UKLANJANJE „UMJETNIKOVE RUKE“: READY-MADE i APROPRIJACIJSKE STRATEGIJE U PROŠIRENOM POLJU SKULPTURE U HRVATSKOJ

Derado, Dora

Source / Izvornik: **Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu, 2019, 57 - 80**

Journal article, Published version
Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:988097

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

Repository of Faculty of humanities and social sciences

UNIVERSITY OF SPLIT

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

UDK 347.784(497.13)"19"
Izvorni znanstveni rad
Primljeno: 13. 10. 2018.

Dora Derado
Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet
HR–21000 Split, Poljička cesta 35
derado.dora@gmail.com

UKLANJANJE „UMJETNIKOVE RUKE": READY-MADE I APROPRIJACIJSKE STRATEGIJE U PROŠIRENOM POLJU SKULPTURE U HRVATSKOJ*

Sažetak

Umjetnička produkcija u Hrvatskoj tijekom 20. stoljeća svjedoči pojavi novih umjetničkih pravaca i tehnika, među njima apropriacijskih i readymade strategija. Na temelju usporedbe djelatnosti hrvatskih umjetnika s onima u europskom i svjetskom kontekstu (primarno s eksperimentima što ih je započeo Marcel Duchamp) i precizno određenih karakteristika istaknutih strategija te uspostavom okolnosti koje povezuju umjetnike, moguće je odrediti kako i u kolikoj mjeri usvojene i evoluirane umjetničke strategije utječu na razvoj i recepciju umjetnosti na području Hrvatske te, kao fokus ovog teksta, proširuju polje skulpture u područje svakodnevice.
Prihvaćanje likovne forme ready-madea i korištenje apropriacijskih strategija u širem smislu govori o postupnom otvaranju hrvatskog društva te umjetničkih i kulturalnih institucija prema izvanjskim utjecajima, a time i o njihovoj progresivnosti i suvremenosti u odnosu na ideološki određen, izolirajući stav koji je prevladavao do 50-ih godina prošlog stoljeća. Stvarajući djela u skladu sa suvremenim europskim i svjetskim tokovima umjetnosti i promišljanjima u teoriji umjetnosti, skupina neoavangardnih i postavangardnih umjetnika (među kojima su neki pripadnici grupe Gorgona, Grupe šestorice autora, kolaboracija ViGo i određeni konceptualni umjetnici) omogućila je sagledavanje umjetnosti u Hrvatskoj u znatno širem kontekstu, uzevši u obzir njezinu specifičnu socio-političku situaciju i umjetničku tradiciju.
Razvojem readymade i apropriacijskih strategija, umjetnici ruše brojne umjetničke konvencije. Naglasak u tekstu stavljen je na jednu od osporenijih, odnosno promjenu udjela doslovne i metaforičke „umjetnikove ruke" u proizvodnji umjetničkog djela. Određenjem ključnih karakteristika ready-madea i usporedbom s odabranim primjerima hrvatske likovne produkcije, ustanovit će se sličnosti i razlike u procesima proizvodnje umjetnina. Na temeljima takvih usporedbi, bit će pojašnjen logički slijed afirmacije ovih umjetničkih formi tijekom druge polovice 20. stoljeća u Hrvatskoj.

Ključne riječi: skulptura, 20. stoljeće, ready-made, apropriacija, Marcel Duchamp, Gorgona, Grupa penzioner Tihomir Simčić, ViGo, konceptualna umjetnost

* Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2016-06-2112 „Pojavnosti moderne skulpture u Hrvatskoj: skulptura na razmeđima društveno-političkog pragmatizma, ekonomskih mogućnosti i estetske kontemplacije". Rad doktorandice Dore Derado financiran/sufinanciran je iz „Projekta razvoja karijera mladih istraživača – izobrazba novih doktora znanosti" Hrvatske zaklade za znanost koji je financirala Europska unija iz Europskog socijalnog fonda. Mišljenja, nalazi i zaključci ili preporuke navedene u ovom materijalu isključiva su odgovornost autora i ne odražavaju nužno stajališta Hrvatske zaklade za znanost, Ministarstva znanosti i obrazovanja i Europske komisije.

1. Društveno-politički i likovno-kritički kontekst

Ready-made i, opširnije gledano, aproprijacijske strategije u umjetnosti pomno su istraživane unutar europske i svjetske likovne produkcije, ali njihova pojava tek je mjestimično dokumentirana u okviru hrvatske umjetnosti 20. stoljeća. Izuzev spomena u člancima i katalozima izložbi, sustavnih pregleda ready-made objekata i teoretskih razmatranja, ovog fenomena nedostaje. Relativna (ne)određenost ovog pojma može biti potencijalni razlog njegova slabijega sustavnog istraživanja i pregleda, ali nije jedini.

Manjak likovnih primjera iz prve polovice 20. stoljeća koji odgovaraju definiciji ready-madea, nosi sa sobom manjak teorijskih i likovno-kritičkih tekstova koji se njime bave. U vrijeme i neposredno nakon Drugoga svjetskog rata, likovna, naročito kiparska produkcija, bila je ideološki uvjetovana i trebala je odgovarati na »zahtjev za socijalističkom idejnošću, za partijnošću za afirmacijom narodnog/nacionalnog duha u socijalističkoj umjetnosti« (Kolešnik 2006: 33). Potrebno je uzeti u obzir da se u Hrvatskoj saznaje za ready-made relativno kasno, odnosno, nakon 50-ih godina kada se Jugoslavija ponovno aktivno angažira na međunarodnoj umjetničkoj sceni. Tada dolazi do razmjene ideja, sudjelovanja na međunarodnim izložbama i otvaranja prema umjetnosti drugih zemalja, čime se potencira utjecaj novih umjetničkih ideja, prvenstveno sa Zapada.

Broj izložbi i tekstova koji se bave fenomenima ready-madea i aproprijacije u posljednjih nekoliko desetljeća, pokazuje promjenu stava i povećani interes struke povijesti umjetnosti i umjetnika (vrijedi istaknuti razmatranja Ješe Denegrija, Nene Dimitrijević, zapise Josipa Vanište, Tomislava Gotovca, razmišljanja Žarka Vijatovića, Nade Beroš, Sonje Briski Uzelac i drugih), što će se demonstrirati u idućim paragrafima. Ovome svjedoče i neke recentne izložbe koje se bave temom ready-madea kao što je „S umjetnicima na kavi: Ready-made in Croatia" (Galerija Kortil, Rijeka, 2000.), „36. splitski salon: Skulptura / Readymade – Rukotvorina – Igračka – Fetiš" (MKC, Split, 2009.), „Tom Gotovac / Strategije ready-madea" (Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb, 2016.) i „Umjetnost prisvajanja" (Galerija Forum, Zagreb, 2017.). Ipak, u pitanju su fragmentarni (iako veoma kvalitetni) osvrti na ove teme čiji zaključci nisu objedinjeni i koje vrijedi dublje istražiti kako bi se još bolje razumio razvoj i širenje polja skulpture u Hrvatskoj.

2. Problematika i pluralnost definicije ready-madea

Kad sam tvorac likovne forme za nju kaže da nikad nije uspio doći do zadovoljavajuće definicije ili objašnjenja, kao što je to Marcel Duchamp učinio za ready-made u intervjuu 1962. godine (Cooke 1990: 106), na promatraču je da pristupi njegovim djelima kritički i indukcijski ih evaluira. Naposljetku, sam Duchamp je tvrdio da je promatrač onaj koji čini umjetničko djelo i koji sudjeluje interpretacijom u njegovu stvaranju (Cabanne 1971: 69–70).

Prva poznata i najobuhvatnija definicija jest ona koju je pod Duchampovim imenom ponudio nadrealist André Breton 1938.: »obični predmet podignut na status umjetničkog djela samim odabirom umjetnika« (Girst). Ovo pojašnjenje došlo je više od dva desetljeća nakon što je Duchamp realizirao svoj prvi ready-made, ali je nužno za razumijevanje njegove biti te daljnjih interpretacija i utjecaja.

Najbliže formalnoj definiciji što je Duchamp ponudio, bilo je u intervjuu 1963. godine kad je pokušao »pojednostavniti definiciju« rekavši da je ready-made »umjetničko djelo bez umjetnika koji bi ga napravio« (de Duve 1996: 163), što upućuje na izmjenu uloge umjetnika u procesu stvaranja djela. Duchamp je tek 1966. potvrdio Bretonovu definiciju u usmenom intervjuu ističući važnost umjetnikova odabira i procesa transfiguracije funkcionalnog/industrijskog predmeta u, uvjetno rečeno, „estetski" predmet (*Marcel Duchamp on…* 2017).

Iako je Duchamp razvio nekoliko podvrsta ready-madea, u službi koncizne usporedbe s hrvatskom umjetničkom produkcijom, dovoljno je razlučiti čisti (eng. *pure*) i asistirani/potpomognuti (eng. *assisted*) ready-made. Čisti ready-madei funkcionalni su predmeti svakodnevne uporabe kojima je dodijeljen status umjetničkog djela samim činom odabira umjetnika, aproprijacijom te izmještanjem iz izvornog okruženja u novi, umjetnički (izlagački/muzejsko-galerijski) kontekst.

Učestaliji, tzv. asistirani (potpomognuti) ready-made, „asistiran" je umjetnikovom rukom, odnosno modificiran (što) manjom doradom ili spajanjem više ready-made predmeta. Za ilustraciju može poslužiti prvi ready-made – *Kotač bicikla* iz 1913. godine (Slika 1.) – koji čine stolac i naopako okrenut kotač bicikla spojeni umjetnikovom rukom. Duchamp je napisao uputstva za izradu ovakvih ready-madea u bilješkama unutar svoje *Zelene kutije* koja glase:

> Specifications for 'Readymades'. by planning for a moment to come (on such a day, such a date such a minute), 'to inscribe a readymade'. —The readymade can later be looked for. (with all kinds of delays). (…) Naturally inscribe that date, hour, minute, on the readymade as information (de Duve 1996: 393).[1]

Sve vrste ready-madea ipak posjeduju neke zajedničke karakteristike koje je Duchamp sažeo u govoru „Apropos of ready-mades" održanog u njujorškoj MoMA-i 1961., a koji je objavljen 1966. godine u časopisu *Art and Artists* (Sanouillet 1975: 141):

> Točka koju želim posebno da naglasim jeste da izbor ovih ready-mades nikada nije bio diktovan estetskom dopadljivošću.
> Ovaj izbor temeljio se na reakciji vizuelne ravnodušnosti, koja je istovremeno potpuno lišena dobrog ili lošeg ukusa . . . U stvari, potpuna anestezija. (…)
> Da bih zadovoljio svoju glad za aliteracijom, ponekad sam dodavao predstavljački grafički detalj, koji bi potom dobio naziv »pomognuti ready-made«. (…)
> Jedan drugi aspekt ready-mades jeste odsustvo unikatnosti u njemu ... Replika jednog ready-madea koja nosi istu poruku, u stvari, gotovo nijedan od danas postojećih ready-madea nije original u konvencionalnom smislu (Gavrić 1984: 47).

U analizi daljnjih primjera, inskripcija (potpis/datacija) i anestezija (odabir koji

1 Prijevod autorice: Specifikacije za 'ready-madeove'. planirajući za trenutak koji dolazi (na određeni dan, određeni datum, određenu minutu), 'potpisati ready-made'. — Ready-made se može kasnije potražiti (uz razne vrste zakašnjenja). (…) Naravno, upišite taj datum, sat, minutu na ready-made kao informaciju.

se ne temelji na umjetniku estetskoj (ne)dopadljivosti predmeta) bit će shvaćene kao poželjne, ali ne i nužne s obzirom na to da se i sam Duchamp nije strogo držao vlastitih smjernica.[2] Uzevši u obzir spomenute nedosljednosti, lokalne posebnosti, karakter djela (posebice onih konceptualnih) koja će biti istaknuta te složenu putanju razvoja i mrežu utjecaja ready-madea, bit će riječ o djelima koja su po određenim karakteristikama *bliska* ready-madeu. Za referiranje na njih koristit će se opširniji, ali i adekvatniji pojam *aproprijacijskih strategija*. Zato su već u naslovu istaknute dvije strategije – ready-made i aproprijacijske – od kojih se potonja temelji na prethodnoj. Naime, proizvodnja ready-made djela podrazumijeva aproprijaciju određenih predmeta, ali rezultat toga je uglavnom fizičko djelo. Pojam aproprijacije, ili pak aproprijacijske strategije, koristi se unutar ovog teksta kao opširniji pojam koji uključuje umjetničko prisvajanje i otuđivanje bilo koje vrste, koje može/ne mora imati kao rezultat fizičko djelo, ali koje i dalje, na temelju prisvajanja, dovodi u pitanje udio umjetnika i njegovu ulogu u procesu umjetničke proizvodnje.
Vodeći se ranije spomenutim karakteristikama ready-madea i imajući na umu njegov utjecaj na razvoj strategija aproprijacije, analiza odabranih djela koja pripadaju proširenom polju skulpture i bitno odskaču od tradicionalnih kiparskih tehnika, bit će temeljena na sljedećim pitanjima, odnosno kriterijima:
1) Je li u pitanju funkcionalni predmet/spoj istih koji je prisvojen (apropriran), izmješten iz izvornog konteksta i premješten u umjetnički?
2) Je li mu dodijeljen status umjetničkog djela odabirom umjetnika (nominacijom)?
3) Koji je udio u njegovu stvaranju imala „umjetnikova ruka"?

3. Uklanjanje „umjetnikove ruke"

Metafora „umjetnikove ruke",[3] kao središnje pitanja ovog teksta, ovdje se koristi za referiranje na udio umjetnikova doprinosa, bilo fizičkog ili mentalnog, u procesu stvaranja djela. Udio fizičkoga ručnog rada, shvaćenog kao *handicraft,* kod ready-madea je drukčije prirode i svakako bitno manji u usporedbi s tradicionalnim kiparskim tehnikama. U nedostatku potrebe za fizičkim radom, „umjetnikova ruka" koristi se u drugim segmentima umjetničkog čina i započinje proces konceptualizacije djela te dovodi u pitanje nužnost umjetnika.[4] Onog trenutka kad je svakodnevni predmet prozvan umjetničkim putem „umjetničkog krštenja", zadan je udarac cjelokupnoj umjetničkog tradiciji i poljuljana je institucija umjetnosti. Postavljaju se sljedeća pitanja: dolazi li do smrti umjetnika kao demiurga?, eliminira

2 Umjetnici u drugoj polovici 20. stoljeća i u posljednjih nekoliko desetljeća, prilagodili su readymade i aproprijacijske strategije novim društvenim prilikama. Jaimey Hamilton Faris je u ovu svrhu skovala pojam afektivnog ready-madea koji je također vrjednovan kao umjetnički predmet činom odabira umjetnika. No, za razliku od Duchampova ready-madea, on može uključivati estetsku komponentu, ali u svrhu afekta koji je proizvod reakcije umjetnika i kojim se cilja podignuti svijest promatrača o novonastalim društvenim, ekonomskim i političkim prilikama (kapitalizmu, komodifikaciji, globalizaciji, specifičnim društvenim pitanjima itd.). Više u Hamilton Faris 2013: 14.

3 „Umjetnikova ruka" sintagma je teoretičara umjetnosti i profesora umjetnosti i estetike Johna Robertsa. Više u Roberts 2007.

4 Potrebno je istaknuti kako udio ručnog rada u nekom umjetničkom djelu nije pitanje apsoluta (je li neko djelo potpuno proizvod ručnog rada ili ne) – i sam Duchamp je tvrdio da je svaka tuba boje na svijetu ready-made i da je po toj logici svaka slika asistirani ready-made (Dišan 1984: 47) – već pitanje omjera (je li neko djelo više ili manje proizvod ručnog rada umjetnika).

li se faktor vještine iz umjetničkog stvaralaštva?, kakvi se novi prostori diskursa otvaraju umjetnicima, a koja vrata oni za sobom zatvaraju? Dižući ruke od umjetnosti, doslovno i metaforički, umjetnik predaje dio odgovornost stvaranja umjetnosti promatraču i oslobađa umjetničko djelo materijalnosti.

John Roberts primjećuje da je s ready-madeom odgovornost proizvodnje umjetničkog djela premještena s umjetnika (i/ili njegove radionice i pomoćnika, ako postoje) na opću „neumjetničku" populaciju te da ona ovisi o podjeli rada i manufakturi. Odnosno, umjetnički rad i proizvodni rad postaju istovjetni (Roberts 2007: 144). Pojam koji on uvodi za opisivanje ovog procesa, jest „dekvalifikacija" (eng. *deskilling*), što ne implicira nedostatak potrebnih kvalifikacija ili vještina (*skills)* za izradu umjetničkog djela, već svjesno odbijanje njihova korištenja. Ruka umjetnika biva zamijenjena intelektom, a sam proces izrade umjetničkog djela (uključujući nominaciju) postaje bitniji od konačnog proizvoda. Nematerijalni/intelektualni rad time zamjenjuje materijalni/fizički (Roberts 2007: 88). Upravo je u ovome polazište konceptualne umjetnosti za čijeg se preteču redovito navodi Duchampa.

Dekvalifikacija i uklanjanje umjetnikove ruke dolaze do izražaja u asistiranim ready-madeima u vidu približavanja umjetnosti i života. Taj sraz primjećuje se u društvenim formama rada (npr. tvorničkom radu) koje prevladavaju u doba masovne produkcije (još je za vrijeme Bauhausa bio cilj uvesti estetsku i umjetničku kvalitetu u proizvodnju predmeta svakodnevne upotrebe). Ručni rad je time postao vremenski i ekonomski neisplativ. Mnoštvo umjetnika pod kreativnim pritiskom *ciljano* i *promišljeno* okrenulo se prisvajanju gotovih predmeta kako bi se prilagodili potrebama industrije. David Banash – profesor i stručnjak za suvremenu književnost, film i popularnu kulturu – takve umjetnike uspoređuje s radnicima na montažnoj traci ili kupcima u trgovini koji odabiru proizvod(e) i smještaju ih u novi kontekst (Banash 2013: 63).

Samim time što tvorac ready-madea ne mora posjedovati fizičku vještinu (eng. *skill*) kako bi „proizveo" umjetničko djelo, dovodi se u pitanje uloga umjetnikove ruke, pojam umjetnika, (institucije) umjetnosti te pojam umjetničkog djela. Sve teže razlučivu razliku između umjetnika i promatrača, umjetnika i neumjetnika te umjetnika i tzv. „pomoćnog osoblja" (sudionika i pomagača u procesu izrade djela), slikovito je opisao sociolog Howard S. Becker:

> Kako se definicija te sržne aktivnosti [one aktivnosti koja definira umjetnika] s vremenom mijenja, mijenja se i podjela rada između umjetnika i pomoćnog osoblja, što dovodi do poteškoća. (…) Da bi ostali umjetnicima, umjetnici ne moraju rukovati materijalima iz kojih se izrađuje umjetničko djelo; arhitekti rijetko grade ono što su projektirali. Isti taj postupak, međutim, izaziva pitanja kada kipari izrađuju djelo tako što pošalju skup uputa u radionicu, a mnogi se ustručavaju nagraditi nazivom umjetnika autore konceptualnih djela koja se sastoje od specifikacija koje nikada nisu utjelovljene u kakvu artefaktu. Marcel Duchamp je prekršio tu ideologiju tvrdeći da je stvorio valjano umjetničko djelo kada je potpisao komercijalno proizvedenu lopatu za snijeg ili reprodukciju Mona Lise kojoj je nacrtao brkove (…), čime je Leonarda svrstao među pomoćno osoblje, skupa s dizajnerom i proizvođačem lopate za snijeg. Koliko

> god se ideja činila nečuvenom, nešto slično je standard u izradi kolaža, koji se u potpunosti sastavljaju od tuđih djela (Becker 2009: 48-50).

Duchamp je uzrokovao zaprepaštenost na međunarodnoj razini izlaganjem *Fontane* 1917. godine. Iako umjetnički establišment nije objeručke dočekao ready-made, avangardna scena postupno ga je prihvatila i učila od njega te u konačnici prilagodila vlastitim potrebama. Duchampova ideja možda i nije našla širu afirmaciju u vremenu nastanka, ali je postala krucijalna nekoliko desetljeća kasnije kad, posebice od sredine stoljeća, umjetnici poput Johnsa, Rauschenberga, Manzonija, Oldenburga, Warhola, Armana, Broodthaersa i brojnih drugih počinju primjenjivati strategije aproprijacije. Tijekom 50-ih i 60-ih godina dolazi i do revalorizacije Duchampa u nizu izložbi (od New Yorka, Pasadene do Milana i Stockholma) i izrade reprodukcija ready-madea u suradnji s kolekcionarom i povjesničarom umjetnosti Arturom Schwarzom iz Milana. U pitanju je bio, da upotrijebim izraz Johna Robertsa, *delay* **–** odgođeno vrjednovanje/prihvaćanje umjetničkog djela unutar svijeta umjetnosti uglavnom kao posljedica umjetnikova prkošenja očekivanjima publike (Roberts 207: 38–39). Trebalo je vremena za probavljanje i prihvaćanje ovog fenomena, ali jednom kad je bio prihvaćen, umjetnici su otvorenijeg uma pristupili kreativnom činu.

4. Izmjena percepcije uloge umjetnika i proširenje polja skulpture

4.1. Razvoj aproprijacijskih strategija od povijesnih avangardi do 1950.

Određeni pomaci u percepciji uloge umjetnikove ruke vidljivi su kod pripadnika jugoslavenske povijesne avangarde koji usvajaju nove likovne forme npr. *Pafama* Josipa Seissela, rani kubistički kolaži Augusta Černigoja, a nešto kasnije i kolaži Antuna Motike u kojima se koristi prirodnim materijalima i nađenim predmetima. Mahom su u pitanju kolaži, a povremeno i *objets trouvés* – tehnike temeljene, nalik ready-madeu, na aproprijaciji i kolažiranju/montaži koje zahtijevaju manji udio ručnog rada nego što je to s tradicionalnim slikarskim i kiparskim tehnikama i koje su odškrinule vrata umjetničkog eksperimenta.
Ovakve avangardne tendencije na području Hrvatske prilično su limitirane, izuzev u uskom krugu umjetnika. Kako objašnjava Ive Šimat Banov:

> U kratkim crtama može se reći kako hrvatsko kiparstvo između dva svjetska rata ne dijeli ni jedan gorući problem europskoga kiparstva, a pojava početnih avangardističkih impulsa početkom XX. stoljeća nije se odrazila na hrvatsko kiparstvo u tome razdoblju. Bogati scenariji promjene odnosa prema skulpturi u europskoj umjetnosti prvih desetljeća XX. stoljeća nemaju odjeka u hrvatskoj umjetnosti između dva rata. Nema primjera readymadea, nadrealističkih objekata, konstruktivističke skulpture ili skulpture kao problema oblikovanja prostora, futurističkih vizija (Šimat 2013: 32).

Oni mali pomaci koji se mogu uočiti tijekom 20-ih godina, dogodili su se dijelom zahvaljujući kontaktima jugoslavenskih umjetnika, pretežito putem svježe pokrenutih časopisa u regiji kao što su Dada-Tank, Dada-Jazz, Svetokret, Ut, Ma i

drugi. Posebno je važna pojava Zenita koji je kreirao spone između jugoslavenskih i inozemnih umjetnika (prvenstveno ruskima, kao što su El Lissitzky, Archipenko i Kandinsky, ali i onima iz drugih zemalja poput Delaunaya, Moholy-Nagya itd.). Iako su se putem ovih i sličnih glasila događale umjetničke razmjene, to se unutar istočne i srednje Europe najviše odrazilo na području književnosti i slikarstva, dok je skulptura znatno kasnije počela primjenjivati avangardna načela.
Korištenje strategija aproprijacije u izradi kolaža, fotomontaža i asamblaža nastavljeno je u idućim desetljećima i nakon Zenita, primjerice u djelima Čedomila Plavšića, Marka Ristića, Dušana Matića, Ivane Tomljenović Meller i drugih. Do pojačanih umjetničkih eksperimenata i razvoja neoavangardnih praksi dolazi nakon razlaza Jugoslavije sa SSSR-om 1948. godine. Jugoslavija od 1950. godine ponovno sudjeluje na međunarodnim izložbama i otvaraju se novi komunikacijski kanali – umjetnici slobodno izmjenjuju ideje i u zemlju počinju stizati vijesti o likovnim zbivanjima izvan države. Razdoblje 1950. – 1955. bilo je, riječima Ljiljane Kolešnik, „razdoblje popuštanja" (Kolešnik 2006: 66–69).

4.2. Popuštanje pred neoavangardom i opozicija mainstreamu

Godine 1936. Walter Benjamin napisao je slavni esej „Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti". Iako je preveden na hrvatski tek 1968. (Benjamin 1968: 67–80), Benjaminove ideje o gubitku aure (autentičnosti) umjetničkog djela procesom kopiranja/reproduciranja bile su poznate znatno prije. Njihova popularnost među umjetnicima raste od 1968., čemu svjedoči i prijevod Benjaminove knjige *Uz kritiku sile* 1971. godine u kojoj je također sadržan istaknuti esej („Walter Benjamin" 1971: 118). Njegove teorije unutar diskursa o ručnom radu centralne su upravo zato što reproduciranje nerijetko podrazumijeva serijsku proizvodnju, a time i nedostatak ručnog rada. Procesom reproduciranja dovodi se u pitanje pojam izvornog djela i njegova tvorca. Međutim, Benjaminove teorije su u posljednje vrijeme kritizirane u kontekstu masovnih medija koji omogućuju permanentnu cirkulaciju informacija i slika, i time gotovo beskonačno stvaranje kopija. Kako ističe filozof i teoretičar medija Boris Groys »…kopija nikad nije kopija, već prije novi original u novom kontekstu. (…) Naša odluka da prepoznamo određenu sliku kao original ili kopiju ovisna je o kontekstu, o mjestu na kojem se ta odluka donosi.« (Groys 2005: 54). Ovo ilustrira da aura umjetničkog djela i visina udjela umjetnikove ruke u umjetničkom činu nisu nužno proporcionalni, već da se odluka o autentičnosti umjetničkog djela temelji na nominaciji (umjetnikovoj ili promatračevoj). No, to ne umanjuje impakt Benjaminovih teorija u drugoj polovici 20. stoljeća. Pripadnici Gorgone, među njima i Josip Vaništa, poznavali su Benjaminove ideje već početkom 60-ih godina (Janković 2013: 172). Julije Knifer je Vaništu zbog erudicije i upućenosti u svjetska likovna zbivanja zvao korespondentom za francusku literaturu i umjetnost, a Almir Mavignier, jedan od organizatora Novih tendencija, referirajući se na Gorgonu 1960., izjavio je da je sreo »jednu začudnu dobro informiranu grupu umjetnika i kritičara« (Stipančić 2013: 122). Reproduciranjem lika Mona Lise u *Gorgoni br. 6* (Slika 2.) ili fotografije izloga trgovine u Vlaškoj ulici u Zagrebu (*Gorgona br. 1*) još 1961. godine, Vaništa je potvrdio svoju informiranost o aktualnim teorijama umjetnosti i osobno istaknuo, osvrćući se na *Gorgonu br. 6,* da je izabrao ono »što je bilo najbesmislenije

tiskati u časopisu, jer reproducirati Monu Lisu jednako je kao ostaviti praznu stranicu« (Gattin 2002: 30). Kao poznavalac francuske umjetnosti, Vaništa je dobro poznavao i djela Marcela Duchampa, čemu svjedoči nekoliko činjenica. Najprije se nameće upotreba lika Mona Lise u *Gorgoni br. 6* (referencija na Duchampov *L.H.O.O.Q.* iz 1919. godine). Još je važnija korespondencija koja je otkrivena 2010. godine pretragom antikvarijata Vodopija (Šenoina 11, Zagreb). U pitanju je Vaništino pismo upućeno Ljerki Mifki (Slika 3.) u kojem Vaništa potvrđuje Duchampovu (na žalost neostvarenu) namjeru surađivanja s gorgonašima na jednom broju antičasopisa (Vijatović 2013: 148).

Duchampovo poigravanje idejama originala i kopije putem koncepta ready-madea i multipla (serijskih djela koje je umjetnik katkad sam radio, ali češće drugima davao izraditi) nameće se u djelu *Boite-en-valise*, kovčezima koje je Duchamp serijski proizvodio 30-ih i 40-ih godina i koji sadrže minijaturne kopije njegovih najznačajnijih radova. Ne samo da je Vaništa znao za ovaj prenosivi muzej, kako ga je Duchamp nazivao od milja, već ga je imao priliku i vidjeti za posjeta Stockholmu 1962. godine:

> Popodne u Švedskoj u Stockholmu, u tamnoj kući, u središtu grada. Prizemni stan, koji je istovremeno galerija. X, koja me ovamo dovela, predstavlja me vlasnici. Kasno je popodne. Žene tiho govore na švedskom. Na stolu predamnom Duchampova je krletka. U njoj od mramora načinjene kocke šećera, utaknut termometar. Otvoren je kovčežić u koji je stalo sve što je Duchamp napravio (Vaništa 2003: 82).[5]

Jedan primjerak „kovčežića" stigao je u Hrvatsku 1984. godine kad je predstavljen javnosti na izložbi „Marcel Duchamp: La boite en valise" (Studio galerije suvremene umjetnosti). U dotičnoj *Boite-en-valise*, hrvatska publika mogla je vidjeti nekoliko minijaturnih reprodukcija Duchampovih ključnih djela poput *Sušila za bocu*, *L.H.O.O.Q.*, *50 cc pariškog zraka*, umanjene *Fontane* »veličine šljive«, minijaturnog kaveza sa šećerom (modifikacija djela *Why Not Sneeze, Rose Selavy?*) te rotoreljefa (Susovski 1984).

Vaništa se, putujući po svijetu – u Pariz 1953. te u Švedsku, Norvešku i Dansku 1962. (Bešlić, 2003) – i šireći umjetničke korespondencije, informirao o svjetskim zbivanjima. Možda mu je upravo to omogućilo inovativni pristup umjetnosti i primjenu neoavangardnih ideja kakve su cirkulirale u inozemstvu. On je izazivanje uloge umjetnikove ruke i izvornog djela doveo do krajnosti u *Beskonačnom štapu* iz 1961. godine (Slika 4.) koji se bliži asistiranom ready-madeu. Referirajući se na tri temeljna kriterija ovog teksta, u pitanju je skup svakodnevnih predmeta (sjedalica, cilindar i „beskonačni", nefunkcionalni štap s dvama zakrivljenim krajevima) koji su izvorno izloženi u izlogu salona Šira u Zagrebu (tada ujedno Gorgonina galerija – Studio G). Odabirom i postavljanjem predmeta u galerijsko okruženje, Vaništa je podignuo status sklopa svakodnevnih predmeta na status umjetničkog djela. A ako se sagleda proces nastanka *Beskonačnog štapa*, može se ustanoviti da je Vaniština ruka imala malu ulogu u njegovoj tvorbi jer su njegovi dijelovi pribavljeni putem novinskih oglasa za donacije (Gattin 2002: 29).

5 Vaništa se referira na *Boite-en-valise* kad govori o „kovčežiću u koji je stalo sve što je Duchamp napravio", a pod „krletka" misli vjerojatno na Duchampovo djelo *Why Not Sneeze, Rose Selavy?*.

Treba imati na umu da pojam ready-madea 1961. nije bio općepoznat među hrvatskim umjetnicima, a široj javnosti je vjerojatno bio potpuno stran. Kako od same koncepcije *Beskonačni štap* nije bio tipološki određen, više autora referiralo se na njega kao instalaciju,[6] a Nada Beroš ga nazvala »prvom poznatom instalacijom u hrvatskoj umjetnosti« (Beroš 2013: 10). Kao digresiju vrijedi pojasniti razliku između instalacije i ready-madea.

Miško Šuvaković nudi konciznu definiciju instalacije koja se temelji na odnosu predmeta koji je čine i prostora koji je okružuje:

> Instalacija je prostorni raspored slika, skulptura, objekata i konstrukcija. Ona nije jednostavni skup predmeta nego prostorno ovisan odnos barem dvaju dijelova s mogućnošću različitih rasporeda. (…) Instalacija se razlikuje od ambijenta time što se određuje rasporedom komada, a ne artikulacijom cjeline i totaliteta prostora (Šuvaković 2005: 277).

Šuvaković također ističe da ready-madei mogu, između ostaloga, biti dio instalacije (Šuvaković 2005: 277). Instalacija je stoga širi pojam od ready-madea. Može se uočiti određeno stupnjevanje u elementarnom sastavu kiparskih cjelina premda su granice među ovim skulpturalnim formama često nejasne i, pogotovo u postmodernoj i suvremenoj umjetnosti, namjerno prekoračene. Ready-made je najjednostavniji među njima. Čine ga predmeti, više ili manje modificirani, često nađeni ili kupljeni, koje proizvodi druga osoba ručno ili koji su proizvedeni tvornički. Asamblaž je nešto složeniji po sastavu jer može uključivati slikarske elemente i tehnike (medije poput boja, kolaže itd.), ali i kiparske (umjetničke ili svakodnevne predmete, nađene i kupljene). On se pretežito sastoji od brojčano više elemenata nego ready-made te umjetnikova ruka ima veću slobodu modificiranja odabranih elemenata (kod ready-madea intervencija umjetnika je minimalna, ako ne i nepostojeća). Korištenje prirodnih materijala također je uobičajena kod asamblaža, dok je kod ready-madea fokus na proizvedenim predmetima svakodnevne upotrebe. Instalacija je, pak, još širi pojam od asamblaža jer se sastoji od prostora (u koji promatrač ne može u tolikoj mjeri ući kao u ambijent) unutar kojeg su raspoređeni elementi – slike, skulpture, asamblaži, ready-madei, nađeni predmeti, prirodni materijali i tako dalje. Raspored ovih elemenata često je fleksibilan i prilagodljiv prostoru u kojem se instalacija predstavlja, dok su asamblaži i ready-madei više homogeni po karakteru. Termin asamblaža nije prikladan za *Beskonačni štap* jer se sastoji od samo tri elementa (i to uporabna, ne iz različitih grana likovne umjetnosti) i umjetničke intervencije na njemu su minimalne. Razlog označavanja *Beskonačnog štapa* kao ready-madea jest međuovisnost (homogenost) elemenata koji ga čine i čiji raspored se ne mijenja (što nije tako kod instalacija) – današnji postav djela u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu identičan je izvornom. Jednako je nezamisliv drukčiji raspored kotača i stolca koji čine *Kotač bicikla*.

Svakako, Vaniština prekoračenja umjetničkih normi i proces izrade časopisa *Gorgona* može se shvatiti kao uvertiru. Svrstavanje da Vincija, a moguće i Duchampa u „pomoćno osoblje" u slučaju *Gorgone br. 6,* bilo je samo početak umjetničkog

6 Autori koji se referiraju na *Beskonačni štap* kao instalaciju uključuju Ivu Šimata Banova (Šimat Banov 2013: 117) i Branku Stipančić (Stipančić 2011: 46).

eksperimenta i prvog u nizu kontestacija koje su uslijedile tijekom 60-ih i nastavile se u sljedećim desetljećima. Pitanja o važnosti umjetnikove ruke i njegove stvaralačke uloge preokupirala su neoavangardne umjetnike u ovom razdoblju, pogotovo one koji su bili u izravnom doticaju s Vaništom.

Dimitrije Bašičević Mangelos u *Moskovskom manifestu* kritički se osvrnuo na razliku između starije, „ručnoradne civilizacije" i moderne „mašinske civilizacije" (sličnosti s Benjaminovom kritikom tehnika reprodukcije u suvremenom društvu nisu slučajne). Potrebno je ipak istaknuti da je ovaj manifest napisan 1976/1977. godine – punih 15 godina nakon Vaništinih spomenutih radova i djelovanja Gorgone. Ipak, ovo govori o dalekosežnosti utjecaja dosad spomenutih ličnosti, prvenstveno Vanište, a potom Benjamina i Duchampa. Tik uoči retrospektive Gorgone organizirane 1977. godine u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, u povodu koje je manifest napisan, Mangelos je na svoj način oplakao Gorgonu sljedećim riječima:

> spremaćemo se za našu posthumnu izložbu, ali ART IS DEAD i stari naifni umetnički način mišljenja. dubokih misli nema samo funkcionalnih (…) umetnost je izgubila društvenu funkciju pojavom mašine. zaostajući na nivou ručne produkcije umetnost po marxu i contra marxu funkcioniše još samo kao rekvizit istorije. u muzeju (…) svet se izmenio a umetnost ostala na početku dvadesetog veka. unatoč naporima u dva smera. da se nametne društvu kao avangarda i da se prilagodi mašinskoj civilizaciji. vreme gorgonašenja je prošlo. i epoha naivnog načina mišljenja. u toku je revolucija svesti (Mangelos 2002: 69).

Srž Mangelosova pristupa umjetnosti („art is dead") jest pesimistično viđenje sadašnjega, a još više budućeg stanja umjetnosti i ručnog rada. Ono je zasnovano na ideji da su suvremeni načini proizvodnje uzrokovali krah disciplina umjetnosti i filozofije upravo zato što su one zasnovane na „metaforičkom načinu mišljenja". Sličnosti između Mangelosova i Benjaminova stava očigledne su ako se usporedi Mangelosova ideja „ručnoradnog" s Benjaminovom autentičnošću koju veže uz auru djela (Stipančić 2002: 170). Premda u pitanju ne mora biti smrt umjetnosti kao takve, već njezina prilagodba novom kontekstu, kako je istaknuo Groys.

Moskovski manifest sam po sebi nije ready-made, ali upućuje na Mangelosovo poznavanje ideja bliskih readymade i aproprijacijskim strategijama. Neki od njegovih zrelijih radova, točnije oni iz ciklusa *Tabula rasa* još iz 50-ih godina (Slika 5.), zato sadrže karakteristike ready-madea iako se njihov predmetni karakter često stavlja u drugi plan, a naglasak na tekstualni sadržaj. Njihovo tumačenje u kontekstu razvoja Mangelosove ideje noarta već je općeprihvaćeno, ali Žarko Vijatović među rijetkima je koji prepoznaje ove Mangelosove neznatno modificirane stranice nalik na školske tablice kao ready-made predmete. U duchampovskom duhu, Mangelos »na školskoj tablici, oponašajući školski rukopis ispisao je tabula rasa« (Vijatović 1988: 308). Ješa Denegri ova djela također uključuje u „obiteljsko stablo" ready-madea, i to asistiranih, »prerađenih, dopunjenih udjelom umjetnikove ruke, čime je površina iscrtana, ispisana, islikana« (Denegri 2003: 329). Ako se provuče *Tabule rase* kroz temeljne kriterije s početka teksta, može se ustanoviti da se one zaista sastoje od svakodnevnih predmeta (stranica s linijama koje podsjećaju na školske pločice poput onih kojima se Mangelos koristio u školskim danima) koje je umjetnik

prisvojio i ispisivanjem modificirao. Moglo bi ih se nazvati asistiranim ready-madeima s obzirom na to da je umjetnikova ruka ipak donekle utjecala na njihov konačan izgled. No, za razliku od Duchampovih ready-madea koji su lišeni bilo kakvih emocionalnih konotacija, Mangelosove *Tabule rase* emocionalno su nabijena djela koja su duboko povezana s umjetnikovim ratnim traumama iz djetinjstva.
Navedenim tragovima, ideja ready-madea rasprostranila se među hrvatskim umjetnicima tijekom 70-ih i 80-ih godina, što je rezultiralo u proširenju pojma i na druge medije. Poznat je odnos Tomislava Gotovca i Vanište koji mu je predavao crtanje za vrijeme studija. Gotovac je zasigurno, i to među rijetkima tijekom 60-ih, znao za Gorgonu i njezino djelovanje jer mu je Vaništa davao primjerke časopisa *Gorgona*. Lako je moguće da je Gotovac i znao za Duchampov rad i preko Vanište i umjetnika povezanih s GEFF-om (Genre Experimental Film Festival), odnosno Kinoklubom Zagreb, gdje se raspravljalo o pojmu antifilma i srodnih eksperimentalnih filmskih praksi. Nije stoga isključeno da se raspravljalo i o Duchampovu *Anémic Cinéma*.[7] Izuzev Gotovčeve fotografske i filmske prakse,[8] sveobuhvatnija primjena readymade i aproprijacijskih strategija vidljiva je u Gotovčevu stanu (Slika 6.) koji je tijekom nekoliko desetljeća (od 60-ih sve do snimanja stana 2008. godine) pretvoren u svojevrsni ready-made ambijent i životni umjetnički projekt u koji je autor sistematično donosio brojne nađene predmete iz vanjskog svijeta (kese, prazne kontejnere, časopise, kutije itd.) i kategorizirao ih. Brižno prikupljena kolekcija tuđih otpadaka u Gotovčevim rukama je činom nominacije, aproprijacije i smještanjem u novi kontekst, postala totalno umjetničko djelo.

4.3. Dematerijalizacija umjetničkog predmeta i uloga umjetnikove ruke u konceptualnim praksama

Postavangardne umjetničke prakse, između ostalih i konceptualna umjetnost, otišle su u krajnost izazivanjem pojma ručnog rada i materijalnosti umjetničkog djela. Konceptualni umjetnici prepustili su se daljnjim umjetničkim eksperimentima spajajući umjetničke discipline i medije te proširujući aproprijacijske i readymade strategije. Riječima W. J. T. Mitchella: »Na mjesto ove [moderne] umjetnosti pročišćene i originalne slike, postmodernizam je ponudio pastiš, aproprijaciju i ironičnu aluziju« (Mitchell 1994: 244).[9]
Konceptualni umjetnici, pripadnici nove umjetničke prakse, novi zagrebački plastičari i Grupa šestorice autora nastavili su rad starijih kolega u nizu izložbi, izložbi-akcija i kiparskih eksperimenata koji, iako nisu nužno uvijek rezultirali ready-made objektima u izvornom smislu riječi, jesu nastali kao plod aproprijacijskih strategija neke vrste. Naglasak na distanciranju umjetnika od kreativnog čina, proširivanje polja umjetnosti/skulpture i tendencije k umjetničkom „lopovluku" te (redovito

7 Iz razgovora s Darkom Šimičićem, 26. 2. 2018.

8 Vrijedilo bi spomenuti Gotovčevu primjenu readymade strategije u filmovima tijekom 60-ih i 70-ih gdje se povremeno koristio video/audio isječcima iz tuđih filmova, a potom i nizom ready-made filmova nazvanima *Osjećaji* i 2000. godine. Ipak, u kontekstu ovog rada spominje ih se samo kako bi se istaknulo autorovo poznavanje pojma ready-madea s obzirom na to da je fokus teksta razmatranje pojava i fenomena u okviru ponajprije kiparskih praksi, a ne film/fotografija.

9 U izvorniku: „In the place of this art of the purified and original image, postmodernism has offered pastiche, appropriation, ironic allusion."

šaljivoj) drskosti, približava njihove prakse ready-madeu.
Zanimanje Gorana Trbuljaka za Duchampa poznato je od samih početaka njegove umjetničke karijere – tema njegova diplomskog rada bili su ready-madei Marcela Duchampa (Vijatović 1988: 308). No ono se nastavilo produbljivati u samostalnoj djelatnosti i u suradnji s Bracom Dimitrijevićem u sklopu umjetničkog dvojca Penzioner Tihomir Simčić.
Zaleđe slike F. K., prašnjavi otisak slike koja je prethodno visjela na zidu galerijskog prostora, aproprijacijsko je djelo Trbuljaka i Dimitrijevića („Grupa penzioner Tihomir Simčić" 1969: 33). Ovo potpuno nematerijalno djelo Branka Stipančić etiketira kao »prisvojenu situaciju« koja je podignuta na status umjetničkog djela na temelju toga što se ova „sjenka" slike već nalazila unutar institucije umjetnosti (Stipančić 2011: 101). Vrativši se na tri temeljna kriterija s početka članka, iako ne dolazi do promjene konteksta, aproprijacija i nominacija čine temelj ovog djela te, uz njegovu nematerijalnost, ističu relativnost umjetnikove ruke.
Iste godine kad nastaje *Zaleđe slike F. K.*, Braco Dimitrijević u galeriji Studentskog centra održava samostalnu izložbu „Suma 680" nazvanu po 680 obojenih limenki koje su je činile (Turner 1987: 159). Ovaj rad koji je na granici instalacije, ambijenta i ready-madea, a u kojem se zamjećuje aproprijacija, pokazuje smjer razvoja umjetnikove karijere. Tako je Dimitrijević još 1976. godine počeo proizvoditi ciklus radova „Triptychos Post Historicus" (Slika 7.), projekt koji se nastavio i u 2000-oj godini. Posebnost Dimitrijevićeve aproprijacije krije se u prisvajanju i kombiniranju predmeta iz različitih sfera ljudske djelatnosti unutar svakog triptiha u seriji: sfere svakodnevne upotrebe (lopate, grablje, žarulje, glazbeni instrumenti, šeširi itd.), prirodnih plodova (pretežito različito voće) i jedne umjetnine koju umjetnik posuđuje, uz privolu institucije, u svrhu korištenja u dotičnom djelu (Denegri 2003: 433). Montaža raznorodnih elemenata u cjelinu, jedini je moment u kojem umjetnikova ruka dolazi u doticaj s predmetima, kao što je to bilo i s Duchampovim asistiranim ready-madeima.
Trbuljaku i Dimitrijeviću zajednička je umjetnička filozofija zasnovana na slučajnosti i distanciranju umjetnika od procesa proizvodnje umjetničkog djela, čime on postaje umjetnik-aranžer. Ovo je samo jedan primjer izazivanja tradicionalnog viđenja umjetnika kao solista, genija i jedinstvenog stvoritelja umjetničkog djela, ali i viđenja umjetničkog djela kao izvornog proizvoda doslovne ili, pak, metaforičke umjetnikove ruke.

4.4. Rasprostranjivanje ready-madea

Ključni projekt za razvoj ideje ready-madea bila je izložba „Ready-mades" (18. svibnja – 20. srpnja 1988. g., izlog knjižare Znanje – August Šenoa u Zagrebu) u organizaciji Žarka Vijatovića, a koja je prvi put u Hrvatskoj, i to u samom nazivu, predstavila pojam ready-madea i izložena djela eksplicitno nazvala ready-madeima. Za trajanja izložbe, izlog je udomio djela ukupno devetorice autora (Josipa Vanište, Dimitrija Bašičevića Mangelosa, Julija Knifera, Josipa Stošića, Gorana Trbuljaka, Tomislava Gotovca, Ivana Ladislava Galete, Vlade Marteka i Žarka Vijatovića) čije je djelovanje u vrijeme izložbe i nakon nje proširilo polje umjetničkog i kiparskog stvaralaštva, rasprostranilo readymade i aproprijacijske strategije te provociralo konvencionalne ideje umjetnika i umjetničkog djela. Sam Vijatović u intervjuu ističe da je

> …razlog [za izložbu] (…) jednostavan - izložbe koja bi obrađivala ovu temu u našim prostorima nije bilo! Na izložbi su predstavljeni autori koji su se u svom radu svjesno doticali problematike ready-madea. Nažalost, do danas taj problem suvremene umjetnosti nije bio razmatran unutar "autorskih" koncepcija… (Vijatović 1990).

Vijatović je očito prepoznao utjecaje Duchampa i koncepta ready-madea u Hrvatskoj, ali bio je itekako dobro upoznat i s međunarodnim likovnim zbivanjima (pisao je za časopis *Quorum* 1986. godine članke o Duchampu i Kleinu – utjecajnoj figuri za Vaništu i umjetniku koji je duhovno blizak Duchampu[10]). Bilo je potrebno samo istaknuti ove korelacije i približiti ove ideje publici, ali i institucijama i umjetnicima kako bi se otvorila vrata za nove umjetničke eksperimente.

Nimalo ne iznenađuje što se na popisu izlagača na izložbi „Ready-mades" nalaze imena Vanište i drugih gorgonaša, pa i Gotovca i Vijatovića (prijateljskog i umjetničkog dvojca ViGo), a preostala imena su ona koja će nastaviti readymade eksperiment tijekom 80-ih godina i poslije, što ne isključuje njihove ranije eksperimente s nađenim predmetima i apropriacijom.

Gotovac je, primjerice, izložio otuđeni natpis iz vlastite stambene zgrade na kojem se može iščitati obavijest stanarima o prikupljanju novca za plaćanje vode (Slika 8.) i niz malenih nađenih i odbačenih predmeta (Slika 9.) od kojih većina sliči izoliranim dijelovima pokvarenih i defunkcionaliziranih strojeva ili kućanskih aparata (Vijatović 1990).

Trbuljak je sudjelovao na izložbi izlažući otuđenu obavijest o posudbi Duchampova *Sušila za boce* (Slika 10.) koju je uzeo iz Muzeja umjetnosti u Philadelphiji. Trbuljakovo stajalište u vezi s ovim radom izvrstan je primjer konceptualne primjene apropriacije s obzirom na vjerovanje da je sama obavijest dostojna zamjena za originalno umjetničko djelo (Vijatović 1988: 307). U procesu otuđenja, originalno djelo (cedulja o umjetnini koja je istovjetna posuđenoj umjetnini) postaje kopija u procesu premještanja u novi kontekst (iz Philadelphije u Zagreb), ali ujedno i novo, originalno umjetničko djelo, što provocira Benjaminove ideje o odnosu originala i aure umjetničkog djela, odnosno potvrđuje Groysovu teoriju mogućnosti beskonačnog broja originala u novim kontekstima.

Izlaganje u alternativnom prostoru poput izloga knjižare, izvan oficijelnih muzejsko-galerijskih institucija, u duhu je umjetničke klime koja prevladava u Zagrebu toga doba, u kojem su od samog kraja 60-ih godina otvoreni prostori poput Haustora, Galerije Nova, Podrooma i Galerije PM. Njihovo djelovanje, kao i djelatnost do sada spomenutih umjetnika, u svojoj je suštini antiinstitucionalno. Iako odnos umjetnika prema instituciji umjetnosti zavrjeđuje biti zasebna tema, u ovoj raspravi bitno je zabilježiti korelaciju s antiinstitucionalnim stavovima koji prožimaju i bivaju utjelovljeni u apropriacijskim postupcima te otežavaju institucijama umjetnosti i njihovim predstavnicima kruto kategoriziranje umjetničkih djela i razgraničavanje originala i kopijNekoliko umjetnika te selekcija djela i izložbi predstavljenih u ovom tekstu, samo su ilustrativni primjeri korištenja strategija apropriacije i readymadea u hrvatskoj umjetnosti dvadesetog stoljeća. Daljnje primjere moguće je naći u djelatnosti umjetnika i umjetničkih grupacija „druge linije", kako je Ješa Denegri

10 Više u Vijatović, Ž. (1988). „Marcel Duchamp". *Quorum*, 2, 304–308. i Vijatović, Ž. (1988). „Yves Klein: Nica 1928 – Pariz 1962". *Quorum*, 5, 267–269.

naziva, koji su inkorporirali elemente svakodnevnog života i ponašanja u svoje umjetničke prakse i time prošili polje umjetnosti i skulpture.

5. Zaključak

Iako ready-made kakav postoji u Hrvatskoj, nije nužno duchampovskog tipa, strategija readymadea i Duchampove ideje u vezi s ulogom umjetnika u stvaranju umjetničkog djela i anestezije (ravnodušnosti) prema njemu, našle su pristaše u hrvatskim neoavangardnim i postavangardnim umjetničkim krugovima. Adaptacija strategije ready-madea i njezin razvoj u ono što se u ovom tekstu naziva strategijama apropriacije, omogućilo je proširenje polja umjetnosti, a posebice skulpture, paralelno s razvojem masovnoga potrošačkog društva u Hrvatskoj od 60-ih godina prošlog stoljeća.

Određeni uvjeti trebali su postojati prije nego što su se strategije apropriacije i readymadea mogle usvojiti. Umjetnici su se prije svega trebali osloboditi institucionalno i ideološki nametnutih ograničenja, što ih je često stavljalo u položaj marginalaca u onodobnom društvu. Nadalje, trebalo je biti omogućeno slobodno kretanje umjetnika i upoznavanje sa svjetskim umjetničkim zbivanjima, što se i dogodilo 50-ih godina. Uz to, prave osobe (neke su istaknute u tekstu) trebale su prepoznati i biti spremne prihvatiti i nastaviti Duchampovu baštinu u svijetu umjetnosti u kojem se podržavao socrealizam te umjereni modernizam, a koji izvorno nije favorizirao avangardne tendencije.

Valja napomenuti da umjetnici čija se djela analizira u ovom tekstu, nipošto nisu jedini koji su preuzeli i prilagodili Duchampove ideje, ali ilustriraju njihovu postojanost, a potencijalno čak i prevalentnost u užim umjetničkim krugovima. Moglo bi se navesti i neke druge pripadnike Gorgone (primjerice Ivana Kožarića) koje je zanimala ideja ručnog rada i, preko Marteka, druge pripadnike Grupe šestorice koji su se poigravali idejama autorstva i gurali granice umjetnosti (dovoljno se prisjetiti „Pohvale lijenosti" Mladena Stilinovića te instalacija i ambijenata u koje pripadnici Grupe inkorporiraju nađene i uporabne predmete[11]).

Shvativši da se »svet izmenio a umetnost ostala na početku dvadesetog veka« te da, »zaostajući na nivou ručne produkcije umjetnost (…) funkcioniše još samo kao rekvizit istorije. u muzeju« (Mangelos 2002: 69), umjetnici su počeli primjenjivati strategije readymadea i apropriacije kako bi držali korak s promjenama oko sebe. Pritom su doveli u pitanje važnost umjetnika i srušili ideju umjetnika demijurga. Samim time eliminirali su faktore vještine i „odsjekli" umjetnikovu ruku. Ručni rad, odnosno vještina, postala je proizvoljna i relativna, što ne znači nužno da je umjetnici nisu posjedovali. Oni su se svjesno odbijali njome koristiti, često s namjerom propitivanja uloge umjetnika u socijalističkom društvu i proizvodnje antiestetskih ili neestetskih djela koja su svojim sastavom bliža svakodnevici umjetnika i publike. Time su postavljeni temelji za drastične promjene u odnosu umjetnika, publike

11 Ideje Mladena Stilinovića o lijenosti umjetnika sa socijalističkog istoka nasuprot umjetnicima zapada koji su jednostavno „proizvođači nečega", bliske su pitanjima autorstva umjetničkog djela i umjetnikove ruke. Izuzev njega, i drugi pripadnici Grupe šestorice autora poput Svena Stilinovića koji radi zastave od vate i žileta ili, pak, Fedora Vučemilovića koji moli druge da ga fotografiraju, dovode u pitanje koncepte umjetnika autora i umjetnikove ruke.

i institucija umjetnosti. Umjetnici su nastavili nadograđivati na ovo izazivanjem institucija umjetnosti i propitivanjem pojma umjetničkog djela činom nominacije, uzdizanjem svakodnevnih predmeta na status umjetničkog djela pukom promjenom njihova konteksta i miješanjem svakodnevice i umjetnosti.
Narav aure umjetničkog djela, o kakvoj govori Walter Benjamin, također je bitno izmijenjena. U ovom kontekstu vrijedi istaknuti pronicljivu analizu Krešimira Purgara:

> na tragu Duchampova pokušaja demokratizacije aure umjetničkog objekta konceptualnim pretvaranjem statusa banalnog predmeta svakodnevnog života u status artefakta, umjetnici osamdesetih godina proizveli su nekontroliranu količinu umjetničkih objekata od kojih je svaki, pozivajući se na Duchampa, legitimno pretendirao na svoju vlastitu auru. Suprotno prognozama Waltera Benjamina, aura umjetničkog djela nije nestala zbog izgubljene jedinstvenosti originala umnoženog u milijunima kopija, već zbog pretjerane jedinstvenosti i prevelikog broja originala, jednom riječju, zbog previše umjetnosti (Purgar 2010: 112).

Rastuća popularnost dviju istaknutih strategija tijekom 70-ih i 80-ih godina bila je omogućena postupnim rasprostranjivanjem ideja o ready-madeu putem umjetničkih kontakata. Ipak, u procesu translacije došlo je do bitnih promjena zbog lokalnih posebnosti. Na temelju usporedbe djelatnosti hrvatskih i inozemnih umjetnika, moguće je odrediti kako su i u kolikoj mjeri prisvojene i adaptirane strategije utjecale na umjetničku produkciju i bile usklađene s lokalnim društvenim i umjetničkim potrebama i senzibilitetom.
Ready-made kakav postoji na području Hrvatske i Jugoslavije, stoga nije nužno onaj duchampovskog tipa. Kako je ilustrirano, ova djela nisu apsolutno lišena emocionalnih, društvenih, pa čak ni političkih konotacija. Iako nisu birana na temelju estetske dopadljivosti, ona u ovom smislu nisu potpuno „anestezirana", već su djelomično afektivna, stoga se govori o proširenom pojmu ready-madea, odnosno o korištenju strategija aproprijacije koje su utemeljene na Duchampovim postavkama. Konačan rezultat primjene ovih strategija očitovao se u većoj umjetničkoj slobodi i proširenju polja umjetnosti i skulpture, što se primjećuje u okviru nove umjetničke prakse te nastavlja unutar suvremenoga umjetničkog diskursa magljenjem granica između kopije i originalnog djela, umjetničkih i svakodnevnih predmeta te tvorničke proizvodnje i umjetnikove ruke.

Literatura

Neobjavljeni izvori

Razgovor s Darkom Šimičićem, 26. 2. 2018.

Objavljeni izvori

Banash, D. (2013). *Collage Culture: Readymades, Meaning, and the Age of Consumption.* Amsterdam; New York, NY: Rodopi B.V.

Becker, H. S. (2009). *Svjetovi umjetnosti.* Zagreb: Naklada Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo.

Beroš, N. (2013). „Sliku Josipa Vanište, zbog odlaska, dajem / poklanjam / u dobre ruke". U Nada Beroš (ur.), *Ukidanje retrospektive (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 25. 4. 2013. – 16. 6. 2013.)* (str. 7–16). Zagreb: MSU.

Milan Bešlić (ur.), *Josip Vaništa: Galerija Forum, Zagreb, 26. svibnja-19. lipnja 2010.,* katalog izložbe. Zagreb: Kulturno informativni centar, 2010.

Cabanne, P. (1971.). *Dialogues With Marcel Duchamp.* Boston: Da Capo Press.

Cooke, L. (1990). "Reviewing Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp, Rrose Selavy, Marchand Du Sel…". U Rene Block (ur.), *The Readymade Boomerang: Certain Relations in 20th Century Art* (str. 98–107). Sydney: The Biennale of Sydney.

De Duve, T. (1996). *Kant After Duchamp*. London: The MIT Press.

Denegri, J. (2003). *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*. Zagreb: Horetzky.

Dišan, M. (1984). "Apropo 'ready-mades' (1961)". U Zoran Gavrić (ur.), *Marcel Duchamp: izbor tekstova* (str. 47). Beograd: Muzej savremene umetnosti.

Gattin, M. (2002). *Gorgona*, sv. 2. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Gavrić, Z. (1984). *Marcel Duchamp: izbor tekstova.* Beograd: Muzej savremene umetnosti.

Groys, B. (2005). „Povratak originala. O repolitizaciji umjetnosti". U Nada Beroš (ur.), *Criss-Cross, pet pozicija njemačke i hrvatske suvremene scene*, katalog izložbe (24. 11. – 30. 12. 2005.). Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Hamilton Faris, J. (2013). *Uncommon Goods: Global Dimensions of the Readymade*. Bristol: Intellect Ltd.

Janković, R. I. (2013). „Gorgonska aura". U Nada Beroš (ur.), *Ukidanje retrospektive (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 25. 4. 2013. – 16. 6. 2013.)* (str. 171–174). Zagreb: MSU.

Kolešnik, Lj. (2006). *Između Istoka i Zapada: hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina.* Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.

Mangelos (Bašičević, D.) (2002). „Moskovski manifest". U Tihomir Milovac (ur.), *Neprilagođeni: konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti,* (str. 66–69). Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Purgar, K. (2010). *Preživjeti sliku: ogledi iz vizualnih studija*. Zagreb: Meandar.

Roberts, J. (2007). *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade.* London: Verso.

Sanouillet, M.; Peterson, E. (ur.) (1975). *The Essential Writings of Marcel Duchamp.* London: Thames & Hudson.

Stipančić, B. (2002). „Dimitrije Bašičević Mangelos – manifesti". U Tihomir Milovac (ur.), *The misfits: conceptualist strategies in Croatian contemporary art* (str. 169–171). Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Stipančić, B. (2011). *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*. Zagreb: Arkzin: Hrvatska sekcija AICA.

Stipančić, B. (2013). „Okušati se u 'eksperimentu' življenja". U Nada Beroš (ur.), *Ukidanje retrospektive (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 25. 4. 2013. – 16. 6. 2013.)* (str. 117–131). Zagreb: MSU.

Susovski, M. (1984). *Marcel Duchamp: La boite en valise*, katalog izložbe. Zagreb: Galerije grada Zagreba.

Šimat Banov, I. (2013). *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.

Vaništa, J. (2003). *Knjiga zapisa*. Zagreb: Moderna galerija – Kratis.

Vijatović, Ž. (2013). „(Gorgonske) posebnosti". U Nada Beroš (ur.), *Ukidanje retrospektive (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 25. 4. 2013. – 16. 6. 2013.)* (str. 147–152). Zagreb: MSU.

Vijatović, Ž. (ur.) (1990). *Ready-mades, autorski izlog knjižare Znanje – August Šenoa*, katalog izložbe. Zagreb.

Tiskane publikacije

„Grupa penzioner Tihomir Simčić" (1969). *Novine galerije Studentskog centra*, 32, 33.

„Walter Benjamin" (1971). *Novine galerije Studentskog centra*, 30, 118.

Benjamin, Walter (1968). „Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti". *Život umjetnosti*, 6, 67–80.

Stilinović, M. (1993). „Pohvala lijenosti". *Kolo*, 11–12, 1003–1004.

Turner, F. (1987). „Londonski dnevnik: Braco Dimitrijević Tate Gallery 16. 9. – 6. 10. 1985.". *Život umjetnosti,* 41–42, 153–162.

Vijatović Ž. (1988). „Marcel Duchamp". *Quorum*, 2, 304–308.

Internetski izvori

Girst, T. 2003. "(Ab)Using Marcel Duchamp: The Concept of the Readymade in Post-War and Contemporary American Art". *Tout-fait*, vol. 2, br. 5. http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/girst2/girst1.html (2. 11. 2017.)

Marcel Duchamp on Readymade Sculptures. (video). https://youtu.be/pHeNrmBPKKQ (25. 4. 2017.)

Prilozi

Slika 1. Marcel Duchamp – *Kotač bicikla*, 1913. (snimio Dalibor Prančević)

Slika 2. Josip Vaništa – *Gorgona br. 6*, 1961. (vlasništvo Muzeja suvremene umjetnosti, snimio Tomislav Šmider)

Slika 3. Vaništino pismo Ljerki Mifki u kojem spominje zanimanje Duchampa za Gorgonu (snimio Žarko Vijatović)

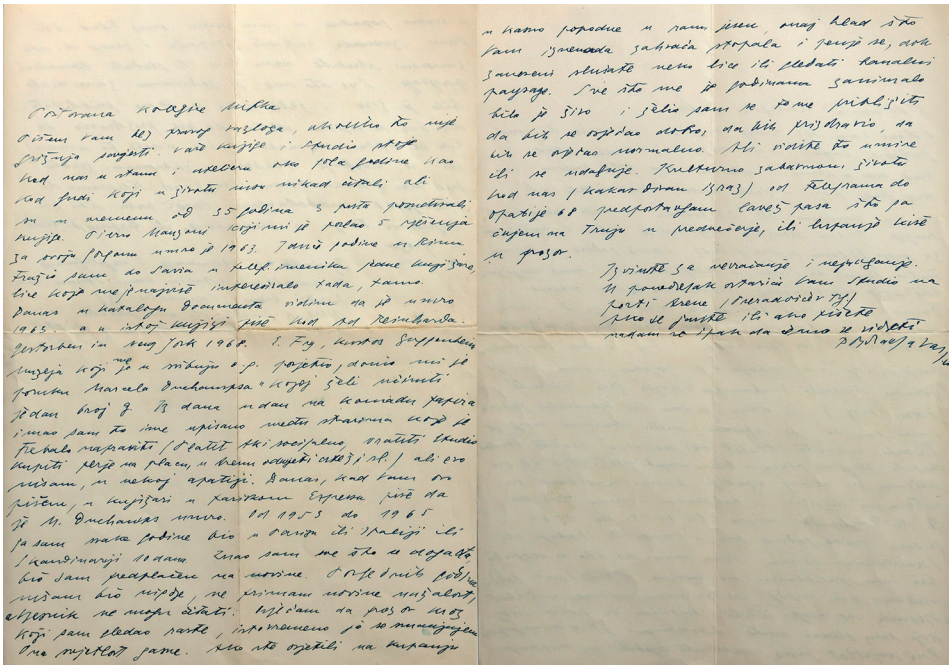
Slika 4. Josip Vaništa – *Beskonačni štap*, 1961. (vlasništvo Muzeja suvremene umjetnosti, snimio Boris Cvjetanović)
Slika 5. Dimitrije Bašičević Mangelos – iz serije „Tabula rasa", 1953. (?) (vlasništvo Muzeja suvremene umjetnosti, snimio Boris Cvjetanović)
Slika 6. Stan Tomislava Gotovca, danas Institut Tomislava Gotovca (snimila Dora Derado)
Slika 7. Braco Dimitrijević – *Triptychos Post Historicus*, 1978. (vlasništvo Muzeja suvremene umjetnosti, snimio Boris Cvjetanović)
Slika 8. Rad Tomislava Gotovca s izložbe „Ready-mades", izlog knjižare Znanje – August Šenoa u Zagrebu, 1988. (snimio Žarko Vijatović)
Slika 9. Radovi Tomislava Gotovca s izložbe „Ready-mades", izlog knjižare Znanje – August Šenoa u Zagrebu, 1988. (snimio Žarko Vijatović)
Slika 10. Goran Trbuljak, iz serije radova „Na restauraciji, na posudbi", 1974. – 1980, Philadelphia 1980., rad predstavljen u sklopu izložbe „Ready-mades", izlog knjižare Znanje – August Šenoa u Zagrebu, 1988. (snimio Žarko Vijatović)



Slika 1.



Slika 2.



Slika 3.



Slika 4.



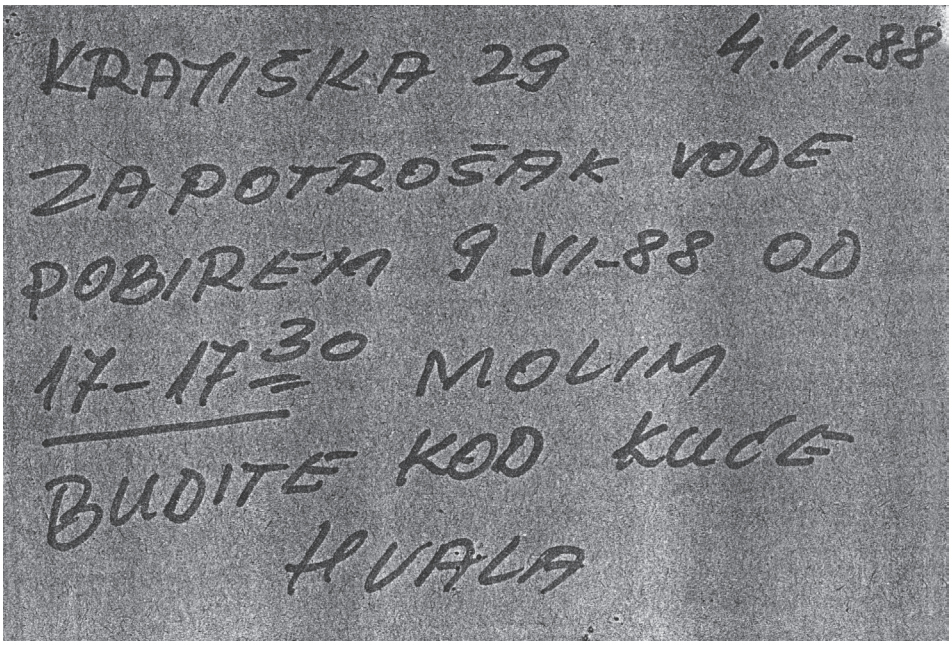
Slika 5.



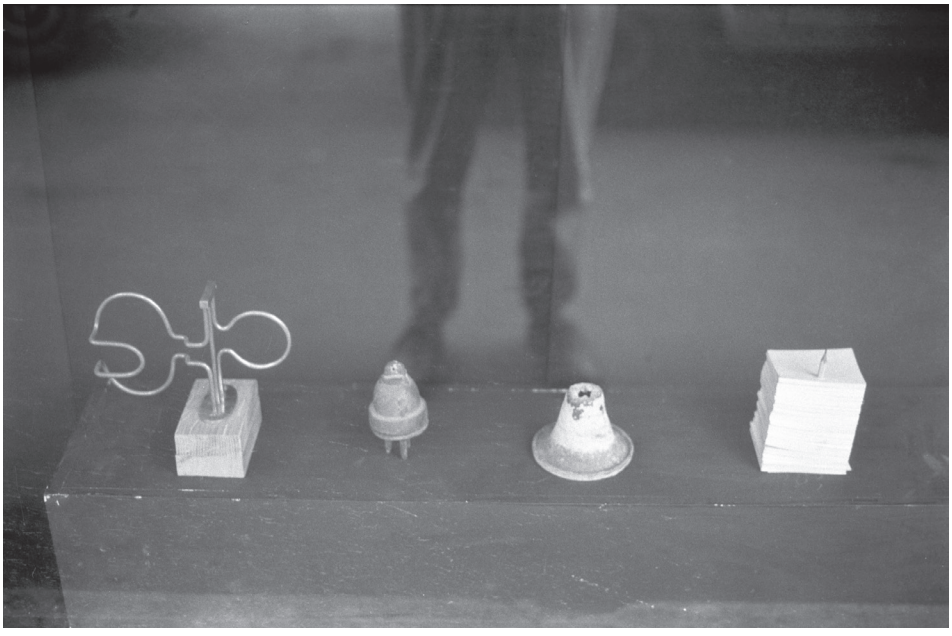
Slika 6.



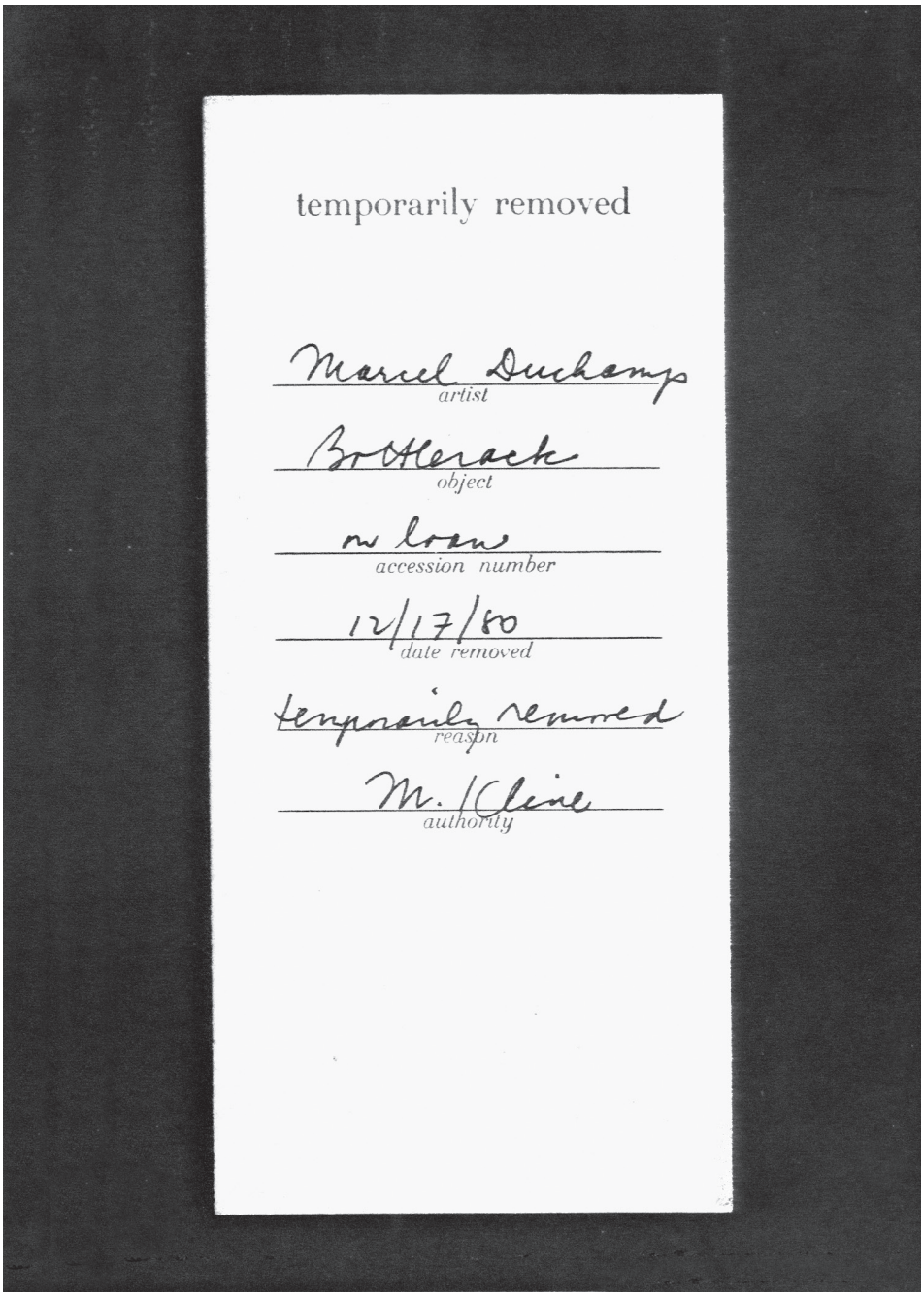
Slika 7.



Slika 8.



Slika 9.


temporarily removed
Marcel Duchamp
artist
Bottleracks
object
on loan
accession number
12/17/80
date removed
temporarily removed
reason
M. Cline
authority

Slika 10.

THE DEROGATION OF HANDICRAFT: READY-MADES AND APPROPRIATION IN CROATIAN SCULPTURE

Abstract

Artistic production in Croatia throughout the 20th century attests to the appearance of new art movements and techniques, among them readymade and appropriation strategies. Based on the comparison of the work of Croatian artists and those from a wider European and global contexts (primarily with the experiments initiated by Marcel Duchamp), the precisely defined criteria of the aforementioned techniques, as well as the establishment of circumstances which connect these artists, it is possible to establish the modes and rates by which the adopted and evolved artistic strategies affected the development and reception of art in Croatia and, as is the focus of this text, broadened the scope of sculpture to include the mundane.

The acceptance of the art form of the ready-made and the use of appropriation strategies in a wider sense indicates an openness on behalf of Croatian society as well as of art and cultural institutions towards external influences, and thus also their progressiveness and contemporaneity in comparison with the ideologically defined, isolationist attitude which was dominant up to the 1950s. By creating works on par with those of contemporary European and global art practices and art theory, a group of neo-avant-garde and post-avant-garde artists (among which are some members of the Gorgona group, the Group of Six Artists, the ViGo collaboration and certain conceptual artists) enabled the perception of art in Croatia to take place in a considerably wider context, taking into consideration its specific socio-political situation and artistic traditions.

With the development of ready-made and appropriation strategies, artists subverted numerous artistic conventions. This text is focused on one of the more contentious conventions, that is the shift of the role of the literal and metaphorical "artist's hand" in the production of artwork. By comparing some key characteristics of ready-mades to selected examples of Croatian artistic production, similarities and differences in the process of the creation of an artwork shall be established. Based on such a comparison, the logical progression of the affirmation of these artistic forms during the second half of the 20th century in Croatia shall also be explained.

Key words: sculpture, 20th century, ready-made, appropriation, Marcel Duchamp, Gorgona, Group of Six Artists, ViGo, Conceptual art