

pozera koji – gle! – sa lakiranih stranica revija silaze na ulice. Glamour zanosi, atraktivni ideali fasciniraju i ni na šta ne obvezuju.

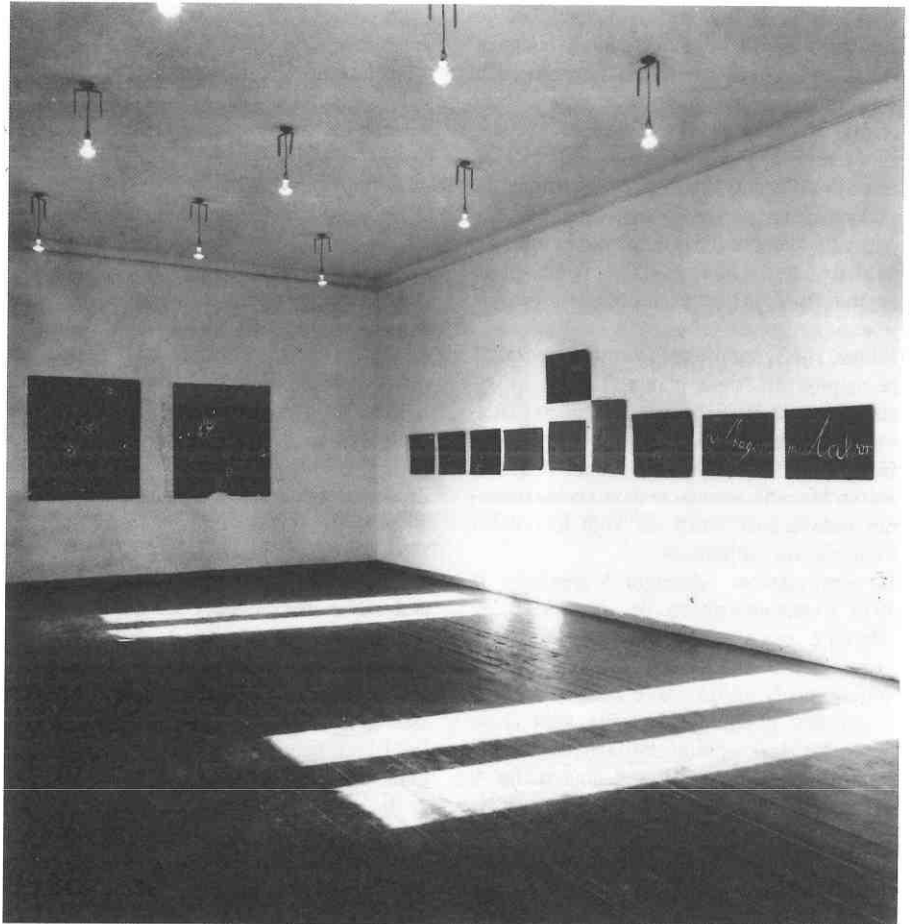
Koristeći se nepresušnim potencijalom figurativnog, njegovom rječitošću, Vorih u slikarskom mediju prerađuje isfabriciranu ikonografiju mode suvremenog življenja.

Slika brzo i zato se služi akrilnim bojama, a formati slika dimenzijama su primjereni i temi i ekspresiji na kojoj on temelji svoj izraz. Figure su često istaknute u prednjem planu, i to u pozama kojima ispisuje lako prepoznatljive fraze. Na razini tih fraza figure, banalne i proste, povratno djeluju na vlastito izvorište nudeći se i provocirajući, mameći i razobličujući. Kričavi akordi boja, nakon tiših skala u kompozicijama koje odlikuju mnogi kontrasti, likovni su nosioci provokacija u kojima treba vidjeti smiono balansiranje po rubu između umjetničkog i kičerskog. Plastično i prostorno u slici tretira Vorih tonski sa značajki razrađenim tamnim i svijetlim partijama, čemu kao osnova prethodi jasan crtež. Tako postiže kolorističke i svjetlosne kontraste kojima svjesno ide za efektom, težeći povećanoj ekspresiji u pristupu temi. Boje kojima svoje emocije prenosi na platno neonskog su intenziteta, pri čemu on poseže i za fluorescentnim pigmentom.

Slikarov pristup temi osviješten je i kritički, no iako se može nazreti neka subverzivnost u njegovom slikarstvu, on ipak ne želi biti i angažiran, već nastoji uspostaviti komunikacioni kanal sa svojom okolinom revalorizirajući novonastalu vizualnost.

Ležernost pak, kojom Vorih poseže za povijesnim iskustvom ekspresionizma i donekle pop-art tematike, omogućuje mu novostečena pozicija slikarstva od početka ovog decenija, od koje bilježi individualan pomak vrijeđan pažnje i ukazuje na opća umjetnička kretanja u drugoj polovici osamdesetih godina. Nakon prve generacije novih slikara, sada mahom raseljene i zato nedjelotvorne na domaćem likovnom prostoru, Vorih znači osvježenje za naše suvremeno slikarstvo osobnim pristupom figuralnoj tematici i izlaženjem iz čisto likovnih okvira slikarstva.

Nenad Vorih rođen je 1963. godine u Zagrebu, a diplomirao na ALU 1987. godine u klasi prof. Ferdinanda Kulmera.



## Goran Tomčić Mangelos

Zbog značenja jednog djela, proizišlog iz pročišćenog prisustvovanja kao produkta želje za neprisustvovanjem, stvaranog od 1941. do 1987, u Galeriji proširenih medija otvorena je 18. II 1988. izložba i održan okrugli stol o Dimitriju Bašičeviću Mangelosu, povjesničaru umjetnosti i umjetniku, što su ga organizirali umjetnikov prijatelj i znanci pod vodstvom Mladena Stilinovića.

Prvi referent okruglog stola, Ješa Denegri, referirajući o Bašičeviću kao kritičaru, istakao je postojanje »dvaju lica«, »javne« i »privatne« strane jedne ličnosti, dvaju segmenata jednog stava prema životu (čitaj umjetnosti) koji se međusobno nadopunjuju.

Školovan za povjesničara umjetnosti u Beču (1942–1944) i Zagrebu (1945–1949), Bašičević se konfrontiranih pedesetih, u »vremenu rasstrojenom ideologijom«, razvija u lucidnog

kritičara koji, zajedno s Putarom, s pozicija »druge linije« piše o »prezrenim buržujkim umjetnicima«, slovenskim impresionistima, Hermanu, Vidoviću, Tartagli i Lubardi, kao i o »bauku apstrakcije« izazvanom skupinom »Exat 51« čije stavove zastupa tekstom o jeziku apstrakcije.

Od 1952. do 1956. osniva i vodi Galeriju primitivne umjetnosti, izdaje monografije o Viriusu i Generaliću, a 1956/7. zaokupljen je Steinerom i Šumanovićem, organizira prvu retrospektivnu izložbu Milana Steinera i brani doktorsku disertaciju o Savi Šumanoviću koja 1960. izlazi u skraćenom obliku kao prva monografija o tom umjetniku. Razočaran navom, šezdesetih godina djeluje kao kustos Gradske galerije, surađuje u Novim tendencijama, član je redakcije časopisa »Bit international« i »Spot«, a sedamdesetih kao voditelj CEFFT-a zastupa medij fotografije kao oblik funkcionalnog mišljenja u umjetnosti. Paralelno s Bašičevićem kritičarem, okružen tišinom, razvija se Mangelos umjetnik.

»Najlepše je ne biti prisutan«, maksima je koju najčešće u svojim knjigama, rađenim za »sferu privatnosti«, za privatnost iz koje i u kojoj će jedino moći djelovati, zapisuje Mangelos.

Izložene slike, monokromne plohe, najčešće crne, sa slovima geometriziranim u forme, ili s tekstovima ispisanim »primarnim pokretom« crvenom, zlatnom ili bijelom bojom, upućuju na destruktivan, noartistički karakter: »Sliku negirati čineći je od reči, reč negirati slikajući je.«

Naime, riječi, »antifone« i »nostories« ispisane na plohamu (drva, platna, kartoni...) postaju osnovni plastički znaci, a ujedno i sadržaj, čitljiv kao misao.

Govoreći o slikarstvu Mangelosa autor izložbe, Antun Maračić, istakao je da je većina izloženih radova znak smrti »iz koje je potekla Mangelosova umjetnost«.

U samozadanoj »desetipitu Mangelosa« iz 1949. (»metamorphosis de mangelos«) on određuje svoju biografiju kao umjetnički proces koji se ciklički mijenja svakih sedam godina, pri čemu tekstovne i slikovne forme imaju kao najvažnije izvorište smrt, koju Mangelos kao »homo instinctivus« trajno proživljava, pa tako deset godina ranije, u »Šidskom manifestu«, određuje vrijeme svoje smrti.

Smrti je Mangelos počeo bilježiti 1941. četvrtastim mrljama crne boje između redaka na listovima bilježnica označujući tako grobove svojih bližnjih koji su nestajali u ratu. Nakon rata anonimne grobove u svojim bilježnicama imenuje pejzažima rata (paysage de la guerre) i pejzažima smrti (paysage de la mort), a otkrićem tavanskih školskih pločica prelazi u sferu »tabulae rasae« na kojima slikovno opredmećuje riječi. Evociranjem forme dačkih zadaća i pločica započinje Mangelos kasnih četrdesetih, na crno prebojenim publikacijama i katalozima, vodoravno ispresijecanim crvenim crtama, bijelom temperom ispisivati »antipoeziju«: »antifone« (»zaumne« pjesme) i »nostories« (nefabularne priče), svoju enciklopediju smrti i stav prema životu.

O Mangelosovu umjetničkom djelu u formi knjige referirala je Branka Stipančić dajući prikaz sadržaja i načina izrade djela koja u sebi sadrže karakter manuskripta.

Knjige se sadržajno mogu podijeliti na dvije faze, na raniju u kojoj prevladava svijest o smrti izražena »antipjesničkim« sredstvima »magičke zvučnosti« (mutabor, urašimatura) i kasniju gdje više dolazi do izražaja polemiziranje s filozofskim, ideološkim i umjetničkim stavovima.

Osim pločica i knjiga komponente Mangelosova stvaralaštva čine filozofsko-estetski spisi, papiri (»poštovani družo marks«, »estetika«) i globusi nastali formalno kao nastavak pejzaža, a sadržajno kao metaforička kritika umjetničkih i društvenih previranja (»Paysages of Al Capone«).

O Mangelosovim filozofskim razmišljanjima referirao je Vlado Martek (odnos prema Hegelu, Kantu, Marxu), a o rječniku i jeziku Darko Šimičić. Za leksik nekih »antifona« on porijeklo nalazi u Mangelosovu šidskom razdoblju, te navodi i komentira ready-made riječi (tako je Jovan Vukohod doslovan prijevod Jochana Wolfganga Goethea) i novokovanice (Tergoran je skraćena imena i prezimena Gorana Trbuljaka).

Zbirke »antipoezije« Mangelos je izdao 1959. u vlastitoj nakladi s ilustracijama Skurjenog i 1964. u Piceljevoj ediciji »a«.

Egzistencijalni stav »ja non« što ga Mangelos zapisuje u »les paysages des mots« iz 1957. manifestira se u projektu o »nepostojećem« broju časopisa Gorgone, kao i u »retrospektivi od jedne izložene slike« priređenoj 1981. u Galeriji proširenih medija.

Pred kraj života Mangelos je, potaknut duhom vremena, odškrinuo vrata »sfere privatnosti«, a ovoj sredini preostaje da uoči njegovu poziciju protagonista avangarde, kako je to, aludirajući na izvanvremensko u suvremenoj umjetnosti, uočio Želimir Košćević. U tom je smislu ovaj okrugli stol, prikupljenom bio-bibliografskom građom, načinio veliki korak.

Do tada se »Paysage of Al Capone« rotira u Muzeju moderne umjetnosti u Mönchengladbachu, u društvu Kleina.

Ješa Denegri

## Marina Abramović / Ulay – Ulay / Marina Abramović: Veliki Hod

Pod okriljem suvremene umjetnosti, pogotovo unutar onog njezina radikalnog krila u kojem se u jedno stapaju umjetničko i životno, odigrali su se mnogi i različiti događaji, akcije, postupci o kojima se mogu pričati duge i čudesne pripovijesti, bliske, dakako, samo onima koji u takve pripovijesti žele bez ikakva sustezanja povjerovati. Tako se u nevelikom krugu tih koji vjeruju takvim pričama, a koji su uz to imali priliku pratiti što se zbiva u radu Marine Abramović i Ulaya, moglo prije nekoliko godina saznati za jednu zaista neobičnu, gotovo nevjerovatnu umjetničku/životnu namjeru: da ti umjetnici pripremaju pothvat koji bi imao daleko natkriliti sve njihove dotadašnje i prethodne; konkretno, pripremaju se na *Veliki Hod* Kineskim zidom: Marina će krenuti s jedne a Ulay s druge krajnje točke Zida, a cilj im je susret negdje otprilike na sredini toga nesagledivog i za uobičajene ljudske snage gotovo nesavladivog puta. Priča se činila toliko nestvarnom da su Marina i Ulay dobro znali kako se samo na priči nipošto ne smiju zaustaviti: imperativ je tu zamisao provesti u djelo, a tek tada bit će razloga govoriti ne samo o smislu fizičkog napora nego prije svega o značenju duhovnog udjela uključenog u ostvarenje pothvata. Napokon, poslije mnogih i dugih priprema, nakon raznih neprovjerenih glasina, stigla je vijest da je namjera dvoje umjetnika uistinu ostvarena: u toku više od četiri mjeseca neprekidnog kretanja, poslije stotina i stotina priređenih kilometara, *Veliki Hod* je obavljen, Zid je savlada i osvojen. U rujnu 1988. Marina Abramović je nakon gotovo deset godina opet boravila u Beogradu i, sudjelujući na Performans susretu u Studentskom kulturnom centru, predstavila taj svoj i Ulayjev pothvat predavanjem i projekcijom mnoštva dijapozitiva, na temelju čega je bilo moguće makar približno dokučiti što su oni tim projektom htjeli, što su realizacijom toga projekta postigli.

U prvi mah moglo bi se učiniti da je ovdje riječ o nekom naporu što se želi upisati u knjigu dotle neostvarenih podviga, uči među neobične svjetske rekorde o kojima će prvi izvještavati masovni mediji. No onima koji razumiju jezik i postupke »proširenog pojma umjetnosti«, uz to još i onima koji su bili upućeni