

»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 družje 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

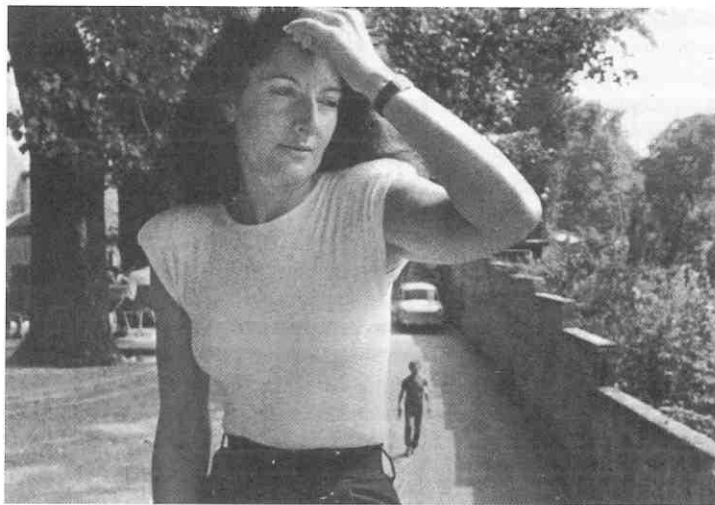
Pod okriljem suvremene umjetnosti, pogotovo unutar onog njezina radikalnog krila u kojem se u jedno stapaju umjetničko i životno, odigrali su se mnogi i različiti događaji, akcije, postupci o kojima se mogu pričati duge i čudesne pripovijesti, bliske, dakako, samo onima koji u takve pripovijesti žele 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

u prehodne nastupe ovog autorskog para, sasvim je jasno da je riječ o svojevrsno artikuliranoj umjetničkoj operaciji, dakle o operaciji koja posjeduje sve konstitutivne – iako valja priznati i vrlo specifične – osobine »umjetničkosti«. Gledan izvana, *Veliki Hod* fizička je radnja na rubu mogućnosti izvršenja, no sagledan iznutra, iz pobuda dvoje autora, iz onoga što je u tu pobudu uključeno, iz svega što se pri realizaciji te pobude podrazumijevalo, nema dvojbe da je posrijedi čin koji znači kvintesenciju, vrhunac, zaključni stadij niza radnji što su tome činu prethodile, i što su prema njemu gotovo neizbježno vodile.

Da bi se, dakle, bolje shvatilo u kakav se kontekst zbivanja uključuje projekt *Velikog Hoda*, valja ovdje otvoriti zgradu i sasvim ukratko sjetiti se prethodnih radnji Marine Abramović i Ulaya; još dalje, sjetiti se Marinina rada dok je samostalno djelovala u Beogradu. Ona je, naime, pripadala krugu autora koji su na početku sedamdesetih godina u svojoj sredini pokrenuli atmosferu »nove umjetničke prakse«, »umjetnosti ponašanja«, drugim riječima, primjenjivali su načine izražavanja mimo završnog umjetničkog predmeta, izražavanja tijelom umjetnika, njegovim akcijama u realnom vremenu i prostoru. U tom duhu Marina Abramović obavila je ciklus performansa pod skupnim nazivom *Ritam*, započevši taj niz nastupom u Edinburgu 1973, a nastavivši ga u toku 1974/75. u Rimu, Beogradu, Zagrebu, Milanu i Napulju. Uvijek drukčijeg scenarija odvijanja radnje, ti nastupi imaju jednu zajedničku nit-vodilju: izravno sudjelovanje umjetnice u središtu zbivanja, bavljenje vlastitim tijelom, s tim što u tim zbivanjima i u tome bavljenju ima zahvata otvorene, povremeno čak i vrlo opasne samoagresije. Umjetnica, naime, bira i sama određuje polazišta radnje i instrumente njezina izvršenja (upotreba hladnog i vatrenog oružja, vatre, medikamenata štetnih po zdrav organizam), ali u toku te radnje dopušta uvođenje nepredvidenih okolnosti što je mogu odvesti, a to se često i događalo, na rub opasnosti po njezino fizičko i psihičko stanje, čak i po sam život. A svi su ti performansi izvođeni s jednim temeljnim uvjerenjem: da se umjetnost – kako je tada shvaćala Marina Abramović – uvijek mora stvarati s potpunim unošenjem sebe, da uvijek i u svakoj prilici treba ići do krajnjih granica, da se pozivu umjetnika treba predavati bez ostatka.

Kada se tako odlučno ide do krajnosti, kraju se brzo stigne: ciklus *Ritmova* morao se naglo okončati, prekinut je 1975. kad Marina Abramović izvodi tri svoja posljednja samostalna



performansa, *Oslobađanje tijela, Oslobađanje glasa, Oslobađanje memorije*. Iste godine u Amsterdamu Marina susreće njemačkog umjetnika Ulay (Uwe Laysiepen), i nakon tog susreta, »zapisanog u zvijezdama« (uslijed zapanjujućih podudarnosti njihovih horoskopskih znakova), oni odlučuju umjetnički rad nastaviti zajedno, djelovanjem u paru, u potpunom i što je moguće skladnijem usuglašavanju uloga i udjela. Od trenutka te odluke više neće postojati Marina Abramović i Ulay kao zasebne umjetničke osobe nego kao jedno umjetničko tijelo koje će se zbog krajnjeg uvažavanja ravnopravnog sudioništva oboje autora od sada ispravno imenovati i potpisivati: *Marina Abramović / Ulay – Ulay / Marina Abramović*.

S tom zajednicom počinje djelovati jedna od najneobičnijih autorskih pojava na međunarodnoj umjetničkoj sceni druge polovice sedamdesetih godina: poslije njihova prvog nastupa na Venecijanskom bijenalu 1976. (u sekciji *Attualità Internazionali*) s performansom *Relation in Space*, uslijedit će niz njihovih sudjelovanja na priredbama poput Documenta u Kaselu, Bijenala mladih u Parizu, u galerijama i muzejima Bologne, Liègea, Beča, Geneve, Amsterdamu, New Yorku, Sidneyu... O krajnjem cilju, o smislu i značenju umjetničkih namjera toga autorskog para Marina će reći: »Želeli smo da iskušamo sve moguće aspekte odnosa muškog i ženskog principa, podjednako u radovima koji izazivaju veliki fizički napor, kao i onima koji oslobađaju statičnu energiju... Ulay u naš rad unosi muški a ja ženski princip. A kako se razvija jedna ideja, tu već ne postoji granica; gde je jedna ideja njegova ili moja, to više ne znamo, to više nije bitno. Sve je to stopljeno u jedinstvo uslovljeno samim životom.« U skladu s tim načelima, sažetim još i u njihovu radnom manifestu *Art Vital*, taj je autorski par u toku višegodišnje gotovo svakodnevne aktivnosti, i još više od toga, u toku njihova svakodnevnog životnog saučesništva, prošao dvama velikim ciklusima i cjelinama performansa (onim dinamičnim, s nazivom *Relation Work*, do 1980, i statičnim, s nazivom *Night-sea Crossing*, poslije 1980), da bi nakon svih tih iskustava, svih tih doživljaja, sa spoznajama što ih je praktično nemoguće sabrati u granice pisanog teksta, napokon s ambicijama prema kojima su željeli nadići sve svoje dotad postignute domete, a poslije dugih i temeljnih podjednako fizičkih kao i duhovnih priprema, Marina Abramović i Ulay odlučili upustiti se u *Veliki Hod* Kineskim zidom, u

taj svoj osobiti, neponovljiv zaključni oblik vlastitoga *Gesamtkunstwerka*.

Odgovarajući u jednom razgovoru na pitanje kada su došli na zamisao o *Velikom Hodu*, Ulay se sjetio da ga Kineski zid opsjeđa otkako je saznao za vijest po kojoj je, navodno, posada svemirske letjelice Apollo 10 posvjedočila da je ta građevina jedino djelo ljudskih ruku što se može vidjeti s Mjeseca. Ta vijest, dakako, još nije bila dovoljna da se Marina i Ulay odluče na operaciju *Velikog Hoda*: trebalo je da prođu godine u toku kojih je rad toga umjetničkog para bio posvećen upoznavanjima drevnih kultura i civilizacija, ispunjen putovanjima u daleke i gotovo nepristupačne krajeve (u Australiju, među Aboridžine, u pustinju; u Burmu, među stanovnike Auleje, stare prijestolnice Tajlanda danas u ruševinama). Nakon svih tih susreta, poslije spoznaja što su ih s tih putovanja crpili, sazrijevalo je u njima pouzdanje da se smiju upustiti u pripremu pothvata o kojemu su već poduže razmišljali. A taj pothvat nije bio jedino u naporu hodanja Zidom; prethodno je valjalo osigurati za to neophodne administrativne i tehničke preduvjete, valjalo je proći kroz fizičke a posebno kroz duhovne vježbe unutar kojih se podrazumijevalo prisno upoznavanje s fascinantnom historijom i simbolikom Zida, sa svim mogućim značenjima što se vežu uz postojanje toga čudesnog zdanja. Zdanja koje se proteže sjevernom granicom Kine prema Mongoliji, za koje se smatra da je započeto 247. prije n.e., a građeno je u svrhu obrane od mandžurskih Tatara; ali također i zdanja koje nipošto nije jedino fortifikacija, funkcionalna građevina samo s jednom određenom namjenom, nego u koje su upisane bezbrojne simboličke konotacije što današnjem čovjeku nude isto tako bezbrojne mogućnosti čitanja. Sve je to Marini i Ulayu razbuktalo maštu i neodoljivo ih uvuklo u zamisao a potom i u realizaciju pothvata *Velikog Hoda*. Evo, uostalom, kako je Marina prepoznala i protumačila simboliku Zida: »Zid se često upoređuje sa zmajem čija glava leži na Istoku, a rep mu se proteže na Zapadu. Simbolika Zida i simbolika zmaja su simboli koji odjedinjuju mušku i žensku energiju, gde je zmaj muška energija Vatre, a Zid ženska energija Zemlje. Ja polazim iz Vode kao simbola izvora života, a Ulay polazi iz pustinje. Treba da dođe do spoja, do susreta te dve energije, do sjedinjenja sa svim simbolima Prirode. Četiri godišnja doba kroz koja ćemo proći za godinu dana kretanja Zidom jesu četiri stadijuma života. U sve to treba da se uloži ogromna

fizička i mentalna energija. Zato je ovo za nas doslovno životno djelo: linija Zida je linija našeg života.«

Ne bi, dakako, ovdje bilo potrebno, a ne bi bilo ni moguće upuštati se u opisivanje mnoštva događaja, iskušenja, doživljaja, kroz koje su Marina Abramović i Ulay svakodnevno prolazili u toku *Velikog Hoda*. To su, s jedne strane, operativna pitanja obavljanja stanovite radnje, a s druge ona sasvim unutrašnja stanja umjetnikovih raspoloženja, što je (i jedno i drugo) svakom interpretu najmanje poznato i najteže dostupno. No iz slikovne dokumentacije o *Velikom Hodu* moglo se vidjeti da su akteri toga valjda najdužeg ikada izvedenog performansa prolazili čudesnim predjelima, iz usmenih objašnjenja moglo se čuti da su sudjelovali u brojnim neobičnim susretima s ljudima koji posjeduju iskustvo neke kulture i civilizacije posve drukčije od naše, a u tim su susretima imali prilike upoznati njihove drevne legende i rituale ali i njihovu najčešće sasvim skromnu suvremenu svakidašnjicu. Upuštajući se u taj pothvat oboje autora željeli su biti do kraja otvoreni prema promjenama što će ih ono u njima izazvati; promjenama koliko fizičkim toliko i duhovnim, promjenama u toku kojih će u potenciranom stanju osjetiti i gotovo na svakom koraku pratiti pulsiranja svoga organizma, prisutnost tijela, ulogu nagona, djelovanje podsvijesti. Ali u isto vrijeme željeli su pratiti i ono što će se odvijati na razini njihove spoznaje, u svjesnom djelovanju, u području svijesti. Ono stanje što su ga prvi put osjetili prilikom boravka u australskoj pustinji među Aboridžinima, stanje što ga Marina Abramović naziva »sopstvenom unutrašnjom transformacijom«, bio je zapravo onaj osnovni i bitni zov koji je oboje protagonista privlačio tom neusporedivom naporu učinjenom pod okriljem »proširenog pojma umjetnosti«. A što se razumijeva pod tim osjećanjem »sopstvene unutrašnje transformacije« najbolje je čuti upravo od same Marine Abramović: »Jer, jedino kroz sopstvenu unutrašnju transformaciju sve što radiš ima neko puno značenje. To je kao prosvjetljenje, ono što se starinskim terminom zvalo inspiracija. Ali, ipak, to nije inspiracija, to je iluminacija. To je stanje potpuno čiste svesti. Svako je valjda prošao kroz stanje neke trenutne jasnoće. Mi, međutim, želimo zaustaviti to stanje, ne samo zaustaviti ga nego produžiti ga i proširiti tako da postane realni život, onaj iz kojega delujemo. Za to je potreban neverovatni napor, neverovatna volja. To je kao kada treba sve da baciš

na kocku. Svi naši radovi idu za tim da postignemo stanje iluminacije koja traje. Ako dođemo do potpune fizičke i psihičke promene, onda rad više nije potreban, postoji – jednostavno – bivanje. Naša ideja umetnika budućnosti biće taj promenjeni umetnik, prosvetljeni umetnik, umetnik koji će jednostavno biti i koji bi u svetu delovao ne preko objekata nego preko transmisije energije. To je po meni umetnost XXI veka. Ceo naš rad ide ka tome. Možda je za to malo jedan život, možda za to treba još deset drugih života. Nije više važno do kojeg ćemo stepena u tome stići, za nas su život i rad u potpunosti posvećeni tome traženju.«

Kao što se redovito događa nakon svih kulminacija, ne može se u istom intenzitetu nastaviti nego s nečim drugim valja krenuti od početka. *Veliki Hod* pripada trećoj etapi zajedničkog rada Marine i Ulaya što su je sami nazvali etapom *Ljubavnika*. Gotovo nesavladivo dugačak put koji vodi stvarnom susretu muškarca i žene ujedno je simbolička slika što otkriva mitsko porijeklo značenja toga umjetničkog čina koji, osim što je umjetnički, posjeduje i jednu konkretnu, sasvim životnu projekciju. *Veliki Hod* zaista je kulminacija ali i završetak zajedničkog rada (i zajedničkog života) Marine i Ulaya; predstoji im još obrada i prezentacija toga rada u video i foto-mediju u dvanaest velikih svjetskih muzeja (s početkom turneje u Stedelijku u Amsterdamu na sredini 1989. i završetkom nakon Pariza, Londona, New Yorka, Tokija i dr. potkraj 1990. u Peking). A već za trajanja te turneje akteri *Velikog Hoda* odlučili su upustiti se u pojedinačne hodove na umjetničkoj sceni, gdje su kao autorski par stekli znatnu međunarodnu reputaciju kakvu će sada iznova morati osvajati svako na svoj način i prema vlastitim, individualnim moćima. Unatoč golemim naporima, *Veliki Hod* doveo je sudionike toga pothvata do kraja jednog puta, ali njihov put u području umjetnosti time se nipošto ne okončava.

Ivo Maroević

Tri izložbe arhitekture u Zagrebu i Ljubljani

»Romanička arhitektura u Sloveniji«, 14. 3 – 2. 4. 1988.

Ljubljana, *Likovno razstavišče*
Rihard Jakopič,
autori Marjan Zadnikar i Ivan Stopar,
organizator Arhitekturni muzej u Ljubljani

»Helmut Jahn – arhitektura«, 15. 3 – 15. 4. 1988.

Zagreb, *Muzej za umjetnost i obrt*,
autor Ante Glibota,
organizator Paris Art Centre

»Zagreb, ah Zagreb«, 21. 3 – 10. 4. 1988.
Zagreb, *Galerija Karas HDLU*,
autor Andrija Rusan,
organizator JAA za SR Hrvatsku,
IBA Berlin 1987.

Tri arhitektonske izložbe koje su na sredini ožujka otvorene u Ljubljani i Zagrebu, i to u nepunih tjedan dana, ukazuju s jedne strane na koncentriranje arhitektonske problematike u izložbenim salonima, a s druge nas upućuju na probleme koji se javljaju kad je riječ o muzeološkoj komunikativnosti arhitektonskih izložbi. Svima im je zajednička oznaka da se služe fotografijom i crtežem, ponegdje kartom i pisanim tekstom, da bi uspjele prikazati arhitekturu posredstvom dvodimenzionalnog medija, na panou, u zatvorenu prostor. Osnovni podaci o njima navedeni su u uvodnim napomenama, kako bi se tekst oslobodio elementarnih identifikacijskih okvira i usmjerio prema analizi interpretacije njihovih sadržaja.

Iako su izložbe različita sadržaja i upravljane različitim slojevima ljudi, ipak im se ne može odreći zajedništvo koje karakterizira prezentacija dovršenog arhitektonskog prostora. Najmanje je sporna izložba romaničke arhitekture u Sloveniji, iako je najstandardnija i ne prelazi granice faktografije u potrazi za interpretacijom. Na izložbi više fascinira prikazani materijal i rasprostranjenost romaničkih značajki u prostorima sakralne arhitekture i one svjetovne u brojnim sačuvanim plemičkim gradovima u Sloveniji, negoli način i problematizacija izložbene postave. Ona je standardna kako u formatu i dizajnu panoa, tako i u opsegu i značenju koje se pridaje nekom lokalitetu. To je manje ili više stan-

dardizirani pristup, koji će svoje pravo mjesto naći u budućnosti u postavama Arhitekturnog muzeja, i pri stvaranju koncepcije izložbe nije se išlo dalje od toga.

Temeljna poruka izložbe nalazi se između redaka i ukazuje na totalnu uraštenost slovenskoga povijesnog prostora u kulturne tokove zapadnoevropske civilizacije, po broju i po rasprostranjenosti romaničkih stilskih oblika i pripadajućih im sadržaja. Dopolunjena značajnom arhitektonskom plastikom, kao svojevrsnim simbolom zbivanja, ova poruka postaje očita iako na izložbi faktički nije izrečena.

Uspoređujući izložene romaničke prostore i detalje, ne može se ne uočiti svestranije i dokumentarno egzaktnije predstavljanje plemičkih gradova od predstavljanja mnogobrojnih romaničkih crkava, samostana i kapela u svim dijelovima Slovenije. Šteta je što se interpretacija svela gotovo isključivo na izbor izloženih djela, a sama izložena arhitektonska ostvarenja nisu poslužila da se problematizira bilo koji od aktualnih problema u izučavanju i sistematiziranju romaničke umjetnosti, što su ih otvorila istraživanja i zaštitni konzervatorski radovi na mnogim izloženim zgradama. Ta neiskorištena šansa, koja vjerojatno nije ni bila konceptijski zadana, ukazuje i na nedostatke izložbenih medija kad je u pitanju izlaganje arhitekture. Niti Arhitekturni muzej, gotovo jedina institucija takve vrste u Jugoslaviji, koji je bio nosilac i organizator izložbe, nije unio neku novu suvremenu muzeološku notu u izložbeni koncept, osim što će izrađeni panoi poslužiti da se obogati fundus muzeja.

Izložba »Zagreb, ah Zagreb«, čiji podnaslov »Arhitektura grada – osnove za obnovu urbane samosvijesti« znatno jasnije govori o koncepciji koja u svojoj biti nije faktografsko nizanje podataka već problematiziranje grada, s pomakom koji je uslijedio u posljednjih nekoliko godina a kulminirao rastom urbane samosvijesti za nedavno održane Univerzijade, sasvim je drukčiji tip izložbe. I ona se izražava panoima, fotografijama, crtežem i tekstom, ali s tom razlikom da je svaka grupa panoa stanovita interpretacija nekoga aktualnog zagrebačkog arhitektonskog problema na kojemu je radila određena grupa autorovih suradnika. Tako je izložba postala zbroj raznih pogleda na zagrebačke probleme, od revitalizacije Gornjega grada i Kaptola, preko uređenja pročelja i stvaranja novih gradskih punktova kao što su preuređeni Trg Republike ili zgrada Mimarine galerije, do novih dostignuća na planu interpolacija u povijesne gradske prostore, uspjeha u stambenoj iz-