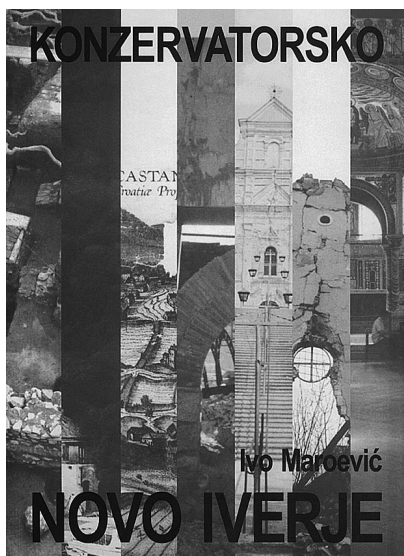


## baština-izbor i sudbina

IVO MAROEVIĆ

Konzervatorsko novo iverje

Matica hrvatska u Petrinji, Petrinja, 2000.



► Prvim čitanjem ove knjige iskaču dva dominantna određenja: posrijedi je kronika devedesetih godina - dramatičnog, ako ne i tragičnog razdoblja u povijesti hrvatske kulturne baštine - te drugo, dokument etičke vertikale i dostojanstva znanstvenika, konzervatora i sveučilišnog profesora Ive Maroevića u tegobno doba svekolike promjene. Ponovljena čitanja knjige razastiru bogatstvo faseta teme kako je autor poima, raščlanjuje i tumači, uvjeravajući u njezinu važnost - ne samo univerzalnu, nego i posebnu, u konkretnom, vremensko-društvenom kontekstu kojim se bavi. Kao i ostale knjige i radovi Ive Maroevića, i ova knjiga ostaje kompendijem, opskrbljenim pouzdanim činjenicama i formulacijama, ali i smjerokazom koji upućuje kako treba misliti i kako se ponašati.

Sudbinu baštine - razaranja u godinama vojne agresije na novouspostavljenu hrvatsku državu, pokušaje obnove stradalih spome-

nika, ali i sve ostalo što se događalo spomenicima, sve što ih se ticalo (primjerice, novi zakon o zaštiti spomenika ili odnos kulturne politike prema baštini), raznovrsna pitanja struke ili struka - sve je to Maroević devedesetih, kako kaže u uvodu, pratio kao promatrač. Nije kao potvrđeni teoretičar i praktičar bio članom ni jednog službenog stalnog tijela ni institucije koje se bave zaštitom spomenika, što znači da nije mogao utjecati gotovo ni na što; možda tek pokatkad i povremeno, kad su ga pozivali za kakvu ekspertizu. Preostali su mu javna riječ i javni sud. Informacije na koje se u njima pozivao dobivao je kao i svaki građanin - putem medija, pa je u tim medijima i objavljivao što razabire ili vidi i što misli o tome. Na isteku desetljeća odlučio je tekstove, upućivane javnosti, no zacijelo i odgovornima za hrvatsku kulturnu baštinu, sabrati i ukoričiti u jednu knjigu. U toj komprimiranoj, kompaktnoj formi, "iverje", ono što je otpadalo iz rada na kompleksnim projektima i sintezama koji sada zapošljavaju Ivu Maroevića, zadobilo je kakvoću nove cjeline i razvijenoga iskaza. Ponaјprije, ova je knjiga gesta koja poručuje da je i u uvjetima ograničenja djelovanja angažman moguć, a riječ može vjerodostojno zamijeniti čin.

U knjizi (199 stranica, 70 vizualnih priloga) sabrano je šezdeset tekstova, od kojih nije prethodno objavljeno tek pet. Tekstovi su podijeljeni u dvanaest tematskih cjelina koje su proistekle iz poticaja na koje je Maroević reagirao. Broj cjelina, a i raspon pitanja koja se javljaju unutar njih, svjedoče da je poticaja bilo mnogo. Kao što je pažljivo pratio informacije, tako se podjednako ozbiljno posvetio svakoj, maloj i velikoj temi - metodički ih je analizirao i argumentirano prosuđivao. Jednostavnost i razumljivost rečenice i lapidarnost diskursa ne upućuju samo na jasnoću misli i spisateljsku rutinu, nego i na cilj i smisao tih tekstova, a to je zacijelo posredovanje znanja i suda, ponajprije nestručnjaku. Strpljivo, nenametljivo, primjerenim varijacijama, Maroević ponavlja ono što je važno - bilo činjenice, bilo spoznaje proistekle iz analize činjenica. Sve tekstove obilježuje ton

kritike, odrješite i jasne, no rijetko afektivne. Maroević nije sklon velikim riječima ni strastvenim istupima, ali cijela knjiga svjedoči o dubokom emocionalnom odnosu prema temi kojoj je posvetio život i rad, a nadalasve o etičkoj odgovornosti koju osjeća kao stručnjak. Iako se iz pojedinih tekstova razabiru ogorčenost i razočaranje, Maroević uglavnom zadržava stoicizam čovjeka koji je sistematizirao i hijerarhizirao vlastita iskustva i načisto je sa stvarnošću svijeta i vlastite sredine. No, nikada ne propušta iskazati nadu, kao što ni bezuvjetno ne traži kaznu, iako umije identificirati krivce.

Redoslijed tematskih cjelina u knjizi upućuje na autorovo poimanje njihove važnosti: na prvom je mjestu sudbina baštine u Domovinskom ratu, a potom pitanja obnove. Svjestan gubitaka, prvenstveno spomenika koje bitno obilježuju nacionalni kulturni identitet, svjestan stvarnih potencijala konzervatorske struke, ali i države i društva, Maroević precizno iznosi prioritete i načela, poziva na djelo konkretne "baštinike" i meritorne institucije. Rukopis *Teze za obnovu pojedinačnih nepokretnih spomenika kulture* (1995/96.) i rad *Obnova povijesnih zgrada - spomenika kulture nakon ratnih razaranja u Hrvatskoj (temeljna načela)*, objavljen u Radovima IPU 1996., njegov su teorijski doprinos zadaći na koju ga, začudo, nisu pozvali. Isto je tako tek kao promatrač mogao pratiti nastanak i utvrditi stupanje na snagu novog Zakona o zaštiti spomenika kojim je devalvirana, ako ne i dokinuta, profesija konzervatora u onom smislu u kojem ga je potvrdila tradicija. Pomoć u tim, kao i u nizu sličnih problema, Maroević je otvoreno ponudio onima koji su se njima bavili. Pokazalo se da je to bilo bez odaziva i na užrb obnove, ako se tako uopće može nazvati ono što se zbiva sa spomenicima stradalima u ratu, a i s drugima.

Odulja sekvenca posvećena Medvedgradu zorno, istinito i potpuno - kronološki, sa svim podacima (godinama, imenima), razastire hibridan i štetan odnos prema baštini na primjeru jedinstvenog spomenika i ujedno predstavlja Maroevića, uz Dragu Miletića, istraživača Medvedgrada, kao moralnog pob-

jednika u borbi za njegov integritet; jedinoga od svih uključenih u razmatranje njegove "obnove" - od rekonstrukcije do uporabe za Oltar domovine - koji nije učinio ni najsitniji ustupak za volju svoga stava i uvjerenja. Za to mu do danas nitko nije izrazio priznanje, kao ni ispriku za frustracije koje su mu zbog toga nanese, i to u samoj struci.

Ta epizoda, kao i ostale prigode, svjedoče o Maroevićevoj spremnosti za rizik konfrontacije s institucionaliziranim, pa i dogmatiziranim autoritetima i postupcima. On ih neagresivno, ali sigurno i točno pogada, pozivajući se na znanje i istinu, u najboljoj maniri historičara, što on jest. Cijena je takve pozicije razmjerna osamljenost, pa i izolacija. No ona je elitna, što znači istaknuta; ona pretpostavlja i svjestan izbor. Knjiga, posvećena devedesetima, svjedoči da Ivo Maroević sa svojim izborom umije živjeti i preživjeti. I više od toga - on svojim iskustvom i stavom umije davati poticaj i inspiraciju. Povjesničarima umjetnosti svih specijalizacija, a i srodnim strukama, knjiga nudi velik izbor aktualnih tema, zanimljivih, pa i napetih priča, koje sežu od arhitekture i gradogradnje do restauracije, od edukacije do kulturne politike.

Riječ o izdavaču, arhitektu Davoru Salopeku i Matici hrvatskoj u Petrinji. Na dnevnoj relaciji Petrinja - Zagreb, petrinjski arhitektonski atelijer - zagrebačko sjedište Društva arhitekata na Jelačićevu trgu, Salopek je godinama održavao trostruku egzistenciju kreativca i istraživača, promotora tradicijske graditeljske baštine svog kraja, te publicista. U agresiji na Hrvatsku i svoj grad izgubio je sve, a poslije oslobođenja Petrinje uspio je, doslovno na ruševinama, izgraditi nov život. U izdanju petrinjske Matice Ivo Maroević je prije ove knjige objavio knjigu *Rat i baština u prostoru Hrvatske - Krieg und Kulturerbe im Raum Kroatien* koja je odlikovana Zlatnom poveljom Matice hrvatske. *Konzervatorsko novo iverje* potvrđuje nanovo vezu između Maroevića, Salopeka i Petrinje, upućujući na prošlo i proteklo, ali naznačujući i smjer budućnosti.

→ Snješka Knežević

## subjekt kroz objekte

LEONIDA KOVAČ

Edita Schubert

Horetzky, Zagreb, 2001.



► Pisanje studije o Editi Schubert teklo je usporedno s njezinom teškom bolešću, izlazak knjige koincidirao je s njezinim umiranjem. Odnos *život - smrt* stavio je točku na jedan kreativni projekt, tako da "monografija" Leonide Kovač doista zaokružuje opus za koji možemo kazati da je jedan od najkarakterističnijih i najizrazitijih u zadnjoj četvrtini dvadesetoga stoljeća. Dapače, to je opus kontinuiranog nemirenja s postignutim, to je opus stalnog pomicanja težišta, to je opus dinamičnog dijaloga s mogućnostima odabranog medija. Utoliko Edita Schubert neosporno pripada (neo)avangardističkim nastojanjima, ali istodobno i ukazuje na aporije i ograničenja samoga avangardističkoga projekta.

Kao gotovo nitko drugi u novijoj hrvatskoj likovnosti, ova slikarica zaslužuje epitet nomadizma. Taj je termin skovan u osamdesetim godinama i pokriva područja novostepenih sloboda (istodobnog kretanja unaprijed i unatrag). Edita Schubert išla je kroz

disciplinarne i tendencijske zabrane i znatno prije negoli je to postalo trendom, pa vjerujem da i u europskoj umjetnosti nema mnogo odlučnijih i snažnijih primjera bordižanja ili slaloma između "stilsko-tvarno-morfološki" različitih polja traženja i "eksperimentiranja". Putanja, naizgled, ide od hladnog hiperrealizma do intimističke fotodokumentacije, preko svojevrsnog pop-arta, varijante land-arta, anomalnih instalacija, izazivanja neo-geo efekata, podrazumijevanja konceptualističkih i komportamentističkih tekovina. Zapravo je riječ o neprekidnom preispitivanju statusa slike i predmeta, ali i o upornom - premda diskretnom, nepatetičnom, atipičnom - određivanju vlastitoga mjesta pod suncem. Neće biti slučajno što joj prvi i posljednji ciklus radova imaju izrazita autobiografska svojstva, odnosno naglašavaju njezin rodni, socijalni i egzistencijalni ulog (da ne kažemo status).

Knjiga Leonide Kovač, opskrbljena sa stotinitrideset reprodukcija, na odgovarajući način upoznaje s amplitudama djela Edite Schubert koje tek usputno prati i suvremene mu "oscilacije ukusa". Premda autorica teksta s razlogom sumnja u mogućnosti i potrebu žanra monografije, moramo priznati da je uspjela ukazati na bitne etape, a čak i naći moguću zajedničku nazivnik cjeline. Trebamo li se opredijeliti za jednu definiciju, ta bi, po spisateljici, bila najbliža shvaćanju "transgresivnosti" (koliko god ta formula bila u blizini inače tekućega pojma "transavangarde", svojom silinom i određenošću nadmašuje naznačeni okvir). Dakle, Edita Schubert u svakoj fazi preko nametnutih granica, prevrćuje, prestupa, prekršuje i tradicionalnu umjetnost i strategiju avangarde (sa svojom himerom originalnosti).

Naravno, Leonida Kovač ne propušta postaviti predmet svojega istraživanja u povijesni i, osobito, teorijski kontekst. Uostalom, bilo bi nemoguće shvatiti jednokratnost bez usporedbi ili odrediti značenje nekih gesta (solucija) radova bez znanja o modelima recepcije (na koje i sama umjetnica ipak nužno računa). Stoga nisu suvišni ni ekskursi u bližu prošlost ni traženja paralela u

# recenzije

sinkroniji, a ponajmanje je zamislivo raspravljavanje mimo nekih karakterističnih ili dominantnih stavova recentnije svjetske kritike i teorije (Merlau-Ponty, Barthes, Baudrillard, Owens, Krauss, Kamper, Lacan, Greenberg, Foucault, Deleuze-Guattari i ini). Ako korištena aparatura izgleda preteškom, treba reći da su i opcije Schubertove (često na rubu tautologije ili suptilne diverzije) također složene za razumijevanje i tumačenje. Zahvaljujući uspostavljenoj mentalnoj rešetki (koja je, paradoksalno, i nulta točka avangardističke evidencije-poetike) uspijevamo pratiti seobu i klizanje izazova-značenja, odnosno smisao i vrijednost određenih odluka u vremenu i prostoru.

Kroz jedanaest poglavlja studije Leonida Kovač je precizno slijedila amplitude radova, bioritam opusa, te iscrtila vrlo uvjerljiv dijagram silnica. Započinjući s "realitetom i hiperrealnim", na poseban je način odčitala tzv. mimetičke napasti te u izboru slikanih predmeta prepoznala svojevrsnu strategiju afirmiranja vlastitosti. Kad je Edita Schubert, pak, odlučila stvoriti kartoteku od serijalno umnoženih otisaka odabranog predmeta, kad je gotovo birokratskom inventarizacijom motiva "kupole" rastočila sâm pojam originalnosti, kao da se narugala i mitovima avangarde. Sljedeći korak, karakteriziran "između platna slike i slikarstva", bio je slikaričin intelektualni rastanak s tehničkim premisama odabranog medija, varijanta na motive analitičkoga, primarnog slikarstva.

Na samom koncu sedamdesetih godina Schubertova nalazi iznimno vitalno područje djelovanja na razmeđu skulpture, instalacije i slikarstva (ako tako shvatimo nakupine granja i bilja i osvojena polja intenzivne organske kromatike). Poglavlje *Ružičnjak, teritorij, herbarij* razmatra specifičnosti te faze i problematičnost korištene terminologije. Kroz bujnost, vitičastost, baroknost akumuliranih oblika autorica će naći i prečac prema ponovnom ovladavanju slikarskim platnom, u formatu zaobljenih "pala" koje na daljini korespondiraju s nekadašnjom opsesijom kupola. "Transavangar-

distička", "neoprimitivistička" ili "totemsko-ritualna" slika zaokružiti će fazu emocionalno izravnijih, "toplih" disciplinarnih odluka.

Izbor neo-geo stilistike u osamdesetima nije bio uvjetovan trendovskim obzirima već imanentnom potrebom "hlađenja", odmicanja od postignutoga, objektiviziranja slike (pretvaranja slike u objekt umjesto slikanja objekta). Leonida Kovač rasprostire mrežu interpretacije između poimanja apstrakcije kao likvidacije vlastitog objekta i shvaćanja geometrije kao svedenog antropomorfizma. Lucidno je njezino primjećivanje da su prve slike iz te problematike (širih i uži pravokutnika) zapravo grafički znakovi deducirani iz ljudskog lika. Iz tvrdorube, minimalističke apstrakcije mondrianovskih asocijacija samo je korak do binomne crveno-plave ili crno-bijele artikulacije plohe, katkad nalik klavijaturi, a katkad prepletu meandarskih direktrisa. Kako bilo, ostvareni uzorak razmjene, ostvareni kontrast linija i boja dao se umnožavati ad infinitum. "Pripitomljavanje beskonačnosti" Edita Schubert je izvela opet na dva temeljito različita načina. S jedne je strane uzela paralelizam bar-koda, neutralne izvedbe, a s druge se poslužila slikarskim postupkom nanošenja boje usporednim vertikalnim trakama (no računajući na efekt negativna, to jest izvlačenja podloge). Dok je bar-kodne crte konfrontirala s reduktivnim autoportretima (postizujući "kratki spoj" najosobnijega znaka i najbezličnije tvorevine), oslikane nizove papira-vrpce integrirala je u prikladne ambijente (*Beskonačna traka* je svoj idealni smještaj našla u kupoli Doma HDLU). Autoportretne varijacije još su se jednom zatekle u polarizaciji s fotografski fiksiranim dijelovima vlastitoga okružja (izložbe *Moj stan, Eksterijer, Biografija*), a ambijenti nazvani *Horizonti* uspostavili su kružni tok fotospomenarske građe, ponudene na recepciju u ograničenim uvjetima, koji kao da aludiraju na opsesivnost, neizbježnost, imperativnost proživljenog viđenja - viđenog proživljavanja.

Ulazak u knjigu spretno je markiran ciklusom fotografija *Vrata* iz 1977., koje zauzimaju čitav prvi arak. Za njima slijedi slika

na istu temu, akrilik na platnu, koja se poigrava konturom starinskih vratnica. Sva su ta vrata zatvorena, ali na uvodnom mjestu sveska sugeriraju mogućnost prodora u nutrinu, šansu rastvaranja cjeline, priliku otkrivanja sadržaja. Knjiga i studija Leonide Kovač više su nego odškrinule pristup značajnom opusu, a decentna, primjerena impaginacija Vladimira Mattionija omogućila nam je sustavan i lak uvid u postaje (samo što je bljedilo nekih kolora relativno daleko od specifičnog tona geometrijskih radova, posebice "kartonskih katedrala"). Zaključujući, dakle, pohvaliti ćemo inicijativu izdavača Horetzkoga i realizaciju izvođača. Dakako, zahvalnost se ponajprije odnosi na spisateljicu koja je - monografskom pristupu usprkos - oblikovala metodičan i analitički domišljen tekst. Implikirajući najviši vrijednosni sud, Leonida Kovač je odustala od aksiološke specifikacije pojedinih faza, odnosno od diferencijacije radova po značenju. S obzirom da nemam obaveza prema cjelini, dopustit ću sebi na kraju ovoga prikaza pristanost po kojoj preferiram Editinu cjelinu "herbarija" iz konca '70-ih i početka '80-ih godina, te ambijent *Bez naziva* iz 1996. Prvo bih afirmirao po iznimnoj senzualnoj, taktilnoj i organskoj motivaciji, po estetskom učinku enformelistički homogenih struktura i po ekološki osviještenoj interakciji trajanja i propadljivosti. Drugo izabirem kao iznimnu kombinatoriku auto-referencijalnosti i serijalne općenitosti, kao etički vrhunac ponizno-pouzdanog svrstavanja u problematiku umjetničkog rada na koncu dvadesetog stoljeća. Nažalost, djelo Edite Schubert je završeno, ali svojom paradoksalnom koherencijom kontrasta, gotovo dijalektičkim jedinstvom suprotnosti, tvori nemimoiolazno poglavlje nacionalne i internacionalne scene razdoblja u kojemu je stvaralački djelovala.

→ Tonko Maroević

# arhitektura tranzicije

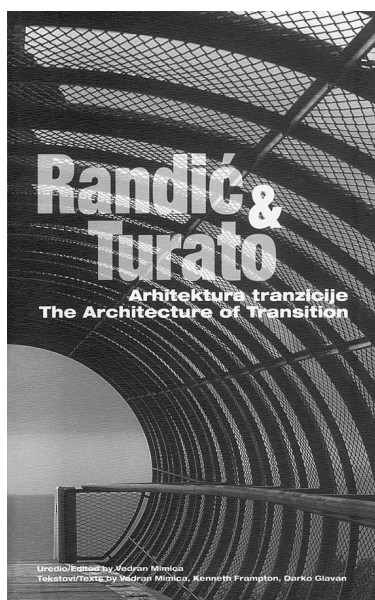
UREDNIK: VEDRAN MIMICA

TEKSTOVI: VEDRAN MIMICA, KENNETH  
FRAMPTON, DARKO GLAVAN

Randić & Turato

Arhitektura tranzicije/The Architecture of  
Transition

ARHITEKST, Zagreb, 2000.



► Bez distance, uronjenu u sadašnji trenutak, Vedran Mimica uredio je knjigu o arhitektonskom dvojcu Randić&Turato, kao sustav skupljanja statističkih poboljšanja i vještine tima u napredovanju kroz igru. Rječnik kompjutorskih igrica nije slučajna, jer prema uvodničaru Kennethu Framptonu, Randić i Turato jesu urbani gerilci koji, rekli bismo, u izometrijskoj perspektivi napreduju kroz fantastičnu zemlju Nedodiju. Igra kombinira frenetičnu akciju i duboku potku u pozadini, prilagođujući se u hodu mjenama u kontekstu.

Stjecajem tranzicijskih okolnosti u posljednjih deset godina svježi arhitektonski projekti u Hrvatskoj realizirani su češće daleko od metropole, u manje fokusiranim sredinama

ili u kakvom gradskom unutarnjem dvorištu. Riječki dvojac Saša Randić (1964.) i Idis Turato (1965.), obojica rođeni u arhitektonskim obiteljima i zagrebački studenti, djeluju u relativno vitalnoj sredini, u funkcionalno krojenom lučkom gradu na moru koji snagu urbanog prostora baštini iz ranijih stilskih razdoblja od historicizma do moderne, iz razdoblja vladavina Austrije, Ugarske, grada raskoljenog između Italije i Jugoslavije, socijalističke Jugoslavije. Prihvaćaju sve poticaje izuzetne riječke panorame, od industrijskih zgrada i *Droida* - u luci, do niza nebodera - na strmom zaleđu, o čemu u svom eseju *Efekt filtra* piše Darko Glavan.

Knjiga se bavi odabranim radovima projekt-nog biroa Randić-Turato nastalim od osnutka 1992. do 2000. godine. Profesor na *Berlage Institute* u Amsterdamu, arhitekt Vedran Mimica odčitao je u njihovim radovima, usprkos oskudnim vremenima, inteligentan način kojim su anticipirali i transformirali zadanosti prostora i vremena, odnosno samu "tranzicijsku pojavnost". Riječ tranzicija u ovom slučaju efikasno, poput prometnog znaka, u šire razumljiv kontekst smješta našu stvarnost i porijeklo autorskog izričaja.

Predstavljene su dvije skupine partnerskih radova. U prvoj su projekcije dinamičnog grada - za treći milenij, za zapadni dio Soluna i istočni dio Setea, za Cartagenu, Almere, Zagreb (*Muzej suvremene umjetnosti*). Drugu skupinu čine izvedeni projekti od privatnih kuća u Voloskom, Matuljima, Kostreni do riječke *Partner banke*, nadgradnje u Supilovoj ulici i pješačkog mosta na Jadranskoj autocesti.

Randić je nagrađivan na natječaju *Royal Institute of British Architects Oasis 1989* i natječaju *Europan 2 1991.* u Francuskoj. Godine 1992. završava poslijediplomski studij u prvoj generaciji na *Berlage Institute* u Amsterdamu. Turato je tijekom studija nagrađen dvjema Rektorovim nagradama te *Owe Arup* i *Rotringovom* nagradom na međunarodnom studentskom seminaru i natječaju za *House for a media lover* u Glasgou 1990. godine. Do 1992. radio je kao *free lance* arhitekt u Italiji, a sada završava poslijediplomski studij graditeljskog

nasljeđa *Arhitektonskog fakulteta* u Zagrebu. Načela djelovanja dvojca javno su izveštena: ne brini o budućnosti, pristupaj problemu otvoreno, utvrdi okolnosti, radi u grupi, komprimiraj rješenje, koristi gotove elemente, poslije upotrebe očisti!

Iako Frampton u svom eseju povezuje njihove natječajne radove ponajprije s aktualnom arhitektonskom scenom, dvojac nikako nije imun na nasljeđe naše moderne, posebice Ostrogovićev opus (Turatova magistarska tema). Naime, do realizacije uzlazne kosine krova poteza kuća u Supilovoj ulici u Rijeci (*Euroherc*, 1994-97.) čiji se urbanitet čita najbolje sa samog Trga Republike, i one obiteljske kuće Bošnjak u Matuljima (1993.), tragovi nesumnjivo vode s Ostrogovićeve obiteljske kuće u Weberovoj ulici u Zagrebu (1955.). Ta dva arhitekta i inače duhovito evociraju uspomene na dobre riječke projekte i njihove autore. Nakon spomenutih Ostrogovićevih primorskih radova, to je Turinin projekt bazena iz 1948. godine, čiji odjek možda vidimo u kružnom presjeku konstrukcije valjkastog pješačkog mosta - *Vrata Jadrana*.

Kenneth Frampton u svom eseju arhitekta današnjice u tranzicijskim, ratom ali i krizom gradova zahvaćenim zemljama, vidi kao "pronalazače novih strategija", kao agent-provokatore. Mimica ističe svježinu kojom su Randić i Turato u kaosu naše katastrofalne, privatizacijom izazvane gospodarske situacije s promjenjivim pravilima ponašanja, uspjeli u stvaranju smisla. Poput vještih igrača, simultano rješavaju aspekte virtualnog u projektiranju, probleme legislative koja se tek uohodava te samu izvedbu.

U zadanom razdoblju biro je realizirao 31 projekt, 25 studija i planova, 19 natječaja, a zajedničko im je preispitivanje strategija razvoja te vježbanje arhitekture kao konceptualne discipline. Knjiga je i potaknuta stoga što, iako je riječ o kratkom, ali teškom vremenskom isječku, Randić i Turato nisu odustali od ljepote inicijalnih zamisli.

→ Darja Radović Mahečić

## morfologija “estetike ružnoga”

VINKO SRHOJ

Grupa Biafra 1970.-1978.

Art Studio Azinović, Zagreb, 2001.



► Mada je jedna od samo četiri konzekventne umjetničke grupe u nas u razdoblju od 1945. do danas i mada općenito ne obilujemo umjetničkim grupama, tek smo nedavno - trideset godina nakon njezina utemeljenja - dobili prvu monografiju o grupi *Biafra*, napisanu s vremenske i prostorne distance. Riječ je o prerađenoj disertaciji dr. Vinka Srhoja s Katedre za povijest umjetnosti zadarskoga Filozofskog fakulteta i likovnog kritičara Slobodne Dalmacije, autora koji je 1978., u vrijeme raspadanja *Biafre*, započeo kritičarsku karijeru. Stoga je kao osviješteni kritičar i receptor uspio vidjeti i vrednovati tek ono što je grupa stvorila u posljednje dvije godine aktivnosti. U uvodnim poglavljima monografije Srhoj utemeljeno i akribično piše o umjetnosti i društvenom angažmanu, nalazi predšasnike i uzore bijafanske estetike i kontekstualizira sve što je vezano uz *Biafru*, no najiscrpnije je - što je ujedno i najveća vrijednost knjige - rekonstruirao reakcije javnosti na pojedine *Biafrine*

izložbe. Nije se, dakle, fokusirao na stilsko definiranje pojedinačnih doprinosa grupi, niti na pojedinačne opuse pripadnika grupe, a nije niti pobrojao odlike ponajboljih bijafranskih ostvarenja, nego je akribično pratio *Biafrinu* “glavnu ideologiju”, njezinu žilavu i uporno ostvarivanu tendenciju i strategiju da izazove reakciju u društvenom miljeu u kojem stvara, koja je sustavno razvijana u svih petnaest *Biafrinih* izložaba. Dakle, fokusirao se na bijafransku polemichnost i njezinu naglašenu potrebu da upozorava na društvene negativnosti, da “žigoše socijalnu bešćutnost” i ukaže na tadašnji degradirani humanitet.

Srhoj pritom konzultira svu dostupnu dokumentarnu i povijesno-kritičku građu, a to je apsolutno sve što se u domaćim medijima moglo pronaći o *Biafri* i njezinoj praksi. On pomno analizira brojne i opširne izvore, sučeljava mišljenja kritičara - adoranata i zagovaratelja i žestokih osporavatelja bijafranske morfologije - i tek potom o pojedinim pitanjima recepcije onoga što su stvorili Bijafanci donosi vlastite zaključke i ocjene.

Lucidno ističe kako je *Biafrina* skulptura nastala na spoju michielliovskoga metiera i segalovsko-kienholzovske traumatične slike svijeta, pri čemu navodi i sve druge inozemne uzore i utjecaje djela domaćih autora koji se mogu prepoznati u bijafranskom rukopisu. Glavnu formalnu novost Srhoj vidi u *Biafrinu* zalaganju za izlazak iz galerija u prostore masovne komunikacije. *Biafri* priznaje i to da je bila najžešća programatska oporba redukcioničkim procesima, apstrakciji (posebice akribično prati bijafransku zavadu s “apstraktnim formalizmom” i oblikovnim elitizmom), “konceptuali”, primarnom i analitičkom slikarstvu, ali i dominantnoj naivnoj umjetnosti. Bez *Biafre*, zaključuje Srhoj, ne bi bilo ni pojave novofiguralna slikarstva, s tim da njezina figuracija nastaje moraliziranjem o društvu i socijalnim ambijentiranjem motiva.

Bijafrancima s pravom spočitava zanemaranje plastičkog aspekta, nezainteresiranost za iskorak u plastičkom oblikovanju i formalne eksperimente u mediju te ukazuje na metiersku ustajalost njihova izraza. Srhoj naglašava da je *Biafrina* greška što je svoje vrijednosti izvlačila iz tematske progresivnosti, a ne iz

likovne inovacije, što ju je udaljavalo od neovangardi. Zabluda Bijafranaca, ističe autor monografije, je u tome što su držali da se jedino realističkim i naturalističkim načinom može ispričati priča o čovjekovoj ugroženosti i da se pesimistična priča i svijest o civilizaciji u kojoj živimo ne može drukčije očitovati. *Biafra* zbog takva stava ne ustrajava na formi, što dovodi do okoštlosti rukopisa i do toga da je stilsko-morfološki repertoar gotovo svih Bijafranaca statičan. Zbog toga se zanemaruje eksperimentiranje u mediju i formi, tj. spektakularnost sadržaja ne prati spektakularnost forme. Bijafranci, kako ističe Srhoj, drže da uz određene sadržaje ide i odgovarajuća forma: “Misle kako se o čovjekovu udesu ne može govoriti drukčije nego figurativnim načinom, jer će samo otjelovljujuća figurativnost približiti tog čovjeka u životnoj stvarnosti ili, kako bi to zgodno poentirao Stjepan Gračan, ‘važnija im je egzistencija čovjekove figure od egzistencije neke crte, boje ili kvadrata.’” Okoštlost do koje je došlo zbog nikad revidiranog uvjerenja pripadnika grupe *Biafra*, da su našli formu kojom je jedino moguće predstaviti svoje pesimistične sadržaje, dovela je do toga da su izložbe sve više počele biti nalik jedna drugoj. Do raspada grupe došlo je 1978. godine kao rezultat zasićenosti u recepciji bijafranstva.

Srhoj ne prešućuje ni nedosljednosti ni paradokse u djelovanju grupe. Primjerice, 1971. trebala se održati izložba bijafranskoga crteža s temom nasilja, i to kao potpora studentima sudionicima Hrvatskoga proljeća, no Bijafranci su se razišli oko toga treba li studentima dati podršku, pa izložba na kraju nije ni održana. Ratko Petrić zbog toga nije izlagao s *Biafrom* u sljedeće dvije godine na četiri izložbe. Autor napominje i to da se *Biafru* u dijelu kritike prozivalo i poradi prihvaćanja društvenih pogodnosti i akademskih stimulacija, kao i ulaska njezinih članova u žirije, savjete, fondove, akademije, što je bila “prava blasfemija za avangardistički otklon od društvene popularnosti”.

Autor se istraživački bavio svim fenomenima vezanim uz *Biafru*, pa je, primjerice, u poglavlju “*Biafra* u vremenu: Između konceptuale i postmoderne” oslikao *Biafru* u svome

vremenu. *Biafru* je, primjerice, "odvojio" od tzv. intervencionista koji, po njegovu sudu, nastoje preoblikovati prirodnu zadanost prostora i trude se neumjetnički okoliš učiniti dijelom umjetničke instalacije, psihološki i fizički se dograditi na ambijent, dok Bijafranci reagiraju na prostorne uvjete kao takve, kakve ih zatiču, "na život koji je u njima izgubio smisao, na ulicu, trg ili sobu koji 'ubijaju u pojam' svojom životnom neadekvatnošću". Zato, drži Srhoj, Bijafranci u urbane prostore naseljavaju svoje rugobne spodobе, svoje poluljude i sve one koje je nemilosrdno društvo učinilo takvima, "dodajući sol vlastite političke rugobnosti na ranu društvene nakaznosti". No jednako tako, ocjenjuje pisac monografije, bijafranskoj "estetici ružnoga" nije potrebna prostorna "proteza" i njihova djela jednakom jezovitošću opstoje na zapuštenu gradilištu i u umjetničkoj galeriji: "Čak se može reći da posljednja retrospektivna izložba, postavljena u Umjetničkom paviljonu 1978., simulira tipičan bijafranski 'deponij' i da od historiciističke patetike prostora nije ostalo ništa, a ponajmanje je Paviljon sputavao ili uljudio bijafransku brutalnost. Prije se, onako bijafranski zagušen radovima koji ne mare za njegov arhitektonsko plastički okvir, doimao morbidnom kulisom koja je pojačavala dojam izvitoperenosti i nesklada", kaže Srhoj. Srhojeva je monografija vrijedna i zato što - iz rakursa relaksirajuće postmoderne - aktualizira status *Biafre* i s istoga polazišta postavlja pitanje o vrijednosti onoga što su Bijafranci ostvarili u kontekstu suvremene hrvatske likovne umjetnosti, ocjenjujući, među ostalim, *Biafru* kao grupu nezaobilaznu i neizbježnu za rezimiranje 70-ih. Srhojevi monografski napori na idejno-motivskom planu posebice ističu iskren društveni angažman grupe i *Biafrine* zasluge za specifično viđenje i očitovanje degradirana humaniteta, a na formalnom planu za obnovu figurativnog modela u tadašnjoj hrvatskoj likovnoj umjetnosti. Autor, naime, nastoji uklopiti *Biafru* u struju likovne umjetnosti koju u njezino doba raspoznajemo na fonu ikonodulske obnove figuracije, usuprot ikonoklazmu tzv. druge avangarde, kao i zahtjevu za scijentifikacijom umjetnosti i "egzaktnim estetikama" snažno

nazočnim u vremenu. Naime, Bijafranci sudjeluju u onoj struji umjetnosti 70-ih koja drži da je figuracija, s ucijepljenom sviješću o prijedenu putu apstrakcije nakon koje ni s figuracijom više ništa nije kao što je bilo prije, prikladnija za izražavanje političkog bunta u doba "hladnog rata", studentskih nemira, Vijetnama, problema Trećeg svijeta. Michael Ragon tako govori o tzv. drugoj figuraciji koja je aluzivna, fantastična i groteskna. Imena nove "angažirane" figuracije s kojom *Biafra* ostvaruje stilogenu i koncepcijsku bliskost čine umjetnici poput Edwarda Kienholza, Juana Genovesa, Rafaela Canogara, Lucija Fantija, Valssisa Caniarisa. Izložbe koje 70-ih prate zanimanje za "drugom figuraciju" nose znakovite naslove "Kunst und Politik" ili "Art into Society. Society into Art". I s te strane *Biafra* nije izolirani eksces u vremenu, nego dio svjetskog trenda snaženja figurativnih tendencija u priklonu angažmanu, socijalnoj osjetljivosti i nemimolaznom prisuću umjetnika u "društvenoj areni". Kod nas se, zbog izoliranosti i slabo vidljive nazočnosti angažirane figuracije, *Biafra* u dijelu kritike, unatoč, daleko, svjetskom trendu obnove takvog tipa figuracije, doživljava gotovo kao anakronizam. Neskloni kritičari njezinu naturalističnu, ruinstičku i grozljivu figuraciju drže afektacijom i bijegom Bijafranaca od zahtjevnijih metierskih zadaća u jeftini horror. No, vlastitim "tvrdim" stavovima prema drugim oblicima umjetnosti (intervencionistima u urbanom ambijentu, konceptualistima, minimalistima...), *Biafra* je sama dodatno zaoštravala polarizaciju u hrvatskoj umjetnosti 70-ih, najčešće na vlastitu štetu. Čak se, kako to knjiga pokazuje, neprestance govori kako *Biafra* izlazi iz okvira likovnosti i kako je duboko zabrazdila u politizaciju iz koje nema izlaza, osim u samoraspuštanju grupe ili opredjeljivanju za političko djelovanje.

Kad govori o *Biafrinoj* avangardnosti, Srhoj opaža da u njoj opstoji ono što je Sanguinetti nazvao herojskom komponentom, a Poggioli označio početnim stupnjem prepoznavanja avangardnog fenomena: aktivizam i antagonizam. No, zamjećuje autor, kod *Biafre* nema agoničnih i samoironičnih

elemenata koji odlikuju daljnji razvoj avangarde i zakonomjernost njezina dovršenja. Autor također razmatra položaj grupe prema postmoderni koja nastupa tih godina (kraj 70-ih), nastavljajući se time na promišljanje Zdenka Rusa koji drži da je jačanje figuracije u 70-ima označilo kraj avangarde i početak postmoderne. No o eventualnoj *Biafrinoj* postmodernosti teško je govoriti, jer je grupi strana postmoderna moralna ravnodušnost i nezainteresiranost za socijalni prostor. Tuđ joj je i slikarski i kiparski hedonizam i bavljenje umjetnika samo svojim plastičkim razlozima, makar i uz snažnu nazočnost figuracije. Stoga je, zaključuje Srhoj, *Biafru* najbolje shvatiti kao poveznicu između posne umjetnosti 60-ih i 70-ih okrenute eksperimentu u mediju i postmoderne bujnosti i isticanja užitaka u slikanju i kiparenju kao i indiferentnosti prema socijalnom kontekstu. No, za razliku od postmoderne mirne tranzicije u svijetu, u Hrvatskoj smo na početku 90-ih svjedocima oglašavanja ratnih trublji i nazočnosti mračnog historizma. Zato je *Biafra* na izložbi "Boom", postavljenoj na početku Domovinskog rata, našla jak motiv za ponovno okupljanje. No, izložila je djela nastala u 70-ima, kako bi potkrijepila svoju staru tezu o ljudskom otuđenju i bestijalnosti. Agresija na Hrvatsku kao da je *Biafri* dala za pravo, a njezine poruke o neljudskosti i tragediji čovjeka kao da su dobile potvrdu u tim zbivanjima i u tim godinama u kojima se bijafransko "orvelijanstvo" aktualizira kroz stanje na terenu rata. Autor na kraju zaključuje da je u svakom rezimiranju 70-ih *Biafra* naša neizbježna tema. Jer da grupa tih godina nije uložila toliko energije u obnovu figurativnog modela u umjetnosti, nova hrvatska figuracija, sa svim manama i vrlinama, teško da bi tako snažno zaživjela. Bez *Biafre*, piše autor, ni "postojanost figurativnog", kako jednu svoju izložbu tih godina naziva Rus, ne bi tako snažno trajala do postmodernističke obnove. Nije, stoga, pretjerano reći, kaže Srhoj, da su 70-te na figurativnom planu obilježene upravo onim što je stvorila *Biafra*.

→ Ivica Župan