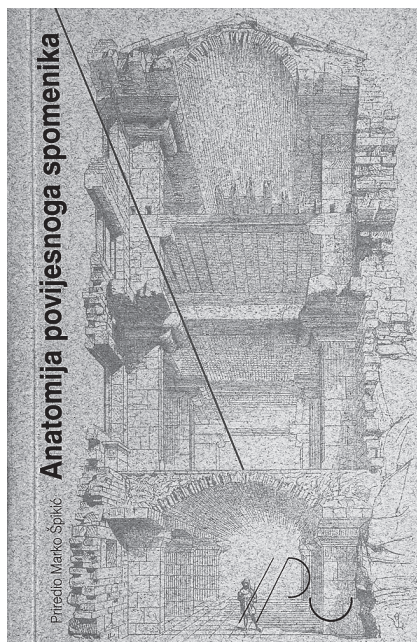


recenzije

moderna kult spomenika

MARKO ŠPIKIĆ (UR.)
Anatomija povijesnog spomenika
Institut za povijest umjetnosti,
Zagreb, 2006.



► Razmatrajući aktualne probleme recepcije materijalnog kulturnog nasljeđa, u završnim odlomcima teksta *Moderna kult spomenika* iz 1903. Alois Riegl konstatira kako ih određuje *beznadni sukob* dviju ekstremnih vrijednosti: na jednoj strani, piše Riegl, pratimo štovanje staroga zbog njega samog koje osuđuje svako obnavljanje, a na drugoj strani štovanje novoga zbog njega samog koje teži za uklanjanjem svih ometajućih i nedopadljivih tragova starenja. Premda prividno u beznadnom sukobu, svaka od dviju krajnosti zapravo teži estetizaciji prostora povijesnog pamćenja i, u konačnosti, eliminaciji one vrijednosti koju Riegl naziva specifično *povijesnom*, a koja iziskuje aktivan odnos prema prošlosti, interpelirajući nas na poziciju baštinika, tu bitnu odrednicu kultiviranosti koja nas, kako tvrdi Georg Simmel, upravo i razlikuje od prirodnog svijeta pukih potomaka. Zbog težnje za izbjegavanjem te zadaće nasljeđivanja, navedeni antagonizam traje još i danas odnosno

pojavljuje se svaki puta kada se pod egidom radikalnih, inovativnih, isplativih ili autentičnih rješenja pokušava iskoračiti iz prostora neminovno promjenjivih povijesnih vrijednosti. Prisjetimo li se, međutim, Faucaulta, takvi će pokušaji uvijek otkrivati tek historijsku ograničenost svakog rješenja koje pretendira imati apsolutni učinak: što se više povijesna svijest trudi onkraj povijesne relativnosti svoga podrijetla pridružiti sferi univerzalnosti, to očitije nosi ožiljke svoga povijesnog rođenja, očitije se kroz nju pojavljuje povijest čiji je i sama dio. Antologija teorijskih tekstova okupljena pod nazivom *Anatomija povijesnog spomenika* u izboru i uredničkoj koncepciji Marka Špičića, svjedočanstvo je upravo ovog paradoksa. Dakako, to joj je i bila namjera: kako se navodi u predgovoru, povijest restauriranja i konzerviranja prati odnos između umjetnine i njena povijesna korisnika, i kao takva teži uspostavi stanovitog autoreferencijalnog znanja na području znanstvenog bavljenja kulturnom baštinom.

Okupljanjem nekih od najutjecajnijih tekstova koji su od kraja 18. do početka 20. stoljeća - razdoblju u kojem je upravo povijesna spoznaja temeljni model organizacije znanja - definirali diskurs nasljeđivanja i zaštite, antologija nastoji demonstrirati povijesno partikularni karakter ne samo metoda i pristupa, nego i samog predmeta na koji se primjenjuju. Daleko od apriorne vrijednosti, kategorija povijesnog spomenika čedo je modernog, na nacionalnoj ideologiji, tržišnoj ekonomiji i građanskoj klasi zasnovanog društva, pa uvodni tekst urednika u prvu od tri cjeline kroz koje su organizirani tekstovi u knjizi započinje isticanjem važnosti Francuske revolucije kao prijelomnog događaja u povijesti modernog odnosa prema kulturnom nasljeđu: nakon kratkotrajne ali intenzivne epizode revolucionarnog vandalizma, vlasništvo klasnog neprijatelja ubrzo se prisvaja u kategoriji nacionalne spomeničke baštine, pa će se upravo u Francuskoj krajem 18. i početkom 19. stoljeća na javnoj sceni zaredati niz aktivista i teoretičara koji pozivaju na prikupljanje i zaštitu umjetnina, te općenito kolektivnu povijesnu svijest. Tekstovi redom francuskih autora u prvoj od spomenutih cjelina naslovljenoj *Rat kulturnih svjetova i fenomenologija ruina*, svjedočanstvo su tog novog morala, premda ponešto različite impostacije: već u vremenu prije revolucije potvrđen kao mladi pisac na području arhitekture i umjetnosti, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy svoj će svjetonazor razvijati relativno neovisno o dnevno-političkim potrebama nacionalizacije kulturnog nasljeđa, oslanjajući se na još uvijek čvrstu paradigmu klasicističkih vrijednosti i respekt prema normativnom uzoru što ga ona podrazumijeva. Iz njegovih će u biti načelnih i u kontekstu klasicističke estetike legitimnih teorijskih razmatranja (poput imitacije i invencije u oponašanju uzora), što ih je postupno objavljivao u *Rječniku arhitekture* do 1825., kasniji naraštaj restauratora i konzervatora izvlačiti konkretne zaključke, prilagođavajući ih svojim

potrebama i uvjerenjima. S druge strane, senzibilitet prema kulturnim spomenicima prošlosti u pisaca poput François-René Chateaubrianda ili Victora Hugoa, također uvrštenih u ovu cjelinu, razvijao se na sasvim drugačijoj cijepnoj podlozi odnosno romantičarskoj viziji srednjovjekovlja. Premda Chateaubriand u *Duhu kršćanstva* zahtjevu za estetskom cjelovitošću suprotstavlja slikovitost ruševine, pretvoren u konkretno načelo pristupa baštini, kult ruševnog spomenika pokazat će se podjednako neodrživim kao i zahtjev za rekonstrukcijom idealnog stanja koji je uporište tražio u premisama klasicističke estetike. Dok se, dakle, prva cjelina odnosi na tije-kove generalne društvene senzibilizacije za tragove kulturne prošlosti, tekstovi okupljeni u drugoj zastupaju trenutak u kojem restauriranje prvenstveno srednjovjekovnih spomenika postaje goruće kulturno i ideološko pitanje. Premda Viollet-le-Duc i John Ruskin po tom pitanju predstavljaju dijalektički suprotstavljene pozicije, u pažljivom iščitavanju ovom prilikom prevedene Le-Ducove natuknice o restauriranju te Ruskinovog eseja o naravi gotike u prvom se planu neće ispoljiti međusobna isključivost, nego tek relativnost obaju pristupa. To se ponajprije odnosi na Le-Ducovo načelo stilskog jedinstva koje se, daleko od toga da bi bilo utemeljeno na naivnoj pretpostavci o izvornoj oblikovnoj cjelovitosti spomenika, temelji na već spomenutoj, u biti klasicističkoj, ideji slobodnog oponašanja uzora kao povijesno autentične univerzalije. Protivnik svake rekonstrukcije John Ruskin, jednako kao i Viollet-le-Duc, međutim, vjeruje u postojanje izvornog duha arhitektonskog odnosno umjetničkog stila. Premda podozrivo obacuje zahtjev za estetskim savršenstvom i formalnom cjelovitošću, u eseju *Narav gotike* Ruskin apsolutizira gotički stil, apstrahirajući ga u jedinstvenu psihološku konstantu odnosno cjeloviti svjetonazor: u Ruskinovoj ideologiziranoj interpretaciji, gotika potpuno gubi status relativnog povijesnog fenome-

na, postajući normativni kriterij za vrednovanje umjetnosti svih razdoblja.

Unatoč nedvojbenom fanatizmu svojih uvjerenja, Ruskin je bio jedan od najutjecajnijih pisaca koji će rasplamsati raspravu o epistemološkoj dvojbenosti zadiranja u povijesne spomenike, pa s tekstom *Luč pamćenja* započinje treća cjelina antologije naslovljena *Obzir prema stvari*. Kao posljednja, ona okuplja autore koji će programu restauriranja suprotstaviti ideju konzerviranja kao dijametralno suprotnu etiku nasljeđivanja, koja potpuno odbacuje ideju obnove na temelju hipostaziranih numenalnih kategorija poput duha ili stila, posvećujući se sanaciji i interpretaciji spomenika u heterogenosti njegovih fenomenalnih manifestacija. Kao što urednik Marko Špikić u uvodniku cjeline napominje, rasprava se u drugoj polovici stoljeća iz Francuske i Britanije širi u središnju i južnu Europu, tj. Italiju, čiji su spomenici također podlegli valu restauriranja, pa uz spomenuti Ruskinov tekst, nove su pozicije zastupljene tekstom Camilla Boita te već spomenutim esejem Aloisa Riegla. Dok je tekst Camilla Boita dijaloški oblikovana polemika između zagovaratelja i dobrohotnog kritičara restauriranja i kao takav usmjeren praksi spomeničke zaštite, Alois Riegl ponudio je teorijsku artikulaciju samog predmeta zaštite kao povijesno relativne kategorije: razlikovanjem između komemorativnih vrijednosti (tj. starosne, povijesne i namjerne) te trenutačnih vrijednosti (uporabne, relativne umjetničke vrijednosti te vrijednosti noviteta), Riegl predlaže model prema kojem se zaštićeni spomenik razumijeva kao dinamički spoj raznorodnih pa i međusobno konfliktnih vrijednosti, neminovno posredovanih trenutnim obzorom recepcije.

Završavajući izbor upravo s Rieglom pokušajem da podijeljena gledišta o zaštiti spomenika sublimira na visokoj razini teorijske elaboracije, zbornik *Anatomija povijesnog spomenika* signalizira i povijesnost vlastite metapozicije: izborom i organizaci-

jom tekstova kroz kronološko-problemska poglavlja, on nudi naraciju o povijesnom razvoju konzervatorske misli, s prvenstvenim zadatkom afirmativne relativizacije svih sudionika u raspravi, kao možda ironičnom, ali u današnjim epistemološkim okvirima jedino mogućem modelu historiografskog znanja. Ili, da završimo Foucaultovim riječima: *“Otkrivajući zakon vremena kao vanjsku granicu humanističkih znanosti, Povijest pokazuje da će sve što je bilo mišljeno biti opet mišljeno unutar misli koja još nije ugledala svjetlo dana.”*

— Ivana Mance

recenzije

između istoka i zapada

LJILJANA KOLEŠNIK

Između Istoka i Zapada.

Hrvatska umjetnost

i likovna kritika 50-ih godina

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2006.



► S početkom razdoblja obilježenog padom Berlinskog zida zanimanje za razdoblje 50-ih se intenzivira, posebno u istočnoeuropskim zemljama koje su se mnogo puta našle ostavljene na marginama, izvan glavnih tokova zabilježene povijesti europske moderne umjetnosti. Sustavnija analiza tog razdoblja u Hrvatskoj je ostvarena simpozijem 1999. godine pod nazivom *Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi*, kada se apostrofirala specifična pozicija tadašnje jugoslavenske umjetnosti u vrijeme suprotnosti hladnoratovske politike obilježene podjelom na blokove, komplementarnim odnosom Sjedinjenih Država i Zapadne Europe, te sovjetskom intervencijom nasilnog uvođenja kriterija estetike socrealizma.

Nakon simpozija na kojem su sudjelovali mnogi ugledni povjesničari umjetnosti¹ zanimanje za razdoblje puno poticajnih kontroverzi ne prestaje, nego se dapače nastavlja dugoročnim planiranjem velikog

izložbenog projekta koji je u Domu HDLU-a ostvaren 2004. godine. Uz taj izložbeni pregled različitih pojava prezentacijom antologijskih radova slika o likovnim pedesetima zaokružena je sekcijom likovne kritike, u kojoj je dr. Ljiljana Kolečnik preko fragmenata polemičkih tekstova iz tog razdoblja ukazala na specifičan odnos umjetnosti i ideologije, koji je vodio uspostavljanju dugotrajne simbioze između Države i inovativnih oblika modernizma, što je umjetnost u bivšoj Jugoslaviji učinila na prvi pogled neusporedivo liberalnijom od umjetnosti ostalih zemalja komunističkog bloka.

Čvrsto obuhvaćena definicijom umjetnosti kao autonomne djelatnosti i 'ispražnjena' od svih izvanumjetničkih sadržaja, apstraktna umjetnost je u mnogim zemljama, pa tako i u nekadašnjoj Jugoslaviji, postajala, kako je tom prigodom izjavila Ljiljana Kolečnik citirajući riječi slovenskog povjesničara umjetnosti Igora Zabela, "lakom metom sustavâ moći" koji su je

tijekom 50-ih godina upotrebljavali, ali i zloupotrebljavali u različite političke svrhe. Kao rezultat dugotrajnog i sustavnog istraživanja arhivske građe, doktorska disertacija Ljiljane Kolečnik do sada je vjerojatno najiscrpniji doprinos istraživanju toga razdoblja. Za razliku od povijesno-umjetničkih prosudbi o nekom minulom razdoblju koji se, s garancijom objektivnosti postojećeg vremenskog odmaka tumači i vrednuje, Ljiljana Kolečnik daje izravan uvid u tadašnja zbivanja na likovnoj sceni. Kako naglašava u predgovoru, osim pitanja gdje, kada i kako, koja se obično pojavljuju kao sadržaj povijesno-umjetničkih pregleda, likovna kritika iz vremena u kojemu je nastajala može ponuditi i odgovore na mnoga druga pitanja, kao što su primjerice zašto, za koga nastaje, kome je namijenjeno i čije interese zastupa pojedino umjetničko djelo, što su nezanimarive pretpostavke za uspostavljanje potencijala znanstvene objektivnosti.

Knjiga je strukturirana kronološki; obuhvaća razdoblje od 1945., kada se socrealizam pojavljuje kao dominantna, no kratkotrajna umjetnička metoda u kojoj na djelu nisu samo umjetnički obrađene teme u skladu sa socijalističkim idejama, nego i indikatori potpune kontrole Države nad umjetničkim sustavom. Za razliku od većine novijih tekstova povjesničara umjetnosti koji su se bavili kratkotrajnim razdobljem socrealizma, Ljiljana Kolečnik usprkos prevlasti dogmatskih ideoloških načela razmatra pojave otklona od uzora koje je trebalo slijediti, a na što osim prvog nastupa u pedesetima na Venecijanskom bijenalu, čiji predstavnici ne odskaču mnogo od svojih europskih suvremenika, upućuje i vrlo loša recepcija sovjetskog modela socrealizma reprezentiranog *in vivo* na izložbi u Umjetničkom paviljonu 1947. i to iz pera Grge Gamulina, tada jednog od najgorljivijih apologeta socrealizma.

U minucioznoj analizi pojedinih ključnih trenutaka koji su doprinijeli popuštanju, ali ne i prestanku tenzija nakon 1949., kada se

Partija povlači iz područja duhovnih djelatnosti, predloženi su neki ključni trenuci koji su tome doprinijeli, kao što je primjerice Krležin govor na Trećem kongresu saveza književnika Jugoslavije 1952. godine (tom se prilikom negativno očitovao prema socrealizmu, ali na žalost pokazao i potpuni nedostatak razumijevanja za progresivnije umjetničke pojave). Usprkos povremenim istupima pojedinaca, poput, primjerice, Rudija Supeka, koji su polemičkim tonovima podsjećali na obvezu vraćanja tekovinama revolucije i socrealizmu kao jedinij prikadnoj formi, uz obavezne opaske o štetnosti modernističke afirmacije individualizma i umjetničke autonomije, u knjizi je kroz mnoštvo primjera (izvadaka iz dnevne kritike, prikaza recepcije hrvatske umjetnosti u Europi, kao i analizom predstavljanja jugoslavenskog paviljona na Venecijanskim bijenalima) prikazan polagan put otvaranja i participacije naših umjetnika u općim procesima etabliranja ideologije visokog modernizma, različit od većine zemalja Istočne Europe u kojima će se još dugo nastaviti represivni oblici sovjetskog modela socrealizma.

U kontekstu rekonstrukcije, tj. povratka i nastavljanja umjetničkog djelovanja tamo gdje se prije rata stalo, Ljiljana Kolečnik naglašava važnost nove generacije likovnih kritičara - posebice Miće Bašičevića, Radoslava Putara i Vere Sinobad, te Borisa Vižintina u organiziranju likovnog života, čiji će se progresivni stavovi verificirati izložbom *Salon 54* u Rijeci, gdje se otkloni od socrealizma pojavljuju kao posve legitimni oblici suvremene umjetničke prakse. S obzirom da je riječ o uistinu jedinstvenom fenomenu na prostorima socijalizma, posebna pozornost posvećena je djelovanju skupine Exat 51 s namjerom što objektivnijeg valoriziranja njihova manifestnog nastupa. Uz avangardističku vjeru u tehnološku utopiju koja se ostvaruje modelom sinteze, autorica knjige osvrće se i na njihov prilično tvrdokorni dogmatizam, kada su u pitanju osnovna načela moderne

umjetnosti. Stavljajući ga u kontekst prethodnih zbivanja i na europskoj i na hrvatskoj likovnoj sceni, autorica, izbjegavajući uvriježene mitologizacije zapaža kako njihov umjetnički program nije uistinu posve nov "jer njegove suštinske odrednice nalazimo već u okviru arhitektonskog krila *Zemlje*, kad su one doista avangardne...". Iz današnje perspektive njihovu pojavu tumači kao logičnu posljedicu procesa ideološkog prepoznavanja koji je rezultirao uključivanjem Exat-a u krug prestižnih oblikovnih modela likovne kulture socijalizma. Osim osvježanja kojega egzotavci bez sumnje unose ne samo u likovnost, nego šireći granice i u druge discipline kao što su arhitektura i grafički dizajn, Lj. Kolečnik osvrće se na ideološke pozicije s kojih djeluju, a u kojima je, paradoksalno, česta meta slikar Edo Murtić čije djelovanje sa znanstvenom distancom nastoji osvijetliti u svim pozitivnim, ali i manje pozitivnim aspektima. Osobito zanimljiva epizoda tog dijela hrvatske povijesti umjetnosti koju autorica dokumentarno rekonstruira često je spominjana polemika u Ritz baru u kojoj će više od samog sadržaja polemike - spornog Murtićeva murala i spora između dvije različite koncepcije apstrakcije, napose do izražaja doći "socrealistički diskurs od strane Exata, a ne stvarno zalaganje za modernu umjetnost".

U kronologiji zbivanja posebna je pozornost posvećena i pojavama koje se potihom odmiču od dominantnih polova apstrakcije pod političkim okriljem, razvijajući suptilne oblike modernizma koji posve korespondiraju klimi vremena, kao što je primjerice filozofijom egzistencijalizma dotaknuto slikarstvo Ljube Ivančića. Slika intenzivne živosti i ispreplitanja raznorodnih umjetničkih pojava upotpunjuje se stranicama na kojima se (re)valorizira umjetničko, a napose pedagoško djelovanje Krste Hegedušića, koje je "razaralo podjednaku snagom klišeje kolektivnog optimizma, kao i principe akademskog, umjerenog modernizma".

Razlog zbog kojeg se ova knjiga čita kao napeto štivo dosljedno je izbjegavanje brzopletih crno-bijelih prosudbi, nekritičkog mitologiziranja, te precizno smještanje pojedinih pojava koje su se usprkos prikrivenim ali postojećim represivnim metodama politike, uspjele izboriti za mjesto koje im pripada.

— Radmila Iva Janković

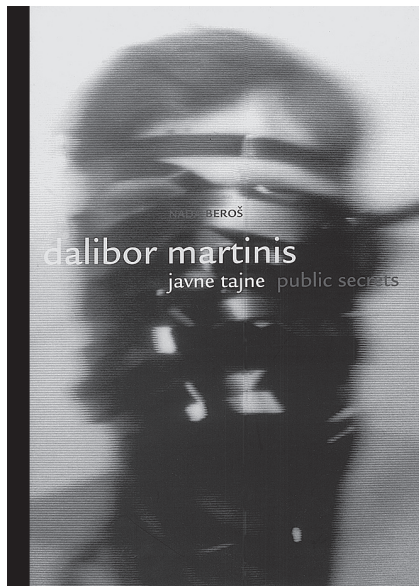
¹ Dio referata objavljen je u *Životu umjetnosti* 71/72, 2004.

četveroručno otkrivene tajne

NADA BEROŠ

Dalibor Martinis - Javne tajne

Muzej suvremene umjetnosti +
Omnimedia, Zagreb, 2006.



► *Dalibor Martinis- Javne tajne* specifično je djelo. Naime, riječ je o monografiji umjetnika Dalibora Martinisa, odnosno, kako autorica Nada Beroš, viša kustosica zagrebačkog Muzeja suvremene umjetnosti objašnjava, o “simbiozi monografskog prikaza i knjige umjetnika”. Dalibor Martinis aktivno participira na domaćoj i međunarodnoj umjetničkoj sceni više od trideset i pet godina. Analizirajući prikaze o njegovu djelovanju, autorica ispravno zaključuje kako bi ukoričeni broj analiza, osvrti i kritika Martinisova opusa vjerojatno bio dostatan za solidnu knjigu, koja bi se proizvoljno mogla nazvati monografijom. Pa ipak, izazov prikupljanja “rasutog tereta”, odnosno cjelovite analize i predstavljanja konteksta u kojem je Martinis djelovao i još uvijek djeluje, bio je prevelik. Stoga je autorica, slušajući osobni kustoski i spisateljski instinkt, krenula u akciju pisanja djela koje se, kako tvrdi u predgovoru, najtočnije može opisati kao “monografija po ključu”. K tomu, u predgovoru objašnjava kako je sam Martinis, umjesto uobičajenog monograf-

sko-biografskog prikaza, predložio ključ koji će istodobno omogućiti dijakronijsko i problemsko čitanje njegova opusa, dovoljno elastičnog da obuhvati heterogenost umjetnikovih postupaka i strategija. Stoga su u žarištu *Javnih tajni* Martinisovi radovi koji problematiziraju prostor javnosti odnosno prelamaju stvarnost kroz prizmu umjetnikovih radova, upravo poput njegova istoimenog rada iz 1996. u kojemu umjetnik “lomi” kulturni film *Casablanca* dajući mu nova značenja.

Otkrivanje *Javnih tajni* počinje opisom prve Martinisove izložbe u Galeriji SC 1969., kojom je umjetnik navijestio neke od trajnih tema i zanimanja, poput istraživanja plastično-prostornih senzacija ili problema vremena i kretanja. Čitajući uvodno poglavlje čitatelj se, zapravo prilično nenadano, susreće s grafički izdvojenim crveno otisnutim tekstom pisanim u prvome licu jednine. Ubrzo otkriva kako je riječ o komentaru Dalibora Martinisa koji dodatno pojašnjava tekst Nade Beroš. Istodobno, čitatelj spoznaje kako opaska o “četveroručnome” pisanju djela nije bila metafora kojom je

autorica željela upozoriti na usku suradnju između autorice i umjetnika, nego bliski susret autora, djela i kustosice-analitičarke, a koji se nastavlja tijekom čitavih *Javnih tajni*.

Nakon opisa plastično-prostornih intervencija u Galeriji SC, odnosno radova u javnome prostoru u sklopu akcije *Mogućnosti '71*, slijedi jedan od najzbudljivijih dijelova knjige, o inicijaciji umjetnika u medij videa. U tome poglavlju postaje razvidno kako je Nada Beroš već u najranijim Martinisovim radovima uočila umjetnikovu trajnu značajku - prisutnost dosjetke odnosno humora - odnosno umjetnikovu trajnu “fascinaciju dadaizmom i njegovim legitimnim nastavljačima”. U daljnjoj analizi umjetnikovih radova poput *Krivotvorina*, kolaža iz 1975. ili *Kozmičkih krivotvorina*, kolažnih radova nastalih između 1976. i 1980., autorica uočava još jednu od bitnih značajki Martinisova opusa. Nada Beroš strategiju mimikrijske intervencije u dani kontekst naziva “mikrokomunikacijom”. Riječ je o vrlo točnom imenovanju slabo primjetne komunikacije u kojoj može sudjelovati mali broj sudionika. Tako će krivotvorenu tramvajsku kartu prepoznati samo Zagrepčani, dok će *Kozmičke krivotvorine* raskrinkati tek zvjezdoznalci. Ambivalentne i skrivene poruke autorica otkriva i u radovima koji su težili kritici umjetničkog sustava poput *Čuvara na izložbi* iz 1976., *Umjetnik u štrajku* iz 1977. ili *Work for Pumps Gallery* nastalog 1978. u Vancouveru u Kanadi. Spomenute radove autorica svrstava u kategoriju djela što kritički problematiziraju muzejsko-galerijski sustav i ulogu umjetnika u njemu. Istodobno, uočava i istovjetne pojave na međunarodnoj sceni, poput Hansa Haackea, Adrian Piper ili Dana Grahama, dokazujući kako je Martinis bio svjestan ondašnje konceptualističke prakse, odnosno svrstavajući ga u međunarodni kontekst.

Nadalje, u *Javnim tajnama* kroz nekoliko poglavlja obraća se pozornost i na specifično korištenje tijela kao medija, od umjet-

nikovih ranih performansa i video radova, do njegove neprisutnosti u djelu *Umjetnik pri radu* u kojem se prožimaju zenovski pristup umjetnosti, egzistencijalizam i apsurd. Imenovanje Martinisovih strategija "indirektnima", kako ih je Bojana Pejić svojedobno nazvala, Beroš vrlo detaljno i promišljeno obrazlaže kroz gotovo sva poglavlja. Ipak, spomenute strategije najjasnije su objašnjene u analizama institucionalizacije videa. Naime, Nada Beroš ispravno tvrdi kako po naravi i poetici Martinis ne pripada aktivističkom tipu umjetnika te kako on nikada nije igrao na "prvu loptu" jer njegovi radovi, i galerijski i oni javni, nisu proizvodili učinke čitljive na prvi pogled.

Umjetnikov pristup razlikovao se od radikalnih provokacija dominantne konceptualne strategije te se on priklonio metodi suptilnih strategija u samome mediju videa, a što je razvidno u radovima poput *Chanoyu* ili *Slika je virus*. Druga polovica 80-ih bila je rezervirana za prostore u kojima je video slika bila tek jedan od njegovih elemenata, što autorica potkrepljuje primjerima video instalacija u kojima važnu ulogu ima interakcija s gledateljem. U idućim poglavljima *Javne tajne* analiziraju se spajanja virtualnog i fizičkog svijeta, radovi koji problematiziraju Domovinski rat, interakciju, radovi s venecijanskog Bijenala, odnosno načini promatranja i početci radova zajednički nazvanih *Binarne serije*. Uz pomne analize tih radova, genezu njihova nastanka kao i specifičnost konteksta u kojima su stvarani, autorica vrlo pregledno objašnjava pojavu binarnih serija karakterističnih za recentni Martinisov opus, tj. "komunikaciju znakovnim sustavima kojima je istodobno bio cilj otkriće medij, ali i sakriti poruku". Na ovome se mjestu valja osvrnuti na činjenicu kako *Javne tajne* predstavljaju mnogo više od "monografije po ključu". Naime, prateći kronološki Martinisov opus, čitatelj postaje upućen u umjetnikov *modus operandi*. Kako bilježi autorica, Martinis će radi-

je učiniti početničke korake u nepoznato me smjeru s neizvjesnim ishodom, nego kročiti utabanim stazama repetitive vlastitoga opusa. Dakle, svaki put kada Martinis iskorači u nepoznato, Nada Beroš spremno i artikulirano pruža teorijsko-analitičku podršku utemeljenu u odličnom poznavanju recentne teorijske literature (B. Groys, N. Bourriaud, M. Rush, P. Virilio, B. Pejić, Ž. Paić i drugi). Valja napomenuti kako "sigurnosna teorijska mreža" ni u kom slučaju nije potrebna Martinisu, nego čitatelju koji nije nužno upoznat s mehanizmima djelovanja i sa svim elementima umjetničkog sustava. Tako ponekad neočekivani rezovi i promjene ili grananja smjerova u Martinisovim radovima bivaju omeđeni jasnim i lapidarnim društvenoteorijskim analizama. Evo i primjera: u zadnjim desetljećima prošloga stoljeća dogodio se rascjep između umjetničke težnje k vidljivosti i komunikaciji i društvene neprozirnosti. U tom kontekstu Martinisov kritički angažman postaje sve otvoreniji. Autorica navodi Nicolasa Bourriauda koji u *Relacionoj estetici* obrazlaže kako umjetnici odbacuju utopije i žele graditi konkretne prostore, iskušavati mogućnosti otpora koje umjetnost pruža unutar društvenog polja i boriti se za svoje mikroutopije. Kada je riječ o usmjerenosti k očitijem društvenom angažmanu, uvelike pomaže i Martinisov komentar: "Moje sudjelovanje, kako u svijetu umjetnosti tako i u onome politike, nazvao bih kritičkom participacijom. Umjetničko je djelo u oba slučaja stvarna intervencija u stvarni kontekst, a ja sam istovremeno umjetnik i društvena jedinka. Subjekt i objekt takve intervencije". Čini se da takvo, "četveroručno" objašnjenje o izravnom ulasku umjetnika u društvenu arenu može poslužiti kao paradigmatičko tumačenje situacije na domaćoj vizualnoj sceni u 90-ima i objasniti ne samo Martinisove "motive" nego i mnoge akcije koje su dovele do ponovnog cvjetanja angažirane i kritički orijentirane umjetnosti, a što su potvrdile i u *Javnim tajnama* citirane

teze kustosice njujorškog Muzeja moderne umjetnosti Roxane Marcoci i jednog od najtraženijih domaćih teoretičara kulture Žarka Paića.

Glavni dio *Javnih tajni* zaključuje se Martinisovim "najsloženijim, najcjelovitijim i najsustavnijim projektom" novoga tisućljeća, *Krajolikom promjenjivog rizika*, u kojem umjetnik ulazi u područje društvene teorije i prakse, preciznije ekonomije neoliberalnog kapitalizma i iz njega izlazi "čistih ruku". Naime, posjetiteljima akcije predstavljene u Muzeju suvremene umjetnosti uručeno je 150 kuna i potvrda o dioničarskom udjelu u projektu kojim je Martinis "intervenirao u ekonomiju", a dobit podijelio dajući osobni doprinos "etici nove solidarnosti".

Umjesto zaključka možemo reći da se Martinis nakon čitanja *Javnih tajni* otkriva kao umjetnik koji ne poima umjetnost brehtovski, nije tip umjetnika koji izjednačuje umjetnost s čekićem kojim se oblikuje stvarnost, nego radije nudi gledatelju/čitatelju vlastiti opus kao ogledalo koje je katkada, poput onih u zabavnim parkovima, duhovito iskrivljeno (ili prizmatično, da se još jednom referiram na Martinisov rad), ali i dalje reflektira odraze fizičkog svijeta. Ono što u njemu vidimo mijenja se zahvaljujući našim akcijama, a čini se da Martinis, kao uostalom i Nada Beroš, upravo od čitatelja zahtijeva aktivno čitanje - pristup koji bi proširio razumijevanje ne samo svijeta umjetnosti, nego i svijeta po sebi.

Naposljetku, uz lako prohodan tekst Nade Beroš i nerijetko duhovite umjetnikove autobiografske komentare, *Javne tajne* nude iscrpnu umjetnikovu biografiju, kvalitetan izbor iz bibliografije koju je obradila Tihana Puc, a ilustracije potkrepljuju čitav tridesetpetogodišnji Martinisov opus. S obzirom na predstavljanje "rasutog tereta" i spomenuto "četveroručno" pisanje te paralelnu englesku verziju teksta, *Javne tajne* predstavljale su pravi izazov preglednom oblikovanju, na što je dizajner knjige Igor Kuduz i više no spremno odgovorio.

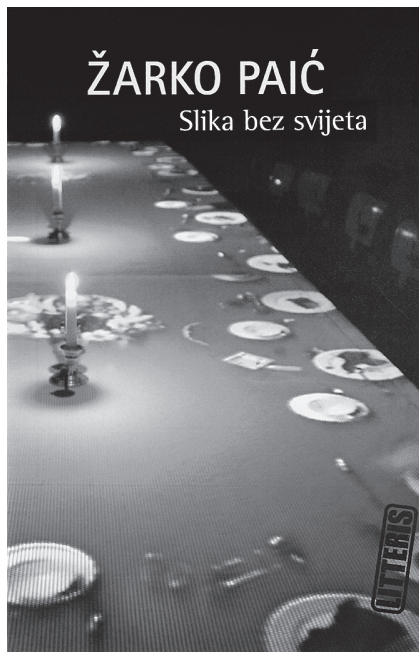
recenzije

Nisu manje važne i raznovrsne mogućnosti čitanja *Javnih tajni*. Tako su za povjesničare umjetnosti predviđene bilješke koje upućuju na daljnja čitanja kao i vrlo precizno tumačenje fenomena i strategija suvremene umjetnosti poput mikroutopija, kritičke umjetnosti, repolitizacije ili kritike umjetničkog sustava, no nikad kao visokoparno teoretiziranje, nego uvijek upisano u kontekst Martinisovih djela. *Javne tajne* su dijelom namijenjene i nestručnim čitateljima, znatiželjnicima koji će, ne pretjerujem, pratiti Martinisove globalne i lokalne avanture i nasmijati se okolnostima u kojima su pojedini radovi nastajali. Na koncu, zbog iznimno velikog broja ilustracija, od video stilova, preko izložbenih postava do dokumentacija performansa, i "vizualni tipovi" će doći na svoj teren te se služiti *Javnim tajnama* kao "ilustriranim vodičem" kroz Martinisov opus. Spomenimo na kraju kako je jedna od namjera autorice, iskazana u uvodu, i ostvarena - pitkim i zanimljivim djelom demistificirala je pisanje umjetničkih monografija.

— Leila Topić

od svijeta bez slike k slici bez svijeta i s onu stranu umjetnosti

ŽARKO PAIĆ
Slika bez svijeta. Ikonoklazam
suvremene umjetnosti
Litteris, Zagreb, 2006.



► Pojava fotografije potakla je krizu prikaza u figurativnom slikarstvu, budući da je svojim odslikom realnog svijeta potisnula oslikavanje ljudskog lika, otvorivši postupno put prodoru događajnosti u svijet umjetnosti. Iz nužnosti raskida s tradicionalnom umjetnošću prikazivanja začinje se ikonoklazam avangardnih pokreta.

U *Slici bez svijeta* Žarko Paić u svom razmatranju kreće od procesa razgradnje slike u umjetnosti 20. stoljeća, počevši od nestanka perspektive pa sve do konačne i potpune nepredmetnosti. Otklanjajući se od promišljanja Alaina Besançona, koja ikonoklazam suvremene umjetnosti ograničavaju na religijsko-umjetničku sferu, na što ga je motivirala organska povezanost Maljeviča i Kandinskog s pravoslavnom tradicijom ruskog ikonocentrizma, Paić ukazuje na antropologijsko-politički i ideološki karakter “zabrane slike” u avangardi. No, u svome razmatranju ide i korak dalje, smještajući ovu pojavu u širi kontekst povijesnog i društvenog razvoja što vodi k

“nestanku karaktera svjetovnosti svijeta koji omogućuje mjesto i prostor umjetnosti u događanju žive povijesti kao umjetnosti svijeta samoga”.

Naime, svijet je taj koji gubi predmetnost, nestajući u virtualiziranim i simulacijskim zonama konstrukcije. Eksperimentalno-inovativni duh moderne znanosti, koja u prvoj polovini 20. st. ima prijelomni karakter obrata dotad prevladavajuće znanstvene paradigme, istoznačan je s avangardnom stalnom potrebom za transgresijom kao hipostazom novoga. Radi se o duhu novog doba, temeljenog na stalno rastućoj brzini, dinamizmu, aktualnosti, neprekidnoj promjeni, a novost je samo kanonsko-dogmatska inačica sekularizirane religije avangarde.

Nestankom mimetičkog modela slikarstva, raspredmećivanjem slike i prekidom s umjetnošću kao onim što bi se još od Platona zvalo prividom privida, avangarda naviješta svijet bez slike i bez-djelovnosti djela u kojem performativna i koncep-

tualna umjetnost više ništa ne prikazuju, nego uprizoruju život u njegovoj procesualnosti, zahtijevajući prostor i vrijeme događaja, što predstavlja i kraj sâme avangardne umjetnosti u njenom ozbiljenju. Od estetike umjetničkog djela avangarda prelazi k estetici događaja, a prostor umjetnosti postaje život u njegovu bivanju i neprekidnoj procesualnosti, gdje se umjetnost realizira u životnosti života sâmog.

Umjetnik tako konstruira svijet iz svog unutar-njeg prostora - vremena mašte, odriješen od oblika koji mu nameću mit i religija, te neopterećen pojmom lijepoga ali i pojmovima izvornosti i autentičnosti u stvaranju nove zbilje. Tako smo u novo doba svjedoci proizvodnje svijeta kao slike.

U doba mediologije - vizualne suverene moći elektronskih slika kao digitalne zbilje - realizirani ikonoklazam suvremene umjetnosti pokazuje se paradoksalno kao apsolutna transparentija slike koja više nema svoje mjesto, vrijeme i svijet, nego postaje društvenom i kulturalnom činjenicom života u medijski proizvedenom svijetu. Suvremena je umjetnost, dakle, medijski određen proizvod, a medijski generirana slika je rekombinacija ili rekonfiguracija virtualne zbilje koja generira nepostojeći svijet iz slike same. Od svijeta bez slike stižemo do slike bez svijeta, s neugodnom slutnjom da se onkraj umjetnosti ne nalazi više, kako autor kaže, ni društvo ni kultura, nego život sâm kao umjetno proizvedeni svijet života.

I tako, umjesto razgovora o kraju umjetnosti time što je život nadomjestio umjetnost, dolazimo do toga da je život sâm postao umjetna/umjetnička slika života, artifična i tehnologijski reproduktivna bez svog iskonskog temelja. Kiborgizacija tijela, biotehnologijska reproduktivnost i biopolitičko redizajniranje svijeta predstavljaju dovršenje ikonoklazma suvremene umjetnosti koja se rastvorila u umjetno stvorenom svijetu slika.

— Silva Kalčić

