

FRAGMENTARNE OPASKE O IZLOŽBI AVANGARDNE TENDENCIJE U HRVATSKOJ UMJETNOSTI

Ješa Denegri



Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti

Galerija Klovićevi dvori, Zagreb

15.3.- 6.5.2007.

Koncepcija izložbe: Zvonko Maković

Autori: Branimir Donat (književnost), Maja

Đurinović (ples), Nikša Gligo, Eva Sedak

(glazba), Ljiljana Kolečnik (likovna kritika),

Ana Lederer (kazalište), Zvonko Maković

(likovnost), Darja Radović Mahečić

(arhitektura), Marija Tonković (fotografija),

Hrvoje Turković (film), Feđa Vukić (dizajn)

Postav izložbe: NUMEN

Cijeli niz nedavnih izložbi, knjiga, monografija - nabrojimo ih tek po sjećanju: *Rubne posebnosti: Avangardna umjetnost u regiji* u Muzeju moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti* u Klovićevim dvorima, *Proljećni salon 1916 - 1928* u Umjetničkom paviljonu, *Prodori avangardi u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća* u organizaciji Muzeja suvremene umjetnosti, knjige Jasne Galjer *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: Od utopije do stvarnosti*, Ivica Župana *EXAT 51 i drug(ov)i*, Ljiljane Kolečnik *Između Istoka i Zapada: Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, retrospektivne izložbe i katalogi Picelja, Kožarića, Kristla, gorgonskoga Vanište, monografije Kožarića, Martinisa (očekuju se Srncova i Jurja Dobrovića), unatrag do izložbe *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti* u Domu hrvatskih um-

jetnika 2004. (i to, dakako, nije sve) - dakle cijeli niz valorizacija i revalorizacija brojnih značajnih poglavlja i pojedinačnih opusa unutar hrvatske umjetnosti 20. stoljeća upućuje na dugogodišnja iznimno živa i uzbudljiva zbivanja u struci koja se poviješću moderne umjetnosti bavi. Stoga je posve razumljivo što su se u svim tim pothvatima očitovali različiti umjetničkopovijesni metodološki i ideološki pristupi pridonoseći ne samo rasvjetljavanju pojedinih problema nego također potičući i nove prijepore, izravne ili neizravne polemičke pozicije, što, čini se, ne treba držati manjkom, nego, dapače, stvarnim dobitkom za struku koja od razmjene različitih mišljenja može imati samo dugoročne koristi.

Pothvat koji naprosto nije mogao ostati neapažen, koji struku nije mogao ostaviti ravno-

dušnom, jest po svojoj ambicioznoj koncepcijskoj i organizacijskoj nakani i realizaciji izložba *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*. S obzirom na razuđenost materijala prikazana na ovoj posve (i s pravom) višedisciplinarnoj izložbi teško će se naći kritički kut promatranja dostatno upućen u sva na njoj zastupljena područja, te će stoga i ovaj osvrt nužno, ali i razumljivo biti parcijalan, fragmentaran, manjkav i nedostatan.

Čini se da je prva kontroverzija u vezi s izložbom *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti* sadržana već u samu njezinu nazivu, točnije u pojmu *avangarda* i u načinu kako je taj pojam primijenjen na sastav sudionika i izložaka. Da je naziv izložbe bio drukčiji (a pisac ovih redaka nema rješenje za neki pogodniji, eventualno *Radikalni modernizam i primjeri povijesnih avangardi i neoavangardi u hrvatskoj umjetnosti*, što je ipak predugačko i preopisno), može se pretpostaviti da bi i opaske na račun izložbe, bez dvojbe bogata i u glavnini kvalitetna prikazanog materijala, bile svedene na periferna pitanja uključivanja ili izostavljanja pojedinih autora ili eksponata.

Pozivati se na pojam *avangarda* u povijesti književnosti i umjetnosti moguće bi bilo tako što će se za model uzeti neki od poznatih teorijskih primjera poput onih u tekstovima Poggiolija, Bürgera, Flakera, Szabolcizija, De Michelija ili pak američkih poimanja istoga pojma kod Greenberga i Rosalind Krauss. No imajući u vidu umjetničku produkciju nastalu u kulturnoj sredini koja iz razumljivih i opravdanih povijesnih razloga nije mogla iznjedruti posve čiste i cjelovite jezične i ideološke avangardne sustave, nego najčešće njihove heterogene i hibridne stilske obrasce, tumačenje pojma avangarde u slučaju hrvatske umjetnosti zahtije-

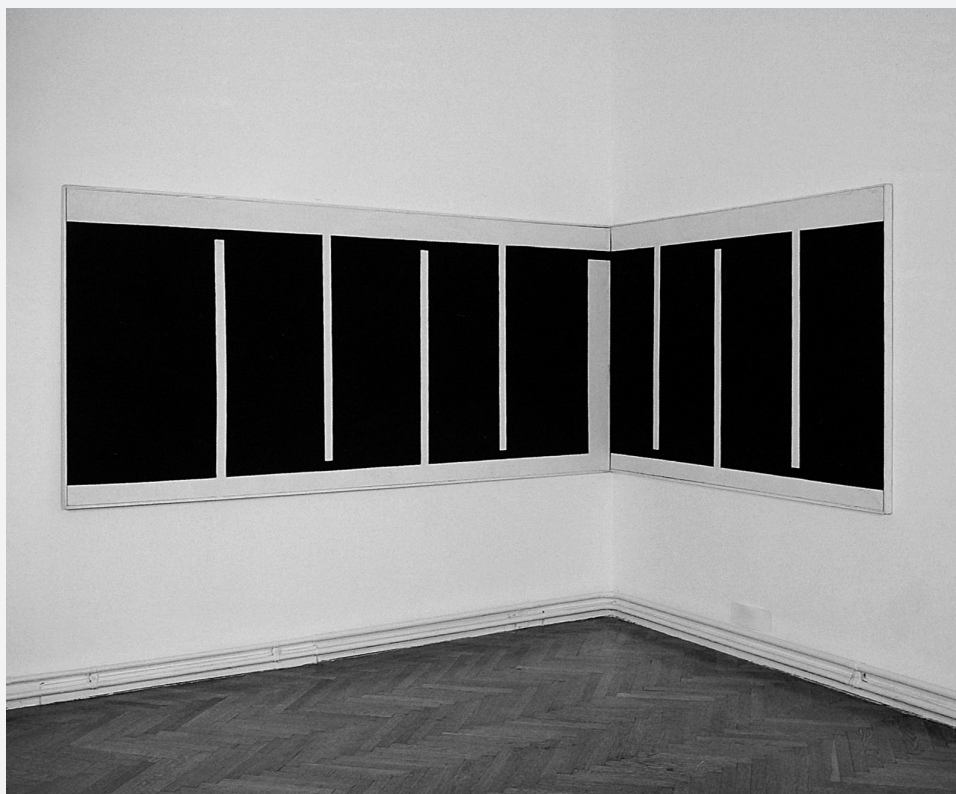
valo je specifičan koncepcijski postupak u kojemu su metodološka kolebanja bila naprosto neizbježna. Njih se nisu mogli posve lišiti ni autor Zvonko Maković i njegovi suradnici u koncepciji i realizaciji izložbe, otvorivši time mogućnost raznovrsnih opaski na njihov polazni pristup i obavljeni posao.

Možda se ponajviše nedoumica oko koncepcije izložbe spleće u vezi s njezinim početnim poglavljem za koje se kao zbirni stilski termin može rabiti pojam ekspresionizma, pri čemu također ostaje dvojbeno je li u teoriji i u povijesti avangarde u sredinama gdje se prvotno i izvorno pojavio ekspresionizam doista (ili nije) čista i cjelovita avangardna formacija. Ekspresionizam takva tipa kakav se formirao u hrvatskoj likovnoj umjetnosti u prvim desetljećima 20. stoljeća prije nema nego što posjeduje potpuna svojstva povijesne avangarde, što dakako ne dovodi u sumnju zasebna značenja i vrijednosti slikarskih tvorevina protagonista te pojave u hrvatskoj umjetničkoj sredini (a prije svih takvih remek-djela kao što su Tartaglin *Autoportret* iz 1917. i Gecanova slika *U krčmi* iz 1922., zbog organizacijskih razloga, nažalost, odsutna s ove izložbe). Točno je, naime, utvrđeno u uvodnom tekstu Ljiljane Kolečnik da je domaći ekspresionizam prije "progresivna" negoli tipološki avangardna pojava, a punoj potvrdi te tvrdnje i razrješenju dileme oko stilskoga statusa domaćega ekspresionizma posredno je pridonijela i istodobna retrospektiva *Proljetnoga salona* i razložna, precizna i uvjerljiva interpretacija te vrste slikarstva u katalogu te izložbe njezina autora Petra Preloga (i u njegovu usmenom priopćenju na Okruglom stolu održanu povodom izložbe u Klovićevim dvorima).

Slična načelna dvojba može se istaknuti u vezi sa statusom znamenite Šumanovićeve slike *Kipar u ateljeu*, 1921., iz Moderne galerije, vrlo značajne za pomicanje konceptijskih granica slikarskoga jezika u zagrebačkom umjetničkom ambijentu početkom dvadesetih godina, nastale u duhu lotovskoga postkubizma kao stilskoga obrasca koji, međutim, prema tumačenjima francuskih stručnjaka za tu problematiku zapravo prije pripada fenomenu "povratka redu", a nikako fenomenu povijesne avangarde (vidjeti između ostalih tekst Nathalie Reymond *Le Rappel à l'ordre d' André Lhote* u zborniku *Le Retour à l'ordre*, Saint-Etienne, 1974.).

Što, onda, ostaje nedvojbenim fenomenima povijesnih avangardi u hrvatskoj umjetnosti

prve polovice 20. stoljeća? Prema razumijevanju pojma avangarde kakav se u ovome osvrtu prihvaća, to je prije svega ostaloga konstruktivističko (ali ne i prvotno ekspresionističko) razdoblje časopisa *Zenit* kada Micićevo programsko glasilo pravodobno objavljuje tekstove i ilustracije ruskoga konstruktivizma i suprematizma, te mađarskoga aktivizma; to je dakako likovna produkcija Josipa Seissela/Jo Kleka nastala u ozračju *Zenita* i još uvijek nedostatan osvijetljena pojava Travelera; nadalje to je i izrazita i beskompromisna dadaistička pozicija Aleksićevih časopisa *Dada Tank* i *Dada Jazz*, kao i matineje/večernje u njegovoj organizaciji, te potom antidadaistički i u osnovi zenitistički časopis *Dada Jok* Poljanskog, a k tomu valja pridodati i produkciju jedine hrvatske polaznice Bauhausa Ivane Tomlje-



nović Meller i konačno skice i nacрте za scenografije i kostime Sergija Glumca datirane oko 1925. (ali ne i listove njegove inače nedvojbeno vrlo kvalitetne mape *Metro* iz 1928.). Naslovnice pojedinih brojeva *Zenita* s reprodukcijama djela Tatljina, Ela Lisickoga, Kasáka, Moholy-Nagya te *Dada Tanka* i *Dada Jazza* ne bi trebalo tretirati samo kao proizvode grafičkoga dizajna nego prvenstveno kao ideološki posve osviještene tipično avangardističke umjetničke projekte *sui generis*. S druge pak strane, iako eminentno umjetničke po svojim tehničkim svojstvima, Radauševe *Dekalkomanije* i Detonijeva *Fantazija oronuloga zida* jesu, zapravo, povremeni eksperimenti, epizode i ekscesi unutar ukupnih opusa njihovih autora, koji su kao cjeline u znaku posve drukčijih i nipošto avangardnih umjetničkih ideologija.

Znatno manje koncepcijskih nedoumica izazivaju umjetničke pojave nastale poslije Drugoga svjetskoga rata, čini se stoga što primjena pojma *neoavangarda* na takve fenomene nije toliko metodološki i terminološki strogo obvezna kao što je primjena pojma *povijesne avangarde* za umjetničke prakse na koje se taj pojam (ne) odnosi. Uključivanje primjera slikarstva pripadnika EXAT-a u sastav izložbe opravdano priznaje tomu slikarstvu status neoavangardne pojave, no s obzirom na višedisciplinarni karakter te skupine bilo je uputno negdje na istaknutome mjestu u blizini tih slika u postavu izložbe navesti tekst Manifesta, jer upravo svijest o sinteznu proširenju likovnih umjetnosti izvodi slikarstvo pripadnika EXAT-a izvan izolirana stilskoga polja geometrijske apstrakcije i uvodi ga u kontekst "sinteze", na čemu je ideologija ove skupine u cjelini svojih aspiracija posebno inzistirala. Fenomen *Gorgone* i primjeri radikalnoga enformela sva-

kako zavređuju mjesto u sklopu ove izložbe zbog iznimno lucidnih, antipirajućih i smjelih konceptualnih i operativnih zahvata, bez obzira što se znatnim dijelom zadržavaju u disciplini slikarstva, iako nipošto klasičnih osobina, kao što su Kniferov *Meandar u kut*, 1961., Jevšovarova *Siva površina*, 1960.-62., Mangelosov *Paysage de la guerre*, 1970., Gattinova *Crvena površina s dvije usjekotine*, 1961. i Fellerova *Malampija*, 1961. te kiparstva kao što je Kožarićev *Isječak rijeke*, 1959. A izvan tih prividno klasičnih medija posebna je za svoje vrijeme i iznenađujuće rana pojava antičasopisa *Gorgona*. Oba fenomena - skupina *Gorgona* i radikalni enformel - dokazi su da su ti drastični iskoraci izvan dominantnoga konteksta onodobnoga umjerenoga modernizma mogli biti prepoznati tek znatno kasnije od trenutka njihova nastanka, a to je u ovom slučaju posljedica izmijenjene duhovne klime, do koje je promjene dovela pojava nove umjetnosti sedamdesetih godina prošloga stoljeća.

Međunarodni pokret *Nove tendencije* i domaći ogranak toga pokreta, zajedno s ulogom Galerije suvremene umjetnosti čijoj se inicijativi duguje zasluga što je ovaj pokret upravo u Zagrebu stekao svoje organizacijsko i produkcijsko središte, nedvojbeno jest neoavangardna pojava ili pak pojava "posljednje avangarde" (*L'ultima avanguardia*, prema L. Vergine), kako je svojedobno imenovan prigodom retrospektive toga pokreta u Milanu 1983./84. No to da taj pokret posjeduje svojstva neoavangardne pojave u znatnoj mjeri duguje tekstovima Matka Meštrovića na čelu s onim što nosi eksplicitni naslov *Ideologija Novih tendencija* jer bi se bez tako izričite ideološke platforme taj pokret praktički rasuo u skoro nepregledno mnoštvo disparatnih pojedinačnih pozicija, kakvim ga prikazuju nedavne retro-

spektive u Ingolstadtu (*Die Neuen Tendenzen: Eine europäische Künstlerbewegung*) i Grazu (*Bit international - /Nove/ tendencije - Computer und Visuelle Forschung*). Obje su, međutim, karakteristične po tome što naglašavaju ulogu Zagreba kao internacionalnoga centra te vrste umjetnosti tijekom šezdesetih i početkom sedamdesetih godina minuloga stoljeća. I u vezi s *Novim tendencijama* još jedna moguća opaska: ako je Šutej, sporadično i kratkotrajno uključen u pokret *Nove tendencije*, zastupljen na ovoj izložbi (relativno kasnom slikom *Pogled za lijevo i desno oko*, 1966., umjesto koje bi, na primjer, opravdanije bilo prikazati *Bombardiranje očnog živca* s druge zagrebačke izložbe toga pokreta 1963. ili neku njoj srodnu), tako su se s isto toliko razloga mogle ovdje prikazati i Bakićeve *Forme koje zrače*, također s izložbe Novih tendencija 1963.

Zaključno poglavlje izložbe u Klovičevim dvorima opravdano je posvećeno primjerima "nove umjetničke prakse" sedamdesetih godina stoga što ta pojava obilježava vrlo krupan konceptualni i epistemološki rez obilježen izlaskom iz polja materijalnoga umjetničkoga objekta i ulaskom u polje dematerijalizacije umjetničkoga djela, izravne tjelesne prisutnosti umjetnika u prvom licu, umjetnosti novih medija ili pak mentalnih pristupa umjetnosti u zatečenim medijima. Dvojbena je nazivati ove pojave neoavangardama ili postavangardama, no nedvojbeno je da upravo one čine vrhunac i zaključak alternativnih procesa izvan i nasuprot dominantnoga umjerenoga modernizma. Tek sa stajališta svijesti o tim prijelomnim iskustvima otvara se pogled unatrag na prethodne povijesnoavangardne, neoavangardne i postavangardne umjetničke pojave. Izložba se s razlogom efektno zaključuje Stilinovićevim kapitalnim radom *Eksploatacija*

mrtvih iz 1984., značenje kojega predstavlja svojevrsni *memento* povijesnim avangardama, da bi se u vrijeme nastanka ovoga rada sredinom osamdesetih godina prošloga stoljeća i poslije toga umjetnost posve prepustila klimi postavangardnih i retroavangardnih zbivanja načelnoga i praktičkoga postmodernističkoga pluralizma.

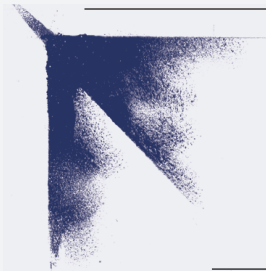
Što se tiče kontinuiteta međuratnih povijesnih i poratnih neoavangardi i postavangardi, brojni su dokazi u prilog tomu. Valja se, na primjer, podsjetiti Piceljeve tvrdnje s Okrugloga stola u povodu retrospektive EXAT-a 1979.: "Pored svih mogućih i nemogućih argumenata protiv našeg slikarstva, jedan od stalno ponavljanih bio je da mi ne pripadamo ovoj sredini, a pri tome se zaboravljalo da su u ovom gradu djelovali Aleksić (dada), Micić (Zenit), Šumanović (postkubizam), Seissel (Bauhaus). Međutim, njihovo djelovanje je zatrla građanska kultura". Retrospektiva *Gorgone* 1977. održana je i od Nene Dimitrijević uzorno protumačena upravo u duhovnome ozračju nove umjetnosti sedamdesetih godina, a pripadnici *Šestorice* Martek, Jerman i M. Stilinović često su kao svoje uzore isticali gorgonaše Knifera, Kožarića i Mangelosa. Generacije su se, dakle, smjenjivale, mijenjali su se dakako i njihovi izražajni jezici, no jedan svima njima srodni temeljni umjetnički i etički svjetonazor ostajao im je neprestano podjednako svojstven.

U ovom parcijalnom osvrtu na izložbu *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti* opaske su dane samo za područje "likovnosti" (kako se ona navodi u katalogu), dok su sva ostala područja posve izvan dostatnoga znanja, samim time i izvan mogućnosti objašnjenja autora osvrta. A upravo zbog te svoje višedisciplinarnosti izložba o kojoj je riječ, uza sve prim-

jedbe, u cjelini je bila iznimno korisna prigoda uvida u veoma bogatu i plodnu umjetničku (u širem smislu toga pojma) proizvodnju u kulturnoj sredini njezina nastanka. A struci povijesti umjetnosti i njoj srodnih znanstvenih disciplina zadala je još jednom vrlo zahtjevne

nove obveze u cilju i težnji da se vrijedne kulturne i umjetničke stečevine prethodnih naraštaja što je moguće bolje, točnije, ispravnije i vjernije razumiju, pročitaju i protumače naraštajima koji dolaze.

Julija Lozzi-Barković



ZBIRKA MARINKO SUDAC

Rubne posebnosti: Avangardna umjetnost u regiji - Zbirka Marinko Sudac

Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 9.3.-15.4.2007.

Autori izložbe i postava: Branko Franceschi, Marinko Sudac

Postav *Zbirke Marinko Sudac* koji smo u okviru projekta *Rubne posebnosti: Avangardna umjetnost u regiji* imali prilike vidjeti u riječkom Muzeju moderne i suvremene umjetnosti ponovno je skrenuo pozornost na jednu od najznačajnijih privatnih zbirki iz regije, koja broji više tisuća radova istaknutih umjetnika avangardnog usmjerenja s područja bivše Jugoslavije. Zbirka je nastajala u proteklih šest godina, premda neke radove njezin vlasnik posjeduje od ranije, a težnja mu je proširiti ju, radi mogućnosti usporedbe, avangardnim djelima susjednih zemalja: Mađarske, Bugarske i Rumunjske.

Temeljni koncept kolekcije *Sudac* jest sačuvati avangardnu umjetnost regije u regiji, a čitav niz otkupljenih radova koje potpisuju zvučna autorska imena kao što su Motika, Knifer, Kožarić, Srnec, Gotovac, Abramović, te članovi grupa *Crveni peristil*, *OHO*, *Gorgona* i *Exat 51*,

vodećih na području avangardnog djelovanja u kontekstu jugoslavenske umjetničke scene 20. stoljeća, dovoljno govori o ambicioznosti njezina vlasnika. No zbirka je trenutačno podstanar u muzeološkim institucijama više hrvatskih gradova, a nakon niza izložbi, održanih (Varaždin, Novi Sad, Rijeka) i planiranih u budućnosti (Ljubljana), smjestit će se u vlastiti dom. Marinko Sudac upravo je u Varaždinu prepoznao grad koji može ugraditi vrijednosti njegove kolekcije i budućeg muzeja u sliku svojega identiteta, a koji će realizacijom Muzeja avangardne umjetnosti dobiti dodatnu umjetnički i turistički zanimljivu atrakciju.

Valja istaknuti i da Sudčeva namjera nije nabavka djela s ciljem njihova "zatočenja" u depoe muzeja, već njihova adekvatna prezentacija i dostupnost, gdje se kao jedini problem pojavljuje obimnost zbirke koja je ostvarenim fundusom nadrasla prostor varaždin-