

caju Cézanneova slikarskog načina - obilježen stalnim kretanjem prema novome. Čak i djela nastala u posljednjih nekoliko desetljeća umjetnikova života, a koja nisu obilježena lako vidljivim pomacima, primjer su rijetke dosljednosti u bavljenju jednim slikarskim ishodištem, donoseći u okviru koherentna i prepoznatljiva izraza uvijek poneko kolorističko ili strukturno iznenađenje. O tome, bez dvojbe, svjedoči i izložba u Klovićevim dvorima.

Pišući prije tri godine o izložbama Junekovih radova u Rovinju i Zagrebu na stranicama ovog časopisa (Kvartal, br. 3-4, 2004.) istaknuo sam da je potrebno u središte interesa postaviti Junekovo djelo i odlučno krenuti putem njegove cjelovite obrade i interpretacije. Danas, kada nam je zahvaljujući trudu Galerije Klovićevi dvori i autorice izložbe Biserke Rauter Plančić ono pred očima, moramo istaknuti da je upravo interpretacija Junekova djela, koja se povodom retrospektivne izložbe očekuje, izostala. Auto-

ričin pristup, usmjeren prije svega prema detaljnoj obradi umjetnikova životopisa i široj publici vjerojatno zanimljiviji i prihvatljiviji od temeljita umjetničkopovijesnog pristupa može biti koristan samo kao okvir za bavljenje djelom. Međutim, ovako su mnogi važni problemi, poput argumentirana definiranja Junekova mjesta u hrvatskome međuratnom slikarstvu, prepoznavanja načina recepcije i značenja njegova djela u prvim poslijeratnim godinama, zatim pronalaženja stvarnih utjecaja Junekova stvaralaštva na hrvatsko slikarstvo i usporedbe njegova izraza s djelima hrvatskih slikara u pedesetim i šezdesetim godinama te, naposljetku, određivanja njegova položaja u francuskom slikarstvu 20. stoljeća, ostali nerazriješeni. Stoga Junekovu retrospektivu, unatoč neospornim vrijednostima, moramo ocijeniti kao propuštenu prigodu za pokušaj temeljite umjetničkopovijesne interpretacije slikareva stvaralaštva.

Davor Aslanovski



Oduvijek se ekstrem uzima za egzemplar, a Maurović je svakako dovoljno odlazio u ekstreme da bismo njegovim slučajem štošta mogli egzemplificirati. Povodom nedavno održane retrospektive koja je, na dvije etaže Kloviće-

UMJETNOST SLIJEDA JOŠ UVIJEK BEZ SEKVENCIJA

Andrija Maurović: Poznato i nepoznato

Galerija Klovićevi dvori, Zagreb

29.3.-29.4.2007.

Koncepcija izložbe: Frano Dulibić, Darko Glavan

Kustosica izložbe: Iva Sudec

Likovni postav: Oleg Hrzić

vih dvora, za cilj imala predstaviti punu širinu njegova opusa, tri se pitanja nameću s prodornošću kakva se pojavljuje samo u iznimnim slučajevima. Prvo je pitanje odnosa "visoke" i "niske" umjetnosti, kojim ćemo se najma-

nje baviti, budući da je o dinamici toga odnosa već dovoljno pisano te da za njegovu punu raščlambu ionako nećemo ovdje imati prostora. Sljedeće jest pitanje karaktera onoga što u Maurovićeovu opusu nazivamo "erotskim", odnosno "pornografskim". Dosadašnje su interpretacije tih kategorija u njegovu radu bile možda i suviše jednostrane te ispuštale iz vida stanovite autorove generalne tendencije, koje pak, kada se uzmu u obzir, traže (i za takve radove) drukčiju recepciju i valorizaciju. Na tom ćemo se pitanju također relativno kratko zadržati, budući da smo s njime na vrlo nesigurnu terenu dojmova, ukusa i osobnih viđenja, s kojima se, naravna stvar, barem dio čitatelja zasigurno neće složiti. Obogatiti pluralizam viđenja jednim novim gledanjem u ovome nam je trenutku sva ambicija u vezi s tim. Najvećom važnošću i hitnošću nameće nam se pitanje ispravna proučavanja, prosuđivanja, prezentiranja i promoviranja stripa kao autonomne umjetnosti, koja funkcionira po određenim intrinzičnim zakonitostima koje ne dijeli ni s kojom drugom umjetnošću, a kojima se kronično posvećuje premalo pažnje kako u stručnoj literaturi, tako i u kritici i u muzejskoj i galerijskoj praksi.

UMJETNOST SLIJEDA

Nasloviti retrospektivnu izložbu oprekom *Poznato i nepoznato* znači polaziti od pretpostavke da je jedan dio danoga opusa već dovoljno istražen, dok neki drugi to nije, te je otuda ovaj potonji trenutno možda i zanimljiviji stručnoj i široj javnosti. Drugim riječima, to znači pretpostaviti da je određen dio posla već obavljen i da je vrijeme za njegovu revalorizaciju, nadogradnju i širu kontekstualizaciju. S jedne strane, to i jest ispravno gledište, jer sama činjenica što Maurović uopće dobiva retrospektivnu iz-

ložbu, čak i da se ne radi o nekom od prestižnijih izložbenih prostora, značila bi da njegov rad već jest bar donekle poznat. S druge strane taj poznati dio opusa - dakle, njegovi stripovi, iako sada već klasici - dijeli sudbinu čitave devete umjetnosti. On jest donekle obrađivan u stručnoj literaturi, o njemu su izvrsne tekstove pisali i Vera Horvat-Pintarić i Rudi Aljinović i Darko Glavan, on jest već i predstavljan javnosti na ranijim izložbama, ali (kao što je to takoreći pravilo u pisanju o stripu), nitko se nije još njime bavio u kategorijama specifičnima baš za tu granu umjetnosti. Pisalo se o njemu na način na koji se piše o književnosti i na način na koji se piše o slikarstvu, ali mu još nitko nije pristupio kao onomu što on zapravo jest - dakle kao umjetnosti supostavljanja dviju ili više slika u svrhu prenošenja dužeg vizualnog narativa, te je otuda, bez obzira na njegovu prisutnost u javnosti i literaturi, i taj dio Maurovićeve ostavštine zapravo jednako nepoznat. Primijećen je, ali ne i sagledan, ili je sagledan, ali ne u svojoj suštini.

Znakovite su, u kontekstu tog općeg zapostavljanja osnovnog mehanizma stripa, koji se zasniva na međudjelovanju većeg broja slika, dvije odluke postavljača ove izložbe. Prva je upotreba stripovskih „oblačića“ (kakvi u tome mediju donose govor likova i razne onomatopejske informacije) kao okvira legendi što prate izložke. Iako će gotovo svatko s lakoćom prepoznati taj likovni morfem kao neku vrstu indeksnog znaka za strip (pa je otuda to, možda, zgodna i uspjela dosjetka), rijetko će tko primijetiti da takvo indeksiranje zapravo upućuje u pogrešnom smjeru. Suviše se često, naime, strip promišljao na jednak način kao i karikatura i ilustracija - dakle, kao supostavljanje riječi i slike. Iako se ona često doista i javlja u stripu, ta vrsta supostavljanja nije ključna

karakteristika toga medija. Strip je, za razliku od karikature i ilustracije, u prvome redu umjetnost vizualne sekvencije, likovnog slijeda, i žalosno je koliko mu se rijetko na taj način pristupalo. Upotreba oblačića na izložbi na neki je način metafora za takav pristup. Možda se ova primjedba može činiti kao besmisleno cjepljačenje, ili kao traženje rješenja na sasvim pogrešnu mjestu, ali činjenica jest da bi niz od nekoliko pravokutnika daleko manje asocirao na strip negoli to čine ovi oblačići te da nam to pokazuje način na koji percipiramo osnovna obilježja toga likovnog jezika. (Takvu tezu potvrđuje, uostalom, i talijanska riječ za strip, *fumetti*, i očita je potreba za učenjem ispravnog percipiranja te umjetnosti.) Druga znakovita odluka postavljачa izložbe odnosi se na fotografska uvećanja pojedinih Maurovićevih kadrova. Naime, njegov se doprinos stripu doista jest velikim dijelom odvio na području kadriranja. Vera Horvat-Pintarić napisala je briljantnu studiju o njegovoj "akcionoj tehnici pogleda". Međutim, za cjelovitu inventuru neizostavno bi bilo proučiti i predstaviti kako se ti kadrovi, koliko god pojedinačno inventivni bili, vežu u sekvencije. Kustosica izložbe koristi se, govoreći o cilju izdvajanja i uvećavanja tih kadrova, riječju "režiranje", iako o tome u statičnome kadru uopće ne može biti govora. Režija je, bila ona kazališna, filmska ili stripovska, umjetnost slijeda. I kao takva je posve ispuštena iz ove valorizacije, kao nažalost i svake prethodne.

Osnovni je cilj ove izložbe, naravno, pokazati Maurovića kao autora koji je iza sebe ostavio mnogo više nego što su Stari Mačak i ostali njegovi strip-klasici. No, za čovjeka koji je svoj vrhunac postigao u stripu, koji nas je baš stripovima najviše zadužio, i koji je, na koncu, stripovski "mentalitet" prenosio i u ostala pod-

ručja svojega izražavanja, moramo se zapitati je li važnije proučavati što je još osim stripova radio ili najprije proučiti kakve je to zapravo stripove crtao.

Andrija Maurović radio je mnogo, balzakovski mnogo, doživjevši umalo i balzakovski kraj. Da je kojim slučajem bio graditelj, svojim bi zelotizmom izgradio nešto što bi, u ovom našem balkanskom ambijentu, bilo dovoljno veliko da traži i izbori državnu samostalnost. No, istraživati provinciju te Republike Maurović prije negoli je iscrtana karta prijestolnice, prije negoli je u toj prijestolnici sasvim poznat čak i glavni trg, jest histeron-proteron koji bi mogao donijeti štetu i centru i periferiji.

STUPICA POSTAVLJENA STRASTIMA

Interes koji je Maurović pokazivao prema erotskome i pornografskome još je jedna dimenzija njegova rada koja je dosad sagledavana s pozicija na koje on nije nikada računao. Jednako kako uvećan pojedinačni kadar stripa rijetko može stati uz bok kompoziciji koja je izvorno sastavljena da stoji sama za sebe (i da se pojavljuje u monumentalnim dimenzijama), tako se i Maurovićevi prikazi golotinje (i spolnoga čina) stavljaju u nepravedan položaj kada ih se interpretira s istih estetskih stajališta s kakvih se promatraju takve pojave u "visokoj" umjetnosti.

Rečeno je već da je Maurović prenosio stripovski mentalni sklop i u ostala područja svojega likovnog djelovanja. Više o tome bit će riječi u posljednjem dijelu ovoga napisa, a zasad se zadržimo samo na tvrdnji da on računa s istim tipom promatrača za svoje radove i u stripu i u karikaturi i u štafelajnome slikar-

stvu. obraćajući se takvu implicitnom promatraču, on računa (kao što je slučaj u svakoj komunikaciji) ne samo s njegovom sposobnošću nego i sa spremnošću razumijevanja kodiranog jezika korištenih pojmova. Treba razumjeti da prosječan ljubitelj stripa voli ne unatoč tomu što je trivijalan, nego baš zato što je takav. Riječ je o svjesnu i dobrovoljnu odabiru, koji nipošto ne proizlazi iz nerazvijenosti ukusa, ili nerazumijevanja za "viši" ukus, već je najbližiji (iako se između njih ne može postaviti znak pune jednakosti) ljubavi prema *camp* kulturi. Dakle, kad Maurović radi nešto što je po estetskim standardima važećim za visoku umjetnost loše, on time ne promašuje metu koju mu ta visoka umjetnost postavlja, nego gađa jednu posve drugu. On, kao i u stripu, računa na pozitivnu reakciju određenih promatrača ne unatoč, već baš zbog "trivijalnosti".

S druge strane, jednako je rijetko primijećena i činjenica da Maurovićev voajerizam nije voajerizam čistoga erotomana. Maurović vrebava u zasjedi, ali ne kao voajer, nego tako da u njegovoj poziciji ima nečeg od lovačke čeke. Kad smo već govorili o postavljanju kadra i režiji sekvencije, o opreci između statičnog i dinamičnog, možemo i ovdje reći da kadar ovoga autora nije nikada uhvaćen kao snimak, već kao životinja upala u zamku. Stupica je to postavljena strastima, koje predstavljaju jedno društvo u jednoj epohi. On lovi strasti ne zbog trofeja, nego ne bi li iz sadržaja njihovih utroba saznao nešto o čovjeku. To potvrđuje ne samo usporedba s njegovim socijalno angažiranim karikaturama (koje pokazuju visoku razinu svijesti za život toga društva čije jedinike hvata svojim okom i kistom) nego i prisutnost simboličke dimenzije u njegovim



štafelajnim slikama kao što su *Pohlepa za zlatom* ili *Četiri jahača apokalipse*. Je li taj simbolizam često banalan i graniči li takvo slikarstvo s najobičnijim kičem? Kako je već rečeno - da, ali samo po standardima procjenjivanja koje Maurović svjesno odbacuje.

Također, ukoliko ovaj umjetnik nije uspio u akademskome slikarstvu, nije uspio baš zato što je likovnost za njega bila i suviše vezana uza život. Stupica se uvijek postavlja nečemu živome, zato kod njega i nećemo naići na pejzaže, mrtve prirode i vedute. Vizualno prikazivanje ne gubi za njega nikad onu suštinsku, evolucijski važnu, funkciju sredstva za razumijevanje svijeta. Ona nije luksuz, već oruđe, ona nije ugradnja zlatnih zuba, već sredstvo preživljavanja, ne različito od obilaženja drveća da bi se pronašla mahovina koja će nam reći gdje je sjever ili upiranja pogleda u nebeska tijela da bi se pronašao put kući. Što je Maurović pokušavao uloviti, teško je u ovom trenutku reći, ali je iz njegova interesa za stanje čovjeka i više nego jasno da nije lovio tek iz dokolice i sporta.

POJEDNOSTAVNJENA STVARNOST KARIKATURE

Zaključno vrijedi postaviti pitanje zašto čak i stripovi sa scenarijima visoke književne vrijednosti, vrhunskim crtežom, majstorskom uporabom sredstava vizualne retorike i likovnoga pripovijedanja bivaju još uvijek ubrojani u "nis-ku" umjetnost. Iako se strip već desetljećima bori za svoju afirmaciju, paradoksalno, odgovor na spomenuto pitanje leži baš u njegovu vlastitom odabiru da ostane ondje gdje i jest. Čak i u najrealističnije crtanim stripovima, i bez obzira na kvalitetu scenarija, uvijek se, naime, nekako zadržava bar neka vrsta po-

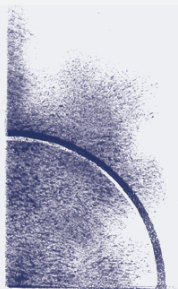
jednostavnijena stvarnosti. Kao što je pokazao Scott McCloud, karikaturalna stilizacija ima identifikacijsku moć daleko veću nego što je ima realistički prikaz, a kako je identifikacija s likovima ključan moment u vezivanju čitatelja uza svaku vrstu priče, logično je da se strip, kao pripovjedna umjetnost, drži pojednostavnjene stvarnosti karikature kao izvora svojeg vitaliteta. McCloud karikaturalnu stilizaciju objašnjava kao "amplifikaciju kroz simplifikaciju" i time odgovara na pitanje odakle ta nikad posve zatomljena tendencija da se ostane na razini "niske" umjetnosti. Strip može, naime odustati od te vrste simplifikacije i prijeći na razinu "visoke" umjetnosti, ali jedino pod cijenu svoje moći vezivanja čitatelja. To je druga dimenzija onoga što smo rekli o ljubavi za strip ne unatoč, već upravo zbog njegove "trivijalne" jednostavnosti. Prva od tih dimenzija, svjestan odabir kakav se pojavljuje i u slučaju *camp* kulture, bila bi zanimljivija za neki sociološki pristup. Drugu, podsvesnu, dimenziju trebalo bi proučiti na tragovima Arnheimovih studija o psihološkom značenju umjetničke apstrakcije. One, međutim, djeluju združeno i prepoznatljive su, u većoj ili manjoj mjeri, na primjeru gotovo svakog komercijalnog stripa koji nam može doći pod ruku.

Postigavši svoje najveće uspjehe upravo na području stripa, Maurović je ovu lekciju usvojio toliko duboko da je nikad više nije mogao zaboraviti. Ako su njegova lica ponekad naivno karikirana, ako su geste njegovih likova grandilokventne kao u nijemome filmu i ako nas uvlače u svoj svijet na svaki danas poznati način osim povlačenja za rukav, eto porijekla takvu njihovu vladanju. Maurović želi od nas identifikaciju i sudjelovanje kakvo je uobičajeno i poželjno u pripovjednoj umjetnosti, ali

kakva nam se ne sviđa na mjestima na kojima smo navikli na zadržavanje distancije. On svjesno odbacuje mogućnost recepcije kakvu čuvamo za "visoku" umjetnost i traži od nas da reagiramo na štafelajnu sliku na jednak način na koji reagiramo i na strip. Ako time traži i nemoguće, dužni smo mu barem kraće se za-

pitati zašto nam je to zapravo nemoguće. Na ovome mjestu ne možemo raščlanjivati složene odnose između recepcije "niske" i "visoke" umjetnosti, ali je ova izložba, kako smo rekli, postavila imperativ da se ta pitanja barem naglas izgovore.

Tihana Puc



DVA U JEDNOM

Muzej-Museo Lapidarium, Novigrad

Otvorenje: 11.10.2006.

Autori postava: Ivan Matejčić, Idis Turato, Jerica Zihelr

Novigradski lapidarij, (ur.) Jerica Zihelr, Novigrad, Muzej-Museo Lapidarium, 2006., 103 str., ISBN 953-95529-4-X

Vrijeme je prespore gradnje novih muzejskih zgrada i prečestih opravdanih jadikovki o podstanarskom i sustanarskom statusu ili posve neriješenu stambenom pitanju naših umjetničkih djela. Stoga je sretan kraj svake priče o nekom novom muzeju još sretniji. Upravo je takav kraj priče o novigradskom *Muzeju-Museo Lapidarium*. Bolje rečeno, kraj prvog poglavlja, jer njegova prava priča tek počinje.

Put do nastanka muzeja, dakako, nije bio ni kratak ni jednostavan. Prethodile su mu godine tijekom kojih su novigradske *lapide* "šetale" po raznim dijelovima grada, od zidova nekadašnje katedrale u koje se u svrhu prezentacije već u 18. stoljeću ugrađuju dijelovi ciborija, preko trga uz južni zid crkve i lođe na glavnom gradskom trgu gdje se krajem 19. sto-

ljeća formira prva zbirka *Lapidarij*, do posljednje, nešto primjerenije privremene adrese - prizemlja barokne palače Rigo gdje su 1964. spomenici bili preseljeni.

Razdoblje koje su kameni spomenici proveli na otvorenom ili u vlažnim prostorima i opterećeni željeznim nosačima ugrozilo je njihovo stanje do te mjere da je bilo nužno poduzeti hitnu akciju spašavanja. Ona je uslijedila 1994. kada počinje temeljita sanacija *Lapidarija*, koja je uključila čišćenje kamenih ulomaka, otklanjanje željeznih kuka, desalinizaciju, konsolidaciju i rekonstrukciju. Zbirka je dodatno proširena nakon restauratorskih radova provedenih pod vodstvom Ivana Matejčića od 1996. do 1999. u kripti nekadašnje katedrale i od tada broji preko stotinu kamenih spomenika.