



Jasna Galjer

Filozofski fakultet u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti

## Kritika na djelu u hrvatskoj umjetnosti 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 16. 9. 2012. – Prihvaćen 19. 11. 2012.

UDK: 7.072.3(497.5)“197“

### Sažetak

*Tema teksta je analiza statusa umjetničke kritike u Hrvatskoj sedamdesetih godina i njezine uloge u afirmiranju novih pojava na umjetničkoj sceni. Polazeći od pluralizma i heterogenosti situacije na umjetničkoj sceni šezdesetih i osobito sedamdesetih godina, razmatra se udio kritike u njezinu profiliranju. Polazište je teza o kritici navedenog razdoblja kao diskurziv-*

*noj praksi i njezinim manifestacijama na razini metodologije i žanrova. Osobita pozornost posvećuje se djelovanju pojedinih predstavnika umjetničke kritike i karakterističnim modelima kulturne produkcije, od časopisa kao medijatora između kritike i produkcije do novih oblika izražavanja »kritike na djelu«.*

*Ključne riječi: umjetnička kritika, hrvatska umjetnost 60-ih i 70-ih godina 20. st., modeli kulturne produkcije*

Umjetnička kritika, analogno umjetničkoj produkciji u Hrvatskoj šezdesetih i sedamdesetih godina, očituje vrlo širok raspon heterogenih pojava i individualnih pristupa.

Uloge pojedinih predstavnika umjetničke kritike nije moguće jednoznačno odrediti, budući da se međusobno dopunjavaju i neprestano izmjenjuju. Riječ je o kritičarima koji djeluju između dvaju modela o kojima raspravlja Donald Kuspit: »promotivnog« i »ideološkog«, odnosno između nastojanja da raznorodnim oblicima djelovanja dokine distancu prema vlastitom predmetu i njihova argumentiranja u odnosu na kontekst koji im daje »označiteljsku moć«.<sup>1</sup>

Najčešće o aktualnim zbivanjima na umjetničkoj sceni pišu s pozicije sudionika, dok u svojstvu teoretičara nastoje uspostaviti znanstveno utemeljenu metodologiju i odrediti temeljne pojmove. Karakterističan je primjer tekst Vere Horvat-Pintarić »Suvremena jugoslavenska umjetnost« (1964.),<sup>2</sup> gdje se primjenom modernističke paradigme analize djela snažnih autorskih osobnosti redefiniiraju odnosi središta umjetničke produkcije i perifernih sredina. U tom smislu indikativna je autoričina teza o neodrživosti lokalnih kriterija vrednovanja; u prvom je planu pitanje na koji je način umjetnost lokalne sredine uključena u suvremena zbivanja na globalnoj sceni. Osim toga, pojedini kritičari ujedno su i (su)kreatori institucionaliziranih

okvira umjetničke scene; angažirani kao kustosi u muzejima i galerijama, odnosno autori izložbi kojima se uspostavljaju specifični posrednički oblici komuniciranja između umjetničke produkcije i njezina konteksta.

Na razini artikuliranja diskursa umjetničke kritike kao specifičnog metajezika koji se zasniva na kontinuitetu modernizma pedesetih godina osobito su značajni Radoslav Putar i Dimitrije Bašičević, kojima se šezdesetih pridružuje i Matko Meštrović. Oni su najistaknutiji među kritičarima koji na tragu aktivizma propituju društvenu angažiranost kulturne produkcije slijedom programatskih načela povijesne avangarde. Dosljedno tome, vlastitu pripadnost suvremenim zbivanjima deklariraju kao militantni kritičari na djelu.

U okviru dosadašnjih istraživanja koja se odnose na šezdesete i sedamdesete godine značajni prilozi historiziranju, analizi i interpretaciji ključnih pojava u umjetničkoj kritici toga razdoblja nalaze se u temeljnim istraživanjima Jerka Denegrija. Riječ je o povijesnoumjetničkom raketu sudionika te je stoga u njima snažno naglašena uloga kritičara i kustosa. Osim toga, određuje ga pripadnost tradiciji modernističke kritike koja se zasniva na samorazumljivosti statusa i vrijednosti umjetnosti, odnosno vlastitog predmeta. Denegrijevi se pristup dakle zasniva na evaluaciji kontinuiteta tradicije modernizma kao ekovski

»otvorenog« djela nedovršenog projekta moderne. To je polazište za rekonstrukciju pojedinih semantičkih razina, primjerice paradigmatičkih pojava poput EXAT-a 51. Za njegovu je metodu ilustrativno uspostavljanje novih pojmovnih kategorija, kojima nastoji prevladati ograničena bavljenja formalnim odlikama vizualne umjetnosti. Tipičan je primjer sintagma »umjetnost konstruktivnog pristupa«<sup>3</sup> kojom funkcionalnu jednoznačnost zamjenjuje kontekstualni model tumačenja, u rasponu od mentalne slike svijeta do jezične i formalne tipologije nove umjetničke prakse.

Za razliku od Denegrijevih studija, u recentnim pristupima, primjerice Ljiljane Kolešnik, očituje se otklon od prethodne analitičko-interpretativne metode prema novoj povijesti umjetnosti i primjeni hibridnih teorijskih modela. U istraživanjima te autorice umjetnost se razmatra kao dio kulturne produkcije, dakle u kontekstu suvremenih zbivanja, kao kompleksno polje međusobno premeštenih odnosa. Vizualna se umjetnost više ne razmatra kao autonomni sistem kanonskih vrijednosti, naprotiv: dobiva dimenziju društvene činjenice koju nije moguće razumjeti bez analize svih formativnih utjecaja, od popularne masovne kulture do političke ideologije.<sup>4</sup>

Simptomatično je da usprkos sve većem broju historioografskih priloga istraživanju hrvatske kulture šezdesetih i sedamdesetih godina, koji uključuju i vizualnu umjetnost, gotovo u cijelosti izostaje zanimanje za kritiku.<sup>5</sup> Razlog tome vjerojatno je u relativno nezavidnom položaju kritike kao discipline danas, kada su prijašnji modeli odumrli, a nisu ih u postsocijalističkom društvu zamijenile nove strategije djelovanja.<sup>6</sup>

Osim navedenih priloga povijesti umjetnosti, u prepoznavanju uloge umjetničke kritike u Hrvatskoj šezdesetih i sedamdesetih godina značajan je doprinos Želimira Koševića. Pisani iz perspektive jednog od najaktivnijih sudionika u afirmiranju eksperimentalnih modela kustoskih praksi, tekstovi tog autora značajni su i kao kritika kritike, gdje se uspostavlja prva tipologija žanrova.<sup>7</sup> U skladu s prioritetima interesa Koševića kao kustosa, u fokusu njegovga poimanja umjetničke kritike je njezin »stvaralački« smisao, koji shvaća kao simptom otklona od normativne estetske efikasnosti prema afirmiranju novog umjetničkog jezika. Nije stoga neočekivan izostanak analitičke meta-kritike, dok se prednost daje kritičkoj praksi koja odbacuje formalističke opise, egzistenacijalistička tumačenja i interpretativne kodove u korist preciznog dokumentiranja. S druge strane, karakterističan je njegov interes za preispitivanje graničnih područja umjetnosti i kulture, koja naziva »međuprostorima«.<sup>8</sup>

Za razliku od prethodnog razdoblja, u kojem je vrednovanje još uvijek bilo dominantna funkcija umjetničke kritike, sedamdesete godine očituju širenje njezine uloge na područje društvene prakse kojom se intervenira u dotadašnje, mahom konvencionalne oblike posredovanja između produkcije i recepcije. Ta se tendencija očituje već na razini metodološkog otvaranja prema govoru i pismu drugih diskursa, anticipirajući hibridizaciju teorijskih modela i intelektualni »nomadizam« postmoderne osam-

desetih i sve divergentnijim utjecajima kakvi su, primjerice, utjecaj francuskih filozofa Mauricea Merleau-Pontya, Rolanda Barthesa i Françoisa Lyotarda i Jacquesa Derride. Otklon od strukturalizma prema poststrukturalizmu očituje se u negiranju univerzalnog značenja i arhetipskih simbola i kolektivne svijesti, za čije je razumijevanje nužno zajedničko iskustvo, a time i u otklonu od bavljenja pripadajućim temama koje su dominirale u umjetničkoj kritici prethodnog razdoblja, primjerice apstraktnog ekspresionizma, koja se formirala pod utjecajem filozofije egzistencijalizma i psihoanalize. Osim filozofskog, znanstvenog, sociološkog i antropološkog, među njima je najzastupljeniji književni diskurs, primjerice u djelovanju Željke Čorak, Tonka Maroevića, Igora Zidića i Zvonka Makovića. Pri tome se nerijetko koristi forma eseja kao vrlo djelotvorno obličje, koje u opusima pojedinih kritičara, primjerice Igora Zidića, iskazuje hermetičan, krajnje subjektivan pristup tumačenju umjetnosti.

Od početka šezdesetih godina udio medija (radija, televizije i časopisa) u afirmiranju novih pojava na umjetničkoj sceni sve je značajniji. Pojedini časopisi, kao što je primjerice *Bit international* (1968.–1972.), izrazito su interdisciplinarno orijentirani znanstveno utemeljenoj kritici.<sup>9</sup> U skladu s ideologijom Novih tendencija otvara se potpuno nova problematika promišljanja suvremene umjetnosti primjenom teorije informacija, teorije dizajna, teorije novih medija i vizualne kulture. Od ostalih časopisa koji su šezdesetih godina profilirali (dosad neprevladanu) visoku razinu kvalitete kulturne produkcije u Hrvatskoj razlikuje se i po koncepciji dijaloške forme odnosno razmjene mišljenja o pojedinim temama u kojoj tekstopisci iz lokalne sredine (Vera Horvat-Pintarić, Matko Meštrović, Fedor Kritovac i drugi) jednakopravno sudjeluju s autorima iz međunarodnih krugova (između ostalih, Thomas Maldonado, Abraham Moles, Max Bense, Frieder Nake, Gui Bonsiepe).

Izdvojenu pojavu predstavlja *Telegram*, hrvatski list za pitanja kulture koji s kraćim prekidom 1971. izlazi od 1960. do 1973. Pojavu tog izrazito dinamično koncipiranog tjednika omogućile su brojne tiskovine, od omladinskog tiska do časopisa koji su, iako specijalizirani za pojedine segmente kulturne produkcije, bili otvoreni i za ostale teme, potičući živost kulturne scene u lokalnoj sredini. U tom je medijskom prostoru izdvojena pojava časopisa *15 dana*,<sup>10</sup> u kojem su jednakopravno zastupljeni tekstovi iz područja kazališta i filma, likovne umjetnosti, dizajna, književnosti i glazbe, časopisa *Razlog* u kojem se redovito objavljuju studije i kritike iz područja vizualne umjetnosti te *Čovjek i prostor*, koji šezdesetih još uvijek redovito donosi relevantne priloge o vizualnim umjetnostima, da bi sedamdesetih njihov udio u sadržaju postupno počeo opadati. *Telegram* se od navedenih primjera razlikuje koncepcijom novina koje prate zbivanja iz svih područja kulture, od arhitekture i urbanizma do popularne kulture, gdje se afirmiraju novi autori i uspostavljaju novi standardi pisanja o aktualnim pitanjima.

U historiziranju nasljeđa moderne hrvatske umjetnosti ključna je uloga antologijskih izložbi koje od početka

1970-ih čine okosnicu programske koncepcije Umjetničkog paviljona u Zagrebu. U okolnostima određenim turbulentnim događajima na političkoj sceni koji kulminiraju 1971. godine, serija izložbi koje nastoje analitički i interpretacijski afirmirati ključne pojave hrvatskog modernizma osim povijesnoumjetničke ima i osobitu kulturnu ulogu »mapiranja« tradicije moderniteta. To su kritička retrospektiva grupe »Zemlja« (1971.), »Nadrealizam i hrvatska likovna umjetnost« (1972.), »Slikarstvo minhenskog kruga – Račić, Becić, Herman« (1973.), »Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo« (1980.), »Kubizam i hrvatsko slikarstvo« (1981.), kojima se pridružuje i izložba »Secesija u Hrvatskoj« (1977.), održana u vrijeme kad se za afirmaciju secesije kao hibridnog stilskog i kulturalnog fenomena u lokalnoj sredini tek trebalo izboriti. Tim su problemskim izložbama postavljeni temelji suvremenog vrednovanja kontinuiteta tradicije moderne kulture, uspostavljene teze i pojmovna kategorizacija koji su i danas jednako aktualna polazišta suvremenih promišljanja nacionalne povijesti umjetnosti u europskom kontekstu, otvorena pitanja koja još uvijek predstavljaju izazov reinterpretacija. U tom smislu poticajne su i studije Božidara Gagre »Periferna struktura: od Karasa do Exata« i »Slikarstvo Proljetnog salona 1916.–1928.«, prvi primjeri sinteze diskursa moderne koji metodološki korespondiraju s navedenim izložbama. U drugoj polovici sedamdesetih godina slijedi izostravanje fokusa na pojedine ključne osobnosti i pojave, kao što su studije o autorskom opusu Josipa Seissela Vere Horvat-Pintarić (1976.) i fenomenu grupe EXAT 51 Želimira Košćevića i Jerka Denegrija (1979.). Oba su primjera simptomi širenja tematskog registra: u slučaju Seissela, časopisa *Zenit* i hrvatske povijesne avangarde riječ je o pionirskom istraživanju i valoriziranju izrazito kompleksnog i proturječnog segmenta lokalne povijesti umjetnosti, a djelovanje grupe EXAT 51 prezentira se kao argument za uspostavljanje tradicije modernizma. Pri tome treba istaknuti udio Galerije Nova koju su 1975. osnovali Ljerka Šibenik i Mladen Galić, a djelovala je u okviru Centra za kulturne aktivnosti Socijalističke omladine Zagreba. U programskoj koncepciji Galerije Nova 1970-ih jednakopravno su zastupljene vodeće autorske osobnosti i pojave hrvatskog modernizma, kao i nove umjetničke scene.

Iako je vizualna umjetnost šezdesetih godina činila sastavni dio sadržaja brojnih tiskovina specijaliziranih za različite segmente aktualne hrvatske kulturne produkcije, tek pojavom časopisa *Život umjetnosti* 1966. stvoren je medijski prostor namijenjen isključivo području vizualne kulture. Doprinos časopisa *Život umjetnosti* znanstvenom tumačenju tradicije hrvatskog modernizma već je analizirao Petar Prelog u tekstu »Život umjetnosti – mjesto tumačenja hrvatskog modernizma«. <sup>11</sup> Autor precizno definira njegovu ulogu kao medija i značenje u uspostavljanju kontinuiteta modernističke tradicije, koje potom analizira na reprezentativnom uzorku odabranih studija objavljenih u ovom časopisu od 1966. do 1982. godine. Osim tematske okosnice uspostavljanja okvira kritičkog tumačenja prve polovice 20. stoljeća koja povezuje odabrane studije, pri tome je jednako značajan i okvir druš-

tvenih i političkih zbivanja u kojem dolazi do afirmiranja hrvatskog modernizma, odnosno historiziranje njegova identiteta kao segmenta nacionalne kulture.

Nimalo slučajno, među citiranim autorima u početnom se razdoblju izlaženja časopisa *Život umjetnosti* najčešće pojavljuje Giulio Carlo Argan koji je poimanjem umjetnosti kao povijesne činjenice nedjeljive od suvremenog kulturnog i društvenog konteksta u formiranju njihovih polazišta imao ključnu ulogu. Tome su, između ostalih tekstova sedamdesetih godina publiciranih u različitim časopisima tadašnje Jugoslavije, <sup>12</sup> pridonijela i tri prijevoda Arganovih tekstova objavljena u časopisu *Život umjetnosti*: »Projekt i sudbina«, »Umjetničko i estetsko« i »Revival«, a u povodu njihova objavljivanja o njemu su prvi pisali Božidar Gagro i Tonko Maroević. <sup>13</sup> I dok Gagro ističe dvojnost fenomenoloških i marksističkih uporišta Arganove u osnovi sociološke metode tumačenja moderne umjetnosti, primjerice odnosa moderne umjetnosti prema ideologiji, znanosti, popularnoj kulturi i filozofiji, postavljajući težište na etičku dimenziju, Maroević analizira njegovu temeljnu tezu o krizi moderne i suvremene umjetnosti, kritički interpretirajući antinomije pojmovnih parova projekta i sudbine, odnosno estetskog i umjetničkog, uočavajući rigidnost procjena kada su u pitanju pojave koje izlaze iz okvira povijesnoumjetničkih konvencija.

Među teorijskim ishodištima umjetničke kritike šezdesetih i sedamdesetih izdvaja se i Filiberto Menna, posebno njegova »teorijska konstrukcija« analitičke linije kojom uspostavlja alternativni model tumačenja moderne umjetnosti, ali i nastojanje ovog autora na uspostavljanju autonomnog statusa kritike kao znanstveno utemeljene djelatnosti i specifičnog oblika društvene prakse. Polazišta navedenog autora o »proricanju estetskog društva u kontekstu zbivanja na umjetničkoj sceni šezdesetih i sedamdesetih godina« bila su osobito aktualna. Naime, teorijama umjetnosti pedesetih i šezdesetih godina, u rasponu od markuzeovske nove ljevice do situacionizma, zajednička je platforma utopijska projekcija besklasnog društva u kojem se umjetnost stapa sa svakodnevnim životom i revolucionaran odnos prema aktualnoj društvenoj stvarnosti. Ta je polazišta najdosljednije formulirao Matko Meštrović u okviru operativnog programa Novih tendencija, povezujući neokonstruktivistička načela uobličena na zasada-ma ruske povijesne avangarde s Arganovim i Menninim polazištima i kritikom aktualne društvene situacije kroz prizmu preispitivanja statusa umjetnosti. U tom smislu karakteristična je njegova teza o paralelizmu procesa industrijalizacije i socijalizacije u povijesti 20. stoljeća, koji se očituju u totalitarnim ideologijama kapitalizma odnosno socijalizma, koje treba prevladati racionalnim novim scientificiranim, razotuđenim društvom. <sup>14</sup>

Usprkos neospornom utjecaju diskursa visokomodernističke kritike i njezinih protagonista Clementa Greenberga i Harolda Rosenberga, koji se zasniva na pretpostavci apsolutne autonomije vizualne umjetnosti shvaćene kao skup apstraktnih vizualnih činjenica kojima kritika daje odlike kodificiranog sustava značenja što se očituje na razini formalne analize i egzaktnog tumačenja, kritičari

poput Denegrija opredjeljuju se za kritiku sinteze. Pod zbirnim nazivom *druge linije* Denegri objedinjuje heterogene pojave u rasponu od Exata 51 do radikalnog enformela i nove umjetničke prakse, tumačeći ih kao simptom reakcije na dominantnu umjetničku produkciju, koju u nedostatku preciznije definicije nazivamo *umjereni modernizam*. Pri tome je težište modela interpretacije određeno identitetom određenim drugošću, a sve je značajniji udio intertekstualnosti i strukturalističkog metodološkog okvira koji zamjenjuje dotadašnje koordinate sustava vrijednosti definirane kreativnošću, inovativnošću, statusom autora i formalnom analizom djela. U okolnostima gdje su konvencije povijesnoumjetničke kategorizacije utemeljene na prostorno-vremenskom okviru stilskih formacija nedostatne, pojam *druge linije* označio je svojevrsni alternativni model interpretacije umjetnosti koji umjesto odavno odbačene aure promovira njezinu autentičnost u smislu specifičnog oblika društvene prakse.

\* \* \*

Najradikalniji oblici djelovanja na umjetničkoj i kulturnoj sceni šezdesetih i sedamdesetih u tadašnjoj Jugoslaviji pod neposrednim su utjecajima sa Zapada, no s bitnom razlikom što se tiče marksističke ideologije, koja »novu ljevicu« svrstava među disidente kapitalističkog društva, dok je u samoupravnom socijalizmu ugrađena u njegove temelje. Stoga su i strategije drugačije, usmjerene kritici anakronih, birokratiziranih oblika institucionaliziranog umjetničkog svijeta, i nastojanju afirmiranja nove umjetničke prakse i rasprave o umjetnosti.

Isto se odnosi i na utjecaj radikalno lijevo orijentirane društvene kritike koja se artikulira poslije skupa »Socijalizam i kultura« (1963.) u djelovanju Korčulanske ljetne škole do zabrane 1974. godine, postavši sinonim za intelektualnu otvorenost jugoslavenske filozofije i sociologije sudionicima iz cijelog svijeta, među kojima su Herbert Marcuse, Jürgen Habermas, Ernst Bloch i časopisu *Praxis* kao »otvorenoj filozofskoj udruzi« na određena polja kulturne produkcije.<sup>15</sup> Prema nekim je autorima pojava mladih i »nezavisnih« kazališnih formacija poput SEK-a, IFSK-a, Teatra &TD, beogradskog Ateljea 212, Beogradskog internacionalnog teatarskog festivala (BI-TEF) zapravo »konkretizacija teorijskih postulata koji kazalište tumače kao polje umjetničke revolucionarne prakse usmjerene humanističkom progresu, isto kao što filozofija teži permanentnom preispitivanju društvenih struktura.«<sup>16</sup> Međutim, činjenica je da je upravo Zagreb bio mjesto najveće koncentracije novih oblika kulturne produkcije u tadašnjoj državi. U tom smislu indikativno ju je u kontekst šezdesetosmaškog studentskog aktivizma postavio Ognjen Čaldarović, kao projekt suvremene modernizacije s elementima »postmodernizacije« koji je po oblicima organizacije, idejama, temama i prostoru bio daleko ispred vlastitog vremena.<sup>17</sup>

Nova strujanja u institucionaliziranom galerijskom prostoru 1960-ih i 70-ih godina pokrenula su se najviše zahva-

ljujući zagrebačkoj Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti gdje se u to vrijeme odvijala vrlo intenzivna izložbena djelatnost predvođena manifestacijom Nove tendencije koja okuplja vodeće predstavnike svjetskih avangardnih tendencija u umjetnosti. Jednako radikalne iskorake predstavljaju manifestacije kao što su Muzički bijenale, Festival animiranog filma i danas gotovo zaboravljeni festival eksperimentalnog filma, koji je također na osnovi nasljeđa povijesne avangarde i novih tendencija u umjetnosti težio približavanju drugim umjetničkim izrazima, od romana toka svijesti do anti-umjetničkog programa grupe Gorgona.<sup>18</sup> Istovremeno Zagreb je bio i jedna od najznačajnijih europskih scena studentskog kazališta. SEK, Studentski eksperimentalni teatar, zatim IFSK, Internacionalni festival studentskog kazališta, Dani mladog teatra autentični su izraz studentskog teatra kao jednog od najkreativnijih načina konceptualizacije kazališne umjetnosti kao društveno angažirane činjenice. No iz jezgre umjetnika i kulturnih djelatnika koji su se našli na IFSK-u i oko njega, i iz Dana mladog teatra, nastali su dijelom i časopis *Razlog*, ali prije svega i Teatar &TD, kao institucionaliziranje trenda koji je inicirao upravo pokret studentskog teatra.

Studentski centar bio je od samog početka jezgra zbivanja u najširim segmentima kulture. Tako je u političkim prilikama gdje nominalno nije bilo prostora za alternativnu, a kamoli subverzivnu djelatnost, na marginama institucionalizirane kulture u tim »rezervatima slobode« stvorena klima otvorena novim pojavama koje su ubrzo prerasle okvir studentske publike i postale istinski generator kulturne scene. Tome je pridonijela intenzivna suradnja između Zagreba, Ljubljane, Beograda i Novog Sada, kao i razmjena informacija s umjetnicima, kritičarima i medijima sa Zapada.

Da su studentski centri na području tadašnje Jugoslavije djelotvorno poticali raznorodne modele kulturne produkcije, prije svega na području umjetničkih eksperimenata i kulture mladih, ilustriraju i primjeri ljubljanskog ŠKUC-a te, osobito, beogradskog Studentskog kulturnog centra, koji se pod vodstvom Dunje Blažević sedamdesetih godina otvara novim i eksperimentalnim umjetničkim praksama i organizacijskim oblicima. U povezivanju umjetnika i kritičara osobito su značajnu ulogu imali Aprilski susreti u beogradskom Studentskom kulturnom centru,<sup>19</sup> koji okupljaju neke od najznačajnijih protagonista međunarodne umjetničke scene toga vremena, kao što su Joseph Beuys, grupa Art&Language, Gina Pane, Achille Bonito Oliva, Harald Szeemann, Donald Kuspit, Filiberto Menna, Catherine Millet i drugi. Organizacijska koncepcija tih manifestacija je fleksibilna i otvorena improvizacijama, što je prije svega simptom aktualnih pojava na umjetničkoj sceni gdje je naglasak na performativnom aspektu umjetnosti, a ne produkciji djela kao objekta. U skladu s tim, umjesto izložbe težište je na događaju: dijalogu i raspravi, a mijenja se i pozicija kustosa i kritičara, pa on postaje sve relevantniji u ulozi sudionika i organizatora. Specifičnu pojavu u okviru programa te manifestacije predstavlja rasprava kao oblik komuniciranja koji nadomješta izostanak polemike u kritici toga razdoblja. Ilustrativan primjer su treći Aprilski susreti iz 1974. u okviru kojih je održan

razgovor o temama proširenih medija, komercijalizacije umjetnosti, odnosima umjetnosti i ideologije te o mogućnostima kritičke prakse, u kojem su, između ostalih, sudjelovali Joseph Beuys, Francesco Clemente, Luigi Ontani, Tom Marioni, Ugo La Pietra, kritičari Barbara Reise i John McEwen, Achille Bonito Oliva, Giancarlo Politi, Lucio Amelio, Nena Baljković, Davor Matičević, Vladimir Gudac i Želimir Košćević te organizatorice susreta Dunja Blažević i Biljana Tomić.

Nasljeđe aktivizma šezdesetih godina prisutno je ovdje u manifestnom isticanju uloge umjetnika, ali i »kritičara na djelu« koji je sve istaknutiji u procesu nastajanja djela i njegovu dokumentiranju.

Njima se u afirmiranju novih oblika umjetničkog djelovanja već početkom šezdesetih godina pridružuje Galerija studentskog centra. Ponajprije zahvaljujući agilnom voditelju Želimiru Košćeviću<sup>20</sup> i njegovu zalaganju za modele eksperimentalne kustoske prakse, Galerija je afirmirala inovativne oblike kulturne produkcije. Među događajima vezanim uz njezine aktivnosti dovoljno je navesti *HIT paradu* iz 1967. koja je za svoju sredinu imala prijelomno značenje usporedivo s ulogom glasovite izložbe *When Attitudes Become Form*<sup>21</sup> u otvaranju granica dotad kompaktnog modernističkog diskursa prema postobjektnoj, konceptualnoj umjetnosti.

Sljedeći korak prema dematerijalizaciji umjetničkog objekta bila je *Izložba žena i muškaraca* (1969.), osmišljena na tragu neoavangardnih umjetničkih praksi radikalnih iskoraka u područje kritike institucija, kakve su na primjer izložbe Yvesa Kleina *Le Vide* i Armana *Le Plein* održane 1958. odnosno 1960. u pariškoj Galerie Iris Clert. Održavanje te izložbe u Zagrebu 1969. godine, nastup grupe OHO, izložba Typoezije, Akcija Total i niz drugih manifestacija drastično zasijecaju u tadašnji institucionalizirani svijet umjetnosti.

U ozračju previranja konceptualnih i eksperimentalnih pojava izdvaja se međunarodna izložba »Typoezija« održana kao jedna od popratnih manifestacija 4. Novih tendencija u autorskoj koncepciji Željke Čorak, Želimira Košćevića i Biljane Tomić. Izložba je programatski definirala tadašnji interes za istraživanja odnosa slike i teksta, s težištem na strukturalističkim pristupima u istraživanju vizualnih odlika slova kao znakova, odnosno grafičkih kvaliteta kao što su veličina i tip slova, njihov položaj u prostoru i međusobni odnosi. Slijedom općih programatskih načela demistificiranja umjetničkog djelovanja i plimnim valom njegove neposredne demokratizacije koji se krajem 1960-ih širi institucionaliziranom umjetničkom scenom, jednako radikalne promjene u segmentu komuniciranja s publikom očituju se i u publicističkoj djelatnosti Galerije. Od listopada 1968. umjesto kataloga počinju izlaziti *Novine* koje osim prigodnih tekstova povezanih s izložbenim programom uključuju širok raspon informacija iz kulture, od događanja u zagrebačkom Studentskom centru do aktualnosti iz svijeta i prijevoda teorijskih i kritičkih tekstova. Među njima je najutjecajniji tekst Germana Celanta »Za akritičku kritiku«.<sup>22</sup> Pisan u obliku programatskog teksta, daje vrlo određene smjernice što kritika jest, a što (više)

nije: kritičar je sudionik, a ne arbitar, a kritiku ne zanima više utvrđivanje prosudbene moći. Cilj akritičke kritike je, konačno, odbacivanje interpretacije (»brbljanja«), opisa i tumačenja u korist dosljednog prikazivanja, arhiviranje i dokumentiranje konkretnih događaja umjetničke prakse. Tako se novine Galerije SC pridružuju značajnom udjelu omladinskih i studentskih glasila recepciji suvremene kritike sa Zapada.<sup>23</sup> Podudarnost s eksperimentalnim modelima kustoskih praksi iz svijeta očito nije slučajna: 1960-ih godina Harald Szeemann, tadašnji voditelj Kunsthalles u Bernu, također objavljuje novine koje su primjerno dokumentirale profil jednog od najdinamičnijih izložbenih prostora u Europi. Indikativna je i sličnost u korištenju fotodokumentacije, koja bilježi sva zbivanja u galerijskom prostoru, od izložbi do koncerata, modnih revija i performansa.<sup>24</sup> Transformacija Galerije je i simbolički dovršena adaptacijom 1971. izvedenom po projektu Andrije Mutnjakovića. Krovšte je otvoreno, dajući prostoru s kojeg su oljuštene sve suvišne ovojnice osobitu ambijentalnu vrijednost. Iako su zidovi od cigle premazani bijelom bojom, time je još više naglašen otklon od koncepta »bijeke kocke« prema galeriji kao mjestu okupljanja i komunikacije. To je pulsiranje na vjerodostojan način prikazano u prigodnoj publikaciji koja umjesto stereotipne monografije nudi žive slike, bilježeći prvih deset godina djelovanja Galerije SC kao *work in progress*.

Za angažiranu kritiku, više ili manje eksplicitno, opredjeljuje se niz autora koji prate događaje objedinjene zbirnim nazivom nove umjetničke prakse; između ostalih Ida Biard, Nena Baljković, Vladimir Gudac, Marijan Susovski, Davor Matičević i Zvonko Maković. Promicanje novoga u suvremenoj umjetnosti ključna je tema njegovih tekstova sabranih u knjizi *Oko u akciji* (1972.),<sup>25</sup> a osobito u tekstu »Jedan vid angažiranja kritike«.<sup>26</sup>

Stoga ne čudi što se u srazu divergentnih pojava na hrvatskoj umjetničkoj sceni početka sedamdesetih Maković opredijelio za jasno razgraničavanje individualnih stvaralačkih opcija, primjerice ekovskog poimanja »otvorenosti« Šutejeva djela, od umjetničke produkcije utemeljene na nasljeđu povijesne avangarde i angažiranosti društvenog, kolektivnog, znanstveno utemeljenog predznaka. Njegov tadašnji radikalizam očituje se u zahtjevu za umjetnošću koja se »troši« komunikacijom između potrošača estetskih poruka i djela; traži da umjetnost izađe iz »mramornih palača izložbenih dvorana i zaprašenih muzeja u kojima dobiva merkantilnu, kupoprodajnu vrijednost koja je osnova buržoaske umjetnosti i društvenog sistema i postavi se na nove temelje«.<sup>27</sup> Još dosljednije za iste programatske ciljeve zalagao se tada i Davor Matičević, primjerice u izložbi-projektu »Mogućnosti za 1971« koji predstavlja jedan od najvećih iskoraka u područje nove kustoske prakse, tema kojega je »vizualni govor« vlastite (urbane) sredine.

U djelovanju Željke Čorak i Tonka Maroevića pisanje o vizualnoj umjetnosti nije moguće odvojiti od književne kritike i eseja. Izrazito intermedijalno i tematski vrlo široko usmjerene senzibilitete ovih autora povezuje i uloga prevođenja, koja višestruko određuje njihovo djelovanje, ali i pridonosi recepciji suvremene teorije i kritike u lo-

kalnoj sredini. Ta podudarnost i međusobno nadopunjavanje pojedinih diskursa najintenzivniji su sedamdesetih i osamdesetih godina. Moguće dodirne točke kritičke i poetskoprikazivačke djelatnosti Tonko Maroević nalazi ponajprije u afinitetima za individualne opcije, u preferiranju izdvojenih svjetova na račun kolektivnih ili »objektivističkih« usmjerenja. I dok ga je u pisanju umjetničkih kritika više obavezivala kategorijalna aparatura i metodologija povijesti umjetnosti, u tumačenju pjesništva težište je na motivskim sklopovima i formalnim izazovima.<sup>28</sup> Navedena polazišta Maroević je objedinio u tekstu »Između slike i riječi: likovna kritika kao književni rod i kao samostalna disciplina«<sup>29</sup> gdje definira kritiku kao disciplinu i određuje diskurzivnu kategorizaciju njezina aparata. Polazeći od teksta kao osnovnog kritičkog iskaza, razmatra specifičnost komunikacijske uloge suvremene kritike. Krećući se s lakoćom kroz povijest umjetničke kritike kao discipline od Vergilijeva opisa Enejina štita do sažetih usporednih analiza odabranih protagonista kritičkog promišljanja umjetnosti, između ostalih: talijanskih kritičara Maurizia Calvesia, Roberta Longhia, Tullia de Maura, s tezama Herberta Reada, Pierrea Francastela, Maxa Kozloffa, Cartera Radcliffa, Michela Foucaulta i Rolanda Barthesa. S posebnim osvrtom na radikalne tendencije akritičke kritike i djelovanje njezinih predstavnika (Germano Celant, Susan Sontag), Maroević se priklanja strukturalističkom modelu tumačenja umjetnosti kao kodificiranog sistema, razlikujući dva osnovna »tipa očitavanja likovne umjetnine«: formalno-stilski i značenjski. Za njega je neprihvatljiva kritika koja bi, lišena interpretacije, izvan afektivnog, književnog i tradicijskog diskursa baratala jednoznačnim formulacijama, što jednosmjerno vodi u gubitak svakog legitimiteta. Za ovog autora karakterističnom akribijom

donosi sintezu teorijskih parametara umjetničke kritike, a tezama o odnosu vizualnog i tekstualnog ukazuje na nadolazeće razdoblje »slikovnog obrata« u teoriji umjetnosti.

\* \* \*

Iako su upravo inovacije ključna riječ na koju se poziva kritika i povijest u tumačenju hrvatske umjetnosti sedamdesetih godina, afirmiranje novih pojava nije moguće odvojiti od prethodnog desetljeća. Novi oblici djelovanja i jezični modeli sedamdesetih ne bi bili mogući bez prethodnog otvaranja umjetnosti prema sferi kulture. U tom procesu kritika šezdesetih djelovala je s jasno određenim programskim ciljevima, prije svega artikuliranja novog načina mišljenja o statusu umjetnosti.

Sumirajući najznačajnija zbivanja u hrvatskoj umjetnosti toga razdoblja, Tonko Maroević opravdano ih uspoređuje sa sučeljavanjem figuracije i apstrakcije iz pedesetih.<sup>30</sup> Naime, kraj sedamdesetih aktualizira preispitivanje divergentnih pojava proteklog desetljeća i pokušaje sinteza; u rasponu od nove umjetničke prakse (Galerija suvremene umjetnosti, 1978.) do retrospektivne izložbe grupe Biafra (Umjetnički paviljon, 1978.). S odmakom od trideset godina, s Košćevićevom ocjenom da kritika u tim događajima nije dobro odigrala svoju ulogu,<sup>31</sup> možemo se složiti samo uvjetno. Kritika sedamdesetih možda i nije dovoljno pozornosti posvećivala društvenim i političkim okolnostima nastajanja umjetničke produkcije, no u prepoznavanju i afirmiranju novoga zasigurno je ostvarila postavljene ciljeve.

**Bilješke**

- 1  
DONALD KUSPIT, Art, Criticism and Ideology, u: *Art in America*, 69 (1981.), 93–97; 147–149.
- 2  
VERA HORVAT-PINTARIĆ, Suvremena jugoslavenska umjetnost, u: *Razlog*, Zagreb, 5 (1964.), 455–465. Tekst je prethodno objavljen u časopisu *Civiltà delle Macchine*, Rim, 3 (1964.).
- 3  
JERKO DENEGRI, Umjetnost konstruktivnog pristupa: Exat 51 i Nove tendencije, Zagreb, Horetzky, 2000.
- 4  
U opsežnoj bibliografiji autorice relevantnoj za navedenu tvrdnju izdvajaju se studije: LJILJANA KOLEŠNIK, *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2006.; ISTA, *Konfliktne vizije moderniteta i poslijeratna moderna umjetnost*, u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950.–1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti/Muzej suvremene umjetnosti, 2012., 127–207.
- 5  
Tipični su primjeri zbornici tekstova *Šezdesete*, (ur.) Irena Lukšić, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka Književna smotra, 2000. i *Sedamdesete*, (ur.) Irena Lukšić, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka Književna smotra, 2010., u kojima je u prikazima vizualne umjetnosti izostao osvrt na kritiku.
- 6  
U prilog tome govori koncepcija ciklusa *Jugoslovenska umjetnost XX. veka*, gdje je tema umjetničke kritike zastupljena kao zasebna tematska cjelina, svojevrsna »alternativna povijest umjetnosti«. Za lokalnu sredinu ilustrativan je tekst: ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1950.–1960.*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Beograd, Muzej savremene umjetnosti, 1980., 92–97.
- 7  
ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, *Likovna kritika u Hrvatskoj od 1970. do 1980.*, u: *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, (ur.) Marijan Susovski, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1982., 92–95.
- 8  
ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, *Ispitivanje međuprostora*, Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost SSOH, Biblioteka Znaci, 1978.
- 9  
Za analizu časopisa s aspekta teorije medija vidjeti: LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 4.), 176.
- 10  
Izlazi od 1957. godine u nakladi Centra za kulturu Radničkog sveučilišta »Moša Pijade« u Zagrebu.
- 11  
PETAR PRELOG, *Život umjetnosti – mjesto tumačenja hrvatskog modernizma*, u: *Život umjetnosti*, 78/79 (2006.), 148–153.
- 12  
Između ostalih, prijevodi Arganovih tekstova objavljeni su u časopisima *Književnik*, *Delo*, *Umetnost*, *Dometi*, *Polja* i novinama za kulturu *Telegram*.
- 13  
BOŽIDAR GAGRO, Argan: Kritika kao teorija vrijednosti, u: *Život umjetnosti*, 9 (1969.), 81–84; TONKO MAROEVIĆ, Bilješka o Arganu, u: *Život umjetnosti*, 21 (1974.), 69–70.
- 14  
MATKO MEŠTROVIĆ, *Scientifikacija kao uvjet humanizacije*, u: *Od pojedinačnog općem*, Zagreb, DAF, (2005.), 221–230 (1. izdanje Mladost, 1967.).
- 15  
Iako dotiče pojedine segmente, u tekstu Borislava Mikulića, Poietički pojam prakse i njegov kulturni kontekst: Filozofija praxis u političkim, teorijskim i umjetničkim previranjima 60-ih, u: *Prostor u jeziku / Književnost i kultura šezdesetih: Zbornik radova 37. seminara Zagrebačke slavističke škole*, Zagreb, Zagrebačka slavistička škola, 2009., 83–99, propuštena je prilika cjelovitog prezentiranja ove teme.
- 16  
KRUNOSLAV STOJAKOVIĆ, *Teatar pod utjecajem filozofije: kazalište i studentski protesti u Jugoslaviji 1960-ih godina*, u: *Umetnost protesta: Uticaji 1968. na umetničku/kulturnu produkciju u Jugoslaviji*, (ur.) Đorđe Tomić i Petar Atanacković, Novi Sad, Cenzura, 2009., 66–73.
- 17  
OGNJEN ČALDAROVIĆ, Još jednom o '68. / aspekti traženja slobode, u: *Kazalište*, 35/36 (2008.), 100–105.
- 18  
Opširnije o ovoj temi u: TOMISLAV BRČIĆ, Fenomen i kultura kinoklubova šezdesetih godina i utjecaj novih tendencija na festival GEF, u: *Zapis*, 62 (2008.), 5–47.
- 19  
Festival Aprilski susreti održavali su se od 1972. do 1977. kao godišnja manifestacija.
- 20  
Košćević je u djelatnosti Galerije Studentskog centra bio uključen od 1966., a od 1969. do 1979. bio je voditelj.
- 21  
Od ožujka do rujna 1969. izložba je pod nazivom *When Attitudes become Form: Works-Processes-Conception-Situations-Information*, prikazana u Bernu, Londonu i Krefeldu. Autor je bio Harald Szeemann.
- 22  
GERMANO CELANT, Za akritičku kritiku, u: *Novine Galerije studentskog centra*, Zagreb, 24 (studen 1970.), 88.
- 23  
Objavljuju se prijevodi tekstova Catherine Millet, Josepha Kosutha, Sola LeWitta, Germana Celanta i drugih.



- 24  
HANS ULRICH-OBRIST, Mind over Matter: Interview with Harald Szeemann. u: *Artforum International*, 11. 1. 1996.
- 25  
ZVONKO MAKOVIĆ, Oko u akciji, Zagreb, Mladost, 1972.
- 26  
ZVONKO MAKOVIĆ, Jedan vid angažiranja kritike, u: *Novine Galerije Studentskog centra*, 42, travnja 1973., 174.
- 27  
ZVONKO MAKOVIĆ (bilj. 25.), 108.
- 28  
DAVOR ŠALAT, Maroevićeva poetička meandriranja: Razgovor s akademikom Tonkom Maroevićem, uz 70. obljetnicu života, u: *Kolo*, 5/6 (2011.).
- 29  
TONKO MAROEVIĆ, Između slike i riječi: likovna kritika kao književni rod i kao samostalna disciplina, u: *Život umjetnosti*, 28 (1979.), 7–13.
- 30  
TONKO MAROEVIĆ, S onu stranu zaglavnog kamena: Nekoliko pretpostavki za raspravu o hrvatskoj likovnoj umjetnosti sedamdesetih godina, u: *Život umjetnosti*, 31 (1981.), 5–14.
- 31  
ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, Likovna kritika u Hrvatskoj od 1970. do 1980., u: *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, (ur.) Marijan Susovski, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1982., 95.

## Summary

Jasna Galjer

### Criticism in Action in the Croatian Art of the 1960s and 1970s

The aim of this article is to analyze the status of art criticism in Croatia during the 1970s and its role in the affirmation of new phenomena on the art scene. Starting from the pluralism and heterogeneity of the situation in the 1960s and especially 1970s, the author discusses the function of art criticism in profiling the art scene, developing the hypothesis on art criticism in this period as a discursive practice and manifestation on the level of

methodology and genres. A particular emphasis is placed on the activity of individual art critics and their characteristic models of cultural production, from journals as the mediators between criticism and production to the new forms of expression as »criticism in action.«

*Keywords:* art criticism, Croatian art in the 1960s and 1970s, models of cultural production