

Iva  
Körbler

## Kratka inventura dugog pamćenja

Razgovor s Igorom Zidićem

Premda ga dugogodišnja prisutnost u kulturnom i javnom životu legitimira kao intelektualca visokih kompetencija, širokih interesa i istaknutih stavova, Igor Zidić prije svega je – po zvanju i profesionalnom opredjeljenju – povjesničar umjetnosti. Kao jedan od najboljih poznavatelja hrvatske moderne umjetnosti, od 1989. do 2008. godine bio je ravnatelj Moderne galerije u Zagrebu, autor brojnih retrospektivnih i suvremenih umjetničkih izložbi, monografija, samostalno i u zbirkama objavljenih kritičkih i studentskih tekstova, leksikografskih natuknica. Za *Kvartal* smo razgovarali o osobnim razlozima bavljenja strukom, studiju i minulom strukovnom okruženju, vlastitim radnim iskustvima, kao i današnjem stanju povijesti umjetnosti u Hrvatskoj.

**Recite nam nešto o Vašem školovanju za povjesničara umjetnosti; koji su Vam domaći i strani uzori?**

Studij komparativne književnosti i povijesti umjetnosti upisao sam na zagrebačkom Filozofskom fakultetu u jesen 1958. godine. Upravo sam bio odslušao prvu godinu prava, položio neke kolokvije i ispite i otišao na nekoliko dana u Veneciju. Posve nespreman sudario sam se s čudima venecijanskih palača, Akademije, drugih muzeja, galerija i crkava, a napose – Bijenala. Kad sam se vratio, otkrio sam da više nemam motiva za nastavak pravnih studija pa sam “okrenuo barku” i krenuo – drugim smjerom. Od toga sam se dana – od moje 19. godine – uzdržavao svojim radom. Radio sam sve što se posredovanjem

student-servisa raditi moglo, a ponešto i u sklopu “sive ekonomije”. Podučavao sam djecu i, *parce mihi Domine...*, napisao koju maturalnu ili već seminarsku radnju. Pedeset i osme, početkom zime, avancirao sam do korektorskih poslova – mahom u nakladničkoj kući Mladost, u Ilici 7. Ondje je, pri uređništvu, funkcionirao maleni kružok, sretno izbalansiran od tadašnjih namještenika i suradnika: Ota Šolca, Danka Grlića, Dalibora Paraća, Raula Goldonija. K njima su, svojim poslovima, navraćali Josip Vaništa, Šime Vučetić, Vladan Desnica, Josip Tabak, Šime Balen i drugi. Ondje sam upoznao i Josipa Severa, netom mu je bila objavljena, kao rusističkom vunderkind-prevoditelju, poema *Vladimir Iljič Lenjin* Majakovskoga. Dolazio sam redovito po svoj obrok špalti i čutio se počašćen kad bi me zadržali na razgovoru i kavi ili – gdjekad – partiji šaha. Premda sam osjećao jasno nagnuće prema književnosti, tada sam još uvelike crtao. Goldoni, splitski znanac mojega oca, uvjeravao me da mi je mjesto na Akademiji likovnih umjetnosti. “Nemoj opet falit”, rekao mi je sugestivno, “pametni ne ponavljaju greške.” Njegovo sam priznanje primio kao utješnu nagradu, ali pomoći više nije bilo; neodoljivo mi je privlačnije bilo *pismo*: riječ, tekst, građenje neopipljivim. Već od 1956. gotovo sam svaki ušteđeni dinar pretvarao u knjige. Na studij sam došao iz splitske klasične gimnazije kao relativno educiran mladić; ni posve neuk, niti dramatično nespreman. Ipak, bilo je to vrijeme kad su u nas monografije i monografski pregledi bili rijetkost, teorijski spisi

još su rjeđe tiskani, a od stranih se izdavača u Splitu mogla kupiti tek koja knjižica majstora prošlosti u mršavoj Abramsovoj Pocket library of Great Art. U Zagreb sam sa sobom donio knjižice El Greca i Courbета, Maneta i Cézannea, Vlamincka i Picassa (*Blue & Rose Period*) i još ponešto. U novoj sam sredini nastavio kupovati studentu dostupne knjižice nakladnika Brauna & Cie (Collection des Maitres), nešto suptilniju seriju malih monografija nakladnika Fernanda Hazana (Bibliothèque Aldine des Arts), također crno-bijelu i, na kraju, ediciju Ars mundi, koju je – s reprodukcijama pretežno u boji – tiskao Aimery Somogy; tu sam, rekao bih, sreo i najbolje pisce (M. Brion, R. Cogniat, R. Huyghe...). Tek će potom doći knjige u izdanju Skire (velike i male), pa kućâ kao što su Thames & Hudson, Doubleday, Sansoni, Taschen i druge.

Rekoh već kako sam od druge godine studija brinuo sam o sebi. To me stajalo truda, ali nikad nisam zbog toga požalio. Svoj sam socijalni, financijski hendikep dobro iskoristio. Naučio sam, najkasnije do svoje dvadesete, da mi, ako želim izdržati, radni dan mora trajati barem 16 sati. Male sam prepreke obilazio bez kuknjave, s velikima se naučio nositi. Kad su počela predavanja, nastojao sam se fokusirati na svoje profesore, asistente i predavače: Grgu Gamulina, Veru Sinobad-Pintarić, Radoslava Putara. Slušao sam još Marcela Gorenca i Željka Jirouška. Vrlo sam žalio što sam rijetko bio u prilici slušati najboljeg predavača među njima: Milana Preloga. Često je izostajao s nastave, putovao, imao prećih briga; jurio je po sastancima, domaćim i inozemnim, stručnim i političkim; pribivao je, dajući im intelektualni alibi, raznoraznim sastancima u Gradskoj skupštini ili Gradskom komitetu. Šteta! Predavanja su mu bila maestralna – bilo da je govorio o romaničkim katedralama, pučkoj arhitekturi ili Jadranskoj magistrali. Bio je vrhunski znalac, načitan, inteligentan, zajedljivo duhovit, s izvanredno profiliranim tezama, suzdržanih gesta, uvijek nadmoćno miran i sabran. S Gamulinom

sam, s vremenom, razvio dobar i, ako nije pretenciozno, prijateljski odnos. Ponašao se, međutim, paternalistički, tutorski. Njegova je pedagoška tehnika vodila uspostavi odnosa otac – sinovi, iskusnik – balavci. Nismo se vrijeđali, ali smo se žustro opirali. Kao da to ne primjećuje, izravno nam je, apodiktički kazivao koje se francuske šansone *moraju* preslušati, koja se filozofska djela (bezuvjetno) *moraju* pročitati, koji naslovi iz uže struke, koji iz književnosti, koje filmove *moramo* vidjeti. Taj *zapovjedni način* nije bio najbolji, ali su *direktive* bile sadržajne i – uglavnom – neupitne vrijednosti. Volio je upravljati svim poslovima: na fakultetu (odsjeku), u Institutu za povijest umjetnosti, u Društvu povjesničara umjetnosti, u Matici hrvatskoj: na svakom mjestu i u svakoj prilici. Imao je nedostataka, ali smo ga i voljeli; prihvaćali smo ga s njegove bolje strane i pratili – koliko smo mogli – njegovu iznimnu energiju. Bio je teatralan šarmer s lijepom sklonošću i rijetkom sposobnošću da promiješa karte društvenih prilika (povijesne determinacije), politike, filozofije, književnosti i, dakako, likovnih umjetnosti i iznađe ono što ih je – u vremenu – harmoniziralo. To je činio tako suvereno te se moglo pomisliti da se sve što se ikad zbilo – dogodilo samo zato da bi on o tome mogao predavati.

S Putarom sam se odlično razumio i dobro slagao. Bio je tih i nepopustljiv. Ali ako ste, obrazlažući svoje teze, inteligentno operirali činjenicama, pretvarao se u pozorna i iskrena slušača spremna da bez povrijeđena ponosa prihvati ideju, naznaku ili čak korekturu od neiskusna studenta. Nezaboravni su bili njegovi seminari u Modernoj galeriji, uz pripomoć legendarnog poslužitelja Janka: lakše se sporazumijevao s radnicima nego s direktorima i kustosima, pa smo mu i to honorirali. Bio je vrstan praktičar i – brzo smo otkrili – jedini od naših profesora koji je doista poznao tehniku slikarstva. Ovladao je bio specifičnim umijećem: držeći sliku u ruci, ukazivao je na tehničke detalje (kao na osobnu iskaznicu umjetnika) i spekulirao u isti mah o implicitnom ili eksplicitnom

sadržaju djela. Uvijek, nažalost, pred malo brojnim slušačima raznih godišta, koji – zauzvrat – nisu propuštali njegove seanse. Sjećam se stalnih Pepe Zanettija, Dolores Ivanuše, Snješke Knežević, Pepija Stošića, Nade Grujić, Miše Mikca, “vanjskog slušača” Eugena Fellera...

### Kako je hrvatska povijest umjetnosti funkcionirala prije 1971. godine? I gdje su tada bili vaši fokusi i interesi?

Bojim se da je tema, donekle, preširoka – “prije 1971. godine.” Ali otkad? Ako mislite na povijest umjetnosti u interpretacijama kolega iz mojega studentskog naraštaja, treba reći da prije 1971. godine knjige iz struke imamo Tonko Maroević (1969.), Željka Čorak (1970.) i ja (1963.). Ostali će objaviti svoje likovne prvijence nakon 1971. godine. Od onoga što se pisalo i objavljivalo – u knjigama i, prethodno, u časopisima ili novinama – uvelike preteže kritički žanr, disciplina kratkoga prikaza izložbe, što smo onda zvali *likovnom kritikom*. Takvoj je kritici bio implicitan aksiološki kriterij, a ne tek fenomenološka inventura. Razvila se i održavala kao izraz potrebe ondašnjih tiskanih medija da registriraju važnije kulturne i umjetničke priredbe, izložbe ili nastupe. Slobodnije su u izboru povoda, no i u samoj formi, bile Željka Čorak i pokojna Ljerka Mifka; njihovi tekstovi prije 1971. osciliraju od likovnih kritika do tekstova s okusom kultivirane feljtonistike, pa i “medaljona” ili “minieseja” (tako ih je nazivao Pavletić). Ja sam pak počeo s esejima i studijama (jedne i druge možete, ako želite, okititi navodnicima), a onda se, na neko vrijeme, posvetio kritici. Bio sam je počeo pisati u *Studentskom listu*, a pravu sam kritičku kolumnu vodio u *Telegramu* (1965./1966., a onda, povremeno, i 1967.), ali sam se i prije i poslije toga upuštao i u neke šire teme kao što su to bili “Zapisi o traženju ishodišta” (1961.), “Pokreti s kraja stoljeća i Društvo ‘Medulić’” (1962.), “Naš prostor u umjetnosti” (1966.), “Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo” (1967./1968.), “Apstrahiranje predmetnosti i oblici apstrakcije u hrvatskom

slikarstvu” 1951./1968. (1968.). S kolegama sam, još 1961. godine, pokrenuo “časopis mladih za književnost, umjetnost i kulturu” *Razlog* – i tijekom četiri godine tiskao u njemu više eseja i jednu (*quasi*) studiju “Matoš i plastična umjetnost”. U *Razlogu* sam, između 1961. i 1964. godine, objavio eseje o Vidoviću, Hermanu, Radovaniju, Kantocijevoj, Periću, Kniferu, Ivančiću. Esaj o Kniferu (1961.) bio je jedan od prvih ozbiljnih osvrtu na njegovo djelo. Usput sam – klasičar! – krstio *Meandre*, koji su se dotad, općenito i neučinkovito, zvali *Kompozicijama*. Iste godine objavio sam “Redak o Gorgoni” (*Studentski list*, 1961.); skroman tekst, ali – ako se ne varam – prvi kritički osvrt na Gorgonu! U nizu projekata i realizacija te inovativne, intelektualne, *vanestetske grupe* (kako je govorio Vaništa) prepoznao sam težnju redukciji gesta, govora i jezika; ponajprije njihove vlastite (slikarske) umjetnosti. Svojevrсна filozofija šutnje djelovala je poticajno, okrepljujuće, a nije podsjećala na – već tako banalna i patetična – “odustajanja od svega”. U podlozi je Gorgone bilo nihilizma, ali i humora, ironije, lucidne lakoće, gnomatskoga mira. Napokon, moj “Zapis o tri lista” (*Razlog*, 1969.) bio je prvi uopće tiskani tekst o Miroslavu Šuteju. Kao klinac drznuo sam se objaviti u *Književniku* (21/1961.) i ogled o Plančiću. Te 1961. bio sam doista mlad, no moj je program bio već jasno definiran; bilo je to polje hrvatske moderne i suvremene umjetnosti od 1887. do tadašnje 1961., idealno od 1880-ih do kraja 20. stoljeća.

Godine 1966., s Božidarom Gagrom i Eugenom Frankovićem, pokrenuo sam pri Matici hrvatskoj (u kojoj sam od lipnja 1966. bio zaposlen kao tajnik) časopis struke: bio je to *Život umjetnosti*, zamišljen kao pandan *Peristilu* za modernu i suvremenu umjetnost. Ondje sam objavio dio citirane studije o nadrealizmu i cijelo “Apstrahiranje...”, prvi veći tekst o Kožariću i još ponešto. U uredništvu sam bio do 1970.; poslije su, hvala Bogu, dolazili sve mlađi urednici, a časopis se, srećom i trudom više naraštaja, održao do danas. Mimo naših običaja...

U to sam vrijeme, kako je vidjeti, puno radio: u zanosu mladosti, nedostatno iskusan u struci i u jeziku, ali uporan, znatizeljan, pun snage, nade i ljubavi za svoj predmet. Teško bih, u nekoliko riječi, telegrafskim stilom, uspio opisati prilike u razdoblju od 1945. do 1951. i onome od 1951. do 1971. godine. Zauzvrat, treba reći da imamo dva lijepa doprinosa istraživanju *50-ih godina*: prvi je Ljiljane Kolečnik (*Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*), drugi je Ivice Župana (*Pragmatičari, dogmati i sanjari. Hrvatska umjetnost i društvo 1950-ih godina*), svaki sa po 464 stranice! (Jeste li primijetili tu zanimljivu podudarnost?) Razdoblje od sredine 19. do 20. stoljeća u kritici obradila je u svojoj disertaciji, a onda i u knjizi, kolegica Jasna Galjer (*Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951*). Vrijedan je doprinos bio i katalog grupe autora *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti* (2007.). Kad tome dometnete i hrestomatiju tekstova (*Hrvatska likovna kritika 50-ih*), koju je također priredila sustavna Ljiljana Kolečnik, možemo zaključiti da je razdoblje neposredno prije pojave mojega naraštaja prilično temeljito istraženo pa možemo reći da na red sada dospijevaju 60-e i 70-e godine.

**Kako ste sagledavali seriju izložbi Jugoslovenska umjetnost 20. veka, i kakvu je poziciju zauzimala u tom kontekstu hrvatska umjetnost? Je li se inzistiralo na posebnosti naših umjetnika unutar jugoslavenske umjetnosti?**

Niz velikih izložbi pod nazivom *Jugoslovenska umjetnost 20. veka* koncipiran je, vođen, organiziran i prikazivan u beogradskom Muzeju savremene umjetnosti, tada pod vodstvom uglednoga slikara i likovnog pisca Miodraga B. Protića. Nastao je krajem šezdesetih i tijekom sedamdesetih godina, kada je Beograd nastojao afirmirati "jugoslovenske vrednosti", a Zagreb i hrvatska kulturna sredina više nisu imali realnog interesa za *jugoslavenske sinteze*. U tom je smislu MSU imao od osnutka posebnu funkciju: on je i svojim radnim sastavom, velikim sredstvima za otkup umjetnina i ekipiranošću svojih odjela-slужbi postao najjači muzej moderne i suvremene

umjetnosti u Jugoslaviji, pa se i programski postavljao kao centralna institucija, krojio planove i projekte te naručivao poslove. Mogli su i što drugima nije bilo moguće: doći s gotovinom i otkupiti željeno od vlasnika u nevolji (oko takvih su naši muzealci znali mjesecima, uzalud, obigravati, čekajući da Ministarstvo odobri novce za otkup). Moja iskustva s njima, unatoč svemu, nisu bila loša. Radili su profesionalno, zadiranja u tekstove i interpretacije nije bilo, a kao nova civilizacijska tekovina iskristalizirala se "kombinirana praksa". Naime, izložbe su tematizirane i segmentirane – mahom po desetljećima (npr. *Treća decenija: konstruktivno slikarstvo* ili *Četvrta decenija i Ekspresionizam boje / Kolorizam / Poetski realizam / Intimizam / Koloristički realizam*), a katalog je sadržavao uvodni tekst manje ili više teorijskoga karaktera s jugoslavenskoga motrišta, a zatim se građa obrađivala po republikama: Slovenci su pisali slovenske, Hrvati hrvatske dionice. Isti je ključ vrijedio i za sve ostale: za Bosnu i Hercegovinu, Makedoniju, Crnu Goru. Moram, nažalost, reći da sam i inače, nakon 1967. (*Deklaracija*), kao i nakon 1971. (Karadorđevo) bio najgrublje šikaniran u pravovjernom i iskompleksiranom Zagrebu – zatvoreni su za me bili televizija, radio i novine; na radiju i televiziji brisalo se moje ime, čak i usput spomenuto, u recenzijama kolega – to je stanje potrajalo godinama – a izravno mi je rečeno da budem sretan ako neki moj stručni tekst ushtjedne objaviti neki *niskotiražni* stručni časopis. "Koji?" upitao sam. "Pa, recimo, *Život umjetnosti*", odgovoreno mi je.

Nisam htio dovoditi u nepriliku svoje kolege, nisam htio pristati ni na označeni *obor*, pa sam se obratio na druge adrese. I što sam mogao konstatirati? Samo to da su mi širom otvorena vrata u svim drugim republikama i u svim drugim muzejima ili institucijama – osim zagrebačkih. Da ne bude nejasnoća: tko god me tražio, tko god da mi je nešto nudio – tražio me isključivo zbog *hrvatskih* tema. Tada su se Beograd, Ljubljana i Cetinje ponašali prema meni i drugima korektnije od Zagreba. Samo su me u Bosni

tu i tamo kočile neke Mikulićeve prepreke, no i taj se otpor, zaslugom organizatora, uspijevao gotovo u svakoj prilici prevladati. Nikad nitko u tim gradovima i republičkim središtima nije koristio nevolje u kojima smo se zatekli da nam za ponudeni honorar zatraži sadržaje koje ne bismo mogli ili htjeli prihvatiti. Tražilo se od mene da radim na svim onim temama iz nacionalne – dakle hrvatske – povijesti umjetnosti kojima sam se ionako bavio ili se želio baviti. Neobično je i teško bilo biti prognanikom u svojoj zemlji, a dobrodošlim gostom u svim drugim dijelovima iste države pod istim režimom!

Vjerujem da Vam je iz mojega dugogodišnjeg rada jasno kakvu je poziciju zauzimala, u tom kontekstu, hrvatska umjetnost. Ona ima svoju autentičnu povijest, specifične okolnosti u kojima je nastajala, pa, naravno, i (donekle) specifičan rukopis. Srbija je, primjerice, preko svojih najboljih ljudi uspostavljala veze s Parizom, a hrvatska su učilišta, prije Pariza, bila srednjoeuropska, mediteransko-talijanska i druga. Imali smo i mi, posredstvom Bukovca, Meštrovića, Frangeša, Račića, Kraljevića, Plančića, Juneka i drugih, itekako prisnih veza s Francuskom, no postoji u nas, stariji od Pariza, srednjoeuropski i mediteranski naš stoljetni korijen. Mladi su ljudi, iz Hrvatske i Srbije (primjerice) odlazili na sve strane svijeta, ali Beč moderne, Jugendstila, simbolizma i secesije nije jednako govorio Zagrebu i Beogradu, itd. U beogradskim, zrenjaninskim, ljubljanskim, sarajevskim i drugim izložbenim katalogima pisao sam o segmentima hrvatske umjetnosti kao modernom izrazu specifične determinacije; one koja je bila svoja i onda kada je koristila (kao i svi ostali) iskustva internacionalnih prvaka. Za Protićev sam MSU tada pisao “Slikare čistog oka: neke težnje u hrvatskom slikarstvu četvrtoga desetljeća” (1971). Za Zrenjanin sam 1975. priredio “Motiviranje reduktivnog pejzaža u suvremenom hrvatskom slikarstvu”; izložba kojoj sam pisao taj predgovor priređena je pod naslovom *Pejzaž u suvremenoj umjetnosti Jugoslavije*, a nacionalne odnosno teritorijalne segmente pisali su još

Aleksander Bassin za slovenske slikare, Sveto Bošnjak za srpske, Ljubica Damjanovska za makedonske, Vida Grandić Husedžinović za bosansko-hercegovačke, Đorđe Jović za vojvođanske i Olga Pejović za crnogorske (“zaboravljeno” je tek Kosovo). Očito je da se već tada (i prije uspostavljanja pravila “političke korektnosti”) u struci afirmirala svijest o umjetnosti Jugoslavije kao zbroju umjetnosti nacionalnih entiteta i da se pomalo gasilo inzistiranje na *Jugoslavenstvu* kao specifičnom (utopijskom) modelu. Slično se postupilo i u Banja Luci, kada je s temom *Apstrakcija i figuracija* bio organiziran VII. *jeseni* i I. *internacionalni salon*, na kojemu sam sudjelovao kao hrvatski izbornik i predstavio Hrvatsku izborom autora i tekstom “Apstrakcija i figuracija” (I. Nacrt teorije uzajamnosti, II. Primjeri). Već sam i prije toga, 1973. odradio posao za Umjetničku galeriju u Dubrovniku (jer mi je kolega Antun Karaman, tadašnji ravnatelj Galerije, unatoč “nepovoljnim prilikama” omogućio, kao jedan od rijetkih u Hrvatskoj, da se profesionalno angažiram u sklopu njegove velike izložbe *Tri teme iz suvremene hrvatske umjetnosti* (moja je dionica bila *Granica i obostrano ili reduciranje predmetnih oznaka i determiniranje pojavnog ishodišta*), a 1981. sam, za istog naručitelja, radio u ekipi koja je pripremila izložbu *Hrvatski vedutisti od Bukovca do danas* (moja dionica: *Veduta i hrvatsko moderno slikarstvo*). Zašto to spominjem? Zato što vjerujem da će pomoći da se razumije kako sam u svim prilikama, bez razlike, i na svim adresama, prezentirao i zastupao hrvatsku modernu i suvremenu umjetnost i da u tome nastojanju nisam bio onemogućavan, osim – dijelom – u Hrvatskoj.

**Gdje danas u lokalnom i europskom kontekstu vidite hrvatsku povijest umjetnosti?**

Vidim snažnu, pretežnu zaokupljenost povijesnim (historiografskim) sadržajima, a slabu ili nikakvu zaokupljenost teorijskim sadržajima. To nije dobro, a osobito nije dobro kad (pre)dugo traje: ne bi trebalo da se od praćenja i studija hrvatske umjetnosti odbiju ljudi ozbiljnije filozofske naobrazbe,



skloni (pa i akreditirani svojim znanjima) teorijskom uopćavanju prema, ako baš hoćete, filozofskome diskursu. I ja se, kako vrijeme prolazi, sve više bavim “povijesnim pismom”. Dva su tome “alibija”: jedan mi pruža svijest o tome da smo u velikom zaostatku s našim hrestomatiziranjem, pa onda i antologiziranjem, s našom virtualnom galerijom baštinjenoga, s izradbom našega kanona i da to treba koliko-toliko srediti. Lijep primjer istraživačima moderne mogla bi biti izvrsna Pelčeva *Renesansa*. Mi, doduše, imamo nekoliko Gamulinovih knjiga, ali to je odveć nesustavno komponirana građa: u njoj je i velikoga znanja i velikih lakuna. Kriteriji su, nažalost, neujednačeni. Osjećam da ih je pisao čovjek koji, najveći dio svoga života, nije živio sa suvremenom umjetnošću, nego s knjigama o njoj. Čitao sam to djelo u rukopisu, na zamolbu samoga profesora, trebao ga i recenzirati. Bavio sam se njime i kao zahvalan (negdašnji) student, ali se oko metodoloških pretpostavki nikako nismo mogli složiti. Nisam to mogao prihvatiti kao *povijest* nego kao knjige eseja, a profesor je hitao da dočeka objavljivanje svojih knjiga, pa smo se, u prijateljstvu, razišli. Profesor je, u dobroj vjeri, veliku pozornost posvetio *malima* “koje su svi zaboravili”, ali ni to nije pridonijelo povijesnosti štiva; kao što ni inače velikodušnost prema slabosti ne pomaže pravednosti ni istini. Povijest jest – i mora biti – selektivna. Ona jest knjiga za (neku drugu) Noinu arku, a nije Arhiv. Morao sam odustati. Ne osjećam u njima hod (ni govor) povijesti, ne razabirem organizaciju (ali vidim svu silu materijala, eruirane građe, pa i fascinantne dokumentacije), ne razabirem *duh vremena* (premda se o njemu stalno govori). Šteta utoliko više što je Gamulin jedan od posve rijetkih naših povjesničara umjetnosti koji je imao predispozicija za teorijsko mišljenje (vidi npr. njegov tekst “Prema teoriji naivne umjetnosti”, 1965.). Iz svega je jasno da se ne bih mogao u svemu složiti sa svim postupcima ekipe njegovih recenzenata, redaktora i suradnika; na ponešto od učinjenog i na puno više neučinjenog; pa ipak, treba reći da

im nije bilo lako. Naravno da ove moje opaske (zbog izostanka prave povijesti hrvatskog modernog slikarstva i kiparstva koju smo mogli imati) moramo uzeti sa stanovitom rezervom – i ja ih, evo, relativiziram – jer je riječ o značajnom čovjeku naše struke i djelu iznimna opsega, prvom poslije pionirskog Babićeva, koje je autor, pod pritiskom Kronosa, završavao u žurbi.

Srećom, pojavljuju se i mlađi povjesničari umjetnosti, odlično školovani, metodični, organizirani te mogu zaključiti da spokojnije gledam u budućnost: nismo propali, još ima izgleda.

A drugi “alibi”, ako je uopće još važan, zasniva se na neutješnoj činjenici da su veliki pisci o umjetnosti, veliki teoretičari i veliki filozofi umjetnosti pisali u zemljama najveće umjetničke tradicije: u Njemačkoj, Francuskoj, Austriji, Italiji, Engleskoj i Nizozemskoj te, osjetno manje, u Španjolskoj. Danas i u SAD-u.

Hrvatski povjesničari umjetnosti imaju – na putu autoidentifikacije – odgovoriti i na tako “nesuvremena pitanja” kao što je pitanje o *hrvatskome u hrvatskoj umjetnosti* – ono isto s kojim se susreću povjesničari umjetnosti svih naroda i o kojima je njemački (evangelizirani) Židov – Nicolaus Pevsner tako suvereno raspravljao išćući *the Englishness of English Art*. Predložio sam bio, prije nekoliko godina, Jeleni Hekman, odličnoj urednici u Matici hrvatskoj, da objavi tu knjigu u hrvatskome prijevodu i dao joj na ogled svoj engleski izvornik. Ona ga je prosljedila Nikici Petraku i angažirala ga kao prevoditelja. Moj je davnašnji kolega, kao i obično, odlično obavio svoj prevoditeljski posao i dodao knjizi svoj dobrim dijelom nadahnuti, no dijelom i upitan, politizirajući pogovor, s kojim se, naravno, ne bih mogao složiti.

Ideologizirana svijest, isprazna globalistička frazeologija, rasap aksioloških sustava pritišću danas (i) hrvatsku povijest umjetnosti, kao i mnoge druge. Ona je trenutačno manje svjesna svoje povijesne uloge: da radi za račun hrvatskog identiteta, koji – naravno – nije autarhičan, ne nastaje u vakuumu, ne



boluje od purizma ili utvarne ekskluzivnosti, nego raste kroz granične doticaje, razmjenu informacija, kroz interferencije, jer mu je i dosuđeni prostor takav: graničan i osmotičan. Ona nije u bitno drukčijem položaju, nego je onaj drugih povijesnih disciplina: književne, glazbene, arhitektonske. U europskom kontekstu nema još, na ozbiljnoj razini, ni nas, ni hrvatske umjetnosti. Pogledajte knjige koje se u Europi objavljuju i procijenite u kolikom smo postotku u njima zastupljeni. Zatim velike izložbe i našu participaciju u njima, pa velike, utjecajne muzeje i koliko nas je u njima. Ništa ili gotovo ništa. To je realno stanje. Nema novca ni za što, nema ozbiljnih edukativnih programa, nemamo dostatno bogatih i kultiviranih kolekcionara hrvatske umjetnosti (nekoliko, ipak, imamo), nemamo mecena, donatora ni sponzora u kulturi, u mjeri u kojoj bi ih njezina sadašnja razvijenost zasluživala i trebala.

### Postoje li prazna odnosno krivo interpretirana polja hrvatske umjetnosti 20. stoljeća odnosno naše moderne umjetnosti?

Posve "praznih polja" (lakuna) danas je znatno manje nego što ih je bilo prije 30-40 godina; ipak, trebat će suptilnije istražiti odvojene segmente simbolizma i secesije, kao i područja njihovih interferencija; paradokse ambivalencije, tako primjerice činjenicu da reprezentanti akademizma – u jednom trenutku – postaju perjanice hrvatskog moderniteta (*Hrvatski salon*, 1898.). Istražen je, u velikoj mjeri, kompleks *Proljetnog salona*, opstojnost (marginalna, ali ipak važna) nadrealističke prakse, kao i njena prepletenost s kritičkim realizmom ("u službi revolucije"), grupa *Zemlja* i *Grupa trojice*, povijest apstrakcije, učinjeno je nešto na temu ekspresionizma, kubizma (i kubizmu sličnog) itd. – uz brojne, pojedinačne, monografske studije – i sad mi se čini ponajvažnijim, a strukovno najodgovornijim fino i precizno definiranje "nečistih" fenomena, izraza, emanacija; specifične, no često vrlo vitalne simbioze (npr. neoklasicizam ↔ pseudokubizam; secesija

→ rani ekspresionizam i sl.). Treba se osloboditi nekih predrasuda i predrasudom formiranih pseudofORMATIVNIH razdjela kao što je, primjerice, bio onaj o "umjetnosti NOB-a". Ta je "umjetnost NOB-a" bila posve zasjenila činjenicu da su izvan i mimo partizanije, bez obzira da li sa simpatijom za NDH ili ne, ostali gotovo svi relevantni hrvatski slikari i kipari. Gotovo svi i, k tome, čak polovica od jednog drukčijeg. NOB ne implicira ni jednu kategoriju umjetničkog, to je termin izvan *kunstséihtherske* prakse. Možemo, međutim, govoriti o ratnim motivima u djelima nekolicine – pretežno mladih (i dotad, uglavnom, nepoznatih) – slikara.

Drugo o čemu razmišljam u posljednje vrijeme jest potreba za katalogom (neupitnih) vrijednosti: treba kategorizirati baštinu ne samo prošlosnu, nego i modernu kako bismo stvorili *kanon* hrvatskoga likovnog naslijeđa. Na tom poslu treba okupiti 15-20 vrhunskih znalaca i dogovorno, argumentirano odrediti našu *summu* za budućnost. S jedne bi strane to bilo nalik *banci sjemena* (pohranjenoj – za svagda – negdje u Norveškoj), s druge bi strane to trebalo biti sinergijsko djelo velike ne samo memorijske, nego i aktualno praktične vrijednosti: odgojno-pedagoške, identitetske, samospoznajne, psihološke, formativne. Jedan od ciljeva bio bi otkloniti subjektivizam polemika, privatnih ratova i postići minimum dobra oko kojega smo svi složni i suglasni, konsenzus znalaca oko sržnih dobara sveukupne tradicije, oko temeljnih vrednota. Treba apostrofirati neupitne vrijednosti (ostavljajući načelno – teorijski i praktički – prostor za dopune i/ili korekture koje može donijeti vrijeme: nova otkrića, nove spoznaje proizišle iz novih mogućnosti ili sredstava istraživanja, novootvorenih polja istraživanja, najposlije: novih istraživača). Sve to moguće novo – trebalo bi u *kanon* biti uvršteno istom metodologijom kojom bi on bio stvaran, proći iste kritičke filtere, ne dirajući u etablirane vrijednosti, nego ih tek dopunjujući. U našoj razmrvljenoj savjesti i adekvatnoj spoznaji učinak bi *kanonskoga* uspravljanja

i konsekvantnog reda mogao biti iznimno važan i motivirajući.

Je li se po Vašem mišljenju danas struka marginalizirala i zatvorila u bjelokosnu kulu znanstvenoga diskursa? Bavimo li se previše teorijom, a premalo praksom? Bavimo li se još atribucijom, ekspertizama? Usudujemo li se davati vrijednosne sudove?

Frazem kao što je “bjelokosna kula znanstvenoga diskursa” može zazvučati – kritički – pejorativno, no ja mislim da se u njemu ne krije zlo: bez takvih kula i bez takvoga diskursa bili bismo i doslovce prepušteni na milost i nemilost mediju ljudožderskoga, potrošačkog društva i sniženih kriterija; upravo nam je ta znanstvena produkcija (koju kako vidite prirodno oslanjam uz takav diskurs) jedino sredstvo autoidentifikacije (kad govorimo o struci). Bavimo li se previše teorijom – već sam odgovorio. Mislim, kao što rekoh, da se bavimo premalo. Naravno, i primijenjenim se aspektima struke o kojima govorite, također bavimo premalo, a zanimljivo je, tu nas ne ometaju ni medijska ignorancija ni njihovo neurotiziranje situacije, ni njihovi napadi, ni provokacije. To je problem struke: većina je ljudi, kad odlaze s fakulteta i imaju formalnu kvalifikaciju za takve poslove – posve nesigurna u takvim zadaćama, nepripremljena, neupućena: kao da se s takvim problemima neće danas-sutra sresti. Onda ćemo dobiti – kad ih okolnosti na to prisile – nevjerodostojne dokumente, izvore mogućih, neugodnih sporova, za njih (i druge) ozbiljnih stresova. To, jednostavno, treba naučiti od onih koji imaju veća znanja i bogatije iskustvo, isto kao i predromaniku ili renesansu. Na našim se fakultetima o tome ne može ništa naučiti, nema takvih vježbi, predavanja ni seminara (na razini pomoćnih kolegija), nema prijenosa znanja od starijih na mlađe. Kad sam pišem takve analize, ekspertize, atribucije, certifikate – radim to *isključivo* za područje hrvatske moderne i suvremene umjetnosti i striktno pazim da ne prekoračim svoje područje i svoje kompetencije. Osim *poznavanja* samog “predmeta”,

u njegovoj povijesnoj (pa i stilskoj ili parastilskoj) dimenziji, osim 50-godišnjeg *iskustva gledanja* i poznavanja tisuća i tisuća umjetničkih djela – tu se dakle uključuje i utemeljena mogućnost *komparativne analize*, toga vrlo važna instrumenta u postupku “čitanja” – imamo i četvrti uvjet za obavljanje toga posla: *poznavanje slikarskih (kiparskih) tehnika*; tu sam praksu stjecao, uz oca, od najranijega djetinjstva i poslije, za posjeta atelijerima, ljevaonicama, kovnicama itd. Peti element: *upućenost u osnove grafologije* (važno pri gonetanju signatura). Šesto: mogućnost i sposobnost *korištenja specijalnih pomagala i sredstava te specijalističkih znanstveno-istraživačkih tehnika i metoda u suradnji s vrhunskim restauratorima*. To su spora i relativno skupa istraživanja i prakticiraju se samo u slučajevima kad je riječ o djelima od najveće važnosti. Sedmo: kad svime ovladaš moraš imati *svijest o odgovornosti* posla kojim se baviš. Nitko ne želi griješiti, ali kao što pogriješi liječnik ili inženjer, moraš biti spreman na to da uza sva znanja, iskustvo i praksu nema garancije da se pogreška ne može dogoditi. Ta spoznaja mora uroditi *skepticizmom* koji (barem) priječi da procjenitelj ne bude preveć siguran, pa brzoplet i, na kraju, nepouzdan. Uspješan procjenitelj autentičnih djela, signature, autorstva, razdoblja ne razlikuje se od neuspješnoga kao nepogrješivi od pogrješiva, nego tek u postotku ispravnih rješenja. Uspješan ima visok ili vrlo visok postotak ispravnih “gonetanja” i sumiranja svih elemenata djela, neuspješan ima nizak ili vrlo nizak postotak takvih rješenja. Karakteristično je za potonje da obično ne uzimaju u obzir *sve* elemente procjene, nego pro-sudbu (iz neiskustva, neznanja ili obojega) zasnivaju na parcijalnim segmentima, često tek na jednom ili, najviše, dva elementa, a to nije dostatno. Moram zaključiti time što ću reći da u nas nema kulture prijenosa baštinenih znanja na mlađe i (još) neupućene i da to, posebice u ovakvim praktičnim i prozaičnim poslovima (koje ne obuhvaćaju fakultetski predmeti), ima i da će tek imati nesagledive posljedice. Moj zaključni odgovor na Vaše slojevito pitanje glasilo bi: teorijom





se ne bavimo ni približno toliko koliko bi trebalo, a praksom i praktičnim djelovanjem još manje. Ono što bi moralo postati strukovnim standardima, pa onda i standardima sredine, ostaje privatnim vlasništvom. Ono, prema prirodi stvari, neko vrijeme traje, a onda se – malo prije ili malo poslije, gasi, zamre na kraju – izgubi.

### Koliko su Vam privatna druženja s umjetnicima značila u dodatnoj edukaciji, profiliranju senzibiliteta...

Anegdota je bezbroj, da ih iscitiram, bila bi to pozamašna knjiga. Neću ih sada prepričavati, tek ću reći da sam sve zanimljive misli, zgrade, rasprave s umjetnicima čuo, doživio ili vodio u njihovim atelijerima. To nije ishodište samo “veselih zgoda” ili duhovitih riječi i dosjetki, nego su to – ponajprije – mjesta “mojih univerziteta” – da parafraziram još jednoga iz prošlosti – Maksima Gorkog. U atelijerima sam izravno ulazio u bit kreativnog postupka. Gledao ne samo, prije posjetitelja na izložbama, *umjetnička djela*, nego i – za mene osobito važno – *nastajanje tih djela*. Možda će Vam biti jasno koliku su vrijednost za me imali sastanci, poslovi i domjenci na takvim mjestima, kad Vam kažem da se moje iskustvo proteglo na majstore od Mirka Račkog do Mira Šuteja, i od Šuteja do Zlatana Vrkaljana, Vatre Kuliša, moje Anabel Zanze i drugih. To je puno stoljeće hrvatske umjetnosti (s obzirom na godine rođenja protagonista); 1959. sam u Splitu sreo Meštovića, s Hermanom sam razgovarao o Račiću i ekspresionizmu, često zalazio u atelijere Krste Hegedušića i Vjeko Paraća, slušao Ljube Babića i čitao mu obrazloženje o podjeli počasnoga članstva u MH, bezbroj puta sjedio u atelijeru i kućama Ljube Ivančića, koji mi je prikazivao tajne crtanja i punio moju bilježnicu tumačenjima o crtanju glave i uobičajenim pogreškama. Crtao mi je i tumačio neke *falševe* iz Mimarine zbirke i pokazivao kako bi ih bio nacrtao pravi, pripisani autor (Velázquez, Goya). Nezaboravno! Zalazio sam godinama Miljenku Stančiću: najdarovitijem, najduhovitijem, najgostoljubivijem

čovjeku. Imao je srca za majstore, za veliku umjetnost, za veliku sirotinju, za svoje đake. O Šuteju sam pisao, znao ga i pratio od prvih dana njegove karijere, bio s njim u Seulu, doživio njegovo skrivanje u muzejskom WC-u pred ministarskom i biznismenskom korejanskom elitom za koju je bio čarobnjak i autoritet. Na splitskim mi je ulicama, još dječaku, otac pokazivao Emanuela Vidovića, čiju visoku, blago pognutu figuru, sa šeširom širega oboda, i sad pamtim. Pa fini, kultivirani prostor, radni i životni, Josipa Vanište u Križanićevoj, razgovori o knjigama, ljudima; diskretni i utoliko dojmljiviji. Često, vrlo često, početkom šezdesetih odlazio sam u prelijepi prostor Koste Angelija Radovanija, s čarobnom ljetnom terasom među visokim drvećem i vjevericama; slušao njegove talijanske i američke priče, i spuštao se u odvojeni, donji, atelijerski prostor – radionicu gdje sam gledao kako modelira.

– Napravio bih Vam portret – reče mi jednog dana.

– I šta ću onda s odsječenom glavom? – izvalih nepromišljeno, brzopleto, zbog vica.

Nasmijasmo se obojica, ali mi on nikad više ne ponovi svoj prijedlog.

U Stančića, sjedimo pred televizorom (nije propuštao crtiće na TV-u), on odjednom kaže:

– Bum Vam naredil portret. Morate imati tu obleku: modru dolčevitu i crni samt-sako. Baš tak.

– Dobro, rekoh. Ali to bumo delali kad završim monografiju; da ne krademo vrijeme peru.

Složio se. Na čitanje je dobio prvu polovicu rukopisa. Pa ga proslijedio sestri. Kod nje sam položio ispit. To ga je učinilo sretnim. Onda je, ne dočekavši kraj, umro.

A gdje su tu Tartaglia, Knifer, Kantocijeva, Kožarić; gdje Džamonja, Ružić, Kaštelančić, Še balj; gdje Murtić, Šimunović, krčki i zagrebački Gliha, Rabuzin, Mijo Kovačić i toliki drugi...? Najslikovitije, najvedrije i, ujedno, najsjetnije bilo je uvijek kod Hanze Lesiaka. Nikad nisam, a nikad više i neću vidjeti tu kombinaciju duhovnosti, brige za zdravo tijelo, antičkih zanosa, idealizma,

konstruktivna dara, siromaštva, vedrine i neobične, nesvakidašnje nadarenosti.

### Kako gledate na problem Cvjetnog trga?

Kao na riješen problem. Pa cijela se ta strana trga ionako sastoji samo od postupno interpoliranih zgrada – mahom odlične arhitekture – u staru tlocrtnu shemu bloka. Da nije bilo Drugoga svjetskog rata, “Horvatinčić” bi se, kako je i planirano, bio dogodio 1940./1941. godine. Samo je početak rata zaustavio rušenje preostalih skromnih i provincijalno dimenzioniranih objekata koje je razvoj grada obesmislio, a sedamdeset godina potom Horvatinčić srušio ponudivši – strogom središtu grada – u današnje doba,

svakako primjereniju građevinu. A što se problema s parkiranjem tiče, predlažem da se kritičkim okom promotre Petrinjska, Gajeva, Preradovićeve i Gundulićeve južnije od Cvjetnoga trga. Gradski trg, po mome – valjda nesuvremenom – razmišljanju, ne može biti tek (neću ni reći kakva) *fasada*; on mora služiti ljudima. Kome su i čemu služile one dvije srušene sirotice? Horvatinčićevo zdanje služit će neusporedivo većem broju ljudi. To će, dakako, povećati broj šetača, prolaznika i kupaca na trgu, u kafićima, u dućanima, u Margaretskoj, Preobraženskoj i u dijelu Varšavske, no i ta će mi gužva biti normalnija nego utopije o “ladanjskom pašnjaku” usred grada. ×