se bavilo onim uzbudljivim, čudesnim* (Werner Haftmann, *Umjetnost našeg vremena I*), dakle, spontanim, slučajnim, emotivnim i instinktivnim, ipak je ta vrsta umjetnosti ujedno početak promišljanja umjetnosti same, njezinih konstitutivnih elemenata, kao što su materijal i metoda. Bilo da se radilo o apstraktnom ekspresionizmu, enformelu i/ili tašizmu, samosvijest umjetnika je nadvladala njegovu prijašnju ulogu posrednika posredovanog. Znači da se autor okrenuo prvenstveno sebi (kako piše Zdenko Rus: *Za slikare enformela, materijal je supstitut tijela.; Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj I*) i svoja psihofizička stanja prenosio na platno neposredno, bez iluzije. U slučaju apstraktnog ekspresionizma prijenos se zbivao gestualno, nasilno, dramatski izražajno; kod enformela su se naglašavali materija, taktilnost i struktura plohe, dok se u slučaju tašizma

važnost pridavala tonu i boji. U sva tri slučaja, slika je bila rezultat unutrašnje nužnosti i psihogram.

Umjetnost 80-ih se ponovo okreće sebi, ali ovoga puta ne u okvirima medija ili analitički, kao tijekom 70-ih godina, već svojoj povijesti, sadržaju i ikonici. Bilo je samo pitanje vremena kada će reciklažni polet zahvatiti i u tradiciju poslijeratnih stilova. Na pragu 90-ih, nakon bučnih, ekstrovertiranih manifestacija figuralike, geste i kolora, slikarstvo, ili barem jedan njegov dio, povlači se u sebe.

Suzit ćemo vidokrug na riječku situaciju. Prvo osjećanje za taktilne vrednote materijala iskazao je, u jednoj novoj optici, Claudio Frank s radovima iz 1981. i 1982. No, tu se radilo prvenstveno o gesti, o snažnoj ekspresiji koja je za rezultat imala i gusti impast, ali samo u rijetkim i sporadičnim slučajevima, tako da Frank nije svojim radovima zastupljen na izložbi.

Postojanije zanimanje za materijal i za površinu kao mjesto njegove ravnomjerne organizacije, jer to će nas u prvom redu zanimati, iskazali su Ksenija Mogin, Dalibor Laginja, Marijan Pongrac i Mirko Zrinščak. Podijelit ćemo ove autore u dva para: par Mogin – Pongrac i par Laginja – Zrinščak, jer ovako spojeni iskazuju neke zajedničke stavove i razmišljanja.

Ksenija Mogin za ishodište današnjih slika ima figuru i pejzaž. U jednom se trenutku javila potreba, po riječima autorice, za razbijanjem figurativnog počela, za sužavanjem kolorita i raščlanjivanjem. Ostao je problem prostora, ton i potez, a javila se reljefnost i (uvjetno) monokromija. Proces rada je sljedeći: na platno ili papir na podu izlijeva se boja (crna, bijela, siva) koja je prethodno pomiješana u posudi. Kada se *nešto desi*, taj se događaj učvršćuje do zasićenja i on definira sliku. U međuvremenu, na podlogu se lijepi papir koji (površini) daje reljefnost. Tako *slika samu sebe gradi*, nastaje dugo i sporo, sloj po sloj, a često

se događa i preslikavanje već gotovih djela, pa reljefi namaza i papira prijašnje slike ostaju evidentni i na novoj.

Crno za Kseniju nema simboličkih značenja, nego je istraživanje boja u njihovim krajnjim manifestacijama (crno – bijelo). S ovakvim načinom rada autorica je počela još 1983.

Marijan Pongrac slike radi na štafelaju, osim *Plave slike* koja je u više navrata nastajala od 1975. do 1977. Na crvenu i plavu podlogu boja je špricana kistom, što je dalo reljefnu površinu, a tijekom različitih faza doradivanja mijenjale su se i pozicije (okomito – vodoravno). *Crne slike* (mada sadrže količinski najviše bijele boje), nastaju od 1986., a imaju od sedam (7) do petnaest (15) slojeva žitke (do tekuće) boje. I Pongrac za svoj rad upotrebljava izraz *građenje slike*, crno tretira samo kao zasićenje, kao zbroj svih boja, izvan simboličkih konotacija, a do purizma stiže krajnjom redukcijom svih slikarskih elemenata. Za razliku od Ksenijine ugašene gestualnosti, nositelji događanja u djelu su mu jedva prepoznatljive geometrijske forme koje se naziru unutar minimalnih tonskih kontrasta.

Možemo, dakle, zaključiti da Moginova i Pongrac imaju neka zajednička polazišta: izrazita procesualnost, građenje slike sloj po sloj, što priziva iskustva primarnog slikarstva; ideja maksimalnog zasićenja površine materijom, što navodi na enformel; monokromija kao minimalistički kod stvaranja, te neobavezni i neobvezujući odnos prema već naslikanoj slici (preslikavanje, izokretanje), što, opet, priziva u sjećanje moduse ponašanja predstavnika Nove umjetničke prakse.

Ako slike Moginove, na kojima još postoje planovi i odnosi ispred – iza, gore – dolje, označimo kao asocijativnu apstrakciju, a slike Pongraca, koji nastoji artikulirati prazninu, kao lirsku apstrakciju, još uvijek nećemo dobiti skupni naziv koji bi adekvatno objašnjavao i u sebi

sadržavao sva gore navedena iskustva. Da spomenemo i razlike: ona do forme dolazi slučajem, on joj pristupa racionalno.

Dalibora Laginju i Mirka Zrinščaka, osim generacijske srodnosti povezuje i zajednički studij na *Akademiji likovnih umjetnosti* u Veneciji, kod profesora Emilija Vedove. Utjecaji su više nego očiti. Ali Vedovina ekspresivna gestualnost u ovim je slučajevima zamijenjena interesom za materijal.

Zrinščak je vrlo precizan u obrazlaganju onoga što svojim radom želi postići: slikanje ne postoji, već samo odnos, razgovor materijala. Istražuje se tehnologija materijala i postupaka da bi se tek na kraju došlo do (eventualnog) slikarstva. Uljane boje, gips, bitumen, pčelinji vosak, *acryl*, grafička boja, gašeno vapno, ljepilo, zemljane boje... – materijali na čijem mjestu dodira različitosti izazivaju električno pražnjenje. Nisu primarne kolorističke, već strukturne vrijednosti površine. Za Zrinščaka, materijal na slici ne gubi svoja primarna svojstva; on ostaje to što jest, bez težnje za iluzionizmom i sa stvarnim odnosima u prostoru. Odnos prema realnom vremenu i prostoru potenciran je umetanjem nađenih predmeta (komad drveta, npr.), a što je i inače objekt autorove fascinacije (predmeti na kojima je vrijeme ostavilo trag).

Rad se shvaća kao trening, kontemplacija ili meditacija, kao dio egzistencije, a u toj se svakodnevnoj vježbi mogućnosti ne iskorištavaju do kraja, slika se ne forsira. Zrinščak to naziva *šparanje mogućnosti*.

I možda najvažnija napomena: od ljeta 1986. kada ga je materijal privukao svojim bogatstvom, Zrinščak pokušava umjetnost raditi na drugi način, suprotno od ustaljenih kanona i pravila, npr. dobrog slikanja.

Dalibor Laginja grešku uzdiže na razinu vlastitog programa: *Ne bojim se greške, prihvaćam je, nekada eliminiрам, nekada primijetim u gotovom djelu i tad je puštam da živi. Ukoliko postoji u životu, nema*

razloga da ne postoji i u slici. Greška ostaje kao kontrast kompozicijskom, estetskom usaglašavanju. Laganja također inzistira na novim materijalima u procesu slikanja (bitumen, srebrni pigment, razne gume i smole itd.) i na tehnologiji. Izvedba je spontana, znači slučajna, odražava unutrašnje psihičko stanje autora, a krajnji je produkt neovisan o početnoj ideji. Gotove slike se preslikavaju i stvaraju nove, pa je, sukladno tom preklapanju koje podstiče osjećaj protoka vremena, *slikanje dio ili nastavak života.*

Zanimanje za materijal i tehnologiju izvedbe, spontanost, antiestetizam i odnos prema radu kao ugrađenom dijelu bivstvovanja, dakle jedan izvorno egzistencijalistički stav, prenose sjećanja 30-ak godina unatrag, u vrijeme radikalnog enformela.

Pogledajmo sada što, mimo izjava autora, govore djela sama. Zasićenje površina materijalom i pigmentom je prvi dojam. Bilo da se radi o slaganju razvodnjenih slojeva Pongraca ili o hrapavoj reljefnosti Zrinščaka. Drugim pogledom uočavamo jedinstvenu tamnu gamu koja ipak, mada to autori odriču, govori o nekom raspoloženju vremena i vremenom u kome se živi, tj. o temperamentu autora. Nije to onaj nihilizam puke konstatacije materijalnih činjenica u doba poratnih sjećanja s jedne i optimizma svijetle budućnosti s druge strane. Prije je riječ o odricanju od sudjelovanja u sadašnjosti, o poetiziranim psihičkim improvizacijama. To je hipersenzitivni, bolećivi lirizam, bez patosa, smiren (ali i pomiren), s ravnomjernom, tromom ritmizacijom površine, prigušen, bez tenzija, uskliknika i velikih gesta. Nazovimo te otiske duševnih stanja poetski enformel.

Predgovor katalogu izložbe *Kontrolirana gesta - primjeri novog enformela i apstraktnog ekspresionizma, Moderna galerija, Rijeka, 1988.*

Geometrije

Povodom izložbe *GEOMETRIJE* u *Modernoj galeriji Rijeka*

Biennale mladih, izložba koja je jedan od zaštitnih znakova riječke likovne scene, od svojih je početaka zamišljena kao revijalni nastup mladih. Dobra strana revijalnosti je širina i bogat izbor materijala, ali mana joj je nedostatak sinteze, uobličavanja određenog vremena i situacija. Da bi se zadržale vrline, *Biennale* je ostao kakav jest, a da bi se ispravile mane, formiran je novi tip izložbi koji je svoje poticaje i smisao crpio iz onoga što je bilo prikazano na *Biennialima*. Tako je 1988. nastala izložba *Kontrolirana gesta – primjeri novog enformela i apstraktnog ekspresionizma*, bazirana na situaciji 13. i 14. *biennala mladih*, dok je ove godine to izložba *Geometrije*, kao svojevrsni osvrt na dominantne tendencije prisutne na 15. *biennalu*.

Geometrije su već proputovale Jugoslaviju i bile su predstavljene u muzejima, tj. galerijama svih relevantnih likovnih centara zemlje. Rođena u Rijeci, izložba je (nakon Rijeke) preselila u Ljubljanu, Sarajevo, Zagreb, Skoplje..., pa je time jedan od rijetkih događaja koji ide obrnutim putem – od regionalnog središta ka republičkom, slično kao što je prije nekoliko godina putovala selekcija 11. *međunarodne izložbe originalnog crteža* u *Muzejsko-galerijski centar* u Zagrebu.

Značaj ove izložbe je u naporu trenutne historizacije jednog segmenta recentne umjetnosti koji je manje ili više prisutan kod nas od sredine desetljeća. U katalogu su objavljeni tekstovi likovnih kritičara iz svih sredina, te povijesne osnove ponovne valorizacije i interesa za geometrijske i konstruktivističke tendencije (tekst Marijana Susovskog

iz Zagreba). Tako koncipiran katalog u budućnosti može postati nezaobilazna referentna točka u proučavanju današnje situacije.

Vraćanje racionalnim strukturama bila je (i jest) reakcija na eksplozivnu ekspresivnost Nove slike s početka desetljeća, na hedonističku samodostatnost intuitivnih umjetničkih činova, te na posvemašnji poremećaj vrijednosnih sustava. No, teško da o “geometrijama” možemo govoriti kao o unificiranom ili potpuno određenom stilskom sustavu. Prije možemo reći da se radi o zajedničkom uviru, o sličnim oblikovnim karakteristikama djela, a o posve različitim izvorima. Najjaču i najdulju tradiciju geometrije u Jugoslaviji ima Hrvatska, pa za autore iz naše republike, koji su predstavljeni na izložbi, možemo reći i da su najtvrdi i najklasičniji geometričari; od Dušana Jurića i Edite Schubert koji do rješenja dolaze samostalno, sve do Nine Ivančić, Damira Sokića i Milivoja Bijelića čiji su radovi neposredni produkt svjesnih neo-geo tendencija. Autori iz Slovenije i Makedonije najdalje su od onoga što možemo nazvati čistom geometrijom. Ishodišta ovih autora su sadržajno toliko kompleksna da uobičajena formalna analiza djela može napraviti samo pola posla. Slično je i s novom, mladom generacijom beogradskih skulptora od kojih je na izložbi predstavljen Srđan Apostolović. No, zato za *Verbum-program* (Ratomir Kulić, Vladimir Mattioni) iz Vojvodine stoji ocjena o tautologičnosti njihovog rada, a koja izvire iz tradicije konceptualizma 70-ih godina.

Kao što sam naziv izložbe kaže, “geometrije” sugeriraju paralelno postojanje više poetika koje se na neki način mogu podvesti pod zajednički nazivnik utjelovljen u formalnim strukturama djela. Možda je izložbu više sastavila želja povjesničara umjetnosti za sistematizacijom materijala, negoli materijal sam; jer, iako danas prisustvujemo oživljavanju i potvrđivanju individualiziranih napora ka promišljanju svijeta kroz umjetnost, ipak kao jedna od elementarnih potreba opstoji

potreba za racionalnom usustavljenošću. U svijetu koji gubi sam sebe, ta je potreba jednaka želji za opstankom. Sve do trenutka dok nas ne zaokupi nova Velika ideja čovjeka i svijeta.

Novi list, Rijeka, 16. studenog 1990.



Ferdinand Kulmer,
Ganimed sa slavlukom, 1987.

Biennale mladih Mediterana u Marseilleu

U kozmopolitskom Marseilleu, u gradu koji nam je najčešće poznat po novinsko-filmskim asocijacijama na drogu, kriminal, prostituciju i sve što uz veliku luku ide, održan je četvrti po redu *Biennale mladih Mediterana*. Možda su organizatori baš zato, u želji da što više ljudi promijeni navedeno klišeizirano mišljenje, ugostili više od pet stotina umjetnika, organizatora i novinara. Jer za Marseille se prije može reći da je grad kulture što dokazuje i činjenica ugošćivanja i smještanja radova i izvedbi svih osamnaest sekcija koje su bile predstavljene na trinaest mjesta u gradu: plastičke umjetnosti (što je na *Biennalu* podrazumijevalo slikarstvo i kiparstvo), fotografija, keramika, ilustracija (u što je ušao i strip), crtež i grafika (uključen i grafički dizajn), oblikovanje, moda, nakit, arhitektura, rock, jazz, suvremena glazba, ples, kazalište, video i film, literatura, te prvi put na *Biennalu*, kulturni projekti i gastronomija.

Biennale mladih Mediterana nije projekt koji računa sa zemljama (Francuska, Italija, Portugal, Grčka, Jugoslavija, Alžir, Tunis, Cipar), već s gradovima kojih je ove godine bilo trideset (samo iz Italije njih dvanaest) i čiji se broj stalno i rapidno povećava. Problem u formiranju hrvatske/ jugoslavenske sekcije nalazio se u potpuno nedefiniranom odnosu organizatora, selektora, gradova-sudionika i financijera, tako da su nastupili samo autori iz Hrvatske, ali ne kao predstavnici gradova (Rijeka, Zagreb i jedan autor iz Šibenika), već kao predstavnici Republike. Organizacijski i selektorski posao obavila je *Moderna galerija* iz Rijeke u suradnji sa *Savezom HDLU-a* iz Zagreba, što znači da su Rijeka i Zagreb (uz Ljubljanu čiji su autori sudjelovali na prijašnjim *Biennalima*, te

Dubrovnik s kazališnom grupom) zasad jedini gradovi u Jugoslaviji(?) koji su se uključili u ovu mediteransku umjetničku akciju.

Produkcija cijelog *Biennala* pokazala se vrlo heterogenom, u sadržajnom i kvalitativnom smislu, što je bilo i očekivano, jer su selekcije rađene za svaku sekciju posebno od strane različitih žirija čiji članovi nisu imali uvida u aktivnosti, namjere i rezultate drugih. No, po riječima Patricka Ciercolesa, glavnog i odgovornog za francusku verziju *Biennala*, namjera manifestacije i nije ujednačiti produkcije pojedinih sekcija, tj. pokazati neku generalnu ili definitivnu sliku stanja umjetnosti mladih (autori do 35 godina starosti), već prije funkcioniranje na razini svojevrsnog sajma, revije na kojoj će svatko imati prilike predstaviti one autore ili grupe za koje je zainteresiran ili koje smatra dovoljno dobrim. Osim mjesta susreta i razmjene, Biennale bi trebao biti i podloga za jedno buduće tržište ideja, talenata i originalnosti.

U ozračju te ideje možemo spomenuti nastup riječke rock-grupe *Let 3* koja je već u Torinu na koncertu (u srpnju) pod nazivom *Anteprima Rock*, pobrala najlaskavije kritike (jednako kao i u Marseilleu) i dobila pozive za koncerte u više mjesta Francuske, u Alžiru i Italiji. Sljedeći je na rang listi popularnosti bio Goran Gajić s video-filmom *Pobjeda pod suncem – Laibach*, koji je zbog zainteresiranosti publike bio već nakon nekoliko dana prikazivanja prebačen u posebnu salu na veliki ekran.

Naš doprinos ostalim sekcijama bio je više nego zadovoljavajući, često i iznad opće razine prikazanog. Sekcija slikarstva i kiparstva popunjena je radovima koji su se kretali u rasponu od mladenačkih nesporazuma do vrlo kvalitetnih ostvarenja, naročito autora iz Španjolske i Portugala koji su nosili i slijedili onu liniju mediteranske posebnosti - i odabirom materijala i koloritom svojih radova. Naš Dušan Jurić svojim se radovima gotovo nametnuo još prilično neartikuliranim kolegama iz drugih sredina. Mario Krištofić i Sanja Bachrach (fotografija) bili

su solidna nadopuna sekciji fotografije koja je kao cjelina bila možda najbolja i najujednačenija. Crtež i grafika bili su poprilično nejak, s malim brojem autora, što je izravan odraz organizacijskog nedostatka koji svakom gradu dopušta odabir sekcija u kojima će sudjelovati, pa se takva vrsta apstinencije kasnije može negativno manifestirati. Neadekvatno postavljeni, radovi Tomislava Čeranića ipak su bili ono po čemu se crtež u Marseilleu mogao kvalitativno legitimirati. Krešimir Rogina i Vinko Penezić svojim su načinom prezentacije arhitektonskih projekata (video-instalacija) dali sekciji arhitekture *touch* originalnosti i iznenađenja. Svi ostali projekti, klasično izloženi i predstavljani (crteži i makete), bili su vrlo prepoznatljiv i klišeiziran obol postmoderni. *Studio imitacije života* (Darko Fritz i Željko Serdarević) našao se u vrlo jakoj konkurenciji grafičkog oblikovanja koja je pokazala da je taj segment umjetničke djelatnosti mladih Mediterana na visokoj vizualnoj i profesionalnoj razini.

Od ostalih sudionika iz Hrvatske prisutni su bili Senka Baruška i *Studio S* (suvremeni ples), Dario Vince (video), riječki arhitekt Vladi Bralić koji se u sekciji kulturnog projekta predstavio projektom osnivanja memorijalne galerije *Romolo Venucci* u Rijeci (projektom za koji je na prošlom *Zagrebačkom salonu* dobio nagradu), Branko Čegec (literatura), te Nada Došen koja nas je zastupala modom na završnom spektaklu *Biennala mladih Mediterana*.

Na sastanku *Međunarodnog komiteta Biennala*, koji je tijekom trajanja programa (od 9. do 19. rujna) održan u Marseilleu, pokazalo se da pojmovi oko medija u likovnim umjetnostima nisu baš iskristalizirani, tj. da postoji veliki međuprostor u kojemu se nalaze djelatnosti kao što su performance, *happening*, akcije, prostorne intervencije, te sve one vrste intermedijalnih aktivnosti koje nazivamo proširenim medijima. Budući da se aktivnostima takvih određenja bave prvenstveno mladi, a često se

dogadaju na otvorenom prostoru, što svakoj manifestaciji, a naročito onoj koja želi biti mediteranska, daje živost i polet, za očekivati je da će taj nedostatak biti uklonjen. Sljedeći *Biennale* održat će se u Valenciji, 1992., u vrijeme kada će se u Španjolskoj, u Barceloni, održavati svjetska izložba (*EXPO 92*) posvećena godišnjici otkrića Amerike, te u vrijeme ujedinjenja Europe. Bit će to zatvaranje kruga onim vremenom i mjestom u kojemu je *Biennale* i nastao - kao kulturni projekt mladih umjetnika koji su svoje ideje ponudili Barceloni prije osam godina. Poslije Barcelone, Soluna, Bologne i Marseillea – Valencija, u kojoj se za dvije godine očekuje tisuću i dvije stotine sudionika. Nagadanje o našem sudjelovanju (da ne govorimo o planiranju) u sferi je znanstvene fantastike.

Čovjek i prostor, br. 28, Zagreb, rujan 1990.

Fenomenologija crteža – novi odnos prema mediju (12. međunarodni biennale crteža, Skulptorski crtež, 1990.)

Svaka pojava ima svoju evoluciju, kulminaciju i involuciju. Onaj tko ne prepoznaje te procese, dolazi u opasnost stalnog produbljivanja involutivnih odnosa, u opasnost ponavljanja koje postaje samo sebi svrhom, koje gubi doticaj sa stvarnošću i pretvara se u okoštalu institucionaliziranu formu bez stvarnih sadržaja.

Međunarodne izložbe originalnog crteža koje se od 1968. održavaju u Rijeci, na svom su početku imale sljedeće premise: želju za promjenom odnosa prema crtežu koji do tada nije smatran autonomnim umjetničkim djelom, ravnim slici ili skulpturi, već je doživljavan i tretiran kao priprema za sliku, zatim potrebe za upoznavanjem ostalih sredina i za informacijama o umjetničkim kretanjima u svijetu, kao i za uključivanjem naše umjetnosti u svjetske umjetničke procese, te potrebu da Rijeka preraste svoje regionalne granice i u tokovima umjetnosti, paralelno s privrednim. Riječki *Biennale crteža* je kao svoj prezentacijski i organizacijski oblik upotrijebio već poznatu matricu ljubljanskog *Grafičkog biennala* na kome su djela izlagana prema nacionalnoj/državnoj pripadnosti autora, te se na taj način dolazilo do koliko – toliko realnog revijalnog presjeka stanja crteža u svijetu. Realnu sliku stanja crteža u svijetu bilo je moguće ostvariti, jer su se prve izložbe organizirale u neposrednoj suradnji s najpoznatijim svjetskim galerijama (*Maeght, Galerie de France, Il Milione* itd.), jer je postojala mogućnost direktnog uvida u materijal (osnivač Biennala, dr. Boris Vižintin, putovao je po svijetu i obilazio ateliere umjetnika) i jer su za izložbu bili animirani najpoznatiji svjetski likovni kritičari i povjesničari umjetnosti (prednosti osobnih kontakata tu su također bile od primarne važnosti).

Kakvo je stanje danas? Razlozi prvih *Biennala* već su poodavno zadovoljeni ili iscrpljeni: crtež je kao samostalni umjetnički medij zadobio i potvrdio svoju autonomiju i to ne samo u Rijeci, već i u mnogim drugim svjetskim likovnim centrima (Erlangen, Bradford, Frechen, Biella, Fredrikstad, Frankfurt, Krakow itd.); ovakav oblik izlaganja crteža, osim što nije reprezentativan, nije niti prezentativan, jer na takve smotre već odavno svoje radove ne šalju (čak i kada su osobno pozvani) najrelevantniji svjetski autori budući da ih ne stimulira ni prestižnost izložbe niti visina nagrada (ti su elementi u uzročno – posljedičnoj vezi), pa tako izložba daje netočnu informaciju o stanju crteža u svijetu (netočnu, jer je polovična - nisu, naime, zastupljeni najviši dosezi); Rijeka je izborila svoje mjesto na likovnoj karti svijeta i sada se treba potruditi da na tom mjestu i ostane, tj. da osmisli jedan svjež i novi, aktualni i intrigantni *Biennale crteža*.

Institucionalizirana okoštalost *Biennala* kakav je do sada pripreman, može se, osim kvalitativno, i kvantitativno dokazati; već je godinama lako uočljiva činjenica da se na svaku izložbu javljaju uglavnom isti autori, neki čak od samog početka pa do danas, i to sa crtežima čije su problemske karakteristike svaki put identične. *Biennale* je već odavno prerastao i prostor u kome se održava; svaka nova izložba donosi veći broj prijavljenih radova i veće dimenzije crteža koji se smještaju u uvijek isti prostor. U zbrci koja na takav način nastaje gotovo da je nemoguće izaći iz *Galerije* s bilo kakvom usustavljenom informacijom koja će ostati u pamćenju. Ovaj nedostatak se na *11. biennalu* pokušao otkloniti tako što su crteži bili grupirani po svojim stilskim karakteristikama (ne više po zemljama), ali, osim što je takav pristup naišao na negodovanje autora i dijela publike te stručne kritike, ni organizator nije bio zadovoljan jer je – pokazalo se – heterogenost materijala onemogućavala stvarnu klasifikaciju te vrste.

Međunarodna izložba originalnog crteža dovedena je u situaciju da svoje prerogative zadržava i opravdava samo formalno. Dičiti se međunarodnim rangom ne znači pokazati crteže autora iz bilo kojih zemalja, bilo koje autore i bilo koje crteže, a to se u Rijeci već dugi niz godina događa. Brojke od pedesetak zemalja, tristotinjak autora i šest stotina crteža sadrže u sebi količine koje mogu zadovoljiti nestručnjaka, nekoga tko se hvali, npr. brojem proizvedenih štednjaka, a previđa činjenicu da 90% tih štednjaka ne funkcionira. Kada su u Rijeci izlagali Arnulf Reiner, Mimmo Paladino, Ad Reinhardt, Lucassen, Elsworth Kelly ili kakvo drugo nezaobilazno ime u svijetu suvremenog crteža? Hoće li ih privući nagrada od pedeset starih milijuna koliko je prošle godine iznosio *Grand Prix*? A ti autori izlažu u Jugoslaviji; u Piranu, Kopru, Ljubljani, Zagrebu, čak i u privatnoj galeriji u Umagu, ali ne i u Rijeci.

Kolikogod kontradiktorno zvučalo, *Međunarodna izložba originalnog crteža* je provincijalizirana; izlažu se crteži osrednje kvalitete, komunikacija je jednosmjerna (informacije o crtežu i stanju crteža u svijetu se dobijaju tek kada je crtež već stigao – sadržane su u samom crtežu), izložba se organizira iz Rijeke, uvidom u reprodukcije iz kataloga, ne putuje se, kontakti su svedeni na pisma i telefon... I ovaj skup, sazvan u najboljoj namjeri, primjer je provincijalizacije izložbe. Bez namjere da se nekoga uvrijedi, može li skup kojeg čine u svom većem dijelu lokalni povjesničari umjetnosti i likovni kritičari, s minimalnim udjelom kolega iz ostalih sredina, a bez ijednog stranog kritičara, raspravljati o izložbi koja je međunarodna?

Nešto se mora mijenjati. Pitanje je samo što i kako? Ili *Moderna galerija* treba promijeniti *Biennale* ili *Biennale* galeriju. Jer, najgore rješenje je inertno se prepustiti poznatom i sigurnom. Pogledajmo kako su slične probleme riješili drugi. Ljubljanski *Grafički biennale* je prerastao u posebnu instituciju (*Međunarodni grafički likovni centar*) zadržavši oblik kakav je imao i prije.



Jean Messagier,
Nepoznato proljeće, 1986.

Biennale u Barceloni (*Centar Joan Miro*) svake druge godine prikazuje crtež drugog skupa zemalja (prošle godine su to bile latino – američke zemlje), a jedan je kustos cijele godine boravio u tim zemljama da bi stekao neposredan uvid u materijal. U Amsterdamu je umjesto *Biennala crteža*, ili bolje, na njegovom mjestu, osnovana posebna galerija čiji se godišnji program sastoji od isključivo samostalnih izložbi crteža pojedinih autora.

U *Modernoj galeriji* već više godina razmišljamo o promjenama koje bi trebalo izvršiti na tijelu *Biennala crteža*. U jednom smo trenutku razmišljali i o ukidanju ove manifestacije, na isti način na koji su ukinuti poznati riječki *Saloni*, kada su jednom ispunili svoj razlog postojanja. I to nije škodilo ni reputaciji *Galerije* niti samim *Salonima* koji su ušli u povijest umjetnosti. Međutim, u razgovorima koje smo vodili s kolegama iz zemlje i svijeta, te na osnovi vlastitih promišljanja, zaključili smo da crtež još nije ispunio sve mogućnosti koje ima i da postoji još puno načina njegove (re)aktualizacije.

Prije nego li predstavimo koncepciju novog *Biennala* osvrnimo se na mjesto njegovog održavanja – na grad Rijeku. Rijeka u zadnje vrijeme intenzivno traži (i nalazi) svoj izgubljeni identitet, ali u toj potrazi, opsjednuta

sobom i svojom prošlošću, čini se da zaboravlja u kakvom se okruženju danas nalazi: mediteranskom, srednjoeuropskom i europskom. Zaboravlja se da je za valorizaciju lokalnih vrijednosti potreban globalni parametar; da se uvijek treba natjecati s najboljima; da jednim okom treba gledati u svoju prošlost, ali drugim u budućnost; jednim uhom oslušivati vlastito bilo, ali drugim bilo svijeta. Ne smije biti bitno koliko (pedeset zemalja, tristo autora, šest stotina crteža), već što – dobro ili loše. Ako riječki *SIZ za kulturu* za 1990. godinu, na ime međugradske, međurepubličke i međunarodne suradnje, izdvaja deset starijih milijardi, onda se moramo zapitati gdje će nas odvesti ovakvo zatvaranje u samom startu? Riječki *Biennale crteža* je zadnjih godina bio predstavljen u Velikoj Britaniji (u više gradova), prošle godine u Finskoj, pretpošle u Zagrebu, u *Muzejsko – galerijskom centru*. Za Finsku Rijeka nije potrošila ni dinara, a s izložbom putuje i Rijeka, putuje ime grada i sve ono što taj grad predstavlja. Sjetimo se kako to čini Pula, grad koji je shvatio promotivne vrijednosti kulture.

Moderna galerija Rijeka svoje mjesto i ulogu u gradu vidi baš u tome da svijet predstavi Rijeci, a Rijeku svijetu. Tako je već dogovoreno da se u Rijeci 1991. održi izložba pod radnim nazivom *Dizajnerski crtež* ili *Crtež dizajnera*, a koja će biti upriličena u povodu održavanja *Međunarodnog kongresa dizajnera* u Ljubljani. Suorganizator izložbe će biti Društva dizajnera Slovenije i Jugoslavije, a pokrovitelj *Međunarodno udruženje likovnih kritičara – AICA*. Nakon ovogodišnjeg *Biennala crteža* u Rijeku dolazi crtež s područja Alpe – Jadran, uobličen u biennialnu izložbu na kojoj će se predstaviti sve članice *Radne zajednice* (izložba će se održavati svake druge godine). *Hrvatsko – slovenski crtež*, u suradnji s nekoliko galerija iz zemlje, također je jedna od ovogodišnjih tema. A ako *Galerija* dobije radove svih autora koje je predvidio ovogodišnji selektor, Pontus Hulten, naći ćemo se u do sada nepoznatoj situaciji da izložbu možemo prodavati, a ne više skromno i snishodljivo nuditi.

I konačno, nekoliko riječi o novom *Biennalu*. Nakon što je crtež kao medij zadobio autonomiju, odlučili smo se za problematizaciju samog medija. Za proučavanje njegovih historijskih konotacija, suvremenih načina pojavljivanja i upotreba, za njegove mijene, tj. za načine primjene koje je donijelo vrijeme ili za fenomenologiju crteža po sebi. To znači da bi svaka buduća izložba mogla svoj interes pronaći u, npr. crtežu dizajnera, strip – crtežu, arhitektonskom crtežu, minimalističkom crtežu, crtežu kroz povijest ili u svim onim stilskim odrednicama koje karakteriziraju suvremeni likovni izraz.

O tome što će pojedini *Biennale* problematizirati zavisí i njegovo daljnje razvijanje, dok sam koncept ovisi o selektoru koji će biti svake druge godine predlagan i biran između najpoznatijih likovnih kritičara i povjesničara umjetnosti svijeta. Suočeni s problemom tehničke realizacije naše nakane, u situaciji u kojoj niti jedan od zaposlenih kustosa ne može računati ni na načelnu, a kamoli financijsku podršku za posao koji treba obaviti, posao koji uključuje putovanja, odlučili smo da taj posao povjerimo nekome tko je takav posao već obavio. Nekome tko može privući, samim svojim imenom i dosadašnjom djelatnošću, imena sa svjetske umjetničke scene. Ove će godine to biti Pontus Hulten, umjetnički direktor *Palace Grassi* u Veneciji i *Centra G. Pompidou* u Parizu. Jer ako želimo bacati novac kroz prozor, tj. potrošiti ga na slanje pošte, vraćanje tisuća radova koji su odbijeni i tiskanje kataloga koji će postati neupotrebljiv odmah nakon zatvaranja izložbe, možemo to učiniti na puno jednostavniji i efikasniji način.

Ono što mi želimo je izložba koja će biti aktualna i problemska i publikaciju koja će se tražiti i dugo nakon što *Biennale crteža* zatvori svoja vrata.

Okrugli stol, *Moderna galerija Rijeka*, 1. ožujka 1990.

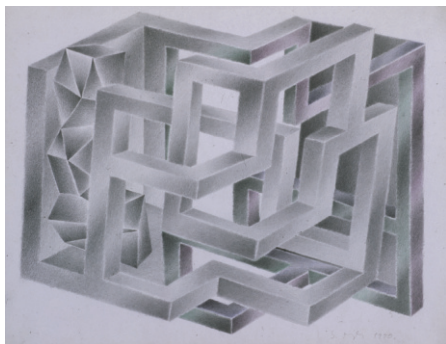
Vice versa suvremenog crteža

Naravno da se radi o jednom od mogućih izbora.

Samo što je ta mogućnost (ili mogućnosti) sužena, ograničena, svedena na uski krug autora koji moraju zadovoljiti neke osnovne uvjete: da su mlađi od trideset i pet godina, da su s područja Hrvatske i da crtaju kontinuirano i kvalitetno (štogod to značilo). A u Hrvatskoj danas, baš i nema puno takvih.

Mogli bismo reći da se primjećuje reverzibilnost procesa, a nakon što je 50-ih i 60-ih godina krenula svjetski široka akcija da se crtežu kao samostalnoj umjetničkoj disciplini vrati autonomnost, samosvojnost i dignitet. Riječka *Međunarodna izložba originalnog crteža* i zagrebački *Biennale jugoslavenskog crteža*, dvije su najstarije i najprestižnije takve izložbe. Krajem 70-ih i tijekom 80-ih crtež se povlači pred slikom. I što je još zanimljivije, ponovo postaje podtekstom, probom, skicom za sliku. Međutim, to više nije kroki, neobavezni sinopsis (ako je slika film) ili probna vizualizacija ideje, već samostalni umjetnički produkt čije su vrijednosti, trajanje i smisao paralelni s vrijednošću, trajanjem i smislom slike. Crtež isprobava, propituje, analizira i sintetizira sliku i obrnuto. Dokaz tome je to što crteži iste tematike nastaju i nakon slike ili slika, a ne da joj (slici) samo prethode. Nervatura ovih medija ili tehničkih postupaka postaje nerazmršivo isprepletena.

Na tragu ovakvog stanja postavlja se ponovo ono vječno pitanje – gdje završava crtež, a počinje slika? Koji su to materijali, tehnike, načini i metode ili konceptualni predlošci prema kojima možemo izgraditi kriterije za razgraničavanje? Nema ih. I bolje da ih nema. Jer teško da danas (a to “danas” traje već više desetljeća), kada govorimo o oprostrenom crtežu,



Siniša Majkus,
Tulipan, 1990.

o ideji koja se konzekventno razvija s plohe u prostor, a da ne postaje skulptura, možemo pristati na pastel kao na slikarsku tehniku i samo slikarsku tehniku. A takvih pokušaja distinkcija ima.

Skloniji sam crtež promatrati i pokušati prepoznati kao autorsku volju za crtežom, kao odluku koja – kao svaka odluka – ima svoje intuitivno ili racionalno pokriće. A te su dvije elementarne opozicije (i sve njihove varijante) ono što označava crtež mladih autora iz Hrvatske na kraju desetljeća. Stigli smo do slike koja nam na kraju puta, poput ogledala, jasno odražava blisku prošlost.

Slikarska, euforična, bojo-strasna, gestualna, iracionalna i, u krajnjoj liniji vesela eksplozija s početka osamdesetih još uvijek sije svoje krhotine po bjelinama papira. Goran Štimac i Bane Milenković (koji je odustao od izlaganja u ovoj sekciji jer je član *Organizacijskog odbora Salona*) u crtežu i u slici još uvijek svjedoče energiju primarnog oduševljenja. Sklon studioznom radu, crtačkim analizama prostora (ako je crtež trebala slijediti skulptura) i sedimentiranju iskustava, Štimac je u grafitnim ili

kolorističkim nakupinama na papiru konzistentan, zgusnut, čak i zasićen u pojedinim zonama. Velika količina crtačkih analiza malih dimenzija (koje prethode), na zgotovljenom crtežu osjeća se (na prvi dojam) kao kaotičnost, neobavezna isprepletenost, ali se dužim otčitavanjem prepoznaju zaokružene dramske cjeline, jedan red koji ima svoje nadređene i podređene elemente. Čak i u crtežima Nenada Mećave, do krajnjih granica infantiliteta dovedenom rukopisu, osjeća se određeno uslojavanje, ritmiziranje likovnih elemenata. To je u prvom redu crtež Nove slike, ali samo u svom površinskom, odmah prepoznatljivom sloju, u pokorici, slično kao i ekspresivni, humanoidni bestijarij Klasa Grdića. Unutrašnja strukturiranost ovih crteža podvrgnuta je intuitivnom redu onih koji su potrošili svoju, ne stvaralačku, već igralačku energiju; onih koji su se, kolokvijalno rečeno, ispucali, izritali, izživili.

Paralelno s ekspresijom Nove slike tekao je u osamdesetima i pravac koji se u slikarstvu nazivao *Pattern Painting* – slikarstvo dekorativnog uzorka – kako na slici, tako i u crtežu. Manuela Vladić s dekorativno uređenim, sprejanim simbolima i znakovima, te Zlatan Kovač s ritmiziranim fragilnim elementima tankog poteza, a naročito Lovro Artuković koji je arabesci i ornamentu dao sasvim originalne doprinose uklopivši ih u figurativne teme, autori su koji još uvijek kao popudbinu nose ta prva iskustva. Ne možemo više govoriti o dekorativnom uzorku koji se umjetno ili nasilno, prema uzorima izvana, implantira u temelje crteža, već o unutrašnjoj strukturaciji koja svoju pojavnost duguje sličnim predlošcima nedavne prošlosti. Prije spomenuti međuprostor između slike i crteža koji je popunjen njihovim ispreplitanjem, najjasnije se prepoznaje u primjeru rada Lovre Artukovića koji sliku crta (naglasak na grafizmu, na liniji) a crtež slika pastelom, umekšavajući mu linearnost (slično kao i Klas Grdić).

Sa svojim najnovijim crtežima u kojima dekorativna stilizacija poprima šture geometrijske obrise, Artuković je također granični

primjer između crteža slobodnih opisnih linija, krivulja koje se ravnaju prema unutrašnjem diktatu tijela i ruke i uređenog crteža kojim vlada duh racionalnosti. Na drugoj je već strani Siniša Majkus s kristaličnim formama utisnutim u pravokutno lomljeni splet optičkih i iluzionističkih varki koje se prelamaju u više perspektivnih pogleda pod raznim kutovima osvjetljenja.

No, Majkus je još uvijek blag u usporedbi sa čvrstom olovkom Tomislava Čeranića. Citati iz ruskog konstruktivizma, letrizam tipa *Bauhaus*, minimalizam *De Stijla* i reminiscence na futurističku arhitekturu, podloga su za gusta grafitna tkanja crteža. Čeranić ispituje one rukavce povijesnih avangardi u kojima postoje mogućnosti za nastavak priče i slaže ih u nove. Njegov je crtež do iritantnosti uređen, arhitektonski sapet i precizan, određen u duhu i smislu. Ono u čemu je originalan, fenomenologijski zanimljiv i poticajan su odnosi pozitiva i negativa, bjeline i iscrtane površine, tj. njihove funkcionalne zamjene; podloga se pretvara u grafitno zasićenje tj. olovkom ispunjeni dijelovi površine preuzimaju ulogu podloge, a bijeli, neispunjeni prostori igraju uloge linija.

Što je pisac htio reći?

Ništa posebno. Htio sam još jednom ispričati staru priču o *Jinu* i *Jangu*, ali sada na primjeru recentne crtačke produkcije mladih hrvatskih autora. I u crtežu se krećemo naprijed tako što se opna uvlači u svoju unutrašnjost. Zamislimo dugu, elastičnu cijev koja se pokretana nekom silom po horizontali, kreće s lijeva na desno i to tako da se njezin početak uvlači u vlastitu šupljinu. Uostalom, izvrnite rukav. Kada se proces dovrši, početak će biti na kraju, a kraj na početku; nutrina će biti vani, a vanjšina unutra.

Vice versa jednog od mogućih izbora.

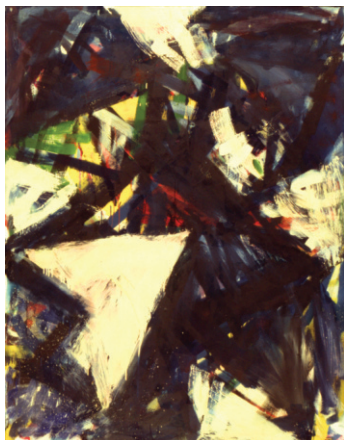
Predgovor katalogu 22. *salona mladih*, Zagreb, 1990.

Mauro Stipanov

Krajem sedamdesetih godina Maura Stipanova smo prepoznavali po pravilno iskadriranim površinama crteža i slika, po gestualnosti koja je u crtežima poprimala i ekspresivne naboje i po kratkim, odsječnim potezima kista kojima je na platno nanašana boja, ne u svojim osnovnim, valerskim vrijednostima, već u blagim omekšanim tonovima, sugerirajući fragilnost umjetnikove ličnosti. Može se reći da su osnove rukopisa iz tog vremena ostale konstanta na koju su se nadovezivala sva ostala iskustva i radna bilježenja Stipanova.

Početak osamdesetih donosi (danas već historiziranu) transavangardu ili Novu sliku, s prvenstveno figurativnim oblicima elaboracija. Stipanov, sklon eksperimentu i aktualnim pojavama, reagira na ovu promjenu optike, ali na svoj, specifičan način. Tokom 1981. i 1982. nastaju izravne reakcije na tekst o transavangardi, B. Olive, ali se iskazuju kao potpune oprečnosti svim tada poznatim novo-slikarskim rješenjima. Ova su djela, naime, bila načinjena u formi apstraktnih iskaza, s oslobođenom gestom nesputanom kadriranjem i s maksimalnom koncentracijom na protežnost površine platna. Da se radilo o eksperimentu dokazuje i činjenica da ta platna nisu bila izložena na kakvoj samostalnoj izložbi, ali su izvršila svoju funkciju inicijalnog oslobađanja ruke sapete odrednicama usitnjenog kadra. Kasniji radovi (1983.), postaju polja kolorističkih i gestualnih zasićenja, te poput psihograma registriraju izljeve godinama susprezane energije.

Nešto se slično dogodilo i sljedeće, 1984., koju pamtimo kao pokušaj ustoličenja tzv. anakronizma. Kreativna znatiželja se ponovo



Mauro Stipanov,
Pictura I., 1987.

budi u Stipanovu i u seriji figurativnih varijacija na teme prema Fragonardu i Watteau-u, on se pokušava odrediti spram novog trenda. Ali tim platnima i crtežima ponovo ne pridaje veću pažnju, već ih upotrebljava kao predtekst za ciklus posvećen učitelju, riječkom slikaru Romolu Venucciju (1903. – 1976.). Na velikim se platnima ove “Venuccijane” jedva razaznaju ljudske figure čiji su generalni obrisi čvrsto uhvaćeni u mrežu tamnog kloazoniranja. Ta čvrsta konstrukcija, jasan i nedvosmislen vizualni oslonac, kao zamjena za prijašnje kadrove, postaje okosnica daljnjih Maurovih istraživanja.

Prije negoli progovorimo o najrecentnijim radovima, treba napomenuti da kod Stipanova crtež i slika idu ruku pod ruku. Crtež nije skica ili predložak za sliku, već njezin izvor, nadopuna ili provjera, od slučaja do slučaja različito. Samostalni život crteža, vlastita medijska logika koju nosi, isprobavanje je slici jednog paralelnog svijeta.

Boravak u Parizu, tijekom svibnja i lipnja 1987. otvorio je kod Stipanova nove radne naloge. Fascinacija

urbanom arhitekturom jednog grada koji u najboljem značenju riječi to jest, rezultirala je serijom crteža, prostornih konstrukcija jasnih i tvrdih ivica. Stipanov risanjem primijećuje, konstatira i shematizira, te pojedine sastavnice sheme upotrebljava kao nove podloge, nove jezične idiome kojima stvara sliku. Iz tri dimenzije izvlači bit i prenosi je u dvodimenzionalni sustav. Apstrahiranjem opisnih i dekorativnih nakupina, kao bazični element pojavljuje se trokutasta forma. Na taj način (kroz crtež), trokut postaje osnovnim oblikom strukture slike.

Za razumijevanje radova iz 1987. važno je reći da su nastajali skokovito; autor je istovremeno radio na nekoliko platna, najprije prvi sloj, na svim pripremljenim platnima, zatim drugi itd. Na kraju bi svaka slika dobijala posebne detalje. Paralelizam ove vrste, kao i kompozicija od dvanaest platna koja u tri reda, jedno iznad drugog, čine cjelinu, prepoznatljiva su sjećanja na ortogonalno kadriranje s kraja sedamdesetih godina. Promijenjene su jedino dimenzije i fizičko stanje površine

Fiedler kaže: *Umjetnička djelatnost nije ni ropsko podražavanje, ni proizvoljno izmišljanje, već slobodno oblikovanje.* Kako se slobodno (slikarsko) oblikovanje događa kod Maura Stipanova? Vidjeli smo da postoje dvije konstante u Maurovom radu; konstrukcija, koja je u prošlosti iskazivana kao zbir kadrova, i slobodni potez, gesta, dakle prepoznatljiv rukopis. Ove su konstante doživjele permutacije, ali ne i bitne promjene. Bitno su promijenjeni kolorit i namaz, faktura slike. Danas Stipanov barata s pročišćenim, ponekad gotovo čistim bojama koje nanosi na platno neposredno iz ambalaže, dok mu je namaz postao gušći, zasićeniji materijalom. Unutrašnja struktura slike, ono na čemu djelo počiva, također je potpuno izmijenjena. Ako se sjetimo Van Gogha i njegovog zapažanja o boji kao tigru i kloazoniranju kao kavezu, možemo reći da je Maurov tigar pobjegao iz kaveza. Crna ili tamna rešetka koja je u ciklusu *Hommage R. Venucciju*, još uokvirivala bojene površine, sada je

podignuta, zarotirana i ponovo spuštена na mjesto u kojemu reže bojene podloge. U pojedinim se slučajevima čak nalazi u više planova, izranja iz pozadine ili se fragmentarno nazire, dok ponegdje preuzima ulogu bojanog fona i služi kao površinska osnova za partije svjetlijih poteza.

Iz miješanja jezičnih idioma, iz suprotnosti gestualnog i konstruktivnog, proviruje dijalektika osnovnih vrijednosti ovog slikarstva. S jedne strane boja, kao simbol čulnosti i emocionalnosti, s druge geometrija, kao simbol racionalnosti. Ili - gesta kao subjektivitet, a geometrijska konstrukcija u službi objektiviteta. Balansiranjem između emocionalnog i racionalnog, između slobodnog i zadanog, Stipanov se pronalazi i nalazi u sredini – u procesu. Baš kao što razmišlja Adorno i veli u formi paradoksa: *Pogrešivost konstrukcije počiva u tome što ona nužno teži da poništi ono što je bilo integrirano i da zaustavi proces kojemu isključivo duguje život*. Stipanov ne čini tu grešku i na istom platnu upotrebljava geometrijsku i organsku morfologiju, zaustavlja se između dva pola, bez namjere da upadne u bilo koju od krajnosti. Radi se o pojavi koja je u kontekstu umjetnosti kasnih osamdesetih godina već prepoznata kao geometrijski ekspresionizam. Pojava svoj život duguje dijalektičkom odnosu ekspresionizma i geometrizma, *sintezi neoekspresionističkog postupka s naznakama geometrizacije* (Sava Stepanov). Na liniji međunarodnih relacija, Maurovo slikarstvo možemo povezati s duhom novog vremena koje, kako je sugerirano na *Documenta 8* u Kasselu, ne traži nove strategije, već nove kombinacije. A kombiniraju se već postojeći povijesni stilovi, u ovom slučaju apstraktni ekspresionizam i geometrijsko slikarstvo, što je aktivan odnos prema prošlosti i što nagovještava nove metaforičke mogućnosti ovog ambivalentnog odnosa.

Prema riječima autora, osnovni problem koji se rješava je kompozicija, harmonija izvan svog uobičajenog značenja, ravnoteža u debalansu. Dakle je ovo paralelno umnožavanje kratkih poteza, njihovo

ugušćivanje i umrežavanje do plohe na koju se opet apliciraju nove linije, onaj *princip unutrašnje nužnosti* Kandinskog ili izvlačenje univerzalnog iz sebe posredstvom emocionalnog suglasja. Autonomnost djela nikada nije potpuna, jer mi smo ti koji ga nadopunjujemo, tj. dovršavamo.

Predgovor katalogu samostalne izložbe,
Moderna galerija, Rijeka, 1987.



Mauro Stipanov,
Bez naslova, 1987.

Ivan Balažević

Slijediti umjetničku, prvenstveno slikarsku produkciju Ivana B. u zadnjih nekoliko godina, znači prilično intenzivno sudjelovati u praćenju izložbene aktivnosti ovog autora. Povećana radna tenzija kreativne provenijencije razvila se unutar slobodnog prostora nastalog odustajanjem od precizno utvrđenog ritma osamsatnog radnog vremena. Kao samostalni umjetnik, Balažević je vlastitom organizacijom satnog umreženja dana uspio obraditi barem jedan dio problema koji su mu se kao slikaru nametali. Jednostavnije rečeno, prijelaz u slobodnu profesiju donio je dovoljno slobodnog vremena za umjetničko-stvaralački rad. Problemi koji su nekada bili naznačeni s jednom ili tek nešto više slika, sada se elaboriraju u cijelim serijama. Naravno da je ovakva likovna rječitost donijela razgovjetniju artikulaciju; prostor između autorove nakane i rezultata ispunjen je smislenim nizovima koji olakšavaju razumijevanje i uživljavanje.

U djelima o kojima je na ovom mjestu riječ, došlo je do nekih bitnih pomaka. Kao prvo, promijenjena je tehnologija rada: umjesto na papir, suhi pastel se sada nanosi na platno, kaširano na karton ili lesomit. Budući da platno ima grublju teksturu od papira, vrijednost pigmenta dolazi više do izražaja. Zatim, pastel se nanosi u više slojeva, s time da se svi podslojevi fiksiraju, a zadnji ostaje slobodan. Vizualni rezultat ovakvog, gotovo srednjovjekovno ozbiljnog shvaćanja zanata je osjećaj gustoće i masnoće pastela. S obzirom na taktilnu vrijednost podloge, Balažević je promijenio još jedan dio procesa – način nanošenja i oblikovanja slikarske materije. Pastel više nije fina, obojena prašina



Ivan Balažević,
Park dan i noć, 1986.

koja se razmazuje prstima i tvori meke i prozirne oblike blagim, sfumatoznim prijelazima, već se tretira kao čvrsta materijalnost koja u sudaru s površinom ostavlja oštre, pune i čvrste tragove. Kao olovka, kreda ili ugljen i pastel je zadobio karakteristike pisaće ili crtaće alatke čija relativno čvrsta materijalna omeđenost ostavlja jasan trag, a površine stvara šrafiranjem, prije negoli jednakovrijednim rasprostiranjem.

Prema ovim svojstvima, Balaževićeve recentne radove (kraj 1986. i 1987.) možemo okarakterizirati kao crtačke, jasno grafički opredijeljene, za razliku od prijašnjih, više slikarski ustrojenih. Možemo ih usporediti i s djelima s kraja 70-ih i početka 80-ih godina (tempere i gvaševi u kombinaciji) u kojima je linija imala dominantnu ulogu.

Sadržajno, tj. motivski, ova su djela najčešće posljedice fascinacije vegetacijom. Palme i agave, lavanda, oleandar, mirta, mušmula i drvo limuna oznake su mediteranskog podneblja i svega onoga što to podneblje podrazumijeva. Ali, kao i u jednoj prijašnjoj priči ispričanoj autorskim

okom i rukom Balaževića, ne radi se samo o oku ugodnom promatranju, već i o pokušaju izvlačenja dubljeg smisla iz pojavnosti pojedinih predstavnika organske prirode. Tako pojedine biljke postaju (ili to žele) oznakama za svu vegetaciju iste vrste. Palma transcendiraju svoju pojavnost i teži pretvaranju u vizualni sinonim za sve palme. Drvo limuna u svojoj bogatoj krošnji postaje pra-majka roda, a agava i oskoruša u čvrsto izvučenom kloazonizmu stabla i listova ne dozvoljavaju mogućnosti krive opažajne interpretacije. Zato je, u ovim slučajevima, kompozicijska shema stabilna, simetrija naglašena, osvjetljenje centralno i pogled frontalno statičan. U prvom je planu očita tendencija ka heraldičnosti, ka zatvorenom sistemu znakova. Međutim, ovu linearnu zatvorenost oživljavaju raskošne i gotovo neobavezno vesele pozadine. Dok se s jedne strane motiv pročišćava do svoje unutrašnje biti, s druge, svi produkti čišćenja lebde u prostoru oko njega. Ovaj naizgled kontradiktoran postupak daje platnima potrebnu svježinu i olakšava kontakt između djela i promatrača.

Mogli bismo reći da je protuslovlje konstanta Balaževićevog recentnog rada – protuslovlje u metodi. Izvlačenje sukusa bitnog i prepuštanje neobaveznom, kao u slučajevima koje smo naveli, zatim prepuštanje hedonizmu mediteranskog kolorita, s velikom dozom emocionalne raspuštenosti, nasuprot trezvenom i hladnom promišljanju oblika. Ili razuzdana agresija brzih poteza u suprotnosti s linijama mirnog toka i punim površinama. Bez obzira da li se radi o sukobima unutar istog djela ili o različitim tretmanima istih motiva na više slika, kod Balaževića lako možemo identificirati dva pola: racionalni i emocionalni. Iako su oba pola prisutna u svakom čovjeku, uvijek je naglašeniji samo jedan. Kod Balaževića su jednakovrijedni.

Možda je najinteresantniji primjer proturječja iskazan u radovima na kojima dominiraju škrto obojene palme. Isto platno trpi više varijacija

istog znaka – palme. Od realističke verzije drveta, sve do plošne stilizacije. Od iluzije drvene materije do iluzije palme od keramike ili kakvog metala. Od obojenih objekata do crno-bijelo-sivog, monokromnog okruženja koje svojom bijelom tišinom podsjeća na dno mora. Ali, kod Balaževića ovi kontrasti i neskladnosti nisu nikada naglašeni, već naprotiv, uvijek maksimalno usklađeni. Kadrovi, koji bi se mogli nizati kao u stripu, s obzirom na različitosti interpretacija motiva, povezani su jedinstvenim prostorom pozadine koji se sastoji od više kolažno spojenih prostora. Dojam rascjepkanosti pojačavaju i različiti pravci svjetla. Od analitičkim radom stvorenih dijelova dobija se sintetska cjelina koja zbog raznih načina obrade djeluje nestvarno. Spajanje nespojivog ili usklađivanje neusklađivog... Balažević se, poput dr. Frankensteina, igra stvaranja, jer umjetnost u svojoj biti i jest igra stvaranja.

Predgovor katalogu samostalne izložbe, Novi Vinodolski, 1987.

Mirko Zrinščak

Poslije revolucionarne 1968. Europa i Amerika kreću na put. Svijetom krstare mladi ljudi koji pokušavaju pronaći iluzije koje su kod kuće ostavili, izgubili, napustili. Skoro puno desetljeće traje lutanje generacija koje su naivno, ali i odvažno vjerovale u bolji, pravedniji itd. svijet. Putovanja donose informacije, znanje, spoznaje, ponekad mudrost, a u svakom slučaju zrelost. Povratci su ispunjeni mirom i sigurnošću onih koji su vidjeli, koji znaju, koji su shvatili. Privredno propulzivni Zapad veći dio dojučerašnjih neprijatelja sistema pretvara u svoje obnovitelje, u uspješne poslovne ljude, koji su parolu *make love, not war* preinačili u *make money*. Drugi, manji dio, nastoji svoja iskustva kroz medije (knjige, filmove, glazbu...) pretvoriti u novac. Teško je reći tko je dosljedniji.

Kod nas, u Jugoslaviji, gerontokracija otpadnike nije tretirala niti približno slično, pa se oni smještaju u geta kulture i umjetnosti; u institucije ili (u slučaju da su odabrali umjetnost) po napuštenim gradićima, zabitim zaseocima i predgrađima, uvjeravajući se da je čist zrak zdraviji od punog želuca.

Mirko Zrinščak je kao pomorac proputovao svijet. Ne avanturistički kao Jack London ili Jack Kerouac, već trbuhom za kruhom, glavom za idejama. Venecijanska *Akademija* odluka je koju opravdava želja i potreba za onim kako (*téchne*) – uobličiti ideje, prenijeti ono što se ima reći, ostvariti komunikaciju. Biološko napredovanje u vremenu donijelo je i potrebu za mirom u obliku stalnog obitavališta. Na vrhu brijega prehistorijske gradine, antičke postaje i srednjovjekovnog burga, iznad mondene Opatije i poslovne Rijeke, Veprinac se učinio kao idealno



Mirko Zrinščak,
Crani opor, 1988.

i (tromom individualitetu) jedino dostupno mjesto.

Nekoliko je godina Zrinščaku bilo potrebno da uspostavi vlastiti odnos spram mjesta; da ga prepozna i da prepozna sebe u njemu. Nakon toga (negdje početkom 1987.), autor, djela i topos postaju dio jedne cjeline. Zrinščak se u Veprincu bavi nekom vrstom industrijske ili zanatske arheologije. U porušenim kućama grada, oko zidina i na starom groblju otkopava predmete obrtničke i industrijske djelatnosti s kraja prošlog i početka ovog stoljeća. Drvene grede, stari grobljanski brojevi, pretpotopni oluci, komadi žbuke s urušenih zidova, prozorski okviri, perforirane ploče nekog muzičkog automata, dijelovi željeznih konstrukcija nepoznate namjene – postaju predtekst ili samo materijal za slike, skulpture, objekte... Gotovo alkemijska pretvorba lišava pronađene artefakte njihovog prvotnog značenja i funkcije i pretvara ih u umjetnost. Prvotno prirodno (drvo, željezo, pijesak, vapno...), pa obrađeno (greda, čelik, žbuka), zatim jednom davno napušteno, biva ponovno obrađeno, upotrijebljeno, osmišljeno.

(Reciklaža je u osnovi ideja ekologije, pa nije zgorega ukazati i na taj trenutak.) Od rustičnih, vremenom i atmosferilijama nagriženih predmeta, nastaju elegantne, uglačane, gotovo dekorativne skulpture. Za razliku od slika. Zanimljivo je da površine slika ponavljaju nazubljenu hrapavost primarnog materijala, dok su trodimenzionalni objekti izmilovani do visokog sjaja. Ovaj dualitet intenzivira taktilne podražaje do početka Erosa. I – ako izduženo, glatko, oblo, sjajno, elegantno i simetrično asocira ljudsku figuru (figure oba spola), putenost i hladnjikavu toplokrvnost, u isto vrijeme sugerira nekrolatriju (obožavanje pokojnika), spomeničku mistiku ili nekrofobiju. Drugom dijelu cjeline ime je Thanatos.

Slike govore jezikom znakova, skulpture se služe jezikom simbola. Sukob primarnih materijala, njihov odnos, “razgovor”, evidentan je kao faktura i struktura površine – slike. Materijal radova u tri dimenzije gubi svoju prvotnost; spojevi se prikrivaju, površine liče (bitumenom i grafičkom bojom), umetnuti nađeni predmeti ne prepoznaju. Slika je problem forme, skulptura – značenja.

U stalnom procesu gradnje i razgradnje (*work in process*), u kome pomanjkanje materijala i prostora uopće nisu zanemarive činjenice, Zrinščakove skulpture doživljavaju stalne pretvorbe. Tako od vješalice nastaje skulptura, koja naknadno opet preuzima funkciju vješalice ili više samostalnih radova uđe u cjelinu “ormara čuda”, koji, opet, biva smješten u *Wunderkammer* (venecijanski *Biennale*, 1986.) – crkvicu – galeriju. Da ne govorimo o slučajevima jednostavnog i grubog oduzimanja i dodavanja.

Zrinščakov rad nosi u sebi povijesna iskustva enformela (slike), konstruktivizma i minimalizma, dekorativnost secesije, sjećanja na *Dadu* i Duchampa, iskustva rada u klasi E. Vedove i suvremene reference

slovenske (ljubljske) likovne scene. Kao nekakav dalji odjek mogu se spomenuti slovenska i riječka rock gibanja.

Za trud ka shvaćanju (autorovog) djela potrebno je uključiti naboj mjesta; radovi nastaju iz Veprinca (paleoindustrijska arheologija), u Veprincu i mišljeni su za veprinačke prostore. U tom kontekstu ovu izložbu treba shvatiti kao eksces, svjesni nesporazum ili povod za putovanje.

Predgovor katalogu samostalne izložbe, *Mali salon*, Rijeka, 1989.

Klas Grdić

Uz samostalnu izložbu Klasa Grdića u *Malom salonu*, Rijeka

Godine 1985., u atriju *Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja* u Rijeci, predstavila se publici grupa od pet studenata *Pedagoškog fakulteta*. Grupa je nosila naziv *pet R*, a jedan od članova bio je i Klas Grdić. Odredivši se manifestom spram ondašnje stvarnosti, članovi grupe pozvali su se na tradiciju njemačkog ekspresionizma, poimence na Maxa Beckmanna i Otta Dixea, i to ne samo u oblikovnom smislu, već uzimajući u obzir i socijalne dosege njihovih radova. Svoj su diskurs nazvali *nadrealističkim* u odnosu na sve ono što jest, založili su se za figuraciju i naveli da je motiv u umjetnosti irelevantan i nevažan detalj.

Za Klasa Grdića možemo reći da se i sljedećih godina držao upravo tih, prvih, mladenački iskrenih i zahtjevnih postulata. Ne zato što je bio ili što jest spreman istrajavati na jednim određenim i samozadanim premisama, već zato što su te odrednice ono što mu kao autoru (još uvijek) odgovara. Klasov rad je figurativan, izraz ekspresivan, a motiv gotovo uvijek isti – portret. Socijalna nota se polako izgubila, tj. zamijenila ju je socijalno-religijsko-mistična, dok je *nadrealizam – u odnosu na sve ono što jest*, temeljna odrednica ove izložbe.

ECONTRÖ. VITA. LUNGO ne znači baš ništa, ali u sjećanje priziva (ipak) znanje latinskog i mogući prijevod; *nasuprot dugom ili vječnom životu*. Grdić se svojim svjetonazorom i umjetničkim radom nastoji oduprijeti petrifikaciji, institucionalizaciji, jednom modelu mišljenja koji inzistira na nepromjenjivosti i katalogizaciji proživljenih iskustava. Mogli bismo ovo odustajanje od povijesti prepoznati kao sindrom (današnjeg) vremena koje je opterećeno vlastitom prošlošću kao balastom ili sponama



Klas Grdić,
Tajni život gospode Koelman, 1990.

koje vezuju ruke, misao i volju. Želja i potreba za zaboravom vlastite prošlosti i one koju smo naslijedili porijeklom, može biti potencijalni faktor ubrzanja kreativnih energija, ali ne treba smetnuti s uma da Grdić ipak barata baš vlastitim i povijesnim sjećanjem da bi ga – eventualno – dezintegrirao. Paradoksalnost situacije nalazi svoj vrhunac u činu posvećenja; svi radovi, cijela izložba i serija čudotvornih pozivnica, blagoslovljeni su. Time su ti predmeti stekli auru, mandorlu, prostor u kome su izolirani od svakodnevnog prostora i u kome postaju posebni, bezvremeni i eksteriorno aktivni.

Međutim, izgleda da je autor zaboravio na čudotvornost same umjetnosti, jer radovi na izložbi ne pričaju istu priču kao što je ona koja se proteže između njih, medijski (i religijski) osnažena. Osim mistične atmosfere koja je postignuta osvjetljenjem, glazbom i parom lijesova, nema naglaska na mistici samih djela; ona su ostala zatvorena u sebe, svako sa svojom pričom, bez akorda zamišljene cjeline. To nije kvalitativni

sud u smislu procjene vrijednosti radova, već sud o razmaku između željenog i postignutog efekta.

Cijela priča (ona između radova) svoj početak ima u, navodno, čudotvornoj slici autorove bake. I možemo se složiti da je vjera u čudotvornost, čudotvornost sama, ali da bismo povjerovali, pogotovo danas kada svi traže da u nešto vjerujemo i da im vjerujemo, potrebno je više uvjerljivosti. U ovom slučaju umjetničke.

Novi list, Rijeka, 13. studenog 1990.



Klas Grdić,
Bez naziva

Troje za budućnost

Uz izložbe Borisa Kačića u galeriji *Jadroagent*, te Melite Sorola-Staničić i Jasne Šikanje u *Domu JNA*, Rijeka

Boris Kačić, Melita Sorola-Staničić i Jasna Šikanja pripadaju istoj generaciji mladih riječkih umjetnika koji su osnovna likovna (pred)znanja stekli na riječkom *Pedagoškom fakultetu (Odsjeku likovne kulture)*. Nakon Grdića, Štimca, Zrinščaka i (ili) Laginje, posljednje generacije Riječana koja već iza sebe ima značajne rezultate i izvan regionalne likovne scene, ovo troje autora polako formira jednu novu situaciju na obzoru. Nakon brojnih sudjelovanja na kolektivnim izložbama pred njima su iskušenja samostalnih nastupa i potvrda koje iziskuju kompaktne, zaokružene i definirane radne cjeline.

Možda zato na Kačićевой samostalki smetaju radovi koji su ranijeg datuma od većine izloženog materijala, mada možemo pretpostaviti da slika *Maštovnica* iz 1989. predstavlja jezgro iz kojeg je nastala cijela izložba. Puno "šira", slabijih kolorističkih intenziteta i razuđenije strukture, *Maštovnica* je ipak onaj primarni strukturni poticaj iz kojeg je autor iznjedrio nove radove. A recentni su Kačićevi radovi izuzetno koloristički (poput nekog *patchworka*), evokativno dekorativni (s podsjećanjima na kolorističko-dekorativne strukture jednog Klimta ili Hundertwassera), te ekspresivni u svom jediničnom naboju – u kratkim i relativno širokim potezima kista. Aditivno, vertikalno uslojavanje planova i vrsta arhitekture koja se na slikama pojavljuje, u sjećanje prizivaju Istok ili Bizant. Jedini problem naslućuje se u fakturi ulja, pa se istomotivni pasteli čine primjerenije tehničko rješenje.

Melita Sorola-Staničić je kolorit na svojim slikama svela na dominantnu plavu, te lazure od bijelog i sivog, s laganim proplamsajima



Melita Sorola - Staničić,
Ples Mishime, 1990.

toplijeg podslikavanja. Odustajanje od snažnijeg prisustva boje naglasak stavlja na oblik, jer Sorola polazi od figure da bi došla do apstrakcije i time se izravno nadovezuje na iskustva Ksenije Mogin kod koje je diplomirala slikarstvo. Okupiranost formom ne čita se samo s površine platna, već i u njihovom obliku; slaganjem više kvadratičnih jedinica, autorica izbjegava utegnutost parova jednakih stranica. Pojedine kompozicijske nedosljednosti ne utječu na opći dojam izuzetnog (da li smijemo reći, ženskog?) senzibiliteta.

Od svo troje autora, Jasna Šikanja je najviše zatvorila svoj koloristički objektiv, jednako kao i predstavljački, predmetni senzor. Bez orfizma Kačića i paučinate lakoće Sorole, zaronila je u guste, tamne i tmaste izazove materije. Fizičnost radne površine, otpor koji daje pri obradi, uz prirodni otpor materijala koji se nanosi, pretvorili su sliku u polje obračuna. Da se ipak ne bi izgubila u prostoru vlastitih taktilnih preokupacija, Šikanja si gotovo uvijek ostavlja jednu referentnu točku – u obliku nedefiniranog znaka – prema kojoj ili od koje, organizira sva ostala događanja na platnu. Enformel,

slikarstvo bojenog polja, iskustva reza Lucia Fontane ili monokromija, tek su usputne stilske stanice prema kojima se može odrediti povijesno kretanje. U primjeru Jasne Šikanje, iskustva rasne grafičarke sretno su pretočena u medij slike.

Kačić, Sorola-Staničić i Šikanja – troje za budućnost, od kojih će budućnost izabrati dvoje.

Novi list, Rijeka, 28. studenog 1990.



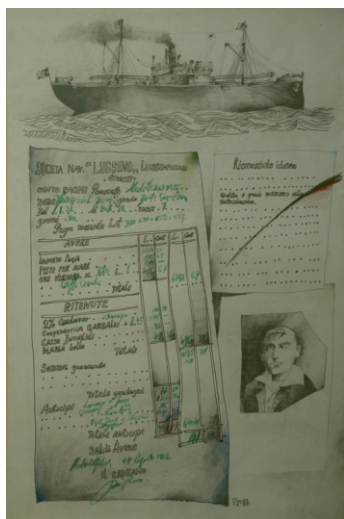
Manuela Vladić,
Odisej, 1990. (16. biennale mladih)

Vojo Radoičić

Samostalne izložbe Voje Radoičića,
galerije *Jadroagent* i *Juraj Klović*, Rijeka

Kao prije dvije godine, tako je i ove riječki *enfant terrible*, zaigrani odrasli umjetnik Vojo Radoičić, uoči božićnih i novogodišnjih blagdana u *Jadroagentu* priredio malu prigodnu izložbu. Prigodnu, jer Radoičićevi radovi nekako najbolje idu i pašu uz razdraganost i atmosferu predprazničkih i/ili blagdanskih raspoloženja. Izložba *Z jedne drugega kantuna* je vatromet boja, dječje iskrivljenih oblika, iskrene srdačnosti i srdačne iskrenosti. Motivi su, kao i uvijek, “morski” vezani uz konkretne doživljaje autora, uz priče iz druge ruke ili uz prošlost i sadašnjost navigacije i malih (ribarskih, lučkih, primorskih) mjesta. Autorova literarnost, tj. narativnost njegovih djela nije iskazana samo likovnim jezikom, već i tekstovima koji se upliću u sliku, koji je prate, objašnjavaju, nadopunjuju – i to ne samo u značenju, već i u likovno osnaženom obliku i boji pisma. Na ovoj je izložbi autor otišao i korak dalje u integraciji djela i okoline, pa su tako (do sada neutralni) okviri postali sastavni dijelovi slika po kojima se razlila boja osnovnog slikarskog uzorka.

Za razliku od izložbe u *Jadroagentu*, izložba u *Galeriji “Juraj Klović”* (pod nazivom *Matrikule*) djeluje mirnije, staloženije i obaveznije. Koloristički registar je potpuno uklonjen (s tek pojedinačnim nadopunjavanjem olovkama u boji), tj. sveden na tonove grafitnog sivog (olovka). Međutim, iako na ovoj izložbi, kao što i sam naziv sugerira, govore samo dokumenti, bez ili s vrlo malo prisustva podataka koji bi nam detaljnije objašnjavali o čemu je riječ, ipak živost Radoičićeva rukopisa uspijeva udahnuti život u mrtve dokumente. *Matrikule*, tj.



Vojo Radoičić,
Matrikula, 1987.

pomorske knjižice, dozvole, biljezi, pečati, potpisi, fotografije – cijeli jedan mali inventar ustanova, činovnika, administracije – vibrantno je oduhovljen. Smanjivanje izražajnog inventara (ali ne i izričajnog), pretvorilo je crteže u sublimne, koncentrirane duhovne datosti. Ta dimenzija unutrašnje duhovnosti koja lebdi na površinama papira, okrznila je jednako promatrača kao i sudbine likova prošlosti. Stvorena je rezonanca između nekih prošlih vremena i ovog današnjeg.

Objema izložbama Radoičić je još jednom dokazao da je u svakom pogledu uronjen u kraj u kojem obitava, u način njegovog života i u njegovu prošlost. Kroz povijesno sjećanje, Radoičić se nameće memoriji suvremenika.

Novi list, Rijeka, 20. prosinca 1990.

Forza Fiume

U riječkoj likovnoj sredini, generacije srednje i mlađe dobi u svom su umjetničko-obrazovnom dijelu života upućene na tri sredine: na samu Rijeku s *Pedagoškim fakultetom* i *Odsjekom za likovnu umjetnost*, na akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu i Ljubljani, te na akademije u Veneciji i Milanu. Ovi kulturni krugovi uglavnom profiliraju i same autore, pa oni koji se vrate u Rijeku uvijek neizbježno nose pečat mjesta obrazovanja, tj. nikada u potpunosti ne prekidaju veze s toposima svoje prve umjetničke profilacije. Zrinščak i Laginja su venecijanski đaci (obojica su studirali slikarstvo kod prof. E. Vedove), jednako kao i Miljenka Šepić; Pongrac i Štimac bili su studenti zagrebačke Akademije, Ksenija Mogin ljubljanske, dok je jedino Grdić “autohtoni” Riječanin koji poduke nije tražio izvan domicilnog grada.

Problemi s kojima se svaki od riječkih autora-povratnika susreće, vezani su uz odnos sredine prema kulturi, umjetnosti i njihovim poslenicima ponaosob; deficitarni radni prostori – atelieri, pomanjkanje adekvatnih izložbenih prostora s profiliranim programom, nedostatak aktivnog ili obvezujućeg likovnog života koji kreativnim naporima daje smisao i poticaj, i posljednje, ali ne i manje važno – egzistencijalni problemi koji svakodnevno ostavljaju sve manje dnevnog prostora za bavljenje umjetnošću. U slučaju da nemaju sreću baviti se uredno plaćenim poslom koji je neposredno vezan uz likovnu struku (kao Moginova i Pongrac koji predaju na *Pedagoškom fakultetu*), riječki autori se ili povlače u izolaciju (Zrinščak), ili nastavljaju sa studiranjem (Šepićeva, na *Likovnoj akademiji* u Stuttgartu), što im pruža priliku da od

stipendije žive, ili nalaze poslove koji su koliko-toliko u opsegu likovnosti (Laginja je već dulje vrijeme angažiran kao scenograf i grafički designer kazališnih plakata), ili pokušavaju preživjeti od svog umjetničkog rada, kao Štimac i Grdić, snalazeći se na najrazličitije načine. Koliko god su ovi i ovakvi problemi vezani za određenu društvenu i duhovnu klimu u Rijeci ili bilo kojem drugom gradu tzv. provincije, toliko su i odraz već poodavno anakronog koncepta centralizacije kulturnih i umjetničkih djelatnosti (i, naravno, sredstava) koji u Hrvatskoj još uvijek funkcionira, te popratnih manifestacija ovog sistema – centripetalnih kretanja i inercije velikih centara koji su logikom svoje unutrašnje strukture upućeni samo na ono što se događa u njihovoj neposrednoj blizini. Zahvaljujući svemu tome nije rijetkost da se autori, u svakodnevnom naporu osiguravanja minimalnih uvjeta za rad i život, izgube, tj. da društvo izgubi njih – ili zbog odlaska u druge sredine ili zbog odustajanja od bavljenja umjetnošću.

Govoreći o stilskim karakteristikama u radu svakog od predstavljenih autora, ne bismo mogli reći da postoji neki zajednički nazivnik, idejno polazište ili morfološki sustav koji bi ih objedinjavao. Tome je tako, jer je svaki od njih sazrijevao pod utjecajima različitih likovnih centara i jer današnje vrijeme pluralističke mnogostrukosti potencira razlike i svakome daje mogućnosti odabira upravo onih oblikovnih postulata koji mu/joj najviše odgovaraju. Zato ne možemo govoriti o riječkom likovnom krugu ili o specifičnostima riječkog slikarstva (koje kao takvo ne postoji), već o svakom autoru ponaosob.

Možemo, ipak, grupirati poetike prema nekim izrazitim sklonostima i problemskim impostacijama autora. Kod Laginje i Zrinščaka vidljiv je utjecaj Emilija Vedove i potreba za iskazivanjem taktilnih i materičkih vrijednosti slike ili objekta; Moginova i Pongrac njeguju procesualnost i monokromnu slojevitost slike, dok Šepićeva,

Štimac i Grdić u svojim radovima prednost daju igralačkim, ludičkim momentima i nastoje, svaki na svoj način, od igre stvoriti sistem.

Radove Mirka Zrinščaka bi prvenstveno trebalo doživjeti u ambijentu u kojem su stvarani, u srednjovjekovnom gradiću Veprincu koji se uzdiže iznad Opatije. Neraskidivu vezu ovih objekata-skulptura-slika s okruženjem mjesta nastanka možemo (jer moramo) zanemariti jedino ako im pristupimo kao predmetima visoko izbalansirane (stalnim dodavanjem, oduzimanjem, premještanjem i domišljanjem) estetske i značenjske supstance. Zrinščaka u prvom redu zanima sukob primarnih materijala, njihov odnos i kontrapostirano sučeljavanje koji se evidentiraju kao faktura i struktura površine. Intervencijama na jednom prepoznatom i uosjećajenom (*Einfühlung*) materijalu, dolazi do njegovog djelomičnog preoblikovanja koje za krajnju namjeru ima oduhovljenje. Smještanjem u prostor grada (Veprinca), u jednu malu crkvicu ili u eksterijere, objekti emaniraju (umjetnošću) posvećena značenja ili urbanim strukturama i pejzažu daju nove konotativne mogućnosti. Cijeli je proces upućen ka uspostavljanju ravnoteže između prošlosti i sadašnjosti, te prirodnog i artificijelnog.

Za Dalibora Laginju također možemo reći da mu je interes za materijal primaran. Sredinom 80-ih godina taj je interes bio oblikovan kao vraćanje iskustvima historijskog enformela, ali oduvijek s jednom dozom postmodernističke znakovitosti i simbolike. U posljednjim radovima gotovo da su po vrijednosti paralelni ikonički modeli karakteristični za naše desetljeće i oživljeno zanimanje za sliku kao objekt; reljefni namazi i umetanja različitih materijala, perforiranje platna, njegova "nemilosrdna" obrada – upućuju na izvorno egzistencijalističke procese koji u sebi sabiru iskustva prijašnjih stilskih pravaca, ali si ne odriču pravo da materiju organiziraju i na razini značenjske, ponekad i literarne slojevitosti.



Miljenka Šepić,
Tragovi, 1989.

Ksenija Mogin stoji na razmeđi onoga što zovemo klasičnim slikarskim postupkom i onoga što prepoznamo kao skoro skulptorski senzibilitet. Intermedijalnost autoričinih slika je u raznovrsnosti materijala (komadi platna, čipke, papiri, srebrna folija, razne boje itd.) u njihovoj aplikaciji na platnenu površinu i preslikavanju, uglavnom monokromnim varijantama između bijele i crne. Kontinuirani radni procesi na istom platnu (istim platnima), nakon određenog vremena od površine stvaraju polje s vlastitom geografijom; prepoznaju se reljefi ljepljenja, preslikavanja i naknadnog dodavanja, tako da je rezultat koji vidimo na izložbi tek jedna (ne)zaustavljena faza procesa. Konačna se situacija definira prema konkretnom prostoru izlaganja, jer slike zauzimaju položaje (gore-dolje, lijevo-desno) koje prostor sugerira. Neobaveznost ovakvih stanja derivira iz naglašene senzibilnosti autorice.

Slično je, mada na drugi način i u slučaju Marijana Pongraca čiji je radni kontinuitet konstanta koja ga određuje u prvom redu. Minimalni pomaci u likovnim rješenjima naglašavaju uvijek isti slikarski problem.

Pongračeva kvadratura kruga upisana je u njegovoj potrebi da spoji slikarstvo bojene površine s racionalnošću geometrije. Ovakva nastojanja otvaraju i perceptivno-spoznajne probleme; što je pozadina, a što lik; što je ispred, a što iza; da li je linija razgraničavanja spojnica ili razdjelnica itd.? Autorov monistički i minimalistički asketizam stvara i adekvatnu atmosferu bezvremenog trajanja koja je utoliko postojanija koliko slike više nalikuju jedna drugoj. Pongračevi kružni tokovi su spiralnog karaktera i nastoje ka stalnom produbljivanju problema koji već poprima mantričke osobine.

Dječji izraz Miljenke Šepić, neobuzdana i ničim opterećena lakoća kojom stvara, svrstavaju je u red onih autora koji poticaje crpe s površine. Doživljajni svijet svakodnevlja biva pretočen u jednostavne, grafički čiste i jasne oblike kojima ne nedostaje svježina neposrednog zapisa. Lagani koloristički stimulansi tu su tek da naglase odnose koje stvaraju linije. Fantazmagorični bestijarij i klaunovska zaigranost koji su početkom i sredinom 80-ih napućivali Miljenkine slike, zamijenjeni su jednostavnim poetizacijama krajobraza, predmetnog svijeta ili grupnim portretima koji naglašavaju grupu, a zanemaruju portretne karakteristike pojedinaca.

Klasa Grdića, naprotiv, zanimaju isključivo portreti. Gotovo je nevjerovatno da jedan mladi autor (rođen 1963.) može tako dugo istrajati na samo jednoj temi i to od početka svog rada. Zrelost ili ne, ali Grdić uspijeva vlastitu produkciju uvijek učiniti svježom, originalnom i zanimljivom. Zadatak je utoliko teži, jer je likovni jezik također konstanta – oblikovni i koloristički ekspresionizam. Jedini pomaci koje si Klas dozvoljava vezani su uz materijal i (uvjetno rečeno) medij. Razbarušeni likovi na portretima (ponekad praćeni i neobaveznim tekstom) dio su unutrašnje potrebe za definiranjem stvarnosti i okoline; Klasovi su portreti precizni socijalni seizmografi koje uz malo napora

možemo iščitati i kao finu ironiju, ali u svakom od slučajeva s razložnom likovnom utemeljenošću.

Zaigranost Gorana Štimca spada u onu vrstu kreativnih iskaza koji uvijek balansiraju na oštrici između banalnosti i krajnje ozbiljnosti. Tenzija na taj način ostvarena, najuočljivija je vrijednost. Štimčevi kipovi, skulpture i objekti, jednako kao i reljefi, prostudirane su cjeline koje ne računaju samo na primarni unutrašnji poticaj i njegovu brzu razradu, već i na sve popratne efekte koji se kod promatranja mogu pojaviti. U smislu kiparske struke to je poklanjanje izuzetne pažnje prostoru i kutevima sagledavanja djela, dok u jednom višem redu promišljanja, zanimanje za sve idejne nadgradnje koje iz svakog pojedinog djela mogu proizaći. Štimac je neozbiljan samo na prvi pogled, a kada to stvarno jest, tada s valjanim razlozima.

Predgovor katalogu skupne izložbe *Forza Fiume*,
Galerija Karas, Zagreb, 1990.

Ex privata

Izložba djela iz privatnog vlasništva u Opatiji

Zadnjih smo godina svjedoci da se sve češće i organiziranije obraća pažnja na umjetnička djela – u privatnom vlasništvu. *Muzejski dokumentacijski centar* iz Zagreba organizirao je svojevremeno niz predavanja o privatnim zbirkama pokušavajući iz javnosti odagnati svijest o privatnom kao nečemu što je antitetičko javnom ili društvenom. Prečesto smo, naime, bili skloni u privatnom kolekcionaru vidjeti tata koji se šulja po tavanima i nizašto otkupljuje remek-djela. Višedesetljetna majorizacija imaginarnog društvenog nauštrb ozloglašenog privatnog, stvorila je kod kolekcionara strah od javnog očitovanja vlasništva. Recidivi ove paranoje osjećaju se i danas, mada je promjenom društvenih odnosa i političke svijesti nestao glavni uzrok bolesti.

Tako su na svjetlo dana i pred znatiželjnu publiku nedavno u Zagrebu iznesene privatne zbirke Kovačić (žene – slikarice), Bauer (donacija vukovarskom muzeju), Kokša (buduća *Metropolitana*) i, naravno, Topić - Mimara, kao i one druge s manjim pretenzijama i zahtjevnošću. Privatno se vlasništvo nad umjetninama počelo tretirati kao općedruštveno i kulturno dobro koje ima svoje mjesto uz muzejske kolekcije. S privatnika je skinuta anatema mešetara nad kojima stalno vise pitanja o porijeklu vlasništva. Jer, povijest nas uči, samo je pitanje vremena kada će zbirka ili pojedino djelo postati dio kakvog specijaliziranog muzeja – otkupom, darovanjem ili donacijom.

Ova je izložba mali doprinos ka otkrivanju umjetničkog blaga što leži razasuto po stanovima i kućama. *Ex privata* ne znači samo *iz privatnog* (vlasništva), već nosi i svoje izvorno i prošireno značenje: *ex*



Vladimir Becić,
Ljubav, 1935. (?)

privata diligentia - iz vlastite marljivosti - gdje je marljivost shvaćena kao potreba osobe, pojedinca da nešto sačuva, ostavi sljedećim generacijama, da stvori baštinu po kojoj će se prepoznati on sam i njegovi nasljednici. Jer umjetničko djelo ne govori jedino o sebi samom, već ukazuje i na društvene, političke, kulturne i razne druge sklonosti sredine. Pomaže nam da rekonstruiramo vrijeme i mjesto.

Izložba *Ex privata* se prirodno nadovezuje na izložbu *Muzej bez Muzeja* (izložba slika u posjedu opatijskih hotela), koja je održana u *Umjetničkom paviljonu "Juraj Šporer"* u Opatiji u kolovozu 1984. Obje izložbe mogu poslužiti kao predtekst razmišljanjima o budućem muzeju u Opatiji, a svakako mogu igrati ulogu teksta u priči o kulturnom identitetu Opatije.

Tako smo tragom djela s izložbe došli do nekih segmenata teksta za buduću povijest kulture Opatije.

Nakon izložbe u Beču (1913.), u Opatiji, u *Adria-klubu* (današnji restaurant *Korzo*), 1914. godine izlaže Mato Celestin Medović, jedan od

najznačajnijih pejzažista hrvatske Moderne. Opatijski Hrvati, potaknuti u prvom redu nacionalnim razlozima, pokupovali su sva djela s izložbe. Ovaj je sretni trenutak nacionalne samosvijesti kasnije urodio bogatim plodovima; mogao se u cijelosti rekonstruirati jedan od bitnih perioda u Medovićevu slikarstvu. Danas se u Opatiji, Voloskom i Lovranu nalazi još petnaestak slika s te izložbe. Na našoj su izložbi dva rada iz tog ciklusa, koja su se nakon sedamdeset i pet godina ponovo našla pred opatijskom publikom.

Svoj nastavak ima i priča o slikaru pod-stropnog friza u opatijskom hotelu *Jadran*, K. Hassmanu. Jedno malo ulje na lesonitu (također izloženo), koje je najvjerojatnije poslužilo kao skica za dio friza (scene iz grčke mitologije), vodi nas do pretpostavke da Hassman nije samo prošao kroz Opatiju, već da je u našem gradu i dulje boravio, a možda i ostavio kakvo značajnije djelo za koje mogući današnji vlasnik možda i ne zna čije je.

Ili priča o grafici Mencija Clementa Crnčića, *Nedjeljno jutro (Motiv iz Lovrana)*, koja govori sama po sebi; likovnim jezikom opisuje nedjeljno jutro u Lovranu, pred starim gradskim vratima koja gledaju na luku. Opisuje nam dio Lovrana od prije sedamdesetak godina, njegove ljude, nošnje i atmosferu koje već odavno nema.

Djela s ove izložbe nemaju okosnicu koja bi ih povezivala u čvrstu cjelinu. Jedino zajedničko im je da se nalaze u privatnom vlasništvu na području općine Opatija. Vremenski raspon koji obuhvaćaju određen je početkom 19. stoljeća na jednom i II. svjetskim ratom na drugom kraju. Ipak možemo reći da prevagu u broju imaju hrvatski autori i to oni s početka i kraja Moderne.

Naravno da nisu izloženi svi radovi koji su registrirani, već samo oni koje su vlasnici htjeli posuditi, a od njih značajniji, kvalitetniji ili zanimljiviji, općenito ili lokalno. Svoju ulogu u izboru odigrao je i

ograničeni izložbeni prostor. Također treba napomenuti da nisu obrađeni svi vlasnici; do jednih se nije moglo doći (odsutni), do drugih se nije stiglo, dok su treći, vjerojatno poučeni prijašnjim lošim iskustvima, odbijali svaki razgovor. O društvu u cjelini ovisi hoće li se treća grupa povećavati ili smanjivati.

Govoreći o djelima ne možemo zaobići pojam zbirke koja je po definiciji skup više ili manje homogenih umjetničkih objekata. Zbirka ima svoju unutrašnju logiku, cjelovitost koja se odražava u kriterijima sakupljanja: umjetničke tehnike, vremenske ili zemljopisne odrednice (autori s određenog područja ili iz određenog vremena), pojedini autori ili povijesni stilovi... Ovako shvaćene zbirke u Opatiji gotovo da i ne postoje ili su vrlo rijetke. Međutim, kod svih je vlasnika prisutna izuzetno visoka svijest o kulturološkoj vrijednosti djela. Svijest koja ide čak do pretjerivanja u ocjenjivanju vrijednosti. No, da nije bilo i da nema te pretjeranosti, možda danas ne bismo imali što izložiti. Jer ipak je vlastita marljivost počelo svih vrlina.

Predgovor katalogu istoimene izložbe, *Umjetnički paviljon*
"Juraj Šporer", Opatija, 1989.

Imaginarni muzej

Zbirka u muzeološkom smislu označava skup, veći broj umjetnina sakupljenih po određenom kriteriju, a s otvorenim mogućnostima daljnjeg nadopunjavanja ili korigiranja. Zbirka je živi organizam koji raste i mijenja se. Kada se nalazi u muzeju podrazumijeva i zaštitu, stručnu i znanstvenu obradu i prezentaciju. Ako jedan od ovih elemenata izostane, smisao zbirke dolazi u pitanje. Pitanjima smisla bili su zaokupljeni i u *Modernoj galeriji* u Rijeci u trenutku kad je trebalo odlučiti na koji način obilježiti četrdeset godina rada galerije, a da to ne bude puko prigodničarsko svečarenje. Kako aktualizirati, osuvremeniti, očititi problem stalnog postava, problem zbirke koje postoje tek u jednoj drugoj realnosti – u našem imaginarnom muzeju pamćenja. Jer slike poslagane na policama (pretijesnog) depoa ili grafike uložene u mape tek su fizički preduvjet zbirke, a nikako njezino puno i osmišljeno iskustvo. Tako se dogodilo da su kustosi i povjesničari umjetnosti pozvali u pomoć umjetnike; devet riječkih autora koji su u svom dosadašnjem radu iskazali onaj igralački naboj kojim su mogli intervenirati u okolinu i koji su, u konkretnom slučaju, jezikom svoje umjetnosti, svog odnosa prema stvarnosti, na jedan drugi, neuobičajen način, iskazali probleme karakteristične za muzealce. Riječ je o sljedećim autorima: Ksenija Mogin, Belizar Bahorić, Đanino Božić, Vladi Bralić (arhitekt), Ivo Kalina, Zvonimir Kamenar, Zlatko Kutnjak, Mauro Stipanov, Goran Štimac.

Timski rad umjetnika i kustosa krenuo je pod radnim nazivom *Živa baština*. Svaki je od autora, koji su već samim činom izbora intervenirali



Goran Štimac,
Kosmosynthesis, 1989.

u zbirke, izdvojio određena imena, tj. radove koji su mu/joj na bilo koji način referentni, što je podrazumijevalo osobni, privatni, umjetnički, stvaralački, povijesni, društveni ili opći odnos, onaj titraj umjetničkog senzibiliteta koji stvara rezonancu na tankoj žici razapetoj između prošlih i sadašnjih djela, između predšasnika i suvremenika, između prošlosti i sadašnjosti. Može se reći da je time izbjegnuto otuđujući objektivitet muzejske struke i prakse koji nalaže izlaganje materijala sa što manje ili bez intervencija. Intrigantno, a u pojedinim slučajevima čak iritantno zahvaćanje u fundus bilo je, čini se, moguće jedino metodama same umjetnosti.

Goran Štimac je, u tradiciji svojih prijašnjih istraživanja, u zrak objesio dvadesetak skulptura iz fundusa *Galerije* i precizno osmišljenim osvjetljenjem stvorio od njih dvodimenzionalni objekt (autor takve radove naziva grafoskulpturama). Štimčev rad može poslužiti kao dobrodošla metafora za baštinu bez baštinika, za vakuum muzejsko-galerijske prakse u kome brončana Meštrovićeva *Djevojka s lutnjom* pada

istom brzinom kao skulptura u obliku pečata Viktora Libla, načinjena od *papier-machéa*. Što bi također značilo da se može postaviti znak jednakosti između Štimčevog mal-tretiranja skulptura i činjenice da *Moderna galerija* u četrdeset godina djelovanja nije imala prostora za stalni postav.

Zlatko Kutnjak je poveo dijalog s fundusom *Galerije* iz sedamdesetih godina; s jedne strane praznina u fundusu, u kome gotovo da nema radova Nove umjetničke prakse ili konceptuale, i s druge, privatna zbirka autora u kojoj su zastupljeni gotovo svi protagonisti Nove umjetničke prakse iz zemlje.

Zvonimir Kamenar je uočio ponovno zanimanje mladih generacija za povijesni enformel, te je djela iz tog perioda upotrijebio kao osnovu vlastite prostorne elaboracije ekoloških problema.

Ksenija Mogin je jednu jedinu sliku Gabrijela Stupice, sadržaj njezine atmosfere, dilatirala u široku i rafiniranu ambijentalnu situaciju kojom je apostrofirala Stupičinu i vlastitu senzualnost.

Danino Božić je s pet slika različitih autora izdvojio najsnažnije dinamičke segmente (pokrivajući slike paus-papirom s izrezanim otvorima) da bi te jedinice ukomponirao u novu kompozicijsku shemu i na taj način stvorio novo djelo.

Belizar Bahorić je iz fundusa riječke *Moderne galerije* izabrao i izložio najoštećenije slike. Ne, dakle, slike kao umjetnička djela, već kao fizički ugrožene predmete.

Vladi Bralić (arhitekt) i Mauro Stipanov (slikar) svoj su obol izložbi dali u obliku *hommagea* preminulom riječkom slikaru Romolu Venucciju; Bralić s dva konkretna prijedloga (u obliku arhitektonske razrade) stalne muzejske zbirke R. Venuccija, a Stipanov izborom djela iz recentne donacije koja je došla u *Modernu galeriju* zahvaljujući Venuccijevoj supruzi.

Ivo Kalina je načinio intimni izbor autora i djela (Kraljević, Becić, Herman, Mejzdić, Mujadžić, Babić...). I u sklopu ovog izbora jedna slučajnost koja nas iz priče o kolekcijama vodi u priču o de-kolekcioniranju. Naime, Kalinin je izbor, između ostalih, pao i na radove Jerolima Mišea. Između tih radova, jedan je nedostajao: *Bogišićev park*, slika koja je bila posuđena *Skupštini općine Rijeka* i koja pri posljednjoj inventuri nije pronađena. Na samoj izložbi veliku fotografiju ove slike pratilo je pitanje: *Jeste li negdje vidjeli ovu sliku?* Fotografija je objavljena i u novinama, mada nitko nije očekivao konkretne rezultate. Ali, na otvorenju same izložbe, u maniri dobro režiranih kriminalističkih filmova, slika se odjednom pojavila. Netko ju je, bez okvira, smotanu u rolu i s isječkom iz novina, ostavio kraj oltara u franjevačkoj crkvi na Trsatu. Nepoznati otuđivač, pritisnut grižnjom savjesti, mogućim komplikacijama ili kakvim drugim razlogom, odlučio je sliku vratiti pravom vlasniku. Nesvakodnevnost koliko i neobičan primjer, ali koji također daje nadu. U bolju budućnost i sretniju prošlost zbirki i muzealija.

Oklo, Zagreb, 22. veljače 1990.

Muzej za danas i sutra

Izložba 14. izvanredni kongres SKJ, Muzej narodne revolucije, Rijeka

Kako može danas, u vrijeme korjenitih promjena što zadiru u osnove strukture države, vlasti i ideologije, funkcionirati muzej kojemu je gotovo jedina namjena (bila) institucionalizirano čuvanje ideologijskih artefakata revolucije? Kako svoje postojanje može opravdati ustanova u čije su temelje ugrađene društveno-političke konotacije jednog sistema koji je na izdisaju? I da li uopće može? I da li treba? "Panteon revolucije", zagrebački *Muzej revolucije naroda Hrvatske*, trebao bi promijeniti ime u *Muzej suvremene povijesti Hrvatske*. Trebao bi. Ali, da li će promjenom imena promijeniti i program, svoj odnos prema materijalu koji teaurira i svoj odnos prema suvremenosti?

Jedan je muzej na ova pitanja već dao odgovore. Riječki *Muzej narodne revolucije* postavio je izložbu pod nazivom 14. izvanredni kongres SKJ. Hram i svetište revolucije, kula bjelokosna čije su jedine izložbene domene bili predratni radnički pokret i doba *NOR-a*, odjednom se iz neugledne ličinke premetnuo u šarenog leptira. Jer, složit ćemo se, bilo je već zamorno gledati stalno isti muzejski materijal koji se pregrupirao prema potrebama pojedinih izložbenih projekata. Intrigantna i vruća tema, promptno reagiranje (izložba je otvorena neposredno nakon završetka, tj. prekida Kongresa), a nadasve osjećaj za historijske prekretnice, uvrstili su riječki *Muzej narodne revolucije* u krug muzeja koji radijus svog djelovanja ne ograničavaju samo na historizaciju vremenom provjerenog materijala, već zahvaćaju u živo tkivo suvremenih i aktualnih zbivanja.



Silvano Ježina,
14. izvanredni kongres SKJ, 1990.

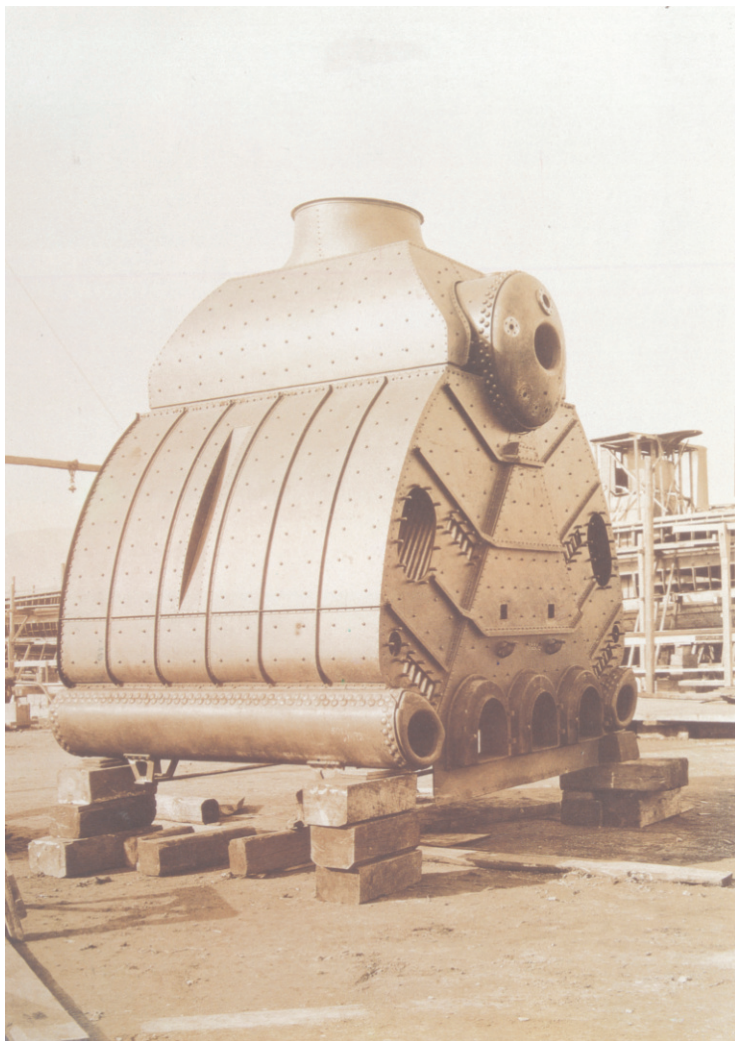
Na izložbi je, klasičnim muzejskim tehnikama prezentacije (na panoima i u vitrinama), predstavljen materijal *14. kongresa*: fotografije sa sjednica (autor je fotograf *Novog lista*, Silvano Ježina), popis delegata *Zajednice općine Rijeka*, originalne bilješke pojedinih delegata za diskusiju (između ostalih i Franje Butorca), tekst deklaracije Kongresa (s bilješkama i računanjem glasova na marginama), poruke inozemnih partija, značke, propusnice, bedževi, originalni plakati, te razni drugi dokumenti samog Kongresa. Najveća vrijednost izložbe je u tome što se ne ograničava na suhu prezentaciju stanja, već materijal interpretira i to vrlo duhovito. Tako se na panoima izlažu pojedine novine i tjednici (*Novi list*, *La voce del popolo*, *Vjesnik*, *NIN* itd.) i konfrontiraju naslovi. *Politika* od 24. siječnja 1990. s velikim naslovom na prvoj stranici: *Kongres će nastaviti rad* i *Borba* od istog datuma s naslovom: *Kongres se nastavlja, a kad će ne znamo*. Jednog dana bi dokument prvog reda mogao biti metarski (približna dužina) telegram Milana Pančevskog, aktualnog predsjednika *Predsjedništva SKJ*, upućen Gojku Hajdukoviću iz riječkog *Viktora*

Lenca, u kojem se navode zaključci druge plenarne sjednice i tekst Cirila Ribičića koji govori o napuštanju Kongresa od strane slovenskih delegata. Ili originalniji priopćenja (s originalnim rukopisnim dopunama) delegata *SKH* koji predstavlja prvorazredni povijesni materijal. Kao lajtmotiv cijele izložbe poslužili su originalni glasački listići koji se na panoima smjenjuju u dvočlanom ZA i PROTIV ritmu i tako simbolički označavaju raskol Kongresa, raskol u Partiji i otvorene mogućnosti za budućnost. Pri kraju izložbenog ophoda nalazi se povećana izjava Ante Markovića: *Jugoslavija će funkcionirati sa ili bez SK*, a na samom njenom kraju istaknuta je jedna stranica riječkog *Novog lista* s crveno podvučenim naslovom: *SK odlazi iz poduzeća. Lotta continua* ili život se nastavlja, nema kraja – tek smo na početku .

Ovih dana izložba seli u bazu radne organizacije, tj. u *Sindikalni dom Brodogradilišta "3. maj"*. Tu će biti popraćena video-zapisom s Kongresa, što je i bila prvotna zamisao muzealaca, ali je nisu mogli ostvariti jer nemaju video-recorder. Banalno, ali životno.

Da se ne radi o ekscesu, o slučajnom i sretnom odabiru teme, dokazuje i sljedeći projekt koji u muzeju spremaju - izložbeno predstavljanje *UJDI-a, Udruženja za jugoslavensku demokratsku inicijativu*.

Oko, Zagreb, 5. travnja 1990.



Nepoznati fotograf,
Kotao u brodogradilištu Danubius, 1908.

Fotografija u Rijeci

U tišini Guvernerove palače, zgrade u kojoj je smješten *Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja*, nakon velike medijske buke prije i za vrijeme otvaranja, približava se svom završetku izložba *Fotografija u Rijeci* organizirana u povodu stotinu i pedeset godina otkrića fotografije (u riječkom izdanju s jednom godinom zakašnjenja). Nositelj projekta izložbe je *Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja*, u suradnji s *Muzejem za umjetnost i obrt* iz Zagreba, a pod pokroviteljstvom *Skupštine Općine Rijeka*. U ostvarivanju ovog opsežnog posla sudjelovao je i velik broj riječkih ustanova kulture, kao i mnogobrojni pojedinci. Dobri duh izložbe, njezin idejni začetnik, pokretač i najagilniji poslanik, svakako je riječki fotograf Miljenko Smokvina koji je, uz Milana Galića i Ervina Dubrovića, obavio lavovski dio posla.

Izložba obuhvaća period od okruglo stotinu godina (1839. – 1939.), s laganim iskorakom u 1940. godinu, što je diktirao više nego zanimljiv i svakako obiman materijal. Prvi dojam, a i onaj zadnji, nakon razgledanja izložbe jest da je učinjen veliki posao - na jednom je mjestu sakupljen materijal koji je ležao razasut po muzejima, arhivima i privatnim zbirkama ne samo Rijeke već i drugih gradova u Hrvatskoj, te u inozemstvu (Austrija i Mađarska). Time je stvorena dokumentacijska podloga za daljnja nadopunjavanja bijelih polja povijesti fotografije u Hrvatskoj, te naročito u Rijeci, jer se u knjizi Nade Grčević *Fotografija XIX. stoljeća u Hrvatskoj* (Zagreb, 1981.) Rijeka rijetko spominje, a što ne ide na dušu autorici, već riječkim muzealcima. I konačno, oblikovana je konkretna podloga s koje se može

prići umjetničkoj valorizaciji fotografije riječkog područja i povezati je s bogatom poslijeratnom tradicijom (razne izložbe međunarodnog ranga koje su već pomalo povijest). Tek sada, naime, predstoji pravi posao, tj. vertikalna, vrijednosna stratifikacija i uglavljivanje riječkog članka u hrvatsku, jugoslavensku (?) i europsku povijest umjetnosti fiksiranja sjena. Ono što izložba nije uspjela, a što može biti ispravljeno nakon objavljivanja kataloga – monografije koji je bio najavljivan za otvaranje, pa za vrijeme trajanja izložbe, pa je (valjda) ostavljen za neka bolja vremena, jest ustanovljavanje kvalitativnih parametara barem u okvirima riječke produkcije. Ostali smo, naime, uskraćeni za informaciju tko je od riječkih fotografa (barem malo) otkriće, a takvih na izložbi ima.

Već na početku šetnje izložbenim dvoranama nameće se jedna nepreciznost u naslovu izložbe; *Fotografija u Rijeci* u sebe je upila fotografe i fotografije iz Senja, Delnica, kasnije Opatije i drugih okolnih mjesta koja imaju već izraženu samosvijest i posebnost, pa je takav, širi prostorni opseg kojim se izložba bavi, trebalo naznačiti i u nazivu.

I da izložba nije donijela ništa novog (a jest, i to puno), dovoljno bi otkriće bila fotografija riječkog Korza čiji autor, prema legendama i kataloškom popisu, izgleda nije utvrđen. Naime, kao autor se najprije navodi S. Hering (Häring) 1860. – 1864., zatim autorski par Hering – Pollak (60-te godine 19. st.), te na jednom drugom mjestu C. Zamboni (1867., presnimak?). Ova je fotografija školski primjer uravnotežene kompozicije, jasne ideje i namjere i precizne egzekucije. Školski primjer danas, ali ne i davnih 60-ih devetnaestog stoljeća. Bjelodano je da autor (Hering – Pollak – Zamboni?) nije imao namjeru načiniti razglednicu jer je izabrao doba dana kada nikoga nema na ulici, jer mu dvije trećine fotografije zauzimaju neugledna i nezanimljiva pročelja i jer je najjači efekt na fotografiji, koji čini njezin vizualni smisao (vrpca sunčane svjetlosti koja između zgrada stvara okrnjeno uglati slovo “u”), mogao

dobiti jedino u vrijeme kada je fotografija snimljena. Kompozicijski balans dobiven je produženjem lijeve strane površine fotografije (od centra), što je materijalna nadoknada za okomicu tornja sa satom i okrnjenog dijela osunčane vrpce, pa je utoliko veća pogreška rezanja tog dijela, "usimetravanja" cijele kompozicije, koja je učinjena za potrebe reproduciranja u propagandnom dijelu izložbe. *Korzo* ima i svoj duhovni miris, mir grada u podne, jednako kao što posjeduje kvalitete apstraktnog vizualnog mišljenja.

Slične je vrijednosti i fotografija nepoznatog autora (vjerojatno dosta kasnija), također dio Korza koji je uhvaćen u svom zakrivljenom dijelu, gdje je naglasak stavljen na mogućnosti koje daje dubinska oštrina u komponiranju kadra.

Mogućnostima linearne perspektive zabavljen je i Ilario Carposio s fotografijom trga i crkve Sv. Vida na kojoj hvata pola crkve i pola okolnih zgrada i jasno daje do znanja da ga zanima fotografija koja nije razglednica. Kod Carposia nailazimo i na prve (riječke) primjere režirane fotografije (izvan one atelijske), na djelu naziva *U riječkoj luci*, gdje ispruženi muškarac i stojeći dječak sugeriraju autorsku volju i poruku koje su izvan uobičajenih kanona onoga vremena. Carposio dokazuje svoje umjetničke nakane i snimkom (unutrašnjeg) stubišta današnje *Naučne biblioteke* (?).

U dijelu izložbe koji dokumentira industrijski potencijal grada redaju se fotografije koje možemo usporediti s onima Lewisa Hinea, američkog fotografa koji je svojom kamerom spjevao odu radu i industrijskoj revoluciji (mada su mu nakane bile socijalnog karaktera), te dokumenti kao što je *Brodski kotao u brodogradilištu*, koji podsjeća (upravo začudno) na suvremene radove Bernda i Hille Becher (koji su dobili nagradu na ovogodišnjem *Venecijanskom biennalu*). No, budući da o vremenu nastanka ovih fotografija, o autorima i njihovim nakanama



Nepoznati autor, Anton i Alfred von Valenčić, 1848.; dagerotipija

ne znamo gotovo ništa, možemo se samo nadati da je riječ o fascinacijama primarnim oblicima industrijskih gradnji, a ne tek o pukim dokumentima.

Šlag izložbe su snimci metka u letu Petera Salchera koji, osim svog znanstvenog potencijala, nose i onaj estetske naravi, ali, naravno, nadodan u današnje vrijeme. Taj crno-bijeli apstraktni minimalizam primijetili su i postavljači izložbe, pa su ga i istakli u dijelu postava koji je lišen literarnog balasta.

Amaterizmu u Rijeci je ostavljeno posebno mjesto, mada treba naglasiti da je povijesno tzv. profesionalna fotografija u svom kreativnom dijelu podređena amaterskoj, tj. da su amateri u fotografiji uvijek bili ti koji su mediju dodavali nova značenja i mogućnosti, dok su ih “profesionalci” samo utvrđivali. Najviše materijala ovom je odjeljku osigurala i *Međugradska izložba umjetničke fotografije, Sušak – Fiume 1940.* i iza sebe ostavila imena za koja ćemo još čuti; Franjo Banić, Romeo Bertotti, Mario Valich, Boris Pajkurić, Rudolf Caleari, Francesco Drenig, Giovanni Balbi, Hinko Emili i drugi. Među “amaterima”

nailazimo na dva riječka slikara – Ladislava de Gaussa i Anitu Antoniazza, koja je predstavljena fotogramima (ili reyografima, prema Manu Rayu) na posebno izdizajniranim podlogama što dokazuje da je riječka avangarda između dva rata bila, doduše iza svjetskih zbivanja, ali svakako dobro informirana.

Fotografija u Rijeci dala nam je prvenstveno dokumentarne i povijesne vrijednosti, dakle naglasak je stavljen na povijest kulture grada. Izložba je također kronika grada i, dijelom, okolnih gradova i mjesta. Sam je postav, kao konceptijsko utemeljenje, nedosljedan, jer ne slijedi jednu metodu, već je razmravljen u odjeljke koji su koncipirani kronološki, zatim prema autorima, pa prema prizorima i motivima. Vjerojatno je takva zbrka bila uvjetovana nedostatkom podataka o fotografijama. Ono što se može smatrati stvarnim propustom je da je izložba gluha; bez kataloga, bez tekstova (koji postoje, pa su se mogli fotokopirati), s vrlo skromnim najelementarnijim podacima, tiskanim samo na jednom jeziku.

Zamišljena kao izložbeni događaj sezone, s više nego značajnom podrškom riječke Općine, izložba je poslužila i kao zamašnjak u stvaranju riječkog identiteta (što god to značilo), jednako kao što je posredno bila jedan od aduta u lokalnim stranačkim predizbornim borbama. Njezino tiho odumiranje u ljetnim mjesecima nakon grandioznog otvorenja (plakati su nestali s lica grada odmah nakon otvaranja), pokazuje da nam je kultura još uvijek manifestativna tj. da se tako tretira. Najgore što se može dogoditi je da na tome i ostane. Ne budemo li uskoro vidjeli monografiju o fotografiji u Rijeci i ne nastavi li se s tek započetim istraživanjem, ovaj bi se grad trebao ponovo pogledati u ogledalo ili u svoj odraz na fotografiji – svejedno.

Novi list, Rijeka, 3. kolovoza 1990.

Likovna Rijeka 1991. - 1994.

Rat je snažno obilježio likovna događanja u Rijeci od početka 1991. pa skoro do kraja 1994. godine. Ne samo zbog velikog broja izložbi ratne tematike, već i zbog svih onih nepogodnosti/neugodnosti, nesigurnosti i ratne psihoze koje su neminovni pratitelji rata. Iako je Rijeka izbjegla neposredna razaranja, ipak je ratna situacija itekako ostavila traga: osim dežurstava, sklanjanja umjetnina iz muzejskih depoa, boravka na ratištima, prvenstveno umjetnika (*Croatian Art Forces*), zatim kustosa, administrativnog i tehničkog osoblja galerija i muzeja, veliki dio programskog vremena otišao je na organizaciju i propagandu ratnih izložbi te njihov prijenos u druge sredine. Za to vrijeme, neke druge, sretnije zemlje, nesmetano su živjele svoj likovni život, za razliku od Hrvatske koja će još dugo osjećati posljedice cezure izazvane ratom.

Rat u likovnoj Rijeci započeo je dan kasnije od rata u Sloveniji; 26. dana mjeseca lipnja 1991. godine, na dan otvorenja 16. *biennala mladih* (umjetnika Jugoslavije) u *Modernoj galeriji* u Rijeci. Cijelog tog poslijepodneva i večeri stizali su u *Modernu galeriju* brzojavi i telefonski pozivi kojima su slovenski umjetnici izvješćivali organizatore da su blokirani i da ne mogu stići na otvorenje. Nemogućnost njihovog dolaska (zbog čega su nagrađeni pljeskom podrške na službenom dijelu otvaranja *Biennala*) bio je tek početak puno ozbiljnijih i krvavijih sukoba. Tijekom ljeta, na istoj izložbi, *Moderna galerija* je organizirala protestnu akciju (od 19. do 25. kolovoza) protiv rata koji se već zahuktavao u Hrvatskoj. Sedam dana u izložbenim dvoranama *Moderne galerije* stajale su licem prema zidu okrenute slike i prekrivene skulpture kao vrlo jasan "govor



Pascal Colrat, Against the war in Croatia, 1991. Izložba Hrvatski ratni plakat, Mali salon, 1991.

tišinom” umjetnika s cijelog prostora bivše Jugoslavije.

Pokazalo se, tih ratnih godina, da umjetnost, tj. onaj njezin dio koji obično nazivamo “pravom” (slikarstvo, kiparstvo, grafika...), u pravilu reagira sporije na događaje u svojoj okolini, prvenstveno na traumatska stanja poput ratnih. Ali su zato mediji kao što su fotografija i plakat (grafički dizajn, općenito), još jednom potvrdili poznatu činjenicu da im u ratu nema zamjene. Nešto kasnije, ovom se paru pridružio video, u početku samo kao dokumentarni zapis, a kasnije i kao umjetnički oblikovana poruka nastala od dokumentarnog materijala.

Tako je prva ratna izložba u Rijeci i u Hrvatskoj bila *Hrvatski ratni plakat* (*Mali salon*, 12. 11. 1991., u organizaciji *Moderne galerije*), koja je te i sljedeće godine prikazana u više istarskih gradova, u Sloveniji i Italiji. I *Hrvatski kulturni dom* je nedugo zatim organizirao izložbu pod nazivom *Kamera na hrvatskom ratištu* (fotografi *Novog lista*) koja je potom postavljena i u Njemačkoj. Ista ustanova bilježi prve ratne godine izložbom *Umjetnost – sloboda – mir* (radovi učenika i prognanika na temu rata), koja je

također obišla mnoge gradove u zemlji i inozemstvu, zatim izložbom *Djeca i rat* (koja je proputovala dobar dio svijeta putem *Caritasa*), te izložbom idejnih rješenja ratnih plakata – *Za slobodu Hrvatske*. U *Modernoj galeriji*, pak, je krajem godine (17.11.1991.) nastala izložba *Déjà vu*, s podnaslovom *Rat u Hrvatskoj 1941..., 1991.*, izložba koja je dijalogom djela iz fundusa *Moderne galerije* i recentnih fotografija s hrvatskih ratišta pokušala dokazati početnu tezu po kojoj rat u Hrvatskoj nije prestao od 1941. godine, već se brojnim i snažnim reminiscencijama (proslave, obljetnice, spomenici...) samo pretočio u postojeći.

U okvirima ove izložbe nastala su i prva “ratna” djela u Hrvatskoj – Petercola, Gudca, Škrlinove, Huzjana, grupe *IRWIN* itd. Uz izložbe *Déjà vu* i *Hrvatski ratni plakat*, u *Modernoj galeriji* je oblikovana i izložba pod naslovom *Ratna razaranja kulturnog nasljeđa u Hrvatskoj*, a sve su tri izložbe obišle gradove u Hrvatskoj, Italiji, Austriji, Mađarskoj i Alžiru.

Od ostalih ratnih izložbi održanih tijekom 1992. godine u organizaciji *Moderne galerije*, navodimo: Ljubomir Perčinlić, *Crteži* (autor iz Zenice, a izložba kao prosvjed protiv rata u BiH); Ivo Vrtarić, *Hrvatska nature morte* 1991.; *Aid Croatia* u suorganizaciji sa *Art-clubom* iz Grožnjana, uz izložbu Roka Zelenka *Inferno*; *Ratna razaranja Nuštar – Vinkovci, Vukovar – 100 dana poslije*, te akcija *Europski umjetnici protiv rata u Europi*, organizirana u suradnji s galerijom *Fonticus* iz Grožnjana i *Süd – Ost – Europa Kultur e. V.* iz Berlina.

U siječnju 1992. godine u *Malom salonu* je prikazan *26. lički annale* koji zbog rata nije mogao biti održan u Gospiću.

I *Hrvatski kulturni dom* je tijekom 1992. godine imao više nego aktivnu ulogu ustanove koja je imala nešto reći o ratu, pa su tako organizirane izložbe *Gospić – obranjeni grad 1991.-1992.* (u suradnji s *Muzejem Like* iz Gospića), *Zadar na mapi rata* (sa *Zavodom za zaštitu spomenika*, Zadar), izložba o razaranjima Dubrovnika (sa *Zavodom*

za zaštitu spomenika kulture i prirode iz Dubrovnika), koja je potom prikazana u Zagrebu i Australiji, izložba crteža djece prognanika pod nazivom *Djeca i rat* (postavljena u Rötlingenu i Berlinu), izložba karikatura autora Plantua – *Rat u bivšoj Jugoslaviji* (u suradnji s Francuskim kulturnim institutom i KIC-om iz Zagreba), te *Ratni plakat*, izložba najboljih radova izabranih na natječaju za izradu ratnog plakata.

U Pomorskom i povijesnom muzeju Hrvatskog primorja postavljena je krajem 1991. godine izložba *Lux aeterna Croatica* koja je trajala samo jedan dan (postavljena ponovo dvije godine kasnije), jer su na snazi bile upute *Ministarstva prosvjete i kulture* o obveznom deponiranju stalnih postava zbog ratnih opasnosti. Ta je izložba, s materijalom iz fundusa muzeja, željela kulturu i umjetnost suprotstaviti barbarstvu i razaranju i u toj je svojoj osnovnoj poruci bila izuzetno uspješna.

U sljedećoj je godini u Pomorskom i povijesnom muzeju organizirano nekoliko ratnih izložbi: *Život i rat u Gackoj dolini, Otočcu i Brinju, Dva lica grada – ratna stradanja Osijeka i Zadra*, izložba prigodom godišnjice 111. brigade HV, izložba o Vučedolu, te 1994., izložba o Iloku.

Godine 1994. u Muzeju grada Rijeke održana je izložba *Rat za mir*, o doprinosu Rijeke domovinskom ratu, a u Modernoj galeriji izložba *Muzej Vukovara u progonstvu* – donacije likovnih umjetnika Hrvatske, dok je u privatnoj galeriji *Arh* organizirana izložba djela Nives Kavurić – Kurtović iz Zagreba s ratnom tematikom.

U ovom nabranjanju svakako treba spomenuti i riječki HDLU. Ne toliko zbog izložbi (održana je samo jedna izložba učeničkog antiratnog plakata, učenika *TŠC Rijeke*, 1992. godine), koliko zbog individualnih doprinosa likovnih umjetnika Rijeke i regije koji su sudjelovali u *Croatian Art Forces*, putovali po svim bojišnicama zemlje, sudjelovali u konvoju mira za Dubrovnik, te u svakoj, ali doslovce svakoj prilici, darovali svoje

radove za mnogobrojne dobrotvorne i ratne aukcije koje su se tih godina održavale u Rijeci i diljem Hrvatske.

Možemo, dakle, zaključiti da je “ratna” Rijeka (ili Rijeka u ratu) dala i na likovnom planu svoj puni doprinos, najprije u pokušajima spriječavanja širenja rata, a kasnije u širenju informacija u svijetu o tome što se u Hrvatskoj stvarno zbiva. Vizualni mediji u tim su nastojanjima bili i jesu nezamjenjivi.

No, Rijeka je ipak ostala pošteđena neposrednog rata, tako da je i u ratnim godinama trajala, na nekim mjestima iznimno živa izlagačka aktivnost. Ali prije no što se upustimo u ispisivanje te povijesti, treba spomenuti dva velika gubitka za riječku i hrvatsku povijest umjetnosti i likovni život Rijeke. Naime, na početku razdoblja kojega komentiramo, 1990. godine, umire dr. Radmila Matejčić, a 1993. godine dr. Vanda Ekl. Obje su bile povjesničarke umjetnosti, likovne kritičarke, kulturolozi (dr. Matejčić uz to i muzealac i arheolog) – osobe koje su likovnom životu Rijeke unazad skoro pola stoljeća dale nezaobilazni obol i pečat svog djelovanja.

U gubitke trebamo ubrojiti i zatvaranje galerije *Jadroagent* u svibnju 1991. godine (kada niti akcija – agitacija Marina Stošića i likovnih djelatnika Rijeke nije donijela ploda), te zatvaranje galerije bivšeg (ondašnjeg) *Doma JNA*, koja je ponovo otvorena početkom 1994. godine. Također, nekada živa izložbena djelatnost bivšeg *Omladinskog kluba “Ivo Lola Ribar”*, odnosno “*Jan Palach*” postupno se ugasila, dok je *Umjetnički paviljon “Juraj Šporer”* u obližnjoj Opatiji u cijelom ovom periodu odbrojavao programski najgore dane.

Ipak, u drugoj polovici 1992. godine osnovano je u Rijeci *Društvo povjesničara umjetnosti Rijeke, Istre i Hrvatskog primorja* čije su akcije već sljedeće godine donijele rezultate – *Novi list* je dobio stalnog likovnog kritičara čime je izbjegnuto prigodničarsko, povremeno i nesustavno praćenje riječke likovne scene. Od riječkih likovnih osvježenja treba izdvojiti dvije

privatne inicijative: onu povjesničarke umjetnosti Branke Arh, koja od travnja 1992. godine u galeriji *Arh* vodi program kome u izboru autora i kontinuitetu teško da se što može zamjeriti (Janda, Prica, Svečnjak, Pavoković, Murtić, Balažević, Benčić, Kavurić – Kurtović, Kokot, Ciuha...), te likovnog umjetnika Bruna Paladina koji je negdje u isto vrijeme otvorio galeriju *San Modesto* u riječkom Starom gradu, ali i bio prisiljen (pod naletima gradske politike najamnina) zatvoriti je u svibnju 1994. godine.

Najveći problem likovne Rijeke u prvoj polovici zadnjeg desetljeća ovoga milenija ostao je prostor. *Moderna galerija* bez stalnog postava, na drugom katu, s nedostatnim prostorom za dvije velike međunarodne izložbe, mini - izložbeni prostor galerije *HDLU*-a, *Juraj Klović*, neadekvatni izložbeni prostori *Muzeja grada Rijeke*, *Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja* i *Hrvatskog kulturnog doma*, mali izložbeni salon *Filodrammaticae* na katu (bivši *Dom JNA*), galerija *Arh* u privatnom stanu na petom katu i jedini adekvatni i opremljeni izložbeni prostor *Malog salona* na Korzu, (kojim upravlja *Moderna galerija*, ali je u vlasništvu *HRT*-a), te neopisiva gužva za izlagačke termine za koje interese pokazuju (osim *Moderne galerije*) svi riječki muzeji, skoro stotinu umjetnika riječkog *HDLU*-a, amateri, stranke, izdavači, privreda, gosti i razno-razne udruge. Od početka 1991. godine do kraja 1994. godine u *Malom salonu* je održano najmanje stotinu izložbi, a interes je bio trostruko veći. Pitanje je koliko će se još likovna Rijeka moći održavati unutar toliko ograničavajućih prostornih gabarita?

Jedini izložbeni prostor (uz *Mali salon*) u Rijeci u kojem su se izložbe održavale kontinuirano, jest prostor galerije *Juraj Klović*. Većinom, riječ je o izložbama članova riječkog *HDLU*-a, dok je za reprezentativne goste i značajnije riječke autore u ljetnim mjesecima bio rezerviran izložbeni prostor na Trsatskoj gradini, gdje je također djelovala (i djeluje) privatna galerija *Laval* s vrlo razrijeđenim izložbenim programom.

Ključno pitanje likovne Rijeke, kao i cijele Hrvatske, kako jučer tako i danas, jest dvostrani protok likovnih informacija i komunikacija, to jest, prevedeno, organizacija izložbi autora koji djeluju izvan Rijeke u Rijeci, te riječkih autora u drugim sredinama.

I dok je situacija s prezentacijom djela hrvatskih autora iz drugih sredina bila donekle zadovoljavajuća (kao i nastupi Riječana u drugim hrvatskim gradovima), dotle su izložbe u inozemstvu i iz inozemstva bile više nego rijetke. Vodeću ulogu u tom smislu imala je *Moderna galerija* sa svoje dvije međunarodne izložbe (*Međunarodni biennale crteža i Biennale mladih Mediterana*) kojima je "svijet" dolazio u Rijeku, te s revijalnim ili povijesno obrađenim temama kao što su bile Anton Stankovsky (*Umjetnost, dizajn, fotografija*); *Njemačka video – umjetnost 1976.-1990.*, (sve 1992. godine), zatim izložba američke grafike – *Crossing over – Changing places; Izvještaji o stanju – njemačka fotografija od 50-ih do 80-ih na Istoku i Zapadu; Njemačka video-umjetnost 1990.-1992.* (sve 1993. godine); *Odmak i blizina* – izložba suvremene njemačke fotografije (radovi Bernda i Hille Becher i *Škole Becher*); *Slovenska recentna video-produkcija* (1992.-1994.); *East meets West* – izložba grafika umjetnika srednje Europe (sve 1994. godine), te manji niz samostalnih izložbi stranih autora uz veliku retrospektivu Alberta Burrija iz Italije (u suradnji s *Obalnim galerijama* iz Pirana).

Ostale riječke ustanove jedva da bilježe nastupe stranih umjetnika: izložba austrijske slikarice Terese Rab u *Hrvatskom kulturnom domu* (1991.), te Andreasa Berlakovicha iz Austrije u *Pomorskom i povijesnom muzeju Hrvatskog primorja* 1994. godine.

Nešto je aktivnija bila galerija *San Modesto* s izložbama slovenskih i talijanskih slikara (po dvije od 1992. do 1994. godine), tj. *Muzej grada Rijeke* koji je svoj prostor posudio za *Međunarodnu izložbu dječjeg mail – arta* u organizaciji *Dječje likovne radionice – igraonice*



Ivo Kalina,
Osmjeh, 1979.

Rijeka (1993.) i za izložbu *Poljska škola plakata*, u organizaciji *Academicusa* iz Rijeke, muzeja i *Veleposlanstva Poljske* u Hrvatskoj (1994.).

Problem s gotovo svim ovim izložbama jest u tome što one nisu dio dugoročno osmišljenog plana i programa pojedine ustanove, niti su nastale u glavama pojedinih kustosa ili galerista Rijeke, već su preuzete kao gotov materijal, kao nešto što se od strane raznih kulturnih centara stranih zemalja i naših udruga povremeno nudi(lo). Mi još uvijek nismo u poziciji tražiti vrlo određeni proizvod, naručiti ga ili izvesti od početka do kraja, pa prenijeti u Rijeku (Hrvatsku), već smo u situaciji da samo uzimamo (ili ne) od onoga što nam se povremeno i nesustavno nudi.

Teško je govoriti o tome što se događalo na putu kojim se kretalo u drugom pravcu – iz Rijeke u inozemstvo, jer su nam podaci uglavnom nedostupni, a njihovo bi sakupljanje pretpostavljalo intervjuiranje svakog umjetnika ponaosob.

Naime, osim *Moderne galerije* koja je u okvirima svojih financijskih i organizacijskih mogućnosti nastojala

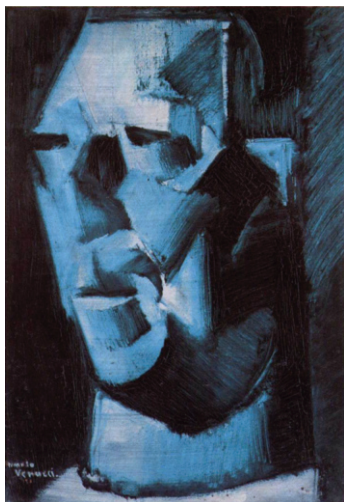
prikazati djela riječkih (i ostalih hrvatskih) umjetnika u inozemstvu, svi ostali naponi ostvareni u tom pravcu bili su isključivo individualne naravi.

Spomenimo, ipak, da su djela riječkih autora putovala u inozemstvo, u organizaciji *Moderne galerije*, posredstvom sljedećih manifestacija: *Biennale mladih stvaralaca europskog Mediterana* (Marseille 1990., Valencia 1992., Lisabon 1994.), *Pogled u kaos* (Ljubljana, Maribor 1992.), *Déjà vu – Rat u Hrvatskoj 1941..., 1991.* (Oderzo, Ancona, Linz, Szekesfehervar, 1992.), *I. Grand Prix crteža Alpe – Adria* (Slovenija, Mađarska, Italija, Austrija, 1990.-1992.), *Carrefour de la Mediterranee* (Solun, 1991.), *Fiume d'arte* (Trst, 1992.), *Ville e palazzi, Muse di pietra* (deset gradova sjeverne Italije, 1992.), *Anteprima Teatro* (Torino, 1992.), *Intergraf Alpe – Adria* (Udine, 1993.), *Ljubo de Karina*, monografska izložba (Piran, 1993.), *Budapest Art Expo* (Budimpešta, 1994.), *Mostra d'arte Contemporanea* (Pordenone, 1994.), *Ivo Kalina*, retrospektivna izložba (Piran, 1994.).

U izdavaštvu je izostalo tiskanje monografija koje su se u prijašnjim razdobljima povremeno pojavljivale, što je donekle nadoknađeno fokusiranjem interesa na baštinu, prvenstveno kao poluge za definiranje povijesnog identiteta Rijeke. U tom je pogledu najznačajnija *Biblioteka Fluminensia Izdavačkog centra Rijeke* iz koje izdvajamo *Slikarstvo 19. stoljeća u Rijeci*, dr. Borisa Vižintina (1993.), kapitalno djelo kojim je Rijeka konačno dobila pregled nad dijelom svoje umjetničke baštine koja, ili čeka bolja vremena u depoima muzeja, ili je razasuta u privatnom vlasništvu.

Ovdje isključujemo one izdavačke pothvate koji su vezani uz izložbe, kao što su *Josip Moretti-Zajc*, *Romolo Venucci ili Ivo Kalina*, jer se prvenstveno radi o katalozima izložbi, mada isti, barem u nabrojenim slučajevima, nadilaze svoje povode.

Govoreći o baštini, moramo se podsjetiti na dva izlagačko – izdavačka pothvata *Moderne galerije* kojima je usustavljen i obrađen dio fundusa te ustanove. To su izložbe *Hrvatska Moderna*, kojom je obrađen



Romolo Venucci,
Portret F. Dreniga, 1931.

onaj dio djela u fundusu koji se odnosi i na oduvijek hrvatske autore i na one riječke koji su do te izložbe bili “ničiji”, te *Racionalno i spontano – geometrijska apstrakcija i enformel u Hrvatskoj od 1950. do 1970. godine*, izložba kojom je i taj dio umjetničkog naslijeđa iz depoa *Moderne galerije* dobio svoje ogledalo.

Na isti način, kao obradu spomeničke baštine Moderne i suvremenosti, možemo doživjeti retrospektive *Romola Venuccija* (1993.) i *Ive Kaline* (1994.), također u *Modernoj galeriji*, dok je retrospektiva *Josipa Moretti - Zajca* (u organizaciji naklade *Benja* iz Opatije – Rijeke), zahvatila u nešto dalju prošlost.

Spomenuti valja i velike revijalne izložbe kojima je Rijeka bila domaćin ili mjesto održavanja. Osim *Međunarodnog biennala crteža* koji je “preskočio” ratno razdoblje (*Skulptorski crtež* 1990. i *Crtež dizajnera* 1994./1995.), *Moderne galerija* je u obitelj međunarodnih likovnih manifestacija u Hrvatsku 1993. godine uvela *Biennale mladih Mediterana*.

Naime, nakon zadnjeg *Biennala mladih* koji je prikazivao radove umjetnika s prostora bivše Jugoslavije (1991.), *Galerija* uspijeva bez

cezure, 1993., *Biennale mladih* pretvoriti u mediteranski, i time ovu manifestaciju koja traje od 1960. godine internacionalizirati.

Za to vrijeme riječki *HDLU*, čije su revijalne izložbe pokazivale znakove ozbiljne krize, uspijeva pokrenuti *Riječki proljetni salon*, na stručno i kvalitetno zamišljenim i postavljenim temeljima. Prvi *Salon*, 1993. ugošćuje (osim riječkih) umjetnike *Županije osječko-baranjske*, dok drugi, sljedeće godine, za temu odabire portret. Međutim, iako osmišljen kao hrvatska manifestacija (u smislu obuhvaćanja autora s prostora cijele države), *Salon* se od svog prvog izdanja borio s najelementarnijim problemom – prostorom.

Pred kraj, treba još spomenuti dobrodošlu praksu *Pedagoškog fakulteta, Odjela za likovnu umjetnost*, koji je još 1984. započeo s predstavljanjem godišnjih ili višegodišnjih produkcija studenata (ali ne kontinuirano), te na taj način pružio mogućnost svim zainteresiranima da steknu uvid u dio novih riječkih likovnih snaga.

I na kraju, kao zbir ovih promišljanja o likovnom životu u Rijeci u razdoblju od početka 1991. do kraja 1994. godine, treba, i nužno je, zaključiti da političke promjene u Hrvatskoj nisu donijele i one toliko potrebne promjene odnosa prema kulturi uopće, a posebno prema likovnoj djelatnosti. Rat može biti djelomičnim razlogom stanja kakvo jest, ali ne i sveopćim. Probuđeno zanimanje za riječku povijest, za identitet grada, za baštinu, nije stvorilo svijest o tome da se i danas stvara baština za neke buduće naraštaje i da već danas treba razmišljati o suvremenosti kao baštini budućnosti.

studeni 1995.

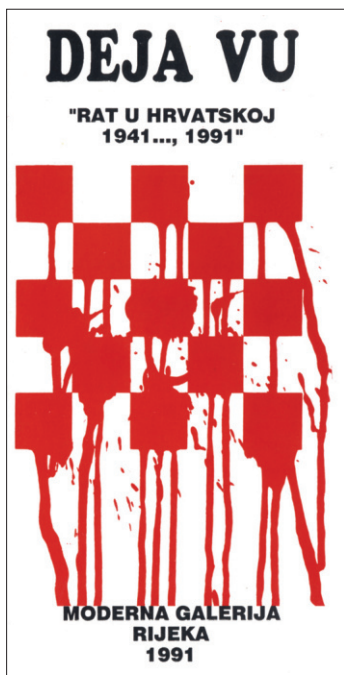


Boris Ljubičić,
Printed in Croatia

Estetizacija rata

Osamdesete su nam godine u teoriju i praksu likovnih umjetnosti donijele tezu da je politika najviši oblik umjetničkog stvaranja. U politici materijali nisu drvo, kamen, platno, papir, uljane boje ili olovka (riječ, pokret ili zvuk), već ljudi, zajednice, narodi, teritoriji... Budući da je, po jednoj od definicija, rat samo nastavak vođenja politike, ali ovoga puta oružjem, svjedoci smo, primijenimo li početno polazište o politici kao umjetnosti na našu stvarnost, totalnog umjetničkog djela u nastajanju. Ili, rečeno terminima moderne i suvremene umjetnosti, rat je *GESAMTKUNSTWERK – IN PROCESS*. Procesualnost rata, njegova dinamička komponenta, daje mu “umjetnički” smisao jedino u stanjima aktiviteta, u trenucima (satima, danima, godinama) dok traje, dok se odvija, raste. Zato nije čudno što se u novinskim izvješćima s bojišta ili u političkim rubrikama upotrebljavaju usporedbe svijeta s pozornicom, a svjetska komešanja i krvava trvenja nazivaju tragedijom ili komedijom, loše režiranom predstavom, kazalištem i sl. U terminološkom okolišu suvremene umjetničke prakse mogli bismo jednako uvjerljivo govoriti o masovnom happeningu ili pojedinačnim performanceima.

Ovaj uvod nije crni cinizam intelektualističke nemoći da se odgovori na besmisao stvarnosti, već pogled u samo središte straha. Jer strah je najveći neprijatelj rasuđivanja. A rat, naročito rat, ima svoje zakonitosti i pravila: on se oblikuje (dizajnira), ubrzava ili usporava, raste ili smanjuje, dozira ili eskalira, upotrebljava ili zloupotrebljava. Politika se ratom služi jednako kao i npr. gospodarstvom, socijalnim odnosima ili kulturom. No, zato svaki od segmenata individualnih i društvenih



Naslovnica pozivnice, 1991.

aktivnosti podvrgava rat svojim mjerilima i oblikuje (dizajnira) njegove aspekte u skladu sa svojim izričajnim mogućnostima, unutar vlastitih semantičkih kodova i vlastitog smisla opstojnosti, tumači ga i interpretira.

Naprimjer: fotografija dobrovoljca u Španjolskom građanskom ratu koji pogiba u jurišu, američkog fotografa F. Kappae, u prvom je redu dokument jedne pogibije – tragični zapis o biološkoj smrti. U jednom od sljedećih trenutaka ista fotografija postaje oda čovjeku-borcu i ideji za koju se borio i žrtvovao, pa samim time i sredstvo političke manipulacije. Nešto kasnije, ili u jednom daljem značenjskom sloju, ova se fotografija nalazi u sferi povijesnog dokumenta – svjetlosni zapis određenog vremena, mjesta i događaja. Puno kasnije, Kappina fotografija jest estetska činjenica; ime umirućeg je zaboravljeno, zaboravlja se i ideja zbog koje je poginuo, a ostaje samo fotograf, njegova reporterska umješnost i znanje, te trag kreativnih mogućnosti. *Ars longa, vita brevis*. Proces je dovršen. Rat je estetiziran.

U tijeku osamdesetih godina obznanjen nam je kraj historije. Nema više pravolinijskog gibanja povijesnog vremena i njegovog bilježenja na pravcu. Sve je postalo povijest, pa je po obrnutoj analogiji, povijest postala ništa. Sva prošla vremena su paralelna, jednakovrijedna i legitimna. Vlada idejni, ideološki, politički, stranački i umjetnički pluralizam. Iz obimnog vrela historije grabi se što se zgrabiti može i spaja u nove konglomerate, ponekad samo originalnih vanjština. Recentna fotografija individualnog biološkog uminuća u isto je vrijeme i strah, i užas, i osuda, i dokument, i ideja, i umjetnost (ako to jest). Zato imamo pravo na trenutnu historizaciju, bez vremenskog odmak koji se od povjesničara zahtijeva. Imamo pravo rat i njegove manifestacije odmah tezaurirati, pretvoriti ih u povijesni materijal i dati sud o njima. Jer za ovaj rat povijest neće trebati reći svoju nakon trideset godina, budući da je sud izrečen davno prije, u neka tako slična vremena. Prepoznavanjem retrogradnih i retrogardnih načela politike i umjetnosti prošlog desetljeća, prepoznali smo i ovaj rat; nelogičan, ahistoričan, utemeljen u svojoj prošloj uzaludnosti, ali ne manje životan – krvav i opasan. Srećom, znamo i kraj, pa će nam biti lakše podnijeti njegovo trajanje. *Déjà vu* – kao jednom doživljeno, kao već viđeno.

Na ovaj smo izložbi estetizirali rat da bismo ga mogli lakše sagledati, prepoznati, prodrijeti mu u unutrašnju logičku strukturu i predvidjeti mu kraj. Neminovan i neumitan kakav je i život sam.

Predgovor katalogu izložbe *Déjà vu, Rat u Hrvatskoj 1941..., 1991., Moderna galerija, Rijeka, 1991.*



Marin Topić,
Osijek, ranjeni grad

Franjo Molnar

Oluja nad Papukom

Ovo je prva riječka samostalna izložba Franje Molnara, a mogli bismo reći i da je općenito prva. Naime, Molnar je krajem 1991. i početkom 1992., kao član *Zbora narodne garde Osijek*, izlagao u Osijeku, Našicama i Podravskoj Slatini, ove iste slike, tj. jedan uži izbor, slike koje su kao cjelina, kao zaokruženi ciklus, dobile ime *Oluja nad Papukom* (po slici iz 1989.). Odmah nam se nameće pitanje: što je do sada slikara koji je rođen 1952., a diplomirao 1977. spriječavalo da izađe sa samostalnom izložbom? Pogotovo što rad nije izostajao, jer je produkcija bila više negoli dovoljna za samostalni nastup, što dokazuje i sudjelovanje na velikom broju kolektivnih izložbi. Da li se radilo o samozatajnosti, da li o nesigurnosti ili je prije riječ o čvrstini stava koji samostalnu izložbu doživljava kao poruku, kao cjelinu koja ne smije imati nedostataka, ni u formalnom niti u sadržajnom smislu? Ostavimo ovo pitanje otvorenim da bi nam poslužilo kao put u enigmu predskazanja, u ovojnicu kristalne kugle, u onaj dio svijesti koji nam još uvijek nije dostupan ili se manifestira na ovako čudan i mističan način kakav je umjetnost.

Zašto predviđanje? Zašto ta mora budućnosti koja nas poput hidre opsjeda u sadašnjosti? Zato jer je Franjo Molnar svojim slikama, svojim somnambulnim bestijarijem, još tamo od 1984. počeo predskazivati budućnost. Ako znamo da je slika *Opasni*, koja prikazuje leptira sa zubima poput pirane, nastala još davne 1984., ako znamo da je *Krik*, prikaza čovjeka-šišmiša stvorena sljedeće godine, te da u kontinuitetu, godinu za godinom, nastaju *Uznemireno drvo* (sa širokom rijekom i ruševinama grada u pozadini), *Četiri jahača* i *Besmisleni napad velike*,



Franjo Molnar,
Oluja nad Papukom, 1989.

opasne ptice (borba orla-lješinara i zmije), ako sve to znamo, tada nas moraju proći srsi, jer je usporedba sa sadašnjošću više nego očita. Mogu slobodno biti ponovljene riječi koje sam o djelima Franje Molnara napisao 1985. u katalogu izložbe *Vrijeme romantizma: ... Mistična slika svijeta koju nam nudi Franjo Molnar i nije tako bezazlena kako bi se u prvom trenutku dalo zaključiti. Ponovno izvlačenje rekvizitorija svijeta fantastike, nakaza i čudovišta, može biti odraz realne situacije proživljene i prerađene u duhu*. S malom ispravkom; ta je *realna situacija* došla naknadno, a Molnar ju je anticipirao, predvidio, predosjetio.

Ali o kakvom je to romantizmu riječ? Kako se uopće ovo slikarstvo može nazvati romantičarskim? Ipak može. Jer romantizam je stanje duha koje svoju zdravu osnovu temelji na pobuni, dok je drugi pol ove situacije u bijegu; u prošlost, u utopiju, orijentalizam i egzotizam, u prirodu i idilu, u misticizam, spiritualizam, idealizam... Ono što prije šest, sedam godina nisam znao, jest da Molnar nije pobjegao u prošlost, niti u stanje duha koje bi ga izdiglo iznad sadašnjosti, već u budućnost. I tu se već

gubimo u labirintima psihe, nesposobni da dokučimo mehanizme koji tako precizno, poput unaprijed navijenog vremenskog stroja, ocrtavaju “ono što će biti”.

No, možda ipak možemo razriješiti ili organizirati unutrašnju strukturiranost Molnarovog likovno-značenjskog sadržaja. U osnovi je groteska. Još 1974. pojavljuje se slika *Kiklop (Jednooki)*, kao odraz zanimanja za neobično, neuobičajeno, “iščašeno”, ali je svakako ključno djelo *Pijani Krist* iz 1975. Ta je slika groteskna, duhovita ili sablažnjiva – ovisno o pozicijama s kojih je, kao ličnosti, gledamo. To je onaj oštri lom, nagli prijelaz, prekidač, koji je autoru dopustio da u potpunosti uđe u svijet apokalipse, da se poput W. Blakea ili H. Füsslia prepusti diktatu svoje unutrašnje potrebe za nekim drugim svjetovima i pejzažima. Jer ne smijemo zaboraviti da smo (tada) u osamdesetima, u prijelomnim godinama za umjetnost, u vremenu Nove slike, ekspresije, anakronizma – u vremenu jednog sveopćeg veselja i razdraganosti mogućnostima koje izgledaju neiscrpne. Sve je (bilo) dopušteno i sve je (bilo) svrhovito. A što radi Molnar? Uporno slika nakaze, čudovišta, amalgamira ljudske i životinjske spodobе i – ne izlaže. Danas znamo zašto.

Molnarovi spojevi lijepog i ružnog su, koliko god to zvučalo neobično, poetični. Kao Baudelaireovo *Cvijeće zla*; iako je riječ o zlu, u osnovi je cvijet. Bez obzira na prikaze koje nam prve padaju u oči, u temelju je pejzaž slavonske ravnice. Postoje tri riječi kojima možemo označiti atmosferu na tim slikama: zemlja, zemlja i zemlja. Zemlja koja se budi, utapa u sunčevom smiraju, isprana nakon kiše, bubri prije oluje. To je plenerističko slikarstvo s kolorističkom fakturom Van Gogha i vibrantnošću poteza Muncha, s očitim naslanjanjem na tradiciju *Münchenske škole* (Kraljević, Becić, Račić). Slikarstvo snažnog poteza, jake energije koja se kupi u kovitlacima, kružnim tokovima, spiralama

i zavojitim dekorativnim linijama. Svoje literarne izvore nalazi u stripu, znanstvenoj fantastici, filmu i povijesnom nadrealizmu.

A najbitnije jest da je to slikarstvo vizije. Vizije koja je, nadajmo se, iza nas.

Predgovor katalogu samostalne izložbe, *Mali salon*, Rijeka, 1992.

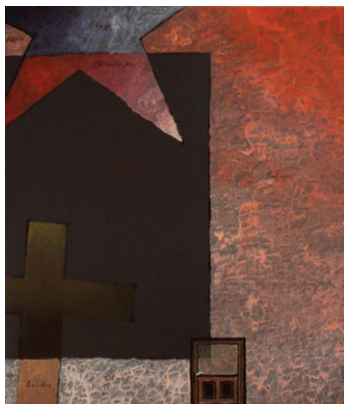
Balkanska demonologija Zlatka Kutnjaka

Demoni u nama i demoni oko nas

Da bi mogao nezavisno djelovati i tumačiti stanja i pojave društvenog i političkog karaktera, Zlatko Kutnjak (kao autor) nikada nije napustio “marginalnu” društvenu poziciju stvorenu još tijekom 70-ih godina, u okviru zagrebačke grupe umjetnika okupljenih oko *Radne zajednice umjetnika “Podroom”*.

Prije dvije decenije autorove radne strategije su odgovarale pojmu Nove umjetničke prakse, dok se početkom 80-ih utječe slikarstvu, s temama pregnantnim političkim i ideološkim konotacijama. Osnova Kutnjakovog umjetničkog djelovanja jest odnos pojedinac – društvo. U procesima ukazivanja na anomalije društvene sredine, Kutnjak se nije libio upotrijebiti i vlastito tijelo ili svoju društvenu poziciju. U tom kontekstu svoje djelovanje prilagođava konkretnom vremenu i prostoru, pa njegovo odustajanje od samostalnih nastupa (od 1982.), te od grupnih (od 1985.), treba sagledavati i iščitavati na toj značenjskoj ravni. Međutim, takav stav nije značio i prekid umjetničkog rada. Dapače, od 1983./84. nastaju serije slikarskih radova koje su na ovoj izložbi podvedene pod zajednički naziv – *BALKANSKA DEMONOLOGIJA*.

Demonologija je, naravno, znanost o vjerovanju u demone i natprirodna stvorenja, tj. proučavanje praznovjerja (Klaić). Demon je, da izaberemo neka od značenja, kod starih Grka bio božansko biće, genij – dobar ili zao, vezan uz sudbinu jednog čovjeka ili kraja, dok je u prenesenom smislu demon oličenje neke strasti ili pomame. Precizirajući ove pojmove, već nam postaju jasnije konotacije naziva izložbe; jer demon nije samo zlo, već i sudbina (čovjeka, područja, Balkana u



Zlatko Kutnjak,
Stvarnost iza stvarnosti, 1983./84.

ovom slučaju), kao i strast, iracionalna pomama. Unutar ovakvih misaonih koordinata Kutnjak počinje oslikavati svoje papire; puniti ih ideološkim simbolima zvijezde i križa, te tekstovima (alimentacija, gerontokracija...). Serija radova pod nazivom *Stvarnost iza stvarnosti* (1983./84.), precizni je sociogram društvenih kretanja, previranja i promjena kojima smo tih godina bili svjedoci. Ti su radovi bili u funkciji razaranja postojećih ideoloških premisa društva ironizirajući semantičke sklopove ideološko – političkog karaktera, kao i njihove simbole. Transparentno preklapanje zvijezda, križeva i pozadina stvara određena omeđenja, označena polja, jednu vrstu “geografije” koja je u nekim radovima i eksplicitno elaborirana kroz krajnju ironizaciju pojmova kao što su *moja zemlja, državna zemlja, ognjena zemlja* itd.

U sljedećem ciklusu, *Autoportreti* (1987.), Kutnjak se vratio svojoj omiljenoj temi kojom danas, nakon deset godina, zatvara jedan krug. Naime, 1982. Kutnjak prestaje samostalno izlagati nakon izložbe u galeriji *Juraj Klović* u Rijeci, izložbe koja je nosila naziv

Izložba – rad (Ne)mogućnosti portreta. U “nemogućnostima” autoportreta iz 1987., licem i glavom autora tutnje Maljevičeva *Crvena konjica*, bljeskovi 1971. godine, komunističke zvijezde i uskovitlana ekspresivna gestualnost.

Čista crno-bijela je *Ljubav* (također iz 1987.), serija crteža ideoloških kopulacija križa i zvijezde. Iz takvog ljubavnog odnosa danas se rodilo nešto treće, s oznakama i prvog i drugog, pa ponovo možemo govoriti o umjetniku kao magu, vraču i preciznom seizmografu koji naslućuje, otkriva i objavljuje događaje prije negoli se oni dogode. Kutnjak je još precizniji u seriji pod nazivom *Memento mori* koja je nastajala od 1986. do 1990. Tu je *Linija smrti* linija petokrake (komunističke) zvijezde, dok je kartografski prikaz Jugoslavije (istočkan *poput leopardove kože*), oivičen bordurom natpisa *memento mori*.

I konačno, *Balkanska demonologija* (1989./90.-1991.) ne ostavlja na miru i po strani niti današnje ideološke dogme. Plakatski su duhoviti, komunikativni i asocijativni radovi poput *Bog i Hrvati*, *Mutter Kroatien* i *Prijesto za hrvatskog generala*, dok je veliki dio ovog ciklusa ostavljen varijacijama na temu Janusa – boga s dva lica i rajskog drveta koje je centralna os u prostoru simetričnih ili komplementarnih jezika. Političkih, naravno.

Ono što s nelagodom prepoznajemo na kraju Kutnjakovog interesa, nakon što su sve umjetničke, političke i ideološke teme iscrpljene, je smrt. Umoran od kritičnosti, osporavanja, provokacije, de-ideologizacije i de-mitologizacije, autor se obraća onome što Branko Polić naziva distopijom ili negativnom utopijom. To je mjesto bez nade, bez vremena i povijesti, mjesto mirovanja, što smrt svakako jest. Jer, borba protiv ideologije vodi se na području i terenu te iste ideologije, također određenim ideološkim oružjem, pa makar i drugog predznaka. Što, opet, znači da se ideologiji ne može umaći – ili – da joj se može umaći samo

na jedan način – vlastitim fizičkim ukinućem. Ova iscrpljujuća potreba za stalnim preispitivanjem sebe i stanja oko sebe, prije je intelektualnog negoli umjetničkog karaktera, u onom smislu pojmovnih odnosa gdje je intelektualno potreba za sistematizacijom misli, a umjetničko za sistematizacijom oblika. Zato ovi radovi i imaju dozu brze nedovršenosti i atmosferu ležerne tehničke nepotpunosti. No, u svakom slučaju, riječ je o dnevničkim zapisima koji imaginativnom preciznošću seciraju tešku svakodnevicu koju smo preživjeli i onu koju tek trebamo doživjeti.

Predgovor katalogu samostalne izložbe *Balkanska demonologija*,
Mali salon, Rijeka, 1993.

Pro patria, pro domo – pro museo

U stručnoj muzeološkoj i inoj kulturološkoj literaturi postoje bezbrojni primjeri značaja muzeja za društvenu zajednicu, za grad, pojedinca – za spoznajni identitet nas samih kao individua i kao dijelova većih cjelina. Muzeji su banke informacija, jer svaki predmet pohranjen u njima ne nosi samo onu prvu informaciju koja nam se u trenutku pohranjivanja čini zanimljivom, već sve one podatke koji su u njega utisnuti do trenutka nastanka. Tako, naprimjer, jedna secesijska vaza nije samo estetska činjenica određenog umjetničkog perioda, već i podatak o tehnologiji onog vremena, o proizvođaču, o razvojnom stupnju industrije kraja u kojem je nastala, o izvorima materijala, o trgovačkim vezama tog područja, o potrebama kupaca (estetskim i drugim), o razvoju jednog društva i tako dalje, i tako dalje. Jedan muzejski predmet svoju ulogu i mjesto može nalaziti na nepreglednom broju različitih izložbi, a da uvijek ostane to što jest. Naša secesijska vaza može biti subjektom izložbi kao što su *Secesija u Rijeci*, *Keramičke radionice u Hrvatskoj*, *Primijenjena umjetnost Austro-Ugarske*, *Kulturne prilike krajem 19. i početkom 20.st. u Rijeci* i tome slično.

Kao što je povijest učiteljica života, tako su muzeji njezine učionice. A škola je, kao što svi znamo, cjeloviti radni proces u kome niti jedan dio ne može i ne smije nedostajati.

Sve ovo, jer povijest u Rijeci gubi jednu od svojih učionica, gubi jedan muzej. S krajem ove godine Rijeka će biti siromašnija za *Muzej narodne revolucije* koji će biti pripojen *Pomorskom i povijesnom muzeju Hrvatskog primorja*. Netko će reći da zgrada ostaje, da ostaje i muzejska

građa, čak i neki djelatnici muzeja će ostati na svojim radnim mjestima, ali to ipak neće biti muzej – cjeloviti radni proces sa svojim točno određenim zadaćama i ciljevima – već samo dio jednog muzeja koji već imamo.

Ne želim uopće ulaziti u raspravu da li je *Muzej revolucije* trebao postati *Muzej grada* ili muzej s kakvim drugim sadržajem, da li *Pomorski i povijesni muzej* treba postati *Muzej Jadrana* ili nešto drugo, već samo ukazati na činjenicu da će Rijeka od 1993. godine biti siromašnija za jedan MUZEJ. Kao što smatram da *Centar za kulturu (Hrvatski kulturni dom)* treba ukinuti, jer u ovakvom obliku nije bio potreban ni kada se osnivao, a kamoli danas (bez obzira na vrijedne ljude koji u njemu rade), tako smatram da se niti jedan muzej u Rijeci ne smije ukinuti (bez obzira na ljude koji u njemu – navodno – ne rade svoj posao).

Živimo u vremenu trenutne historizacije sadašnjosti koja već sutra postaje povijest i u tom smislu bi jedan eko-muzej, u kome se ekologija shvaća kao društvena stvarnost (gospodarstvo, politika, ideologija, kultura, umjetnost itd., a ne zaštita od zagađivanja), Rijeci bio više nego potreban. *Muzej revolucije* je prije tri godine već polako zakoračio u tom smjeru i umjesto da se takav razvoj stimulira, u budućnosti u toj zgradi možemo očekivati stalni postav fantomske zbirke starih majstora koja nije ni atribuirana niti valorizirana. I kada sve škole i zainteresirani građani u pola godine obidu ovaj stalni postav dobit ćemo još jednu mrtvu zgradu, još jedno slijepo muzejsko crijevo kome će, kao i svakoj slijepoj ulici, nedostajati protok, tj. komunikacija.

Najžalosnije u svemu je što riječki muzealci nisu smogli hrabrosti, snage i strukovnog poštenja da zajednički ustanu u obranu jednog dijela vlastitog identiteta.

Kažu da svatko ima ono što zaslužuje, pa tako, valjda i Rijeka zaslužuje tri muzeja, umjesto četiri ili, ne daj bože, više. Rezultate ove

odluke osjetit će generacije nakon dvadeset i više godina kada nećemo biti u stanju vjerodostojno rekonstruirati vrijeme u kojem živimo – da ne govorimo o vremenu prošlih četrdeset godina. Suodgovorni smo svi, a naročito oni kojima su muzeji povjereni – muzealci grada Rijeke.

Novi list, Rijeka, 23. prosinca 1992.



GREETINGS FROM CROATIA 

Drago Havranek / Danijel Popović,
Greetings from Croatia

Nova Hrvatska – odnos centra i periferije

Zagreb je najveći grad u Hrvatskoj, najmanje tri puta veći od prvog po veličini sljedećeg grada u zemlji. Idealan odnos, idealan za funkcioniranje države i gradova u njoj, trebao bi biti obratan; drugi grad po veličini ne bi smio biti manji od polovice najvećeg. Zašto? Zato jer u državi s nešto više od četiri milijuna državljana, grad koji ima oko milijun stanovnika ima takvu centripetalnu, usisnu moć da joj se teško, gotovo nemoguće oduprijeti. Da stvar bude još gora, u Hrvatskoj je na sceni koncept rigidne centralizacije koja podrazumijeva koncentraciju političke snage, upravne i izvršne vlasti, financija, institucija, medijske infrastrukture i moći, te kulture. Plodonosnih antagonizama koji postoje, npr. između Madrida i Barcelone, Ljubljane i Maribora, Beča i Graza ili Berlina i Münchena, u Hrvatskoj nema.

Zato je Zagreb “proglašen” Metropolitom. Pišem “proglašen”, jer on za to jednostavno nema najosnovnijih uvjeta... - naprimjer, *Muzej suvremene umjetnosti*. O komunalnom, zdravstvenom, kulturnom i inim standardima da ne govorimo. Već i sam naziv odudara od svog smisla u vremenu u kojem je upotrebljen i na prostoru na kojem se rabi. Izvorno (Klaić), metropola je *grad – majka*, u staroj Grčkoj naziv države – grada u odnosu prema naseobinama u inozemstvu (*sic!*) koje je taj grad osnovao, tj. imperijalistička država u odnosu prema svojim kolonijama, tzv. *država matica*, a tek u novije vrijeme – glavni grad neke zemlje. Zar Zagreb nije oduvijek bio glavni grad Hrvatske? Ili su u igri druga značenja? Bilo kako bilo, ovaj stari, izvorno francuski i jakobinski model centra u Europi ne funkcionira već najmanje dvadeset godina. Sve europske države (a Francuska prije svih) već dva desetljeća svjesno nastoje decentralizirati i

de-centrirati funkcije političkog, upravnog i kulturnog tipa. Taj koncept možemo nazvati regionalističkim, policentričnim, decentriranim ili kako nam drago, ali ne možemo zaobići njegovo postojanje, značenje i smisao.

Ponovnim ustrojavanjem hrvatske države, u strahu od zlog povijesnog iskustva "regionalizacije" Hrvatske, njezina usitnjavanja i razbijanja, propušteno je nepobitno postojanje regija sa specifičnim karakteristikama prepoznati kao prednost, kao element koji svoje negativne povijesne konotacije konačno može iskoristiti. Nova Hrvatska nije upotrijebila svoju višestoljetnu regionalnu podijeljenost za jačanje koncepta jakih regija kojima bi Zagreb bio prirodni (čak i geografsko-prometni) centar. Naprotiv, upotrebljen je davno potrošen i prevladan koncept centralizma. Nametnula se "Metropola" kao bolesna potreba za izživljavanjem kompleksa polu-centra, polu-glavnoga grada, kakav je Zagreb u Austro-Ugarskoj i obje Jugoslavije bio.

U bivšoj Jugoslaviji postojala su tri jaka umjetnička, likovna centra; Ljubljana, Zagreb i Beograd. Danas, u Hrvatskoj, centar je samo jedan - Zagreb, s maksimalnom, sa svim ostalim gradovima neusporedivom, koncentracijom umjetnika, galerija, muzeja i svega što uz to ide. Međutim, postavlja se pitanje kome će Zagreb biti centar ako prestanu funkcionirati muzeji (po jedan), likovna udruženja (po jedno) i galerije (dvije do tri veće ili bitnije) u Osijeku, Splitu, Rijeci, Varaždinu, Dubrovniku, Karlovcu, Zadru...? Je li Zagrebu kao novoproglašenoj metropoli u interesu jedno, centralizirano udruženje likovnih umjetnika, organizacija i održavanje svih bitnijih izložbi u vlastitom dvorištu, medijsko premetanje samo vlastitih, gradskih tema?

Ili bi interes trebala biti Hrvatska? Reintegracija Hrvatske, njezina cjelovitost u medijskom, kulturnom i kulturološkom, pa onda i političkom smislu? Ako je Zagreb srce koje dovodi krv na periferiju, smije li krv kolati samo u srcu ili ju je potrebno pumpati do najudaljenijih – Pule, Dubrovnika i Osijeka (Vukovara?) da bi tijelo bilo jedno?

Navest ću nekoliko primjera.

Prije nekoliko godina *Vjesnik* i *Večernji list* su “brujali” o smjenjivanju voditelja *Galerije Studentskog centa* u Zagrebu. U isto vrijeme, u *Galeriju likovnih umjetnosti* u Osijeku došao je na mjesto ravnatelja čovjek koji je završio *Školu primijenjenih umjetnosti*. Nije, dakle, bio povjesničar umjetnosti, što bi, prema *Zakonu o muzejskoj djelatnosti*, trebao biti.

Usporedimo: jedna od mnogih galerija u Zagrebu, bitna, ali samo galerija i jedna od najznačajnijih muzejskih institucija u Hrvatskoj. O toj temi u zagrebačkim novinama ni retka. Pišem “zagrebačkim novinama”, jer su i *Vjesnik* i *Večernji list* postali lokalna glasila, orijentirana uglavnom na Zagreb i zagrebačke teme. Hrvatska? Smještena je pod rubriku *Iz vašeg kraja*. To su novine iz kojih ne možete saznati da je neka bitna izložba otvorena bilo gdje osim u Zagrebu.

Primjer drugi odnosi se na *Biennale mladih Mediterana*, četvrtu međunarodnu likovnu manifestaciju koju je Hrvatska dobila u ljeto 1993., u Rijeci. U Zagrebu postoje dvije međunarodne izložbe; *ZGRAF* i *Svjetski triennale male keramike*. Ostale dvije nalaze se u Rijeci; *Međunarodni biennale crteža* i, odnedavno, *Biennale mladih Mediterana*. Nastao u izuzetno nepovoljnim, poluratsnim uvjetima, ovaj je *Biennale* ostao riječki, a da nije postao hrvatski, jer ga u zagrebačkim medijima gotovo nije ni bilo. Za to se vrijeme zagrebačke izložbe s nekoliko stranih gostiju proglašavaju prvorazrednim međunarodnim manifestacijama (*Zagrebačka izložba crteža*, naprimjer).

Primjer treći je onaj o neuspjelom prevratu koji je zagrebački *HDLU* htio načiniti forsiranjem ukidanja *Saveza HDLU-a*. Nakon što nije uspio, *HDLU Zagreb* izlazi iz *Saveza* i proglašava se nadležnim za cijelu Hrvatsku. Jedno udruženje, jedan centar, jedan žiro-račun. Nije li to odnekud već poznato?

I tako dalje, i tako dalje, i tako dalje – primjera ima bezbroj.

Zagreb – Metropolita nije stanje stvari, već stanje svijesti. One svijesti koju je potrebno što je moguće prije promijeniti, eda bismo i stvarno mogli “imati Hrvatsku” u svim njezinim dijelovima.

U tom smislu vidim izložbu *Nova hrvatska umjetnost* kao mjesto i akciju koja je - u svojoj domeni - reintegrirala Hrvatsku. Ne samo da je domovinska i iseljena Hrvatska tretirana jednakovrijedno, već se s jednakom pažnjom pristupilo autorima iz centra i s periferija. U povijest i praksu suvremene hrvatske umjetnosti vraćen je pojam rada na terenu. Obilazeći Hrvatsku, zavirujući u ateliere, muzeje i izložbene prostore, autori izložbe su mogli osjetiti i doživjeti atmosferu mjesta, prepoznati odnose rada i okoline, otkriti njima neka nova imena što su se samozatajno oblikovala izvan glavnih, “metropolskih” medijskih strujanja. Više je nego karakterističan primjer dobronamjerne intervencije jednog od kolega, povjesničara umjetnosti, koji se zalagao za materijalnu i moralnu potporu Mirku Zrinščaku, autoru iz Veprinca (Opatije, Rijeke), potkrijepljujući to izjavom da se *Zrinščaku mora pomoći, jer se uspio formirati i opstati u jednoj takvoj sredini, u tamo nekakvom Veprincu.*

Dobronamjerni kolega nije znao da bez Veprinca ne bi bilo ni Zrinščaka. Barem ne ovakvog. Jer njegov je rad upravo neraskidivo povezan s *genijem mjesta* na kome stvara. To je ona nova kvaliteta koju nam je ponudila postmoderna.

Zato se (već skoro desetljeće) zalažem za vertikalnu stratifikaciju hrvatske umjetnosti, za vrijednosne, a ne kriterije toposa, za jednak tretman Hrvatske i njezine umjetnosti. Za periferiju kojoj će centar davati poticaje i za centar koji će u vlastitom interesu promijeniti svoju ulogu.

Simpozij u povodu izložbe *Nova hrvatska umjetnost*,
Moderna galerija, Zagreb, 17. prosinca 1993.

Ljubo de Karina

Monografska izložba skulptura, 1982. – 1992.

Uvidom u kiparski materijal koji je nastajao tijekom deset godina i više, na izložbi u *Modernoj galeriji* u Rijeci pokušalo se dati odgovor na osnovno pitanje: spada li djelo Ljube de Karine u korpus moderne umjetnosti (u projekt koji nije zgotovljen) ili u postmoderne tokove? Odgovor je (kao i uvijek kada se postavljaju pitanja s krajnjim mogućnostima) u sredini; to jest (moderni) projekt koji računa na duge vremenske staze i koji svijest o vlastitim ishodištima i željama ne doživljava iracionalno, ali je u isto vrijeme i postmoderna inačica za zaigrani duh koji neće u početku univerzalno pretpostaviti lokalnom, svom vlastitom *geniusu loci*, već će krenuti od sebe u sebi, preko ambijenta koji ga okružuje do onog mjesta na kome će se moći prepoznati (bez obzira gdje to bilo). Takav duh računa s onim što je bilo prije njega i gleda stvari oko sebe.

Više od stotinu i šezdeset skulptura podijeljeno je u četiri osnovne grupe, u četiri ciklusa koji su tematski i sadržajno srodni, bez obzira na godine njihovog nastanka. Ponajprije je riječ o ciklusu pod nazivom *Kamen na kamen* koji je nastajao od 1980. Taj je ciklus ishodišna točka svim kasnijim promišljanjima autora, te nezaobilazni umjetnički *memento*, spomenik bezbrojnim i bezimenim generacijama primorskih graditelja. Krajem 1983. i početkom 1984. nastaju *Prodori*, ciklus koji traje do danas. Na svojoj značenjskoj površini vrlo je lako odgonetljiva graditeljska i etnografska baština Istre i Hrvatskog primorja, ali je likovna bit ovih istraživanja u izbijanju unutrašnjeg tijela skulpture, u definiciji kipa nedostatkom njegove materijalne jezgre.



Ljubo de Karina,
Kameni oltar, 1986.

Na mjestima ukinuća jezgre došlo je do spajanja prostora-ispred s prostorom-iza (skulpture), do ujedinjenja ambijenta i uspostavljanja njegovog neprekinutog tijeka. U vezi ovog “postvarenja” predmeta nije na odmet sjetiti se prorezanih platna Lucia Fontane, kao modernističkog problema, niti šupljina Anisha Kapoora s posljednjeg venecijanskog Biennala, kao postmoderne paradigme.

Do izvjesnog zasićenja racionalnim (kamenim) strukturama kod De Karine dolazi 1987. Odabравši kao predtekst *Kamenu vertikalu* iz 1986. autor započinje raditi na seriji pod nazivom *Vertikale*. Osnova skulpture postaje kameni “prodor” (kasnije drveni) u koji se uvlači drvena vertikala. Ako su rupe u kamenim prodorima bile mjesta spajanja ambijenta, tada za vertikale možemo reći da su mjesta prodora u ambijent.

Magijski karakter ovih objekata, apotropejski obojen, priziva u sjećanje pikto-plastičke senzacije s početka desetljeća. Krajem desetljeća, točnije 1989. započinje De Karinino ponovno “spuštanje na zemlju”. *Obloženi oblici* (tvrđi i meki) sastoje se od drveta koje

je odabrano, samo izvučeno iz okoline i/ili grubo obrađeno, te metalnih limova kojima se oblaže. Ne treba zaboraviti da paralelno teku svi ostali autorovi ciklusi, pa možemo reći da, ako je *Kamen na kamen* bio *memento* graditeljskom umijeću i baštini Mediterana, tada su *Obloženi oblici* ekološki *memento mori* civilizaciji. Naime, limovi različitih metala obloženi oko drveta čuvaju njegov osnovni oblik i supstancu. Ako pretpostavimo da će u neumitnom tijeku vremena drvo kad-tad nestati, ostat će zabilježen njegov oblik. Zato veliki broj ovih objekata izgleda poput Zavjetnog kovčega ili Noine Arke, ako ne priziva oblik pogače, hljeba ili kakve arhetipske forme koja u simbolici svog izgleda nosi poruke o plodnosti, životu ili smrti.

Govoreći uopćeno o stvaralaštvu Ljube de Karine naglasit ćemo tjelesnost njegovih skulptura, onu masu koja pretpostavlja i tijelo i njegovu unutrašnjost (utrobu, prazninu, šupljinu, rupu), zatim vraćanje na klasičnu trijadu kiparstva; materijal-masa-prostor, inzistiranje na haptičkom i taktilnom, bez zanemarivanja optičkog i vizualnog, te inzistiranje na “artizanskom” odnosu autora i materijala – na discipliniranju materijala vlastitom rukom.

Kontura, br. 13, Zagreb, siječanj 1993.

ZADAR, AUTUMN 1991.



HELP CROATIA !

Željko Karavida / Igor Gluić,
Zadar, jesen, 1991.

Marijan Pongrac

Otvoriti tvrdo ukoričenu mapu s oko pedeset radova, naići na uredno složene papire koji nose naslov *Slike*, sve ulja na papiru, pročitati da se radi o djelima nastalim 1986. i 1987. – znači zaviriti u jedan dio odloženog radnog iskustva Marijana Pongraca. Naime, riječ je o kontrastu; u vrijeme nastajanja, za trajanja radnog procesa, te su *papirnat* *Slike* bile izmiješane s platnima, bilo ih je na svim stranama atelijera koji je nekada služio kao tijesak za masline – toš, bile su dio konstruktivnog nereda koji je imao svoj dublji, radni smisao. Kada je ciklus dovršen, *Slike* su odložene u mapu, a ova na druge mape. U međuvremenu, stvarao se neki drugi nered, neka druga priča.

Ovaj uvod nam odaje pomalo tvorničku atmosferu proizvodnje, ambalažiranja, pakiranja i skladištenja, a zanimljiv je zbog toga što datum proizvodnje ne bismo mogli sami odgonetnuti, bez autorove datacije ili prisutnosti.

Drugim riječima, problemi su gotovo uvijek isti, a način njihove elaboracije je dvojak; maksimalno organizirana i dovršena slika na platnu ili slobodna, nekontroliranija, pa čak i vesela *Slika* na papiru. Autorov radni kontinuitet koji teče jednako smireno, postojano i dugotrajno, konstanta je koja ga određuje u prvom redu. Ne želimo reći da pomaci ne postoje ili da su neprepoznatljivi, već da su problemi (likovni, slikarski) isti i da im se pridaje najveća moguća važnost i pažnja. Nije, dakle, važno nešto saznati, otkriti, pronaći, već potez po potez, sliku po *Sliku* – spoznati. Tako se u spoznajni proces upliće vrijeme kao njegov bitni dio. Zbog toga usporedba s tvornicom koja je ujedno i svojevrstan alibi za izlaganje radova nastalih 1986. i 1987., tek danas, 1992.



Marijan Pongrac,
Slika, 1987.

Slike nastaju na osnovi potrebe za čistim slikarskim senzacijama; u svojoj temeljnoj tipološkoj strukturaciji odgovaraju svojevrsnim iskustvima primarnog i analitičkog slikarstva. Evidentan je brz, kraći ili duži potez, udar kista o površinu – kratki i energični sraz alata i papira. Međutim, organizacija poteza rijetko kada je kaotična. Osim iznimnih slučajeva kada se cijela površina tretira jednakomjerno, kao jedinstven i idealan prostor malog kozmosa, većinom je riječ o nakupinama mrlja koje tvore jedva naglašene površine. Te se plohe boja ne nižu samo u dvije dimenzije papira, već i u dubinu, tako da možemo govoriti i o planovima. Boja, tj. njezine svjetlosne, modulacijske vrijednosti, glavni je nosilac prostornih odnosa. No, Pongrac nije, na način “primarnih analitičara”, sveden samo na bazično iskustvo konstatacije činjenica, već mu svijest o mogućnostima takvih postupaka omogućava da ih kreativno upotrijebi – sintetizira u novu vrijednost koja je čiste slikarske provenijencije.

Ponekad se čini da su *Slike* (ili da bi trebale biti) dijelovi nekih većih cjelina, segmenti opširnijih likovnih događanja, što ukazuje i na potrebu

rasta slikarskih podloga, jer su potezi, snažne geste, prekinuti naprasno na rubovima papira.

Ali i taj efekt pridonosi ritmiziranju površina koje se organiziraju u nakupinama vodoravnih, okomitih i kosih (prema dijagonali) umnažanja.

Poetičnost ovih radova je u njihovu svodenju na elementarno, s time da se minimalnim sredstvima (reducirani spektar boja, istovrsnost gestâ, sličan slikani raster) pokušava i uspijeva dostići maksimum izražaja i slikarskog izričaja.

Predgovor katalogu samostalne izložbe,
Studio *Josip Račić*, Zagreb, 1993.



Marijan Pongrac,
Slika, 1986.

Maja Franković

Sjetimo li se one nekontrolirane eksplozije s početka osamdesetih godina koja je pod nazivom Nova slika, kao i u svojim bezbrojnim lokalnim varijantama i imenima proglasila opću slobodu kreativnih strategija (prije negoli “radost slikanja”, kako smo tada vjerovali), bit će nam jasnije pozicije s kojih Maja Franković kreće u ovu izložbu.

Grafike (litografije) – naravno, jer Maja je grafičarka; slike (velikih formata) – i to smo već imali prilike vidjeti na ponekoj grupnoj izložbi, ali “slike”-kolaži, gotovo objekti na valovitoj ljepenci kao podlozi – to je novina koja je samo uvod u piktoplastike (iskustvo sredine osamdesetih?), ili da ih nazovemo obojenim objektima, ili možda čak tradicionalno – reljefima? Cijeli jedan Babilon likovnih medija i tehnika! Dakle, sporo, samozatajno, dugo i introvertno sazrijevanje unutar ograda vlastitog likovnog (motivskog) vrta je (konačno) umrlo. Nema više zabrana koje su energičnije i putovanjima sklonije autore priječile da se otisnu u onaj dio novih interesa iz kojega su se odmah mogli i vratiti bez plaćanja za svoju “nekontroliranu gestu”.

Maja Franković svoju životnu i umjetničku energiju nastoji realizirati (utrošiti, investirati) u onoj širini koja je neophodna da bi utažila vlastiti komunikacijski prag. Ostalima (publici) će biti malo teže slijediti ju. Naime, bogatstvo oblikovnih elemenata, njihova raznorodnost, te količina ikonike, priječe jasnije sagledavanje. Ali ako si malo otpustimo strune koje se automatski zategnu čim nađemo na problem koji nam nije jasan (kamo li da razmišljamo o rješenju), ukazat će nam se logika Majinog izbora. Ona bira polja znakova i oblika



Maja Franković,
Mlado stablo, stara čizma, 1991.

koja prirodno korespondiraju s njezinom vlastitom dinamikom; kolaž, film, filmske sekvence i kadrovi, *METRO*(polis), kako i glasi naziv jednog rada. Tu su i *hommagei* Beuysu, Oldenburgu i dva skrivena – Jasperu Johnsu i Almodovaru. To bi u grubim crtama bio osnovni predtekst na kome autorica gradi svoju osebnost, likovnu i stilsku (ne)prepoznatljivost, svoju “kozmogonijsku misao”.

Za razliku od djela iz prijašnjih godina, kada je uvijek postojala latentna opasnost od rezonanci koje su mogle rastočiti rad, današnji je sustav čvrst i postojan, s tek primjetnom tendencijom raz-središtenja (kao prilog dekonstruktivističkim poetikama?).

U slučajevima kada je jezik bogat kao što je to slučaj s ovim, postoji želja i potreba da se stvori neka konceptualna okosnica poetskog izraza. Ona je više literarnog karaktera (želja, naime) negoli likovno-umjetničkog. Kao ključni pojam Majinog stvaralaštva vidim pojam senzualnog; dinamizmu gesta, mrlja i poteza kao aktivnom elementu, u dualističkom srazu suprotstavlja se iznijansirani spektar boja, lagani

ton koji nikada ne zasvijetli svojom punom valerskom vrijednošću. Metoda kojom se senzualno ostvaruje jest automatizam; ne automatski, nekontrolirani zapis dadaističkog tipa, već brzi slijed odluka o trenutnom djelovanju na površini – kada je već oblikovana početna ideja.

I još jednom na početak: Maja Franković nesmetano i nesputano, dakle autorski legitimno upotrebljava više likovnih jezika ili njihovih dijelova, a da se nikada ne ostvari prevlast jednog od njih, već se u finom i izbalansiranom suzvučju stvara i zadržava nova, samostalna leksička varijanta koja povijesne stilove upotrebljava kao hranu za vlastito postojanje.

Predgovor katalogu samostalne izložbe, *Mali salon*, Rijeka, 1993.



Danino Božić,
F. D. u Adriaticu, 1993.

Đanino Božić

Prema načinu na koji se odnose spram okoline, u onom smislu koliko im ta okolina daje poticaj za rad, postoje tri vrste autora. Prvi su oni koji jedan problem, otkriven na početku vlastitog umjetničkog puta, pretvaraju u osobni *signum*, znak, prepoznatljivi oblikovni obrazac koji variraju na bezbroj načina (dobar bi primjer mogao biti Knifer s meandrima). Drugi, pak, putuju od problema do problema, od izraza do izraza, od jedne poetičke inačice do druge, zadržavajući pri tome vlastitost u onolikoj mjeri koliko se ona sama po sebi razumije (sjetimo se Kulmera i bezbrojnih faza kroz koje je prošao). Treći, a u ovu grupu spada i Đanino Božić, imaju upravo nevjerojatnu sposobnost “samoobnavljanja”; jednog neobičnog perpetuiranja sličnih (ali nikada istih i jednakih) likovnih situacija koje čak ne moraju ni sličiti jedna drugoj, ali ih odmah prepoznajemo kao daljnji tijek jednog toka koji ima svoj i samo svoj izvor.

Krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina Božić je započeo sa specifičnim načinom istraživanja polja slika; spajao je na jednoj površini neutralni ne-osobni i tautologični metal, sa slikanim dijelovima apstraktno-ekspresivne provenijencije, izrazitog autorskog rukopisa. Spajao je, dakle, dvije osnovne vrste umjetničkog izraza: klasicizam i romantizam, ili geometriju i ekspresiju, odnosno racionalno i emotivno. Kasnije, i dalje, nastaju papiri na kojima su u pravilnim okomitim nizovima posloženi namazi različitog kolorita i izrazite individualne geste (rukopisa). Paralelno, Božić istražuje s instalacijama koje se sastoje od uskih, dugih “dasaka” (uokvirenih) koje su koloristički



Danino Božić,
Diptih kao "Ja" (detalj), 1994.

obrađene ili imaju umetnute predmete, manje ili više literarnih konotacija. U tim instalacijama, gdje je po nekoliko "dasaka" bilo tek neznatno odvojeno, dolazilo je do prožimanja umjetničkog i stvarnog (realnog) prostora. Ako se sjetimo da je izvor Božićevih inspirativnih kreacija pejzaž (Istre), te da je krajem osamdesetih i 1990. godine postavio nekoliko izložbi koje su tematizirale odnos pejzaža (onog umjetnički transponiranog), realnog prostora i artificijelnog pejzaža same izložbe, bit će nam jasniji i radovi koji se vremenski nalaze između, kao i ovi današnji.

Pasti dies (kako uglavnom glase nazivi radova) iz 1993./94. godine, ponovno su spoj vrlo različitih (dapače, krajnjih) izraza. U podlozi, to je likovni događaj koji ima ili može imati asocijativne konotacije (pejzaž), slika koja funkcionira na uobičajen način, slobodnim potezom tvoreći manje ili više prepoznatljiva ishodišta. U prvom planu, pak, riječ je o (s podlogom koloristički ugođenim) okomitim vrpcama, jednobojnim i neutralnim. Kao kada bismo kroz rešetku identične gustoće i ritma

promatrali ono što je iza nje. Prvi problem na koji nailazimo (a koji čini i jednu od neospornih vrijednosti Božićeva promišljanja) jest što je “ispred”, a što “iza”? Jer istraživanja optičkih senzacija nas uče da je ono što je “uređeno”, lako zamjetljivo, uvijek “ispred”. Tako se ponaša i naše oko. Mimo ovog problema, postoji još jedan plan koji obje razine likovnog sadržaja tretira kao podlogu. To je npr. upisani krug u slici pod nazivom *Ja* ili elipse u *Diptihu kao “Ja”*. Sposobnost samoobnavljanja s početka ovog teksta tu je eksplicirana na način naizgled neobaveznog, ali u biti duboko promišljenog nadograđivanja svih mogućnosti koje se ispred autora otvaraju. Kvaliteta takvog djelovanja nalazi se u onoj vrsti samodiscipline i samoprijedora koji ne dopušta nekontrolirani rasap inventivne energije, već je usmjerava u prostore u kojima se već naslućuje mogućnost daljnjih istraživanja.

S druge strane, ako zanemarimo ishodišta i polazišta autora, slike s ove izložbe funkcioniraju kao domišljena i krajnje iscizelirana cjelina – bez ostataka. Dio i cjelina, opće i posebno, nadopunjavaju se na najbolji mogući način.

U svom izlagačkom kontinuitetu, a naročito ovom izložbom koju možemo označiti kao prijelaz u jedan novi kvalitativni prostor, Đanino Božić se predstavlja kao jedan od najperspektivnijih hrvatskih autora mlađe generacije.

Predgovor katalogu samostalne izložbe *Slike*,
Galerija Karas, Zagreb, 1994.

1995. – Kraj rata, početak rata

Posljednja godina koju obrađujemo bila je u Rijeci, kao i u ostalim krajevima Hrvatske, obilježena krajem rata i svime onime što je taj kraj podrazumijevao. U likovnom životu Rijeke, to je konkretno značilo da su se muzejske ustanove i galerije mogle konačno posvetiti svom poslu, da su djela iz zbirki ugledala svjetlo dana, da su umjetnici mogli prestati s proizvodnjom umjetnosti koja je tematizirala rat, te da je mlada hrvatska država konačno izašla iz traumatiziranog stanja koje joj je oduzelo pet dragocjenih tranzicijskih godina. Kao primjer možemo navesti djelatnost tadašnje *Moderne galerije*, današnjeg *Muzeja moderne i suvremene umjetnosti*, ustanove koja je organizirala veliki broj proturatnih izložbi – za Rijeku, Hrvatsku i inozemstvo – a djela iz depoa pohranila jednim dijelom u prizemlje *Sveučilišne knjižnice* (prozori zatvoreni debelim daskama i drvenim gredama), dok je najvrijedniji dio fundusa prebačen u hotel *Admiral* u Opatiji, u nadi da Opatija, kao turistički centar bez vojnih i gospodarskih strateških ciljeva, neće biti metom – za razliku od Rijeke – mogućih neprijateljskih borbenih djelovanja. Srećom, ni Rijeka niti Opatija nisu doživjele izravna ratna razaranja, ali nam ovi primjeri mogu dočarati dio atmosfere koja je sve do ljeta 1995. u (likovnoj) Rijeci i Hrvatskoj vladala.

Godina kraja rata u Hrvatskoj je i godina početka jednog drukčijeg rata, onog između politike i struke, obilježenog skandalima i sukobom ustanova kulture s jedne i riječke gradske uprave personificirane u liku tadašnjeg gradonačelnika Slavka Linića, s druge strane. Početak sukoba možemo nazrijeti još krajem 1992. i tijekom cijele 1993. godine, kada

se između Grada i riječkih muzeja vodio rogovski rat oko ukidanja i/ili spajanja tadašnjeg *Muzeja revolucije s Pomorskim i povijesnim muzejem Hrvatskog primorja*. Objedinjavanje sva četiri riječka muzeja (*Moderna galerija* i *Prirodoslovni muzej*, uz spomenute), ideja je koja se u Rijeci opetovano ponavljala svakih nekoliko godina, još tamo od dalekih četrdesetih godina prošlog stoljeća, pa je promjena društvenog ustroja i ideološko-političke paradigme bila pravo vrijeme da se još jednom pokuša s toliko (od strane politike) željenom fuzijom koja bi olakšala kontrolu uvijek nezadovoljnih i neposluhu sklonih muzealaca. Paralelna ideja ukidanja *Muzeja revolucije* svoje je razloge nalazila u promjeni ideološke matrice. Ujedinjeni riječki muzealci pružili su otpor koji je spasio ovu muzejsku ustanovu, a vrijeme je potvrdilo njihovu vidovitost, jer je današnji *Muzej grada Rijeke*, koji je baštinik *Muzeja revolucije*, jedna od najagilnijih muzejskih ustanova s programima koji – mada u svojim najboljim dosezima obrađuju riječke povijesne i umjetničke teme – nadilaze uske gradske okvire.

No, zato je već sljedeće godine (1994.) započet proces skidanja s gradskog proračuna i prepuštanja čudima tržišta *Izdavačkog centra Rijeke*, a pod parolom “kulturu na tržište” koja je bila omiljena krilatica tadašnjeg riječkog političkog *establishmenta* na čelu s Linićem. Proces je dovršen 1996., ukidanjem ove izdavačke ustanove, tj. njezinim pretvaranjem u trgovačko društvo. U svibnju 1994. osniva se fantomska *Filharmonijsko – dramska ustanova* koja je trebala preuzeti poslove već prije ukinutog *Koncertnog ureda, ICR-a* i *Hrvatskog kulturnog doma (HKD, nastao 1993. na razvalinama socijalističkog Centra za kulturu)*, ali koja nikada nije stvarno i djelatno zaživjela.

Riječki sukob politike i struke svoju najtamniju stranicu ispisuje u ljeto 1995. kada djelatnici *Odjela za kulturu Grada Rijeke* provaljuju u *HKD*, krađu radne knjižice zaposlenika (nalazili su se na godišnjim

odmorima) i svima (15 djelatnika) daju otkaze. Radni sporovi koje nekadašnji radnici ove ustanove u kulturi vode s *Gradom Rijekom* još ni danas, dvanaest godina nakon početka, nisu privedeni kraju.

Kulminacija ovog neravnopravnog rata događa se 21. srpnja 1995. kada zahtjev za smjenom Miljenka Magdića, tadašnjeg pročelnika *Odjela za kulturu Grada Rijeke*, potpisuje šest ravnatelja riječkih ustanova u kulturi: dr. Darko Gašparović (*HNK Ivana pl. Zajca*), Berislav Valušek (*Moderna galerija*), Vlasta Hrvatin (*ICR*), Mladen Grgurić (*Muzej grada Rijeke*), Marija Šegota (*Gradska biblioteka*) i Mladen Medić (*Filharmonijsko-dramska ustanova*). Zahtjev nije potpisao jedino Srećko Šestan (*Gradsko kazalište lutaka*) koji je nedugo zatim bio imenovan intendantom *HNK Ivana pl. Zajca*. Formalno i sadržajno Magdića se teretilo za srozavanje kulturnih standarda i apsolutni manjak profesionalnosti i znanja na području kojim se trebao baviti, ali je u pozadini bila ozlojeđenost njegovim inferiornim stavom i povlađivanjem svim gradonačelnikovim idejama o famoznoj "racionalizaciji" koja je bila alibi za potpunu kontrolu i oduzimanje samostalnosti riječkim ustanovama u kulturi.

Zahtjev, naravno, nije polučio željene efekte, ali je dodatno polarizirao odnose između kulture i politike. Nakon neuspjele političke smjene Linića u rujnu 1995., kada je, oduprijevši se tom pokušaju dodatno ojačao, rat završava smjenom dr. D. Gašparovića 1997., tj. B. Valušeka 1999. godine.

Kao i svaki rat i ovaj je ostavio posljedice, ali sada u obliku provincijalizacije, deprofesionalizacije i amaterizacije riječke kulture. Proces započet još 1995., kada se omjer raspoloživih programskih sredstava za kulturu po prvi puta okrenuo u korist tzv. posebnih programskih djelatnosti (kulturno-umjetnička društva, udruge građana, mladi itd.), a na uštrb ustanova (odnos je bio 40% naprema 60% u korist "amatera"), počeo se nezaustavljivo kretati ka sve manjoj novčanoj

potpori programima ustanova. Djelatnost *HKD-a* preuzeo je *Odjel za kulturu* i pretvorio se u prvu hrvatsku para-kulturnu ustanovu koja je, umjesto da distribuirati novac, za što gradska administracija i postoji, počela organizirati izložbe, koncerte, festivale, okrugle stolove... Dok su se u duhu Linićeve “racionalizacije” u ustanovama ukidala radna mjesta, dotle je gradska administracija – koja je trebala realizirati programe – u *Odjelu za kulturu* bujala.

Do danas su se tek neke ustanove uspjele oporaviti od ovog ratnog vihora nastalog u srazu politike i struke koji je u svom najžešćem naletu poharao ponajprije programe i djelatnost *Moderne galerije* i *HNK Ivana pl. Zajca*, a sve zbog sulude potrebe za moći i kontrolom jednog rigidnog gradonačelnika koji je svoj anakroni koncept “grada – poduzeća” želio nametnuti i kulturi.

Godina 1995. ostat će zapamćena i po ratu oko novog - starog riječkog grba, gdje je struka u sukobu s politikom ponovo izgubila rat, jer je umjesto suvremenog, još u vrijeme socijalizma oblikovanog grba (D. Sokolić) koji je imao sve bitne elemente povijesnog, Rijeci od strane politike (V. Smešny, čiji je to jedini politički testament) nametnut dvoglavi orao. Proplamsaji te bitke događaju se i danas.

Te godine (24. srpnja) umire Ivo Kalina, uz R. Venuccija, najznačajniji riječki slikar 20. stoljeća. Za retrospektivu koja mu je bila organizirana godinu dana prije u *Modernoj galeriji* (prikazana u Zagrebu i Piranu 1994., u Osijeku 1995.) nagrađen je *Nagradom grada Rijeke* i *Nagradom Vladimir Nazor* za životno djelo. Te su nagrade posvjedočile onu staru istinu da priznanja dolaze tek na kraju, pa i poslije njega, jer suvremenost najčešće ne prepoznaje svoje ponajbolje sudionike.

I dok na jednom kraju zakašnjela priznanja uokviruju jedno uminuće, na drugom Rijeka i svi njezini umjetnici, povjesničari umjetnosti i kulturni djelatnici doživljavaju katarzu nakon najmanje

petnaestogodišnjeg napora predstavljanja riječkih umjetnika i riječke umjetnosti izvan granica grada. Mirko Zrinščak je u izboru selektora Igora Zidića (ravnatelja *Moderne galerije* u Zagrebu) bio izabran (uz G. Petercola i M. Kramer) za hrvatskog predstavnika na jubilarnom, stogodišnjem *46. venecijanskom biennalu*. U svih sto godina *Biennala* po prvi se puta dogodilo da netko iz naših krajeva bude predstavljen na ovoj prestižnoj svjetskoj manifestaciji. Umjesto (novčane) potpore za nastup od *Grada* i *Županije*, Zrinščak nailazi na, za ove krajeve već tradicionalni zid šutnje, pa predsjednica *Društva povjesničara umjetnosti Rijeke, Istre i Hrvatskog primorja*, Nataša Šegota saziva konferenciju za tisak kojom se uspijeva senzibilizirati javnost kao i gradske i županijske oce. Zrinščakov je venecijanski nastup bio prvom potvrdom muzejske i galerijske politike riječkih uposlenika (poglavito djelatnika *Moderne galerije*), a koja se od kraja osamdesetih godina temeljila na ideji “izvoza” riječkih umjetnika (a ne samo “uvoza” okolnih i stranih) – u Hrvatsku i u inozemstvo.

Za svoj nastup u Veneciji Zrinščak je 1996. bio nagrađen godišnjom *Nagradom grada Rijeke*.

Paradoksalno je da je u vrijeme najžešćih sukoba s politikom *Moderna galerija* (i njezini djelatnici) dobijala skoro svake godine *Nagradu grada Rijeke*: 1993. za izložbenu djelatnost, a posebno za ostvarenje projekta *Hrvatska Moderna*, 1994. za održavanje retrospektivne izložbe Romolo Venucci, 1995. za retrospektivnu izložbu Ive Kaline, 1997. za izuzetan doprinos valorizaciji moderne arhitekture Rijeke i kulturnog identiteta grada (izložba *Moderna arhitektura Rijeke*). Očito je da agilnost ove muzejsko-galerijske ustanove, njezini programi i nacionalni i međunarodni dosezi jednostavno nisu mogli biti prešućivani niti zatajeni – političkom voluntarizmu usprkos.

U sferu paradoksa spada i povećavanje sredstava *Modernoj galeriji* za otkup umjetnina, povećanje koje će u sljedećim godinama narasti do

(prijašnjih godina) nezamislivih 450.000 kuna (1998.), a koje se nakon 1999. više nikada nije ponovilo. Rat s politikom je očividno obilovao i bitkama koje su bile dobijene, osim onih koje su izgubljene.

Cijele devedesete, a naročito njihov prijelom, bile su, kako bi to rekli Talijani, *Eta di fondazione* ili Nijemci, *Gründerzeit*, što bi u slobodnom prijevodu na hrvatski glasilo “utemeljiteljsko doba”, vrijeme u kojemu su postavljeni standardi muzejsko-galerijske izložbene prakse u Rijeci (pa i u Hrvatskoj) koji poslije toga više nisu bili upitni i ispod kojih se nije išlo. Velike retrospektive kao što su bile one Venuccija, Kaline, Lahovskog i Smokvine ili umjetnički i kulturološki istraživački projekti poput *Moderne arhitekture Rijeke* (1996.), a kasnije arhitekture secesije i historicizma, kao i velike međunarodne izložbe (*Biennale mladih Mediterana*, *Međunarodna izložba crteža*), više nisu bile moguće bez pratnje više negoli adekvatne publikacije, kataloga-monografije, plakata, propagandnog materijala, osmišljenih stručnih vodstava, okruglih stolova i svega onoga što prati velike i ambiciozne projekte. Dokaz tome je i nedavno drugo izdanje kataloga izložbe *Moderna arhitektura Rijeke* i najava pretiska kataloga izložbe *Arhitektura secesije u Rijeci*, publikacija koje su bile rasprodane nedugo nakon zatvaranja izložbi. Te su standarde preuzeli manje-više svi riječki muzeji i mnogi u Hrvatskoj, a održali su se do danas, usprkos financijskoj oskudici.

Zadržimo li se na djelatnosti tadašnje *Moderne galerije* tijekom 1995., treba, osim prije spomenutih, nabrojiti i neke druge važne izložbe. Na prvom mjestu *13. međunarodni biennale crteža* izbornika Staneta Bernika iz Ljubljane, s nazivom *Dizajnerski crtež* (pod pokroviteljstvom *ICSID-a* (*International Council of Societies of Industrial Design*) i *Hrvatske sekcije AICA-e* (*L'Association internationale des critiques d'art*)), izložbu koja je pobrala najlaskavije kritike (održan okrugli stol *Dizajnerski crtež – crtež dizajnera s međunarodnim sudionicima u Modernoj galeriji*, predstavljena *Tri desetljeća međunarodnog biennala crteža u Rijeci* u

Društvu povjesničara umjetnosti Hrvatske u Zagrebu, a sekcija *Biennala* (hrvatski i slovenski autori) prikazana u *Galeriji ULUPUH* u Zagrebu). *13. biennale crteža* je bilo drugo izdanje osuvremenjene, rekoncepirane i reorganizirane tradicionalne međunarodne izložbe po načelu jedna izložba – jedna tema – jedan selektor.

Zatim ne treba zaboraviti međunarodnu zložbu *Biennale mladih* – *Rijeka 1995.*, *Umjetnici europskog Mediterana* koja je u ljetnim mjesecima, osim središnje, ugostila izložbe *Mladi mađarski autori* (Pečuh, Budimpešta), *Pareu la guerra / Zaustavite rat* s radovima studenata iz Barcelone, te izložbu grafičkog designa Isidra Ferrera iz Zaragoze i Carlosa Horacija Valere Escobara iz Almerie, autora oblikovanja kataloga i plakata, te zaštitnog znaka *Biennala mladih*. Taj *Biennale*, da je bilo po planovima *Odjela za kulturu* nije trebao biti održan, uz obrazloženje da Rijeci ne trebaju dvije međunarodne izložbe. Srećom, *Ministarstvo kulture* nije bilo tog mišljenja, te je naknadno i *Grad Rijeka* sufinancirao izložbu.

Nezaobilazna je i retrospektiva Stjepana Lahovskog (autor Branko Cerovac), zagrebačkog autora koji nikada nije izlagao i čiji je opus bio potpuno nepoznat hrvatskoj stručnoj javnosti. Tom je izložbom riječka muzejska ustanova preduhitрила zagrebačke kolege (kasnije je izložba u smanjenom opsegu prebačena u zagrebačku *Galeriju suvremene umjetnosti*). Izložba *Suvremeni riječki umjetnici – dio Nove hrvatske umjetnosti* (Branka Cerovca) koja je svoje premijerno predstavljanje imala u Osijeku, a zatim u Rijeci i Zagrebu, nastala je na poticaj zagrebačke izložbe *Nova hrvatska umjetnost*. Na njoj se (uz prijašnje) pojavila nova generacija mladih riječkih autora (Lara Badurina, Siniša Majkus, Sanja Švrljuga-Milić, Melita Sorola-Staničić, Jasna Šikanja, Predrag Todorović).

Na manjim samostalnim izložbama predstavljeni su Slava Raškaj (iz zbirki *MGR*; prikazano u Rijeci, Ozlju i Zagrebu), Zvonimir Kamenar (novi ciklus skulptura u staklu i kamenu), Branko Ružić i Duje Jurić,

a na izložbe u inozemstvo su putovali Klas Grdić, Siniša Majkus i Marina Banić (*Arte a Pordenone*), te Josip Butković, Maja Franković i Slavko Grčko (*V. biennale intergraf Alpe-Adria*, Udine). Na samom početku 1996. u Kinu je otputovala izložba *Suvremeni hrvatski crtež* (po povratku prikazana u Rijeci, pa zatim u Ljubljani, Lisabonu i Kairu). U godini kraja rata u *Modernoj* je *galeriji* bilo još puno videoprograma (D. Martinis), filmova (*Sarajevski ratni film*), fotografija (izložba *Hrvatska fotografija '95.*), predavanja, predstavljanja pojedinih umjetničkih opusa kako hrvatskih, tako i stranih umjetnika.

Kao i početkom osamdesetih tako i sredinom devedesetih dolazi do otvaranja novih, alternativnih i/ili neformalnih, tj. privatnih izložbenih prostora i inicijativa. Budući da su privatne galerije obrađene u posebnom dijelu ove kronike, spomenut ćemo samo *Izloge grada*, *Galeriju slobodnog izbora* i *Klub mladih Moderne galerije*.

Izlozi grada (koji i danas funkcioniraju u izlozima zgrade *Poglavarstva* na Korzu) prvobitno su bili koncipirani kao prostor za samostalne izložbe, ekstenzije izložbenih programa *Moderne galerije* (koja je *Izloge* vodila nekoliko godina) ili kao mjesta propagiranja pojedinih većih izložbi. U 1995. u *Izlozima grada* izlagali su Istog Žorž (*Portreti riječkih umjetnika*), Viktor, Egon i Ivor Hreljanović (*Naš grad*, fotografije), Edita Matan (*Oktava*, grafike), Duje Jurić (nastavak izložbe iz *Malog salona*), te nova generacija mladih u okviru obilježavanja *Dana planete Zemlje* (Badurina, Šarar, Maljković, Kulišić, Jurković, Stojnić – većina tada još studenti). *13. biennale crteža* bio je reklamiran izložbom *Renesansa dizajna* (jedanaest plakata svjetskih grafičkih dizajnera), dok *Biennale mladih* plakatima svih dotadašnjih *Biennala*. U sklopu *Dana europskog naslijeđa*, Riječanima je po prvi put bila javno predstavljena ideja preseljenja *Moderne galerije* u T-objekt *R. Benčića*.

Galerija slobodnog izbora je bilo ime izložbenog prostora u uredu ravnatelja MGR (potpisnik ovih redaka). Otvorena nekoliko dana prije isteka 1994., izložbom *Zmijice* Zlatka Kutnjaka, galerija je za moto imala tekstualni rad Mladena Stilinovića: *Kao što je novac papir, tako je galerija (samo)soba*. Izlagalo se po pozivu, a autori su sami birali radove (*slobodni izbor*). Povod otvaranju galerije (koja je imala i radno vrijeme) bilo je skidanje transparenta na Korzu s najavom predstave *Seksualne perversije*, nakon čudoredne intervencije jednog od gradskih vijećnika (Kutnjakove *Zmijice* nisu bile perverzne, ali su bile politički i ideologijski provokativne), a uzrok je bio manjak izložbenih prostora u gradu (izložbeni prostor *Filodrammaticae* se koristio od 1993., ali sporadično i bez sustavnog programa, a Galerija *Kortil* na Sušaku je otvorena tek 1997.). *Galerija slobodnog izbora* ugostila je još samo jednu izložbu, *Zlatnu mumiju* Zvonimira Kamenara (travnja 1995.).

Klub mladih MGR nastaje kao reakcija mladih umjetnika (L. Badurina, M. Sorola-Staničić, J. Šikanja, P. Todorović, D. Božić, D. Šegota...) na likovno stanje u gradu (nedostatak umjetničke klime, izložbenih prostora, komunikacije, nezadovoljstvo inertnošću *HDLU-a* itd.). Sastanci i izložbe održavaju se na stubištu ili u potkrovlju *Moderne galerije*, u galeriji *Otvoreni krug* (galeriji *Kluba Palach*) ili u prostoru opatijskog noćnog kluba *What*.

Kao što je već spomenuto, sredina devedesetih je vrijeme pojavljivanja novih imena na riječkoj likovnoj sceni, a genezu njihovog umjetničkog stasanja možemo evidentirano pratiti u nedavno izdanoj publikaciji *Riječke devedesete* (izdavač MMC, Rijeka, 2006.), te na ovom mjestu nema potrebe još jednom ponoviti uvid koji je ograničen na samo jednu godinu. Ono što bismo mogli primijetiti jest da je generacija sredine devedesetih u svom startu bila letargična, s malom produkcijom i bez ikakvog angažmana po pitanjima turbulentne hrvatske, kako ratne tako i društvene zbilje.

Od ostalih izložbi koje su 1995. održane u Rijeci valja spomenuti dvije izložbe Slavka Grčka (u galerijama *J. Klović* i *Marinus* – prizemlje zgrade GPZ-a), u *Malom salonu* Želimira Hladnika, Jasne Šikanje, Gorana Nemarnika, Alena Floričića, Ivana Balaževića, godišnju izložbu *HDLU-a* i godišnju izložbu studenata *Odjela za likovne umjetnosti Pedagoškog fakulteta*, zatim izložbu Predraga Todorovića u *Kloviću* i Tomislava Ćurkovića u galeriji *Otvoreni krug*, te multi art performance *Mural Visual Visual* Sanje Lisov u *Kloviću*.

Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja, kao i *Muzej grada Rijeke* bavili su se uglavnom klasičnim muzejskim prezentacijama s vrlo malo čisto likovnih izložbi.

U galeriji *Filodrammaticae* svoje je mjesto s prve dvije izložbe (Jože Ciuha i Ivan Lovrenčić) našla novoosnovana privatna Umjetnička agencija *Kopart* iz Rijeke.

Zaključno, 1995. godinu možemo smatrati prijelomnom, jer nakon nje likovna Rijeka postiže brzi uzlet (nove generacije, novi izložbeni prostori, novi programi u muzejskim i galerijskim ustanovama, nove privatne inicijative...) koji je u svom najvitalnijem dijelu prekinut pet godina kasnije.

siječanj 2007.

Biennale mladih Mediterana

Biennale ide dalje...

Kao revijalna smotra mlade umjetnosti i umjetnosti mladih, riječki *Biennale* po drugi puta predstavlja suvremenu umjetničku produkciju autora (do trideset i pet godina starosti) iz zemalja i gradova Mediterana. Selekcije su autorske i za svaku ih zemlju potpisuju pojedinci, parovi ili grupe stručnjaka, najčešće povjesničara umjetnosti, likovnih kritičara ili umjetnika – profesora s pojedinih umjetničkih akademija. S pozicije glavnih organizatora zahvalni smo mnogobrojnim suorganizatorima – institucijama i pojedincima – bez čijeg truda i zalaganja *Biennale* ne bi imao ovaj oblik i bez čijeg znanja, informiranosti i uvida u stvaralaštvo mladih, ne bismo bili u stanju pokriti tako širok zemljopisni pojam kao što je Mediteran, niti umjetnički sadržaj koji čine slikarstvo, kiparstvo, multimedija i video – umjetnost.

Uz klasični postav, ove ćemo godine moći vidjeti u Rijeci i gostujuću izložbu mladih mađarskih autora – posebnu selekciju koja će nam pružiti uvid u jedan segment onoga što čini mladu mađarsku umjetnost. Posebno je zanimljivo što se ne predstavljaju samo autori iz Budimpešte, već i iz Pečuha, što je još jedan doprinos decentralizaciji kulture i umjetnosti za što se i u našoj zemlji već godinama zalažemo – u posljednje vrijeme sa znatnim rezultatima. Ova vrsta komunikacije – izvan mediteranskih okvira – učinila nam se koliko logična, toliko važna, jer Rijeka i Hrvatska žive i u mediteranskom i u srednjoeuropskom kulturnom ozračju. Uostalom, zar nije i Mađarska jednom bila na Mediteranu i to baš kroz Rijeku? Nekada neugodne povijesne reminiscence danas mogu biti povodom za ugodnu i obostrano



Biennale mladih Mediterana, Rijeka

korisnu komunikaciju. Jer, u Rijeci su mađarski arhitekti ostavili znatan kreativni trag. I tu je dio značenja naslovne sintagme *Biennale ide dalje...* – dalje od Mediterana, u prostor koji je također logičan okvir za grad kakav je Rijeka, za grad koji stoji na mjestu *gdje se Mediteran najdublje usijeca u srednju Europu*, za grad čija arhitektura i urbana logika odaju kontinentalni ukus koji je splotom povijesnih okolnosti prenesen na more.

Gostujuća je i izložba studenata s *Facultad de Bellas Artes* iz Barcelone koji, slično kao i prije dvije godine studenti iz Valencije, reagiraju izložbom *Pareu la guerra / Zaustavite rat*, na još uvijek postojeću ratnu zbilju u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini.

Biennale predstavlja i dva španjolska grafička dizajnera: Isidro Ferrer iz Zaragoze potpisuje dizajn kataloga i plakata, dok je Carlos Horacio Valera Escobar iz Almerie autor zaštitnog znaka ovog i svih budućih *Biennala*. Kvalitetu njihovog posla honoriramo izložbom.

Biennale ide dalje... i izvan Rijeke, u Labin, gdje će pod vodstvom agilnih članova *Labin Art Expressa*, od početka do sredine rujna mjeseca, biti izložen dio *Biennala* koji prelazi prostorne mogućnosti *Moderne galerije*, što je postalo jednim od nezaobilaznih problema bez čijeg bi adekvatnog rješavanja uskoro i cijeli *Biennale* mogao doći u pitanje. Labin će, pak, biti mjesto susreta svih sudionika *Biennala* – od izlagača, preko organizatora do novinara – koji bi trebali biti gostima Labina i *Županije istarske*.

Tijekom ljetnih mjeseci planira se u gotovo svim većim istarskim gradovima *off Biennale* s mnogobrojnim izložbama, urbanim intervencijama, performansima, plesom, kazališnim nastupima, klasičnom, eksperimentalnom i rock glazbom, te modnim događanjima.

U vrijeme izložbe službenog dijela *Biennala*, u prostorima napuštenog rudnika u Labinu djelovat će i *II. međunarodna likovna*

radionica Lamparna '95., pa će to biti još jedna od mogućnosti izravne komunikacije umjetnika s prostora Mediterana i srednje Europe.

Naslov ovog teksta, dakle, ne nosi samo smisao vremenskog kontinuiteta, kronološkog nastavljanja manifestacije koja u novom, promijenjenom ruhu slavi 36. rođendan, već smisao nečeg puno kompleksnijeg. Postojala je, naime, realna opasnost da se *Biennale mladih* u Rijeci ugasi, da nestane tradicije koja u *Modernoj galeriji* traje od 1960. godine. Nakon šesnaest izdanja *Biennala mladih* koji su prikazivali umjetnost mladih unutar tadašnjih administrativno – političkih okvira, te nakon internacionalizacije ove manifestacije prije dvije godine, dogodilo se da Rijeka nije prepoznala sebe u ogledalu, da nije prepoznala odraz koji je dio lica (identiteta) ovog grada. Zato je *Biennale otišao dalje*, do Labina i Istre koji su objeručke prihvatili mogućnost i pogodnost preuzimanja jedne gotove manifestacije s imenom i prezimenom. U međuvremenu, srećom, *Biennale* je kao dio vlastite kulturne i umjetničke tradicije prepoznala Hrvatska uz pomoć *Ministarstva kulture* i ministra Igora Zidića, tako da je *Biennale mladih* ipak ostao u Rijeci, s odvojkom u Labinu.

Nadajmo se da će Rijeka još dugo biti domaćinom mlade umjetnosti bilo koje provenijencije i da će se znati koristiti svojim izuzetnim položajem. I da će *Biennale* ići uvijek dalje...

Predgovor katalogu *Biennala mladih, Umjetnici europskog Mediterana, Moderna galerija, Rijeka, 1995.*

Globalne dinamike suvremene umjetnosti

Budući da mi i naslov i podnaslov simpozija vrlo precizno omogućavaju označiti ono što želim priopćiti, uzet ću si slobodu uzimanja i nasloviti svoje izlaganje upravo tako. Ovo izlaganje kao podlogu ima moj boravak u Americi krajem prošle godine, kao i naknadnu usporedbu stanja diljem svijeta s onim koje sam imao priliku vidjeti.

Zato jer više ne možemo govoriti o stilu devedesetih, niti možemo utvrditi dominantne stilske pravce, pokušat ću ukazati na dominantne teme, umjetničke ili muzejsko-galerijske prakse i strategije, tj. moduse po kojima se današnja umjetnost u svijetu pojavljuje ili pokušava integrirati u društvo. Tu u prvom redu naglašavam razliku između europskih i američkih iskustava, naročito u odnosu prema hrvatskim.

Kao jedna od osnovnih tema koja mi se nametnula kao moguća još 1989. godine, kad sam pripremao izložbu *Umjetnost za i protiv* u Banja Luci, bila je tema smrti. Naime, izložba je tematizirala odnos umjetnosti i politike. S podnaslovom *Umjetnost – politika – ideologija*, bila je izvrstan lakmus papir za sve ono što se događalo (i još se događa) u bivšoj Jugoslaviji u proteklih pet godina. U svom teorijskom aspektu izložba je također redefinirala odnos umjetnosti prema idealu utopije kao realno nepostojećoj referenci koja je nakon svjetskih revolucija izgubila čari “raja budućnosti”. Umjesto utopije, postmoderna nam je ponudila dvije moguće varijante: distopiju ili negativnu utopiju koja podrazumijeva zebnju za sudbinu čovječanstva i ne sadrži načelo nade, već sumnju – i smrt u kojoj se i sumnja relativizira, pa se odbacuje cijeli ovaj svijet i

njegove suprotnosti razrješavaju jednom krajnjom odlukom – smrću. Ovdje, naravno, nije riječ o stvarnoj smrti, ili o smrti kao umjetničkom činu (mada je takvih primjera bilo – sjetimo se samo *Crvenog peristila*), već o smrti kao mogućnosti, temi ili metafori. Za razliku od prijašnjih umjetničkih epoha u kojima je smrt bila objekt pažnje, tj. samo motiv umjetničkog djela, danas se ova krajnja točka čovjekovog puta funkcionalizira na način da postaje unutrašnji sadržaj umjetnine. Negativna utopija, koja u sebi nosi naboj destrukcije, tj. samodestrukcije, instrumentalizira smrt kao način razaranja društva, okoline u kojoj se ideologizacija događa i, shodno tome, ideologije same. Ovaj obrazac ima svoj duboki smisao u svakodnevnom medijskom komuniciranju i konzumiranju kojemu smo izloženi. Jer, ako je najjednostavniji, primarni oblik smrti (umiranja) ponavljanje, koje čine svakodnevne navike, politički rituali, znakovi i simboli, klišeizirani medijski obrasci i tome slično, tada onaj koji vlada/raspolaze ponavljanjem, dakle smrću, drži naše sudbine u svojim rukama.

S druge, pak, strane, prizori smrti, patnje, unakaženosti i sve što uz to ide, još su jedini preostali mobilizatori naše pažnje. Sjetimo se *Benettona* i plakata koji bi trebali reklamirati odjeću, a u biti reklamiraju smrt. Mi smo još uvijek daleko od kulture smrti i umiranja jednog Japana (Yukio Mishima kao najupečatljiviji umjetnički primjer), ali nismo daleko od vlastitog srednjovjekovlja. Od gotike koja broji svaku kap krvi na tjelima razapetih Kristova, od Grünewalda koji lomi udove svom Isusu ili od Breugelovih noćnih mora, današnja se fascinacija mrtvim tijelom razlikuje jedino u tehnologiji medija. Poetizirani, bezvremenski detalji lešina Andresa Serrana toliko su stvarni da to prestaju biti i prelaze onu granicu do koje smo spremni mrtvo tijelo prepoznati kao osobu. Puno je drastičniji (jer barata stvarnim biološkim supstancama) primjer Damiena Hearsta koji ne skriva svoj cilj da jednog dana u galeriji izloži

mrtvog čovjeka. Možda zato bilježimo *revival* zanimanja za Hermanna Nitscha i bečke akcioniste iz 60-ih godina, kao što nas je iznenadila izložba selektora ovogodišnjeg venecijanskog *Biennala - Identita e alterita* – *Figure del corpo 1895./1995*. Možemo se podsjetiti i “ormara čuda” s početka 80-ih, također u Veneciji. Nije li neobično da je najposjećeniji muzej svijeta *Muzej holokausta* u Washingtonu koji je koncipiran na način da vam izvrne želudac pri izlasku? Jednako kao i *The Holocaust Project* Juddy Chicago koji traje od 1992. do danas.

Zanimljivo je da naš, hrvatski primjer rata, dakle smrti, nije naišao na tumače koji bi ga upotrijebili kao materijal umjetničke transpozicije. Tu izdvajam vrlo rijetke, ali koji nisu secirali sliku užasa, kao i sve one koji su u velikom broju sudjelovali, ali se nisu makli dalje od starta. Uzrok ovom stanju vidim u još uvijek čvrstom prijanjanju hrvatske umjetničke teorije i prakse (kao i europske, uostalom) uz estetiku i uz probleme jezika umjetnosti. Također, ako je *rat nastavak politike drugim sredstvima*, a hrvatski umjetnici pokazuju i oduvijek su pokazivali neskrivenu antipatiju prema politici, tada nije moguće niti bilo kakvo aktivnije angažiranje na polju koje je prvenstveno i *par excellence* političko.

Jedan od najagilnijih muzeja današnjice, *The New Museum of Contemporary Art* iz New Yorka, još je 1991., na izložbi pod nazivom *Interrupted life*, secirao temu smrti u recentnoj svjetskoj umjetničkoj praksi. Isti je muzej krajem 1994. posvetio cijeli prostor instalacijama Boba Flanagan, sado–mazohističkim inscenacijama koje su bile pokušaj estetizacije vlastite bolesničke sudbine koja traje skoro četrdeset godina. Umjetnost je ovom izložbom malo profitirala, ali je profitirao etički diskurs i pitanje jedne individualne sudbine, kao i bezbrojne teme kao što su odnos individua – društvo, tretman bolesnika u društvu, droge, seks, nasilje i tome slično, kojih se izložba dotakla.

Toliko o smrti i nasilju kao temama i sadržajima suvremene umjetnosti.

Drugi, više nego zanimljiv vid prakse, kako umjetničke tako - i naročito - muzejsko–galerijske jest evidentno odustajanje od estetike u korist etike. Opet je najbolji primjer izložba *Novog muzeja suvremene umjetnosti* iz New Yorka. Održana početkom 1994. pod nazivom *Bad Girls*, izložba je nastala kao protestni akt nakon *Whitney Bienniala* na kojem je, prema procjenama protestanata/protestantica, izlagalo premalo žena! Dakle, osnovni kriteriološki faktor bio je – spol. Ne bih želio suditi o ovakvom izboru, ali mi se neodoljivo nameće usporedba s nedavnom izlagačkom praksom i kod nas – za 8. mart, Dan žena. Sve veći broj muzeja, galerija, alternativnih prostora i centara više se bavi svojom okolinom negoli umjetnošću. Naravno da ova i ovakva praksa nije novost (sjetimo se samo ljubljanskog *ŠKUC-a*, koji djeluje slično već najmanje petnaest godina), ali je novost da je prakticiraju i muzeji. *Castellani Museum* iz Niagara Fallsa, muzej s vrlo vrijednom kolekcijom moderne i suvremene umjetnosti, unatrag nekoliko godina bilježi izložbe poput: *Proslave afričko-američke gospel tradicije*, *Hrana i kultura*, *Aspekti Uskrsa američkih Poljaka*, *Korijeni jesenjih običaja (Halloween)*, *Etnička narodna umjetnost u državi New York*, *Indijanci – umjetnici*, i tome slično. Sve se više muzeja i galerija u Americi bavi *aidsom*, prostitucijom, kulturom i statusom Latino–amerikanaca, problemima Afro–amerikanaca, homoseksualnošću i lezbijstvom. I *Udruženje američkih muzeja* dalo je svoj prilog ovom preokretu izjavom da će skoro 50% američke populacije u 2000. godini govoriti španjolski. *Mi im moramo krenuti u susret. Mi se moramo pripremiti za budućnost* – kaže se u jednom od izdanja ovog udruženja. Očito je, dakle, da se američki umjetnički muzeji okreću jednoj novoj strategiji koja u podlozi ima kontekste socijalnog, antropološkog i kulturološkog. Za razliku od europskih muzeja, u

američkim se estetika polako potiskuje u drugi plan. O Hrvatskoj da i ne govorimo. Mi još nismo ni došli do toga da imamo relevantni muzej moderne i suvremene umjetnosti.

Ovaj kratki ogled otvara mnoga pitanja ili, bolje rečeno, ukazuje na mnoga pitanja koja su sve otvorenija unatrag najmanje petnaest godina. Muzeologija se može upitati o kriterijima sakupljanja umjetničkih djela; da li uvrstiti u fundus instalaciju američkog Indijanca kao umjetničko djelo ili kao dokument o Indijancu koji se usput bavio i umjetnošću? Da li je to umjetničko djelo ili etnografski predmet? Galerijska izlagačka praksa može si postaviti pitanje o resemantizaciji *Međunarodnog dana žena*. Nepostojeća *Zajednica muzeja Hrvatske* može naići na pitanje smisla postojanja i ispunjavanja osnovnih društvenih funkcija. I umjetnost može zapitati samu sebe o smislu vlastite hermetičnosti.

I na kraju, želio bih napomenuti da sam donekle bio zgrožen činjenicama koje sam ovdje iznio, u trenutku dok sam ih doživljavao, ali sam se na kraju i sam upitao nisu li one prebrojne da bismo ih tako olako zaobišli?

Izlaganje na simpoziju *Global Checkpoint* u organizaciji *SOROS*
Centra za suvremenu umjetnost, Moderna galerija,
Zagreb, 18. listopada 1995.



Zvonimir Kamenar
U naponu, 1989.

Zvonimir Kamenar

Nezaobilazna je činjenica da je motiv (povod, alibi?) Zvonimira Kamenara u bitnom dijelu materijalizacije njegovih kreativnih domišljanja glazbeni instrument. Prvenstveno je riječ o mijehu (mih), zatim o roženicama i sopilama, dakle, o glazbalima istarsko – primorsko – otočkog podneblja, o onome što zovemo “lokalnom tradicijom” ili “genijem mjesta”. Ali donekle je i nepravedno Kamenarove cikluse svoditi samo na ishodišnu misao, na prepoznatljivost po motivu, na jednostavnu semiotičku izvedenicu po kojoj je sadržaj ujedno i oblik. Asocijativnost Kamenarovih skulptura (ako nam je baš do asocijacija), prostire se u puno širem opsegu. Ili čak obrnuto; bronce iz 70-ih godina, koje još nisu nosile formalne i nominalne konotacije glazbala, mogu se u svojim jezgrama i opnama doživjeti kao podsjećanje na mijeh ili materijaliziranu akustičku rezonancu. Zato smo skloniji otčitavanju autorova djela kao univerzalizma tijela kipa, kao apstraktno – asocijativni sklop koji je prvenstveno likovni, a tek naknadno i uvjetno literarni sadržaj.

Prvo Kamenarovo iskustvo materijala vezano je uz drvo. Slijedi bronca, te kamen. Iz autorova dnevnika čitamo: ... *konačno, započet ću kamenom, kakav li će to biti izazov i strah istovremeno.* (28. svibnja 1976.). I nekoliko dana kasnije: ... *savršeno se ništa ne događa, ali i to je neki doživljaj.* Odvojimo li od tih dnevničkih zapisa autorovu samoironičnost, kao samorazumljiv i zdrav otklon od vlastitih pokušaja mistifikacija, ostat će nam jedna duboka, skrivena i zapretna karakteristika autorova koja je vrlo bliska pojmu, smislu i praksi konceptualne umjetnosti. Naime, i *ništa* je doživljaj! U tome *ništa* prebiva Kamenarov kreativni duh, logika i



Zvonimir Kamenar,
U grču, 1993.

smisao njegova autorskog djelovanja, onaj duboki unutrašnji poriv kojim oblikuje ili interpretira svijet oko sebe. Stoga se ne trebamo čuditi što je Kamenar kreativnim suputnikom mnogih autora kojih je umjetnički izraz (bio) dio tzv. Nove umjetničke prakse (mnoge izložbe i akcije sa Zlatkom Kutnjakom i s riječkim “povremenim umjetnicima”, tj. intelektualcima različitih strukovnih opredjeljenja unutar izložaba/akcija/provokacija multimedijskog tipa). Jer kao što veli Lao Tse: *Esencija prebiva u praznini*.

U potrazi za esencijom Kamenar je u drvetu čuvao unutrašnje jezgro, oduzimao od zadane mase i na taj način oblikovao. U bronci je prazninu ostavio u unutrašnjosti tijela skulpture, ovijajući je plaštevima ploha, dok je u kamenu opet primijenio načelo oduzimanja, tvoreći čvrste mase snažnih površinskih napetosti. Ali ono što je oduvijek želio i pokušavao, pronašao je u staklu, materijalu kojim je mogao realizirati čvrsti, neprekinuti slijed plohe, opnu koja je “čuvala”, a nije skrivala unutrašnju jezgru praznine. Bio je to sretni spoj radnih iskustava stečenih na drvetu i kamenu s jedne, te bronci s druge strane. Osim toga, onaj

toliko željeni zvuk koji je lelujaao na površini gluhog kamena (izložba na Trsatskoj gradini 1986.), konačno je dobio svoj echo – i u obliku samom, i u audio sugestiji koju nam staklo kao materijal neizbježno pruža.

U prvoj seriji staklo – skulptura iz 1988., u puhanom i obojenom kristalnom staklu, Kamenar isprobava materijal, isprobava sebe kao *meštra*, stvara novi jezik poznatih rečenica i smislova. I u jednom naslovu i njim samim kliče: *Krećem se!* Događaj je tu, eksperiment više nije tek pokušaj, želja je postala artikulirani govor koji se može nastaviti. Ne treba nikako zaboraviti činjenicu da u povijesti, ali i u suvremenosti hrvatskog kiparstva, staklo nije čest materijal; prije bismo mogli reći da je izuzetno rijedak. Primijenjena se umjetnost, manjih formata, manjih tehničkih zahtjeva i veće propulzivnosti – u smislu recepcije koja se mjeri komercijalnošću - u staklu snalazi lakše i češće. Taj aspekt, financijsko – materijalno – tehničke prirode, bio je razlogom da Kamenar tek nakon četiri godine krene s drugom serijom skulptura koje je realizirao tijekom 1992. i 1993. godine. I da od onog *Krećem se!* iz 1988. uđe u područje svojih stalnih inspirativnih indukcija koje prepoznajemo u nazivima *Na kraju tanca*, *Mih*, *Mile naše sople*, *Na tanko i debelo* itd.

Jedan aspekt Kamenarova rada koji je, čini nam se, do sada prolazio nezapaženo, jest monumentalnost njegovih djela. Dimenzije su gotovo uvijek ukazivale na komornu skulpturu, ali je njihova impostacija, način obrade masa, faktura površina i lapidarnost jezika (ponekad do redukcionizma) uvijek govorila suprotno. Kao da je riječ o predlošcima za neke veće izvedenice koje čekaju svoje vrijeme. Pogledamo li pažljivije staklo – skulpture *Labin grade* i *Motovun* prepoznat ćemo sumarne stilizacije ambijenta, grada, urbanog tkiva, arhitekture i svih onih sastavnica koje u zbroju čine fenomen poznat pod nazivom istarski “kontinentalni” gradovi. Usporedba s našim Michelangelom minijature, Julijem Klovicom osvijestit će nam onaj dio Kamenarova

rada u kome se dijalektički susreću Michelangelove kamene gromade (velike u dimenzijama i impostaciji) s minimalnim, minucioznim Klovićevim okvirima stranica knjiga. Možda baš u tome i jest izvornost i neponovljivost Kamenarovih umjetničkih iskustava i realizacija – u (dimenzijama) suspregnutoj monumentalnosti koja snagu svog izraza nalazi upravo u sabitosti, u komornom obliku monumentalne plastičke misli.

U staklu i sa staklom, Kamenar je dobio novu kvalitetu svjetla. Odsjaj s glatke površine, prodor svjetla u unutrašnjost skulpture, njegovo isijavanje i višestruko odbijanje od unutrašnjih i vanjskih površina dalo je skulpturama multidimenzionalnost – prostora i vremena. Unutar tih koordinata, svjetlo je sugeriralo i zvuk. Bio je potreban tek mali mentalni napor da se ovim mogućnostima doda i boja, što je autor, vrlo suptilno i oprezno, u nekim slučajevima i učinio. S bojom se, vjerojatno, pojavio i *Rossini* (naziv jedne od skulptura) koji je, za razliku od pučkog, posnog, monokromnog melosa, interpretacija svojevrsnog *Gesamtkunstwerka* talijanske i francuske operne tradicije.

Zanimljivo je napomenuti da Kamenar običava uz skulpture izlagati i radne skice ili crteže. Čineći to i ovom prigodom, predstavlja nam se kao izvanredan crtač, pa se teško možemo složiti s njime i prihvatiti izraz *radna skica*. Prije je riječ o autonomnim umjetničkim djelima koja su interpretacija plastičke misli – ona vrsta medijske različitosti u kojoj autor oslobađa neku drugu vrstu kreativne energije koja je komplementarna kiparskoj, kojom se nadopunjuje i usaglašava. U brzom potezu, izbalansiranom i tonski gradiranom koloritu, ali u relativno širokom spektru boja, s prozračnošću akvarela koji je slikarsko – crtački ekvivalent staklu, Kamenar uspijeva u još jednoj medijskoj supstanci majstorski iskomunicirati svoj stvaralački input. Akvareli su potpuno ravnopravni

sudionik izložbe, ravnopravni sugovornik u kiparsko – slikarsko – crtačkom dijalogu.

Dematerijalizacijom tijela svojih skulptura, njihovom transparentijom i sublimnom mogućnošću da prostor oko sebe uvuku u svoju vlastitost tj. da ga odraze, Kamenar je dinamizirao kiparski izraz i sretno amalgamirao sva prijašnja istraživanja u drvetu, bronci i kamenu. Uspio je oblikovati ono *ništa* za koje smo duboko uvjereni da stoji na početku i da će se jednoga dana naći na kraju ovog umjetničkog puta.

Predgovor katalogu samostalne izložbe, *Mali salon*, Rijeka, 1995.

Likovna Rijeka - privatna inicijativa

Život i životnost riječke likovne scene započinje osamdesetih godina i koincidira sa širim kulturnim događanjima koja su se kretala u pravcu prepoznavanja i identificiranja toposa grada, posebnog u općem, “duha mjesta”, onoga što je osamdesetih bilo sublimirano u pokliču navijača nogometnog kluba Rijeke, legendarne *Armade - Forza Fiume*. Ključne riječi u otkrivanju, ponajprije društvenog, a zatim i kulturnog fenomena buđenja grada jesu identitet i samosvijest. Ključni događaji tog, skoro bismo mogli reći pokreta, jesu objavljivanje kultne knjige dr. Radmile Matejčić, *Kako čitati grad* (Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1988.) i uprizorenje predstave *Vježbanje života* Fabrika i Gašparovića (1990.). U likovnom životu, izložba najznačajnija za postvarenje identiteta grada bila je *Fotografija u Rijeci* (1990.) autora M. Smokvine i E. Dubrovića. Na tom valu pronađenog identiteta i probuđene samosvjesti, održane su devedesetih brojne retrospektive riječkih likovnih umjetnika (Venucci, Kalina, Smokvina, De Gauss) i realizirani veliki i zahtjevni istraživački projekti kao što su *Moderna arhitektura Rijeke* (1996.) i *Arhitektura secesije u Rijeci* (1997.) u *Modernoj galeriji Rijeke*.

Drugim riječima, gradu koji je nakon Drugog svjetskog rata bio doslovce ispražnjen od svojih stanovnika, gradu čiji su novi stanovnici sa sobom donijeli i sačuvali identitete svojih zavičaja, gradu čija je kultura između dva svjetska rata bila pod ideološkim embargom, trebalo je skoro četrdeset godina (više od dvije generacije) da se počne osvrtni za svojom prošlošću ne bi li stvorio temelje za budućnost.

Za razvoj likovnog života postojali su, manje - više, svi preduvjeti i puno prije. Riječki *Saloni* pedesetih godina, *Biennale mladih* (umjetnika s

prostora bivše Jugoslavije) od 1960., te *Međunarodna izložba originalnog crteža* od 1968. godine. Postojao je i *Pedagoški fakultet* sa svojim *Likovnim odjelom*, *HDLU Rijeke*, izložbeni prostori, likovna kritika, likovna publika i sve ono što čini ukupnost likovnog života jedne sredine. Međutim, nije postojala samosvijest, jer niti jedna od institucija nije predstavljala riječke autore izvan Rijeke. Nedostatak samosvijesti (kao posljedica nedostatka identiteta) Rijeku je određivao kao eksteritorijalni likovni eksces (a ne pravilo) koji se događao samo kroz “uvoz” umjetnika svijeta na određeno vrijeme, a nikako i kroz “izvoz” riječkih umjetnika, barem u hrvatskim okvirima.

U takvim se uvjetima u osamdesetima pojavljuju nove generacije umjetnika stasale na likovnim učilištima u Rijeci, Zagrebu, Ljubljani, Veneciji i Milanu (Stell, Frank, Stipanov, Kutnjak, Štimac, Butković, Milić, Mogin, Zrinščak, Laginja, Grdić, Božić, Šepić....), kao i nove generacije povjesničara umjetnosti i likovnih kritičara (Valušek, Toman, Glavočić, Dubrović, Šegota....), nadovezujući se na prisutne Milana Zinaića i Ljiljanu Domić, koji već tada u svom likovno- kritičarskom diskursu njeguju argumentiranu selektivnost (za razliku od prijašnjih generacija). Zahvaljujući generacijskoj (pro)mijeni u *Modernoj galeriji*, *Biennale mladih* se 1981. godine otvara gradu i novim medijima, dok se usporedno traže novi izložbeni prostori i alternativni načini institucionalnog organiziranja (*Kastavski krug*, *Likovna radionica Opatija*...).

Cijele osamdesete i devedesete godine protiču u manje ili više organiziranom naporu predstavljanja stasalih riječki autora izvan Rijeke, prvenstveno u Zagrebu, a zatim u ostalim likovnim centrima Hrvatske i u svijetu (izložba *Forza Fiume*, u Zagrebu 1990., npr.).

No, već je tada jasno da riječkoj i hrvatskoj likovnoj infrastrukturi nedostaju privatne galerije koje bi činile poveznicu između umjetnika

i javnih ustanova – muzeja, galerija, izložbenih prostora. Sve slične inicijative iz osamdesetih u Rijeci su se ugasile ili su postale samo prodajna mjesta, bez dugoročno osmišljenog izložbenog programa (galerija *Laval*).

Tek u devedesetima, promjenom društveno - političkog ustroja, s radom započinju privatne galerije u punom i stvarnom smislu tih riječi. Riječ je o galeriji *Arh*, osnovanoj 1992. godine (voditeljica Branka Arh, povjesničarka umjetnosti), agenciji *Kopart* (voditelji Zdravko Kopas i Đurđica Dehzad) koja djeluje od 1995., galeriji *Gal* (1995.) koju uspješno vodi Amna Šehović i galeriji *Grad* (1997.), najrecentnijoj privatnoj inicijativi pod rukovodstvom Goranke Kusijanović i Jasenke Abramović.

Koji je smisao i značaj djelovanja ovih privatnih inicijativa u gradu koji će još najmanje do kraja tekuće godine pamtiti svog bivšeg gradonačelnika, Slavka Linića, jer je, prije odlaska u Zagreb, osigurao sjećanje na sebe dodjelom programskih sredstava svim ustanovama u kulturi od nula (0) kuna?

Poveznica ovih situacija treba se tražiti u nemogućnostima institucija da ispune sve razloge svog postojanja, u njihovoj programskoj “amputiranosti”, te u prostoru koji ostavljaju praznim, a koji popunjavaju upravo fleksibilne, institucionalno i organizacijski neopterećene, te tržišno motivirane privatne galerije.

Galerija *Arh*, slično kao i sve ostale privatne galerije, djeluje na dvije izložbeno prostorne razine; u svom prostoru (od 1992. do 1999. u stanu u Tizijanovoj br. 5, a od tada u Laginjinoj 19/A) ili u ostalim galerijama u gradu koje zbog kroničnog nedostatka programskih novaca ne mogu popuniti svoje prostore. No, galerija *Arh* ne djeluje samo u Rijeci, već svoj utjecaj širi i na obližnja mjesta kao što su naprimjer Krk, Novi Vinodolski, Kraljevica, Kastav, Punat, Vrbnik, Opatija, Lovran ili

čak Labin, što prvenstveno zahvaljuje činjenici da je vodi povjesničarka umjetnosti koja osim znanja struke nudi, preko galerije, i usluge organizacije izložbi. Galerija *Arh* je možda najbliža *imageu* zapadnih galerija, a djeluje na nekoliko sadržajnih razina. Najbližu zapadu čini je stalni (prodajni) postav i povremene samostalne izložbe galerijskih autora kao što su Prica, Janda, Svečnjak, Murtić, Lipovac.... - od onih izvan Rijeke, te Pavoković, Benčić, Stipanov, De Karina, Diminić, Balažević, Radoičić.... - od riječkih ili autora iz regije. Takva "igra na sigurno" donijela je galeriji *Arh* priznanje *Društva povjesničara umjetnosti Rijeke, Istre i Hrvatskog primorja*, 1994. (koje je osnovano kao još jedan od vidova probuđene riječke samosvijesti), za kvalitetan i djelatni doprinos riječkoj likovnoj sceni.

Drugi vid djelatnosti galerije *Arh* jest organizacija ili preuzimanje retrospektivnih izložbi (Prica, Pavoković, Diminić), što je drugi stupanj prijašnjih opredjeljenja za praćenje pojedinih autora i jedan vrlo snažan upitnik nad djelovanjem institucija, a u najboljem slučaju nadopuna njihove (ne)djelotvornosti. Treća je sadržajna razina popunjena predstavljanjem lokalnih autora čija se tržišna pozicija tek treba dokazati. U svakom slučaju, galerija *Arh* kroči stazama već dokazanih veličina i vrlo brižljivo planira svoje dugoročne strateške nastupe.

Djelovanje agencije *Kopart* koja svoju dinamičnost djelomice duguje i činjenici što nema vlastiti izložbeni prostor, usmjereno je poglavito na hrvatske *mainstream* autore (Lovrenčić, Labaš, Koydl, Seder, Muljević, Keser, D. Parać, Trebotić, Kuduz...).

U prosjeku, izložbeni ritam agencije, koja djeluje od kolovoza 1995., čini jedna izložba skoro svaka dva mjeseca, što predstavlja ritam koji si teško može dopustiti i netko tko ima zadovoljene sve institucionalno-organizacijske preduvjete. *Kopart* je prepoznatljiv po oblikovanju kataloga koje izdaje uz gotovo svaku izložbu, što u današnjim

uvjetima poslovanja predstavlja ne mali napor, te po inzistiranju na suradnji sa strukom, jer svaki katalog prati tekst povjesničara umjetnosti/likovnog kritičara.

Kopartovi autori su Stipanov, u prvom redu, a kasnije, uz malu pauzu, Janda, Atač i Kalina. Agencija surađuje naročito s gradovima sjevernozapadne Hrvatske (Čakovec, Koprivnica, Varaždin) i ta je suradnja stalno otvoren komunikacijski kanal kojime autori iz tih gradova stižu u Rijeku (Tuk, Obsieger, Molnar, Kovačić, Macolić, Baričević...).

Organizacija Murtićeve retrospektive grafika i plakata, dvije *Međunarodne izložbe karikatura* (prijenos), te monografska izložba Nives Kavurić - Kurtović, pokazuju da agencija *Kopart* ima sposobnosti i za veće i zahtjevnije iskorake. Realizacija projekata u Osijeku, Puli, Pazinu, Gospiću, Zagrebu i Trstu, zalag je širini otvaranja budućnosti.

Galerija *Gal* je započela djelovanjem 1995. godine, kombiniranom ponudom antikviteta, suvremene umjetnosti i (u početku) vrlo raznolikim izložbenim programom. Vrlo brzo dolazi do programske profilacije u kojoj se ističu autori tzv. "druge linije" suvremene hrvatske umjetnosti (Trokut, Martek, Delimar, Grupa šestorice autora...), lokalni autori s nacionalnom reputacijom (Božić, Štimac, Majkus, Banić, Šikanja...), te mlađi riječki umjetnici (Todorović, Ukić, Maljković...). Povremeno se u programsku shemu umeću "pilastr" poput Ružića, Šuteja ili Kožarića.

U svom prostoru (u Barčićevoj ulici, br. 9, na I. katu) *Gal* otvara "galeriju u galeriji", tzv. *Žgabucin* (ostava, u lokalnom dijalektu), gdje se na *Doručku u Galu* predstavljaju mlađi autori s po jednim radom (Todorović, Božić - Pišta, Maljković, Kovačićek).

Krajem 1998. godine galerija se seli u novi prostor (Korzo 28, na II. katu) i postaje *Art klub "Gal"*, što je praktički pretvara u caffe-galeriju, sa sada već vrlo jasnom programskom orijentacijom. Osim

izložbi, organizira se i *Tjedan performancea* (1999.) s autorima kao što su Delimar, Martek, Jurjević, P. Ivančić, Grubić, S. Stilinović, Hadžifejzović....- te se u *Gal* i u galeriju *Kortil* prenosi zagrebačka izložba *Grupa šestorice*, kao dokaz onemoćalosti riječkih muzejsko - galerijskih institucija i poticajne inicijative privatnih.

Za razliku od ostalih riječkih privatnih galerija, *Gal* je uvijek senzibiliziran za novo i drukčije koje, možda, nema trenutnu tržišnu vrijednost, ali predstavlja ulaganje na duge staze.

Najmlađa od riječkih privatnih galerija jest galerija *Grad* (osnovana krajem 1997.) koja svoju aktivnost donekle veže uz gradske manifestacije (svakogodišnje autorske, skupne izložbe pod nazivom *Maske*, u povodu Riječkog karnevala, izložba starih fotografija Školjića, prezentacija foto - monografije Rijeke...).

Mada u svom stalnom, prodajnom postavu galerija *Grad* ima svoje autore, jedini koji su se u nekoliko navrata pojavili na samostalnim nastupima jesu riječki slikar Dinko Svoboda i fotograf Istog Žorž.

Zbog relativno velikog prostora kojim raspolaže, galerija *Grad* češće organizira grupne, a manje samostalne nastupe (*Istarski rukopisi*, dvadeset istarskih likovnih umjetnika; *Erotika u umjetnosti*, trideset hrvatskih autora itd.).

Sumirajući, možemo reći da bismo trebali biti zadovoljni s riječkom privatnom likovnom scenom, jer kvalitetno nadopunjava djelovanje muzejsko - galerijskih institucija. Ono što bismo u budućnosti trebali očekivati, čak zahtijevati, jer isto nedostaje cijeloj Hrvatskoj, jest otvaranje barem prema susjednim zemljama kao što su Slovenija, Italija, Austrija, Mađarska, Bosna i Hercegovina...., ne bismo li jednoga dana postali ono što smo bili i za čime žudimo - srednja ili centralna Europa.

Vrijeme je da se pronađeni identitet Rijeke i njezina lokalna samosvijest uključe i u jedan širi prostor koji neće biti samo hrvatski,

a koji stoji u temeljima onoga što je Rijeka bila i što bi trebala ponovo postati - kozmopolitski grad.

Kontura, br. 71, Zagreb, 2002.

Kronika krhkog kontinuiteta

Kronika prožeta esejističkim koliko i aktivističkim tonovima, knjiga *Strategije promjena, Likovna Rijeka 1980. – 1995.*, autora Berislava Valušeka, svjedoči jedan ne toliko vremenski dug, koliko problemski složen proces, vezan uz našu, regionalnu priču o tretmanu suvremene povijesti u umjetnosti.

Ujedno kod čitatelja provocira odgovore na nekoliko bitnih pitanja koja se nameću po uvidu u sadržaj i specifičan mu autorski pristup.

Tako na pitanje ima li Rijeka sustavno i stručno obrađene podatke koji pokrivaju spomenutih petnaest godina likovne kulture i umjetnosti, odgovor je negativan. Negativniji je tim više, ako znamo, ili barem vjerujemo, kako pozadina problema počiva na odavno zanemarenom problemu kulturne politike koja bi kao makrostruktura i platforma institucionalnoj kulturi bila relevantna urbana posljedica, a ne stihijska i manje urbana manifestacija.

Sljedeće je pitanje imamo li stručnog i kompetentnog autora u potpisu predloženog i vrlo zahtjevnog radnog materijala? Treće, što struka i šira kulturna javnost dobivaju realizacijom ovakve knjige? Nadalje, koja su sadržajna, a koja metodološka polazišta autora Valušeka u pristupu obradi ove osjetljive teme? Naposljetku, na kojem je mjestu vrijednosne ljestvice u nedavnoj povijesti naše regionalne kulture i umjetnosti pozicionirana knjiga ovakvog profila?

Vratimo li se prvom pitanju na koje smo djelomično i odgovorili, bez zadrške možemo dodati kako se unatoč povećanoj produkciji likovnih kritika i brojnih kataloških tekstova uz izložbe, sustavna građa o likovnoj

Rijeci između 1980. i 1995. godine nije tiskala. Delikatno je donositi zaključke, ali treba razumjeti kako je za kulturu to bilo nevrijeme, više negoli vrijeme. Radi se o hodu duž crte vremena tijekom kojeg je gotovo nepristojno bilo govoriti o umjetnosti. A šutnja u korist važnijih tema zatravila je kontinuitet. To razdoblje slomljena kontinuiteta, što je razvidno iz Valušekova teksta, dalo je potpuno novu dimenziju likovnom rastu i razvoju grada u različitim aspektima, od pojedinačnih kreativnih produkcija, sve do institucionalnih, u kontekstu velikih društvenih promjena. Analiza tog razdoblja, a potom sistematizacija i sinteza krucijalnih problema i činjenica, što pretpostavlja njihovo svođenje na bitne smjernice i pojave, potka je knjige o kojoj govorimo. Tekst koji je pred nama nedvojbeno *služi* struci za pogled unatrag, i bitno je polazište svima koji će se *sutra* baviti fenomenima razvoja riječke likovnosti s kraja XX. stoljeća. No, valja imati na umu kako su političnost, subjektivnost i interdisciplinarnost oznake Valušekova teksta, koliko i vremena u kojem je takav rukopis nastao.

Prema radnom životopisu autora ove knjige, kustosa a potom i dugogodišnjeg ravnatelja *Moderne galerije*, danas predavača na *Akademiji primijenjenih umjetnosti* u Rijeci, kao i prema njegovim stručnim rezultatima za riječku, pa i hrvatsku likovnu scenu, argumente vjerodostojnosti za ovaj prilog budućoj povijesti suvremene likovne scene očito imamo. Knjiga je, dodajmo, dosljedno slična Valušekovim uobičajenim principima u radu. U najkraćem, argumentirana je neposrednim događajima, provjerljiva uvidom u dokumente i mnoge medijske napise, selektivna u apostrofiranju malih događaja s velikim publicitetom (mimo uzusa masovnog ukusa). Knjiga je kritična. Njezine prve pretpostavke posebno, a pod njih se redom podvode priče zahvaćene u širokom kontekstu. Mjestimično se čini nemogućim sve te silne događaje vratiti u kolektivno sjećanje iz uskog i staklenog grla društvene

zaboravnosti. Naravno, autor pri tom čuva krhku stranu umjetnosti. I strogo. I nedvojbeno.

Narav Valušekove političnosti u tekstu sukladna je nekoj vrsti *subjektivnog dokumentarizma* sebi dopuštene slobode mišljenja i govora, što je autoru naplaćeno kao *pogrešno* političko opredjeljenje u nesuglasju s tada očekivanim. Bila je to još jedna kriva procjena vladajućih, u nizu mnogih pogrešaka koje su imale oblik hajke na teoriju, unatoč zatvorenim očima spram zlosretne prakse predraća i poraća.

Treće bih pitanje o bitnosti knjige za struku i širu javnost potkrijepila činjenicom da je Rijeka (čime se Valušek opširno bavi u tekstu) bitan gravitacijski centar široj regiji, da je to grad s *Filozofskim fakultetom*, *Muzejem moderne i suvremene umjetnosti*, *Akademijom primijenjenih umjetnosti*, grad s velikim brojem likovnih pedagoga i likovnih umjetnika, grad s brojčanim udruženjem likovnjaka, grad s tendencijom rasta alternativnih izložbenih, pa i galerijskih prostora, i da kao takav treba raspolagati osnovnim podacima koji su igrom povijesnog slučaja izostali. Uz to, Rijeka je odavno sjecište edukacijskih transfera od ljubljanskog, venecijanskog, zagrebačkog, milanskog (a iz vremena ex Jugoslavije, beogradskog i novosadskog) pa do naših, riječkih fakulteta. U koliziji tih, nadasve različitih obrazovnih smjernica, formirala se scena kojoj stručni tekstovi i sustavno obrađena povijesnost slučaja trebaju postati gotovo pa i obvezna literatura.

Sadržajna i metodološka polazišta Valušekova rada najbitniji su segment u raspravi o knjizi. Iako takvo pitanje traži širu raspravu, odgovor je svodljiv na nekoliko pretpostavki. Knjiga prije svega izranja iz najšireg društvenog konteksta. Takav prostor za razmatranje struke u njemu je najširi. Likovnost sveukupnog obima, odnos umjetnika i društva u smislu njihova reciprociteta, činjenično stanje radnih prostora (ateljea), ili pak, izložbenih, galerijskih prostora kao i onih alternativnih,

fenomen tržišta i profiliranje likovne publike, rast pedagoških službi i pratećih institucija, duhovna i materijalna pripadnost regije Rijeci, klica razvoja tzv. pluralizma stilova, izložbe kao *preslike* individualnih i skupnih tendencija, djelatnost bivše *Moderne galerije*, prodor novih medija i novih načina razmišljanja u konzervativnu praksu, fenomenologija likovnosti uopće i tipičnosti različitih pojava izolacije, samo su dio tematskog spektra.

Metodološki, Valušek je sklon zaključcima koji se instaliraju u nadnaslovu razmatranja da bi se potpomogli i razvili uvidom u najširi kontekst pojedinačnih slučajeva, a time i potvrdili. Knjiga je pisana prijemčivim jezikom kroničarskog upliva, pa se s lakoćom čita i obećava zanimanje u krugovima šire čitalačke publike. Kao naročito zanimljivo poglavlje knjige istaknula bih početak devedesetih godina i fenomen ratne zbilje u Hrvatskoj, gdje se susrećemo s manje poznatim činjenicama o prekidanju važnih likovnih veza, ali uz zadivljujuće tendencije održavanja naslijeđenih tradicija u rastu kulture kao globalnog, a ne toliko nacionalnog fenomena.

I naposljetku, što se mjesta ove knjige na vrijednosnoj ljestvici povijesti i teorije umjetnosti tiče, naglasila bih da je to prva stručno obrađena građa podignuta direktno s *terena* na razinu literarne dostupnosti. Težinu zadatka valja opravdati i začuđujuće brzim refleksom autora koji se upustio u avanturu istraživanja bez vremenske distance, što je u ovoj struci prepreka, gotovo presedan. Rezultat se mogao postići samo i isključivo stalnom nazočnošću i ogromnim angažmanom na *ulici* likovne Rijeke tijekom posljednjih skoro trideset godina. I postignut je.

Nataša ŠEGOTA LAH

Kazalo imena

A

Abramović, Jasenka: 293
Abramović, Marina: 108, 139
Adorno, Theodor W.: 172
Alavanja, Nada: 44, 142
Almodóvar, Pedro: 258
Anderson, Lauri: 106
Antoniazzi, Anita: 215
Apostolović, Srđan: 152
Aralica, Stojan: 103
Arh, Branka: 222, 293
Arp, Jean: 55
Artuković, Lovro: 167

B

Babić, Ljubo: 206
Bachrach Krištofić, Sanja: 156
Badurina, Lara: 271, 272, 273
Bahorić, Belizar: 33, 123, 203, 205
Balabanić, Zdenko: 38
Balbi, Giovanni: 214
Baletić, Dragoljub: 115
Banić, Franjo: 143, 214
Banić, Marina: 136, 272, 295
Baretić, Biserka: 138

Baričević, Romano: 295
Baruška, Senka: 157
Bassani, Quintino: 41
Batory, Mladen: 112
Baudelaire, Charles: 235
Beban, Breda: 141, 142
Becher, Bernd: 223
Becher, Hilla: 213, 223
Becić, Vladimir: 37, 200, 206, 235
Beckman, Otto: 37
Beckmann, Max: 183
Belić, Zoran: 140
Belobrajić, Ivan: 56
Benčić, Emil: 222, 294
Berlakovich, Andreas: 223
Bernard, Emerik: 122
Bernik, Janez: 138
Bernik, Stane: 270
Bertotti, Romeo: 214
Beuys, Joseph: 258
Bijelić, Milivoj: 140, 146
Bizjak, Martin: 21
Blake, William: 73, 235
Blažina, Marijan: 136, 143
Bobanović-Čolić, Emil: 55

Bogdanić, Peruško: 85
 Bornefeld, Julia: 125
 Boško, Marinko: 43
 Božić, Đanino: 32, 136, 203, 205, 261, 262, 263, 316
 Božić-Pišta, Damir: 295
 Božunović, Siniša: 125
 Bralić, Vladi: 157, 203, 205
 Brandl, Herbert: 123
 Braović, Sonja: 34
 Breton, André: 145
 Breughel, Pieter: 280
 Brush, Daniel: 36
 Bugarski, Ljubo: 133
 Buneta, Vladimir: 49
 Buonarroti, Michelangelo: 287, 288
 Buren, Daniel: 119
 Burri, Alberto: 223
 Bussov, Lina: 43, 44, 107, 109, 143
 Butković, Carmello: 103
 Butković, Josip: 123, 272, 292
 Butorac, Franjo: 208
 Bužančić, Vladimir: 39

C

Caleri, Rudolf: 214
 Calvesi, Maurizio: 22
 Carposio, Ilario: 213
 Cerovac, Branko: 117, 271
 Cézanne, Paul: 71
 Chicago, Juddy: 281

Christmastree, Lory: 119
 Ciercoles, Patric: 156
 Ciuha, Jože: 222, 274
 Colrat, Pascal: 218
 Crnčić, Clement Menci: 201

Č

Čanić, Marija: 138
 Čegec, Branko: 157
 Čeranić, Tomislav: 157, 168
 Černelić, Želimir: 49, 318
 Černjul, Livio: 112, 318
 Červek, Sandi: 134

Ć

Ćurković, Tomislav: 274

D

Damiani, Ottelo: 21
 Damjanović, Radomir: 139
 Dančuo, Nenad: 141
 Darwin, Charles: 71
 Debrè, Olivier: 120
 Dehzad, Đurđica: 293
 Delacroix, Eugène: 72
 Delimar, Vlasta: 43, 108, 109, 126, 141, 295, 296
 Demur, Boris: 140, 146
 Depope, Anton: 33, 55
 Diminić, Josip: 39, 79, 80, 85, 294, 315, 318
 Dix, Otto: 183

Dobrović, Juraj: 41
Dogan, Boris: 41
Dokmanović, Ranko: 31, 47, 49, 124, 125, 318
Domić, Ljiljana: 21, 292
Došen, Nada: 157
Dragan, Nuša: 139
Dragan, Srečo: 139
Drenig, Francesco: 214
Drinković, Slavomir: 141
Dubrović, Ervin: 21, 34, 211, 291, 292
Dubuffet, Jean: 145
Duchamp, Marcel: 181
Dugonjić, Tomislav: 138

Dž

Džamonja, Dušan: 41, 137
Dželetović, Milorad: 139

Đ

Đorđević, Miroslav: 135

E

Ekl, Vanda: 21, 39, 221
Emili, Hinko: 214
Emili, Igor: 39

F

Fabijanić, Damir: 124
Fabrio, Nedjeljko: 291
Fatur, Jadranka: 140
Fautrier, Jean: 145

Feller, Eugen: 138
Ferrer, Isidro: 271, 277
Fiedler, Conrad: 171
Fio, Zvezdana: 141
Fistrič, Igor: 135, 142, 145
Flanagan, Bob: 281
Floričić, Alen: 274
Fontana, Lucio: 42, 189, 250
Fragonard, Jean-Honoré: 67, 77, 170
Francis, Sam: 119
Frank, Claudio (Klaudio): 25, 26, 27, 30, 44, 56, 71, 72, 123, 125, 147, 292
Franković, Maja: 257, 258, 259, 272, 316
Freud, Sigmund: 70
Fritz, Darko: 157
Füsli, Johann Heinrich: 73, 77, 235

G

Gačić, Dušan: 134
Gajić, Goran: 156
Galić, Milan: 211
Galić, Mladen: 138
Gašparović, Darko: 267
Gattin, Nenad: 145
Gauss, Ladislav de: 9, 291
Gertner, Heda: 56
Glavočić, Daina: 117, 118, 292
Gliha, Oton: 41
Glumac, Sergije: 102
Gogh, Vincent van: 171, 235

Gorjup, Tine: 103
Grčević, Nada: 211
Grčko, Slavko: 33, 41, 272
Grdić, Klas: 32, 36, 125, 136, 143, 167,
183, 184, 193, 194, 195, 197, 272,
292, 316
Grgurić, Mladen: 267
Gropuzzo, Rino: 49
Grozđanić, Živko: 142
Grozić, Romano: 49, 50
Grubić, Igor: 296
Grünwald (Nithart, Matthis Gotthart):
280
Gudac, Vladimir: 219
Gumilar, Marijan: 135, 142, 145

H

Hadžifejzović, Jusuf: 132, 296
Hafner, Janez: 140
Haftmann, Werner: 146
Hajduković, Gojko: 208
Hassman, Karl Ludwig: 201
Hauser, Arnold: 78
Hearst, Damien: 280
Hering (Häring), Salamon: 212
Herman, Oskar: 206, 281
Hladnik, Želimir: 274
Hreljanović, Egon: 125, 272
Hreljanović, Ivor: 272
Hreljanović, Viktor: 124, 272
Hrvatini, Vlasta: 267

Hulten, Pontus: 118, 119, 163, 164
Huzjan, Zdenko: 219

I

Ivančić, Nina: 141, 152
Ivančić, Pino Josip: 296

J

Jakac, Božidar: 120
Jakešević, Nenad: 33, 56
Janda, Jozo: 33, 222, 294, 295
Jemec, Andrej: 137, 138
Jerković, Anto: 135, 142
Jerman, Željko: 43, 126
Jesih, Boris: 139
Jevšovar, Marijan: 145
Ježina, Silvano: 208, 318
Johns, Jasper: 258
Jordan, Vasilije: 138
Jovanović, Dragana: 141
Jurić, Dušan (Duje): 42, 135, 152, 156,
271, 272
Juričić, Fulvio: 136, 143
Jurjević, Božidar: 296
Jurković, Tomislav: 272

K

Kačić, Boris: 187, 189
Kafka, Franz: 74
Kajinić, Anto: 134
Kalčevski, Risto: 138

Kalina, Ivo: 9, 39, 146, 203, 206, 224, 225, 268, 291, 295
Kamenar, Zvonimir: 19, 31, 33, 86, 203, 205, 271, 285, 286, 287, 288, 289, 316
Kandinsky, Wassily: 173
Kanerva, Raimo: 120
Kapoor, Anish: 250
Kappa, Frank: 230
Karina, Ljubomir de: 22, 23, 24, 41, 141, 225, 249, 250, 294, 316
Karlavaris, Bogomil: 33
Kauzlarić Atač, Zlatko: 295
Kavurić-Kurtović, Nives: 36, 295
Kelly, Elsworth: 161
Kerouac, Jack: 179
Kesar, Zlatko: 294
Kinkela, Ivan: 33
Kipke, Željko: 123, 140, 142
Klaić, Vjekoslav: 237, 245
Klakočar, Helena: 134
Klee, Paul: 145
Kline, Franz: 145
Kogovšek, Alojzij: 103
Kokot, Eugen: 222
Kooning, Willem de: 145
Kopajtić, Klaudio: 126
Kopas, Zdravko: 293
Kovač, Zlatan: 167
Kovačević, Edo: 138
Kovačić, Gordana: 295

Kovačić, Josip: 127
Kovačić, Kuzma: 141
Kovačiček, Krešo: 295
Koydl, Nikola: 294
Kožarić, Ivan: 295
Kragulj, Radovan: 36
Kraljević, Miroslav: 206, 235
Kramer, Martina: 269
Kraus, Živa: 140
Kregar, Stane: 103
Krištofić, Mario: 156
Krizmanić, Anka: 127
Krizmanić, Damir: 49
Kudiš, Nina: 127
Kuduz, Ante: 138, 294
Kulić, Ratomir: 152
Kulišić, Dario: 272
Kulmer, Ferdinand: 122, 146, 261
Kumbatović, Mila: 41
Kusijanović, Goranka: 293
Kutnjak, Zlatko: 31, 43, 141, 203, 205, 237, 238, 239, 292
Kuzmanov Mrđa, Milica: 126

L

Labaš, Jure: 294
Lacković, Ivan: 37
Laginja, Dalibor: 125, 147, 149, 193, 194, 292
Lahovsky, Stjepan: 270, 271
Lenac, Biserka: 125

Libl, Viktor: 123, 205
Likić, Jean: 33, 55
Linić, Slavko: 265, 266, 267, 268, 293
Lipovac, Vasko: 294
Lisov, Sanja: 274
Logo, Oto: 137
London, Jack: 179
Lovrenčić, Ivan: 41, 274, 294
Lozzi, Julija: 21
Lubarda, Petar: 103
Lucassen, Reinier: 161
Lušić, Tahir: 44

M

Macolić, Slaven: 295
Magdić, Miljenko: 267
Majdandžić, Viktor: 138
Majkus, Siniša: 166, 168, 271, 272, 295
Makanec, Miron: 103
Maljevič, Kazimir: 239
Maljković, David: 272, 295
Manev, Dimitar: 141
Manevski, Blagoja: 135
Maračić, Antun: 140
Marčeta, Branka: 56
Marinski, Blagoje: 111
Marković, Ante: 209
Marohnić, Miljenko: 124
Martek, Vlado: 43, 134, 295, 296
Martini, Lucifero: 21
Martinis, Dalibor: 272
Martinović, Branko: 66, 67
Martinović, Damir: 43, 106, 109
Marx, Karl: 115
Masao, Yamana: 36
Mascarelli, Bruno: 123
Matan, Edita: 272
Matejčić, Radmila: 20, 126, 221, 291
Matijević, Gordana: 125
Matoš, Antun Gustav: 74
Mattioni, Vladimir: 152
Mavrić, Marijan: 33, 56, 141
Mećava, Nenad: 167
Medić, Mladen: 267
Medović, Mato Celestin: 200
Mejzdić, Antun: 206
Menzel, Adolf von: 76
Messagier, Jean: 162
Meštrović, Ivan: 204
Metliković, Matej: 145
Mihajlović, Milorad: 103
Mikić, Vlastimir: 142
Milekić, Đoko: 49
Milenković, Bane: 123, 134, 166
Milić, Olga: 141
Milić, Zdravko: 37, 55, 66, 67, 83, 121, 125, 136
Milotić, Mladen: 55
Miše, Jerolim: 206
Mishima, Yukio: 280
Mogin, Ksenija: 33, 66, 135, 136, 142, 143, 147, 188, 193, 196, 203, 205, 292

Mohorović, Branko: 125
Mohorovičić, Andre: 25
Molnar, Franjo: 34, 55, 72, 73, 81, 82,
233, 234, 235, 315, 316, 318
Molnar, Marijan: 295
Moretti-Zajc, Josip: 225
Mujadžić, Omer: 206
Muljević, Marijana: 140, 294
Munch, Edvard: 235
Munić, Vesna: 21
Murtić, Edo: 37, 103, 120, 222, 294
Mustać, Krešimir: 126, 136, 143

N

Naumov, Dimo: 138
Nemarnik, Goran: 32, 126, 274
Newman, Barnett: 145
Nitsch, Hermann: 281

O

Obsieger, Ivan: 295
Oldenburg, Claes: 258
Oliva, Achile Bonito: 22
Ostojić-Cvajner, Gorka: 21
Ostović Pexidr Srića, Zdenka: 127
Otašević, Dušan: 138

P

Pajkurić, Boris: 214
Paladin, Bruno: 33, 222
Paladino, Mimmo: 161
Pančevski, Milan: 208

Parać, Dalibor: 294
Pasinović, Antoaneta: 91
Pauletta, Robert: 125
Pavoković, Vladimir: 33, 34, 222, 294
Penezić, Vinko: 157
Perčinlić, Ljubomir: 219
Perić, Jelena: 135, 142, 145
Petercol, Goran: 219, 269
Picelj, Ivan: 41
Pliskovac, Zvonimir: 21, 33, 34, 41, 46,
55, 123
Polić, Branko: 239
Pollak, Ignac: 212
Pollock, Jackson: 145
Pongrac, Marijan: 147, 148, 193, 194,
253, 254, 316, 318
Popović, Dimitrije: 42
Popović, Ljubo: 138
Popržan, Vesna: 142
Potočnjak, Vlado: 33, 138
Prica, Zlatko: 222, 294
Propadalo, Ivica: 120
Protić, Branislav: 138

R

Rab, Teresa: 223
Račić, Josip: 235, 255
Radić, Davorin: 142
Radoičić, Vojo: 33, 41, 191, 192, 294,
316
Radovanović, Rajko: 134

Rašić, Ante: 140, 146
 Raškaj, Slava: 271
 Ravnikar, Ljubo: 103
 Ray, Man: 215
 Reiner, Arnulf: 161
 Reinhardt, Ad: 161
 Reiser, Nikola: 122
 Restany, Pierre: 139
 Rizner, Vitomir: 79
 Rogina, Krešimir: 157
 Rojc, Nasta: 127
 Rončević, Igor: 141
 Rothko, Mark: 145
 Rožman, Vesna: 125
 Rukavina, Igor: 125
 Rus, Zdenko: 138, 146
 Ružić, Branko: 271, 295

S

Saint Phalle, Niki de: 119
 Salcher, Peter: 214
 Santrač, Zvonimir: 140
 Sarkis: 119
 Savić, Miroslav: 141
 Schramadei, Ante: 138
 Schubert, Edita: 140, 152
 Sechi, Francesco: 125
 Seder, Đuro: 146, 294
 Serdarević, Željko: 157
 Sever, Brane: 135, 142, 145
 Šestan, Srećko: 267

Slak, Jože: 141
 Smešny, Vladimir: 268
 Smokvina, Jakov: 39
 Smokvina, Miljenko: 9, 39, 49, 103, 211, 291
 Smoljan-Čerina, Biserka: 21
 Sokić, Damir: 140
 Sokol, Krešimir: 136, 143
 Sokolić, Dorijan: 46, 268
 Solis, Mate: 33
 Sorola-Staničić, Melita: 187, 189, 271, 273
 Spasojević, Predrag: 118, 136
 Stančić, Ivan: 133
 Stanković, Branka: 43, 44, 108, 109
 Stanković, Slađana: 142
 Stefanović, Ljubomir: 31, 32
 Stell, Ermanno: 33, 34, 43, 56, 74, 75, 292
 Stepanov, Marko: 43, 107, 108
 Stepanov, Sava: 172
 Stilinović, Mladen: 43, 273
 Stilinović, Sven: 134, 296
 Stipanov, Mauro: 28, 29, 30, 34, 41, 55, 77, 136, 143, 169, 170, 171, 172, 203, 205, 292, 294, 295, 316
 Stjepić, Vlado: 135
 Stojnić, Damir: 272
 Stošić Miočić, Marin: 221
 Strikoman, Šime: 42
 Stupica, Gabrijel: 205

Subotić, Dušan: 85
Suhadolc, Janez: 37
Susovski, Marijan: 151
Svečnjak, Vilim: 222, 294
Svoboda, Dinko: 296

Š

Šarar, Ivan: 272
Šegota, Damir: 273, 292
Šegota, Marija: 267
Šegota Lah, Nataša: 269
Šehović, Amna: 293
Šejka, Leonid: 137
Šepić, Miljenka: 36, 125, 136, 143,
193, 196, 197, 292
Šikanja, Jasna: 187, 188, 189, 271, 273,
295
Šimrak, Robert: 140
Šimunović, Frano: 103
Šimunović, Zlatko: 138
Širec, Oto: 21
Škrlin, Nada: 219
Šošterić, Ladislav: 33, 34, 138
Štefančič, Edi: 136
Štimac, Goran: 36, 47, 93, 136, 143,
166, 193, 194, 195, 198, 203, 204,
292, 295
Štokelj, Bojan: 136
Šukić, Dubravko: 47, 93
Šulentić, Zlatko: 103
Šumonja, Bojan: 125, 136, 143

Šutej, Miroslav: 41, 137, 139
Švrljuga Milić, Sanja: 125, 143, 271

T

Tačevski, Goran: 42
Tafari, Clemente: 103
Tapies, Antoni: 145
Teige, Karel: 13
Tinguely, Jean: 119
Todorović, Predrag: 271, 273, 295
Toman, Boris: 21, 105, 292
Toncinich, Erna: 19, 21
Trbuljak, Goran: 140
Trebotić, Matko: 294
Trogrlić, Dražen: 134
Trokut, Vladimir Dodig: 295
Tse, Lao: 286
Tuk, Sunčanica: 295
Turinski, Živojin: 138
Turner, William: 145
Tutta, Klavdij: 141

U

Ujević, Tin: 74
Ukić, Nikola: 295

V

Valera Escobar, Carlos Horacio: 271
Valich, Mario: 214
Valušek, Berislav: 2, 21, 33, 105, 119,
267, 292, 301, 302, 313

Vedova, Emilio: 145, 149, 181, 193, 194
Veličković, Vladimir: 137
Venucci, Romolo: 9, 19, 39, 126, 225, 226, 269, 291
Vince, Dario: 157
Violić, Žarko: 85
Vižintin, Boris: 21, 117, 118, 139, 159
Vladić, Manuela: 134, 167
Vodopivec, Eugen: 33, 43, 108, 109
Vorih, Nenad: 133, 135
Vranković, Miljenko: 112, 113, 116
Vrgoč, Kruno: 32
Vrkljan, Zlatan: 142
Vrtarić, Ivo: 219

W

Wagner, Otto: 37
Wagner, Richard: 69
Watteau, Antoine: 29, 77, 170
Wiktor, Tadeusz Gustaw: 120
Wols, Alfred Otto Wolfgang Schultze: 145, 146

Z

Zambelli, Rudolf: 111, 116, 318
Zamboni, Carlo (Karl von): 212
Zaplatil, Boris: 141
Zelenko, Rok: 75, 76
Zetkin, Clara: 115
Zidić, Igor: 269, 278

Zinaić, Milan: 21
Zlatić, Zlatko: 41
Zrinščak, Mirko: 36, 136, 145, 147, 149, 179, 180, 193, 269, 292, 316
Zupančič, Dunja: 135
Zwick, Mihajlo: 116

Ž

Žic, Igor: 32
Žiger, Nevenka: 117
Žilavec, Ljerka: 109
Žorž, Istog: 41, 49, 124, 125, 272, 296, 318
Žunić, Antun: 38, 56, 122
Župančič, Silvo: 136

Sadržaj

Strategije promjena	7
----------------------------------	----------

Likovna Rijeka 1980. – 1985.	11
--	-----------

Kotač se (ipak) pokreće	55
Ništa se promijenilo nije	59
Slikarstvo	61
Gesta i znak	65
Vrijeme romantizma	69
Josip Diminić.....	79
Franjo Molnar.....	81
Zdravko Milić.....	83
Goranska kiparska radionica	85
Likovna radionica Opatija 1981. – 1983.	89
Likovna radionica Opatija 1984. – 1986.	95
Muzej bez Muzeja	101
Tjedan performancea	105
Autorske osobnosti	111
Portreti žena.....	115

Vrijeme promjena, 1986. – 1990.	117
---	------------

14. biennale mladih u Rijeci	129
Trideset godina Biennala mladih	137
Riječki poetski enformel	145
Geometrije.....	151
Biennale mladih Mediterana u Marseilleu	155
Fenomenologija crteža – novi odnos prema mediju.....	159
Vice versa suvremenog crteža	165

Mauro Stipanov	169
Ivan Balažević	175
Mirko Zrinščak.....	179
Klas Grdić.....	183
Troje za budućnost.....	187
Vojo Radoičić	191
Forza Fiume.....	193
Ex privata	199
Imaginarni muzej.....	203
Muzej za danas i sutra	207
Fotografija u Rijeci.....	211
Likovna Rijeka 1991. - 1994.	217
Estetizacija rata	229
Franjo Molnar.....	233
Balkanska demonologija Zlatka Kutnjaka	237
Pro patria, pro domo – pro museo	241
Nova Hrvatska – odnos centra i periferije	245
Ljubo de Karina.....	249
Marijan Pongrac	253
Maja Franković.....	257
Đanino Božić.....	261
1995. – Kraj rata, početak rata	265
Biennale mladih Mediterana	275
Globalne dinamike suvremene umjetnosti	279
Zvonimir Kamenar	285
Likovna Rijeka - privatna inicijativa	291

Nataša Šegota Lah: <i>Kronika krhkog kontinuiteta</i>	299
Kazalo imena	303

BERISLAV VALUŠEK
STRATEGIJE PROMJENA
LIKOVNA RIJEKA 1980. - 1995.

Izdavači:

Društvo povjesničara umjetnosti
Rijeke, Istre i Hrvatskog primorja

Adamić d.o.o., Rijeka, Zvonimirova 20a
tel. + 385 51 650 145, fax. + 385 51 650 144
adamicinfo@adamic.hr, www.adamic.hr

Za izdavače

Jasna Rotim-Malvić
Franjo Butorac

Lektura, korektura i izrada kazala

Krešimir Cvjetković

Fotografije

Fototeka MMSU i Muzeja Grada Rijeke, Darko Bovoljak, Želimir Černelić,
Livio Černjul, Josip Diminić, Ranko Dokmanović, Virgilio Giuricin,
Silvano Ježina, Franjo Molnar, Marijan Pongrac, Rudolf Zambelli, Istog Žorž

Grafičko oblikovanje

Krepelnik Graftwerk

Prijelom

Željko Maletić

Tisak

Tiskara Denona, Zagreb

Naklada

850 primjeraka

Tiskano u listopadu 2007.
PRINTED IN CROATIA
October 2007



DRUŠTVO POVJESNIČARA
UMJETNOSTI RIJEKE, ISTRE I
HRVATSKOG PRIMORJA

adamić

www.adamic.hr