

Berislav Valušek

Likovna Rijeka 1981–1985.

Kada se govori o likovnom životu u Rijeci, treba imati na umu da se grad ne može promatrati izolirano, kao omeđeni urbani teritorij, već da treba uzeti u obzir sve one silnice koje se, s jedne strane kroz Istru, s druge kroz Hrvatsko primorje, čvore u Rijeci kao likovnom središtu. Ispravnost takvog pogleda potvrđuju brojne galerije i muzeji ili umjetnička aktivnost u mjestima kao što su Opatija, Labin, Rovinj, Poreč, Crikvenica, Novi Vinodolski ili Selcè, da nabrojimo samo neke. Pula će u ovom kontekstu ostati donekle odvojeni korpus, jer su izdiferenciranost i bogatstvo likovnog života u tom gradu dovoljno značajni da zauzmu posebno mjesto. Naravno, ne bez utjecaja na Rijeku, i obratno. Druga je bitna činjenica da je za velik broj autora nastanjenih izvan Rijeke taj grad mjesto potvrđivanja (izlaganja), neposrednoga umjetničkog djelovanja ili staleškog očitovanja (mislimo na članstvo u strukovnim organizacijama). O duhovnom pripadnosti Rijeci već je teže govoriti, jer ne postoji neki izrazit riječki profil likovne kulture i kulture uopće. Svi autori o kojima će biti riječi u drugim se sredinama nazivaju jednostavno »Riječani«, bez obzira na mjesto stanovanja ili porijekla. Rijeka je tako postala sinonim za Istarsko-primorsku regiju, s izoliranim Gorskim kotarom koji je ostao izvan živog stranja obale.

Period od pet godina, koji ćemo pokušati obuhvatiti ovim ogledom, izabran je zbog uobičajenog dekadskog sustava kojim se služimo, zbog (ipak) minimalnog vremenskog odmaka, zbog (autorova) sudjelovanja u njegovoj protežnosti i zbog pomaka koji se u tom periodu dogodio u svjetskoj i jugoslavenskoj umjetnosti. Bit će zanimljivo vidjeti je li i kakve je posljedice lom stilova, poznat kao postmoderna ili umjetnost osamdesetih, ostavio u Rijeci. Svakako da rez ne može biti učinjen kirurški, pa će na mnogim mjestima doći do prelijevanja u sedamdesete godine i u blisku suvremenost.

Jedan od osnovnih uvjeta da umjetničko djelo zaživi jest izložbeni prostor, galerija. Može se reći da u ovom slučaju situacija u Rijeci (i okolici) zadovoljava. Uz Modernu galeriju kao najveći i najreprezentativniji prostor, s najduljom tradicijom, te uz Mali salon, u Rijeci od 1973. djeluje i galerija na Trsatskoj gradini (zbog posebnosti prostora i mjesta samo ljeti), a 1979. otvorena je galerija »Juraj Klović« (galerija HDLU-a Rijeka), nakon 1945. jedina nova galerija namijenjena isključivo likovnim izložbama. Slijedilo je otvaranje galerije »Jadroagent«, 1982. (HDLU u suradnji s istoimenom radnom organizacijom), te u Opatiji ponovno otvaranje Umjetničkog paviljona »Juraj Šporer« (1984), koji je otvaran i zatvaran u više navrata.

Ostali veći izložbeni prostori u Rijeci nude samo povremeno izložbe likovne umjetnosti (Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja, Muzej revolucije, Dom JNA) i polivalentnog su karaktera (u smislu izložbene djelatnosti).

U periodu od 1981. do 1985. godine došlo je do prave eksplozije otvaranja malih, nekonvencionalnih (često i nepogodnih) izložbenih prostora. Mnogi su od njih imali tradiciju izlaganja i prije 1981, neki su trajali samo kratko (nekoliko izložbi), ali su brzo zamjenjivani novim, s manje ili više jasnom sviješću što se želi pokazati i postići. Nastali su iz potrebe za prezentacijom (profesionalnih autora i amatera) i prodajom ili zbog osobnih sklonosti ljudi koji su ih vodili. Ali jedan od, čini nam se, najznačajnijih

razloga, jest da likovne institucije nisu mogle (htjele?) ili nisu bile kadre predstaviti riječku i jugoslavensku likovnu situaciju u raznolikosti u kojoj je ona opstojala. S druge strane, u Rijeci se počeo osjećati utjecaj autora koji su se bavili netradicionalnim oblicima likovnog stvaranja, a nisu imali mogućnosti izlagati u galerijama strukovnog udruženja ili u muzejskim ustanovama. Nisu, dakle, bili prepoznati kao za recentnu likovnu umjetnost relevantni stvaraoci.

U gradu se izlagalo (ili još izlaže) u Robnoj kući »Varteks«, »Jugobanci«, knjižarama »Mladosti«, Narodnoj čitaonici, Klubu samoupravljača, Zajednici Talijana, Građevno-projektom zavodu, u zgradi PTT-a, u CUO kadrova u kulturi, Omladinskom klubu »Ivo Lola Ribar«, Narodnom kazalištu, Pedagoškom fakultetu i u mjesnim zajednicama; u Opatiji u kavani hotela »Slavija«, po hotelima (»Ambasador«, »Adriatic« itd.) i u malim, komornim prostorima galerija »Alef« i »Zoom«; u Selcima djeluju galerije »Toč« i »2L«; u drugim mjestima često se izlaže u knjižnicama i čitaonicama (Opatija, Novi Vinodolski, Crikvenica, Krk...); u Kastvu u galeriji »Vincent«, u Puntu u galeriji »Toš«, te na otvorenim prostorima (Grisia u Rovinju i Galerija na otvorenom u Crikvenici). Brojni su i izložbeni prostori (atelijeri, hoteli...) u priobalju i unutrašnjosti Istre, ali nam nije namjera nabrojiti sve, već samo ukazati na fenomen ekspanzije malih, uvjetno nazvanih galerija.

U ovom se kontekstu javlja i ličnost medijatora, likovnog kritičara, posrednika između djela i konzumenata, publike. Likovna kritika u Rijeci nikada nije imala sjajne periode. Ne zbog toga što bi nedostajalo pera vičnih pisanju kritika, već zbog toga što je kritika u Rijeci uvijek bila povremena, usputna, često neobavezna i neobvezujuća, nerijetko nestručna. Opet, krivnja nije na kritičarima već na novinama (radiju) čiji urednici kulturnih rubrika (čast iznimkama) nisu znali ili mogli uvijek sačuvati u novinama mjesto za kritiku ili priskrbiti stalnog likovnog kritičara. Riječka likovna kritika bilježi ova imena: Radmila Matejčić, Vanda Ekl, Boris Vižintin, Milan Zinaić, Ljiljana Domić, Lucifero Martini, Ottelo Damiani, Erna Tonicin, Berislav Valušek, Boris Toman, Zvonimir Pliskovac, Biserka Smoljan-Čerina, Vesna Munić, Ervin Dubrović i Julija Loci, a pulska: Gorka Ostojić-Cvajner, Martin Bizjak i Oto Širec.

U periodu od 1981. do 1985. u lokalnim novinama, na radiju i u republičkim glasilima izmjenjivali su se razni riječki autori likovnih kritika, ali su rijetki imali daha da izdrže dulji period sustavnog i redovitog praćenja riječke likovne scene. Oni koji su se javljali (ili se još javljaju) dulje vrijeme pisali su (ili pišu) rjeđe. Za razliku od drugih, kulturnim životom bogatijih sredina, u Rijeci gotovo da nije postojao kritičar koji bi se stavio u službu kakve likovne ideje, pravca ili grupe. Osvrti su uvijek ostajali na razini pristojnog, kontemplativnog odmaka. Polarizacija stavova, bitna za fermentaciju novih pogleda i ideja, gotovo je uvijek izostajala. Možda i sama situacija nije davala dovoljno poticaja za takav angažman, a možda je razlogom relativno mala sredina koja u osobnim kontaktima brzo razvodnjava suprotnosti i neutralizira polove. No, to nipošto ne znači da je uvijek prolazilo sve što je pretendiralo na naziv umjetnosti. Kritike su znale biti i neugodno oštre (to uglavnom vrijedi za mlađe likovne kritičare), ali je ipak prvenstveno bila riječ o izdvajanju kukolja od žita, a ne o suprotstavljenim gledanjima na bit umjetnosti.

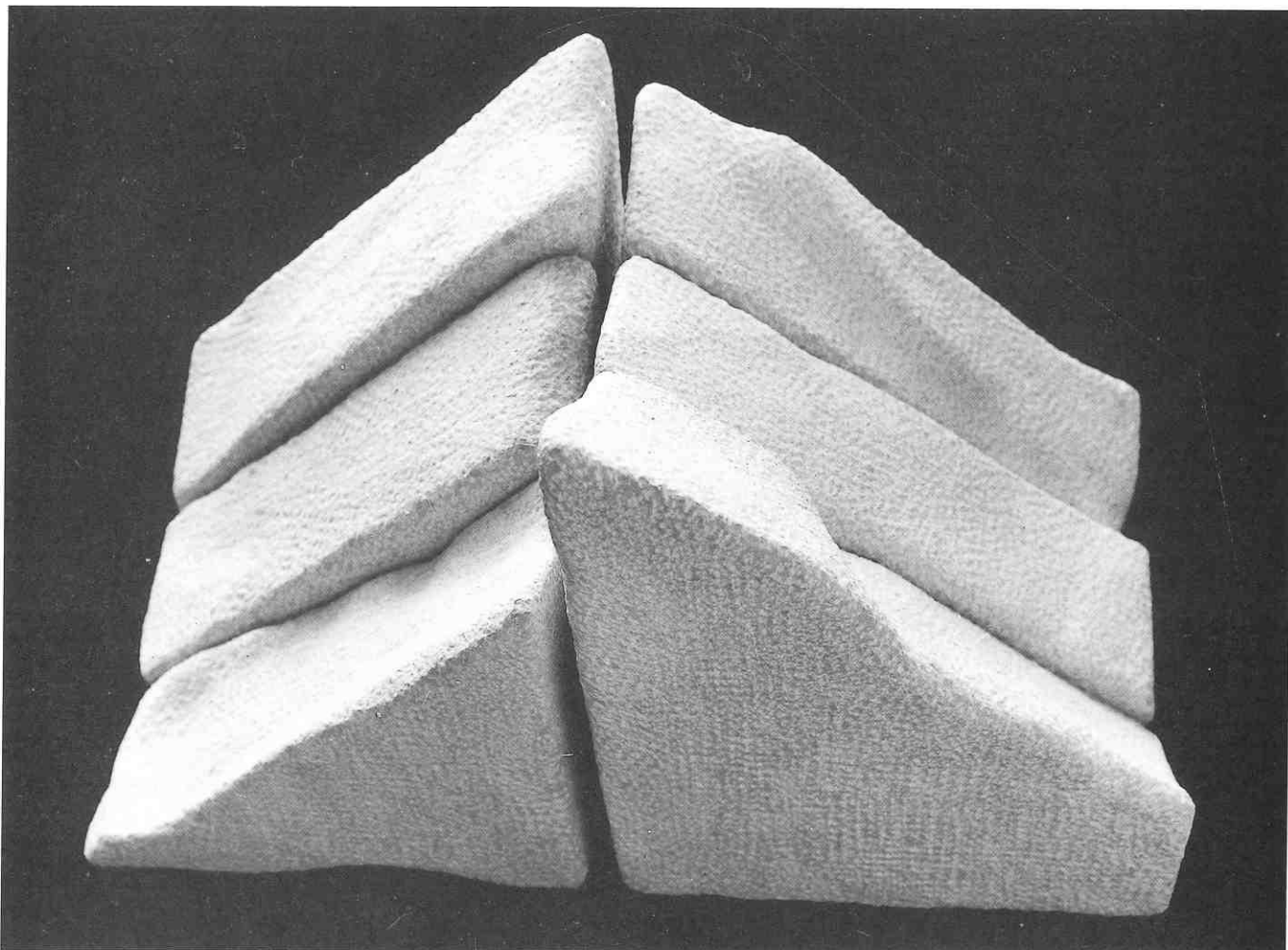
Sada već možemo progovoriti o djelu samom, tj. pokušati izdvojiti neke prijelomne trenutke i smjestiti ih u širi kontekst jugoslavenskih i svjetskih art-zbivanja.

Kao uopćeni uvod možemo spomenuti da je tzv. umjetnost 80-ih vrijeme pluralizma stilova. Ma kako ta formula izlizano zvučala, ona je točna. Ne zbog toga što taj pluralizam u 70-im godinama i prije nije postojao, već zbog toga što je potkraj 70-ih i na početku 80-ih godina dobio pravo glasa. Na površinu su izbili svi mogući neo-akademizmi i proglasili se za jedinu i pravu umjetnost koja je do zlatnog doba 80-ih živjela u strahu i pod terorom avangarde i apstrakcije. Znak za opću jurnjavu unatrag, u povijest, dao je 1980. A. B. Oliva na venecijanskom Bijenalu, sa službenom inauguracijom transavangarde. Četiri godine kasnije, na istom mjestu, sudac prvog prolaza bio je M. Calvesi, stojeći pokraj arhivolta s natpisom »anakronizam«. Ova u povijesti umjetnosti vrlo neobična i do naših dana nedoživljena pojava da stilove unaprijed proglašavaju likovni kritičari, a ne umjetnici, jedinstveni je primjer krize identiteta umjetnika koji živi izvan svog vremena. Ali to je već tema za jedan drugi ogleđ. Likovno-umjetnička dekada u kojoj živimo naziva se i postmoderna, što je izraz originalno upotrijebljen za arhitekturu, a kasnije se pokazao pogodnim i za označavanje previranja u likovnim umjetnostima, književnosti i filozofiji.

Iako su se neki autori u Rijeci izravno odazvali izazovu novo-starog likovnog izraza, ipak nećemo moći pratiti bitne izložbe samo po tom kriteriju, već ćemo naznačiti i one momente koji su bili presudni unutar opusa svakoga pojedinog autora, ako je autor svojim djelom bio značajan za Rijeku.

Iako ne postoji dovoljan vremensko-povijesni odmak, i premda su prognoze takve vrste neobično nezahvalne, pa čak i deplasirane s obzirom na nenatjecateljski karakter umjetnosti, ipak se ne možemo oteti čisto subjektivnom dojmu (pročišćenom introspektivnom objektivizacijom) da je izložba »Kamen na kamen«, Ljubomira Karine (Muzej revolucije, 1982) značila više od ostalih.

Kada je već nastupila realna opasnost da se uglačani drveni obluci koje je Karina proizvodila pretvore u vlastiti manirizam, kad je obla, sjajna forma pokazivala znakove klonuća, autor je izveo oštar zaokret prema novom materijalu (kamenu) i novim istraživanjima sadržajnog i formalnog obrasca. Novi je kurs rezultirao monumentalnim formama (iako je riječ o djelima relativno malih dimenzija), znakovima pra-skulpture i pra-arhitekture koji su se spojili u sinkretičko jedinstvo spomenika, totema, kuće, magijskog simbola, ritualnog mjesta, religijskog relikta i umjetnosti. Pučka tradicija arhitekture, osim što je spomenik po sebi, našla je u Karini senzibilnog tumača koji je uspio u vlastitom okružju svakodnevice otkriti bit univerzalnog i originalno ga izraziti. Uspjeh je (bio) utoliko veći što je Karina jedan od malobrojnih (uz Z. Kamenara i njegove »mihe«) koji je uspio crpiti iz podneblja a da se takva inspiracija ne pretvori u regionalno-romantičarsku elegičnost ili u bolećivu liričnost. Osim što »Kamen na kamen« kao skulptura može funkcionirati u svim krajevima Mediterana koji su u kulturnom izrastanju neraskidivo vezani za kamen, ti su organički sklopovi i znakovi po sebi, forme koje mogu nadrastiti svoje neposredno inspirativno ishodište. Kao Glihine »Gromače«, tako i Karinin ciklus »Kamen...«



postaju spomenici konkretnom kraju i Umjetnosti – u isto vrijeme.

Ako je ciklus »Kamen na kamen« i odavao stanovitu nepreobljenu dekorativnost i pomalo slatkastu mekoću (izazvanu teksturom bračkog sivca i fakturom obrade površine), koja je jače bila izražena i zbog malih dimenzija formi, kasnije izložbe (Gradina Trsat, 1984, i Galerija »Jadroagent«, 1985) dokazuju da se autor kretao linijom sažimanja i da se djelima s prve izložbe novog ciklusa ništa nije moglo oduzeti (ili dodati). Bila je to, jednostavno, različita problematika istog ishodišta.

U djelima izloženim na Trsatu i u »Jadroagentu« Karina je zamijenio vrstu kamena, uveo boju (crno, tamno, sivo), zagladio površinu i eventualno nacrtnu formu arhitekture upotrijebio samo kao okvir za čisto formalna istraživanja oslobođena raspričanosti aluzija na pučko graditeljstvo. Kako su i skulpture iz 1982. mogle jednako funkcionirati, bez obzira na izvedbu, dalo se vidjeti (na fotografijama) u Kawasakiju, u Japanu, gdje je Karina u »Parku mira« izveo rad »Vrata mira«. Na 3 x 2 metra izgubila se mekoća fakture kamena, i mala kamena skica iz jednog siro-

mašnog dijela Mediterana zaživjela je u dimenzijama u kojima je bila mišljena.

Smjestiti Karinin rad u kontekst jugoslavenske ili svjetske umjetnosti značilo bi uspoređivati ga s jugoslavenskim ili svjetskim autorima. Želimo na ovom mjestu ukazati na neodrživost te metode koja autore degradira na postprodukcioniste. Iako znamo da iste ideje mogu postojati u isto vrijeme na različitim, vrlo udaljenim mjestima, a bez međusobnih utjecaja (barem u prvo vrijeme), ipak smo obično skloni rangirati djela po kronologiji nastajanja. Pa je, dosljedno tom načinu razmišljanja, ono prvo ujedno i model za sva ostala djela. Taj sportsko-natjecateljski princip »prvog mjesta« pokazao se izuzetno opasnim baš u slučajevima perifernih likovnih sredina kakva je i naša. Naravno, takav se odnos ne može uvijek izbjeći, ali barem ne mora biti sveto pravilo.

Sadržajno, ciklus »Kamen na kamen« možemo u jugoslavenskom kiparstvu usporediti jedino sa skulpturama mladog Andre Mohorovičića koji poticaje crpi iz baštine starohrvatske sakralne arhitekture, ali to je jedina bliža relacija s Karininim djelom.



Stilski, ti su sklopovi rustikalna geometrizacija koja se teško može bez ostataka uklopiti u kakav formalno-estetički princip. Radovi iz 1984. i 1985. godine, koji su proizašli iz »Kamena...«, u sebi nose impersonalnost minimalizma, ali je njihov izvor, podsjećanje na tradicionalnu arhitekturu, odviše bogat literarnim konotacijama da bi se mogao podvesti pod određenja minimala. Tako Karininu izložbu u Rijeci (zatim u Pazinu i Labinu) 1982. ostavljamo za buduća vremena, u kojima će joj se značajne moći preciznije odrediti i vrednovati, s dubokim uvjerenjem da će vrijeme dodati, ne oduzeti.

Na polju slikarstva, u periodu 1981–1985. godine, ključna je izložba ona Claudija Franka, u galeriji »Juraj Klović« (veljača 1982). Ta je izložba bila prijelomna i za autora i za sredinu u kojoj se dogodila, a dodirнула je više problema od čisto slikarskih. Naime. u traganju za sobom kroz slikarstvo, od početnih pejzaža do asocijativne apstrakcije, Frank je u opterećujuće anksioznoj situaciji pokušao uskladiti svoj unutrašnji nemir s

izričitim zahtjevima okoline koja čini umjetnički život. Sa zahtjevima za prepoznatljivošću, osobnim likovnim znakom i putom, a da se u tom lovu na povratnu informaciju Frank nije sjetio pogledati u sebe. Dobar povijesni razlog, u suvremenosti, dala mu je tada (i danas) aktualna Olivina doktrina o umjetniku kao nomadu koji putuje kroz povijest umjetnosti i nastanjuje se ondje gdje osjeti dio svog bića. Frank naprosto prekida s mrcvarjenjem sebe i okoline, zaboravlja na dotadašnji rad i u jednoj žestokoj erupciji viriliteta stvara radove kao potpuno dezorganizirane nakupine pigmenta. Slika (često bez okvira koji omeđuje) postala je trag radnog procesa (ali ne onog minimalističko-konceptualnog), predmet istrgnut iz radne sredine i postavljen u galeriju, svjedok dijela trajanja. Frank je prestao domišljati slike dovršavajući ih u trenutku kada bi prestao nanositi boju na platno, bez obzira na estetsku, kompozicijsku ili pikturalnu nedovršenost. Autorov je spontanitet odmah realizirao ideju koja se mijenjala u stupnjevima procesa.

Hedonizam koji je kao rezultat dugog suzdržavanja provalio iz Franka, i kome se napokon mogao prepustiti, neke moguće reference na prošle faze apstraktnog ekspresionizma, simbolika boja (heraldička zlatna), subjektivizam, automatizam zapisa, mašta i trenutni doživljaj, žestina, spontanitet, neopterećenost stilskim diktatima i, na kraju, odluka o radikalnom raskidu s imaginarnim kontinuitetom, učinili su od Franka autora koji je prvi u Rijeci samostalnom izložbom anticipirao novoslikarski senzibilitet. Nije toliko riječ o naglašavanju prvenstva (jer ono nije ni bitno), koliko o kvalitativnom pomaku koji se dogodio u radu umjetnika. Promoviran je nov način slikarskog mišljenja i rada. Nov u odnosu na prethodno razdoblje.

Uz izložbu u »Kloviću« 1982. Frank provocira društvenu i artistsku stvarnost i izložbom u galeriji »Jadroagent« (kolovoz 1982), gdje je primarna slikarska sirovost smirena, i izložbom u Malom salonu (1984), gdje je izložbeni prostor postao atelijer u kome nastaje »Otvoreno djelo« – platno od trideset i četiri metra.

Ovim trima izložbama došlo je do sadržajnih, formalnih, metodoloških, stilskih, estetičkih, etičkih i društvenih lomova. Ponovo su aktualizirana pitanja gdje počinje a gdje završava slika, kada je dovršena, relativizirani su kompozicija, pitanje stila i kategorije estetike, demistificiran je pojam kreacije (publika je bila prisutna pri nastajanju rada), ponovo je aktualiziran problem radnih prostora umjetnika, predložen je nov način izlaganja, postavljen je problem umjetničkog djela i djelovanja kao ekonomske, tržišne kategorije, razbijen je tabu remek-djela... Naravno da su to sve vječna pitanja umjetnosti ili njihovi odrazi, ali su vrlo rijetko postavljana u Rijeci, a kada jesu, nikada ova-ko zgusnuto i intenzivno. Kontroverznom autoru, kakav je Claudio Frank, ona su se jednom morala dogoditi.

Brzi protok i dotok informacija jedna je od temeljnih karakteristika današnjice. Upotrebom izlizana sintagma o svijetu kao »globalnom medijskom selu« točnija je nego ikad. U toj se medijskoj globali odvija i umjetnička produkcija. A ako katalog, časopis, TV-slika ili video-kazeta negdje i zapnu, Rijeci je još uvijek blizu izvor najsvježijih informacija – venecijanski Bijenale. Tako su do nas brzo došle i ideje Bijenala 1980. godine, tj. ideje transavangarde. Autor koji je svojim djelom najbrže reagirao na promjene i oscilacije svjetskih trendova bio je u Rijeci Mauro Stipanov. Ali ne, nije riječ o slikaru koji pomodno prati, plagira ili snishodljivo oponaša, već o dobro informiranom slikaru kome je novo izazov u dokazivanju vlastitosti. Stipanov iskušava sebe i slikarstvo. Dokaz je serija slika koja je rađena po receptu, s kičicom u jednoj i knjigom A. B. Olive, »Talijanska transavangarda«, u drugoj ruci, ali koja nikada nije bila predstavljena na samostalnoj izložbi. Jedna od slika te serije bila je izložena na godišnjoj izložbi HDLU-a Rijeka u Malom salonu, u povodu Dana Republike 1981. Slika (»Bez naslova«, akril na platnu, 174 x 130 cm) može poslužiti kao paradigma za ostala, neizložena djela; brz, automatiziran zapis s nekoliko pravilnih i širokih oštih dionica koje tvore čvrst kompozicijski okvir (okomite i vodoravne paralele kadra platna) podloga je za uske i brze krivudave grafite, za tragove prskanja bojom i za njezin slobodan okomiti pad. Shvativši Olivin tekst na svoj način, Stipanov se oslobodio prijašnjeg usitnjavanja i slaganja kadrova, ali je ostala čvrsta organizacija površine. Potez je širok, slobod-



dan, a gesta nesputana. Zanimljivo je kod Stipanova (kao i kod Franka) da je doktrina dokinuća avangarde rezultirala apstrakcijom, a ne figuracijom kao u većini novoslikarskih situacija.

Da je sklon novosti i da ima sluh za najrecentnija zbivanja, Stipanov je pokazao i 1984. na izložbi »Ex-tempore«, međunarodnoj izložbi slikarstva u Opatiji. »Dvoje u parku« (»Idila u parku«), idilična scena udvaranja prema Watteauu, bila je direktna reakcija na venecijanski Bijenale (iste godine) – »Umjetnost u ogledalu«, izložbu na kojoj je u likovnu umjetnost uveden tzv. anakronizam. Stipanov je i dalje slikao i crtao prizore prema starim francuskim majstorima, ali te radove nije prikazao skupno, na samostalnoj izložbi, već samo na nekoliko kolektivnih. Za njega je to bilo vježbanje suvremenosti, kojemu pridaje onoliko značenja koliko smatra da je potrebno, a kasnije, nakon preživljenog iskustva u radu, a ne samo gledanjem, stvara svoj odnos prema cijeloj pojavi. (Tako je nastao, u osnovi maniriistički, ciklus posvećen Romulu Venucciju.)

Može se činiti da o dvjema različitim pojavama govorimo na jednak način, pa zato moramo objasniti neka temeljna polazišta. Zalaganje za Frankov diskontinuitet i Stipanovljev kontinuitet zapravo je zalaganje za slobodno umjetničko opredjeljenje u prihvaćanju i zahvaćanju suvremenosti. U slučajevima tih dvaju slikara riječ je o dvjema različitim ličnostima; Frank je pronašao sebe u diskontinuitetu, u slobodnoj šetnji poljima povijesti



umjetnosti, dok je Stipanov svoj staloženi karakter provjeravao u izazovima trendova, ali je od njih uistinu uzimao tek onaj dio kojim se mogao nadovezati na prijašnji rad. Nijedan od izbora ne bi smio biti podvrgnut vrijednosnim kriterijima – koji se moraju odnositi prvenstveno na djelo.

Teza što je zastupamo mogla je biti provjerena na djelima koja su u Rijeku (u Modernu galeriju, 1985) došla pod imenom »Umjetnost između dva rata« na području Alpe-Jadran. Teritorij koji ulazi u Radnu zajednicu Alpe-Adria, tj. oni njegovi dijelovi koji su na izložbi imali svoje predstavnike, čine tipičnu perifernu sredinu što prima umjetničke utjecaje iz centara. Za Rijeku je bilo izuzetno važno da se oslobodi provincijalnog kompleksa dirigitiranog iz mjesta nastajanja stilova, pravaca, grupa i manifesta. Na djelima nastalim između dva rata na području Alpe-Adria bjelodano se mogao prepoznati novi duh umjetnosti koji je kadar primiti poticaje izvana, sublimirati ih i prestrukturirati u novu, originalnu tvorevinu. Zato tu izložbu smatramo svakako najvažnijim događajem petogodišnjeg perioda koji obrađujemo. Rijeka se nikada nije istinski uključila u tokove tzv. postobjek-

tne umjetnosti. Riječki autori koji su se bavili opredmećivanjem stavova djelovali su izvan svoga domicilnog grada. Zato je i značajnije vremensko poklapanje dviju izložbi u rujnu 1982, na izdahu ikonoklastičkog posta konceptualizma. Riječ je o samostalnoj izložbi Zlatka Kutnjaka, »Jedini i njegovo vlasništvo« (»Nemogućnosti portreta«) (galerija »J. Klović«), i o izložbi »Zlatno doba« (Mali salon) Z. Kamenara, R. Dokmanovića i Lj. Stefanovića.

Kutnjak je izložbu ostvario tako što je zamolio petnaest prijatelja (umjetnika) da načine njegov portret. Bilo je to promišljanje teme portreta, a ne o portretu samom. Cijeli se projekt (izložba – rad) sveo na zaključak da je jedinku, osobu (ego), nemoguće portretirati, ali smo do svođenja zaključka u »Kloviću« mogli prisustvovati jednom drukčijem tretiranju problemačnosti izraženog u likovnim medijima. Osim što je problematizirao portret po sebi, Kutnjak je u pitanje stavio i tradicionalni slikani portret ili kip, te medije same likovnosti. Uz to, kao autor izložbe nije izložio svoj rad (autoportrete), i tako je ostao »čistih ruku« transcendirajući vlastitu ideju tuđim radnim iskustvom.



Izložba »Zlatno doba Dubrovnika«, u trajanju od samo sedam dana, žestoko je isprovocirala riječku likovnu publiku naviklu na lako odgonetljive slike, i u tome je, kulturološki, njezina najveća vrijednost. Okosnica te izložbe bila je ideja labirinta (tekstovi Ljubomira Stefanovića u »Informacijama« koje su tekle po danima izložbe), kao metafore ljudskog života i nescalaženja u njemu, oko čega se pleo splet mitoloških, filozofskih, socioloških, psiholoških i umjetničkih pitanja. Na samoj su se izložbi izdvajala dva objekta snažnih simboličkih naboja: »Zlatna mumija« Zvonimira Kamenara i pisači stroj sa srebrnim rukama ovješeni u zraku. Fotografije koje su nanizane visile sa stropa i tvorile pravi labirint, komentirale su društveno-kulturni život u Rijeci (npr. fotografija »Zlatne mumije« ispred ulaza u Modernu galeriju). »Zlatno doba« postavljalo je bezbroj pitanja i davalo isto toliko odgovora, pa je u svom osmišljenom, ali nedefiniranom obilju izazvalo pomutnju u nenaviknutih posjetilaca. Inzistiramo na posjetiocima i njihovim reakcijama, jer je to bio

gotovo jedini registrirani odjek na postav. Uz Kutnjakovu, ta je izložba – instalacija – ambijent – dogadanje – bila jedini relevantni napor unutar riječkih izložbenih prostora da se autorski osmisle i prezentiraju problemi izvan njihovih konvencionalnih oblika i načina tretiranja.

Od mladih autora koji su se u Rijeci počeli pojavljivati baš u periodu koji nas zanima čini nam se važnim spomenuti nastup grupe »pet R« (Pomorski i povijesni muzej, 1985). Ne toliko zbog kvalitete izložbe, koliko zbog manifestnog nastupa kojim su članovi grupe željeli manifestirati vlastitu svijest o likovnim strujanjima vremena. Klas Grdić, Đanino Božić, Kruno Vrgoč, Goran Nemarnik i Igor Žic potpisali su manifest u kojemu na prvom mjestu kažu: »Mi ne tražimo novo, već pokušavamo kroz ono što je bilo odrediti ono što jest.« Taj retro-princip sukladan je sa suvremenosti i točno je formulirana misao o dobu u kojem su se zatekli i koje svjesno prihvaćaju. Grupa se odredila i u prostoru prihvaćajući »granice Evrope kao granice kulture iz koje

izrastamo, kojoj pripadamo i kojoj se obraćamo«. Regionalizam, ovaj put u makro-obliku, također je karakteristika suvremenosti, pa je taj dokument utoliko važniji. Sami radovi na izložbi bili su onog dosega koji se i mogao očekivati od diplomanata Pedagoškog fakulteta, ali ta činjenica nimalo ne umanjuje značenje napora. Neki su od autora grupe »pet R« već danas dokazali da na njih valja ozbiljno računati.

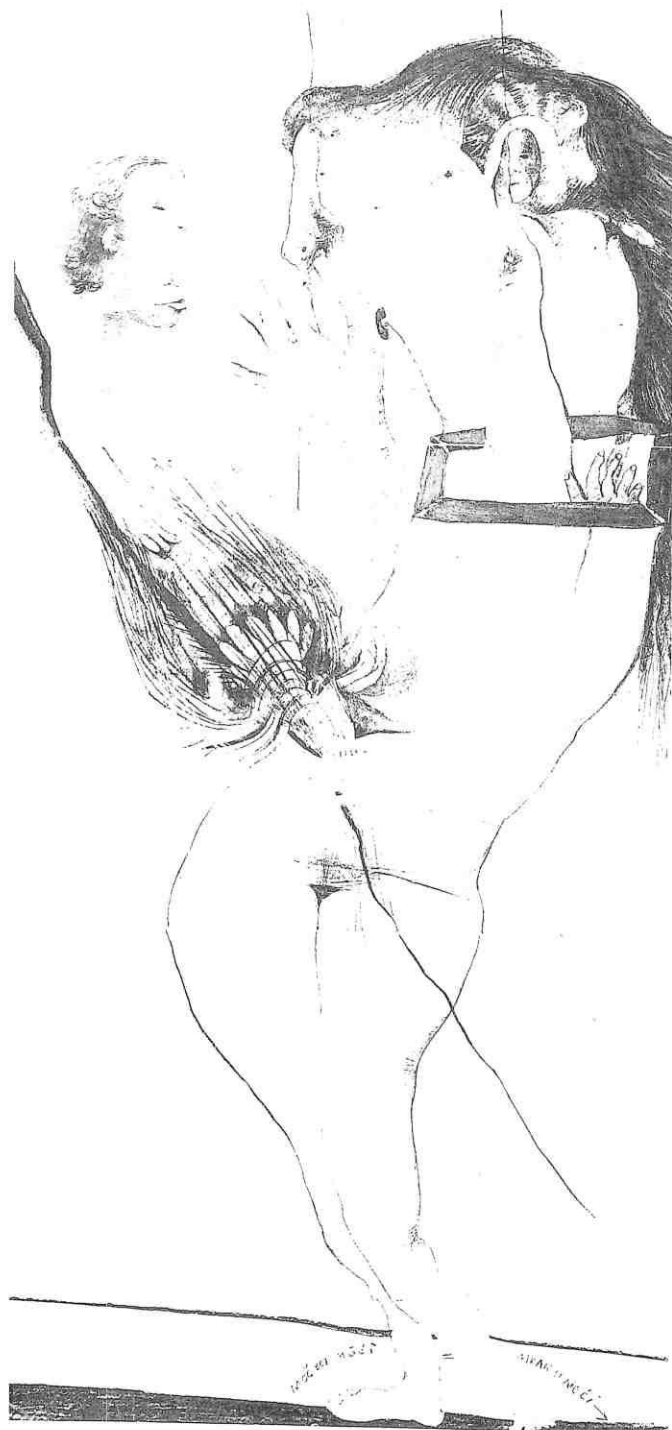
Vraćajući se na samostalne izložbe riječkih autora, važno je napomenuti da se, osim izložbi koje smo izdvojili zbog njihovog značenja za Rijeku (regiju) i za razvoj likovne misli, u prošlim pet godina dogodio i veći broj izložbi koje su nezaobilazne u kontekstu radnih opusa pojedinih riječkih autora. To su izložbe autora kao što su npr.: Kamenar, Balažević, Bahorić, Milić, Radoičić, Grčko, Pavoković, Stell, Mogin, Janda, Paladin, Pliskovac, Vodopivec ... Retrospektivno ili u presjeku, predstavljeno je djelovanje V. Potočnjaka i B. Karlavariša (izložbe u organizaciji autora), te presjek stvaralaštva I. Kaline (u povodu izdavanja monografije).

Uobičajeno je da likovni kritičari i povjesničari umjetnosti pokušavaju definirati neko vrijeme ili stil ili prepoznati nove vrijednosti i oblike izražavanja takozvanim konceptijskim izložbama (tu ne mislimo na ujedinjavanje autora s obzirom na motiv ili temu). Od izložbe Milana Zinaića, »Nadrealizam – Nova figuracija« (Mali salon, 1980), na kojoj su izlagali A. Depope, Grčko, Jakešević, Kinkela, Likić, Mavrić, Milić, Radoičić, Solis i Šošterić, tek je u svibnju 1985. zabilježen novi pokušaj autorskog prepoznavanja recentne produkcije u svjetlu stilsko-morfoloških određenja. »Vrijeme romantizma« (Mali salon, organizacija Moderna galerija i HDLU, autor izložbe B. Valušek) bila je izložba kojom se željela uspostaviti paralela između historijskog romantizma kao prijelomnog razdoblja novog doba i suvremene riječke situacije. Iako su usporedbe mogle biti protegnute i na jugoslavensku mladu umjetnost, organizacijski potencijali nisu dopuštali takvu ekspanziju. Prilika je da se na ovome mjestu ispravi, tj. nadopuni, broj slikara novoromantičarskog ugodaja; uz predstavljanje Balaževića, Franka, Molnara, E. Stella, Stipanov i R. Zelenka, neopravdano je ispušten Vladimir Pavoković čiji su tadašnji radovi (»Grožnjanski ciklus«) bili sasvim u skladu s osnovnom idejom izložbe, a svojim se kasnijim radovima na izložbu mogao nadovezati i Ladislav Šošterić.

Potkraj 1985. u Tuzli su izlagali riječki autori (S. Braović, Pavoković, Pliskovac, Stipanov, Stell, Šošterić) na izložbi »Novi historicizam« (autor E. Dubrović). I to je bio pokušaj kritičke sistematizacije, ali je uvodni tekst kataloga dao samo uopćeni komentar o stanju, bez konkretizacije s obzirom na autorske doprinose, pa se kao takav samo djelomično može uzeti u obzir.

Budući da Moderna galerija, kao stručno najekipiranija ustanova regije, ima neosporno vodeću ulogu u profiliranju likovnog života Rijeke, posvetit ćemo joj posebno poglavlje u namjeri da istražimo njezinu pravu i fiktivnu ulogu, a kasnije ćemo se osvrnuti na izložbenu politiku ostalih izložbenih prostora.

Zvezdani trenuci Galerije ostvareni su 50-ih godina kada je s prvim »Salonima« Galerija likovnih umjetnosti (kako je glasio tadašnji naziv) bila u vrhu jugoslavenske aktualnosti zalažući se za proskribiranu apstrakciju. Kasnije, klonuli salon »Salon« za-



mjenjuju Bijenale mladih jugoslavenskih umjetnika i Međunarodna izložba originalnog crteža, izložbe, koje se u neprekinutom nizu odvijaju od 1960, odnosno 1968. godine. U ovih pet godina koje nas zanimaju Bijenale mladih je od 1981, kada su u manifestaciju uvršteni tzv. prošireni mediji (akcije, performansi, instalacije, ambijenti, video, film, zvuk itd.), izvučen iz letargije u koju je bio zapao. Dio Bijenala prenio se iz prostora Galerije na ulicu, u Mali salon i u Stari grad. Novi Bijenale mladih dao je prostora i novim idejama (Nova slika, autori okupljeni oko Studentskog kulturno-umetniškog centra iz Ljubljane, 1981, Grupa IRWIN 1985. itd.), te mogućnosti mladim riječkim autorima koji se još nisu afirmirali (Grdić, Božić, Štimac, Lušić, M. Šepić, Zrinščak). Ali u trenutku kad je pojedine stilske orijentacije na jugoslavenskom prostoru trebalo izdvojiti, omediti i obraditi, ili kad je mlade Riječane trebalo poduprijeti kakvom samostalnom ili skupnom izložbom, Bijenale mladih i Moderna galerija kao institucija su zakazali.

Neosporno zaslužna za vraćanje digniteta crtežu kao samostalnoj umjetničkoj disciplini, Međunarodna izložba originalnog crteža s godinama je postajala inertnijom da bi se danas, kada slavi 20-godišnjicu postojanja, pretvorila u mastodonta koji teško da u ovakvom obliku može opravdati svoje održavanje. Nedostaje aktualizacija novih crtačkih izraza, problematizacija crteža kakvom izložbom s predloškom ili relevantna publikacija koja bi na jednom mjestu skupila dosadašnja bogata iskustva. Ako napomenemo da sav materijal za izdavanje jedne takve knjige postoji u Modernoj galeriji već godinama, onda ćemo uzroke provincijalizacije te izložbe morati potražiti izvan ustanove organizatora. Osim kao jedna od mogućih informacija o tome što se događa s crtežom u svijetu, Izložba crteža nije uspjela trajnije animirati riječke crtače, pa ne možemo govoriti, npr., o riječkoj crtačkoj školi kao što možemo o ljubljanskoj ili zagrebačkoj grafici.

Od ostalih izložbi u organizaciji Moderne galerije, u periodu 1981–1985. godine u sklopu 8. i 9. Bijenala crteža, Riječani su imali prilike vidjeti izložbe dobitnika premija: Radovana Kragulja, Daniela Brusha (SAD), Nives Kavurić-Kurtović i Yamane Masaoa (Japan). Uz ove izložbe u MGR su samostalno predstavljani radovi Otta Beckamana, M. Šuteja (komorna izložba crteža, »Motovunci«), od riječkih autora Z. Milić i A. Depope, te E. Murtić i I. Lacković. Sveukupno malo i premalo da bi se zadovoljila potreba Rijeke za informacijama. Razlozi takve suše i oskudice tako su banalni, prozaični i svakodnevnici da ih nećemo niti spominjati.

Situacija je nešto bolja s većim retrospektivnim izložbama ili onima koje obrađuju grupe, pravce, vremena ili područja. Prenesene ili rađene u suorganizaciji u Rijeku su stigle izložbe: »Kubizam i hrvatsko slikarstvo« (1981), Giorgio Morandi (1983), »Multipli« (1984), Vladimir Becić (1985), »Umjetnost između dva rata« (na području Alpe-Adria, 1985) (s izložbom djela Romola Venucija koja je, na žalost, prikazana samo u Rijeci, i to u neadekvatnom opsegu), »Američka indijanska umjetnost« (1985) i »Austrijska suvremena umjetnost« (1985). Izložbama je relativno dobro bila zastupljena arhitektura, ali ne zahvaljujući dalekovidnom programu, već jednostavno zbog vrste ponude (preuzimanje gotovih izložbi). Vidjeli smo »Wagnerovu



školu« (1982), »Arhitekturu 70-ih godina u Hrvatskoj« (1983, uz tribinu i predavanja), čuli predavanje Janeza Suhadolca iz Ljubljane o generičkim uzorcima (u MGR, organizacija Društvo arhitekata Rijeke, 1984) i razgledali izložbu »Neke tendencije u novijoj slovenskoj arhitekturi« (u MGR, organizacija Društvo arhitekata Rijeke, 1985).

Budući da Moderna galerija nema stalan postav (djela iz fundusa), nedostatak prezentacije pokušava se nadoknaditi povremenim tematskim izložbama. Iz fundusa su prikazani: »Slike, crteži i skulpture riječkih autora« (1981), »Suvremeno jugoslavensko slikarstvo i skulptura« (1982), »Crteži i grafike« (1983), »Autori nagrađeni na bijenalima mladih« (1983), »Jugoslavenska umjetnost 1900–1940« (1984) i »Akvizicije 80–84. god.« (1985). Riječka likovna publika mogla je na tim izložbama steći solidnu predodžbu o fundusu Galerije.

Organizacija izložbi u inozemstvu također je važan segment djelatnosti MGR. Selekcija 11. bijenala mladih bila je 1982. predstavljena u Madžarskoj i Poljskoj, »Umjetnici iz Rijeke« u Rostocku (DDR) 1983. i selekcija crteža sa 9. međunarodne izložbe originalnog crteža u više gradova Velike Britanije, 1984/85. Iste je godine bila organizirana i izložba crteža umjetnika Riječke regije (Mali salon), kao doprinos oživljavanju interesa za crtež, u gradu održavanja Međunarodne izložbe crteža.

Rijeka se odužila velikom retrospektivnom izložbom jednom od značajnijih riječkih slikara, prerano preminulom Zdenku Balabaniću (1981, u suradnji sa HDLU-om Zagreb). Od tada pa sve do 1986. godine (retrospektiva Antuna Žunića) Moderna galerija nije uspjela ispuniti zadatke historizacije koje je kao ustanova imala. Dovoljno je spomenuti imena kao što su Romolo Venucci i Jakov Smokvina, čija su djela još uvijek izvan više nego potrebne sistematizacije, vrednovanja i smještanja u likovno-povijesne okvire.

Možemo zaključiti da je Moderna galerija samo fragmentarno ispunjavala zadatke koji su pred nju, kao ustanovu od posebnog društvenog interesa, bili postavljeni. Kao muzej, Galerija nema stalnog postava (ni katalog stalnog postava), otkupi su povremeni i nesustavni, a znanstvena obrada fundusa nije se maknula dalje od riječkog slikarstva 19. stoljeća. U galerijskoj djelatnosti izostaje valorizacija starijih autora (moderna umjetnost) ili stilova, pravaca i pojava značajnih za područje regije (retrospektivne ili tematske izložbe), nema podrške mladim autorima (organizacija samostalnih izložbi i promocija), ni bitnih, smislenih informacija o novim kretanjima u umjetnosti Jugoslavije i inozemstva (samostalne ili konceptijske izložbe).

Razloge takvom stanju možemo potražiti u kroničnoj novčanoj obamrlosti i prostornoj oskudici, ali i u pozitivnim rezultatima aktivnosti. Naime, Bijenale mladih i Međunarodna izložba originalnog crteža, kao akcije jugoslavenskog i međunarodnog opsega, oduzimaju pripremom najveći dio godine. U tom svjetlu gledano i stručni kadar Galerije postaje malobrojan, pripremajući velike izložbe na kojima Moderna galerija i Rijeka grade svoj likovni identitet.

Izložbena politika ostalih riječkih galerija ne odudara od, u primjeru Moderne galerije stvorene, slike živahne neobaveznosti. Galerije HDLU-a »Juraj Klović« i »Jadroagent« ustupaju se članovima ovog udruženja (zbog čega i postoje) ili kolegama iz ostalih strukovnih udruženja, a godišnji se plan sastavlja na osnovi prijave autora, bez prethodnih poziva. Jedina iznimka bile su tri izložbe u galeriji »Jadroagent« (u toku listopada i studenog 1982) u organizaciji HDLU-a, tj. Zvonimira Pliskovca. Kao uvod u svoju samostalnu izložbu geometrijskog minimala, Pliskovac je predstavio Ivana Picelja i Jurja Dobrovića (obje izložbe samostalne) i tako smisleno zaokružio jedan poetski izraz. Ipak, činjenica da se u galerijama Udruženja može steći uvid u djelatnost autora iz drugih likovnih centara Jugoslavije dovoljno je važna (jer je u Rijeci rijetka) sama po sebi.

Galerija na Trsatskoj Gradini u toku toplijih mjeseci predstavlja poznata riječka i jugoslavenska imena. Od 1980. do 1985. na Trsatu su izlagali: Zlatić, Bassani, Šutej, Grčko, Džamonja, Stipanov, Gliha, Žorž, Lovrenčić, Kumbatović, Karina, Dogan i Radoičić. Iako je riječ o relativno malom, s galerijskih aspekata

čak nepogodnom prostoru, ipak atmosfera Gradine, u zamjenu za prezentacijske nedostatke, uspijeva dati doživljajne senzacije. Galeriju na Trsatu uspješno vodi Turistički savez općine Rijeka, odnedavno u suradnji s HDLU-om Rijeka.

Mala galerija Omladinskog kluba »Ivo Lola Ribar« (u prolazu) počela je s radom nakon preuređenja Kluba (1981). U početku su izlagana djela riječkih autora (suradnja s HDLU-om Rijeka), da bi galerija, nakon započete suradnje s Galerijom Studentskog centra iz Zagreba, dobila omladinski profil koji je više odgovarao karakteru Kluba. Iz Zagreba su se u Rijeku redovito selile gotove izložbe, a neke je organizirao i sam Klub, pa smo tako mogli vidjeti fotografije Š. Strikomana, radove G. Tačevskog i Dušana Jurića, izložbu o grupi »Test department« i neke akcije ljubljanskog ŠKUC-a.

Djelovanje galerije Omladinskog kluba unijelo je svježinu u uobičajenu riječku izložbenu praksu.

Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja, Muzej revolucije i Dom JNA, povremeni prostori izlaganja, zbog karaktera svoje djelatnosti nisu nikada pokazivali ambicije cjelogodišnjeg kontinuiranog programa, pa su se i izložbe priređivale prigodno ili slučajno.

Može se zaključiti da Rijeka kao grad (isto vrijedi i za regiju) nema ni izdiferencirane ni izrazito programski profilirane galerije koja bi ispunjavala sve uvjete galerijske prezentacije (adekvatan prostor, katalog, plakat ...). Programi zavise od slučaja, poznanstava, kadrova i, naravno, novca.

Od zanimljivih izložbi koje su u Rijeci održane u pet godina (uz nabrojene) treba spomenuti ove: Dimitrija Popovića (u organizaciji Izdavačkog centra Rijeka, Mali salon, 1981/82), Lucija Fontane (organizacija Centar za kulturu Rijeka, Mali salon, 1983), kanadskih umjetnika »Stavovi« (Muzej revolucije, 1984), malu retrospektivu R. Venuccija u Pomorskom i povijesnom muzeju i prostorima Zajednice Talijana, i izložbu Ivana Lovrenčića (»J. Klović«, 1981).

Napomenuli smo već prije da Rijeka nije snažnije osjetila prisutnost Nove umjetničke prakse iz 70-ih godina. Zato se na početku 80-ih, kad poetika tzv. konceptualne umjetnosti i novih medija još uvijek traje u jugoslavenskom prostoru, na nekoliko mjesta pokušalo nadoknaditi propušteno. U kavani hotela »Slavija« u Opatiji (izložbenom prostoru Likovne radionice), od 1981. do 1983. godine, izlagali su djela postkonceptualističkog karaktera ovi autori: B. Stanković, Z. Kutnjak, M. Boško (Rijeka), E. Stell (Opatija), Ž. Jerman, M. Stilinović, V. Delimar i V. Martek (Zagreb). Također je u Modernoj galeriji, u sklopu izložbi u povodu Međunarodnog dana muzeja (svibanj 1983, u organizaciji Muzejskog društva Rijeka i Moderne galerije), otvorena izložba »Mediji masovnih komunikacija u umjetnosti«.

Na izložbi su se našle klasične fotografije, kao i one koje su samo dokumentirale ideju ili proces, eksperimentalni filmovi i mail-art radovi. Sa zakašnjenjem od najmanje deset godina, prva ustanova riječke likovnosti reagirala je na situaciju koja je polako ulazila u svoj smiraj. Posljedice takvog stava osjetit će naredne generacije kada se iz fundusa Moderne galerije cijelo jedno stilsko razdoblje ne bude moglo dokumentirati nijednim djelom.

U sklopu tzv. alternativnih događanja ili novih medija, ili supkulturnih trendova, ili perifernih struktura umjetnosti (gotovo svi nazivi imaju pejorativni prizvuk, što je karakteristično za sredinu koja ih fabricira), posebno mjesto ima djelovanje Likovne radionice Opatija. Najuočljiviji aspekt prisutnosti Radionice jest onaj društveni. Najveći broj akcija koje su se dogodile u periodu od 1981. (godinu dana nakon osnivanja LRO) pa do 1985. nosi pečat socijalnog angažmana. Ekologija je bila glavna tema u projektima »Najpoznatiji suvenir primorja« (drvena čaplja na plakatu), »Eko-oko« (kreativna upotreba otpadnog materijala), »Blaca '82« (niz projekata u povodu desete obljetnice održavanja prve konferencije za zaštitu čovjekove okoline u Stockholmu) i »Ptičji izrezak« (multimedijalna događanja u opatijskom parku). Paralelno s detekcijom problema nizali su se pokušaji njihova rješavanja, i to u formi likovnih intervencija kao što su bile »Sjene« (slikanje na pločniku), »Kornjača« (stijene na obalnom putu oslikane u obliku kornjače) i »Alle quattro maniere« (slikanje ispred Paviljona »J. Šporer«, u Opatiji; slikari N. Alavanja, L. Bussov, B. Stanković, T. Lušić, C. Frank). Važna je i izložbena aktivnost Likovne radionice; od 1983. organizira se svake godine u Opatiji Međunarodni slikarski »Ex-tempore«, slike opatijskih hotela registrirane su izložbom »Muzej bez muzeja«, a u galerijama »Alef« u Opatiji i »Mladost« u Rijeci održan je velik broj komornih samostalnih ili grupnih prezentacija.

Primijetili smo da se u Rijeci (regiji) od 1981. do 1985. pojavilo mnogo mladih, talentiranih autora koji su svoju struku shvatili kao trajno životno zanimanje. Ako pokušamo pratiti trag njihovog kretanja i dozrijevanja, naići ćemo na otprilike ovakve tope: završena srednja škola ili koja godina fakulteta neumjetničkog karaktera, s iskustvima pohađanja kakvog likovnog tečaja; upis na Pedagoški fakultet u Rijeci (Odjel likovnog odgoja i likovne umjetnosti) ili na likovne akademije u Zagrebu, Ljubljani, Veneciji ili Milanu; rad unutar Likovne radionice; izlaganje u O.K. »I.L. Ribar«, u Malom salonu i drugim prostorima koji se mogu iznajmiti, te na kolektivnim izložbama u Rijeci (Bijenale mladih, izložbe HDLU-a Rijeka, studentske izložbe i sl.), kao i izlaganje u ostalim gradovima u zemlji i inozemstvu. Problem koji bi trebalo uočiti jest da su ti mladi ljudi (na kojima svi svjetovi ostaju) bili prepušteni vlastitoj snalažljivosti, ali koja nikada nije bila nagrađena valorizacijom u gradu iz kojega potječu ili u kojemu žive. Njihove će vrijednosti prije prepoznati netko

drugi i, shodno tome, poduprijeti ih u nastojanjima, dok će Rijeka i dalje živjeti u tišini indiferentnosti. Je li to trebalo da bude posao Moderne galerije ili HDLU-a, tek nitko u ovih pet godina nije učinio gotovo ništa na riječkoj, a kamoli na jugoslavenskoj promociji mladih riječkih likovnjaka (ovdje izuzimamo kolektivne izložbe kao što su Bijenale mladih, Međunarodna izložba crteža i njihove inozemne varijante na kojima su sudjelovali i mladi Riječani). Istini za volju, ni stariji autori nisu bolje prošli.

Za period 1981–1985. možemo reći da je u jugoslavenskoj priredi označen kriznim. Iz povijesnih lekcija znamo da ekonomske i političke krize mogu biti praćene procvatom kulture. Možda se to ponegdje i dogodilo (u Zagrebu, npr.), ali u Rijeci nije. Naprotiv, višegodišnju stagnaciju zamijenilo je nazadovanje. Ne toliko u broju i količini (galerijâ, umjetnikâ, izložbi) koliko u kvaliteti. Umjetnička kreacija nije mogla računati na adekvatnu nagradu; radni su prostori bili iznimke, ne pravila; velik broj izložbi koje nisu pratile adekvatne publikacije bio je samo roj brzoprolaznih senzacija; otvaranjem mnogobrojnih malih izložbenih prostora pokušala se nadoknaditi praznina koju svojim programima nisu ispunjavale institucije. Svedene na potrošnju, ove su, pak, nastojale preživjeti i usput očuvati svoj društveni status. Naglu ekspanziju neformalnih likovnih galerija možemo objasniti i pokušajima samostalnih umjetnika da prežive od prodaje vlastitog rada; više izložbi, više mogućnosti za prodaju. Situacija je bila identična i u Zagrebu, te nekim drugim gradovima u zemlji, a u biti je prvi tanki sloj tržišta. Geografski, ishodište je te orijentacije Beograd sa svojim privatnim galerijama (u SR Hrvatskoj i Sloveniji takva praksa još nije ozakonjena).

U pet smo godina u Rijeci dobili mnogo novih, mladih slikara, kipara i grafičara koji su se, zajedno sa starijim kolegama, borili za vrijeme i mjesto u medijima javnog informiranja; likovna kritika šepala je kao i do tada, a izložbena politika bila je prepuštena hirovima sudbine. Moderna je galerija zbog opsega poslova na velikim bijenalnim izložbama popunjavala ostale termine izložbama koje je sebi mogla dopustiti. U drugim galerijama publika je posjećivala izložbe »u povodu«, i malo je tko izvan Rijeke znao što se u gradu događa, a u Rijeci što se događa izvan grada.

Samo su pojedinci nastojali pred sobom i pred drugima opravdati smisao profesije kojoj su se posvetili. Novi jezik, jezik postmoderne umjetnosti, prihvatili su odmah mladi naraštaji, dok su srednje i starije generacije svoj izraz donekle prilagodile novom senzibilitetu. Nije bilo velikih iznenađenja ni širokih gesta.

Ipak, kakav god bio, održavao se kontinuitet nastojanja i dobre volje, a ispod živosti, koja nije donosila plodove, nazirala se žilava i postojana nervatura likovne Rijeke.

Prosinac 1986.