Anarhizam i umjetnost: primjeri radikalnih nastojanja u hrvatskoj umjetničkoj praksi u razdoblju od kraja 1960-ih do početka 1980-ih

Cerovec, Patricija

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:512720

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-25**

Repository / Repozitorij:

Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository

Filozofski fakultet

Sveučilišta u Rijeci

Odsjek za povijest umjetnosti

Anarhizam i umjetnost:

Primjeri radikalnih nastojanja u hrvatskoj umjetničkoj praksi u razdoblju od kraja 1960-ih do početka 1980-ih

(DIPLOMSKI RAD)

Studentica: Patricija Cerovec

Mentorica: prof. dr. sc. Julija Lozzi-Barković

Rijeka, 2019.

Sadržaj

Sažetak rada 1

1.Uvod- anarhizam i pogled na povijesne avangarde 3

2.Godina bunta- buđenje mladih i reakcije umjetnosti 11

3.Društveno-politička i kulturna scena Jugoslavije 60-ih godina 17

4.Umjetnost i njena „alternativa“ 19

4.1.Buntovnik i inovator-analiza djelovanja Tomislava Gotovca 31

4.2.Evolucija žene u radovima Sanje Iveković i Vlaste Delimar 41

4.4. Goran Trbuljak-umjetnik bez eksponata 55

4.3.Prošireno polje konceptualnosti-kritika,parodija i apsurd u djelima Mladen Stilinovića 60

Zaključak 69

Sažetak rada

U ovom je radu naglasak na preokretu u umjetnosti koji započinje 1960-ih godina i opisuje njezin razvoj sve do osamdesetih godina 20. stoljeća. Pokušava se objasniti promjena koja je neodvojiva od konteksta vremena u kojem umjetnost nastaje te predstavlja rezultat brojnih društvenih, političkih, kulturnih zbivanja u tom periodu. U radu se prezentiraju događanja u svijetu, a kao glavna točka ističe se kulminacija zbivanja 1968. godine u obliku globalnih studentskih pobuna. Iako se u osnovi one razlikuju u svojim traženjima i konačnim ciljevima, pokazuju ujedinjavanje omladine u jedinstvenom obliku protesta, koji nije zaobišao ni naše prostore. Zbog toga se kroz rad dalje uvodi u povijesni kontekst vremena 60-ih godina kako bi se lakše objasnila eskalacija događaja s kraja tog desetljeća. Nadalje, naglašava se kako je taj period činio točku preokreta pojavom brojnih novih supkultura ili kontrakultura koje su uslijed otvaranja granica prema svijetu, u sustavnoj globalizaciji i širenju masovnih medija pronalazile istomišljenike u svim krajevima svijeta.

Umjetnost nije ostala izuzeta iz tih promjena, već upravo suprotno, ona je postala jedan od nositelja novih kretanja. U uvodnom dijelu objašnjavam pojam anarhizma te njegovu refleksiju u umjetnosti. Kao početnu točku analize fenomena izdvajam primjer povijesne avangarde s posebnim naglaskom na pojavi dadaističkog pokreta, koji je svojom ideologijom, postupcima i inovacijama u umjetničkoj praksi bitno utjecao na produkciju 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća. U radu se potom prelazi na konkretnu razradu novih pojava u umjetnosti, s fokusom na prostor nekadašnje Socijalističke Republike Hrvatske. Izdvaja se nova mlada generacija umjetnika koja vrši radikalan zaokret u svojoj produkciji, napuštajući stavove akademizma i *mainstream* umjetnosti. Oni napuštaju ideju umjetničkog objekta kao glavnog rezultata umjetničkog rada te započinju propagirati umjetnost kao proces ili događaj koji nema za rezultat fizički predmet, već ističe važnost angažiranja umjetnika kao osnovnog subjekta svog rada, što se u diplomskom radu analizira pojavom *happeninga* te kasnije na primjerima umjetnosti performansa Tomislava Gotovca, Vlaste Delimar i Sanje Iveković.

U tom periodu sve se više isticao angažman umjetnika, ali i sam koncept umjetničkog djela. Fizička materija djela, ono što ga čini trajnim i podložnim kritici estetskog i formalnog značaja, započet će sve više padati u drugi plan, a ideja i koncept postat će središtem rada brojnih mladih umjetnika. Stoga se u radu izdvaja zagrebačka scena potkraj 60-ih i 70-ih godina koja bilježi pojavu nove post-objektne, konceptualne umjetnosti u okvirima *nove*

umjetničke prakse. Fokus je na RZU *Podroom* u okviru kojeg se izdvajaju pojedini umjetnici zagrebačkog kruga te se analizira njihov rad s obzirom na problematiku kojom se bave. Ovaj diplomski rad analizom i sumiranjem prikazuje djelovanje umjetnika koji su napustili visoko modernističke struje u vlastitoj sredini te prihvatili nove „radikalne“ metode u umjetnosti, više ili manje anarhičnih svojstava, a reakcija su na razne oblike represije koja ih je snašla u tom vremenu.

Ključne riječi: studentski pokret 1968., umjetnost i revolt, nova umjetnička praksa, Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Vlasta Delimar, Mladen Stilinović, Goran Trbuljak

1. Uvod - anarhizam i pogled na povijesne avangarde

U ovom radu predstavit ću problematiku studentskih pokreta iz 1968. godine te njihove uzroke i posljedice s fokusom na jugoslavenski prostor, posebno na prostor Hrvatske. Osnovni cilj rada jest kontekstualizirati pojam anarhizma u korpus umjetnosti tog vremena s nastojanjem eliminacije njegove negativne etikete u praksi. Nakon definiranja kulturoloških i povijesnih pozadina, koje su nužne za shvaćanje nove umjetnosti oko sedamdesetih godina, bavit ću se pojedinačnim fenomenima ondašnje umjetničke scene u našoj regiji. Fokus rada je da putem vlastitog odabira izdvojim i prikažem iz bogate skupine umjetnika nekolicinu koja je djelovala na prostoru Hrvatske, a u literaturi se često bespogovorno određuju nazivom anarhista ili se pak njihovo djelovanje dovodi u vezu s idejama anarhizma. Vođena tom namjerom, svakom od tih umjetnika pristupit ću s drugačijeg polazišta, ovisno o načinu njihova rada, no u svrhu jasne prezentacije njihovih anarhističkih nastojanja. Uz pomoć stručne literature, detaljno ću analizirati stvaralaštvo izdvojenih umjetnika kako bih u konačnici dokazala i prikazala zašto i na koji način se oni vežu uz anarhističko djelovanje, pritom koristeći konkretne primjere iz njihova opusa.

Kako bih zornije prikazala tu osnovnu misao rada važno je na početku jasno odrediti značenje pojmova anarhije i anarhizma te identificirati njihov odnos u koncepciji definirane tematike. Pojmu anarhije često se s društvene perspektive pripisuju negativne konotacije koje se nadovezuju na njenu čistu etimologiji riječi koja pretpostavlja bezakonje, odnosno nagoviješta vladavinu kaosa. Sam pojam nužno je razlikovati od razvijene teorije anarhizma koja prema Haroldu Barclayu (1924. — 2017.) *(...) utjelovljuje ideju anarhije, ali kao dio i rezultat šire samosvjesne teorije vrijednosti koja postavlja ljudsku slobodu i individualnost na najviše mjesto. Zato je prva pretpostavka anarhističke teorije ono što je Josiah Warren nazvao suverenošću pojedinca, a iz toga slijedi da su vlada i država tlačitelji slobode pojedinca pa ih zato treba dokinuti. Ali anarhist ujedno očekuje ukidanje i ostalih institucija koje jednako doživljava tlačiteljskim.* [1]

Rezultat anarhizma nije nasilje, već je anarhizam odgovor i reakcija na različite oblike nasilja. On se kritički odnosi prema svakom obliku nasilja koje se odvijalo, ili se još uvijek odvija, nad društvom te pojedincem općenito. Prema tome same anarhističke tendencije ne šire ideju o fizičkom nasilju, već onu sferu ljudske misli koja obuhvaća sumnju prema sustavu

[1]Harold Barclay, *Narod bez vlade: antropologija anarhizma*; - https://elektronickeknjige.com/knjiga/barclay-harold/narod-bez-vlade/i-o-naravi-anarhije/, posjećeno: 2.8.2019.

moći, autoritetu i hijerarhiji. Naime, izvršitelji vladajućeg sustava moći u svako vrijeme trebali bi biti spremni valjanim dokazima opravdati svoj autoritet, u suprotnom mora doći do njegove zamjene.[2] Kako bi takav tijek misli i njegove ideje preslikali na područje umjetnosti nužno je razdvojiti stvorenu sliku nasilnog nametanja ideja anarhije od ideje ostvarivanja pravičnosti i slobodnog izražavanja svakog pojedinca. U tom kontekstu razmatranjem vizualne umjetnost već s početka 20. stoljeća susrećemo se s pojavom povijesnih avangardi u kojima nalazimo radikalni duh otpora i nepristajanje na tradicionalnu umjetnost, kulturu i društvo. Sam pojam avangarde Miško Šuvaković definira kao nadstilsku, radikalnu, ekscesnu, kritičku, eksperimentalnu, projektivnu, programsku i interdisciplinarnu praksu u umjetnosti te se već prema tim postavkama nagoviješta svojevrsni novi smjer u umjetnosti blisko vezan za „duh“ anarhizma.[3]

Bez namjere analize svakog pravca pojedinačno ili pak poopćavanja i svođenja na isti nazivnik svih pravaca i pokreta, pri čemu bi došlo do proturječnosti, posebno ću u kontekstu avangarde istaknuti pojavu dadaizma. U okviru anarhističkih poimanja ranih avangardi dada ili dadaizam se izdvaja kao izrazito provokativni, nihilistički i aktivistički pokret čije je djelovanje poprimilo internacionalni karakter. Osnovana u Zürichu 1916. godine, dada je prema Tzarinom iskazu nastala iz potrebe za ostvarivanjem apsolutnog morala i pobune koja je od pojedinaca tražila sveopće prihvaćanje potreba ljudske prirode. Predstavljala je umjetnost rastrojenu ratom i njegovim negativnim posljedicama što je samo intenziviralo njihov prijezir i buntovništvo. U konačnici sami oblici groteske i apsurda nadvladali su estetske vrijednosti umjetnosti.[4] Dadaisti su nihilizam doveli do granica njegovih mogućnosti jer njihova negacija nije djelovala samo protiv društva, već i protiv svega što se u bilo kojem smislu odnosilo na tradiciju i običaje tog društva, a to je i sama umjetnost. Svojim radikalnim stavom i sredstvima pripada sferi antiumjetnosti koja se protivi vječnim univerzalnostima kao što je ljepota, zakonitosti logike ili načela. Dada je u osnovi željela stvoriti vječne vrijednosti duha koji nije okovan pravilima ili pod stegom sile, već je slobodan i nesputan u vlastitom kretanju.[5]

Primjerice čisto slikarstvo, kojem su se suprotstavili dadaisti, prema njima nije bilo sposobno djelovati ili čak komentirati svijet oko sebe koji je vapio za promjenama. Za njih je

[2]Michael S. Wilson, Noam Chomsky, The Kind of Anarchism I Believe in, and What'sWrong with Libertarians,u: AlterNet (28.svibnja 2013.)- https://chomsky.info/20130528/, posjećeno:18.8.2019.
[3]Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzsky, Zagreb,2005., 89.
[4]Mario De Micheli, *Umjetničke avangarde XX. st.*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1990., 100.
[5]Mario De Micheli (bilj. 4), 102.-103.

takva umjetnost djelovala eskapistički i zatvoreno u vlastitoj estetici. Ideja antiumjetnosti, koju su propagirali, stoga je zahtijevala autonomiju od čistog slikarstva.[6] *Dada je nazivana antiumjetnošću zato što su umjetnici vjerovali da svojim činom razbijaju okvire, kanone i vrijednosti sistema modeme umjetnosti i kulture, odnosno zato što su vjerovali da se njihov rad odvija izvan okvira umjetnosti, u prostoru kulturološke, političke, moralne i egzistencijalne provokacije*.[7]

Dada nije bila puki pokret temeljen na običnoj „igri" umjetnika, već se temeljio na isticanju kolektivne stvarnosti društva izazvanog brutalnošću rata. On je propitivao slobodu pojedinca, postignuća civilizacije i njenu povijest. Dadaisti su bez unificiranog estetskog programa producirali umjetnost *(...) individualističko-anarhističkog stava koji je nastao kao odgovorna kolektivni terorizam svijeta*.[8] Oni su eksperimentirali s izazovima novih materijala putem kojih su obnavljali oblike novog sadržaja, često neodjeljivog od kritike. Uveli su u umjetnost *redy-made* i *asamblage*, koristili su produkte masovnih medija kao sredstva izražavanja te su svojim djelima komunicirali s okolinom, kreirajući na taj način neodjeljiv odnos umjetnosti i svakodnevnog života. Proširili su poimanje svog umjetničkog djela i na tekstualno te su stvarali knjige i časopise dominantno tipografskih rješenja.[9]

Duh našeg vremena (**Slika 1**) jedno je od antologijskih djela dadaizma nastalo pod rukom Raoula Hausmanna. On je bio jedna od centralnih figura berlinske dade koja je, za razliku od drugih centara, u svom djelovanju imala najizraženiju preokupaciju političko-socijalnim pitanjima koju je nerijetko polemizirala i demistificirala u brojnim radovima. Ovo djelo predstavlja jedinstveni asamblaž sačinjen od različitog materijala i konkretnih predmeta pronađenih u svakodnevnom okruženju. *Mehanička glava*, kako je još djelo poznato, najbolje odražava vrijeme snažne militarizacije, industrijalizacije i serijske proizvodnje. Lice lutke je bezizražajno i bez ikakvih prepoznatljivih fizionomija, ogoljeno na razinu industrijskog predmeta. Drvena glava je samo to, objekt bez unutrašnjeg duha i uma. Stoga taj *ready-made* prikladno predstavlja potrebu za masovnom produkcijom te je prema tome gotova glava samo broj bez imena, što jasno naznačuje „22" na čelu. Svaki je predmet postavljen na glavu s jasnim ciljem te predstavlja proces mehaničke fragmentacije i apsolutnu kontrolu nad pojedincem. Tako primjerice metar na čelu reprezentira sustavnu regulaciju i standardizaciju mišljenja. Elementi kamere nagovještaju manipulaciju vizualnog osjetila preko filma,

[6]William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and their heritage*, New York: The Museum of Modern Art, 1968.
[7]Miško Šuvaković (bilj. 3, 2005.), 57.
[8]Inigo F. Walther (ur.), *Umjetnost 20.. stoljeća*, Taschen, I(2005.), 119.
[9]Miško Šuvaković (bilj. 3, 2005.), 129.

fotografije i tiska. U konačnici ovo djelo predstavlja kompleksni sklop koji na kritički način progovara o otuđenju društva umjetnikova vremena te je prema tome ovo djelo svojevrsna izjava ili svjedočanstvo svega protiv čega se anarhizam u teoriji i praksi bori.[10]

Slika 1 Raoul Hausmann *Duh našeg vremena*, 1919., asamblaž, 32,5 x 21 x 20 cm, Pariz, Centre Pompidou,Musée national d'art moderne

[10]David Banash., *Collage culture: readymades, meaning, and the age of consumption*, Rodopi, Amsterdam, 2013., 51-53.

I u hrvatskoj umjetnosti dvadesetih godina 20. stoljeća uočava se pojava radikalnih varijacija umjetnosti u skladu sa svjetskim tendencijama tog razdoblja. Nepristajanje uz tradiciju i eksperimentalne prakse kreirale su na našem prostoru novu umjetnost koja se osim istraživanja medija i materijala okreće i socijalno-kritičkom odnosu prema egzistencijalnoj stvarnosti, suprotan tada dominantnoj ideji autonomne umjetnosti. Takve gravitacije nalazimo u obliku pojava zenitizma i dade. Pod suradnjom Ljubomira Micića, Ivana Golika i Boška Tokina osnovan je *zenitizam* u Zagrebu 1921. godine. Njegovi začetnici djelovali su u različitim sredinama od Zagreba preko Beograd do Pariza te u skladu s tim uključili pokret u srednjoeuropski kulturni krug umjetničkih kretanja, ravnopravan velikim centrima Europe. U njihovoj afirmaciji ideje „sveduha" prepustili su se raznim umjetničkim eksperimentima nerijetko završenih u obračunu s lokalnom umjetničkom tradicijom, s cjelokupnom umjetničkom tradicijom zapadne Europe kao i s buržoaskim moralom u njenim temeljima.[11] Okaljani moral buržoazije treba vratiti izvorima, odnosno kako piše Boško Tokin u manifestu: „Treba biti barbar. Biti barbar znači: početak, mogućnost, stvaranje."[12] Odnosno, implicira vraćanje ka izvorima i jednostavnosti.

Svoje težnje i drukčije razumijevanje umjetnosti ostvarivali su publikacijom časopisa *Zenit*. Prvi boj časopisa bio je tiskan u Zagrebu 1921. godine gdje je izlazio sve do njegove zabrane 1923. godine, nakon čega Ljubomir Micić odlazi u Beograd i tamo nastavlja s izdavanjem časopisa. Posljednji broj *Zenita* bio je 43. i tiskan je 1926. godine nakon čega prestaje s izlaženjem. Redakcija časopisa bila je otvorena za međunarodnu suradnju što je jasno vidljivo u Micićevoj korespondenciji s brojnim poznatim svjetskim umjetnicima, kao što su Vasilij Kandinski, El Lissitzky, Theo Van Doesburg, Laszlo Moholy Nagy, Roberto Delaunay, Aleksandar Arhipenko, Ilja Erenberg i brojni drugi. Zanimljivo je kako su se tekstovi tih stranih umjetnika objavljivali na njihovom izvornom jeziku, ističući time još više međunarodni karakter časopisa. Teme tekstova su varirale od kritike važnih međunarodnih izložbi preko priloga o filmu i kazalištu do rasprava o važnim avangardnim pokretima. Nerijetko su brojevi bili posvećeni pojedinim umjetnicima i pravcima te se tako posebno ističe dvobroj 17./18. koji je izašao 1922. godine, a bio je posvećen novoj ruskoj umjetnosti (**Slika 2**). Kako ističe Jadranka Viterhalter *(...) Zenit je bio medij komunikacije koji je*

[11]Darko Šimičić, Strategija u borbi za novu umjetnost: Zenitizam i dada u srednjoeuropskom kontekstu, u: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj: 1898.-1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2002., 43-46.
[12]Ljubomir Micić, Ivan Goll, Boško Tokin, *Manifest zenitizma*, Zagreb: Biblioteka Zenit, br.1 (1921.), 14.

preuzimao ulogu prenošenja, razmjene i širenja novih umjetničkih ideja te se svrstavao u sam vrh europske avangardne baštine.[13]

Slika 2 Rješenje za naslovnicu, *Zenit br.17./18.*, 335x240 mm, 1922.

[13] Jadranka Vinterhalter, Zenit, Gorgona, BIT International - prezentacija originalnih i digitaliziranih časopisa, u: *Muzeologija*, Zagreb: Muzejsko dokumentacijski centar, br. 48/49 (2012.), 176.

Shvaćanje časopisa kao medija umjetničke forme, odnosno kao umjetničkog djela bila je značajna inovacija s kojom se hrvatska međuratna umjetnost do tada nije susrela. *Zenit* se izdvajao svojom inovativnom koncepcijom u kojoj se isticalo grafičko oblikovanje srodno kolažu u okviru kojeg su bili inkorporirani i vizualna i tekstualna građa, najčešće u obliku konstruktivističkih tipografskih rješenja.[14] U *Zenitu* su se objavljivali i brojni prilozi domaćih autora o dadi kojoj su bili skloni Micićev mlađi brat Branko VePoljanski i Dragan Aleksić. Njih dvojca izrazito su bili investirani na umjetničkoj sceni priređujući još 1921. godine u Pragu brojne zenitističke i dadaističke manifestacija. Aleksić se ubrzo osamostaljuju te od 1922. godine pokreće dadaističke reviju *Dada Tank* i zbornik *Dada Jazz.*[15]

Još jedan od važnih oblika izražavanja koji je procvjetao u umjetnosti sedamdesetih godina 20. stoljeća ima korijene u povijesnoj avangardi. Radi se o performansu pri čemu je važno naglasiti kako se on razvio iz korijena dadaizma. Godine 1916. Hugo Ball i Emmy Hennings odlučili su formirati centar za umjetnost i zabavu. Osnovna zamisao bila je stvoriti mjesto okupljanja umjetnika u kojem će se redovno održavati glazbeni performansi i dnevna čitanja pjesama i tekstova na zajedničkim sastancima. S tom idejom stvoren je „Cabaret Voltaire“. Večeri su nerijetko bile tematski postavljene, a osim glazbenih performansa i čitanja, održavali su se plesni performansi kao i teatralni performansi za koje su izrađivali maske i kostime. Svi mladi umjetnici bili su pozvani na druženje bez obzira na svoju orijentaciju, na taj je način Cabaret Voltaire postao gravitacijsko središte nove umjetnosti.[16]

U Hrvatskoj su Zagreb, Osijek, Petrinja i Vinkovci bili samo neki od gradova u kojima su se održale dadaističke predstave, odnosno događaji. Važno je istaknuti Osijek gdje je održana prva dadaistička matineja u kinu „Royal“ datuma 20. kolovoza 1922. godine s početkom u jedanaest sati u organizaciji Dragana Aleksića. U javnosti i medijima nije bila dobro prihvaćena, naprotiv bila je skandalozna jer su prema njihovim tvrdnjama prepoznate stanovite političke implikacije. No izuzev toga zanimljivo je to kako sama akcija nagoviješta praksu umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata, odnosno svojevrsni arhetip budućeg happeninga. Naime, predavanje koje je održano u okviru događaja bilo je popraćeno brojnim intervencijama, primjerice Aleksićevo odmotavanje role papira i bacanje u publiku ili ometanje i upadice sa strane tijekom čitanja dadaističkih tekstova. Na pozornici su se odvijale

[14]Darko Šimičić (bilj. 11), 51.

[15]Zvonko Maković, Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti: od slike do koncepta, u: *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2007., 29.

[16]RoseLee Goldberg, *Performance (Live Art since 1909. to Present*), Harry N. Abrams, New York: Inc.Publishers, 1979., 38-40.

brojne improvizacije, primjerice Mihajlo S. Petrov slobodno je šetao i recitirao pjesmu na njemačkom koju publika nije razumjela, no slični pristup imali su i drugi umjetnici/izvođači koji su se koristili dada-jezikom.[17] Još jedna predstava održana kod nas, a koja poprima dadaistički element provokacije bila je *I oni će doći*, izvedena 16. prosinca 1922. godine u školskoj dvorani Prve realne gimnazije u Zagrebu. Nju je izvela skupina srednjoškolaca pod nazivom *Traveleri* kojoj su pripadali Josip Seissel, Dragutin Herjanić, Vlado Pilar, Zvonimir Megler, Miho Šen, Dušan Plavšić ml., Čedomil Plavšić, Miloš Somborski i Višnja Kranjčević. Specifična je bila sama završnica kada su se naglo ugasila svjetla te se u pozadini mogao čuti Chopinov posmrtni marš. Ubrzo se uključila vojna glazba te su se na pozornici pojavila dva čovjeka, nakon čega je u dvoranu dovučen magarac. Naime, njega su vukli kroz redove publike, a na pitanje jednog od ljudi na pozornici od kuda je magarac došao, drugi je odgovorio da je došao iz publike. Nakon toga je po odgovoru školaraca uslijedio kaos.[18] Dovođenje magarca na scenu za profesore je bilo krajnje neprimjereno te su predstavu smatrali izravnom provokacijom koja je završila sankcijama školaraca. Predstavu karakterizira nekonvencionalni pristup izvedbe s namjerom izazivanja šoka zbog čega je direktor već sutradan savjetovao đacima da svoje školovanje završe drugdje.[19]

Osjećaj slobodnog duha, anarhizma, sezanje u sfere stvaralaštva „žive“ umjetnosti akcijom, događajem i performansom te prihvaćanjem novih metoda i medija čini dadaističke težnje prototipom buduće umjetnosti koja će nakon Drugog svjetskog rata projicirati slične ideje bez-manifesno i bez-objektno u dimenziju nove kulturne paradigme.

[17]Zvonko Maković (bilj. 15), 29.
[18]Zvonko Maković (bilj. 15), 37- 38.
[19]Suzana Marijanić, Dečki, najbolje da bežite!, u: *Zarez* (5. travnja 2004.)- http://www.zarez.hr/clanci/decki-najbolje-da-bezite, posjećeno: 18.8.2019.

2. Godina bunta - buđenje mladih i reakcije umjetnosti

Globalni otpori protiv autoriteta vlasti što su se pobudili u društvu 1968. godine bili su refleks različitih neslaganja društva s tadašnjim stanjem poretka, ali i s rezultatima tadašnje politike. Studentska „revolucija“ zahvatila je zemlje od SAD-a do Japana, s vrhuncem dostignutim 1968. godine u Francuskoj. Ipak, iako taj duh otpora zbog globalnih dimenzija ostavlja osjećaj jedinstva, važno je istaknuti da su postojale specifičnosti i razlike unutar njihove pojave, ovisno o prostornoj određenosti i njihovim nacionalnim prilikama.

Do eskaliranja događaja 1968. godine dovelo je više razloga. Jedan od njih je jačanje nove ideje o borbi za građanska prava, što se posebno odrazilo na Sjedinjene Američke Države, a nastavlja težnju započetu još pedesetih godina 20. stoljeća među crnom rasom. No tijekom 1968. godine u borbu se uključio sve veći broj studenata oformljujući vlastite organizacije i sudjelujući u relativno mirnim prosvjedima. Na široj, globalnoj razini, pojavio se osjećaj nepripadanja autoritarnom društvu, njegovim konvencijama i represiji te su se nalagale drastične promjene. Svakako je u tom kontekstu važno istaknuti negativni odnos prema ideji ratovanja i mobilizaciji jer je svijet još uvijek bio zatečen negativnim posljedicama i iskustvom Drugog svjetskog rata. Stoga je društvo izrazito osuđivalo rat SAD-a protiv Vijetnama i kroz velik broj organiziranih prosvjeda oko tog problema ukazali su pobuđeni senzibilitet prema njegovim žrtvama.[20]

Ta godina bila je povijesni trenutak za studentsku omladinu koja je svojim protestom javnost pokušala upozoriti na spektar problema i vlastito nezadovoljstvo kulturnim, socijalnim i političkim stanjem u svojoj zemlji. Ono što je izostalo u toj velikoj „revoluciji“ jest zasnovanost njihovih ideoloških stajališta na jedinstveno definiranom, zajedničkom programu. Tako su se primjerice zahtjevi pojedinih studentskih grupa kretali od onih banalnih poput ukidanja ispita i ocjena do rušenja političkog poretka, što je bilo najizraženije kod pariških studenata.[21]„O međunarodnom pokretu mladih“ kao unificiranom fenomenu, stoga se teško može govoriti, ali u sredini svih tih činjeničnih i ideoloških diferenciranosti postojale su određene identifikacije i afiniteti koje su ujedinile tu generaciju u zajedništvo. Iz njega su se

[20]Mark Kurlanski, *The Year that Rocked the World: 1968*., Ballantine Books, New York, 2004., bez paginacije
[21] Berislav Jandrić, Prilog proučavanju studentskih demonstracija na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1968.,u: *Časopis za suvremenu povijest,* vol.34, br. 1 (2002.), 8.

potom crpili povodi i motivacija ili su se kreirale entuzijastične predodžbe takvog zajedništva koje je tada bilo realnost.[22]

Situacija u svijetu odrazila se na Jugoslaviju, posebno Beograd, ali i na Zagreb te Ljubljanu. Na angažiranost i radikalizaciju mladih bitno su utjecali mediji jer su oni pomno prenosili stanje u svijetu, a posebno je ono bilo popraćeno u omladinskim studentskim novinama. Zanimljivo je kako su se one u određenoj mjeri utišale u trenutku prelaska nemira na naša sveučilišta. No bez obzira na to njihov doprinos, u okviru prenošenja studentskih pokreta u svijetu bio je najzastupljeniji u „*Omladinskom tjedniku*“ i „*Poletu*“ te nešto manje u *„Studentu“*. Oni su pisali o nastojanjima studenata koji traže *(...) obustave ratnih operacija, mir u Vijetnamu, zahtijevaju veća prava i slobode u svojim zemljama, zahtijevaju da učmali i birokratizirani vladajući aparati prepuste rukovođenje novim i progresivnijim snagama, traže reorganizaciju visokog školstva itd.*[23] Osim uloge prenositelja vijesti, imali su i ulogu medijatora u komuniciranju težnja, ideja i kritike naše omladine s vlastima i širom javnošću.

Niti svijet umjetnosti na globalnoj sceni nije ostao izuzet iz tih događanja te je zanimljivo na koji način se ta situacija reflektirala na jednu od najvećih umjetničkih manifestacija, Venecijanski bijenale održan u lipnju 1968. godine. Ovo kulturno-umjetničko događanje obilježilo je policijsko naoružanje koje je bilo aktivirano zbog grupe protestanata koja je prosvjedovala na Trgu svetog Marka. Izazvani takvom reakcijom lokalne vlasti, ubrzo se protest proširio i na samu manifestaciju. Umjetnici su izrazili svoje nezadovoljstvo i pripadnost pobunjenoj svjetskoj masi zatvaranjem izložbenih hala te povlačenjem svojih umjetničkih djela s izložbe. Simbolički su u tu svrhu na francuskom paviljonu postavili znak „zatvoreno“ odbijajući izlagati pod policijskom zaštitom. Naravno, ova reakcija bila je iskaz protesta protiv institucija, vlasti i policijskog nadzora, a ne protiv umjetnosti i umjetnika.[24]

[22]Zrinka Miljan, Prilog proučavanju historiografije o 1968. godini - primjer Savezne Republike Njemačke, u: *Radovi- Zavod za hrvatsku povijest,* 45 (2013.), 179.

[23]Borislav Bijelić, Omladinsko-studentska glasila kao mediji artikulacije ideja studentskog pokreta u Jugoslaviji 1968. godine, u: *Časopis za suvremenu povijest*, vol. 20, br. 3 (1988.), 108-109.

[24]Chiara Di Stefano, The 1968 Biennale. Boycotting the exhibition: An account of three extraordinary days, u: *Starting from Venice (studies on the Biennale)*, Clarissa Ricci (ur.), Milano, 2010., 132.

Slika 3 Asger Jorn, L'avant-garde se rend pas (Avangarde se neće predati), 1962., 73 × 60 cm, ulje na platnu, Kolekcija Pierre i Micky Alechinsky

No u krugu umjetnosti nisu postojale samo takve izolirane situacije kao što je bila ta na bijenalu u Veneciji, već su pojedine umjetničke skupine vidjele u studentskom pokretu mogućnost ispunjenja i primjenu svojih ideoloških stajališta. Stoga je u prilog buntovničkim postupcima u krugu umjetnosti tog perioda išlo djelovanje Situacionističke internacionale (SI). Ona je osnovana još 1957. godine u Italiji te je u globalnim razmjerima opstala do 1972. godine, kada dolazi do napuštanja članova zbog sve većeg razilaženja mišljenja. Osnovali su ju Guy Debord, Asger Jorn, Michèle Bernstein, Ralph Rumney, Walter Olmo, Piero Simondo, Elena Verrone, i Giuseppe Pinot-Gallizio.[25] Situacionistička internacionala bila je dio opće radikalizacije umjetničkih strategija koja je zaživjela na temeljima teorije kasnije realizirane u obliku djela Guya Deborda *Društvo spektakla (1967.)* te *Umijeće življenja* i *Revolucija svakodnevnog života* autora Raoula Vaneigema.[26] Umjetničko djelovanje skupine bilo je u sukobu s tekućom umjetničkom praksom i općenito situacijom u umjetnosti u čijem je središtu interesa bio konzumerizam. Stoga se u tom periodu kao jedan od najvećih oponenata njihovoj teoriji svakako nametao pop art. No nisu se zaustavila samo na njemu, već se njihova kritika proširila na širu tradiciju umjetnosti gledajući na nju kao elitistički produkt te su se okretali postupcima njene destrukcije.

Danski umjetnik Asger Jorn (1914. – 1973.) slikom *L'Avant-garde se rend pas* (**Slika 3**), odnosno u prijevodu „Avangarda se neće predati", istovremeno nam daje svoju kritiku modernističke prakse 20. stoljeća i tradicionalne umjetnost. Djelo je bilo izloženo u galeriji Rive Gauche u Parizu 1962. godine kao dio njegove serije *La nouvelle défiguration* koja je svojevrstan nastavak njegovih ranije nastalih slika iz serije *Modifications* iz 1959. godine. Sva djela tog perioda razvijena su iz situacionističke faze njegova djelovanja i namjera im je devalvirati, odnosno izvršiti revalorizaciju diskursa slike ili institucije koju njome napada. Umjetnik na amaterske, pronađene slike koje su izvedene u akademskom stilu, dodaje groteskne ili apstraktne elemente te adicije boja postupkom drippinga. Ovakvim činom Jorn je želio ponovno uspostaviti slikarstvo u poslijeratnom razdoblju kao kritičnu praksu, koja je u međuodnosu s mnoštvo novih eksperimentalnih medija. Pritom svaki format djela koji producira na jedinstveni način utjelovljuje svoju subverzivnu estetiku, kombinacijom ironije, parodije, materijalizma, populizma i otvorene kritike ekskluzivnosti visoke umjetnosti u društvu od klasicizma i izvan tog okvira.

[25]Karen Kurczynski, *The Art and Politics*, Surrey, Ashgate, 2014., 1.
[26]Miško Šuvaković (bilj. 3, 2005.), 572.

Umjetnikove intervencije na slici (**Slika 3**) zabilježene su u obliku ispisanog teksta u pozadini na zidu, ali i dodavanjem grubih crteža pored ženskog lika koji prikazuju patku i neku nedefiniranu figuru. Na kraju je na lice djevojčice Jorn dodao brčiće prizivajući u tom činu Marcela Duchampa i njegovo djelo L.H.O.O.Q. iz 1919. godine. Karen Kurczynski u svojoj analizi zaključuje da se umjetnik ovakvim pristupom okrenuo postupku potpune vandalizacije portreta. Ona dodaje da ova gesta predstavlja avangardnu provokaciju te namjerno priziva dadaističku praksu anti-umjetnosti jer kroz satirični prizvuk ismijava karakteristična svojstva buržoazije, istovremeno stvarne djevojčice na slici i njene prividne reprezentacije. Na djelu koje je izvedeno u tradicionalnoj formi ulja na platnu, nadodani brčići i tekst u obliku grafita zapravo stvaraju osjećaj vrijeđanja akademskog slikarstva, odnosno gotovo je bilo riječ o vulgarnim adicijama na slici koja bi se trebala poimati kao "visoka umjetnost". Istovremeno, autorica primjećuje da je sam tekst pozicioniran iza djevojčice kao da se pojavljuje iz potisnute svijesti povijesti slikarstva, ili se pak nalazi iza same buržoazije, koju reprezentira djevojčica, zbog umjetnikovih implikacija da moderno slikarstvo njoj služi.[27] Što nam zapravo govori činjenica da se autentičnost takvih avangardnih intervencija izgubila u trenutku njihova podređivanja buržoaziji, odnosno u trenutku kada je i ona sama postala konvencija. Dakle, ovdje se skriva kritika modernističke prakse avangardnih postupaka u umjetnost koje su u jednom trenutku nosile autentične ideje i poruke sve do vremena kad su i same postale standard i svojevrstan klišej.

Pojedine ideje situacionista ostavile su značajan utjecaj na suvremenu umjetnost, ali i na šire područje djelovanja aktivizma i urbanizma, pri čemu se posebno ističu tri koncepta. Prvi je *détournement* koji označava subverziju postojećeg medija koju umjetnik čini namjerno s ciljem deformacije nekog djela sve dok ne postigne potpunu negaciju njegove izvorne ideološke konotacije, odnosno njegovo reduciranje do beznačajnosti.[28] Drugi koncept je *dérive*, pojam koji označava svojevrsnu igru u kojoj je urbani prostor uspostavljen na ideji meandriranja, odnosno strukturiranje prostora preko meandara u svrhu lutanja, skitnje.[29] Posljednji pojam povezan je s prethodnim, a odnosi se na ideju unitarnog urbanizam. Prema situacionistima planiranje grada jedno je od oružja kapitalističke države te se i on kao i ostale sfere društvenog života temelji na spektaklu. Prema tome, oni su htjeli putem alternativne upotrebe gradova stvoriti osjećaj slobodne igre. Unitarni urbanizam zamišljen je kao metoda planiranja koja se suprotstavlja uvriježenoj specijalizaciji funkcija u strukturi grada koja je

[27]Karen Kurczynski (bilj. 25), 1-3
[28]Isto, 150.
[29]Isto, 3.

prema njihovom tumačenju nastala kao način modernističkog gledanja grada kao stroja. Kao primjer implementacije takve ideje, Guy Debord i Asgorn Jorn predlagali su povezivanje dijelova Pariza kroz mrežu putova kojima bi ljudi besciljno skitali gradom, što u konačnici producira njihov osnovni motiv - osjećaj slobodne igre. [30]

Potreba za angažiranošću članova SI potakla ih je da u definiranu psihogeografiju gradskog prostora uvedu svoju umjetničku praksu. Općenito je otkriće ulice kao mjesta umjetnosti šezdesetih godina omogućilo ukrštavanje aktivne kritike institucije muzeja i proširenje umjetničko performativnih strategija s tradicijom javnog izražavanja političke volje.[31] U uzavreloj situaciji šezdesetih godina njihova teorija, temeljena na revolucionarnom djelovanju kao metodi suprotstavljanja kapitalizmu, našla je plodno tlo. U studentskim pokretima vidjeli su mogućnost ostvarivanja svojih ideja te su putem spisa i parola, kao i svojim sudjelovanjem u studentskim savjetima, bili dio tog revolta. Veliku političku angažiranost pokazali su Debord i Bernstein koji su sudjelovali demonstracijama i studentskoj okupaciji sveučilišta Sorbonneau svibnju 1968. godine kada su njihove parole i slogani situacionističke "politike" zaživjeli na ulicama Pariza.[32]

[30]Zvonimir Kontrec, Arhitektura je politička izjava- https://www.stocitas.org/arhitektura%20je%20politicka%20izjava.htm, posjećeno: 20.8.2018.
[31]Jens Kasner, Umjetnička umjetnost i umjetnička šaka -Likovna umjetnost oko godine 1968., u: *Život umjetnosti*, 83 (2008.), 17.
[32]Karen Kurczynski (bilj. 25), 182.

3. Društveno-politička i kulturna scena Jugoslavije 60-ih godina

Studentski pokret 1968. godine u Jugoslaviji, posebno u Beogradu odvijali su se u obliku žestokih sukoba studenata i policije, dok su protesti u Zagrebu prošli relativno mirno i trajali su od 3.do 11. lipnja prvenstveno na Zagrebačkom sveučilištu. Oni su bili kulminacija problema s kojima se suočavalo jugoslavensko društvo prije vrhunca koji označavanju ta „Lipanjska gibanja“. 1960-te godine čine razdoblje nesigurnosti i krize koja je zahvatila cijelo društvo te su se u skladu s tim nalagale korijenske promjene, prvenstveno u okviru ekonomskog modela planske privrede.[33]

Osnovni problemi koje je ta kriza zahvaćala odnosili su se na pasivnu plansku ekonomiju gdje se osnovni korak njene revitalizacije doneseno novim Ustavom, 1963. godine, a ciljana ekonomska reforma pokrenuta je 1965. godine čiji je temelj bila odluka da se vlasništvo nad sredstvima za proizvodnju, pod ovlašću države, prenese na radnike. Osim ekonomske, ubrzo je jugoslavensku zajednicu zahvatila i politička kriza. Osnovni razlog, kako navodi Kolešnik, bio je sukob interesa zbog supostojanja ideja radničkog samoupravljanja, kapitalizma i ostataka socijalizma. Na temelju kontradikcija tih triju modela, 1967. godine počeli su se uočavati ozbiljni problemi u zajednici te se kako zaključuje Kolešnik (2002.), *U samo dvije godine, odvila (...) jedna od najdubljih, socijalnih i kulturalnih transformacija poratnoga jugoslavenskog društva, koja je stavila na kušnju njegove temeljne društvene vrijednosti.*[34]

Gospodarsku situaciju poboljšala je tržišna ekonomija koja je postavila veliku potražnju za svim vrstama robe široke potrošnje. Došlo je do modernizacije proizvodnje, a novčarske institucije su povećale svoja kapitalna ulaganja. Takvi preokreti pokrenuli su promjena životnog standarda društva, a s time je potaknut i mentalitet nove potrošačke kulture popraćen idejom slobode posjedovanja i provođenja modernog načina života. Modernizacija i automatizacija ubrzo su rezultirale povećanjem stope nezaposlenosti i emigracijom radnika u zemlje zapadne Europe. Takav sraz socijalne i političke situacije u državi postupno je aktivirao i tadašnju intelektualnu elitu koja više nije željela biti pasivni promatrača i započela se otvoreno postavljati kao opozicija vladajućem režimu.[35]

---

[33]Ljiljana Kolešnik, Konceptualna umjetnost i radikalne društvene promjene 1960-ih godina, u: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj: 1898.-1975.*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2002., 379.
[34]Ljiljana Kolešnik (bilj. 33, 2002.), 380.-383.
[35]Ljiljana Kolešnik (bilj. 33, 2002.), 384.-385.

Kretanje filozofske misli odbacivalo je dogme marksizma zalažući se za slobodu kritičkog mišljenja i liberalizam, a aktualne teme o problemima suvremenog jugoslavenskog društva bile su objavljivane u okviru časopisa Hrvatskog filozofskog društva *Praxis,* što je bitno utjecalo na sva izdanja studentskog tiska počevši od novosadskog *Indexa* preko beogradskog *Studenta* pa do zagrebačkog *Studentskog lista*. Na temelju relativno slobodnog protoka informacija koji je bio uspostavljen intenzivnom intelektualnom razmjenom putem brojnih manifestacija i omladinskih časopisa, društvena kretanja u zemlji aktualizirala su se s inozemnim društvenim fenomenima i omogućila formiranje brojnih novih supkultura, posebice prema kraju desetljeća.[36]

Kulturno-umjetnička scena je za razliku od drugih zemalja istočnoga bloka, ipak uživala veću slobodu. Zagreb je otvorio svoja vrata brojnim velikim manifestacijama od Muzičkog biennalea, Genre Film Festivalu (GEFF) i Novih tendencija. Kada se govori o likovnim umjetnostima, socijalistički modernizam je postao dominanti modelom u umjetnosti.[37]Socijalistički modernizam se prema Denegriju odnosi na vizualne umjetnosti u periodu između 1950. i 1990.godine koji se na našem prostoru razvijaju *(...) nedugo poslije raskida s prethodno vladajućom ideologijom u kulturi i umjetnosti, podrazumijevanom pod pojmom "socijalistički realizam", a koji (modernizam) seže do pojave domaćih verzija i varijanti postmodernizma tijekom osamdesetih i devedesetih godina XX. stoljeća. Tako shvaćeni model "socijalističkog modernizma" predstavljao je, ne samo u hrvatskom nego i u cijelom onodobnom "jugoslavenskom umjetničkom prostoru", jedan specifičan, vrlo složen — u odnosu prema karakterističnim modelima "sustava umjetnosti" na europskom (kapitalističkom) Zapadu i (realkomunističkom) Istoku — tipološki različit i samosvojan institucionalni fenomen (...).*[38]

Kako ističe Kolešnik (2002.), bez obzira na otvaranje granica i rušenje autoriteta u zemlji, uzavrela atmosfera nije mogla izbjeći situaciju iz 1968. godine. S ciljem poticanja socijalne pravde i duhovnog oslobađanja cijelog društva, studentski pokret mogao je postati početak dijaloga za budućnost jugoslavenskog socijalizma, a umjesto toga grubo je prekinut političkim manipulacijama započevši tako veliki obrat prema dezintegraciji društva. [39]

Iako 1968. godina u Jugoslaviji nije poprimila dimenziju i ozbiljnost koja se mogla vidjeti u internacionalnim previranjima, u lokalnom kontekstu ipak predstavlja značajan

[36]Ljiljana Kolešnik (bilj. 33, 2002.), 385.-390.
[37]Karla Lebhaft, Benigna subverzija: umjetnost i ideologija u visokom modernizmu, u: *Sic*, br. 1 (2012), 2.
[38]Ješa Denegri, Spone i svojstva povijesnih, neo i postavangardi u hrvatskoj umjetnosti XX. stoljeća (2010)- https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/archive/essays/jesa-denegri-spone-i-svojstva-povijesnih-neo-i-postavangardi-u-hrvatskoj-umjetnosti-xx-stoljeca-croatian~no6493/, posjećeno: 20.8.2019.
[39]Ljiljana Kolešnik (bilj. 33, 2002.), 391.

trenutak naše povijesti jer predstavlja prvo masovno okupljanje u obliku protesta i javno iskazivanje nezadovoljstva. Utvrđeni su potencijali pokrenuti tim novim valom iskazivanja slobode govora i javnim okupljanjem, što je ponovo kulminiralo u studentskim nemirima u Zagrebu 1971. godine. On se razlikovao od 1968. godine po jasno artikuliranim političkom programu koji je u prvi plan stavlja hrvatsko nacionalno pitanje i položaj Hrvatske unutar jugoslavenske federativne zajednice.[40]

4. Umjetnost i njena „alternativa“

Umjetnost oko 1968. godine prema Denegriju ne bi trebalo shvaćati u njenoj zavisnosti o političkim prilikama tog vremena, već ju treba sagledati kao specifičnu i autonomnu komponentu u okviru kompleksa tih prilika. Krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina došlo je do težnji za konkretnim promjenama u zatečenom stanju društva i kulture pa u skladu s tim i na polju umjetnosti. Kretanja sociološke i filozofske misli najavljuju krizu klasičnog marksizma i reafirmaciju kritičke teorije koju provodi Frankfurtska škola. Dolazi do kritike tzv. elitne kulture i do proboja masovne kulture, kontrakulture i kulture mladih, posebno u glazbi, a na mnogim planovima jača i borba za emancipaciju ponašanja kao što je to bila seksualna revolucija i ženski pokreti.[41]

Prije same eskalacije događaja, umjetnička grupa koja se smatra svojevrsnim prethodnikom novim promjenama u umjetnosti od kraja šezdesetih godina 20. stoljeća bila je Gorgona. Ona je djelovala u Zagrebu između 1959. i 1966.godine, a oformili su je slikari Josip Vaništa, Julije Knifer, Marijan Jevšovar, Đuro Seder, kipar Ivan Kožarič, zatim arhitekt Miljenko Horvat, umjetnik i kritičar Dimitrije Bašičević Mangelos, Matko Meštrović te povjesničar umjetnosti Radoslav Putar. Ono po čemu je grupa bila specifična je to što nije bila manifestom potaknuta niti programski motivirana, već je bila zasnovana na okupljanju duhovno srodnih pojedinaca. Da je bilo riječ o udaljavanju od poznate definicije umjetničke grupe, možemo iščitati i iz Vaniština odgovora na jedno postavljeno pitanje koje je glasilo: „Što je za vas Gorgona?“, on je odgovorio: „Rezultat.“ Taj kratak odgovor zapravo nam daje naslutiti da je Gorgona bila svojevrstan proces traženja duhovne i intelektualne slobode, odnosno ostvarivanje koje je samo po sebi svrhom. Grupa ljudi okupljala se i komunicirala

[40]Ivan Bago, Antonia Majača, Pljunuti istini u oči (a zatim blago zatvoriti oči pred istinom), u: *Život umjetnosti,* 83 (2008.), 128.

[41]Ješa Denegri, Umjetnosti 1968., u: *Razlozi za drugu liniju: za novu umjetnost sedamdesetih*, Novi Sad: Marinko Sudac: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007., 539.

motivirana jedino pretpostavkama duhovnog zajedništva i srodstva.[42] Za njih je umjetnost bila prije svega usmjerena potrazi za smislom umjetničkog djelovanja te se u njihovom radu počinje anticipirati kritička analiza umjetničkog objekta kao konačnog rezultata umjetnosti, odnosno težili su, kako je zapisala Sonja Briski Uzelac *(...) da se status djela zamijeni statusom djelovanja i individualne etičnosti*. Gorgona je pritom najavila svu bujicu fenomena koji će dominirati u sljedećem desetljeću u vidu konceptualne, odnosno post-objektne umjetnost. Kod Gorgone je vidljiva težnja dematerijalizaciji koju su uspostavili u raznim oblicima umjetničkog ponašanja. Aktivnosti grupe nerijetko su bile bliske onima iz svakodnevne egzistencije, poput šetnje gradom ili prirodom s ciljem njihova promatranja, no u tom kontekstu još uvijek su one bile privatnog karaktera. Usporedimo li njeno djelovanje paralelno s globalnom umjetničkom scenom iz tog perioda postoje sličnosti s fluxusom zatim američkom neodadom i minimalizmom te se njeno djelovanje poklapa s djelovanjem Situacionističke internacionale (SI) s kojom, iako ima dodirnih točaka, njihova konačna svrha bila je različita. Dok je Situacionistička internacionala tražila revolucionarno djelovanje i angažman umjetnosti, Gorgona niti je prihvaćala, a niti se protivila standardima društvenog poretka u kojemu je nastala. Prema Sonji Briski Uzelac, ona nije imala daleke ciljeve niti promotivne interese u svrhu mijenjanja svijeta ili društva, ona se zalagala za slobodu onog duhovnog te na kraju, samo postojanje.[43] Stoga zaključujemo da je stajala izvan bilo kakve ideologije, odnosno prema Josipu Vaništi *Gorgona je bila samo sudioništvo u egzistenciji u koje je unijela malo tamnih sastojaka: apsurd, prazninu. Gorgona nije bila slikarska grupa. Manifestirala se kroz razgovor, ideje, poneku realizaciju, s pomoću pisane riječi kad se nije moglo učiniti ništa drugo.*[44]

Uz izlaganja u izvaninstitucionalnom prostoru Studija G, razna kolektivna djela i projekte, upravo je komunikacija i pisana riječ postala važan segment njihova rada. Stvorili su vlastiti istoimenog anti-časopisa te nagovijestili ideju jezika i knjige kao umjetničkog djela. Primjerice, u skladu s tim Radoslav Putar predlagao je teme za razmišljanje, svojevrsne domaće zadaće (**Prilog 1**), kao jedan od važnih segment osvješćivanja sudionika. Njihovi radovi, bili oni zapisi, misli ili pak sami objekti, nerijetko su sezali u sferu mentalnih odnosa,

[42]Nena Dimitrijević, *Gorgona*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1977. , bez paginacije

[43]Sonja Briski Uzelac, Zagrebački umjetnički eksperimenti 1960-ih, u:*Lokacija vizualnosti: k prostornoj epistemologiji i topologiji vizualnosti*, ArtTresor naklada, Zagreb, 2017., 198.

[44]Ješa Denegri, Gorgona: Nekad i danas-https://post.at.moma.org/content_items/261-gorgona-nekad-i-danas, posjećeno: 18.8.2019.

u zonu konceptualnog.[45] Primjerice, zauzimanjem anti-estetičkog stava, negiranjem oblika i iluzionizma slikarstva, on doživljava vrhunac u djelima koja završavaju na konceptualizaciji slike kao što je to bila *Srebrna linija na bijeloj pozadini* iz 1964. godine (**Slika 4**). To ulje na platnu jest monokromna površina po kojoj teče samo jedna linija. Vaništa je tim postupkom pokazao težnje negaciji slikarske tradicije izbjegavanjem bilo kakvih iluzionističkih pothvata i asocijacije. Sam vrhunac dematerijalizacije postiže u drugom radu, nastalom iste godine, gdje svoje djelo izvodi samo tekstom (**Slika 5**). Ovdje umjetnik zanemaruje bilo kakvi estetski učinak te u svojoj izvedbi ukazuje na potpunu konceptualnosti djela. Bez jasne predodžbe o svojim nastojanjima, Gorgona se kretala u smjeru nepoznatog te često završavala u vlastitom eksperimentiranju.[46]

Malo je reći da je ideja o umjetnosti u tadašnjoj Jugoslaviji i njenom prihvaćanju novih strujanja, stagnirala. Naime, teško je bilo zamisliti bilo kakvi ulazak i prihvaćanje takvih novih konceptualističkih ideja, kao što su bile one Gorgonine, u *mainstream* umjetnost kada je vrhovna moć Jugoslavije tih godina još uvijek javno osuđivala apstrakciju koja je izlazila iz prihvatljivih „standarda“ socijalističkog modernizma. Naime, to možemo vidjeti iz Titovog javnog napada apstrakcije 1963. godine, što dijelom prenosim:

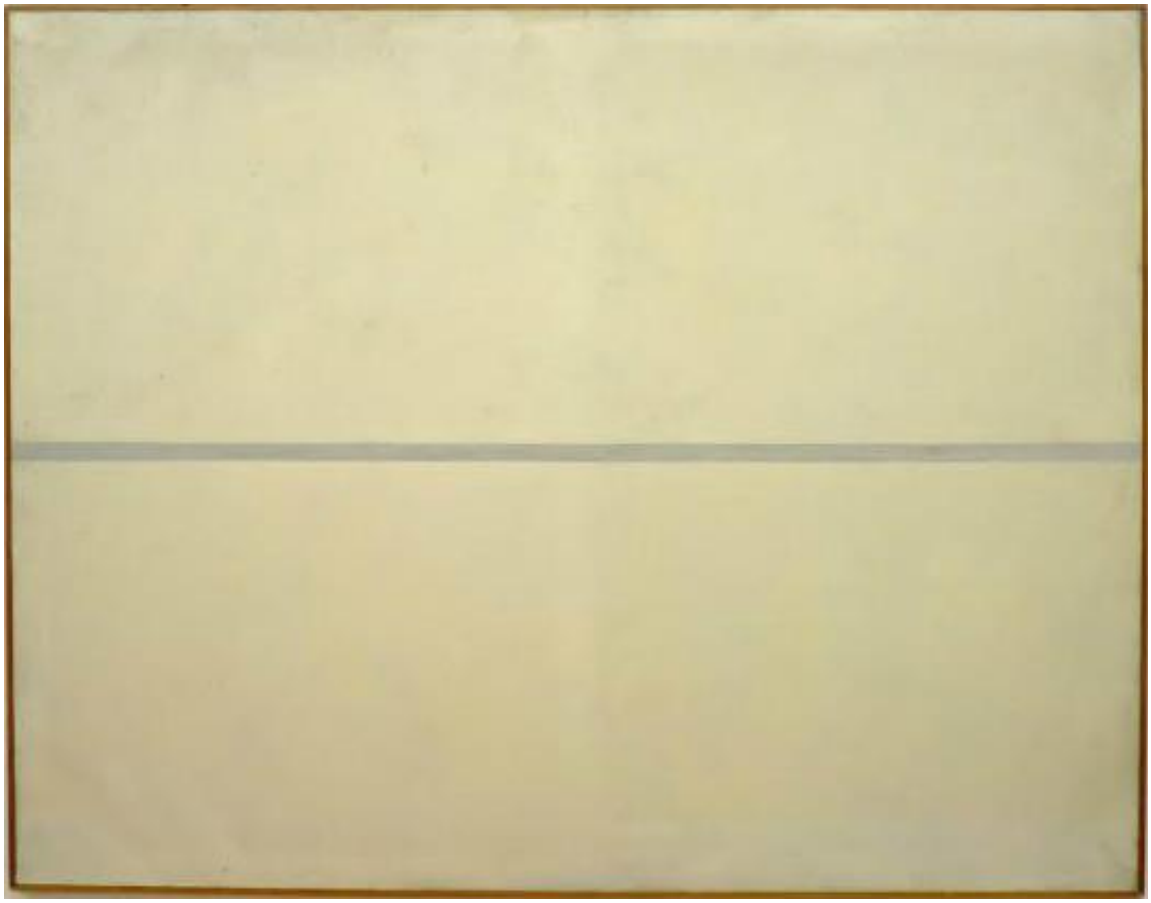
Ja nisam protiv stvaralačkog traženja novog, recimo u slikarstvu, skulpturi i drugim umjetnostima, jer je to potrebno i dobro. Ali sam protiv toga da dajemo novac zajednice za neka takozvana modernistička djela koja nemaju nikakve veze sa umjetničkim stvaralaštvom, a kamoli sa našom stvarnošću. Sa umjetničke strane, u modernom slikarstvu ima i značajnih djela, ponekad i trajne vrijednosti, ili takvih koja predstavljaju dekorativnu vrijednost, ali ipak ima onoga što nema nikakve umjetničke vrijednosti. I baš ta djela bez vrijednosti znatno su danas zastupljena na našim umjetničkim izložbama i naturaju se, za skupe pare, raznim ustanovama. Ko je onda kriv što je počela da preovlađuje takva kvaziumjetnost?(…)[47]

Šezdesete godine 20. stoljeća pokazale su se kao jedno eklektično i tranzicijsko razdoblje na području umjetnosti gdje još uvijek u ranom periodu dominira apstrakcija u vidu enformela, ubrzo nadvladana svojim antipodom u *Novim tendencijama*. U toj atmosferi 1968. godine i nakon, oslobodile su se i počele izdvajati nove generacije umjetnika. Mahom mladi

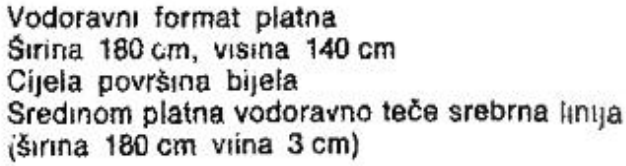
[45]Davor Matičević, “Gorgona, pokret bez povijesti“, u: *Suvremena umjetnička praksa*, Duriew, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2011., 96-101.

[46]Sonja Briski Uzelac, Zagrebački umjetnički eksperimenti 1960-ih, u: *Lokacija vizualnosti: k prostornoj epistemologiji i topologiji vizualnosti*, ArtTresor naklada, Zagreb, 2017., 201.

[47]Ješa Denegri,Politički napad na apstraktnu umjetnost početkom 1963.- https://www.avantgarde-museum.com/hr/POLITICKI-NAPAD-NA-APSTRAKTNU-UMJETNOST-POCETKOM-1963~no4304/, posjećeno:20.8.2019.



Slika 4 Josip Vaništa, *Srebrna linija na bijeloj pozadini*, 1964., tekst na papiru


Vodoravni format platna
Širina 180 cm, visina 140 cm
Cijela površina bijela
Sredinom platna vodoravno teče srebrna linija
(širina 180 cm visina 3 cm)

Slika 5 Josip Vaništa, *'Vodoravni format platna / širina 180 cm / visina 140 cm / cijela površina bijela / sredinom platna vodoravno teče srebrna linija (širina 180 cm, visina 3 cm),* 1964.

entuzijasti koji su, bez obzira na modernističko obrazovanje ili iskustvo, odlučili preokrenuti svoj smjer razvoja i započeli propitivati postavke visokog modernizma, uzrokovavši pritom bujanje raznih novih pristupa u okviru post-objektne umjetnosti.[48] Tako dolazimo do određene dualnosti unutar kretanja 60-ih godina koja su još uvijek obilježena pojavom umjetnosti pod okriljem međunarodnog umjetničkoga pokreta *Novih tendencija*, koji je snažno utjecao na vizualnu kulturu toga razdoblja. Ipak, približavanjem kraju desetljeća počinje dolaziti do značajnijih promjena te do sve većeg odvajanja od modernističkih „ostataka" i prihvaćanja novih sustava vrijednosti. Od kraja šezdesetih godina pa do sredine sedamdesetih Zagreb se nametnuo kao najvažnije jugoslavensko likovno središte, što je rezultiralo sve većoj nejednakosti razvoja umjetničke scene u različitim sredinama.[49]

Zbog prilično nestabilnog stanja u zemlji, došlo je do povećanog političkog nadzora na svim poljima prosvjete i kulture te se kao pametan potez vlade protiv nemirne omladine pokazalo otvaranje velikog broja Studentskih Centara po cijeloj Jugoslaviji. Njihov cilj bio je kreiranje nekog zajedničkog prostora za okupljanja i djelovanja, ali pod kontroliranim uvjetima. Vlasta Delimar je u razgovoru s Matijom Mrakovčić istaknula da je to bila (...) *lukava odluka vrha ondašnje vlade, na čelu s drugom Titom, a naročito se to dobro pokazalo za vrijeme studentskih nemira jer su ti kulturni centri bili na neki način poligoni kroz koji su se pobunjeni studenti ušutkali. Kao, eto vam prostor u kojem možete sve svoje ideje i slobode živjeti i pokazivati. Skoro svaki veći grad imao je svoj studentski centar u kojem su se odvijale razne kulturne djelatnosti. No, oni nisu bili namijenjeni samo studentima već su bili otvoreni javni prostor. Nakon što su studentski nemiri završili, svi kulturni centri počeli su se razvijati.*[50] Stoga je za te mlade umjetnike bilo karakteristično zajedničko djelovanje i okupljanje oko Galerije Studentskog centra u Zagrebu te u sklopu njega mu osnovanog Centra za multimedijalna istraživanja ili pak Galerije suvremene umjetnosti i Galerije Nova. No osim tih institucionaliziranih i individualno galerijskih prostora, ističu se aktivnosti u alternativnim prostorima poput *Haustora* u Frankopanskoj ulici ili *Podrooma* u Mesničkoj ulici, koje su oformili i vodili sami umjetnici.[51] U daljnjem tekstu osvrnut ću se na tri specifična primjera na prostoru Hrvatske koja su na sebi svojstven način prihvatile nove tokove na umjetničkoj sceni. Prva dva odnose se na specifične oblike umjetničkog okupljanja kao neformalne grupe,

---

[48]Bojana Pejić, The Morning After: Plavi Radion, Abstract Art and Bananas, u: *n.paradoxa*, vol.10., 2002, 80.
[49]Ljiljana Kolešnik (bilj. 33, 2002.), 390.-392.
[50]Matija Marković,Vlasta Delimar, Kulturapunkt.hr (7.12.2016)- https://www.kulturpunkt.hr/content/u-bivsoj-drzavi-bilo-je-vazno-raditi-ne-graditi-karijeru, posjećeno:15.8.2019.
[51]Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, Digitalizacija ideja: Nova umjetnička praksa- http://digitizing-ideas.org/hr/istrazi/nova-umjetnicka-praksa, posjećeno: 18.8.2019.

a to su Radna zajednica umjetnika *Podroom* u Zagrebu i Crveni Peristil u Splitu. Trećim primjerom fokusirat ću se na specifičan i inovativan oblik kustoske prakse Želimira Koščevića s naglaskom na inovacije u praksi i poimanju umjetnosti na institucionalnoj razini.

Radna zajednica umjetnika *Podroom* djelovala je od 1978. do 1980. godine u privatnom prostoru u zagrebačkoj ulici Mesnička 12. u vlasništvu dvoje umjetnika, Sanje Iveković i Dalibora Martinisa. Prostor je bio namijenjen za okupljanje istomišljenika koji su ga koristili kao varijantu galerijskom izlagačkom prostoru, ali i za ostvarivanje druge forme umjetničke komunikacije. Stoga je prostor poprimio širu ulogu, bio je namijenjen zajedničkim druženjima, korišten kao mjesto otvorene komunikacije, diskusije i izdavanje publikacija, ali predstavljao je i svojevrstan simbol strukturirane borbe za društveno-ekonomski položaj umjetnika. Umjetnici okupljeni oko Radne zajednice *Podroom* bili su Boris Demur, Vladimir Dodig Trokut, Ivan Dorogi, Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Željko Jerman, Željko Kipke, Antun Maračić, Vlado Martek, Dalibor Martinis, Marijan Molnar, Goran Petercol, Rajko Radovanović, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Goran Trbuljak, Fedor Vučemilović i Mirjana Zorić, umjetnički su djelovali samostalno ili u drugim umjetničkim grupama, a prostor *Podrooma* više su koristili za izložbe svojih ideja i radova te za dijaloge o umjetnosti i položaju umjetnika.[52]

Podroom predstavlja kulminaciju ideje o samoorganizaciji umjetnika koje su započete tijekom šezdesetih godina i trajale tijekom sedamdesetih godina 20. stoljeća. U osnovi radilo se o skupini umjetnika koje su se razvijale najčešće organički, povezujući se s pojedincima koji su bili jezgra svake grupe. One su najčešće bile vezane uz prisvajanje ideje o stapanju života i umjetnosti izvan tome predodređenih institucija i prostora. Njihova aktivnost sve je više počela širiti sferu djelovanja kroz inicijative koje su bile u bliskoj vezi s poviješću alternativnog razumijevanja zajednice, autonomije, javnog prostora i publike. Svaki pojedinac unutar kolektiva imao je pravo na individualne slobode umjetničkog jezika što ukazuje njihovu utemeljenost na solidarnosti, a ne strukturi prevlasti.[53] Njihova motivacija dolazila je iz svakodnevice, a nerijetko su se na nju osvrtali s ironijom koja je ponekad prelazila u sarkazam.[54]

---

[52]Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, Digitalizacija ideja: Podroom- https://digitizing-ideas.org/hr/istrazi/podroom, posjećeno: 18.8.2019.

[53]Ivana Bago, A Window and a Basement Negotiating Hospitality at La Galerie des Locataires And Podroom-The Working Community of Artists, u: *ARTMargins*, vol. 1, br.2–3 (2012.), 145.

[54]Davor Matičević, Sandwich-zbrajanje znakova kao strategija otpora, u: Suvremena umjetnička praksa, Duriew, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2011., 116.

Općenito je to bila zajednica umjetnika koja se borila sa sistemom državnih institucija koje su još uvijek preferirale umjetnosti manifestirane u fizičkom rezultatu, umjetničkom objektu. Kako to nije bilo u skladu s težnjama nove generacije umjetnika koja je fokus prebacila na proces, na umjetnost kao djelovanje i akciju, bili su prisiljeni djelovati i izlagati radove izvan renomiranih ustanova i važnijih manifestacija koje su široke ruke prihvaćale akademski nastrojene umjetnike. Naime, radničko samoupravljanje doživjelo je veliku krizu šezdesetih godina te je *Podroom* na neki način pokušao spasiti taj produkt socijalizma odvajanjem radne zajednice od države pritom uvodeći u svoju praksu elemente anarhizma. Njihov odgovor na to izopćenje bile su vlastite izložbe u prostoru *Podrooma* kao što je to bila izložba *Radovi u Podrumu* iz 1978. godine koju je programski razradio Mladen Stilinović. Trajala je od 20. studenog do 25. prosinca. Osamnaest umjetnika bilo je pozvano da na sebi svojstven način prezentiraju radove koji su se eksplicitno bavili definicijom i vrijednosti umjetničkog rada. Ivana Bago u svom tekst (2012.) naglašava kako je u jednu ruku projekt reflektirao opsesiju sa samim Stilinovićevim procesom rada, a u drugu, predstavljao je puno širu i svojevrsnu dugoročnu preokupaciju umjetnika s dekonstrukcijom ideologije rada u socijalističkoj Jugoslaviji te općenito uloge radnika kao graditelja socijalizma. *Radove u Podroomu* otvorio je prvom izložbom-akcijom Goran Petricol pod nazivom *Demonstracija radnog* procesa, koja je izvedena ispred zgrade *Podrooma,* a uključivala je iscrtavanje linija kredom po asfaltu. [55]

Većina umjetnika okupljena oko *Podrooma,* ali i druge grupe umjetnika te individualisti izvan njega, u svom radu prihvatila je, krajem šezdesetih i u sedamdesetim godinama prošlog stoljeća, radikalniji odnos prema umjetničkoj produkciji asimilirajući pritom neka nova pitanja. Ona su se odnosila, prvo na praktičnu izvedbu umjetničkog djela od same metodologije do njegove prezentacije i drugo na pitanja o intrizičnim kvalitetama umjetnosti koja će propitivati smisao umjetnosti same, autora i objekt kao krajnji produkt umjetnosti. Rezultat toga bio je kompleksan sklop pojava raznih oblika umjetničkog rada, koje prema interpretaciji Marijana Susovskog (1978.), možemo pratiti pod pojavom *nove umjetničke prakse*. Susovski smatra kako su se u početku te nove umjetničke aktivnosti razvijale i odvijale neovisno drugim sredinama s kojima su se potom postepeno stopile u jedinstvenu struju koja je težila izmjeni jezika umjetnosti i konteksta njezina djelovanja. Ono prema čemu Susovski razdvaja tu novu struju od ostale umjetnosti jest *(...) korištenje novim medijima, promjena načina umjetničkog djelovanja i shvaćanja pojma umjetničkog djela te*

[55]Ivana Bago (bilj. 53, 2012.), 136.

specifični društveni angažman. To su bitne okosnice rada umjetnika na koje ukazuju tekstovi i na kojima počiva nova umjetnost u Jugoslaviji. Na tu je umjetnost utjecala kulturnopolitička situacija kod nas i u svijetu.[56]

Dakle, „nova umjetnost“ omogućila je da se najmlađe generacije umjetnika vlastitim angažmanom izravno uključe u život svoje sredine. Godine 1978. u Galeriji suvremene umjetnosti održana je i izložba pod nazivom *Nova umjetnička praksa 1966 – 1978*, koja je definirala njen vremenski okvir i istaknula konkretne pojave u gabaritima prostora bivše Jugoslavije. Za razliku od ranije generacije „novotendencijaša“ ova grupa umjetnika svjesno se razvijala izvan kontinuuma prijašnje generacije. Uvjetovana je društveno-političkom klimom koja je potaknula umjetnike na revolucionarno djelovanje, angažman, analitičnost i kritički pristup stvarnosti.[57] Sukladno tome novi autori u podlozi svoga rada otkrili su puno kompleksnija razmišljanja u svim okvirima umjetnosti. Njihovo izražavanje primjerice u skulpturi i urbanim intervencijama postaje način projiciranja vlastitog stava te je nerijetko rezultat njihova analiziranja ili provociranja prostora kao društvene konstelacije, primjer tome je Goran Trbuljak koji radi antidizajnerske projekte apsurda u okviru urbanih intervencija, dok u drugim poljima umjetnosti, polovicom sedamdesetih godina, poimanje koncepta slike dobiva sve veći naglasak na njenom analitičkom postupku i kritici.[58]

Ono što će posebno u tom periodu dobiti na značenju jest angažiranost umjetnika. Naime, Susovski naglašava kako su se promijenjeni mediji i funkcija umjetnosti reflektirali *(…) prvenstveno u težnji za djelotvornošću umjetničkog čina i akcijom, a ne jedino u estetski oblikovanom djelu. Taj angažman nije bio dakle iskazan kodificiranim formama tekuće likovne produkcije, kojima se etabliranim likovnim mjerilima očitovala poruka, nego se manifestirao u umjetničkim oblicima i djelovanju proizišlom iz problemskih područja i područja interesa pojedinog umjetnika ili grupe (…).* Upravo je postavljanje određenih zadataka kroz društveni angažman razlikovalo i isticalo novu generaciju koja je napustila tradiciju i prošlost tražeći inspiraciju u okvirima vlastite sadašnjosti. [59]

Budući da se na prostoru Hrvatske Zagreb nametnuo kao centar umjetničke scene, često je to išlo na štetu drugih središta s istim nastojanjima. Tako je umjetničku aktivnost u Splitu šezdesetih godina obilježavala izrazita pasivnost, no do buđenja dolazi pojavom grupe

[56]Marijan Susovski, *Nova umjetnička praksa: 1966.-1978*., Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978., 3.
[57] Isto, 3.
[58] Davor Matičević, Inovacije u hrvatskoj umjetnosti 70-ih godina, u: Suvremena umjetnička praksa, Duriew, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2011., 77-92.
[59] Marijan Susovski (bilj. 56), 3.

umjetnika koja se jednim oblikom protesta pobunila protiv takve situacije u Splitu, ali i stanja u kulturi i umjetnosti uopće. Radilo se o grupi *Crveni peristil* koja se svojim aktivnostima pobrinula da njihov stav izađe pred oči konzervativne javnosti. Radilo se o grupi umjetnika koja je svojim specifičnim oblikom djelovanja pripadala sferi *nove umjetničke prakse.* Grupu su činili Pavao Dulčić, Tom Čaleta, Slaven Sumić, Nenad Đapić,Radovan Kogej, Srđan Blažević, ali i poneki povremeni vanjski članovi. Iako su osnovnu naobrazbu stekli na školi za primijenjenu umjetnost, novosti o aktualnim zbivanjima u svijetu stjecali su preko profesora Bože Jelinića. Grupa je ime preuzela od svoje umjetničke intervencije izvedene u siječnju 1968. godine. Akcija (**Slika 6**) se odnosila na bojenje trga splitskog Peristila u crveno, a predstavljala je oblik jasnog revolta mladeži protiv tadašnjeg stanja u kulturi, posebno u umjetnosti. Vlasti su akciju smatrale prvo ilegalnom, a drugo kao izravni napad na javno vlasništvo i oblik zločina protiv komunizma te su prema tome akteri bili uhićeni.[60] Policijske intervencije na istupe umjetnika u slučaju raznih akcija i umjetničkih intervencija u tom periodu postat će čest oblik njihova gašenja. [61]

Osim kao oblik reakcije na stanje u umjetnosti, postoje indikacije da se radilo i o jasnijoj političkoj poruci iza nje, no to su pretpostavke jer članovi nisu sami jasno potvrdili tu vezu. Bez obzira na to, značajne su korelacije aktera tog čina i konceptualne prakse u jugoslavenske umjetnosti, što potvrđuju sljedeće činjenice *(...) akciju je izvela grupa, a ne pojedinac, što je bilo u skladu s kolektivističkim ideološkim imperativom ondašnjeg sustava, u tom smislu razumljivo je pozivanje autora na kolektivnu odgovornost, to potvrđuje potpisivanje svojevrsnog umjetničkog manifesta, te ideološka konotacija odabira jarko crvene boje.*[62]

[60]Roxana Marcoci, *Sanja Iveković: Sweet violence*, New York: The Museum of Modern Art, 2011., 13.
[61]Marijan Susovski (bilj. 56), 28.
[62]Sanja Čokolić, Zorana Grubišić, Neven Duvnjak, Crveni Peristil: između društvene provokacije, umjetničke intervencije, urbanog mita i splitskog jala,u: *Kultura- časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, 136 (2012.), 210.

Grupa je za sobom ostavila jako velik broj nerealiziranih projekata. Kako navodi Matičević, oni su imali i ideje za druge akcije kao što je bila bojenje krova sv. Duje ili Dioklecijanova mauzoleja te prijedlog promjene smjera šetača na splitskoj Pjaci. Nadalje postojale su i pojedine individualne zamisli kao što su bile one Pavla Dulčića o zamatanju spomenika Grgura Ninskog, stabla i nebodera, ali ponovo su bila zamišljena za izvođenje unutar grupe. Potpuno odvajanje od konvencija potvrđuje i podatak da je grupa svojevremeno odbila poziv Želimira Koščevića, o kojemu će biti riječi nešto kasnije, za izlaganjem njihovih radova u Galeriji studentskog centra jer su fotografiranje i stvaranje fotografske dokumentacije smatrali institucionaliziranjem, protiv čega su se izvorno i borili. Njihov revolt i nezadovoljstvo povukao ih je marginaliziranom ponašanju te eksperimentiranju s halucinogenim sredstvima što je u konačnici uzrokovalo njihovim odustajanjem od brojnih projekata. Sve veći sukobi sa sredinom i međusobno uzrokovali su lagani raspad grupe te je ona u potpunosti klonula nakon samoubojstva dvaju članova, Pavla Dulčića i Tome Čaleta.[63]

Slika 6 Crveni peristil, *akcija Crveni peristil*, 1968., 500X700 mm, fotograf: Zvonimir Buljević, izvor: https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnici/crveni-peristil~pe4539/#overlay

[63]Davor Matičević, Zagrebački krug, u: *Suvremena umjetnička praksa*, Duriew, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2011., 57-58.

Zanimljivo je kako je rušenje granica između umjetnosti i svakodnevnog života postalo gotovo upisano u kod djelovanja umjetnika tog perioda. Prema riječima Sonje Briski Uzelac (2017.), *Nova je umjetnička praksa prihvatila izazov prelaska s produkcije novih formi na produkciju novih uvjeta, a time i izazov materijalne nepostojanosti i privremenosti estetskog objekta.*[64] Tim postupkom direktno je suprotstavljena modernističkoj poruci čistoće forme i jednoznačnosti medija. Medij umjetnosti postao je akcija i sukladno tome proširio granice svoga djelovanja.

No nisu samo ekscentrične grupe umjetnika, kao što su to bili ranije spomenuti umjetnici iz *Crvenog Peristila* ili skupine okupljene oko *Podrooma*, bili nositelji nove prakse u umjetnosti. Postojali su i pojedinci koji su djelovali unutar institucija te su se ipak zalagali za temeljite promjene u njihovim pristupima u skladu s novim strujanjima u umjetnosti. Nakon što je preuzeo vodstvo Galerije studentskog centra u Zagrebu, Želimir Koščević (r.1939.) svojim je kustoskim djelovanjem otvoriti problematiku komodifikacije i institucionalizacije umjetnosti te je uveo brojne eksperimentalne pristupe u politiku izlaganja. Netom što je preuzeo voditeljsku palicu 1969. godine, otvorio je izložbu pod nazivom *Izložba žena i muškaraca* (**Slika 7)** koja je bila na tragu konceptualizma. Podnaslov same izložbe navodio ju je kao didaktičku izložbu s namjerom provokacije novog načina promišljanja o samoj umjetnosti. Koščević je otvorio izložbu u potpuno praznom prostoru galerije s ciljem da sama publika postane „izložba.“[65] Njegovo obrazloženje takvom pristupu izlaganja temeljilo se na ideji čiste prisutnosti, što je istaknuo u samom pozivu na izložbu objavljenom u Novinama galerije Studentskog centra.

Budite, zaboga, izložba. Na ovoj izložbi vi ste djelo, vi ste figuracija vi ste socijalistički realizam. Pazite, vaše su oči uprte u vas. Vi ste tijelo u prostoru, vi ste tijelo koje se kreće, vi ste kinetička skulptura, vi ste spacio-dinamizam. Umjetnost nije pokraj vas. Ili je nema ili ste to vi […] Zato danas otvaramo izložbu na kojoj nema eksponata nego smo svi ovdje da se eksponiramo, Budite dakle muškarci i budite žene (…)[66]

Nadalje sa željom realizacije svojih novih težnji Koščević je pod organizacijom Galerije studentskog centra u Zagrebu izveo „Akcija Total“ (1970.) kojoj je osnovni cilj bila

[64]Sonja Briski Uzelac,Eksploatacija teksta u dekonstrukciji konteksta-Mladen Stilinović, u:*Lokacija vizualnosti: k prostornoj epistemologiji i topologiji vizualnosti,* ArtTresor naklada, Zagreb, 2017.,265.

[65]Ivana Bago, Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. Stoljeća,u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 36 (2012), 237-238.

[66]D. Tomčić,V. Jakolić, Izložba žena i muškaraca,u: *Novine galerije studentskog centra*, 8 (1968./69.), 29.

demokratizacija umjetnosti. Sama akcija bila je osmišljena kao intervencija umjetničkim plakatima na mjesta oglašavanja u urbanom prostoru. Ispred plakata u gradu izvodili su se koncerti, a osim njihova postavljanja istovremeno su se u sklopu akcije slučajnim prolaznicima dijelili letci s nepotpisanim tekstom Koščevića. U tom tekstu prozvanom *Nacrt dekreta o demokratizaciji umjetnosti*[67] istaknute su tri točke po uzoru na ruski futuristički manifest:

1. Ukida se: slikarstvo, kiparstvo, grafičarstvo, primijenjene umjetnosti, industrijsko oblikovanje, arhitektura i urbanizam

2. Zabranjuje se nadalje: svaka djelatnost na području povijesti umjetnosti, a posebice takozvana likovna kritika

3. Obustavljaju se: sve izložbe u svim galerijama, muzejima, izložbenim i umjetničkim paviljonima.

Slika 7 Izložba žena i muškaraca, Galerija Studentskog centra, 26. lipnja 1969.,fotograf:Vladimir Jakolić, izvor: Digitalna zbirka Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti

[67]Želimir Koščević, Nacrt dekreta o demokratizaciji umjetnosti (s obrazloženjem), u: *Novine galerije studentskog centra*, br. 22 (1970.), 81.

Tekst se kritički osvrnuo na zatečenu umjetnost kojom je dominirao elitizam, ali je i na svojstven način odrazio ostatak duha studentskih pobuna, protiveći se umjetnosti okovane u političkom i ekonomskom diktatu tadašnje države. Publicirani dekret u potpunosti prenosim kao dodatak radu (**Prilog 2**), a ovdje ću istaknuti jedan od faktora uspostavljanja demokratizacije umjetnosti koji se odnosi na nužnost raskidanja s institucionalnim oblicima prezentiranja umjetnosti. *Galerije, muzeji, izložbene dvorane, paviljoni moraju postati domovi aktivne umjetnosti, domovi kulture, njihove fizičke osobine (nakriti prostori) trebaju se koristiti samo u slučaju kiše, snijega i ostalih vremenskih nepogoda, ili tada kada to specifičnost materijala nalaže. Kulturno-povijesni, naučni, umjetnički materijal treba revalorizirati po novim kriterijima te ono što može biti od opće koristi iznijeti na tramvajske stanice tržnice,šetališta u disko-klubove, tvornice i robne kuće.*[68]

Način rada umjetnika, ali i pristaša nove generacije od ranih sedamdesetih godina 20. stoljeća definira stečena situacija i specifičan oblik ponašanja, a ne norme određenog stila. Iako je rad umjetnika postao lišen formalnog izraza kojim bi ih jasno kategorizirali, postojale su određene specifičnosti djelovanja pojedinaca ili grupe temeljene na određenim idejama kojima su gravitirali, čineći to okosnicom njihove aktivnosti.

4.1.Buntovnik i inovator-analiza djelovanja Tomislava Gotovca

U monografiji *Kronotop hrvatskoga performansa-Od Travelera do danas* Suzana Marjanić je u poglavlju o Tomislavu Gotovcu detaljno razradila njegov opus s ciljem naglaska na veliku raznolikost, svestranost i sklonost eksperimentima koji su obilježili umjetnikovu karijeru. Proučavanjem pisanih izvora sažela je epitete i „titule“ koje se najčešće pripisuju njegovoj ulozi kao jednog od najznačajnijih umjetnika ovih prostora, a posebno u kontekstu vremena socijalističke Jugoslavije, kada ima najveću produktivnost. Autorica je s tom namjerom dobila zanimljiv pokušaj „sažetog“ opisa njegova lika koji dolje prenosim.

Tomislav Gotovac a.k.a Antonio G. Lauer […] doajen strukturalističkoga filma, gerilski performer i akcionist načela one-man-art poznat po uličnim strippinzima – minimalističkim akcijama u kojima vlastito tijelo (tijelo kao ready-made) koristi kao jedini medij u konceptu umjetnosti ponašanja, naš veteran body-arta, prvi streaker u europskoga kontinenta, konceptualni umjetnik, redatelj, glumac, filmofil, protagonist i svjedok brojnih kulturnih događanja koji opravdano zadobiva kuloarsku titulu 'hodajzće arhive', kulturološki‘psovač’, čiji projekti ukazuju na kulturološke poliloge (razgovor u više lica)

[68]Želimir Koščević (bilj.67), 81.

između filmske tradicije (o čemu svjedoče brojne posvete filmskim redateljima) i povijesti umjetnosti, jazza i popularne kulture, ukratko blizak je umjetnosti potekle od antipokreta fluxus i Gorgone,i američkog pop-arta.[69]

Gotovčeva se umjetnička djelatnost odvijala u kontinuitetu od početka šezdesetih godina, pri čemu se posebno od 1970. godine u njegovu radu opaža sve veća doza subjektivnosti koja je nastala kao rezultat na određene društvene situacije. Svojim pristupima snažno se odupirao političkim prisilama i bilo kojim oblicima ugnjetavanja, kontinuirano primjenjujući svoje tijelo kao glavno sredstvo performansa. Godina 1967. čini značajnu prekretnicu na jugoslavenskoj umjetničkoj sceni jer je umjetnik održao pomno isplaniran umjetnički događaj s idejom uključivanja okupljene publike te s ciljem kreiranja elementa šoka i destrukcije. Radilo se o jednom od prvih *happeninga* u našoj regiji pod simboličnim nazivom *Happ-naš-Happening,* gdje je Gotovac zajedno sa svojim kolegama Hrvojem Šercarom i Ivom Lukasom razradio i realizirao akciju u prostoru alternativnog teatra *Podrumska scena*. Atmosferu je definiralo slabo osvijetljene i zadimljena prostorija na čijim su se zidovima prikazivale slike playboyevih modela, a na sjedišta u gledalištu su bile postavljene puževe kućice. Gotovo u obliku ritualne forme performeri su prvo pojeli kruh i mlijeko te potom demolirali ormar (**Slika 8**), u što se mogla uključiti publika, a nakon čega su krenuli svirati instrumente (violinu, gitaru i harmonika), iako ih nisu znali svirati. Ovaj događaj završili su bacanjem izgužvanih novina (**Slika 9**) i kokoši na publiku koja je istovremeno u tome sudjelovala. Sam akt trebao je biti popraćen završnim klanjem kokoši i ostavljanjem krvavih otisaka na zidovima, no to ipak nije bilo realizirano jer je netko neplanirano isključio struju. Motivacija koja se krije iza ovog čina, a i u brojnim drugim njegovim ranim radovima, jest umjetnikovo propitivanje norme civiliziranog ponašanja. On namjerno uvodi elemente provokacije i subjekte marginaliziranih skupina unutar društva često izlažući izravno sebe i svoje tijelo, ali i publiku, osjećaju nelagode. Takvim postupcima želio je naglasiti ograničavajući karakter socijalnih, političkih i umjetničkih konvencija. [70]

Svoj buntovni duh prenio je i na filmsko platno. Godine 1971. odigrao je glavnu ulogu u kontroverznom filmu Lazara Stojanovića *Plastični Isus.* Bio je to jedan u nizu filmova koji pripadaju specifičnom pokretu unutar jugoslavenske kinematografije poznat kao *crni val*[71].

---

[69]Suzana Marijanić, *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku , Udruga Bijeli val i Školska knjiga, 2013., 505.

[70]Forgotten Heritage, Happ Our – Happening -https://www.forgottenheritage.eu/artworks/770/happ-our-happening , posjećeno: 1.8.2019.

[71]Naziv za stilsku struju u jugoslavenskom (ugl. srp.) filmu 1960-ih. Tvore je filmovi u kojima su se naglašenije (i naturalistički) pokazivali deziluzionistički vidovi ondašnje jugosl. svakodnevnice na pozadini vladavine komun. doktrine. Gl. predstavnici struje bili su Ž. Pavlović, A. Petrović, D. Makavejev i Ž. Žilnik (potonji

Brojne filmove crnog vala oštro je osuđivala partija smatrajući da oni negiraju socijalnu stvarnost i šire krivu sliku postojećeg socijalizma što je rezultiralo njihovom cenzurom i „bunkeriranjem“. Nerijetko je zapravo bilo riječ o sadržajima bez izravnih konotacija protiv ideologije režima, odnosno bez ikakve anti-komunističke poruke, već su filmovi naglašavali negativne strane jugoslavenskog društva, osvrćući se na prošle i sadašnje probleme u njihovoj sredini kao rezultata društvene klime.[72]

Osvrnemo li se na samu analizu Stojanovićeva filma, sama srž filmske montaže ipak je utemeljena na komparativnim vezama između nacizma i socijalizma u Jugoslaviji, povezujući simbole dviju ideologija, što je odmah zapečatilo sudbinu filma i njegova autora. U tom filmu Gotovac uvodi karakteristični oblik svog budućeg načina izražavanja *streaking*, odnosno ogoljavanje u javnom prostoru i trčanje ulicom, s naglascima suprotstavljanja konvencijama i bunta. No bez obzira na političke kontroverze, značaj filma leži u samoj formi i poruci utemeljenoj na poticanju pitanja etičnosti i disidentskom ponašanju koje su u filmu, ali i u drugim oblicima umjetnosti, prihvatiti brojni autori.[73]

---

pretežito u dok. filmu), a zanimljivo je da se kao preteča katkada navodi film Tri Ane (B. Bauer, 1959).; u: Filmski leksikon, Leksikografski zavod Miroslav Krleža -http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=255, posjećeno: 1.8.2019.

[72]Gal Kirn, Dubravka Sekulić, Žiga Testen, *Surfing the Black - Yugoslav Black Wave Cinema and itsTransgressive Moments*, Maastricht: Jan van Eyck Academie, 2012., 20.

[73]Gal Kirn, Dubravka Sekulić, Žiga Testen (bilj. 72), 21.-22.

Slika 8 Tomislav Gotovac, *Happ-naš-Happening* (detalj razbijanja ormara), 1967., izvor: https://www.forgottenheritage.eu/artworks/770/happ-our-happening

Slika 9 Tomislav Gotovac, *Happ-naš-Happening* (detalj bacanja papirnatih lopti u publiku), 1967., izvor: https://www.forgottenheritage.eu/artworks/770/happ-our-happening

Suradnja sa Stojanovićem nije bio jedini njegov doticaj s filmom, već upravo suprotno, njegovo djelovanje gotovo je neodjeljivo od „sedme umjetnosti“ gdje se uspostavio isto kao značajno režisersko ime. Naime, između 19. i 22. prosinca 1963. godine u Zagrebu je održan prvi Genre Experimental Film Festival (GEFF) koji je započeo s okupljanjem i povezivanjem poklonika amaterskog i profesionalnog filma. Prikazano je preko četrdesetak eksperimentalnih filmova, a najveći broj nagrada osvojio je Gotovčev kratkometražni film *Prijepodne jednog fauna*. Film nosi elemente onoga što će američki teoretičar avangardnog filma, P. Adams Sitney u djelu *Visionary film: the American avant-garde*, definirati kao strukturalni film. Radi se o filmu čija je forma predodređena i pojednostavljena te ostavlja najveći dojam na promatrača. Strukturalni film, napominje Sitney, ovisi o sposobnosti promatrača shvaćanju ukupnog poretka filma. Oblikovan vanjskom formom, sam sadržaj strukturalnog filma jest minimalan i njoj podređen. Sitney, nadalje, izdvaja četiri osnovne karakteristike strukturalnog od kojih ne moraju nužno sve biti obuhvaćene u jednom filmu. Prva značajka jest korištenje fiksirane kamera, odnosno primjena kadra koji je fiksiran na prizor iz perspektive promatrača. Zatim se primjenjuje efekt titranja zbog isprekidane prirode filma. Nadalje često se koristi metoda zvana „*loop printing*“, tj. neposredno ponavljanje filmskog snimka bez promjena i varijacija. Posljednja karakteristika jest metoda zamrzavanje slike ekrana. Kao direktnog prethodnika strukturalnog filma autor izdvaja Andyja Warhola koji je u svoje filmove, ranih šezdesetih godina, uveo čak tri od četiri prepoznatih karakteristika (fiksiranu kameru, zamrzavanje slika i *loopprinting.)*.[74] Odvajanjem od komercijalne kinematografije i razvojem eksperimentalnog filma napravljen je značajan korak u filmografiji (ali i umjetnosti općenito) jer je omogućio emancipiranje filma iz sfere klišeja *mainstream* produkcije i otvaranje razvoja umjetničkog izražaja izvan okvira čistog sadržaja i naracije.

Promotrimo li u danom kontekstu Gotovčev film, primjećujemo da je izveden u tri sekvence koje su snimljene fiksiranom kamerom pri kojoj se svaki idući prizor i pristup njegovom snimanju razlikuje od prethodnog. U prvom dijelu filma kadrom dominira statični prizor bolničke terase (**Slika 10**) snimljene u totalu na kojoj su vidljivi pacijenti koji odmaraju. Vidljiva je interakcija, ali i doza humora koju naziremo kada dolazi do svađe oko ležaja između dvojice pacijenata. Film naglim rezom prelazi na drugu sekvencu (**Slika 11**) kojom u krupnom planu dominira prikaz oronulog zida. Posljednja, treća sekvenca (**Slika 12**) izvedena je u srednjem planu gdje možemo vidjeti prizor raskrižja sa stablom, automobilom i

[74]P. Adams Sitney, *Visionary film: the American avant-garde*, Oxford University Press, 2002., 285., 348-349.

kapelicom u pozadini. Iako je kamera fiksirana na jednom mjestu, ona se sada dinamično kreće izmjenjujući zum kamere unaprijed i unatrag. Kadar više nije neprekinuti, već se radi o nizu kadrova istog sadržaja. Film nema narativni karakter, što je i karakteristika strukturalnog film, već nam autor odabranim filmskim strategijama i montažom (prisutnom u posljednjoj sekvenci) sugerira važnost onoga što gledamo. Zvučna podloga u svakoj od triju sekvenci isto se razlikuje te su izvedene poput svojevrsnog zvučnog ready-madea. Prvi dio prati zvuk radio-emisije Glenna Millera te zvučni zapis iz Godardova filma "*Živjeti svoj život*" iz 1962. godine. U drugoj sekvenci simbolična je tišina koja je podloga prizoru oronulog zida. Posljednju sekvencu prati zvuk holivudskog filma Georgea Pala "*Vremenski stroj"* iz 1960. godine. U konačnici Gotovčev film oživljava ideju čiste umjetničke forme koja je izraz slobode filma koja je jedna od umjetnikovih vječnih ideala.[75] Godine nastanka nam zapravo otkrivaju kako je Tomislav Gotovac bio u skladu sa svjetskom scenom i novim kretanjima, bilo u filmu ili drugim oblicima umjetničkog izražavanja. Nije se bojao odstupiti od pravila i vrijednosti koje mu nameće sredina čime je sezao u krugove supkulture, pritom uvodeći novitete i izmjenjujući tradiciju umjetnosti.

[75]Višnja Vukašinović, Prijepodne jednog fauna-samouvjereno gledanje, u: Dokumentarninet (17.4.2017.), https://www.dokumentarni.net/2017/04/17/prijepodne-jednog-fauna-samouvjereno-gledanje/, posjećeno: 5.8.2019.

Slika 10 Tomislav Gotovac, prva sekvenca iz filma Prijepodne jednog fauna, Kinoklub Zagreb, 1963.

Slika 11 Tomislav Gotovac, druga sekvenca iz filma Prijepodne jednog fauna, Kinoklub Zagreb, 1963.

Slika 12 Tomislav Gotovac, treća sekvenca iz filma Prijepodne jednog fauna, Kinoklub Zagreb, 1963.

Njegove minimalističke akcije u obliku uličnog performansa ovjekovječile su prostor Zagreba. Za početak ću izdvojiti primjer „*Akcije 100*“ (Fućkanje) koju je i sam umjetnik istaknuo kao prvu anarhoidnu akciju u Zagrebu. Bila je realizirana na Trgu Republike u okviru 10. muzičkog bijenala, i njegovim pokroviteljstvom, 12. svibnja 1979. godine. Akcija je započela točno u podne, a u nju je bilo uključeno 100 izvođača sa zviždaljkama pod vodstvom Toma Gotovca, njegovim aliasom, te asistentom Ivanom Paićem. U prvom dijelu performansa izvođači su zviždali na Gotovčev znak koji je grupom manipulirao putem megafona i orijentirajući se pomoću partitura ucrtanim u kvadrate na podu. Prilikom akcije Gotovac je bio odjeven u trenirku, prekrivajući oči naočalama, a glavu šiltericom. U drugom dijelu izvođači su izašli iz velikog kvadrata te su sada oni po istoj partituri dirigirali Gotovcu, koji se kretao po prostoru slijedeći notaciju ispisanu unutar manjih kvadrata. Na zaprepaštenje publike sada je fućkanje upotpunio skidanjem komada odjeće sve dok se nije u potpunosti ogolio i tako nastavio obilaziti partiture na tlu. Akcija je predstavila umjetnikovo odvajanje od institucionalnog konteksta pod kojim je realizirana te na svojstven način pokazala umjetnikovo odupiranje uspostavljenim društvenim i reprezentacijskim okvirima.[76] Šokiranost javnosti uslijed skidanja rezultiralo je intervencijom policije, a službenom se izjavom u *Vjesniku* izvršni odbor Muzičkog bijenala, odvojio od nepredviđenog dijela umjetnikova performansa:

U subotu ujutro se za vrijeme projekta Tomislava Gotovca 100 koji se odvija na Trgu Republike između 12 i 12.30 sati, kao sastavni dio otvorenja Muzičkog biennala Zagreb, međunarodnog festivala suvremene glazbe, dogodio nemio događaj od kojeg se Muzički biennale Zagreb kategorički ograđuje, zastupajući mišljenje kojim svako razodijevanje na javnom mjestu vrijeđa javni moral. Dokumentacija o projektu dokazuje da se ništa slično nije moglo predvidjeti. Molimo javnost da to primi na znanje. Izvršni odbor Muzičkog 4 Zagreb 79. (Vjesnik, 13. 5. 1979.)

Česte intervencije nisu zaustavile njegov polet i ustrajnost u izvođenju ekshibicionističkih performansa na frekventnim dijelovima grada, što se može objasniti na temelju intervjua sa Suzanom Marijanić objavljenog u lipanjskom broju *Zareza* 2002. godine:

Kroz čitav život radio sam selekciju […] onda sam zaključio-moram biti performer jer ne mogu drugim ljudima dopustiti-s obzirom na to da sam režiser po vokaciji- da me režiraju u okviru globalne režije. Režirali su me roditelji, škola, sistem - prvo su počeli roditelji-

[76]Oliver Frljić, “100“, u: *Frakcija*, Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, br. 51/52 (2009.), 5.

neprestano padate pod nečiju jurisdikciju. A kad sam u performansu onda sam slobodan;nema nikoga između mene i Boga osim moje volje.

Njegovo golo tijelo postaje prepoznatljivo sredstvo izražavanja umjetnikove slobodne volje. Akcija Tomislava Gotovca *Zagreb, volim te!* iz 1981. godine čini svojevrstan oblik eksplicitnog konfrontiranja sa živom urbanom sredinom, odnosno konvencionalnim prostorom i socijalističko-malograđanskim moralom.[77] Punim nazivom *Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta (Zagreb, volim te!), Hommage Howardu Hawksu i njegovu filmu Hatari* iz 1961. godine, performans je održan 13. studenog 1981. godine i započet točno u podne znakom Gričkog topa. Nakon izlaska iz haustora u Ilici 8 i prolaska ulicom potpuno gol i obrijane glave izrekao je frazu „Zagreb, volim te!“ te potom legao na asfalt i poljubio ga. Nakon samo sedam minuta performans je bio prekinut jer ga je privela policija. Referencu na Hawksov film Gotovac je vidio na jednoj od snimljenih fotografija gdje ga njegov položaj podsjećao na scenu s početka filma koja prikazuje neuspio pokušaj lovaca u hvatanju nosoroga. Tu situaciju Gotovac je simbolično poistovjetio s položajem umjetnika u svom društvu gdje je on u konstantnom bijegu od policijske države. Prema njegovim riječima, nosorog je predstavljao čistu i iskrenu životinju, odnosno "životinju koja ide samo naprijed". Ujedno, Gotovac je povodom navedene akcije-objekta istaknuo da sama riječ hatari na swahiliju znači upomoć, što bi aludiralo da je i ovo bio svojevrsni poziv u pomoć.[78]

Neshvaćene i često u javnosti osuđivane akcije identificirane su kao oličenje građanskog neposluha te su neprestano završavale uplitanjem policije. Tek u kasnijim fazama djelovanja uz naklonost omladinskih novina *Polet* i *Studentski list* koje su osuđivale takve intervencije u okviru umjetničkih akcija one su se smanjile. Dijelili su mišljenje da je uplitanje službenika reda narušavalo umjetničku slobodu pojedinca jer je svaki razlog i u maloj mjeri kontradiktoran službenom sistemu bio povodom za hapšenje.[79] Njegove reakcije na politički sistem, njegovu opresivnu praksu i cenzuru možemo prepoznati na seriji fotografija *Ne čujem, ne vidim, ne govorim* (**Slika 13**) iz 1979., radu poznatom i kao *Tri majmuna.* Umjetnik je prikazan na tri fotografije na kojima blokira osjetila vida, govora i sluha pozivajući se na istočnjačku izreku ‘Ne vidim zlo, ne čujem zlo, ne izgovaram zlo’, što

[77]Ivan Bago, Antonia Majača (bilj. 40), 124-125.
[78]Suzana Marijanić (bilj. 69, 2013.), 463.
[79]Suzana Marijanić (bilj. 69, 2013.), 447.

je moguće povezati s kontekstom u kojem tada djeluje i problemom ograničene slobode izražavanja.[80]

Gotovčeva umjetnička produkcija bila je bez definiranih i jasnih utopijskih namjera koje su se do tada mogle pronaći u umjetnosti. Svojim rušilačkim odnosima i elementima šoka unosio je nemir unutar pozitivno orijentiranog ponašanja socijalističkog građanstva. Svojim tijelom je izvodio mikropolitički događaj kojim se intimni horizont ljudskog života egzibicionistički projektirao u društvenu javnost.[81]

Slika 13 Tomislav Gotovac, *Tri majmuna (Ne čujem, Ne vidim i Ne govorim*), serija fotografija, 1979.

[80]Suzana Marijanić, Mediji i/ili sveto trojstvo–trač, rat i teorije zavjere ili "Na Zapadu ništa novo", u: *InMediasRes*, vol 7, br. 12 (2018.), 1876.

[81]Miško Šuvaković, Seksualna tijela između javnog i intimnog, u: *Zarez* (10.12.2014.)- http://www.zarez.hr/clanci/seksualna-tijela-izmedju-javnog-i-intimnog, posjećeno: 18.8.2019.

4.2.Evolucija žene u radovima Sanje Iveković i Vlaste Delimar

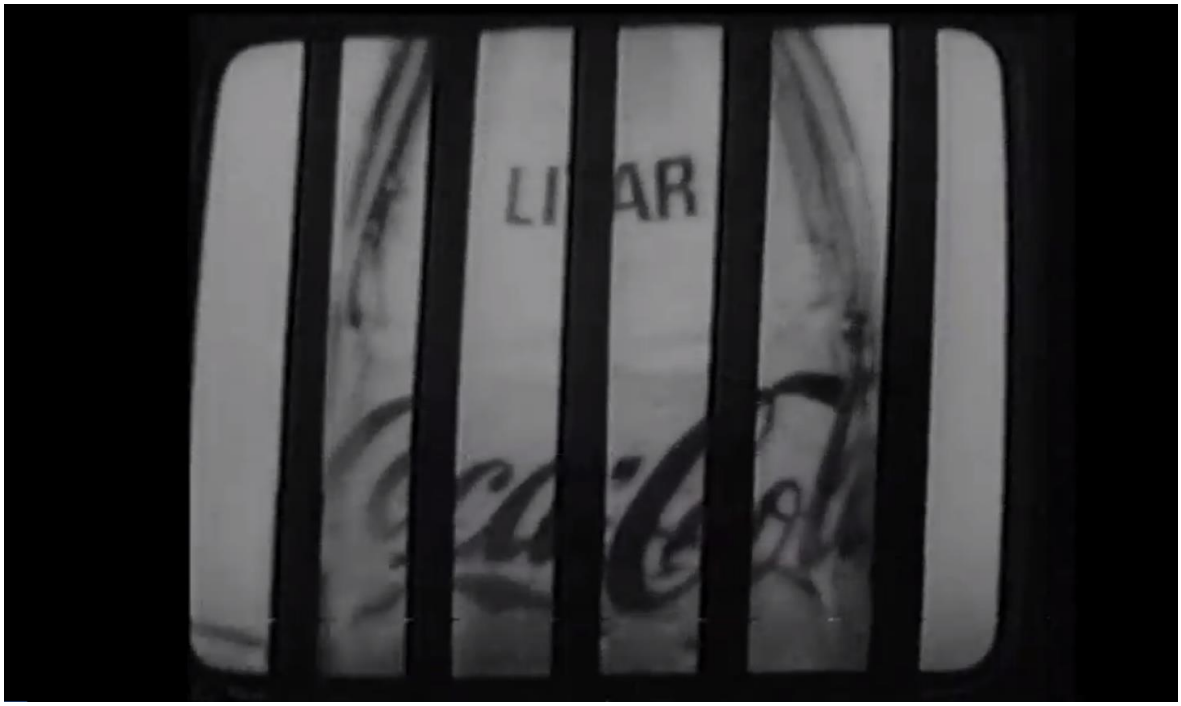
U Hrvatskoj, i većini ostalih zemalja real-socijalizma, jednakost spolova bila je zagarantirana Ustavom, no ona se sukobljavala s tradicionalnim patrijarhalnim vrijednostima što je rezultiralo prividno liberalnim odnosom među spolovima.[82] Ana Šeparović u svom članku „Feministički iskazi u kritičkoj recepciji skupnih izložbi hrvatskih umjetnica" iz 2018. godine ističe kako je u poslijeratnoj socijalističkoj Jugoslaviji ženama *(...) prvi put zakonom zajamčena ravnopravnost, koja je podrazumijevala pravo glasa i pravo odlučivanja, pravo na obrazovanje, zapošljavanje i jednaku cijenu rada, pravo na građanski brak, razvod i jednaka prava pri nasljeđivanju. Ipak, ustavom zajamčena ravnopravnost u praksi je značila dvostruku opterećenost: uz nove poslove žene zadržavaju tradicionalne kućanske*. Pojam feminizma tada nije bio u široj upotrebi te se smatralo da je ženski problem riješen uvođenjem socijalizma. No radilo se samo o deklarativnom poštovanju rodne ravnopravnosti, koja je prikrivala probleme te se činilo kao da oni ne postoje. Ta situacija preslikala se i na umjetničku scenu gdje su u razdoblju pedesetih i šezdesetih godina prevladavali muškarci te nema podataka ni o kakvom obliku ženskog udruživanja. Promjene po tom pitanju nastupit će tek održavanjem izložbi žena umjetnica tijekom 1960-ih koje su se počele organizirati u čast Dana žena (Osmi mart). Prva je takva izložba u Zagrebu bila organizirana 1964. godine u Pionirskom kazalištu na Trešnjevci, a nadalje takve će se izložbe održavati u manje reprezentativnim prostorima.[83]

Dok se na zapadu tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća dominantno javljaju brojni pokreti otpora i borbe za ravnopravnost, s ciljem transformacije društvene stvarnosti, kao što je bio i feminizam, u Hrvatskoj je do jačanja feminističkog pokreta došlo tek 1970-ih godina. Taj period sedamdesetih i osamdesetih godina, smatra Ljiljana Kolešnik, predstavljaju formativno razdoblje feminizma na našem području.[84] Tada sve više jača kritički pristup problemu te se u tom periodu počinju održavati javne tribine s temama o položaju žena, ravnopravnosti spolova i dr. Dok su izložbe Osmoga marta ostale unutar tradicionalnih medija i paradigme visokoga modernizma, svakako treba spomenuti da se krajem 1960-ih na hrvatskoj likovnoj sceni javljaju umjetnice koje odbacuju ideologiju

[82]Ljiljana Kolešnik,Vlasta Delimar-petnaest godina nakon, u: *Život umjetnosti*, vol. 56/57 (1995.), 107.
[83]Ana Šeparović, Feministički iskazi u kritičkoj recepciji skupnih izložbi hrvatskih umjetnica,u: *Ars Adriatica*, br. 8 (2018), 205.
[84]Ljiljana Kolešnik (bilj. 82, 1995.), 107.

visokoga modernizma i potiču pitanja rodnih i seksualnih identiteta.[85] Radi se o Sanji Iveković i Vlasti Delimar, koje čine važan iskorak na našoj umjetničkoj sceni, ne samo zbog javnog djelovanja u okvirima ženskih pitanja već i po tome što su u svojem radu inkorporirale strategije nove umjetničke prakse.

Stapanje socijalizma i ekonomije otvorenog tržišta, 1970-ih godina, duboko se odrazilo na medijsku sliku koja je u velikoj mjeri manipulirala društvom kao jedan od oblika propagande državne doktrine. Taj fenomen prepoznala je i umjetnica Sanja Iveković (r.1949.) koja je međuodnose medija i društva, a posebno medija i žene, učinila ključnim elementom svojih ranijih radova. Tu problematiku možemo sagledati u njenom video-radu iz 1974. godine nazvanom *Sweet violence* (Slatko nasilje) (**Slika 14**). Autorica je na isječak Ekonomsko propagandnog programa Radiotelevizije Zagreb postavila crne zatvorske rešetke s ciljem distanciranja promatrača od fiktivno stvorene medijske realnosti. Tim činom stavila je fokus na subliminalne poruke koje se emitiraju kroz medije i utječu na svakodnevni život čovjeka, odnosno umjetnica nas je simbolički pokušala odvojila od nasilja koje se suptilno odvija preko TV ekrana.



Slika 14 Sanja Iveković, *Sweet violence*, 1974., crno-bijeli video, zbirka MMSU, Rijeka

[85]Ana Šeparović (bilj. 83), 205.

Položaj žene u dominantom muškom svijetu socijalizma (ali i kasnije) jedan je od aspekata njenog rada koji će posebno obilježiti njezin umjetnički opus. Ona je bila prva umjetnica iz svoje generacije u čijim su se radovima počeli graditi temelji feminizma. U razgovoru s Antonijom Majačom iz 2008. godine Iveković je naglasila da se od samog početka svog umjetničkog djelovanja bavila pitanjem identiteta spola i rodnih uloga u društvu. U njemu ističe kako je pokušala razmišljati o vlastitom položaju kao žene u patrijarhalnoj kulturi, koja je, usprkos službenog egalitarizma, uvijek bila prisutna u socijalističkoj Jugoslaviji. Naglašava i fenomen masovnih medija koji imaju važnu posredničku ulogu u kreiranju društvenih vrijednosti. Upravo su se položaj i uloga žene implicirali kroz brojne reklamne blokove (i druge medije) putem koji je politika njihove reprezentacije prerastala u općeprihvaćene norme ponašanja.[86]

Da bismo razumjeli problematiku kojom se umjetnica bavi, moramo razlikovati terminologiju prema kojoj spol označava razlikovne osobine koje su biološki uvjetovane, a rod osobine uvjetovane društvenom okolinom i odgojem. Kako ljudi rađanjem mogu biti ili muškog ili ženskog spola tek tijekom svog odrastanja svaki pojedinac pada pod pritiskom društvenih konvencija koje mu nalažu da se ponaša u skladu sa svojom pretpostavljenom ulogom. Rodni stereotipi prema tome obuhvaćaju načine ponašanja ili neke osobine koje se smatraju karakteristične za žene, odnosno muškarce te su pojedine tijekom vremena izdvajaju i svojim sustavnim naglašavanjem prerastaju u društveno prihvaćene norme ponašanja, odijevanja, izgleda itd.[87]

U tom kontekstu možemo razmotriti istraživanja rodnih stereotipa u reklamama u razdoblju 1970-ih godina, ona su pokazala da su se žene najčešće prikazivale *(...) u ulogama kućanica ili radnica s niskim primanjima i malom kupovnom moći. Žene su uglavnom prikazivane u reklamama za kućanske aparate, sredstva za čišćenje, lijekove i odjeću, a muškarci u reklamama za automobile, putovanja, alkoholna pića, cigarete i banke. Takvim prikazivanjem reklame ostavljaju poruku da je ženi mjesto u kući, u društvu ona ne donosi važne odluke niti obavlja važne poslove, potrebna joj je muška zaštita, a muškarci ju doživljavaju kao seksualni objekt.*[88] Sagledavajući te činjenice lakše razumijemo preokupaciju medijskom slikom i buđenje duha feminizma u radu Sanje Iveković.

---

[86]Antonia Majaca, Sanja Iveković, Feminism, Activism and Historicisation, u: *n.paradoxa*, vol.23 (2009.), 5-13.
[87]Irena Sever Globan, Mateja Plenković i Vanesa Varga, Reklame i rodni stereotipi: važnost medijske pismenosti, u: *Media, culture and public relations*, vol.9, br. 1-2 (2018), 82.
[88]Irena Sever Globan, Mateja Plenković, Vanesa Varga (bilj. 87), 84.

Slika 15 (gore) i **Slika 16** (**dolje)** Sanja Iveković, fotografije iz serije *Tragedija jedne Venere* s podtekstom „Već u visokom društvu“, 1975.

Veći iskorak na umjetničkoj sceni predstavlja njena prva samostalna izložba održana u prosincu 1976. godine u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, samo dvije godine prije prve velike međunarodne feminističke konferencije u Beogradu. Izložba je nosila naziv *Dokumenti 1949. - 1976.*, a izloženi radovi pokazali su njenu dosljednost feminističkom stavu kroz njihovu tematsku i sadržajnu koncepciju. Radi se ponovo o djelima koja problematiziraju položaj žene u društvu, reprezentacije žena u medijima i medijskoj okolini općenito u radovima kao što su: *Osam suza (1976.), Struktura (1975./76.) i Dvostruki život (1975.).* Ona otvara i novu polemiku, a to je pitanje vlastitog položaja kao žene umjetnice u umjetničkom sustavu kroz seriju od dvadeset parova fotografija iz ciklusa *Tragedija jedne Venere* iz 1975. godine **(Slika 15 i 16).** Iveković na ironičan način pristupa usporedbi svog života sa životom Marilyn Monroe naglašavajući da je afirmiranje statusa zvijezde slično prihvaćanju umjetnice u društvu te je on krajnji rezultat propagandnog „star-sistema".[89] Davor Matičević je u katalogu izložbe (1976.) istaknuo kako je umjetnica na sebi svojstven način *(...) prezentirala i interpretirala lažne mitove i ideale, odnosno pseudpotrebe, koje se nameću publici mass-medijima kao rezultat vladajućih vrijednosti odnosno imperativi „imagea" i ponašanja*.[90]

Jedan od njenih kontroverznijih radova jest performans *Trokut* (**Slika 17**) iz 1979. godine koji je umjetnica izvela na balkonu stana u Savskoj ulici u Zagrebu tijekom spektakla Titova posjeta gradu. Sam performans ostao je zabilježen s par autoričinih fotografija i opisom, koji cijelosti prenosim.[91]

Trokut

vrijeme: 18 min.

Akcija se događa na dan kad je najavljen dolazak Predsjednika u grad, a u njoj sudjeluju tri osobe:

1) osoba koja je na krovu hotela koji se nalazi preko puta zgrade u kojoj stanujem,

2) čuvara reda koji se nalazi na ulici ispred zgrade

3) i ja na balkonu zgrade.

[89]Davor Matičević, Sanja Iveković: Dokumenti 1949.-1976., u: Suvremena umjetnička praksa, Duriew, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2011., 175.-179.
[90]Isto, 178.
[91]Izidor Barši, Trougao Sanje iveković (I. deo), u: *DeMatrijalizacija umetnosti*- http://dematerijalizacijaumetnosti.com/trougao-sanje-ivekovic-i-deo/, posjećeno: 14.8.2019.

Zahvaljujući betonskoj ogradi balkona, samo osoba na krovu može vidjeti i pratiti akciju. Pretpostavljam da ta osoba ima dalekozor i voki-toki uređaj, pomoću kojeg može stupiti u kontakt sa čuvarima reda na ulici.

Akcija započinje mojim izlaskom na balkon. Iznosim dvije stolice, bocu whiskeya, cigarete, knjige. Sjedim, pijem, pušim i čitam. Zatim zadižem suknju i činim geste kao da masturbiram. Nakon nekog vremena zvoni zvono na vratima mog stana i preko kućnog telefona osoba koja se identificira kao službeno lice naređuje da se „uklone sve osobe i stvari sa balkona". Time je akcija završena.

Savska 1

Zagreb, 10. svibnja, 1979.

Umjetnica je kao mjesto izvođenja performansa odabrala balkon kao simbolični prostor koji spaja privatnost stana s javnim prostorom, odnosno javnom sferom. Naime, za početak ću se osvrnuti na sam motiv balkona i njegovu simboliku u umjetnosti čiju je korelaciju u svom tekstu razradila Bojana Pejić (1998.). Balkon je arhitektonski element koji proširuje neku građevinu prema vanjskom prostoru, prema ulici. No bez obzira što on seže u javnu sferu, nije u cijelosti njen dio što aludira na određenu zatvorenost ili ograničenost. Kroz povijest balkoni, galerije ili slični prostori bila su mjesta rezervirana smo za žene preko kojih bi one s distance promatrale svijet i participirale u događaju samo svojim pogledom. Najčešće se takva ikonografija primjenjivala u slikarstvu, a posebice u razdoblju impresionizma, vremenu kada se počinje uvažavati prisutnost žene u javnom prostoru ali još uvijek bez namjere njihova zastupanja. Žena ima pasivnu uloga promatrača koja je bila u suprotnosti s aktivnom ulogom muškarca kojeg karakterizira fizički pokret i mobilnost u društvu te mu je predodređena javna sfera. Žena na balkonu predstavlja *mise en scène*[92] s indicijama rodnosti koja je upisanu u dijalektiku privatnog i javnog. Stoga možemo zaključiti kako simbolika balkona implicira na prividnu slobodu koju posjeduje žena prema kojoj ona može promatrati svijet oko sebe, ali istovremeno postaje predmetom promatranja. U vidu performansa balkon postaje centralni element koji pokreče pitanje kontrolirane slobode, granice i odnosa između javnog i privatnog.[93]

Performans je zabilježen u četiri fotografije koje su aranžirane na način da centralna fotografija prikazuje paradu i prolazak Tita u automobilu kroz ulicu prepunu ljudi. Iznad nje je postavljena fotografija zgrade sa suprotne strane balkona na čijem se krovu nalazi jedva

[92]U filmskoj terminologiji ima doslovni prijevodu „postavljanje na scenu", odnosno umjetno kreiranje prizora ili promišljeno aranžiranje predmeta na sceni s ciljem kreiranja određene narative.

[93]Bojana Pejić,Metonymical Moves, u: *Sanja Iveković: Is this My True Face,* Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1998., 27-28.

vidljiva ljudska figura. Trećom fotografijom smještenom ispod centralne dominira prikaz nacionalne zastave SFRJ koja dominira iznad okupljene grupe ljudi, a posljednja fotografija s desne strane od središnje prikazuje Sanju Iveković koja sjedi na balkonu i čita knjigu Thomasa Burtona Bottomorea „*Elites and Society*“ iz 1964. godine. Provokativni čin mastrubacije u trenutku prolaska predsjednika i konačna intervencija agenata tajne policije naglašava labilnost fiktivne granice između privatnog i javnog. Bojana Pejić u tekstu *Metonymical Moves* (1998.) daje zanimljivu interpretaciju prema kojoj ističe da je osiguranje na paradi postavljeno kroz cijelu predsjedničku rutu ulice s ciljem fizičke zaštite osobe predsjednika, no suprotno fizičkom oni su se okrenuli vizualnom očuvanju reda. Točnije službenici su prosudili da je stanje naloženog reda narušeno nedisciplinirani tijelom na balkonu. Tim činom autorica implicira na moć državnog aparata koji u svakom trenutku ima mogućnost deklarirati privatnu sferu javnom ukoliko postoji opasnost od ugrožavanja sustava. U ovom slučaju prijetnja je bila ona, nedisciplinirana žena. Ovaj rad se prema tome ne dotiče samo problematike političke represije žena u javnoj sferi već i puno većeg problema koji se odnosi na cenzuru i ograničavanje slobode govora i izražavanja koji nadilaze pitanje spola.

Slika 17 Sanja Iveković, *Trokut*, 1979., performans, 18 min, Zagreb

Dok se Sanja Iveković jasno proklamira kao feministica, Vlasta Delimar (r.1956.) za sebe ne dijeli isto mišljenje, već su njezini radovi identificirani kao dio ženske umjetnosti koja nužno ne mora afirmirati stavove feminizma, odnosno kako naglašava Ljiljana Kolešnik (1995.), njezin pristup često je radikalniji te se ne upisuje u krugove feminističke umjetnosti zbog izostanka određenog ideološkog angažmana. Ono što karakterizira njenu umjetnost jest nadilaženje zone intimnog prema univerzalnim pitanjima. Način na koji ona proživljava i stvara umjetnost uvelike se odnosi na njeno tijelo koje postaje osnovni materijal kojim umjetnica "stvara". Njeno tijelo prezentirano je u svojoj čistoći, najčešće golo, bez implementacija komercijalne ljepote jer suprotno tome, kako naglašava Kolešnik (1995.) *(...) tijelo koje je transformirano prema zakonitostima koje su mu izvanjske nije niti lijepo niti ružno - ono je tek potvrda nemogućnosti autentične egzistencije i gubljenja identiteta.*[94] Njeno tijelo je jedina i prava istina te pomoću njega pristupa svojim radovima s namjerom rušenja onovremene ideološke cenzure nagog tijela i očekivanih obrazaca ponašanja.[95] Ona se u jednakoj mjeri obraća muškarcu i ženi, ali je prema ženi posebno uznemirujuća jer drastično govori o prirodi ženske pozicije.

Početak njenog djelovanja obilježilo je druženje s *Grupom šestorice autora* te kasnije okupljanja RZU u Podroomu. Upravo sa Željkom Jermanom, jednim od protagonista Grupe šestorice autora, izvodi svoje prve performanse. Pod praksom te grupe ona se razvijala te je u razgovoru sa Suzanom Marijanić 2003. godine istaknula značajan utjecaj koji su članovi grupe ostavili na nju. *Dečki su mi dali puno više nego Akademija. Bili smo sličnog senzibiliteta te sam vrlo brzo prepoznala one vrijednosti koje su kasnije zadovoljile moj razvojni put. Sviđao mi se njihov prkos prema društvenim konvencijama, spremnost na rizik, eksperiment, doza anarhizma, tolerancija i poštivanje drugog.*[96]

Rani period njenog rada, u razdoblju od 1979. do 1981. godine Željko Jerman podijelio je u tri osnovna ciklusa: *Transformacije, Asocijacije i Komunikacije.* U *Transformacijama* umjetnica nastoji kroz mijenjanje vlastitog vizualnog identiteta i transformiranjem vlastite slike ponovno pronaći put do sebe same, odnosno kako ističe Jerman do svoje prirodne vlastitosti. Radovi u ciklusu *Asocijacija* temelje se na vlastitim iskustvima umjetnice, ali i na njenim razmišljanjima o odnosima među spolovima koja se dotiču nekih njenih moralnih i etičkih preokupacija. Oni predstavljaju svojevrsnu reakciju na patrijarhalno društvo, a u sebi nose veliku količinu cinizma. Posljednji ciklus *Komunikacija*

[94]Ljiljana Kolešnik (bilj. 82, 1995.), 109.
[95]Suzana Marijanić (bilj. 69, 2013.), 542.
[96]Suzana Marijanić (bilj. 69, 2013.), 614.

obilježava nastojanje umjetnice da na što neposredniji način komunicira s publikom služeći se raznim sredstvima, a pritom da izrazi i sebe. Primjer pristupa toj temi jest akcija koju je izvela na otvorenju izložbe *Neposredno-posredna komunikacija* dijeleći prisutnima svoje fotografije s natpisom „na spomen i dugo sjećanje“. U ovom slučaju s primateljem ostvaruje neposrednu komunikaciju koji će kasnije uz sliku i poruku posredno komunicirati.[97]

U njihovim zajedničkim performansima *Pokušaj poistovjećivanja* (1979.), *Desimbolizacija* (1980.), *Taktilna komunikacija* (1981.) *M i Ž* (1983.) Delimar i Jerman propituju muško-ženske odnose uspostavljene na temelju postojećih prototipova onoga što vežemo uz muško, odnosno žensko. Ovdje izdvajam primjer *Desimbolizacije* **(Slika 18)**, performansa koji predstavlja spajanje identifikatora dva spola. Delimar je na svoje golo tijelo upisala simbol za ženski spol, a Jerman na svoje za muški, nakon toga su svoja tijela obojili u boje koje se stereotipno vežu uz spolove, dakle Vlasta u ružičasto, a Jerman u plavo. Konačna postupak „desimbolizacije“ odvio se prianjanjem njihovih tijela jedno uz drugo gdje je došlo do miješanja znakova i boja te je krajnji rezultat tog postupka bilo nestajanje oznaka i njihova istovjetnost.

Iz ciklusa *Asocijacija* izdvajam akciju „*Farbanje jaja*“ (**Slika 19**) održana na Cresu 1980. godine gdje je umjetnica skupini muškaraca obojila testise. Situaciju je opisala u razgovoru s Milanom Božićem *(...) Tada smo gotovo svi radili akcije. Kako sam tada bila početnik, za mene je to bio dobar uvod u performans i daljnji rad. Najluđa je bila akcija Farbanje jaja na Cresu gdje smo si kao tadašnja Radna zajednica umjetnika organizirali umjetničku koloniju. Dobili smo za to neku lovu, ravnopravno je podijelili i nekoliko dana radili. Spavali smo u šatorima i pod vedrim nebom. Publika su bili slučajni prolaznici koji su šetali obalom jer smo radili na samoj obali uz more. Dečkima sam farbala jaja u boji po njihovoj želji.*[98]

Ovaj rad kao i u drugim njenim radovima umjetnica kontinuirano dolazi do nesputanog oslobađanja spolnosti koji pritom, kako je naglasio Željko Jerman (…) *konfrontiraju s feminističkim ekstravagantnim stavovima, koji odbacuju spolnost žene. Akcentirajući naturalističku istinu tjelesne ovisnosti i privlačenja, ona bez predrasuda radi seriju radova s muškim spolovilima (...)*, pritom se on tom izjavom nadovezao na rad „Kurac volim“ iz 1981.godine koji je izazvao izrazito negativne reakcije.

---

[97]Željko Jerman, Likovni odgoj: Vlasta Delimar "Volim kurac", u: *Studentski list*, br. 796 (1982.), 30.

[98]Milan Božić, Vlasta Delimar, Performans kao prepričavanje života i “putovanje kroz druge”, u: *Treća,* vol. 7, br. 1-2 (2005.), 97.

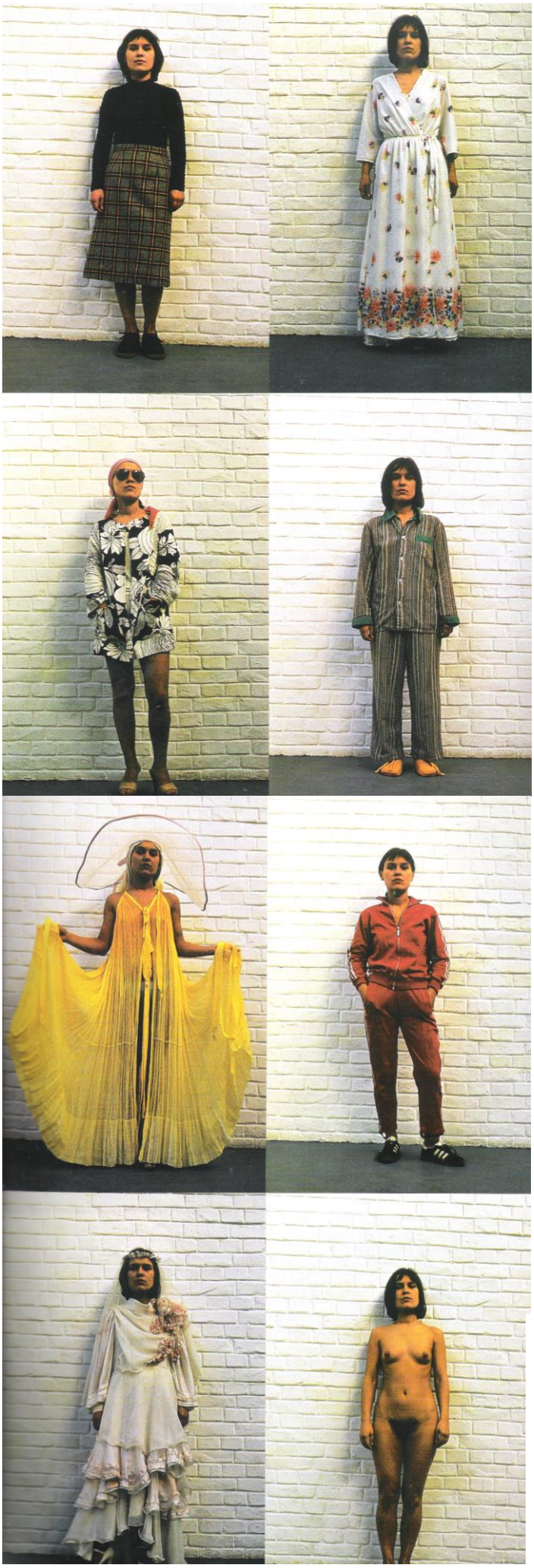
Slika 18 Vlasta Delimar, Željko Jerman, *Desimbolizacija,* SKC Beograd, 1980.

Slika 19 Vlasta Delimar (RZU), *Farbanje jaja* , 1980., Cres, Umjetnička kolonija (21. Juni)

U okviru ciklusa *Transformacije* umjetnica je izvela svoj prvi samostalni performans *Transformacija ličnosti kroz odjeću, šminku i frizuru* (**Slika 20)** 1980. godine, a izvela ga je u Galeriji Studentskog centra u Zagrebu. Ideju performansa umjetnica je bazirala na „antimodnoj“ reviji s njom u glavnoj ulozi. U više navrata koristila je razne odjevne predmete, mijenjala frizuru i šminku, a na kraju se pojavljuje naga i to sve kako bi ukazala na mogućnost prividnog mijenjanja vanjštine. Transformacijom Vlasta nastoji istaknuti važnost osobnosti i duhovnosti koju ljudska bića posjeduju, ali ju sustavno marginaliziraju, te uputiti na prolaznost izvanjskog nakon čega nam preostaje jedina istina – naše tijelo.[99] Umjetnica je problematizirala ono izvanjsko što se mijenja dodavanjem šminke, odječe i asesoara, a pritom je stavila naglasak da to ne utječe na ono unutrašnje, odnosno ne može promijeniti ono što je istinsko, a to je sam identitet osobe. U procesu prilagodbe nesvjesno nametnutim idealima čovjek gubi sebe. Ovdje zapravo vidimo kritiku ideala ljepote ili suvremenih trendova uljepšavanja koji nastaju s ciljem stvaranja osjećaja pripadnosti društvenoj masi. Naime, stvarajući lažnu sliku sebe čovjek potiskuje svoje pravo „ja“ te postaje žrtvom površnog sustava vrijednosti prema kojem se oblikuje, ali i prema kojem počinje objektivizirati druge. Kroz prirodan izgled umjetnica je željela istaknuti primarnost duha što je manifestirano u njenoj konačnoj nagosti. Veliki značaj nagog tijela u performansima umjetnica je istaknula u razgovoru s Ružicom Šimunović. Napominje kako ljudski duh može užasavati vlastita erotika, koja je prema Delimar neizostavni dio ljudske egzistencije, te živi u nama isprepletena s našim emocionalnim životom. Erotika predstavlja čisti zanos i slobodu te joj se tijelo kao takvo činilo prigodnom materijom za njenu ekspresiju.[100]

Vlastin performans na tragu je ranijih radova kritike industrije ljepote i manipulacije medijske slike Sanje Iveković, primjerice djela *Indstrukcije br.1*. iz 1976. godine i *Make up-Makedown* iz 1978. godine. U oba slučaja riječ je o video radovima koji se kritički osvrću na nametnute ideale koje propagira industrija ljepote i mediji. Osvrnemo li se na video rad *Make up-Make Down* Iveković nešto duže od pet minuta izvodi rutinu šminkanja koja se zbog neuobičajeno sporih pokreta pretvara iz obične radnje u fetišistički ritual. U krupnom planom dominira dekolte i ruke s fokusom na intimne pokrete kojim umjetnica rukuje šminkom, primjerice otvaranje i zatvaranje korektora ili otvaranje ruža za usne, pretvarajući ih u senzualne radnje. Bit ovog rada jest nerealno izražena vizija ženstvenosti u društvu koja se

[99]Suzana Marijanić (bilj. 69, 2013.), 545.
[100]Ružica Šimunović, Tijelo u dijalogu: ženske performativne prakse u Hrvatskoj, Zagreb: Duriex, 2016., 100-101.



Slika 20 Vlasta Delimar, *Transformacija ličnosti kroz odjeću, šminku i frizuru,* Zagreb, galerija Studentskog centra,1980.

nudi na stranicama modnih ženskih časopisa.[101] Umjetnica naglašava kako su pojmovi ženstvenosti i ljepote uništeni nametnutom estetikom potrošačkog društva. Usporedimo li ovaj rad s performansom *Transformacije ličnosti* Vlaste Delimar, obje autorice nude kritiku nametnutim idealima ljepote i njihovoj sveprisutnosti, no Iveković svoj rad razrađuje na razini fetiša potrošačkog društva, dok Delimar seže u dublju problematizaciju fenomena. Delimar svojom prolongiranom izvedbom putem simuliranja revije, dodatno postiže u naglašavanju negativnih aspekata problema, a pritom uspostavlja intimniji odnos s publikom gdje sam oblik izravnog performansa potpomaže jačanju dojma i poruke. Kroz obrnuti postupak odnosno svojevrsnim „striptizom", umjetnica je skidanjem svega sa sebe aludirala na nužnost odbacivanje tih površnih vrijednosti s ciljem prihvaćanja sebe samog, svog izvornog i pravog identiteta. Svojevremeno, njenom bezobzirnom naglašavanju golog tijela, likovna kritika i mediji nisu bili naklonjeni te su joj dali etiketu „žene koja se skida" smatrajući njen rad opsjednutim čovjekovom biologijom koja nerijetko graniči s vulgarnošću. Uzmemo li za primjer uličnu akciju *Evo ti kurac, evo ti pička* izvedenu na Tkalčićevoj u Zagrebu 1982. godine. Njome je Delimar poticala javno progovaranje o temi seksualnosti i slobodi njene ekspresije. Sama akcija sastojala se od dijeljenja papirića, ali na onima koje je davala ženama pisalo je „Evo ti kurac", a na onima koji su bili namijenjeni muškarcima „Evo ti pička". Reakcije prolaznika bile su podijeljene, no muškarci su prema svjedočenjima Vlaste Delimar bili skloniji suradnji. Ova akcija sukladna je njenom interesu koji se javlja u radovima iz 1980-ih godina, a u velikoj mjeri se dotiču tema vezanih uz spolnost i položaj žene u oslobođenom društvu o kojima se nije željelo javno raspravljati, odnosno bile su svojevrstan tabu.[102]

Istih godina Sanja Iveković zauzima jači politički angažman u svojim djelima jer kroz kritički okvir započinje komentirati različite aspekte državne moći. Tako u je video-radu *Osobni rezovi* iz 1982. godine ponovno izvršila razotkrivanje represivne uloge totalitarne prošlosti i izvela dekonstrukciju politike.[103]

Bez obzira gledamo li djelovanje Vlaste Delimar kroz prizmu ženske umjetnosti s elementima provokacije ili Sanju Iveković kroz prizmu feminističke umjetnosti i elemente zalaganja, ono što im je zajedničko jesu dvostruka inkorporacija lika žene, koju možemo sagledati prvo u njihovom vlastitom uspostavljanju kao umjetnica na dominantnoj muškoj

[101]Muzej moderne i suvremene umjetnosti-http://www.zbirka.mmsu.hr/Predmet/3571/o/1/1/-1/l/2375/-1/-1/-1/-1/-1/-1/-1/-1/9,posjećeno: 12.8.2019.
[102]Suzana Marijanić (bilj. 69, 2013.), 542.-545.
[103]Roxana Marocci (bilj. 60), 22.

likovnoj sceni i drugo prihvaćanjem žene kao jednog od osnovnih elemenata kojim se bave. Njihovo djelovanje bilo je dovoljno glasno da izazove reakcije svoje društvene sredine, a sama tematika žene kroz njihove radove otvorila je mnoge druge poglede koji nadilaze pitanje stereotipova. Stoga je nedvojbeno da je njihov značaj za evoluciju žene svakako imao važnu ulogu na prostoru bivše Socijalističke Republike Hrvatske, ali i šire regije.

4.4. Goran Trbuljak - umjetnik bez eksponata

Poput brojnih drugih umjetnika, koji se spominju u okvirima nove umjetničke prakse, a koji su dematerijalizaciju umjetnosti vidjeli kao nužnost, Goran Trbuljak (r. 1948.) razvijao je takav jezik. U svom radu, početkom sedamdesetih godina, eliminirao je bilo kakvu materijalnu podlogu umjetničkog djela u korist njegove čiste verbalne formulacije. Prisvajanjem pojmovne razine, odnosno koristeći kao glavni medij riječ, on je isključio čistu vizualnu percepciju umjetničkog djela dopirući do njegove metavizualne pojavnosti. Primjer jedne takve formulacije s elementima metafizičkog jest: „Gledajući površinu B pokušaj čuti glazbu J. S. Bacha“ (1971.), gdje umjetnik nagovještava postojanje auditivnog samo jezičnim svojstvima. Sezanje izvan granica materije čine njegovo djelovanje važnim doprinosom na polju konceptualne umjetnosti.[104] Izjavu umjetnika „ja nisam imao eksponate, nego samo izložbe“ ne možemo shvatiti doslovno već ju se treba razmatrati u smislu njegova ne pristajanja uz materijalnost umjetničkih objekta te posezanjem za konceptualnom praksom u umjetnosti. Ješa Denegri je svojevremeno umjetnika istaknuo kao jedinog autora koji je svjesno i bez ustručavanja svojom „estetikom šutnje“ ulazio u rizik od nerazumijevanja zbog postepenog lišavanja materije.[105]

Spajanje elemenata konceptualne umjetnosti i kritike postalo je osnovnim motivom njegova rada, a javlja se već u njegovoj prvoj akciji, krajem šezdesetih godina, gdje on reflektira svoj stav o poziciju sebe kao umjetnika. Smatrao je kako bez obzira što svim silama nastoji ući u sferu institucija umjetnosti, on se nalazio daleko izvan njenog radara. Taj njegov prvi čin odnosio se na guranja prsta kroz rupu Galerije suvremene umjetnosti bez znanja uprave. U njemu se dakle skriva kritika sustava koji uzima tu slobodu svojevoljnog

[104]Ješa Denegri, Goran Trbuljak, u: *Razlozi za drugu liniju: za novu umjetnost sedamdesetih,* Novi Sad, 2007., 424.-425.

[105]Ješa Denegri, *Retrospektiva-Goran Trbuljak,* Beograd: Salon Muzeja savremene umetnosti, 1981., bez paginacije

propisivanja pravila prema kojima se određuje što je, odnosno što nije umjetnički čin.[106] Ova akcija nije bila zabilježena u trenutku kada se dogodila no bez namjere propitivanja istinitosti događaja, puno značajnija nam je pozadina tog čina koji krije kritiku sustava institucije te nagoviješta „politiku“ budućeg umjetnikovog rada.

Umjetnik je kontinuiranom autoanalizom težio definiranju vlastitog karaktera djelovanja i njegova uključivanja u postojeću kulturnu klimu. Prirodu i posljedice njegove prakse determinirale su unutrašnje i vanjske, odnosno individualne i socijalne, okolnosti koje on propituje prije same izvedbe. Prema Ješi Denegriju (1981.) *(...) njegovo djelo funkcionira kao metajezička formulacija vezana uz neki teorijski ili praktični problemu umjetnosti.“*[107] Stoga se njegov rad dovodi u neposrednu vezu s kontekstom u kojem stvara, a kojeg definira činjenica da je umjetnik u potpunosti izgubio nadmoć nad „sistemom“.

U radovima umjetnika uočavamo jednu od njegovih osnovnih preokupacija, a odnosi se na brojna pitanja vezanih upravo uz sam „sistem“ umjetnosti u čiju valjanost društvo u cjelini ne sumnja. U seriji *O galerijama* u obliku svojevrsne ankete 1973. godine Trbuljak je posjetio brojne galerije u Parizu koje su se specijalizirale za nove umjetničke pojave, ali i vodeće institucije za modernu umjetnost (CNAC, *Muse d'art moderne dela Ville de Paris)* i bez da se identificira postavio im je pitanje žele li oni među svojim programima izlagati njegove radove. Svi odgovori odreda bili su negativni. Nakon samo mjesec dana još jednom je posjetio iste ustanove, ali ne više kao anoniman autor već se predstavio svojim punim imenom uz priloženu potpunu dokumentaciju svog rada i djelovanja, odnosno njegovu kritiku, publikacije radova u časopisima, pozive na sudjelovanje na manifestacijama itd. Zapravo sve ono što potvrđuje umjetnika u svijetu umjetnosti. Ovaj puta odgovori su ipak varirali od pozitivnih, ali i do ponovnih odbijanja kod kojih su se sada navodili konkretni razlozi kao što je neuklapanje u postojeću koncepciju. U konačnici ovaj svojevrsni eksperiment pokazao je da sama interna struktura djela ne igra odlučujuću ulogu o njegovu prihvaćanju. Ono što se pokazalo kao neizostavni faktor jest pitanje renomiranosti samog umjetnika. Prihvaćenost i prepoznatljivost umjetnikova imena na tržištu i u javnosti je ono što mu osigurava mjesto i ulazak u sferu institucija dok djela anonimnog umjetnika ostaju izvan „sistema“ umjetnosti bez obzira na njegovu kvalitetu. [108]

---

[106]Ivana Bago, Činjenica da postoji institucionalna kritika važnija je od onoga što bi o njoj moglo biti napisano, u: *Život umjetnosti*, vol.80, br. 1 (2007.), 10.
[107]Ješa Denegri (bilj. 105, 1981.), bez paginacije
[108]Ješa Denegri (bilj. 104, 2007.), 427.-429.

Na tragu analize koju je umjetnik izvršio kroz ranije opisanu anketu i druge radove iz serije *O galerijama,* on u periodu od 1971. do 1973.godine izvršava kritiku kulturne i društvene potražnje umjetnikova rada te komercijalnog optjecaja umjetnina predstavljenu u tri izložbe na kojima izlaže plakate sa sljedećim natpisima :

1. Galerija Studentskog centra, Zagreb, 1971.godine (**Slika 21):**

NE ŽELIM POKAZATI NIŠTA NOVO NI ORIGINALNO

2. Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1973.godine:

ČINJENICA DA JE NEKOM DANA MOGUĆNOST DA NAPRAVI IZLOŽBU, VAŽNIJE JE OD ONOGA ŠTO ĆE NA TOJ IZLOŽBI BITI POKAZANO.

3.Studio galerije suvremene umjetnosti, 1979.godine:

NE ŽELIM POKAZATI NIŠTA NOVO NI ORIGINALNO, ČINJENICA DA JE NEKOM DANA MOGUĆNOST DA NAPRAVI IZLOŽBU, VAŽNIJE JE OD ONOGA ŠTO ĆE NA TOJ IZLOŽBI BITI POKAZANO; OVOM IZLOŽBOM ODRŽAVAM KONTINUITET U SVOM RADU.

Plakat s prve izložbe zapravo je reakcija na pritisak koji se kontinuirano stavlja na umjetnike za neprestanim pružanjem jedinstvenih inovacija u svom radu. Taj učinak nerijetko djeluje vrlo negativno na umjetnika usporavajući njegov razvoj te onemogućava njegovo normalo funkcioniranje. Kao posljedica toga jest padanje pod trendom neproblemske hiperprodukcije s nadom da rade nešto novo i originalno. Druga izložba kritički se osvrće na galerijske institucije koje stavljaju sebi na volju kreiranja umjetničkih vrijednosti te odlučivanja tko ima pravo koristiti njihov prostor jer on tko za to dobije priliku dobiva status priznatog umjetnika. Kad Trbuljak sam dobiva priliku za to on ju je iskoristio da pokretanje pitanja o tom problemu i njegovim posljedicama. Posljednjom izložbom želio je prikazati na kontinuitet u svom radu koji je opstao bez obzira na oštre odnose s umjetničkim sustavom i njegovim nametnutim sistemom vrijednosti.[109] Njegov postupak dematerijalizacije prešao je granice čiste konceptualnosti u dekonstrukciju umjetničkog djelovanja i demistificiranje modernističkog sistema valorizacije umjetnosti. Ivana Bago donosi ironijski zaključak ovog rada koji se temelji na činjenici *(...) da se njime stvara nova paradigma u kontekstu hrvatske suvremene umjetnosti, pa se svakim sljedećim radom koji odbacuje konvencionalne*

[109]Ješa Denegri (bilj. 105, 1981.), bez paginacije

mehanizme proizvodnje i prezentacije umjetnosti njegov autor sve više afirmira unutar sustava u kojem djeluje, što nas, dakako, opet vraća u neminovnost institucionalizacije strategija institucionalne kritike.[110] Na taj način zapravo naglašava zatvoreni krug cijelog sustava.

Slika 21 Goran Trbuljak, *Ne želim pokazati ništa novo i originalno*, GSC Zagreb, 1971.

[110]Ivana Bago (bilj. 106, 2007.), 10.

Osim kritike institucija, Trbuljaka je zanimao odnosa društva i umjetnika, na što je stavio naglasak u nekoliko svojih radova. Prvi rad („*Ovaj rad utorkom i petkom vrijed 1000 ND, ostale dane ništa*“) iz 1970. godine temelji se na problematici uspostave komercijalne vrijednosti umjetničkog djela koja je u suvremenom društvu neizostavna praksa u okviru cjelokupnog tržišta umjetnina. Drugi rad proveo je na ulicama Zagreba pod parolom “*Umjetnik je onaj kome drugi za to dadu priliku*“, a radilo se o svojevrsno referendumu u javnosti. Proveden je 1. veljače 1972. godine, a na njemu su mogli prisustvovati svi ljudi bez obzira na status, obrazovanje ili poznavanje umjetnosti. Dakle, obični građani koji su trebali odlučiti je li osoba čije je ime zapisano na listiću umjetnik ili nije, odnosno je li Goran Trbuljak umjetnik ili nije. Od 500 glasačkih listića, koliko ih je bilo podijeljeno, na 259 bio je pozitivan odgovor, a na 204 negativan, pa je tako za umjetnika izabrana osoba čije djelo i ime glasači prije toga nisu poznavali. Ovim postupkom umjetnik je htio simulirati postupak uspostavljanja statusa umjetnika u očima javnosti te kroz ponudu sistemskih odgovora, da ili ne, ukazao na njegovu banalnost.[111]

Nena Baljković zaključuje kako se njegova kritika „stjecanja imena“ na umjetničkoj sceni temelji na kapitalističkom sustavu razmjene. Naime, umjetničko djelo ekvivalentno je svakoj drugoj robi koja ovisi o njenom plasmanu na tržištu i njegovom interesu za istu. Takvom se sustavu, navodi dalje autorica, umjetnik želio suprotstaviti izrađujući anonimne radove koje je pristao potpisati tek nakon što je dobio potvrdu da će njegov rad biti izložen u galeriji. Dodatno, sam uspjeh umjetnika u konačnici nije u ovisan o kvaliteti njegova rada već o njegovoj slici koja je „stvorena“ u javnosti, najčešće putem medija. Do takvog zaključka je došao jer je više puta pronašao svoje ime krivo napisano u novinskim člancima. U konačnici cijeli taj postupak uspostavljanja imena i prihvaćanja umjetnika na sceni podsjeća na negativni koncept zvjezdanog sistema u kojem je ime to što prodaje robu.[112]

[111]Nena Baljković, Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak, Grupa šestorice autor, u: *Nova umjetnička praksa:1966.-1978.*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978., 32.
[112]Nena Baljković (bilj. 111), 33.

4.3.Prošireno polje konceptualnosti - kritika, parodija i apsurd u djelima Mladen Stilinovića

Nakon 1968. godine unutar klime alternativnih i kontrakulturalnih pokreta s jasnim naglaskom na provokaciji odvija se razvoj konceptualne umjetnost koji na prostoru Jugoslavije traje sve do osamdesetih godina 20. stoljeća. Njenu srž predstavlja ideja, centralni pojam koji umjetničko djelo pretvara u misaoni proces. On propituje, analizira i istražuje jezične, medijske i oblikovne zamisli umjetnosti, ali i njezinih vrijednosti, značenje i kontekst te njezinu ulogu u okviru javnog prostora te cjelokupnog svijeta umjetnosti. Razvoj konceptualne umjetnosti, kako bilježi Uzelac (2017.), već je potkraj šezdesetih godina počeo izlaziti iz određenog sustava propitivanja i istraživanja položaja umjetnosti i počeo razmatrati važnost umjetničke reakcije na dominantnu društvenu moć. Ubrzo je u konceptualni splet počeo ulaziti skup različitih umjetničkih praksi napuštajući time čisti likovni izričaj u svrhu kreiranja novih jezičnih sustava. Oni su se realizirali kroz različite medije, lokacije i nove pristupe u samom postupku izvršavanju djela s ciljem razotkrivanja socijalnih konstrukcija.[113] Osvrnemo li se na djelovanje konceptualnih umjetnika na prostoru Hrvatske period je obilježila aktivnost nekolicine grupa na dva posebno značajna punktova, a to su Split (*Crveni peristil*) i Zagreb (*Grupa penzioner Tihomir Simčić* i *Grupa šestorice autora*), naravno i uz prisutnost individualnih istupa umjetnika kao što su: Dalibor Martinis, Sanja Iveković, Goran Trbuljak i drugi.

Značajna ličnost na području konceptualne umjetnosti bio je Mladen Stilinović (1947.-2016.) čije je značajno razdoblje djelovanja obilježila pripadnost *Grupi šestorice autora*, na čiji ću se rad ukratko osvrnuti. Grupa je počela s zajedničkim djelovanjem 11. svibnja 1975. godine, a specifična je po izrazito neformalnim uvjetima rada. Njihovu praksu obilježila je ulica, odnosno izravno djelovanje u autentičnoj urbanoj sredini grada. Uz Mladena Stilinovića njeni članovi bili su: Željko Jerman, Boris Demur, Sven Stilinović, Vlado Martek i Fedor Vučemilović. Zajedno su izvodili tzv. izložbe-akcije na posebno selektiranim lokacijama koje bi potpomogle predstavljanju određene elaboracije identificiranog problema. U što većoj mjeri pokušali su izbjegavati zatvorene i formalne galerijske prostore, a kada to nije bilo moguće oni su ih pretvarali u svojevrsna poprišta, mjesta akcije, dijaloga i kontinuiranog zbivanja.[114]

---

[113]Sonja Briski Uzelac (bilj. 64), 266.
[114]Nena Baljković (bilj. 111.), 33.

Takav pristup, kojim su na licu mjesta stvarali ili izlagali već gotove radove, zapravo je bilo u skladu s njihovom težnjom uspostavljanja direktnog odnosa s publikom. Sam termin izložba-akcija prvi put se javlja na njihovoj pozivnici za izložbu-akciju u naselju Sopot u Šenoinoj ulici 29. svibnja 1975. godine. Svaki od članova prezentirao je neki problemski interes. Jerman je tom prilikom izložio fotografije s vlastitom prijavom u pionire i prve pričesti komparirajući odnos ideologije i religije, Martek je izložio svoj rad *Dvostruko čitanje knjige u prirodi,* Sven Stilinović izložio je fotografije pod nazivom *Komparacija razvoja slikarstva i nerazvoja fotografije,* a Mladen Stilinović četiri fotografije iz serije *Ja, ti, moje, tvoje* i fotografije s natpisima *Trava* i *Zabranjeno hodanje pločnikom* (**Slika 22**) koju je zalijepio na pločnik, čime je zapravo pokušao ispitati granice do kojih pojedinac poštuje strategije vlasti.[115]

Slika 22 Mladen Stilinović, Zabranjeno hodanje pločnikom, Grupa šestorice autora, izložba-akcija u Šenoinoj ulici u Sopotu, 29. svibnja 1975.

[115]Patricia Počanić, Umjetnost na rubu grada: intervencije umjetnika u javnom prostoru Novog Zagreba 1970-ih godina, u:*Peristil,* vol. 60, br. 1 (2017.), 155-156.

Budući da se radilo o grupi sa sličnim ciljevima, važno je napomenuti da članovi nisu bile uniformne ličnosti, već uspostavljene individualne osobnosti s vlastitim problemskim interesima, poljima rada i neovisnom umjetničkom produkcijom. U slučaju Mladena Stilinovića konceptualna artikulacija djelovanja preokupirana je međuodnosom tekstualnog i vizualnog znaka te njegove komunikacijske vrijednosti. Njegovo konceptualno shvaćanje nije strogo vezano uz analitičko i lingvističko istraživanje jezika već seže u sferu njegove upotrebe u svrhu razmjene značenja uvjetovanog aktualnom i povijesnom dimenzijom autora.[116] Tvrdnja umjetnika „Nema umjetnosti bez posljedica", iskazuje vlastitu svijest o društvenoj uvjetovanosti suvremene umjetnosti unutar konkretnih povijesnih prilika u kojima nastajete ona iznosi spoznaju o neizbježnosti socijalno–političkih kontekstualizacija i posljedica koje obilježavaju djelovanje umjetnika. Njegov angažman nije temeljen na ideji izmjene društvene stvarnosti već na njenoj dekonstrukciji i demistifikaciji s dozom ironije, subverzije, diverzije i cinizma. Sedamdesete godine prošlog stoljeća, kako u svom eseju o umjetniku ističe Ješa Denegri, upravo je korištenje samostalne riječi ili njihovo uklapanje u kratke rečenice, poput parola ili poslovica, bilo dominantni postupak i mediji Stilinovićevih umjetničkih iskaza. On ih je lišio čistog lingvističkog analitičkog i tautološkog smjera stavljajući naglasak na njihova metaforijska i alegorijska značenja. Često je u strukturu svojih djela, osim riječi i znaka, uključivao i druge materijale (novčanice, tanjure, tkanine itd.) te se uz to ponekad koristi i bojom sa svrhom ostvarivanja simboličnosti. U njegovu opusu kao repetativni element pojavljuje se korištenje crvene boje koja u sebi ima duboko ukorijenjene negativne konotacije.[117]

Zanimanje za jezik javlja se od najranije faze umjetnikova djelovanja, primarno jezik povezan s vizualnim znakom u kolažima u kojima se koristi poetičkim, političkim i svakodnevnim govorom. On nije sprezao pred eksperimentiranjem te se iskušao u brojnim medijima i materijalima od papira, plastike i folije do tkanine, fotografije, različite vrste potrošne robe i filmom. Ideološka moć jezika ga je intrigirala te je kroz svoje radove pokušao pronaći način njegove destrukcije. Takve naznake nalazimo u filmu bez zvuka, *Početnica 1, 2, 3* iz 1973. godine strukturiranom u tri dijela. On je samo jedan u nizu primjera bavljenja jezikom sada s naglaskom na „*odnos verbalnog, foničkog i vizualnog znaka*." Drugi dio filma posebno je zanimljiv jer je umjetnik pokušao izvršiti svojevrsnu destrukciju smisla jezika na primjeru vlastite pjesme. Dekompoziciju je izvršio na način da je svaku riječ prikazao u

[116]Sonja Briski Uzelac (bilj. 64), 268.
[117]Ješa Denegri, Mladen Stilinović, Avantgarde Museum, -https://www.avantgarde-museum.com/hr/jesa-denegri-mladen-stilinovic-croatian~no6440/, posjećeno: 18.8.2019.

posebnom kadru. Svaka riječ pritom je bila projicirana na ekranu dulje nego što nam je zaista bilo potrebno za čitanje te riječi. Tim postupkom umjetnik je kreirao osjećaj nestabilnosti teksta, odnosno svaka veza sljedeće riječi s prethodnom bila je narušena. U trenutku kada smo došli do zadnje riječi značenje, inače vrlo jednostavne pjesme, bilo je uništeno.[118]

Kao jedan oblik umjetničkog angažmana konceptualna umjetnost je zauzela važno mjesto u kontekstu nove „alternativne" umjetničke prakse, a posebno nakon revolucionarne 1968. godine kada i u okvirima socijalističke ideologije zauzima svojevrsnu subverzivnu ulogu. To se pokazalo kroz način bavljenja jezikom, medijem, institucijama ili nekim drugim normiranim vrijednostima društva. Primjerice takve konceptualne strategije u umjetnosti posebno su se primjenjivale na konkretne sustave moći u državi koji su nad njima imali kontrolu. Umjetnici su ponekad konceptualnu praksu dovodili do radikalizacije što je zapravo predstavljalo njihovu reakciju i kritiku na subordiniranosti vlastitog položaja ili položaja umjetnosti unutar konkretnog sustava moći. Radikalno ovdje zapravo označava rušilački odnos prema konstituciji moći, pomoću kojih takve umjetničke prakse interveniraju u stanje kulture i društva.[119]

Iako je komponiranje riječi kojima se koristi Mladen Stilinović naizgled hermetično, takve strukture uvijek imaju određeni povod nastajanja te razmatranjem njihova konteksta možemo naslutiti oštrinu umjetnikove ironije. *Iza tih napisa i naziva kriju se, zapravo, tvrdnje koje smjeraju na različite anomalije i deformacije društvenog i političkog poretka u kome umjetnik živi i djeluje.*[120]

Godine 1977. na ružičastoj tkanini crvenim slovima umjetnik je zapisao: „*Napad na moju umjetnost napad je na socijalizam i napredak"* (**Slika 23**). U obliku svojevrsnog ready-madea umjetnik je preuzeo formulaciju „Napad na postignuća revolucije je napad na socijalizam i napredak" izvučenu iz već postojećeg političkog govora i samo zamijenio uloge glavnog aktera unutar dvaju monoloških izraza. Razlika koja se u tonu poruke osjeća jest značajna. Naime, više to ne govori autoritarni državni aparat već sam individualni umjetnik sa svojim slabim glasom. Ovdje se ne uspostavlja interakcija jer se socijalističke fraze nisu pozivale na dijalog, već upravo suprotno sadržavale su svojevrsnu prijetnju zamaskiranu u revolucionarnom ruhu. U trenutku kada je umjetnik promijenio kolektivan govor u govor

[118]Branka Stipančić, Auction of Red -https://mladenstilinovic.com/texts/auction-of-red -a-look-at-the-70s/, posjećeno: 18.8.2019.
[119]Karla Lebhaft (bilj. 37), 1-2.
[120]Ješa Denegri, Mladen Stilinović, Avantgarde Museum, -https://www.avantgarde-museum.com/hr/jesa-denegri-mladen-stilinovic-croatian~no6440/, posjećeno: 18.8.2019.

pojedinca taj govor je izgubio svoju snagu i postao besmislena, gotovo apsurdna izjava. Koristeći se tehnikama ironije i paradoksa, Stilinović je preuzeo brutalnost ovog političkog govora na sebe te je takozvana „zlouporaba“ socijalističkog govora postala vidljiva kao manipulacija. Drugim riječima, pita se na koji način manipulirati onime što manipulira tobom.[121]

Branka Stipančić naglašava kako se koristio jezičnim formulacijama poput nekih poslovica ili političkih slogana u svrhu istraživanja autoritarnog nametanja dogmatskih istina. Stoga njegova djela često poprimaju formu svojevrsnog slogana istovjetan onima koji se koriste na kolektivnim demonstracijama, no umjetnik ih modificira implementacijom vlastitog teksta i time manipulira njegovim značenjem. Najčešće takve jezične konstrukcije piše nevještim rukopisom na kartonskoj podlozi koje sam naziva „kartonskim dizajnom“. Primjerice u radovima kao što su „*Rad ne može ne postojati*“ iz 1976. godine ili „*Rad je bolest-Karl Marx“* iz 1981.godine on dovodi u pitanje razumijevanje rada kao sredstvo zarade za život (plaćeni rad), odnosno pitanje zaposlenja kao baze socijalističkog, ali i kapitalističkog društva.[122]

Slika 23 Mladen Stilinović, *Napad na moju umjetnost napad je na socijalizam i napredak,* 1977.

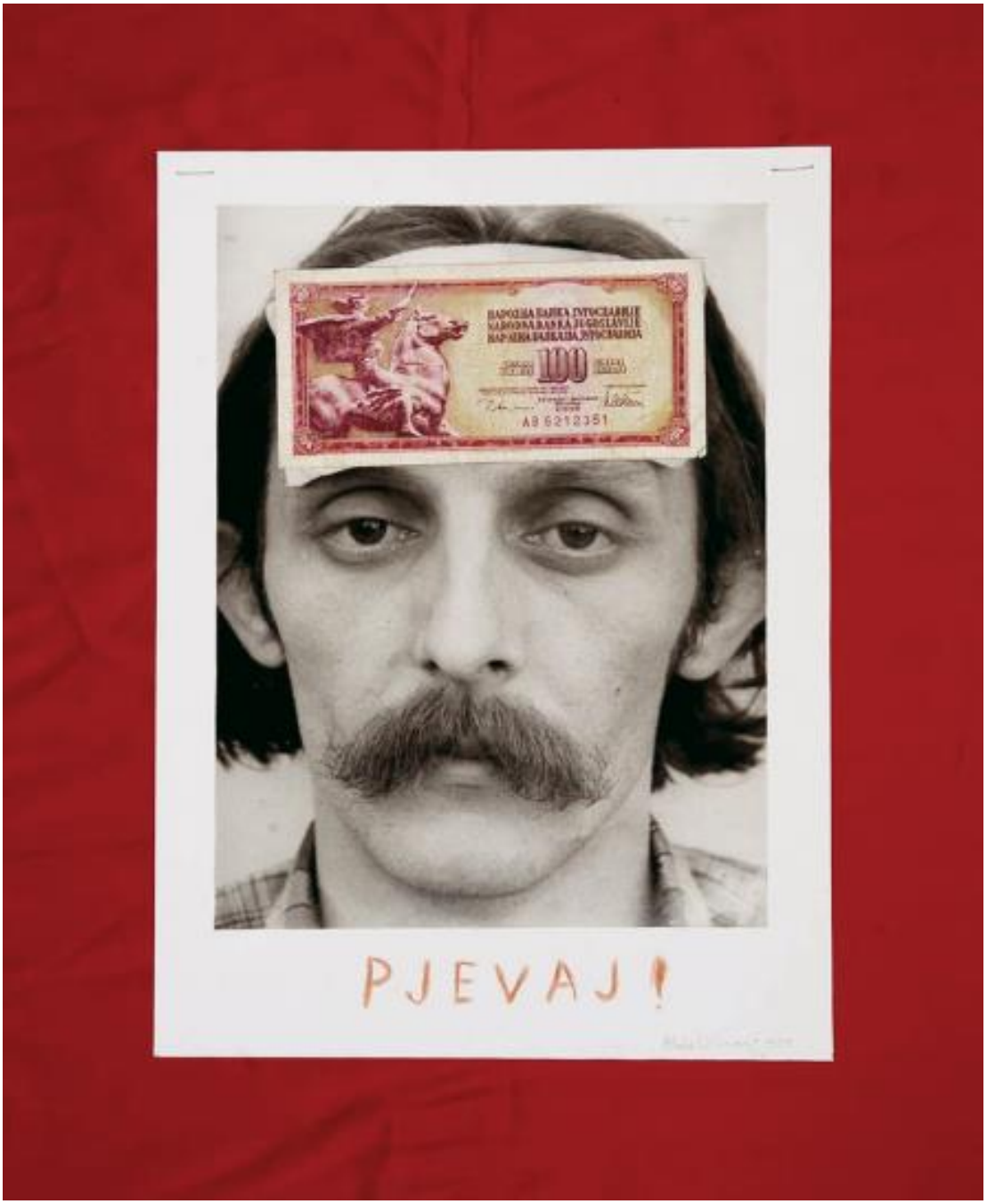
[121]Branka Stipančić (bilj. 118), bez paginacije
[122]Branka Stipančić (bilj. 118), bez paginacije

Sedamdesetih godina 20.stoljeća, uslijed bujanja konceptualne prakse, ponovo se aktualizirala rasprava o „smrti umjetnosti“ koju su još u prethodnom stoljeću pokrenuli Hegel, Heine i Heidegger. Izazvan tom situacijom, Stilinović se ponovno okreće jezičnoj ironiji zapisujući na ružičastoj tkanini crvenim slovima: *Čujem da se govori o smrti umjetnosti, smrt umjetnosti je smrt umjetnika. Mene netko hoće ubiti, upomoć*. Sam umjetnik komentirao je rad u tom kontekstu u razgovoru s Snježanom Samac za *Vijenac* (2012.)[123]:

U Galeriji suvremene umjetnosti teoretičari Bašičević, Putar i Bek pratili su filozofiju te bili skloni raspravama o smrti umjetnosti i kako će ona promijeniti tijek. Kada se govori o smrti umjetnosti, u tom filozofskom diskursu, nitko ne govori ukoliko umre umjetnost, umrijet će i umjetnik, pa sam ja onda taj rad spustio na nižu razinu.

Pojedine radove umjetnik je realizirao u obliku umjetničkih knjiga. *Nemam vremena* iz 1979/1983.godine jedan je od tih primjera, a ono što ju čini zanimljivom jest neprekidno ponavljanje fraze „nemam vremena“ u obliku proznog teksta na više od stotinu stranica. Različita je samo uvodna posveta koja glasi: *Ovu knjigu napisao sam kad nisam imao vremena. Molim čitatelje daje čitaju kad nemaju vremena.* Djelo možemo shvaćati ironično kao apsurdni konstrukt koji predstavlja paradoksalni interpretativni obrat u procesu semioze, odnosno čini suprotno od onoga što govori te predstavlja umjetnikov rušilački odnosi prema društvenom licemjeru. Slični efekt ostvaruje i u seriji fotografija iz 1978. godine nazvanoj *Umjetnik radi* koja upravo suprotno nazivu prikazuje umjetnika dok spava u krevetu. Sam povod tome bila je praksa moderne kulture koja u pretjeranoj mjeri kroz razne medije filma, tiska, fotografije i dr. nastoji ostaviti fizički trag procesa umjetnikova rada.[124] No osim čisto dokumentacijske potvrde, fotografije imaju puno oštriju kritiku koja se često pronalazi u području umjetnikova djelovanja, a to je naglašavanje kulture i mentaliteta društva u postojećoj domeni pretjerane idealizacije rada. On problematizira način na koji okolina percipira umjetnike, koja se prema njima često odnosi kao prema „parazitima“ jer oni za razliku od „običnih“ građana nisu naučeni obavljati „društveno koristan posao.“[125]

[123]Snježana Samac, Za mene je umjetnost istina, u: *Vijenac*, br. 490/491 (2012.)- http://www.matica.hr/vijenac/490/za-mene-je-umjetnost-istina-18598/, posjećeno: 18.8.2019.
[124]Sonja Briski Uzelac (bilj. 64), 268.
[125]Silvia Kaličić, Mladen Stilinović, u: *inter(aktiv)* -http://www.andreja.org/interaktiv/stilinovic.htm, posjećeno: 15.8.2019.



Slika 24 Mladen Stilinović, *Pjevaj!,* 1980., novčanica, olovka, papir, umjetna svila, 66 x 57 cm

Pitanje morala društva, ali i samog umjetnika, postiže u radu *Pjevaj!* (**Slika 24**) iz 1980. godine. Ono što umjetnik apostrofira jest tipični oblik kavanskog ponašanja koji se najčešće povezuje uz pojedine provincijske sredine. Nerijetko se uz njega veže lijepljenje novčanica na čelo ili stavljanje istog među grudi pjevačice u trenutku zanosa atmosferom ili glazbom. Upravo se na tu situaciju referirao u ovome djelu. Prikazana je fotografija s njegovim portretom na čije čelo je postavljena novčanica s ispisanom naredbom „*Pjevaj!*“. Projicirajući ulogu kavanske pjevačice, kroz povezivanje svog lika i teksta, umjetnik potiče na razmišljanje o stvarnom odnosu prema njegovoj profesiji, ali i prema samoj ličnosti umjetnika.[126] Govori o podčinjenosti umjetnika ili pojedinca pod onim tko zbog posjedovanja novca ima mogućnost njihovom manipulacijom.

Kao posljednji element analize njegova rada moramo se osvrnuti na korištenje boje kao jednog od njegovih osnovnih sredstava izražavanja. Važno je istaknuti kako naš kulturni identiteti i povijesni kontekst u kojem se razvijamo ili smo se razvijali, predodređuju načine čitanja i pripisivanje specifične simbolike određenoj boji. Stoga ako djelo nema konkretnu logiku čitanja (bez obzira bila to minimalna umjetnost, apstrakcija, konceptualna umjetnost…), sama boja može kod pojedinca prouzrokovati različite načine čitanja i interpretacije, ovisno o cjelokupnom kontekstu iz kojeg on dolazi. Sukladno rečenom, umjetnika su posebno provocirali nametljivi i zaštićeni socijalistički simboli, a svakako je jedan od tih nedodirljivih simbola tadašnje socijalističke države bila - crvena. S time na umu imao je namjeru izvršiti svojevrsnu desimbolizaciju crvene. Iako su takvi radovi, kako zaključuje Branka Stipančić, poprimali tautološku strukturu, oni nisu bili samo analitičkog i samorefleksivnog karaktera, već su predstavljali anarhični revolt protiv socijalnog simbolizma. Umjetnik je smatrao kako bi doživljaj boje trebao biti na razini individualnog iskustva, a ne na razini ideološkog, koji kontinuirano oduzima tu mogućnost. No autorica napominje kako ni on sam nije nevin u tom postupku jer uzima crvenu i radi s njom što hoće, definirajući ponovo novi identitet boje riječima, materijalom te nakraju djelom u cjelini.[127]

Radovi Mladena Stilinovića značajni su zbog toga što predstavljaju praksu koja nadilazi čisto vizualnu dimenziju umjetnosti kroz unošenje svojih djela u sferu mentalnog, dok istovremeno „konceptualnost“ zadržava na razinama razumljivog. Razlog tome pronalazimo u činjenici da je on uvijek reflektirao kontekst prostora i vremena u kojem je

[126]Davor Matičević, Mladen Stilinović: Pjevaj!, u:*Suvremena umjetnička praksa*, Duriew, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2011., 186.
[127]Branka Stipančić (bilj. 118), bez paginacije

stvarao, odnosno kako naglašava Davor Matičević (1980.,isto 2011.), njegovi radovi operirali su s čistim *(...) idejama istine ili tautoloških tumačenja, ali u ovoj sredini bez strogo određenih umjetničkih koncepata, a i drugih specifičnosti, postojala je uvijek veza sa socijalnim kontekstom.*[128] Stoga njegov rad na najbolji način zapravo opisuje ideju odnosa umjetnosti i stvarnog života.

[128]Davor Matičević (bilj. 126), 192.

Zaključak

Rane avangarde označile su točku preokreta u umjetnosti. One su postale simbolom borbe protiv jednodimenzionalnog pogleda na umjetnost kroz prizmu tradicionalnih sustava vrijednosti koji se temeljio na lijepom, odnosno estetskoj kvaliteti vizualnog sadržaja i formi. Pojavom dadaizma nagovijestila su se buduća nastojanja u umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata postavljanjem jačeg naglaska na kritičnost i samokritičnost umjetnosti. Posebno od šezdesetih godina 20. stoljeća sve češće će se napuštati problematika koja je okupirala ranu avangardu prema društveno angažiranoj umjetnosti koja se manifestira u stvarnom vremenu i prostoru, kao njezinog odraza. Eliminacijom materije fizičkog umjetničkog objekta granice umjetnosti su se znatno proširile kroz proces - akciju ili kroz bilo koji drugi oblik angažmana. Novo poimanje umjetničkog djela omogućilo je eksperimentiranje s novim medijima, uključivanje multimedijalnosti te novih oblika komunikacije kroz inkluziju publike u sudjelovanje i stvaranje umjetničkog djela. U trenucima dok je još uvijek modernistička umjetnost dominirala službenim institucijama te je bila pod okriljem svojevrsnog sistematskog elitizma, „alternativna“ umjetnost skraja šezdesetih i sedamdesetih godina uživala je svoju slobodu.

Godina 1968. bila je ključna točka koja je otvorila brojna vrata novim alternativnim oblicima razmišljanja, producirajući brojne nove kontrakulturalne pokrete. Mahom nove generacije umjetnika zauzele su taj buntovni duh i odvojile se od opresivnog sustava moći. *Nova umjetnička praksa* pod svojim okriljem obuhvaćala je mlade individualce, ali i umjetničke grupe koje su pokazale otpor čitavom sustavu utemeljenom na tradicionalnim vrijednostima i orijentiranom prema prošlosti, te se svaki od njih, na sebi svojstven način i bez obzira na zadržavanje marginalnog statusa, zalagao za budućnost umjetnosti.

Izdvojenim primjerima nastojala sam prikazati različite radikalne istupe umjetnika koji su se kroz svoj jedinstven oblik oduprli tradicionalnim vrijednostima u društvu, borili se za novu praksu u umjetnosti koja ne priznaje ustaljene konvencije ranijih razdoblja te naposljetku uspostaviti sebe kao pravovaljano ime u svijetu umjetnosti. *RZU Podroom, Crveni Peristil* te pojedinci kao što su Tomislav Gotovc, Sanja Iveković, Vlasta Delimar, Gorana Trbuljak i Mladen Stilinović izdvojeni su zbog specifičnih pristupa ranije navedenim problemima te zbog specifične uže veze s Hrvatskom sredinom u okviru cijelog fenomena *nove umjetničke prakse* u kontekstu bivše Jugoslavije. Svi oni su na sebi svojstven način i svojim više ili manje anarhističkim duhom, postupcima i inovativnim idejama otvorili vrata umjetnosti prema novom stoljeću.

Popis ilustracija

1. Raoul Hausmann, *Duh našeg vremena*, 1919., 32,5 x 21 x 20 cm, asamblaž, Pariz, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
2. Rješenje za naslovnicu, *Zenit br.17./18.*, 335x240 mm, 1922.
3. Asger Jorn, *L'avant-garde se rend pas* (Avangarde se neće predati), 1962., 73 × 60 cm, ulje na platnu, Kolekcija Pierre i Micky Alechinsky
4. Josip Vaništa, *Srebrna linija na bijeloj pozadini*, ulje na platnu, 1964.
5. Josip Vaništa, *'Vodoravni format platna / širina 180 cm / visina 140 cm / cijela površina bijela / sredinom platna vodoravno teče srebrna linija (širina 180 cm, visina 3 cm)*, 1964.
6. Crveni peristil, *akcija Crveni peristil*, 1968., 500X700 mm, fotograf: Zvonimir Buljević
7. Izložba žena i muškaraca, Galerija Studentskog centra, 26. lipnja 1969.,fotograf:VladimirJakolić, izvor: Digitalna zbirka Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti
8. Tomislav Gotovac, *Happ-naš-Happening* (detalj razbijanja ormara), 1967., izvor: https://www.forgottenheritage.eu/artworks/770/happ-our-happening
9. Tomislav Gotovac, *Happ-naš-Happening* (detalj bacanja papirnatih lopti u publiku), 1967., izvor: https://www.forgottenheritage.eu/artworks/770/happ-our-happening
10. Tomislav Gotovac, prva sekvenca iz filma Prijepodne jednog fauna, Kinoklub Zagreb, 1963.
11. Tomislav Gotovac, druga sekvenca iz filma Prijepodne jednog fauna, Kinoklub Zagreb, 1963.
12. Tomislav Gotovac, treća sekvenca iz filma Prijepodne jednog fauna, Kinoklub Zagreb, 1963.
13. Tomislav Gotovac, Tri majmuna (Ne čujem, Ne vidim i Ne govorim), serija fotografija, 1979.
14. Sanja Iveković, *Sweet violence*, 1974., crno-bijeli video, zbirka MMSU, Rijeka
15. Sanja Iveković, fotografija iz serije *Tragedija jedne Venere* s podtekstom „Već u visokom društvu“, 1975.
16. Sanja Iveković, fotografija iz serije *Tragedija jedne Venere*, 1975.
17. Sanja Iveković,*Trokut*,1979., performans, 18 min, Zagreb
18. Vlasta Delimar, Željko Jerman, *Desimbolizacija*, SKC Beograd, 1980.

19. Vlasta Delimar (RZU), *Farbanje jaja*, 1980., Cres, Umjetnička kolonija (21. Juni)
20. Vlasta Delimar, *Transformacija ličnosti kroz odjeću, šminku i frizuru*, Zagreb, galerija Studentskog centra, 1980.
21. Goran Trbuljak, *Ne želim pokazati ništa novo i originalno*, plakat, GSC Zagreb, 1971.
22. Mladen Stilinović, *Zabranjeno hodanje pločnikom,* Grupa šestorice autora, izložba-akcija u Šenoinoj ulici u Sopotu, 29. svibnja 1975.
23. Mladen Stilinović, *Napad na moju umjetnost napad je na socijalizam i napredak*, crvena slova na ružičastoj tkanini, 1977.
24. Mladen Stilinović, *Pjevaj!*, 1980., novčanica, olovka, papir, umjetna svila, 66 x 57 cm

Prilozi

Prilog 1. Gorgona (Radoslav Putar), *Domaća zadaća-proljeće*, 1962., 301x299, tiposkript, papir

24.

Domaća zadaća:

P R O L J E Ć E

Poznato je po mnogim opisima.Svjedoče o njemu bezbrojni kalendari,novinske vijesti,pjesme i kiše.Neki su vrlo rijetki izvještaji dobri.Postoji i iscrpna dokumentacija:fotografije,slike i meteorološke prognoze i analize.Posve su jasno odredjeni i svi uvjeti koji ga prate i dopuštaju mu da nastane.Započne.Kažu:Stiglo je.Granulo.Jednom tvrde da je zakasnilo.Drugiput:uranilo.Dodijeljeni su mu:glavni blagdan i biljeg - jaje.U tom je fenomenu jajeta uostalom ,sadržano i sve potrebno da se predodžba većine pučanstva korisno upotrebi.Ona odgovara iskrenoj i općoj potrebi svakoga da se vrati u toplo.Na početak.U neuništivo govno.Na taj je način utvrdjeno i u isti mah zanijekano sve što se dogodilo, pravilno je ocijenjeno i uspostavljeno je vječno čekanje novog polaska prema onom što se još nije dogodilo.-Prema svemu tome, stvar bi morala biti vrlo značajna.Postoje svi razlozi da je uvažimo.

Netko je stoga preuzeo hvalevrijedni zadatak da sve datume provjeri,ispita opise,usporedi slike i fotografije,statistički sredi sve meteorološke podatke,pobroji i prepiše sve pjesme. sastavi kataloge,registre,prokopa sve arhive, evidentira sve zapisnike,prouči sva svjedočanstva,dokaze,raspravi nejasnoće sa pozvanim stručnjacima,pročita svu naučnu literaturu,posavjetuje se s velikim brojem očevidaca i nekih žrtava.Taj je rad konačno urodio golemim količinama egzaktne naučne gradje:nastali su cijeli stogovi zapisaka,bilježaka,nota,analiza,sinteza i elaborata.

Sve je smješteno u jednoj staroj palači.Pune su sve dvorane,hodnici, hodnici i tavani. Na kraju je iz svega - pomoću vrlo jednostavne i pouzdane metode zbrajanja - dobiven slijedeći zaključak: pokazala se zanimljiva i očito neoboriva činjenica da je bila posrijedi i vrlo je dugo potrajala kobna i noprostiva zabuna: Sezone o koj je riječ - uopće nema.Nije je ni bilo.Posve je nema.I ne može ni biti.

Zato pvom učenom skupu predlažem da se zaduži jedan član naše javno-tajne i tajno-javne organizacije,da sastavi kompletni, upotrebljivi i izvedivi projekt proljeća.Neophodno je potrebno.

Prilog 2. Želimir Koščević, Nacrt dekreta o demokratizaciji umjetnosti (s obrazloženjem), u: *Novine galerije Studenskog centra*, br.22. 1970., 81.

akcija „total"

galerija studentskog centra zagreb savska 25

nacrt dekreta o demokratizaciji umjetnosti (s obrazloženjem)

1. Ukida se: slikarstvo, kiparstvo, grafičarstvo, primijenjene umjetnosti, industrijsko oblikovanje, arhitektura i urbanizam.
2. Zabranjuje se nadalje: svaka djelatnost na području povijesti umjetnosti, a posebno tako zvana likovna kritika.
3. Obustavljaju se: sve izložbe u svim galerijama, muzejima, izložbenim i umjetničkim paviljonima.

Obrazloženje

Nemoćni da shvate svoje vlastito vrijeme, nosioci disciplina poput slikarstva, kiparstva, grafike i primijenjenih umjetnosti svjesno mistificiraju svoj posao, kako bi obavijeni plavičastim oblačićima mogli nesmetano proizvoditi laži s okusom ozona s Parnasa, servirati publici kao istinu, Mediterana, posavskih ravnica, ličkog kamena, uzburkanog života velegrada, epske duše naroda i njegove patnje pod Turcima i drugim okupatorima. Esnaf sv. Luke pretvorio se u masovnu organizaciju čarobnjaka i čarobnica koji nas uporno uvjeravaju da svijet nije takav kakvog ga vidimo, već takav, kakvog ga oni vidovito vide. Pri tom se koriste sva sredstva, koriste se svi jezici našeg stoljeća, od onih već pomalo otrcanih, pa do onih »en vague«, ne bi li laž bila uvjerljivija, šarmantnija ili modernija, ili sve što bilo, a za volju Merkurova blagoslova i kiše zlatnika. Estetskom ortodoksnošću, tolerantnom prema sitnim herezama, po mogućnosti iz istoga lonca, mažu se oči svjetini pred etičkom bezličnošću i bezidejnošću svih onih koji rade na neki način, po nekom stilu, ili u nekom pravcu. Tako »koncipiran« posao nije od sebe već odavno ništa dao osim bujnog kulturnog života, Potemkinovih sela koja tako rado pokazujemo našim inozemnim gostima.

Koketirajući istovremeno s umjetnošću i upotrebom funkcionalnošću, primijenjene umjetnosti su tipičan bastard, kojemu »ništa ljudsko nije strano«, pa tako stvara specijalne oblike za specijalne ljudske potrebe: tanjure, vaze, svijećnjake, stolne lampe, pepeljare, servise, džezve, broševe, narukvice. U društvu koje se prestalo boriti za životni minimum a svim se silama bori za bolji standard, podukcija se primijenjenih umjetnika savršeno uklapa u društvena kretanja koja kao svoj nuzprodukt izbacuju sve više luksuznih radnika tercijalnih djelatnosti, čije su potrebe točno na razini luksuznog susjeda i luksuznog susjedovog susjeda, a te potrebe bezprimjerno namiruju umjetni obrtnici već prema ukusu svoje birane klijentele. Između umjetnosti i upotrebne funkcionalnosti, vinovnici ovih aktivnosti izabrali su kič kao najadekvatniju — ali i jedinu moguću — duhovnu produkciju s kojom hrane sebe, svoje obitelji i sedamdesetak konja u garaži.

Dizajn je sebi namijenio široki operativni prostor u kojem on čas slijedi, čas samo evocira funkciju, već prema ukusu miliona potrošača. Kao disciplina u kojoj vladaju specifični zakoni industrijske proizvodnje, dizajn je podložan ciklusima recesije i konjukture. Ti se ciklusi s uspjehom svladavaju vanrednom fleksibilnošću teoretske osnove dizajna koja dozvoljava bezbrojne formalne oscijacije pod uvjetom da one budu tehnički mogući. Kako je tehnički gotovo sve moguće, razliku između tehnički optimalnog i tehnički kompliciranog i tako plaća potrošač.

Arhitektura je već odavno izgubila svoj primat među umjetnostima. Njome uvelike vladaju društveno ekonomski, pa i politički faktori, s kojima se povijest arhitekture s dosta uspjeha objasnnila, ali koji temelje novoj arhitekturi nisu postavili. Što više, navedeni faktori postali su u suvremenoj arhitekturi toliko dominantni, da su arhitekta pretvorili u izvršni organ neke kolektivne društvene svijesti, i ekonomskih mogućnosti sredine u kojoj stvara. Posljedice su nam poznate: tipizirana arhitektura, standardizacija minimalnih i maksimalnih prostora, uniformnost. Svuda arhitekti pažljivo osluškuju glas društva, oprezno se kreću u okvirima ekonomskih mogućnosti, a kako su ti glasovi i ekonomske mogućnosti posvuda jednake, nije nikakvo čudo da arhitekti koji su pristali da budu izvršni organ društva, svuda rade — isto. S urbanizmom je, što se tiče poslušnosti, stvar još gora. Urbanist je ustvari priučeni arhitekt, ali je najčešći slučaj da su urbanisti priučeni ekonomisti, građevinari, sociolozi, honorarni stručnjaci za vodoprivredu, cestogradnju, kanalizaciju, hortikulturu, povijest umjetnosti, statistiku, meteorologiju itd. Urbano i regionalno planiranje utire »nove« putove po sadašnjosti umjesto po budućnosti, gazeći nesmiljeno po prošlosti na opće zadovoljstvo naroda koji jedva čeka novu cestu, novu tvornicu, novi stan, novu garažu, novi opskrbni centar, nova parkirališta, nove vizure. Kako sve to zastarijeva još prije nego što je dovršeno, potreba za novim projektima opet je urgentna na opće zadovoljstvo svih radnih ljudi.

Sve je bilo u redu dok je povijest umjetnosti bila razbibriga dokonih profesora koji su, da zadovolje svoje luksuzne potrebe i potrebe svoje malobrojne klijentele, kopali po prošlosti, otkrivajući slike, kipove, knjige, crkve, tapiserije, vaze, mačeve, razno kamenje i drugu staru kramu. Danas ta bratija želi da luksuz postane potreba, što je u osnovi vrlo lijepo i plemenito kada predhodno ne bi bilo potrebno obaviti neke predradnje: opismeniti narod, sagraditi još bolnica, sagraditi domove kulture po selima i gradovima itd. Sve dok se to ne obavi svaki njihov posao, a tu posebno izdajničko mjesto zauzima tako zvana likovna kritika, jest čisto sluganstvo i nadalje malobrojnoj eliti, koja ovo sluganstvo prihvaća i tolerira, ne zbog svojih duhovnih potreba, već iz dekorativnih razloga.

Institucionalizirani oblici prezentiranja umjetnosti moraju biti postepeno ukinuti. Galerije, muzeji, izložbene dvorane, paviljoni, moraju postati domovi aktivne umjetnosti, domovi kulture, njihove fizičke osebine (nakriti prostor) trebaju se koristiti samo u slučaju kiše, snijega i ostalih vemenskih nepogoda, ili tada, kada to specifičnost materijala nalaže. Kulturno-povijesni, naučni i umjetnički materijal treba revalorizirati po novim kriterijima, te ono što može biti od opće koristi iznijeti na tramvajske stanice, tržnice, šetališta, u disko-klubove, tvornice i robne kuće.

Borba za progres što se danas odvija na gotovo svim važnijim frontovima našeg društva, u umjetnosti ne nalazi onu snagu koja bi na svoj specifičan način afirmirala ideje za koje se bez kompromisa bore napredni ljudi naše zajednice. Monstruozna tvorevina jugoslavenske suvremene umjetnosti sačinjena od hi-tvorevina jugoslavenske suvremene umjetnosti sačinjena od hiljada i hiljada slika, skulptura, grafika, bezbrojne primijenjene umjetnosti, luksuznog dizajna, glupih arhitektonskih i urbanističkih zamisli i realizacija, te još glupljih »kritičkih« interpretacija, u globalu sve otvorenije potsjeća na čisto reakcionarno djelovanje u društvu kojemu je više nego ikada potrebna idejna snaga umjetnosti.

Popis literature

Knjige

1. P. Adams Sitney, *Visionary film: the American avant-garde*, Oxford University Press, 2002.
2. David Banash, Collage culture: readymades, meaning, and the age of consumption, Rodopi, Amsterdam, 2013.
3. Sonja Briski Uzelac, *Lokacija vizualnosti: k prostornoj epistemologiji i topologiji vizualnosti*, ArtTresor naklada, Zagreb, 2017.
4. Mario De Micheli, *Umjetničke avangarde XX. st*., Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1990.
5. Ješa Denegri, *Razlozi za drugu liniju: za novu umjetnost sedamdesetih*, Novi Sad:Marinko Sudac: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.
6. Chiara Di Stefano, The 1968 Biennale. Boycotting the exhibition: An account of three extraordinarydays, u: Starting fromVenice (studies on the Biennale), Clarissa Ricci (ur.), Milan, 2010., 130-134.
7. RoseLee Goldberg, *Performance (Live Art since 1909. To Present)*, Harry N. Abrams, New York: Inc.Publishers, 1979.
8. Gal Kirn, Dubravka Sekulić, Žiga Testen, *Surfing the Black - Yugoslav Black Wave Cinema and its Transgressive Moments*, Maastricht: Jan van Eyck Academie, 2012.
9. Ljiljana Kolešnik, Konceptualna umjetnost i radikalne društvene promjene 1960-ih godina, u:*Moderna umjetnost u Hrvatskoj:1898.-1975*., Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2002., str.379.
10. Karen Kurczynski, *The Art and Politics*,Surrey, Ashgate,2014.
11. Mark Kurlanski, *The Year that Rocked the World:1968*., New York: Ballantine Books, 2004.
12. Roxana Marcoci, *Sanja Iveković: Sweet violence*, NewYork:The Museum of Modern Art, 2011.
13. Suzana Marijanić, *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do dana*s, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Udruga Bijeli val i Školska knjiga, 2013.
14. Davor Matičević, *Suvremena umjetnička praksa,* Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, Durieux, 2011.

15. Darko Šimičić,Strategija u borbi za novu umjetnost: Zenitizam i dada u srednjoeuropskom kontekstu, u:*Moderna umjetnost u Hrvatskoj:1898.-1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2002., 40-66.
16. Ružica Šimunović, *Tijelo u dijalogu: ženske performativne prakse u Hrvatskoj*, Zagreb:Duriex, 2016.
17. Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzsky, Zagreb, 2005.
18. Inigo F. Walther (ur.), *Umjetnost 20.. stoljeća,* I.dio, Taschen, 2005.

Časopisi, katalozi, novine

1. Ivana Bago, A Window and a Basement Negotiating Hospitality at La Galerie des Locataires And Podroom- The Working Community of Artists, u: *ARTMargins*, vol. 1 br.2–3 (2012.), 116-146
2. Ivana Bago, Činjenica da postoji institucionalna kritika važnija je od onoga što bi o njoj moglo biti napisano,u: *Život umjetnosti,* vol.80, br. 1 (2007.), 6-25.
3. Ivana Bago, Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. Stoljeća,u:*Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 36 (2012), 235-248.
4. Ivan Bago, Antonia Majača, Pljunuti istini u oči (a zatim blago zatvoriti oči pred istinom), u: *Život umjetnosti*, 83 (2008.),110-141.
5. Borislav Bljelić, Omladinsko-studentska glasila kao mediji artikulacije ideja studentskog pokreta u Jugoslaviji 1968. godine, u: *Časopis za suvremenu povijest*, vol.20, br. 3, 1988.
6. Milan Božić, Vlasta Delimar, Performans kao prepričavanje života i "putovanje kroz druge", u: *Treća*, vol. 7, br. 1-2 (2005.), 97.
7. Sanja Čokolić, Zorana Grubišić, Neven Duvnjak, Crveni Peristil: između društvene provokacije, umjetničke intervencije, urbanog mita i splitskog jala,u: *Kultura. Časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, 136 (2012), 198-219.
8. Ješa Denegri, *Retrospektiva-Goran Trbuljak*, Beograd: Salon Muzeja savremene umetnosti, 1981.,bez paginacije
9. Nena Dimitrijević, *Gorgona,* Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1977., bez paginacije

10. Oliver Frljić,“100“, u: *Frakcija*, Zagreb:Centar za dramsku umjetnost, br. 51/52 (2009.), 4-14.
11. Jens Kasner, Umjetnička umjetnost i umjetnička šaka -Likovna umjetnost oko godine 1968., u: *Život umjetnosti*, 83(2008.), 10-23.
12. Ljiljana Kolešnik,Vlasta Delimar-petnaest godina nakon, u: *Život umjetnosti*, vol. 56/57 (1995.), 107-110.
13. Želimir Koščević, Nacrt dekreta o demokratizaciji umjetnosti (s obrazloženjem), u: *Novine galerije studentskog centra*, br. 22 (1970.), 81.
14. Berislav Jandrić, Prilog proučavanju studentskih demonstracija na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1968., u: *Časopis za suvremenu povijest*, vol.34, br. 1 (2002.), 7-40.
15. Željko Jerman , Likovni odgoj: Vlasta Delimar "Volim kurac",u: *Studentski list*, br. 796 (1982.), 30.
16. Karla Lebhaft, Benigna subverzija: umjetnost i ideologija u visokom modernizmu, u: *Si*, br. 1 (2012), bez paginacije
17. Antonia Majaca, Sanja Iveković, Feminism, Activism and Historicisation, u: n.paradoxa, vol.23 (2009.), 5-13.
18. Zvonko Maković, Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti: od slike do koncepta, u: *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2007., 28 – 87.
19. Suzana Marijanić, Mediji i/ili sveto trojstvo –trač, rat i teorije zavjere ili “Na Zapadu ništa novo”, u: *InMediasRes*, vol. 7, br. 12 (2018.), 1876.
20. Ljubomir Micić, Ivan Goll, Boško Tokin, *Manifest zenitizma*, Zagreb: Biblioteka Zenit, br.1 (1921.)
21. Zrinka Miljan, Prilog proučavanju historiografije o 1968. godini - primjer Savezne Republike Njemačke, u: *Radovi- Zavod za hrvatsku povijest*, 45 (2013.)
22. Bojana Pejić, Metonymical Moves, u: *Sanja Iveković:Is this My True* Face, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1998., str.27-28.
23. Bojana Pejić, The Morning After: Plavi Radion, Abstract Art and Bananas,u: *n.paradoxa*,vol.10, 2002, 75-84.
24. Patricia Počanić, Umjetnost na rubu grada: intervencije umjetnika u javnom prostoru Novog Zagreba 1970-ih godina, u: *Peristil*, vol. 60, br. 1 (2017.), 147-166.

25. William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and their heritage*, New York: The Museum of Modern Art, 1968.
26. Irena Sever Globan, Mateja Plenković i Vanesa Varga, Reklame i rodni stereotipi: važnost medijske pismenosti, u: *Media, culture and public relations*, vol.9, br. 1-2 (2018), 81-94.
27. Marijan Susovski, Nova umjetnička praksa: 1966.-1978., Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.
28. Ana Šeparović, Feministički iskazi u kritičkoj recepciji skupnih izložbi hrvatskih umjetnica, u: Ars Adriatica , br. 8 (2018), 195-210.
29. D. Tomčić,V. Jakolić, Izložba žena i muškaraca, u: *Novine galerije studentskog centra*,8 (1968./69.), 29.
30. Jadranka Vinterhalter, Zenit, Gorgona, BIT International - prezentacija originalnih i digitaliziranih časopisa, u: *Muzeologija*, br. 48/49 (2012.), 176-179.

Online i ostali izvori:

1. Harold Barclay, *Narod bez vlade:antropologija anarhizma;* - https://elektronickeknjige.com/knjiga/barclay-harold/narod-bez-vlade/i-o-naravi-anarhije/,posjećeno: 2.8.2019.
2. Izidor Barši, *Trougao Sanje iveković (I. deo), u:DeMatrijalizacija umetnosti*- http://dematerijalizacijaumetnosti.com/trougao-sanje-ivekovic-i-deo/, posjećeno:14.8.2019.
3. Ješa Denegri, Gorgona Nekad i danas- https://post.at.moma.org/content_items/261-gorgona-nekad-i-danas, posjećeno: 18.8.2019.
4. Ješa Denegri,Politički napad na apstraktnu umjetnost početkom,1963.- https://www.avantgarde-museum.com/hr/POLITICKI-NAPAD-NA-APSTRAKTNU-UMJETNOST-POCETKOM-1963~no4304/, posjećeno:20.8.2019.
5. Ješa Denegri, Spone i svojstva povijesnih, neo– i postavangardi u hrvatskoj umjetnosti XX. Stoljeća (2010)- https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/archive/essays/jesa-denegri-spone-i-svojstva-povijesnih-neo-i-postavangardi-u-hrvatskoj-umjetnosti-xx-stoljeca-croatian~no6493/, posjećeno: 20.8.2019.
6. Ješa Denegri,Mladen Stilinović, Avantgarde Museum, - https://www.avantgarde-museum.com/hr/jesa-denegri-mladen-stilinovic-croatian~no6440/, posjećeno: 18.8.2019.

7. Silvia Kaličić, *Mladen Stilinović*, u: inter (aktiv)- http://www.andreja.org/interaktiv/stilinovic.htm, posjećeno:15.8.2019.
8. Zvonimir Kontrec, Arhitektura je politička izjava- https://www.stocitas.org/arhitektura%20je%20politicka%20izjava.htm, posjećeno:20.8.2018.
9. Suzana Marijanić, Dečki, najbolje da bežite!, u: Zarez (5. travnja 2004.)- http://www.zarez.hr/clanci/decki-najbolje-da-bezite, posjećeno:18.8.2019.
10. Matija Marković,Vlasta Delimar, Kulturapunkt.hr (7.12.2016)- https://www.kulturpunkt.hr/content/u-bivsoj-drzavi-bilo-je-vazno-raditi-ne-graditi-karijeru, posjećeno:15.8.2019.
11. Branka Stipančić, *Auction of Red*- https://mladenstilinovic.com/texts/auction-of-red_-a-look-at-the-70s/, posjećeno:18.8.2019.
12. Snježana Samac, Za mene je umjetnost istina, u: Vijenac, br. 490/491. (2012.)- http://www.matica.hr/vijenac/490/za-mene-je-umjetnost-istina-18598/, posjećeno:18.8.2019.
13. Miško Šuvaković, Seksualna tijela između javnog i intimnog,u: Zarez (10.12.2014.)- http://www.zarez.hr/clanci/seksualna-tijela-izmedju-javnog-i-intimnog, posjećeno:18.8.2019.
14. Višnja Vukašinović, Prijepodne jednog fauna-samouvjereno gledanje, u: Dokumentarninet (17.4.2017.)- https://www.dokumentarni.net/2017/04/17/prijepodne-jednog-fauna-samouvjereno-gledanje/, posjećeno:5.8.2019.
15. Michael S. Wilson, Noam Chomsky, The Kind of Anarchism I Believe in, and What's Wrong with Libertarians, u: AlterNet (28.svibnja 2013.)- https://chomsky.info/20130528/, posjećeno:18.8.2019.
16. Filmski leksikon, Leksikografski zavod Miroslav Krleža- http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=255, posjećeno:1.8.2019.
17. Forgotten Heritage, Happ Our – Happening- https://www.forgottenheritage.eu/artworks/770/happ-our-happening, posjećeno: 1.8.2019.
18. Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Digitalizacija ideja: Nova umjetnička praksa- http://digitizing-ideas.org/hr/istrazi/nova-umjetnicka-praksa, posjećeno: 18.8.2019.
19. Muzej suvremene umjetnost Zagreb, Digitalizacija ideja: Podroom- https://digitizing-ideas.org/hr/istrazi/podroom, posjećeno: 18.8.2019.

20. Muzej moderne i suvremene umjetnosti- http://www.zbirka.mmsu.hr/Predmet/3571/o/1/1/-1/l/2375/-1/-1/-1/-1/-1/-1/-1/-1/9,posjećeno: 12.8.2019.