

recenzije

oltara, pa tako svojim smještajem i funkcijom potvrđuju veze sa splitskim reljefom, koji se izvorno nalazio u sklopu oltarne pregrade - neizostavnog dijela sakralnog inventara tadašnjih hrvatskih crkava.

Osobito je zanimljiv i značajan skup Fiskovićevih otkrića koja pokazuju kako splitsko-ga vladara valja identificirati s hrvatskim kraljem Petrom Krešimirom IV. (1058. - 1074.). Nakon što je konzultirao relevantne povijesne izvore za jedanaesto stoljeće, autor je reljef smjestio u kontekst velike crkvene reforme, čiji je jedan od najvažnijih ciljeva bilo osamostaljivanje Crkve od svjetovnih vlasti.

Osime kraljeva savezništva s papinstvom, čije je interese na našem tlu zastupao nadbiskup Lovre (utemeljena na uzajamnim interesima države i Crkve), još jedna važna indicija ukazuje da na reljefu iz splitske krstionice valja prepoznati upravo lik Petra Krešimira IV. Riječ je o prikazu toga kralja na njegovu pečatu iz 1069. godine koji je, kako kompozicijski, tako i ikonografski, gotovo identičan prikazu kralja iz splitske krstionice, na što su upozoravali još Karaman i Šišić.

Svoju iscrpnu studiju Fisković zaključuje dovodeći u vezu zagonetni Krešimirov nestanak s hrvatskoga prijestolja sa spomenutim brisanjem natpisa i svitka s njegova reljefa koji se prvotno, prema svemu sudeći, nalazio u sklopu oltarne pregrade solinske Bazilike sv. Petra i Mojsija. Uzrok takvih povijesnih zbivanja moglo je biti Krešimirovo inzistiranje na neovisnosti Hrvatske, što se nije svidalo novome papi Grguru VII. (1073. - 1085.), jer nije odgovaralo njegovoj politici nametanja vazalnih odnosa na koje Krešimir nije pristajao. Zato je on možda, po Grgurovim uputama, bio *uklonjen*, a na njegovo je mjesto uskoro došao DMITAR Zvonimir (1075. - 1089.), neizravni nasljednik prijestolja Trpimirovića kojemu je Rim odmah nametnuo tijesne, vazalne odnose. Vjerojatno je upravo u sklopu priprema za glasovitu Zvonimirovu krunidbu u Bazilici sv. Petra i Mojsija početkom listopada 1075. s Krešimirova reljefa otklesan natpis i svitak, čime se nastojalo izbrisati sjećanje na tog, kako mnogi naši historičari ističu, *najznamenitijeg hrvatskoga*

kralja. Fisković misli da zapuštanje Bazilike sv. Petra i Mojsija započinje već za Zvonimira, što bi onda očitivalo i opći ton njegovih odnosa prema uspomenaма kneževsko - kraljevske dinastije Trpimirovića. Po dolasku Arpadovića na hrvatsko prijestolje, bazilika je posve zapuštena i s vremenom pretvorena u "kamenolom" za građevinske aktivnosti koje su tijekom zrelog srednjeg vijeka poduzimali splitski nadbiskupi. Slična je sudbina zadesila i dio ploča iz oltarne pregrade te crkve koje su iz Solina prenesene u Split u svrhu podizanja krsnog zdenca gradske krstionice, gdje se nalaze i danas.

Čak i u hrvatskim strukovnim krugovima već se više od stotinu godina ponavlja pitanje je li Hrvatska jedanaestog stoljeća doista bila toliko politički samosvojna i samosvijesna te likovno i kulturno zrela sredina da je na njezinu tlu mogao nastati ovako monumentalan mramorni spomenik svjetovnom vladaru. Pitanje je tim važnije uzme li se u obzir kako bi potvrđan odgovor morao rezultirati spoznajom da je riječ o jedinstvenom ostvarenju europske ranoromaničke skulpture.

U potrazi za odgovorom na to i druga srodna pitanja, Fisković je proveo istraživanje temeljitije i obuhvatnije od prethodnika, sabravši svoje rezultate u djelu kojem je dodijeljena Strossmayerova nagrada zasluženno donijela epitet najboljeg znanstveno-izdavačkog pothvata na području humanističkih znanosti u protekloj godini. Iako i ovako temeljita studija neka pitanja i dalje ostavlja otvorenima, Fiskovićev nas je rad bitno približio konačnoj kritičkoj valorizaciji reljefa Petra Krešimira IV. Stoga zbunjuje i čudi što je izdavač tako važan znanstveni rad propustio popratiti barem kraćim sažetkom na nekom od svjetskih jezika, osobito kad je poznato da je, unatoč izuzetnoj likovnoj vrijednosti, Krešimirov reljef u međunarodnim strukovnim krugovima i dosad nerijetko bio previđan ili zaobilazen.

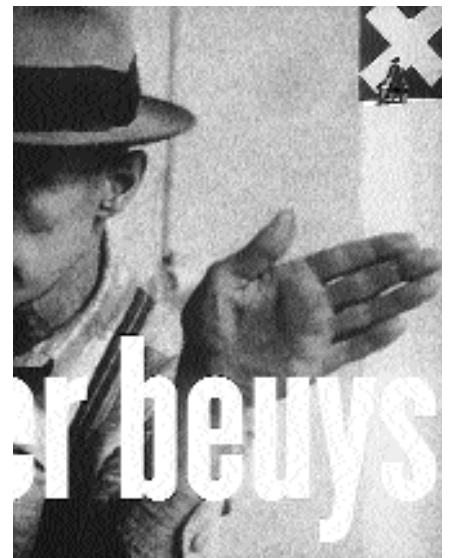
Ako već ne prevodenjem cijele studije, taj bi se propust moglo ispraviti njezinim objavljivanjem u sažetijoj formi, primjerice na engleskom ili njemačkom jeziku, čineći je tako dostupnom i inozemnoj znanstvenoj i kulturnoj javnosti.

dossier beuys

Dossier Beuys

PRIREĐIO: JEŠA DENEGRİ

Biblioteka Fluxus, DAF, Zagreb, 2003.



► Usprkos snažnoj karizmi Josepha Beuysa i utjecaju koji je još za života izvršio na tijek suvremene umjetnosti, kao i opsežnoj literaturi koja je ostala za njim, *Dossier Beuys* prvo je veće hrvatsko izdanje koje mu je posvećeno. Tekstovi o njemu do sada su se pojavljivali u časopisu *Quorum*, a među rijetkim konkretnijim doticajima s njegovim djelom posljednji je bio 1997. godine, kada je u Galeriji Zvonimir priredena izložba Beuysovih djela iz zbirke Lucrezia De Domizio Durini, naslovljena *Znakovi komunikacije*. Tom je prilikom, preuzimajući zadaću prenošenja i širenja Beuysove misli, barunica Durini održala predavanje *Obrana prirode: o drugoj fazi Beuysova djelovanja*.

Četrnaest godina nakon njegove smrti ugledni povjesničar umjetnosti Jerko Denegri sakupio je relevantne tekstove, obuhvaćajući sve faze i oblike njegova stvaralaštva

tumačenjima koja se najčešće kreću između dva polarizirana stava - glorificiranja ili osporavanja. Nepristranih interpretacija bez emotivnog naboja, kada je riječ o Beuysu, gotovo da i nema. Zbirka tekstova opravdano započinje *Biografskim podacima* Götz Adrianija, budući da je umjetnik bio sklon mitologiziranju vlastite povijesti - osobne podatke, osobito one iz ratnog razdoblja (pad aviona 1943. na Krim i boravak među Tatarima) pretvorio je u agens svih budućih akcija. Franz Joseph van der Grinten interpretira crtački dio Beuysova stvaralaštva, vrednujući ga izvan kriterija estetskih imperativa, u ključu cjelokupne Beuysove poetike, kao konkretizaciju misaonosti u predmetnost ("Samo je crtanje proces plastičkog oblikovanja, a crtež plastički rezultat onkraj plastičke ostvarljivosti."). Georg Jappe stavlja naglasak na Beuysovu pedagošku aktivnost, radije nego na atribut proroštva, koji je često osporavao i sam umjetnik, smatrajući ga atavističkim odjekom i videći sebe prvenstveno kao pedagoga, koji na sebe preuzima odgovornu zadaću utjecanja na cjelokupni ljudski razvoj. Postojeći paradoks, koji su Beuysovi kritičari skloni naglašavati, nalazi se u načinu na koji autor kreira umjetnički čin, rabeći simbole i metafore s jedne strane, dok se s druge strane zalaže za neposredan pristup stvarnosti, koju izjednačava s umjetnošću. Achille Bonito Oliva promatra Beuysovo djelovanje u kontekstu povijesti umjetnosti, dovodeći ga u vezu s Duchampom, koji kao građanski umjetnik afirmira aristokratsku vrijednost vlastite samoće, i Kleinom, koji u dinamičko središte transformacije stvarnosti stavlja umjetnika s njegovim ezoteričnim praksama. Uz dvojicu prethodnika, Beuyisa vidi kao "prirodnog heroja" koji želi vratiti jedinstvo, nastojeći objediniti djelovanje u dva smjera: antropologijom "prema dolje" i ezoterijom "prema gore". Germano Celant osvrće se na Beuysovo zanimanje za prirodne znanosti kao na potku za rušenje granice između prirode i kulture u bitci protiv pozitivističkog mišljenja, u čemu se Beuys, u ulozji šamana, identificira sa životinjskim svijetom ("Zec može postići više za politički

razvoj svijesti nego ljudsko biće."). Tekst Caroline Tisdall odnosi se na Beuysove veze i uklapanja u pokret *Fluxus* između 1962. i 1965., ponajviše zbog zajedničkog stava o probijanju granica između umjetnosti i života, ali i sklonosti sličnim načinima izražavanja, u kojima će nezanemarivu ulogu imati i glazbeni, odnosno zvučni elementi. Upravo u vrijeme suradnje s pokretom *Fluxus* Beuys izvodi svoje najznačajnije akcije, poput akcije naslovljene *Šutnja Marcela Duchampa je precijenjena*, kojom izražava reakciju na Duchampov negativan stav prema umjetnicima *Fluxusa*, koji gleda na njih kao na svoje loše epigone. Beuysova kritika ponajviše je usmjerena na Duchampovo tumačenje "antiumjetnosti", u čemu će, za razliku od fluxusovskog poimanja antiumjetnosti, do izražaja doći njezino elitističko povlačenje i prespecijalistička izolacija. U tom razdoblju Beuys je ostvario i performance *Poglavica* u kojem u trajanju od 9 sati u neredovitim intervalima putem mikrofona prenosi svoju poruku umotan u pustenu rolu, na čijim se rubovima nalaze dva mrtva zeca. Uz glasovitu akciju *Kako objasniti slike mrtvome zecu*, u kojoj glavom premazanom medom i zlatnim prahom tumači slike mrtvoj životinji, autorica se osvrće na akciju *Euroazija, 34. stavak Sibirske simfonije*, gdje se uz zeca, sedam štapova, pusteni i masni kut, kao glavni element pojavljuje križ, kao znak podijeljenosti i slabog jedinstva ljudi (ali i životinja) u nepreglednom prostoru koji ih okružuje. Benjamin H. D. Buchloh ("*Beuys, sumrak idola* - uvodne bilješke za kritiku") postavlja pitanje proširenosti Beuysova društvenog obožavanja. S izrazito negativnim stavom njegov magnetizam tumači kao rezultat psihičkog prijenosa nesvjesnih procesa "na rubu duševnog zdravlja" na "zombijevsko postojanje njegovih sljedbenika". U negativnim određenjima Beuysove uloge i utjecaja ponovno su prisutne usporedbe s Duchampom, čiju preciznost *ready madea*, prema Buchlochovu viđenju, Beuys razvodnjava i rasplinjuje, interpretirajući njegov jezik, koji svoj ekvivalent pronalazi u subjektivizmu, kao estetski konzervativan, a

njegove političke stavove retrogradnima i reakcionarnima. Pozitivan stav Donalda Kuspita (Beuys: mast, pust i alkemija) prema Beuysovoj zamisli o preoblikovanju života putem umjetnosti na kraju teksta izvrće se u kritiku o stvaranju kulta ličnosti, koja će prema Kuspitovu mišljenju umjetnost dovesti u slijepu ulicu, budući da namjesto stvaranja umjetnosti Beuys postaje, kako tumači Kuspit, zaokupljen stvaranjem mita o samom sebi. U tekstu Klaus Honnafa sučeljene su dvije suprotstavljene kulture - njemačka (europska) i američka. U djelovanju dvaju umjetnika - Andyja Warhola i Josepha Beuyisa, koji su utjecali na cjelokupni tijek suvremene umjetnosti, Klaus Honeff ne samo da pronalazi zajednički nazivnik u radu na proširenom pojmu umjetnosti, nego i na sublimaciji negativnih strana kultura unutar kojih djeluju. Dok Warhol, kao pravi postmodernistički umjetnik, neutralizira stvarnost svojim superslikama, sudjelujući s neskrivenim užitkom u "rabljenoj zbilji što se sastoji od masovno proizvedenih sastojaka stvorenih od tehnoloških medija i jednostavnih formula potrošačkog društva", Beuys će je pokušati prodramati na suprotan način - upečatljivim protuslikama.

U polazišnim postavkama za stvaranje protuslika, nezanemariv trag ostavit će antropozofska izlaganja Rudolfa Steinera, o čemu svjedoči tekst Sigrun Paas *Joseph Beuys i Rudolf Steiner - Steinerova antropozofska izlaganja kao izvor nadahnuća*. Kao jedan od predmeta koji se neposredno odnose na vezu s antropozofijom, navodi se Beuysova *Intuicijska kutija*, čije se tumačenje povezuje s rozekrucijanskom metodom prodiranja u postojeći paralelizam nekoliko svjetova: elementarni, mentalni i viši svijet - svijet istinske intuicije. Osim uspostavljanja kontakta s nadzemaljskim dijelom čovjekova bića, nezanemarivi su aspekti povezani uz svojstva materijala kojima se Beuys učestalo služi u svojem radu, na što, primjerice, upućuje Alain Borer, analizirajući (najčešće neugodne) mirise koji se pojavljuju u Beuysovima akcijama, dok Harald Szeemann obrazlaže toplinske i provodničke

aspekte Beuysovih pomagala, u gotovo religioznoj funkciji (povezivanje s "glavnom stanicom") nadvladavanja hladnoće kao suvremene boljke tehnicistički i pragmatički usmjerene individue.

Uz dvadesetak tekstova, na kraju knjige sabrani su razgovori, u kojima sam umjetnik iscrpno argumentira svoje umjetničke i političke stavove (ukoliko je među njima moguće povući razdjelnicu), budući da u umjetnosti vidi "snagu koja, kad prijede iz geste u akciju, kako bi se stavila na raspolaganje čovjeku, može postati revolucionarnom". Usprkos činjenici da se njegova poimanja u galopirajućim procesima globalizacije sve više doimaju utopijskim jurišom na vjetrenjače, "lekcija Beuys" teško se zaboravlja, o čemu svjedoče brojni odjeci koje neprekidno u čitavom svijetu ostavlja za sobom među umjetnicima svih generacija. *Dossier Beuys* predstavlja još jedan izuzetan pothvat zaštite sjećanja.

→ Iva R. Janković

meštrović u engleskoj

ELIZABETH CLEGG

Meštrović, England and the Great War

The Burlington Magazine, 144, prosinac 2002.,

740.-751.

▶ Hrvatska povijest umjetnosti i njeni protagonisti na margini su zanimanja stranih stručnjaka pa nerijetko osobnim iskustvima svjedočimo o velikoj praznini, terri incogniti, na spomen da dolazimo iz ovih krajeva. Uvijek iznova moramo nastojati rasvijetliti kolegama predrasude i fame o ex-Jugoslaviji, Centralnoj Europi, Balkanu i Mediteranu... Stoga s velikim zanimanjem pratim rad dr. Elizabeth Clegg, koja se iznimnom upornošću i istraživačkom znatiželjom probija ovim našim terenom - priznajmo da baš nismo podastrijeli svijetu svoju povijest umjetnosti nizom pregleda i umjetničkih monografija, i još k tome na stranim jezicima.

Engleska povjesničarka umjetnosti Elizabeth Clegg svladala je hrvatski kako bi mo-

gla istraživati po muzejima i arhivima, a rezultat jednog takvog iscrpnog rada opsežan je članak *Meštrović, England and the Great War*, objavljen u uglednom časopisu *The Burlington Magazine* u prosincu 2002. godine. Veze Meštrovića i Engleske E. Clegg pronalazi još 1906. godine, kada je izlagao na Svjetskoj izložbi u Londonu, u okviru austrijskog dijela izložbe - u dalmatinskoj sekciji, održanoj u Earl's Court-u. Autorica potom iscrpno analizira okolnosti koje su rezultirale velikom izložbom Meštrovićevih radova ratne 1915. godine u znamenitom Victoria & Albert muzeju.

Zanimanje Engleza za Ivana Meštrovića počelo je na Internacionalnoj izložbi u Rimu 1911. na kojoj dobiva Prvu nagradu za kiparstvo. Najranije kontakte s umjetnikom ostvario je engleski slikar John Lavery, koji je također izlagao na rimskoj izložbi. O Meštrovićevu rimskom uspjehu za *Manchester Guardian* izvještava James Bone, a taj tekst pobuđuje znatiželju Ernesta Collingsa, koji se zanimao isključivo za slavensku umjetnost i nove pojave na području skulpture. Charles Aitken, tadašnji direktor Tate galerije, po prvi puta objavljuje članak o Meštroviću u *The Burlington Magazine*

