

igor  
zidić

**opaske  
jednog  
hrvatskog  
motrioca  
o  
jedinoj  
smotri  
poslijeratne  
hrvatske  
umjetnosti**

1

Izložbom hrvatske likovne umjetnosti poslijeratnog razdoblja<sup>1</sup> nakanila je Moderna galerija JAZU »u reprezentativnoj postavi prikazati panoramu hrvatske umjetnosti«,<sup>2</sup> a uspjela vratiti dug beogradskom Muzeju savremene umjetnosti za izložbu koju je ovaj, prije nekoliko godina, njezinim posredstvom, upriličio u Zagrebu.<sup>3</sup>

Priredivači ove izložbe našli su se u nezavidnu položaju: uzvratnim karakterom smotre i načelom reciprociteta kojemu je ona morala udovoljiti bili su određeni: opći temat izložbe (suvremena nacionalna umjetnost) i specifikacije: 1. *razdoblje* (poslijeratni period), 2. *discipline* (slikarstvo, kiparstvo, grafika, crtež, tapiserija), 3. *količina* (broj izložaka). Morali su, kako vidimo, prirediti izložbu suvremene umjetnosti ne polazeći od izvora i ne istražujući cijeli prostor suvremenog; morali su prirediti smotru poslijeratnog razdoblja a nisu htjeli da ga u totalu obuhvate. Pa kad je uspjela u ovako bizarnu zadatku Moderna se galerija prihvatila još suptilnijega: da priredi izložbu reprezentativnu i panoramsku ujedno, da izabire i ne izabire, da djeluje kritički i nekritički, da sve izrekne pomoću nekih i nešto pomoću svega.

Odatle gradimo kritiku izložbe kao kritiku *zamisli* izložbe. Prije svega treba ispitati izvedivost one zamisli koja se pojavljuje kao korektiv kritizirane. Očito je, dakle, da nas zanimaju subjektivne i objektivne determinante izložbe, da nas izložba zanima kao prikaz hrvatske suvremene umjetnosti i kao mogućnost prikaza hrvatske i suvremene umjetnosti; kao voljni i kao iznuđeni izbor. Prvi dio naše kritike i jest i nije hipotetično raspravljanje: govorimo o izložbi kao da je, takva kakva jest, idealno ispunjenje kriterija sastavljača. Odnosimo se prema njoj kao da je ilustracija određenog teorijskog polazišta, a može se dogoditi da nas analiza izvedivosti drugačije zamisli izložbe — što će reći: drugačijih kriterija — uvjeri da je primijenjeni kriterij bio i jedini praktički moguć. Ali priupitajmo: zar je to dokaz da se sastavljači s njime ne slažu, da mu se ne bi privoljeli sve da su bili u prilici i moći da drugo izaberu? Samo o tome čini se nije razmišljao kritičar, koji je inače s puno prava tražio krivce za siromaštvo MG među

1

Suvremena hrvatska umjetnost (poslijeratni period), MG, Zagreb, 23. XII 1967 — 23. I 1968. Djela izabrali: Ž. Grum, direktor MG, D. Schneider i J. Uskoković, kustosi. Izložba je prvo prikazana u Beogradu (12. IV — 10. V 1967), a zatim u Sarajevu (27. V — 18. VI 1967), Dubrovniku (10. VIII — 2. IX 1967), Ljubljani (19. IX — 19. X 1967) i, na kraju, u Zagrebu.

2

Ž. Grum u predgovoru kataloga izložbe.

3

Suvremena srpska umjetnost (poslijeratni period), MG, Zagreb, 28. XII 1963 — 2. II 1964.

tzv. *odgovornim drugovima*.<sup>4</sup> Da je stanje jedine galerije hrvatske moderne umjetnosti i političko pitanje — ne može biti dvojbe, pa je opravdan poziv da se pitanje *odgovornosti* za »žalosnu situaciju« MG upravi prvenstveno onima koji su *odgovorni* za vođenje kulturne politike, tj. političkim radnicima (i službenicima), *odgovornim drugovima* i drugaricama. Ali ako je tomu tako, a slažemo se s Depolom da jest — onda je MG najpozvanija da to pitanje javno postavlja, onda je, štaviše, ona bila dužna da to pitanje javno postavi baš u povodu ove izložbe i zadatka kojemu — kako se, s pravom, tvrdi — nije bila dorasla.

Čemu, međutim, braniti direktora MG od »nekih pitanja« javnosti ako je ta obrana tako jednostavna i ako je, kao što vjerujemo da ponajvećim dijelom jest, ključ te obrane u činjenici da su materijalna sredstva kojima galerija raspolaže apsolutno nedovoljna? Tko to, naime, može znati tako dobro kao što zna direktor galerije? I tko je onda pozvan ako ne on da o tome govori, to više što su mu javno neka pitanja bila postavljena; to prije što bi on morao inzistirati na javnosti razgovora o položaju galerije i onda kad neki drugi tome ne bi bili skloni? Napokon, najneumjesnija od tih pitanja pokazuju nedvojbeno da javnosti *nedostaju informacije* o teškoćama, pa bi baš ta pitanja morala dobiti odgovore, a ne bi smjela izazivati alergije prema javnom raspravljanju. Na kraju krajeva predgovor katalogu ove izložbe bio je pravo mjesto i dobra prilika da se pruže obavještenja o dijetalnoj prehrani MG i onim manjkavostima koje iz neishranjenosti proistječu.

Umjesto toga, odjedanput, neočekivana iluzija moći («Moderna galerija nastojala je u reprezentativnoj postavi prikazati panoramu hrvatske umjetnosti...»), neočekivano pretenciozna nekritičnost («Kao što je već istaknuto Moderna galerija nastojala je biti objektivistički i historijski tolerantna prema svim likovnim pojavama koje su se afirmirale u tom periodu»), neočekivana plima samouvjerenosti («Tim načinom, indirektno, ne razbijajući ličnosti, prikazani su i svi stilski fenomeni koji postoje u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti, pa tako i njena dvadesetgodišnja historija»)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Josip Depolo: *Milostinja za zagrebačku Modernu galeriju*, »Telegram«, Zagreb, 23. II 1968.

<sup>5</sup> Svi su citati iz predgovora katalogu izložbe.

Zahvala brojnim pozajmiteljima umjetnina, pri kraju predgovora, kazuje doduše da MG nije mogla reprezentativno prikazati ni sve ličnosti, ni sve pojave, ni sve stilske fenomene u hrvatskoj likovnoj umjetnosti, pa, reklo bi se, ni njenu 20-godišnju povijest, djelima iz svoga fundusa. Ali uvijena u bontonski ritual ova tragična činjenica slabo je vidljiva. Jer i posudbe mogu biti različite: jednom pomažu da netko bude bolje predstavljen — drugi put, da netko bude uopće predstavljen. Katalog, naravno, ne govori o tome i ne pruža nam takvih obavijesti.

Sada je jasnije zašto odgovora na »neka pitanja« ipak nema: tačni se odgovori ne bi najbolje slagali sa pretenzijama istaknutim u citiranom predgovoru. A te se pretenzije, prema tomu, pokazuju kao nerealne. Čini se, da je onaj koji najbolje zna teškoće s kojima se sudara podlegao varavoj nadi da se unatoč izrazito nepovoljnim objektivnim prilikama može polučiti izrazito povoljan rezultat. Zato se ne slažemo s Depolom samo u tome da je ova izložba kako on kaže *u svojoj osnovi bez sumnje dobra*, jer ne može biti dobro u osnovi ono što je u osnovi određeno mnoštvom negativnih odreditelja. Ako Moderna galerija »još i danas ne raspolaže kustosom specijaliziranim za ovaj poslijeratni period«, ako »još i danas ne raspolaže nijednim dinarom za otkup djela«, ako se njen fundus »još i danas uglavnom popunjava 'milostinjom'«, ako »raniji otkupi Odjela nisu metodički zahvaćali kompleks suvremene hrvatske umjetnosti«, ako se »ta stihija još i danas nastavlja s djelima poklonienim od raznih otkupnih komisija«, ako »MG još uvijek nije u mogućnosti da barem kronološki prati razvoj najnovije hrvatske umjetnosti« — što je za očekivati kad se pred takvu Modernu galeriju postavi zadatak organiziranja izložbe *suvremene hrvatske umjetnosti?*

Depolo kaže: »U takvoj situaciji rješenja su nužno bila polovična i vodila su izravno u — improvizaciju. Na stare improvizacije — nove improvizacije. Na brzinu se pronalaze sredstva da se popune rupe (...). I tim, jasno, nedovoljnim sredstvima da se popuni praznina od gotovo četvrt stoljeća, nastoji se zakrpati taj nesretni fundus.«

Sve je to, na žalost, tako: polovična rješenja, improvizacije, rupe, zakrpe, fundus doista nesretan. Ako se, dalje, »mnoga djela značajna za to razdoblje, djela koja su predstavljala prekretnice — više (...) nisu mogla kupiti« (jer su ih kupili drugi), a mnoga, dodajmo, ni posuditi (jer su otišla u svijet), ako je istom pripremanje izložbe pokazalo da je poslijeratni period hrvatske umjetnosti za Modernu galeriju »fikcija i magla«, ako se tada napokon vidjelo da »... MG uopće nema OSNOVNIH uvjeta da egzistira i djeluje kao znanstvena i muzejska ustanova« — kako se, do vraga, moglo doći do izložbe »u svojoj OSNOVI bez sumnje dobre«?<sup>6</sup>

Za to je bilo potrebno čudo i vjerujemo da nitko neće htjeti da u nj povjeruje kao što će to htjeti neki »odgovorni drugovi«.

<sup>6</sup> Svi citati J. D. iz njegova teksta navedenog u bilješci 4. Verzal je u posljednjem citatu naš.

Promotrimo sada redom (I) koliko su ostvariva i (II) kako su ostvarena deklarirana načela *reprezentativne panoramnosti*, odnosno, *objektivističke i historijske tolerantnosti*.

Reprezentativno pretpostavlja birano, izlučeno, selekcionirano: a) po kriteriju karakterističnoga tj. kolektivno specifičnog (onog pojedinačnog koje najbolje zastupa pretežna, opća nastojanja) i b) po kriteriju iznimnoga tj. individualno specifičnoga (»neka svjetaju svi cvjetovi«) i to, oba puta, u smislu usmjerenja i ostvarenja. Ali: »Jedini uvjet za izlaganje bila je kvaliteta djela.« Znači li to biti *objektivistički i historijski tolerantan prema svim likovnim pojavama*...? Reklo bi se — baš to. Što je, dakle, i u čemu je kvalitet djela?

Budući da objektivistička tolerancija apsorбира onoliko metodoloških uzusa i individualnih značajki koliko joj možemo ponuditi to, praktički, poriče vrijednosni sadržaj metode, ideje, smjera i individualnosti — devalvirajući značenje ovih činilaca koji, dakle, nisu »kvalitet djela« pa, štoviše, ni komponente tog kvaliteta. Zato i nisu *uvjet za izlaganje*, a »historijska tolerancija« prikazuje se kao potpuno obezvrjeđenje povijesnih kategorija i determinanata negativno i indirektno određenih kao *neuvjeta i nekvaliteta*. Normiran je samo preostatak, a preostale su samo tehničko-tehnološke varijabile. Može li se sada ustvrditi da je zahtijevan *argumentalni karakter funkcije*, koja je prikazivana kao nefunkcija (kvalitet po sebi), kao samobitnost koja se ne određuje ni prema čemu: pitanje kvaliteta postaje pitanje tehnološkog iskustva tj. funkcije u nefunkcionalnoj, mrtvoj neusmjerenosti. Tako je tehnološka korektnost indirektno proklamirana »jedinim uvjetom za izlaganje« na izložbi hrvatske suvremene umjetnosti. Defektnost je toga kriterija višestruka a teškoće njegove obrane najjasnije u kontradiktornom izboru suvremenoga mimo povijesnih odreditelja, uvažavanjem jedino nepovijesne, fiktivne *vještine kao takve i kvaliteta kao takvog* u nepostojećem, čistom obrtu kao *takvom*.

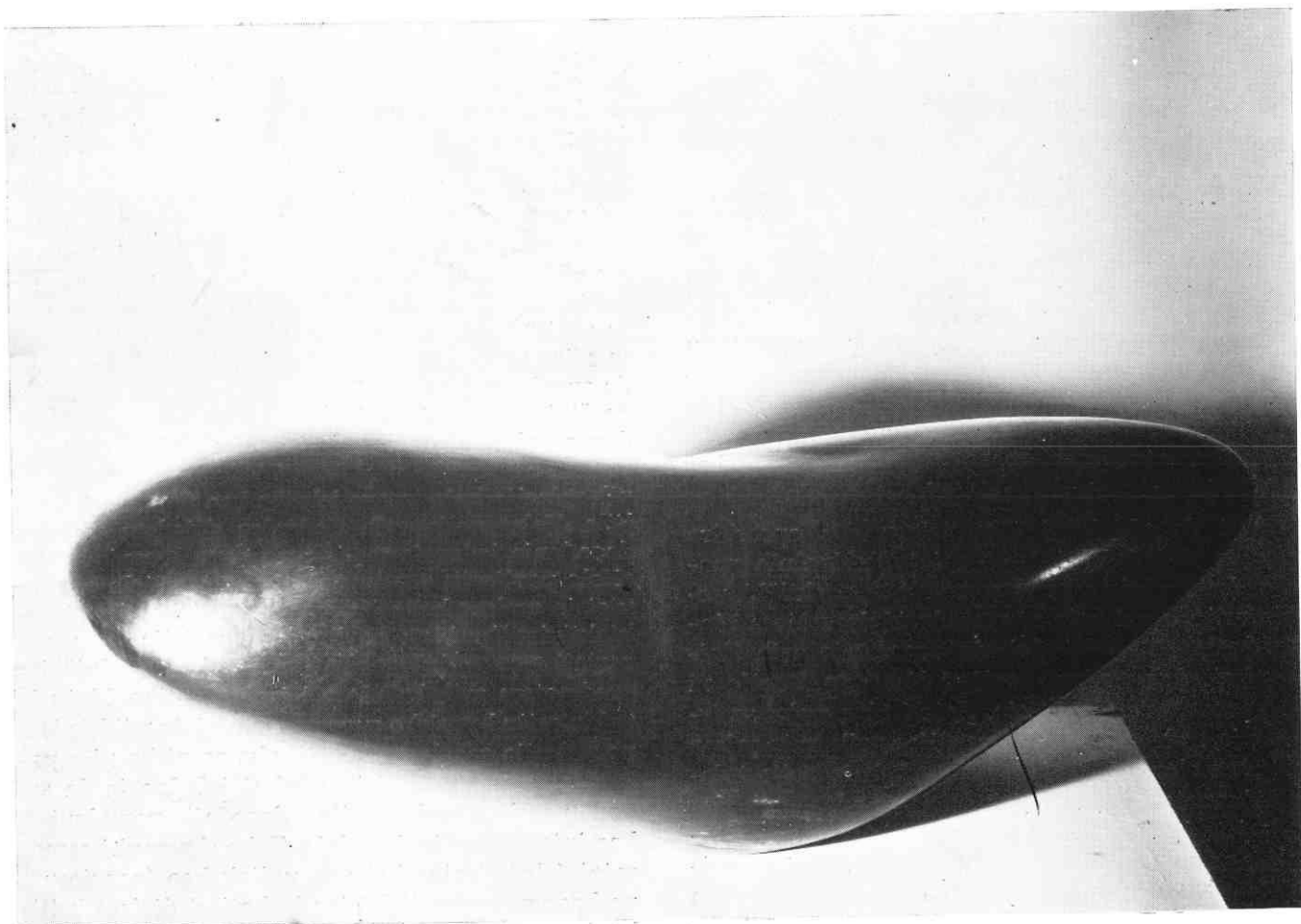
Čvrsta je nakana izbiračeva bila da propusti u suvremenost samo ono što je vječno...

Izraz *reprezentativna postava panorame* realno se smješta tek u proverbijalno alegorijski jezik i čim ga zamislimo izvan toga utočišta gubi svaki smisao. A logička neodrživost veze *reprezentativnog i panoramskog*, ta evidentna besmislenost javlja se kao alegorijsko ruho kojim se i prikrija i otkri-

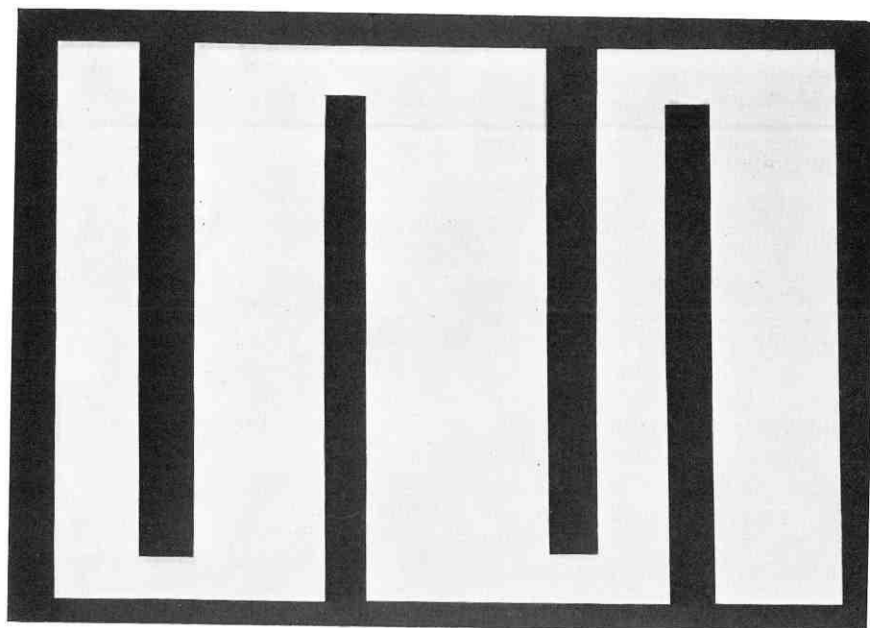
va nastojanje da vuk bude sit, a blago na broju. Nije li, uostalom, i to samo emanacija težnje da se bude historijski tolerantan i objektivističan — na neki način apsolutno pravedan? Ali: »ni med cvetjem ni pravice«; hoće li je biti među djelima koja, uz ostalo, određuju različiti intenziteti volje i različite volje; koja nastaju i svjesnim ograđivanjem svojih stvaralaca od drugih djela i stvaralaca, svjesnim suprotstavljanjem drugim djelima i stvaralacima? Mi poštujemo obazrivost kojom Moderna galerija nastoji ovladati poslijeratnim vremenom naše umjetnosti i »svim likovnim pojavama koje su se afirmirale u tom periodu«. Treba ipak naglasiti da sveukupnost djela i pojava u tome vremenu još ne čini povijest i da je tolerantno odnošenje Moderne galerije prema povijesnoj sveukupnosti suvremene hrvatske umjetnosti jedna od onih fiktivnih relacija koje je ova izložba kao fiktivne i ozbiljila. Tolerancija svih činjenica slijedom njihova događanja jednostavno je nužno uvažavanje *materijala* povijesti; poznavanje tog materijala preduvjet je svakog kriterija (objektivističkog kao i subjektivističkog) pa se kritička pozicija ne može ocrtati pretpozicijom kritike uopće, zajedničkim predmetom svih kritičara i svake kritike. Koju je to historiju hrvatske suvremene umjetnosti Moderna galerija mogla *prikazati*, ako se nitko nije potrudio da tu povijest iznađe? Očigledno je da su, pod parolom tolerancije, događaji ponuđeni i kao interpretacije događaja. Tako skromni i samozatajni kritičari pokazu se uvijek kao (nesvjesno) neskromni i nametljivi jer (nehotice) djelom kritike imenuju djela umjetnosti o kojima bi — da bude — kritika tek morala progovoriti. Kažu li nam, prema tome, da je Moderna galerija nastojala biti objektivistički i historijski tolerantna treba odgovoriti da je u tome uspjela još i prije nego je počela nastojati.

Dokazana neostvarivost nekih načela djelovanja (npr. načela reprezentativne panoramnosti ili panoramske reprezentativnosti) daje nam pravo da ne raspravljamo o stupnju njihove ostvarenosti, a dokazana ostvarenost nekih nakana čini izlišnom raspravu o njihovoj ostvarivosti.

Ali dopustimo pretpostavku da je do nesporazuma došlo u jeziku, a ne u djelovanju, u opisivanju namjera, a ne u njihovu ostvarivanju i da je *reprezentativna postava panorame* imala značiti — iako ne znači — najširi mogući izbor najvažnijih pojava cjelokupne poslijeratne hrvatske likovne umjetnosti. Uvažimo li mogućnost opisivačke omaške dezavuirali smo i neke naše zamjedbe a to nas obavezuje da navedeno hipotetičko značenje citirane formule razmotrimo kao stvarno i evidentno



šime perić  
ledeni cvijet, 1958.  
julije knifer  
kompozicija 2, 1960.



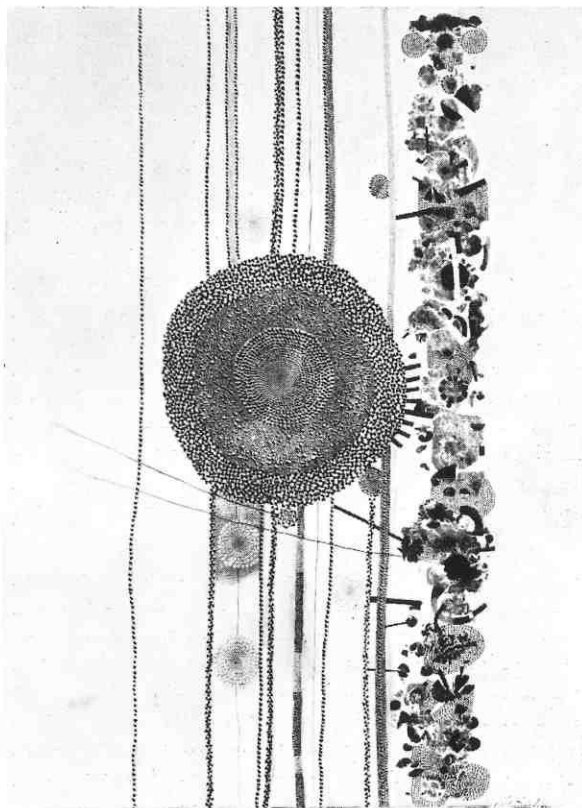


značenje. Drugim riječima, da nastojimo ispitati koliko su u praksi bila ostvariva hipotetički proklamirana (a stvarno neizražena) načela i kako su bila ostvarena.

Da ne ponavljamo sve što je dosad bilo rečeno — ponajvećim dijelom baš u Depolovu članku — o agoniji Moderne galerije zaključit ćemo da je do toga došlo zbog dugogodišnje nebrige »odgovornih« prema nacionalnoj kulturi (daleko bi nas odvelo istraživanje svih korijena te nebrige) i dugogodišnjeg pretpostavljanja pojedinačnih interesa nacionalnim interesima unutar same Galerije (u prvom redu: otkupna politika). Pod utjecajem tih izrazito negativnih činilaca od kojih je jedan refleks stanovitog ideološkog programa (i njegovih ekonomskih konzekvencija) na ekranu hrvatske nacionalne kulture, a drugi logična posljedica institucionalne zatvorenosti, nejavnosti i neodgovornosti — jedina je galerija hrvatske moderne umjetnosti praktički bila denacionalizirana.

Ova izložba otvorila je oči i slijepcima: vidjelo se da Moderna galerija jednostavno nije mogla prirediti izložbu hrvatske suvremene umjetnosti iako je ona jedina u Hrvatskoj koja bi to morala moći. Da pokažemo potpunu deficitarnost fundusa Moderne galerije — a kroz to i nerješive teškoće s kojima su se priređivači izložbe sudarali — sistematizirat ćemo i izložiti najvažnije podatke iz kataloga.

Ukupno je na izložbi *Hrvatske suvremene umjetnosti (poslijeratnog perioda)* izloženo 228 djela (121 slika, 48 skulptura, 55 grafika i crteža, 4 tapiserije). Od toga je u vlasništvo Moderne galerije kupnjom ušlo 117 djela (60 slika, 28 skulptura, 27 grafika i crteža, 2 tapiserije); 82 djela posuđena su od drugih galerija, zbirki i privatnih vlasnika za potrebe ove izložbe (42 slike, 15 skulptura, 14 grafika



i crteža, 1 tapiserija), a 29 od izloženih djela dobila je galerija — istom prilikom — na poklon od Sekretarijata za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH (19 slika, 5 skulptura, 4 grafike i crteža, 1 tapiseriju). Nije teško zamijetiti da prigodne posudbe i pokloni čine gotovo *polovinu* svih izložaka (tačan je odnos 111 : 117). Sama posudba obuhvaća više od *trećine* svog materijala.<sup>7</sup> Na posuđena i poklonjena djela otpada polovina svih izloženih slika i tapiserija, nešto malo manje od polovine skulptura i trećina grafika i crteža. Treba pri tom znati da je od 91 zastupljenog autora čak 16 predstavljeno samo posuđenim djelima, 8 samo poklonjenim djelima, a 1 posuđenim i poklonjenim: to zbrojeno

<sup>7</sup> Do kakve bismo tek slike došli kad bismo kupnjom stečene izložke razlučili na stari i novi posjed! (U novi bi trebalo ubrojiti sva djela kupljena sredstvima odobrenim za kompletiranje ove izložbe.) Pokazalo bi se da je MG počela pripremati ovu izložbu — s nulte pozicije.

daje 25 autora ili gotovo trećinu svih izlagača! Da bismo s minimalnim brojem primjera pokazali šta se krije iza ovih brojeva primjećujemo da je jedan od kipara koje Moderna galerija nije mogla predstaviti djelima iz svog fundusa bio i — Ivan Meštrović; da je jedan od slikara koje Moderna galerija, po sudu svojih eksperata, nije mogla dolično predstaviti ni jednim od djela iz svog posjeda bio i — Emanuel Vidović; da je među crtačima to bio i — Marino Tartaglia.

Radi usporedbe prelistat ćemo katalog izložbe *Suvremene srpske umjetnosti (poslijeratnog perioda)* u Zagrebu, 28. XII 1963 — 2. II 1964. Izloženo je bilo 218 djela: od toga u vlasništvu priređivača — Moderne galerije u Beogradu (danas: Muzeja savremene umjetnosti) 163 djela, a posuđenih djela 55. Četiri godine poslije osnutka (1959) beogradska galerija — ne imajući još ni krova nad glavom — priređuje izložbu srpske suvremene umjetnosti po-

sudivši za tu priliku trećinu svih eksponata. Moderna galerija iz Zagreba priređuje u Beogradu odgovarajuću izložbu hrvatske suvremene umjetnosti tri godine poslije srpske izložbe i 58 godina nakon svog utemeljenja i tom zgodom mora posuditi više od trećine izložaka (nismo uračunali prigodne, navrat-nanos kupovine i poklone!). Budući da je riječ samo o periodu poslije 1945. konstatiramo da je (tadašnja) Moderna galerija u Beogradu sabrala u 4 godine više djela nego Moderna galerija u Zagrebu u 20 godina. Kod približno jednakog broja eksponata brzina akumulacije i stvarnog konstituiranja zbirke bila je u Beogradu za, otprilike, 5 puta veća (što je, naravno, relativno jer se koeficijent ne odnosi na cijeli fundus, nego na onaj njegov dio koji je izdržao selekciju). Kakve bismo porazne zaključke tek mogli izvući da je kojim slučajem hrvatska izložba održana 1963/1964, a srpska 1967!

Upitajmo sada: kakve iluzije pothranjivati? Možda o »reprezentativnoj postavi« panorame hrvatske umjetnosti? Možda (s takvim fundusom!) o panorami koja će biti objektivistična ili čak objektivna slika suvremene hrvatske likovne umjetnosti? Upitajmo opet: može li se uopće s tih nogu zakoraknuti? Netko će reći da se koraknuti može i mora. Jer, na kraju krajeva, toliki pokloni, tolike posudbe ipak su bili od koristi... Valja priznati da bez posudbi izložba uopće ne bi bila zamisliva, ali sa sigurnošću možemo pretpostaviti da jedan dio posuđenih izložaka ne predstavlja toliko prave primjere utvrđenih kriterija priređivača koliko nredstavlja rješenja iz nužde. Rekli smo da je posuđenih djela osamdesetak i da čine trećinu izložbe. Ako ta trećina izloženog skriva čak 18 autora, a tih 18 autora petinu svih izlagača koje je Moderna galerija mogla (antologijski) predstaviti samo posuđenim djelima, onda to za one koji razumiju govor brojeva znači da je svaki peti autor *morao biti* predstavljen jednim od onih svojih djela koje je Moderna galerija *mogla dobiti* na posudbu. Poznato nam je i to da neki umjetnici nisu bili spremni da posuđuju za izložbu ona svoja djela koja su imali u svom posjedu.<sup>8</sup> Što se posudbi tiče očito je da ih je moglo biti mnogo jedino pod uvjetom da su mnogi i vjerovnici: ni od jednog se zajmodavca nije smjelo uzimati mnogo — čak ni onda kad je za to bilo ozbiljnih razloga

<sup>8</sup> U drugim bismo prilikama to osudili kao sebičnost. Ali budući da smo motive ovome postupku mogli naći u nedostacima kulturne politike — pa logično i socijalne politike prema likovnim radnicima — to ćemo i ovakav način zaoštavanja dijaloga prihvatiti kao društveno koristan prosvjed protiv potemkinskih kulisa; prosvjed koji je ukazujući na nezamislive pukotine u fundusu (a time i funkciji!) najvažnije naše galerije — najviše koristio samoj galeriji.

— već i stoga što Moderna galerija nije htjela ni smjela odigrati ulogu sabirnog centra i priznati time inferiornost svoje zbirke.<sup>9</sup>

Poklonjena djela, naravno, ne mogu dokazivati zamisli organizatora već i stoga što nisu galerijski izbor iz hrvatske suvremene umjetnosti nego galerijski izbor iz ponuđena izbora otkupnih komisija Sekretarijata za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu u posljednjih nekoliko godina. A ipak je svaki (otprilike) jedanaesti izlagač na izložbi zastupljen samo djelima dobivenim na taj način! (Napomenimo još i to da 29 poklonjenih djela obuhvaća — s obzirom na vrijeme nastanka — svega 9 godina: sva su ta djela nastala između 1953. i 1966. Samo dva među njima nastala su prije 1960. (1958:1, 1959:1), a 27 između 1960. i 1966. (1960:1, 1961:4, 1962:1, 1963:4, 1964:5, 1965:8, 1966:4). Što je to i koliko je to 9 stvaralačkih godina u odnosu na cijeli poslijeratni period, u odnosu na 22 godine? Sekretarijat praktički nije mogao pomoći Modernoj galeriji u kompletiranju zbirke djelima iz prvih 13 godina obuhvaćenog razdoblja, tj. za gotovo polovinu zadanog vremenskog raspona. Možda nam ovaj podatak bolje nego ikoji drugi pokazuje granice kampanjskih rješenja.

Sve nas to nagoni da — razmatrajući uvjetovanost ove izložbe i ovoga izbora siromaštvom fundusa Moderne galerije, nedovoljnim posudbama i poklonskom transfuzijom (koja kao improvizirano i kampanjsko nije mogla zamijeniti smišljeno i kontinuirano) — s krajnjom uzdržljivošću govorimo o koncepcijama organizatora. Ne može se ni konceptualnim glavama kroza zid (ta i zid je posljedica nekog nauma ili: koncepcije!).

»Na izložbi izlaže 91 autor sa 228 radova. Svaki autor zastupljen je s jednim do četiri djela u osnovnom žanru svog izražavanja, već prema značenju i potrebi, da se što potpunije prikaže. Svakog umjetnika nastojalo se predočiti u njegovoj evoluciji, zacrtati mu važne historijske tačke, ali uvijek pazeći da takav stav ne bi bio na štetu autora i njegova djela. A u sporednom žanru s jednim do dva djela nadopunjavala se osnovna predodžba o umjetnicima. Tim načinom, indirektno, ne razbijajući ličnosti, prikazani su i svi

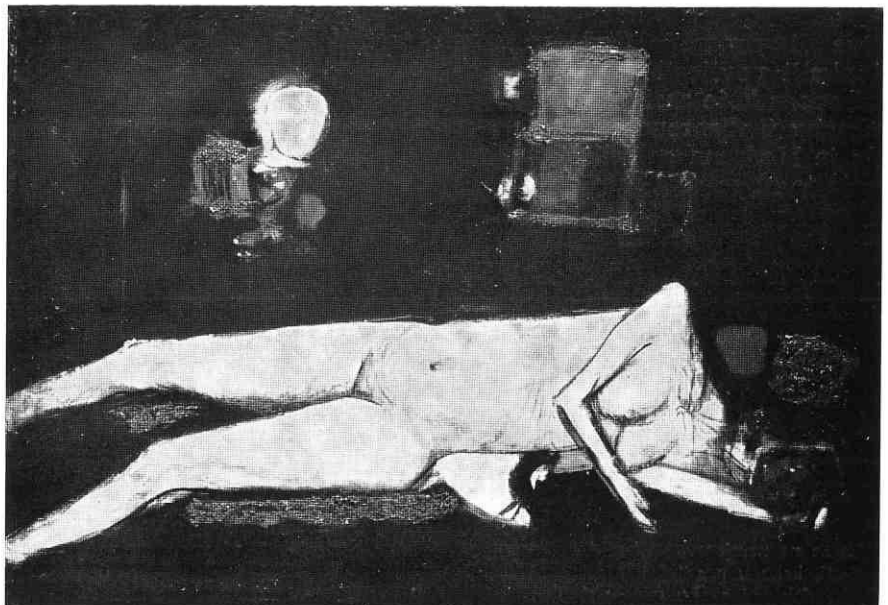
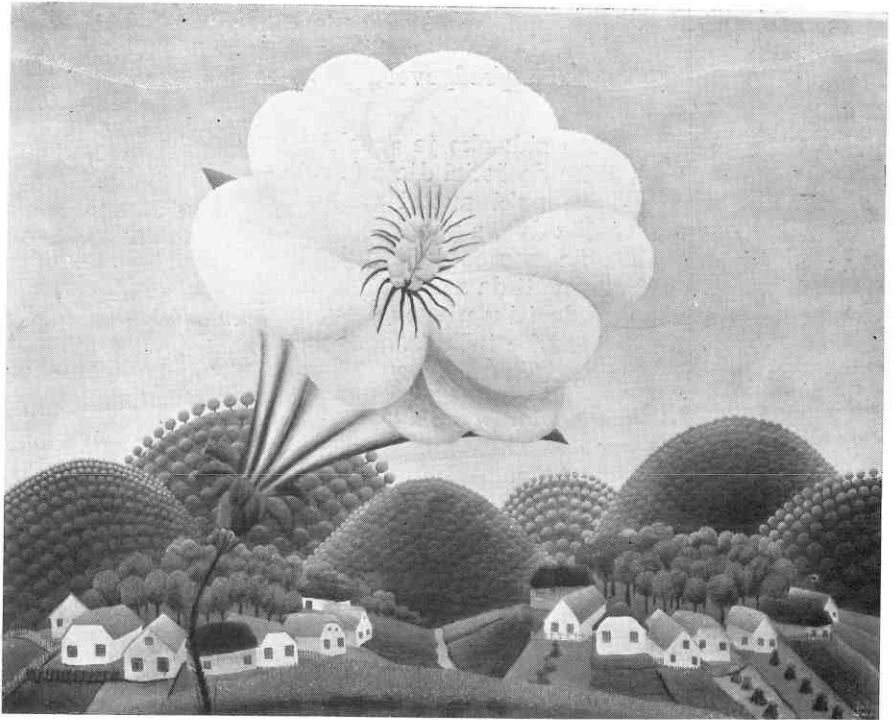
<sup>9</sup>

Uloga je sadašnjih voditelja Moderne galerije bila nezahvalna: priznati vlastitu nekonkurentnost bila je na početku obaveza prema istini; ne priznati je bila je za svo vrijeme obaveza prema galeriji: jer se baš zahvaljujući nerealno preuzetoj obavezi (razmjena Zagreb — Beograd, hrvatska umjetnost — srpska umjetnost) ishodio politički tretman izložbe, »političko rješenje« što u jeziku naše prakse označava pružanje prve pomoći uglednom mrtvacu. Da se nismo prevarili u procjeni vrsti i razloga pomoći svjedoči novi početak starih nedaća MG: tek što su zatvorena vrata ove izložbe MG je opet ostala bez sredstava potrebnih za daljnje saniranje svojih prilika.



ivan rabuzin  
bijeli cvijet, 1962.

ljubo ivančić  
akt, 1964.



stilski fenomeni koji postoje u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti, pa tako i njena dvadesetgodišnja historija« — piše u predgovoru kataloga izložbe Željko Grum.<sup>10</sup>

I evo kako se hoće kroza zid: ako je »svaki autor zastupljen (...) s jednim do četiri djela (...)« — to zapravo znači da su neki autori zastupljeni s četiri, drugi s tri, treći s dva, a poneki i s jednim jedinim djelom. Dok ne znamo koliko je kojih mogli bismo još i povjerovati da se »svakog umjetnika nastojalo (...) predočiti u njegovoj evoluciji, zacrtati mu važne historijske tačke...«. A kad se upustimo u brojenje naći ćemo da su 33 autora (od devedeset i jednog) zastupljeni samo sa po jednim djelom! Budući da ne vjerujemo u mogućnost predočavanja *evolucije* nekog umjetnika jednom njegovom umjetninom (gdje su u jednome elementi usporedbe?), niti u mogućnost označavanja važnih povijesnih tačaka jednom jedinom tačkom — prihvatljivije bi bilo da je rečeno: svakog *trećeg* umjetnika nastojalo se predočiti u njegovoj evoluciji...

Za iscrpniju analizu ostvarenja hipotetičkih namjera o kojima smo govorili (pa tako i proklamiranog načela »historijske tolerancije«) morali bismo uzeti u obzir još neke statističke podatke. Na primjer: u sklopu izložbe koja bi htjela objektivistički prikazati 22 godine hrvatske suvremene umjetnosti samo 11 djela svjedoči o vremenu naše umjetnosti između 1945. i 1950. godine; drugim riječima nešto manje od *četvrtine* poslijeratnog razdoblja predstavljeno je, otprilike, *dvadesetinom* svih eksponata. A prvo desetljeće (1945-1955) tj. nešto manje od *polovine* cijelog poslijeratnog razdoblja zastupa 39 djela ili, približno, *šestina* svih izložaka.

Ove disproporcije (koje se s nekog stajališta o funkciji povijesti i kritike umjetnosti različitog od onoga koje zastupa Željko Grum ne moraju ni ukazivati disproporcijama) potvrđuju bjelodano da je Moderna galerija ignorirala i one kriterije koje je sama sebi propisivala.

## 3

Prvo je nastojanje priređivača ove izložbe bilo to da se sačuvaju ličnosti — još doslovnije: *da se ne razbiju ličnosti*.

»Svakog umjetnika nastojalo se predočiti u njegovoj evoluciji (...) ali uvijek pazeći da takav stav ne bi bio na štetu autora i njegova djela.«

Evo odmah i novog pitanja: može li predočavanje evolucije (tj. *boljitka*, *napretka*) nekog djela i autora biti na *štetu* tom djelu i autoru?

Primjećujemo da pisac citiranog predgovora snagu ličnosti mjeri nepokretnošću stila i ustaljenošću vokabulara kojim se izražava: ta je nepokretnost, naime, jedino što može biti izloženo gubicima dok prelazeći neke povijesne pragove djelo pokazuje znake evolutivnog gibanja. A povijesno je značenje djela ono što Željko Grum rado previđa ako tim previdom može pomoći djelu. Ali kako i gdje pomoći? Izvan povijesti, u čistom prostoru *stila kao takvog*. Time je sve rečeno. Tako u hrvatskoj umjetnosti poslijeratnog razdoblja, ako je vjerovati objektivistički raspoloženim sastavljačima ove izložbe, nije bilo ni soc-realizma, a nije ga bilo (uglavnom) zato što bi priznavanjem te činjenice prema kriterijima Grumovim bile razbijene neke ličnosti. S našeg stajališta priznavanje te činjenice doprinijelo bi postizanju proklamiranih ciljeva Moderne galerije kao što su: potpuno prikazivanje svih autora, predočavanje evolutivnih pitanja i zacrtavanje važnih historijskih tačaka. Ne pazeći osobito »da takav stav ne bi bio na štetu autora i njegova djela« mislim da bismo zornije prikazali i evoluciju dotičnih djela i autora i očigledne koristi koje im je udaljavanje od soc-realističkih recepata donijelo. Skrivanje ili prešućivanje činjenica nikoga nije usrećilo ako ni zbog čega drugog, a ono stoga što je uzaludno.

Skeptika je, dakako, poslije teško uvjeriti da su »tim načinom, indirektno, prikazani i svi stilski fenomeni koji postoje u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti, pa tako i njena dvadesetgodišnja historija«, jer povijest ne pamti (ili: jer povijest ne čine) samo progresivna nego i regresivna kretanja i nikad bez pasive drugih ne bi bila uočljiva aktiva prvih.

Nije nas kriterij *vertikalnog presjeka* »oslobodio« samo neugodnih uspomena: podlegli su mu svi pokreti i sva grupna polazišta jednostavno zato što ih je a priori porekao.

»Iz ovog prikaza hrvatske suvremene umjetnosti vidljivo je da u njoj ne postoje čvrste stilske grupacije. Prvenstveno postoje umjetnici koji svo-

10

Iako se ne namjeravamo baviti jezikom toga teksta, ipak bismo primijetili kako u nas još ima kritičara koji se nadaju da će slabošću jezika dokazati snagu mišljenja.



jom kreativnom snagom izražavaju lične i opće probleme. Polazeći od tog principa komponirana je i ova izložba. Kao što je već istaknuto Moderna galerija nastojala je biti objektivistički i historijski tolerantna prema svim likovnim pojavama koje su se afirmirale u tom periodu. Jedini uvjet za izlaganje bila je kvaliteta djela.«<sup>11</sup>

Čvrste stilske grupacije ne izumiru samo u hrvatskoj umjetnosti ali to ne znači da su i u hrvatskoj umjetnosti već izumrle. Od pojave nadrealizma (1924) rastaču se »čvrste stilske grupacije« ali ih i pola stoljeća nakon pojave nadrealizma još imade. Čemu, dakle, preskakati ono što se održalo? Ako u Hrvatskoj *Exat 51* ne predstavlja ne samo čvrstu stilsku grupaciju, nego i školski primjer čvrste stilske grupacije — onda doista ne znamo što je to uopće stil i na što Željko Grum misli kad o stilskim grupacijama govori. A da se »lakše« sporazumijemo potkrijepit ćemo Grumovu konstataciju o očiglednosti nepostojanja čvrstih stilskih grupacija u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti — Grumovom tvrdnjom da je *Exat 51* »prva i jedina grupacija s preciznim programom koja se formirala poslije rata«. Ako se složimo da je to jedina »čvrsta stilska grupacija« (»s preciznim programom«) ne znam kako ćemo njezinim postojanjem dokazati nepostojanje ijedne stilske grupacije? Pa ipak prvu je i drugu tvrdnju Grum izrekao u isto vrijeme i na istom mjestu. Uostalom ne bi trebalo smetnuti s uma da je u današnjem povijesnom trenutku pluralistička naša otvorenost jedan od razloga koji i postojeće stilske grupacije rastače i čini manje čvrstim. To je narušavanje čvrstoće, naravno, posve relativno: sam smisao za mnogostrukost potire rubove jednog ne doduše u zbilji toga što obrubljeno jest (preciznim programom ili čim drugim) nego u pogledu onoga koji jedno može voljeti i koji se jednim ne mora zadovoljiti. Naš je pluralistički senzibilitet nešto što također određuje stanje: nema, dakle, stanja-posebi, koje naš pogled registrira, a da ga pri tom (zato što je naš) i ne modificira. Naposljetku, nije riječ jedino o stilskim grupacijama u smislu čvrsto organiziranog društva: u suvremenoj umjetnosti pojam *pokreta* sve češće potiskuje pojam *stila* i bolje određuje neprogramirano zajedništvo: umjesto ekskluzivnih klanova nastaju rodovi, umjesto zajednica po stilu nastaju zajednice određene metodološkim principima ili socijalnim pretenzijama: vertikalnim presjecima svaka je od tih osnova bila unaprijed sasječena. A jer se nije vodilo računa o tome da su nova mjerila srodstva gotovo uvijek samo načela, a ne i sve konzekven-

<sup>11</sup>

Ž. Grum, predgovor kataloga izložbe.

cije koje iz njih mogu proizaći, odnosno, da su nova mjerila srodstva u pravilu *metodološka načela*, a ne i sve *stilske konzekvence* — moglo se dogoditi da se iz Grumova prikaza hrvatske suvremene likovne umjetnosti doista izgube sva opća mjesta, sve zajedničke značajke, obilježja svih pokreta — jednom riječju sve osim pojedinaca. Zato se i nije mogla razabrati rasprostranjenost i blagotvornost hrvatskog cezanneizma npr. — naročito u godinama militantnog soc-realizma — cezanneizma shvaćenog u rasponu od gotovo doslovnih transpozicija do vrlo slobodne primjene poučka o geometrijskoj strukturalizaciji krajolika (Tartaglia, E. Kovačević, Gliha, Šohaj, Kumbatovićeva i drugi); zato se nije mogla spoznati rasprostranjenost nadrealističkih ideja ili obnoviteljski zamah tzv. »lirske apstrakcije«. Za ilustraciju odnosa prema posljednjem fenomenu navodimo podatak da su trojica od nekolicine pionira te struje (Gattin, Perić, Sablić) predstavljena sa po jednom slikom što znači da su svi zajedno brojevano slabije zastupljeni od Detonija npr. (4), ili, svaki posebno, slabije od Selana-Glihe (2), Slevca (2), Resteka (2) i nekih drugih izjednačenih u *suvremenosti poslijeratnog razdoblja* s Pulitikom ili Rukljačem, imajući zajedno toliko eksponata koliko jedan Vaić sam! (Zanima nas neće li jedino objašnjenje takvih kriterija i odnosa ići za tim da nas podsjeti kako su 3 slike Gattina, Perića i Sablića površinom veće od triju crtarija Vaićevih?) Čudi li nas, napokon, što su u svjetlu takvih rješenja, u svjetlu — bolje reći — takvog razumijevanja problematike suvremenog slikarstva iščezle sve grupacije i sva zbirna mjesta?

»Prvenstveno postoje umjetnici koji svojom kreativnom snagom izražavaju lične i opće probleme. Polazeći od tog principa komponirana je i ova izložba« objašnjava Ž. Grum.<sup>12</sup>

Moramo, na žalost, reći da ne vidimo i ne nalazimo u tome nikakav princip na osnovu kojega bi bilo moguće omalovažiti sve ono što je bilo omalovaženo a da i ne pitamo o »općim problemima«, koji su vjerojatno zato *opći* jer ih *pojedinci* izražavaju; da i ne pitamo po čemu su to npr. Glihine »Gromače« — »opći problemi«, da i ne pitamo ima li kreacija kao *izražavanje problema* (ličnih i općih) još koju funkciju osim egzorcističkog čišćenja, da i ne pitamo šta po gornjoj definiciji kao mogućnost umjetnosti postoji iza onoga što »prvenstveno postoji«; da i ne pitamo kakva se izložba mogla komponirati na osnovu uvjerenja da hrvatski umjetnici »izražavaju lične i opće probleme« ako ne izložba hrvatskih pro-

blema (umjetnički izraženih, dakako!); da i ne pitamo, na kraju, zar i u raznim grupama ili pokretima ne postoje umjetnici kao pojedinci, čak i *prvenstveno* kao pojedinci i po kojoj to logici (ili drugom nekom kriteriju) ti i takvi pojedinci u grupama ne bi mogli ono što kao pojedinci (uopće) mogu?

A ipak je, kako vidimo, baš ta nedomišljenost bila onaj »princip« kojim se nastojalo odrediti *specifično* hrvatskih likovnih prilika!

Svi su ti očiti nesporazumi u formuliranju općih pozicija stotruko odjekivali u detaljima realizacije. Lom jedino relevantnog *horizontalnog presjeka* morao je poremetiti i sve pojedinačne odnose: oni se naime ne mogu ni zapaziti nemaju li istu podnicu. Kad ona izostane onda je moguće da crtač Vaić brojem izložaka premaši crtača Lovrenčića, a Miše u suvremenosti sustigne Kožarića; da Vanište među crtačima uopće ne bude, da među novim grafičarima ne bude ni jednog lista Kuduzova i Tišljara, da ne bude ni jedne slike Horvata i Kavirićeve; da 3 Šohajeve slike obuhvate samo 2 godine njegova rada, a 3 crteža Vaića da retrospektivno namaknu 18 godina njegovih nastojanja; da 4 djela Radauševa označe raspon od 6 godina, a 4 djela Radovanijeva raspon od 14 godina. Moguće je bilo predstaviti Vaništu tako da mu 2 od ukupno 3 slike budu iz vremena prije 1954, najstarija od 3 Mišeove slike da bude iz 1958, a najstarije od 4 djela Detonijeva da bude iz 1959! (Što bi, čini se, moglo značiti da su po sudu izbirača Mišeova i Detonijeva ostvarenja uspoređena s Vaništinim — anno Domini MCMLXVII — bila aktualnija ili, u skladu s naslovom izložbe: suvremenija). Dogodilo se, kao normalno, da među 4 djela Motike ne bude ni jednog koje bi ukazalo na njegov istraživački rad i neka anticipatorska rješenja, dogodilo se da bez ikakva razloga hrvatsko kiparstvo bude osiromašeno za svoju lirsku komponentu u staklu (Motika, Goldoni), dogodilo se . . .

A sav taj nered mogao se sa sigurnošću predvidjeti čim su zapažene sve greške, kontradikcije i potpuno pomanjkanje ideja u predgovoru kataloga, »pristupu« suvremenoj hrvatskoj umjetnosti.

Svijet je Vidovićeva slikarstva — po Ž. Grumu — »izgrađen u drugo doba«, a u Hermanovim slikama »prisutno je jedno davno prošlo vrijeme«: da li su to razlozi, pitamo se, s kojih su u panorami *suvremene* hrvatske umjetnosti zastupljeni ti autori sa po 4 slike i da li su to formulacije kojima se htio potkrijepiti takav izbor?

Prema istom izvoru Becić, Miše, Đorđevićeva, Vj. Parać i Kaštelančić »... stilski se nisu mnogo mijenjali . . .«, Vaništa se (kasnije) »mного mijenjao«,

12

Isto.



Dulčić »se nije mnogo mijenjao«, Kulmer »se dosta mijenjao«, Radauševa skulptura »se vremenom mijenjala«; »godinama se znatnije nije mijenjao« Angeli Radovani; Kinert je »kvalitetan u mnogim promjenama«, a uvijek su motivirane Pricine — »relativno male promjene«... Sve u svemu, mogli bismo parafrazirajući reći da se pisac nije iskazao osobitom domišljatošću u... *relativno malim promjenama*. Ili drukčije: u tim se relativno malim promjenama »opisa« relativno vrlo raznorodnih stvaralaca slabo razabire da — »prvenstveno postoje umjetnici koji svojom kreativnom snagom izražavaju lične i opće probleme«; naročito: *lične probleme* ili, kako bismo radije rekli: koji se *individualno izražavaju*.

Ima uostalom još nekoliko sličnih »specifikacija«. Na primjer: »Jordan je ostao čvrsto vezan uz nadrealizam«, »Tomba je u poetskim crtežima ostao vezan uz nadrealizam. Isto tako i Željko Hegedušić«. Bit ćemo slobodni da iz toga zaključimo: nadrealizma u Hrvatskoj nema, postoje samo pojedinci (vezani uz nadrealizam).

Ima i osebnih zapažanja: »Među mlađom generacijom (...) se je izuzetno afirmirao« Šutej (r. 1936), a »u najmlađoj generaciji« ističe se Dobrović (r. 1928). »Bourek se (...) bavi i crtanim filmom gdje se s uspjehom afirmirao.« Baš tako: jedan se afirmirao *među* generacijom, drugi je u četrdesetoj mlađi od onoga u trideset i drugoj, treći se afirmirao — *s uspjehom!*

Ima i netačnih tvrdnji: nije npr. tačno da se Kaštelančić stilski nije mnogo mijenjao, a nije istina ni to da su *Exat 51* »osnovali slikari Picelj, Kristl, Srnec i nekoliko arhitekata: Bernardi, Bregovac, Rašica, Richter«: kao što je Kristl bezrazložno dometnut tako su Radić i Zaharović bezrazložno odgurnuti.

Ima i drugih inovacija: *tehlike* su (od 12. IV 1967) postale *žanrovi*: »Svaki autor zastupljen je s jednim do četiri djela u osnovnom žanru svoga izražavanja...« Bilo bi, bez dvojbe, zanimljivo čuti kojem žanru pripadaju djela Picelja, Šuteja, Buićeve, Richtera, Srneca, Dobrovića, Kristla, Knifera?

Ima i ovakvih tvrdnji: »I mnogi se slikari bave grafikom ako već ne u smislu reproduktivne grafike, a ono barem u crtežu. U takvim slučajevima grafika je uglavnom dopuna slikarskom djelu i nema posebnih karakteristika. Ali ona dopunjuje predodžbe o umjetnicima i afirmira grafiku kao samostalan izraz.«

Ona dopunjuje... Tko je to: *ona?* Grafika. A što čini? »Afirmira grafiku kao samostalan izraz.« Drugim riječima: ne imajući »posebnih karakteristika« ona se potvrđuje — »kao samostalan izraz«...

Ovu skicu nedostataka ne treba proširivati u nedogled. I takva kakva jest rječita je, pa sasvim jasno pokazuje iz kakve je siromaštine i uz kolike je teškoće izložba hrvatske suvremene umjetnosti sastavljena i kako je nesigurnom rukom sastavljena.

Možemo priznati da je u detaljima cjeline bilo i uspješnih rješenja ali to su uspjesi instinkta: iznimke koje potvrđuju pravilo. Pravilo glasi: bez potpunog poznavanja predmeta nema svijesti o predmetu, a bez jasnoće u mišljenju nema jasnoće u djelovanju.

Bilo bi, prema tome, nerealno suditi da su materijalne teškoće jedine teškoće s kojima se borila i s kojima će se boriti Moderna galerija. Da je tako pokazuje neuspjelo rješenje jedinog zadatka u sklopu izložbe za čije uspješno ostvarenje nisu bile potrebne nikakve investicije.

No zbog toga obaveze prema Modernoj galeriji nisu manje.