
STALNI POSTAV MUZEJA SUVREMENE UMJETNOSTI (Koncept – Finalna verzija)

dr.sc. ZVONKO MAKOVIĆ □ Filozofski fakultet, Odsjek za povijest umjetnosti, Zagreb

Pri izradi koncepta stalnog postava Muzeja suvremene umjetnosti polazilo se od dviju činjenica koje su se morale poštovati: od prostorne dispozicije nove zgrade Muzeja i od raspoložive građe odabrane za izlaganje. Prostor je raspoređen u nekoliko etaža, ne razvija se u kontinuitetu, podijeljen je u više relativno samostalnih jedinica koje variraju i kada im je veličina površine u pitanju, i kada je riječ o upotrebljivoj visini. Vezano za raspoloživu građu, može se reći da u njoj prevladavaju slike, da je izrazit nedostatak skulpture, osobito one većih dimenzija, da izbor videoradova u vlasništvu MSU ne odgovara proporcionalno znatno boljoj produkciji tijekom proteklih tridesetak godina, da je relativno dobro zastupljena ambijentalna plastika, instalacije i djela konceptualne umjetnosti, a da je najveći nedostatak recentnih djela. Gledajući proporcionalno, izrazit je nerazmjer kvalitetnih djela stranih umjetnika i djela hrvatskih autora, tako da većina građe pripada novijoj nacionalnoj umjetničkoj baštini. Istina je i to da ta djela čine solidan standard umjetničke produkcije, pa se razgledavanjem postava Muzeja može dobiti dobar uvid u hrvatsku umjetnost, s osobitim težištem na drugoj polovici 20. stoljeća. Ono na čemu treba osobito inzistirati i to postaviti kao apsolutni prioritet i grada i države kada je kulturna politika u pitanju su nove akvizicije. Već postojeću listu prioriteta trebalo bi kontinuirano dopunjavati. Ne nedostaju samo djela mladih umjetnika, nego podjednako nedostaju i djela klasika suvremene umjetnosti, koji su katkad zastupljeni samo djelima iz ranijih razdoblja ili su u fundusu djela koja ih ne predstavljaju na najkvalitetniji način. Ono što je pri takvim akvizicijama osobito važno jest činjenica da djela koja ulaze u fundus MSU moraju biti isključivo provjerene vrijednosti. Drugim riječima, fundus nikako ne smije biti skladištem djela koja imaju malu ili nikakvu šansu da ikada budu izložena u bilo kojemu budućem postavu Muzeja.

Zahvaljujući ranijoj povijesti, isprva Galerije suvremene umjetnosti, a potom i Muzeja suvremene umjetnosti, u fundusu postoje tri dobre zbirke koje će samo manjim dijelom ući u stalni postav, a trebalo bi ih sustavno istraživati, kataloški obraditi i interpretirati, te ih izlagati na povremenim izložbama, uz adekvatne prateće kataloge. Mogu se izlagati u za to postojećemu manjem dijelu izlagačkoga prostora. To su zbirke fotografije,

grafičkih listova i plakata. Fotografije su jedine zastupljene i u predloženoj koncepciji sadašnjega postava. Zamišljeno je da posluže bilo kao prateće referencije koje će bolje objasniti kontekst u kojemu su nastajala izložena djela primarne građe, ili pak da same budu primarna građa, tj. punopravni izložci koji definiraju segment za koji su izabrane.

Zahvaljujući spomenutim zadanim i objektivnim činiteljima, koncept stalnoga postava MSU zasniva se na fragmentarnoj prezentaciji građe. To znači da djela nisu grupirana kronološkim redom, ili po nekoj stilskoj odnosno žanrovskoj srodnosti, već su razvrstana u 15 relativno samostalnih segmenata. Svaki od tih segmenata zamišljen je tako da svoj puni smisao dobije iz cjeline muzejskog postava. Na površini od 3 500 m², koja se proteže u više razina zgrade, djela su razvrstana po tematskoj bliskosti. Kako sama građevina ima relativno mnogo slobodne površine koja služi za etažnu i međuetažnu komunikaciju, zamišljeno je da se neka djela izdvoje iz prostora namijenjenoga stalnome postavu te se smjeste na tlocrtnu pozicije koje bi markirale cjelinu prostora i ujedno služile kao orijentacijske točke. Pri tome su osobito pogodna kiparska djela, ali i instalacije. Velika bijela kugla (*Nedjelja*) Ivana Kožarića, obnovljeni reljefi velikih dimenzija Ivana Picelja, skulptura *Meta 1* Marije Ujević ili instalacija *Laž* Borisa Bučana samo su neka od predviđenih djela koja mogu poslužiti kao relevantni izložci i kao markirajuće točke u slobodnim prostorima Muzeja. Nažalost, kipova većih dimenzija, koji bi bili osobito pogodni za tu namjenu u postojećem fundusu MSU ima iznimno malo. Zamišljeno je da se upravo za tu svrhu posude djela iz drugih zbirki, točnije, iz Zbirke Filip Trade (Kožarićeve skulpture, slike Lovre Artukovića, djela mladih umjetnika – Kristijana Kožula, Ivane Franke, Viktora Popovića, Alema Korkuta i dr.) ili pak djela Jannisa Kounellisa i Daniela Burena, koja su u vlasništvu Muzeja suvremene umjetnosti (*Ars Aevi*) iz Sarajeva, a ondje nisu izložena i ostaju u njihovom fundusu dulje vrijeme. Autor koncepta stalnoga postava MSU o takvoj je mogućnosti razgovarao s ravnateljem i kustosicom Muzeja suvremene umjetnosti (*Ars Aevi*) iz Sarajeva te dobio njihovu načelnu suglasnost, koja se, dakako, rješava na razini uprava dvaju muzeja, kao i međudržavnim dogovorima. Također bi trebalo pokušati

sve da se otkupe iznimno vrijedna djela nacionalne povijesti umjetnosti koja je moguće otkupiti, a do otkupa se mogu posuditi. To je serija autoportreta Julija Knifera (1949.-1952.), jedan triptih i jedan diptih velikih dimenzija, te rad Ivana Faktora *Kangaroo Court* (2005.). Autor postava razgovarao je s vlasnicima o mogućnosti posudbe.

Vezano za raspoloživi izlagački prostor i njegovu tlocrtnu površinu od približno 3 500 m², raspoređenih u tri etaže, zamišljeno je da se 15 segmenata izabrane i izložene građe raspoređi u niz relativno samostalnih cjelina. Svaku od tih mikro cjelina povezivala bi narativna nit koju bi posjetitelj trebao lako prepoznati i prepustiti joj se da ga vodi, kao što razvoj naracije čitatelja vodi kroz poglavlja neke knjige. Postav muzeja zamišljen je i kao priča u kojoj svaki segment predstavlja jedno poglavlje cjeline. Od izabrane građe zaseban bi tretman imali videoradovi, koji bi se prikazivali u za to posebno uređenome prostoru. Promatrač bi sam, kao što je uobičajeno i u drugim muzejima, mogao razgledavati djela videoumjetnosti izabравši adekvatan monitor uz kojega su navedena djela koja se ondje mogu vidjeti, sa svim nužnim tehničkim pojedinostima (kataloška natuknica). Neki drugi videoradovi predviđeni su, pak, za izlaganje u posebno oblikovanim ambijentima, s adekvatnom tehničkom opremom i svim ostalim elementima jer su uklopljeni u jednu od 15 priča, točnije segmenata cjeline postava (djela I. Faktora, S. Iveković, D. Martinisa).

Izbor djela iz fundusa MSU predviđen za stalni postav i obuhvaćen ovim projektom razvrstan je u 15 fragmenata. Taj izbor, međutim, nije definitivn. Točnije, izabrano je znatno više djela nego što ih se može izložiti u za to predviđenome prostoru. Učinjeno je to stoga što sljedeću fazu stalnoga postava čini izbor za koji je potrebno razvrstati i vidjeti djela u realnome prostoru. Tek u tom prostoru i u neposrednom kontekstu s ostalim djelima moguće je donijeti konačnu odluku. Od svih izabranih djela za neka se, dakako, može reći da definitivno ulaze u stalni postav, dok za veći dio njih postoje alternativna rješenja. Te se alternative kriju ili u srodnim djelima istih umjetnika, ili ona uopće ne pripadaju istome opusu. Primjerice, izabrano je više djela Gabrijela Stupice koja pripadaju mahom istome razdoblju i može ih se sagledati u istome narativnom sklopu (*Svjedoci prolaznosti*). Neka će sigurno ući u stalni postav, neka su uzeta kao alternative za koje će se konačna odluka donijeti nakon što ih se sagleda u privremenome izlagačkom prostoru, nekoj vrsti fingirajućega muzeja, što je predviđeno za sljedeću fazu rada na stalnome postavu, za neka je predviđeno da se pokažu samo kao referentni izlošci postavljeni pokraj glavnoga izloška, možda u otvor pregradnoga zida u kojemu će biti smještene i neke skulpture malih dimenzija, srodne temi koju predočuje glavni izložak, dok će neka Stupičina djela sigurno biti vraćena u fundus i neće biti sada izložena. Drugim riječima, od

nekoliko desetaka djela toga velikog slovenskog slikara, a iz vlasništva MSU, za ovu je fazu rada izabrano njih 5, dok mogu biti izložena možda samo tri. Isto je i s drugim umjetnicima, osobito onima koji su dobro zastupljeni u MSU.

Sljedeća faza rada na stalnome postavu podrazumijeva izdvajanje navedenih djela i postavljanje u za to prikladan prostor koji, uz suglasnost uprave Muzeja, treba naći vlasnik, dakle Grad. Taj privremeni prostor u ovoj bi pripremnoj fazi bio fingirani muzejski prostor, a bilo bi dobro da mu je površina oko 600 do 1 000 m², sa svim zadovoljavajućim uvjetima (osiguranje, rasvjeta, vlaga, toplina...). To je prijeko potrebno stoga što u sadašnjoj situaciji ne postoje apsolutno nikakvi uvjeti da se djela na zadovoljavajući način vide i definitivno izaberu jer je postojeći fundus skladište u kojemu samo rijetki stručnjaci Muzeja znaju gdje se što nalazi, a ne postoje nikakvi uvjeti da se izabrano djelo vidi. U tome simulirajućemu muzejskom prostoru mogao bi se na dobar način sagledati kontekst koji stvaraju izabrana djela, a posao bi se obavljao u fazama – segment po segment predloženoga koncepta postava. Sva izdvojena djela potrebno je restauratorski obraditi, slikama zamijeniti nezadovoljavajuće okvire, a crteže i fotografije opremiti tipskim okvirima. Kada se napravi definitivn izbor, djela se snimaju i počinju pripreme za izradu kataloga koji mora pratiti otvorenje muzeja. Svako od izloženih djela u prvome stalnom postavu Muzeja mora biti kataloški obrađeno prema najvišim standardima, što znači da dobru reprodukciju prate ne samo nužni kataloški podaci, već i povijest svakoga izloška (kada je djelo stiglo u MSU i kojim putem, povijest prijašnjih vlasnika, izložbe na kojima je bilo izlagano, bibliografska natuknica u kojoj se ono spominje i reproducira itd.). Tim bi se zahvatom prvi put javnosti barem jednim dijelom predočila građa koju su kustosi /voditelji zbirki godinama radili sređujući muzejske zbirke. Dakako, katalog bi imao i adekvatne predgovore, od kojih bi se u jednome objasnile osnovne intencije postava te analizirala i interpretirala izložena građa. Samo s kvalitetno uređenim, dizajniranim i otisnutim katalogom može se otvoriti MSU. Rad na katalogu tekao bi paralelno s ostalim pripremanama, a u nj bi bili uključeni kustosi Muzeja i, eventualno, vanjski suradnici (uz dobar mentorski rad stručnjaka mogli bi to biti i mladi povjesničari umjetnosti).

Kao dobru radionicu u kojoj bi se uokvirivale slike predlažem firmu Format iz Zagreba, dok bi se izrada postolja za skulpture zajednički rješavala uz sugestije autora tehničkoga postava. Predlažem da se za taj zahtjevan posao angažira tim mladih arhitekata i dizajnera Numen, koji je nizom srodnih projekata dokazao vrhunske sposobnosti. Rad na tehničkom postavu podrazumijeva, dakako, tijesnu suradnju s autorom stalnoga postava, kao i sa svim relevantnim stručnjacima Muzeja: od ravnatelja i arhitekta, do voditelja zbirki, restauratora i tehničke službe.

sl. 1. Vilko Gecan, Autoportret, 1920.

sl. 2. Marino Tartaglia, Autoportret, 1917.



01 SVJEDOCI VREMENA

Segment stalnoga postava naslovljen *Svjedoci vremena* čine djela nastala mahom u prvoj polovici 20. stoljeća. To su slike i fotografije. Fotografijama je namijenjena dvostruka uloga: shvaćene su i kao primarna građa velikih autorskih osobnosti, ali i kao referencije izloženim slikama. Radeći na postavu, taj dio izabrane građe relativno je kasno ušao kao samostalno izdvojena cjelina. Razlog za prvotno neuključivanje te građe u prvi stalni postav MSU svodio se na dvije činjenice: jedna se odnosila na davno vrijeme nastanka tih djela, a druga na to da isti majstori budu kvalitetno zastupljeni, i to cjelovitije, u Modernoj galeriji. S vremenom se, međutim, pokazalo da ta dva razloga ne treba poštovati jer postoje barem još druga dva koja su uvjerljivija. Onaj koji se odnosi na vrijeme nastanka tih slika treba razumjeti kao kontekst iz kojega se može cjelovitije pratiti većinska građa pokazana u stalnome postavu, a to je činjenica da je hrvatska umjetnost nastajala od sredine 20. stoljeća nadalje. Činjenica da su među starijim djelima iz vlasništva MSU i neka antologijska kakvih nema nigdje drugdje bila je dovoljnim razlogom da se oblikuje i taj relativno mali segment koji se naoko ne uklapa u koncept "suvremenosti" shvaćene prije svega kao recentnost. Međutim, kako djela u cijelom postavu Muzeja nisu slagana kronološkim redom, i dio *Svjedoka vremena* može se razumjeti kao neki oblik cezure, predaha koji će cjelini dati veću raznolikost, dok će ujedno omogućiti posjetitelju da upozna neka remek-djela hrvatske moderne umjetnosti. Predviđeno je da dio fotografija tu nema istu predstavjačku poziciju kao slike, već da budu pokazane u neposrednoj blizini onih slika kojima su najbliže (npr. K. Hegedušić – T. Dabac), ali ne na istome zidu, već u otvoru pregradnoga zida ili da budu vodoravno položene u prikladnim vitrinama.

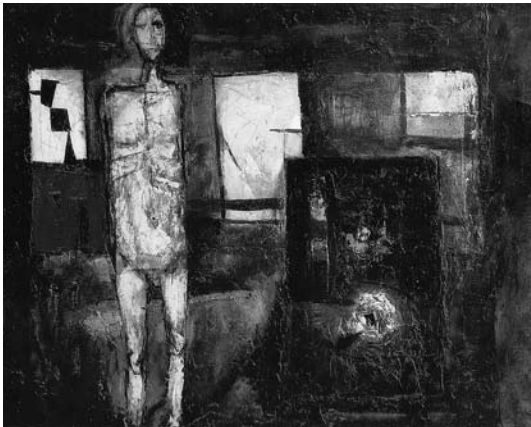
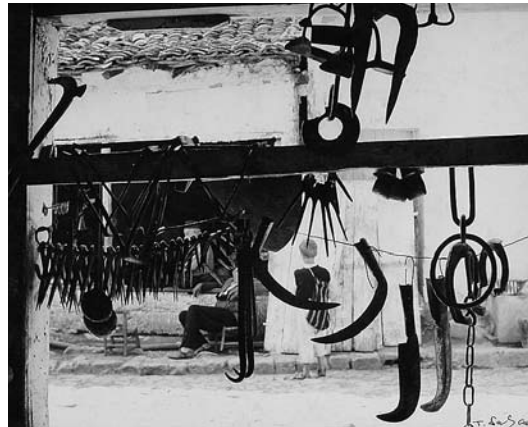
(Milivoj UZELAC: Sfinga velegrada, 1921.; Nasta ROJC: Autoportret sa šubarom, 1917.; Zlatko ŠULENTIĆ: Autoportret, 1915.; Marijan TREPŠE: Autoportret,

1924.; Milan STEINER: U parku, oko 1917.; Milan STEINER: Skica za autoportret, oko 1917.; Marijan TREPŠE: Odmor, 1926.; Marijan TREPŠE: U prirodi, 1921.; Vilko GECAN: Autoportret, 1920.; Krsto HEGEDUŠIĆ: Čuvari logora iz 1942. / Zli ljudi, 1957.; Krsto HEGEDUŠIĆ: Prelaz preko Mure, 1932.; Leo JUNEK: Autoportret, 1925.; Sava ŠUMANOVIĆ: Akt, 1921.; Emanuel VIDOVIĆ: Nature morte s lutkom, 1946.; Emanuel VIDOVIĆ: Nature morte s lubanjom i guslama, 1942.; Marijan TREPŠE: Kartaš, 1920./1921.; Krsto HEGEDUŠIĆ: Romari, 1933.; Krsto HEGEDUŠIĆ: Sigetečki muzikaši, 1927.; Marino TARTAGLIA: Autoportret, 1917.; Petar DOBROVIĆ: Portret moje žene, 1920.; Oskar HERMAN: Pejzaž u podne, 1957.; Ivana TOMLJENOVIĆ: Naf Rubinstein i Günter Menzel, 1930.; Ivana TOMLJENOVIĆ: Sirotinja na Jelačić placu, 1930.; Ivana TOMLJENOVIĆ: Motiv s ulice – Dessau, 1930.; Ivana TOMLJENOVIĆ: Kantina u Bauhausu, 1930.; Naftali RUBINSTEIN: Ivana Tomljenović spava u Dessauu, 1930.; Tošo DABAC: Izbor fotografija iz 30-ih)

02 SVJEDOCI PROLAZNOСТИ

Taj dio stalnoga postava obuhvaća djela koja na posredan način problematiziraju teme bliske egzistencijalizmu. Riječ je o figuralici u skulpturi, slikarstvu i crtežu. U to je uključena i sekvenca fotografija nastalih u novije vrijeme (J. Fabre), koja temu prolaznosti tematizira na vrlo eksplicitan način, dotičući pritom i pojmove vezane za većinski dio izložaka. Kožarićeva plastika iz ranih pedesetih godina i slikarstvo G. Stupice i Lj. Ivancića čine okosnicu toga segmenta stalnog postava. Te se slike i svojim većim dimenzijama nameću kao glavni protagonisti prostora, a slijede ih djela manjih formata – od crteža do skulptura postavljenih unutar posebno oblikovanih pregradnih zidova s otvorima. Te pregrade imaju dvostruku funkciju: omogućuju veće površine za izlaganje, a otvorima nude dobru preglednost izabranih skulptura, koje su često manjih dimenzija. Fotografije (Z. Vucelić, I. Posavec, B. Cvjetanović) pripadaju referencijalnoj građi i trebaju osnažiti dojam prolaznosti i egzistencijalne ugroženosti.

Skulpture M. Ujević i Z. Lončarića te jedna slika velikog formata V. Veličkovića svojom dvoznačnošću, pa čak i blizinom nadrealnome proširuju osnovnu temu toga dijela izložbe. Naglašena figurativnost tih radova proširuje kontekst Stupičinih, Ivancićevih, pa čak i izabranih kasnih radova O. Hermana i daje im drugačije značenje. Skulptura *Meta 1* Marije Ujević zahtijeva velik prostor oko sebe kako bi valjano funkcionirala. No ona bi se nametnula cjelini i u znatnoj mjeri marginalizirala ostala djela koja su izabrana u ovome odjeljku. Stoga bi bilo dobro postaviti je izvan dvorane predviđene za segment *Svjedoci prolaznosti*, tj. u one zajedničke prostore koji nude zanimljive vizure (npr. podesti, stubišta i sl.). Ono što je zajedničko svim djelima koja čine taj dio postava jest intenzivan osjećaj usamljenosti,

sl. 3. Ljubo Ivančić, *Figura u interijeru*, 1957.

sl. 4. Tošo Dabac

a rečenica Petera Handkea "Ja sam samo slučajno ja...." iz dramskoga teksta *Kaspar* možda bi bila najbolji moto toga segmenta stalnog postava.

(Ivan KOŽARIĆ: Sjedeća figura, 1955.; Miljenko STANČIĆ: Djevojka – cvijet, 1954.; Oton POSTRUŽNIK: Luda sa Šipana, 1954.; Ksenija KANTOCI: Figurica, 1954.; Ivan KOŽARIĆ: Figurica, 1956.; Gabrijel STUPICA: Žena s lubenicom, 1959.; Gabrijel STUPICA: Autoportret, 1961.; Gabrijel STUPICA: Autoportret s kćerkom, 1956.; Radomir RELJIĆ: Lovac na leptire, 1963.; Radomir RELJIĆ: Sumračne igračiće, 1962.; Kosta ANGELI RADOVANI: Djevojka na ogradi, 1965.; Vladimir VELIČKOVIĆ: Djevojka na ogradi, 1965.; Oskar HERMAN: Suzana i starci, 1969.; Oskar HERMAN: Usamljenik, 1964.; Radomir RELJIĆ: Dajem damu i topa fore, 1967.; Zvonimir LONČARIĆ: Corpora delicata, 1974.; Leonid ŠEJKA: Malo skladište, 1965.; Leonid ŠEJKA: Kvadratna soba, 1964.; Gabrijel STUPICA: Dvije figure, 1967.; Miljenko STANČIĆ: Ljubavnici, 1961.; Ljubo IVANČIĆ: Slikar – diptih, 1975.; Marija UJEVIĆ-GALETOVIĆ: Meta, 1979.; Nives KAVURIĆ-KURTOVIĆ: Usamljeni usprkos II, 1975.; Nives KAVURIĆ-KURTOVIĆ: U obruču, 1980./1981.; Gabrijel STUPICA: Flora, 1958./1985.; Ivan KOŽARIĆ: Čovjek koji sjedi, 1954.; Marija UJEVIĆ-GALETOVIĆ: Meta II, 1981.; Ljubo IVANČIĆ: Figura u interijeru, 1957.; Slavko KOPAČ: Žena u vezenoj bluzi (posuditi od Galerije Klovićevi dvori); Slavko KOPAČ: Skulptura od betona (posuditi od Galerije Klovićevi dvori); Zlata VUCELIĆ: Iz serije "Otok", 1993-1998.; Zlata VUCELIĆ: Iz serije "Otok", 1993-1998.; Ivan POSAVEC: Bez naslova (Farma pilića), 1981.; Jan FABRE: Četiri godišnja doba – grob nepoznatog računala, 1994./1995.; Boris CVJETANOVIĆ: Prizori bez značaja / Vicenza, 1990.; Boris CVJETANOVIĆ: Prizori bez značaja / Vicenza, 1990.; Boris CVJETANOVIĆ: Prizori bez značaja / Nerežišće, 1990.; Boris CVJETANOVIĆ: Prizori bez značaja / Dubrovnik, 1992.; Boris CVJETANOVIĆ: Prizori bez značaja / Nerežišće, 1988.; Boris CVJETANOVIĆ: Prizori bez značaja / Ston, 1990.; Marija UJEVIĆ-GALETOVIĆ: Kafka, 1976.)

03 DEFIGURACIJA

Pod tim se pojmom razumijevaju djela (skulpture, slike, crteži, fotografije) u kojih je pojam figurativnosti doveden do granične pozicije. To su djela što polaze od figure i referiraju se na predmetnu stvarnost koju reduciraju, razgrađuju, a katkad je čine dvosmislenom. Moglo bi se reći kako je riječ o nekoj prijelaznoj fazi koja od figuracije vodi prema apstrakciji, no što ne mora biti i pravilom. Katkad je figura jasno raspoznatljiva, katkad se ona jedva naslućuje, no uvijek je upisana u formu. *Defiguracija* je u cjelini postava Muzeja onaj segment iz kojega bi se jasnije trebala razumjeti dva prethodna poglavlja, a čini zonu na kojoj se dovršava koncept predstave ili prizora. Predmet, figura, lik... tu ne samo da zadržavaju svoju mimetičku dimenziju, već jasno upućuju na referencije iz predmetne stvarnosti. U pojedinim je opusima takav aspekt isključiva s područja čiste figurativnosti bio zaista prijelaznom fazom (E. Murtić, V. Bakić), dok je u većini slučajeva (O. Gliha, F. Šimunović, B. Ružić...) to autorski izbor, upravo koncept: dovesti predmetni inventar na točku na kojoj mu prijeti opasnost da definitivno nestane.

(Šime VULAS: Jedra 11; 1964.; Šime VULAS: Svijeća 2, 1962.; Šime VULAS: Svijeća 3, 1962.; Vojin BAKIĆ: Branko Radičević, 1954.; Vojin BAKIĆ: Glava, 1953.; Vojin BAKIĆ: Glava (Ljuba), 1953-1954.; Vojin BAKIĆ: Razlistana forma, 1958.; Edo MURTIĆ: Manhattan, 1952.; Frano ŠIMUNOVIĆ: Baštine u kršu, 1960.; Frano ŠIMUNOVIĆ: Baština I, 1961.; Ksenija KANTOCI: Junac, 1955.; Ksenija KANTOCI: Kompozicija, 1960./1961.; Ksenija KANTOCI: Jahačica (Europa), 1974.-1976.; Henry MOORE: Drawing, 1936.; Željko HEGEDUŠIĆ: Na Tjentištu, 1954.; Željko HEGEDUŠIĆ: Vojska / Sjećam se slobodnih dana, 1932.; Marijan DETONI: Fantazija oronulog zida, 1938.; Sonja KOVAČIĆ-TAJČEVIĆ: Mrtva priroda, 1930.; Sonja KOVAČIĆ-TAJČEVIĆ: Mrtva priroda, 1932.; Zoran MUŠIĆ: Paysages de Dalmatie, 1960.; Oton GLIHA: Gromače X, 1959.; Oton GLIHA: Gromače XV-60, 1960.; Zlatko PRICA: Figure na plavoj pozadini, 1959.; Zlatko PRICA: Nabujalo proljeće, 1960.; Zlatko PRICA: Plavi stol, 1962.; Ivan KOŽARIĆ: Torzo, 1955./1961.; Ivan



sl. 5. Milan Pavić, Iris, 1958.

sl. 6. Vojin Bakić, Razlistana forma, 1958.

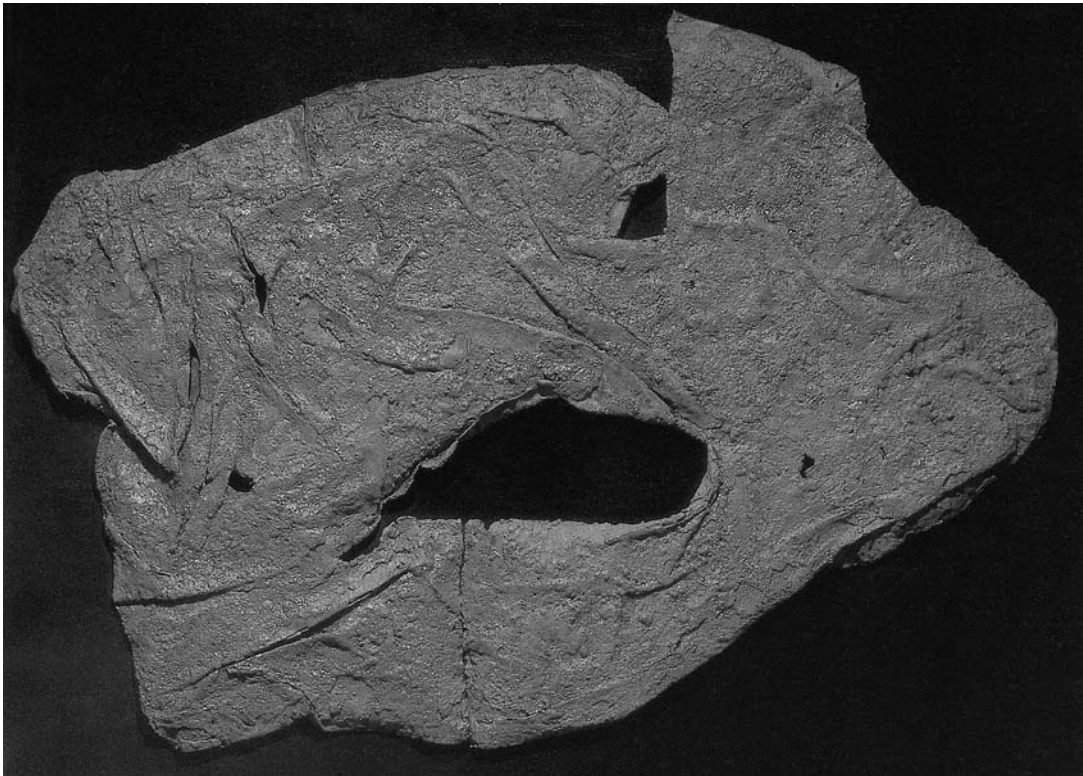


KOŽARIĆ: Projekt za spomenik Matiji Gupcu, 1971.; Vanja RADAUŠ: Akvarel IV, 1963.; Vanja RADAUŠ: Decalcomanie I, 1937.; Vanja RADAUŠ: Decalcomanie II, 1937.; Vanja RADAUŠ: Decalcomanie III, 1937.; Vanja RADAUŠ: Decalcomanie IV, 1937.; Vanja RADAUŠ: Decalcomanie VIII, 1937.; Vanja RADAUŠ: Decalcomanie IX, 1937.; Vanja RADAUŠ: Decalcomanie XVI, 1937.; Vanja RADAUŠ: Decalcomanie XXI, 1937.; Marino TARTAGLIA: Varijanta stare slike; 1964.; Biserka BARETIĆ: Svjetionik II, 1965.; Vilko GECAN: Gitara, oko 1930.; Vilko GECAN: Uz ocean, oko 1930.; Josip SEISSEL: Balkanac mirno, 1922.; Josip SEISSEL: Kokot na krovu, 1923.; Josip SEISSEL: Vinotočje, 1924.; Josip SEISSEL: Autoportret u ogledalu I, 1935.; Branko RUŽIĆ: Pijetao na pijetlu, 1979.; Branko RUŽIĆ: Puran, 1979.; Ivo DULČIĆ: Plaža, 1955.; Antun MOTIKA: Kompozicija, 1943. Nives KAVURIĆ-KURTOVIĆ: U džepu, 1967.; Ivan TABAKOVIĆ: Likovni inkubator, 1967.; Marino TARTAGLIA: Slikar V – A, 1966.; Miodrag PROTIĆ: Selena, 1969.; Marijan TALAN: Portret, 1947.; Marijan TALAN: Slika, 1950./1951.;

Sergej GLUMAC: Muški akt, 1925.; Sergej GLUMAC: Ženski akt, 1925.; Sergej GLUMAC: Kompozicija, 1925.; Sergej GLUMAC: Le Metro, 1928.; Milan PAVIĆ: Iris, 1958.; Milan PAVIĆ: Sestre, 1956.; Ante BRKAN: Inkub, 1955.; Mladen GRČEVIĆ: Multiplikacija V, 1965.)

04 ENFORMEL

Enformel se u hrvatskoj umjetnosti pojavljuje u drugoj polovici pedesetih i idućih sedam-osam godina iznimno je rasprostranjena praksa. Nije riječ o jedinstvenoj i monolitnoj pojavi, već bi se mogle razlikovati tri glavne skupine koje katkad oponiraju jedna drugoj: jedna, koju obilježava izrazit osjećaj za materiju i u kojoj enformel postiže najradikalnije iskorake, druga, u kojoj se načela enformela primjenjuju bez dramatičnosti i postaju deskriptivnima, te treća, u kojoj se tehnikom enformela nastoji postići ekspresivnost na još uvijek figurativnoj matrici. I hrvatska dionica enformela izrasta na temeljima filozofije i književnosti egzistencije, intenzivnog osjećanja prolaznosti, štoviše nihilizma. Među najradikalnijim



sl. 7. Ivo Gattin, Rasporena površina, 1961.

sl. 8. Dušan Džamonja, Nevjesta, 1959.



stajalištima nedvojbeno su bila ona Ive Gattina, koji prva djela s obilježjima enformela radi 1956. godine, da bi nakon 1958. postupno ulazio u najdramatičniju fazu svojega stvaralaštva. Izbor neslikarskih materijala (pijeska, krupnog pigmenta, bitumena...) i tehnike slikanja (paljenje, udaranje slike, grebanje, razbijanje površine) doveli su početkom šezdesetih do djela koja izlaze iz uobičajenog koncepta slike i postaju predmetima jačih taktilnih osobina. Ta se Gattinova linija može prepoznati i u seriji slika *Malampije* Eugena Fellerera. Oba umjetnika često reduciraju kromatski inventar do monokromija, a upravo će monokromije biti važne i na djelima Đ. Sedera, M. Jevšovara, V. Kristla.

Poetiku enformela naći ćemo ne samo u slikarstvu nego i u kiparskim ostvarenjima u vlasništvu MSU, npr. na kipovima srpske kiparice O. Jevrić, koju je sudjelovanje na Venecijanskom bijenalu 1958. godine učinilo važnom i u europskim razmjerima. Skulpture D. Džamonje nastale oko 1960. također problematiziraju plastičke teme srodne enformelu, a to se može prepoznati i na željeznim tapiserijama iz druge polovice šezdesetih, dok je sirova i agresivna tvarnost tada ublažena. Skulpture Stevana Luketića, od onih nastalih skrućivanjem rastopljenoga željeza do djela nastalih na predlošku automobilskoga hladnjaka, nedvojbeno imaju obilježja enformela. Slike Ljube Ivančića, kao i nekih drugih slikara, ne napuštaju predmetnu stvarnost, no uporabom tehnike enformela njih treba gledati i u tome aspektu, baš kao i *Gromače* Otona Gliha.

(Ljubo IVANČIĆ: Kiša I, 1959.; Ljubo IVANČIĆ: Stara vrata, 1958.; Ljubo IVANČIĆ: Tragovi čovjeka IV, 1961.;

Ferdinand KULMER: Visoka slika, 1960.; Ferdinand KULMER: Siva slika I, 1960.; Vlado KRISTL: Negativ br. 12, 1959.; Vlado KRISTL: Pozitiv 11, 1959.; Đuro SEDER: Kompozicija, 1961.; Ordan PETLEVSKI: Nestajanje, 1959.; Ordan PETLEVSKI: Organsko rasulo, 1962.; Edo MURTIĆ: Bijela podloga, 1959.; Edo MURTIĆ: Smeđe zasićenje, 1959.; Oton GLIHA: Gromače 14-63, 1963.; Oton GLIHA: Gromače 5-63, 1963.; Ivo GATTIN: Površina sa 7 rupa, 1961.; Ivo GATTIN: Crvena površina s dvije usjekotine, 1961.; Ivo GATTIN: Blokovi No 2, 1956.; Eugen FELLER: Malampija IV, 1961.; Eugen FELLER: Skulptura, 1962.; Josip VANIŠTA: Kompozicija V., 1962.; Šime PERIĆ: Kompozicija u sivo i crno, 1957.; Šime PERIĆ: Slika I / Neodređeni prostor, 1958.; Dušan DŽAMONJA: Nevjesta, 1959.; Dušan DŽAMONJA: Metalna skulptura 20, 1961.; Dušan DŽAMONJA: Željezna tapiserija 7, 1967.; Olga JEVRIĆ: Komplementarne forme, 1956./1957.; Olga JEVRIĆ: Kompozicija, 1959.; Stevan LUKETIĆ: Skulptura XI, 1964.; Stevan LUKETIĆ: Skulptura LVII, 1964.; Stevan LUKETIĆ: Skulptura IX, 1963.; Milan PAVIĆ: Žedna zemlja, 1953.; Milan PAVIĆ: Gromače, 1960.; Milan PAVIĆ: Vinogradi, 1959.; Milan PAVIĆ: Reljef, 1961.)

05 NASLIJEĐE DADE

U tom se segmentu susrećemo s djelima koja zaista dolaze iz neposredne blizine dade i avangardi s početka stoljeća, do neodadaističkih poetika iz šezdesetih, pa i kasnije. Dakle, riječ je o izlaganju primjera avangar-



sl. 9. Dada Tank br.1, 1922

dnih časopisa ("Dada Merz" K. Schwittersa, te DADA Tank i Zenit), sve do djela Fluxusa i onih nastalih na tom tragu. Riječ je o dijelu postava u kojemu je dosta radova stranih umjetnika koji su u fundus MSU dospjeli uvelike zahvaljujući donaciji jedne od najboljih europskih zbirki te umjetničke građe, Zbirke Conz iz Italije. Izrazito raznolika građa zahtijeva složen postav u kojemu će se koristiti zidne površine kada su slike, fotografije ili kolaži u pitanju, postolja i vitrine kada je riječ o skulptorskim predmetima/objektima, pa sve do samostojećih instalacija i ambijenata. Taj dio izložbe pruža dobre mogućnosti atraktivnijega postava kombinacijom konvencionalnih postupaka prezentacije i oblikovanja neke vrste dadaističkog teatra, točnije inscenacija koje podsjećaju na prve izložbe dade (Berlin s početka 1920-ih), što je korišteno i na velikoj izložbi dade održanoj 2005./2006. u Beaubourgu i kasnije iste te izložbe, u nešto reduciranim opsegom, u Americi.

Taj, kao i sljedeće dijelove postava, karakterizira manje izravna pripadnost avangardnim odnosno neoavangardnim pojavama. Bolje je ta djela razumjeti kao ona koja su nastajala na tragu avangardi ili neoavangardi, što nikako ne mora značiti i veći nedostatak izložbe u cjelini. Drugim riječima odjeci i referencije na neke snažne umjetničke pojave mogu u dobroj interpretaciji također dati zadovoljavajući rezultat. Pažljivim konačnim odabirom i rasporedom građe, eventualnim dodatnim efektima kao što je rasvjeta, i prividni se nedostaci mogu učiniti manjima nego što stvarno jesu. Nakon tog poglavlja slijede dva koja trebaju u prvi plan istaknuti nacionalni segment baštine, koji u širim okvirima nije zanemariv, štoviše, koji pokazuje blisku vezanost i prožimanje umjetničkog stvaralaštva u nas s onim u inozemstvu.

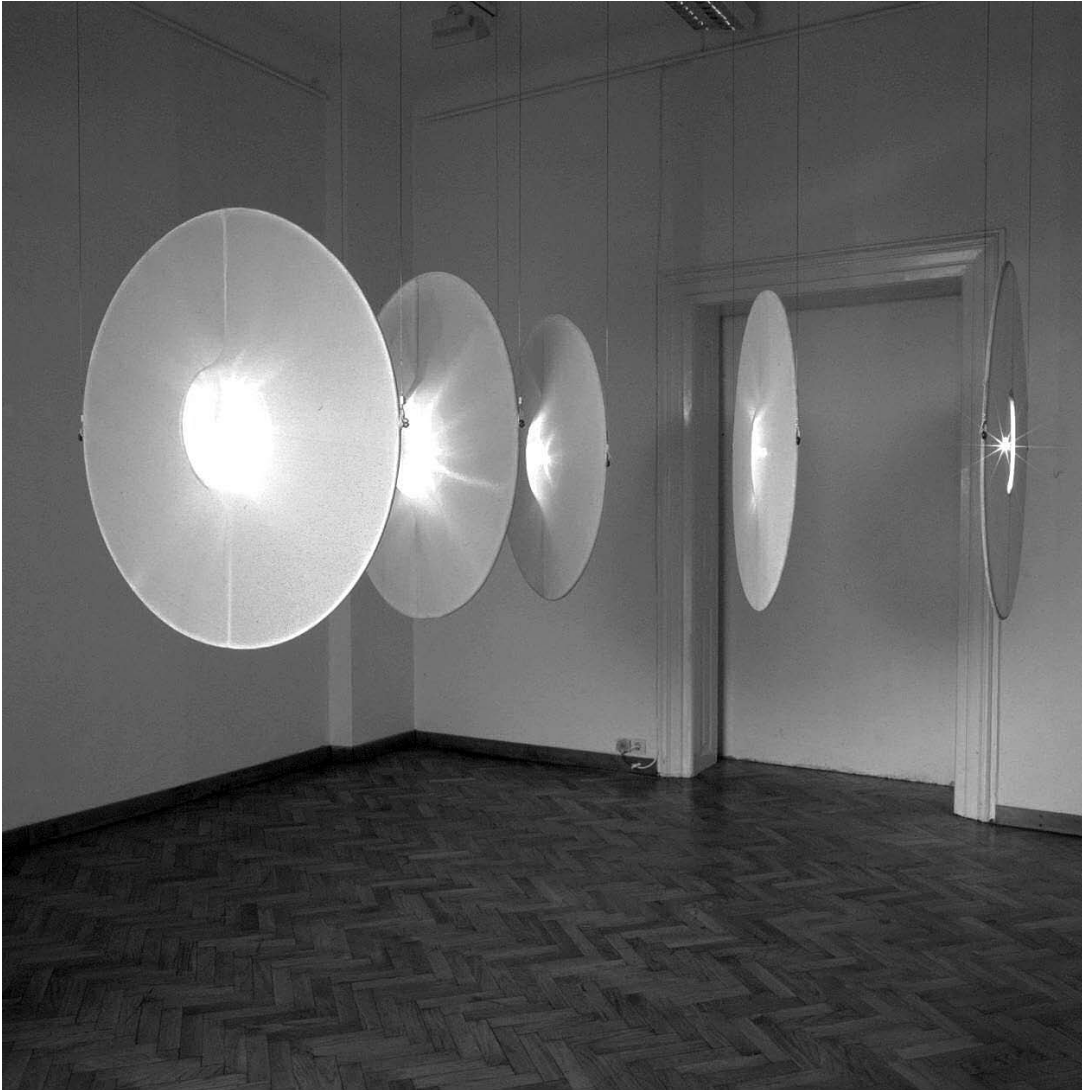
(Kurt SCHWITTERS: Die Kathedrale, 1920.; Tomislav GOTOVAC: 14. 10. 1964. (NIET-KA), 1964.; Tomislav GOTOVAC: 14. X. 1964. Wrigley's Spearmint, 1964.; Tomislav GOTOVAC: Sarah 1977., 1977.; Ivan KOŽARIĆ: Spontana skulptura, 1978.; David MACH: Teško za progutati, 1987.; Đorđe JANDRIĆ: Peta skulptura, 1991.; Josip STOŠIĆ: Mogućnost br. 7 (Verbalno preparirani predmeti i auditivne verbalne strukture), 1971.; Bob WATTS, Tit Box, 1984.; Bob WATTS, Bob Watts Box, 1984.; Charlotte MOORMAN, Yellow cello, 1983.; Daniel SPOERRI, Bernhard J. BLUME: Recepti za pripremu mozga (Hirnrezepte), 1987.; George BRECHT: The Paradox T-shirt, 1977 – 1989.; Joe JONES: Musik Kit Xylophon (6 serigrafija po radovima iz 1987.), 1975.; Milan KNIŽAK: Razorena glazba // (Destroyed Music), 1963 – 1980.; Nam June PAIK, Charlotte MOORMAN: Opera sextonique; Ben VAUTIER: Viseća skulptura s harmonikom //(The song of the artist crying for glory), 1990.; Larry MILLER: Oživiljeni autoportret br. 2, 1967-1996.; George MACIUNAS: Dijagram povijesnog razvoja Fluxusa (Iz časopisa "Kalejdoskop") // Diagram of historical development of Fluxus (From the magazine "Kalejdoskop"),

1978.-1979.; Jimmy DURHAM: Zapisano u kamenu, 2003.; Geoffrey HENDRICKS: 9 neba & 9 pločica (s krova moje kuće) za Zagreb // (9 skies & 9 slates (from the roof of my house) for Zagreb), 1999.; Dragoljub Raša TODOSIJEVIĆ: Pribijeni kruh, 1973.; Ivan KOŽARIĆ: Pozlaćeni ormar ateljea, 1971.; Ivan Ladislav GALETA: Šah, 1977.-1979; Philip CORNER: Pijanino za spavanje (Piano-bed), 1999.; Giuseppe CHIARI: Bez naslova, 1985.; Josip KLARICA: Mrtva priroda s gnijezdom, 1979.; Josip KLARICA: Mrtva priroda s kupinama, 1979.; Josip KLARICA: Mrtva priroda s glavom tune, 1983.; Josip KLARICA: Balkon u Pragu, 1976.; Josip KLARICA: Mrtva priroda s kokošjim nogama i Sudekovom čašom, 1977.; Josip KLARICA: Mrtva priroda sa čašom crnog vina, 1979.; Boris GRUENWALD: Franklin County Jail, 1972.; Boris GRUENWALD: Franklin County Jail, 1972.; Dragan ALEKSIĆ: Dada Tank br. 1, 1922.; Ljubomir MICIĆ: Dragi i štovani mladi prijatelji – Zenitisti, 1923.; Josip SEISSEL: Mladi zenitisti, 1922.)

06 STRATEGIJE PROSTORA (Ambijenti, objekti)

Nije definitivno riješeno hoće li taj dio postava slijediti nakon prethodnoga, ili će doći nakon segmenta u kojemu je težište stavljeno na pokret Nove tendencije. Razloga za to je nekoliko. Jedan se odnosi na smještaj u muzeju, odnosno na mogućnost da se tom iznimno osjetljivom i za postav zahtjevnome segmentu dodijeli adekvatna lokacija u zgradi Muzeja. Drugi je razlog vezan za međusobno funkcioniranje fragmenata koji čine odjeljak 06, nazvan *Strategije prostora*, što će se moći uvidjeti tek nakon što se djela izlože u onome prijalaznome, privremenome, tj. fingiranome muzejskom prostoru, o čemu je bilo riječi u uvodu, a u kojemu će se obaviti i definitivni izbor cjelokupne građe. Nadalje, predviđeno je da prethodni dio (05 Naslijeđe dade) završi fluksusovskim instalacijama G. Chiarija i P. Cornera u koja bi se dobro mogla uklopiti videoinstalacija I. Faktora *Slavonski nadgrobni spomenik*. Taj rad nije u vlasništvu Muzeja, no bilo bi ga dobro otkupiti. U razgovoru s autorom postava, I. Faktor pristao je dati na posudbu to svoje djelo na neograničeno vrijeme, pa bi se s njime moglo računati i stoga bi upravo njime započeo segment izložbe posvećen ambijentima, ambijentalnoj plastici, objektima, instalacijama.... svim, dakle, djelima u kojima prostor ima presudnu stratešku važnost.

Dakako, izbor djela koji se predlaže u ovome projektu znatno je veći nego što ga je moguće postaviti u Muzej. Većina izabranih djela ima nekoliko alternativnih, o kojima će se moći odlučiti tek nakon što se u sljedećoj fazi djela rekonstruiraju. Naime, postoje neka djela čije je izlaganje neupitno: ponajprije ambijent J. R. Sota, zatim djela Chen Zhena, Lj. Šibenik, A. Srneca, M. Abramović, D. Martinisa, S. Iveković, G. Petercola, zajednički rad



sl. 10. Mirjana Vodopija, Mjene, 1994.

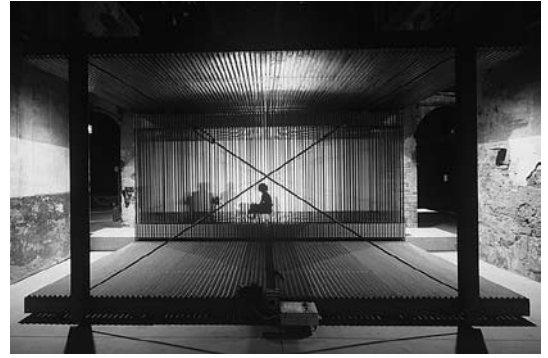
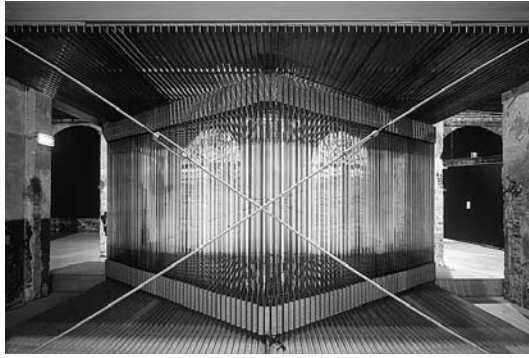
I. Franke – P. Miškovića – L. Pelivan – T. Plejčica i već spomenuta videoinstalacija I. Faktora. Plastički objekti nisu problem ni kada je prostor u pitanju, ni smještaj. Njih je moguće uklopiti u niše koje bi bile u pregradnim zidovima i koje bi staklima bile odijeljene s najmanje dvije strane, tako da se svako od djela može dobro vidjeti.

(Ivan FAKTOR: Slavonski nadgrobnik spomenik (tražiti na posudbu); Chen ZHEN: Krevet I (dio instalacije Šest vrela), 2000.; Chen ZHEN: Tapiserija (dio instalacije Šest vrela), 2000.; Gorki ŽUVELA: Jedanaesta rečenica, 1995.; Ivan Ladislav GALETA: Zrcalni ping-pong, 1978-1979.; Edita SCHUBERT: Bebe, 1980.; Edita SCHUBERT: Bez naslova (instalacija), 1980.; Damir SOKIĆ: Gregory, 1983.; Vesna POKAS: Let – letargo, 1992.; Marina ABRAMOVIĆ: Pet zvučnih ambijenata, 1974.; Dalibor MARTINIŠ: New York, New York, 1984.; Damir SOKIĆ: Dva pravokutnika i kvadrat, 1997.; Goran PETERCOL: Kutije, 1996.; Goran PETERCOL: Sjene 139, 1994.; Sanja IVEKOVIĆ: Resnik, 1994.; Ksenija TURČIĆ: Do ut des, 1995.; Mirjana VODOPIJA: Mjene, 1994.; Ivana FRANKE, Petar MIŠKOVIĆ, Lea PELIVAN,

Toma PLEJČIĆ: Okviri, 2004.; Jesus Raphael SOTO: Narančasta ekstenzija, 1968./1970.; Jesus Raphael SOTO: Mali penetrabl, 1969./1970.; Jesus Raphael SOTO: Metalne vibracije (Vibrations metalliques), 1969.; Jesus Raphael SOTO: Vibracije (Vibrations), 1967.; Ljerka ŠIBENIK: Crni ambijent, 1968.; Mladen GALIĆ: Lumino ambijent (otkupiti ili posuditi); Aleksandar SRNEC: 130370 Objekt, 1970.; Aleksandar SRNEC: Luminoplastika, 1965/1967.)

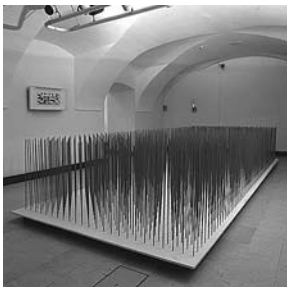
07 GORGONA

Umjetnost grupe Gorgona čini nedvojbeno iznimno važno poglavlje u našoj novijoj umjetnosti. Djelovanje te umjetničke grupe (1959.-1966.) poklapa se s najintenzivnijom djelatnošću Galerije suvremene umjetnosti, budućega MSU. Gorgona je, međutim, bila izrazito izvaninstitucionalna grupa i njezino se djelovanje u vrijeme dok je kao grupa formalno postojala nije manifestiralo u javnosti, barem ne u onoj mjeri u kojoj se očitivalo kasnije, a pogotovo ne u usporedbi



sl. 11. Ivana Franke – Petar Mišćević –
Lea Pelivan – Toma Plejčić, Okviri, 2004.

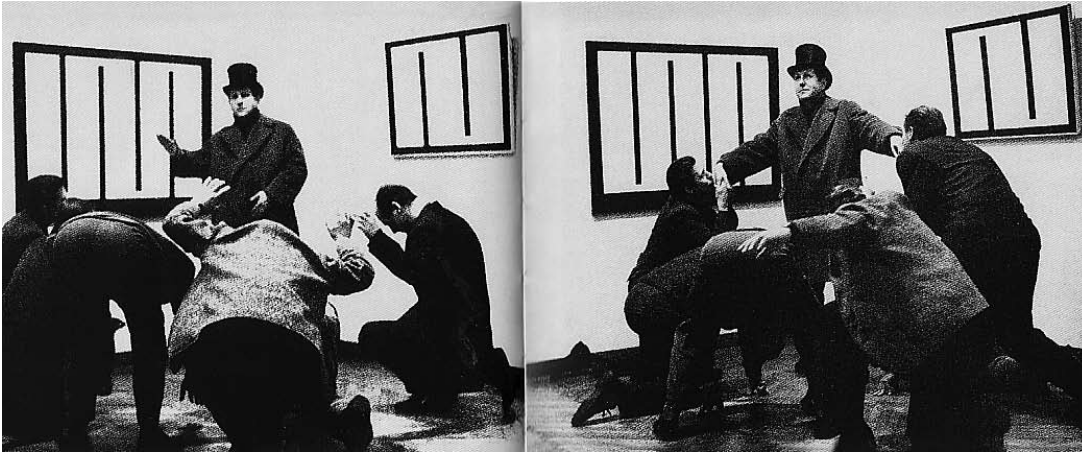
sl. 12. Jesus Raphael Soto, Narančasta
ekstenzija, 1968./1970.



s nekim drugim pojavama koje se pojavljuju u to isto vrijeme (NT). Ipak posljedice koje su gorgonaši ostavili u kasnijim će revizijama biti visoko ocijenjene i prepoznate kao važan neoavangardni iskorak čije će se referencije čitati u znatno širim relacijama. Nekoliko izložbi Gorgone, održanih tijekom proteklih 30 godina, potvrdile su i inovacijske vrijednosti i povijesne dosege te umjetnosti. Kako je težište pripadnika Gorgone stavljeno na ponašanje, a ne na proizvodnju umjetničkih djela kao predmeta, u taj su dio stalnoga postava uključeni i radovi koji su nastali i prije i poslije formalnog postojanja grupe. Drugim riječima, umjetnici koji su djelovali u Gorgoni imali su i prije 1959. artikulirano stajalište, točnije umjetničku strategiju koju će zajedničkim djelovanjem samo modificirati. Također, i nakon prestanka djelovanja (1966.) gorgonaši nastavljaju praksu koju su provodili tijekom zajedničkoga sedmogodišnjeg djelovanja. Stoga izložena djela obuhvaćaju širi vremenski raspon kako bi se naglasila važnost te umjetnosti u cjelokupnom korpusu i hrvatske suvremene umjetnosti i samog Muzeja.

Osim umjetničkih djela, trebalo bi izložiti i publikacije koje su izdavane tijekom razdoblja zajedničkoga djelovanja, pa i nakon gašenja grupe. Naime, te su publikacije (antičasopisi) gorgonašima bile relevantan medij kojemu su davali status umjetničkog djela u konvencionalnom smislu riječi. Također bi trebalo sustavno otkupljivati dostupne radove, i, osobito, prateću dokumentaciju kako bi taj iznimno važan segment naše kulturne baštine u MSU kao stožernoj nacionalnoj ustanovi dobio svoje zasluženo mjesto. U prvo bi se vrijeme trebao barem posudbama poboljšati izbor građe grupe Gorgona kako bi se zastupljenost te umjetnosti pokazala u svojem punom značenju.

(Josip VANIŠTA: Pogled kroz prozor, 1960.; Adoracija, Kolektivna akcija na samostalnoj izložbi Julija Knifera u GSU 1966.; Ivan KOŽARIĆ: Isječak rijeke, 1959.; Ivan KOŽARIĆ: Ekran, 1960.; Foto poziranje članova i prijatelja Gorgone, 1961.; Julije KNIFER: Meandar u kutu, 1961.; Josip VANIŠTA: Studija za sliku, 1964.; Josip VANIŠTA: Srebrna linija na bijeloj pozadini, 1964.; Josip VANIŠTA: Beskonačni štamp / U čast Manetu, 1961.; Ivan KOŽARIĆ: Unutarnje oči, 1959./1960.; Julije KNIFER: Autoportreti, 1949.-1952. (do otkupa uzeti na posudbu 90 primjera); Mića BAŠIĆEVIĆ: Le projet principal de la deuxième civilisation (Le travail mécanique – le penser fonctionnel), oko 1977.-1978.; Mića BAŠIĆEVIĆ: Les paysages de tabula rasa, 1953.; Mića BAŠIĆEVIĆ: Paysage de la guerre, 1970-e; Mića BAŠIĆEVIĆ: Moskovski manifest, 1976./1977.; Mića BAŠIĆEVIĆ: Antiskice, 1963.; Mića BAŠIĆEVIĆ: Le' manifeste sur la mort, 1970-e; Marijan JEVŠOVAR: Siva površina, 1960./62.; Đuro SEDER: Bez identiteta, 1960.; Julije KNIFER: Kompozicija br. 5, 1959.; Julije KNIFER: Meandar 2, 1960.; Josip VANIŠTA: Bez naslova, 1964.; Marijan JEVŠOVAR: Istraživanje plavo-zelenog namaza, 1979.; Marijan JEVŠOVAR: Tri sloja, 1986.; Publikacije Gorgone, Anti-časopisi Gorgona br. 1-11; Gorgona br.1 (Josip Vaništa, 1961.); Gorgona br.2 (Julije Knifer, 1961.); Gorgona br.3 (Marijan Jevšovar, 1962.); Gorgona br.4 (Victor Vasarely, 1961.); Gorgona br.5 (Ivan Kožarić, 1961.); Gorgona br.6 (Josip Vaništa, 1961.); Gorgona br.7 (Miljenko Horvat, 1965.); Gorgona br.8 (Harold Pinter "Na čaju / Tea Party", 1965.); Gorgona br.9 (Diter Rot, 1966.); Gorgona br.10 (Josip Vaništa, 1966.); Gorgona br.11 (Josip Vaništa, 1966., 1961.-1966.)



sl. 13. Grupa Gorgona, Fotopoziranje na Kniferovoj izložbi, 1961. (Foto: Branko Balić)

sl. 14. Dimitrije Bašičević (Mangelos), Paysage de la guerre, 1971. – 1977.

sl. 15. Dimitrije Bašičević (Mangelos), Le' manifeste sur la morte, 1970-ih

08 NOVE TENDENCIJE (Korijeni, posljedice, kontekst)

Dio stalnoga postava u kojemu dominiraju djela pokreta Nove tendencije imaju osobito značenje ne samo za povijest MSU, već i za sadržaj fundusa. Taj međunarodni pokret započeo je upravo u Zagrebu, u Galeriji suvremene umjetnosti, u ljeto 1961. Posljednja je izložba, također u organizaciji Galerije suvremene umjetnosti, održana u Zagrebu 1973. Međutim, neke ideje koje su inaugurirale Nove tendencije i artikulirale ih tijekom njihova trajanja starije su od formalnoga početka djelovanja, a nastavljene su i kasnije. Nadalje, bilo je više značajnih umjetnika koji nisu izlagali na izložbama Novih tendencija, ali su po svojim poetičkim načelima bili bliski pokretu i galerijama u kojima su se promovirale Tendencije, a samostalno su izlagali u Zagrebu i nekim svojim značajnim djelima ušli u fundus (V. Vasarely, npr.). Prema tome, izložci predviđeni za taj segment obuhvaćaju radove koji nisu nužno bili pokazani na nekoj od izložaba Tendencija, ali su im srodni. Konačno, stajališta NT-a su se, čak i na nekim bitnim mjestima, veoma razlikovala od prve do posljednje izložbe. Stoga je ovaj odjeljak koncipiran da pokaže korijene, posljedice i kontekste svih onih jezičnih inovacija koje su se najcjelovitije artikulirale u pokretu NT-a, ali su povijesno vezane za druga područja. Umjetnost Grupe EXAT-51 u nekim je aspektima bila bliska nekim elementima NT-a, pa su stoga i radovi eksatovaca V. Kristla, I. Picelja, B. Rašice i A. Srneca, nastali i izlagani i deset godina prije pojave Tendencija, uključeni u ovaj odjeljak. Jedno od najznačajnijih, pa i najintragantnijih djela hrvatske umjetnosti 20. stoljeća, *Pafama* (1922.) J. Seissela / Jo Kleka, nakon brojnih dilema i dugih diskusija također je uključena u ovaj odjeljak, iako je nastala u potpuno drukčijem kontekstu i za pojavu avangardi s početka dvadesetih godina bila je nedvojbeno velik inovativni iskorak. Njezinim stavljanjem u kontekst neoavangardnih pojava, nastoji se istaknuti činjenica da su u toj sredini fermentirale neke ideje i u prijašnjim vremenima, koje su bliske onima iz šezdesetih godina. Konačna odluka o uključivanju Seisselove *Pafame* u ovaj segment postava, izdvojene od njegovih ostalih djela, predviđenih za

neke druge odjeljke, donijet će se nakon neposrednog sučeljavanja i aranžiranja predviđene građe u sljedećim fazama rada na postavu.

Kao korisna sekundarna građa izabrane su fotografije hrvatskih autora koje ilustriraju vrijeme u kojemu je djelovala estetika Novih tendencija i nedvojbeno utjecala i na druge medije.

(Miroslav ŠUTEJ: Veliko jaje I, 1968.; Miroslav ŠUTEJ: KT-29-IV, 1966.; Ljerka ŠIBENIK: Dimetrodon, 1968.; Ivan PICELJ: Mytroscope, 1967./1968.; Ivan PICELJ: Passage (Passage d'enfer), 1967. (rekonstrukcija 1999./2000.); Mladen GALIĆ: Objekt 10, 1968.; Vladimir BONAČIĆ, Ivan PICELJ: T – 4, 1968.; Vjenceslav RICHTER: Reljefometar, 1967.; Victor VASARELY: Tsillag, 1967.; YVARAL Nestabilnost (Instabilite), 1963.; Alberto BIASI: Optičko dinamička površina, 1960.; Julio LE PARC: Vjerojatnost crnog jednakog bijelom No. 4, 1961.; Manfredo MASSIRONI: Objekt, 1961.; Marc ADRIAN: Serija delta No 4, 1961.; Luis TOMASELLO: Kromoplastična atmosfera, 1967.; Juraj DOBROVIĆ: Varijacije na temu "Polja", 1963., No 29, 1976.; Juraj DOBROVIĆ: Prostorna konstrukcija, 1968.; Zdenek SYKORA: Stuktura crno-bijela (krugovi), 1967.; Francois MORELLET: Četiri dvostruke mreže 0°, 22,5°, 67,5°, 1961.; Francois MORELLET: Tri dvostruke mreže 0°, 30°, 60° / "Crno i bijelo", 1960./1961.; Getulio ALVIANI: PM 4039 ("16 Quadrati 14x14 alternati orizzontali e verticali"), 1964.; Otto PIENE: Odimljena slika, 1961.; Heinz MACK: Aluminijski reljef, 1961.; Julije KNIFER: Meandar 2, 1960.; Ivan PICELJ: Kompozicija W, 1956.; Ivan PICELJ: Kompozicija XL-1, 1952./1956.; Ivan PICELJ: U čast El Lissitzkom, 1956.; Vlado KRISTL: Kompozicija, 1952.; Vlado KRISTL: Kompozicija, 1953.; Aleksandar SRNEC: Crtež 5.10.52., 1952.; Aleksandar SRNEC: Crtež 1952./3., 1952.; Aleksandar SRNEC: Kompozicija Z-25, 1959.; Božidar RAŠICA: Kompozicija, 1956.; Božidar RAŠICA: Kompozicija, 1952.; Josip SEISSEL: Pafama, 1922.; Milan PAVIĆ: Koraci, 1960-e; Milan PAVIĆ: Kretanje, 1960-e; Milan PAVIĆ: Svjetla I, 1974.; Milan PAVIĆ: Svjetla II, 1974., Milan PAVIĆ: U svjetlu i sjeni, 1956.; Miroslav ŠUTEJ:

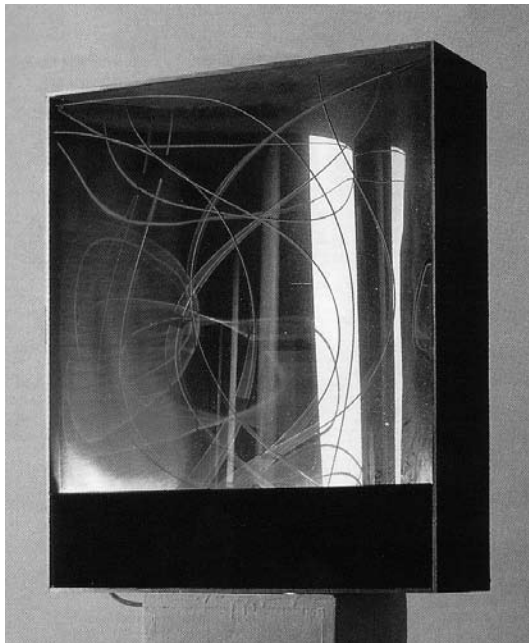
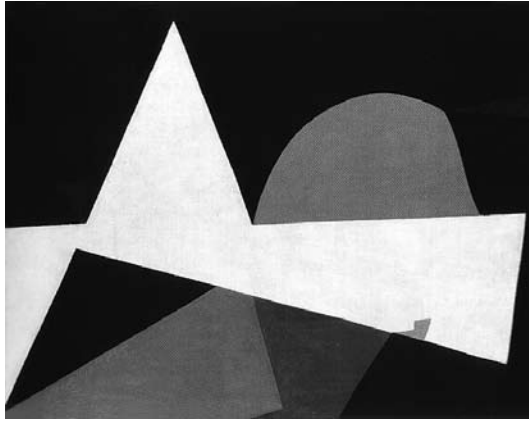
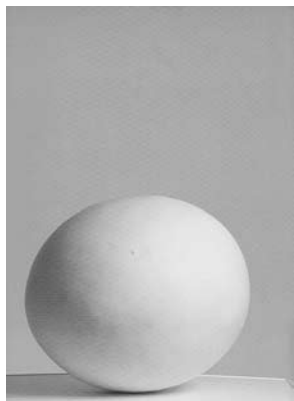


sl. 16. Vlado Kristl, Kompozicija, 1952.

sl. 17. Aleksandar Srnec, Objekt 010571, 1971.

sl. 18. Miroslav Šutej, Bombardiranje očnog živca, 1962.

sl. 19. Ivan Kožarić, Oblik prostora, 1966.



Panorama za lijevo i desno oko, 1966.; Miroslav ŠUTEJ: Estetska senzacija, 1962.; Miroslav ŠUTEJ: Lom svjetlosti rađen 18 sati, 1963.; Miroslav ŠUTEJ: SM 9, 1970.; Miroslav ŠUTEJ: KT – 77 – 77, 1966.; Miroslav ŠUTEJ: CM-11-II, 1964./1966.; Vladimir BONAČIĆ: "DIN. GF100" – 14. V. B. 1969.; 1969.; Vjenceslav RICHTER: Ondulaciona prostorna struktura, 1969.)

09 PREMA MINIMALNOME

Naslov toga dijela izložbe namjerno izbjegava preciznije imenovanje. Dakako, nije riječ o nekoj inačici *minimal arta*, jer se u fundusu MSU nalaze isključivo djela nastala na tragu te izrazito američke (newyorške) umjetnosti, a ne originalni radovi. Međutim, djela predviđena za izlaganje u tome kontekstu iznimno su vrijedna i u vrijeme kada su nastajala i ovdje izlagana odigrala su važnu ulogu u determiniranju nekih umjetničkih stajališta, opcija, idioma. Slike Radomira Damnjanića i Mladena Galića, Tuge Šušnika i Hermana Gvardjančića, skulpture Ivana Kožarića i objekti Ljerke Šibenik nedvoj-

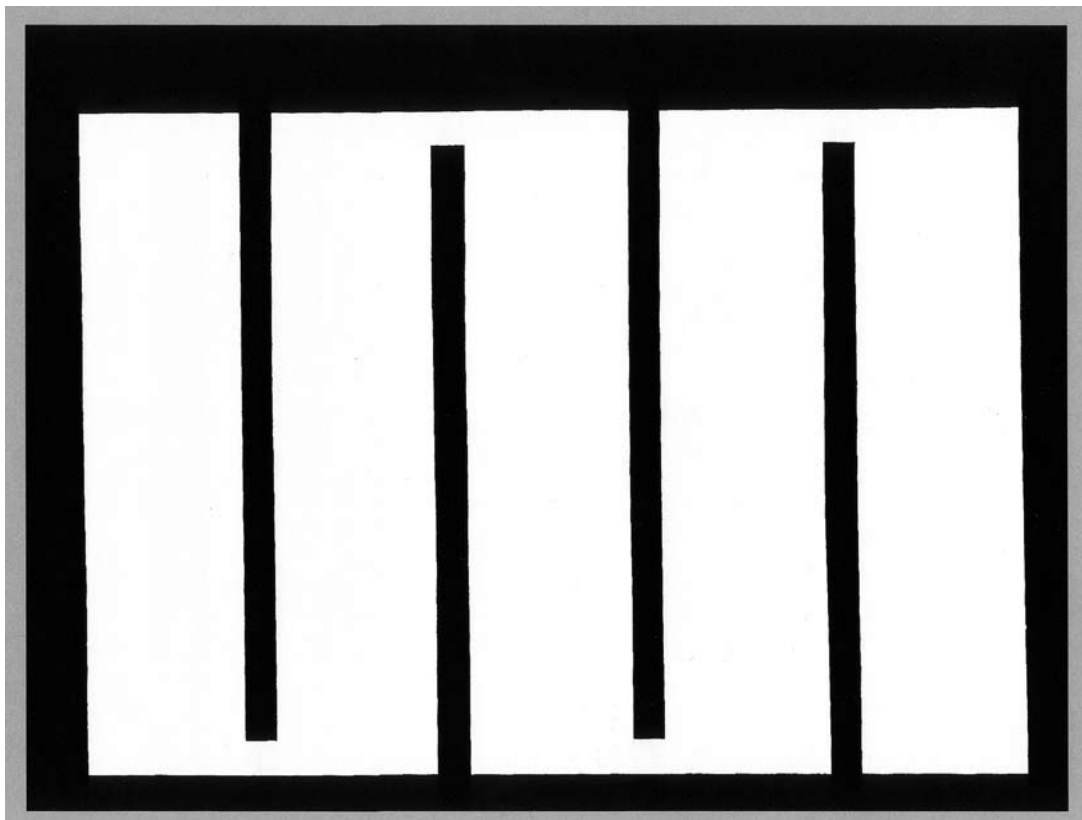
beno svjedoče o stanovitoj umjetničkoj klimi naše sredini u kojoj je recepcija newyorških izazova imala i drugačija značenja. S druge strane, jedna slika Julija Knifera (*Meandar*, 1978), koja je temeljni pojam Kniferove umjetnosti – meandar svela na kvadrat unutar okomitoga pravokutnog polja umjetnikovo je zanimljivo posezanje u radikalni redukcionizam i vjerojatno i nesvjesno približavanje estetici *minimal arta*. Usto, izabrana djela Jurja Dobrovića upućuju na drugi put prema istom cilju. Dobrović se minimalizmu približava s konstruktivističkih pozicija, točnije s Novih tendencija. Prema tome cilj je tom prezentacijom upozoriti na širinu i raznolikost pogleda zaokupljenih istim načelom – minimalnim. Taj izbor relativno heterogenih djela (slika, skulptura, objekata...) dopunjuju fotografije kojima se želi upozoriti na činjenicu da je minimalistička estetika zahvaćala i medij fotografije.

(Julije KNIFER: *Meandar*, 1978.; Julije KNIFER: *Meandar*, 1995.; Radimir DAMNJANOVIĆ DAMNJAN: *Slika*, 1969.; Radimir DAMNJANOVIĆ DAMNJAN: *Plava slika*, 1969.; Herman GWARDJANČIĆ: *Superpanorama* (diptih), 1972.; Tugo ŠUŠNIK: *Slika 2*, 1976.; Mladen GALIĆ: *Prostor zvuka II*, 1967.; Vojin BAKIĆ: *Svjetlonosni oblici*, 1968.; Ivan KOŽARIĆ: *Skulptura S*, 1969.; Ivan KOŽARIĆ: *Nedjelja*, 1975.; Ljerka ŠIBENIK: *Objekt 1*, 1967.; Ljerka ŠIBENIK: *Dimetrodon*, 1968.; Ljerka ŠIBENIK: *Mini reljef 8*, 1968.; Ljerka ŠIBENIK: *Skulptura D-I*, 1969.; Mladen GALIĆ: *Prostor zvuka XVIII*, 1967.; Juraj DOBROVIĆ: *Reljef US No. 6*, 1971.; Juraj DOBROVIĆ: *Reljef US No. 3*, 1971.; Duje JURIĆ: *Cool*, 1987.; Josip VANIŠTA: *Bez naslova*, 1964.; Zvonimir MALUS: *U vrtu*, 1978.; Zvonimir MALUS: *U šetnji*, 1978.-1980., Eugen FELLER: *Žuta linija*, 1980.; Juraj DOBROVIĆ: *Preklapljeni kvadrat – triptih*, 1986.; Duje JURIĆ: *Bez naziva*, 1987.)

10 NULTI STUPANJ MEDIJA (Tautologija)

Analičke tendencije u umjetnosti, mahom sedamdesetih godina, zastupljene su u fundusu MSU djelima brojnih autora zaokupljenih jednim jedinim ciljem: što više reducirati jezični inventar i svoje djelo svesti na голу činjenicu. Pritom se ne isključuje samo predstavljanje predmetne stvarnosti i svaka aluzija na nju, na simbol, predodžbu, već i na iluziju dobivenu konvencionalnim putem predočivanja prostora/dubine, kompozicije u slici i svako prizivanje na estetske vrijednosti. U tom se sužavanju izražajnih registara djelo oslobađa svakoga subjektivnog i autobiografskog znaka: ono je lišeno ekspresivnosti, a do izražaja dolaze osobito materijalne činjenice. Teži se pukom bilježenju i evidentiranju stanja materijala i procesa rada. Ogojeno na fizičku činjenicu, djelo je postalo stvar, *res*, *rei*.

Analička umjetnost operira mnogim pojmovima bliskim konceptualnoj umjetnosti: i tu je težište pomaknuto s ekspresije na analizu jezičnih uvjetovanosti. Tom



relativno kratkotrajnom praksom umjetnost je s jedne strane radikalizirala redukcionističke procese što postoje u kasnome modernizmu, a istodobno je izazvala reakciju koja će se dokraja razviti i artikulirati pojavom postmoderne. Taj segment stalnoga postava opsegom je malen, jednostavan za postavljanje, no u cjelini Muzeja važan je kao neki oblik cezure: njime završava dominantna linija umjetničke građe, a nakon njega započinje druga.

(Edita SCHUBERT: Bez naziva, 1994.; Boris DEMUR: A. Slikano na ukošenoj plohi, 1978.; Boris DEMUR: B. Slikano ukoso, 1978.; Boris DEMUR: 45 poteza, 1976.; Boris DEMUR: B. 44 poteza, 1976.; Marijan MOLNAR: Slike u dva sloja: bijela podloga, potezi kista bijelom bojom / bijela podloga, potezi kista crnom bojom / crna podloga, potezi kista bijelom bojom / crna podloga, potezi kista crnom bojom, 1977.; Marijan JEVŠOVAR: Crveni potez, 1970.; Marijan JEVŠOVAR: Istraživanje u okeru, 1978.; Marijan JEVŠOVAR: Istraživanje zeleno – sivo, 1978.; Radomir DAMNJANOVIĆ-DAMNJAN: Tri ljubičaste, 1975.; Radomir DAMNJANOVIĆ DAMNJAN: Tri zelene / Three Green, 1975.; Gergelj URKOM: Nepropozirano djelo, 1973.; Dragoljub Raša TODOSIJEVIĆ: Bez naslova 1, 1974.; Antun MARAČIĆ: Ovaj rad (1) vrijedi jednako kao i rad 2; Ovaj rad (2) vrijedi jednako kao i rad 1, 1976.; Damir SOKIĆ: Struktura, 1976.; Goran PETERCOL: (1.) Papir, proizvodnim procesom presavijen napola (pakpapir). Od prodavača presavijen još dva puta. Razastrt. Preko pregiba kistom nanosena boja. // (2.) Papir, proizvodnim

procesom presavijen napola (pakpapir). Razastrt. Preko pregiba, s unutrašnje strane, kistom nanosena boja, 1977.; Ante RAŠIĆ: Diptih, 1977.; Dean JOKANOVIĆ TOUMIN: Nova slika II, 1977.; Dean JOKANOVIĆ TOUMIN: Nova slika III, 1977.; Slavomir DRINKOVIĆ: Uvrnuti kvadar zemlje, 1980.; Slavomir DRINKOVIĆ: Olovno vrijeme (instalacija), 1984.; Julije KNIFER: Bez naslova, 1985.; Goran TRBULJAK: Bez naziva, 1994.; Marijan MOLNAR: Paljenje papira (iz ciklusa "Vatra"), 1977.; Dean JOKANOVIĆ TOUMIN: Bijelo, 1980.; Milivoj BIJELIĆ: Bez naslova, 1980.)

11 NOVA SLIKA (Mogućnost slike)

Podnaslov toga dijela izložbe (*Mogućnost slike*) preuzet je od slikara Đ. Sedera, koji je u proljeće 1981. objavio tako naslovljen tekst na uvodnome mjestu kataloga samostalne izložbe u Galeriji suvremene umjetnosti.

U njemu autor pledira za slikarstvo koje se ne boji sebe: *intuicija, zamaha, nepredviđenosti. Koje se ne boji poticaja iz tradicije. Koje ne robuje čistunstvu i besmislenoj dosljednosti. Koje, ako hoće, bez griznje savjesti uzima 'figurativni motiv' kao poetski pretekst slikanja.* Nadalje, ističe kako glasa za slikarstvo koje voli magmu pigmenta. Upravo je Seder bio prvi u našoj sredini koji je krajem sedamdesetih počeo raditi slike kakve će uskoro postati vrlo rasprostranjenom pojavom, a u različitim će se oblicima nazivati transavangardom, novim ekspresionizmom, novim barokom, novom slikom (*new image painting*) itd.

sl. 20. Julije Knifer, Meandar 2, 1960.

sl. 21. Damir Sokić, Fontana, 1979.





sl. 22. Vlasta Delimar, Bez naslova, 1988.



sl. 23. Tomislav Gotovac, Fotosekvencna akcije: Zagreb, volim te!, 1981. (autor fotografije: Milisav Mio Vesović)

Riječ je o pojavi nastaloj nakon kraja moderne, koja nije vezana samo za slikarstvo. Štoviše, senzibilitet koji se prepoznaje u slikarstvu otkriva se i u skulpturi, fotografiji, videu, pa se prije može govoriti o općem stanju u umjetnosti toga vremena nego o nekom izoliranom događaju vezanom za sliku i slikarstvo. Sredinom osamdesetih pojačana se ekspresivnost i narativnost stišavaju, često se pojavljuje geometrija kao svojevrsna opozicija ranijoj naglašenoj figuralici i žestokoj gesti. Sve spomenute posebnosti vezane za "novu sliku" mogu se naći u fundusu MSU, a većina produkcije pripada hrvatskim umjetnicima. Hubert Schmalix, Alfred Klinkan, Luigi Ontani rijetki su umjetnici širega europskog značenja čija se djela nalaze u našoj zbirci. Djela troje značajnih slovenskih umjetnika T. Šušnika, D. Sambolec i L. Vodopivca, koji su osamdesetih u MSU imali velike izložbe, također su važna dopuna prevladavajućoj domaćoj umjetnosti (Đ. Seder, N. Ivančić, Z. Fio, M. Bijelić, D. Minovski, E. Schubert...).

U ovaj dio postava nisu uključena samo djela nastala osamdesetih, već i ona recentna, koja potvrđuju "mogućnost slike" i afirmiraju medij slike. Među iznimno nedvojbeno važnim autorskim osobnostima su L. Artuković i M. Ujević, čija djela nisu u vlasništvu MSU. Ne bi samo ovaj segment postava, već i cjelina Muzeja bili oštećeni neuključivanjem djela dvoje spomenutih suvremenih umjetnika. Stoga se svakako predlaže otkup njihovih radova, a i prije nego što oni uđu u fondus, trebalo bi posuditi po dvije slike M. Ujević i L. Artukovića od njih ili iz neke druge zbirke (npr. iz Zbirke Filip Trade, u kojoj se nalazi više reprezentativnih djela spomenutih umjetnika koja bi se posudbom mogla uključiti u stalni postav MSU).

(Đuro SEDER: Dvije figure, 1980.; Đuro SEDER: Figure, 1979.; Nina IVANČIĆ: Tropska, 1980.; Zvezdana FIO: Sjedim u premaloj sobi, 1983.; Zvezdana FIO: Draperija na stolu, ili opet početak, 1984.; Željko KIPKE: Parabola o slikarstvu, 1983.; Željko KIPKE: Machina Precandi, 1986.; Nina IVANČIĆ: San o slavi, 1984.; Hubert SCHMALIX: Dvije figure (Dvostruki autoportret), 1983.; Alfred KLINKAN: Für Siegfried Anzinger, 1984.; Tugo ŠUŠNIK: Triptih, 1980.; Igor RONČEVIĆ: Zagrljaj, 1991.; Igor RONČEVIĆ: Bez naslova (Tri strane), 1992.; Boris BUĆAN: Bez naziva, 1992.; Boris BUĆAN: Čovjek koji susreće Boga, 1988.; Edita SCHUBERT: Bez naziva, 1979.; Dušan MINOVSKI: M...metak!, 1981.; Dušan MINOVSKI: Vidim!, 1983.; Dušan MINOVSKI: Princ Valijant protiv medvjeda, 1981.; Luigi ONTANI: Svarožić, 1980.; Slavomir DRINKOVIĆ: Veliko drvo sv. Sebastijana, 1984.; Zvezdana FIO: Tranzistor koji svira, 1981.; Dubravka RAKOCI: Prema bijeloj monokromiji, 1985.; Kuzma KOVAČIĆ: Nostalgični zapis, 1980.; Ferdinand KULMER: Ratni plijen – Golijatova kaciga, 1983.; Duba SAMBOLEC: Zaštićen predmet, 1981.; Nina IVANČIĆ: Bez naziva, 1988.; Edita SCHUBERT: Bez naslova, 1986.; Damir SOKIĆ: Vrata raja, 1981.; Lujo VODOPIVEC: Ljubav, 1982.; Lujo VODOPIVEC: L.V. by L.V., 1981/1982.; Dalibor MARTINIŠ / Sanja IVEKOVIĆ: Chanoyu, 1983.; Lovro ARTUKOVIĆ (otkupiti dva rada, za prvo vrijeme barem ih posuditi od autora ili iz Zbirke Filip Trade); Marija UJEVIĆ-GALETKOVIĆ (otkupiti dva rada, za prvo vrijeme barem ih posuditi od autora ili iz Zbirke Filip Trade); Milivoj BIJELIĆ: Ludibrium – Oculis – Oblatum, 1990.)



sl. 24. Christian Boltanski, Strana 9.
Porodičnog albuma, 1971.

12 CORPUS

U taj su odjeljak uključena djela koja problematiziraju tijelo, bilo da je riječ o njegovu prikazivanju ili o izražavanju tijelom. Tijelo je pritom osnovni pokretač umjetnikove ideje i on mu pristupa analitički, nastoji iz njega izvući što više izražajnih mogućnosti, ili ga shvaća kao ekran na kojemu će se reflektirati neke druge

jezične mogućnosti. Kao što se u djelima iz segmenta nazvanog *Nulti stupanj medija – tautologija tijelo* isključivalo tijelo umjetnika ili tijelo nekoga drugoga, a težište postavljalo na materijalne elemente djela, u ovom je dijelu postava sva pozornost usmjerena na tijelo, tjelesno, tjelesnost... Tijelo je u ekspanziji i razumijeva se na različite načine: katkad je sredstvo na kojemu se



sl. 25. Sanja Iveković, *Tragedija jedne Venere*, 1976.

sl. 26. Boris Mihailov, *Žena pokraj drveta* 2/5, 1998.



evidentiraju i istražuju neki mentalni procesi, katkad je jednostavno sirova tvar koju umjetnik oblikuje nastojeći iz njega izvući što više potencijala, katkad je izvor užitka, a katkad je shvaćeno kao sredstvo kojim se želi postići subverzija u društvenome ili političkom kontekstu. Većina građe izabrane za taj dio postava pripada mediju fotografije, no fotografija se pritom u većini slučajeva shvaća kao prijenosnik drugih umjetnikovih intencija. Tako je fotograf u tim slučajevima stavljen u drugi plan i ono što se izlaže pripada fotografiranome, dakle sadržaju fotografije.

Taj dio završava videoinstalacijom poljske umjetnice Katarzynie Kozyre *Muška kupelj* (1999.), u kojoj je također tijelo u središtu interesa, no ono se razumijeva i kao sredstvo ispitivanja seksualnoga i društvenog identiteta. Time se taj dio nastoji povezati sa sljedećim, u kojemu je upravo identitet pojedinca središnja točka djela.

(Marina ABRAMOVIĆ: *Ritam 2*, 1974.; Željko JERMAN: *Triptih* (iz serije "Ostavljam trag") // a) *Priradni otisak mog tijela na fotopapiru*, 1975. // b) *Otisak mog tijela u armiranom betonu*, 1976. // c) *Rendgenski snimci mog tijela*, 1977., 1975-1977.; Tomislav GOTOVAC: *Tom III, prijedlog za seksi časopis*, 1979-1988.; Vlasta DELIMAR: *Bez naslova*, 1988.; Ulrike ROSENBAACH: *Ples oko drveta*, 1979.; Ulrike ROSENBAACH: *Mijenjanje ženske energije*, 1976.; Ljubo IVANČIĆ: *Crveni akt*, 1967.; Andres SERRANO: *Mrtvačnica (Na smrt izboden II)*, 1992.; Tomislav GOTOVAC: *Tomislav Gotovac (fotosekvencu akcije Zagreb, volim te!)*, 1981.; Mio

VESOVIĆ: *Bilder I*, 1984.; Mio VESOVIĆ: *Šarović I*, 1980.; Mio VESOVIĆ: *Šarović II*, 1980.; Mio VESOVIĆ: *Šarović III*, 1980.; Mio VESOVIĆ: *Za Rexa*, 1983.; Josip KLARICA: *Hera*, 1988.; Josip KLARICA: *Herakla napada Antai I*, 1988.; Josip KLARICA: *Herakla napada Antai II*, 1989.; Josip KLARICA: *Princeza Hesiona*, 1989.; Josip KLARICA: *Heraklo krađe pojas kraljici Hipoliti*, 1989.; Josip KLARICA: *Heraklo u zasjedi u lovu u Kireni*, 1989.; Josip KLARICA: *Hesiona se oprašta od Herakla I*, 1989.; Josip KLARICA: *Hesiona se oprašta od Herakla II*, 1989.; Josip KLARICA: *Amazonka ratnica*, 1989.; Josip KLARICA: *Heraklo se priprema u lov na nemejskog lava*, 1990.; Josip KLARICA: *Hera šalje zmijske da uguše Herakla*, 1990.; Oleg KULIK: *Moja obitelj // Moj otac; Moja majka; Moja sestra; Moja žena; Moji sin i snaha; Moji nećaci; Ja*, 1998.; Tomislav GOTOVAC: *Foxy Mister*, 2002.; Roman CIESLEWICZ: *Garçons I*, 1973.; Roman CIESLEWICZ: *Dorothee*, 1973.; Ivan KOŽARIĆ: *Falusna figura*, 1971.; Ivan POSAVEC: *Bez naslova (Žena pred televizorom)*, 1982.; Ivan POSAVEC: *Bez naslova (Biranje miss)*, 1982.; Ivan POSAVEC: *Bez naslova (Johnny B. Štulić)*, 1981.; Ivan POSAVEC: *Bez naslova (Johnny B. Štulić)*, 1981.; Anette MESSAGER: *Žena i crtež (La femme et le dessin)*, 1972.; Katarzyna KOZYRA: *Muška kupelj (Men's bathhouse)*, 1999.; Marija UJEVIĆ GALETOVIĆ: *Mačka*, 2001.; Miroslav KRALJEVIĆ: *Tri akta*, 1912.; Petr ŠTEMBERA: *Vježbe volje i tijela (Exercises of the will and body)*, 1972.-1974.; Ivana TOMLJENOVIĆ: *Izlog, purani u Leipzigu*, 1930.)



sl. 27. Dalibor Martinis, *Krugovi između površine*, 1994./1995.

13 PITANJE IDENTITETA

Fotografije, video, videoinstalacije, zapisi, crteži... čine materijalni sadržaj kojim je artikuliran taj segment stalnoga postava. Riječ je o potrazi za identitetom, otkriću identiteta, spoznaji o identitetu i manipuliranju identitetom, kako osobnim, tako i identitetom drugoga. U svakom slučaju, riječ je o dijelu građe koja se bavi iznimno osjetljivim i dubinskim problemima kojim su umjetnici bili oduvijek zaokupljeni, ali ga nisu nikada postavljali tako jasno i otvoreno u prvi plan kao u novijoj praksi. Taj dio izložbe tijesno je povezan s prethodnim (*Corpus*), no oba čine uvod u završnu sekvenciju stalnoga postava u kojemu se umjetničko djelo, kao materijalna činjenica i kao objekt, rasplinjuje, a koncept postaje ključni nositelj poruke.

(Christian BOLTANSKI: Na odmoru (*En Vacances*), 1972.; Christian BOLTANSKI: Strana 9. porodičnog albuma, 1971.; Christian BOLTANSKI: Sve što znam o jednoj nepoznatoj osobi (*Tout ce que je connais d'une presonne inconnue*), 1973.; Željko JERMAN: Moja godina 1.1.1977.-31.12.1977., 1977.; Tomislav GOTOVAC: Glave 1970 (serija od 12 fotografija), 1970.; Dalibor MARTINIS: *Krugovi između površina*, 1994./1995.; Ante BRKAN: Pečurka, 1972.; Ante BRKAN: Ulični događaj, 1960.; Sanja IVEKOVIĆ: Tragedija jedne Venere, 1976.; Ivan POSAVEC: Bez naslova (*Par u postelji*), 1976.; Ivan POSAVEC: Bez naslova (*Reanimacija Tkalčičeve*), 1981.; Ivan POSAVEC: Bez naslova (*Ministranti u Kotarima*), 1974.; Boris MIHAILOV: Žena pokraj drveta 2/5, 1998.; Braco DIMITRIJEVIĆ: Prolaznik kojeg sam slučajno sreo u 12.15 sati, 1971.; Ana OPALIĆ: Portret, 2003.; Ivan

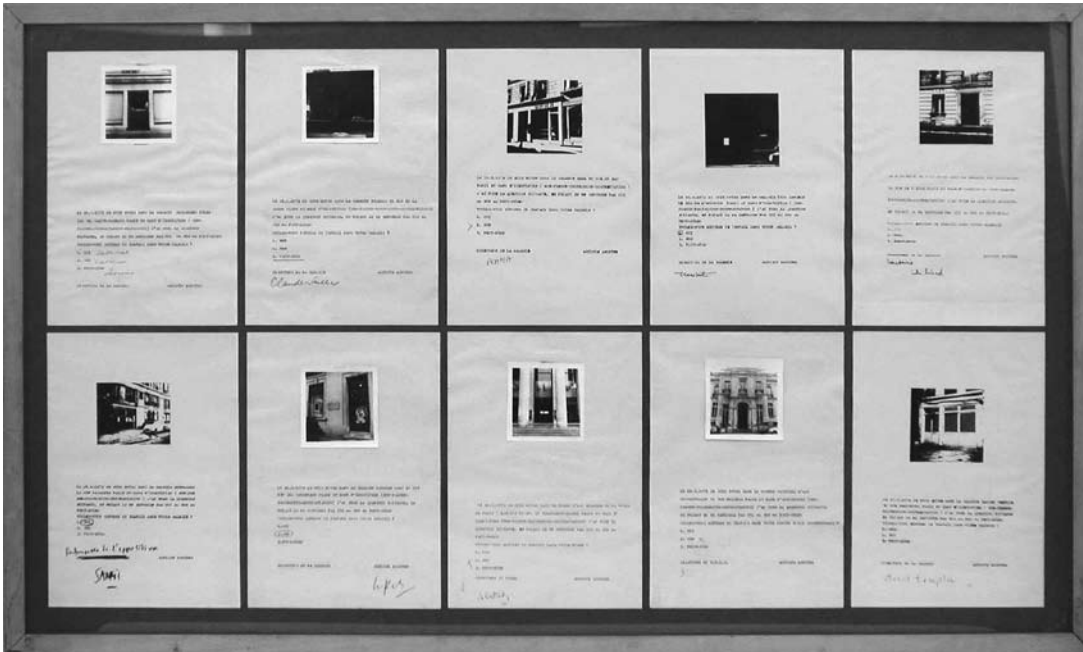
FAKTOR: 15 minuta za Nadu Lang, 2000.; Dorothy CROSS: Midge, 2000.; Dennis ADAMS: Patricia Hearst – A thru Z; Ana OPALIĆ: Iz serije "Autoportreti", Kalamota I, zima 2003., 2003.)

14 KONCEPTI

(Umjetnost u plinovitom stanju)

Taj dio postava čine djela u kojima je relativizirana materijalna, predmetna komponenta i težište postavljeno na koncept. Pojam konceptualne umjetnosti u većini se slučajeva može shvatiti vrlo uvjetno, pa je stoga i odabran podnaslov (*Umjetnost u plinovitom stanju*), koji ne samo da parafrazira poznato teoretsko djelo (Y. Michaud), već i relativizira neko poblize definiranje izabranih djela u poetičkome, odnosno žanrovskom smislu. Raspon od djela sličnih poetici Fluxusa (J. Beuys), pa do slika (B. Bučan), fotografija i tekstovnih zapisa vrlo je širok. Sastavni je dio postava i izbor fotografija I. Posavca i M. Vesovića, koje dokumentiraju stanje u sredini u kojoj su nastajala pojedina djela i formirali se cijeli opusi, u kojih su političke i socijalne implikacije sasvim evidentne. Drugim riječima izabrana djela M. Stilinovića ili V. Marteka dobivaju sasvim drukčije značenje i težinu ako ih promatramo u kontekstu događaja što ih dokumentiraju fotografije. Politički, socijalni i kulturni uvjeti tematski su bitno odredili djela pojedinih umjetnika, ali podjednako toliko i njihov jezik. Rečenice i predmeti kojima se umjetnici koriste u svojim radovima preuzeti su iz sirove stvarnosti, resemantizirani su, ali bez poznavanja referentnoga područja postaju nejasni. Upravo stoga mogu biti korisne natuknice što ih daju prateće fotografije koje su, uza sve to, i same vrlo vrijedna umjetnička ostvarenja.

(Braco DIMITRIJEVIĆ: *Triptychos Post Historicus* (sa Šumanovićem), 1982.; Marina ABRAMOVIĆ: *Cleaning the Mirror, No. 2 Breathing*, 1995.; Goran TRBULJAK: *O galerijama, 1972-1974.*; Boris BUĆAN: *Swissart* (iz serije *Bučan-Art*), 1972-1973.; Boris BUĆAN: *Art (po Marlborou)*, 1973.; Boris BUĆAN: *Art (po Agfi)*, 1973.; Boris BUĆAN: *Art 500 m*, 1973.; Mladen STILINOVIĆ: *Eksploatacija mrtvih*, 1984.; Goran TRBULJAK: *Kist i twist*, 1987.; Boris BUĆAN: *Ingres* (iz ciklusa "Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas", 1975.; Gorki ŽUVELA: *Važna kocka, lijepa kocka, ružna kocka*, 1976.; Gorki ŽUVELA: *Komadić Crvenog trga posvećen dobrim komunistima*, 1976.; Christian BOLTANSKI: *Grosse bises à tous mes amis*, 1973.; Anette MESSAGER: *Velika enigma svijeta*, 1973.; Goran TRBULJAK: *Anonymous Conceptual Artist*, 1972.; Anette MESSAGER: *Tri male magije*, 1974.; Goran TRBULJAK: *Ovaj će rad možda u budućnost vrijediti 1,000,000 N.F. // Ce travail vaudra peut-être dans l'avenir 1000000 N.F.*, 1974.; Anette MESSAGER: *Približavanje (Mes approches)*, 1972.; Jan DIBBETS: *Proposition*, 1973.; Hiroshi YOKOYAMA: *Retrospektiva*, 1973.; Gina PANE: *Moments de silence: I recueillis en*



sl. 28. Goran Trbuljak, O galerijama, 1972. – 1974.

sl. 29-31. Ivan Faktor, 15 minuta za Nadu Lang, 2000.

8 documents, novembre 1969, octobre 1970, 1972.; Braco DIMITRIJEVIĆ: Misaone koordinacije – C.P. # 22, 1971.; On KAWARA: I am still alive (18.05.1973., 31.05.1973., 22.06.1973., 10.07.1973., 31.07.1973.), 1973.; Mladen STILINOVIĆ: Snimljeno mjesto snimanja, 1977.; Vlado MARTEK: Iz serije Elementarni procesi u poeziji, 1978.-1981.; Gorki ŽUVELA: Projekt Salona (Priča o spomeniku), 1980./1981.; Mladen STILINOVIĆ: Crveni kruh, 1976.; Mladen STILINOVIĆ: Napad na moju umjetnost napad je na socijalizam i napredak, 1976.; Mladen STILINOVIĆ: Čujem da se govori o smrti umjetnosti. Smrt umjetnosti je smrt umjetnika. Mene netko hoće ubiti. U pomoć!, 1977.; Antun MARAČIĆ: 63 manipulacije sa 63 papira, 1977.; Juliao SARMENTO: Stigmati, 1979.; Juraj DOBROVIĆ: Kravata No 10, 1968.; Edita SCHUBERT: X. 1979., 1979.; Boris BUČAN: Laž, 1973.; Goran TRBULJAK: Činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu važnija je od onoga što će na toj izložbi biti pokazano, 1973.; Dalibor MARTINIŠ: Paysage perdu (Diptih), 1991.; Ivan POSAVEC: Bez naslova (Srp i čekić), 1981.; Ivan POSAVEC: Bez naslova (Zvijezda), 1981.; Ivan POSAVEC: Bez naslova (Par brigadira), 1977.; Ivan POSAVEC: Bez naslova (Zastava), 1983.; Ivan POSAVEC: Bez naslova (Recital), 1983.; Ivan POSAVEC: Bez naslova (Proslava – Vrbnik), 1982.; Ivan POSAVEC: Bez naslova (Slet na stadionu JNA, Beograd), 1982.; Ivan POSAVEC: Bez naslova (Omladinke na paradi), 1981.; Mio VESOVIĆ: Knin, 1987.; Mio VESOVIĆ: Split (II), 1985.; Mio VESOVIĆ: Boštan (Leibach), 1983.; Željko KIPKE: Pozivamo vas na ugodno optičko putovanje: 1. Pozivamo vas na ugodno optičko putovanje; 2. Kod 9 užitaka; 3. 606 sa crtom; 4. 333 čuda – prizori za svakoga; 5. Zone 14; 6. Kulisa 10; 7. Suzite percepciju; 8. Gledajte u svim smjerovima; 9. Vežite se; 10. Ovdje i sada; 11. Smjernice 1; 12.

Smjernice 2, 1994.; Vlado MARTEK: Rad je sramota, 1984.; Vlado MARTEK: Umjetnikova smrt, 1986.; Vlado MARTEK: Bez naziva, 1986.; Vlado MARTEK: Bez naziva, 1986.; Mladen STILINOVIĆ: Iz početnica, 1977.; Joseph BEUYS: F.I.U. – Difesa della natura, 1983.)

15 VIDEO

Dio posvećen videoumjetnosti koji je u vlasništvu MSU čini izbor djela mahom domaćih autora koja je moguće prezentirati na dva načina. Neka su videodjela već uključena u prethodno opisane segmente postava i unutar njih funkcioniraju na tematskoj razini, pa stoga nisu nužno predviđena i u ovome odjeljku. Zamišljeno je da se radovi, koji će činiti 15. odjeljak postava, razgledavaju u posebnoj dvorani s monitorima i popisom dostupnih radova. Svaki posjetitelj zainteresiran za te radove moći će sam pokrenuti projekciju i posvetiti se promatranju.

Izbor radova:

ABRAMOVIĆ, Marina // ULAY: Performance 1, Relacija u prostoru, 30 Novembar, 16 VV 1976, video-tape, c/b copy, 58'
 ADAMS, Dennis: Takedown, 1999., videovrpca, Betacam SP, boja, 28'7''
 BEBAN, Breda//HORVATIĆ, Hrvoje: Terirem, 1988., videovrpca; U-matic, boja, monozvuk, 13'40''
 BOGOJEVIĆ-NARATH, Simon: Hand of the Master, 1995., videovrpca, Betacam SP, zvuk, 6'
 BUČAN, Boris: Laž, 1973., videovrpca, c/b, Sony, ½ inča, 20'
 DAMNJANOVIĆ, Radomir Damnjan: Čitanje Marxa, Hegela i Biblije uz svjetlost šibice, 1976., videovrpca; U-matic, c/b, 25'
 HOOVER, Nan: Izbor videoradova, 1976.-1985., videovrpca; VHS, 60'



