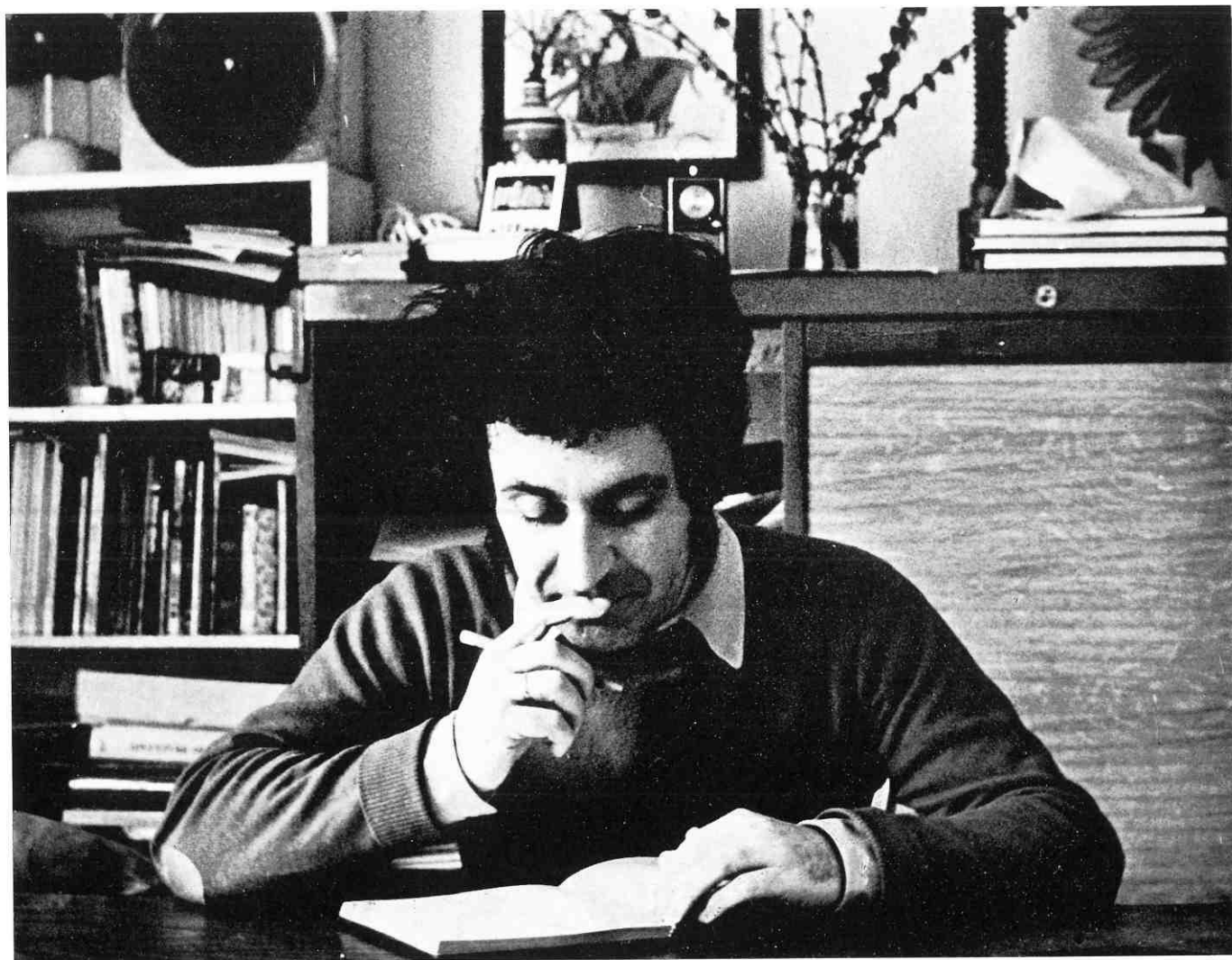


**miroslav
šutej**

**zvonko
maković**



Ranih šezdesetih godina već su se sasvim jasno pročistile osnovne problemske smjernice koje su se desetljeće ranije začele — smjernice post-socrealističkog doba. U to su vrijeme pripadnici grupe EXAT-51, nastavivši proklamirana ideološka, pa i estetska načela iz 1951—1953. godine, ne samo dosegli krajnju zrelost nego su postali predstavnici vodeće linije naše suvremene umjetnosti. S druge strane, Vaništa i Knifer, Murtić i Stančić oblikovali su isto tako vlastite nazore, i slikarstvo svakog od njih na svoj je način otvaralo i zatvaralo vlastito polje djelatnosti. Koliko god se stajališta tih umjetnika međusobno razlikovala, zajednička im je komponenta vremena sazrijevanja i odnosa prema neposrednoj prošlosti — socijalističkom realizmu. Članovi EXATA-51 upravo su s toga gledišta načinili najznačajniji pomak — jer su, boreći se za Novo, zadirali u samu povijesnu (političku i društvenu) zbilju, jednako kao što su na estetskom planu iznalazili osobno opredjeljenje. Drugim riječima, Kristl i Srnec, Picelj i Richter poistovjetili su ideološki i estetski nivo shvaćajući praksu kao specifičan aspekt teorije, da bi se s takvog polazišta mogli čvrsto i zrelo suprotstaviti dirigiranoj umjetnosti socrealizma koja je na svoj način prilazila identifikaciji teorije i prakse.

Desetogodišnje razdoblje prije Šuteja stvorilo je dakle svoj pečat i suvremenost (ako baš hoćemo i »avangardnost«). Godina 1961. bila je manje-više sasvim jasna — znalo se tko je gdje i tko je za što. Upravo u to doba pojavljuju se i Nove tendencije koje će imati velikog udjela u našoj suvremenoj umjetnosti. Krug što ga ovaj pokret zatvara privući će ne samo Richtera, Knifera, Picelja, Srneca, generaciju šestog desetljeća, nego i umjetnike koji se tek javljaju. Šutej je upravo onaj kojega će novotendencijska načela zahvatiti i dati mu gotovo presudni pečat.

Takvo kretanje u linearnom slijedu veoma je površno, a za Šuteja i neprimjereno, i to iz vrlo određenih razloga: on, naime, nikad nije doslovno prihvatio egzaktnost i gotovo znanstvenu strogost koju su propovijedali teoretičari Novih tendencija, iako se u tom problemskom krugu počeo razvijati. Prije je bio radoznali i izvanredno senzibilan individualist kojega stvari izvan njega tek površno mogu dotaknuti, a tragovi što ih ostavljaju ne zadiru u srž djela niti mu se nameću da bi suzbili njegovu osnovnu nit.

Prema tome, smještanje njegova djela u određen povijesni kontekst moguće je tek onda ako se samo to djelo prihvati kao jedan od ključnih i za našu suvremenu umjetnost odlučnih momenata i u sintetičkom i u inovatorskom smislu: sintetičkom utoliko što je on uspio pomiriti strogu egzaktnost s gotovo nadrealističkom rasplamsalošću mašte; inovatorskom jer je nekim vrlo važnim problemima cjelokupne suvremene umjetnosti uspio dati zasebnu mjeru, stavljajući ih u jednu novu sredinu i dajući istodobno i sredini i djelu drugačiji predznak.

Nova ikonika optičko-dinamičke strukture

Početak Šutejeve umjetnosti vezan je, vremenski, uz tada vrlo aktualna istraživanja nove ikonike poznate pod nazivom op-art. Na prvoj samostalnoj izložbi 1962. u zagrebačkoj galeriji Studentskog centra on se predstavlja s tridesetak crteža koji već samim nazivom upućuju na osnovnu problematiku što zaokuplja mladog umjetnika. »Bombardiranje oćnog živca«, kako je nazvao te crteže, zaista je izazov i jak podražaj za oko. Gusta mreža iscrtana crno-bijelim znakovima stvara dojam jednog drugaćijeg svijeta, promatranog kroz mikroskop — svijeta atoma i magnetskih silnica. Tako Šutej udara temelje i cjelokupnom svojem daljnjem stvaralaštvu: slikajući u biti elemente realnog svijeta, izvlači iz njega one supstance koje će ga činiti nepoznatim, apstraktnim, tek na slici stvarnim. Taj ambigvitet stvarnog i apstraktnog proteže se sve do danas, a postignut je dovođenjem stvarnosti u drukčiju situaciju, kad je stvarnost slike i stvarnost slikanog postavljena u pravilan razmjer — drugim riječima, kad među njima postoji znak jednakosti. Optički učinci koje su ti crteži proizveli na promatrače bili su isti kao i oni što su ih proizvela djela op-art. Naime, slika nije više bila predoćivanje vanjskog svijeta kao kod figurativaca, a ni emocionalnih naboja kao kod slikara apstrakcije. Ona je postala, prije svega, čista projekcija određenih znakova koji na retini izazivaju žive i dinamićne učinke. Ta nova ikonika nema namjeru ništa reprezentirati — ona se svodi na potvrćivanje same sebe, izmijenjene utoliko ukoliko su jaći »stressovi« na oćni živac.

Prve Šutejeve »optičke senzacije« nalazimo 1961. godine, i to na slikama i svojevrsnim slikama-objektima. Mreža iscrtana crno-bijelim sitnim znako-

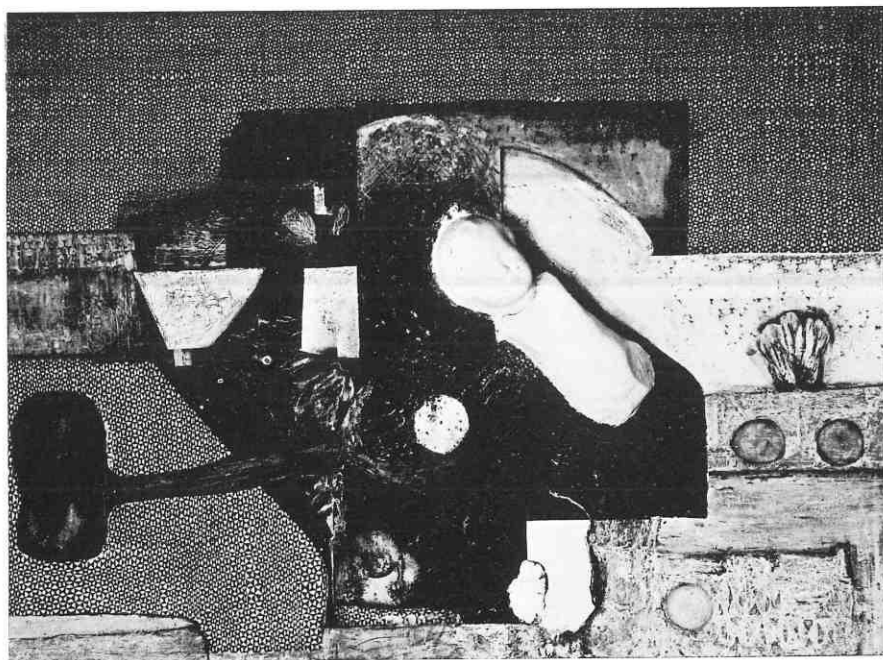
vima, koji motrenjem postaju gipki i titravi, čvrsto je ukomponirana u enformelističke pa čak i neodadaističke kompozicije, ali ih je njihov učinak na oko izvlačio nužno iz košmara paljevine, gustih namaza boje, raskomadanih gipsano-bijelih lutaka. Pozadina se osamostaljivala da bi vrlo brzo postala sama sebi cilj, postala nosač vizuelnih i značenjskih čvorova koji su samostalno gradili jedan drukčiji svijet binomne osnove. Kružići, kvadrati, rombovi... podijeljeni na dva suprotna polja: bijelo i crno, poput *jin* i *janga*, oblikovali su veoma snažne optičke senzacije koje su površinu papira učinile fleksibilnom ili krajnje napetom.

»Određene količine« iz 1965. slijedile su na svoj način započeta istraživanja optičko-dinamičke strukture, ali su one isto tako učinile i nešto novo: slika nije više oslikani mikrosvijet ni prikaz magnetskog polja, ona je postala gotovo sasvim apstraktna površina na kojoj se pojedini elementi (kugle) žele osamostaliti, probiti u prostor, iznad podloge papira. Prema tome, ako je prijašnji problem Šutejeve umjetnosti bio stvaranje optički uzbudljivih površina, pomoću binomnih jedinica crnoga i bijeloga, sada će iste te jedinice, donekle sažetije (iskristalizirane, geometrizirane...), otvoriti i jedno novo poglavlje: direktniji kontakt s prostorom. Slika postaje u punom smislu struktura korpuskularnih dijelova, a perceptivni se prostor nastoji potvrditi u realnom. »Određene količine« stvaraju iluzionističke prostorne modulacije: tijelo (kugla) prodire u podlogu i gnječi je, prostor je *predočen* onim ele-

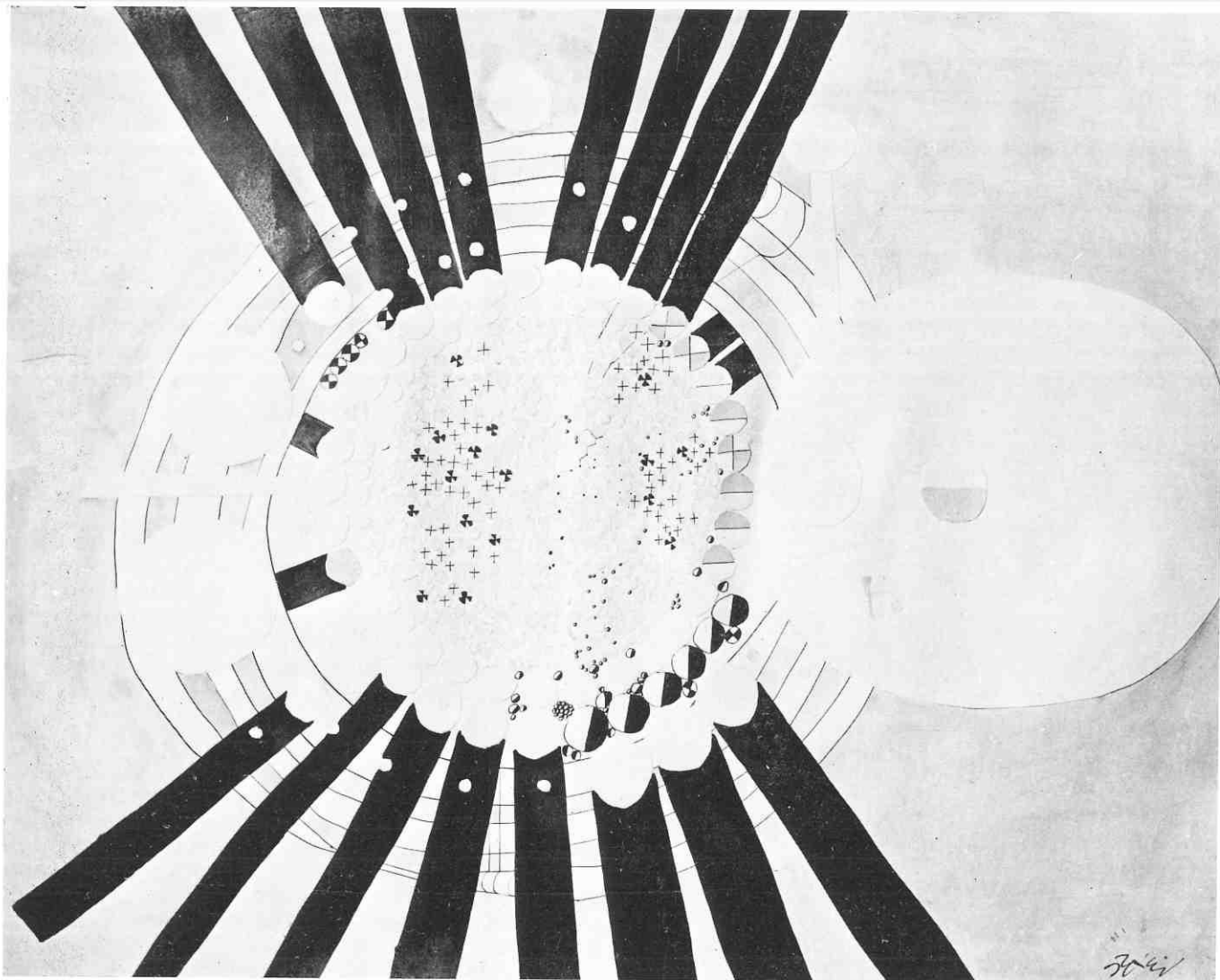
mentima koji promatraču sugeriraju njegovu nazočnost na slici. Kao što Pozzove tavanice ili ambijenti Giulija Romana u svojem iluzionizmu računaju na promatračevu sposobnost povezivanja slikanog s realnim i tako stvaraju utisak o jednoj novoj slikanoj predodžbi stvarnog, tako i Šutejeve »Određene količine« pomoću znakova stvaraju dojam stvarnog prostora. Drugim riječima, stvarni prostor nazočan je na slici zahvaljujući isijavaju znakova koji na svoj način apeliraju na motriočevu svijest i sugeriraju mu predodžbu punoga (suma znakova) u praznom (bijela podloga papira).

Od perceptivnog realnom prostoru

Neposredno nakon »Određenih količina«, pa čak i paralelno s njima, Šutej istu problematiku — forma/prostor, puno/prazno — prenosi u nove medije. Počinje se služiti stvarnim tijelima koja obilježava istim znakovnim repertoarom kao i »Određene količine«, a iluzionistički (perceptivni) prostor zamjenjuje stvarnim. To znači: on više ne slika predodžbu prostora i tijela u prostoru, nego objektivizira to tijelo smještanjem u realan prostor. To znači, nadalje, da se odmiče od slike i grafike, pomiče s bidimenzionalnih osnova da bi prodro i zahvatio prostor sam, učinio ga stvarnim sudionikom djela. Formalno on napušta sliku i stvara sliku-objekt, odnosno skulpturu-objekt. Prostor u djelu nije više nazočan zahvaljujući znaku nego je u nj ušao pu-



slika
1961

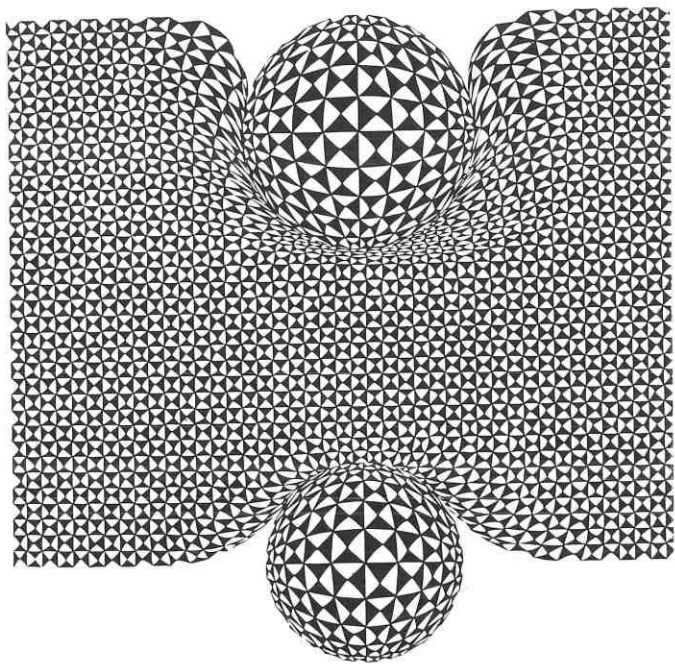


nom svojom stvarnošću, a djelo je preraslo s označenog u stvarno. Kao najbolji primjer mogu nam poslužiti dva djela na kojima su te promjene najuočljivije: »Određene količine« (1965) i »KT 6« (1966). I jedno i drugo djelo imaju nekoliko zajedničkih komponenata:

- a) binomni znaci (crno-bijelo)
- b) klepsidrasti oblik tijela
- c) kugle koje izbijaju iz površine u prostor.

Ono što ih međusobno razlikuje upravo je način predočivanja tijela i prostoru u njemu. U prvom je prodor kugli iz podloge predočen iluzionistički — kugle izbijaju u prostor optičkom varkom. One su stvarno isto toliko islikani dijelovi površine papira kao i klepsidrasti nosač, a njihova je tjelesnost

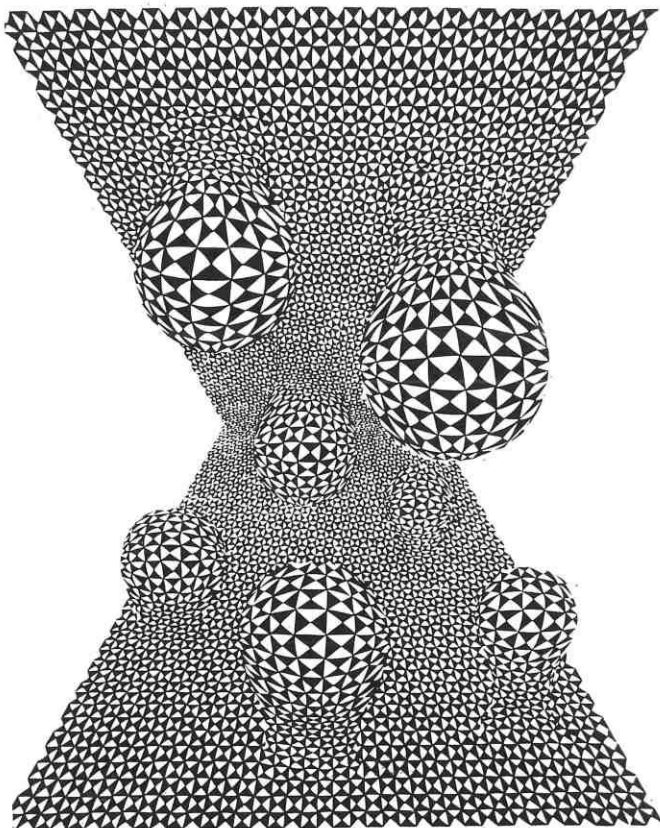
predočena pomoću vizuelnih znakova koje motrićevo oko prepoznaje kao izbočene dijelove na ravnoj plohi. U drugom primjeru, »KT 6«, kugle se izdižu s podloge i ulaze u prostor, zahvaćaju taj prostor i pretvaraju ga u integralni dio slike-objekta. Iluzionizam je zamijenjen stvarnošću, a znak lišen konotativnih svojstava: on je upravo to što označuje — kugla je zaista kugla, prostor je zaista prostor. Prema tome, u tim novim djelima Miroslav Šutej ne samo da formalno čini neke preinake, nego isto tako i semantički. Njegova djela nisu sada više čvorišta znakova kojima bi određeni višak značenja pridavao svojstva simboličke predodžbe stvarnosti (prostor — tijelo), nego se svaka nadgradnja znaka (konotativnim, u biti ambigvitetnim vrijednostima) svela na svojevrсну tautologiju. Što to znači? Znači da Šutej, kao i avangarda prve polovice sedmog desetljeća, ne nastoji slikati (pre-

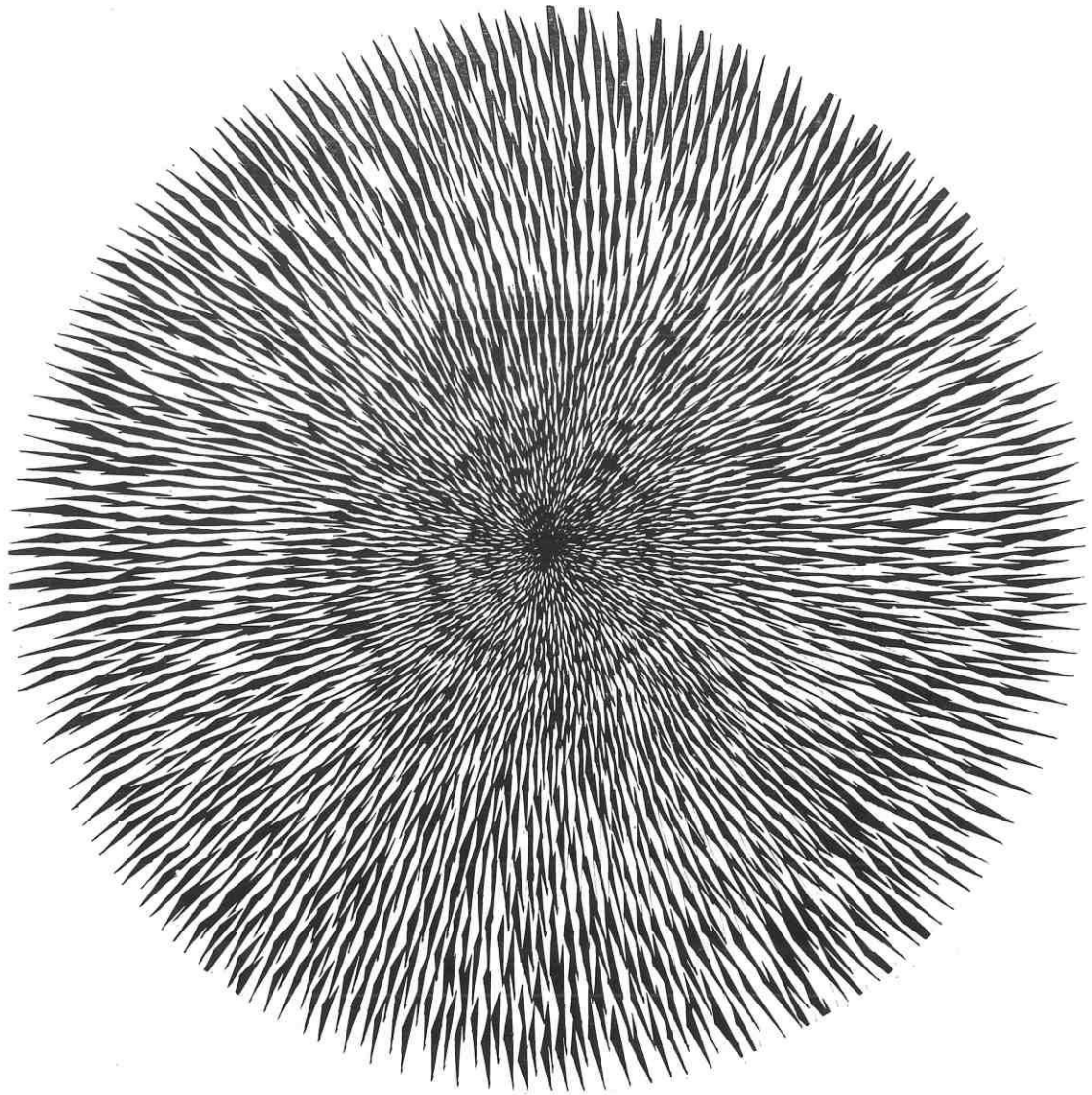


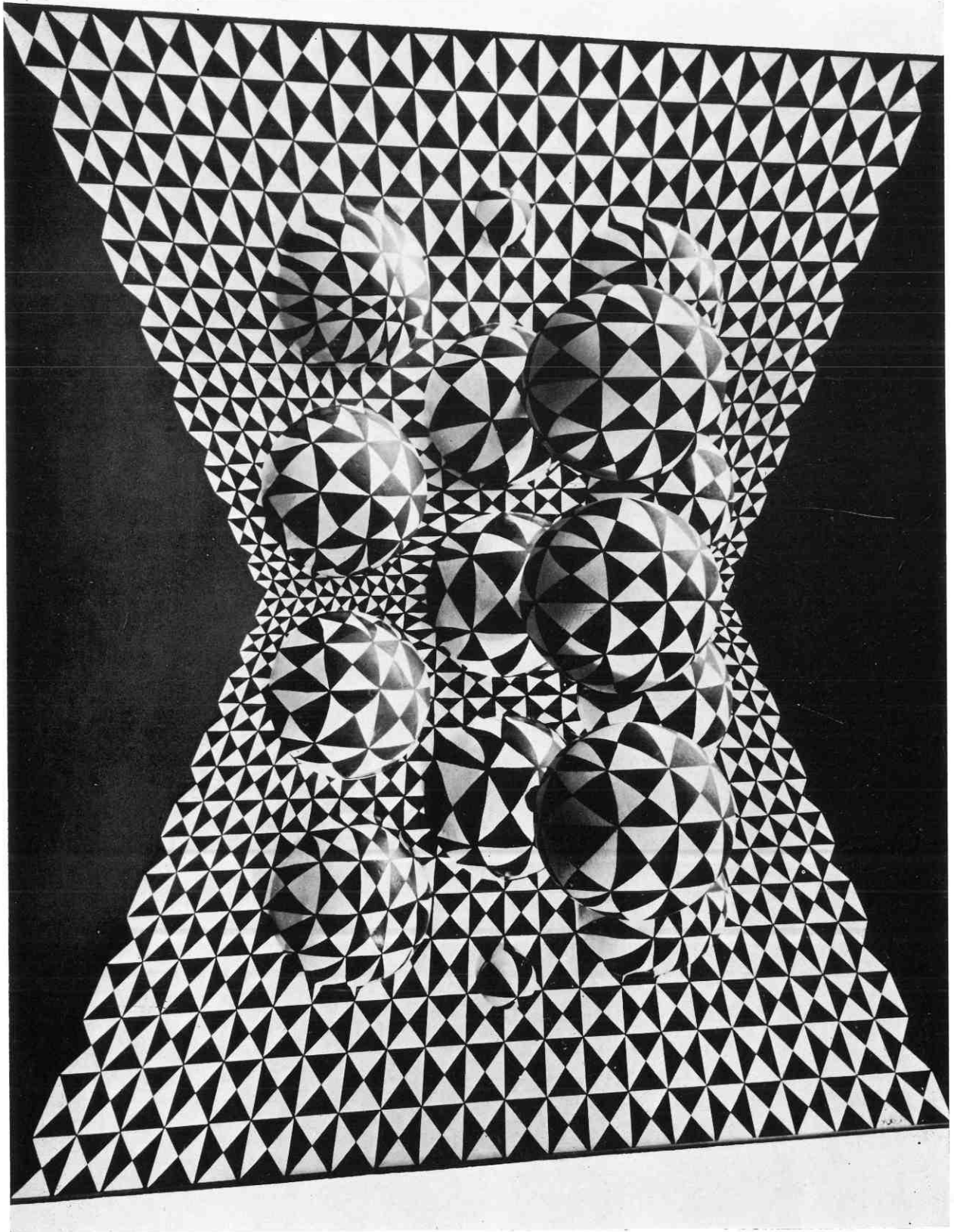
dočivati) stvarnost (u njegovu slučaju stvarnost je samo prostor i tijelo u njemu), nego dopušta da sama ta stvarnost ima udjela u djelu, da prostor, na primjer, postane onaj dio plastičkog objekta (kasnije ambijenta) koji su prije prenosili znakovni sistemi. Prostor više nije označen u djelu, nego zaista u njemu postoji, isto kao što i djelo (slika-objekt) korespondira direktno s prostorom koji je svojedobno doticao samo jednu njegovu stranu — površinu. Tim se intervencijama slika i skulptura međusobno prožimaju i stvaraju novi medij koji je kritika nazvala plastičkim objektom, a Šutej je upravo među prvima u nas koji su prihvatili takav način plastičkog mišljenja.

Djela iz 1966, 1967. i 1968. godine (»KT 77-77«, »Leptir«, »Bum-bum«, »Zigurat«), od kojih su neka bila izložena 1966. u Galeriji suvremene umjetnosti i na Venecijanskom bijenalu (1968), kritika ispočetka nije pravilno shvatila i tumačila ih je kao Šutejev pomak unatrag, kao stanoviti »ne-uspjeh«. Takva rezervirana gledišta pojedinih kritičara proizišla su prije svega iz neispravnog shvaćanja ne samo Šutejeva djela, nego i djela čitave generacije umjetnika koja je težište svojeg interesa postavljala ne više na formalnu dorađenost i tehničku perfekciju, nego prvenstveno na idejnu potku djela. Napokon, samo nešto malo kasnije »siromašna« i »konceptualna« umjetnost to će najuvjerljivije potvrditi. Šuteja je zanimala ideja (koncept) oduvijek mnogo više nego tehnička, manufakturna obrada djela. U ovom slučaju ideja - vodilja bila je provođenje i iskušavanje onih problema koji su prije riješeni na slici, a aludirali su na udio prostora i potvrđivanje tih riješenih gledišta u stvarnosti. Šutejevo je djelo ovdje zaista »lišeno metafizike« (kako mu spočitava jedan kritičar), a to i jest njegova namjera, namjera čitave svjetske avangarde tog doba, pa prema tome one »nedostatke«, koje su pojedinci uočili u Šutejevu djelu (na izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti 1966), treba shvatiti prije svega kao njegove prednosti.

Prodiranje u prostor i njegovo preoblikovanje postavljanjem djela te čvrsto povezivanje djela s prostorom autor će rješavati u nizu projekata okolice — od kojih će na žalost samo neka biti realizirana. Ali istodobno Šutej će, pogotovo serijom objekata iz 1968. godine (»Objekt 1«, »Bum-bum«), načeti i nešto drugo, gotovo sasvim nepoznato u našoj umjetnosti. Razbit će krutost dimenzija djela i dodati mu jednu posve novu — ludičku — mjeru koja će njegovo djelo učiniti u cijelosti »otvorenim«, u smislu kako je to definirao U. Eco. Djelo je postalo predmet za igru, izazivač ludičke strane promatrača koji, da bi ispravno shvatio djelo, postaje homo ludens.







Razdoblje (oko 1965) u kojemu je Šutej riješio jedno od temeljnih pitanja svoje umjetnosti — gdje je iz perceptivnog prostora prišao realnom — značajno je upravo stoga što je u njemu iniciran čitav niz postavki koje će u kasnijim godinama biti primijenjene u različitim aspektima. Ali isto tako neke od tih problema Šutej je rješavao paralelno, pokazujući da mu je interes zaista svestran i bogat.

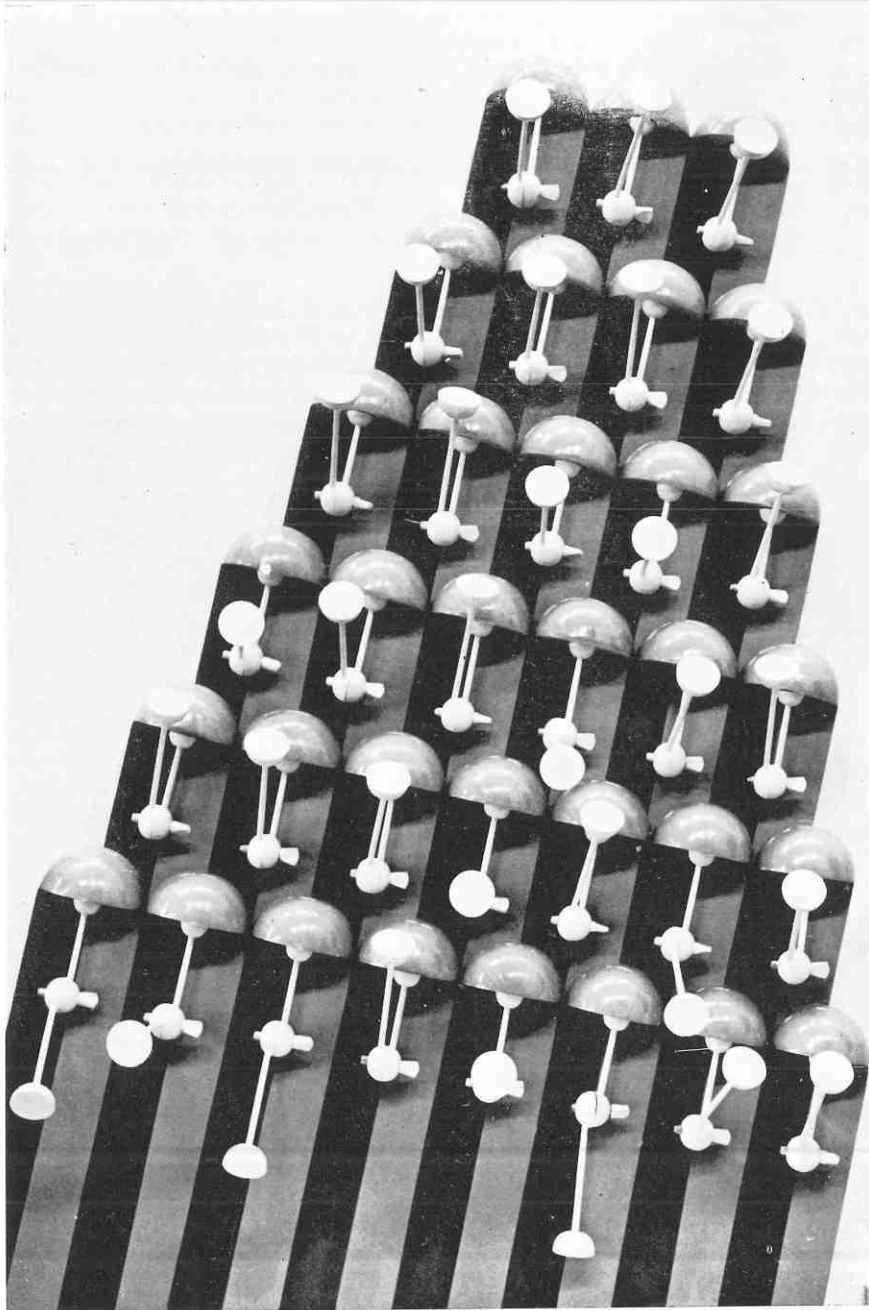
Šutej i »otvoreno djelo«

Kad je riječ o »otvorenosti« (»otvorenom djelu«), valja imati na umu da je svako djelo, pripadalo ono bilo kojem razdoblju povijesti, bilo kojoj civilizaciji, »otvoreno« na svoj način, i to je upravo jedan od bitnih uvjeta revitalizacije gotovo zaboravljenih djela prošlosti kao i »novog« čitanja/razumijevanja naoko sasvim »poznatih« tvorevina naše civilizacije, naše zapadne kulture. Ali kako je naše vrijeme u mnogo čemu izmijenilo sliku svijeta, kako je ono neke statične modele cjelokupne zapadne kulture stavilo pod svojevrsan znak pitanja suprotstavljajući im drugačije, tako je došlo i do drugačijeg tumačenja Reda, bolje reći do »sloma tradicionalnog Reda, koji je zapadni čovjek smatrao nepromjenljivim i definitivnim poistovjećujući ga s objektivnom strukturom svijeta« (Umberto Eco). Udio Ne-reda postaje jedan od važnih čimbenika cjelokupne kulturne baštine našeg stoljeća — od Duchampa i Joycea do Bunuela i Fellinija, do Cagea i Fautriera — Dvosmisleno, Slučajno, Neodređeno, Plurivalentno nazočno je do najpojedinačnijih elemenata njihova djela. »Otvorenost« u ovom slučaju svakako je drugačija od »otvorenosti« kakvu smo susretali u ostvarenjima prijašnjih vremena; odnosno, ona se nameće kao svojevrsna konstanta koja je nezaobilazna, koja se prepoznaje kao stanovit nadomjestak za izgublenu metafizičnost djela našeg doba. Vratimo se Umberto Ecu i prisjetimo se definicije »otvorenog djela« koja kaže da je »otvoreno« ono djelo što ga autor daje korisniku (uživaocu) na dovršenje; to je djelo šireg područja posibiliteta koje je na stanovit način tek čvorište značenja što ga svaki uživatelj organizira vlastitom voljom, vlastitim načinom gledanja/shvaćanja djela. Djelo, dakle, koje pojedini umjetnik pruža, priziva aktivno sudioništvo promatrača (korisnika) u životu ponuđene »igračke«.

Radovi Miroslava Šuteja, njegovi objekti iz 1968. godine, direktan su izazov promatraču — oni su u pravom smislu djela Ne-reda koji valja motrenjem (uporabom) reorganizirati, re-kreirati, podešavati volji onoga koji se s njima susretne. Oni ne samo da nisu fiksirani jednom za vječnost nakon posljednjeg dodira umjetnika, nego su tek tada otvoreni za aktivan život, svakako, u dijalogu s onim kojemu se nudi — s promatračem, suigračem.

Godine 1968. Šutej počinje raditi mobilne grafike, crteže i kolaže koji proizlaze neposredno iz serije objekata kod kojih zglobovi omogućuju pomicanje elemenata. Njegova nova djela sastoje se od papirnatih krugova ili pravokutnika pričvršćenih o podlogu spojnicama, pa ih je moguće jednostavno pomicati po površini, mijenjati ne samo oblik djela nego i dimenzije. Samim tim mobilne će grafike (crteži, kolaži . . .) umnožavati broj vizuelnih poruka do beskonačnosti, jer upravo Slučaj omogućuje neprestanu promjenljivost strukture; svakako, aktivna se uloga promatrača ovdje nužno podrazumijeva. Još 1962. načinio je Miroslav Šutej jedan kolaž u kojemu možemo vidjeti anticipaciju mobilnih grafika i crteža, ali je to djelo (na žalost izgubljeno) ostalo malo, čak i nikako poznato, a veoma je značajno za razvoj novih djela umnožavajućih poruka — »otvorenih djela«. Spomenuti kolaž iz 1962. složen je od bijelih papirnatih krugova različitih promjera — od korijandola do mnogo većih — koji su međusobno slijepljeni, a konačna organizacija tih gradivnih jedinica nalik je organizaciji elemenata najnovijih mobilnih listova. Prema tome, navedenim djelom, iako je ono još fiksirano, načet je problem strukture mobilnih grafika, kolaža i crteža, a ako se u obzir uzmu i plastički objekti izvedeni mahom 1967/68. godine, objekti koji su otvorili djelo pluralitetu i neograničenosti njegove sadržajne i estetske učinkovitosti, tada je jasno da su temeljni principi »otvorena djela« sazrijevali u čitavom Šutejevu opusu. Svakako treba uvijek imati na umu, kad se razmatraju autorove mobilne grafike, kolaži i crteži ili objekti, da svekoliki pomak od statične (fiksirane) strukture prema otvorenoj uvjetuje prije svega *igra*, ta »snaga« koja je u modernoj umjetnosti učinila jedan od najradikalnijih preokreta. Percepcija Šutejeva djela jedino je i moguća pomoću igre, a onaj koji promatra takvo djelo »stvoritelj« je igre koja se odvija po neutvrđenu pravilu iznenađenja ovisno o domišljatosti ponašanja samog učesnika«, kako napominje Vera Horvat - Pintarić, nedvojbeno najbolji tumač Šutejeve umjetnosti.

Mobilni kolaži, grafike i crteži otvoreni su i na planu informativnosti (neograničenog broja estetskih poruka) i na jednom drugom planu — komu-



nikativnosti, percepciji korisnika, uvlačenjem konzumenta u sam kreativni/rekreativni proces djela. Djelo prema tome postaje punije, informacijski bogatije; ono se neprestano mijenja i nadograđuje, ovisno o mogućnosti korisnika da u djelu estetski uživa. Takva intervencija izvodiva je tek *igrom*, *igrom - s - djelom*, koja ga čini na jedan viši način živim, sadržajno i estetski obogaćenim.

Projekti okolice

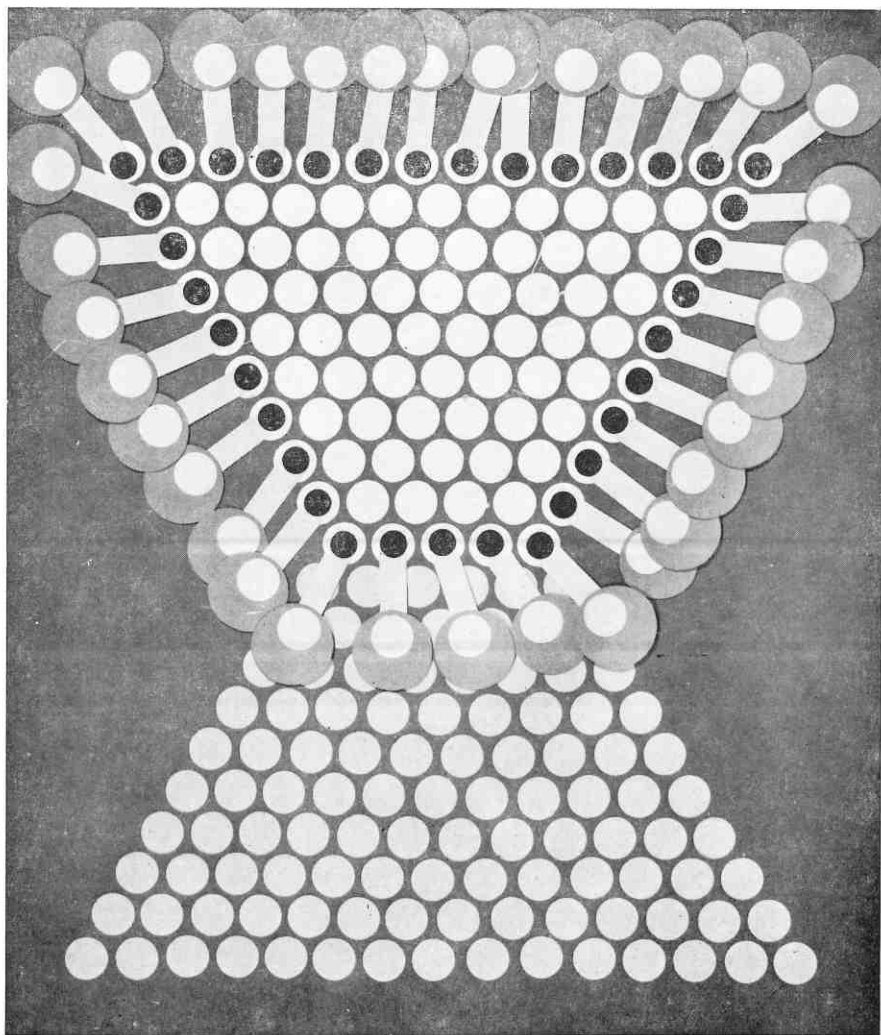
Često smo ovdje spominjali jednu komponentu koja se u čitavu stvaralaštvu Miroslava Šuteja nameće kao bitna autorova preokupacija. To je udio prostora u djelu. Njegovi prvi crteži magnetskih silnica, ili mikroskopski motrenog svijeta, doimaju se poput sitnih korpuskula poredanih oko zamišljene

središnje točke; slobodnije rečeno: poput raspuklog meteora u svemiru. To bijelo prostranstvo svemira prerast će s vremenom u pun prostor unutar kojega će također isijavati neka vrsta atoma vegetativne naravi («Objekt 1«, «Bum-bum«).

Još 1964. Šutej pravi projekt ambijenta ispunjenog do posljednjega kubičnog centimetra kuglama — označenim istim onim znakovima kojima je obilježavao i «Određene količine». U ovako oblikovanu sredinu, koja se pretvara u pokretljivu (kugle su se imale na dodir pomicati) i živu materiju, čovjek bi uronio svim svojim bićem, osjećao umjetničko djelo kao stvarnost koja se dotiče, gleda, čuje, koje bi on bio sastavni dio u punom smislu te riječi. Sjetimo se usput izvrednih ambijenata Jesusa Raphaela Sota, njegovih «Penetrable» koje izlaže prvi put 1966. na Venecijanskom bijenalu (dakle dvije godine nakon Šutejeva projekta!) i koji su značajan moment u suvremenoj umjetnosti, upravo po

istom onom shvaćanju djela kao »vizuelne evidencije punog u koje smo uronjeni« (Jean Clay) kakvo predlaže i Šutej koji, međutim nije imao mogućnosti realizirati svoj projekt. Šutejev ambijent iz 1964. reifikacija je prostora, skidanje s djela svake natruhe metafizičkih nadgradnji i preobrazba praznine u korpuskularnu sredinu — jednako opredmećeno, objektivno »puno u koje se ponire« svakom porom tijela, i gdje svaka pora tijela konzumenta postaje nedjeljiv dio umjetničkog djela.

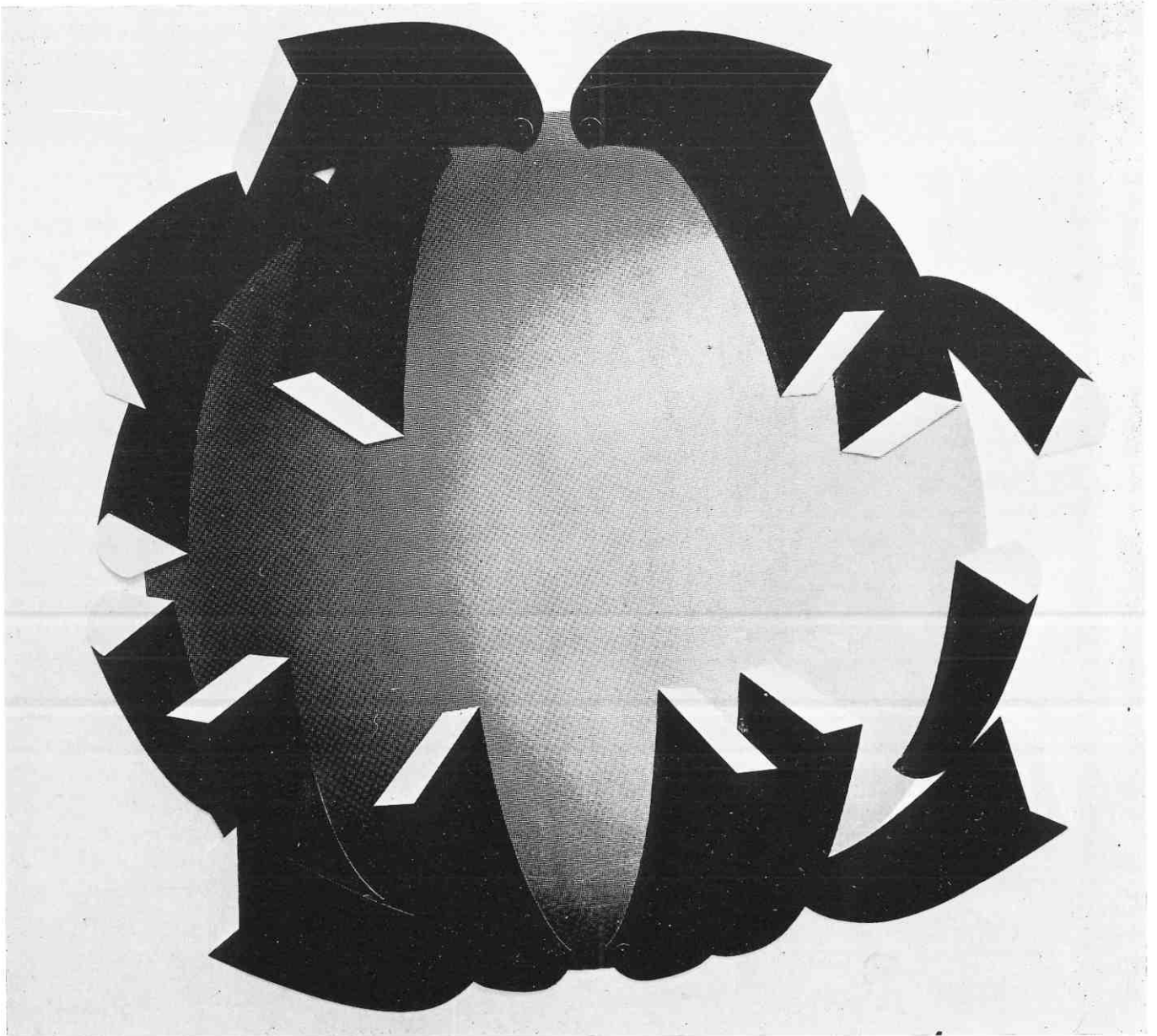
Godine 1967. u Grazu Šutej će izvesti svoj prvi ambijent — »Kišu« — koji je svojevrсна scenografija za veselu igru. To je prostoriija ispunjena šarenim cvijećem iz bojenog drveta i umjetnom travom, a iznad svega nalazi se napuhani oblak dugačak deset metara iz kojega pada kiša — mnoštvo ping-pong loptica. Zidovi prostorije iluzionistički su poništeni postavljanjem ogledala koja proširuju ambijent te se dobiva dojam pravog krajolika —

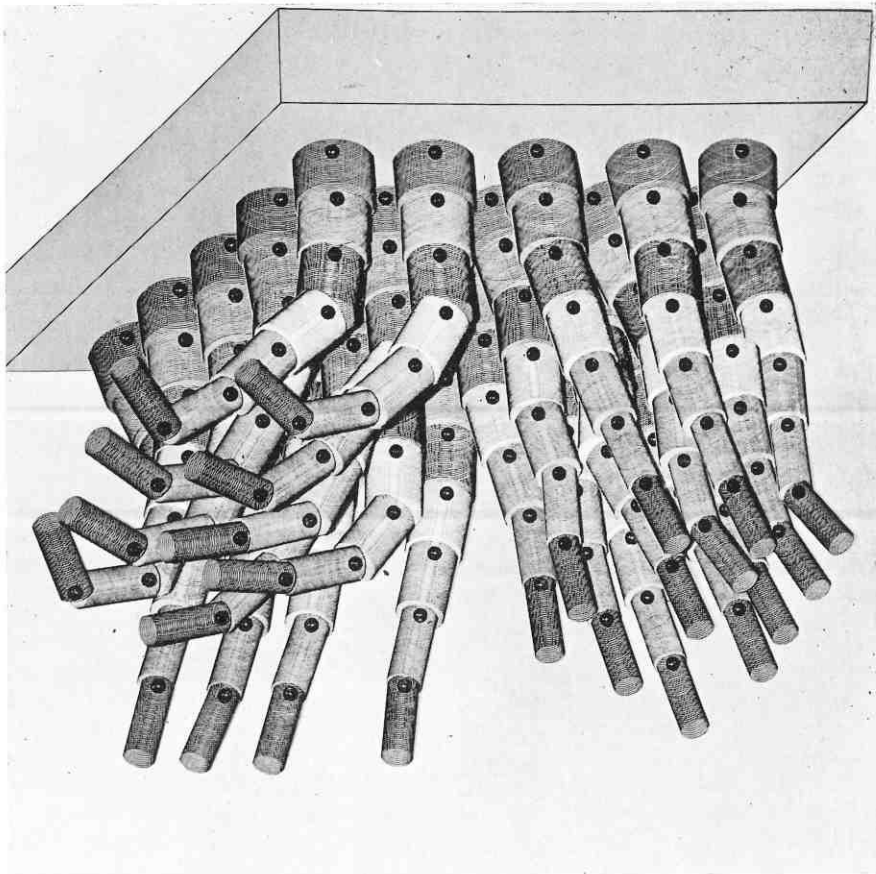
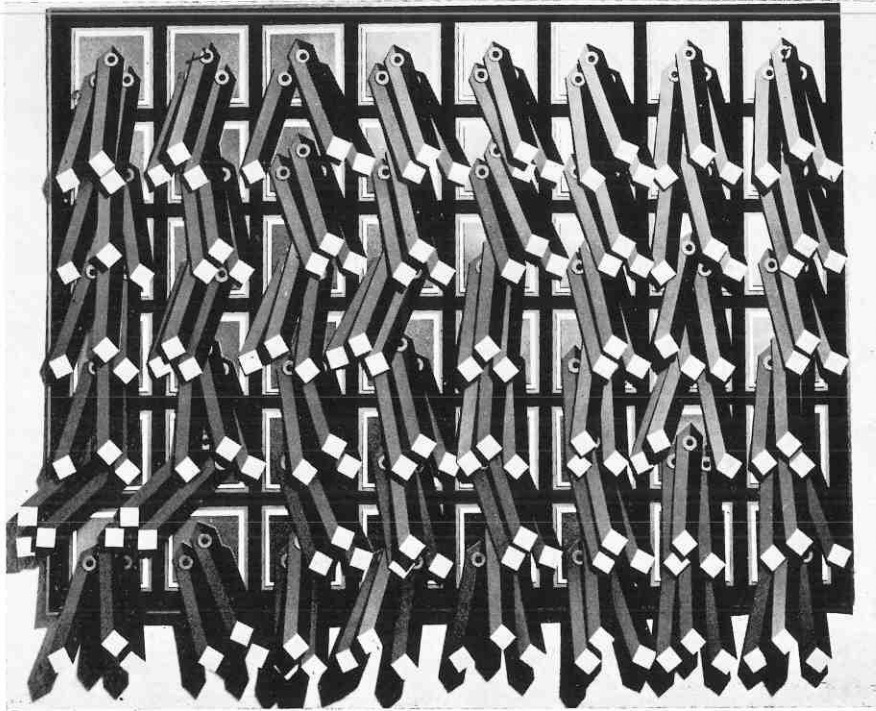


šarenog, igrivog, prostora za zabavu, nečega nalik na Alisin vrt. To djelo, blisko donekle ambijentima kakve su radili umjetnici pop-arta, nema onu konceptijsku jasnoću spomenutog ambijenta iz 1964. godine, ali Šutej je ovdje i želio stvoriti igralište, ugodan prostor u kojemu bi se promatrač zabavio, i u toj je svojoj namjeri potpuno uspio.

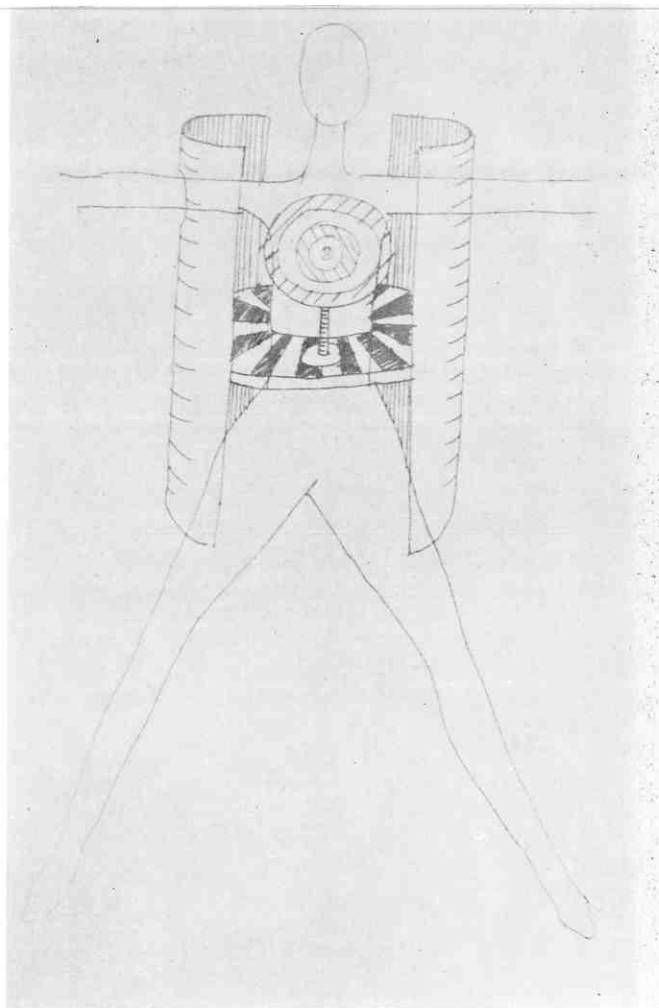
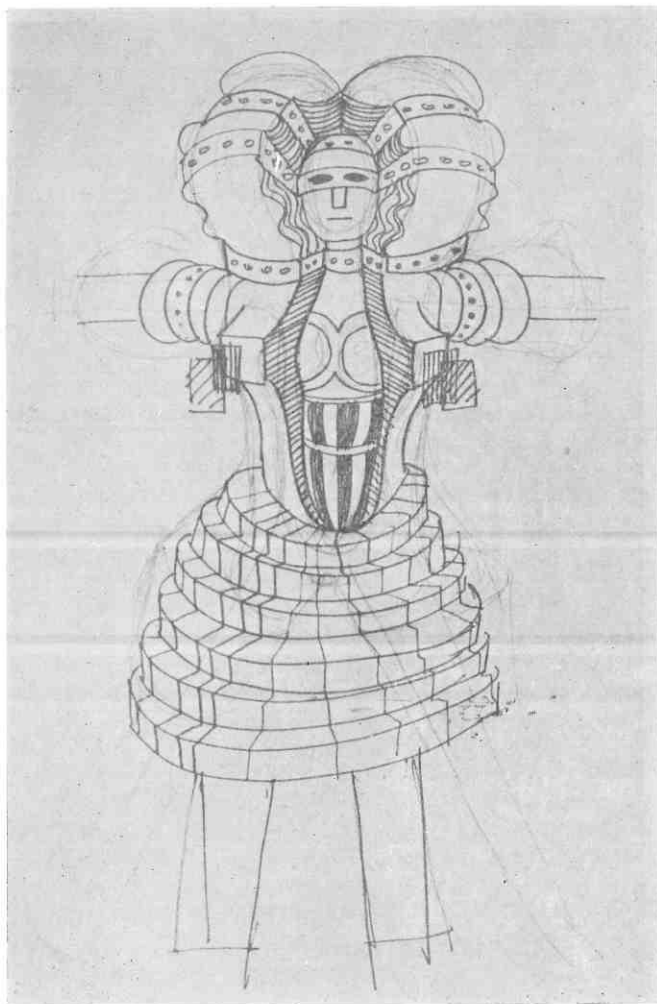
Ako je korpuskularna sredina »u koju se ponire« 1964. godine značila reifikaciju zatvorenog prostora, onda »Film o kocki«, izveden ljeti 1972. u Ko-

stanjevici (na simpoziju Forma viva), valja shvatiti prije svega kao intervenciju u slobodnom prostoru, ali tako da široki dolenski krajolik ostane nedodirnut kao što je bio i prije »Filma...«. To će reći da autor ovdje ne želi sredinu podrediti svojem djelu — nizu drvenih kocaka veličine 1m³ koje lebde u prostoru i protežu se iza zidina cistercitskog samostana da bi se, prešavši potok, raspolovile i nastavile svoj smjer (imaginarno) do u beskonačnost. On djelo prilagođuje krajoliku, čak konfiguraciji tla, i ničim se ne želi pokazati kao krotitelj koji bi ga silovito htio prekrojiti.





Svaki od tri navedena projekta okolice na svoj način označuje Šutejev ulazak u prostor, njegovo prihvaćanje prostora kao gradivnog materijala za svoje ambijente. Ali isto tako oni služe i kao izvanredna dopuna ostalom umjetnikovu radu, kao vlastito tumačenje prostora na slici, u/na plastičkom objektu. Ambijent iz 1964. prodor je u puni prostor njegovih ranih crteža. »Film o kocki« moguće je shvatiti kao oprostoreni koncept mobilnih kolaža, djelo koje nema fiksnih dimenzija ni jedinstvenog oblika nega se mijenja — smanjuje ili isteže — na podlozi. I kao što je mobilni kolaž tek predložak za re-kreaciju (igru), tako je »Film o kocki« sažeti putokaz jednog bezvremenog (neomeđenog) kretanja po lijepu krajolik.

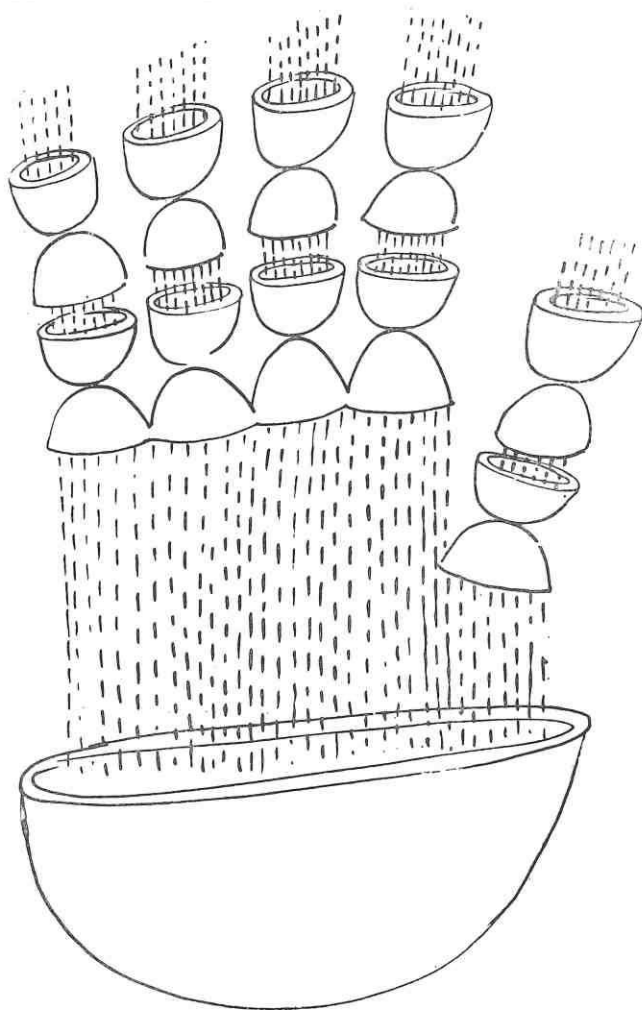


Vježbe

Crteži koje Šutej radi kao svojevrsno sabiranje vizuelnih podataka o predmetima neposredne okolice govore možda najrječitije o njemu kao ličnosti i o njegovu djelu kad ga promatramo sa čisto konceptijskog stajališta. Što nam kazuju te stotine i tisuće crteža koje autor radi od prvih dana svoga slikanja pa sve do danas, a koji manje-više ostaju nepoznati, spremljeni u fascikle i ladice? Govore prije svega o njegovu motrenju realnog svijeta koji predočuje u potpuno drugačijem obliku, koji mijenja, iznalazeći i u najobičnijem predmetu neponovljiv detalj i koji će, hipertrofirajući mu »osobnost«, pretvoriti u fantazmagorični prizor, gotovo nadrealističku užarenost multievokativnih svojsta-

va. Listovi, peteljke i latice cvijeta pretvaraju se istodobno u bestijarij ali i u ilustracije za botaniku; oni zadržavaju pojedine detalje stvarnoga, ali ti detalji (po kojima ih i možemo razlikovati i prepoznavati) tek su ekstrahirane čestice s isto tako dvomislenim obilježjem, pa je s jednog jedinog crteža od nekoliko poteza moguće rekonstruirati cjelokupnu genezu cvijeta i duševnog naboja autora. Serija kukaca (sve iz 1965. godine) drugi je važan ciklus, »porno-crteži« treći, »antimoda« četvrti... Upravo serija crteža »antimode« posebno je zanimljiva jer njome Šutej pokazuje antiutilitarnu odjeću, koja, međutim, može naći mjesto na ljudskom tijelu. Te kreacije ne možemo promatrati kao modne kreacije građanskih diktatora mode, nego u njima naslućujemo upravo pokušaje da se odjeća, Moda, istrgne iz duboko usječenih kolotečina građanskog društva i da se ljudsko tijelo pokrije (otkrije) na način baziran na posve novoj ideologiji. Ako se vratimo šezdesetak godina unatrag, otkrili bismo slične, ali ipak manje radikalne pokušaje Natalije Gončarove i Sonje Terk-Delaunay. Prva je zarazila Moskvu i Petrograd, kako govori Đagiljev u jednom intervjuu (1913), svojim noćnim košuljama u crnoj i bijeloj, modroj i narančastoj boji, te oslikanim cvijećem, konjima, kućama na čelu, obrazima, vratu... Druga, Sonja Terk-Delaunay, iste godine kad i Gončarova (1913), izvodi »simultanu haljinu«. Nijedna od tih umjetnica nije prenosila svoje slikarstvo na odjeću, njihovo slikarsko iskustvo (pogotovo Sonje Terk) utjecalo je na modu, ali haljine koje su radile bile su zaseban medij. Modeli što ih u današnje vrijeme projektira jedan Paco Rabanne imaju malo veze s modelima klasičnih, buržoaskih kreatora; oni ne samo da su izvedeni od »nekrojačkih« materijala nego ženskom tijelu daju i potpuno nov sadržaj.

Šutejevi primjeri rasplamsavaju tjelesnost svojom gotovo iracionalnom logikom, otvaraju oku ona mjesta ženine kože koja je kršćanska religija osudila kao tabu, funkcionalnost pretvaraju u afunkcionalnost, potrebno u bespotrebno... napokon, njihova logika postaje A-logika. Šutejeva »antimoda« odaje njegovu silnu i neiscrpu maštovitost. On neke poznate činjenice iz objektivne stvarnosti prenosi u potpuno nove relacije i tako novonastalim sistemima dokida donekle sličnost s njihovim predlošcima (kao i u seriji cvijeća, kukaca...). Skafanderi, biljke, signalni uređaji postaju sasvim iracionalne strukture, njihove veze s organskim cjelinama proširila je umjetnikova mašta, dakle ona snaga koju je nemoguće podvrgnuti koordinatama racionalnog svijeta. Odatle, svakako, i izuzetna vrijednost tih modela »anti-odjeće«, »antimode«, kao i crteža biljaka i kukaca, crteža ruke i »porno-crteža«.



Post scriptum

Prihvatio bilo koji medij, Miroslav Šutej govorit će uvijek jednu istu poruku; njegovo djelo napinje se iznad rano naznačene osnovice, ali se uvijek zadržava u istoj polaznoj točki. Drugim riječima: u Šuteja postoje mijene, ali su to mijene unutar istog kruga kojega je središte tako jako da je nemoguće istrgnuti se izvan njegova domašaja. Te su »mijene« tek formalne naravi — u biti Šutej neprestance varira jednu temu koja se na samom početku nametnula kao dominantna. A upravo u tome i jest njegova najveća vrijednost, jer malo tko može tako sigurno izdržati na jednoj središnjoj točki oko koje vrtnja ne jenjava.