

UMJETNICI / ARTISTS  
Konstantin Batynkov  
Ivan Chuikov  
Braco Dimitrijević  
Perica Doljanin  
Andrej Filippov  
Elena Elagina  
Irwin  
Magdalena Jetelová  
Ivan Kafka

Julije Knifer  
Alexander Kosolapov  
Milomir Kovačević Strašni  
Ivan Kožarić  
Oleg Kulik  
Igor Makarevich  
Vlado Martek

Pavel Pepperstein  
Dmitri Prigov  
Mladen Stilinović  
Dragoljub Raša Todosijević



O Jadranu  
2-4  
O Istoku  
15  
J. Knifer  
16-18  
M. Šuvaković  
19-20  
A. Borovsky  
31



# OLTARI AVANGARDE

Galerija Klovićevi dvori,  
Jezuitski trg 4, Zagreb

Kustos / Curator: Jadran Adamović

1. izdanje 17. studeni 2008. — 11. siječanj 2009.



Igor Makarevich, Pinokijo, 2002.

**O**ltari avangarde je izložba nastala po zamisli umjetnika Jadrana Adamovića.

Riječ je o recentnim radovima umjetnika, koji podrijetlom i mjestom boravka isrcrtavaju put od Baltičkoga mora do Jadrana. Taj je potez zadan Adamovićevom biografskom pričom, a poveznica odabranih umjetnika nije ni generacijska ni stil-ska srodnost već prepoznavanje umjetničkih i osobnih svjetonazora. Odabrani su radovi desetak najboljih moskovskih umjetnika, dvojice svjetski afirmiranih čeških umjetnika, te najzanimljivija imena iz regije.

Pojam avangarde ovdje se referira na povijesne avangarde, na njihovu prisutnost i odsutnost, na sačuvana i ispražnjena značenja, a ove umjetnike povezuje svijest o svim razinama i posljedicama njezinog postojanja. Izložba se zove *Oltari avangarde*, ali oltari nisu mišljeni kao oltarne menze već kao trodimenzionalni prostori umjetničkog istraživanja i duhovnosti.



Alexander Kosolapov, Mini i Miki Miš, 2004.





Jadran Adamović, Let, 1987.

bilo je to i priznanje u gradu da nešto radiš. Kusta (Emir Kusturica) je bio iza toga, režiser je bio Benjamin Filipović.

Bili smo u Zagrebu tražiti glumce. I eto mene natrag već u februar, ali s filmskom ekipom. I tako napravim film Mirna.

“Mirna” je igrani film snimljen 1987. po Jadranovoj priči. Žena s kišobranom danima je promatrala zatvorsko dvorište. Tko je ona? – pitao je – I od zatvorenika dobio priču o ženama koje su prodale sve i došle s djecom u Foču jer im je muž bio u zatvoru. One su samo stajale na livadi i promatrale. Tri mjeseca nakon izlaska vratio se s filmskom ekipom. Upravitelj je vrtio glavom: – Što ti meni radiš! – i nije mu dopustio da uđe u zatvorsku zgradu. Film je, naravno, snimio.

Vidi, ova je anegdota interesantna. To zna i Jusuf Hadžifežović, pričao sam mu da ima jedan jako karizmatičan čovjek u zatvoru i da se zove Alija Izetbegović i da je vrlo prijatan s ljudima. S njim je bio i profesor Ismet Kasimović koji je znao i mog oca i koji je bio profesor



Jadran Adamović, Trag, 1990.

MARINA VICULIN

# Samo procjepi su mjesta dodira

**I uvijek tako**  
Idem sad malo telefonirati u L.A., oni su budni – rekao mi je Jadran pomalo uvrijeđeno, kao klinac koji se ide igrati s nekim drugim jer je tri sata ujutro u moskovskom stanu s pogledom na Kremlj i mi već danima jurimo s jednog kraja na drugi ovoga vrlo vrlo velikoga grada. Kako mu to mogu raditi da, eto, baš sad hoću zaspati? A tamo se već naziru prvi tragovi svitanja i zvijezde na Kremlju se okreću...

Njegov kreativni radni dan izgleda kao početak akcijskog filma. Ne kao akcijski film nego kao ono ludilo prije špice, smišljeno da podigne adrenalin i pripremi nas za strastveno uživanje. Ta spremnost za skok u užitak je možda najrodnija adrenalinskom ludilu koje Jadran Adamović uspostavlja kao radnu atmosferu svojih umjetničko-izložbenih akcija okupljanja. Ta toplina, ta brzina, širina zahvaćenog polja i otvorenost koja zahtijeva veliku energiju da bi se očuvale konvergirajuće silnice polja možda najbolje opisuju stanje i raspoloženje u kojem nastaju njegove Kolekcije.

Ali ovo nije film, adrenalin raste s razlogom, u svakom ste zavoj u smrtno opasnosti. Ova je igra prebrza, u njoj je previše igrača, a ne znamo tko određuje pravila. Ima li ih uopće?

Kakvo je to polje privlačnosti koje u trenutku može skupiti toliku kreativnu silu i natjerati je da zavibrira u istoj frekvenciji? Je li on kustos? Je li kolekcionar?

Volim promatrati ljude kada se prvi put susretnu s Jadranom. Volim gledati njihova lica koja otkrivaju kako ne mogu odlučiti o tome razgovaraju li s Umjetnikom ili s Velikim lažljivcem? Smijem se jer sam i ja prošla tu Münchhausen-fazu. A onda sam jednostavno vidjela da su njegove priče koliko nevjerovatne toliko i istinite. A vrlo su nevjerovatne...

## Jadranpriča

Za dvadeset deveti novembar, pustili me, a dobio sam četiri godine. Četiri godine...!!! Ja probam nešto raditi oko umjetnosti jer sam u tom poslu u Londonu bio, ali nitko neće sa mnom, svi bježe od mene... Stara nije imala lov. Naravno stari mi nije dao lov. I tako napišem ja taj scenarij i dobijem avans od Forum filma, nije to bila samo lova

na Univerzitetu. Pa smo ponekad sjedili i pričali. Njihova je robija naravno bila politička. Kriminalci političare zajebavaju ali ja sam ionako bio na obje strane pa smo se uspjeli dogovoriti... (smijeh)

Dođu i sarajevska Dokumenta. Te sam godine puno napravio: Film Mirna, Dokumente, projekt Nova i Art-tramvaj s Oliverom Srećković. Tramvaj mi je dala Sarajevska zima, usred ljeta ... (smijeh) ... jer su me oni podržavali. Tada sam upoznao Davora Matičevića od kojeg sam puno naučio nosajući slike naokolo. Oni su svi pitali što je već stavio sliku pa je skida a ja sam skidao do besvijesti.

I sjedim ti ja tu u tom Kolegijumu artistikumu, pijem, nigdje nikog nema, ljeto. Ja sam napravio film, al' sve to nema love. Nemam ni pasoš. Kad uđe jedan frajer. Što sjediš – kažem mu – aj sjedi sa mnom, da ne sjedimo ti sam tamo ja vamo... vidim i ti piješ. Pa ajde.

Odakle si? Iz Zemuna. Pa ti si zemunac ko i ja. Što radiš ovdje Zemunac? Ja sam restaurator. Pa i ja volim restauriranje, lijepim one zlatne listiće po svojim radovima. Znam, čuo sam za tebe još u Beogradu, a vidim ovdje svi bježe od tebe. Nego, hoćeš li ti da mi radimo, Jadrane? Kažem ja hoću brate, što god hoćeš? Što ti treba? Ne treba meni ništa. Hoćeš li raditi sa mnom dvadeset četiri sata sljedeća tri mje-

Al' moj je problem to kaj tvrdim da si ti sam ono što čini umetnost. To kak se držiš, tvoj stav, stav da to kaj delaš razara sistem koji sad postoji. Taj razorni posao niko živ ne bu zval umetnost. Niko živ ne bu to podnosil. Nemreš odrediti sistem kak se dela slobodna umjetnost. Kontradikcija je u samoj ideji. Uništi sistem. Uništiti ćeš sebe, ali i druge sisteme... da ljudi shvate da je sistem uništiv.

— Vlado Kristl

seca. A što, radimo? Čistimo oltare, lijepimo slikice, sa mnom si! Ja sam kao restaurator šef projekta, imam trideset restauratora pod sobom. Jure naokolo ne znam više što ću s njima, ajde radi sa mnom. Imaš li auto? Imam auto, znam da vozim, gdje ćemo? Ja ne znam voziti po Bosni, loše vozim. On opaljen na svoju stranu! Pajo! Ajde, Pajo, gdje ćemo? U Herecegovinu.

Ja nikad u tom samostanu nisam bio. Tako ti ja prvi put odem u samostan Humac u Ljubuškom gdje je fra Jozo kao provincijal hercegovački organizirao restauriranje radova za izložbu Blago franjevačkih samostana Bosne i Hercegovine koju je činilo devetsto eksponata: od oltara, slika, kaleža, skulptura ... Ja sam bio za drvo, za čišćenje drveta. Sastao se jedan dobar tim koji je prvo radio u Visokom, a kasnije u Ljubuškom gdje je gvardijan bio fra Dane Karačić koji je nas pazio kao djecu i mi smo imali svaki dan ujutro u osam prvo doručak i onda radimo pa ručak onako sve fino sa supom... Bilo je puno lijepih djevojaka i bogme smo svi bili dobro plaćeni.

Projekt je vodila Svetlana Rakić, iz Zavoda za zaštitu spomenika Bosne i Hercegovine. Prvo je napravila franjevačke samostane pa srpske manastire Bosne i Hercegovine, a onda je trebalo raditi muslimane i tu je stvar stala. Njihov je sistem drugačiji mi smo radili direktno sa crkvom a kod njih je ono što nas je zanimalo za izložbu bilo većinom u privatnom vlasništvu. To je taman pred rat i bilo, ja ne znam je li ta izložba ikad napravljena. Blago franjevačkih samostana Bosne i Hercegovine je bilo izloženo u Sarajevu u Kolegijumu artistikumu, u Zagrebu u Klovičevim dvorima i u Cankarjevom domu u Ljubljani.

Kad sam ja to završio, kad sam uzeo komad oltara i došao do zlata, znaš, to je jako dobro ispalo, tako da je taj oltar bio na ulaznim vratima u Klovičevim '89. u oktobru. Sorić je bio direktor, fra Marko Oršolić, Jasmina, Biba, i ti si bila tu. Bili smo veselo društvo i tada sam počeo dolaziti u Zagreb.

Nekako u to vrijeme ja predložim fra Joži što on ne napravi kolekciju suvremene umjetnosti. I fra Jozo pristane. Tako ja napravim izbor petnaest umjetnika – kao što ti to znaš – radove, izložbu i katalog.

I kako je to bilo?

Pa ti znaš kako je bilo...



Mislim fra Jozo se nije miješao u tvoj odabir?

*Fra Jozo je odlučivao, ali ja sam imao i apsolutnu podršku fra Vendelina Karačića koji je sigurno jedan od najvećih intelektualaca Bosne i Hercegovine. Fra Jozi sam rekao da ću izabrati petnaest umjetnika: Julija Knifera iz Zagreba, Ivana Kožarića, Mladena Stilinovića, Marteka, Irwine ... Pokazao sam mu radove na fotografijama. To je krenulo '88. Napravljena je Galerija na Širokom Brijegu i mi smo izložili. I ta izložba je poslije išla u Edinburgh. Jel' tako? Tako je osnovana njihova kolekcija suvremene umjetnosti koja je kasnije rasla – umjetnici su poklanjali a fratri su ih moralno i materijalno podržavali.*

- I ništa se fratri nisu bojali provokativnosti nekih radova?

*Ništa! Nikada meni nitko nije rekao nemoj ovaj rad, nemoj toga umjetnika. Sjećam se radova Vlaste Delimar, Raše Todosijevića... nikada fra Jozo meni nije ništa rekao, dao mi je slobodu i potpuno mi je vjerovao.*

### Fra yu kult

Napravili smo zajedno tu izložbu u franjevačkom samostanu Široki Brijeg i napravili smo jednu jako lijepu knjigu s Darkom Pokornom i Mirom Gattin. Bila je devedeseta, godinu dana pred rat. Slučajno simbolična faktografija kaže da je nas četvero isto godište i da smo mjestom rođenja i života pokrivali relaciju Sarajevo – Zagreb – Ljubljana. Prijatelji u Zagrebu su nam govorili da je u najmanju ruku bilo neinteligentno te devedesete, kada je već bilo posve očigledno da je rat pred vratima, izložbu nazvati *Fra yu kult* (frakcija jugoslavenske kulture). Jadrana su u Beogradu napali da se smjestio u ustaško gnijezdo na Širokom Brijegu, a Slovenci su, kao uvijek, mislili su da su oni ti koji drže sve konce u svojim rukama.

Dok smo pripremali *Fra yu kult* nikada se nisam pita-

la hoće li projekt uspjeti, već samo hoću li ja to izdržati do kraja. Jer stvar je odavno postala veća i od Jadrana i od mene, ali je bilo posve jasno da se bez nas ne može roditi. Rad s Jadranom je vožnja na rollercoasteru, vrlo često prilično neugodna i zastrašujuća, ali tim bliža životu. Ta količina adrenalina, ta toplina i ludost najveća su afirmacija života, afirmacija koju možda može pružiti samo umjetnički projekt.

Najobičniji svakodnevni poslovi, primjerice transport umjetnina i korektura tekstova rješavali su se između katastrofe i katarze. Naši su odnosi kulminirali neprestano, a bez vidljivog razloga. Možda je to bio način da se podigne temperatura, da se postigne ono vrenje koje mijenja odnose među ljudima. Ušli smo u priču iz koje nitko nije izašao netaknut.

Danas sam sigurna u ono što sam već tada vrlo jasno vidjela, ali nisam znala jasno argumentirati: Jadran poznaje prečice. Neću ulaziti u to kako i zašto ih poznaje, iako bi se i o tome moglo ponešto reći, ali se neću sad na tu udicu uhvatiti. Možda malo kasnije...

Njegov veliki kreativni potencijal doseže svoj vrhunac u prostoru neočekivanih povezivanja raznorodnih osobnih svemira. On ih osjeća, on ih vidi i on vrlo precizno umije sagraditi privremene koridore među tim prostorima. Visok radna temperatura, o kojoj sam govorila na početku ovoga teksta, nužna je zato jer je riječ o svjetlosnim razdaljinama, o udaljenim galaksijama koje u bljesku svjetlosne sekunde budu približene, gotovo spojene tim, nazovimo ih, *Jadranovim prečicama*.

### Pitanje?

Smije li se ulaziti u tuđe umjetničke svemire i smije li

se od njih graditi svoje romane? Je li to krađa, zloupotreba, iznevjereno povjerenje?

Jadran to čini, ali se teško suočava sa stvarnim značenjima svoga posla. Trudi se biti nevidljiv. Trudi se biti sakupljač. Trudi se biti potporanj, a ne konstruktor. Opire se, buni se, no istina je posve očigledna: njegove su kolekcije njegovi umjetnički radovi! I nije on tu ni kustos ni kolekcionar, on je umjetnik, on je taj koji ih je smislio i uobličio. Ne, nije radio ni kistom ni dljetom, radio je konceptom. Prodirao je u nježno tkivo stvarnosti svojim odnjegovanim ticalima, hvataljkama socijalne inteligencije i spajao nespojivo ljubavnim ljepilima prepoznavanja. Odabrana djela i umjetnike on ne privlači samo sebi i svojoj priči, već ih on spaja i međusobno. Približeni u izložbenim prostorima, u prostorima knjige i u razgovorima ljudi, radovi dobivaju posve nove dimenzije, posve neočekivana značenja.

On nije ni kolekcionar ni kustos jer je riječ o bitno različitim pobudama sakupljanja i o bitno različitim razlozima izlaganja. Kolekcionar želi posjedovati, kustos želi shvatiti i objasniti. A što radi Jadran?

Na isto to pitanje "smije li se ulaziti u tuđe umjetničke svemire i smije li se od njih graditi svoje romane" ja bih odgovorila da nema drugog načina da se ispriča priča i da su, u konačnici, sve priče ispričane na taj način. Možemo se sporazumjeti samo putem zajedničkih iskustava ili, kako Kristl kaže, postoji samo unutar sistema...

Kako zahvatiti višedimenzionalnost života, kako uspostaviti utopiju svijeta koji se proteže od Baltika do Jadrana, koji postoji od vremena utopije komunizma ili realnog socijalizma, kako

god hoćete, do izgubljenog raja slobodnog tržišta kapitala. Kakve radove, koje umjetnike Jadran bira? Ima li pravo i na koji se način odnosi prema odabranom materijalu? Kupuje li on te radove? Kako se gradi kolekcija jednog umjetnika, kolekcija koje je sâma umjetnički rad?

Jadranove su kolekcije velike epopeje, starinski zapleti s puno bogato oslikanih likova, s mnogobrojnim epizodama sa socijalnim i povijesnim opisima, s velikim bitkama i velikim ljubavima. Takav je njegov "način pripovijedanja". Takove su njegove životne priče, nevjerojatne, s mnogo povijesnih kulminacija, priče snažnih osjećaja i golemih prostora. Njegov je djed Zolota otišao iz Petrograda nakon Revolucije i pronašao njegovu baku na Drveniku, na Jadranu. Njegova se priča zaista proteže od Baltika do Jadrana.

Ova se izložba referira i na drugi život avangarde, na onostrani život avangarde. Utopija je postala san. Rekli su mi – pazi s terminom "avangarda" – i zaista, ovdje se termin odnosi isključivo na povijesne avangarde. Vrijeme i prostor Jadranove pripovijesti sastavljeni su od dimenzija prostora, povijesti, povijesti umjetnosti, religija, tokova kapitala i posve osobne životne priče. Od fascinacije zlatnim kupolama do suhe konceptuale.

Tekst o lijenosti Mladena Stilinovića paradigmatički dotiče to mjesto: „Kao umjetnik učio sam i od Istoka (socijalizma) i od Zapada (kapitalizma). Naravno, sada kada su se granice i politički sistemi promijenili, takvo iskustvo više neće biti moguće. Ali ono što sam ja naučio iz tog dijaloga ostaje mi. Gledanje i poznavanje umjetnosti Zapada navelo me je ovih dana na misao da na Zapadu ne može biti više umjetnosti. Ne tvrdim da je nema. Zašto ne može biti umjetnosti na zapadu? Odgovor je vrlo jednostavan. Umjetnici Zapada nisu lijeni. Umjetnici s Istoka su lijeni, a hoće li oni sada kada više nisu umjetnici Istoka ostati lijeni, to ćemo vidjeti.

Lijenost je odsutnost pokreta i misli, samo tupo vrijeme – potpuna amnezija. Ona je također ravnodušnost, buljenje ništa, neaktivnost, nemoć. Ona je čista glupost, vrijeme bola, uzaludne koncentracije. Sve te vrline lijenosti važni su činioci umjetnosti. Nije dovoljno znati o lijenosti, ona se mora prakticirati i usavršavati."

Nije važno vidjeti prostor i vrijeme od Baltika do Jadrana, trebalo bi ga višedimenzionalno doživjeti. Ali kako? Povijesne priče, obiteljske drame, siromaštva i ratove, besmislena bahačenja i plemenitu duho-

vnost nemoguće je opisati, nepristojno je skicirati. Ali ona postoji u radovima Elene Elagine, Igora Makarevicha, Ivana Kožarića, Dmitrija Prigova, Saše Kosolapova, Vlade Marteka, Raše Todosijevića i svih ostalih ovdje prisutnih. Ona postoji i u razlozima koji su potakli Jadrana da baš njih pozove da budu dijelom njegove kolekcije. Jer puno je toga sadržano u onim prostorima što nastaju između Sašinog Lenjina s glavom Mikija Mausua, Elenine muhare pod staklenim zvonom, Igorovog Pinokija i Kožarićeve suprematističke glave. Kao što ovi radovi najviše govore svojim referencama, izostavljenim dijelovima, prešućenim vremenima i zatajenim egzistencijama, tako i Jadranova kolekcija govori paradigmatički, opisuje prazninama. Razumljiva je i povijesno voluminozna samo onima koji dijele istu paradigmatiku, onima koji posjeduju to iskustvo. I evo nas opet unutar sistema.

### Jadranov umjetnički tekst

Za neke je umjetnike umjetnički artefakt zaista usputni nusprodukt, njihov se glavni rad odvija negdje drugdje. Shvatila sam s vremenom da vrlo često i umjetnici sami, čak i samima sebi, nerado priznaju čime se za pravo bave. Jasno je da oni to negdje duboko unutra vrlo dobro znaju, ali odgađaju artikulaciju očigledne istine.

Treba im potvrda, treba im pripadanje, a istinski drukčije ideje i istinski novi putovi to im zasigurno ne mogu pružiti. Potpuna iskrenost je u srži umjetničkog posla pa stoga, da ne bi morali tajiti, oni ponekad jednostavno ne znaju. Namjerno ne znaju kakav su si zadatak postavili.

Jadranovo tkanje čine najfinije niti najzanimljivijih umjetničkih osobnosti. Jadran radi profinjene crteže, impresivne performanse i neočekivane instalacije. Sjedi u probijenom plafonu, opasan svježim mesom (doslovno prevedena priča o probijanju sfera sa svim dramatičnim posljedicama, koje ona nosi), leži na odlomljenom krilu aviona i slika po zlatu nanesenom u obliku listića na drvenu ploču. On odlijeva svoje ruke i otiske stopala u bronci i u intervjuima spominje rani susret s radom Jenny Holzer "Protect me from what I want" na Trafalgar squareu sedamdeset šeste.

Ali sve su to tek signali. Svjetionici koji mu možda pomažu da odredi kurs, da uhvati prečicu. Njegovi materijalizirani artefakti su, čini mi se, tek navigacija, naša ili njegova, k onome što čini njegov stvarni rad.

Što je to što nazivamo

Jadran Adamović, Art-tramvaj, 1987.



radom umjetnika? Čemu služe umjetnički artefakti? Jesu li oni bilješka saznanja? Mogu li oni zabilježiti doživljeno i na koji način to čuvaju? Ready made je ostajući u samom mediju i u registru produkcije razbio iluziju, razorio rampu između gledatelja-recipienta i umjetnika-proizvođača jer je predmet iz ovoga svijeta unio u onaj svijet. On je bio genijalno zvono na uzbunu da barijera između njih i nas popušta (bezobraznici tvrde da je nikada nije ni bilo), da dva svijeta prijete miješanjem. Genijalno, zato jer je sve što je trebalo reći i pokazati, bilo rečeno i pokazano iz registra produkcije a ne teorije, bilo je izrečeno *insiderski* te je proizvelo efekt velikog praska čiji su se plimni valovi raširili i u prošlost i u budućnost.

Jednostavno govoreći (i odobravajući bezobraznicima), Duchampov koncept ready madea otvorio je mogućnost sagledavanja i prepoznavanja svih ready madeova koji su oduvijek bili tu i gradili dobar dio umjetničkog artefakta. Ready made je pokazao da umjetnik može graditi "svoje svjetove" samo od već poznatih označitelja, samo s idejama koje su zajedničke recipientu i proizvođaču, samo unutar sustava – kao što kaže Kristl. Ali, ipak, postoji procjep, mjesto gdje je transgresija moguća, ona će možda razoriti postojeće, ali to je, čini se, ionako jedini način zbližavanja, to je prečica koju tražimo.

Mjesta transgresije najčešće ne izgledaju tako ozbiljno i uvjerljivo u skladu sa svojim imenom, ona su pokušaji artikuliranja onoga istinski novoga ili istinski drugačijega koje nadilazi sistem unutar koga mora biti pokazano. „U trenutku kada pokaznost konceptualizacije

dela postaje bitnija od *čulne pojavnosti*, tj. izgleda dela – tada delo počinje da funkcioniše i kao neka vrsta potencijalnog vizuelnog, objektnog, prostornog i bihevioralnog teksta.”

Jadran ide, možda, još korak dalje. To više nije ni objekt čulne pojavnosti niti njegov koncept, ali svakako jest vizualna i bihevioralna struktura. Struktura koja se tka tek u trenutku „čitanja“ i to kroz čitatelja... U trenutku doživljaja kroz recipienta...

### Essence of art/life

Jadranove su kolekcije određene prostorima. *Fra yu kult* bio je zadan exjugoslavenskim prostorom, *Essence of art/life* je zadana prostorima Srednje i Istočne Evrope, *Oltari avangarde* obilježavaju put od Baltika do Jadrana. Dakle plovidba, let kroz mrak velikih prostranstava. *Žniranje i linkanje* nekih ključnih točaka povijesti, znanja, senzibiliteta. Pokušaj da se artikulira višedimenzionalni prostor života, određen pogledom. Pogledom koji nije pravocrtan i nije objektiv, pogledom koji se ne može opisati, ali caruje našim imaginarnim. Onim imaginarnim iz kojeg grabimo svu pogonsku energiju. Otkuda se rađaju svi naši pogledi bez obzira na kojoj se točki zemaljske kugle trenutno nalazili. Kolekcija pripovijeda – o pogledima Istoka i pogledima Zapada, kako su oni različiti, kako su se rodili i kako su ti pogledi rodili nas onakve kakvi smo danas.

Pitanje je na koji način oslikati dimenzioniranost našeg prostora, kako oslikati narav te energije što pulsira drukčije i što je svjetionik kretanja prečicama vremena i prostora, prečicama među ljudima, stvarima, slikama

i vremenima. Poput nas koji se dnevno borimo i neizostavno gubimo bitku za vlastitost svjetonazora u kontekstu sredine u kojoj živimo, umjetnički radovi smješteni između zidova galerije ili između korica knjige oblikuju svoje značenje, uvjetovani susjedstvom, kontekstom razmišljanja izbornika. Mogli bismo čak ustvrditi sljedeće: da što su radovi bolji, otvoreniji, slojevitiji, njihovo će trenutno značenje, zvuk i poruka koju će odaslati nepoznatom recipientu, više ovisiti o situaciji u kojoj su se našli. Jer njihova je ljepota i moć na istomu mjestu gdje i njihova ranjivost, u otvorenosti, u proklizavanjima značenja.

Uzet ću segment hrvatskih umjetnika u fiktivnom prostor-vremenu: Stilinović, Martek, Kožarić, Knifer. Ovo što slijedi je fikcija, konstrukcija mogućeg doživljaja, jer dok ovo pišem Kolekcija je još koncept, nije se otjelovila i mogućnosti njezina otjelovljenja još uvijek su mnogobrojne, ovisne o nekim zasad nedefiniranim faktorima. No nije bez kontura pa ova fikcija, iako sadrži moju dimenziju čitanja, nije pogrešna već je jedna od mogućih. Istodobno, moja fikcija je i transgresija, ona je prodor u Jadranov autorski izbor i oblikovanje mogućih značenja. Ali to je ono što ona nudi, ono što želi. Tek upijanjem, prelamanjem kroz treće iskustvo, iskustvo primatelja, čitača, recipienta taj "vizualni, objektni, bihevioralni i prostorni" tekst može istkati svoje značenje.

Stilinovićeva **Bijela odsutnost** sastoji se od četrdesetak predmeta koji većinom pripadaju svakodnevnom instrumentariju naših mama i baka, našeg djetinjstva u socijalizmu – aluminijske



Alexander Kosolapov, Kamasutra

kutljače, plastične zdjele, limeni tanjuri, bijele kocke šećera, drvena daska, naočale – no intervencijama bijelom bojom, ispisanim riječima, te lijepim a neočekivanim elementima situaciji je oduzeta stvarna banalnost. Izmjешtanjem i približavanjem svakodnevnih predmeta dobili su snagu simbola..

Rašireni po bijelim zidovima oni postaju univerzalni znakovi, velike metafore povijesti. Nije slučajnost što je njihov novi status u savršenoj kontradikciji s njihovom inicijalnom posvemašnjom beznačajnošću. Mali, pomalo musavi jastuk obješen na zid ili obično porculansko bijelo grlo za žarulju, mijenjanjem konteksta gube okus, boju, miris svakodnevnog života i postaju apstraktni poput riječi, postaju spremnici za značenja.

**Bijela odsutnost** gađa precizno u osjećaj nemoći i tople uzaludnosti, dotiče sentiment humorom i siromaštvo suhoćom minimalnog, neukrašenog, bijelog. To je siromaštvo naših prostora, siromaštvo ranih šezdesetih, siromaštvo socijalizma. Neka druga siromaštva izgledaju drukčije.

No, htjela sam govoriti o načinu na koji Jadran izborom umjetnika i radova donosi svoje sadržaje. Ova se izložba zove *Oltari avangarde* ali oltari nisu mišljeni kao oltarne menze već kao trodimenzionalni prostori koncentrirane duhovnosti. Kakvog je karaktera ta duhovnost? O kojoj duhovnosti Jadran želi govoriti? Svaki umjetnik ima svoj oltar, dakle oni su i mjesta osobnosti. Oltar je prostor koji je otvoren kontaktu i prostor koji nositelj oltara nudi kao mjesto na kojem se susret može dogoditi. Oltari su prolazi, otvori prema drugome. Oltari promatrača ili vjernika posredstvom slika vode prema drukčijem doživljaju drukčijeg i drugog svijeta.

Iza Stilinovićeva **Bijele odsutnosti** u idealnom prostor-vremenu slijedi Kožarićevo **Djelovanje sunca**, brončana glava iz 1960. Iza nje su umjetnikovom rukom zgužvani crveni, plavi, narančasti papiri, pakpapir i bijeli papiri metarskog formata. Oni su Kožarićev oltar. Glava iz šezdesetih godina sa svijetlim izglaćanim trokutnim poljima što izgledaju poput mrlja svjetlosti na licu osvijetljenom jakom

sunčanom svjetlošću ili kao suprematistički motiv projiciran na glavu u sjeni. Ona je na postamentu, ispod nje su recentne Kožarićeve skulpture-glavice od zgužvane aluminijske folije s ubačenim staklenim pikulama.

Martekova se geografija odvija u transponiranom apstraktnom svijetu znanosti o zemljopisanju. Imaginarni prostori prepoznatljivih obilježja uobličeni su u umjetničkom polju slobode krivog označavanja. Realnosti su vlastite i nema univerzalnih. Karta je okrenuta naglavačke tako da je Baltik dolje, a Crno more gore. Karta čuči na glavi i na njoj piše: čitajte Gogolja. Karta je školska, starinska. Vezuje se uz isto ono vrijeme kada su u svakodnevnoj upotrebi bili predmeti Stilinovićeve *Bijele odsutnosti*. Na karti Jugoslavije je islikan Bijeli kvadrat na kojem je Martekov rad iz sedamdesetih: fotografija mladog Marteka s keksom na kojem piše: Lažite državu.

Diverzije! Martekovi agitacijski letci su agitacije *romatičnog* muškarca koji kako kaže sam Martek demistificira umjetnost u korist slobode. *Djelovanje Sunca* pripada vremenu Gorgone... I upravo kada nam se čini da smo uhvatili obrise jedne socijalno i politički angažirane vizije svijeta, koja se uobličava unutar Jadranskih izbora u njegovu kolekcionarsku tezu ulazi Kniferov meandar. I tu svi simboli političkih sistema Zapada i Istoka, prošlosti i sadašnjosti, komunizma i kapitalizma, pa čak jasno čitljiva leksika ruskog umjetničkog eksperimenta, u potpunosti gubi smisao.

Ali i to je samo privid jer otkuda dolazi Kniferov meandar? Iz iskustva bespredmetnog slikarstva, iz maljevičevskog suprematističkog koncepta koji je do Knifera stigao preko njegovog profesora Đure Tiljka... I tako se spiralno kretanje nastavlja. Ne-komercijalni i ne-politički već čisto umjetnički, imaginarni i kreativni karakter ovih kolekcija mogao bi pokazati nerazmjerni djetinje naivne verbalne artikulacije razloga za odabir teritorija i bremenite znakovitosti realiziranog projekta kolekcije. Značenja se rađaju iz konteksta, a bogatstvo referenci koje Jadran kreira ne samo izborom umjetnika već možda i puno više izborom radova neprenosivo je u bilo koji drugi medij. ■

Konstantin Batynkov, iz ciklusa Drugi život 2008.





**Konstantin Batynkov**

Rođen je 1959. u Sevastopolu, luci na Crnome moru. Konstantin Batynkov je od 1983. član Udruženja likovnih umjetnika Rusije a od 1985. sudjelovao je u radu grupe "Mit'ki". Živi u Moskvi. Jadran je prvo dobro upoznao radove Batynkova, zavolio je njegove crno-bijele brodove, a licem u lice sreli su se tek prilikom pripreme ove izložbe u rujnu 2008. Jedno rujansko kišno hladno moskovsko poslijepodne proveo je u njegovom ateljeu, zarobljen među novim radovima ciklusa Drugi život.

**Ivan Chuikov**

Ivan Chuikov je rođen 1935. u obitelji poznatih sovjetskih slikara u Moskvi. Završio je Moskovsku umjetničku školu te je diplomirao na moskovskome Državnom institutu za umjetnost. Od 1976. izlaže na neoficijelnim mjestima. Pripada moskovskome konceptualnom krugu. Od ranih devedesetih živi u Moskvi i Kölnu. Jadran je Chuikova uključio u kolekciju Essence of art/life, opčaran njegovim radovima na papiru. Crtežima koji su srodni senzibilitetu Jadranskih kolekcija jer su istodobno i posebno nježni i krajnje direktni, pa konačno i vrlo duhoviti. Jasno angažirani, senzualni, ali i eksplicitno erotični.

**Braco Dimitrijević**

Braco Dimitrijević rođen je 1948. u Sarajevu. Studirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, a poslijediplomske studije pohađao je na St. Martins School of Art u Londonu. Počinje raditi kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih kao jedan od najzanimljivijih konceptualnih umjetnika svoje generacije. Živi u Parizu. Jadran ga poznaje od uvijek, vezuje ih Sarajevo, art i svijet.

**Perica Doljanin**

Perica Doljanin je rođen u Splitu 1951. Završio je Školu primijenjene umjetnosti u Splitu 1971., te Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu 1976. godine. Pohađao je radionicu Vanje Radauša od 1976. do 1977. Živi u Bolu. Jadranov je prijatelj od mladosti, prvi put se njegova djela nalaze u Jadranskoj kolekciji.

**Andrej Filippov**

Andrej Filipov je rođen 1959. u Petropavlovsku-Kamčatskom. Studirao je od 1976. do 1981. u odjelu za produkciju Moskovskog umjetničkog kazališta. Prvi put izlaže na izložbi APTART i postaje jedan od vođa nove generacije moskovske konceptualističke škole. Na početku perestrojke organizira Klub Avantgardista koji postaje prva institucija nove slobodne ruske umjetnosti. U devedesetima Filipov organizira izložbe koje ujedinjuju nekoliko generacija moskovskih konceptualista. Živi u Moskvi. Jadran ga upoznaje kad i Elenu i Igora kao prve članove moskovskoga romantičnog konceptualizma, ali ga tek sada prvi put poziva da sudjeluje u njegovoj kolekciji.

**Elena Elagina****Igor Makarević**

Elena je rođena 1949. godine u Moskvi. Završila je Moskovsku umjetničku školu, radila je u ateljeu skulptora Ernsta Neizvestnyja i pohađala satove slikanja kod Alice Poret. Elagina se najčešće smatra dijelom dinamičnog para "Elagina – Makarević", koja na suvremenoj ruskoj art-sceni prezentira najživlje i "nepobrončane" snage moskovskog konceptualizma. Oduševljava je sovjetska niska materijalna kultura, u kojoj do današnjih dana vidi neprepoznate simboličke i ritualne poruke.

Igor je rođen 1943. u Tripoliju u tadašnjoj Sovjetskoj republici Gruziji. Završio je Moskovsku umjetničku školu te je diplomirao na Ruskom državnom institutu za film. On i Elena članovi su grupe Kolektivne akcije od 1979. godine. Pripadaju krugu moskovskog konceptualizma. Jadranski prijatelji i savjetnici u Moskvi, Igor i Elena važna su potpora njegovom radu.

**Irwin**

Grupa Irwin osnovana je 1983. godine. Od tada petorica umjetnika rade i izlažu pod grupnim identitetom Irwin. Irwin je 1984. bio jedan od suosnivača pokreta Neue Slowenische Kunst. Grupu čine umjetnici: Dušan Mandič (Ljubljana, 1954.), Miran Mohar (Novo Mesto, 1958.), Andrej Savski (Ljubljana, 1961.), Roman Uranjek (Trbovlje, 1961.), Borut Vogeljik (Kranj, 1959.). Dušan Mandič je Jadransov prijatelj iz rane mladosti, u mnogome su se zajednički razvijali izgrađujući srodne ideologije i svjetonazore kroz zajedničko vrijeme Jadransovog života u Ljubljani. Grupa Irwin ugrađena je u same početke njegovog kolekcionarstva kao umjetničkog djelovanja.

**Magdalena Jetelova**

Rođena je 1946. u Semilyju u Češkoj. Studirala je na Akademiji likovnih umjetnosti u Pragu i na milanskoj Breri. Emigrirala je u Njemačku 1985. godine. Predavala je od 1990. do 2004. na Akademiji u Düsseldorfu, od 2004. je profesor na minhenskoj Akademiji likovnih umjetnosti. Ove je godine gostujući profesor na Akademiji u Pragu. Jadran ju je pozvao da sudjeluje u ciklusu izložbi kolekcije Essence of art/life 2005./07.

**Ivan Kafka**

Rođen je u Pragu 1952. Oboje roditelja bili su umjetnici. Pohađao je Srednju umjetničku školu 1967./71. Nakon godinu dana umjetničke prakse u Jihlavi radi dvije godine kao meteorolog i tada se počinje baviti i land artom... sudjeluje u ciklusu izložbi kolekcije Essence of art/life 2005./07. Uvijek pokušava skrenuti pozornost na sâm prostor i poziva na oslobađanje karakteristika kao što su vizualno, materijalno, prostorno i funkcionalno.

**Julije Knifer**

Osijek 1924. – Pariz 2004. Prve slike s motivom meandra Julije Knifer naslikao je 1960. godine. Nakon toga njegova će umjetnost biti isključivo vezana uz pojam meandra: varirat će ga kroz tisuće i tisuće mogućnosti na slikama, muralima, crtežima, grafikama, skicama, skulpturama, reljefima. Jadran je još osamdesetih posve jasno vidio da je Julije Knifer jedan od naših najvećih suvremenika. S ponosom i velikim uvažavanjem izložio je njegove radove u svojem izboru za Kolekciju franjevačkog samostana Široki brijeg.

**Alexander Kosolapov**

Jadransov susjed iz New Yorka Saša Kosolapov rođen je u Moskvi 1943. Živi u New Yorku od 1975. Posljednjih je godina njegov profesionalni život uključio Pariz i Moskvu. Stvara djela koja se dotiču tema religije, globalne politike, kao i brandova i konsumerizma. Njegovi ruski korijeni vidljivi su u njegovu stvaralaštvu, a djela su istodobno kontroverzna i provokativna.

**Milomir Kovačević Strašni**

Rođen je u Čajniću 1961. godine. Kroničar je sarajevskih zbivanja prije, a osobito tijekom opsade. U tom razdoblju snimio je više od 30.000 fotografija, te ih predstavio na izložbama "In Memoriam", "Tito in War", "Ase leži", "Apocalypse Now". Od 1995. godine živi u Parizu, gdje nastaju, među ostalim mnogobrojnim radovima i izložbama, i dvije serije fotografija izložene i na ovoj izložbi: "I konje ubijaju, zar ne" i "Sarajevo u srcu Pariza". Dobitnik je prestižne nagrade Fondacije za fotografiju (CCF) i francuskog državnog odličja viteza Nacionalnog reda.

**Ivan Kožarić**

Ivan Kožarić rođen je 10. lipnja 1921. godine u Petrinji. Kiparstvo na Akademiji likovne umjetnosti u Zagrebu upisuje 1943., a diplomira 1947. Godine 1949. završava specijalku kod Antuna Augustinčića. Samostalno izlaže od 1955. godine. Početkom šezdesetih Kožarić je član *Gorgone*, grupe koja okuplja najznačajnija imena suvremene hrvatske umjetnosti. Od 1997. je i redovni član Hrvatske askademije znanosti i umjetnosti. Jadranska profesionalna suradnja i prijateljstvo s Ivanom Kožarićem započinje kasnih osamdesetih u vrijeme rada na Kolekciji franjevačkog samostana Široki brijeg. Jadran je izlagao Kožarićeve radove u svim svojim kolekcijama na desetak mjesta tijekom gotovo tri desetljeća.

**Oleg Kulik**

Rođen 1961. u Kijevu, živi u Moskvi. Bavi se umjetnošću performansa, kiparstvom i fotografijom. Pozornost mnogih kritičara privukao je svojim performansom u kojem preuzima ulogu "umjetnika-životinje", često puta u pitanju je pas, golub ili nešto slično, te na taj način preispituje bit ljudskosti i ispituje odnose između ljudi i životinja. Jadran ga je upoznao u Ljubljani 1987. godine na njegovome posljednjem performansu s Brennerom. Kasnije su se sretali, družili i surađivali u Veneciji, New Yorku, Stockholmu, Moskvi...

**Vlado Martek**

Vlado Martek, samouki konceptualni umjetnik i pjesnik (Zagreb, 1951.) Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1976. U razdoblju od 1975. – 1978. djeluje u sklopu tada neformalne Grupe šestorice autora, koja je sedamdesetih uvela akcionizam – urbani intervencionizam i društvenu i institucionalnu kritiku u domaću umjetnost. Martek radi djela i anti-djela, agitacije, asemblaže, tekstove-dijagrame pisane i crtane rukom. U njegovom je radu, zasnovanom na zapisima, pozivima, parolama, krikovima, iskazima i riječi, pisanoj ili čitanoj, naglašena autorefleksivnost i tekstualizam. Njegovo umjetničko djelovanje obuhvaća crteže, grafike, slike, kolaže, agitacije, instalacije, grafičte, autorske knjige, poeziju i anonimne akcije. S Jadransom prijateljuje od kasnih osamdesetih.

**Pavel Pepperstein**

Rođen je 1966. u Moskvi. Nakon što je završio Akademiju likovnih umjetnosti u Pragu s Jurijem Leidermanom i Sergejom Anufrievim osniva grupu "Inspection Medical Hermeneutics" koja je nakon raspada Sovjetskog Saveza razvila kritički pristup prema utjecaju zapadne kulture na Rusiju. Najvažniji je umjetnik nove, mlade generacije konceptualnih umjetnika koji slijede ideje Ilyje Kabakova. Peppersteinov opus obuhvaća eksperimentalnu konceptualnu umjetnost, instalacije, grafike, slike, predmete i literarnetextstove. U posljednjim djelima istražuje slike, simbole i znakove masovne kulture te ih pretvara u crteže. Njegovo prijateljstvo s Jadransom datira još iz 1987. godine. Sreli su se u Milanu kada je s grupom "Inspection Medical Hermeneutics" izlagao kod Enrica Comija.

**Dmitri Prigov**

Moskva, 1940. – 2007. Ruski pjesnik, kipar i esejist. Nakon završetka Likovne akademije u Moskvi djelovao je u neoficijelnim umjetničkim krugovima kao najistaknutiji predstavnik konceptualizma, a riječ je o umjetničkoj praksi koja se oblikovala na futurističkom i oberiutskome naslijeđu. Prigovljevi poetski tekstovi prostor su ispražnjene stvarnosti u kojoj se znakovi i procesi ne ravnaju prema uobičajenim zakonima života i umjetnosti. To su tekstovi s "mrtvim autorom", različita pisanja, čiji je najznačajniji učinak apsurd. Jadran je Prigova upoznao 2003. i volio je probdjevne noći s njim u njegovom stanu na rubu Moskve. Kaže da je bio radoholičar i da je volio pivo.

**Mladen Stilinović**

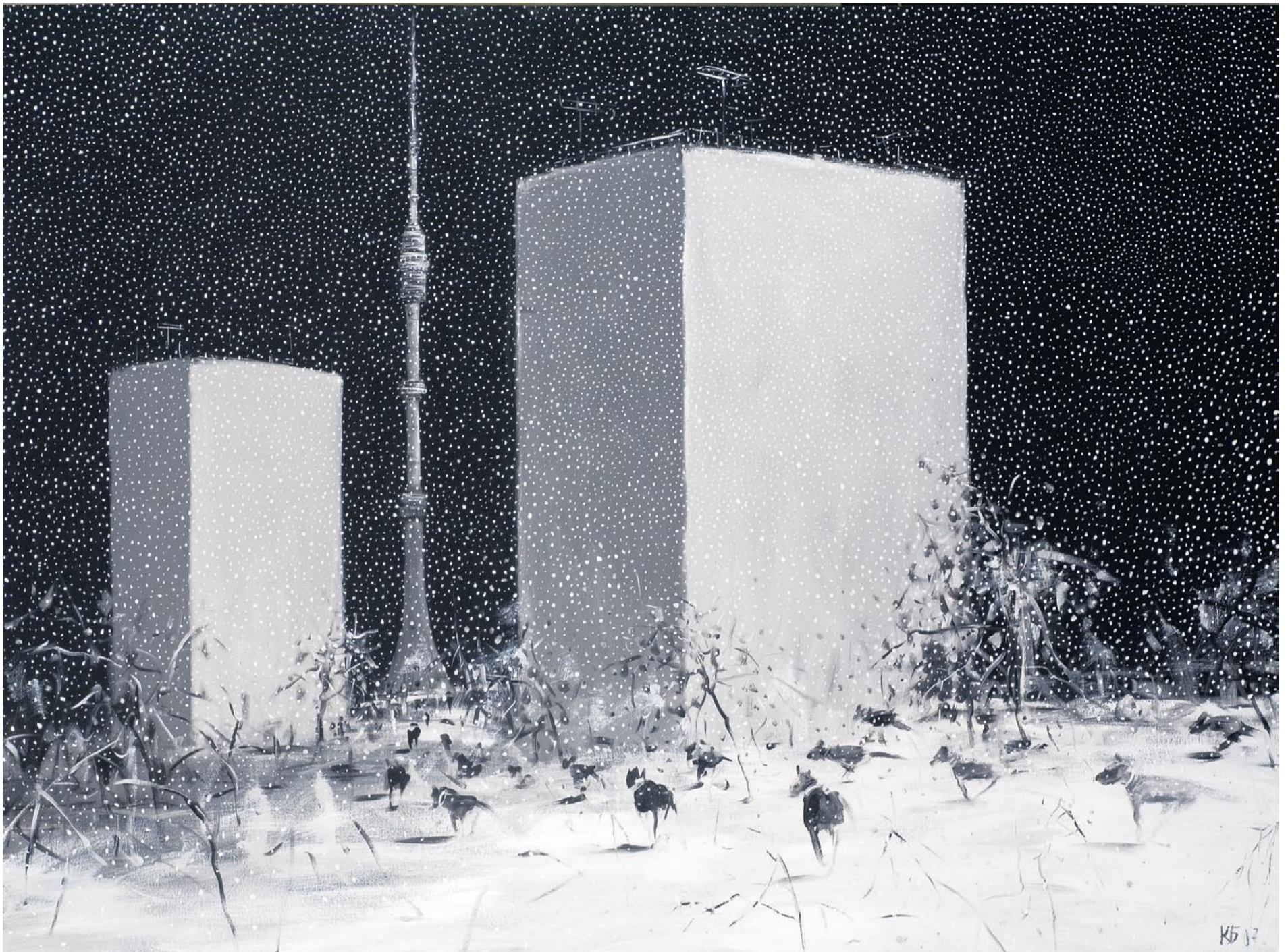
Mladen Stilinović rođen je 1947. Živi u Zagrebu. Kao postkonceptualni umjetnik i član Grupe šestorice autora rodonačelnik je tzv. nove umjetničke prakse. Nastavljajući tradiciju avangardne umjetnosti Stilinović se zauzima za društvenu dimenziju umjetnosti: umjetnost kao društvena kritika, uz neprikriiveni cinizam kao specifični oblik autodistance – kako Sloterdijk definira "cinički um". Na početku svoga umjetničkog djelovanja ispisuje na kartonima "slike" riječi, pamflete i parole što simboliziraju "papirnatost", efemernost svih govora o uzvišenim ciljevima.

Jadran priča kako je Stileta upoznao 1986. kada i Knifera, a Marteka i Vlastu Delimar malo kasnije. Tih godina je, kaže, sreo i Kožarića kao i Davora Matičevića.

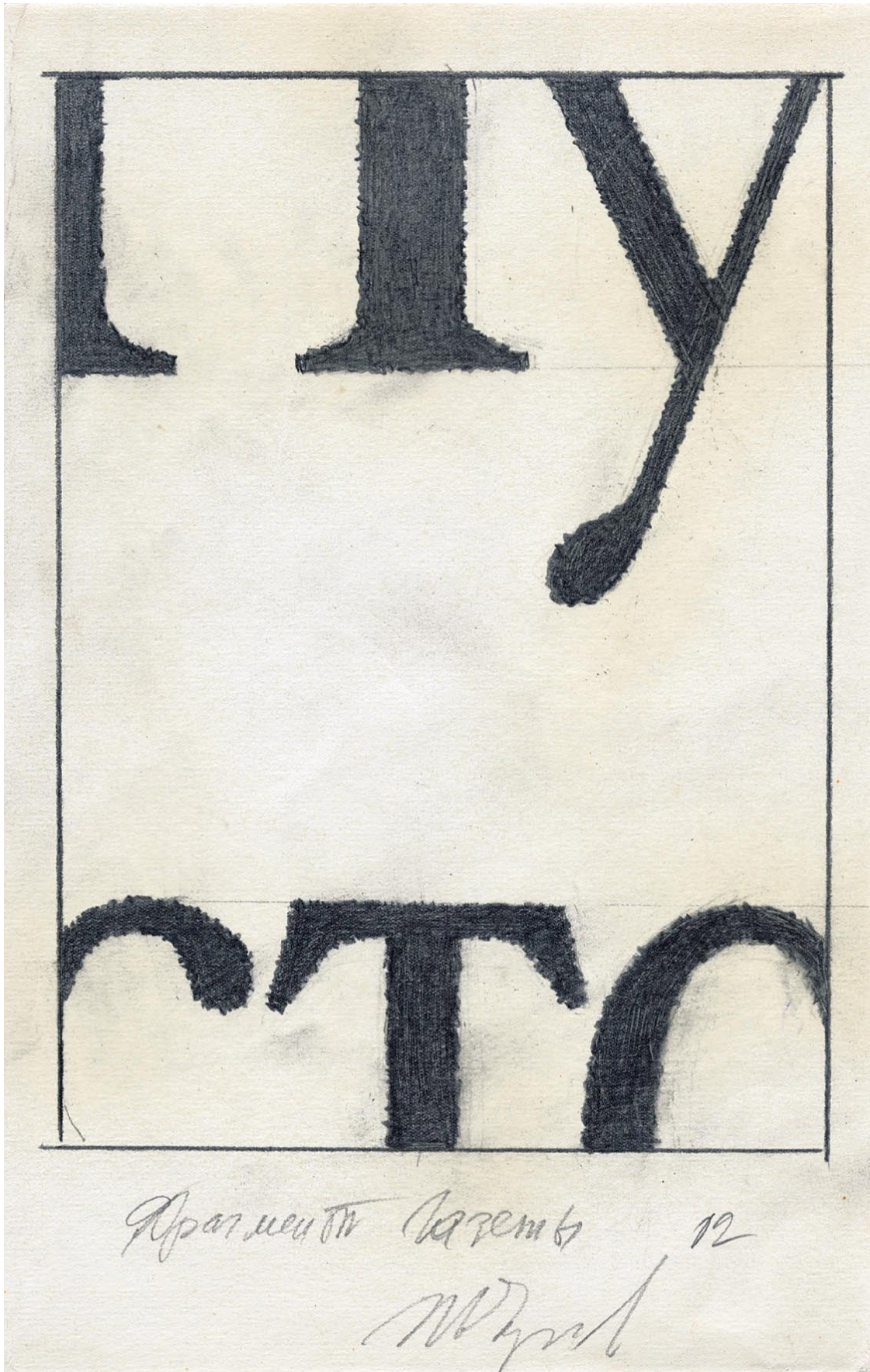
**Dragoljub Raša Todosijević**

Raša je rođen 1945. u Beogradu. Završio je slikarstvo na beogradskoj Akademiji 1969. i ranih je sedamdesetih bio jedan od začetnika nove umjetnosti u Beogradu. Neprestano preispitujući, ironizirajući i estetiku i ideologiju situacije u kojoj živi, Raša se služi svim raspoloživim oblicima izraza pa koristi i objekte, performanse, ambijente, skulpture, slike, ali i tekstualne narrative. Prijatelj je s Jadransom još iz sedamdesetih godina.









3/1-48  
 Др. Климента Климента!  
 Климента в Климента Климента!  
 Климента Климента — Климента  
 в Климента Климента Климента  
 Климента.  
 Климента Климента в Климента  
 Климента в Климента Климента?  
 Климента Климента Климента  
 в Климента Климента?  
 Климента К. в Климента.  
 Климента Климента Климента.  
 Климента Климента Климента  
 в Климента Климента, Климента  
 — Климента.

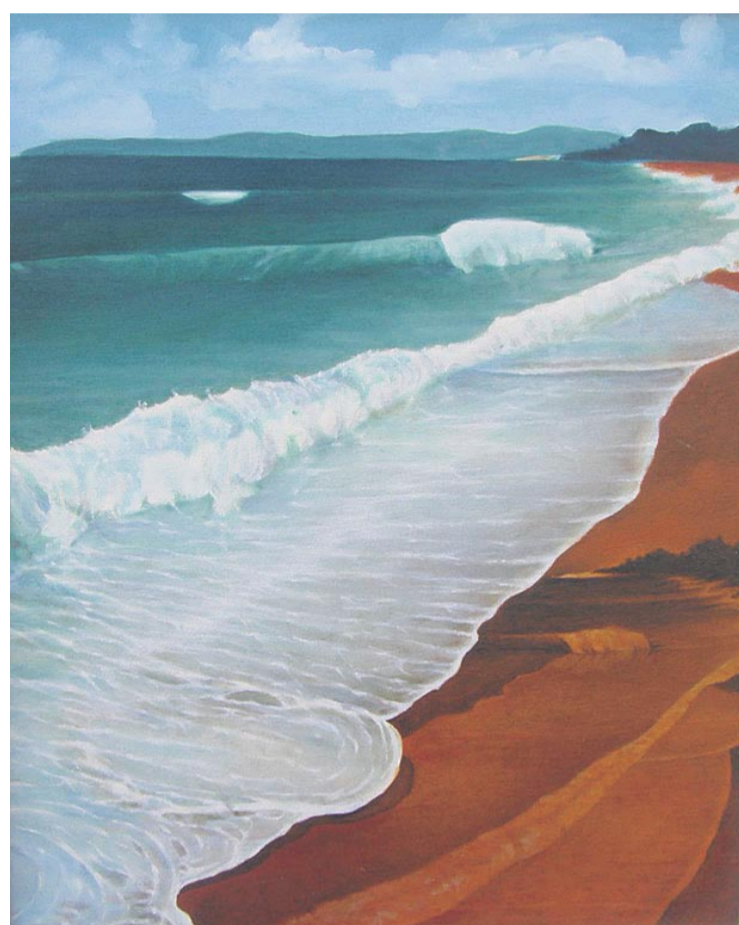
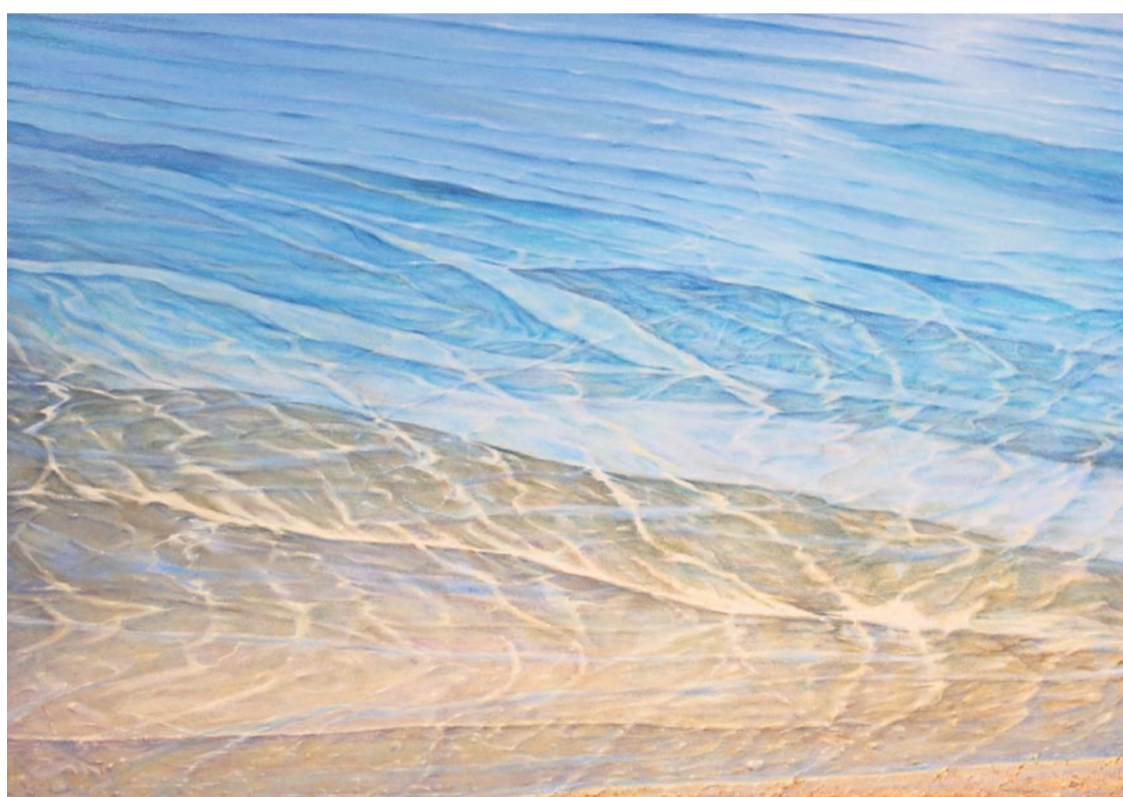
Климента











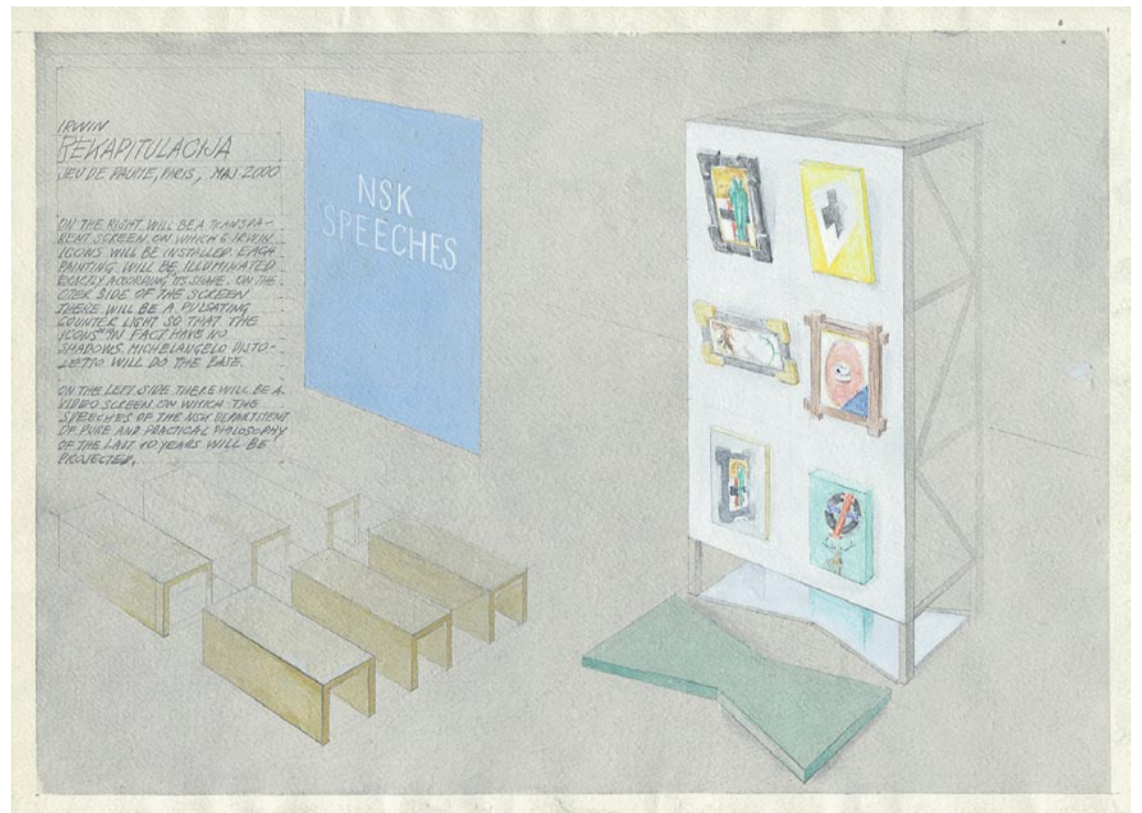
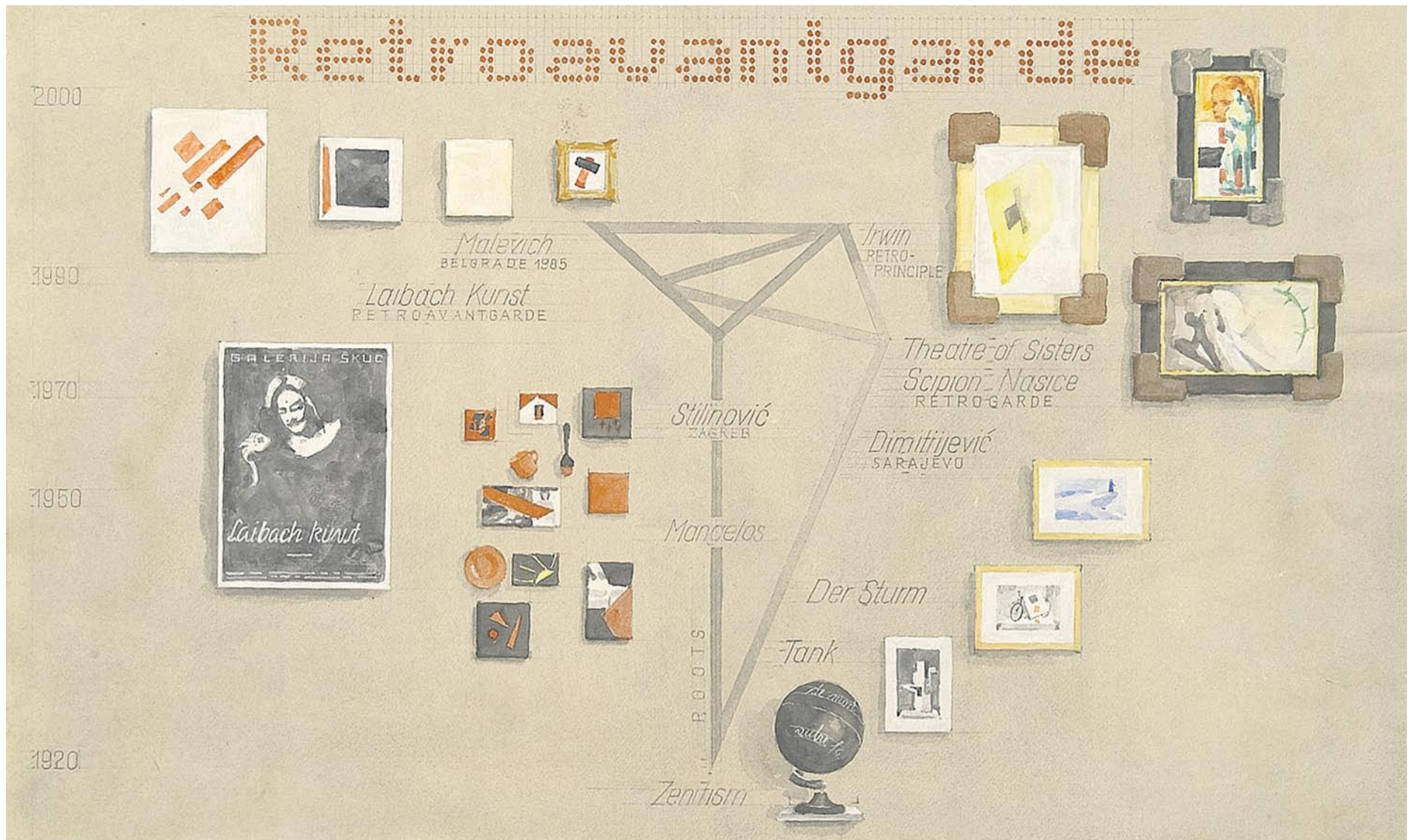




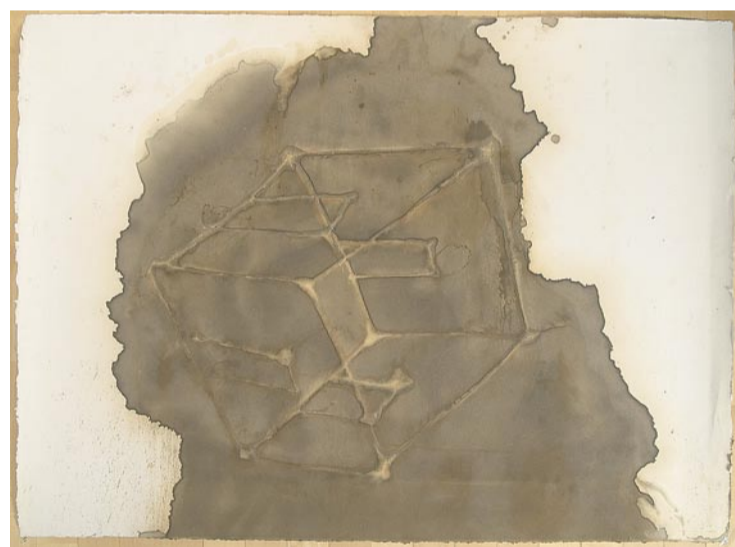
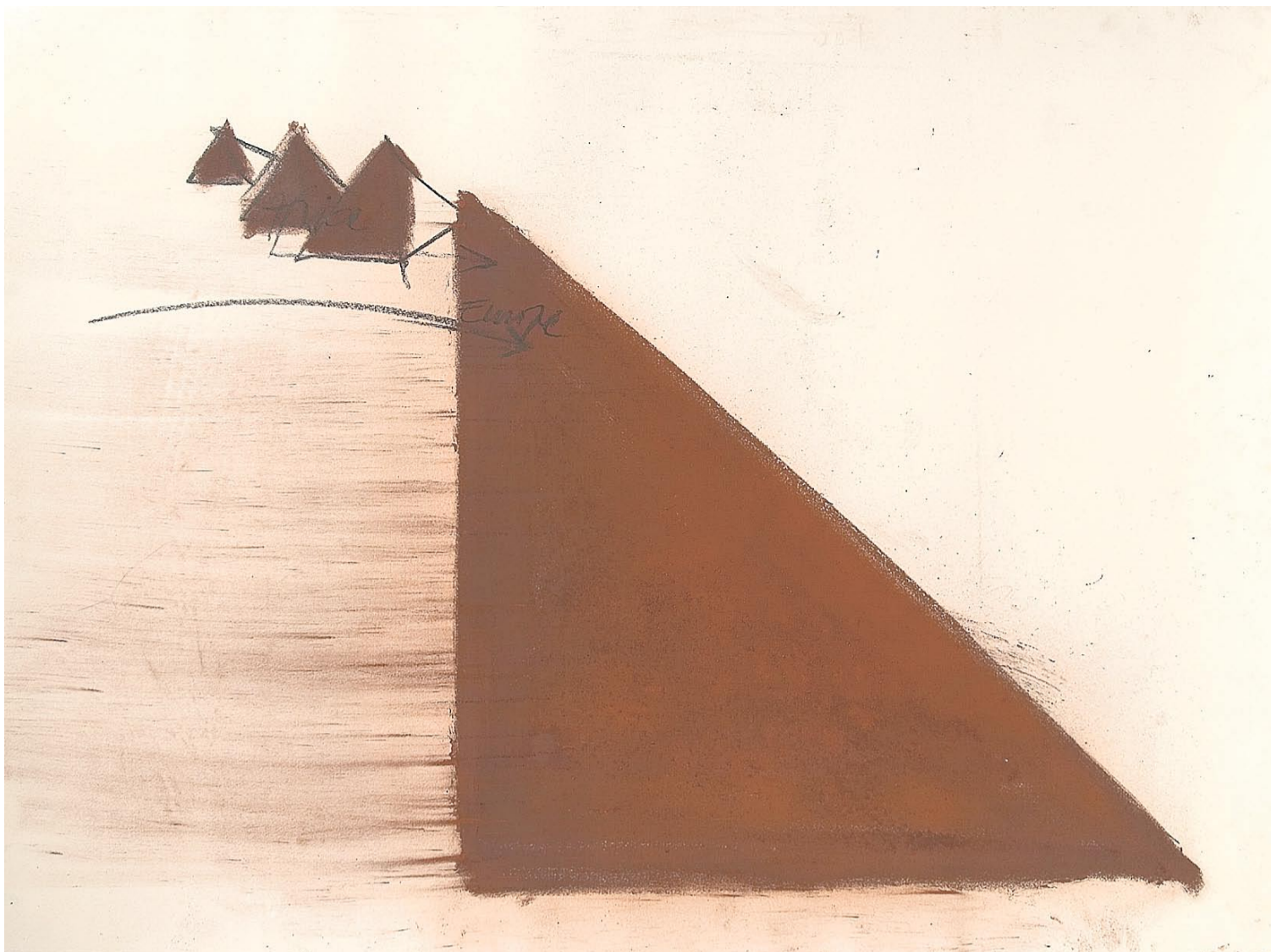




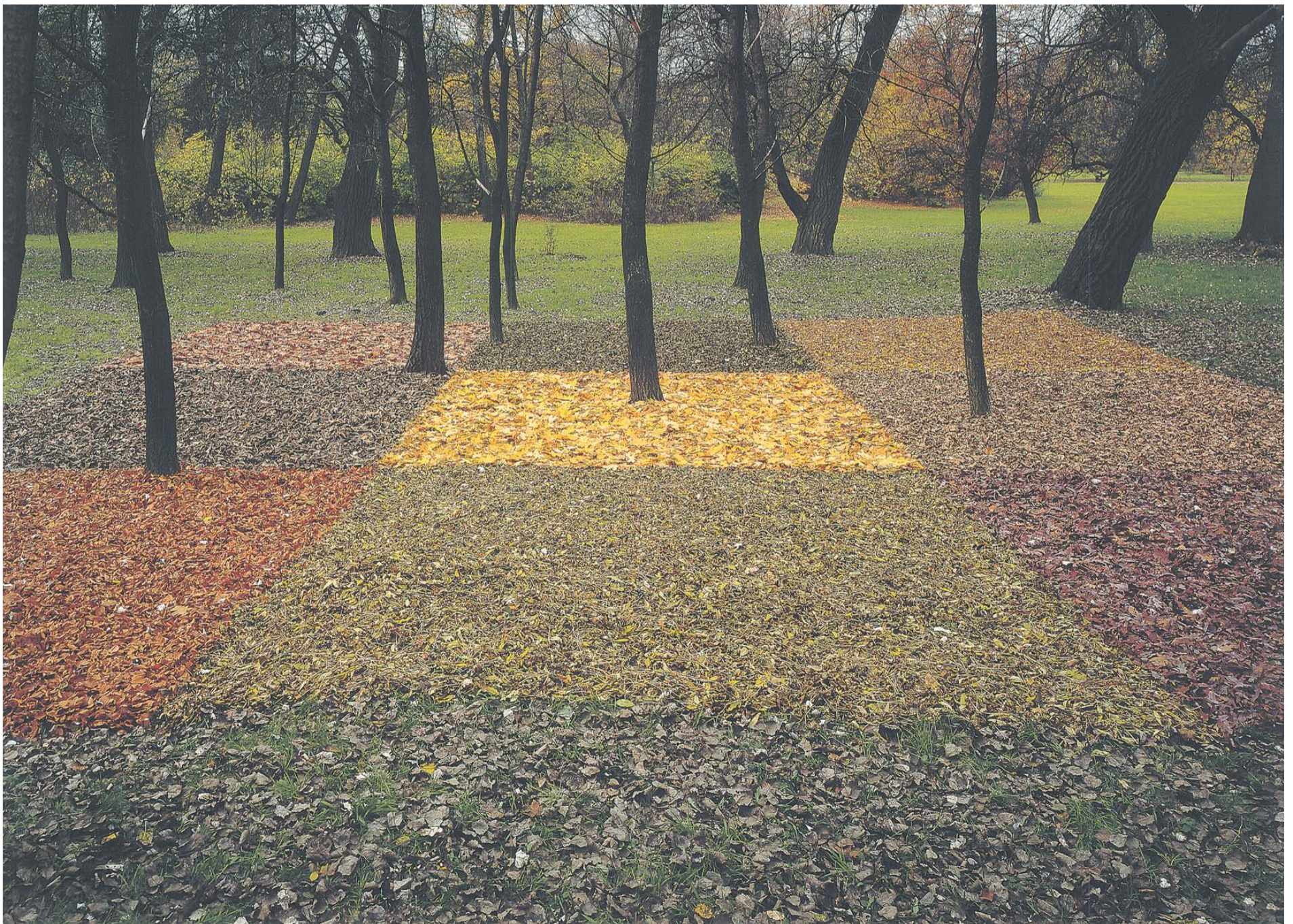
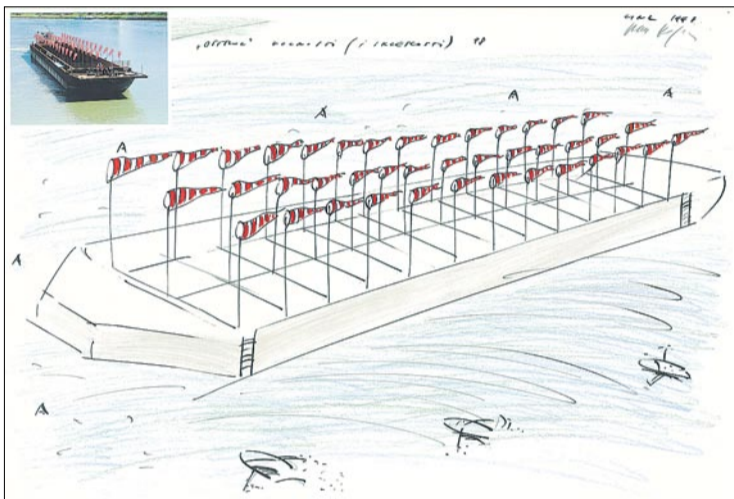














Likovna umjetnost koja nastaje u Istočnoj Europi već je nekoliko godina prevladavajuća tema izložbene aktivnosti i likovne politike u Ljubljani. Intenzivno i sustavno predstavljaju je Moderna galerija i grupa Irwin, a slijede ih Galerija P74, Zavod za sodobno umetnost (*Zavod za suvremenu umjetnost*) i Galerija Škuc. Osnovna namjera tih aktivnosti je konstituirati likovnu umjetnost Istočne Europe kao istočnu umjetnost (East Art).

Ovaj zaključak proizlazi iz teksta Zdenke Badovinac, Viktora Misiana i Igora Zabala, objavljenog u katalogu grupne izložbe slovenskih i ruskih suvremenih umjetnika *Sedam grijeha: Ljubljana – Moskva*. U njemu možemo pročitati sljedeće: "Ljubljanu i Moskvu su posljednjeg desetljeća povezivali brojni profesio-

grafike i slike ni u jednoj galeriji u Sloveniji, kao niti u zbirkama likovnih djela koja su ponovno javno postavili sredinom 90-ih godina prošlog stoljeća, kada je započeo proces konstituiranja istočne umjetnosti.

Naravno, to ne znači da nakon epizode socijalističkog realizma Slovenija, kao jedna od jugoslavenskih republika, nije surađivala s državama Istočne Europe. Suradnja je postojala i bila je raznolika. Dr. Ješa Denegri se sjeća da je kao kustos Muzeja savremene umetnosti iz Beograda proveo nekoliko mjeseci u Poljskoj i obilazio tamošnje muzeje zahvaljujući poljskoj državnoj stipendiji. Poslužimo li se terminologijom tadašnjeg vremena, možemo reći da je Jugoslavija održavala formalne i neformalne veze sa zemljama Istočnog bloka. Umjetnici Istočne Europe sudjelovali su

skoj, Rumunjskoj, Istočnoj Njemačkoj i Sovjetskom Savezu. Iznimka je bila Albanija koja je u razdoblju od 1989. do 1995. sudjelovala samo četiri puta.

Bijenale je prije svega predstavljao službenu umjetnost tih država. Nije se, međutim, odricao stvaralaštva koje se od nje udaljavalo. O likovnim novostima u čehoslovačkoj grafici, predstavljenima na bijenalu 1965. godine i nastalim u vrijeme liberalnije češke politike koja je uskoro zatrta sovjetskom vojnom okupacijom 1968. godine, u dnevnom je tisku podrobno izvještavao Braco Rotar. Mogli smo se susresti i s predstavnicima neslužbene umjetnosti. Među njima je bio Görgy Galántai, jedan od rodonačelnika mađarske neoavangarde. Na bijenalu je izlagao 1973. i 1975., odnosno nakon što je 1972. za

i drugih publikacija koje su objavile galerije i nakladnici iz Slovenije i Jugoslavije. Također su organizirali više od deset izložbi i urbanih akcija. Aktivnosti Francija Zagorčnika, suosnivača Ohoja, koji je nakon raspada skupine 1972. nastavio s neoavangardnim stvaralaštvom sve do smrti 1997. godine, nisu dominantno utjecale na kulturni identitet Slovenije. Za vodeće kulturne autoritete je Zagorčnikovo djelovanje bilo drugorazredno i lokalno, a za mlađe generacije 70-ih i 80-ih godina prošlog stoljeća, koje su se oslanjale na avangardnu tradiciju i koje su novostima preplavile scenu, zastarjelo.

Franci Zagorčnik, koji nikada nije posjetio niti jednu državu Istočne Europe, putem pošte je surađivao s nekoliko umjetnika iz tog dijela Europe. Navest ćemo samo neke. Većina je bila poznata promotorima vizualne poezije, eksperimentalne umjetnosti i fluksusa u Zapadnoj Europi. U West Eastu su objavljivali Mađari Gábor Tóth, Endré Tót i Sándor Pinczehely, te Poljak Andrzej Lachowicz. Veoma brojni su bili umjetnici iz Čehoslovačke: Bohumila Grögerová, Josef Hiršal, Petr Stembera, Jaroslav Pokorný, Jiří Valoch, Zdenek Prochaska, Zbyněk Jetleb i Vaclav Havel. Bohumila Grögerová i Josef Hiršal, nastavljači bogate avangardne praške tradicije i začetnici poslijeratne konkretne i vizualne poezije, objavili su 1967. godine danas legendarnu knjigu *Slovo, pismo, akce, hlas*. Zagorčnik je 1978. napisao da je saznanje o konkretnoj poeziji stiglo u Sloveniju 60-ih godina, s čehoslovačkim revijama, a poprimilo međunarodne razmjere posredstvom talijanske revije *La battana* koja je izlazila u Rijeci, te mađarske *Uj Simpson* iz Novog Sada.

Sve su te veze bile manje ili više neprimjetne. Ovako ili drukčije živjele su samo u uskim krugovima sumišljenika. Prevladavajuća umjetnička produkcija u Sloveniji je tražila uzore ponajprije na Zapadu. Identifikacija s Istočnom Europom nije bila ni prije Drugoga svjetskog rata niti nakon njega tako naglašena kao posljednjih godina. Odnose dobro ilustrira dr. Ješa Denegri kada govori o stipendiji za Poljsku. Samo se on prijavio za tu stipendiju, dok su svi ostali nastojali dobiti stipendije država Zapadne Europe.

Mogli bismo reći da su se izvođači umjetničkih programa u socijalističkoj Jugoslaviji nastojali osloboditi utjecaja socijalističkog Istoka. Zbog tog je razloga, nažalost, veći dio kulturne javnosti previdio mnoge značajne pojave. Recenzija Braco Rotara jedna je od rijetkih važnih analiza likovne umjetnosti iz tog vremena i tog dijela Europe nakon rezolucije Informbiroa.

Nitko nije upozoravao na nastupe neslužbenih umjetnika ni na grafičkom bijenalu niti u novim umjetničkim praksama. U sekcijama istočnoeuropskih država na grafičkom smo bijenalu mogli vidjeti samo klasične tehnike, grafiku kao ilustraciju književnih djela i klišeizirane priče socijalističkog sadržaja. Smatrali smo ih sadržajno i tehnički konzervativnima. Tijekom svih tih godina je i međunarodni žiri bijenala samo dva puta dodijelio "drugu" nagradu umjetnicima iz Istočne Europe, odnosno veliku nagradu. Godine 1979. ju je dobila Adriena Šimotová, a 1981. Jiří Anderle, oboje iz Čehoslovačke, dok veliku počasnu nagradu nije primio nitko.

Veze između moskovske konceptualne, odnosno postkonceptualne scene devedesetih i grupe Irwin, koje su potaknule današnje procese konstituiranja Istočne umjetnosti, nisu nastale zbog plodne, intenzivne i svestrane suradnje između Slovenije i Rusije, koja bi prožimala kulture obiju zemalja. Irwinovci i njihovi kolege iz Zagreba i Beograda nisu se zanimali za Istok. Promotori iz Moskve i umjetnici iz Ljubljane, koji pripadaju sličnim umjetničkim praksama, upoznali su se na Zapadu. Državljanima Sovjetskog Saveza Zapad je postao dostupniji tek nakon perestrojke. Irwinovci su, pak, u drugoj polovici osamdesetih imali na Zapadu nekoliko uspješnih izložbi. Moskovljani su ih zapazili te ih početkom devedesetih pozvali na suradnju. Veze su postale trajnije i intenzivnije.

Revizija povijesti socijalističkog razdoblja tako pokazuje da su vremena u državama nastalim iz Jugoslavije i Istočnog bloka drugačija nego prije petnaest godina. Prozapadno usmjerenu jugoslavenski kulturnjaci u socijalizmu nisu nastojali tražiti i naglašavati sličnosti između Jugoslavije i Istočnog bloka, kao što čine posljednjih godina. Raznoliku suvremenu umjetnost Istočne Europe valja smjestiti pod isti krov i identifikirati je kao jedinstvenu. Kao takva se lakše nameće u odnosu na Zapadnu Europu i druge dijelove svijeta, tako bi trebala biti jača, uspješnija, prihvatljivija i relevantnija. U utrci za što većim udjelom na umjetničkom tržištu brzo prepoznatljive identifikacije su, poput učinka logotipa, nužno potrebne. Nažalost, ovaj proces ujednačavanja podliježe kapitalističkoj logici i briše iz pamćenja važne razlike u politikama izvođenja socijalizma u državama Istočne Europe. Socijalizmu, kojeg se najčešće prikazuje kao zabludu, oduzima bilo kakvu mogućnost da ga se proučava kao mogući poticaj za uspostavljanjem pravednijeg svijeta. ■

LJILJANA STEPANČIĆ

# Istok — istočna umjetnost

onalni i prijateljski kontakti, koji nipošto nisu slučajni, već su rezultat povijesnih veza i simpatija koje sežu do razdoblja povijesnih avangardi i još dalje, do ideja povezanih s panslavenskim kretanjem XIX stoljeća..."

Ako stvari podrobnije razmotrimo, ova tvrdnja je postmoderni fantazam koje povijesne činjenice prilagođava određenim namjerama. Veze između Slovenije i Istočne Europe u XX. su stoljeću samo jednom bile tako prijateljske i produktivne, kao što ih prikazuju današnji promotori istočne umjetnosti, točnije nekoliko godina nakon Drugoga svjetskog rata, od kraja studenog 1945. do sredine srpnja 1948. Počelo je nakon preuzimanja vlasti Komunističke partije Jugoslavije, koja je poslijeratnu Demokratsku federativnu Jugoslaviju "zamijenila" Federativnom Narodnom Republikom Jugoslavijom, a završilo informbiroovskom osudom Komunističke partije Jugoslavije zbog njezinog puta u socijalizam. Kultura u Jugoslaviji preuzela je umjetnički i ideološki model socijalističkog realizma Sovjetskog Saveza. Onih nekoliko godina je već odavno zaboravljeno. Žive još samo u umjetničkim preradama FV, Laibacha, Novog kolektivizma i drugih sudionika alternativne scene 80-ih godina prošlog stoljeća. Već desetljećima ne možemo vidjeti socijalističke kipove,

na izložbama u središnjim jugoslavenskim državnim ustanovama, poput grafičkog bijenala u Modernoj galeriji u Ljubljani na kojem su svake dvije godine redovito izlagali. Jednako tako su sudjelovali u samoinicijativnim aktivnostima pojedinih kulturnih aktera. Tako ih je, primjerice, neformalno udruženje West East uključivalo u svoje antologije i izložbe.

Pozabavimo se prvo formalnom suradnjom. Dobar primjer takve suradnje u Sloveniji je Međunarodni grafički bijenale koji je od 1955. do sredine 70-ih godina prošlog stoljeća bio najutjecajnija središnja likovna priredba slovenskoga kulturnog prostora, što je ostala i do danas. Bijenale je, doduše, nastao prema uzoru na venecijanski, ali njegova izložbena politika je bila daleko više globalna, demokratska i pluralna od većine takvih manifestacija zapadnog svijeta. Ljubljanski bijenale je surađivao s mnogim državama trećeg i socijalističkog svijeta koje nisu mogle doći na većinu drugih utjecajnih međunarodnih priredbi. Bio je seizmograf događanja i kretanja u svjetskoj umjetnosti.

Sve te godine bijenale je redovito predstavljao umjetnike i umjetnice iz država Istočne Europe. Od 1955. godine nadalje mogli smo posredstvom grafike pratiti likovni život u Poljskoj, Čehoslovačkoj, Mađarskoj, Bugar-

mađarsku državnu kulturnu politiku završio sporno priređivanje izložbi u kapeli u malome mjestu Balantonboglár, gdje je, između ostaloga, predstavio vojvođansku skupinu Bosh&Bosh, a prije negoli je 1975. s Dórom Mauer i Miklósom Erdélyjem organizirao tečajeve *Vježbe iz kreativnosti*. Prije Galántaija na bijenalu je izlagala i Dóra Mauer. Redovno je surađivala od 1971. do 1981. godine. Jednako tako smo 1981. i 1989. u Ljubljani vidjeli radove Sándora Pinczehelyja, čija je fotografija iz 1973. godine danas znak prepoznavanja istočne umjetnosti. Prikazuje umjetnika koji prekrizanih ruku ispred lica uspravno drži srp i čekić.

I sekcija Sovjetskog Saveza, čije umjetnike je birao Savez likovnih umjetnika SSSRa, koji je bio predstavnik službene sovjetske umjetnosti, ponekad je znala iznenaditi. Nekoliko puta su se, uz znanje organizatora, "prokrijumčarili" umjetnici čiji su radovi odudarali od službene sovjetske umjetničke norme. Početkom 70-ih iz Estonije su sudjelovali Leonhard Lapin (1971. i 1975.), Malle Leis (1973. i 1975.) i Tonis Vint koji je svoje radove slao i 80-ih (1971., 1975., 1983. i 1987.).

Neformalne veze dobro predstavlja udruženje West East kojeg je vodio Franci Zagorčnik iz Kranja. Između 1978. i 1985. pripremili su nekoliko opsežnih antologija konkretne i vizualne poezije



## Julije Knifer

Tekst mora biti neutralan i jasan, to jest jednostavan i direktan. Htio bih početi od suštine. Kao moje slike koje sam počeo pedesetih, radio šezdesetih i radim do danas. Tekst mora biti čist i direktan. Naravno, tekst mora imati sadržaj, ali sadržaj ne smije biti opisan. Tekst mora biti niz činjenica. Sve je to lako unaprijed ustvrditi, samo kako do pravog sadržaja. Tekst gotovo da i ne bi smio imati klasičan početak. Treba odmah početi doslovno od kraja. (Tekst mora biti čist i direktan.)

Ne želim praviti veliku i kompliciranu filozofiju od svojeg rada, ali želio bih napraviti što jednostavniju i direktnu analizu. Nije mi važna tema. Pokušat ću analizirati tu eskalaciju jednoličnosti i monotonije od kojih se sastoji nit tih meandara od pedeset devete – šezdesete do danas. To bi morala biti analiza činjenica.

Definicije su samo najjednostavniji opis činjenica. Bilo bi idealno sastaviti tekst od samih definicija koje, zapravo, opisuju samo jednu jedinu stvar. Bez obzira na to što mislim da bi tekst trebao početi bez uvoda i odmah direktno, ipak neki početak mora uslijediti.

Čak i ne mora po svaku cijenu sve biti sasvim logično, jer ja ne opisujem događaje, nego samo hoću zabilježiti neke činjenice.

Tekst bi morao imati svoj određeni tok i ritam, makar i sasvim monoton (dapače). Volio bih dobiti i u samom tekstu neki monotoni ritam. Treba vrlo jednostavno uklopiti činjenice. Zapravo, cijeli taj tekst bit će samo citiranje činjenica. Dakle, moram najprije izvući činjenice i sasvim određeno poredati ih u nizu. Dakle, moram početi činjenicama, ja, naravno, nemam neku određenu teoriju kojom bi mogao determinirati svoje takozvano slikarstvo. pošao sam od zaista najjednostavnijih činjenica. Ne želim opisivati ni tumačiti. Hoću nizati činjenice.

¶

Poslije pedeset devete sve je vrlo jednostavno, ali strpljivo i usmjereno. Kod mene je najvažniji element u mojem radu potpuna pribranost, ali i krajnja duhovna sloboda. Meni je apsurd veoma važna komponenta u mojem djelovanju. Apsurd je oblik slobode. Sve su te površine, zapravo, najjednostavnije definicije ili definitivnost. Svaka je ploha za sebe definitivnost. Smatram da je taj niz ploha samo jedan jedinstveni tok od tada do sada. To je jedan duhovni kontinuitet za koji sam se pripremao nekoliko godine. Nisam imao program, ali sam svjesno išao do nekih definicija. Osnovni cilj bio je ritam putem minimuma. Ritam

na najminimalniji likovni način, koji je kao rezultat sasvim anti-likovni. Pokušao sam sve svesti na krajnji minimum. Kronologija i kontinuitet, to za mene nije imalo značenja. Vremenski kontinuitet i nije postojao, jer bilo je razložnih i bezrazložnih prekida. Nameće se tumačenje da idem od kraja prema početku. Moj put nije ni progresivan ni regresivan. Kod mene nema razvoja ni napredovanja. Područje bavljenja tim poslom rezervirao sam za svoju slobodu i uvijek sam smatrao da je to oblik zapravo moje jedine slobode. Ili jedini oblik moje slobode. Jedini pravi oblik moje slobode.

Kontinuitet traje iz slike u sliku, ili od slike do slike. Kontinuitet postoji, ali redosljed nije važan. Redosljed nema važnosti. Vrijeme i okolnosti mijenjaju čovjeka, i samo se u tom aspektu mijenjaju i moje slike.

U mojem radu plohe koje pretpostavljaju finalni produkt jednog kontinuiranog procesa, a koje se smatraju slikama, imaju značenje definitivnog dokumenta. Ali važan je i put i proces do realizacije tog takozvanog dokumenta.

Definitivne plohe (slike) samo su završni oblik jednog pod-procesa koji je dio cjelokupnog procesa odvijanja toka koji je nazvan meandar. To što ja radim nije dekoracija, ukras oličnosti i monotonije. Danas nema značenja cilj stvaranja anti-slike i ne znam moraju li moji sadašnji sastavi sugerirati formulu anti-slike, iako nose u sebi isto duhovno porijeklo i istu duhovnu i fizičku strukturu iz onih godina – pedeset devete i šezdesete. Važno je nastaviti logiku jednog toka koji je tada započeo.

¶

Nastojao sam stvoriti jedan oblik anti-slike koristeći se minimalnim sredstvima s krajnjim kontrastima koji su imali stvoriti monotoni ritam.

(Cilj mi je bio stvoriti neki oblik anti-slike)

Cilj mi je bio stvoriti neki oblik anti-slike

- uz minimalna sredstva
- s krajnjim kontrastima
- da bi dobio monotoni ritam i to iz razloga što smatram da je jednostavniji i najizražaj-niji ritam upravo monotonija.

Proces mojeg rada odvijao se bez oscilacija, a evolucija se kretala u smjeru potpunog nestajanja slike. To je bilo pedeset devete godine.

¶

Godine pedeset devete i šezdesete, motiviran idejom stvaranja anti-slike, krenuo sam metodom radikalnog reduciranja sredstava. Ostao sam na klasičnoj plohi s krajnje minimalnim sredstvima s pomoću kojih sam u procesu postupka nastajanja "slike" na putu do anti-slike nastojao izazvati krajnje kontraste s pomoću crnog i bijelog i krajnje moguće ritmove s pomoću vertikala i horizontala.

Oblici stvoreni u procesu rada od primarne ideje i poticaja do fizičkog nastajanja "slike" sugerirali su tok (odvijanje) u obliku meandra čija funkcija nije ni filozofska, ni pikturnalna, a još manje je dekorativna – ona je samo vizualna. Kronologija i redosljed u mojem radu nemaju važnosti. Vjerojatno sam svoje posljednje slike već načinio, a prve možda nisam. Fizički oblik "slike" ujedno je značio i krajnje duhovno stanje primarne ideje.

Danas mi ideja anti-slike (vjerojatno) nije aktualna i ne znam moraju li moji sadašnji sastavi sugerirati formulu anti-slike, iako nose u sebi isto duhovno porijeklo i istu duhovnu i fizičku strukturu iz onih godina – pedeset devete i šezdesete.

Zbog toga je za mene važno nastaviti logiku jednog toka, koji je tada započeo, a koji predstavlja prije svega objektivnu logiku u kojoj ja nisam tražio izmišljene oblike, nego bilježio krajnje ritmove zbivanja na plohi.

¶

kolovoz, 1976.

Sve je išlo putem stanovite unutrašnje logike.

S obzirom na karakter njegova posla, meni je važno nastaviti logiku jednog toka koji je započeo još pedeset devete.

To što radim, mislim da predstavlja subjektivne objekte, naravno sa svim svojim karakterom. Ne želim da imaju subjektivni karakter, nego možda prije svega objektivni karakter. Zbog toga oblici nisu ni izmišljeni ni izmišljeni. Ja nisam istraživač. Ja bilježim krajnje ritmove. Nastojim u tome biti objektivan. Pedeset devete bavio sam se problematikom anti-slike. Sa svog stanovišta smatrao sam da se putem redukcije može doći do jednog oblika anti-slike. Ostao sam na klasičnim instrumentima slike, ali sam sliku očistio do krajnje bjeline. Zbog toga su mi, pogotovo sada, važne bijele plohe. Čak i na gotovom bijelom platnu, iz trgovine, ja nanosim još jedan bijeli sloj boje i tek tada interveniram na bijelom do krajnje crne. Posrednik od bijele do crne je meandar.

Bilježim neke oblike ritmova, a te oblike ne izmišljam. Oblici nisu ni izmišljeni, ni izmišljeni. S moje strane. Nastojim

da ritmovi budu krajnje granični. Zato radim samo crnom i bijelom bojom i upotrebljavam vertikale i horizontale. Manje je važno što je to vizualno meandar. Funkcija meandra na mojim radovima nije dekorativna ni filozofska. Moje slike imaju samo vizualnu funkciju. Početak je uslijedio nastojanjem da se dođe do anti-slike.

Reduciranjem vizualnog na slikama, smatrao sam da mogu doći do jednog oblika anti-slike.

U početku, u procesu rada, važna mi je bila bijela ploha od koje je sve započinjalo. I na tvornički bijeljenom platnu dodavao sam još poneki sloj bijele boje da i to bijeljenje bude dio procesa stvaranja slike. Sada, obično, pogotovo u posljednjim sastavima, započinjem s bijelom plohom koja predstavlja uvod u niz ili tok sastava. Ideja je vjerojatno započeta procesom htjenja u nastojanju do anti-slike. Stanovitim postupkom u procesu do anti-slike došao sam do oblika svojih slika.

Do anti-slike htio sam doći postupkom reduciranja (pedesetdevete, šezdesete). Krajnjim kontrastima i krajnjim ritmom. Vizualni ritam ostao je na plohi. Htio sam postići isključivo vizualni efekt. Krenuo sam postupkom od slike prema anti-slici. Metodom reduciranja. Došao sam do minimalnih sredstava. Tada su to postale moje slike. Upotrebljavao sam sasvim minimalna sredstva. Postoje dva krajnja minimuma – bijela ploha i crna ploha.

Između toga su meandri ili još koji drugi oblici. Ja sam izabrao meandar, no to nije stvar izbora, nego jednostavno određenog procesa. Da bih dobio, ili došao do ritma, zaustavio sam se na meandru.

U procesu postupka do krajnjeg ritma zaustavio sam se na kontrastima bijelo-crno i na odnosu vertikalnog i horizontalnog. Motivacija i cilj – anti-slika. Sredstva – redukcija.

Postoje dva kontrastna minimuma – krajnje kontrastna minimuma – bijelo i crno.

Postoje dva krajnje kontrastna minimuma – crno i bijelo, ali u isto vrijeme to su i potpuni maksimumi. Potpuno, do kraja bijelo i potpuno, do kraja crno. Crno i bijelo u isto vrijeme i minimum i maksimum.

To što radim u posljednje vrijeme – ne znam kako da nazovem. To su neke vrste sastavi ili ambijentalni sastavi ili grupe ili jednostavno triptisi ili poliptisi.

Totalno crno i totalno bijelo može biti i totalni minimum i totalni maksimum. Kod mene

se sve odvija između bijelog i crnog.

Pedeset devete sam smatrao da moram stvoriti jedan oblik anti-slike.

Metodom reduciranja došao sam do bijelog i crnog i do vertikale i horizontale.

Da bih na plohi dobio tok, ili niz kao ritam, ili ritam i niz kao tok, ili ritam kao niz i tok po vanjskom obliku izgledalo je to kao niz i tok po vanjskom obliku izgledalo je to kao meandar iako su moje namjere bile usmjerene isključivo na ritam graničnih pojmova (crno-bijelo, horizontala-vertikala).

Kod mene se sve kreće između minimuma i maksimuma, od bijelog do crnog ili između bijelog i crnog. S pomoću crnog interveniram na bijelom. Cilj anti-slika, sredstva minimalna.

Vanjski oblik slike posljedica je nastojanja da se na putu procedure do anti-slike koristim nekim sredstvima koja daju konačni oblik slike (prikaza, sastava). Konačni oblik slike daje i definitivni rezultat rada. Konačni oblik slike trebalo je da dade rezultat u obliku anti-slike. Danas anti-slika (vjerojatno) nije aktualna vizualno i ne znam moraju li moji posljednji sastavi sugerirati formulu anti-slike. Moj sadašnji oblik slike ne bi morao biti tradicionalan, a vjerojatno i nije. Između crnog i bijelog, i obratno, na mojim slikama događa se jedan proces koji od crnog i bijelog stvara vizualni događaj i organizirano vizualno zbivanje. Nastojim da se to odvija u okviru najminimalnijih sredstava. Primarna ideja krajnje ritmičke mogućnosti. Primarna ideja – stvoriti krajnje jednostavan ritam i vizualni oblik pomoću najminimalnijih sredstava. To je primarna i početna ideja. Poslije se sve odvijalo kao nastavak tih početnih i primarnih ideja.

Cilj nisu rezultati kao posljedica istraživanja. Cilj je ploha na kojoj se sve odvijalo. Kada je trebalo ići na neki način dalje, množile su se plohe kao diptisi ili poliptisi do sastava koji su predstavljali niz ploha u jednom redu.



ga, na stare slike i iznova ih radim, jer u času kada ih ponovno radim ne znam da sam ih već uradio.

I naravno sve je bilo samo crno bijelo. Važni su bili puni i prazni formati, to jest posve crni i posve bijeli. U ono sam vrijeme krenuo u nastojanju da dobijem jedan oblik anti-slike. Upotrijebio sam metodu reduciranja i oblika i sredstava, to jest boje. Boje sam upotrebljavao u njihovim krajnjim kontrastima – bijelo, crno.

Pedeset devete bio sam zaokupljen idejom anti-slike. Stanovitom metodom redukcije nastojao sam stvoriti neki oblik anti-slike. Pedeset devete bio sam zaokupljen idejom stvaranja anti-slike. Određenom metodom reduciranja oblika i boje došao sam do krajnjih oblika jednostavnosti. Oblik slike gradio sam krajnje kontrastnim bojama – bijelom i crnom. Ne znam je li mi poslije bila važna ideja anti-slike. Početna faza rada na platnu sastojala se od pokrivanja platna bijelom bojom. To je već bio duhovni dio, ili duhovni začetak slike. (Ili možda da se preciznije izrazim – fizički začetak slike.) Dodavanjem crne boje, bijela je dobivala oblik, ili je služila svrsi da crna može dobiti svoj oblik. I boje su služile isključivo formiranju oblika slike.

Oblik crne, ili oblik bijele, značili su u kontekstu slike i njen definitivni oblik. Ništa izvan toga nije imalo značenja. Fizički oblik slike ujedno je značio i krajnje duhovno stanje početne ideje. Sadašnji sastavi nose u sebi isto duhovno porijeklo i istu strukturu iz onih godina pedeset devete i šezdesete.

Postoji faza idejnog začetka slike, to je možda duhovni začetak ideje, poslije dolazi fizički začetak slike. Počinje se duhovnim začetkom ideje onda dolazi idejni začetak slike i na kraju dolazi fizički začetak slike čijim definiranjem slika dobiva svoj kompletni duhovni karakter i fizički oblik. Je li kod mene slučaj identifikacije duhovnog i fizičkog na slici? Svojim fizičkim oblikom moja se slika i duhovno iscrpljuje.

•

Funkcija meandra na mojim slikama nije filozofska, a još manje dekorativna. Moje slike imaju samo vizualnu funkciju. Reduciranjem vizualnog na slikama, smatrao sam da mogu doći do jednog oblika anti-slike. Određenim postupkom u procesu razvoja do anti-slike došao sam do oblika svojih slika. krenuo sam postupkom od slike prema anti-slici metodom reduciranja i došao do minimalnih sredstava za izražavanje, i time dobio definitivni oblik svojih slika. U procesu postupka do krajnje graničnog ritma, zaustavio sam se na kontrastima bijelo-crno i na odnosu vertikalnog i horizontalnog. Motivacija i cilj su anti-slika. Crno i bijelo u isto su vrijeme i

Vanjski oblik "slike" posljedica je nastojanja da se na putu procedure do anti-slike koristim nekim sredstvima koja daju konačni oblik slike, a taj oblik trebalo je da daje rezultat u obliku anti-slike.

•

Pedeset devete i šezdesete bio sam zaokupljen idejom stvaranja anti-slike. Reduciranjem sam došao do minimalnih sredstava izražavanja i time dobio definitivne oblike na svojim slikama. U procesu postupka do krajnje graničnih ritmova zaustavio sam se na kontrastima bijelog i crnog i na odnosima vertikalnog i horizontalnog. Funkcija meandra na mojim slikama, nije filozofska, a još manje dekorativna. Funkcija je samo vizualna. Vanjski oblik "slike" posljedica je nastojanja da se na putu procedure do anti-slike koristim nekim sredstvima koja daju konačni oblik slike, a taj oblik trebalo je da daje rezultat u obliku anti-slike. Danas mi anti-slika (vjerojatno) nije aktualna i ne znam moraju li moji posljednji sastavi sugerirati formulu anti-slike. Između crnog i bijelog, sa horizontalama i vertikalama, na mojim "slikama" događa se jedan proces koji od tih osnovnih i jedinih elemenata stvara vizualni događaj ili organizirano vizualno zbivanje. Nakon primarne ideje stvaranja krajnje jednostavnih ritmova i oblika s pomoću najminimalnijih sredstava, sve se odvijalo na tim duhovnim i fizičkim principima.

•

Godine pedeset devete i šezdesete, motiviran idejom stvaranja anti-slike, krenuo sam metodom radikalnog reduciranja sredstava. Ostao sam na klasičnoj plohi s krajnje minimalnim sredstvima i u procesu traženja načina i postupka do krajnje graničnih ritmova, zaustavio sam se na kontrastima između crnog i bijelog i na strogim odnosima između vertikalnog i horizontalnog. Crno i bijelo u isto su vrijeme i minimum i maksimum. Totalno crno i totalno bijelo mogu biti isto tako totalni minimum i totalni maksimum.

Nastojao sam postići identifikaciju duhovnog i fizičkog na slici, jer svojim fizičkim oblikom moja se slika i duhovno iscrpljuje.

Boje kao sredstva služile su isključivo u svrhu formiranja oblika "slike". Oblik crne i oblik bijele značili su u kontekstu sadržaja i njen definitivni oblik. Ništa izvan toga nema značenja.

Oblici stvoreni u procesu rada od primarne ideje i poticaja do fizičkog nastajanja "slike" sugerirali su tok (odvijanje) u obliku meandra, kojega funkcija nije filozofska, ni pikturna, a još manje je dekorativna. Ona je samo vizualna. Od tadašnje ideje stvaranja anti-slike postupno, ali vremenski relativno brzo, htio sam stvoriti određeni sistem procesa do (takozvane) slike bez identiteta. na kraju mogu ostati samo plohe od kojih sam i pošao.

Na kraju sam došao do

spoznaje da i same plohe mogu imati značenje u definiciji slike bez identiteta.

•

27. veljače 1977.

Zbog čega sam odlučio postati slikar? Ne znam je li to pravo pitanje i je li uopće potrebno postavljati takva pitanja. Slikarstvo je grana umjetnosti. Opsjednut Rodinom, htio sam postati skulptor, odnosno želio sam se baviti skulpturom. Usput sam mnogo crtao. Više sam crtao, manje modelirao. Na kraju sam htio raditi posao u kojem ću biti što manje vezan i ovisan o drugima, i da mogu raditi na što manjem prostoru. Komad papira pružao mi je veći prostornikomfortnegolikiparski pribor. Crtati se moglo svugdje. Ali ipak, zašto sam se uhvatio slikarstva kao utopljenik slamke? Tada sam zaista bio moralni i gotovo fizički utopljenik. Nisam računao na svoj eventualni talent kada sam počeo crtati. Kada sam se definitivno opredijelio za taj poziv, prestao sam misliti na budućnost, prestala me mučiti neizvjesnost budućnosti. Mislio sam samo na danas i živio sam samo u tim određenim trenucima. Možda je apsurdno no kad sam stekao nešto čvrsto, oslonac, nisam mislio na budućnost, a prošlost je počela naglo blijediti. Prošlost se počela pretvarati u ružan san, a budućnost je postala nevažna. Moj tadašnji život bila je sadašnjica sa čvrstim osloncem u umjetnosti, iako nisam smatrao da sudjelujem u umjetnosti, a pogotovo ne da stvaram umjetnost. Moj odnos prema umjetnosti bio je odnos čovjeka prema umjetnosti, a ne umjetnika prema umjetnosti. Time sam stekao jedan gotovo totalni osjećaj slobode. Prema umjetnosti nisam imao obaveza. Radeći iz dana u dan, ja sam napredovao kao biljka, to jest prirodno sam rastao bez teorija i neforsirano. Ništa nisam forsirao, ni teoriju ni praksu. Što sam više radio, i moji su teorijski interesi rasli. Pratio sam povijest umjetnosti i gledao sam izložbe. Gledao sam i čitao mnogo. Kontakti su igrali odlučujuću ulogu. Stekao sam nove prijatelje, što je posebno značajno za moj rad. Još za vrijeme rata, mislim negdje četrdeset treće, pogotovo četrdeset četvrte, razmišljao sam mnogo o slikarstvu kao o svojem opredjeljenju. Četrdeset osme i četrdeset devete to je u meni tinjalo. Pedesete sam se definitivno odlučio i sve drugo je postalo nevažno. Od pedeset do pedeset osme moglo bi se



reći da je bilo jedno razdoblje ne sistematskog traženja, iako sam već znao da klasični akademski slikar nikada neću biti. Moji su interesi bili mnogo širi, izvan granica akademsko-građanskog slikarstva. Nisam ni duhovno ni mentalno bio predestiniran akademski, a ni građanski slikar. U isto vrijeme živio sam pod teškim pritiskom moralnih i fizičkih posljedica ratnih i poslijeratnog vremena. Nisam se dobro snalazio u vremenu rata, ni poslije rata. Zbog toga mi je slikarstvo pomoglo da pobjegnem od tadašnjih vanjskih okolnosti. Nisam slikao da bi te slike služile drugome, te su slike služile meni. Zbog toga i nemam logičan opus u smislu razvoja. Na kraju će ostati svega nekoliko slika koje će moći biti na neki način prezentirane. Moje slikarstvo je u neku ruku način mog ponašanja. Ne želim mijenjati svijet, kulturu, civilizaciju ni, posebno, odnos prema umjetnosti. Vjerujem da su moje slike ponešto mimo klasičnog shvaćanja slikarstva, no to je posljedica moje slobode mišljenja i shvaćanja ili uopće moje slobode kao čovjeka. Slikarstvo mi je pomoglo da se moralno i duhovno oslobodim, pa zbog toga to slikarstvo i ne može biti zarobljeno u građansko slikarstvo. Likovne umjetnosti išle su i dalje u vlastito oslobađanje i oslobađanje ljudi i stvaralaca. Ja ne znam jesam li ponešto u slikarstvu oslobodio, ali znam da sam sebe oslobodio s pomoću slikarstva. Nikada nisam idejno programirao to što sam radio, sve je išlo spontano i u procesu rada. Moj proces rada proistekao je iz procesa. Prvobitni mi je cilj bio učiniti anti-sliku procesom reduciranja oblika i sadržaja. Budući da je apsurd za mene jedan sasvim određen oblik slobode, u tom procesu do stanovitog oblika anti-slike išao sam do apsurda. Cijeli moj proces rada je, zapravo, tok bez oscilacija s ciljem da ostvarim monotoniju koja je najjednostavniji i najizraženiji ritam.

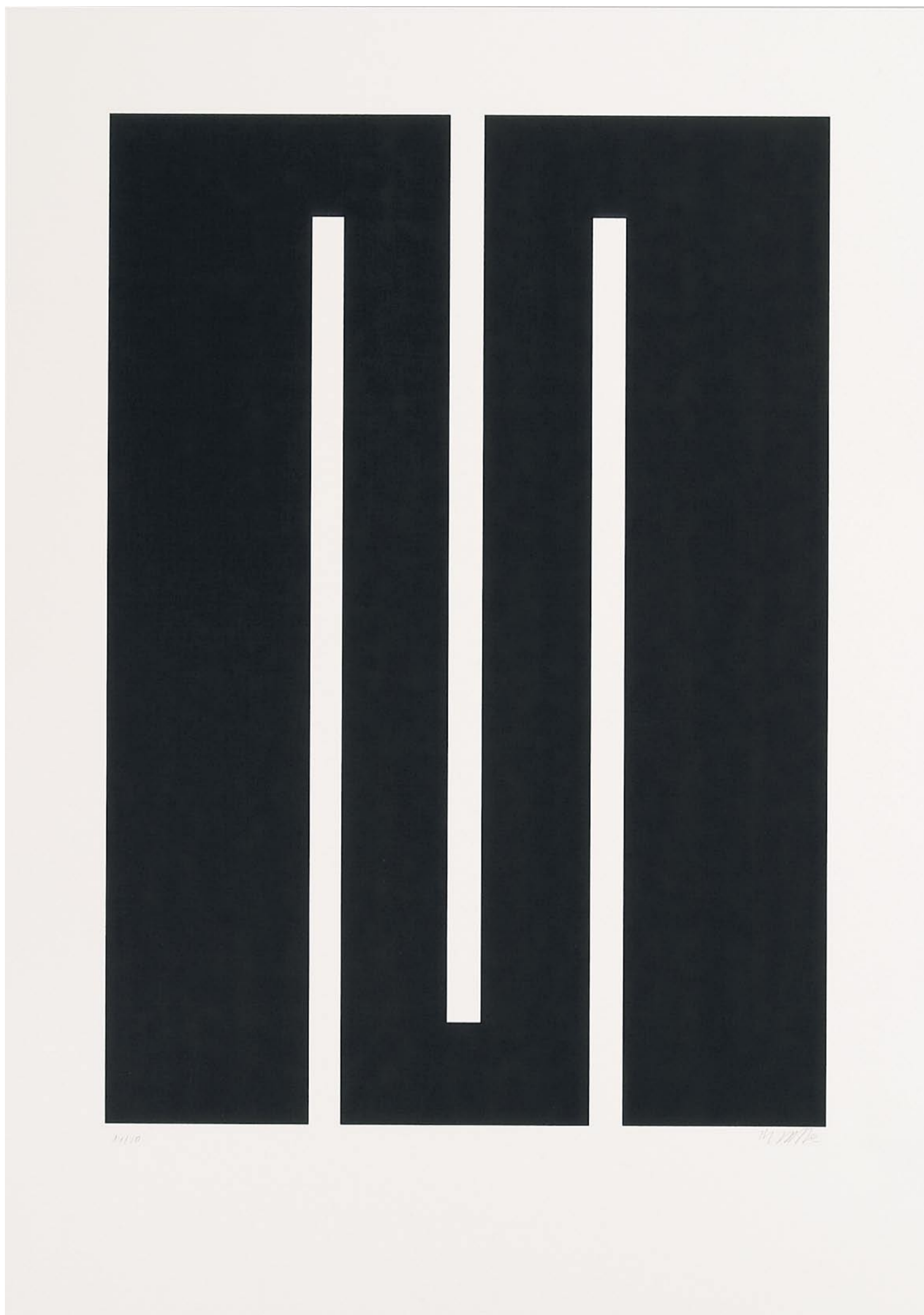
Tok je mojeg proces bez razvoja i napredovanja. Od pedeset devet do danas u procesu mog rada sve se odvija bez razvoja i napredovanja. To je proces bez oscilacija.

Htio sam postići ritam i krajnje kontraste. Najjednostavniji i najizraženiji ritam je monotonija.

Monotonija je tok i ritam u isto vrijeme. Iz mog procesa rada proistekao je jedan monotoni ritam. Kontinuitet je važan, ali kronologija nije. Moj rad je tok bez kontinuiteta ili nepravilni kontinuitet. Smjer nije važan, tok je važan.

U mojem radu postojala je vrlo minimalna ili nikakva evolucija, a ako i postoji neka evolucija, onda je to u smjeru potpunog nestajanja slike.

Bijela ploha može biti i početak i nestajanje slike. ■



Meandar, 2003.



juća praksa upravljanja unutar društva ili samog života, ali i jedna emancipatorska ili oslobodilačka praksa preobražaja društva. Cinički rečeno: globalni pluralizam su posve suvereno potvrđivali lokalni totalitarizmi. Bez velikog diskursa politike postmoderna se ukazuje kao polje bez 'metapolitike', a to znači kao polje bez analitičkog i kritičkog diskursa o politici koji problematizira polje politike kao nezavisne sfere u kojoj se postiže konsenzus i posredovanje između suprotstavljenih društvenih snaga. Politika se predočava kao visoko razvijena birokratska tehnologija uređenja 'privremenih normiranih' platformi života u njegovim specijaliziranim ili fragmentiranim segmentima svakodnevice. Postmoderna politika sebe pokazuje kao 'praksu' oslobođenu

nog konsenzusa, već priznavanju 'raskola' (*différend*) kao bitnog uvjeta postmoderne eklektične pluralnosti kako u politici, kulturi, tako i u umjetnosti. Zamisao 'raskola' je vodila uzdizanju i sprovođenju 'estetskog populizma' na mjestima očekivanja 'političkog populizma', a rezultat je bio da se društveno predočavalo kao kulturalno, a kulturalno kao relativni odnos visoke i popularne kulture. Fredric Jameson je zato eksplicitno istaknuo da je estetsko stvaranje integrirano u robnu proizvodnju. Ernesto Laclau je kontradiktornost postmoderne opisao sljedećim modelom: "Tako, takozvani postmoderni pristupi mogu se vidjeti kao slabljenja imperijalističkog fundamentalizma zapadne prosvijećenosti i otvaranje puta k demokraciji i demokraciji

prevladana zbilja u ime proizvodnog, pri čemu se proizvodno ne prikazuje kao proizvodno unutar političkog, već kao proizvodno unutar estetskog, tj. umjetničkog.

U oba slučaja nastaje privid – a to je rad ideologije *par excellence* – da politika jest nadiđena u realizaciji 'nove' ljudske zbilje koja postaje zbilja kulture, a ne društva.

Kriza postmodernog pluralizma nakon pada Berlinskog zida, odnosno, nakon dovršetka hladnog rata s uspostavljanjem 'globalne politike' i dominacije jedne super sile, tj. jednoga političkog poretka, ponovno je *isprovocirala* mogućnosti da se propita 'politika' i 'političkog' kao bitan odgovor na prividnu slabost ili odsutnost ičega političkog u neoliberalnim prividno nepolitičkim ili izvanpolitičkim tehnološkim praksama uređenja javnog i privatnoga svakodnevnog života tijekom postmoderne. Taj kontradiktorni trenutak je u političkom smislu posve eksplicitno locirala Chantal Mouffe sljedećim riječima: "Ne tako davno nam je rečeno, uz zvuke fanfara, da je liberalna demokracija pobijedila i da je povijest završila. Umjesto da proizvede gladak prijelaz k pluralnoj demokraciji, slom komunizma je, izgleda, na mnogim mjestima otvorio mogućnosti za ponovno oživljavanje nacionalizma i pojačavanje novih antagonizama. Zapadni demokratski pogled je zaprepasten eksplozijom višestrukih etničkih i religioznih sukoba za koje su oni mislili da pripadaju prošlosti. Umjesto najave 'novog svjetskog poretka', pobjede univerzalnih vrijednosti i uopćavanja 'postkonvencionalnih' identiteta, svjedoci smo eksplozije partikularizma i uvećanja negiranja zapadnog univerzalizma". Atmosferu 'problema' poslije pluralizma i eklekticizma poslije postmoderne – mogu, posve, i sâm opisati teoretizacijom mogega izravnog iskustva s kontradikcijama postsocijalizma. Postsocijalistička ili tranzicijska Europa je oblikovana svakodnevnim životom u obnovljenim ili konačno realiziranim nacionalnim državama i, zatim, nacionalnim kulturama, svakodnevicama i, svakako, umjetnostima. Postsocijalistička nacionalna država u devedesetim godinama XX. stoljeća i u prvom desetljeću XXI. stoljeća izgleda kao 'neočekivani' *simulacijski monstrum* povijesnih kopija bez stvarnog uzora u povijesnoj realnosti. Taj *monstrum* u neoliberalnom svijetu, sredstvima neoliberalnih politika, ekonomija i ekspanzivnog kapitalistički orijentiranoga globalizma uspostavlja lokalni, veoma folklorizirani, 'nativ' i integrativnu matricu kolektivnog *jastva*. To

nastajuće kolektivno, najčešće, pakleno *jastvo* izgleda kao prizivanje i obnavljanje traumatizirane i zagubljene prošlosti, tj. devetnaestovjekovnih nacionalno-buržoaskih, znači snova o organskoj i integrativnoj naciji: jednog za jedno. Suvremena tranzicijska država se, zato, često izjašnjava kao:

a) Prije svega, nacionalna država konačno ostvarenih i pokazanih preobražaja krvnih veza i plemenskih korijena u 'modernu' naciju,

b) gotovo mucajući, globalna neoliberalna država uklopiva u svijet novih imperijalnih pretpostavki EU-a i SAD-a, i

c) nužno, država drugog ili trećeg svijeta, koja je paradoksalno nacionalna država prema unutra i neoliberalna država na van, a zapravo je riječ o hibridnom obliku države i porodično-plemenskih tajkunskih i, često, ex-tajno policijskih organizacija koje vode prvobitno akumulaciji kapitala u uvjetima kontroliranog i kriminaliziranog preobražaja društvenog u privatno vlasništvo.

Postsocijalistički nacionalizmi sebe prikazuju i pokazuju pokazivanjem potisnutih, cenzuriranih, manipuliranih ili poništavanih – u doba komunizma – kolektivnih etničkih i nacionalnih identiteta. Riječ je o društvenom i političkom ostvarenju jedne od *kolektivnih identifikacijskih sloboda* koja je bila potisnuta u revolucionarnom razdoblju realkomunizma, odnosno, kažnjavana, nadzirana, regulirana i često upotrebljavana u društvenim i političkim borbama u razvijenoj i kasnome birokratskom realkomunizmu. Kolektivna identifikacija, tj. nacionalna identifikacija, kao politički program i pragmatična biotehnologija izvođenja života je u postsocijalizmu nadređena tehnikama oblikovanja 'individualnog života' ili *individualne slobode*, tj. individualnih ljudskih prava kao *kolektivnog jastva*. Paradoksalno: liberalizam je uspostavljen u ekonomiji, a nacionalni buržoaski – organizacijski – kolektivizam u artikulaciji javne i privatne svakodnevice. Novouspostavljeni odnos kolektivnog i individualnog je dan na kontradiktoran način. Izvode se simbolički i imaginarni modeli ili reprezentacije organskog, na neki neodređeni i arbitrarni devetnaestovjekovni način, koncepta 'nacije' kao oslobođenog kolektiviteta u čije ime se regulira 'pojavnost' individuumu. To se – kontradiktorno – događa u ekonomskim i političkim makro- i mikroinfrastrukturna liberalne organizacije ekonomije (*kapitala*) i politike (*vita active*), tj. oblikovanja nikada posve *golog života* u svakodnevicu postsocijalizma. U postsocijalizmu se istodobno

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

# Kritička materijalistička analiza tranzicijskih koncepata suvremenosti

(fatalni četverokut umjetnosti, kulture, društva i teorije: globalni narativi)

Interpretirati uvjete "politizacije": globalno/lokalno i globalno

Zahtjev za "politizacijom" postaje bitan kao zahtjev *poslije postmoderne*. Točnije, u jednom trenutku zapadne povijesti postmoderna i njezine teorije društva, kulture i umjetnosti prestaju biti aktualne. Ali, o čemu se tu radi!

Postmoderna teorija politike, estetike i umjetnosti (Jean-François Lyotard, Achille Bonito Oliva) ukazuje se kao pragmatični preokret s moderne kao *velikog meta-diskursa* o politici, estetici i umjetnosti na pitanja o 'malim' ili 'mekim' decenriranjima političkog unutar kulturalnog, koja postaje privid društvenog. Naznačena decentriranja političkog fundirana su oko teorijskog preokreta 'antiesencijalizma' i 'kulturalnog relativizma' ili 'kulturalnog konstruktivizma' u metafiziku globalne slike *svijeta*. Taj *svijet* je u političkom kao i u estetskom smislu viđen i predočavan posredstvom metafora o mreži neusporedivih razlika. Dovođenjem u pitanje političkog postavljeno je pitanje o estetskom. To je bio put k ukinuću prostora u kome se može misliti jedna dominira-

društvenog, te time kao procedure koje uređuju kulturalne platforme i procedure *nesamog* življenja u pluralnoj, eklektičnoj, tj. mnogostrukoj svakodnevicu. Zato je, na primjer, Jürgen Habermas te i takve procese označio kao neokonzervativne. Neokonzervativno je u primarnom smislu pretpostavljeno kao dominacija estetskog nad političkim, te kao izvođenje političkog u masovno medijskoj i masovno proizvodnoj produkciji društvene realnosti kao kulturalnog događaja: spektakla. Neokonzervativni pristupi, zato, uživanje u kulturi pretpostavlja kritičkom razmatranju društva. Pri tome je 'uživanje' odvojeno od psihoanalitičkog materijalizma i od poststrukturalističke subverzivnosti rada želje. Uživanje ponuđeno kao polje ekstatičkih ubrzanja proizvodnje, razmjene i potrošnje u privlačnom, zavodničkom i neodoljivom svijetu. Jedna od karakteristika postmoderne je, zato, netransparentnost politike i političkog. Politika i političko izgledaju kao završeni ili dovršeni 'proces' koji nemaju aktualnu funkciju u suvremenom životu. Primjerice, Lyotard je težio pokazati da postmoderna politika nije više upućena postignuću jav-

turalnom pluralizmu. Oni, također, mogu biti viđeni kao isticanje pojma 'slabi' identitet koji je neprimjeren jakome kulturalnom zahtjevu za 'politikom autentičnosti'. Ako se uvažava bitne kontradikcije postmoderne kao 'specifične epohe' ili, tek, jednoga političkog intervala, tada bi se moglo pokazati da postmoderna uistinu jest kontradiktorni trenutak dovršetka hladnog rata koji još nije 'završen', pri čemu su obje bipolarne sile u relativnom odnosu. Zapad nije još pobijedio, a Istok nije do kraja poražen. U toj nedovršenosti *bipolarizma*, kada su blokofske strane još postojeće i kada su još u opreci (SAD prema SSSR-u), suočenje sa 'slabim' i 'neautentičnim' polaritetima ukazuje se kao obećanje ili potencijalnost pluralnosti. To obećanje i ta potencijalnost pluralnosti se istodobno ukazuju kao:

(a) Izvođenje polja u kome konfrontacija političkih binarno strukturiranih totaliteta više nije bitna, te ni *sama politika*, shvaćena kao konfrontacija razlikujućih koncentriranih i esencijalistički određenih 'moći', više nije bitna, i kao

(b) izvođenje polja koje je izvan političkog upravo time što se političko ukazuje kao



rekonstruira vertikalna buržoaska, nacionalna i klasna struktura devetnaestovjekovnog Zapada i aktualna, horizontalna, neoliberalna i tehnokratska produkcija aktualnog života kasnog kapitalizma na kraju XX. i na početku XXI. stoljeća. Ova kontradikcija je u svojoj političkoj, a to znači i čulno predočivoj, estetsko-umjetničkoj predočivosti konzervativna. Konzervativno znači ono što aktualne ideale suvremene borbe za moć u oblikovanju života postavlja i retrospektivno tumači kao univerzalne ili tradicijske društvene istine. Konceptu 'napretka' nudi se koncept predočenog organskog razvoja ili kontinuiteta fikcija i fantazama o autentičnosti tradicije i izvornosti identitea koji potječu iz tradicije. Pri tome se brutalno skriva da je iza toga *biomoć* brzoga redistribuiranja društvenog kapitala, vlasništva nad sredstvima za proizvodnju/razmjenu i uspostavljanja klasnih ili kastinskih, unutar klasnih, centara društvene, političke, kulturalne, epistemološke i, na kraju krajeva, umjetničke moći. Kao da 'nacionalni narativ' skriva stvarnu reorganizaciju vlasništva u društvu i bitan učinak te reorganizacije a to je reciklaža klasnog društva, karakterističnog za ekonomske ratove prvobitne akumulacije kapitala. Umjesto 'avangarde radničke klase' koja predvodi revolucionarne preobražaje pojavljuje se *kapitalistička elita* koja sprovodi tranziciju i reciklažu kapitalizma s predznacima nacionalno-buržoaskog društva. I još jedan paradoks, mada očekivan, često – veoma često – *novu kapitalističku nacionalnu elitu* čine 'bivši' ljudi iz operativnih birokratskih, tehnokratskih ili vojno-policijsko-političkih službi 'avangarde radničke klase', tj. komunističke partije. Centralizirane operativne službe 'avangardi radničke klase' su danas decentralizirane i fragmentirane od lokalnih 'poduzeća' ili 'biroa' ili 'poduzetničkih zajednica', s namjerom da se uključe u globalni transfer kapitala. Ako se u doba komunizma moglo govoriti o 'centralnom nadzoru', danas se o operativnim službama može govoriti kao o 'poludjelim' organima bez centralnog ili integrativnog tijela.

Zato i upravo zato je postalo bitno prizivanje i rekonstruiranje 'politike' i 'političkog', točnije teorijskog izvođenja politizacije prividno nepolitičkih povijesnih i aktualnih kulturalnih i umjetničkih praksi. Zahtjev za politizacijom dogodio se na veoma različite načine kod posve različitih i često konfrontiranih filozofa i teoretičara (Jacques Derrida, Chantal Mouffe, Alain

Badiou, Jacques Rancičre, Antonio Negri i Michael Hardt, Giorgio Agamben, Paolo Virno, Brian Massumi i dr). Prizivanje 'političkog', 'povratak političkom' ili 'politicizacija ne- ili van-političkog' nisu prakse partijske ili državne strukturacije realnosti, već izvođenja teorijske konstrukcije o karakteru, funkcijama i učincima aktualnih društvenosti. Teorijsko izvođenje politizacije je označilo ponovno kritičko, a to znači: analitičko, aktiviranje kontradiktornog odnosa lokalnih – manjinskih – znanja prema globalnim – dominirajućim – većinskim – znanjima u uspostavljanju i izvođenju moći. Pri tome, nije u pitanju opredjeljenje između lokalnog i globalnog, tj. partikularnog i univerzalnog; takva opredjeljivanja su skupo plaćena porazima modernih projekata u totalitarnim režimima (SSSR, Treći Reich, fašistička Italija, Kampučija kao država Crvenih Kmera, kineska kulturna revolucija) ali i u porazima postmodernih koncepcija, tj. u održanju 'slabe moći' i njoj odgovarajuće sveukupne pluralnosti u etničkim ratovima i genocidima od Ex-Jugoslavije do Afrike u devedesetim godinama XX. stoljeća. U pitanju je razumijevanje na koji se način moć realizira u odnosu prema naturalizaciji univerzalnog partikularnim i, svakako obrnuto, partikularnog univerzalnim. Posveti li se pozornost pitanjima karaktera današnjeg društva, mora se tada postaviti pitanje o odnosima globalnih i lokalnih modusa produkcije i njihovim fundamentalnim prelamanjima na pojedinačnim razinama i, svakako, globalnim projekcijama. Tada se u filozofsko-metafizičkom smislu može postaviti pitanje 'tko' ili 'što', 'kada' ili 'gdje' proizvodi univerzalno znanje, a time i moć. Drugim riječima, bitno je pitanje na koji način singularitet proizvodi univerzalnost? Kritično pitanje je: Proizvodi li singularitet – univerzalnost?

#### Kako danas izgleda umjetnost? – polje nepreglednosti

Umjetnost je danas "umjetnost u doba kulture". Umjetnost u doba kulture je neodređena indeksna identifikacija za umjetnost nakon pada Berlinskog zida i za okretanje od posebnih simptomijskih retro, posthistorijskih i postmodernih umjetničkih praksi k uspostavljanju umjetnosti nove globalne epohe. Suvremena umjetnost u doba kulture je u postajanju od centriranih autonomija unutar makropolitikog ustroja u umjetnost s očiglednim i pokaznim funkcijama kulture unutar nove medijske rekonfiguracije i resemantizacije

aktualnosti. Umjetnost u doba kulture nastaje s uspostavljanjem globalnih imperija od USA do EU (Europske unije) u postblokovsko doba. Nešto se bitno u umjetnosti i kulturi promijenilo nakon pada Berlinskog zida i tu promjenu treba identificirati.

Povijest transfiguracija od autonomne umjetnosti do umjetnosti u doba kulture ima globalnu povijest i lokalne povijesti koje se mogu prikazati karakterističnim *prošivenim bodovima (point de capiton)*! Primjerice, John Cage je u dnevničkim bilješkama iz sredine šezdesetih godina zapisao ovih nekoliko anticipacija: "Da bismo znali je li ili nije umjetnost suvremena, ne služimo se više estetskim kriterijima (...) koristimo društvene kriterije". Cage je ukazao na neizvjesni otklon od modernističke esencijalističke autonomije umjetnosti k anarhičnim efektima zastupanja kulture kao 'tvari' umjetnosti. Otklon je bio posve očekivan i moguć poslije Marcela Duchampa, Georges-a Bataillea, Waltera Benjamina, Ludwiga Wittgensteina, Jacquesa Lacana, pa i samog Cagea. Umjetnost je postala objekt, situacija ili događaj od 'kulture' u premještanju iz 'mogućeg svijeta' u 'mogući svijet'. Dva desetljeća kasnije, nakon Cageovih anticipacija, promovirajući uvjete postmoderne (*condition post-moderne*), Victor Burgin je pisao o kraju teorije umjetnosti: "Ako se teorija umjetnosti shvaća kao nezavisni oblik povijesti umjetnosti, estetike i kritike, koji je započeo s prosvjetiteljstvom i kulminirao s visokim modernizmom, ona je sada na svom kraju. U aktualnosti koju nazivamo postmoderno doba kraj teorije umjetnosti se podudara s pojavnošću opće teorije prikazivanja: kritičkog razumijevanja oblika i sredstava simboličkih artikulacija naših kritičnih oblika društvenosti i subjektivizacije." Otprilike u isto vrijeme, sredinom osamdesetih, David Carroll, jedan od ne posve dosljednih sljedbenika Jacquesa Derride, pokušao je imenovati situaciju graničnih odnosa teorije, umjetnosti, književnosti, filozofije i kulture terminom 'paraestetika' (*paraesthetic*). Paraestetika ukazuje na fascinacije granicama mogućih svjetova. Drugim riječima, 'paraestetika' ne namjerava razriješiti pitanja 'granica' umjetnosti, teorije i kulture, već ući u igru premještanja, zastupanja, približavanja i odlaganja mogućih upisa diskurzivnih identiteta umjetnosti, teorije i kulture. Govori se o događajima koji se upisuju u proces ili o ponašanju koje se upisuje u širu diskurzivnu tvorbu. Cerrolov pojam 'paraestetike' kao teorije graničnih sindroma

teorije, umjetnosti i kulture jest nekakav pred-tekst obećanja koje je ostvareno u suvremenoj umjetnosti. Krajem osamdesetih, u jednome posve određenom trenutku europske povijesti, došlo je do rekonstitucije funkcije umjetnosti. Umjetnost je ponovno postala 'stvar kulture', s određenim funkcijama posredovanja. Ovog puta između zapadnih (liberalnih ili socijaldemokratskih) europskih društava integracije i postpolitičkih (predtranzicijskih, tranzicijskih ili 'uklopljenih') fragmentiranih i raslojenih istočnoeuropskih društava. Umjetnost je nakon pada Berlinskog zida iznova postala politička ili, možda, antropološka, a da po svom tematizmu nije nužno politička, ideološka i prikazivačka. Europska umjetnost nakon pada Berlinskog zida ne 'odražava' društveni sadržaj tematikom nego *neposredno*, organizacijom same označiteljske ekonomije, čiji je tek sekundarni učinak tematika. Time se umjetnost ne pokazuje kao nekakav 'predljudski kaos', neodrediv bezdan prirode, već kao određena društvena praksa, a to znači *označiteljska praksa* unutar očitih društvenih zahtjeva, očekivanja i činjenja. Drugim riječima, kretanje europske i američke umjetnosti od 'autonomija modernizma' i 'neinteresnosti eklektičkih postmodernizama' ka zadobivanju društvenih funkcija, ponajprije funkcija kulture, posredovanja između 'mogućih svjetova' (centra, margina, tranzicijskih formacija, netranzicijskih formacija) utjecalo je i na samu umjetnost, a to znači na mogućnosti njezinih materijalnih formulacija. Formulacije slikarstva i skulpture bivaju zamijenjene formulacijama otvorenog informacijskog djela koje jest brisani trag kulture na specifičnome mjestu (*site-specific place*) ili je 'upis' naslojenih tragova kulture 'od' nekakvoga specifičnog mjesta. Zato ontologija ovih 'suvremenih' djela nije estetska, već je društvena: 'od' kulture je i 'od' društva je. Ontologija nije prisutnost forme, već otpor (entropija) forme u izvođenju događaja.

Za suvremenu kulturu karakteristični su kratki spojevi ili koridori između *umjetnosti i kulture* i društva. Postoje kretanja po kojima se umjetnost preobražava u kulturu (produkcija, multiplikacija, razmjena, potrošnja, upotreba, primjena, ali i uživanje 'pojavnosti' ili 'smisla' umjetnosti kao artefakta svakodnevice) i po kojima se kultura inkorporira u umjetnost (citati, kolaži, montaže, parafraza, simulacija, *mimesis mimesisa*, upotreba, *readymade*, transfiguracija, transformacija, in-

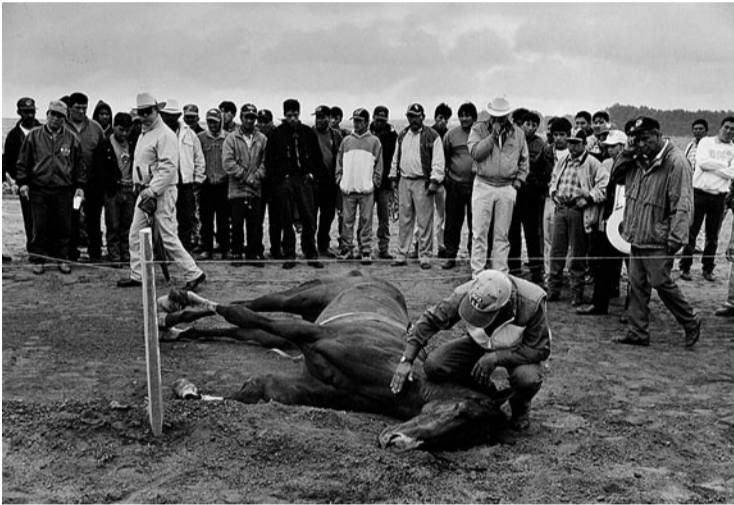
tertekstualnost). Između teorije umjetnosti i teorije kulture, danas, (kao da) postoje prozirne (vidi se kroz), meke (oblikuju se) i propusne (prenosi se kroz ili preko) granice. Umjetnost kao kulturalna praksa odigrava se propusnošću odnosa suvremene megakulture nakon pada Berlinskog zida i *makroideoloških praksi i sustava kulture* (Zapadna Europa, Sjeverna Amerika, države postsocijalizma i Treći svijet; tj. kulturalne odnose prvoga, drugog i trećeg svijeta). Mogu se izdvojiti različita *indeksna djela* koja referiraju na konkretnu ili potencijalnu stvarnost. Uspostavljena je 'situacija' umjetnosti u *epohi nepreglednosti*: umjetnost danas, tj. na prijelazu iz XX. u XXI. stoljeće, je izvan prepoznatljivih kontekstualizacija pravaca, stilova, manira, pokreta, tendencija – to je umjetnost kaotične i ubrzane nepreglednosti umjetničkih pojava u otvorenom polju novih medija (video, digitalna slika).

Drugim riječima: (1) dok su tradicionalni slikarski buržoaski realizmi XIX. ili socijalno kritički realizmi XX. stoljeća težili vjernom ili optimalnom vizualnom prikazivanju prirodnog i društvenog svijeta izvan umjetnosti, (2) dok su avangardni i neoavangardni ili postslikarski 'realizmi' (konkretizam, novi realizam, neo dada, pop art, arte povera) težili doslovnome postdışanovskom premještanju objekata svijeta izvan umjetnosti u izuzetni i kritički svijet umjetnosti, (3) simulacijski i medijski realizam na kraju devedesetih je nastao kao medijsko predočavanje stvarnih ili fikcionalnih informacija i njihovih brisanih i premještanih tragova u odnosu slike i riječi u konstituiranju društvene ideologije globalizma, odnosno *post-konfliktnoga drugog* (postkomunističkog) ili *trećeg* (postkolonijalnog) svijeta. Djelo jest, a to je ontološka odrednica, medijski poredak informacija s kojima se predočavaju funkcije konteksta u proizvodnji društvenog značenja o problemima unutar postsocijalističkog (tranzicijskog), civilnog europskog, liberalnog američkog ili postkolonijalnog društva. Umjetnost postaje *sonda* s kojom se testira i predočava kultura u njezinim društvenim mogućnostima funkcije, konteksta i proizvodnje javnog značenja. ■





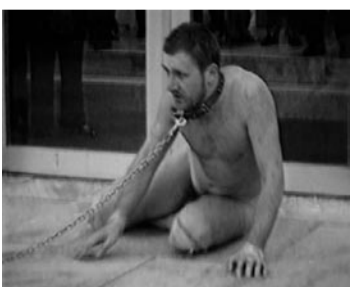
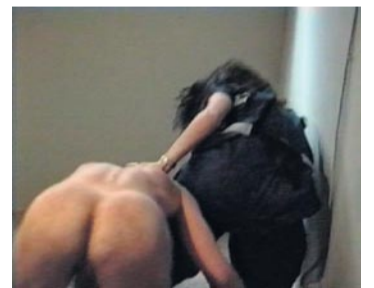
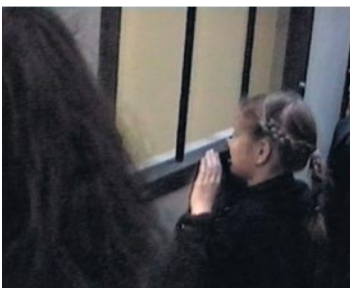








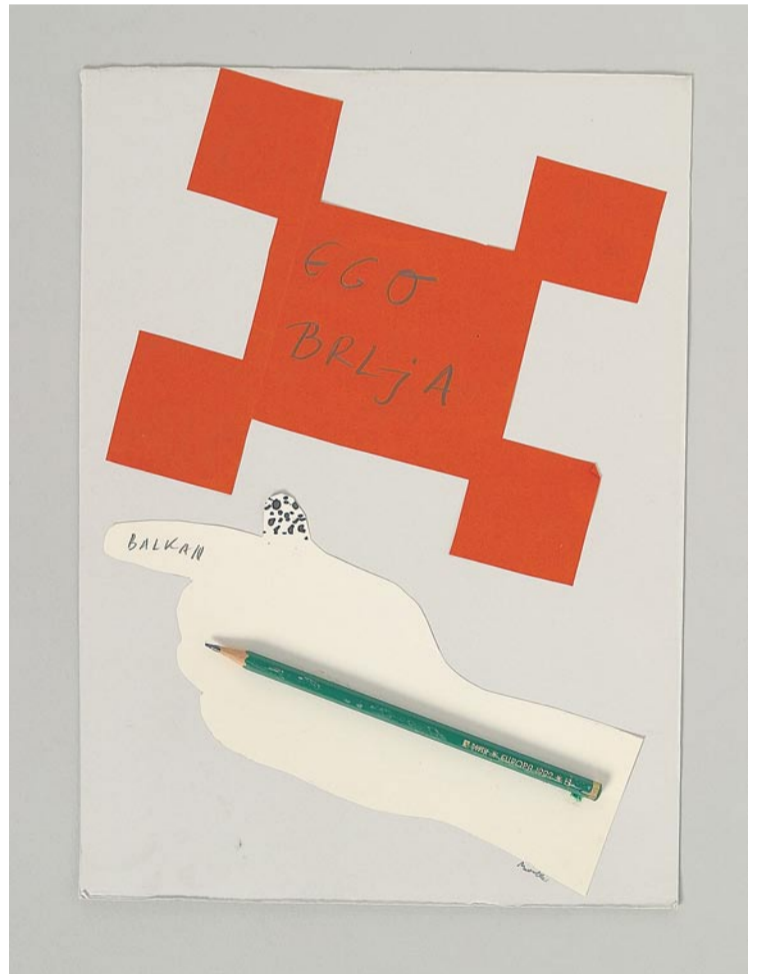






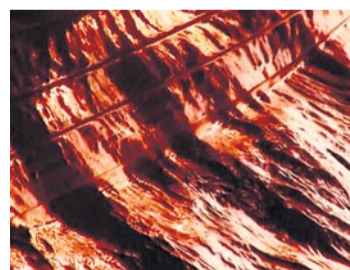
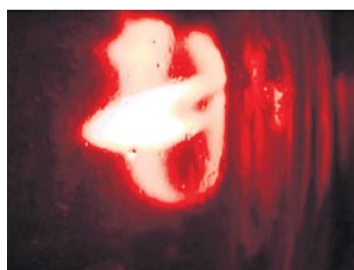
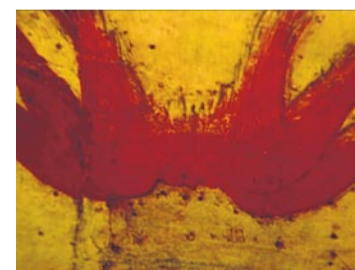
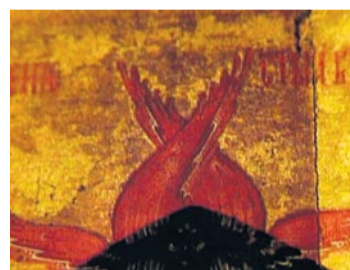
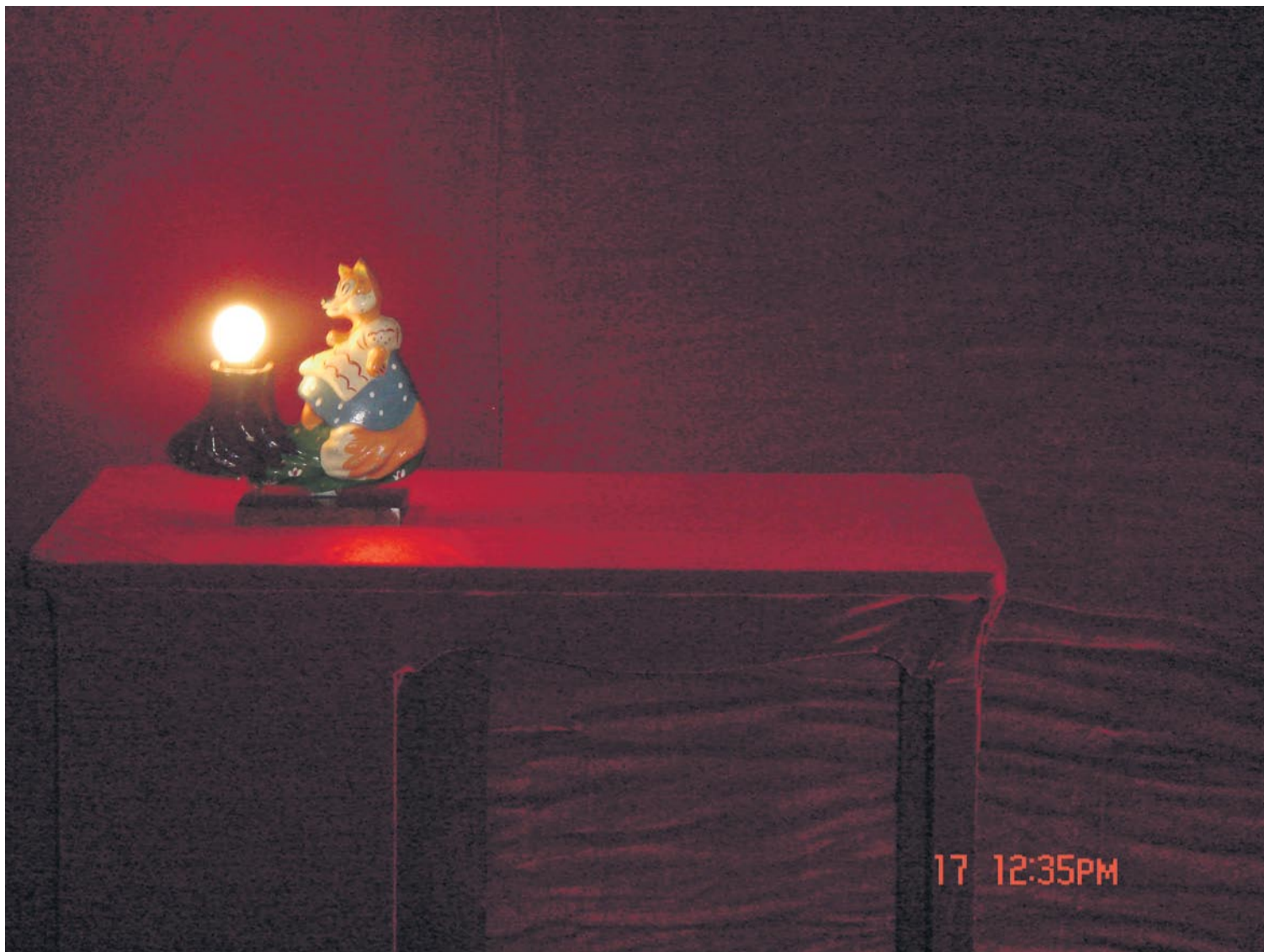








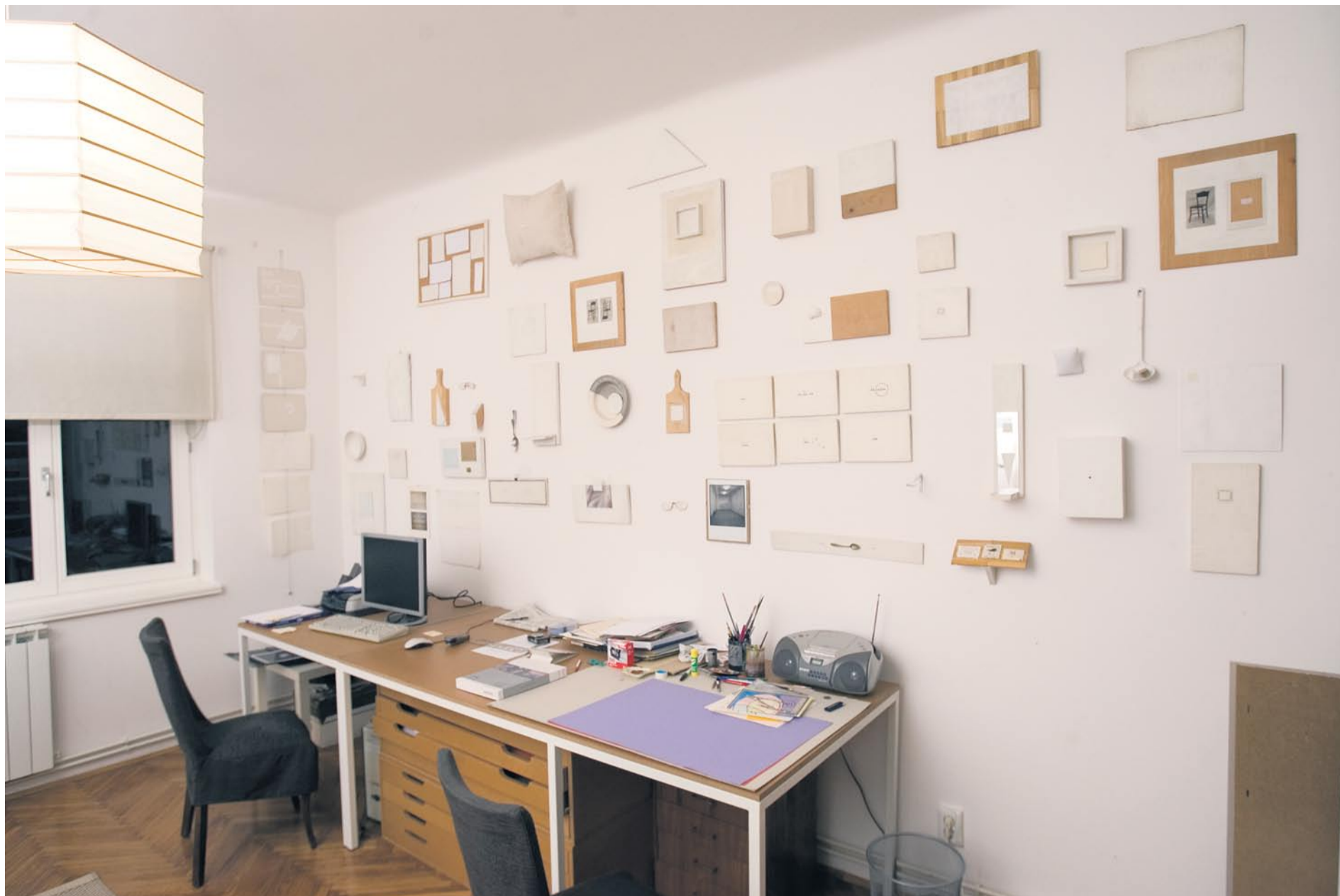
Ljubaznošću / Courtesy of  
Galerie Iragui (Moscow-  
Paris)



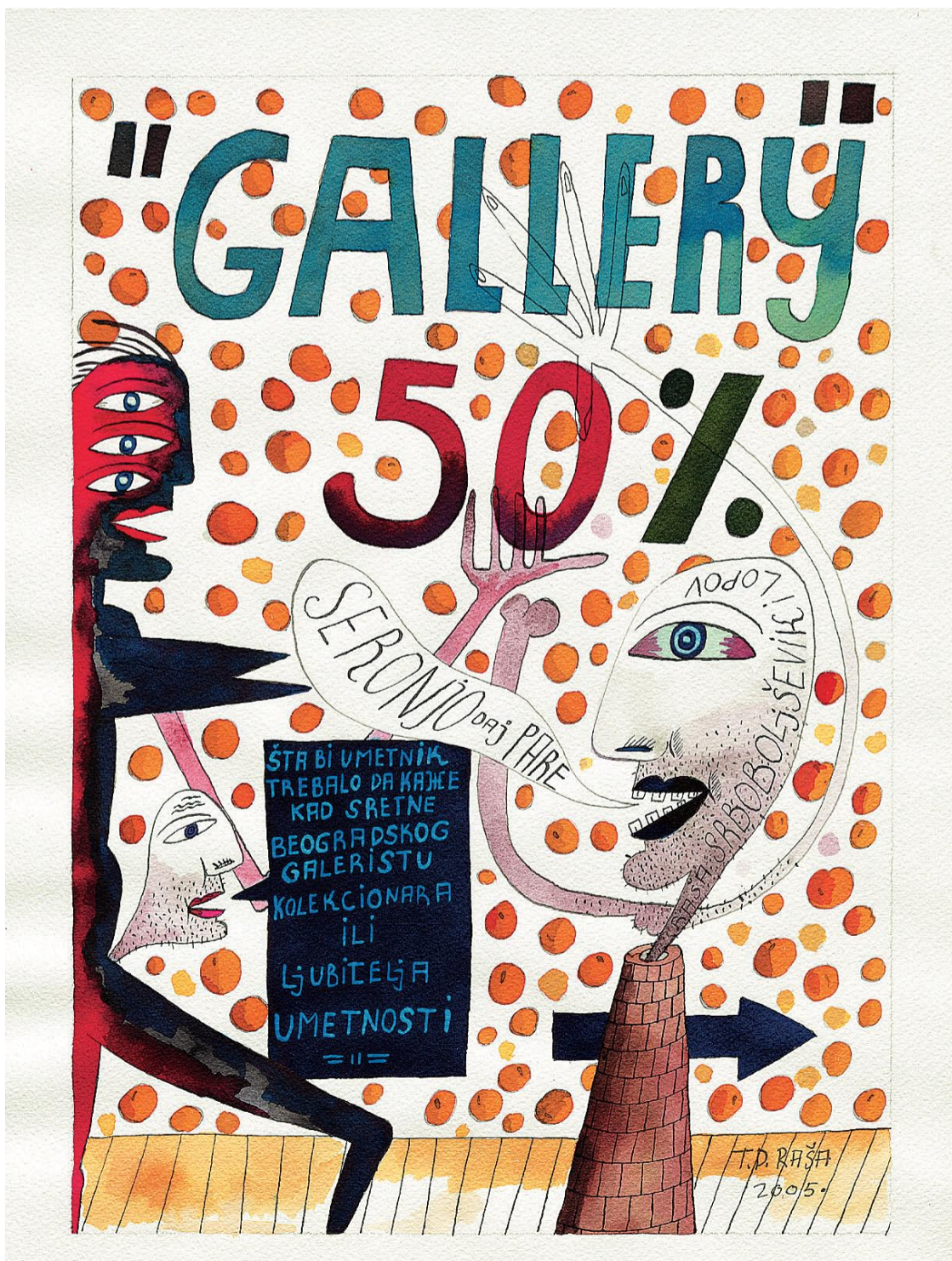














## Alexander Borovsky

Projekt Jadrana Adamovića »Essence of Life/Art«, utemeljen na njegovoj kolekciji aktualne umjetnosti centralne i istočne Europe, već nekoliko godina u raznim formatima figurira u svijetu muzeja, posjeduje, rekao bih, kumulacijsku aktualnost. Odmah je skrenuo pozornost na sebe svojom egzistencijalističkom usmjerenošću: smisao života, smisao umjetnosti – te su kategorije postmodernističke art-prakse izvanjski unaprijed određene, neironične, stjerane na periferiju profesionalnog poimanja postkonceptualizma strahovima velikih i najvažnije, iskrenih priča (narativa). Jadran je, zbog svojega balkanskog podrijetla, naivne otvorenosti i neposrednosti, bio lišen takvih profesionalnih fobija. Umjesto toga, pokazao se kao čovjek zadivljujućih medijatorskih sposobnosti. Kao kolekcionar bio je slobodan u svojem izboru. Međutim, kao kustos (jer mnoga su djela skupljana upravo za izložbeni projekt), morao je otkriti kolegama-umjetnicima svoju strategiju, učiniti ih sudionicima, istomišljenicima. A svi ti umjetnici, inače razbacani po cijelom svijetu, a napominjem – većinom rođeni u SSSR-u i u zemljama istočne Europe, u pravilu, vladaju iskustvom borbe za preživljavanje u vremenima totalitarizma (shvaćenog i kao svečanost kolektivizma). Oni, naravno, nadasve cijene individualističke strategije. I upravo je te umjetnike Jadran uvjerio da se usmjere na neka svakodnevna pitanja. Naći točke dodira, ne samo oko profesionalnog oblikovanja, pripadanja određenim socijalno-političkim diskursima, i na kraju, načinima realizacije nekih, u europskom ozračju prisutnih, koncepata aktualnih za cijelu generaciju, ali i u shvaćanjima svijeta i umjetnosti bio je zasigurno kustoski uspjeh, koji je publika istog trenu prepoznala. No, tijekom godina (izložba se djelomice mijenja i u formatu i u sadržaju) gomila se i pokazuje druga razina ak-

tualnosti (zato sam i govorio o efektu kumulacije). Pokazalo se da je kolekcionarska i reprezentacijska postavka Jadrana Adamovića bila izuzetno perspektivna.

Danas, kad se pišu ovi reci, svjetska ekonomija proživljava globalnu krizu. Naravno, ona ne može ne odraziti se, na neki način, i na život umjetnosti. Iako su elementi krize u samom postojanju suvremene umjetnosti sazrijevali već odavno. Već je prije deset godina P. Schjeldahl označio pojavu koju je u *New Yorkeru* uspješno imenovao kao »festivalizam«. U posljednje je vrijeme taj festivalizam prodro u srž kako umjetnosti, tako i njene infrastrukture. Drugim riječima, stekao je imanentno-umjetničke, ali i institucionalne dimenzije. Ne ulazeći u detalje, istaknut ću samo ono očito. Beskonačni, održavani gotovo bez prestanka, bijenali, sajmovi, aukcije i izložbeni maratoni odavno su se pretvorili u svojevršni Vanity fair. Sajam taštine, odnosno socijalno-statusno ovdje je isplivalo u prvi plan, a poslovno (određenje komercijalnog rejtinga, imena i nabava djela) je potonulo u sjenu, a popratna, uz te događaje, komercijalna infrastruktura (reklama, art-turizam, izdavački rad, izrada suvenirima i sl.) razvija se prema svojim zakonima. I potpuno je zamračen upravo stvaralački aspekt: davno se već, može se reći, s Venecijanskim bijenalom (a to je, po starome, najautoritativniji događaj transnacionalne art-scene) ne povezuju revolucionarne promjene u razvoju umjetnosti, senzacionalne pojave novih imena, općenito pojmovi slomova i uspjeha.

Festivalizam se želi na doslovan način odraziti upravo u umjetnosti, u najmanju ruku, na njezinome materijalnom planu. Odavde slijedi – artikulanost, u biti – obaveznost, komponentnost. Atraktivnost (sve do atrakcionizma), sugestivnost, privlačnost (sve do korištenja psihodeličnih tehnika), artikulirana uprizorenost, »roba u najljepšem svijetlu«, *the power of display*, domišljatost, medijska opremljenost, interiorizacija (u smislu naglašene spremnosti za život u predloženim prostranstvima i uvjetima). Uz to bih dodao ono što se u žargonu kulatorologa zove valorizacijom profanog. To jest, pridavanje vrijednosti onome što nije potvrđeno uobičajenom vrijednosnom ljestvicom. Odavno su prošli zlatni dani Fluxusa i hand-made pop-arta, kad je umjetnost izravno i radikalno koristila ono neprimjereno – smeće, otpad, svakodnevne objekte iskorištene i bačene zbog funkcionalne beskorisnosti (found-objects) – dajući im

muzejsko-galerijski status. Danas se valorizacija shvaća doslovno: to se isto smeće lijeva u bronci, dronjci se klešu u mramoru, pa čak i plastika nastoji leći u klasičnim naborima. Ukratko rečeno: festivalizam mišljenja našao je organski jezik vizualizacije i potpuno adekvatan materijalni oblik. Rodila se svojevršna verzija tehno-manirizma – sve što silno vuče *contemporary art* u zonu *entertainment*. (Mislim da sam imao razloga nazvati svoj članak, posebno posvećen ovoj tematici – mainstreamtainment.)

Umjetnost posjeduje neki osjećaj samoočuvanja i samoorganizacije. Razumljivo je da i vanjski elementi, faktori raznih privatnih i korporativnih interesa nalaze svoje mjesto. I tako su se svi ti vektori spojili u festivalizam koji je posve osvojio veliki art-establishment, stvorena neka praznina – kako u umjetničkom procesu tako i na planu njegovoga društvenog postojanja. Teško je bilo raspravljati o tome da je umjetnost u smislu ispunjavanja svoje kritičke funkcije nekako pala u drugi plan. Bilo je potrebno nešto učiniti. Već je na Documenti X Chaterine David ostvarila herojski pokušaj vraćanja suvremene umjetnosti na socijalne barikade, kao na kraju šezdesetih. Nikakve samovolje ovdje nije bilo: David je odrazila potrebu sazrele – u određenim liberalnim, te iako potpuno uspješnim i ugrađenim u kulturni establishment, ipak ideološki ljevičarskim krugovima – da se postupa kao u staro doba. Bili su to veliki ideali 1968. godine! Kasselska je Documenta, najvjerojatnije, bila namjerno bačena u provaliju. A usporedno s njom – tisuće malih i manje važnih izložbi. Frontovi, isticani kao antikapitalistički, prestano se množiti: ekologizam, antiglobalizam, antirasizam, migracije, *gender*, prava seksualnih manjina i mnoštvo drugih pozicija.

Zadatak – odraz, fiksiranje reakcija na vanjske nadraživače, općenito arhiviranje i prebrojavanje tih nadraživača – političkih, etničkih, ekoloških, urbanističkih (u fotografskom novinarstvu je za slično fokusiranje na tzv. neugodne aspekte realnosti postojala čak žanrovska rubrika – *hard realities*). U skladu s tim, okrenutost tehnikama fiksiranja, sve do audiofiksacije. Svi nadraživači svijeta, sva naličja civiliziranih procesa ne da se samo fiksiraju na videu, 15 milimetarskoj vrpici, u slide-show projekciji, rjeđe – na fotografiji, nego se oni sve češće kloniraju, u doslovnom smislu riječi: kreiraju se instalacije koje neposredno stvaraju neprobavljene estetske komade realnosti. Jedinstven vizualan blok, formiran od izvora

gore navedenog kvazimimetičkog tipa, pritišće nekom novom kvalitetom sličnosti životu. Čini se da se Linda Nolchin u tom smislu zarekla: medij – socrealizam. U tom je slučaju socijalno bilo vrlo specifično usmjereno. Da, socijalna kritika. No vrlo korisna. Sakupljanje i fiksiranje informacija. Njihovo skladištenje. Arhiviranje. Osmišljavanje. Ako izlazi u život – tada samo zbog postupnog, u malim dijelovima, uređenja. Sve do dupliranja municipalne aktivnosti. Antikapitalizam – molim lijepo. Ali bez barikada i ekscesa. To je parola dana. Pri tome ne nasilno nametnuta, a u potpunosti partnerska, odgovarajuća i za umjetnike s njihovom kritikom, i za društvo s njihovom »olovnom odvratnošću«. U osnovi je realne identifikacije, ako odbacimo manifeste, ležala problematika socijalnog života umjetnosti i umjetnika.

Točnije: nova situacija socijalne samoorganizacije umjetničkog procesa. Sa svojstvenim, za tu samoorganizaciju institucionalnim, kvalitetama. Novim društvenim položajem (status umjetnika se ne osporava, tim više – »ne provjerava se«, naprotiv, on se automatski podiže – prema radu, društveno korisnom). S novim oblicima suživota (globalizacija i transnacionalizacija art-društva, koje je uz to steklo ranije neviđenu mobilnost). Deseci tisuća ljudi, koji se identificiraju kao umjetnici, našli su se uvučenim u te globalizacijske procese, našli su se u neprestanom stanju migracija, izmjena, doticaja i slično. Materijalna sastavnica tih procesa – izdvojenih društvom, izravno i neposredno – jesu potpore i subvencije. Takav je svjetski art-welfare (art socijalne skrb, op. prev.).

I tako se umjetnička masa raslojila. Mali dio »pozvanih« postoji u već opisanom festivalističkom režimu. Većina – u art-welfareovskom.

Neznam jeli intuitivno ili refleksno, ali Jadran Adamović je osjetio to raslojavanje, tu polarizaciju u suvremenom umjetničkom procesu. Zato njegov izbor posjeduje posebnu aktualnost upravo sada, u kriznoj situaciji. Zato jer je izbor – opet radi razgolićenja realnih proturječja međunarodne art-prakse – poprimio neki novi diskurs i konceptualizam. Stvar je u tome što se Jadran – moguće, izlazeći iz vlastitih estetskih prostranstava, a moguće i nekog osjećaja predvidljivosti – obraća umjetnicima koji se ne mogu nikako »uljepiti« (termin iz rječnika moskovskih konceptualista) u već opisane kontekste. Majstorima, čije stvaralaštvo ne podliježe toj polarizaciji, o kojoj je bilo riječi. Ljudima, koji

nisu popustili ni zvečkama festivalizma, ni socijalnim mamcima art-potpore.

To se podjednako odnosi na socijalnu poziciju i institucionalizacijske probleme kao i na pitanja stvaralačkog samoostvarenja. Točnije na problema reprezentacije, oblikovanja, materijale, tehnike i slično.

Izložba izravno počiva na onome što je B. Brecht nazvao »pokazivanje pokazivanja«: to je »pokazivanje« čistog načina, lišenog vanumjetničkih ambicija, izričito stvaralačko. Za razliku od »festivalističkog« suzbijanja suvremenog umjetničkog procesa, ovdje nema inzistiranja na atraktivnosti i atrakcionizmu, i zabrinutosti nad » snagom pokazivanja« (the power of display). Tradicionalni, siromašni, sa stajališta festivalizma, materijali – crtež, kolaž, rad s reprodukcijским kopijama, fotografije, skromni objekti. Nema ovdje ni obveznog »drugog sloja« suvremene umjetnosti, onog sloja art-potpore, rituala socijalnosti, angažiranosti, aktivizma.

Kad je Jadran prije nekoliko godina utemeljio svoj izložbeni koncept poimanja esencije (Essence of Life/Art), to je moglo izgledati sentimentalno-uzvišeno. Danas se to prihvaća vrlo praktično, u nekom, rekao bih, navigacijskom kontekstu – kao mogućnost izlaska iz slijepe ulice. ■



# Pohvala lijenosti

Mladen Stilinović

IZLOŽBA  
**OLTARI AVANGARDE**  
7. studenog 2008. –  
11. siječnja 2009.

Galerija Klovićevi dvori  
Jezuitski trg 4, Zagreb  
radno vrijeme: od utorka  
do nedjelje od 11 do 20 sati,  
četvrtkom do 22 sata

ORGANIZACIJA IZLOŽBE  
Galerija Klovićevi dvori

KUSTOSI IZLOŽBE  
Jadran Adamović  
Marina Viculin

TEHNIČKA REALIZACIJA IZLOŽBE  
Tomislav Antolić  
Damir Babić  
Dragutin Matas  
Davor Markotić  
Tomica Šetek

Izložba je ostvarena uz  
financijsku potporu Ministarstva  
kulture RH i Ureda za  
obrazovanje, kulturu i sport  
Grada Zagreba.

Zahvaljujemo Galeriji Iragui  
Moskva – Pariz, Zbirci Filip Trade,  
Zagreb te svima onima bez čije  
pomoći i razumijevanja ovaj  
projekt ne bi bio realiziran.

KATALOG IZLOŽBE  
**OLTARI AVANGARDE**  
Galerija Klovićevi dvori  
7. studenog 2008. –  
11. siječnja 2009.

NAKLADNICI  
Galerija Klovićevi dvori  
Jezuitski trg 4, Zagreb, Hrvatska  
+385 48 51 926  
info@galerijaklovic.hr  
www.galerijaklovic.hr

Adamo d.o.o.  
Maroltova 4, Ljubljana, Slovenija  
jadran@adamo.si  
www.jadranart.com

ZA NAKLADNIKA  
Vesna Kusin  
Jadran Adamović

UREDNIKA  
Marina Viculin

PRIJEVOD S RUSKOG  
Anna Marčić

PRIJEVOD SA SLOVENSKEG  
Milena Bekić Milinović

LEKTURA I KROATIZACIJA TEKSTOVA  
Ivana Sor

OBLIKOVANJE  
Igor Kuduz \*pinhead

TISAK  
Tiskara Zagreb

NAKLADA  
2000

TYPE  
Fedra Sans (Peter Bilak, 2001.)  
Fedra Serif (Peter Bilak, 2003.)



**K**ao umjetnik učio sam i od Istoka (socijalizma) i od Zapada (kapitalizma). Naravno, sada kada su se granice i politički sistemi promijenili, takvo iskustvo više neće biti moguće. Ali ono što sam ja naučio iz tog dijaloga ostaje mi. Gledanje i poznavanje umjetnosti Zapada navelo me je ovih dana na misao da na Zapadu ne može biti više umjetnosti. Ne tvrdim da je nema. Zašto ne može biti umjetnosti na zapadu? Odgovor je vrlo jednostavan. Umjetnici Zapada nisu lijeni. Umjetnici s Istoka su lijeni, a hoće li oni sada kada više nisu umjetnici Istoka ostati lijeni, to ćemo vidjeti.

Lijenost je odsustvo pokreta i misli, samo tupo vrijeme - potpuna amnezija. Ona je također ravnodušnost, buljenje ništa, ne-aktivnost, nemoć. Ona je čista glupost, vrijeme bola, uzaludne koncentracije. Sve te vrline lijenosti važni su činioци umjetnosti. Nije dovoljno znati o lijenosti, ona se mora prakticirati i usavršavati.

Umjetnici Zapada nisu lijeni i zato više nisu umjetnici, već proizvođači nečega.... Potpuna zaokupljenost umjetnika Zapada nevažnim stvarima, kao što su proizvodnja, promocija, sistem galerija, sistem muzeja, sistem natječaja (tko je prvi), zaigranost predmeta, sve to udaljilo ih je od lijenosti, od umjetnosti. Kao što je novac papir, tako je i galerija soba.

Umjetnici s Istoka bili su lijeni i siromašni, jer cijeli sistem nevažnih činilaca nije postojao. Zato su imali vremena koncentrirati se i baviti umjetnošću i lijenošću. Ali kada su i proizvodili umjetnost, znali su da je to uzaludno, da je to ništa.

Pouku o lijenosti umjetnici Zapada imali su od koga naučiti, ali nisu. Dva najvažnija umjetnika 20. stoljeća bavila su se pitanjem lijenosti, praktički i teoretski: Duchamp i Malevič.

Duchamp nikad nije govorio o lijenosti, već o ravnodušnosti i ne-radu. Na pitanje Pierre Cabannea - što mu je donijelo najviše zadovoljstva uživotu, Marcel Duchamp je odgovorio: "Kao prvo imao sam sreće. Jer

nikada nisam morao raditi za život. Smatram da je raditi za život pomalo imbecilno s ekonomske točke gledišta. Nadam se da ćemo jednog dana moći živjeti bez obaveze da radimo. Zahvaljujući svojoj sreći, mogao sam se provući kroz život bez posla".

Malevič je napisao tekst pod naslovom "Lijenost - prava istina čovječanstva" (1921.). U tom tekstu on je kritizirao kapitalizam zato što omogućuje samo malom broju kapitalista lijenost, ali i socijalizam, jer je cijeli svoj pokret bazirao na radu. Citiram: "Narodi se plaše lijenosti i progone one koji je prihvataju, sve se događa na taj način, jer nitko je nije shvatio kao istinu, budući da su je žigosali kao "majku svih poroka", a ona je majka života. Socijalizam nosi oslobodjenje u nesvjesnom, on žigoše lijenost ne znajući da ga je ona rodila i njen sin je u svojoj ludosti žigoše kao majku poroka, ali on još nije sin koji će skinuti žig, i stoga u ovoj kratkoj bilješci, ja želim skinuti žig srama s njenog čela i da je učinim ne majkom svih poroka, već majkom savršenstva".

I da budem lijen i da zaključim. Nema umjetnosti bez lijenosti. ■

**RAD JE BOLEST —  
KARL MARX**

**RAD JE SRAMOTA**

Mladen Stilinović  
Vlado Martek

# Zgrabiti sreću Rezignacija XXIV

Raša Todosijević, Beograd  
4.7.2008.

**J**edna čilager, neka mu je laka zemlja, imaše lep običaj da u Tašmajdanskome parku hrani ptice. Uglavnom je hranio golubove. U svojoj majkušnoj kuhinji, sa dvokrilnim prozorčecom koje zvera u polu-tamu memljivog svetlarnika, prvo bi naseckao ostatke jučerašnjeg hleba i to obligatno na sitne kockice. Zatim bi od novina napravio fišek da bi u njega presuo pripremljene poslastice; baš tako, sve, do najmanje mrvice. Eto, čovek mišljaše da je sramota da naša nasušna hrana zalud ode u štetu.

Onda čiča obuče dronjavi Kluzov kaput, kupljen u periferijskoj radnji još za ona Titova vremena, natuče šešos na glavu, zaključa vrata od garsonjere i bez žurbe odgega pravo u park. Sedne ti on na klupu, lepo se raskomoti, zatim osmotri naokolo da vidi gde bi mogle biti njegove ubave tice, pa kad ukiži da su ga prefrigani gacuri prepoznali, otvori fišek pa ispred seba stane da im baca kockice suvog jestiva. Golubovi kao golubovi, odranije svikli na njegovu dobroćinstva, brzo bi se sjatili oko anonimnog sponzora te bi bez ustezanja, svi odreda, složno navalili da satiru besplatni jutarnji obrok. Iskreno govoreći, prikan ih lepo hrani, ne zakera, niti o svojoj monumentalnoj dobroti prdeka na državnoj televiziji; baš milina.

Još fišek ne beše prazan nit' su se ptice zasitile nudjenim krkanlukom kada se pred njim odnekud stvori devojčurak, zaista prelepa mladica, vita moma od svojih šesnaest ili možda sedamnaest godina, sa šarenom plastičnom loptom u rukama. Lupa i odskakanje njene lopte rastera ne baš plašljive leteće izelice a ona mu reče:

- Dobar dan dedice. Često prolazim Tašmajdanom ali mi se sve čini da se ranije nismo sretali. Nećete mi verovati kad vam kažem da sam ja Sreća. Ako mi se prohte nekome mogu da donesem džakove dolara, slatku dečicu a uz njih puno lepih stvari. Medjutim, ima budalovina koje misle da sam ja nevaljalica i da sam vrlo prevrtljiva devojka jer drugima umem gadno da zabiberim čorbu i da im uništim sve što

su jadnici s godinama uspeli da steknu.

Dabogme da se laponac u totalu prenerazio takvim otvaranjem životnog pasijansa. Kome je Sreće došla na noge, tek tako, bez poziva, bez cmizdre, bez loza i moljakanja? Cura je doduše malo okasnila, bar pedeset godina, to da, ali šta mari: Bolje ikad nego nikad!

Praveći se Englez, dedica nonšalantno odloži fišek na klupu, polako ustade, zatim se malčice naže, sve misleći da će nekakvim brzim zahvatom uspjeti da zgrabi svoju Sreću. Ruke proleteše kroz sen, kroz ništa, kroz privid, kroz maglu i tihi kikot lažljive fatamorgane. Snaga želje mu opasno zanjihalo telo, a zatim, tražeći spas, mahinalno se trže unatrag, izgubi tlo pod nogama i potiljkom tresnu ravno o klupu.

Tek se razdanilo, zvone zvona Svetog Marka, a mrtav čovek leži u Tašmajdanskome parku; svi ga zaobilaze, misle da pijanac odmara svoju nesretnu dušu. Vide da je pao, ali ne i dalje od toga. Pa opet, dovraga, ko bi umeo da napravi razliku između života i jedne usrane narodne uzrečice? ■