

Biafra u svjetlu utjecaja grupe Zemlja i Valerija Michielija

Vinko Srhoj

Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu (Zadar)

Izvorni znanstveni rad – UDK 7(497.5)»1970/1978«

25. 2. 2002.

U nevelikom rasponu domaćih umjetničkih grupa od kojih bismo u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata mogli izdvojiti svega nekoliko koje su se na umjetničkoj sceni uspjele duže održati i ostaviti zamjetniji trag poput Exata 51, Gorgone, Grupe šestorice autora, slučaj grupe Biafra¹ u određenom je smislu izdvojen i ne uklapa se u dominantne tendencije u vremenu, ili im opozicionira. Na domaćoj umjetničkoj sceni nema grupe koja je izazvala više kontroverzi, odobravanja i osporavanja, mišljenja za i protiv. Situacija s Biafrom kretala se je divergentnim smjerovima, od isticanja grupe kao velike teme naše poslijeratne umjetnosti, do potpunog negiranja svakog značaja i utjecaja. Možda

Nerijetko se Biafrino djelovanje povezuje s domaćom tradicijom socijalno-kritičkog angažmana grupe Zemlja. Zemlju i Biafru vezuje svojevrsno društveno moraliziranje i socijalno ambijentiranje izdignuto na programatsku razinu. Stil i morfologija djela pripadnika dvaju grupa razlikuju se, ali je i za jednu i za drugu uvijek bilo presudnije svjedočiti o izvanumjetničkim okolnostima stradanja čovjeka i nehumanim uvjetima življenja. Isto tako autor smatra da je za razliku od Michielija Biafra uronjena u tipove i karaktere, u bolest i zapuštenost onih koji žive u susjedstvu, među ljudima koji nisu svedeni na michielijevski metafizički usud, nego na tragiku u socijalnom kontekstu.

je dio odgovora, poglavito u tako strasnom osporavanju i negiranju od utjecajnih kritičara i povjesničara umjetnosti, i u tome što Biafra nije nalazila poticaja

¹ Grupa Biafra djeluje u razdoblju od 1970. do 1978. godine. Članovi grupe su: Branko Bunić, Stjepan Gračan, Stanko Jancić, Vlado Jakelić, Ratko Janjić-Jobo, Zlatko Kauzlarić-Atač, Rudolf Labaš, Ivan Lesiak, Ratko Petrić, Emil Robert-Tanay, Miro Vuco, Đurđica Zanoški-Gudlin. Na Biafrinim izložbama sudjeluju i gosti poput Krste Hegedušića, Valerija Michielija, Miljenka Staničića i Vasilija Jordana koji podupiru njezino likovno usmjerenje, a dio ih stilogeno djeluje na fizionomiju izraza pojedinih članova grupe. Grupa je održala petnaest izložbi na kojima su se, što članova što gostiju, izmijenila 24 autora.

ondje gdje su ih crpile ostale navedene grupe. Naime i Exat i Gorgonu i Grupu šestorice autora, zaokupljaju eksperiment i, susljedno tome, formalno-analitičko propitivanje granica umjetničkog medija. Više od svih eksperimenata i pomicanja granica tzv. klasičnih estetika, više od formalnih inovacija, Biafru zanimaju one sadržajne prirode. Biafra se, naime, trudi da umjesto revolucioniranja forme, ponudi »revolucionarne« teme i motive. Umjesto propitivanja samog umjetničkog tijela pripadnike Biafre zaokuplja učinak sadržaja poruke u susjedstvu društvenih fenomena. Nepovoljne okolnosti za recepciju bijafranske umjetnosti nastupile su, dakle, zbog u vremenu dominantnih projekata koji su isticali egzaktnu estetičnost i ideju o scijentifikaciji umjetnost. Biafra nije imala što tražiti na strani umjetnosti druge avangarde i ikonoklazma, u čemu su u nas dominirali tzv. urbani intervencionisti, konceptualci, minimalisti, scijentisti.

No, za razliku od u nas u vrijeme sedamdesetih godina slabo prisutne tendencije ikonodulske obnove figuracije koja se smatrala prikladnom za izražavanje hladnoratovskog političkog bunta, u vrijeme studentskih nemira, Vijetnama, problema Trećeg svijeta, hrvatskog maspoka, u svijetu je taj trend itekako zamjetan. Doduše obnova figuracije u svijetu nije se oslanjala samo na onu vrstu koju u nas prakticira grupa Biafra, na socijalni naturalizam, ruinizam i grozljivost funkarta. J. Genoves, J. Monory, V. Adami, L. Fanti, R. Canogar, E. Kienholz, M. Pistoletto, ili izložbe znakovita naziva Kunst und politik, i Art into Society, Society into Art, nude čitav raspon obnovljene figuracije koje u nas jedva da je bilo. Michel Ragon tih godina govori o drugoj figuraciji koja je aluzivna, fantastična i groteskna. Bijafransku grotesku i naturalističnost – možda i zato jer je riječ o jedinoj takvoj snažnijoj grupaciji a ne masovnijem i raznovrsnijem trendu – doživljava se u krugovima Biafri nesklone kritike kao afektaciju i bijeg u rugobnost zbog nemogućnosti njezinih članova da se pozabave zahtjevnijim metierskim zadaćama. Političnost i kritički stavovi prema društvu u našoj se sredini sedamdesetih godina, barem kada je riječ o Biafri, doživljavaju kao bijeg od slikarstva i kiparstva, njihovih formativnih imanencija, u društvenu arenu koja bijafranske napore kompromitira svodeći ih na opća mjesta priče o ugroženom humanitetu. O apstraktnosti i lokalnoj neodredivosti, a time i eskapizmu Biafre iz zabrana konkretnih domaćih političkih okolnosti, tih godina u podužim tekstovima negativno pišu kritičari Vladimir Gudac i Ive Šimat Banov².

Godinama nakon razlaze Biafre, konkretnije na početku Domovinskog rata, grupa još jednom izlaže, ovaj put u ciklusu izložbi otpora umjetnika agresiji na Hrvatsku »Oči stine«³ u prosincu 1991. godine. Više od same izložbe zanimljivo je još jedno isticanje Biafrina značaja usporedivog s međuratnom grupom Zemlja. Povodom te izložbe, s trinaestogodišnje distance od prestanka djelovanja grupe, kritičar Ervin Dubrović jasan je u definiranju uloge Biafre u našoj umjetnosti. »Nakon razdoblja socrealističke propagande i nakon višegodišnjeg formalizma geometrijske apstrakcije i enformela« mjesto Biafre po Dubroviću »odgovara otprilike onome što ga je, tridesetak i više godina ranije, imala grupa Zemlja«⁴.

Biafra – Zemlja

Odnos Biafre i Zemlje⁵ često je raspravljana tema u našoj kritici s dvojbenim rezultatima, već prema tome tko joj je pristupao i s kojih estetičkih pozicija. Odnosno, u tim se polemikama nije toliko sporilo oko značaja Zemlje, koliko se je isticalo sličnosti ili razlike Biafre prema njoj, kao i njezina kapacitiranost da izdrži usporedbu s neupitnom vrijednošću ove međuratne umjetničke asocijacije. Kako je bilo malo istinskih umjetničkih sličnosti između dvije grupe, inzistiralo se je na srodnom društvenom moraliziranju i socijalnom ambijentiranju izdignutom na programatsku umjetničku razinu. Sve ostalo, što je za sam medij umjetnosti bilo presudnije, poput stila i morfologije, ali i ciljane grupacije ljudi kojima se ove dvije grupe obraćaju, bilo je različito. Zemlja se, naime, obraća pauperiziranom seljaku i radniku, izvornom pučkom umjetniku. Biafra,

² V. Gudac, *Ironija jednog angažmana*, Pitanja, br. 11/12, Zagreb, 1977.

I. Šimat Banov, *Slučaj 'Biafre'*, Život umjetnosti, br. 29/30, 1980, Zagreb, 1981.

³ Izložba Boom 91/92 otvorena je 29. prosinca 1991. godine u Muzejskom prostoru na Jezuitskom trgu u Zagrebu. Na njoj sudjeluju: Gračan, Kauzlarić-Atač, Labaš, Lesiak, Petrić, Tanay, Vuco, Zanoški.

⁴ E. Dubrović, *Na kraju stoljeća (likovne, kulturološke i političke teme)*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1996.

⁵ Grupa Zemlja (1929-1935.) prva je domaća grupa koja je pored likovne autohtonosti, tzv. nacionalnog stila deriviranog iz domaće tradicije i oslonjenog na slikare »čistog oka« odnosno izvorne talente tzv. hlebinske škole promovirane na izložbama grupe, u međuratnom razdoblju isticala kako nisu najbitniji samo likovna forma i način izražavanja nego i »doživljaj svijeta« i »pitanja kolektiva« (K. Hegedušić).

⁶ Ispomažući slikare i kipare seljake kao što su Ivan Generalić, Franjo Mraz, Mirko Virius i Petar Smajić, Krsto Hegedušić oformljuje jezgru hlebinskog kruga izvornih ili naivnih stvaralaca, što je bilo u skladu sa strategijom

pak, ekologu, urbanologu, političaru. Zemlja prati selo, njegovo raslojavanje i socijalnu bijedu, problem gradske periferije i početaka industrijalizacije, a Biafra opću dehumanizaciju grada koja se je prometnula u biologiju rasapa, u globalni katastrofizam ljudske zajednice, u humanu neosjetljivost i zanemarenost. Razlika je i u tome što je Zemlja nasljeđivala mnogo i od klasične umjetnosti. Evidentni su njezini osloni na Brueghela i Boscha, Grosza i Dixu, ali i na umjetnost primitivaca i seoski umjetnički obrt. Dovoljno se sjetiti Krste Hegeđušića i njegova oduševljenja za carinika Rousseaua i Pirosmansvillija, tada u Parizu popularne radove na staklu Valentine Prax, te zagledanja u sjevernohrvatski barok i anonimne umjetnike iz naroda koji su stvorili dirljive rustične ansamble crkvice i kapela diljem Hrvatske, a koje kako misli Hegeđušić valja za primjer postaviti i suvremenom seljaku u kojemu leži zapretna energija izvornog stvaralaštva. Biafrina naturalističnost i grozljivost, svojevrsan površinski horror, ima uzore u suvremenosti ili nedavnoj prošlosti, među onim djelima koja su isticala poraz čovjeka u nehumanim uvjetima življenja, a ne poseban interes za konkretne okolnosti u domaćem prostoru ili na svjetskom planu (osim nekoliko izuzetaka u radovima Zlatka Kauzlarića-Atača).

No, ono što također dijeli Zemlju i Biafru upravo je primjer zemljaškog protežiranja slikara i kipara seljaka, njihovo dovođenje u galerije⁶ nasuprot početnog demonstrativnog nastupa Biafre upravo protiv navističke matrice uspjeha koja se u šezdesetim pretvorila u hipokrizijsko žarište sumnjivih talenata i neumjerenih autokopija. Dakle, jedan od prvih nastupa grupe Biafra vezan je uz pokušaj kritičkog prevrednovanja stvarnog

doprinosu naivne umjetnosti, ali na njezin tipičan način ironičnog parafraziranja i grotesknog izobličavanja⁷.

No osvrnimo se na prigovore koji su svojedobno upućivani Zemlji, kasnije i Biafri, da je taj angažman apstraktan i nedovoljno uronjen u najbližu kriznu stvarnost. Miodrag B. Protić smatra da je Zemlja krenula smjerom osvješćivanja ljudi za socijalne i nacionalne probleme u društvu koje ih nije znalo riješiti. Zemlja je, tvrdi Protić, pokušala spojiti ideologiju i umjetnost tako da se zbog ideološkog ne odriče umjetničkog, ali i da taj prijelaz jednog u drugo učini lakim. Zvanična ljevica smatrala je to kompromisom jer se zemljaši nisu pokoravali nalogima političkog trenutka. »U stvari nije bila riječ o kompromisu, već o umjetnosti u kojoj predikat angažirana nije uništavao supstantiv 'umjetnost'«⁸. No, kod Zemlje će se, tvrdi Igor Zidić, »više u tekstovima nego u slikama prvaka, očitovati, naročito do 1933., vrlo jak utjecaj nove sovjetske kulturne politike; prevlast doktrinarnog (apriorističkog) nad teorijskim (analitičkim) mišljenjem; prevlast tendencije nad intuicijom«⁹. Uostalom, »njezina je političnost vlastita i imanentna... ona u krajnjoj liniji može biti analogna ili sukladna akcionoj društvenoj političnosti a ne njezin supstitut«, podvlači razliku Božidar Gagro u katalogu kritičke retrospektive Zemlje iz 1971., aludirajući na prirodu umjetnika koja je različita od one političara i ne može se promatrati izvan duboko intimne i osobne predanosti mediju koji svjedoči sebe, a ne političku ideju. U programu koji je imao ideološku i radnu osnovu, zemljaši su, doduše, isticali svoje ciljeve (ideološki), kao što je stvaranje autohtonog likovnog izraza, borba protiv stranih utjecaja na našu umjetnost, protiv diletantizma, larpurlartizma. Oni, dakle, ističu potrebu za umjetnošću koja će »odražavati milje i odgovarati suvremenim vitalnim potrebama«, ali i »rad s intelektualnim grupama koje su paralelno ideološki orijentirane«¹⁰. Naravno, to nije bilo dovoljno za revolucionarnu ljevicu koja je tražila da se umjetnost odrekne autonomije u korist revolucionarne i klasne borbe, da prestane biti »umjetnost radi umjetnosti, radi zadovoljstva očiju, za dekoraciju salona i za prodaju«¹¹, jer je i dalje smatrala da Zemlja formalizira umjesto ideologizira, i da je neosjetljiva na konkretne probleme društva, tragediju ulice tu odmah za staklima atelijera njezinih članova.

Neočekivani paralelizam, koji dakako pripada drugom kontekstu, sadržan je u konstataciji kritičara Ive Šimata Banova, o prijatvornom angažmanu Biafre. Banov se pritom poziva i na Zemlju, upućujući još jednu referentnu sondu u prošlost, prema grupi koju se

zemljaškog povratka izvorima pučke umjetnosti i uspavanog narodnog genija. 18. rujna 1931. Hegeđušić seljačkoj slikarskoj školi daje ime, stavljajući je pod okrilje Zemlje na trećoj izložbi grupe. Time naivna umjetnost praktički zaživljuje kao činjenica galerijske prakse i kao fenomen uklopljen u tijek povijesti umjetnosti, koji će poglavito nakon Drugog svjetskog rata dobiti međunarodne dimenzije.

⁷ Izložba je upriličena paralelno s onom naivne umjetnosti Naivni 70 u Umjetničkom paviljonu, a postavljena je u Salonu HDLU-a pod naslovom Za naivne u Zagrebu i tako dalje.

⁸ M. B. Protić, *Zemlja, 1929.-1935. u: Jugoslavensko slikarstvo 1900.-1950.*, BIGZ, Beograd, 1973, str. 133.

⁹ I. Zidić, *Slikari čistog oka – neke tendencije u slikarstvu četvrtog desetljeća, 1930-1940*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1971.

¹⁰ J. Depolo, *Zemlja 1929-1935, u: Nadrealizam, Socijalna umjetnost, Muzej savremene umetnosti*, Beograd, 1969.

¹¹ O. Bihalji Merin, *Treća proletna izložba jugoslovenskih umetnika*, Paviljon Cvijete Zuzorić, Stožer, br. 6, god 2, 1931, str. 190-192.

smatralo ideološkim bijafranskim srodnikom i pret-hodnicom. On, dakle, tvrdi da su bijafranci, ali i Hegedušić i još neki zemljaši poslije rata, društvene devijacije i nepravde nedostojno i licemjerno locirali »negdje na Zapad u nepravedni svijet«¹², zaobilazeći ih na domaćem terenu, gdje se je njihova obrada pokazala daleko riskantnija, ali i hrabrija i iskrenija¹³. Zemlju i Biafru sustiže, dakle, »prokletstvo« društvenog angažmana, jer njihovo deklariranje za društvene promjene nema snagu jednoga pamfleta i učinak revolucionarne metode (ako se ponajprije uvažavaju umjetnički razlozi djelovanja), pa umjetnički angažman ostaje uvijek na margini kao mobilizacijsko-pragmatički nedjelotvoran spram političkog koji je redovito operativan. Ono što se je dogodilo sa Zemljom 1935. godine, odnosno s policijskom zabranom njezine izložbe iz te godine, donekle je usporedivo s politizacijom Biafre 1971. godine kada je ova grupa kanila održati izložbu potpore studentima u njihovu štrajku, znakovita naslova »Nasilje«. Odustajanje bijafranaca od izložbe uzmak je (koji se nije dogodio Zemlji), zbog straha nekih članova grupe da će, održe li izložbu takvog provokativnog sadržaja, biti izloženi policijskoj torturi¹⁴. No, valja spomenuti kako nisu u pitanju razlike u političkim prilikama, u većem ili manjem stupnju represije nad političkim neistomišljenicima dvaju jugoslavenskih režima, nego istaknutija zemljaška političnost kritički okrenuta tadašnjoj jugoslavenskoj stvarnosti i bijafransko uzdržavanje od komentiranja političke stvarnosti u drugoj Jugoslaviji. Tu prestaju i sličnosti između Zemlje i Biafre na planu politizacije umjetnosti. Sličnosti na stilskom planu i tako nisu bile predmetom razmatranja zemljaško-bijafranskih podudarnosti, jer se o srodnosti stilema ni ne može govoriti. Ostaje tek jedna kolokvijalna i simplificirajuća usporedba koja je išla za time da dovede u vezu intencije dviju grupa da iskorače iz vlastitog medija i komentiraju svijet oko sebe, makar idejno različito i stilski nepodudarno. No, valja zabilježiti kako je baš Krsto Hegedušić bio jedan od prvih gostiju Biafre, učesnik na 2. izložbi grupe 1970. godine, što je i Biafri nesklona kritika smatrala logičnim priklo-nom¹⁵ velikog mentora svojim potencijalnim nastavljačima.

Biafra – Michieli

Ako je, uz znatne rezerve koje je potvrdio daljnji razvoj, Zlatko Kauzlarić-Atač nasljednik one hegedušićevske slikarske tradicije, kako tvrdi Maleković, kipari Biafre nasljedovali su svoj veliki uzor u kiparstvu

Valerija Michielija¹⁶. U knjizi o Biafri¹⁷ pratio sam liniju koja u našem kiparstvu ide od Ivana Meštrovića i Branka Deškovića, odnosno intimističke Meštrovićeve faze (usuprot monumentalističkoj) i Deškovićeve animalistike (omiljenog žanra i u Biafri), kao one struje koja će preko F. Kršinića, V. Radauša i na koncu V. Michielija, kontinuirati do Biafre. Naravno, ovdje su bile nemimoilazne i usporedbe sa svjetskim uzorima od A. Rodina, M. Rossa do U. Boccionija, A. Giacomettija, G. Richier, M. Marinija, a u suvremenoj umjetnosti do G. Segala, E. Kienholza i drugih¹⁸, ali nam se Michielijev utjecaj čini neposrednijim i izrazitijim. Skulptura, a u određenoj mjeri i slikarstvo u Biafri slijedili su isti michielijevski princip »pozljeđivanja« i ružniranja prizora. Bijafranci su se dakle, nastavili na ekspresiju ljudske drame, odnosno nastavljali Michielijevo kiparstvo kao svjedočanstvo tragike, koja se najprije zbiva na oplošju, često paroksistički iskidanom i razjedenom, a zatim nastavlja u tragičnoj temi. No Bijafranci su uzeli u obzir i sljedeću etapu kiparskog razvoja druge polovice dvadesetog stoljeća koju reprezentiraju grubi gipsani odljevi ljudi u stvarnom ambijentu, ne bez stanovitih mumifikatorskih pseudosati-ričkih podsjećanja Georgea Segala, gdje se kontrast postiže na spoju realnog ambijenta i stvarnih uporabnih predmeta sa nestvarnim ljudskim figurama. Sličnost Biafrine poetike i one Amerikanca Edwarda Kienholza razvidna je u socijalno-kritičkim radovima ovoga tvorca pop-artističkih i neodadaističkih jezovitih ansambala. Kienholz je drastičan u komentarima svakidašnjice i njegova djela poput Čekanja i Državne bolnice

¹² I. Šimat Banov, n. dj.

¹³ I. Š. Banov, n. dj., str. 164: »Trebalo da budemo pošten i priznamo da tematiku nepravde i nevolje u kapitalističkom svijetu nije u naše slikarstvo uveo Z. K. Atač. Prije desetak godina pojavila se slika K. Hegedušića 'Soho'. Na njoj su bile prikazane prostitutke u tom zloglasnom londonskom kvartu. I, naravno, odmah se postavilo pitanje čemu jedan Hegedušić, koji je prije rata slikao žandare kako strijeljaju podravske seljake, zelene lešine u hrvatskom pejzažu ili kapitaliste i popove sa svinjskom njuškom, sada ne želi naslikati Starčevićev trg ili Splanovicu s našim prijateljicama noći. Odgovor tada nisam doznao. Kao što ni danas ne mogu odgovoriti zbog čega Z. K. Atač nije naslikao sliku s nazivom 'Lov na vozača tramvaja', na primjer? Možda stoga jer takva slika ne bi dobila nagradu Salona«.

¹⁴ Sporenje oko održavanja ili neodržavanja izložbe podrške studentima, rezultiralo je dvogodišnjim odustajanjem Ratka Petrića od zajedničkog izlaganja.

¹⁵ Mada smatra da između bijafranaca i njihovih gostiju na 2. izložbi Biafre u Studentskom domu »Moša Pijade« u Zagrebu nema previše stilskih podudarnosti, kritičar Vladimir Maleković zaključuje kako je jedino prisutnost Krste Hegedušića opravdana, ne samo zbog istovjetne senzibiliziranosti za društvene probleme, nego i zato što među bijafrancima nalazimo jednog

ukazuju na prisutnost tanatičkog u modernoj civilizaciji. Njegovi bolesnici, starice i djevojke u krvavim i nehumanim situacijama, zapravo su primjeri pop-ekspresionizma, kiparski komentari okrutnosti američkog načina života. Bijafranska tanatologija svakidašnjice nastala je, dakle, na spoju michielijevskog metiera i segalovsko-kienholzovske traumatične slike svijeta koji je sa svom svojom prljavštinom implodirao u nehumanom jezgri suvremenog velegrada.

Kompleks odnosa Michieli – Biafra u novije vrijeme, točnije u okviru izložbe Jedno lice ekspresivne figuracije iz 1977., posvećene Valeriju Michieliju, pokušao je rasvijetliti kritičar Ive Šimat Banov. Michielijevska provenijencija bijafranske umjetnosti dakako nije sporna, ali je mnogima predstavljala kamen spoticanja pri određivanju izvornosti grupe i njezina doprinosa neopterećena michielijevskom sjenom utjecaja. Mnogi su pri određivanju tog utjecaja bili skloni ponoviti rezolutan stav Miroslava Krleže koji je svojedobno nepovoljno ocijenio izvornost naše naivne umjetnosti s obzirom na njezino epigonsko nasljedovanje Krste Hegedušića. Za Krležu tu nije bilo dvojbe. Hlebinci nisu donijeli ni jednu ideju niti su stvorili i jednu fakturu koja već nije bila viđena kod Hegedušića. Mnogi su stilski puristi i Biafru, poglavito njezine »promichielijevske« pojedince poput Vuće, Gračana, Zanoški, Atača i Labaša, držali pukim epigonima koji su još trivijalizirali michielijevsku umjetničku ostavštinu dodajući joj začine eksplicitne brutalnosti i afektirane jezovitosti. Šimat Banov je povukao razdjelnicu koja je dijelila Michielijevu introvertiranost i Biafrinu izvanjskost. Za njega je Michieli

usamljenik uživljen u bezglasni apsurd, za razliku od Biafre koja koristi svaku priliku da se društveno angažira, prosvjeduje i proziva. »Malo je što Michieli imao s djelima koja su trebala šokirati«¹⁹, dok su za Biafru šok i groza uzdignuti gotovo do programatskog načela, a njihova izvanjska sličnost s Michielijem samo je stilsko-morfološki omotač prebačen preko retorike koja je smjerala izvan slika i kipova, ondje gdje se čovjek u najdrastičnijem obliku susreće s problemom ukupnosti življenja. Michielijevu formu Banov drži mitskom i arhetipskom i za razliku od Biafre »ona se nije mogla uplesti u dnevna razračunavanja«²⁰. Taj »Camus hrvatskog kiparstva«, kako ga naziva Banov, poklonik je apsurdna s kojim valja živjeti, »jer svaka izvanjska pobuna ima nešto egzorcističko, forsirano i neuvjerljivo: ona nije više grč egzistencije nego ponegdje samodopadljivost bola. Ona je u svaljivanju svekolike krivnje na svijet, na društvo ili jednostavno – na konstelacije koje vladaju. Nosila je iluziju razrješenja. Tako se, slikovito rečeno, od Camusa ide k Sartru i 'pakao' postaju 'drugi'«²¹. Po tome se i po prelijevanju moralnih načela u kipove, čemu su se utjecali bijafranci, i razlikuju Michieli i Biafra. Stoga, mišljenje je Šimat Banova, Michielija i Biafru valja dijeliti jer mada im kiparska oplošja katkad izgledaju isto, njihova ponutrica je sasvim različita²². Već prilikom prvog zajedničkog pojavljivanja u javnosti na izložbi zagrebačkog Salona mladih iz 1968., neki budući bijafranci, očigledno ponikli na Michielijevoj tradiciji kiparske »kadaverizacije«, ukazuju na smjer kojim će ići u budućnosti. Već tada očigledno je Gračanovo i Vucino zanimanje za ljudsko tijelo kao površinu na kojoj se odvijaju procesi raspadanja kojemu još nije moguće utvrditi uzrok. No to propadanje evidentno nije samo u starenju i bolesti, nego u utjecaju neke vanjske sile, najvjerojatnije društvenog virusa koji je napao tijelo/duh nemoćno da mu se odupre. Takvih izravnijih upućivanja na socijalne razloge čovjekova pada nema kod Michielija, mada i on, polemizirajući s onima koji 1971. godine napadaju Biafru, govori o kritici koja, pored osjećaja za lijepo, nema sluha za »osjećaj mjere u smislu ljudskog«²³. Dakle nije teško zaključiti kako Michieli šalje poruku javnosti (posebice podržavajući Z. Kauzlarića-Atača) da je socijalno ambijentiranje i moralni habitus umjetnosti, o čemu bijafranci neprestance govore, prednost Biafrine umjetnosti pred ostalim umjetničkim pojavama tih godina. Mada sam nikada neće posegnuti za socijalnim eksplicitnostima ljudske tragike, Michieli se opredjeljuje za njezino manifestiranje u likovnom životu, ma kakvu ona formu imala. No, valja priznati,

izrazitog »adepta hegedušićijanizma« – Zlatka Kauzlarića-Atača.

¹⁶ Valerije Michieli kao gost sudjeluje na 2. i 3. izložbi Biafre 1970. i 1971. godine. Ujedno je i mentor na Akademiji nekolicini bijafranaca.

¹⁷ V. Srhoj, *Grupa Biafra 1970-1978.*, biblioteka Oko i duh, Art studio Azinović, Zagreb, 2001.

¹⁸ U knjizi o Biafri u poglavlju Prethodnici i uzori bijafranske estetike, navode se svi ti utjecaji u širim izvodima s kojima nije bilo potrebno opterećivati tekst koji se bavi odnosom Michieli – Biafra.

¹⁹ I. Šimat Banov, Odnos Michieli – Biafra u: *Valerije Michieli, Jedno lice ekspresivne figuracije, Umjetnički paviljon, Zagreb, ožujak, 1997.*

²⁰ I. Šimat Banov, n. dj., str. 25.

²¹ I. Šimat Banov, n. dj., str. 25.

²² Banov zaključuje svoj tekst riječima: »I tu su se odvajali kiparstvo i ljudi, od kojih su jedni stremili 'prema vani' a drugi se grčili unutra; kipari i kipovi su posve različiti. Jedni su počeli mijenjati svijet, drugi su mrsili konce svoje unutrašnjosti. Jedni su bili ekspresivni izvana, drugi iznutra, i tu zajedništva nisu imala neku budućnost«.

²³ V. Michieli, *Kritičari i teoretičari zaostaju*, Večernje novosti, Zagreb, 25.5.1971.

ni Biafra, u usporedbi s nekim inozemnim grupama, nije do kraja eksplicirala svoj društveni protest, nego se je opredjeljivala za anonimnu ikonografiju rasapa, za ugroženi humanitet kao takav. Za razliku od Michielija Biafra je uronjena u tipove i karaktere, u bolest i zapaštenost koji žive u susjedstvu, među ljudima koji nisu svedeni na michielijevski metafizički usud, nego na tragiku u socijalnom kontekstu, koliko god se ona

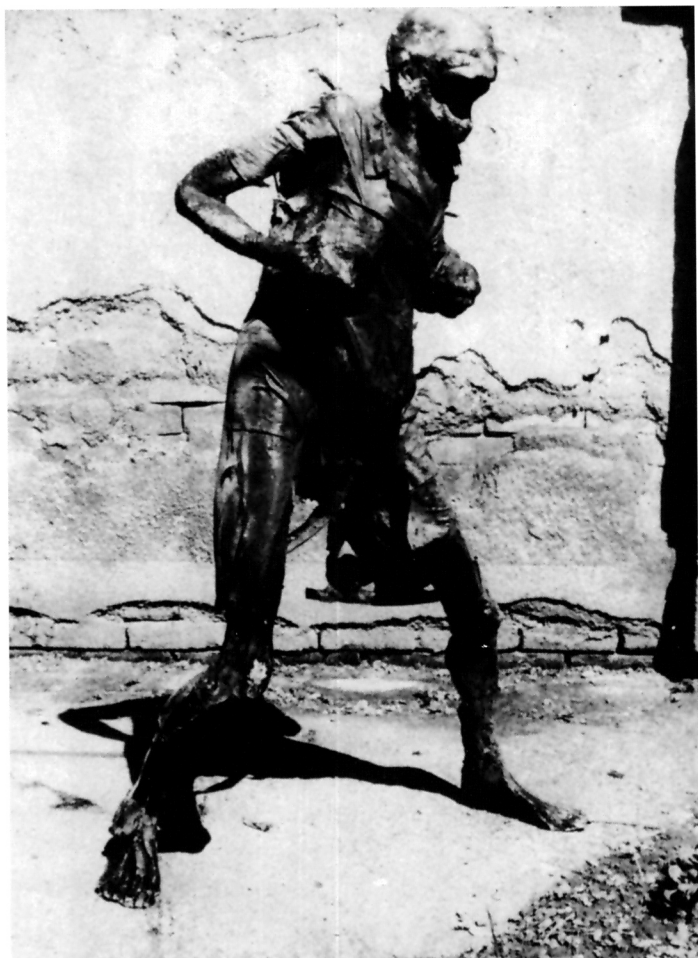
doimala lokalno ili nacionalno ili ideološki neodredivom. Biafra svojim ljudskim tipovima ipak navlači odjeću svakodnevice i rutinu življenja, za razliku od Michielija koji ih svodi na sudionike usuda čovječanstva bez individualne specifikacije, na kozmičke tragedije u bezizlazu sudbine koju nisu odredili ljudi, nego više sile opstanka vrste.

1. Naslovna stranica kataloga prve izložbe Ateliera Biafra, 24. IV. - 8. V. 1970.





2. Miro Vuco, Postole, terakota, različite dimenzije, 1978



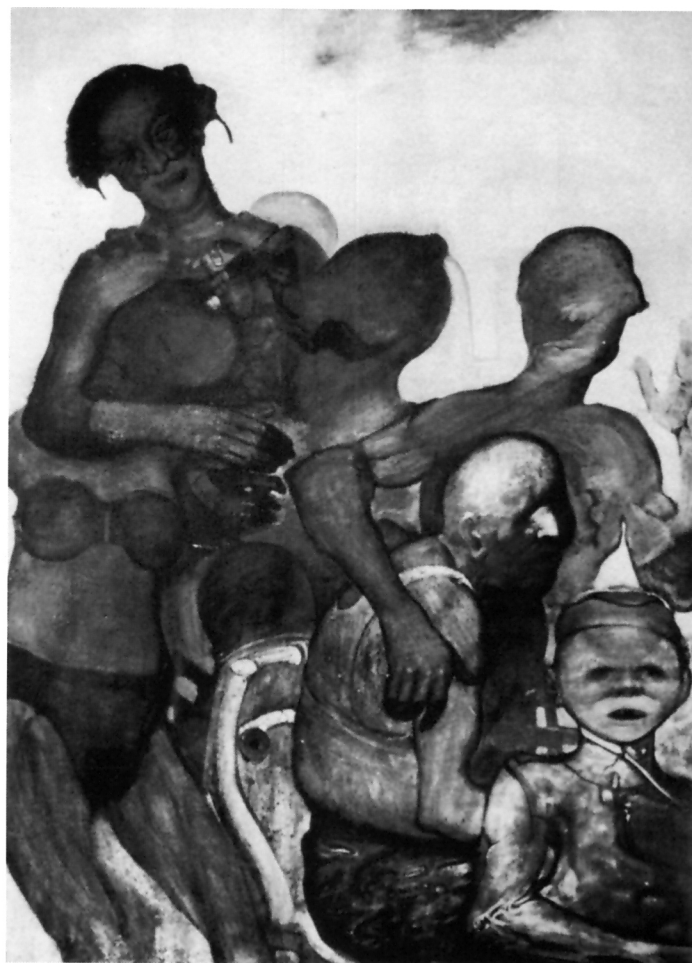
3. Stjepan Gračan, *Bez naziva XXV*, poliester, 1976



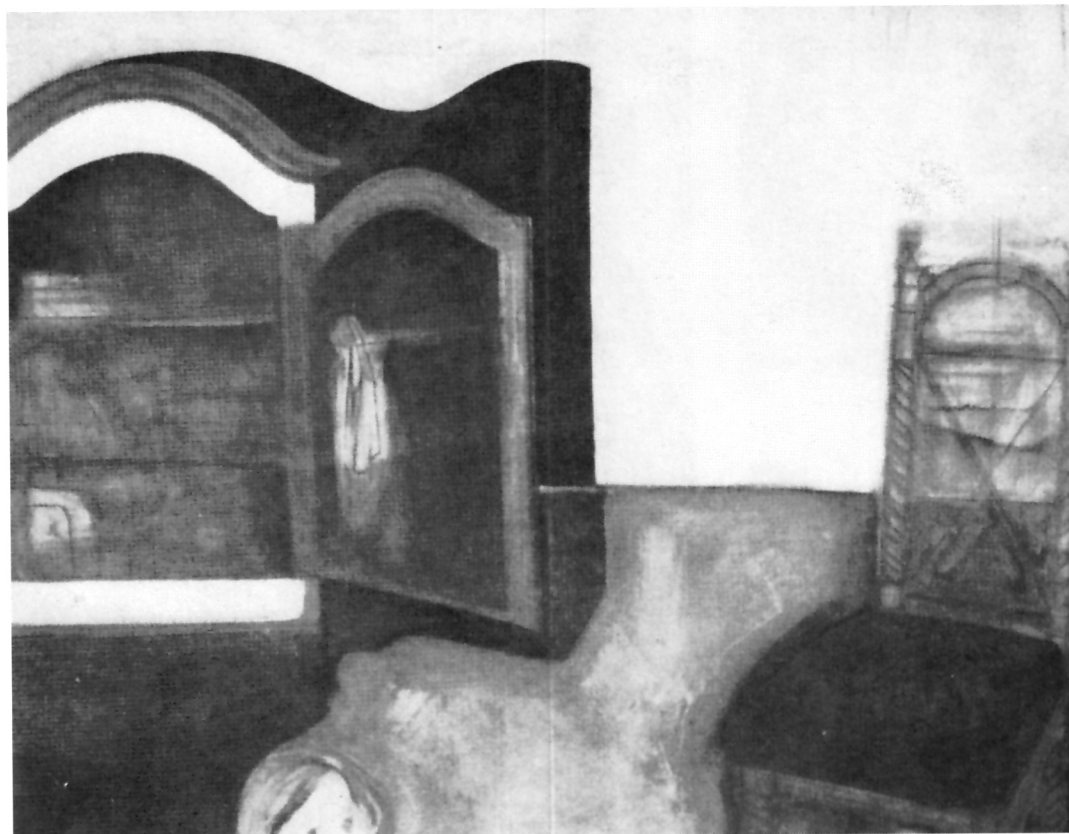
4. Ratko Petrić, *The end*, poliester, 1978



5. Đurđica Zanoški, *Gospodin*, poliester, 1978



6. Rudolf Labaš, *Grupa homoida I*, akrilik, 1977



7



8



9. Ivan Lesiak, *Kartaši*, crtež, 1976

Lijevo:

7. Emil Robert Tanay, *Soba*, akrlik, 1978

8. Zlatko Kauzlarić-Atač, *Lov na čovjeka*, ulje na platnu,
125-145 cm, 1975

Vinko Srhoj
The Biafra in the Light of Influences by
the Zemlja and Valerio Micheli

The activities of the Biafra group have been often related to the native tradition of social and critical engagement as once proposed by the Zemlja group. The Zemlja and the Biafra are linked by a certain social moralizing, and a search for a social environment elevated to a programmatic level. Style and forms differ but both groups maintained that it was more important to testify to extra-artistic circumstances of human suffering and the inhuman conditions of life, rather than to prescribe »pro-narcissist and sensualist tonics« (as stated by Zdenko Rus) of new esthetics promoted by other »non-engaged« groups. Social structures the two groups addressed also somewhat differed, although they were also linked by the same sensitivity for injustice, and for the socially neglected, oppressed and handicapped. The Zemlja addressed the impoverished peasantry and the workers, and it placed under its protective shield the original populist artist appreciating the primordial power of their non-academic talent. The Biafra derides the naive art, not as a work of the untrained, but as a phenomenon which had betrayed the Zemlja's instructions about originality, and had turned them into a commercial village manufacture. The Biafra addressed the ecologist, urban scientist, politician, and social protector aiming at lowering the social insensitivity toward those crushed by the rhythm of contemporary life. Whereas the Zemlja was attacked by the radical left politicians as being too prone to esthetics and not enough engaged in promoting social resistance, the Biafra was criticized by those the Biafra members called the »formalist avant-garde«. Attacks on the Biafra could be seen as a reaction within the field coming from the Biafra's antipodes, i.e., urban interventionists, conceptualists, and minimalists, whereas criticism by social and political structures remained mostly absent. The appearance of the Biafra in the seventies raised again the old issue of extra-artistic engagement, now refracted by the dilemma: are the Zemlja and the Biafra viable promoters of true social sensitivity?

The relationship between the Biafra and Micheli represents for many a thorny issue when judging the originality of the group and of its contribution freed from Micheli's shadow. Many stylistic purists considered the Biafra to be a bunch of mere epigones who trivialized Micheli's artistic legacy, while spicing it with explicit brutality and affected horrors. But as opposed to Micheli, the Biafra immersed itself in types and characters, into sickness and neglect within the neighborhood, among people who were not reduced to Micheli's metaphysical destiny, but to a tragic existence within a social context. The Biafra clothed its types into everyday clothes and the routine of everyday life, as opposed to Micheli who reduced them to participants in human predicament without any individual specifications, cosmic tragic actors of predetermined destiny.