

# Vinko Srhoj

## Idealizam sredenoga svijeta u umjetnosti Jurja Dobrovića

Vinko Srhoj  
Odjel za povijest umjetnosti  
Sveučilište u Zadru  
Obala kralja Petra Krešimira IV. 2  
HR - 23 000 Zadar

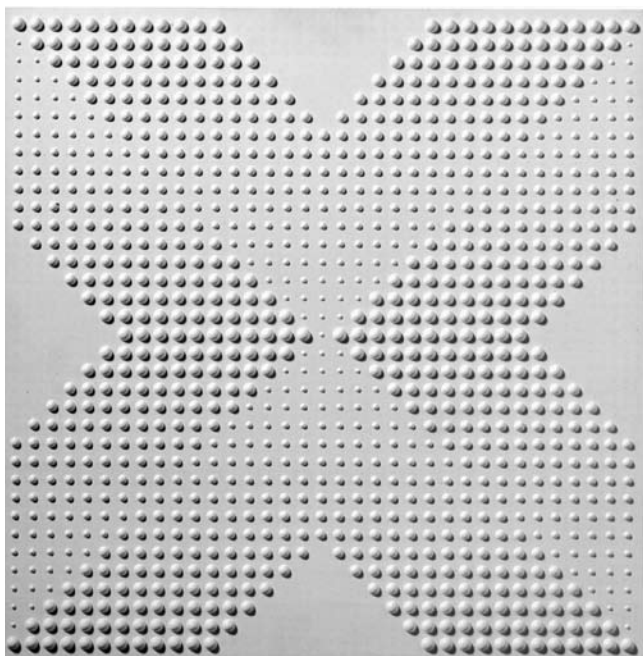
Izvorni znanstveni rad  
*Original scientific paper*  
Primljen / Received: 16. 1. 2013.  
Prihvaćen / Accepted: 24. 4. 2013.  
UDK: 7.071 Dobrović, J.

*The name of Juraj Dobrović is most often mentioned in the context of Nove tendencije (New Tendencies), a phenomenon that used to promote rational and experimental (temporal-spatial and kinetic) models of art during the 1960s and 1970s. This paper positions Dobrović's work within the very core of Zagreb movement, but also sets it apart because of the rigorous forms, psychological contemplativeness, abandonment of technicism and cybernetics. Even more than within the frames of New Tendencies, Dobrović's position is recognized in the circle of European relief-structure artists (A. Dekkers, H. Böhm, H. Gkattfelder ...) with whom he primarily shares ascetic, manual and meditative component. This paper is the first to analyse similarities between members of that movement and Dobrović's work (even though J. Denegri had suggested their kinship), and determines both parallels and differences. Parallels - or identical conceptual and constructive features of flat and tri-dimensional, or relief and sculptural solutions - are seen as parts of same concept. Furthermore, a phenomenon particular to Dobrović's art, named "shift in the phase" or "error in the system" has been noticed to generate visual uncertainty, detachment and, finally, mutation of the form. Even though his handwriting is depersonalized and "technical", Dobrović's works do not advocate attractive effects and technical innovations, but are on the side of ascetics, self-control, calm and composesd peace and contemplation, and in this way more of a metaphysical than scientific nature.*

Keywords: *Juraj Dobrović, New Tendencies, European relief-structure artists, reliefs, drawings, sculptures*

Ime Jurja Dobrovića<sup>1</sup>, važnog umjetnika Novih tendencija, zagrebačkog i internacionalnog pokreta šezdesetih godina prošlog stoljeća, pojavljuje se na trećoj izložbi 1965. godine. Ta je izložba označila stanovit zaokret od prvotna idealističnog oduševljenja za umjetnost koja je, po jednom od protagonista Francois Morelletu, počela revolucijom koja će pokazati da je usporediva s onom u znanosti. Prve dvije zagrebačke izložbe (1961., 1963.) pune su optimizma umjetnika i teoretičara koji smatraju da je došao trenutak „objave zaruka” između umjetnosti i znanosti, do brisanja posljednjih barijera koje stoje između njih, do sretna pretapanja u interakciji. Izložba na kojoj nastupa Dobrović i u samome uvodnom tekstu Matka Meštrovića sugerira promjenu, trenutak osvješćivanja, stav da je idealizam utemeljiteljskih godina iza nas, i da je vrijeme strogog projektiranja i planiranja ono koje umjetnost treba izvesti na put konačne scijentifikacije i egzaktnosti.

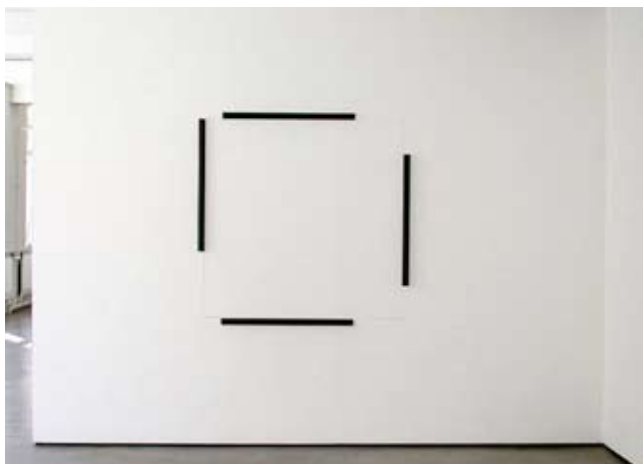
Čak se, po riječima Abrahama Molesa, može već govoriti o kibernetizaciji, odnosno o računalnoj budućnosti umjetnosti, bez drhtava i nesavršena traga koji ostavlja ljudska ruka. Strojevi i umjetna inteligencija sve se češće spominju kao izvjesna budućnost, istinski odgovor umjetnika na novo vrijeme. Scijentifikacijskom zaokretu te značajne izložbe prema „depersonalizaciji” i prevlasti strojnog i rigorozno planiranog, značajno pridonosi i Dobrovićeva umjetnost. Ideolozi Novih tendencija kao da opisuju Dobrovićeva stajališta o umjetnosti, govoreći o potrebi za preciznošću i punoj svijesti stvaranja, o prodoru u izvanljudsko (M. Meštrović), o opiranju tržištu i zakonima komercijalnog. Ako Dobrović i nije umjetnik koji će tehničko (pa i crtanje) prihvatiti s obožavanjem mogućnosti stroja, njegov je svijet svojevrsna pohvala depersonalizaciji, bijegu od svake poetičnosti umjetnosti i prebivanje u prostoru jasnih odnosa i planiranja (gotovo transhumanog), gdje se čak



1. Juraj Dobrović, *Varijacije na temu Polja* - 1963. no.6, lesonit, plastika, boja, 1975., 54 x 54 cm

*Juraj Dobrović, Variations on the Theme of Fields* - 1963 no.6, fibreboard, plastic, colour, 1975, 54 x 54 cm

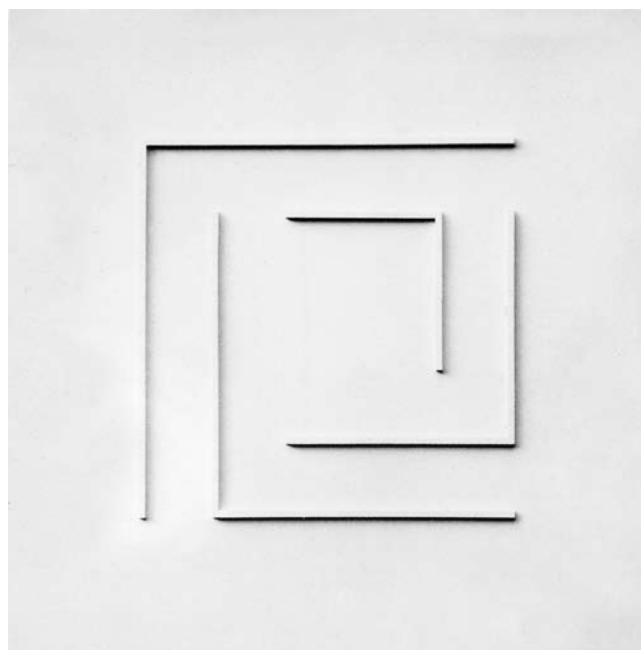
i greška u sustavu promiče u novu pravilnost, pomak u fazi novog poretka. Ili riječima samog umjetnika koji sebe zamišlja i kao promatrača nastajanja vlastita djela: „U raznolikosti svojih traženja uvijek sam nastojao prepustiti se rastu djela, gubeći vlastiti trag, i slijedeći taj rast pokušao pronaći neki sveobuhvatniji i okupljajući princip”<sup>2</sup> I tako nastaju, po Igoru Zidiću, tzv. brojčane



2. Hartmut Böhm, *Randstand*, čelik i crvena olovka, 2000.-2002., 128 x 128 x 4 cm

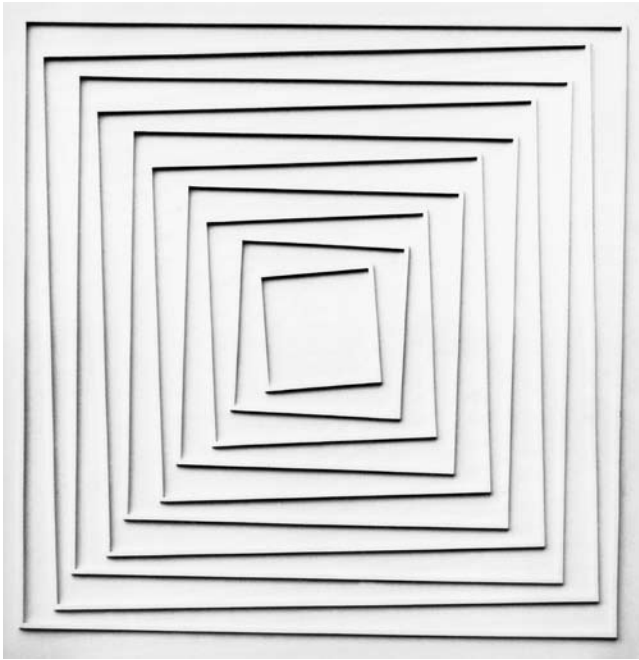
*Hartmut Böhm, Randstand, steel and red pencil, 2000-2002, 128 x 128 x 4 cm*

slike, koje je u našu umjetnost nešto ranije uveo Ivan Picelj, ali su ga Dobrovićeve premašile „gustoćom i opsegom programiranosti: nenarušivom koordinatnom orijentacijom, što znači: striktnom provedbom načela simetrije, potpunom zatvorenosti, potpunom determiniranošću površine.”<sup>3</sup> Za Jerka Denegrija Dobrović je „pravi metafizičar po krajnosti volje za čistoćom djela.”<sup>4</sup> Opisujući Dobrovićevu geometriju ne samo kao oblikovni govor nego i svjetonazor, Denegri smatra da njegov pristup djelu „jest racionalan, ali još više i kontemplativan, introvertiran, u svojoj prividnoj objektivnosti, zapravo, duboko subjektivan. Ne služi ničemu vanjskom nego se prije svega podvrgava



3. Juraj Dobrović, *Polje*, lesonit, drvene letvice, boja, 1964., 36,6 x 37 cm  
*Juraj Dobrović, Field, fibreboard, wooden slips, colour, 1964, 36,6 x 37 cm*

umjetnikovoj neizbježnoj potrebi za duhovnom vježbom što vodi krajnjem asketizmu.”<sup>5</sup> Tom i takvom askezom, odustajanjem od svijeta u njegovoj bujnoj pojavnosti i deskripciji, sistematizirajući i usustavljajući sve čega se u umjetnosti poduhvati, sređujući i planirajući, Dobrović je jedan od onih izdanaka modernističkog graditeljskog načela u umjetnosti koji G. C. Argan krsti „idejom projekta” koji, kaže taj veliki talijanski teoretičar, omogućava da sami ne bismo bili projektirani. Srediti svijet na načelima geometrije i njezinih idealnih odnosa znači za Dobrovićevu generaciju stvoriti utočište, moguće utopiju, u kojoj će umjetnost prebivati u svome svijetu, neugrožena prodorom izvana, svjedočeći samu sebe. Ili riječima Denegrija: „Djelo utemeljeno u geometrijskim



4. Juraj Dobrović, *Polje*, lesonit, drvene letvice, boja, 1964., 75 x 75 cm  
*Juraj Dobrović, Field, fibreboard, wooden slips, colour, 1964, 75 x 75 cm*

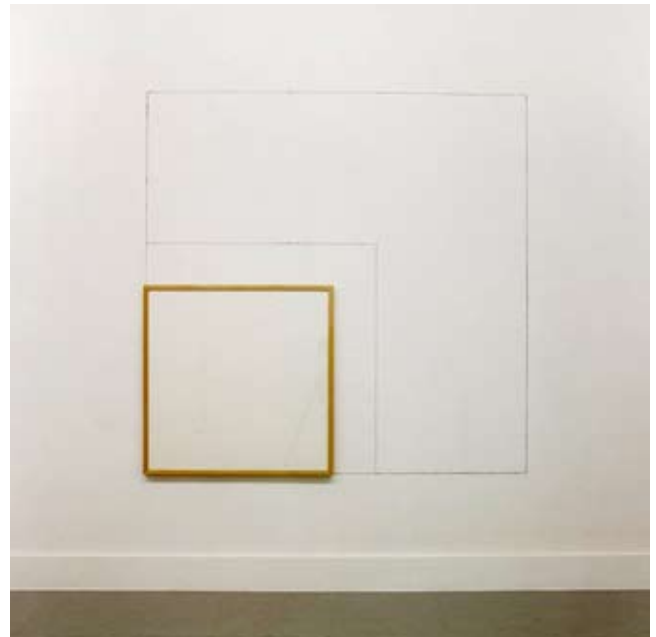
obicima jest po svojoj prirodi samooznačavajuće djelo, djelo koje govori sebe, a ne djelo što prenosi, čak ni u najdaljoj transpoziciji, slike i dojmove vanjskog (predmetnog) svijeta.”<sup>6</sup>



5. Hartmut Böhm, *Progression gegen Unendlich mit 30° und 45° in zwei Richtungen - vertikale Parameter*, 1987.  
*Hartmut Böhm, Progression gegen Unendlich mit 30° und 45° in zwei Richtungen - vertikale Parameter*, 1987

Dobrović je od samih početaka, pa kroz četrdesetogodišnje stvaranje, uvijek na istim pozicijama u odnosu prema stvarnosti. Ona ga kao vizualna pojavnost ni najmanje ne zanima, već kao konstrukt oblika koji drže svijet na okupu. To je ona sređena podloga pravilnih struktura na koju možete kalemiti svekoliku bujnost prirodnih oblika; ona je potencijalnost da bismo sutra mogli vidjeti i stablo i čovjeka, i stijenu i vodenu površinu, kao oblike koji u svojim nebrojenim varijacijama ne bi opstojali da nema njihovih gradbenih čestica. Te čestice koje stvaraju raster i ritam, sređenu monotoniju, ali i pomak u sustavu koji onda generira novi poredak nastao na odstupanju, zanimaju Dobrovića kao početak i kraj njegove umjetnosti velikog plana. A taj plan nema u sebi neku božansku česticu, prapočelo iz jednog izvora, nego je nebožanski i neljudski, nekako samogenerirajući, u sebi započet i dovršen.

Kod Dobrovića nećemo naći ni previše razlika između plošnih i prostornih rješenja, između crteža i volumena. Teško je, dakle, odvojiti Dobrovićev opus na onaj slikarski i crtački od onoga prostornih konstrukcija i reljefa, jer je konačan dojam na plohi i u trima dimenzijama isti u smislu rješavanja određenih perceptivnih odnosa koji izviru iz duha geometrijskih odstupanja, mutacija oblika i u konačnici stvaranja pomaka ili „greške u sustavu” koji generiraju vizualnu nedoumicu. Naime, Dobrović računa na oblik koji se stalno mijenja, makar i s malim pomacima i minimalnim odstupanjima, koji je prije svega



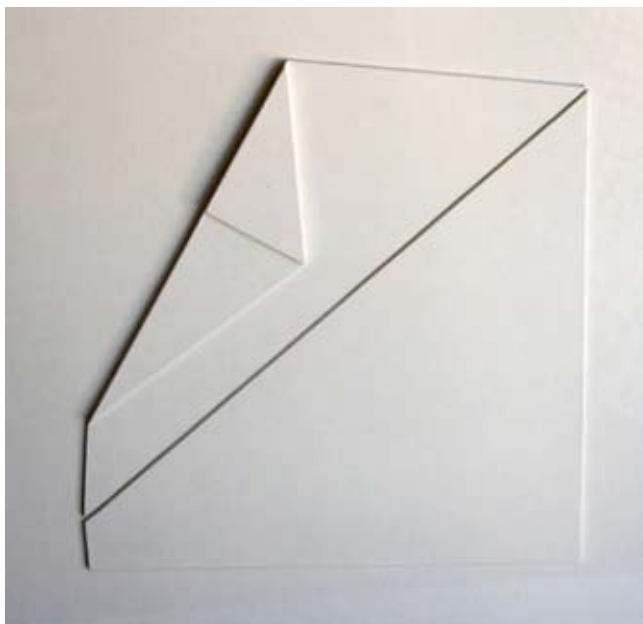
6. Hartmut Böhm, *Wandarbeit aus den Massen einer Progression gegen Unendlich mit 30°*, 2009., okvir, voštani pastel na zidu, 148 x 148 x 3 cm  
*Hartmut Böhm, Wandarbeit aus den Massen einer Progression gegen Unendlich mit 30°*, 2009, frame, oil stick on wall, 148 x 148 x 3 cm



7. Juraj Dobrović, *Reljefi s unutarnjim preklapanjima no.12*, šperloča, boja, 1977., 80 x 80 cm

*Juraj Dobrović, Reliefs with Internal Foldings no.12, plywood, colour, 1977, 80 x 80 cm*

dinamična prostorna činjenica. Odatle je svaki njegov uradak, pa i onaj najplošniji i linearno minimalističan, zapravo igra s prostornim mogućnostima, razmišljanje o tome kakva nas iznenađenja očekuju ako u sustav



8. Michael Canney, *Square Variation VI*, 1980., 23,5 x 23,5 cm  
*Michael Canney, Square Variation VI, 1980, 23,5 x 23,5 cm*

stroge geometrije ubacimo promjenu: okrnjimo kocku, isprepletimo dva oblika, izrežemo brid, rastvorimo tijelo, umrežimo linije ili zarotiramo geometrijski obris. Stoga je u pravu Tonko Maroević kada tvrdi da kod Dobrovića ne vidimo toliko da je „na tragu Albersa i Vasarelyja, već radije prepoznavamo u njemu Eschera nefigurativnih svojstava”.<sup>7</sup> Pisati o Dobroviću znači baviti se upravo prostorom koji određuju oblici, šupljinama i ispunama u njemu, aberacijom geometrije kojoj je jedina svrha oprostoriiti odnose. Cilj te dobrovićevske planimetrije nije da se podsjetimo na već postojeće oblike, nego da se oni iznova stvore iz duha matematičkog planiranja, pa i iz ludičke komponente koja se u sustav plana i kontrole može ubaciti kao virus mutacije. Dakle, govoreći o



9. Juraj Dobrović, *Reljef*, karton, boja, 1967., 33 x 33 x 4 cm

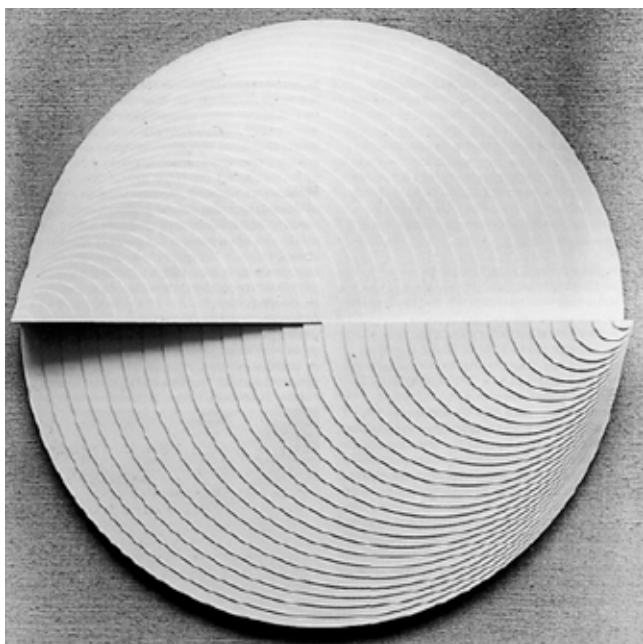
*Juraj Dobrović, Relief, pasteboard, colour, 1967, 33 x 33 x 4 cm*

Dobrovićevim slikama istovremeno govorimo i o njegovim objektima ili reljefima jer su im konstruktivni principi isti, baš kao što je i konačni učinak na naš vid uvjetovan tim konfiguriranjem, a ne time je li riječ o plohi slike ili volumenu drvene kocke. Nije naodmet spomenuti da kao i kod drugih geometričara u vremenu, primjerice onih u pokretu *European relief-structure artists*, ljudski sadržaj pomalo hlapi da bi njegovo mjesto zauzeo transhumani poredak svijeta kao mjesta opterećena od ljudske egzistencije – nešto poput putanje svemirskih tijela na velikoj udaljenosti od čovjeka ili „slijepe sile” matematičkih preslaganja elemenata bez patosa organskog svijeta i njegove dirljive



borbe za život. Dobrović i svojim ateljeom u kojemu vlada ozračje aseptična laboratorija ili arhitektonskog ureda kao da priziva onu poznatu Van Doesburgovu zamjedbnu da u ateljeu modernog umjetnika treba vladati klima kao na visokim planinama, gdje vječni snijeg i led ubijaju mikrobe koji bi mogli onečistiti zrak koji udiše umjetnik.

A sve je počelo neočekivanim zaokretom. Dobrović je najprije diplomirao ekonomiju, potom povijest umjetnosti, da bi naposljetku završio u likovnoj praksi koja ga je konačno odredila kao umjetnika. Krajem pedesetih godina prošloga stoljeća također nije bilo naznake da će Dobrović krenuti putovima likovnosti, jer je u to vrijeme izrađivao bakrene pladnjeve, posude, nakit,



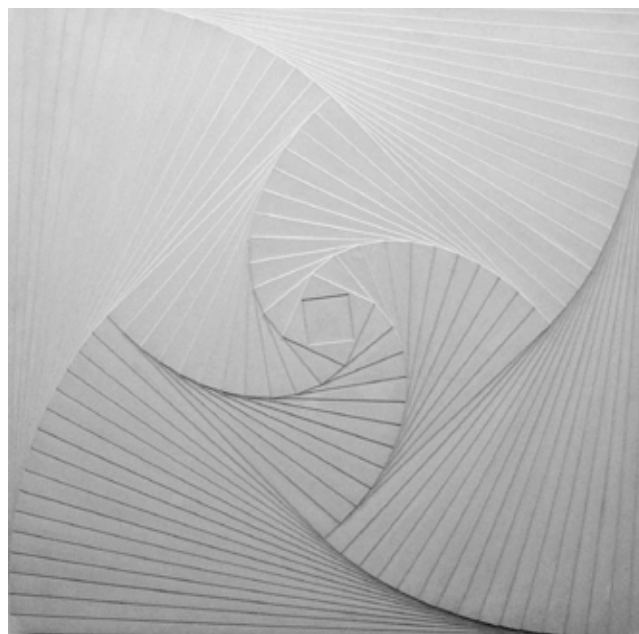
10. Ad Dekkers, *Varieties op cirkels nr. III*, 1965.  
Ad Dekkers, *Varieties op cirkels nr. III*, 1965

koje je kao djela primijenjene uporabne oblikovnosti izložio na svojoj prvoj izložbi 1962. u Društvu arhitekata u Zagrebu. No vrlo brzo, već 1962./1963., nastaju reljefna *Polja* na lesonitu koja nemaju više gotovo nikakve (osim efekta bubrenja reljefnih granula) veze s uporabnim predmetima, čemu se iskreno u monografiji o autoru čudi i kritičar Jerko Denegri.<sup>8</sup> Dobrović u tima svojim reljefima zapravo iskoračuje prema efektu niza u pravilnu geometrijskom poretku (razvidnu još u željeznim *Pločama* iz 1962.), napuštajući ideju dizajna za račun samodovoljne strukture vibrantnog polja koje će uz neznatne, ali izražajne pomake razrađivati kroz čitav opus. Reljefi iz tog vremena Zvonimiru Mrkonjiću



11. Jean Spencer, *White Relief*, drvo, 36 x 36 inča, 1976.  
Jean Spencer, *White Relief*, wood, 36 x 36 inches, 1976

evidentan su dokaz da Dobrovićevo djelo u konačnici teži skulpturi, to jest da su prostorni odnosi ono čemu teže makar i plitke reljefne tvorbe, bliže plohi nego plastičkom tijelu. Ta blago ispučena reljefna ostvarenja po njemu svoje „određenje nalaze otprilike ondje gdje grafika prestaje a skulptura počinje, dakako, opet u



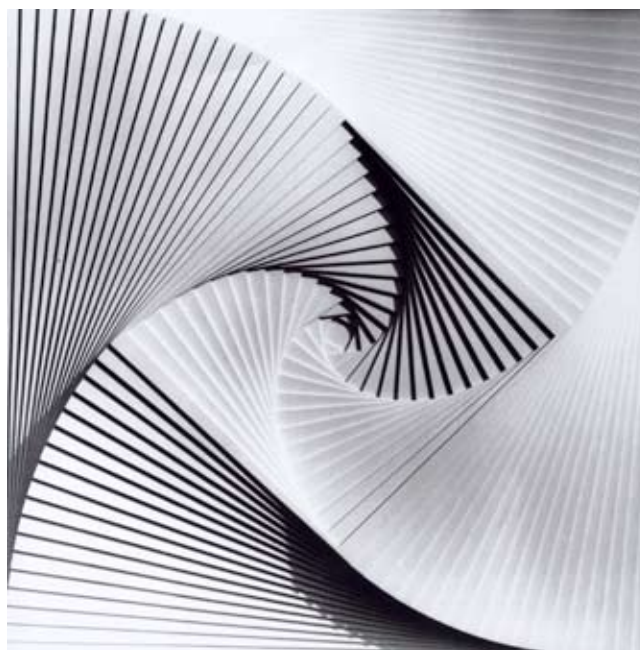
12. Ad Dekkers, *Verschoven Kwadraten*, 1965., 120 x 120 cm  
Ad Dekkers, *Verschoven Kwadraten*, 1965, 120 x 120 cm



13. Juraj Dobrović, *Polje*, lesonit, drvene letvice, boja, 1964., 65 x 65 cm  
*Juraj Dobrović, Field, fibreboard, wooden slips, colour, 1964, 65 x 65 cm*

vrlo uvjetnom smislu značenja tih tehnika”<sup>9</sup> Njegova reljefna *Polja* i *Varijacije na temu Polja* u prvoy će polovici šezdesetih godina (na drugoy samostalnoj izložbi 1963. u Zagrebu, potom u Beogradu *Polja* će biti prvi puta predstavljena javnosti) predstaviti autora koji je zaokupljen strogim, gotovo mašinskim aberacijama polukugli/granula pliče ili ispupčenije reljefnosti, koje neodoljivo prizivaju rasteriranu površinu proizvedenu u tvorničkim uvjetima i uz pomoć programiranog stroja. I sam Dobrović ističe da se nastojao „prepuštiti rastu djela, gubeći vlastiti trag”<sup>10</sup>, uživljavajući se u ulogu promatrača. Dakle, autor govori o vlastitu djelu s distancije kao da je tek njegov programer, netko tko nakon unošenja matrice samo prati kako će stroj ili računalo dalje konfigurirati površinu i maksimalno racionalno ukomponirati njezine gradbene čestice. Radoslav Putar zamjećuje i naročitu osobinu autora: ne upuštati se u atrakcije i efekte koji bi se mogli inducirati na oštrom bridu susreta statike i dinamike, kao što je bio slučaj s drugim umjetnicima koji su participirali u zagrebačkim *Novim tendencijama* ili se priklonili efektinim spaciodinamičkim igrama nastalima vjenčanjem umjetnosti i stroja. Dobrović je gotovo s indignacijom odbijao sudjelovanje u buci umjetnosti kao društvenog događaja u šezdesetim godinama, a njegove su umjetničke ideje „nikle u blagom udivljenju pred veličinom sklada u kojem se dodiruju kretanje i mir.”<sup>11</sup> I Jerko Denegri misli da će upravo te dvije antinomije, diskretno prepletene u Dobrovićevu djelu, trajno

obilježiti umjetnost koja je znala pomiriti kretanje čiju je brzinu autor zadao sam sebi i mir koji proizlazi iz stanja umjetnikova duha koji se brusi u izolaciji od buke vanjskog svijeta. „Dobrović je povučen, jedino na svoj rad usredotočen umjetnik u pokretu kojeg inače obilježavaju težnje za znatnim društvenim udjelom umjetnika”,<sup>12</sup> zapisat će Denegri. Ujedno, novotendencijašima je bilo važno, navodi u monografskom katalogu o Dobroviću iz 2003. Ivica Župan, približiti se „dostignućima znanosti i tehnike, što Dobrovića – autora izrazito individualna i subjektivna umjetničkog izričaja – nije privlačilo, kao ni pretjerani tehnički i tehnološki efekti koji su se u brojnih novotendencijaša iscrpljivali u kinetičkim ili konceptualnim dosjetkama. Dobrović je, dakle, bio nesklon bilo kakvu eksperimentiranju tehnikom i tehnologijama, prihvaćanju novih medija i materijala, a nipošto nije pristajao ni na ludičku i relaksirajuću funkciju umjetnosti (...). Dobrović svoje artefakte izrađuje ručno i klasičnim umjetničkim sredstvima, strpljivo i samotnjački, u tišini vlastitoga atelijera (...). U svom stvaralačkom žaru i zanosu novotendencijaši su držali da su graditelji boljeg svijeta i da nas upravo oni vode u svjetliju budućnost, a Dobrović se ponašao u skladu s istinom da umjetnik ništa važno ne može izmijeniti u svijetu oko sebe – jedino što mu preostaje jest izgrađivati svijet vlastite umjetnosti.”<sup>13</sup> I doista, Dobrović se nije zanosio tehnološkim napretkom niti primjenom

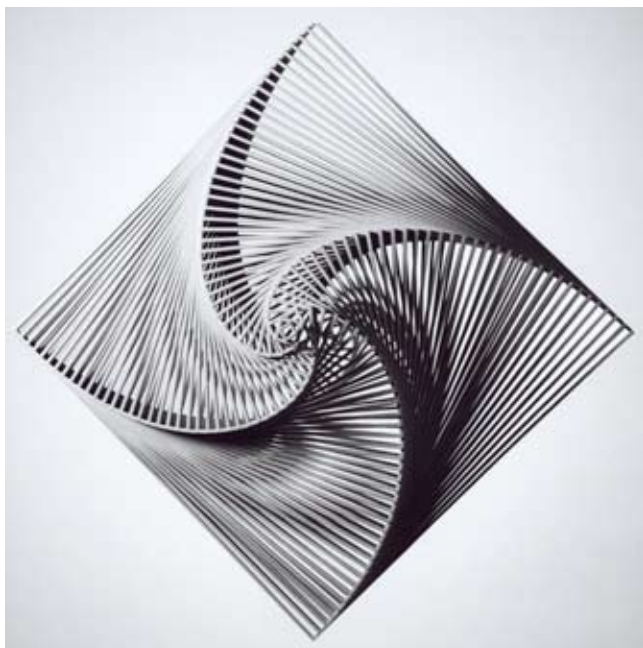


14. Juraj Dobrović, *Prostorna konstrukcija*, drvene letvice, boja, 1964.-1966., 80 x 80 x 10,7 cm  
*Juraj Dobrović, Spatial Construction, wooden slips, colour, 1964-1966, 80 x 80 x 10,7 cm*

tehničkih inovacija na umjetnost, niti mu je bilo stalo do toga da impresionira jednačenjem na liniji čovjek-stroj. Njegova geometrijska tijela nisu artefakti „svjetlije budućnosti” u kojoj će se umjetnost izvoditi na principu strojne izrade bez tragova drhtave ljudske ruke. Iako naizgled njegova djela podsjećaju na „mašinsku estetiku” umjetničkih tehnicista i konstruktivista, ona prije svega upućuju na ideju reda, niza, pravilnosti i optičke (ne) stabilnosti koji nisu ekskluzivno znanstveno-tehnološki izričaj, nego još više ideja arhetipskog reda koji prebiva u jezgri sređena, dobro ulančana svijeta racionalnog uma. Naravno, i u tako uređenu svijetu uvijek kod Dobrovića postoji mala „greška u sustavu” (što sam već spomenuo) koja ne proizvodi rasap tog sustava, već njegovu mutaciju i transformaciju, koje opet na kraju dovedu do novog reda. I Zvonimir Mrkonjić ustanovljava „konzistentnost sistema koji svaki izvana uneseni slučaj transformira da bi, temeljito se izmijenivši, sačuvao svoju pravilnost na nekoj drugoj razini.”<sup>14</sup>

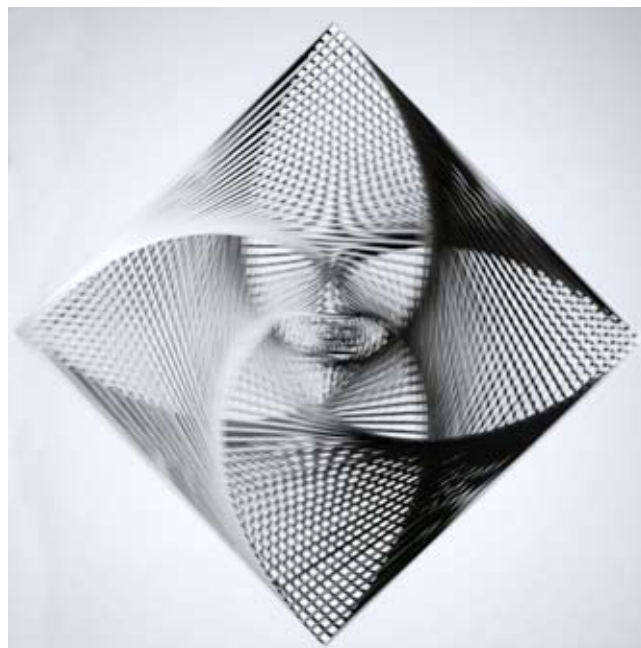
Nova *Polja*, koja Dobrović počinje realizirati od 1964. godine lijepeći drvene letvice na lesomit i sve bojeći u bijelo, reljefi su koji u prvi plan stavljaju ne više kao prije rasterom zasićenu geometriju statičnih oblika, nego geometriju u pokretu, odnosno kvadrata koji proizvode iluziju kretanja početnog oblika koji za sobom povlači ostale, decentrirajući prostor i dinamizirajući površinu. Sile distorzije vidljive su pogotovu na *Prostornim konstru-*

*kcijama* (1964.-1967.) koje su već u potpunosti prostorni objekti zarotiranih formi koje proizvode učinak optičke pokretljivosti. Reljefi u ciklusu *Polje* iz 1964. pritom su bliski upravo onim autorima koje Denegri navodi kao drugu marginaliziranu liniju osamljenih umjetnika na tragu konstruktivnog duha iz vremena „strove avangarde”. To su europski umjetnici koje smješta u kasne šezdesete i sedamdesete godine, izvan glavnih tokova koje diktira Amerika, a bave se uglavnom reljefnim strukturama. Riječ je o autorima koji ne impresioniraju inovacijama, tehnicizmom niti monumentalnim rješenjima, ali čuvaju nepokolebljivo strogu odanost jednostavnosti i čistoći izvedbe djela koja kao da su nastala vježbanjem asketizma. Umjetnike uvrštene u neformalni krug *European relief-structure artists* ili *European constructed relief artists*, poput Ada Dekkera, Hartmuta Böhma ili Hansa Glattfeldera, Denegri je prepoznao kao Dobrovićeve srodnike upravo u reljefnim realizacijama, a opisujući njih posredno je karakterizirao i samog Dobrovića. Opisujući, dakle, te umjetnike Denegri navodi da je riječ o duhovnim srodnicima koji stvaraju povučeno, izvan glavnih tokova, ekskluzivistima koji su „malobrojni i izolirani, zapostavljeni od tržišta i velikih međunarodnih priredbi, ali u sebi dovoljno samosvjesni i uporni.”<sup>15</sup> Za njega su oni više spiritualisti nego tehnicisti, manualni i meditativni više nego tehnološki i optički nastrojani, i po tome najbliži srodnici Dobrovićevi.



15. Juraj Dobrović, *Prostorna konstrukcija A*, drvene letvice, boja, 1964.-1967., 57 x 57 x 24 cm

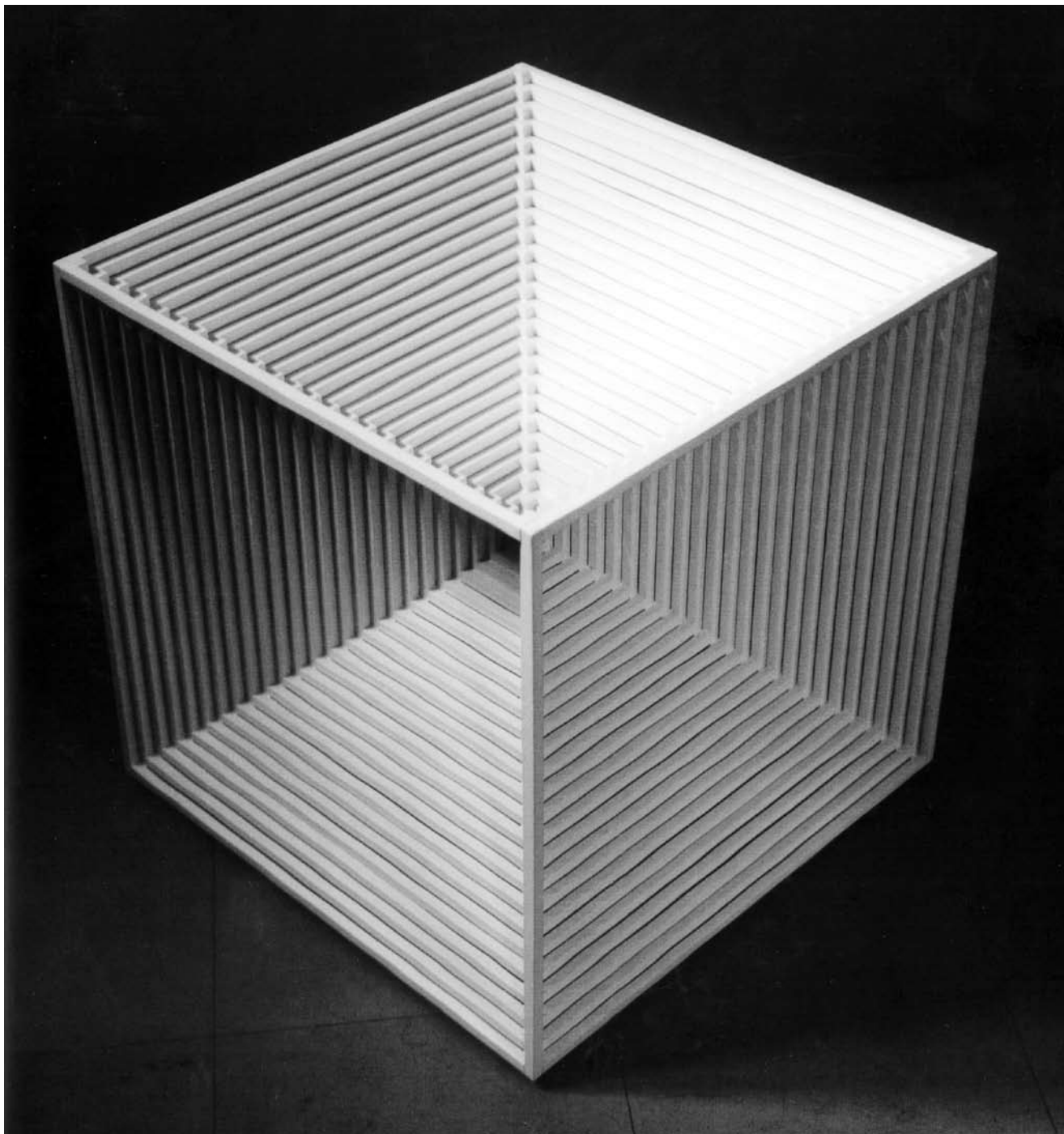
*Juraj Dobrović, Spatial Construction A, wooden slips, colour, 1964-1967, 57 x 57 x 24 cm*



16. Juraj Dobrović, *Prostorna konstrukcija B*, drvene letvice, boja, 1964.-1967., 57 x 57 x 24 cm

*Juraj Dobrović, Spatial Construction B, wooden slips, colour, 1964-1967, 57 x 57 x 24 cm*





17. Juraj Dobrović, *Prostorna konstrukcija*, drvene letvice, boja, 1968., 41,2 x 40,8 x 40,6 cm

*Juraj Dobrović, Spatial Construction, wooden slips, colour, 1968, 41,2 x 40,8 x 40,6 cm*

Dobrovićevi reljefi iz tih godina doista podsjećaju na rješenja nekih autora iz kruga reljefnih strukturalista. Iako statičniji, Hartmut Böhm u djelu *Streifenrelief 16* (1977.) inzistira na minimalnim pomacima u nizu koji izbočeno-udubljenim cjevastim formama sugerira jedva osjetnu kretnju, baš kao i u radu iz 1968. *Quadratrelief*

22 koji pokrenutost i vibrantnost postiže malim višesmjernim zaokretima uspravnih pločica na slikovnoj površini. Böhmov rad *Randstand* (2000.-2002.), iako na prvi pogled manje vezan uz podlogu i više aludirajući na neku vrstu prostornog crteža, neobično je srodan jednoj od varijanti Dobrovićevih *Polja* iz 1964. Naime,



kao da se radi o istoj vrsti pravokutnih letvica koje kane zaposjesti prostor uokvirujući ga i zatvarajući. U obama slučajevima riječ je o procesu prije negoli o definitivnom „okviru za sliku”, o linijama (letvicama) koje se traže u prostoru, preslažu, pokušavaju organizirati i postići konačno ispunjenje svoje okružujuće misije. Böhmov rad duga tehničkog naziva *Progression gegen Unendlich mit 30° und 45° in zwei Richtungen – vertikale Parameter* opet kao da stoji na početku procesa uokviravanja i ograničavanja, tek kao neka potencijalnost da letvice mogućim konfiguriranjem zauzmu svoju prostorno-omeđujuću poziciju. Böhmov *Wandarbeit aus den Maßen einer Progression gegen Unendlich mit 15* (1996.-2005.) podsjetit će, pak, na Dobrovićeve *Reljefe s unutarnjim preklapanjima i Ekvivalente za kvadrat* iz 1976.-1980. Kod Böhma je došlo do osamostaljenja kvadrata i njegova „bijega” iz prizora koji oformljuju njegovi upisani plošni kvadratni parnjaci, dok je kod Dobrovića riječ o izrezanim kvadratima koji se uvijek mogu vratiti na mjesto iz kojega su izuzeti. Još više od navedenog primjera, Dobrovićeve realizacije, po osobinama aseptične bjeline koja sve prožima, izdižući na mirnim podlogama blagoreljefne geometrijske kvadratne forme jednako utišane i tek blago pokrenute do oksimoronske statične dinamike, podsjećaju na



18. Juraj Dobrović, *Kravata*, drvo, 1968., 7,5 x 7,5 x 7,5 cm  
Juraj Dobrović, *Cravat*, wood, 1968, 7,5 x 7,5 x 7,5 cm



19. Juraj Dobrović s ispomognutim *ready madeom*, satom iz 1971.  
Juraj Dobrović with a ready-made assisted, *A Watch* from 1971

neke druge primjere, one reljefnih strukturalista poput Michaela Canneya i njegova rada kao što je *Square Variation III* (1980.) koji podsjeća na Dobrovićeve najpliće reljefne realizacije, ili *Relief 28* (1976.) Jeana Spencera, naravno i na poneku plitkoreljefnu strukturu Hartmuta Böhma. No Dobrovićeve *differentia specifica* u odnosu na navedene autore ogleda se u pomaku, u sugestiji mutacije, u diskretnu narušavanju sustava pravilnosti, čega nema u dinamički dovršenim i jednom završavima utvrđenim rasporedima u djelima navedenih autora. Pa i Ad Dekkers ili Peter Love, s kojima se može usporediti Dobrovićeve sklonost reljefnim aberacijama, u svojim djelima ne ostavljaju nikakva prostora nekoj bitnijoj promjeni, nudeći geometrijske prizore zatvorene u definitivne okvire. U slučaju Ada Dekkersa, odnosno njegova djela *Verschoven Kwadraten* iz 1965. godine (danas u kolekciji Stedelijk Museuma) došlo je i do neobične podudarnosti s Dobrovićevim radovima u ciklusu *Polje* nastalim 1964. godine, a razvijanim do *Prostornih konstrukcija* koje nalazimo u nizu do 1966. godine. Da nije riječ o bilo kakvu plagijatu govori i to da je Dobrović svoj rad ipak započeo ranije, a o Dekkersovu preuzimanju Dobrovića također bi teško bilo govoriti. Najizglednije je da se radi o stizanju do istog cilja razvojem vlastitih stvaralačkih postulata.<sup>16</sup>

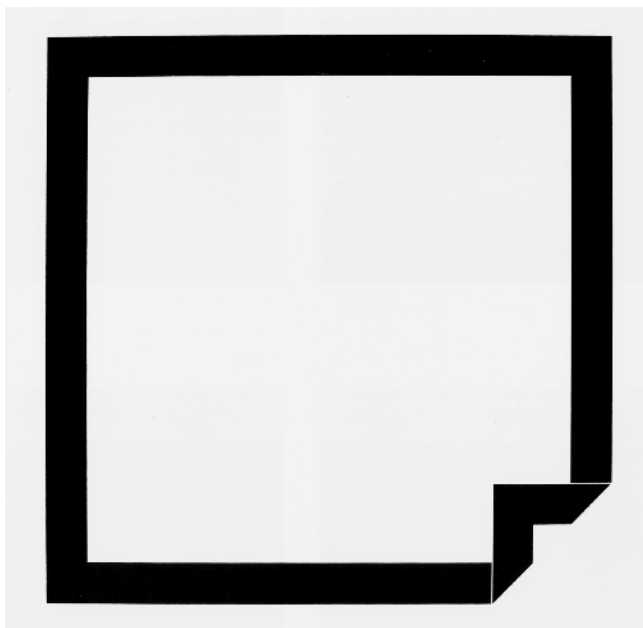


20. Mladen Stilinović, *Bijela odsutnost*, ispomognuti ready made, 1993.-1999.

*Mladen Stilinović, White Absence, a ready-made assisted, 1993-1999*

Osvrnimo se ovdje, ipak, na pune prostorne oblike koji obilježavaju ciklus *Prostorne konstrukcije*. *Prostorna konstrukcija A i B* (1964.-1966.) objekt je nastao na podlozi prostornih propitivanja vidljivih već u radovima na šperpločama i lesonitu koji su se zadržali u

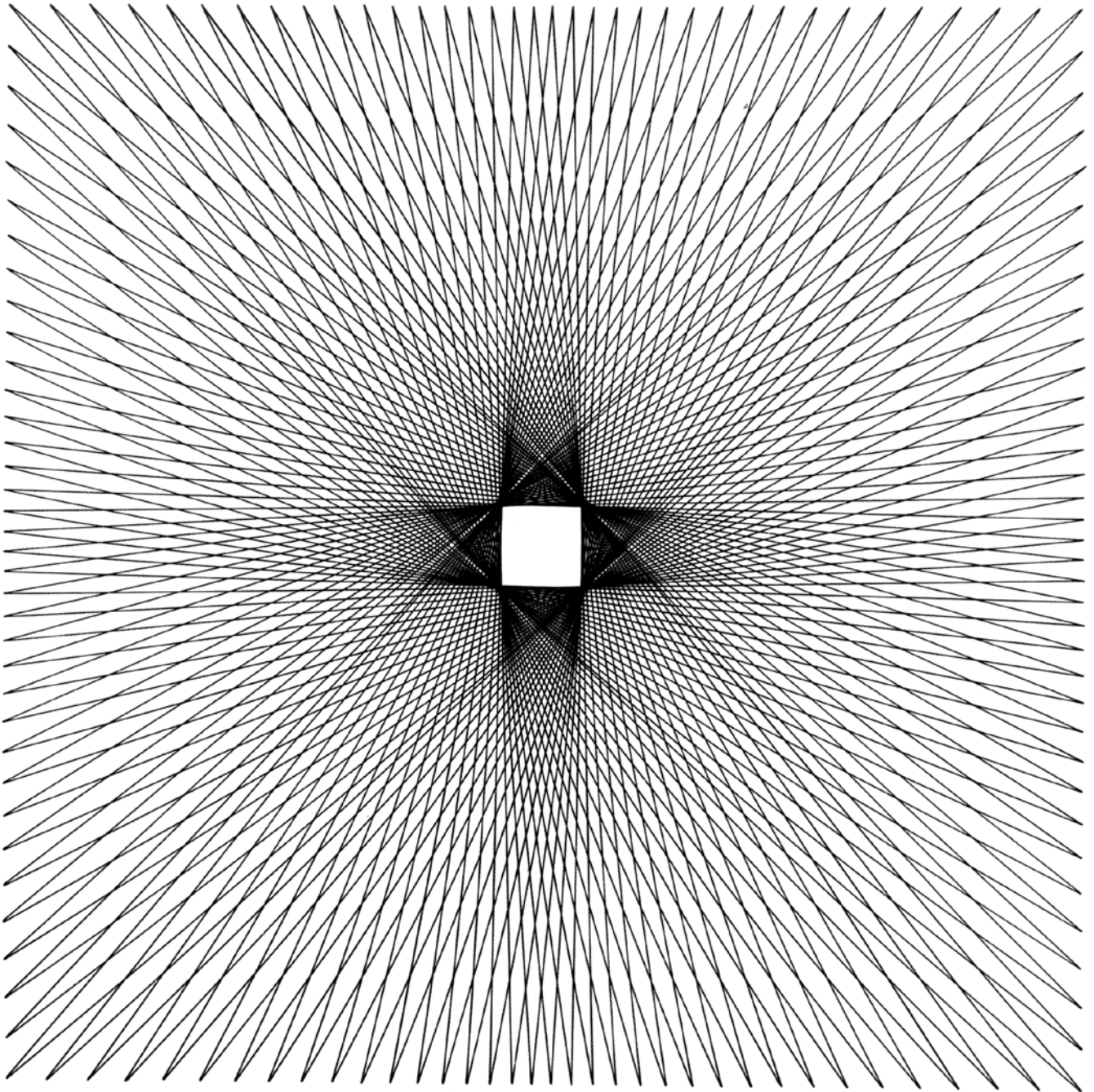
gabaritima plošnih ili reljefnih realizacija. Rad izveden od drvenih letvica zapravo izgleda kao mutirana i rotirana kocka koja se nalazi u svom izvornom stanju u središtu konstrukcije) koja i već u statičnoj prezentaciji sugerira kretanje. To je zapravo kocka koja je doživjela lepezastu distorziju, zakrivljenje osi radikalno proširene iz jezgre. No forma se dodatno dinamizira kad je, primjerice, držimo u ruci i zarotiramo i tada nastaju novi rotacijski oblici generirani pokretom, prividi i nestalne konfiguracije koje, međutim, otkrivaju novu (dinamičku) dimenziju rada. Budući rad, kako kažu Dobrovićevi monografi Župan i Denegri, raste sam iz sebe, on je „u isti mah i geometrijski i organski, vitalan poput biološkog bića ali ujedno i mentalan, misaon, konceptualan... oblika što opstaje čvrstim zahvaljujući samom svom gradivu i načinu gradnje. A kada počne rasti, raste sve dokle se mogu održati na okupu svi njegovi sastavni elementi, da bi dalji rast ovog oblika umjetnik zaustavio točno u trenu i u mjeri poslije kojih bi taj rast mogao dovesti do narušavanja i potom rasapacije oblikovne strukture.”<sup>17</sup> I doista, da se nadovežemo na Denegrija, taj rad ima dvojnu prirodu otvoreno-zatvorene strukture. Kretanje koje na neki način počinje iz kvadratne jezgre širi se u lepezastoj rotaciji prema van da bi se, došavši do ruba forme, ponovno vratilo unutra, prema središtu. Dakle, radi se o obliku sasvim jasnih precizno obrubljenih gabarita, koji se unutar zadane proporcije na principu akcije-reakcije širi do zamišljenih granica i vraća na početak. *Prostorna konstrukcija* tako



21. Juraj Dobrović, *Preklopljena traka*, akrilik, platno, 1982., 80,4 x 80,4 cm  
*Juraj Dobrović, Folded Band, acrylic, canvas 1982, 80,4 x 80,4 cm*



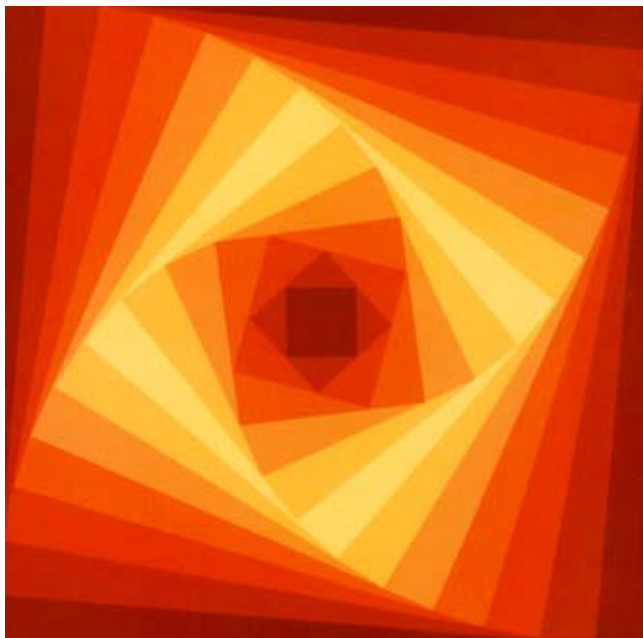
22. Juraj Dobrović, *Preklopljeni kvadrat*, šperploča, boja, 1972., 75 x 75 cm  
*Juraj Dobrović, Folded Square, plywood, colour, 1972, 75 x 75 cm*



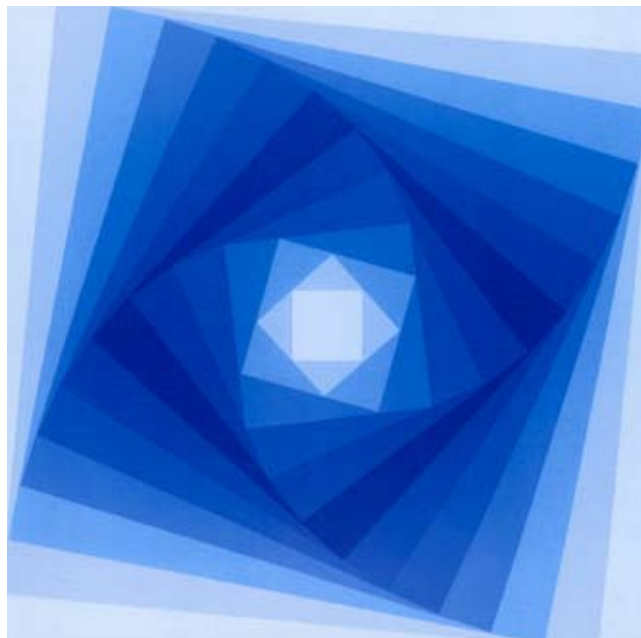
23. Juraj Dobrović, *Polje*, tuš, papir, 1965., 50,2 x 50 cm  
*Juraj Dobrović, Field*, ink, paper, 1965, 50,2 x 50 cm

se nadaje kao svojevrsan *perpetuum mobile*, u sebe zatvoren perpetuirajući oblik neprekidne mijene koji crpi energiju iz vlastite supstancije, ne trošeći je prema van niti je iz vanjskog svijeta uzimajući. Pritom, premda se radi o objektu mišljenu u kategorijama optičko-kinetičke skulpture, začudan je osjećaj statičnosti koja

opstoji i kada se objekt pokrene (možda baš zbog maksimalne subordinacije dijelova u cjelini i pune zatvorenosti oblika), što će Zvonka Makovića navesti na zaključak: „Mir i osjećaj bezvremenosti, to je bilo pravo značenje ovih Dobrovićevih djela.”<sup>18</sup> Prostorne konstrukcije dobivaju na svojoj pokretljivosti (za koju



24. Juraj Dobrović, *Polje 2 no.5*, svilotisak, 1969., 48,1 x 48,1 cm  
 Juraj Dobrović, *Field 2 no.5*, silkscreen, 1969, 48,1 x 48,1 cm



25. Juraj Dobrović, *Polje 2 no.8*, svilotisak, 1969., 48,1 x 48,2 cm  
 Juraj Dobrović, *Field 2 no.8*, silkscreen, 1969, 48,1 x 48,2 cm

smo već naveli da je istovremeno obilježena i mirom statičnosti) i time što vise sa stropa. Tako su i kad miruju te konstrukcije potencijalni mobilni i, kao što u njegovim reljefima i crtežima prisustvujemo minimalnim odstupanjima u kompoziciji koja, međutim, kroz taj poremećaj navješćuju novu konfiguraciju sustava, tako i ovdje možemo zamisliti da statika, blagim dodiranjem ili strujanjem zraka, učas prijeđe u dinamiku. Pritom, kako zamjećuje i kritika, nije tu riječ o objektima koji bi nas podsjećali na svijet tehnike, već o svojstvu „umjetničkih tvorevina neke elementarne, nemehaničke kinetičnosti.”<sup>19</sup>

*Prostorna konstrukcija* iz 1968. godine kocka je koja definiranošću svog volumena predstavlja puni prostorni objekt. Ujedno, ovisno o motrištu iz kojega se promatra, kocka se otvara čas kao šuplji, a čas kao puni oblik, da bi konačni dojam postvarila u igri iluzija, u escherovskoj ispremiješanosti prostornih razina i nedoumicama koje se tako stvaraju. No ni puni prostorni objekt te konstrukcije ne stvara neku drugu optičku igru negoli neki njegov reljef ili crtež, pa se može reći da Dobrović previše ne razmišlja o tome da razgraniči svoja plošna od volumenskih djela, jer ga u svim slučajevima zaokupljaju iste iluzionističke, prostorno-optičke i konstrukcijske ideje. Kocka je, doduše, bačena, ali nije prijeđen Rubikon dobrovićevske stvarateljske aktivnosti kojoj je konačni cilj, kako i sam autor navodi, „neki sveobuhvatni i okupljajući princip” (J. D.) koji zalazi i u sferu arhitekturalnosti, baš kao što

su tomu svojim geometrijskim oblicima strukturalno različiti i manje „čisti” i egzaktno proučavani težili ruski konstruktivisti od Rodčenska do Gaboa, Pevsnera ili Tatljina. No kod njih, kao i kod većine novotendencijsa u Dobrovićevo vrijeme, kako to dobro primjećuje Ivica Župan, vlada senzibilnost prema optičko-kinetičkim iznascima kao nečemu živom i efektno neočekivanom. Kod Dobrovića pak vlada seriozna analitičnost (I. Župan), a djelo je introvertno okrenuto sebi, samodovoljno i konstrukcijski zatvoreno, kako to pokazuje, možda u najvećoj mjeri, *Prostorna konstrukcija* iz 1968.<sup>20</sup>

1968. godine nastaje i djelo *Kravata*, geometrijski oblik naizgled bez ikakve veze s tim odjevnim predmetom. Naime, Dobrović nam je kao kravatu ponudio kutiju koja „svira”, to jest kocku unutar koje se nalazi šuplja kuglica koja proizvodi zvuk odbijajući se od unutrašnjih stijenki, dok kocku pokrećemo u ruci. Sam je autor u popratnom tekstu objasnio: *Zašto kravata?* Osnovna poveznica, kad već nema apsolutno nikakve vizualne ni funkcionalne sličnosti između kocke i kravate, u uporabnoj je nesvrhovitosti muškoga odjevnog predmeta i kocke koja tek proizvodi isto tako nesvrhovit zvuk i ničemu ne služi osim da, kao i kravata, podučava nas Dobrović, bude kutija-poklon, pakiranje za zvučnu kuglicu, isto kao što kravata, ta dekorativna aplikacija bez uporabne vrijednosti, bezrazložno visi pod vratom. I Jerko Denegri odgoneta kocku kao kravatu na sličan način: „umjesto da je smatra uzorom savršenstva,



kocku je Dobrović ovdje protumačio kao uzorni predmet beskorisnosti i time pokazao da se i u idealnom svijetu oblika kriju i mogućnosti iskazivanja apsurdna i ironije.<sup>21</sup> Denegri, nadalje, smatra da je enigmatična kocka-kravata i posljedica vremena u kojemu je nastala. Šezdesete godine, točnije zbivanja vezana uz društvena i duhovna previranja 1968. godine, njezino su rodno ozračje. Vrijeme je to odustajanja od optimizma racionalno konstruirane sadašnjosti i perspektiva za budućnost te pojava raznih oblika društvenog eskapizma prema političkom radikalizmu mladih, supkulturi i kontrakulturi, općenito skepsi prema racionalizmu kao vodilji svijeta. Na umjetničkom planu konceptualna umjetnost, priklanjajući se dematerijalizaciji, teoriji i umjetnosti kao ideji, gotovo je odustala od *control object* i zašla u sfere umjetničkih operacija koje su često naglašavale izlišnost umjetničkog tijela i njegovu varljivu prirodu. Dobrovićeva *Kravata*, kako je zapazila kritika, mogla se protumačiti kao iskorak iz vlastita povjerenja u racionalne modele umjetnosti kojima je dotad inklinirao, prema objektu apsurdna i ironije. „Otuda umjesto kao čisti neikonički geometrijski oblik,

ovu malu drvenu kocku zajedno sa zvukom koji sama proizvodi, moguće je i potrebno pojmiti kao jedan duhovan i oduhovljen, dakle svojevrsni spekulativni umjetnički predmet.”<sup>22</sup> Za Zvonka Makovića *Kravata* je već zašla u metaprostor koji je nadišao i nadgradio „tvarnost djela” (Z. Maković). Još će samo jednom, zapaža Denegri, Dobrović krenuti stopama apsurdne *Kravate*, kada 1971. običan sat-budilicu obojenjem u bijelo pretvori u ispomognuti *ready-made*, koji doduše ima manje veze s duchampovsko-rayevskim objektima koji afirmiraju ili očučavaju stvarnost, a više s njezinim izbljeđivanjem (prekrivanje bijelom bojom) i nestajanjem. Slične je operacije na satu-budilici poduzeo u ciklusu *Bijela odsutnost* (1993.-1999.) i Mladen Stilinović. Njegov sat, za razliku od Dobrovićeva koji je jednolično prebojan, prekriven je bijelom bojom nejednako, s vidljivim tragovima kista na predjelu brojčanika. Ujedno je kod Stilinovića, čega nema u Dobrovića, ostavljen mali kvadratić/prozorčić kroz koji se nazire nula kao dio satne numeracije. I dok Dobrović apersonalno bez ikakvih tragova bavljenja predmetom sata pokazuje iščezavajući objekt zatvoren u sarkofagu bjeline, Stilinović se svojim satom poigrava kao s enigmatičnim predmetom koji, kroz kvadratić izrezan na površini bijelog brojčanika, pokazuje vrijeme, makar i ono koje stoji na nuli. Stilinović u ciklusu *Bijela odsutnost* ističe ono čega opet nema kod Dobrovića, svojevrsnu socijalnu dimenziju predmeta koji su istrošeni, odbačeni, tužni, osiromašeni. Stilinovićev sat, za razliku od Dobrovićeva koji je, potpunim prekrivanjem bojom, odsutan na definitivan način, tek kreće „prema iščeznuću predmetnog, ili barem izbljeđivanju njegova prisustva.”<sup>23</sup>

Radovi koji slijede u ciklusima *Preklopljeni kvadrati* (1970.-1973.), *Reljefi s unutarnjim preklapanjima* (1976.-1977.) i *Ekvivalent za kvadrat* (1980.) više od bilo kakva bavljenja skulpturalnim momentom bave se plošnim odstupanjima/preklapanjima, baš kao što su se oni iz šezdesetih godina bavili opartističkim optičkim indukcijama i moire-efektima u ciklusu *Polje* (1964.-1969.). Njegove kocke sa sjenama i krnje i rezane kocke te rezane prizme, sukcesivni oblici, križevi sa sjenama, djela koja postaju s godinama sve minimalističnija (*Preklopljeni kvadrati*, *Prema središtu*, *Vertikalno u horizontalnom*), redovito su postvarena na papiru, premda se bave iluzijama prisutnima u prostornom konfiguriranju geometrijskih oblika, ali ipak napuštaju skulpturalno i ne trebaju više nikakve trodimenzionalne potpore.<sup>24</sup> No jedno je sigurno, Dobrovićev pristup kvadratu uvijek podrazumijeva i kocku, baš kao što je to slučaj sa svim njegovim oblicima koji su jednako činjenice plošnih i prostorno-plastičkih aberacija.



26. Juraj Dobrović, *Križ i njegova sjena*, akrilik, platno, 1982., 100 x 80 cm  
Juraj Dobrović, *Cross and its Shadow*, acrylic, canvass, 1982, 100 x 80 cm

## Bilješke

- <sup>1</sup> Juraj Dobrović rođen je 1928. godine u Jelsi na otoku Hvaru. Diplomirani je ekonomist i povjesničar umjetnosti. Bavi se industrijskim dizajnom, slikarstvom, crtežom, grafikom i izradom objekata luminokinetičkih svojstava. Pripada umjetnicima konstruktivnog pristupa okupljenima oko pokreta Novih tendencija šezdesetih i sedamdesetih godina prošloga stoljeća, s kojima izlaže na skupnim izložbama 1965., 1969. i 1973. Izdao je mape grafika „Polja 1”, „Polja 2”, i „Campi 3”. Sudjelovao je na brojnim samostalnim i kolektivnim izložbama u zemlji i inozemstvu, poput značajnih Bijenala u Veneciji, u Sao Paulu, Montrealu i, u novije vrijeme, izložbama „Differenz – Topografija moderne umjetnosti 1940.-1990.”, „Konstruktivistička i kinetička umjetnost”, „Exat 51 1951.-1956. Nove Tendencije 1961.-1973.”, „Avangardne tendencije u Hrvatskoj”. Djela mu se nalaze u galerijama, muzejima i zbirkama u Hrvatskoj i inozemstvu. Dobitnik je sedam nagrada pretežno na izložbama grafike u Zagrebu, Ljubljani, Banja Luci, Splitu. U novije vrijeme objavljena mu je monografija povodom retrospektivne izložbe u Gliptoteci HAZU u Zagrebu (2003.), autora Ivica Župana, te monografija u izdanju DAF-a i Galerije umjetnina u Splitu (2007.), autora Jerka Denegrija.
- <sup>2</sup> JURAJ DOBROVIĆ, Predgovor, u: *Katalog izložbe*, (ur. Božo Bek), Zagreb, 1977.
- <sup>3</sup> IGOR ZIDIĆ, Apstrahiranje predmetnosti i oblici apstrakcije u hrvatskom slikarstvu 1951.-1968., u: *Granica i obostrano, studije i ogledi o hrvatskoj umjetnosti XX. stoljeća*, (ur. Tonko Maroević), Zagreb, 1996., 311-384, 355.
- <sup>4</sup> JEŠA DENEGRİ, Nove tendencije, Nova tendencija, Tendencije, u: *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 2*, (ur. Aleksandar K. Široka), Split, 1985., 1-159, 34.
- <sup>5</sup> JEŠA DENEGRİ (bilj. 4), 35.
- <sup>6</sup> JEŠA DENEGRİ (bilj. 4), 9.
- <sup>7</sup> JERKO DENEGRİ, Spiritualna i sublimna geometrija Jurja Dobrovića, u: *Juraj Dobrović*, (ur. Zoran Senta, Božo Majstorović), Split, Zagreb, 2007., 5-44, 18.
- <sup>8</sup> „...ostaje zaista neobjašnjivo i tajnovito kako je to Dobroviću uspelo da od tih posve *nemetafizičkih* uslužnih predmeta tako brzo, naglo i konceptijski potpuno doručeno prijeđe na izrazitu metafizičnost i spiritualnost bijelih reljefnih površina.” JERKO DENEGRİ (bilj. 7), 8.
- <sup>9</sup> ZVONIMIR MRKONJIĆ, Fiksiranje polja mogućeg, Juraj Dobrović, u: *Tvar kao pamćenje*, (ur. Albert Goldstein), Zagreb, 2006., 1-188, 100.
- <sup>10</sup> JURAJ DOBROVIĆ, Predgovor, u: *Katalog izložbe Galerije suvremene umjetnosti*, Zagreb, 1977.
- <sup>11</sup> RADOSLAV PUTAR, Predgovor, u: *Katalog izložbe Jurja Dobrovića*, Galerija studentskog kulturnog centra, Zagreb, 1965.
- <sup>12</sup> JERKO DENEGRİ, *Umjetnost konstruktivnog pristupa Exat 51 i Nove tendencije*, Horetzky, Zagreb, 2000., 1-620, 484.
- <sup>13</sup> IVICA ŽUPAN, *Juraj Dobrović, prostorne konstrukcije – reljefi – slike 1962.-2002.*, Gliptoteka HAZU, Zagreb, 2003., 5-33, 8-9.
- <sup>14</sup> ZVONIMIR MRKONJIĆ (bilj. 9), 101.
- <sup>15</sup> JERKO DENEGRİ (bilj. 7), 7.
- <sup>16</sup> Kada se usporede Dekkersov rad *Verschoven Kwadraten* (1965.) i Dobrovićeva *Polja* (1964.), potom *Prostorne konstrukcije* (1964.-1966.), sličnost je upravo frapantna. Niskoreljefni samogenerirajući kvadrati rotiraju se u nekoj vrsti spirale koja ima dvojak vizualni dojam: s jedne strane izgleda kao situacija koja se razvija iz jezgre, a na drugi pogled kao rotacija koja s periferije „sabija” silnice u jezgu. Morfološki radovi Dekkersa i Dobrovića izgledaju gotovo identično, ali i po naizgled sitnoj pojedinosti i različito. No ti sitni pomaci (nekomu će se učiniti zanemarivim) kod ovog tipa geometrijskih radova postvaruju ključnu razliku. Naime, za razliku od Dekkersa Dobrović svoju spiralu oprostora, tj. izdiže do visokoreljefnosti. Dekkers ostaje na razini plošnog, odnosno do jedva naglašene reljefnosti. Zato Dobrovićev rad postiže efekt veće turbulencije spiralnog kretanja, dok je Dekkersova spirala gotovo zamrznuta u kretanju.
- <sup>17</sup> JERKO DENEGRİ (bilj. 7), 13.
- <sup>18</sup> ZVONKO MAKOVIĆ, citirano prema dokumentarnoj TV-emisiji *Juraj Dobrović*, HTV, Zagreb, 2000.
- <sup>19</sup> JERKO DENEGRİ (bilj. 7), 12.
- <sup>20</sup> „*Prostorna konstrukcija* sama sebe drži i volumen se gradi s pomoću postojećih elemenata, a njegov objekt nema unutarnju okosnicu, *kralježnicu*, koja je održava i podržava statiku, nego je cjelovita, nastala okretanjem kvadrata. Dobrovićeva *Prostorna konstrukcija* počinje rasti iz male prostorne jezgrice i množi se sama od sebe do izvjesne veličine i sama sebe *drži* da se ne uruši”. IVICA ŽUPAN (bilj. 13), 11.
- <sup>21</sup> JEŠA DENEGRİ, Postojanost i promjene geometrije, *Odjek*, 5(1988), 1-15.
- <sup>22</sup> JERKO DENEGRİ (bilj. 7), 14.
- <sup>23</sup> VINKO SRHOJ, Retroavangarda, u: *16. triennale hrvatskog slikarstva Plavi salon*, (ur. Ljubica Srhoj Čerina), Zadar, 2002., 1-10.
- <sup>24</sup> Ivica Župan će tim povodom zapisati: „Formalno, Dobrovićevi napori sada se *gase* – kreću se od oblika prema plohi. Sada autor polazi od plošnog reda i latentnih mogućnosti plohe i nizovi slika nastaju iz geometrijskih analiza mogućih raščlanjenja plohe”. IVICA ŽUPAN (bilj. 13), 16.

## Summary

# Idealism of the Organized World in the Art of Juraj Dobrović

In Croatian art of the second half of the twentieth century, the name of Juraj Dobrović is most frequently linked to New Tendencies, a Zagreb movement which marked progressive, experimental, and science-based trends which corresponded to similar tendencies of the most progressive global directions in the art of the time. Within this movement, Dobrović's position stands out through its "ultimate ascetism" (J. Denegri), reflected in an orderly world of geometry and strict planning, unthreatened by incursions from the outside which could disturb the ideal and idealistic structure of rationally established relationships. In other words, Dobrović incessantly establishes relationships which are generated by a rational mind unoccupied with testimonies about the outside world and its innumerable varieties. Therefore, from the very beginning, and through his forty-year career, Dobrović occupied the same position (even independently of New Tendencies) with regard to reality. He was not interested in reality as a visual appearance but only as a construct consisting of shapes which hold the world together. This represents an organized background filled with regular structures and relationships onto which one can graft the variegated abundance of natural forms: a potentiality which creates tree and man, rock and water, as shapes which in their many variations would not survive without their constituent particles. These particles create a grid, a rhythm, an ordered monotony, but also a system shift which in turn generates a new order springing from the departure from the norm, and it is this which interests Dobrović, as a beginning and end of his art of the "grand scheme of things." This scheme, however, does not contain the divine particle, the primordial spark which sprang from a single source, but is non-divine and non-human, in a way self-generating, both begun and completed within itself.

In Dobrović's work we will not find too many differences between two-dimensional and three-dimensional solutions, between line and volume. Therefore, it is difficult to separate Dobrović's oeuvre

into painting and draughtsmanship on the one hand, and that which embodies spatial structures and relief on the other, because the final impression of both – the two-dimensional and the three-dimensional – is the same when it comes to the solution of perceived relationships. These perceived relationships, which represent Dobrović's peculiarity, originate from aberration, mutation of forms and, finally, they create a shift or "system error" which generates a visual puzzle (it is not surprising, therefore, that T. Maroević identified him as "the Escher of the non-figural"). This makes each of his works, even the most two-dimensional and linearly minimalist ones, in reality, a play with spatial possibilities, a consideration of what surprises will greet us if we introduce a change into a system of strict geometry: truncate a cube, interlace two shapes, cut an edge, open up a geometrical body, cross-hatch the lines or make a geometric outline revolve. For this reason, talking about Dobrović's paintings means that at the same time we are also talking about his objects and reliefs, given that their structural principles are the same.

With regard to the international context, Dobrović's art can be viewed and "anchored" within the movement of European relief-structure artists or European constructed relief artists (A. Dekkers, H. Böhm, H. Glattfelder). They were European artists of the late 1960s and 1970s who worked outside the mainstream trends dictated by America, and they focused mostly on relief sculpture. Furthermore, what is impressive about these artists is not their innovation, technical skill or monumental art but their persistent, imperturbable and strict loyalty to the simplicity and purity of the execution of artworks which seem to have been made as an exercise in ascetism. To J. Denegri, they are spiritualists rather than technicians; they are orientated towards manual and meditative matters rather than those which are technological and optical, and in this respect they represent Dobrović's closest parallels. Indeed, the reliefs Dobrović made in this period resemble strongly the works of some of the

relief-structure artists. Therefore, this article highlights individual, specific comparisons between their works and those of Dobrović.

In conclusion, it can be said that Dobrović is an artist who, in the most productive period of his career, belongs to the most prominent progressive faction of Croatian art of the 1960s and 1970s, although he refused, almost indignantly, to take part in the noisy character of art as a social event, while his artistic ideas “sprang from a gentle awe of the extent of harmony in which movement and stillness touch” (R.

Putar). Dobrović is not in the least interested in the attractive effects and technical innovations used in the art of his time, when it was said that art was married to machines. Although his signature is depersonalized and “technical,” his art works speak of isolation, asceticism, self-control, sedate peace and contemplation, all of which represent human content in a world of “soulless” machines. At the same time, he never accepted the “ludic and relaxing function of art” (I. Župan), offered by some artists during the “era of the machines” in the art of the 1960s and 1970s.