

Broj 2., 2015.g.

NASLOVNICA

SADRŽAJ

INTERVJU S POVODOM

KRITIKA

MANIFESTACIJE

ESEJI

L. Dabo E. Siromašno kazalište

L. Žeravica K. Max Frisch

L. [Loinjak I. Neki aspekti hrvatske likovne kritike](#)

L. Jurčević Z. Kamov: Ecce Homo

L. Živić T. Taj mali čovjek jučerašnjice:
Neohistorijsko čitanje
Nathaniela HawthorneaL. Stober D; Lončar
Vicković S. Industrijsko arhitekstonsko naslijeđe osječke ljevaonice željeza

MEDUNARODNA

SURADNJA

IZ STRUKE ZA STRUKU

Igor Loinjak^[1]

Muzej likovnih umjetnosti, Osijek

igor.loinjak@gmail.com

Neki aspekti hrvatske likovne kritike s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godine

Sažetak: Krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošloga stoljeća mlađa se generacija likovnih kritičara počela zanimati za nove kritičarske i teorijsko-umjetničke obrasce. Uključivanjem dijela jugoslavenskih umjetnika u tijekove međunarodne umjetničke scene, došlo je do bitnih promjena u pristupu cjelokupnom sustavu umjetnosti. Novi su oblici umjetničkoga izražavanja zahtijevali stručnu valorizaciju pa je bilo nužno razvijati likovnu kritiku koja bi se aktivno bavila novonastalom situacijom. Time se otvorio prostor za likovne kritičare nešto drugačijih teorijskih orijentacija koji su s velikim zanimanjem sudjelovali u kulturnom životu sredine u kojoj su djelovali. Afirmativnim su se stavom prema novim pojavama osobito isticali Ješa Denegri, Želimir Košćević, Zvonko Maković, Davor Matičević te neki drugi kritičari koji će u okviru ovoga rada biti tek spomenuti ili prešućeni. Navedeni su autori svojim teorijskim stavovima, kritikama i osvrtima doprinikli širenju informacija o progresivističkoj (neoavangardnoj) liniji umjetničke prakse na Zapadu te njihovim odjecima u jugoslavenskoj sredini. Promjene su se javile i u samome pristupu likovnoj kritici pri čemu su značajnu ulogu odigrali tekstovi talijanskoga povjesničara i teoretičara umjetnosti Germana Celanta i njegov model akritične kritike. Utjecajne su bile ideje i drugih teoretičara od kojih se mogu izdvojiti Giulio Carlo Argan, John Chandler, Joseph Kossuth, Lucy Lippard, Catherine Millet te Sol LeWitt. Baveći se u prvome redu dijelom progresivističke struje tadašnje likovne kritike, u radu će se nastojati pokazati u kojem su odnosu bili spomenuti kritičari i povjesničari umjetnosti prema situaciji koja je vladala izvan granica Jugoslavije te na koji su se način refleksi tih pojava odražavali na domaćoj umjetničkoj sceni.

Ključne riječi: konceptualna umjetnost, likovna kritika, nova umjetnička praksa, sedamdesete

Uvod

Proučavanje povijesti i razvoja likovne kritike često nije omiljena i suviše obrađivana tema na području povijesti umjetnosti. Ako se običnoga laika pita koje je glavno interesno područje struke povijesti umjetnosti, zasigurno će prvo pomisliti na umjetnička djela, umjetnike i umjetničke pokrete. Likovna se kritika u tome kontekstu javlja kao oblik nusproizvoda. Temeljni je stav od kojega se u ovome radu polazi priznanje kako likovnoj kritici pripada važna uloga unutar povijesti umjetnosti. Iako se ne može govoriti o raširenom interesu za izučavanje likovne kritike među povjesničarima umjetnosti, mora se priznati da je hrvatska likovna kritika jednim dijelom obrađena i valorizirana zahvaljujući nastojanjima nekolicine autora. U tome smislu osobito vrijedi istaknuti rad povjesničarki umjetnosti Jasne Galjer (*Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1950*) i Ljiljane Kolečnik (*Između Istoka i Zapada – hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*), koje su u okviru svojih doktorskih disertacija obradile hrvatsku likovnu kritiku od 1868. do 1960. godine. Oba su rada objavljenja i kao samostalne publikacije.

Jugoslavija je zbog specifičnih povijesnih okolnosti istovremeno bila usmjerena prema Istoku i prema Zapadu. Umjetnost Zapada nakon Drugog svjetskog rata doživljava brojne promjene, osobito na američkom tlu, a kulminacija se tih zbivanja događa šezdesetih godina. Ustalo se govoriti kako je u tome razdoblju došlo do uspostavljanja posve nove umjetničke paradigme. Zbivanja na internacionalnoj sceni utjecala su i na razvoj jugoslavenske umjetničke prakse. Nove su umjetničke pojave zahtijevale i adekvatnu kritičku valorizaciju tako da se krajem šezdesetih godina počela javljati nekolicina likovnih kritičara, mahom pripadnika mlađe generacije, koji su aktivnim zalaganjem poticali afirmaciju novih pogleda na umjetnost, osobito među mlađim umjetnicima koji su u vlastitome radu odbacili tradicionalistički sustav umjetničkih vrijednosti i krenuli u svojoj sredini širiti svijest o novim mogućnostima umjetničkoga izražavanja. Na tome su se planu svojim tekstovima osobito isticali Ješa Denegri, Želimir Košćević, Zvonko Maković, Davor Matičević i Marijan Susovski. Izmjene su se javile i u samom pristupu likovnoj kritici pri čemu su značajnu ulogu odigrali tekstovi talijanskoga povjesničara i teoretičara umjetnosti Germana Celanta i njegov model akritične kritike ili tada važne kritike na djelu.

Javljanje novih kritičarskih obrazaca u jugoslavenskom kontekstu

Umjetnička je praksa u drugoj polovici 20. stoljeća doživjela vrlo radikalne promjene. Novi oblici umjetničkoga izražavanja, drugačiji pristup umjetničkom proizvođenju – samom procesu i krajnjem proizvodu te djelatnosti, umjetničkom artefaktu – dovođenje u pitanje tradicionalnoga estetskog promišljanja djela i rada u području umjetnosti te brojne druge okolnosti zahtijevale su primjereniji pristup razumijevanju umjetničkoga djela i umjetnosti općenito. Promjene na području umjetničke produkcije odrazile su se i na likovnu kritiku. Kritika je, onako kako je se uobičajeno razumije i shvaća, nastala krajem 18. stoljeća „kada su, kao posebne autonomne discipline, nastale estetika, historija umetnosti i teorija umetnosti, odnosno, kada je uspostavljen savremeni pojam umetnosti kao autonomne i bezinteresne društvene prakse.“ [2] Imajući ulogu posrednika između publike i umjetničkih djela, kritičari su uvijek bili vrlo važan društveni faktor kulturne produkcije jer su izricali vrijednosne sudove koje je publika često bespogovorno prihvaćala.

Problemi su se počeli javljati u prvoj polovici 20. stoljeća s razvojem avangardnih tendencija. Zadatak je kritike i tada bio tumačiti i razumijevati avangardnu umjetnost, ali i ponuditi model njezinoga vrijednosnog određenja. Kritičari su se, međutim, teško otimali subjektivnom dojmu i vlastitom svjetonazoru pa Renato Poggioli u *Teoriji avangardne umjetnosti* [3] navodi kako je među kritičarima postojalo čvrsto opredjeljenje *pro et contra* takve umjetnosti. Nakon problema s kojima se likovna kritika suočila u razdoblju povijesnih avangardi, nova turbulentna epoha nastupa s jačanjem raznovrsnih neoavangardnih umjetničkih praksi, osobito s pojavom konceptualne umjetnosti. Peter Osborne ističe kako konceptualna umjetnost nije bila samo još jedna u nizu posebnih vrsta umjetnosti sa svojim specifičnim obilježjima, nego je predstavljala „pokušaj temeljne redefinicije pojma umjetnosti kao takve“ [4] jer se iz osnova mijenjao odnos umjetničkoga djela i onog estetskog. Tadašnju umjetničku praksu i likovnu kritiku u Hrvatskoj (a slična se situacija može naći u čitavome zapadnom svijetu) povezuje heterogenost individualnih umjetničkih pristupa. [5] U heterogenosti, kao i u odumiranju starih teorijskih obrazaca te sporom uspostavljanju novih, Jasna Galjer vidi naglašenu nezainteresiranost struke za proučavanje likovne kritike toga razdoblja. [6]

Šezdesetih su se godina na jugoslavenskoj umjetničkoj sceni počeli osjećati utjecaji internacionalne zapadne umjetnosti. U početku su oni, doduše, bili slabi, da bi s vremenom brojni umjetnici odlazili u inozemstvo crpsti ideje na samim izvoristima suvremenih umjetničkih događanja. Ješa Denegri upozorava kako ne treba zanemariti socijalnu situaciju koja je vladala u zemlji što se također na znakovit način manifestiralo na društveni položaj umjetnika: „Zbog unutarnjih socijalnih procesa liberalizacije društvenog i kulturnog života, ali svakako i zbog činjenice da su tu liberalizaciju u području svoga delovanja sopstvenim praksama izborili sami umetnici, društveno-partijska vlast napokon priznaje i prihvata, čak i usvaja domaću umetnost posleratnog modernizma, uključuje tu umetnost u svoje strategijske interese i time čini da taj modernizam zbog društvenog sistema u kojem nastaje legitimno može da bude nazvan „socijalističkim“.“ [7]

Neki od likovnih kritičara mlađe generacije bili su angažirani kao kustosi na oblikovanju brojnih izložbi. O tadašnjoj suvremenoj umjetničkoj sceni počinju aktivno pisati Ješa Denegri, Darko Glavan, Vladimir Gudac, Želimir Košćević, Fedor Kritovac, Zvonko Maković, Davor Matičević, Marijan Susovski i drugi. Spomenuti su kritičari uglavnom bili okupljeni oko Gradske galerije suvremene umjetnosti te Galerije Studentskog centra. [8] Galerija Studentskog centra i njezin tadašnji voditelj Želimir Košćević imaju osobito velik značaj budući da su studentski centri u to doba bili kulturna mjesta otvorena novim umjetničkim pojavama i spremna oblikovati neki oblik umjetničke alternativne. Ipak, subverzivni je učinak alternativne umjetničke scene društveno ostao prilično ograničen. [9] U zemlji u kojoj je kultura uglavnom bila financirana državnim novcem, kritička je pozicija umjetničke prakse bila moguća samo zato što je djelomično odgovarala državnom političkom aparatu. U razdoblju druge polovice šezdesetih godina koje predstavlja vrhunac jugoslavenskoga socijalizma, razumljivo je kako službena politika nije posve neblagonaklono gledala na začetke antiburžoazijskoga i antikapitalističkog stava raširenoga među mlađim umjetnicima: „Njihovo bojno polje“, kako navodi Ivana Bago, „bila je prije svega sama umjetnost kao buržoaska institucija – transformacija društva odvijala se tako posredno, putem transformacije umjetnosti i kulture koja je još uvijek počivala na ostacima buržoaskog društva.“ [10]

Likovna kritika pred novim zadacima

Primjenjujući nove teorijske modele u likovnoj kritici, kritičari u drugoj polovici šezdesetih godina spoznaju da vrijednosni sustav više nije moguće uspostaviti pozivanjem samo na estetske kriterije. Horizont kritike se širio, a dodatna se pažnja počela posvećivati odnosu *umjetničko djelo – publika* jer je recepcija postala izuzetno bitna.

Zagrebačka likovna scena postaje inovativna i zanimljiva unatoč tome što se mladim umjetnicima na tamošnjoj Akademiji likovnih umjetnosti nudio klasičan i vrlo tradicionalistički tip obrazovanja koji nije uključivao suvremenije pristupe u obrazovnome procesu budućih umjetnika. Zrinka Jurčić u članku *Što nam rade djeca* iz 1972. godine kritizira način na koji se odgajaju buduću jugoslavenski umjetnici ističući da umjetnički odgoj treba biti u skladu s vremenom te da bezgranično

inzistiranje na crtanju akta i slični zadatci talentima samo koče samostalan umjetnički razvoj: „Njihovo oslobođenje od šablona u kojima ih je odgajala Akademija odvijalo se postepeno u kontaktima sa suvremenom umjetnošću u Europi i Americi.“^[11] Širenju obzora u mnogočemu su doprinijeli međusobni susreti domaćih i stranih umjetnika, teoretičara, kustosa i likovnih kritičara. U Beogradu su tako u sklopu *Aprilskih susreta* sudjelovali Joseph Beuys, grupa Art&Language, Gina Pane, Achille Bonito Oliva, Harald Szeemann, Donald Kuspit, Filiberto Menna, Catherine Millet i brojne druge ličnosti s međunarodne umjetničke scene.^[12] U jugoslavenskoj su se sredini održale važne izložbe tada aktualne i vrlo poticajne umjetnosti poput izložbe konceptualne umjetnosti koju je osmislila Catherine Millet, izložbe *Poštanskih pošiljki sa VII bijenala mladih* u Parizu 1971. čiju je koncepciju odredio Jean-Marc Poinot, autorske izložbe *Persona* kritičara i kustosa Achillea Bonita Olive i dr.^[13] Može se pronaći i konstruktivnih kritika *Aprilskih susreta* u kojima se ukazuje i na slabosti ove manifestacije. Vladimir Gudac *Aprilskim susretima* održanim 1974. godine^[14] daje lošu ocjenu jer su, prema njegovu mišljenju, na ovaj događaj „pozvani, i odazvali se, oni umjetnici koji su izašli iz tradicionalnih okvira umjetnosti te ispituju nove mogućnosti i granice medija. Budući da se u proširivanju svoje djelatnosti svaki od eksperimentatora nađe na operativnom području neke druge umjetnosti, očitovala se određena zbuđenost, pa i diletanzizam (...) Najdiletantskije je izgledao rad upravo onih čija je jedina kvaliteta iscrpljena u činjenici da su se prestali baviti onim što su do tada radili. Bilo je tu antropologa diletanata, sociologa diletanata, politologa diletanata, a njihov diletanzizam nije bio čak ni simpatičan.“ Unatoč ovoj opaski, tekst zaključuje u pozitivnome tonu: „Inače, velika hvala organizatorima; ova je priredba bila veoma korisna informacija.“

Prateći međunarodnu umjetničku scenu i kritiku koja je o njoj pisala, hrvatski su likovni kritičari, otkrivajući slične umjetničke strategije u vlastitoj sredini, nastojali teorijski opravdati nove oblike umjetničkoga djelovanja. Najčešće se radilo o deriviranim oblicima siromašne i konceptualne umjetnosti pa su teoretičari koji su se bavili ovim područjem umjetničkoga stvaralaštva bili česta referencija.

Kako bi vlastite zapise o aktualnim umjetničkim strujanjima oblikovao na visokoj stručnoj razini, Denegri je, poput ostalih kritičara koji su se bavili sličnim temama, posezao za relevantnim kritičkim tekstovima proizašlim iz pera važnih likovnih kritičara svjetskoga glasa. On se u svojim osvrtima vrlo često poziva na Germana Celanta, tada mladog, ali već vrlo aktivnog teoretičara pokreta *arte povera*. O Celantovu je novom kritičkom pristupu detaljnije raspravio u članku *Germano Celant i problem akritičke kritike*.^[15] Na model akritične kritike Denegri upućuje i u predgovoru kataloga za izložbu *Rasponi '73* navodeći kako je došlo do bitnih primjena u likovnoj kritici te da njezina funkcija više ne leži u normativnoj analizi i valorizaciju čitave umjetničke produkcije, nego da je kritičar sada slobodan odabirati ono što smatra „posebno inspirativnim i perspektivnim, u uverenju da se iza svakog pojedinačnog umjetničkog stava nalazi u krajnjoj konsekvenci i jedan po njenoj meri prihvatljiv i primeren životni nazor.“^[16] Na Celantov su se teorijski okvir pozivali i drugi kritičari tako da su njegove teze vrlo često zastupljene u Makovičevim i Košćevićevim tekstovima. O vrlo pozitivnoj recepciji Celantovih ideja svjedoči i objavljen prijevod njegova teksta *Za akritičnu kritiku*. On ovdje, slijedeći misao Susan Sontag o pristupu umjetničkom djelu *against interpretation*, ukazuje kako tumačenje i interpretacija u umjetnosti više nisu potrebni: „(...) teorija i kritika umjetnosti više nemaju [više] potrebe za prosuđivanjem ili tumačenjem, očitovanjem ili podržavanjem jednog fenomena, umjetnosti, koji ne traži više razjašnjenja niti opravdanja, već samo senzorno i mentalno sudjelovanje. Suvremena umjetnost u ovom trenutku zahtijeva da bude ostavljena na miru (...) odbacuje interpretativna upletanja (...)“^[17] Od kritičara se traži tek da bude arhivist i dokumentira ono što umjetnici proizvode, dok izostaje vrednovanje samih umjetničkih radova. Nije, međutim, samo Celant važna referenca u brojnim tekstovima mladih kritičara. Denegri često spominje ideje Giulia Carla Argana, Johna Chandlera, Josepha Kossutha, Sola LeWitta, Lucy Lippard, Filiberta Menne, Catherine Millet i drugih.

Siromašnom i konceptualnom umjetnošću kod nas su se ponajviše bavili Ješa Denegri, Želimir Košćević, Zvonko Maković i Davor Matičević. Denegri i Košćević su generacijski bliski (Denegri je rođen 1936., a Košćević 1939. godine) i suvremenu su umjetničku scenu počeli aktivno pratiti i prije no što su se počeli javljati novi umjetnički obrasci tzv. konceptualne, postobjektne, ambijentalne ili siromašne umjetnosti (za koje se kasnije na hrvatskome području uvriježio zajednički naziv *nova umjetnička praksa*). Maković i Matičević pripadaju nešto mlađoj generaciji (Maković je rođen 1947., a Matičević 1945. godine) pa su se obojica kao likovni kritičari počeli oblikovati krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina. Iz tekstova se spomenutih autora vidi da su bili vrlo dobro upoznati sa zapadnom umjetničkom praksom te da su čitali relevantne teorijske tekstove koji su im pružali temelje da s punim razumijevanjem pristupaju novim umjetničkim kretanjima adekvatno ih valorizirajući. Bago vrlo dobro zamjećuje: „Neupitno postojanje veza sa, i informiranost o događajima na internacionalnoj sceni tog vremena, ali i istovremena svijest o vlastitoj, ipak marginalnoj poziciji u odnosu na njih, ne rezultira epigonstvom nego praksom prevođenja koja kritički manevrira između 'stranog', već konsolidiranog diskurza konceptualne umjetnosti i 'domaćeg', anakrono-modernističkog institucionalnog jezika...“^[18]

Ovakvo je shvaćanje situacije u vlastitoj zemlji pomoglo tadašnjim kritičarima da sebi te širem društvenom auditoriju

zainteresiranom za umjetničku problematiku opravdaju nove umjetničke strategije budući da su se u dnevnim novinama o tim temama mogle naći tek kratke crtice. [19] U *Novinama Galerije Studentskog centra* [20] pojavila su se otvorena pisma u obliku odgovora kojima su Košćević i Maković reagirali na prilično negativan tekst Renéa Hollósa, tadašnjeg predsjednika odbora za kulturu SS Zagreba, objavljenog u *Studentskom listu* u kojem autor napada suvremenu umjetnost. Hollós se u prvom redu osvrnuo na sekciju *Prijedlog 6.* zagrebačkog salona. Rezniranost tekstem iz *Studentskog lista* osobito je vidljiva kod Makovića koji otvoreno negoduje zbog službenoga stava prema umjetnosti izloženoj na sekciji *Prijedlog: „Predmeti u koje sam vjerovao i u koje duboko vjerujem, djela koja su ocjenjena općom ocjenom kritike kao umjetnost našega doba, proglašena su degeneričnima. Zaista je tužno i zapravo mučno čitati ocjene sa stranica lista u kojemu sam se zajedno sa svojim kolegama zalagao za koncepciju koja bi bila slobodarska, u punom smislu socijalistička...“* [21] Slično stajalište zastupa i Susovski koji je pomalo sarkastičan prema načinu na koji su se državni kulturni djelatnici odnosili prema novim umjetničkim pojavama: „Podupirat ćemo pozitivnim kritikama etabliranu 'svetu' umjetnost i najkomercijalnije pojave i izložbe autora koji zaista stvaraju po 'diktatu neokapitalističkog tržišta', a zatim svoju umjetnost skupo prodaju ovom društvu vapeći za ateljeima, ako ih eventualno još nisu dobili (...) Obustavimo dakle hitnu pomoć listovima koji pišu o još nepoznatom, napadajmo galerije koje izlažu još neizlagano, odbijajmo radove mladih kritičara, mirujmo u udobnosti nepoznatog i nespoznatog i oslonimo se na onu šaćicu likovnih kritičara od kojih neki određuju kraj naše umjetnosti tamo još od socrealizma: čitajmo njihove kritike, objavljene nakon zatvaranja izložbe.“ [22] *Sekretarijat za komunalne poslove, građevinarstvo i saobraćaj* izdao je i rješenje [23] u kojem se od organizatora sekcije *Prijedlog* traži da makne postavljena djela i ukloni svaki trag umjetničkih intervencija.

Pišući o novim umjetničkim strujanjima, Matičević navodi četiri bitne komponente izražene u radovima pripadnika nove umjetničke prakse: upotrebu novih medija, promjenu načina umjetničkoga izražavanja, promjenu shvaćanja pojma umjetničkoga djela te – vezano za sekciju *Prijedlog, Mogućnosti za '71*, izložbu *Guliver u zemlji čudesa* i ostale slične izložbe i manifestacije – specifični društveni angažman. [24] Društveni je angažman *nove generacije zagrebačkih plastičara* počivao na ideji o demokratizaciji umjetnosti i njezinom približavanju svim građanima pri čemu je bila izuzetno naglašena želja za oblikovanjem okoline. Međutim, nije bilo, kako Matičević piše, „ozbiljne društvene zainteresiranosti, brige i narudžbe – te su i ti radovi, premda su stigli do prvih realizacija, ostali uglavnom u zamislama...“ [25]

Umjetnost generacije mladih umjetnika u početku je pripadala, kako je već rečeno, domeni alternativne kulture te su se službeni kulturni djelatnici na nju uglavnom oglašavali i jednostavno je ignorirali, premda je umjetnički stav nove umjetničke prakse često proizlazio iz ideje o demokratizaciji umjetnosti i njezinu približavanju građanima. Najčešće se u njoj nije prepoznavala subverzivna snaga koja bi u bilo kojoj mjeri mogla poljuljati temelje državnoga uređenja. Začuden nad takvom situacijom, Matičević se u tekstu povodom izložbe *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti 70-ih* zapitao: „Kako tumačiti takvo 'filtriranje' informacija – samo nedostatkom novca za kulturu ili nedostatkom interesa odnosno motiva u svih onih što rade u kulturi i oko nje?“ [26] Razlog tome ležao je i u nezainteresiranosti širih društvenih skupina za bilo kakav oblik umjetnosti. Zvonimir Golob u članku iz toga doba piše kako su za takvo stanje odgovorni i umjetnici, a ne samo publika: „Dobar dio suvremene umjetnosti nedovoljno je komunikativan i stoga je razumljivo što i taj razlog, ne među posljednjima, u velikoj mjeri utječe na poslovičnu nezainteresiranost publike.“ [27] Golob većini tadašnjih umjetnika zamjera prenatraglašeno bavljenje problemima samoga umjetničkog medija i zatvorenost prema društvenoj masi. U Golobovoj dijagnozi situacije moguće je iščitati i stavove slične onima Ortege y Gassetta iznesene u *Dehumanizaciji umjetnosti* (1925.). Ne čudi stoga što se nad umjetnicima nove umjetničke prakse nisu provodile nikakve represivne mjere ni što nije dolazilo do nekoga oblika službene zabrane djelovanja i umjetničkog izražavanja.

Trebalo je proći gotovo cijelo desetljeće da bi došlo do cjelovitijega i iscrpnijeg predstavljanja alternativne umjetnosti razdoblja kraja šezdesetih i sedamdesetih godina široj društvenoj javnosti. Doduše, u Beogradu je već 1973. godine u Salonu Muzeja savremene umetnosti održana izložba *Dokumenti o postobjektnim pojavama u jugoslavenskoj umetnosti 1968-1973*. U Ljubljani je 1978. održana retrospektiva grupe OHO. Iste je godine u Zagrebu organizirana izložba *Nova umjetnička praksa u Jugoslaviji 1966-78*. U Zagrebu i Beogradu 1983. godine postavljena je izložba *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti 70-ih godina*, a isti su gradovi naredne godine bili domaćini izložbe *Nova umetnost u Srbiji 1970-80. – pojedinci, grupe, pojave*.

O fenomenu „konceptualna umjetnost“ – Denegri i Maković

Konceptualna je umjetnost u svome deriviranom obliku vrlo brzo postala predmet interesa jugoslavenskih umjetnika, a shodno tome i likovnih kritičara. Štoviše, činjenica da su neki od temeljnih tekstova o konceptualnoj umjetnosti prevedeni nakon što je kod likovnih kritičara već osigurala svoj status [28], govori kako su ne samo umjetnici, već i kritičari, intenzivno pratili međunarodnu umjetničku scenu te bilježili i propitivali bitne probleme tadašnje umjetnosti.

Na fenomen konceptualne umjetnosti detaljno se osvrnuo Zvonko Maković u dva članka objavljena 1972. godine –

Konceptualna umjetnosti ili umjetnost kao definicija umjetnosti [29] te *Umjetnost kao: koncept, ideja, proces...* [30] U nastavku će se nešto više reći o tezama iznesenima u prvome tekstu objavljenom u *Novinama Galerije Studentskog centra*. Autor na početku članka piše kako se u zapadnoj umjetnosti već neko vrijeme razvijaju određene tendencije prema „**duhovnosti**“ plastičnog djela, o nadgradnji vizualnih fenomena strukturama koje se više ne bi zadržavale na planu fizičkog (vizualno-taktilnog) percipiranja, već bi u jednom zasebnom prostoru motriočeve svijesti dopunile i izgradile nove cjeline.“ Slične su teze iznijeli Lucy Lippard i John Chandler u tekstu *The Dematerialization of Art* objavljenom 1968. u časopisu *Art International*. Oni navode da je do dematerializacije umjetnosti došlo uslijed prekida s dosljednom upotrebom tradicionalnih umjetničkih medija te uvođenjem u samo djelo (tj. u slikarstvo i kiparstvo) elektronike, svjetla, zvuka, ponašanja i sl. Klasični je umjetnički objekt tako zastario što je u konačnici utjecalo na promjenu uloge običnoga recipijenta, ali i likovnog kritičara.[31] Ubrzo nakon objavljivanja *The Dematerialization of Art*, na tekst se obrušio se Terry Atkinson u članku *Concerning the Article „The Dematerialization of Art“* iznoseći nekoliko prigovora osnovnim tezama teksta. Atkinson smatra problematičnim pojam *dematerializacije* budući da ga Lippard preuzima od Josepha Schllingera koji taj pojam koristi samo u metaforičkome smislu u djelu *The Mathematical Basis of the Arts* kada opisuje evoluciju umjetnosti. Vidljivo je da je Lippard pet godina kasnije u antologiji *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* prihvatila Atkinsonovu sugestiju te se opravdava činjenicom da je za nju termin dematerializacije oduvijek bio pomalo problematičan te ga je shvaćala prvenstveno kao radni pojam. Atkinson u nastavku ističe kako dematerializirani objekt ne postaje potpuno nezamjetljiv jer i dalje u određenom smislu opstoji kao entitet, samo što je sada zbog svoje prirode nedohvatljiv ljudskim osjetilima.

U Makovićevu se tekstu osim teza iz *The Dematerialization of Art* mogu iščitavati i stavovi Sola LeWitta, Josepha Kossutha, Catherine Millet... LeWitt u *Paragraphs on Conceptual Art* piše kako umjetnik prestaje biti zanatlija te da je njegov cilj stvoriti djela koja će na mentalnoj razini zainteresirati recipijenta, dok u isto vrijeme samo djelo treba ostati „emocionalno suho“ (*emotionally dry*). Maković na tom tragu piše: „Umjetnik konceptualist ne stvara djela koja bismo mogli prihvaćati okom ili rukom: njegovo djelo a priori isključuje čulnu percepciju kao način čitanja poruka i sugerira jednu bitno novu: **intelektualnu**.“

Kada navodi da za recipijenta djela konceptualne umjetnosti trebaju biti „u istoj mjeri i njegova kao i onoga koji mu ih je ponudio“, Maković parafrazira vrlo bitnu LeWittovu tezu prema kojoj nije važno razumije li recipijent koncept onako kako ga prikazuje umjetnik jer različiti recipijenti mogu na drugačiji način tumačiti isto djelo.[32] Na Millet i Kossutha u tekstu postoje direktne referencije što ukazuje da je Maković bio upoznat s citiranom građom. Štoviše, oslanjanje na Kossutha vidljivo je i iz dijela naslova članka *umjetnost kao definicija umjetnost* gdje se direktno i svjesno referira na posljednju rečenicu Kossuthova eseja *Art after Philosophy*[33]: „Art is the definition of art.“

Iz tog je razdoblja važan i Makovićev tekst *Jedan vid angažiranja kritike*. [34] U njemu autor piše da je u tadašnjoj situaciji vrlo nezahvalno boriti se za norme određenoga umjetničkog pravca. Suvremenu umjetnost, nadalje, određuje kao „niz *pokreta* koje se pomno mora pratiti ukoliko se želi biti na špici događaja.“ Odmah zatim nastavlja: „Sve do nedavno znalo se za pojedinog kritičara koje je njegov fah, za što se on zalaže, koji 'izam' forsira i propagira, i to je bio svojevrsan angažman njegov (...).“ I sam suočen s novom situacijom i izmjenjenim statusom likovne kritike, Maković inzistira na neprestanom promicanju *novoga* u umjetnosti, „ali s itekakvom izoštrenošću oka, s itekakvom izmjenom gledanja tog novog, toga što nadolazi.“ Promicanje *novoga* ne ostaje samo fraza na razini teorijskog apela, nego se u obliku prakse potvrđuje u Makovićevim esejima i likovnim kritikama.

Da konceptualna umjetnost u umjetničkoj praksi jugoslavenskih umjetnika nije bila nepoznata (i tek usputna dionica), svjedoči izložba *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji* održana u ožujku 1971. godine u beogradskom Salonu Muzeja savremene umetnosti. Predgovor kataloga napisao je Denegri, a započinje podužim LeWittovim citatom iz *Paragrafa*. Denegri u tekstu kataloga raspravlja o naravi konceptualne umjetnosti, njezinim izvorima i specifičnostima. Ova izložba nije bila, kako navodi autor, tek „pokušaj dokumentiranja jedne od orijentacija u mladoj generaciji“, nego se željelo ukazati kako postoje novi načini za izlazak iz krize umjetničke produkcije koja „mnoge motive i oblike umjetničkog djelovanja čini upravo beznadno lišenima pravog smisla i prave mogućnosti aktivnog korespondiranja u duhovnoj jezgri suvremenosti.“[35]

Denegri se na konceptualnu umjetnost detaljnije osvrnuo u tekstu *Pred jednom novom pojavom: konceptualna umetnost*[36]. U njemu ističe kako je s konceptualnom umjetnošću došlo do promjena u tradicionalnoj definiciji umjetnosti tako da više univerzalno ne vrijede dotadašnje estetske i vrijednosne norme te da mnogostrukost svih tih novosti, iako nisu izvanpovijesna činjenica, čini „radikalni prekid ne samo sa dosadašnjom fenomenološkom strukturom, već ujedno i sa samim značenjem i samom funkcijom umetničkog dela.“ Djelo tako više nije materijalizirano, ne prebiva u materijalu, nego, kako navodi Millet, u duhu. U trenutku kada piše, Denegri je uvjeren da konceptualno umjetničko djelo izmiče komercijalizaciji te

da ne može biti shvaćeno kao „ukrasna vanjšina vladajućih ideologija“. Vrijeme je pokazalo kako je to samo djelomično točno budući da su djela konceptualnih umjetnika vrlo brzo naša svoje mjesto u muzejima suvremene umjetnosti i privatnim kolekcijama. S druge strane, već spomenuti Peter Osborne ističe kako se danas konceptualna umjetnost promatra kao tek jedan od oblika umjetničke prakse druge polovice 20. stoljeća iz čega se može zaključiti kako je njezino vrijeme pomalo prošlo te da su promjene koje je nastojala unijeti u sustav umjetnosti već počele blijedjeti, dok je tradicionalna umjetnost pokazala svoju dugovječnost. [37] U tom se svjetlu i Košćevićeva izjava kako za veliki dio tradicionalistički i lokalistički orijentirane umjetnosti u budućnosti nema nade pokazala suviše radikalnom što je i sam uvidio pa su mu stavovi o toj problematici u tekstovima iz kasnijih godina nešto blaži.

Kao i Maković, Denegri se ne opredjeljuje za misao tek jednoga teoretičara konceptualne umjetnosti, već eklektički preuzima teze Kossutha, Millet, LeWitta i drugih te oblikuje određeni oblik vrlo podatnoga teorijskog diskursa primjenjivoga na aktualnu jugoslavensku umjetničku scenu. Dok je u slučaju engleske i američke umjetničke prakse bilo moguće kritički raspravljati o samo određenim teorijskim aspektima konceptualne umjetnosti, jugoslavenska je scena sama po sebi bila prilično eklektična jer se ni sami umjetnici nisu strogo opredjeljivali za tek jedno (teorijsko) usmjerenje. Kod Denegrija i Makovića redovito se nailazi na nekritičku kombinaciju Kossuthovih i LeWittovih teza, premda među njihovim stavovima postoje neke bitne razlike. Na njih je ukazao Alexander Alberro u predgovoru knjige *Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977*, a spominje ih i Osborne [38] u već spomenutom članku *Conceptual Art and/as Philosophy*. Kod Kossutha se ideja sama po sebi može smatrati umjetnošću, dok je kod LeWitta proces stvaranja ideje (njezin začetak) u komplementarnom odnosu s procesom njezine realizacije – nadopunjujući se, oba procesa imaju jednaku važnost i nerazdvojni su. Polazište Kossuthove estetske teorije je *ratio*, a priroda se promatračeva doživljava ograničava na samo dvije mogućnosti – ili shvaća ideju ili ne. LeWittova je pak teorija u suprotnosti s racionalizmom i polazi od činjenice da sadržaj djela nije jednoznačan nego otvoren i moguće ga je interpretirati na mnoštvo načina. Dok je Kossuthova teorija „sažet prikaz pozitivističkog mišljenja – tautološkog modela“, zaključuje Alberro, LeWittova raskida s pozitivizmom „uvođenjem subjektivne dimenzije promatrača.“[39]

Prostor kao ambijent i demokratizacija umjetnosti – Košćević i Matičević

U afirmaciji je novih umjetničkih pojava u zagrebačkoj sredini važnu ulogu imao Želimir Košćević. On je u funkciji voditelja Galerije Studentskog centra poticao izlagačku aktivnost mladih umjetnika progresivističke orijentacije. Paralelno se posvećivao i kustoskome radu organizirajući poticajne i zanimljive izložbe poput *Izložbe žena i muškarac* koja je, kako zamjećuje Galjer, „osmišljena na tragu neoavangradnih umjetničkih praksi radikalnih iskoraka u području kritike institucija (...)“.[40] Ideja za ovu izložbu ipak ne predstavlja potpunu novinu budući da su nešto slično u Parizu učinili Yves Klein (*Le Vide*, 1958.) i Arman (*Le Plein*, 1960.), dok je za domaću sredinu karakteristična gorgonaška *Izložba bez izložbe* (1964.) s predgovorom Zvonimira Mrkonjića na kojoj Josip Vaništa izlaže tek tekstne opise slika, lišavajući galerijski prostor objekata koje ti tekstovi opisuju. Košćević svoj stav prema tadašnjoj ulozi umjetničkih institucija poput galerija i muzeja iznosi u zapisu o akciji *Tota*[41]: „Institucionalizirani oblici prezentiranja umjetnosti moraju biti postepeno ukinuti. Galerije, muzeji, izložbene dvorane, paviljoni, moraju postati domovi aktivne umjetnosti, domovi kulture, njihove fizičke osobine (nakriti prostor) trebaju se koristiti samo u slučaju kiše, snijega i ostalih vremenskih nepogoda, ili tada, kada to specifičnost materijala nalaže.“

Prva je Košćevićeva značajnija izložba – može je se označiti i prekretničkom jer je „za svoju sredinu imala prijelomno značenje usporedivo s ulogom glasovite izložbe 'When Attitudes Become Form' u otvaranju granica dotad kompaktnog modernističkog diskursa prema postobjektnoj, konceptualnoj umjetnosti“ [42] – organizirana 1967. godine u Galeriji Studentskog centra. Bila je to *Hit-parada* kojom se u formi izložbe-ambijenta pokušao dokinuti mitski status umjetničkoga predmeta, a prostor galerije osposobiti i za druge oblike umjetničkih događanja. Krajem šezdesetih godina prošloga stoljeća na zagrebačkoj se umjetničkoj sceni paralelno razvijala djelatnost usmjerena dematerijalizaciji umjetničkoga objekta (Slobodan Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak, Tomislav Gotovac...) te rad na području stvaranja ambijenata (Dalibor Martinis, Sanja Iveković, Dimitrijević, Trbuljak, Jagoda Kaloper...). [43] Interes za ambijente trajao je sve do 1975. i izložbe *Platex art '75* održane na području Novog Zagreba i Velesajma u organizaciji Galerije suvremene umjetnosti.

Na *Hit-paradi* publici se predstavilo četvero umjetnika – Mladen Galić, Miroslav Šutej, Ante Kuduz i Ljerka Šibenik. Izloženim su radovima nastojali nivelirati granicu na relaciji predmet – okolni prostor i ova dva entiteta spojiti u harmoničnu cjelinu – ambijent – koji je nosio oznake minimalističke umjetnosti. Izložba je trebala biti otvorena od 20. listopada do 10. studenog 1967., ali je već na samome otvorenju pretvorena u spontani hepening kojim ju je publika razorila. [44] Ova je umjetnička manifestacija shvaćena kao eksperiment u kojemu se određena uloga željela dati i publici omogućivši joj da se

slobodno igra s nekim izlošcima. Košćević je bio svjestan da je izložba samo inicirala problem za čiju je detaljniju razradu trebalo proći još neko vrijeme.

Iako su se umjetnici predstavljani na *Hit-paradi* uskoro zaputili drugim umjetničkim smjerovima napuštajući ambijentalnu umjetnost, u kontekstu nove umjetničke prakse ostali su nepobitno važni jer su (službeno) otvorili široko područje za djelovanje brojnim mladim umjetnicima. Susovski službenim početcima alternativnih oblika umjetničkoga djelovanja smatra izložbe u veži Frankopanske 2a te one koje je organizirala grupa *Penzioner Tihomir Simčić* [45], no ambijentalnu je umjetnost u nas ipak počela inaugurirati *Hit-paradi*.

Osim kustoskog rada, važna je i Košćevića uloga likovnoga kritičara. Vlastite je ideje često iznosio u tekstovima objavljenima u *Novinama Galerije Studentskog centra*, premda su oni najčešće imali oblik zapisa o vlastitim kustoskim koncepcijama. Pisao je tako o već spomenutoj *Izložbi žena i muškarac*. Prateći njegov daljnji rad, može se uočiti kako pomalo idejna komponenta biva potisnuta u drugi plan, a na prvo mjesto dolazi pitanje demokratizacije umjetnosti i njezino približavanje običnom čovjeku. O naglašavanju idejne komponente može se govoriti još povodom izložbe *Poštanske pošiljke – sekcija sedmog pariškog bijenala* (1972.). I tim povodom naglašava kako ovakav koncept izložbe u zagrebačkoj sredini neće naići na odobravanje, no da „nije nama dužnost da liječimo defekte sredine, da te defekte umnožavamo slijeganjem ramenima i priznavanjem tih defekata izlažući pod staklom, pažljivo da se ne oštete, djela kojima to osnovna inteligencija nije.“[46]

Košćević je vlastito shvaćanje tadašnjega statusa umjetnosti, potrebe za njezinom demokratizacijom te odnosa prema umjetničkim institucijama vrlo jasno iznio u dekretu nastalom povod akcije „Total“ održane 16. lipnja 1970. u Zagrebu: „1. Ukida se: slikarstvo, kiparstvo, grafičarstvo, primjenjene umjetnosti, industrijsko oblikovanje, arhitektura i urbanizam. 2. Zabranjuje se nadalje: svaka djelatnost na području povijesti umjetnosti, a posebno tako zvana likovna kritika. 3. Obustavljaju se: sve izložbe u svim galerijama, muzejima, izložbenim i umjetničkim paviljonima.“ [47] Osnovna je svrha dekreta bila ukazati umjetnicima da trebaju izaći na ulice i vlastita djela direktno ponuditi publici, bez posrednika koji bi služili kao valorizirajući filter. Suzana Majnarić veliku prekretnicu, koja je vodila k procesu demokratizacije umjetnosti, vidi u revolucionarnim zbivanjima iz 1968. Tadašnja su zbivanja mlade umjetnike udaljila od institucija potičući ih da svoje radove počnu izlagati u do tada nezamislivim *izložbenim* prostorima – na trgovima i prometnim ulicama, u parkovima i slično. [48] Ista se praksa zadržala gotovo čitavo naredno desetljeće. „Proces demokratizacije umjetnosti nije stvar koja će se riješiti po salonima i galerijama, u uskom krugu stručnjaka – to nije više njihovo pitanje. Taj proces je prvenstveno akcija, permanentna akcija u svim prostorijama ljudskog kretanja – pa čak i galerijskog – akcija kojoj je za cilj da fizički prostor ljudskog bića učini ljudskijim, a ljudsko biće duhovnijim“, piše Košćević.[49]

Da navedeni stav nije ostao okamenjen samo u teorijskom obliku pokazuju izložbe/događaji *Guliver u zemlji čudesa*[50] i *Pučke svečanosti*[51].

Denegri piše: „(...) umjesto djela-u-prostoru, javlja se djelo-prostor u kome više ne postoji stroga odijeljenost doprinosa autora i gledaoca, već u kome i autor i gledalac mogu postati gotovo ravnopravni saučesnici jedne određene akcije.“[52] Ideja za oblikovanjem čitavoga ambijenta javila se u sklopu sekcije *Prijedlog 6. zagrebačkog salona. Željka Čorak i Želimir Košćević* odlučili su tom prilikom organizirati izložbu, točnije umjetničku intervenciju u javnome prostoru pod nazivom *Grad kao prostor plastičkog zbivanja*. Sa slične ideološke pozicije polazi Matičević prilikom organiziranja *Mogućnosti za '71*. On traži povezivanje umjetnosti i života, umjetnika i publike, sudjelovanje gledatelja u realizaciji umjetničkoga djela. Generaciji umjetnika koja ovom prilikom izlaže nisu više na prvom mjestu intimna promišljanja o umjetnosti, već usmjerenost prema „neposrednoj stvarnosti, potrebama života svakidašnjice.“ [53] Naglasak je stavljen na društveno korisnu ulogu umjetnosti koja ne mari za stjecanje kapitala, nego u antikapitalističkom duhu želi biti u službi svih građana. Makovičeva sklonost novim umjetničkim orijentacijama potaknula ga je da o *Mogućnostima za '71* piše vrlo pozitivno precizirajući kako ova izložba otvara bitna pitanja od presudne važnosti za tadašnju situaciju u plastičkim umjetnostima.[54] Izložba je bila izložena i negativnim kritikama. Lidija Klasić u članku *Nemogućnosti 'Mogućnosti '71'* zamjera izlagačima neinovativnost ideja i zaključuje da je krajnji rezultat njihovih nastojanja u potpunosti izostao. [55] Međutim, neovisno o vrijednosnome ishodu same izložbe, neopravdano je poreći njezin značaj o kojem Matičević piše u predgovoru kataloga izložbe: „Premda je izlazak iz galerijskog i muzejskog prostora, često mrtvog i artifičijelnog, u nas više puta pojedinačno ostvaren u nedavnoj prošlosti, osobito je značajno da je takav stav potpuno usvojila cijela nova generacija.“[56] Na temelju iznesenih činjenica može se zaključiti kako su se Košćević i Matičević svojom aktivnom kritičarskom i kustoskom djelatnošću zauzimali za mlade umjetnike koji su vlastitu umjetničku praksu nastojali približiti publici, a svoja djela učiniti društveno korisnima.

Zaključak

Uključivanjem dijela jugoslavenskih umjetnika u tijekove međunarodne umjetničke scene, došlo je do bitnih izmjena u pristupu cjelokupnom sustavu umjetnosti. Novi su oblici umjetničkoga izražavanja zahtijevali stručnu valorizaciju tako da je bilo nužno razviti likovnu kritiku koja će aktivno pratiti i bilježiti novonastalu situaciju. Otvorio se time prostor za novu generaciju jugoslavenskih kritičara koji su s velikim zanimanjem sudjelovali u kulturnom životu sredine u kojoj su djelovali. Beograd i Zagreb postaju važna umjetnička središta otvorena novim i drugačijim pogledima na umjetnost što se odrazilo i na tadašnju likovnu scenu.

Kritičari poput Denegrija, Košćevića, Makovića, Matičevića i drugih koji u radu nisu detaljnije obrađeni te su tek spomenuti ili prešućeni, svojim su teorijskim stavovima, kritikama i osvrtima doprinisili širenju informacija o novim i radikalno drugačijim umjetničkim kretanjima na Zapadu komentirajući i valorizirajući njihove odjeke u jugoslavenskoj sredini. S druge strane, njihovo je aktivno ukazivanje na spomenute promjene bilo prvi, ali i presudan korak, prema shvaćanju i prihvaćanju tada još uvijek nedovoljno shvaćene *novе umjetničke prakse*. Mnogi su autori na više mjesta ukazivali kako su sedamdesete godine bile iznimno važne za oblikovanje novih umjetničkih obrazaca od kojih su se brojni očuvali do današnjih dana. Ovim se radom nastojao dati doprinos cjelovitijem (i teorijski utemeljenom) razumijevanju tadašnje situaciju u hrvatskoj umjetničkoj produkciji. Baveći se primarno dijelom progresivističke struje tadašnje likovne kritike, pokazalo se u kojem su odnosu navedeni likovni kritičari i povjesničari umjetnosti bili prema situaciji koja je vladala izvan granica Jugoslavije i na koji su se način ti refleksi odražavali u domaćoj sredini.

Literatura

B.A. Novina Nova Galerije Studentskog centra 52/1975. Galerija SC, Zagreb 1975.

1. Alberro, Alexander; Stimson, Blake (ur.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*. The MIT Press, Cambridge-London 1999.
2. Bago, Ivana „Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća“. U: *Radovi instituta za povijest umjetnosti* 36/2012. IPU, Zagreb str. 235-248.
3. Celant, Germano „Za akritičnu kritiku“. U: *Novine Galerije Studentskog centra* 24/1970. Galerija SC, Zagreb 1970.
4. Denegri, Ješa „Siromašna umjetnost: od dezintegracije oblika ka otvorenom prostoru“ U: *Čovjek i prostor* 208/1970. Zagreb 1970.
5. Denegri, Ješa „Primjeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji“. U: *Život umjetnosti* 15-16/1971., Beograd 1971.
6. Denegri, Ješa *Razlozi za drugu liniju – Za novu umetnost sedamdesetih*. Marinko Sudac – Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad 2007.
7. Galjer, Jasna „Kritika na djelu u hrvatskoj umjetnosti 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća“, U: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 36/2012. IPU, Zagreb 2012.
8. Golob, Zvonimir „Stoji li straža ispred muzeja? Bilješke o ravnodušnosti“. U: *Kritika* 4/1969. Matica hrvatska – Društvo hrvatskih književnika, Zagreb 1969.
9. Gudac, Vladimir „April meeting“. U: *Novine Galerije Studentskog centra* 51/1974. Galerija SC, Zagreb 1974.
10. Jurčić, Zrinka „Što nam rade djeca?“. U: *Novine Galerije Studentskog centra* 38/1972. Galerija SC, Zagreb 1972.
11. Klasić, Lidija „Nemogućnosti „Mogućnosti za '71.“ U: *Čovjek i prostor* 221/1971. Zagreb 1971.
12. Košćević, Želimir „Izložba žena i muškarac“. U: *Novine Galerije Studentskog centra* 8/1969. Galerija SC, Zagreb 1969.
13. Košćević, Želimir „Akcija 'Total' – nacrt dekreta o demokratizaciji umjetnosti (s obrazloženjem).“ U: *Novine Galerije Studentskog centra* 22/1970. Galerija SC, Zagreb, 1970.
14. Košćević, Želimir „Hollós I“. U: *Novine Galerije Studentskog centra* 28/1971. Galerija SC, Zagreb 1991.
15. Košćević, Želimir „Guliver u zemlji čudesa“. U: *Novine Galerije Studentskog centra* 29/1971. Galerija SC, Zagreb 1971.
16. Košćević, Želimir „Poštanske pošiljke – sekcija sedmog pariškog bijenala“. U: *Novine Galerije Studentskog centra* 35/1972. Galerija SC, Zagreb 1972.
17. Košćević, Želimir *Kritike, predgovori, razgovori (1962. – 2011.)*. Durieux, Zagreb 2012.
18. Majnarić, Suzana „Zagreb kao poligon akcija, akcija objekata i performansa: kolažna retrospekcija o urbanim akcijama, interakcijama i reakcijama“. U: *Up and Underground* 11-12/2010., Školska knjiga, Zagreb 2010.
19. Maković, Zvonko „Hollós II“. U: *Novine Galerije Studentskog centra* 28/1971. Galerija SC, Zagreb 1971.
20. Maković, Zvonko „Mogućnosti za '71 u Galeriji suvremene umjetnosti“ U: *Čovjek i prostor* 221/1971. Zagreb 1971.
21. Maković, Zvonko „Konceptualna umjetnost ili umjetnost kao definicija umjetnosti“. U: *Novine Galerije Studentskog centra* 35/1972. Galerija SC, 1972.
22. Maković, Zvonko „Umjetnost kao: koncept, ideja, proces...“ U: *Telegram* 532/1972. Prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb 1972.
23. Maković, Zvonko „Jedan vid angažiranja kritike“. U: *Novine Galerije Studentskog centra* 42/1973. Galerija SC, Zagreb 1973.
24. Matičević, Davor „Nova generacija zagrebačkih plastičara“. U: *Čovjek i prostor* 214/1971. Zagreb 1971.
25. Matičević, Davor *Suvremena umjetnička praksa*. Durieux – Muzej suvremene umjetnosti – Hrvatska sekcija AICA, Zagreb, 2011.
26. Newman, Michael; Bird, Jon (ur.) *Rewriting Conceptual Art*. Reaktion Books, London 1999.
27. Poggioli, Renato *Teorija avangardne umjetnosti*. Nolit, Beograd 1975.

28. Susovski, Marijan „Marijan Susovski – reče“. U: *Novina Nova Galerije Studentskog centra 54/1975.-76.* Galerija SC, Zagreb 1975-1976.
29. Susovski, Marijan „Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih“. U: *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih.* GSU, Zagreb 1982.
30. Šuvaković, Miško *Diskurzivna analiza.* Univerzitet umetnosti, Beograd 2006.

- [1] Igor Loinjak diplomirani je povjesničar umjetnosti i književni komparatist. Do sada je napisao više predgovora za kataloge samostalnih i skupnih izložbi, a aktivno piše i osvrtne na likovnu umjetnosti koji su objavljeni u Art magazinu *Kontura, Glasu Slavonije, Vijencu i Zarezu*. Trenutno je stručni suradnik u Muzeju likovnih umjetnosti u Osijeku te na likovnome odsjeku Umjetničke akademije u Osijeku.
- [2] Šuvaković, Miško *Diskurzivna analiza.* Univerzitet umetnosti, Beograd 2006., str. 293.
- [3] Poggioli, Renato *Teorija avangardne umjetnosti.* Nolit, Beograd 1975., str. 174.
- [4] Newman, Michael; Bird, Jon (eds.) *Rewriting Conceptual Art.* Reaktion Books, London 1999., str. 48.
- [5] Galjer, Jasna „Kritika na djelu u hrvatskoj umjetnosti 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća“. U: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 36/2012. IPU, Zagreb 2012., str. 219.
- [6] Galjer, Jasna (bilj. 4.), str. 220.
- [7] Denegri, Ješa *Razlozi za drugu liniju – Za novu umetnost sedamdesetih.* Marinko Sudac – Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad 2007., str. 52.
- [8] Usp. Bago, Ivana „Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća“. U: *Radovi instituta za povijest umjetnosti* 36/2012. IPU, Zagreb, str. 236; Galjer, Jasna (bilj. 4.), str. 222.
- [9] Bago, Ivana (bilj. 7.)
- [10] Bago, Ivana (bilj. 7.), str. 241.
- [11] Jurčić, Zrinka „Što nam rade djeca?“. U: *Novine Galerije Studentskog centra 38/1972.* Galerija SC, Zagreb, str. 150.
- [12] Galjer, Jasna (bilj. 4.), str. 222. U dvadeset i četvrtom broju *Novina Galerije Studentskog centra* iz 1971. godine piše se o sudjelovanju kritičara Germana Celanta i umjetnika Michelangela Pistoletta na beogradskom BITEF-u. Celant je gostovao nakon toga i u Zagrebu na razgovoru u organizaciji Galerije Studentskog centra.
- [13] Denegri, Ješa (bilj. 6.), str. 177.
- [14] Gudac, Vladimir „April meeting“. U: *Novine Galerije Studentskog centra 51/1974.* Galerija SC, Zagreb, str. 3.
- [15] Denegri, Ješa (bilj. 6.), str. 26-29.
- [16] Isto, str. 117.
- [17] Celant, Germano „Za akritičnu kritiku“. U: *Novine Galerije Studentskog centra 24/1970.* Galerija SC, Zagreb, str. 88.
- [18] Bago, Ivana (bilj. 7.), str. 242.
- [19] Na to upozorava Matičević u svom tekstu „Nova generacija zagrebačkih plastičara“ gdje u prvoj referenciji piše o namjeri svoga teksta objavljenog u časopisu *Čovjek i prostor*. „Namjera je ovog teksta da obavijesti širu likovnu publiku o pojavama koje sistematski nisu dobivale publicitet u zagrebačkoj dnevnoj štampi, a po mnogo čemu bi ga zasluživale.“ Matičević, Davor „Nova generacija zagrebačkih plastičara“. *Čovjek i prostor* 214/1971. Zagreb, str. 25.
- [20] Koščević, Želimir „Hollós I“. U: *Novine Galerije Studentskog centra 28/1971.* Galerija SC, Zagreb, str. 107.; Maković, Zvonko „Hollós II“. U: *Novine Galerije Studentskog centra 28/1971.* Galerija SC, Zagreb, str. 107-108.
- [21] Maković, Zvonko (bilj. 19.), str. 107.
- [22] Susovski, Marijan „Marijan Susovski – reče“. U: *Novina Nova Galerije Studentskog centra 54/1975./76.* Galerija SC, Zagreb, bez paginacije.
- [23] Rješenje je objavljeno na posljednjoj stranici *Novina Galerije Studentskog centra 28/1971.* Galerija SC, Zagreb, str. 110.
- [24] Matičević, Davor „Inovacije u hrvatskoj umjetnosti 70-ih“. U: *Suvremena umjetnička praksa.* Durieux – Muzej suvremene umjetnosti – Hrvatska sekcija AICA, Zagreb, 2011., str. 66.
- [25] Matičević, Davor (bilj. 23.), str. 80.
- [26] Matičević, Davor (bilj. 23.), str. 80.
- [27] Golob, Zvonimir „Stoji li straža ispred muzeja? Bilješke o ravnodušnosti“. U: *Kritika* 4/1969. Matica hrvatska – Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, str. 91.
- [28] Brojni su teorijski tekstovi konceptualne umjetnosti prevedeni u novosadskome časopisu *Polja* broj 156 iz 1972. godine.
- [29] Maković, Zvonko „Konceptualna umjetnost ili umjetnost kao definicija umjetnosti“. U: *Novine Galerije Studentskog centra 35/1972.* Galerija SC, str. 138-139.
- [30] Maković, Zvonko „Umjetnost kao: koncept, ideja, proces...“ U: *Telegram* 532/1972. Prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb, str. 16.
- [31] Alberro, Alexander; Stimson, Blake (eds.) *Conceptual Art: A Critical Anthology.* The MIT Press, Cambridge-London, 1999., str. 48-49.
- [32] Isto, str. 14.
- [33] Isto, str. 158-177.
- [34] Maković, Zvonko „Jedan vid angažiranja kritike“. U: *Novine Galerije Studentskog centra 42/1973.* Galerija SC, Zagreb, str. 173.

- [35] Denegri, Ješa „Primjeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji“. U: *Život umjetnosti* 15-16/1971., str. 149.
- [36] Denegri, Ješa (bilj. 6.), str. 34-38.
- [37] Newman, Michael; Bird, Jon (eds.) (bilj. 3.), str. 48.
- [38] Isto, str. 48-49.
- [39] Alberro, Alexander; Stimson, Blake (eds.) (bilj. 30.), str. xx-xxi.
- [40] Galjer, Jasna (bilj. 4.), str. 223. O samoj ideju izložbe Koščević piše: „*Budite, zaboga, izložba*. Na ovoj izložbi vi ste djelo, vi ste figuracija, vi ste socijalistički realizam. Pazite, vaše su oči uprte u vas. Vi ste tijelo u prostoru, vi ste tijelo koje se kreće, vi ste kinetička skulptura, vi ste spacio-dinamizam. Umjetnost nije pokraj vas. *Ili je nema ili ste to vi*“. Koščević, Želimir „Izložba žena i muškarac“. U: *Novine Galerije Studentskog centra* 8/1969. Galerija SC, Zagreb, str. 29. U idućem broju kao osvrt na održanu izložbu piše: „Jedna bezobrazna provokacija prošla je bez komentara, bez ljutnje, bez zajedljivih i zlonamjernih primjedbi što su uobičajne kada učinimo nešto što je izvan redovnog i bezopasnog toka stvari, a što u ovoj našoj sredini vrlo brzo poprima antologijsku vrijednost.“ Koščević, Želimir „Izložba žena i muškaraca.“ U: *Novine Galerije Studentskog centra* 9/1969. Galerija SC, Zagreb, str. 20.
- [41] Koščević, Želimir „Akcija 'Total' – nacrt dekreta o demokratizaciji umjetnosti (s obrazloženjem).“ U: *Novine Galerije Studentskog centra* 22/1970. Galerija SC, Zagreb, str. 81.
- [42] Galjer, Jasna (bilj. 4.), str. 223.
- [43] Susovski, Marijan „Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih“. U: *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih* (ed. Marijan Susovski). GSU, Zagreb, 1982., str. 17.
- [44] Matičević, Davor „Uvod“. U: *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih* (ed. Marijan Susovski). GSU, Zagreb, 1982., str. 10.
- [45] Susovski, Marijan (ur.) (bilj. 42.), str. 21.
- [46] Koščević, Želimir „Poštanske pošiljke – sekcija sedmog pariškog bijenala“. U: *Novine Galerije Studentskog centra* 35/1972. Galerija SC, Zagreb, str. 135.
- [47] Koščević, Želimir (bilj. 40.), str. 81.
- [48] Majnarić, Suzana „Zagreb kao poligon akcija, akcija objekata i performansa: kolažna retrospekcija o urbanim akcijama, interakcijama i reakcijama“. U: *Up and Underground* 11-12/2010., Školska knjiga, Zagreb, str. 172.
- [49] Koščević, Želimir *Kritike, predgovori, razgovori (1962. – 2011.)*. Durieux, Zagreb, 2012., str. 149.
- [50] Koščević, Želimir „Guliver u zemlji čudesa“. U: *Novine Galerije Studentskog centra* 29/1971. Galerija SC, Zagreb, str. 111.
- [51] b.a. *Novina Nova Galerije Studentskog centra* 52/1975. Galerija SC, Zagreb, str. 2.
- [52] Denegri, Ješa „Siromašna umjetnost: od dezintegracije oblika ka otvorenom prostoru“ U: *Čovjek i prostor* 208/1970. Zagreb, str. 14.
- [53] Matičević, Davor (bilj. 23.), 19.
- [54] Maković, Zvonko „Mogućnosti za '71 u Galeriji suvremene umjetnosti“ U: *Čovjek i prostor* 221/1971. Zagreb, str. 16.
- [55] Klasić, Lidija „Nemogućnosti „Mogućnosti za '71.“ U: *Čovjek i prostor* 221/1971. Zagreb, str. 18.
- [56] Matičević, Davor (bilj. 23.), str. 19.



Ovo djelo je dano na korištenje pod licencom [Creative Commons Imenovanje-Nekomercijalno 4.0 međunarodna](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).