

PROBLEMI POČETAKA IZLOŽBENIH POSTAVA SUVREMENE UMJETNOSTI U HRVATSKOJ

Galić, Zlatko

Undergraduate thesis / Završni rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:232048>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-15**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



**SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET**

ZAVRŠNI RAD

**PROBLEMI POČETAKA IZLOŽBENIH POSTAVA
SUVREMENE UMJETNOSTI U HRVATSKOJ**

ZLATKO GALIĆ

Split, 2023.

Odsjek za povijest umjetnosti

Dvopredmetni prijediplomski studij povijesti umjetnosti i filozofije

Suvremena umjetnost

**PROBLEMI POČETAKA IZLOŽBENIH POSTAVA
SUVREMENE UMJETNOSTI U HRVATSKOJ**

Student:

Zlatko Galić

Mentorica:

doc.dr.sc. Silva Kalčić

Split, rujan, 2023.

Sažetak

Ovaj se završni rad bavi analizom problema početaka izložbenih postava suvremene umjetnosti u Hrvatskoj što obuhvaća proces dekonstrukcije socrealizma u domaćoj umjetnosti; prvu izložbu EXAT-ovih slikara Kristla, Picelja, Rašice i Srneca u Društvu arhitekata Hrvatske 1957. godine; Salon 54 i njegovu ulogu u procesu rekonstrukcije modernizma; Prvu didaktičku izložbu o apstraktnoj umjetnosti u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu; drugu samostalnu izložbu Ive Gattina; zatim problematiku izložbi Novih tendencija i konačno kustoske projekte Želimira Košćevića. Glavni problemi koji se obrađuju unutar ovih tema su problem recepcije geometrijske apstrakcije u prvoj polovini 50-ih godina; rekonstrukcija modernizma; problem materijala u enformelu; problem socijalizacije umjetnosti te deinstitucionalizacija umjetnosti.

Ključne riječi: *suvremena umjetnost, izložbe, socrealizam, apstrakcija, konstruktivizam, geometrijska apstrakcija, neokonstruktivizam, gestualna apstrakcija, EXAT-51, Salon 54, Prva didaktička izložba, radikalni enformel, dematerijalizacija, Gorgona, Nove tendencije, konceptualna umjetnost, kustoska praksa, Želimir Košćević, Galerija SC*

Abstract

This paper deals with the analysis of the prevailing problems at the beginning of contemporary art exhibitions in Croatia, which includes the process of deconstruction of socialist realism in Croatian context art; the first exhibition of EXAT's painters Kristl, Picelj, Rašica and Srnec in the Society of Architects of Croatia in 1957; Salon 54 and its role in the process of reconstruction of modernism; the first didactic exhibition on abstract art held at the Contemporary Art Gallery in Zagreb; the second solo exhibition of Ivo Gattin; then the issues surrounding New Tendencies exhibitions and finally the curatorial projects of Želimir Košćević. The main problems dealt with within these topics are following: problem of the reception of geometric abstraction in the first half of the 50s; reconstruction of modernism; problem of materials in enformel painting; the problem of socialization and deinstitutionalization of art.

Key words: *contemporary art, exhibitions, social realism, abstraction, constructivism, geometric abstraction, neo-constructivism, gestural abstraction, EXAT-51, Salon 54, First didactic exhibition, radical enformel, dematerialization, Gorgona, New Tendencies, conceptual art, curatorial practice, Želimir Košćević, Gallery SC*

Sadržaj

Uvod.....	1
1. Proces dekonstrukcije socrealizma	4
2. Recepcija geometrijske apstrakcije.....	7
3. Salon 54: projekt rekonstrukcije modernizma	11
4. Izložba kao sredstvo prosvjećivanja	14
5. Ivo Gattin i problem materijala u slikarstvu	19
6. Šezdesete: još jednom konstruktivizam	22
7. Problem socijalizacije umjetnosti: od umjetničkog istraživanja do konceptualnog obrata ..	25
8. Kustoska praksa kao odgovor na komodifikaciju umjetnosti	31
Zaključak.....	40
Bibliografija	42
Izvori za slikovne priloge.....	46

Uvod

Po završetku Drugog svjetskog rata Europa se našla stiješnjena između dvije nove svjetske sile – SAD-a i SSSR-a. Njihova međusobna konkurencija i pretenzije na širenje utjecaja, prvo u Europi, a zatim i u drugim dijelovima svijeta, s vremenom će eskalirati u suparništvo koje će obilježiti gotovo cijelu drugu polovinu 20. stoljeća. Novi bipolarni karakter poslijeratnih međunarodnih odnosa na specifičan će se način prelomiti preko nove jugoslavenske države koja će prijeći put od Staljinove bliske saveznice do odmetnika kojega će prihvatiti Zapad. Ovaj strateški zaokret kulminirat će početkom 60-ih godina sa nesvrstanošću koja će postati temeljnom odrednicom jugoslavenske vanjske politike.

Za razliku od država komunističkog lagera, Jugoslavija se tako otvorila utjecaju Zapada što se odražavalo i u svakodnevnom životu njenih građana.¹ Ovo se naravno odnosi i na kulturni ambijent, iako kada govorimo o likovnim umjetnostima, bivšu državu nipošto ne bismo smjeli tretirati kao homogen entitet na što upozorava Ljiljana Kolečnik, pri čemu stavlja naglasak na različita iskustva jugoslavenskih sredina u razdoblju između dva svjetska rata.² Konkretno, hrvatska umjetnost u međuraću dominantno se oslanjala na *sezanim*, ekspresionizam i kubizam, a važno je bilo i djelovanje grupe *Zemlja*.³ Osim njih, zastupljene su bile i radikalnije avangarde poput dadaizma, suprematizma i konstruktivizma, a koje nalazimo kod umjetnika okupljenih oko zagrebačkog, a kasnije beogradskog časopisa *Zenit*. Iako *zenitizam* nije ostvario tako značajan utjecaj na hrvatsku međuratnu umjetnost⁴, njegova pojava nam je bitna zbog sličnosti koje pokazuje sa poslijeratnom umjetničkom grupom EXAT-51⁵ o kojoj će uskoro više biti riječi. Dakle, prevladava ideja da su umjetnička zbivanja u Hrvatskoj između dva svjetska rata pokazivala izvjesno razumijevanje europskog konteksta.⁶ Ovo će ostati bitnim obilježjem hrvatske umjetnosti od 50-ih godina nadalje. Već spomenuta izloženost jugoslavenskog društva proizvodima kulture Zapada, kao i promjene u samoj ideologiji zbog konačnog raskida Tita sa Staljinom, u Hrvatskoj

¹ Jakovina, Tvrtko. „Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji od 1945. – 1974.“ u: „Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. Muzej suvremene umjetnosti (2012.): 27

² Kolečnik, Ljiljana. „Hrvatska poslijeratna umjetnost – konflikti i kontroverze“ u: „Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898. – 1975.“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana; Prelog, Petar. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. (2012.): 262

³ Prelog, Petar. „Refleksi povijesnih avangardi“ u: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898. – 1975.*“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana; Prelog, Petar. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. (2012.): 112

⁴ Ibid., 91

⁵ Denegri, Jerko. „Umjetnost konstruktivnog pristupa. EXAT-51 i Nove tendencije“ Zagreb. Horetzky (2000.): 32

⁶ Prelog, Petar. Op. cit. 112 (bilj. 3)

će rezultirati umjetničkim pojavama koje u pravilu uvijek imaju svoj korelat u aktualnim fenomenima međunarodne umjetnosti.⁷ Naime, kako je za europsku umjetnost krajem 40-ih i u prvoj polovini 50-ih godina bio karakterističan sukob dvaju varijanti apstrakcije – geometrijske i gestualne⁸, tako se identičan konflikt uočava i u poslijeratnom procesu obnove modernizma u Hrvatskoj. Jedna od važnijih komponenti ovoga procesa jesu bili kontakti uspostavljeni s pariškom likovnom scenom, a koji su rezultirali pojavom geometrijske apstrakcije u prvoj polovici 50-ih godina, dok će se u drugoj polovici 50-ih javiti i gestualna apstrakcija, odnosno enformel.⁹ Ova dinamika se nastavila i kroz 60-te godine pa tako Ljiljana Kolečnik kao specifikum hrvatske umjetnosti u jugoslavenskom kontekstu ističe „stalnu i visoku napetost između gestualne apstrakcije i nekonstruktivističkog zalaganja za radikalnu transformaciju cjelovitog polja vizualne kulture“.¹⁰

Federativna Narodna Republika Jugoslavija početkom 1946. godine donijela je Ustav identičan Staljinovom, a kasnije te iste godine SAD je unatoč tome što nije odobravao Titov komunistički režim, priznao Jugoslaviju. Uslijedio je tako period u kojem će Jugoslavija postati najbližim saveznikom Sovjeta. U političkom i kulturnom smislu, Jugoslavija je bila u potpunosti orijentirana na Istok. Međutim, ne zadugo, jer već 1948. godine dogodit će se značajno Titovo odbijanje da se podredi Staljinu.¹¹ Do Rezolucije Informbiroa, rigorozno uređenje države se odražavalo i na stanje u kulturi, a koja je bila podređena odlukama Partije. U Jugoslaviji, kao i u SSSR-u, nametana je ideologija socijalističkog realizma, dok se moderna umjetnost marginalizirala. Kada je riječ o likovnim umjetnostima inzistiralo se na akademskom realizmu i figuraciji, te se pokušavao prekinuti svaki mogući kontinuitet sa već spomenutim međuratnim umjetničkim praksama.¹² Kako bi se moglo učinkovitije nadzirati umjetnike i njihovu produkciju, uspostavljaju se republička umjetnička društva – tako se u Zagrebu 1945. godine osniva Udruga likovnih umjetnika Hrvatske. U ovakvom političkom i kulturnom ambijentu, uloga umjetnosti i umjetnika definirala se spram društvenih promjena – umjetnost je trebala aktivno doprinosti

⁷ Kolečnik, Ljiljana. Op. cit. 261 (bilj. 2)

⁸ Kolečnik, Ljiljana. „Hrvatska poslijeratna moderna umjetnost u jugoslavenskom kontekstu“ u: „Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. Muzej suvremene umjetnosti (2012.): 132

⁹ Ibid., 133

¹⁰ Kolečnik, Ljiljana. Op. cit. 265 (bilj. 2)

¹¹ Jakovina, Tvrtko. Op. cit. 19-25 (bilj. 1)

¹² Socijalistički realizam. „Hrvatska likovna enciklopedija 6 / Pric – Soki“ (ur.) Žarko Domljan. Zagreb. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Vjesnik d.d. (2005.), 147

izgradnji novog društvenog poretka. Predratni umjetnik je prikazivan kao nemoćan zbog svoje ovisnosti o buržujskom novcu i ukusu, dok u narodnoj demokraciji više ne ovisi o privatnom kapitalu, već se za umjetnika, ukoliko radi za interes naroda, skrbi država.¹³ U Hrvatskoj, osim na skromnoj socrealističkoj umjetničkoj produkciji, snažna ideologizacija umjetničkog svijeta može se iščitati i iz izložbi koje su priređivane u tom periodu. Tako je u Zagrebu 1945. godine održana *Izložba umjetnika partizana* u Umjetničkom paviljonu, zatim *Poljoprivreda i likovna umjetnost* u Salonu Ulrich, te *Zbjeg u El Shattu* u Umjetničkom paviljonu. *Izložba umjetnika partizana* je bila najveća izložba te godine, a osim u Zagrebu postavljena je i u Splitu, Dubrovniku, Šibeniku i Zadru. Za hrvatsku umjetnost nešto je zahvalnija bila 1946. godina kada su se počele priređivati prve samostalne izložbe, kao i prva ULUH-ova izložba u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu. U suradnji s Društvom za kulturnu suradnju sa SSSR-om organizirana je i *Izložba fotografija sovjetske skulpture* u salonu Ulrich (1946.), a dogodine su u Zagrebu predstavljeni i sovjetski socrealistički slikari (među kojima i Aleksandar Gerasimov) kao i arhitektura sovjetskih naroda.¹⁴

Ovaj tek letimičan pregled izložbenih postava priređenih u Hrvatskoj u periodu do Rezolucije Informbiroa bit će nam dovoljan da stvorimo sliku o stanju ondašnje umjetnosti, ali i razmjere promjena koje će uslijediti s vanjskopolitičkim repozicioniranjem Jugoslavije. Snažan diktat države u kulturnom životu rezultirao je izložbenim postavima koji čak i kada predstavljaju produkciju profesionalnih umjetnika, opet nose snažan biljeg jugoslavenskog ratnog iskustva i državne ideologije. Slijedom prosovjetske orijentacije, veze s međunarodnom likovnom scenom praktički su prekinute, a hrvatski umjetnici će zbog egzistencijalnih razloga prihvatiti nametnutu socrealističku poetiku, ali u isto vrijeme održati suptilan interes za likovne probleme međuratne umjetnosti.¹⁵ Tek će se s povlačenjem Jugoslavije iz sovjetske sfere utjecaja u Hrvatskoj stvoriti pouzdani uvjeti za dekonstrukciju socrealizma i početak procesa obnove međuratnih avangardi.

¹³ Leček, Suzana. „*Likovna umjetnost u društvenom životu Hrvatske 1945—1947.*“ *Časopis za suvremenu povijest* 22, br. 1-2 (1990.): 137-138.

¹⁴ *Ibid.*, 143-147

¹⁵ Kolečnik, Ljiljana. *Op. cit.* 272 (bilj. 2)

1. Proces dekonstrukcije socrealizma

Propitkivanje socrealističke dogme u Jugoslaviji započet će s referatom Petra Šegedina *O našoj kritici* kojega je održao na Drugom kongresu književnika Jugoslavije 1949. godine u Zagrebu. Osvrćući se tako na domaću književnu kritiku Šegedin, između ostaloga, navodi sljedeće: „Dobivao se kadikad utisak da umjetnost treba da izvire iz teorije, ideologije, a ne iz bića ljudskog koje živi i rađa se u društvu i prirodi, a na kojemu se teorija, u živu organizacionom poslu, mora na koncu povjeravati.“¹⁶ Na Šegedinove primjedbe književnoj kritici nadovezat će se Krsto Hegedušić na glavnoj skupštini ULUH-a 1950. godine u referatu *Riječ o kritici i organizaciji kritike*: „Siguran sam, kako među nama nema slikara, koji ne misli, da slikarstvo, što nam je bilo prikazano od službene ruske strane kao socijalistički realizam u slikama Gerasimova i drugova u velikoj većini ne predstavlja drugo nego najobičniji malograđanski cukervaser, postimpresioničku limunadu, akademizam u lošem smislu i naturalistički kič; i da je takvih i takve vrste realizma građanska klasa Evrope puna, te ne zna kamo s njima. Postavlja se pitanje: ako su postavke ruske kritike bile dobre, kako to, da su omogućile taj dominantan položaj sitnoburžoaskom mentalitetu i ukusu.“¹⁷ Da je proces udaljavanja jugoslavenske kulture i umjetnosti od socrealističkog diktata definitivn, pokazalo se na Trećem kongresu Saveza književnika Jugoslavije u Ljubljani 1952. godine kada je Miroslav Krleža, govoreći o likovnim umjetnostima, rekao sljedeće: „Suvremeni socijalistički esteta nema prava da poriče goruću žirafu Dalijevu kao surrealistički besmisao, propragirajući istodobno Picassa ili Paula Eluarda. To nije logično. On ne može negirati impresionizam u stihu ili u paleti, a propovijedati provincijalnu, staromodnu karikaturu akademizma, kojoj su simbolizam i impresionizam zavrnuili vratom ima već osamdeset i više godina, i kojoj je taj isti prezreni larpurlartizam bio superiorna umjetnička negacija.“¹⁸ U isto vrijeme dok su vodile intenzivne rasprave o jugoslavenskoj književnoj i likovnoj kritici, u Zagrebu će se formirati prva hrvatska poslijeratna umjetnička grupa slikara i arhitekata čije djelovanje označava konačan prekid sa socrealizmom u likovnim umjetnostima.

Na godišnjem plenumu Udruženja primijenjenih umjetnika Hrvatske 1951. godine arhitekt Bernardo Bernardi pročitat će Manifest Eksperimentalnog ateljea, poznatijeg i kao EXAT-51.

¹⁶ Šicel, Miroslav. „Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti“ Zagreb. Liber – izdanja Instituta za znanost o književnosti (1972.): 296

¹⁷ Hegedušić, Krsto. „Riječ o kritici i organizacije kritike“ *Republika: časopis za književnost i umjetnost* 6, br. 2 (1950.): 114

¹⁸ Šicel, Miroslav. Op. cit. 323 (bilj. 16)

Time je javno obznanjeno djelovanje umjetničke grupe koju će činiti Bernardi, Zdravko Bregovac, Vlado Kristl, Ivan Picelj, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjeceslav Richter, Aleksandar Srnc i Vladimir Zaharović.¹⁹ U spomenutom Manifestu, grupa EXAT-51, između ostaloga, iznosi kako „smatra da metode rada i principi na području ne-figurativne odnosno apstraktne umjetnosti, nisu izraz dekadentnih težnji, već naprotiv vidi mogućnost da se studijem tih metoda i principa razvije i obogati područje vizuelnih komunikacija kod nas“, te da „svojim glavnim zadatkom smatra usmjerenje prema sintezi svih likovnih umjetnosti, kao prvo i kao drugo davanje eksperimentalnog karaktera radu, budući da se bez eksperimenta ne može zamisliti progres kreativnog pristupa na području likovnih umjetnosti“.²⁰

Nakon razilaženja sa SSSR-om Jugoslavija se morala opredijeliti za novi ekonomski model koji bi bio u suprotnosti sa centralističkim sovjetskim pristupom, a koji bi i dalje ostao neupitno socijalistički. Tako je 1950. godine uvedeno radničko samoupravljanje, a tri godine nakon uslijedilo je i pretvaranje državnog u društveno vlasništvo.²¹ Čini se važnim uočiti kako pojava EXAT-a kao prvog samoorganiziranog poslijeratnog umjetničkog kolektiva u Hrvatskoj koincidira s tektonskim promjenama u jugoslavenskom političkom i ekonomskom modelu. U tom se kontekstu posebno ističe navod iz Manifesta o *eksperimentalnom karakteru rada*, a koji je dan upravo u trenutku državnog eksperimenta sa samoupravljanjem.²² EXAT-ovci Manifestom također jasno artikuliraju i svoju opredijeljenost za apstraktnu umjetnost, kao i potrebu za sintezom arhitekture, slikarstva, kiparstva i dizajna čime bi se unaprijedile vizualne komunikacije, a time i svakodnevni život. Ovaj program nedvojbeno asocira na ambicije predratnih avangardi – ruskog konstruktivističkog eksperimenta, aktualnog sve do Staljinovog preuzimanja vlasti i promjene opće paradigme u SSSR-u, kao i De Stijla i Bauhauusa čiji je rad prekinut nacističkim obračunom sa slobodom umjetnošću. Druga stavka koju je ovdje potrebno naglasiti jest vremenska podudarnost pojave EXAT-a sa grupama na Zapadu Europe, a čija je strategija također počivala na sintezi, poput Le Corbusierovog *Espacea* u Francuskoj i *MAC-a (Movimento arte concreta)* u Italiji.²³ Dakle, upravo se kod EXAT-a potvrđuje ono o čemu smo govorili do sada: među hrvatskim umjetnicima je unatoč teškim prilikama održan interes za likovne probleme međuraća,

¹⁹ Denegri, Jerko. Op. cit. 19-29 (bilj. 5)

²⁰ Ibid., 69.

²¹ Samoupravljanje. „*Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*“ Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 18. 8. 2023. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=54339>>.

²² Kolečnik, Ljiljana. Op. cit. 261-262 (bilj. 2)

²³ Denegri, Jerko. Op. cit. 73 (bilj. 5)

a otklanjanjem socrealističkog diktata se nastavlja predratna tendencija usuglašavanja hrvatske umjetnosti s aktualnostima na Zapadu. Pri tom će najveći iskorak napraviti slikarsko krilo EXAT-ovaca čija prva izložba u Društvu arhitekata Hrvatske u Zagrebu 1953. godine označava početak osuvremenjivanja umjetničkog svijeta kod nas. Konačno prihvaćanje apstraktne umjetnosti imalo je uostalom i simboličko značenje približavanja Jugoslavije kulturi Zapada.²⁴



Slika 1. Ivan Picelj, Krisl Picelj Rašica Srnec, plakat izložbe, 1953

²⁴ Kolečnik, Ljiljana. Op. cit. 132 (bilj. 8)

2. Recepcija geometrijske apstrakcije

U samim počecima djelovanja grupe EXAT-51 važnu je ulogu upravo odigralo dizajniranje i opremanje izložbenih postava kojima se Jugoslavija predstavljala na međunarodnim izložbama u Europi i SAD-u. Iako su takvi angažmani omogućili razvijanje programa same grupe, oni nisu pružali dovoljne mogućnosti u promicanju njihovog rada i teorije. Taj će zadatak pripasti EXAT-ovim slikarima.²⁵ Tako će Milan Prelog jednom prilikom izjaviti: „Slikarstvo EXAT-a ponijelo je na svojim leđima kritiku cijelog pokreta. Po njemu se sudilo svima.“²⁶ Prvi javni nastup EXAT-ovi slikari Ivan Picelj, Božidar Rašica i Aleksandar Srnec imali su u Parizu 1952. godine na sedmom *Salonu des Réalités Nouvelles*, što je ujedno bilo i prvo poslijeratno pojavljivanje neke skupine jugoslavenskih umjetnika na izložbi u inozemstvu.²⁷ Tek koji mjesec prije pariške izložbe, u Zagrebu je priređena značajna *Izložba suvremene francuske umjetnosti*. Ovaj moment kulturne razmjene pokazatelj je obnove kontakata sa Zapadom, ali i potvrda da je domaća umjetnost zadržala svoj predratni interes za zbivanja u Parizu.²⁸

EXAT-ova izložba u Zagrebu 1953. godine, na kojoj se trojici slikara pridružio novi član – Vladimir Kristl, nije bila prva izložba domaćih umjetnika koji odstupaju od socrealističke ideologije. Njoj su prethodile izložbe Miljenka Stančića i Josipa Vanište u Muzeju za umjetnost i obrt, Koste Angela Radovanija u Salonu ULUH-a, te izložba Antuna Motike.²⁹ Sve navedene izložbe su postavljene tokom 1952. godine, iste godine kada Krleža svojim ljubljanskim govorom zadaje konačan udarac socrealizmu. Međutim, EXAT-ova se izložba posebno istaknula upravo zbog svog jasnog konstruktivističkog opredjeljenja. Ovdje bih posebno izdvojio tumačenje Jerka Denegrija: „No upravo zato što EXAT nije proizašao iz ekspresionističkog stabla koje je u hrvatskoj kulturnoj sredini već pustilo duboke korijene, nego je naprotiv za tu istu sredinu predstavljao umnogome novu i nepoznatu pojavu, normalno je bilo očekivati da će kritička i ideološka reakcija prema EXAT-u kao prema inovatorskom fenomenu biti drugačija nego prema onim tadašnjim nastupima kod kojih je inovacija, naročito u deklarativnom pogledu, bila znatno

²⁵ Ibid., 147

²⁶ Denegri, Jerko. Op. cit. 76 (bilj. 5)

²⁷ Ibid., 80

²⁸ Kolečnik, Ljiljana. Op. cit. 145 (bilj. 8)

²⁹ Denegri, Jerko. Op. cit. 80 (bilj. 5)

manje izražena.³⁰ Sam Picelj će kasnije konstatirati: „Nije bilo dovoljno stvoriti djelo. Morali smo to djelo i braniti. Bila je to konfrontacija.“³¹

Osim što je bilo potrebno braniti program prema vani, određene dvojbe su se pojavile i unutar same grupe. Tako Denegri kao poseban problem ove izložbe vidi u tome je li EXAT-ovo slikarstvo predstavlja samo jedno od područja *sinteze svih likovnih umjetnosti* ili pak ima svoju autonomnu likovnu vrijednost?³² Za Vjenceslava Richtera ova je izložba bila prije svega eksperiment, tek pokušaj da se ostvari, po njemu, ionako nemoguća sinteza.³³ U katalogu povodom obljetnice prve EXAT-ove izložbe, 1998. godine, između ostaloga, navodi se sljedeće: „Isključivanje referenci na predmetni svijet i zalaganje za bezuvjetnu apstrakciju, relativiziranje značenja slikarstva i artikulirana svijest o potrebi povezivanja slikarstva s arhitekturom, skulpturom i tzv. primijenjenom umjetnošću, to bi bile bitne inovacije koje su na prvoj izložbi zacrtali Vlado Kristl, Ivan Picelj, Božidar Rašica i Aleksandar Srnec. Međutim, u podjednakoj je mjeri važna i njihova prezentacija. Umjetnici su tom manifestacijom promovirali neku vrst arhitekture izložbe. Oni su polazili od činjenice da nije svejedno kako je djelo pokazano, već su u cijelosti oblikovali ambijent Društva arhitekata u kome su izlagali.“³⁴ Dakle, nastojanja četvorice slikara zaista su išla za tim da nadiđu slikarsku problematiku, pridavajući značajnu pažnju odnosu dvodimenzionalne plohe s plastikom, kao što to uostalom predviđa i EXAT-ov manifest.

Već i prije nego što je predstavljen široj publici, EXAT-ov program je podvrgnut oštroj kritici Grge Gamulina. U tekstu *Zarobljeni oblici*, napisanog povodom Motikine izložbe koju Gamulin također negativno vrednuje, iznose se argumenti protiv geometrijske apstrakcije. Gamulin prije svega vidi problem u tome što takva umjetnost ne referira na stvarnost i čovjeka, pa zbog toga ne predstavlja nikakvu novinu, već atavizam dehumaniziranog i dekadentnog buržujskog sistema. Naravno, ništa skloniji nije ni prema ideji sinteze, smatrajući da su s takvom strategijom slikarstvo i kiparstvo osuđeni na podređen položaj u odnosu na arhitekturu. Dakako,

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid., 83

³² Ibid.

³³ Ibid.

³⁴ Društvo arhitekata Zagreba. Pristupljeno 14.9.2023. <<https://www.d-a-z.hr/hr/vijesti/60.-obljetnica-postojanja-grupe-exat-51,1028.html>>

važno je još jednom podsjetiti da je Gamulinov tekst izašao nakon što je grupa EXAT-51 objavila svoj program, ali prije zagrebačke izložbe četvorice slikara.³⁵

Mića Bašičević povodom EXAT-ove izložbe priprema tekst pod nazivom *Jezik apstraktne umjetnosti* jer će kritički osvrt same izložbe temeljiti na širem diskursu o apstraktnoj umjetnosti. Iako njegova podrška četvorci nije deklarativna, Bašičević je očigledno EXAT-ovu izložbu prepoznao kao prigodnu za općenitu raspravu o apstraktnoj umjetnosti.³⁶ Na EXAT-ovu izložbu osvrnuo se i Radoslav Putar, čiji tekst u to vrijeme nažalost neće biti objavljen. Putar u svojoj kritici polazi od zapažanja da EXAT-ovi slikari njeguju različite likovne senzibilitete, ali i da ih povezuje zajednički cilj. Svoj tekst zaključio je mišlju da EXAT-ova metoda „ne obuhvaća samo sredstva neposrednog poetskog izražavanja, nego i široku i pouzdanu bazu za rješavanje problema oblikovanja koji prelaze granice užih pojmova slikarstva.“³⁷ Za razliku od likovnih kritičara Bašičevića i Putara, filozof Rudi Supek je skeptičniji prema apstraktnoj umjetnosti, iako je u svojim ocjenama mnogo blaži od Gamulina. Tako je povodom EXAT-ove izložbe Supek pripremio tekst *Konfuzije oko astratizma* u kojemu donosi sljedeći zaključak: „...apstraktna umjetnost, koja istupa upravo u ime konkretnih prostornih i vremenskih koordinata izraza, može pozvati samo na jednu univerzalnu, opću ljudsku osjetljivost. Zato ona postaje impersonalna, besklasna, kozmopolitska i nije odraz jedne tipično ljudske, individualne ili personalne situacije u određenom vremenu, koja bi nam dopustila da razumijemo u njoj čovjeka u nekim njegovim višim stremljenjima, sentimentalne idejne prirode.“³⁸ Nadalje, Supek se osvrće i na ideju o sintezi: „Težnja ka sintezi legitimna u oblasti primijenjene umjetnosti sa prislonom na arhitekturu, koja u ovom slučaju nužno podređuje slikarstvo i kiparstvo, ali je ona kao težnja k sintezi likovnih umjetnosti uopće u ime konkretnog arhitektonskog prostora naivna i sasvim iluzorna!“³⁹ Dakle, iako je kod dvojice najznačajnijih poslijeratnih likovnih kritičara Bašičevića i Putara EXAT-ov izlazak pred javnost bio vrlo dobro primljen, ipak nije uslijedilo potpuno prihvatanje i razumijevanje EXAT-ove geometrijske apstrakcije. Supekov stav, kao i neobjavljivanje Putarovog

³⁵ Kolečnik, Ljiljana. „Problem recepcije geometrijske apstrakcije u Hrvatskoj umjetnosti 50-ih godina.“ *Život umjetnosti* 71/72, br. 1 (2004.): 120

³⁶ Ibid., 89.

³⁷ Putar, Radoslav. „Izložba grupe EXAT 51“ u: „Radoslav Putar. Likovne kritike, studije i zapisi 1950-1960“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. AICA – hrvatska sekcija (1998.): 100

³⁸ Kolečnik, Ljiljana. Op. cit. 121 (bilj. 34)

³⁹ Denegri, Jerko. Op. cit. 95 (bilj. 5)

teksta, pokazuju da su predrasude i dogmatizam, iako u puno blažoj varijanti, još uvijek bile prisutne u domaćoj likovnoj kritici.



Slika 2. Ivan Picelj, Kompozicija XL, 1952.

3. Salon 54: projekt rekonstrukcije modernizma

Koji mjesec nakon izložbe četvorice EXAT-ovaca u Zagrebu se, nakon Beograda, postavlja izložba *Pola vijeka jugoslavenskog slikarstva 1900-1950*. Tom izložbom se htjelo prikazati ono što su njeni autori smatrali autentičnom jugoslavenskom umjetnošću, odnosno onu umjetničku produkciju koja nije nastala oponašanjem zapadnoeuropske umjetnosti. Naročit problem takvog selektivnog, uskogrudnog pristupa jest to da mnoga izostavljena djela nisu nipošto predstavljala prosti uvoz za Zapada, već upravo supstrat iz kojega će se razviti potentna jugoslavenska likovna scena 50-ih godina. Razočarani takvim pristupom, petoro mladih povjesničara umjetnosti iz Beograda, Ljubljane, Rijeke i Zagreba – Katarina Ambrozić, Fran Šijanec, Boris Vižintin, Mića Bašičević i Radoslav Putar – u riječkoj će Galeriji likovnih umjetnosti organizirati izložbu suvremenog slikarstva i kiparstva FNRJ – *Salon 54*.⁴⁰

Osnovna ideja organizatora *Salona 54* bila je da se suvremena umjetnička produkcija sagleda u odnosu na predratnu umjetnost u Jugoslaviji. Namjera je bila da se ispravljanjem nepravde koja je učinjena izložbom *Pola vijeka jugoslavenskog slikarstva* reinterpretira odnos prema modernizmu, te da ga poveže s aktualnim zbivanjima na jugoslavenskoj likovnoj sceni. Iz takvog pristupa proizlazi onda i dizajn izložbenog prostora koji je podijeljen na dva dijela: *Počasnu dvoranu* gdje je prezentirana odabrana građa međuratne umjetnosti poput Lea Juneka, Milana Konjovića, Sonje Kovačić, Save Šumanovića, Marina Tartaglie, Milivoja Uzelca i drugih, te *Suvremenike* među kojima je bila EXAT-ova četvorka, kao i Vojin Bakić, Ivo Dulčić, Dušan Džamonja, Oton Gliha, Ivan Kožarić, Antun Motika, Miljenko Stančić, Josip Vaništa i drugi. Apstrakcija je pri tom većinski zastupljena u slikarstvu, a manje u skulpturi što je po Berislavu Valušeku posljedica činjenice da u našoj umjetnosti slika „postaje mjesto prvih raščišćavanja.“⁴¹

U predgovoru kataloga izložbe kojeg potpisuje petoro već spomenutih povjesničara umjetnosti kao posebnov ažan izdvajam sljedeći dio teksta: „Držimo, naime, da se društvena i stručna aktivnost kritičara i historičara umjetnosti ne iscrpljuje samo u publiciranim ocjenama i sudovima, kao ni u pribiranju i sređivanju historijske građe, nego da pretežni dio svog smisla ima u aktivnom učešću u javnom životu suvremenih zbivanja, tumačenju aktuelnih pojava, tako da sabrani stariji i recentni historijski materijal postane djelatni faktor u svom kulturnom mediju, a ne tek arhivski podatak. Ustvari, to je primjena ideje o nužnosti povezivanja stručne aktivnosti u

⁴⁰ Valušek, Berislav. „*Salon '54 u Rijeci*.“ *Život umjetnosti* 36, br. 2 (1983): 99-100

⁴¹ *Ibid.*, 101

kabinetu i na terenu. Ističemo potrebu da organizaciju priredaba ove vrste sa svoje strane potaknu historičari umjetnosti i kritičari, jer izložbe u režiji samih umjetnika – upravo zbog njihove individualne zainteresiranosti i posve razumljive subjektivnosti – nisu uvijek mogle zadovoljiti modernim potrebama karaktera i svrhe revijalnih i reprezentativnih, a pogotovo ne studijsko-tematskih izložbi. Oprečnosti se u tom smislu, dakako, ne isključuju, ali uobičajena jednostranost postaje već izvjesno opterećenje. Stoga su svi članovi priređivačkog odbora ove izložbe aktivni kritičari i historičari umjetnosti.⁴² Dakle, autori izložbe jasno izražavaju stav o potrebi povezivanja povijesti umjetnosti i likovne kritike s jedne strane, te suvremene umjetničke produkcije s druge strane. Ovdje je tako po prvi puta u Hrvatskoj jasno artikulirana potreba za intervencijom teoretičara likovnih umjetnosti u organizaciju izložbenih postava, odnosno za kustoskom praksom.

Unatoč tome što su na *Salonu 54* prezentirani radovi iz više nacionalnih sredina – Hrvatske, Srbije i Slovenije, a koje nedvojbeno imaju svoje specifičnosti, organizatori izložbe nisu grupirali radove prema nacionalnom ključu, već prema kriteriju stila i razdoblja. Potrebno je naglasiti da autori time nisu htjeli poništiti nacionalne pripadnosti umjetnika, već poručiti da „detaljne divergencije nisu od bitne i isključive važnosti za kritičku i historijsku interpretaciju“.⁴³

Samu organizaciju riječkog Salona popratile su mnoge neugodnosti i opstrukcije. Jedna od kontroverzi jest svakako i Putarovo odbijanje da potpiše tekst predgovora, iako je na kraju, protiv njegove volje, potpis ušao u tiskano izdanje kataloga.⁴⁴ *Salon 54* je, kao što se moglo očekivati, izazvao različite reakcije kritike, a ovdje bih posebno izdvojio Putarov tekst *Međaši pod travom*, objavljen u dva dijela, a u kojem kaže: „U onom što nazivamo razvojem umjetnosti (katkad s pravom, a katkad s nepravom), nema oštrih granica. Događaji i zbivanja na području umjetnosti imaju obilježja živoga rasta u kojem je sve u kretanju i tom ga smislu treba promatrati i shvaćati kao tok života oblika. Ali postoje djela, redovito više njih, koja maskiraju izvjesna čvorišta i prekretnice u povijesti umjetnosti. Nisu ta djela nego ono najkarakterističnije u njima, međaši na prekretnicama, počecima i završecima. Takva djela sadrže klice budućih oblika ili konačne plodove organskog smisla. A kako je razvitka jedva kad posve prekinuta, u tim su plodovima

⁴² Ambrozić, Katarina; Bašičević, Mića; Putar, Radoslav; Šijanec, Fran; Vižintin, Boris. „*Salon 54, Pobude i organizacija*“ u: „*Izložba suvremenog kiparstva i slikarstva FNRJ – Salon 54*“ (katalog izložbe). Rijeka. Galerija likovnih umjetnosti Rijeka (1954.)

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Kolečnik, Ljiljana. „*Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina godina*“ Zagreb. Institut za povijest umjetnosti (2006.): 212

sjemenke i zameci novih formi.“⁴⁵ Pritom se Putar posebno osvrće na dva, za njega seminalna djela domaćeg modernizma iz *Počasne dvorane: Junekovog Crtača* (1940.) i Tartaglijin *Autoportret* (1916.). Putar ih izdvaja kao zaboravljene prekretnice domaće umjetnosti – „međaše pod travom“, a koje su upravo zahvaljujući riječkom Salonu, došli pred širu javnost.

Dok su EXAT-ovci svojom izložbom u Zagrebu postavili zahtjevan zadatak pred domaću javnost i kritiku – zadatak suočavanja sa posve novim projektom na jugoslavenskoj likovnoj sceni, eksperimentalnim po svojoj naravi – uloga *Salona 54* je bila nešto konkretnija, ali ništa manje važna kako za domaću povijest umjetnosti, tako i za razvoj umjetničkog svijeta. Ideja da se jedinstvenom izložbom objedine djela predratne i postratne umjetnosti rezultirala je promjenom odnosa prema domaćoj modernističkoj tradiciji kao i time da je pomogla kontekstualizirati suvremenu umjetničku produkciju. Riječkim Salonom pojavnost modernističke umjetnosti u Jugoslaviji je prikazana kao proces, nasuprot stavovima da su to tek postupci pojedinih umjetnika koji samo oponašaju umjetnost na Zapadu.



Slika 3. Ivan Picelj, Salon 54, plakat izložbe, 1954.

⁴⁵ Putar, Radoslav. „Međaši pod travom (I). Marginalije uz eksponate na izložbi Salon 54“ u: „Radoslav Putar. Likovne kritike, studije i zapisi 1950-1960“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. AICA – hrvatska sekcija (1998.): 155

4. Izložba kao sredstvo prosvjeđivanja

Unatoč otporima, a zahvaljujući djelovanju EXAT-a, pojavi različitih varijanti enformela, kao i projektu riječkih Salona, apstraktna umjetnost će drugom polovinom 50-ih početi dominirati domaćom likovnom scenom. Iako se, kao što smo to vidjeli, o apstraktnoj umjetnosti intenzivno raspravljalo, nedostajalo je povijesnih pregleda razvoja apstraktne umjetnosti. Prvi takav pregled će u nas biti *Apstraktna umjetnost* Michela Seuphora u prijevodu Radoslava Putara, objavljen 1959. godine. Do izdavanja Seuphorove knjige, najopširniji izvor o apstraktnoj umjetnosti na hrvatskom jeziku bio je katalog za prvu didaktičku izložbu o apstraktnoj umjetnosti održanu 1957. godine u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti. O važnosti same izložbe za edukaciju stručne i šire javnosti govori i činjenica da je katalog objavljivan u nastavcima u časopisu *Čovjek i prostor*.⁴⁶ Kasnije će se izložba seliti i po drugim gradovima u Hrvatskoj, ali i Srbiji, Makedoniji i Sloveniji.⁴⁷

Do realizacije projekta je došlo na prijedlog Josipa Depola da se priredi izložba serigrafija Andréa Bloca, Edgara Pilleta i Victora Vasarelya koje je posudio u Parizu i osobno donio u Zagreb. U Galeriji suvremene umjetnosti su tako uvidjeli da bi posuđena građa mogla poslužiti za edukaciju šire javnosti o povijesnom razvoju apstraktne umjetnosti. Metodologija izlaganja na didaktičkoj izložbi temeljila se na Barrovom dijagramu u kojem se naglasak stavlja na konstruktivistički ogranak apstraktne umjetnosti čiji se program temelji na strategiji sinteze. Da bi se na taj način dobila cjelovita priča, autori izložbe su uz spomenute serigrafije posudili jedno Mondrianovo djelo u Beogradu, te ostatak nadomjestili reprodukcijama. Problem je predstavljao i već spomenuti nedostatak domaće literature o apstraktnoj umjetnosti, pa su autori za tekstualnu građu prevodili dijelove strane literature. Na taj su način dobili pregledna 92 panoa koja su trebala educirati, o apstraktnoj umjetnosti, još uvijek slabo informirane građane.⁴⁸

Katalog izložbe započinje citatom belgijskog likovnog kritičara Léona Deganda: „Umjetnost slikarstva je način mišljenja, izražavanja i uzbuđivanja pred igrom linija, oblika i boja, jednako onda kada joj prisustvujemo kao stvaraoci, kao i onda, kada smo gledaoci, a svejedno je jesu li te linije, oblici i te boje u vezi s prikazivanjem vanjskog ili nisu.“⁴⁹ Odabir ovog citata se čini posebno zanimljivijim u kontekstu još uvijek glasne konzervativne likovne kritike u

⁴⁶ Denegri, Jerko. Op. cit. 188 (bilj. 5)

⁴⁷ Kolečnik, Ljiljana. Op. cit. 444 (bilj.43)

⁴⁸ Kolečnik, Ljiljana. Op. cit. 140-143 (bilj. 8)

⁴⁹ „Suvremena umjetnost. I. didaktička izložba: suvremena umjetnost. Block, Pillet, Vasarely – serigrafije“

Hrvatskoj, a koja se često obrušavala na apstraktnu umjetnost potežući argument po kojem ona predstavlja otklon od čovjeka i njegove stvarnosti.⁵⁰ Što se tiče sadržaja same izložbe, povijesni pregled apstraktne umjetnosti ovdje se otvara s neoimpresionistima, Gauguinom, Van Goghom i Cézanneom, zatim preko fovizma, kubizma i futurizma dolazimo do pojave apstrakcije u Rusiji. Konstruktivistički senzibilitet autora izložbe postaje očigledan kada vidimo da je naročita pozornost posvećena *Bauhausu*. Međutim, čini se da je pojmovni aparat zato zakazao na području gestualne apstrakcije. Tako se slikarstvo Jacksona Pollocka predstavlja kao tašizam⁵¹, unatoč tome što je apstraktni ekspresionizam tada bio poznat i dobro objašnjen pojam. Ovaj moment pokazuje koliko je zagrebačka likovna scena malo bila zainteresirana za zbivanja u New Yorku nasuprot onima u Parizu. Ovo je tim više izraženo ako se uzme u obzir da je godinu ranije u Beogradu održana izložba *Suvremena umjetnost Sjedinjenih Američkih Država* u suradnji sa njujorškim *Museum of Modern Art* i u čijem se katalogu na srpskom jeziku donosi solidan pregled moderne i suvremene američke umjetnosti. Kako se izložbeni pregled primiče kraju, tako se apstraktna umjetnost grana u geometrijsko i negeometrijsko krilo (potonje bi opet bio još jedan terminološki problem), a njen vrhunac postiže se, naravno, u ideji sinteze likovnih umjetnosti na primjerima Pevsnera i Pilleta. U svom osvrtu, Putar će posebno naglasiti upravo taj aspekt izložbe kao najvažniji: „Osobitog je značenja ona komponenta razvitka moderne umjetnosti koja predstavlja težnju prema sintezi triju grana likovnog stvaralaštva: arhitekture, plastike i slikarstva. A, zacijelo, tu težnju ne treba gledati ni ocjenjivati jedino kao niz formalnih problema pojedinačnih, stvarnih rješenja, nego pored toga, kao i opću problematiku traženja zajedničkog formalnog i sadržajnog nazivnika za likovno stvaralaštvo na svim područjima. Najznačajniji eksponati u didaktičkom dijelu izložbe posvećeni su upravo ovom području suvremene umjetnosti.“⁵²

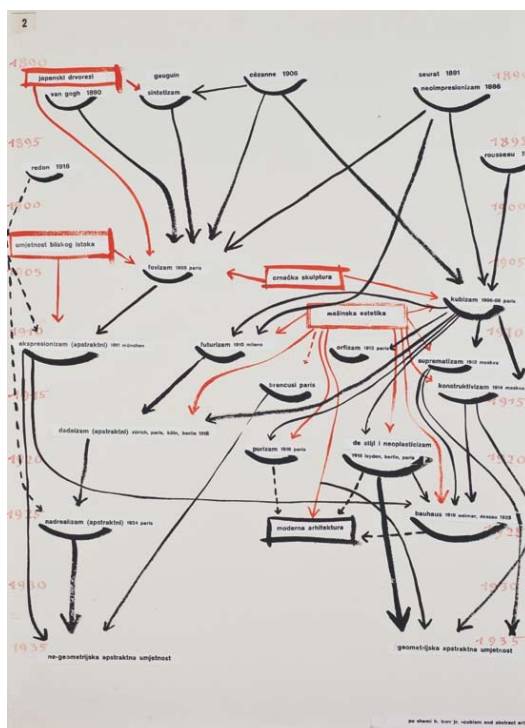
Iako *Prva didaktička izložba* nije bila bez svojih problema, njen jasan pedagoški karakter čini je jedinstvenim izložbenim projektom druge polovine 50-ih. To je uostalom početak razdoblja u kojem će apstrakcija postati široko prihvaćena kako u likovnim umjetnostima, tako i u svakodnevnici kao rezultat modernizacije i liberalizacije jugoslavenskog društva. Međutim, iako je sadržaj ove izložbe otkrio koliko je jak utjecaj na likovnu scenu i kritiku ostavila EXAT-ova

⁵⁰ Denegri, Jerko. Op. cit. 188 (bilj. 5)

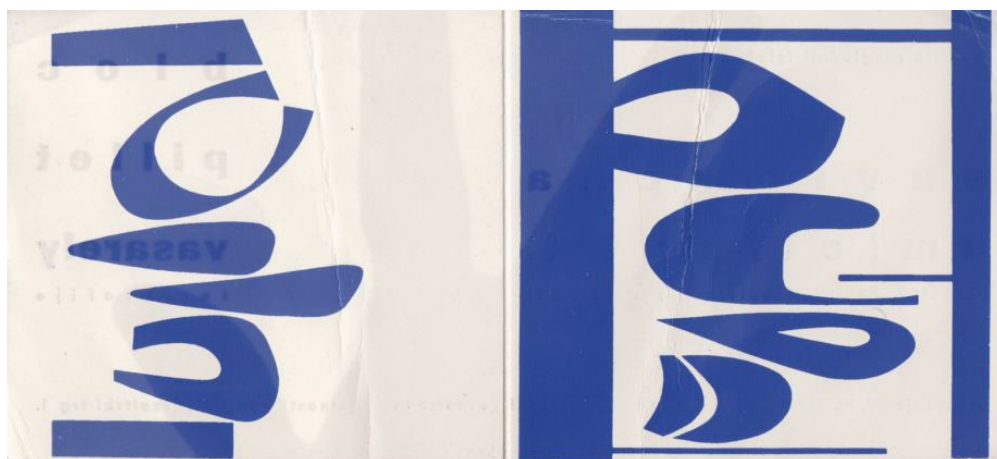
⁵¹ Kolečnik, Ljiljana. Op. cit. 144 (bilj. 8)

⁵² Putar, Radoslav. „Trojica nepomirljivih. Uz izložbu Bloc – Pillet – Vasarely“ u: „Radoslav Putar. Likovne kritike, studije i zapisi 1950-1960“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. AICA – hrvatska sekcija (1998.): 287

teorija, produkcija druge polovine 50-ih ipak otkriva prevlast gestualne nad geometrijskom apstrakcijom.⁵³



Slika 4. Didaktička izložba apstraktne umjetnosti, pano br. 2: Barrov dijagram, 1957.



Slika 5. Serigrafija uz katalog Prve didaktičke izložbe

⁵³ Kolečnik, Ljiljana. Op. cit. 150-152 (bilj. 8)



Slika 6. Fotografije postava *Prve didaktičke izložbe* u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu (1)



Slika 7. Fotografije postava *Prve didaktičke izložbe* u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu (2)



Slika 8. Fotografije postava *Prve didaktičke izložbe* u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu (3)



Slika 9. Fotografije postava *Prve didaktičke izložbe* u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu (4)

5. Ivo Gattin i problem materijala u slikarstvu

Među novom generacijom poslijeratnih umjetnika u Jugoslaviji, s vremenom se pojavio interes i za preispitivanje samog medija, kako slikarskog tako i kiparskog. Kada govorimo o stanju hrvatskog slikarstva, uočavaju se raznorodne poetike koje korespondiraju s američkim apstraktnim ekspresionizmom (Edo Murtić i Ferninad Kulmer) kao i europskim enformelom (Šime Perić i Rudolf Sablić).⁵⁴ Dakle, ove umjetnike nije zanimalo plastično oblikovanje stvarnosti temeljeno na prirodnoznatvenom shvaćanju svijeta (kao što je to slučaj kod EXAT-ovaca), već individualna gesta kojom se želi dohvatiti metafizička kakvoća koja nam se daje mimo plastike, odnosno materije. Slijedom toga, ovdje onda i nema sinteze kao konačnog cilja umjetničkih postupaka, već autonomija umjetnosti i umjetnika, egzistencija nezavisna od bilo kakve teorije. Jedan poseban pristup u okviru gestualne apstrakcije u hrvatskom slikarstvu javlja se s Ivom Gattinom. Riječ je o fenomenu radikalnog enformela – radikalnog zbog uporabe, za slikarstvo nekonvencionalnih operativnih postupaka. Primjerice, Gattin će tako u potpunosti ukloniti kompoziciju, kao i geometriju uopće, katkad čak i u samom obliku slike.⁵⁵

Gattin je prvu samostalnu izložbu imao u salonu ULUH-a 1956. godine. Iako je tom prigodom predstavio svoje nadrealističke radove, Putar će primijetiti da „Gattin često vrlo smiono prihvaća rizik eksperimenta, te nemirno i žustro traži i ispituje vlastite kapacitete invencije i tehnike.“⁵⁶ Već dogodine uslijedit će druga samostalna izložba, opet u salonu ULUH-a, na kojoj će izložiti radove koji otkrivaju do kojih je rezultata dovela Gattinova spremnost, kao što to pronicljivo primjećuje Putar, da eksperimentira u slikarskom mediju. Gattinovi uradci na kojima je radio proteklu godinu otkrivaju upotrebu „neumjetničkih“ materijala poput smole, lima, pijeska, kao i sirovih pigmenata.⁵⁷ Jedan od razloga za Gattinovo dublje poniranje u eksperimentiranje bi svakako mogao biti i posjet 28. venecijanskom bijenalu 1956. na kojemu se pobliže upoznao sa američkim apstraktnim ekspresionizmom, kao i talijanskim i španjolskim enformelom.⁵⁸ Međutim, ovdje će nam biti zanimljivija Gattinova teorijska razrada problema materije u slikarstvu, a koju donosi u tekstu programskog karaktera *Novi materijali*: „Zabune koje su rezultirale pasivnošću u

⁵⁴ Kolečnik, Ljiljana. Op. cit. 153 (bilj. 8)

⁵⁵ Denegri, Jerko. „Radikalni enformel Ive Gattina i Eugena Felleri“ *Ars Adriatica*, br. 6 (2016.): 235

⁵⁶ Putar, Radoslav. „Izložba slika Ive Gattina u Salonu ULUH“ u: „Radoslav Putar. Likovne kritike, studije i zapisi 1950-1960“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. AICA – hrvatska sekcija (1998.): 239

⁵⁷ Putar, Radoslav. „Crne teme na izložbi Ive Gattina“ u: „Radoslav Putar. Likovne kritike, studije i zapisi 1950-1960“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. AICA – hrvatska sekcija (1998.): 239

⁵⁸ Denegri, Jerko. Op. cit. 235 (bilj. 52)

odnosu na materijal treba ukloniti, jer je jedan od aksioma slikarskog stvaralaštva da slikar ima potpunu vlast nad materijalom i njegovim izborom. Ako je materijal aktivan element, koji ima uticaja na akt stvaranja, tada on može biti bilo koji materijal što ga slikar može podvrgnuti svome htijenju. Ako smo u sebi prevladali stav tradicije s obzirom na ton, boju i crtež, ništa nas ne priječi da ga prevladamo i s obzirom na materijal.”⁵⁹ Prvo što je važno uočiti je Gattinova potreba da svoje istraživanje iznese u obliku teorije što nije bilo uobičajeno za generaciju umjetnika kojoj pripada Gattin.⁶⁰ Teorije i programski tekstovi nisu uostalom konceptualno bliski gestualnoj apstrakciji, već su karakteristični upravo za konstruktivističku granu apstrakcije. Drugi važan moment je da Gattin u svom tekstu materiji namjenjuje aktivnu, a ne pasivnu ulogu. Gattin će materijal agresivnim tretiranjem praktički dovesti do raspadanja. Tako će zbog uporabe letlampe morati raditi na otvorenom, u dvorištu ili u prirodi. Takav pristup možemo okarakterizirati kao protokonceptualan jer će rješavanje problema materije zahtijevati i drugačije ponašanje umjetnika – Gattinovo slikarstvo, poput Pollockovog, postaje rezultat kretanja umjetnikovog tijela.⁶¹

Ovaj kratak osvrt na Gattinove operativne postupke pomaže nam razumjeti važnost njegove druge samostalne izložbe u kontekstu budućih umjetničkih gibanja na domaćoj likovnoj sceni. Vidimo da je Gattina zanimanje za problem materije u slikarstvu odvelo na samo izvorište konceptualne umjetnosti u Hrvatskoj. Upravo će nadolazeće šezdesete u domaćoj umjetnosti obilježiti pojava suvremenih umjetničkih praksi, dok će se s radikalnim društvenim promjenama koje su se događale na Zapadu, kao i novom generacijom domaćih umjetnika, takva umjetnost konačno i etablirati u sedamdesetim godinama.⁶² Gattinov radikalni enformel polazi, kako smo vidjeli, od istraživanja problema materije i zato odluku da izađe ponovno pred javnost trebamo promatrati kao potrebu da provjeri rezultate svog istraživanja.⁶³ Iako Gattinovu izložbu 1957. godine s pravom možemo okarakterizirati kao prijeloman događaj na likovnoj sceni, ona nije izazvala bitnije reakcije kritičara, a ni javnosti. Jedan od razloga za to svakako može biti i činjenica da smo sada već zašli u razdoblje u kojemu je apstraktna umjetnost uspostavila svoju dominaciju na jugoslavenskoj likovnoj sceni. Ipak, promatrano u kontekstu domaće apstraktne umjetnosti, Gattinovo slikarstvo nesumnjivo predstavlja *novum*. Čini se da je još jednom ispravno objašnjenje

⁵⁹ Ibid., 235

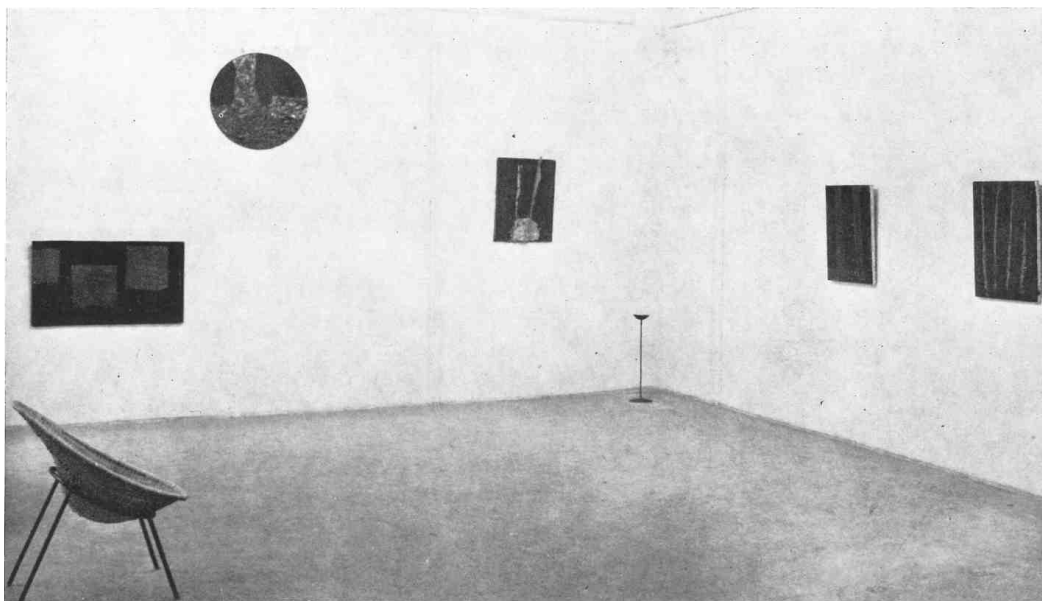
⁶⁰ Kolečnik, Ljiljana. Op. cit. 284 (bilj. 43)

⁶¹ Denegri, Jerko. Op. cit. 235 (bilj. 52)

⁶² Ibid., 233

⁶³ Kolečnik, Ljiljana. Op. cit. 285 (bilj.43)

ono najjednostavnije, a njega će Dubravko Horvatić sročiti ovako: „Gattinov pomak u poimanju likovnoga bio je toliko korjenit da nikako nije mogao izazvati širu javnost.“⁶⁴ Da je zaista riječ o korjenitom pomaku govori nam bliskost Gattinovog eksperimenta sa najvažnijom umjetničkom grupom šezdesetih u Hrvatskoj – Gorgonom.⁶⁵ Gattinova druga izložba nije mogla biti ispravno valorizirana jer će se implikacije ovog radikalnog pristupa tek vidjeti u nadolazećim godinama. Prema Branki Stipančić prvi pravi čin dematerijalizacije u povijesti hrvatske umjetnosti realizirati će Josip Vaništa, jedan od osnivača Gorgone, 1964. godine.⁶⁶ Vaništa će se u svom radu posvetiti postupnom reduciranju pikturnosti do te razine da će negirati materijal u potpunosti. Dok je Gattin smatrao da se materijal mora tretirati kao aktivnu komponentu u stvaralačkom procesu, Vaništa ide korak dalje i ne ostavlja nikakav materijalan trag. Njemu je od operativnih postupaka dovoljna tek obična jezična kompetencija kojom zamjenjuje ono što bi inače naslikao. Rezultat Gattinovog eksperimenta jest raspadajuća materija kao posljedica egzistencije, dok Vaništa egzistenciju oslobađa svake povezanosti s materijalnošću.⁶⁷



Slika 10. Druga samostalna izložba Ive Gattina u salonu ULUH-a, 1957.

⁶⁴ Horvatić, Dubravko. „Djelo Ive Gattina“ Život umjetnosti 29/30 (1980.): 115

⁶⁵ Denegri, Jerko. Op. cit. 233 (bilj. 52)

⁶⁶ Stipančić, Branka. „Mišljenje je forma energije, Eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti“ Zagreb. Arkzin. AICA – hrvatska sekcija (2011.): 50

⁶⁷ Ibid.

6. Šezdesete: još jednom konstruktivizam

Jugoslavija, osnažena svojim redefiniranim vanjskopolitičkim položajem, ulazi u turbulentne šezdesete godine, ekonomski gledano, kao uspješna država.⁶⁸ Bit će manje vjerojatno da je to bila posljedica eksperimenta sa samoupravljanjem, a koliko činjenice da su Amerikanci Jugoslaviju od 1950. izdašno pomagali kako bi demonstrirali da je svakome tko se odluči oteti sovjetskom zagrljaju, pa čak i jednoj socijalističkoj Jugoslaviji, zagarantiran ekonomski napredak. Međutim, alternativa izlasku iz sovjetskog bloka nije moglo biti potpuno pridruživanje Zapadu. Jugoslavija kao država socijalističkog uređenja ipak je morala ostati na distanci prema bloku čija je temeljna odrednica bilo povjerenje u tržišno gospodarstvo i višestranačku demokraciju. Jugoslavija će tako u hladnoratovskim okolnostima balansirati između svjetskih sila i njenih blokova, od kojih nijedan neće moći biti njen najbliži saveznik. Međutim, blokovska podjela je bila dominantno europska stvarnost. Kraj Drugog svjetskog rata donio je novi međunarodni poredak u čijem središtu je bila suverena država i garantiranje njenih prava. U takvim okolnostima stare europske imperijalne sile su još više oslabile, pa je nastupio val dekolonizacije koji će obilježiti 50-te godine s osobitim naglaskom na alžirski rat koji je razgolitio svo licemjerje Zapada. Procesi oslobađanja i stvaranja novih suverenih nacija u Africi i Aziji na koncu su i formalno priznati na međunarodnoj razini 1960. godine s *Deklaracijom Ujedinjenih naroda o davanju neovisnosti kolonijalnim državama i narodima*. U takvim okolnostima jugoslavenski državni vrh vidio je priliku za novo pozicioniranje. Jugoslaviju su vidjeli kao predvodnicu Trećeg svijeta, odnosno država koje su se odbile svrstati u imperijalističke blokove. Tako će se nakon pripremnih sastanka 1961. godine upravo u Beogradu održati *Prva konferencija nesvrstanih naroda*. I dok je Jugoslavija počela uživati status aktivnog činioca u sve kompleksnijim međunarodnim odnosima, Zagreb će se te iste 1961. godine etablirati kao novo međunarodno središte avangardne umjetnosti i to sa dvama događajima: Muzičkim bienalnom na kojemu će nastupiti John Cage, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Dieter Schnabel, Pierre Schaeffer i Ann Halprin & *Dancer's Workshop Company*⁶⁹, te na likovnom planu, s prvom izložbom Novih tendencija. Fenomen Novih tendencija nesumnjivo je jedan od najvažnijih u hrvatskoj povijesti umjetnosti tijekom kojega se domaća umjetnička scena integrirala u međunarodna gibanja kao ravnopravna, utjecajna, štoviše neizostavna komponenta. Ono što je

⁶⁸ Jakovina, Tvrtko. Op. cit. 13 (bilj. 1)

⁶⁹ Kolečnik, Ljiljana. Op. cit. 172 (bilj. 8)

povezivalo umjetnike okupljene oko Novih tendencija, unatoč različitim nacionalnim kontekstima, jest kritika individualizma gestualne apstrakcije. Polazilo se od zahtjeva da se umjetnosti mora vratiti njena socijalna funkcija, dok umjetnik mora biti istraživač koji prihvaća i razumije suvremena znanstvena dostignuća, te upotrebljava tehnologiju kako bi serijski proizvodio umjetničke predmete.⁷⁰ Dakle, čini se da smo se još jednom našli pred konstruktivističkim programom, kao što je to bilo kod Tendencijama bliskog EXAT-a 51.

Osim što se preko nje hladnoratovski sukob najviše prelomio, Europa je tijekom 50-ih i 60-ih doživljavala rapidan ekonomski i društveni napredak zahvaljujući poslijeratnoj obnovi. To je vrijeme koegzistencije optimizma i pesimizma, povjerenja u znanost i tehnologiju kao i straha od eskalacije sukoba dvaju svjetskih sila. I dokle sav strah, očaj i nesigurnost postratne generacije nalazi svoje utjelovljenje u individualnoj umjetničkoj gesti, a kako smo vidjeli kasnije i u postupnom raspadanju materije, ipak se u različitim europskim sredinama javlja zasićenje s pesimizmom i metafizikom, a izlaz se vidi upravo u znanosti i tehnologiji. Nove Tendencije upravo utjelovljuju taj optimistički pol, potrebu za konstrukcijom umjesto destrukcijom, želju da se umjetnost transformira u polugu društvenog napretka – da pospješuje svakodnevni život, umjesto da bude utočište otuđenih. U isto vrijeme dok se u Zagrebu odvijala prva izložba Novih tendencija, započelo je podizanje Berlinskog zida. Godinu kasnije, dogodit će se najgora hladnoratovska eskalacija – Kubanska kriza. Godinu nakon toga, 1963. u Zagrebu će se prirediti druga po redu izložba Novih tendencija, a da pri tome trenutno stanje svijeta nije ostavilo nikakav trag na programu izložbe.⁷¹

Liberalizacija političkih i ekonomskih odnosa, kao i neometana komunikacija i kulturna razmjena sa Zapadom omogućili su da se Jugoslavija modernizira kako na tehnološkom tako i kulturnom planu. Jedan od pokazatelja modernizacije jest i već spomenuta dominacija apstraktne poetike u likovnim umjetnostima i dizajnu. Proces institucionalizacije umjetnosti osnažen je zahvaljujući mlađoj generaciji likovnih kritičara, kao i djelatnošću Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu (osnovana 1955.). Međutim, Jugoslavija je unatoč temeljitim promjenama ostala autoritarna država, pa politički *establishment* nije mogao deklarativno prihvatiti nefiguralnu umjetnost, makar je prešutno tolerirao. Tako će se na Sedmom kongresu Narodne omladine

⁷⁰ Kolečnik, Ljiljana. Op. cit. 290 (bilj. 43)

⁷¹ Huber, Hans Dieter. San o interaktivnom umjetničkom djelu (2007.) Pristupljeno: 30.8.2023. <https://www.hdhuber.net/artnine/huber/serbian/nove_tendencije.pdf>

Jugoslavije u Beogradu 1963. godine, taman između dvije izložbe Novih tendencija, neupitan autoritet bivše države Josip Broz Tito obrušiti na apstraktnu umjetnost: „Ja nisam protiv stvaralačkog traženja novog, recimo u slikarstvu, skulpturi i drugim umjetnostima, jer je to potrebno i dobro. Ali sam protiv toga da dajemo novac zajednice za neka takozvana modernistička djela koja nemaju nikakve veze sa umjetničkim stvaralaštvom, a kamoli sa našom stvarnošću. Sa umjetničke strane, u modernom slikarstvu ima i značajnih djela, ponekad i trajne vrijednosti, ili takvih koja predstavljaju dekorativnu vrijednost, ali ipak ima onoga što nema nikakve umjetničke vrijednosti. I baš ta djela bez vrijednosti znatno su danas zastupljena na našim umjetničkim izložbama i naturaju se, za skupe pare, raznim ustanovama. Ko je onda kriv što je počela da preovlađuje takva kvaziumjetnost? Svakako oni koji kupuju takva kvaziumjetnička djela i troše za njih državni novac, dajući ponekad i nagrade i slično. Ako neko hoće da se bavi takvim slikarstvom ili skulpturom, neka to čini na svoj trošak, zajedno sa onima koji zastupaju pravac ultramodernističke, apstraktne umjetnosti. Zar naša stvarnost ne pruža dovoljno bogat materijal za stvaralački umjetnički rad? A baš njoj najmanje posvećuje pažnje veliki dio mladih umjetnika. Bježi se u apstrakciju, umjesto da se oblikuje naša stvarnost... Razumije se da tu ne može biti govora o nekakvoj administrativnoj intervenciji. Ipak, javnost ne bi smjela biti pasivna prema tim problemima.“⁷² Kao što i sam Maršal oprezno priznaje, državni aparat nije mogao zaustaviti nefiguralne tendencije u umjetnosti i dizajnu, a krajem šezdesetih neki od najvažnijih novoizgrađenih spomenika po državnoj naredbi bili su čista apstrakcija. Tako će Tito osobno otkriti *Spomenik revoluciji naroda Moslavine* Dušana Džamonje 1967. godine, a godinu kasnije *Spomenik pobjedi naroda Slavonije* Vojina Bakića.⁷³ Unatoč suzdržanosti i ponekad otvorenoj nesnošljivosti političke elite prema apstraktnoj umjetnosti, ona će u Hrvatskoj tijekom šezdesetih godina doživjeti svoj vrhunac upravo u fenomenu Novih tendencija.

⁷² Denegri, Jerko. Politički napad na apstraktnu umjetnost početkom 1963. Pristupljeno: 28.8.2023. <<https://www.avantgarde-museum.com/hr/POLITICKI-NAPAD-NA-APSTRAKTNU-UMJETNOST-POCETKOM-1963~no4304/>>

⁷³ Jakovina, Tvrtko. Op. cit. 18 (bilj. 1)

7. Problem socijalizacije umjetnosti: od umjetničkog istraživanja do konceptualnog obrata

Kada govorimo o Novim tendencijama, u užem smislu imamo na umu pet izložbi održanih u Zagrebu u periodu od 1961. do 1973. godine. U širem smislu, one pored izložbi obuhvaćaju i predavanja Umberta Ecce, Abrahama Molesa, Giulia Carla Argana, Gilla Dorflesa i Filiberta Menne; zatim pokretanje međunarodnog časopisa *BIT International*; te umjesto *Tendencija 6*, simpozij *Umjetnost i društvo* koji se održao 1978. godine. Ovaj tekst, s obzirom na temu rada, u fokusu ima samo pet izložbi, iako ostali spomenuti momenti nisu ništa manje važni za potpuno razumijevanje fenomena Novih tendencija.

Jedan od glavnih inicijatora prve izložbe Novih tendencija bio je Almir Mavignier s prijedlogom ravnatelju zagrebačke Galerije suvremene umjetnosti Boži Beku i Matku Meštroviću da se priredi izložba umjetnika koji eksperimentiraju s novim idejama i novim materijalima, a to su bili Morellet, Grupa N, Castellani, Mack, Piene, Wilding, Gerstner, Pohl, Adrian, Zehringer i drugi. Sam Mavignier je također zaslužan i za naziv *Nove tendencije*, a koji potječe od naziva za jednu drugu izložbu – *Stogost, nove njemačke tendencije*, koja je održana 1959. u Milanu.⁷⁴ U vezi prve izložbe Novih tendencija Mavignier posebno ističe da se tada uočila „zapanjujuća srodnost eksperimenata umjetnika iz najrazličitijih zemalja, iako su ti umjetnici malo znali jedni o drugima ili se često uopće nisu poznavali.“ Nakon čega konstatira: „Taj nam je fenomen u Zagrebu po prvi put osvijestio egzistenciju međunarodnog pokreta u kojem umjetnost otkriva novu koncepciju koja eksperimentira s optičkim istraživanjem površine, strukture i objekta.“⁷⁵ Međutim, kada se pregleda katalog prve izložbe čini se kao da padaju u vodu prethodno izneseni zaključci o Novim tendencijama kao čisto konstruktivnoj umjetnosti. Naime, ovdje još uvijek govorimo o metafizičkoj i kontemplativnoj umjetnosti što Denegri objašnjava ovako: „Počeci pojedinih umjetničkih procesa uvijek su poletni, idealistički, čisti, a tako je bilo i s počecima Novih tendencija i s prvom zagrebačkom izložbom na samom izvoru ovog pokreta.“⁷⁶

Jedna od naznaka problema koji će na kraju i presuditi samom pokretu jasna je i iz samog naziva – *Nove tendencije* – koji je u pluralu čime se implicira da iako izložba pokriva srodne

⁷⁴ Denegri, Jerko. Op. cit. 215 (bilj. 5)

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid., 217

pristupe, oni nisu definirani nekim jasnim programskim odrednicama kao što je to recimo bio slučaj kod EXAT-ovaca. Tako će se do druge izložbe pokušati ponuditi odgovor i na taj problem.

Većina sudionika prve izložbe okupila se i na drugoj izložbi Novih tendencija koja se održala nekoliko mjeseci nakon Titovog prijekornog govora u Beogradu. Ovoga puta dolazi do promjene u samoj ideologiji rada, pa se sada o Novim tendencijama može govoriti kao o donekle homogenom pokretu. Upravo je drugom izložbom postavljen konstruktivistički okvir s kojim će se kasnije poistovjećivati čitav fenomen Novih tendencija. Međutim, taj (neo)konstruktivizam u svom fokusu ima suvremenost koja je obilježena ubrzanim napretkom tehnologije, serijskom proizvodnjom, te potrošačkim društvom. Nove tendencije su prvi umjetnički pokret koji je uzeo u obzir ove pojave koje su obilježile postratna društva diljem Europe, te ih učinio centralnom točkom svoje ideologije.⁷⁷ U predgovoru kataloga druge izložbe Matko Meštrović, koji će se upravo zbog ovog teksta smatrati ideologom čitavog pokreta Novih tendencija iznosi sljedeće: „Nove tendencije javile su se spontano u toj klimi koju je stara evropa prva osjetila. Pozitivan odnos spram naučnih spoznaja tradicija je pionira moderne arhitekture, neoplastičara, bauhausovaca koja je, premda se nije izživila, ostala živa. Živo je još bilo i pouzdanje u potencijalnu preobražavalačku moć tehnike i industrijalizacije, a ukorijenjena misao Marxove nauke činila je konstruktivnim pristup socijalnim promjenama i problemima. Bila je zato u evropi moguća i prva kritika i prva suprotstavljanja komponentama korupcije i otuđenja i odlučan zahtjev za demistifikacijom pojma umjetnosti i umjetničkog stvaranja, za raskrinkavanjem dominirajućeg utjecaja umjetničkog tržišta koje spekulira umjetnošću, tretirajući je kontradiktorno i kao mit i kao robu. Bila je moguća i težnja za prevladavanjem individualizma i duh kolektivnog rada; jasno je ispoljena i napredna politička orijentacija, a umjetnička problematika usredotočena je ne na pitanje unikatnog umjetničkog djela nego na plastično-vizuelna istraživanja s nastojanjem da se utvrde objektivne psihofizičke osnove plastičnog fenomena i vizuelne percepcije, isključujući tako unaprijed svaku mogućnost upletanja subjektivizma, individualizma i romantizma, čime su sve tradicionalne estetike opterećene. Razumljivo je da su odlučno prihvaćeni principi industrijske proizvodnje kao najefikasniji instrument način brze socijalizacije materijalnih i duhovnih vrijednosti, pa se prema tome i radovi nastoje koncipirati u tim terminima kako bi se učinili umnoživim i pristupačnim.“⁷⁸

⁷⁷ Ibid., 243-269

⁷⁸ Matko Meštrović, predgovor katalogu „*Nove tendencije 2*“ Zagreb. Galerija suvremene umjetnosti (1963.)

Dakle, Meštrovićevim programskim tekstom Nove tendencije su definirane kao socijalno angažirana grupa umjetnika koja kao temeljne probleme suvremenog društva, a onda naravno i umjetnosti, vidi individualizam i tržišnu spekulaciju. Rješenje ovih problema, Meštrović vidi u jačanju kolektivističke ideologije, a to će se po njemu najlakše postići serijskom proizvodnjom kojom se postiže inkluzivno, klasno ujednačeno i demokratsko društvo. Zanimljivo je ovdje primijetiti spominjanje Bauhauasa, kao primjer metode na koju se ugledaju i Tendencije. Naime, Bauhaus je osnovan 1919. u Weimaru, gradu koji će postati sinonim za njemački međuratni eksperiment s novim državnim uređenjem: Njemačka je po prvi puta u povijesti postala parlamentarna republika, a svim građanima je zagwarantirana pravna i socijalna jednakost. U samom djelovanju Bauhauasa ogleda se utjecaj nove socijaldemokratske ideologije, potreba da se u umjetnost što više uključi znanost, tehnologija i eksperiment kako bi se umjetnički predmet mogao serijski proizvoditi i tako doprijeti do svih građana. Slično kao i Bauhaus, Nove tendencije se u Hrvatskoj javljaju nakon niza promjena o kojima smo ovdje govorili, a kojima se Jugoslavija decentralizirala i modernizirala. Tako je na proljeće 1963. godine donesen novi Ustav s kojim je, nakon eksperimentalnog perioda, samoupravljanje postalo jedna od temeljnih odrednica države koja je u posljednjih dvadeset godina prešla put od narodne demokracije do socijalističke zajednice.

Unatoč Meštrovićevom programu, za drugu izložbu bi se moglo reći da je uvjetno homogena, jer će Meštrović odmah na početku uvodnog teksta napomenuti da se problemu pristupa s „*ambivalentnih pozicija*“, a pod tim se očito mislilo na razlike u odnosu prema tradicionalnim likovnim sredstvima. Tako se drugoj izložbi moglo pronaći ulje na platnu (primjerice Knifer i Mavignier) i reljef u drvu (Cruz-Diez, Picelj i drugi), ali i radovi s industrijskim materijalima (primjerice Bakić i Srnec) kao i u ovom smislu najnapredniji primjeri, a to su radovi s kinetičkim i svjetlosnim elementima (kod Moralleta, Graevenitza, Grazije Varisco itd.).⁷⁹ Pored likovne tehnike, najvažniji problem Novih tendencija jest problem socijalne funkcije umjetnosti. Naime, ako Nove tendencije žele, tipično avangardistički, ukinuti razliku između života i umjetnosti, postavlja se logično pitanje hoće li takva ideologija za posljedicu imati nestanak umjetnosti kao zasebne društvene činjenice? Po Meštroviću, umjetnost zato mora usvajati prirodnoznanstvenu metodologiju, mora nadići svakodnevno ljudsko iskustvo. Meštrović je pri tom svjestan da je nemoguće realizirati ono što se želi s Novim tendencijama mimo uvjeta koje diktira

⁷⁹ Denegri, Jerko. Op. cit. 270 (bilj. 5)

tržište na kojemu se definira vrijednost roba i usluga, pa tako i umjetnosti.⁸⁰ Ovaj stav se pokazao proročanskim, jer će se već 1965. godine u njujorškoj MoMA-i prirediti velika izložba *The Responsive Eye*, nakon čega će optička umjetnost (*op-art*) projedriti u likovni mainstream. Ovaj moment je bio ispit za Nove tendencije, jer će razlike unutar pokreta sada još više doći do izražaja.

Iako su s izložbom *The Responsive Eye* nastojanja artikulirana u okviru Novih tendencija dobila međunarodnu vidljivost, ona nije bila prihvaćena dobro od svih. Tako po Paolu Bonaiutou ona predstavlja simplifikaciju tih istraživanja, svodeći ih isključivo na fiziologiju, u ovom slučaju optiku. Kao odgovor na to, treća izložba će se iz plurala prebaciti u singularni oblik – *Nova tendencija 3* (1965.) – kako bi se naglasio pokušaj prevladavanja međusobnih razlika. Taj pokušaj se prema Enzu Mariu trebao sastojati u čvršćem povezivanju umjetnosti s industrijom, ne samo u tehničkom smislu, već i u ekonomskom. Naime, takav je stav tim jasniji ako uzmemo u obzir činjenicu da je Mari bio i dizajner, što je uostalom i uzrok Mavignierovog negodovanja da ovaj uopće sudjeluje na izložbi. Međutim, na kraju je Mari čak predložio i temu izložbe: *Divulgacija primjeraka istraživanja vizualne percepcije*. S obzirom na značaj i napredak postignut prethodnim izložbama, kao i činjenicom da su ideje Novih tendencija našle svoje mjesto i na svjetskom umjetničkom tržištu, nije se mogao očekivat veći napredak od ovako zamišljene treće izložbe. Kako se očito nisu mogle ostvariti ambicije stvaranja umjetnosti koja će preobraziti društvo, krenulo se u pravcu naglašavanja važnosti umjetničkog istraživanja. Jedan od istaknutijih sudionika Novih tendencija te godine bio je i Abraham Moles, pionir informacijskih znanosti, a koji je predložio se umjetnička istraživanja temelje na kibernetičkoj metodi, s obzirom na sve veću ulogu stroja u profesionalnim zadacima, ali i svakodnevnom životu ljudi.⁸¹

Iako treće okupljanje nije polučilo željene rezultate, ono je svojim inzistiranjem na istraživanju i strojnoj metodi ipak dalo za pretpostaviti da Nove Tendencije i dalje imaju kapaciteta za djelovanje u skladu s zadanom ideologijom. Tako će se 1969. godine dogoditi znatan pomak s događajem *Tendencije 4* kojemu će glavna preokupacija biti kompjuteri i vizualna istraživanja. Osim što su kompjuteri i digitalna tehnologija bili aktualna tema, po Meštroviću su možebitno predstavljali sredstvo dokidanja različitosti koje su toliko opterećivale Nove tendencije. S obzirom da su kompjuteri programirani logičkim jezicima, oni dovode do racionalnih rezultata kojima se ovdje teži, a nasuprot iracionalnim i individualnim postupcima. Međutim, još jednom se ovdje

⁸⁰ Ibid., 279

⁸¹ Ibid., 287-295

pokazuje koliko su Nove tendencije malo uzimale u obzir društvenu zbilju, mimo znanstvenog i tehnološkog. Tako za Denegrija ovakvi pozivi na racionalnost nakon iskustava šezdesetosme predstavljaju „*neshvatljivo mimoilaženje realnosti povijesnog trenutka*“.⁸² Iako je odabir teme kompjutora u jednu ruku bio progresivan čin kojim se pokazivao interes za budućnost društva i umjetnosti, on se nije pokazao plodonosnim jer umjetnici nisu imali potrebna znanja da se dublje pozabave ovom temom ili barem ne na onaj način kako se to očekivalo. Ipak, vrijednost *Tendencija 4* je da su uspjele okupiti sve pionire digitalne umjetnosti. Pri tome se mogu identificirati dvije linije onih koji se okupljaju oko ove nove umjetničke tehnike, s jedne strane su to oni koji su po vokaciji umjetnici poput Neesa, Nolla, Alslebena, Nakea, Csurija, Leccija, Mazeija, Milojevića i Zajeca. Druga pak linija je, očekivano, ona prirodoznanstvena. Tako Vladimir Bonačić, inženjer elektrotehnike s Instituta Ruđer Bošković, za *Tendencije 4* izrađuje programibilnu svjetlosnu instalaciju na robnoj kući NAMA na Kvaternikovom trgu u Zagrebu, a koja će dobiti i jednu od nagrada žirija. Važnost Bonačićevog displeja nadilazi sam koncept četvrtog okupljanja, odnosno kako to ističe Silva Kalčić „Bonačić je svojim kompjuterski generiranim instalacijama u javnom prostoru barem nakratko ostvario utopiju što su je početkom 1960-ih zacrtali Matko Meštrović i ostali teoretičari Novih tendencija: rad je egzaktan, znanost je humanizirana, umjetnost je oznanstvljena, rad je ostvaren primjenom stroja. Programiranjem namjenskog softvera i konstruiranjem novog hardvera moguće ga je multiplicirati, društveno je aktivan i demokratski, i čak ima upotrebnu funkciju na razini gradske rasvjete.“⁸³ Iako je Bonačićev rad dao činjeničnu potkrjepu ideologiji Novih tendencija, promjene koje su uzele maha na Zapadu neće više davati za pravo onima koji su budućnost društva vidjeli u njegovoj tehnologizaciji. Zajedno sa generacijom šezdesetosmaša nastupilo je „*veliko odbijanje*“ suvremenog industrijskog društva. Kada govorimo o umjetnosti rješenje će se pokušati naći u okviru novih, međusobno srodnih fenomena međunarodne umjetnosti, a čija će se domaća pojavnost objediniti pod terminom *nova umjetnička praksa*.⁸⁴

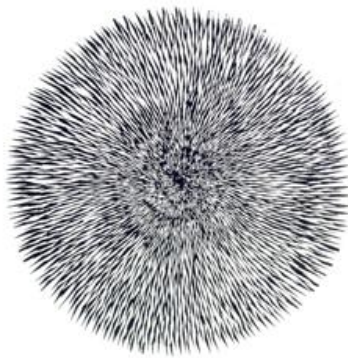
⁸² Ibid., 304

⁸³ Kalčić, Silva. „*Svijet prema labirintu: eseji o visokoj moderni i postmodernizmu 1970-ih i 1980-ih*“ Zagreb. ULUPUH (2017.): 174

⁸⁴ Denegri, Jerko. Op. cit. 321 (bilj. 5)



Slika 11. Otto Piene, Odimljena slika (1961.), na prvoj izložbi Novih tendencija (1961.)



Slika 12. Miroslav Šutej, Bombardiranje očnog živca II (1963.), na izložbi Nove tendencije 2 (1963.)



Slika 13. Vladimir Bonačić, Instalacija na robnoj kući NAMA na Kvaternikovom trgu u Zagrebu; DIN.PR18 (1969.)

8. Kustoska praksa kao odgovor na komodifikaciju umjetnosti

Utopijski program Novih tendencija opravdano im je priskrbio titulu „posljednje avangarde“. I zaista, one dijele mnogo toga zajedničkog s predratnim konstruktivizmom, kako na razini ideologije, tako i jezika. Međutim, kao i predratne konstruktivističke avangarde, Nove tendencije su se pokazale preoptimistične i uskogrudne. Kao što će Dubček 1968. godine zazivati *socijalizam s ljudskim licem*, isto će se zahtijevati i u umjetnosti. Unatoč naporima, ove četiri izložbe nisu uspjele stvoriti homogen pokret. Pluralizam se ubrzo se pretvorio u relativizam koji je nespojiv s tako ambicioznim ciljevima koje je artikulirao Meštrović 1963. godine. Krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih za likovnu je scenu u Jugoslaviji presudna pojava omladinske subkulture zbog čega će u tom periodu s djelatnošću započeti Galerije Studentskih centara u Zagrebu, Beogradu i Novom Sadu. Mada je opet riječ o identičnim procesima kao na zapadu Europe, u Jugoslaviji je ova pojava bila kontrolirana. Galerije SC-ova su zapravo rezultat getoizacije kojom je država nastojala ograničiti utjecaj kulture mladih na ostatak društva, ali zato su bile i pristojno financirane od te iste države.⁸⁵ Represija nad studentima se osobito pojačala uslijed Hrvatskog proljeća 1971. godine, a koje je najavilo da je došao kraj priči o politički stabilnoj i prosperitetnoj Jugoslaviji 60-ih godina. U takvim uvjetima, voditelj zagrebačke Galerije SC Želimir Košević uspijeva napraviti pomak od margine do samog središta likovne scene u Hrvatskoj zahvaljujući suradnji s mladim umjetnicima poznatijima i kao *novi zagrebački plastičari*.⁸⁶ Tako će se u Galeriji SC 1969. godine prirediti samostalne izložbe Brace Dimitrijevića i Dalibora Martinisa, a tijekom 1970. godine izložbe Sanje Iveković, Gorkog Žuvele, Jagode Kaloper i Dejana Jakanovića. Već 1971. godine u haustoru u Frankopanskoj ulici Braco i Nena Dimitrijević priredit će i prvu izložbu konceptualne umjetnosti u Hrvatskoj. Početak sedamdesetih na domaćoj likovnoj sceni tako će obilježiti pojava prve generacije konceptualnih umjetnika upravo zahvaljujući Galeriji SC kao jednom od uporišta nove umjetničke prakse. Identični procesi se odvijaju i u drugim jugoslavenskim sredinama, pa će 1971. godine na Biennalu mladih u Parizu jugoslavensku selekciju činiti isključivo konceptualni umjetnici.⁸⁷

⁸⁵ Kolečnik, Ljiljana. Op. cit. 183-184 (bilj. 8)

⁸⁶ Ibid., 189

⁸⁷ Kolečnik, Ljiljana. „Konceptualna umjetnost i radikalne društvene promjene 1960-ih godina“ u: „Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898. – 1975.“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana; Prelog, Petar. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. (2012.): 412

Sredinom 1973. održat će se posljednja izložba Novih Tendencija – *Tendencije 5*, a na kojima se potvrđuje promjena paradigme u međunarodnoj i domaćoj umjetnosti. Naime, pored kompjuterskih vizualnih istraživanja, uvodi se i sekcija konceptualne umjetnosti. Iako su to dvije naizgled različite metodologije, na Tendencijama 5 radovi s jednog i drugog područja povezuju se misaonim kriterijem, nasuprot osjetilnim. Tako za Nenu Dimitrijević „Apstrakcija nije forma prezentacije nego sustav mišljenja, pa apstraktnost djela ne proistječe iz pojednostavljenja vizuelnog predloška nego iz množine nevizuelnih, misaonih podataka koje taj oblik sadrži. Po toj se definiciji na jednakom stupnju apstraktnosti mogu naći figurativna slika, brončana skulptura i tipkani tekst ako su praćeni potrebnim kvantitetom misaonih implikacija, koje nisu nužno uvjetovane njihovim obličjem.“⁸⁸ Treba primijetiti da se ovim zaključkom ne završava samo razdoblje Novih tendencija, već i razdoblje visokog modernizma u hrvatskoj umjetnosti, s obzirom da je Gorgona prestala s radom još 1966. godine.

Iako je kasnija faza Novih tendencija s jedne strane razotkrila manjkavosti neokonstruktivističke ideologije, s druge strane obilježit će je širenje organizacijske strukture koju su činili umjetnici, umjetničke grupe i teoretičari umjetnosti.⁸⁹ Tako zbog specifičnog oblika povezivanja različitih aktera Darko Fritz definira Tendencije kao „*dinamični međunarodni network*“.⁹⁰ Za uvođenje takvih praksi kod nas, zaslužan je Matko Meštrović koji će putem izravnih kontakata pripremati prve dvije izložbe Novih tendencija. Takav pristup, bez institucionaliziranih oblika suradnje, upotrebljavat će i Želimir Košćević zbog čega Galerija SC postaje jedno od glavnih žarišta zagrebačke umjetničke scene sedamdesetih.⁹¹

Pored samostalnih izložbi zagrebačkih plastičara, Košćević je zaslužan i za druge značajne izložbene koncepte i eksperimente u Galeriji SC. Tako 1966. godine započinje seriju izložbi *Imagarni muzej* u kojoj jukstaponira razne deponirane muzejske predmete koji nisu bili prezentirani široj javnosti. Tako u Košćevićevim ranim izložbenim akcijama Sanja Horvatinčić prepoznaje „tendenciju prema demistifikaciji umjetničkog djela i njegovog približavanja

⁸⁸ Denegri, Jerko. Op. cit. 323 (bilj. 5)

⁸⁹ Kolečnik, Ljiljana. „*The Transition of New Tendencies from Neo-Avant-Garde Subculture to Institutional Mainstream Culture. An Example of Network Analysis.*“ u: „*Modern and Contemporary Artists' Networks. An Inquiry into Digital History of Art and Architecture*“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana; Horvatinčić, Sanja. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. (2018.): 88

⁹⁰ Fritz, Darko. „*Nove tendencije/New Tendencies*“ Oris 54 (2008.): 176

⁹¹ Kolečnik, Ljiljana. Op. cit. 401 (bilj. 83)

publici.“⁹² Značajan korak prema deinstitucionalizaciji kustoske prakse Košćević će napraviti s otvaranjem problema odnosa prostora i predmeta, odnosno naše percepcije tog odnosa. Tako će se 20. listopada 1967. godine u Galeriji SC prirediti *Hit parada*, izložba ambijenata Mladena Galića, Ante Kuduza, Ljerke Šibenik i Miroslava Šuteja. Za ovu četvorku Košćević ističe da „pripadaju onoj generaciji koja je napokon uspjela razbiti čvrsti front lirske apstrakcije, enformela, art-bruta i nadrealizma“, a koji su unatoč nekada svojoj značajnoj ulozi u umjetnosti „postali konzervativna snaga koja sprečava nadiranje novih i svježih ideja.“⁹³ Provokativnost ovog eksperimenta počiva upravo u evidentnoj iščašenosti u odnosu prostor – predmet, a zbog čega se čovjek kao nosioc tog odnosa dovodi u situaciju preispitivanja svog znanja, a onda i uvriježene ideologije.⁹⁴ Na primjeru *Hit parade* vidimo ono o čemu će Nena Dimitrijević govoriti šest godina kasnije na *Tendencijama 5*: više nije važna oblikovna vrijednost umjetničkog predmeta, već misaoni postupak, ono što se s tim predmetima radi i koje implikacije proizlaze iz takvog tretmana. Da je zaista riječ o, za ono vrijeme i za tu sredinu, radikalnom eksperimentu, govori i reakcija publike koja je mislila da je pozvana uništiti izložbeni postav, što se upravo i dogodilo odmah na dan otvorenja. Tako *Hit paradu* domaća povijest umjetnosti pamti kao drugi *happening*, iako spontanog karaktera. Naime, samo nekoliko mjeseci ranije Tomislav Gotovac, Hrvoje Šercar i Ivo Lukas u jednom podrumu u Ilici priredili su *Happ naš – Happening*.⁹⁵

Hit paradom Košćević je dakle pokušao tipično (neo)avangardistički problematizirati uvriježenu definiciju umjetničkog predmeta. Međutim, ovakva strategija nije bez ikakvoga korijena u domaćoj umjetnosti. Tako Zvonko Maković opaža kontinuitet od EXAT-a 51, a u čijem Manifestu, kao što smo to prije vidjeli, upravo stoji „davanje eksperimentalnog karaktera radu, budući da se bez eksperimenta ne može zamisliti progres kreativnog pristupa na području likovnih umjetnosti.“⁹⁶ Uostalom svaka od ovdje obrađenih izložbi nosi sa sobom jedan novi vid eksperimentiranja i napretka u propitkivanju temeljnih koncepata likovne umjetnosti. Prisjetimo li se također i predgovora *Salonu 54* u kojem se traži aktivnije učešće likovnih teoretičara u

⁹² Horvatinčić, Sanja. „Inovacije u kustoskim praksama Želimira Košćevića u počecima rada Galerije Studentskog centra u Zagrebu 1966.-1973.“ Diplomski rad. Sveučilište u Zagrebu: Filozofski fakultet (2010.): 44

⁹³ Košćević, Želimir. „Ispitivanje međuprostora“ Zagreb. Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba (1978.): 133

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Marjanić, Suzana. „Happening, što je to?: primjer – lokalna scena.“ *Kazalište XVI*, br. 55/56 (2013.): 53-54

⁹⁶ Maković, Zvonko. „Najmlađa generacija jugoslavenskih plastičara: novi ambijenti, siromašna i konceptualna umjetnost“ *Život umjetnosti* 14 (1971.): 56

organizaciji izložbenih postava, onda pojava Želimira Košćevića predstavlja prijeloman, ali i logičan ishod napora poduzimanih od pedesetih godina naovamo.

Iduća važna izložba Galerije SC – *Izložbu žena i muškaraca* (1969.) u kojoj su posjetitelji pozvani da razgledaju jedni druge. Dakle, dok smo kod *Hit-parade* imali nekakve predmete na izložbi, ovdje koncept izložbe počiva na identitetu posjetitelj – umjetnički predmet, jer posjetitelj jest taj umjetnički predmet kojega ovdje treba razgledati. Da umjetnički predmet može biti nešto što uopće nije izvorno mišljeno kao umjetnost pokazao nam je još Marcel Duchamp dokazujući intencionalnost estetskog suda. Sadržajno ova izložba kao i svaka izložba sastoji se od predmeta, ali poništavanjem razlike između predmeta i posjetitelja tim je izraženije poništavanje razlike između života i umjetnosti. Tako Košćević u predgovoru izložbi kaže: „Svaka galerijska i kulturna institucija uopće radi na tome da uveća uvjerenje o poetskoj važnosti ljudskog djela. Znajući da je svaki od vas na neki način to djelo, okupili smo vas da biste se međusobno još jednom uvjerali o vašoj važnosti. Sigurni u nju odlučili smo da vam u ovom trenutku omogućimo čistu prisutnost, prisutnost bez obaveza: budite jednostavno ona tiha strast koja vas vodi na razgovore, u ogovaranja, koja vas vodi na ručak, na spavanje, na djelo i u san. Živite ovdje intimno sa svojim idejama, pa makar ih i ne imali. Osjećajte se već prema svojem smislu za društveno uređenje. Budite zaboga, izložba.“⁹⁷ Košćević će nastaviti s preispitivanjem institucionalne definicije umjetničkog predmeta kroz izložbu *Poštanska pošiljka* (1972.) na kojoj radovi s pariškog bijenala mladih pristižu kao pošiljke u Galeriju SC, gdje su izloženi bez da su otpakirani.⁹⁸ *Akciju Total* (Zagreb i Beograd, 1970.) zajednički realiziraju Košćević, Boris Bučan i Davor Tomičić tako što se prolaznicima dijeli letak naslovljen *Nacrt dekreta o demokratizaciji umjetnosti*, a u kojem se navodi sljedeće: „1. Ukida se: slikarstvo, kiparstvo, grafičarstvo, primijenjene umjetnosti, industrijsko oblikovanje, arhitektura i urbanizam 2. Zabranjuje se nadalje: svaka djelatnost na području povijesti umjetnosti, a posebice takozvana likovna kritika 3. Obustavljaju se: sve izložbe u svim galerijama, muzejima, izložbenim i umjetničkim paviljonima.“⁹⁹ Iz teksta u kojem se obrazlože dekret, kao posebno važan izdvajam sljedeći dio: „Institucionalizirani oblici prezentiranja umjetnosti moraju biti postepeno ukinuti. Galerije, muzeji, izložbene dvorane, paviljoni, moraju postati domovi aktivne umjetnosti, domovi kulture, njihove fizičke osobine

⁹⁷ Košćević, Želimir. Op. cit. 137 (bilj. 89)

⁹⁸ Matičević, Davor. „Zagrebački krug“ u: „Nova umjetnička praksa“ (ur.) Susovski, Marijan. Zagreb. Galerija suvremene umjetnosti (1978.): 22

⁹⁹ Košćević, Želimir. Op. cit. 143 (bilj. 89)

(nakriti prostor) trebaju se koristiti samo u slučaju kiše, snijega i ostalih vremenskih nepogoda, ili tada, kada to specifičnost materijala nalaže. Kulturno–povijesni, naučni i umjetnički materijal treba revalorizirati po novim kriterijima, te ono što može biti od opće koristi iznijeti na tramvajske stanice, tržnice, šetališta, u disko–klubove, tvornice i robne kuće.“¹⁰⁰

U isto vrijeme dok *Akcijom Total* Košćević zaziva deinstitucionalizaciju umjetnosti u svom najradikalnijem obliku – tražeći ukidanje postojećih kulturnih institucija ne samo kao djelatnih organizacija, već i napuštanje njihovih prostora – kao voditelj Galerije SC, upravo pokušava realizirati te ideje kroz već spomenute izložbe novih zagrebačkih plastičara. Tako će Davor Matičević kao specifikum tih izložbi navesti sljedeće: „Premda realizirani u prostoru galerije, ti su radovi mogli biti realizirani i u bilo kojem drugom prostoru u gradu. Neki su od autora zamišljali protezanje tih ambijenata i izvan galerije u otvoreni prostor (Martinis, Kaloper), a jedino je plastično crijevo Gorkog Žuvele bilo proneseno ulicama gradskog centra.“¹⁰¹ Dakle, vidimo da je s Košćevićem započelo jedno novo poglavlje na domaćoj likovnoj sceni – umjetnost koja se događa na javnom gradskom prostoru, umjetnost i izložba kao *event* – što će svoj vrhunac doživjeti sa drugom generacijom konceptualnih umjetnika, odnosno *Grupom šestorice autora* koja s radom započinje polovinom sedamdesetih godina. Kustoska praksa Želimira Košćevića može nam dakle poslužiti kao svojevrsan *case study* deinstitucionalizacije umjetnosti. Njegova želja da demistificira umjetnički predmet započela je s poigravanjem deponiranom muzejskom građom, zatim su uslijedile izložbe ambijenti, da bi konačno iz Galerije SC na gradsku ulicu, na kojoj se odvija svakodnevni život običnih ljudi, izašlo Žuvelino plastično crijevo. Čini se da je tako Košćevićeva kustoska praksa uspjela u onome u čemu su čitavo vrijeme pokušavale Nove tendencije – da se umjetnost integrira u društvo. Tako će na *6. Zagrebačkom salonu* 1971. godine biti oformljena posebna sekcija *Prijedlog*, a čiji će isključivi predmet zanimanja upravo biti *grad kao prostor plastičkog zbivanja* – koncept za koji je opet zaslužan Košćević. Značaj *Prijedloga* za tadašnju likovnu scenu jasno je naglašen u osvrtu Zvonka Makovića koji kaže sljedeće: „napokon je srušen (donekle) mit o Umjetnosti kao sakraliziranoj djelatnosti zatvorenoj u hladne prostorije muzeja i galerija – hramova i riznica Umjetnosti; poljuljano je vjerovanje da je umjetnost stalna ili bar dugotrajna estetska vrijednost u čije polje prodiru samo posvećeni, oni koji iz bilo kojih pobuda hodočaste u mramorne palače izložbenih dvorana, u prašne muzeje gdje sve izloženo

¹⁰⁰ Ibid., 145

¹⁰¹ Matičević, Davor. Op. cit. 23 (bilj. 94)

dobiva i svoju merkantilnu, kupoprodajnu vrijednost koja je osnova buržoaske umjetnosti i buržoaskog društvenog sistema uopće.¹⁰² Dakle, premještanjem umjetnosti iz izložbenih prostora na gradske ulice, Košćević konačno rješava problem institucionalizacije umjetnosti, a koja se na Zapadu, odnosno *buržoaskom društvenom sistemu*, očituje kroz njenu komodifikaciju. Tako Ivana Bago kustosku praksu Želimira Košćevića vidi kao proces prevođenja, ne samo između umjetničke i kustoske prakse, već i između međunarodnog i lokalnog konteksta.¹⁰³ Takvi se postupci upravo mogu iščitati iz koncepata *Izložbe muškaraca i žena* i *Poštanskih pošiljki*, a kod kojih se dematerijalizacija umjetnosti nudi kao odgovor na tretman umjetnosti u kapitalističkom sistemu. Pri tom Bago naglašava kako se kod oba primjera prepoznaje „otpor tržišnoj i kapitalističkoj logici unatoč nepostojanju razvijenog sistema tržišta i korporativnog sponzorstva umjetnosti u Jugoslaviji“, zbog čega je „taj otpor često okrenut prema umjetnosti Zapada, ili onome što se očituje kao negativan utjecaj Zapada.“¹⁰⁴

Kako je u Europi i Americi krajem šezdesetih godina nezadovoljstvo materijalističkom zapadnjačkom kulturom kulminiralo, jedan od odgovora na problem bit će i pojava konceptualne umjetnosti kao preobrazbe materijalizirane umjetnosti u teoriju o umjetnosti. Košćevićeva kustoska praksa dakle polazi od istih pretpostavki jer kao što umjetničke prakse sedamdesetih godina ne zahtijevaju dematerijalizaciju radi dematerijalizacije same, onda se ni Košćevićeva kustoska praksa ne može u potpunosti razumjeti bez njenih etičkih implikacija. Tako je na podnožju letka za *Izložbu žena i muškaraca* stajala sljedeća napomena: „hegelijanska skepsa i riječ o kraju umjetnosti doživjet će na ovom mjestu, hic et nunc, svoj poraz.“ Za Hegela umjetnost je realizacija ideje u osjetilnom mediju, i zbog toga je najniži oblik očitovanja apsolutnog duha. Zato će nakon pomne povijesne analize gotovo svih područja umjetničkog stvaralaštva ustvrditi da je nastupio *kraj umjetnosti*. Pojava konceptualnog izraza će definitivno pobiti Hegelovu ideju jer je dokazala da je umjetnost sposobnija nego ikada prije artikulirati teorijski stav. Tako i Košćevićeva kustoska praksa dosljedno preispituje ne samo temeljne pojmove umjetnosti, već čitav jedan vrijednosni sistem koji je umjetnost otuđio od čovjeka.

¹⁰² Maković, Zvonko. „*Sekcija Prijedlog. Grad kao prostor plastičkog zbivanja. 6. Zagrebački salon.*“ *Život umjetnosti* 17 (1972.): 97

¹⁰³ Bago, Ivana. „*Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća.*“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 36 (2012.): 236

¹⁰⁴ *Ibid.*, 240

Tijekom sedamdesetih, pod Košćevićevim vodstvom, Galerija Studentskog centra bit će prepoznata kao mjesto inovativnih pristupa u umjetnosti i kulturnom menadžmentu. Tako će se izložbene aktivnosti tijekom 1975. godine javnosti predstaviti sa serijom od šest plakata koje je osmislio Boris Ljubičić vođen konceptom *plakat je samo papir*. Ljubičić, danas međunarodno priznati dizajner, tada je bio na početku svoje karijere. Eksperimentalan i često ekspresivan pristup pokazat će već u svojim prvim radovima, poput plakata za *7. Zagrebački salon*, 1972. godine ili upravo spomenutih radova za Galeriju SC. Prvi u toj seriji plakata nastaje za izložbu *Poljska avangarda* koji Ljubičić radi u dvije varijante – jednobojnoj (crnoj) bez dodataka i dvobojnoj s dodatcima. Spomenuti dodatak je izveden poput crteža u crvenoj boji, a asocira na vršak muškog spolovila. Takva „vulgarna“ dvobojna varijanta trebala je potaknuti osudu prolaznika i policije¹⁰⁵, a ova druga, kako kaže sam Ljubičić, „potala je prolaznike da i sami nešto dodaju, no uglavnom se nisu usuđivali. Iako je plakat samo papir!“¹⁰⁶ Mnogo godina kasnije u jednom intervjuu Ljubičić će na pitanje „Ima li dizajner svoj alat?“ odgovoriti: „Nema, dizajn je način mišljenja.“¹⁰⁷ I doista, umjetnost je nakon šezdesetosmaške kulturne revolucije i pojave konceptualnog izraza, dobila zasluženi tretman. Umjetnost je postala *način mišljenja*, što će u našem kulturnom prostoru, kako smo imali priliku vidjeti, jasno artikulirati Nena Dimitrijević na posljednjem izdanju *Novih tendencija*. U tom smislu, kustoska praksa Želimira Košćevića nudi umjetnost koja je izuzeta od logike tržišta i koja, hegelijanskoj skepsi usprkos, dokazuje da je supstrat umjetnosti uvijek mišljenje.

¹⁰⁵ Muzej za umjetnost i obrt. Pristupljeno 5.9.2023. <<https://athena.muio.hr/?object=linked&c2o=57265>>

¹⁰⁶ Ljubičić, Boris. „*Samo plakati/Only posters*“ Zagreb. Muzej za suvremenu umjetnost (2014.): 62

¹⁰⁷ Hrvatsko dizajnersko društvo. 5.9.2023.< <http://dizajn.hr/blog/boris-ljubitic-ima-li-dizajner-svoj-alat-nema-dizajn-je-nacin-misljenja/>>



Slika 14. Uništavanje postava Hit parade (1967.), Galerija SC



Slika 15. Prva samostalna izložba Gorkog Žuvele (1970.), Galerija SC



Slika 16. Boris Ljubičić, Plakat za izložbu *Poljska avangarda* (1975.)

Zaključak

U ovom radu nastojao sam izdvojiti one izložbe, u periodu od 50-ih do prve polovine 70-ih godina 20. stoljeća, kod kojih se jasno artikuliraju problemi u domaćoj umjetnosti u tom razdoblju. Krajem četrdesetih godina, kada dolazi do raskida sa Sovjetskim savezom, jugoslavenska likovna scena ulazi u razdoblje dekonstrukcije socrealizma. Doduše, taj proces, barem što se likovne kritike tiče, neće biti precizno okončan s obzirom da će pojava geometrijske apstrakcije u ranim 50-im godinama još uvijek imati svoje ideološke neprijatelje. Međutim, zahvaljujući otvaranju Jugoslavije Zapadu, apstrakcija je sve više prodirala u likovni *mainstream*. Još duže nego u likovnoj kritici, negativan stav prema apstrakciji zadržao se u političkom vodstvu bivše države, ali na koncu će se nefigurativna umjetnost naći i među važnim državnim narudžbama, poput spomenika kojima se komemorirao narodnooslobodilački pokret. Prva će se na udaru socrealističke kritike naći geometrijska apstrakcija, u čemu se posebno ističe Grgo Gamulin koji problem apstrakcije gura do područja etike. Međutim, prva izložba četvorice EXAT-ovih slikara bila je i prilika za nova imena likovne kritike Bašičevića i Putara, a s kojima započinje novo razdoblje u hrvatskoj umjetnosti u kojemu će likovni teoretičari preuzimati sve veću ulogu što će na kraju i deklarirati programskim tekstom u predgovoru kataloga riječkog Salona 54. Projekti poput riječkog Salona i prve didaktičke izložbe o apstraktnoj umjetnosti omogućili su da se nakon perioda zanemarivanja predratnih iskustava u umjetnosti kod domaće likovne scene, ali i šire javnosti obnovi interes za modernizmom. Međutim, geometrijska apstrakcija je počela gubiti svoju dominaciju u drugoj polovini pedesetih godina u korist gestualne apstrakcije. Premda je enformel bio popularan i u drugim jugoslavenskim sredinama, upravo će se okviru hrvatskog enformela otvoriti poseban problem materijala u umjetnosti. Rješenje ovog problema Ivo Gattin vidi u radikalnim, za slikarstvo netipičnim, postupcima poput korištenja „neumjetničkih“ materijala, paljenja, narušavanja geometrije, a zbog čega ga možemo identificirati kao prethodnika poetike koju će jasnije razraditi Gorgona, kao i konceptualne umjetničke prakse sedamdesetih godina. Međutim, tijekom šezdesetih godina uočeni su problemi koji proizlaze iz takve poetike, a problem se prvenstveno sastojao u tome što je takva umjetnost bila otuđena od društvene zbilje. Rješenje se ponudilo u okviru pokreta Novih tendencija. Umjetnici i teoretičari okupljeni oko tog pokreta nastojali su stvoriti ideologiju za zajedničko djelovanje bez obzira na različite nacionalne kontekste. Konkretno, umjetnost se trebala orijentirati na prirodnoznanstvena istraživanja i tehnologiju, odnosno morala je sama usvojiti istraživačku metodologiju. Unatoč ambiciozno

zamišljenom programu, Nove tendencije nisu uspjevale riješiti problem socijalizacije umjetnosti, a nisu se uspjele ni pomiriti različita mišljenja sudionika o položaju umjetnosti u kapitalističkim društvima, naročito nakon što su se neki rezultati Novih tendencija uspjeli upisati u popularna umjetnička strujanja. Društvene promjene nakon 1968. godine, za sobom su vukle i promjene u umjetničkim praksama koje su s vremenom priznali i sudionici posljednjih Tendencija tako što su uveli posebnu sekciju konceptualne umjetnosti. Pojava nove generacije umjetnika, odnos novih umjetničkih praksi, kao i dolazak kustosa Želimira Košćevića na čelu Galerije SC označit će jedno novo poglavlje u domaćoj umjetnosti. Konačno će se ponuditi uvjerljiv odgovor na probleme deinstitutionalizacije i socijalizacije umjetnosti. Problemi početaka izložbenih postava suvremene umjetnosti održavaju dinamične promjene koje su se zbivale kako u Jugoslaviji, tako i na međunarodnom planu. Pojava EXAT-a 51, kao i projekti poput *Salona 54* i *Prve didaktičke izložbe* rezultat su potrebe da se nakon – za razliku od drugih država u istočnom bloku – kratkog perioda socrrealističkog diktata obnovi domaća modernistička tradicija, odnosno da se afirmira apstrakcija, te da se promovira eksperiment u umjetnosti. Takva poetika visokog modernizma postat će s vremenom nepopularna (do pojave retroavangarde) zbog razočarenja u oblike umjetničkog djelovanja koji nisu mogli riješiti problem socijalizacije umjetnosti, kao i njene komodifikacije – čemu je domaća likovna scena svjedočila promatrajući aktualnosti na Zapadu.

Bibliografija

Ambrozić, Katarina; Bašičević, Mića; Putar, Radoslav; Šijanec, Fran; Vižintin, Boris. „Salon 54, Pobude i organizacija“ u: „Izložba suvremenog kiparstva i slikarstva FNRJ – Salon 54“ (katalog izložbe). Rijeka. Galerija likovnih umjetnosti Rijeka (1954.)

Bago, Ivana. „Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća.“ Radovi Instituta za povijest umjetnosti, br. 36 (2012.)

Denegri, Jerko. „Radikalni enformel Ive Gattina i Eugena Feller“ Ars Adriatica , br. 6 (2016.)

Denegri, Jerko. „Umjetnost konstruktivnog pristupa. EXAT-51 i Nove tendencije“ Zagreb. Horetzky (2000.)

Fritz, Darko. „Nove tendencije/New Tendencies“ Oris 54 (2008.)

Hegedušić, Krsto. „Riječ o kritici i organizacije kritike“ Republika: časopis za književnost i umjetnost 6, br. 2 (1950.)

Horvatić, Dubravko. „Djelo Ive Gattina“ Život umjetnosti 29/30 (1980.)

Horvatinčić, Sanja. „Inovacije u kustoskim praksama Želimira Koščevića u počecima rada Galerije Studentskog centra u Zagrebu 1966.-1973.“ Diplomski rad. Sveučilište u Zagrebu: Filozofski fakultet (2010.)

Jakovina, Tvrtko. „Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji od 1945. – 1974.“ u: „Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. Muzej suvremene umjetnosti (2012.)

Kalčić, Silva. „Svijet prema labirintu: eseji o visokoj moderni i postmodernizmu 1970-ih i 1980-ih“ Zagreb. ULUPUH (2017.)

Kolečnik, Ljiljana. „Hrvatska poslijeratna moderna umjetnost u jugoslavenskom kontekstu“ u: „Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. Muzej suvremene umjetnosti (2012.)

Kolečnik, Ljiljana. „Hrvatska poslijeratna umjetnost – konflikti i kontroverze“ u: „Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898. – 1975.“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana; Prelog, Petar. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. (2012.)

Kolečnik, Ljiljana. „Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina godina“ Zagreb. Institut za povijest umjetnosti (2006.)

- Kolešnik, Ljiljana.** „Konceptualna umjetnost i radikalne društvene promjene 1960-ih godina“ u: „Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898. – 1975.“ (ur.) Kolešnik, Ljiljana; Prelog, Petar. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. (2012.)
- Kolešnik, Ljiljana.** „Problem recepcije geometrijske apstrakcije u Hrvatskoj umjetnosti 50-ih godina.“ *Život umjetnosti* 71/72, br. 1 (2004.)
- Kolešnik, Ljiljana.** „The Transition of New Tendencies from Neo-Avant-Garde Subculture to Institutional Mainstream Culture. An Example of Network Analysis.“ u: „Modern and Contemporary Artists' Networks. An Inquiry into Digital History of Art and Architecture“ (ur.) Kolešnik, Ljiljana; Horvatinčić, Sanja. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. (2018.)
- Košević, Želimir.** „Ispitivanje međuprostora“ Zagreb. Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba (1978.)
- Leček, Suzana.** „Likovna umjetnost u društvenom životu Hrvatske 1945—1947.“ *Časopis za suvremenu povijest* 22, br. 1-2 (1990.)
- Ljubičić, Boris.** „Samo plakati/Only posters“ Zagreb. Muzej za suvremenu umjetnost (2014.)
- Maković, Zvonko.** „Najmlađa generacija jugoslavenskih plastičara: novi ambijenti, siromašna i konceptualna umjetnost“ *Život umjetnosti* 14 (1971.)
- Maković, Zvonko.** „Sekcija Prijedlog. Grad kao prostor plastičkog zbivanja. 6. Zagrebački salon.“ *Život umjetnosti* 17 (1972.)
- Marjanić, Suzana.** „Happening, što je to?: primjer – lokalna scena.“ *Kazalište XVI*, br. 55/56 (2013.)
- Matičević, Davor.** „Zagrebački krug“ u: „Nova umjetnička praksa“ (ur.) Susovski, Marijan. Zagreb. Galerija suvremene umjetnosti (1978.)
- Matko Meštrović.** Predgovor katalogu „Nove tendencije 2“ Zagreb. Galerija suvremene umjetnosti (1963.)
- Prelog, Petar.** „Refleksi povijesnih avangradi“ u: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898. – 1975.*“ (ur.) Kolešnik, Ljiljana; Prelog, Petar. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. (2012.)
- Putar, Radoslav.** „Crne teme na izložbi Ive Gattina“ u: „Radoslav Putar. Likovne kritike, studije i zapisi 1950-1960“ (ur.) Kolešnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. AICA – hrvatska sekcija (1998.)

Putar, Radoslav. „Izložba grupe EXAT 51“ u: „Radoslav Putar. Likovne kritike, studije i zapisi 1950-1960“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. AICA – hrvatska sekcija (1998.)

Putar, Radoslav. „Izložba slika Ive Gattina u Salonu ULUH“ u: „Radoslav Putar. Likovne kritike, studije i zapisi 1950-1960“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. AICA – hrvatska sekcija (1998.)

Putar, Radoslav. „Međaši pod travom (I). Marginalije uz eksponate na izložbi Salon 54“ u: „Radoslav Putar. Likovne kritike, studije i zapisi 1950-1960“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. AICA – hrvatska sekcija (1998.)

Putar, Radoslav. „Trojica nepomirljivih. Uz izložbu Bloc – Pillet – Vasarely“ u: „Radoslav Putar. Likovne kritike, studije i zapisi 1950-1960“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. AICA – hrvatska sekcija (1998.)

Stipančić, Branka. „Mišljenje je forma energije, Eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti“ Zagreb. Arkzin. AICA – hrvatska sekcija (2011.)

Šicel, Miroslav. „Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti“ Zagreb. Liber – izdanja Instituta za znanost o književnosti (1972.)

Valušek, Berislav. „Salon '54 u Rijeci.“ *Život umjetnosti* 36, br. 2 (1983.)

„Hrvatska likovna enciklopedija 6 / Pric – Soki“ (ur.) Žarko Domljan. Zagreb. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Vjesnik d.d. (2005.)

„Suvremena umjetnost. I. didaktička izložba: suvremena umjetnost. Block, Pillet, Vasarely – serigrafije“

Mrežne stranice

Denegri, Jerko. Politički napad na apstraktnu umjetnost početkom 1963. Pristupljeno: 28.8.2023. <https://www.avantgarde-museum.com/hr/POLITICKI-NAPAD-NA-APSTRAKTNU-UMJETNOST-POCETKOM-1963~no4304/>

Društvo arhitekata Zagreba. Pristupljeno 14.9.2023. <<https://www.d-a-z.hr/hr/vijesti/60.-obljetnica-postojanja-grupe-exat-51,1028.html>>

Hrvatsko dizajnersko društvo. 5.9.2023.< <http://dizajn.hr/blog/boris-ljubovic-ima-li-dizajner-svoji-alat-nema-dizajn-je-nacin-misljenja/>>

Huber, Hans Dieter. San o interaktivnom umjetničkom djelu (2007.) Pristupljeno: 30.8.2023. <
https://www.hdhuber.net/artnine/huber/serbian/nove_tendencije.pdf>

Muzej za umjetnost i obrt. Pristupljeno 5.9.2023.
<<https://athena.muio.hr/?object=linked&c2o=57265>>

Samoupravljanje. „*Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*“ Leksikografski zavod Miroslav
Krlježa, 2021. Pristupljeno 18. 8. 2023.
<<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=54339>>.

Izvori za slikovne priloge

Slika 1. „*Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. Muzej suvremene umjetnosti (2012.): 230

Slika 2. „*Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. Muzej suvremene umjetnosti (2012.): 137

Slika 3. „*Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. Muzej suvremene umjetnosti (2012.): 231

Slika 4. „*Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. Muzej suvremene umjetnosti (2012.): 140

Slika 5. Ustupila doc.dr.sc. Silva Kalčić.

Slika 6. Ustupila doc.dr.sc. Silva Kalčić.

Slika 7. Ustupila doc.dr.sc. Silva Kalčić.

Slika 8. Ustupila doc.dr.sc. Silva Kalčić.

Slika 9. Ustupila doc.dr.sc. Silva Kalčić.

Slika 10. Horvatić, Dubravko. „*Djelo Ive Gattina*“ *Život umjetnosti* 29/30 (1980): 118

Slika 11. „*Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. Muzej suvremene umjetnosti (2012.): 174

Slika 12. Društvo arhitekata Zagreba. Pristupljeno 4.9.2023. <<https://www.d-a-z.hr/hr/vijesti/bombardiranje-ocnog-zivca,2023.html>>

Slika 13. Digitalna umjetnost u Hrvatskoj. Pristupljeno: 4.9.2023. <<https://digitalna-umjetnost-u-hrvatskoj.eu/hr/autori/vladimir-bonacic>>

Slika 14. Horvatinčić, Sanja. „*Inovacije u kustoskim praksama Želimira Košćevića u počecima rada Galerije Studentskog centra u Zagrebu 1966.-1973.*“ Diplomski rad. Sveučilište u Zagrebu: Filozofski fakultet (2010.): 47

Slika 15. „*Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*“ (ur.) Kolečnik, Ljiljana. Zagreb. Institut za povijest umjetnosti. Muzej suvremene umjetnosti (2012.): 193

Slika 16. Muzej za umjetnost i obrt. Pristupljeno 5.9.2023. <<https://athena.muoz.hr/?object=view&id=4460>>

Obrazac A.Č.

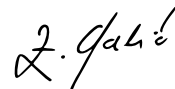
SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja _____Zlatko Galić_____, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja sveučilišnog/e prvostupnika/ce _____povijesti umjetnosti i filozofije_____, izjavljujem da je ovaj završni rad rezultat isključivo mojega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio završnog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 18.9.2023.

Potpis



Izjava o pohrani i objavi ocjenskog rada
(završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada - podcrtajte odgovarajuće)

Student/ica: Zlatko Galić

Naslov rada: Problemi početaka izložbenih postava suvremene umjetnosti u Hrvatskoj

Znanstveno područje i polje: Humanističke znanosti

Vrsta rada: Završni rad

Mentor/ica rada (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):
doc.dr.sc. Silva Kalčić

Komentor/ica rada (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):
//

Članovi povjerenstva (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):
izv.prof.dr.sc. Dalibor Prančević
pred. Kristina Babić

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/autorica predanog ocjenskog rada (završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada - zaokružite odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada.

Kao autor izjavljujem da se slažem da se moj ocjenski rad, bez naknade, trajno javno objavi u otvorenom pristupu u Digitalnom repozitoriju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Splitu i repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama *Zakona o visokom obrazovanju i znanstvenoj djelatnosti* (NN br. 119/22)).

Split, 18.9.2023.

Potpis studenta/studentice: 

Napomena:

U slučaju potrebe ograničavanja pristupa ocjenskom radu sukladno odredbama Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima (111/21), podnosi se obrazloženi zahtjev dekanici Filozofskog fakulteta u Splitu.