

plinu ili teorijsku formaciju, već uz složene odnose podudarnosti, razlike i raskola, odnosno šire područje 'kulturoloških studija'. Drugi je model mape s indeksima, kako je on bio formuliran u radu grupe *Art & Language* u kojem su locirane, opisivane i tumačene fragmentirane pojavnosti i pojmovnosti kasnomodernističke i postmoderne kulture i umjetnosti, a zatim povezivane abecednim redom, što omogućava izravno intertekstualno i interaktivno (termin Julije Kristeve) čitanje. Dakako, tu je i utjecaj koncepcije knjige Deleuzea i Guattaria, izveden iz njihove teorije rizome (antigenealogija, mnoštvo točaka koje su u međusobnom odnosu). Treći je model performativne teorije kao model operativnog kretanja kroz različite teorijske sustave i pokretanja označiteljskih mehanizama umjetnosti i kulture. Jednom riječju, Šuvaković se ne drži paradigme znanosti koja ima linearnu strukturu i nastoji postati dominantnom (univerzalističkom), već se drži njene nomadske strane koju karakterizira stalno kretanje, bez zaposjedanja 'teritorija' (područja moći i vladanja), 'geografska karta' bez središta, otvorena mreža.

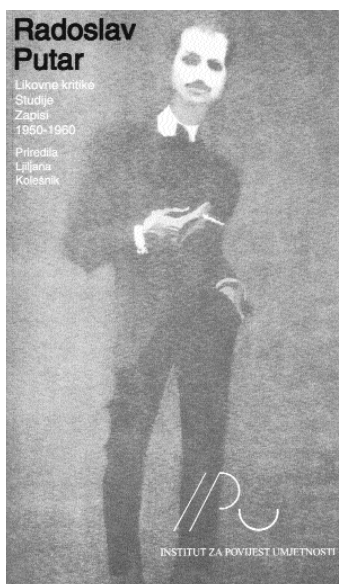
U tom se poslu Miško Šuvaković suvereno kretao - ali, kako kaže sam autor, "umjetnost je lukava zver i lov verovatno još nije završen. Ono što ne znam jest ko koga lovi, da li ja umetnost ili umetnost mene".

Sonja Briski Uzelac

precizan analitičar i borac za nove vrijednosti

Radoslav Putar - Likovne kritike, studije, zapisi 1950-1960.

PRIREDILA: LJILJANA KOLEŠNIK
Institut povijesti umjetnosti, Zagreb 1998.



▶ Umjetnička se kritika rijetko kad pojavljuje kao predmet istraživanja kojemu se pridaje posebna pozornost, čemu je najčešći uzrok njezino mjesto na razmeđu - povijesti književnosti i povijesti umjetnosti, pa najčešće "igra ulogu siromašne rođakinje prve discipline ili pomoćne znanosti drugoj."¹ Pa iako se često i prihvaća kao disciplina na razmeđu, ne poriče joj se uloga posebnog jezika o umjetničkom djelu koji nije samo običan pratilac djela, već jedna etapa u njegovoj proizvodnji. Predstavlja, dakle, nezaobilaznu sastavnicu koja pomaže stvaranju diskursa o umjetnosti, kariku u lancu između ustanove muzeja, znanosti, države, tj. onih elemenata društvenog dogovora koji osiguravaju status umjetničkoga djela.

U određivanju njezina mjesta u lancu umjetničke proizvodnje pojam "umjetni-

koga polja"² definiran je kao prostor neprestanih borbi za prevladavajući položaj i strukturalne promjene. Spor je to u kojemu se bitka za dominaciju na kraju neminovno izvrće u logiku ekonomije. Stoga promatrane s vremenskim odmakom, kad je većina umjetnika koji su predmet njezina interesa već postao dijelom etablirane struje ili usustavljene povijesti umjetnosti, najzanimljivijom se čini upravo rekonstrukcija "umjetničkoga polja" u vremenu u kojemu je nastajala. Nameće se usporedba Radovana Ivančevića iz uvodnog dijela knjige, gdje se kritički diskurs uspoređuje s "brodicom koja se drukčije ponaša u gorskoj brzici no kad se sretno spusti u širok nizinski tijek". Pokušaj rekonstrukcije "umjetničkoga polja" vremena kada je nastajala kritika Radoslava Putara izložen je uvodnim tekstovima bez kojih zapravo i nije moguće zamisliti ovo izdanje, budući da oni omogućavaju razumijevanje uloge Radoslava Putara kao jednog od glavnih protagonista u bitkama za napredna i inovativna umjetnička strujanja. U poglavlju "Radoslav Putar - kritičar i kroničar" Ljiljana Kolešnik opisuje dominantnu klimu 50-tih godina, razdoblje kada se soc-realizam smatrao jedinim opravdanim idiomom, dok je zakašnjelo nicanje pojava drugačijega predznaka promatrano s negodovanjem i strahom od narušavanja uspostavljenog poretka. O tome svjedoče i dvije činjenice iz Putarova životopisa - prisilno napuštanje Odsjeka za povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu i apel članova ULUH-a 1955. godine kojim se zahtijeva da se likovni kritičari poput Putara i Bašičevića "odstrane iz javnosti".

U širokom spektru Putarovih interesa od afirmacije naive do *novih tendencija*, kao konstanta koja se provlači svim razdobljima, ali i osnovni pokretački motiv, izdvaja se zalaganje za sve oblike umjetničkog govora koji su izlazili iz "bedema realističke tvrdave". Putar će tako stati u obranu napadanog slikarstva Antuna Motike, dok u ranom opusu Stančića i Vanište, unatoč klasičnim likovnim sredstvima neće vidjeti osvježeneje realističkom izrazu nego novo kretanje "u pravcu stvaranja likovnog znaka umjesto sentimentalne reprodukcije". Praćenje na-

prednih struja u to se doba osobito očitivalo tekstovima u kojima je ustao u obranu apstrakcije kao novog i legitimnog jezika suvremene umjetnosti, podršci pojave Exata neposredno nakon njegova osnivanja, dok će početkom 60-tih osobno sudjelovati u osnivanju pokreta *novih tendencija*.

Osim sagledavanja značaja Radoslava Putara u povijesnom kontekstu, u što je moguće dobiti uvid tekstovima uvoda, osobito onom Ljiljane Kolečnik, iščitavanje samih Putarovih tekstova izvan konteksta vremena neće biti nezanimljivo. Možda je glavni razlog tomu neobična živost Putarova stila, gotovo bi se moglo reći uživiljenost u dinamičke procese umjetničkoga stvaranja.

U svom uvodnom tekstu Tonko Maroević Putarovo je pisanje odredio kao diskurs "bez čvršćeg filozofskoga uporišta i bez virtuozičnosti književne formulacije..." ističući pak u njemu analitičku istančanost koja počiva na "svijesti o strogoj ulančanosti i morfološkoj isprepletenosti svih plastičkih (optičkih, vizualnih) fenomena". No, u obzir treba uzeti činjenicu da su Putarove kritike najčešće pisane za medij dnevnih novina u kojima se pristupačnost i jednostavnost podrazumijevaju kao prednost, ako ne već i kao uvjet. Unatoč tomu što načinom pisanja zadovoljava zahtjeve medija, očigledno je da Putar barata strukovnim metodološkim aparatom i da poznaje događanja na globalnom planu likovne scene, pa bi jedan od načina pristupa ovoj knjizi mogao biti i pokušaj rekonstrukcije podloge na kojoj su nastajali Putarovi tekstovi.

Ako u sustavu stvaratelj-djelo-primatelj kritičar može zauzeti mjesto između djela i primatelja i/ili između stvaratelja i djela, čini se da je u Putarovu slučaju veći naglasak na ovom drugom aspektu. Minuciozna analiza predstavlja zapravo proces dekodiranja - uživiljavanje u stvaralačke procese. Na taj se način uspostavljaju kodovi koji omogućavaju govor o umjetničkom djelu kao mogućnost posredovanja između autora i recipijenata. Prihvatanjem teze da umjetničko djelo nema svoj konačni smisao, a na putu do smisla pomaže mu djelatnost kritičara, ono što plijeni pozornost upravo su precizna analitičnost (koja nikad neće zastraniti u dosadnu faktografiju), jasnoća, hrabro, no najčešće odmjereno iznošenje vrjednosnih

sudova kojima se izbjegava crno-bijela tehnika. Analiza postaje dinamično tkanje kojim, verbalizacijom, Putar nastoji, osvrćući se na pojedinačne radove, prodrijeti u same procese umjetničke kreacije.

Tako će, primjerice, u tekstu *Doživljaj Amerike. Uz izložbu slika Ede Murtića* 1953. godine u Salonu ULUH-a, analizirajući sliku *Brooklinski most zapaziti* jasnoću vizije, pouzdanu kompoziciju i sigurnost u izvedbi, kao i povezanost kompozicije i jedinstveni ton, dok već uz sljedeću sliku primjećuje: "Intenzitet emocije autora je svakako porastao, ali je u gotovo istoj mjeri opala i moć tehničkog svladavanja organizacije površine djela. "Putar se, iako smjelo ukazuje na protagoniste novih strujanja, najčešće neće zadovoljiti nekom općom ocjenom, nego će unutar pojedinih ciklusa nastojati ukazati na "dobra mjesta" ili propuste. U jednom od prvih nastupa Ive Gattina (1956.) uglavnom kritizira figuralne nadrealistične kompozicije, no u Gattinu nazire veliki umjetnički potencijal, što će se potvrditi već sljedeće godine kad je uz njegove prve enformelističke radove zapisao: "...ova izložba znači jedan od najhrabrijih prodora preko međa poznatih standarda."

Bez obzira što se neki njegovi stavovi prema umjetnicima, kao što su, primjerice, Edo Murtić ili Jerolim Miše, smatraju pogrešnim, iz današnje se perspektive čini zanimljivim upravo pokušaj strpljive i argumentirane analitičnosti koja će, usprkos povremenim subjektivnim ocjenama, rijetko kad zastraniti u gromoglasno kritizerstvo, jednako kao što nikad neće zapasti u nekritične hvalospjeve tako često praćene povijenim poetiziranim tonovima.

Kritičarska strelica nije zaobišla ni neke druge umjetnike prema kojima Putar gaji znatno veću simpatiju nego prema Murtiću ili Mišeu, kao što je primjerice Valerije Michieli, za kojega će, uz pohvale i prepoznavanja osebujene iskrenosti u izrazu, iznenada primijetiti kako je "...oblikovanje u materijalu toliko podređeno nesuzdržanoj potrebi priopćavanja sadržaja da nedostaje sredstava za realizaciju plastično živih i samostalnih volumena." Ili, kad piše o Vidoviću kojemu će odreći epitet genijalnosti, ali ne i kvalitetu: "Taj se opus ne može

nazvati velikim, genijalnim slikarstvom.... Ali sagledamo li taj opus u cjelini, od ranih početaka, do kasnih, prezrelih plodova slikarstva, onda mu valja priznati vrlo organski rast i neobičnu životnost." Nabranje sličnih primjera moglo bi se nastaviti - npr. analiza grupe *Zemlja*, koju, iako ga od njezine pojave dijeli vremenska udaljenost, sagledava jednako kritički. Kao primjeri u kojima dolazi do izražaja neobični smisao za psihološko pronicanje u osobnost pojedinih autora mogli bi se uzeti i njegovi najčešće ističani osvrti na pojedine kiparske opuse, među kojima je zanimljivo obratiti pozornost na neka zapažanja o radovima sa samih kiparskih početaka Ivana Kožarića, primjernih i na njegove kasnije radove, kao konstanta kreativnih procesa.

Usprkos tomu (ili možda baš zbog toga) što danas umjetnička kritika nastaje nesigurno se oslanjajući na mnoge pomoćne znanosti, u vremenu s tako puno izbornih sloboda često gubi čvrsta uporišta, zbirka tekstova Radoslava Putara predstavlja zanimljivo štivo. Precizna analitičnost, jasnoća i spretnost u formuliranju stavova neke su od njezinih temeljnih osobina zbog kojih se ova knjiga može shvatiti i kao uzoran primjerak na području dnevne umjetničke kritike.

Iva R. Janković

¹ Piotr Juszkiewicz, *Semiotička ekonomija i stremljenje vlastitom jeziku* (61/62, 1999.)

² Za bolji uvid u pojam "umjetničko polje" vidi: Pierre Bourdieu, *The market of simbol goods* (Poetics, 1985.)

Pierre Bourdieu, *The Field of cultural Production or the economic World reversed* (Poetics, 1983.)