

Strategije aproprijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj

Derado Giljanović, Dora

Doctoral thesis / Disertacija

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:226614>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-21**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet

Dora Derado Giljanović

**STRATEGIJE APROPRIJACIJE U
SUVREMENOJ UMJETNOSTI U
HRVATSKOJ**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2023.



Sveučilište u Zagrebu

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet

Dora Derado Giljanović

STRATEGIJE APROPRIJACIJE U SUVREMENOJ UMJETNOSTI U HRVATSKOJ

DOKTORSKI RAD

Mentori:

dr. sc. Jasna Galjer, redoviti profesor

izv. prof. dr. sc. Dalibor Prančević

Zagreb, 2023.



University of Zagreb

University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

Dora Derado Giljanović

APPROPRIATION STRATEGIES IN CONTEMPORARY ART IN CROATIA

DOCTORAL DISSERTATION

Supervisors:

Jasna Galjer, PhD, full professor

Dalibor Prančević, PhD, associate professor

Zagreb, 2023

MENTORI

dr. sc. Jasna Galjer, redoviti profesor

Jasna Galjer redovita je profesorica u trajnom zvanju, predstojnica Katedre za teoriju likovnih umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. U preddiplomski, diplomski i poslijediplomski nastavni program navedenog Odsjeka uvela je i izvodi niz novih obaveznih i izbornih kolegija s težištem na interdisciplinarnim temama i pristupima, od umjetničke kritike, vizualne kulture, povijesti i teorije dizajna do kustoskih studija. Do 2001. bila je voditeljica zbirke dizajna i arhitekture u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu. Autorica je brojnih izložbi iz područja arhitekture, dizajna i primijenjene umjetnosti, objavljuje znanstvene i stručne radove u relevantnim časopisima i zbornicima te je svojim izlaganjima sudjelovala na brojnim domaćim i međunarodnim znanstvenim skupovima. Sudjelovala je na nekoliko znanstvenih projekata i samostalno vodila znanstveni projekt *Hrvatski dizajn i primijenjena umjetnost 19. i 20. stoljeća* pri Ministarstvu znanosti i tehnologije RH. Dobitnica je državne nagrade za znanost za 2009. godinu.

izv. prof. dr. sc. Dalibor Prančević

Dalibor Prančević izvanredni je profesor na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu na kojem je nositelj i izvođač sljedećih sveučilišnih kolegija: *Suvremena umjetnost, Umjetnost 20. stoljeća – temeljni problemi i kraj modernosti, Umjetnost kroz suvremenu izlagačku praksu – odabrani primjeri, Pedagogija i medijacija u umjetnosti kroz muzejsko-galerijske prostore i vaninstitucionalne inicijative 20. i 21. stoljeća, O spomeniku: prostor, oblik, značenje*. Njegov istraživački interes usmjeren je na problematiku umjetnosti i vizualne kulture dvadesetog stoljeća i danas. Objavljuje znanstvene i stručne radove u relevantnim časopisima i zbornicima te je svojim izlaganjima sudjelovao na brojnim domaćim i međunarodnim znanstvenim skupovima. Sudjelovao je u radu nekoliko znanstvenih projekata te bio voditeljem trogodišnjeg istraživačkog projekta Hrvatske zaklade za znanost *Pojavnosti moderne skulpture u Hrvatskoj: skulptura na razmeđu društveno-političkog pragmatizma, ekonomskih mogućnosti i estetske kontemplacije*.

ZAHVALE

Premda jedno ime stoji na naslovnici ovog rada, bilo bi neiskreno od mene preuzeti cjelovitu zaslugu za njega. Naime, bez podrške cijelog niza pojedinaca i institucija, svaki od kojih je doprinio ovom radu na svoj način, zasigurno ne bih dovršila pisanje disertacije.

Najprije bih se zahvalila mentorima, izv. prof. dr. sc. Daliboru Prančeviću te red. prof. dr. sc. Jasni Galjer, koji su mi pomogli usmjeriti istraživanje, koncipirati i u konačnici realizirati rad.

Uz mentore moram svakako zahvaliti institucijama koje stoje iza njih, odnosno Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu te Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Splitu, ali posebno pojedinim djelatnicima Odsjeka za povijest umjetnosti (s obaju fakulteta) koji su me podržali u znanstvenom radu.

Upravi Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu bih se dodatno zahvalila što je prepoznala i podržala projekte „Pojavnosti moderne skulpture u Hrvatskoj: skulptura na razmeđu društveno-političkog pragmatizma, ekonomskih mogućnosti i estetske kontemplacije“ (IP-2016-06-2112) te HRZZ „Projekt razvoja karijera mladih istraživača – izobrazba novih doktora znanosti“ (Natječajni rok 01-2018) čiji je voditelj bio izv. prof. dr. sc. Dalibor Prančević.

Izdvajam također nekolicinu mlađih kolega s kojima sam razvila prisne profesionalne i prijateljske odnose tijekom proteklih pet godina i koji su mi, svatko na svoj način, pomogli i pružili potporu tijekom istraživanja. Poimenično ističem Božu Kesića, Ivana Kokezu, Patriciu Počanić te Aidu Smailbegović.

Moje istraživanje bi svakako bilo nemoguće bez susretljivosti brojnih institucija i pojedinaca unutar njih. U tom pogledu se želim zahvaliti djelatnicima Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, a posebice gđi Zrinki Ivković (dipl. knjižničarka), gđi Jasni Jakšić (kustosica, voditeljica Knjižnice i Dokumentacijskog i informacijskog odjela), gđi Ivni Jelčić (arhivska tehničarka) te gđi Vesni Meštrić (viša kustosica, voditeljica Zbirke Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter i kustosica Zbirke Marie-Luise i Ruth Betlheim) koje su mi ustupile literaturu, informacije i fotografije koje sam tražila i time bitno olakšale istraživanje i povećale kvalitetu rada.

Želim se također zahvaliti djelatnicima Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, a posebno gđi Vilmi Bartolić (viši kustos) te gđi Diani Zrilić (Voditeljica Odjela

dokumentacije) koje su mi ustupile dragocjene informacije o djelima iz kolekcije MMSU-a i maksimalno izašle u susret.

Zahvalu nadalje dugujem djelatnicima Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu, posebno gđi Ladi Bošnjak (viša kustosica, voditeljica Zbirke slikarstva od 1918. – 1945.) te gđi Višnji Kovačević (knjižničarka) koje su mi omogućile pristup građi galerije te uvelike pomogle u prikupljanju materijala za istraživanje.

Djelatnici Galerije umjetnina u Splitu, posebice g. Božo Majstorović (muzejski savjetnik) te gđa Jasminka Babić (trenutno ravnateljica Galerije, a u vrijeme mog istraživanja viša kustosica i voditeljica knjižnice) izašli su mi u susret na bezbroj načina. Podrška i informacije koje sam dobila putem korespondencije s djelatnicima Galerije bitno su mi olakšali istraživanje u kasnijim fazama.

Tijekom više posjeta Arhivu za likovne umjetnosti HAZU, uvjerala sam se u susretljivost djelatnika i ove institucije, među kojima sam najviše kontakta imala s gđom Darijom Alujević (viša stručna suradnica), gđom Andrejom Der-Hazarijan Vukić (viši stručni suradnik) i gđom Jasenom Ferber Bogdan (stručna savjetnica) koje su omogućile pristup svoj građi koja mi je bila potrebna.

Višednevni boravci u Institutu za suvremenu umjetnost u Zagrebu također su mi uvelike doprinijeli istraživanju. Stoga zahvaljujem gđi Janki Vukmir (suosnivačici i predsjednici Instituta) na gostoprimstvu i pomoći u istraživanju.

Posjeti Muzejskom dokumentacijskom centru u Zagrebu te korespondencije i razgovori s njegovim djelatnicima, a posebice gđom Snježanom Radovanlijom Mileusnić (knjižničarska savjetnica) te gđom Teom Rihtar Jurić (dokumentaristica, Voditeljica Registra muzeja, galerija i zbirki u RH) također su mi bili iznimno dragocjeni, kako i korespondencija koju samo vodila s njima nakon fizičke posjete.

Zahvaliti se također moram djelatnicima Instituta za istraživanje avangarde, posebice gospodinu Marinku Sudcu te gđi Dorotei Fotivec Očić. Izuzev Virtualnog muzeja avangardne umjetnosti kojeg su djelatnici Instituta kreirali, boravak u fizičkom Institutu bitno mi je unaprijedio istraživanje i omogućio pristup rijetkim i dragocjenim izvorima informacija.

Posebnu zahvalu dugujem g. Darku Šimičiću, voditelju Instituta Tomislav Gotovac, koji mi je u više navrata otvorio vrata Instituta, ustupio dragocjene informacije i materijale, pristao na intervju te s kojim sam praktički za cijelog istraživanja redovno bila u korespondenciji.

Poimenično navođenje djelatnika nekih drugih institucija kao što je Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, Hrvatski državni arhiv te Državni arhiv u Splitu gotovo je

nemoguće. Iskustva u navedenim institucijama bila su samo pozitivna i potvrdila činjenicu da podrška za (mlade) istraživače doista postoji.

Posebnu zahvalu dugujem djelatnicima Sveučilišne knjižnice u Splitu te knjižnice Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu koji su mi bezbroj puta izašli u susret, kako prilikom fizičkih posjeta, tako i virtualno te pomogli, putem međuknjižničnih posudbi, doći do građe koja mi inače ne bi bila dostupna u okolnostima pandemije COVID-19.

U takvim okolnostima, ugodno sam bila iznenađena susretljivošću brojnih drugih institucija u Hrvatskoj i susjednim zemljama. U vrijeme ograničenog kretanja, nemogućnosti putovanja te zdravstvenih i financijskih restrikcija uzrokovanih pandemijom, manji dio (premda finalnog) istraživanja sam bila primorana raditi virtualno. Slijedom toga sam se obratila više institucija za konkretne podatke koji su mi nedostajali za upotpuniti širu sliku. Zahvalila bih se stoga Gradskom muzeju Sisak (posebice višoj kustosici Muzeja, gđi Iskri Baćani), Galeriji umjetnina grada Slavonskog Broda (posebice ravnateljici Galerije, gđi Romani Tekić), Muzeju likovnih umjetnosti u Osijeku (konkretno višoj kustosici Muzeja, gđi Valentini Radoš), Umjetničkom paviljonu u Zagrebu (napose dokumentaristici, gđi Nikolini Hrust čije su mi istraživanje i radni materijali bili od iznimne koristi), Biblioteci Matice srpske u Novom Sadu te Muzeju savremene umetnosti u Beogradu (osobito djelatnicima Odeljenja za umetničku dokumentaciju).

Imajući na umu opasnost da sam nekog eventualno izostavila, iskazujem zahvalu svim pojedincima i institucijama s kojima sam tijekom istraživanja vodila korespondenciju. Posljednjih pet godina istraživanja iznjedrilo je brojne kontakte, poznanstva i razgovore s prekrasnim, inteligentnim, sposobnim i ljubaznim ljudima. Bez Vas, moje istraživanje i ova disertacija ne bi bili mogući.

Dugujem pojedinačnu zahvalu umjetnicima, povjesničarima umjetnosti i uopće stručnjacima iz ovog područja koji su mi izravno pomogli u istraživanju putem svojih svjedočanstava, pruženih informacija i ustupanjem segmenata svojih privatnih arhiva (podjednako dokumentarnih i fotografskih). Neki od provedenih intervjua uključeni su u ovu disertaciju u obliku priloga, a neki su, kako bih poštivala privatnost pojedinaca, izostavljeni. No, saznanja koja sam dobila iz razgovora i korespondencija informirala su me i pomogla oblikovati moja vlastita razmišljanja. Pružila su mi uvid u kontekst nastanka brojnih umjetničkih djela te uvid u privatni svijet umjetnika koji su ih stvarali. Stoga se želim zahvaliti gđi Branki Hlevnjak, g. Vladi Marteku, g. Daliboru Martinisu, g. Matku Meštoviću, gđi Henrieti Schubert, gđi Marini Paulenka, red. prof. dr. sc. Leonidi Kovač, g. Damiru Sokiću, gđi

Branki Stipančić, g. Darku Šimičiću, g. Goranu Trbuljaku te gđi Danki Šošić i g. Žarku Vijatoviću.

Uz profesionalnu podršku dosad navedenih institucija i pojedinaca, ne mogu izostaviti zahvalne obitelji i prijateljima bez čije podrške ovu disertaciju zasigurno ne bih završila, barem ne mentalno i fizički zdrava.

Eli i Damiru te rođacima Marini, Zrinki i Goranu se želim zahvaliti na podršci koju su mi pružili uopće, ali posebno za vrijeme boravaka u Zagrebu.

Iznimnu zahvalu dugujem dugogodišnjim prijateljicama Martini, Vini, Dorji i Anji. Hvala vam što ste dijelile moju sreću u sretnim trenucima, tolerirale me u onim frustrirajućima i pružile podršku u teškima. Christy, Mislavu Š., Ivanu D. i Mislavu Ž. se također želim zahvaliti na podršci i razumijevanju koje ste pokazali tijekom zadnjih pet godina te što ste me nasmijavali u trenucima kada bi razine stresa u mom životu postale prevelike. Zahvalila bih se ujedno Maji i Dinu, Marini i Nedi te Mariji Franki i Sandru. Razgovori koje smo vodili uvijek su bili poticajni i pozitivni.

Svim prijateljima se moram općenito zahvaliti što su imali razumijevanja za ovaj pothvat i mogu beskrajno biti zahvalna što vas svih imam u životu. Život bez prijatelja tužna je egzistencija, a slavlje završetka ovog poglavlja života ne bi imalo smisla da to ne mogu proslaviti s prekrasnim ljudima kao što ste svi vi.

Stresove koji prate izradu doktorske disertacije nikako ne bih izdržala da nije bilo moje najuže rodbine.

Dragim roditeljima Neri i Zoranu – pomogli ste mi u svakom mogućem obliku. Vaš odgoj me usmjerio u životu, vaši savjeti učinili osobom koja jesam, odnosno osobom koja je svjesna svojih vrlina i mana i koja stoga neprestano cilja rastu i razvoju (možda se upravo u tome krije klica moje želje za upisom doktorskog studija?). Bezuvjetna ljubav koju ste mi pružili tijekom cijelog života i koju nastavljate pružiti nešto je što svako dijete može samo poželjeti. Da nije bilo vas, vjerujem da bih odavno odustala od doktorskog studija koji je prečesto prijetio da me nadjača.

Želim se zahvaliti djedi Jošku i pokojnoj baki Magdi. Djeđu se moram zahvaliti što mi je poslužio kao uzor u emocionalnom pogledu sa svojim gotovo stoičkim ponašanjem i što je iskazivao interes za napretkom u mom radu iako mu je područje kojim se bavim sasvim strano. Pokojnoj baki Magdi, koja na žalost nije doživjela ovo poglavlje mog života – tvoja ljubav za knjigama i naši brojni razgovori pomogli su i u meni razviti ljubav prema pisanoj riječi. Od malena si mi bila uzor, ne samo zbog svoje inteligencije, već i zbog svog velikog srca. Tvoju sam podršku imala u duhovnom pogledu.

Naposljetku, moram se zahvaliti suprugu Kreši. Zajedno rastemo znatno preko desetljeća – skoro polovicu života. Bio si tu kad sam završila srednju školu, kad sam diplomirala, kad sam upisivala doktorski studij i sada kad ga završavam. Skupa sa mnom si na najdublji mogući način proživljavao sve emocionalne uspone i padove. Bio si mi emocionalna, duhovna i fizička podrška – često vrlo doslovno. Boljeg partnera i čvršći oslonac u životu ne mogu poželjeti.

Iako je iskustvo od posljednjih pet godina često bilo vrlo teško i stresno, ujedno je bilo formativno i emocionalno ispunjavajuće. Prepreke su postojale (jer uvijek postoje), ali barem mogu reći da taj put nisam trebala proći sama.

Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2016-06-2112 „Pojavnosti moderne skulpture u Hrvatskoj: skulptura na razmeđu društveno-političkog pragmatizma, ekonomskih mogućnosti i estetske kontemplacije“.

Rad doktorandice Dore Derado (Giljanović) sufinanciran je iz „Projekta razvoja karijera mladih istraživača – izobrazba novih doktora znanosti“ Hrvatske zaklade za znanost koji je financirala Europska unija iz Europskog socijalnog fonda.

SAŽETAK

Strategije aproprijacije na području Hrvatske zabilježene su u analima povijesti umjetnosti, ali dosad nisu sustavno istražene.

Nastavno na postojeće spoznaje iz povijesti i teorije umjetnosti, rad pruži opsežnu, kontekstualnu, interdisciplinarnu analizu razvoja aproprijacije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti (uz znanja i iz grana filozofije, povijesti, sociologije, ekonomije i prava). Predstavlja se njezin razvoj od 1920-ih godina s naglaskom na suvremenu umjetnost, a posebice drugu polovinu 20. stoljeća. Rad demonstrira važnost aproprijacijskih praksi za širenje raspona umjetničkog stvaralaštva i pojašnjava veze između alternativnih izlagačkih prostora, društvenog položaja umjetnika, omladinske kulture, potrošačkog društva te ekonomskih i institucionalnih faktora (otkupa umjetnina) u odnosu na razvoj ovih praksi.

Rezultati istraživanja uključuju Korpus umjetnika i umjetničkih djela te Korpus izložbi relevantnih za strategije aproprijacije. Glavni doprinos rada leži u dubinskoj kontekstualnoj analizi selekcije djela umjetnika koji su imali ključnu ulogu u razvoju strategija aproprijacije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti: D. Bašičevića-Mangelosa, B. Bućana, S. Dimitrijevića, V. D. Trokuta, Z. Dumanića, V. Fischer, T. Gotovca, S. Iveković, I. Kožarića, I. Ladislava Galete, V. Marteka, D. Martinisa, E. Schubert, D. Sokića, M. Stilinovića, G. Trbuljaka i J. Vanište.

Analizom ovih opusa, nakon proučavanja literarne, arhivske, hemerotečne i muzejske građe, kroz intervju, metode komparacije i dedukcije te kroz interdisciplinarni pristup, autorica zaključuje da su strategije aproprijacija potakle razvoj suvremene umjetnosti i inter/intramedijalnost djela te je dovodi u korelaciju u s brojnim (često neumjetničkim) faktorima uočljivima u biografijama istaknutih umjetnika.

Ključne riječi:

- apropijacija/prisvajanje
- Hrvatska
- Jugoslavija
- neumjetnički materijali
- omladinska kultura
- potrošačko društvo
- strategije apropijacije
- suvremena umjetnost
- svakodnevnica

Key words:

- appropriation
- appropriation strategies
- contemporary art
- Croatia
- mass consumer society
- non-art materials
- the mundane
- youth culture
- Yugoslavia

EXPANDED ABSTRACT

Artistic appropriation strategies, although well-researched on a global scale, have yet to be systematically researched in the context of artistic production in Croatia. Therefore, this dissertation aims to provide a deeper understanding of appropriation strategies as well as the process and circumstances of their development with a focus on Croatian contemporary art, particularly the second half of the 20th century, and especially the period from 1959 to 1989, which was marked by an upsurge in their usage.

The main research question of the dissertation being “In what way did appropriation strategies in Croatian contemporary art develop and what factors influenced this?”, the bulk of the work focuses on various manifestations of appropriation in the works of a selection of 19 Croatian artists.

The main hypotheses of the dissertation concern: (1) the parallel development of appropriation strategies and mass consumer society in Croatia; (2) a complex web of economic, social, and institutional factors which affect an artist’s choice of using appropriation strategies; (3) the broadening of the scope of artistic activity as a result of this; (4) the altered status of artists who use these strategies and who, (5) often found themselves in the position of alternative, marginal artists, or mavericks in society. The thesis will not prove a direct cause-and-effect relationship between the aforementioned factors and the use of artistic appropriation strategies, but it will demonstrate that there are clear correlations.

The introductory chapters of this dissertation serve to establish its theoretical basis by explaining the title. The decision to use the phrase “appropriation strategies”, in its plural form, is also explained, considering the multiplicity of possible artistic strategies and a growing plethora of materials that artists started to use during this time. Their “strategic” aspect is also explained, alluding to the key role of artistic intention, forethought, and the possibility of continual transformation and iterations of the artworks and processes illustrated throughout the thesis. Short analyses of phrases related to “appropriation strategies” (ready-made, readymade strategy/ies, neo-ready-made, appropriation, quotation strategies, collage, montage, etc.) are also provided in order to explain why the aforementioned phrase is thought to be a more adequate one to refer to the artistic production which is the topic of this dissertation. The introductory chapters also explain the methods used in the author’s research and the impediments that appeared during this process.

Additionally, this work puts forward a brief overview of previous knowledge regarding appropriation strategies (and appropriation in general) with a particular emphasis on the work of theoreticians and art historians from Yugoslavia (focusing on those from Croatia) such as Nada Beroš, Ješa Denegri, Zvonko Maković, Dubravka Oraić Tolić, Dejan Sretenović, Marijan Susovski, Ive Šimat Banov, and Miško Šuvaković, just to name a few. A review of this kind serves both as a theoretical groundwork but also as a platform for critical deliberation on the previous research with the goal of finding unexplored, or not thoroughly researched areas which this work can augment. Although it leans on previous findings, this dissertation compares them to one another to a certain extent and questions them on the basis of artistic examples. Whereas the initial chapters compare them and explain the intention behind further research and the application of past findings, the author proceeds to reach a better understanding of appropriation strategies in Croatian artistic production in the latter parts of the dissertation through an elaboration on several key influencing factors and a selection of artists and artworks.

The dissertation's discussion first provides an introduction in terms of the noticeable trends in artistic strategies and influencing factors, emphasizing the importance of youth culture and the artistic contacts and influences which might have inspired individual artists. Three key frameworks are put forward—the economic, institutional, and societal—which are further used as a lens through which individual artists' oeuvres are analyzed.

The following chapters proceed to elaborate on the key early protagonists, art spaces, and movements that influenced the growing use of appropriation strategies in the second half of the 20th century. A parallel is then drawn between the marginal, alternative, or maverick status of artists using appropriation strategies during this time.

The final part of the dissertation focuses on a select group of 19 protagonists, making a note of their marginalized, or at least alternative role in society. Each chapter is thus structured to show the development of appropriation strategies in individual oeuvres, reflecting the trends and factors mentioned previously. Suffice it to say, these chapters are by no means all-encompassing with regards to these artists' oeuvres. The chosen artworks were selected because they illustrate the use of appropriation in one form or another. This individualized approach was chosen because of the specificity of the artists' biographies which the author was unable to group together without disregarding some crucial developmental factors in the artists' lives.

The timeframe which this work deals with begins with the first decades of the 20th century (during which collage stands out) and delves more deeply into the second half of the century and the beginning of the 21st century, with an emphasis on the period from 1959 to 1989. Focus is put on appropriationist works created in the Socialist era, although artworks

created after 1989 are not ignored. However, they are approached in a less contextual manner due to the largely different socio-political climate during the last decade of the 20th century, both on a global scale, and especially in Croatia. This points to the necessity for a different interpretation of appropriationist works created in this period. Also, appropriation art in the 1990s is a widespread, widely accepted, and well-researched phenomenon, the detailed analysis of which in this dissertation would not significantly contribute to the understanding of the *initial* developments of appropriation strategies in Croatian art and the resulting broadening of the scope of materials which are deemed “artistic”.

Of particular concern for this work are the artistic experiments carried out in the context of artistic groups such as the Gorgona group (1959–1966), the *fictional* Pensioner Tihomir Simčić group (or rather the individual artworks created from the late 1960s and through to the 1980s by its *supposed* members, Braco Dimitrijević and Goran Trbuljak), and the Group of Six Authors (1975–1980), as well as the experiments of artists gathered around informal gallery spaces such as the Working Community of Artists Podroom (1978–1980)¹ and the PM Gallery (more generally the Expanded Media Section of the Croatian Association of Artists, established in 1981). The art movements highlighted in this work, and which serve to help understand the phenomenon of appropriation, include the new art practice and conceptual art.

The relevance of this work lies in the explanation of the various modes of articulation of appropriation strategies and the form of their use in the visual arts, all the while taking into account the historical, socio-political, economic, and institutional context of their development, both on a macro level (elaborated on in the chapter concerning trends) and a micro level (in 19 case studies). Concurrently, the focus is placed on the artistic production itself, and an interdisciplinary approach is used to aid in a thorough contextual analysis of the artworks.

Apart from art-historical interpretations of appropriation works, this dissertation aims to elaborate on the economic, social, and institutional framework (partially based on the ideas of Pierre Bourdieu) of the development of appropriation strategies. Such contextualization is partly based on philosophical and sociological knowledge, as well as a long-standing tradition of the social history of art.

¹ The original name in Croatian is *Radna zajednica umjetnika Podroom*, shortened to *RZU Podroom*. For the sake of consistency, this translation, attributed to Ivana Bago, is used even though the term „group“ can also be translated as „union“ wherein the name of this loose group of artists would be the Working Union of Artists Podroom. See: Ivana Bago, „A Window and a Basement: Negotiating Hospitality at La Galerie Des Locataires and Podroom–The Working Community of Artists“, *ARTMargins* 1, ed. 2/3 (August 28, 2012.): 116, https://doi.org/10.1162/ARTM_a_00021.

Through researching individual artists' biographies, oeuvres, exhibiting activity, as well as various other socio-political, economic, and institutional factors that influenced their lives and artwork (particularly their popularity on the Croatian art market at the time), the author came to a narrow selection of artists to focus on. The selection was primarily made based on the prominence and presence of appropriation strategies in the artists' oeuvres. The artists included in this work include: Dimitrije Bašičević-Mangelos, Boris Bućan, Braco Dimitrijević, Vladimir Dodig Trokut, Zlatan Dumanić, Ivan Faktor, Vera Fischer, Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Ivan Kožarić, Ivan Ladislav Galeta, Vlado Martek, Dalibor Martinis, Edita Schubert, Damir Sokić, Mladen Stilinović, Goran Trbuljak, Josip Vaništa, and Gorki Žuvela.

The broadening of the scope of artistic activity is emphasized as an important result of artistic appropriation. To illustrate this, a discussion on the artworks that demonstrate the increase in the use of materials and techniques, and thus certain forms of appropriation, takes up a larger section of this dissertation.

In line with its main goals, the final results of the research conducted for the purposes of this dissertation will be two succinct corpora of artworks and names of artists (one listed in alphabetical order, the other chronologically), as well as a chronological list of exhibitions that attest to the use of appropriation strategies in Croatia. These corpora, even though they can be perpetually developed and added onto, illustrate how appropriation strategies in Croatia evolved, starting from the use of collage in the early 1920s, through the abandonment of Communism in Yugoslavia in 1989/1990, up to the present day.

This dissertation aims to contribute to Croatian art history through the analysis of contemporary Croatian artistic production, artistic appropriation of diverse objects, and the broadening of the scope of artistic creation. Taking appropriation as one of the leading global artistic phenomena of the 20th century, this dissertation explains the ways appropriation manifested itself in Croatia and the possible reasons behind its specificity in relation to foreign artistic production.

POPIS AKRONIMA I SKRAĆENICA

- ALU = Akademija likovnih umjetnosti, Zagreb
- Arhiv HAZU = Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti
- BITEF = Beogradski međunarodni kazališni festival
- CEFFT = Centar za fotografiju, film i televiziju, Zagreb
- FNRJ = Federativna Narodna Republika Jugoslavija
- Galerija PM = Galerija Proširenih medija, Zagreb
- Galerija SC = Galerija studentskog centra, Zagreb
- GALUM = Galerija umjetnina, Split
- GEFF = Genre film festival, Zagreb
- GGZ = Galerije grada Zagreba
- GSU/GGSU = Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb/Gradska galerija suvremene umjetnosti, Zagreb
- GZH = Grafički zavod Hrvatske
- HAZU = Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
- HDLU/HDLUZ = Hrvatsko društvo likovnih umjetnika (Zagreb)
- HULU = Hrvatska udruga likovnih umjetnika, Split
- HZMO = Hrvatski zavod za mirovinsko osiguranje
- HZSU = Hrvatska zajednica samostalnih umjetnika
- IFSK = Internacionalni festival studentskog kazališta
- Kabinet grafike JAZU = Kabinet grafike Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti
- KUD = Kulturno umjetničko društvo
- MLU = Muzej likovnih umjetnosti, Osijek
- MMC = Multimedijalni centar
- MMSU = Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka
- MSU = Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
- MSUB = Muzej savremene umetnosti, Beograd
- NRH = Narodna Republika Hrvatska
- OUR/OOUR = Osnovna organizacija udruženog rada
- Prostor PM = Prostor proširenih medija, Zagreb
- RSIZ = Radnička samoupravna interesna zajednica
- RZU = Radna zajednica umjetnika

Sekcija PM = Sekcija proširenih medija

SIZ = Samoupravna interesna zajednica

SKC/SKUC = Studentski kulturni centar, Beograd

SRH = Socijalistička Republika Hrvatska

SSRNH = Socijalistički savez radnog naroda Hrvatske

ŠKUC = Studentski kulturni centar, Ljubljana

UG = Umjetnička galerija

ULUH = Udruženje likovnih umjetnika Hrvatske

ULUPUH = Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti

USIZ = Udružena samoupravna interesna zajednica

USIZK = Udružena samoupravna interesna zajednica za kulturu

ZAGFID = Zagrebački filmski dani

ZET = Zagrebački električni tramvaj

ZUR = Zakon o udruženom radu

Sadržaj

Mentori	i
Zahvale	ii
Sažetak	vii
Ključne riječi:	viii
Key words:	viii
Expanded abstract	ix
Popis akronima i skraćenica	xiii
1. Uvod.....	1
2. Obrazloženje teme i teorijska podloga.....	3
2.1. Obrazloženje teme	3
2.1.1. Razlika između strategija aproprijacije i srodnih termina	4
2.1.2. Strateška narav umjetničke aproprijacije.....	8
2.1.3. Množina strategija aproprijacije i utjecaj na opseg umjetničkog djelovanja	13
2.1.4. Suvremena umjetnost.....	18
2.1.5. Zaključak	23
2.2. Teorijska podloga i dosadašnje spoznaje.....	25
2.2.1. Znanstveni doprinos inozemnih teoretičara.....	25
2.2.2. Teorijske spoznaje o aproprijaciji na području Hrvatske i Jugoslavije	27
2.2.3. Postojeći teoretski okviri kao polazište za promatranje aproprijacije u Hrvatskoj	30
2.2.4. Stvaranje konteksta za analizu umjetničkih djela	33
2.2.5. Zaključak	37
2.3. Razlozi odabira teme	39
3. Metodološki okvir.....	41

3.1.	Opći metodološki okvir	41
3.2.	Literarni izvori	43
3.3.	Stvaranje korpusa umjetničkih djela, umjetnika i izložbi	45
3.4.	Obrazloženje strukture rada	48
4.	Ciljevi istraživanja i očekivani znanstveni doprinos	50
4.1.	Očekivani znanstveni doprinos	52
4.2.	Zaključak	54
	RASPRAVA	55
5.	Trend i čimbenici razvoja strategija aproprijacije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti ..	56
5.1.	Ponovni izum medija i prošireno shvaćanje umjetnosti	68
5.2.	Ekonomski, institucionalni i društveni kontekstualni okviri	73
5.2.1.	Ekonomski okvir	75
5.2.2.	Institucionalni okvir	83
5.2.3.	Društveni okvir	86
5.3.	Zaključak	90
6.	Akteri, prostori i pokreti značajni za razvoj strategija aproprijacije	94
6.1.	Članovi i prijatelji Gorgone: protokonceptualne preteče strategija aproprijacije	95
6.2.	Mlađa generacija aproprijacijskih umjetnika u alternativnim izložbenim prostorima	109
6.3.	Zaključak	126
7.	Marginalci, alternativci i otpadnici	129
7.1.	Zaključak	145
8.	Studije slučajeva: ključni akteri u razvoju strategija aproprijacije u Hrvatskoj	147
8.1.	Josip Vaništa	153
8.2.	Dimitrije Bašičević-Mangelos	158
8.3.	Ivan Kožarić	170

8.4.	Tomislav Gotovac.....	181
8.5.	Vera Fischer.....	207
8.6.	Braco Dimitrijević	231
8.7.	Goran Trbuljak	248
8.8.	Boris Bućan	272
8.9.	Sanja Iveković	282
8.10.	Vlado Martek.....	303
8.11.	Mladen Stilinović	326
8.12.	Dalibor Martinis	349
8.13.	Ivan Ladislav Galeta.....	388
8.14.	Damir Sokić.....	402
8.15.	Edita Schubert.....	423
8.16.	Zlatan Dumanić	439
8.17.	Vladimir Dodig Trokut.....	459
8.18.	Gorki Žuvela.....	484
8.19.	Ivan Faktor.....	498
9.	Zaključak.....	509
10.	Popis arhivskih izvora i literature	515
	Arhivski izvori.....	515
	Knjige, poglavlja u knjigama, prilozi u zbornicima i katalozi izložbi	522
	Periodika.....	543
	Mrežni izvori	554
	Intervjui	561
	Završni i diplomski radovi	561
	Dokumentacija i neobjavljeni izvori	562
	Video 564	
11.	Popis slikovnih priloga	565

12. Životopis autorice	591
12.1. Popis objavljenih djela.....	591
13. Prilozi	
PRILOG 1. Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed).....	595
PRILOG 2. Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redosljed).....	664
PRILOG 3. Korpus izložbi (kronološki redosljed).....	729
PRILOG 4. Transkript intervjua s Darkom Šimičićem, 26. veljače 2018.	797
PRILOG 5. Transkript intervjua sa Žarkom Vijatovićem i Dankom Šošić, 7. studenog 2018.	832
PRILOG 6. Transkript intervjua s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019.	844
PRILOG 7. Transkript intervjua s Goranom Trbuljakom, 23. rujna 2019.	864
PRILOG 8. Transkript intervjua s Matkom Meštrovićem, 24. rujna 2019.	884
PRILOG 9. Transkript intervjua s Damirom Sokićem, ožujak 2021.	890
PRILOG 10. Transkript intervjua s Vladom Martekom, ožujak 2021.	896

1. UVOD

Strategije apropijacije u umjetnosti područje je koje je istraženo i artikulirano na svjetskoj razini. Iako se stanoviti broj povjesničara umjetnosti i umjetnika s područja Jugoslavije koristio izrazom „appropriacija“, njegovim inačicama i bliskim pojmovima, ovaj fenomen nije detaljno proučavan na području Jugoslavije, a posebice Hrvatske. S obzirom na globalnu narav fenomena apropijacije i vremensko preklapanje pojačanog korištenja takvih strategija diljem svijeta (posebice od 1970-ih godina naovamo), ukazuje se potreba za njegovim boljim razumijevanjem u kontekstu Hrvatske.

Ovaj rad pruža sustavniji uvid u pojavu strategija apropijacije na području Hrvatske tijekom 20. stoljeća te njihov razvoj od druge polovine 20. stoljeća naovamo. S ovim namu se nastoji objediniti prijašnje teorijske spoznaje o apropijaciji na području Hrvatske i dopuniti ih detaljnijom kontekstualnom analizom umjetničkih djela i opusa. U fokusu rada postavljeni su oblici artikulacije strategija apropijacije, odnosno njihovi oblici oblikovanja umjetničkih djela. Također su istaknuti uvjeti njihove pojave u hrvatskoj likovnoj umjetnosti, veze između apropijacije i umjetničke namjere te utjecaj apropijacijskih strategija na povećanje opsega umjetničkog djelovanja i intermedijalnost suvremene umjetnosti. Analiziraju se i reperkusije apropijacije u umjetničkoj produkciji 1970-ih i 1980-ih godina prošlog stoljeća, ali i moguća značenja za umjetnost kasnijih desetljeća.

Neka od pitanja na koje ovaj rad ukazuje, time otvarajući prostor za daljnje smjerove istraživanja, jesu prevlast strategija apropijacije od 1990-ih godina naovamo i stvaranje složenijeg odnosa između originala i kopije. Zanimljivo je u tom periodu i dovođenje u pitanje autorskih prava, izmijenjene uloge umjetnika u društvu i promjena u odnosu promatrača prema umjetničkom djelu.

Sintagma „strategije apropijacije“ koristi se za referiranje na umjetničke procese uslijed kojih je nastala zamjetna količina umjetničkih djela tijekom 20. i 21. stoljeća u Hrvatskoj. Ona se ujedno nudi kao primjereniji termin u odnosu na znatno užu pojmove koji se referiraju na pojedine tehnike (kao što je kolaž, asamblaž, instalacija, ready-made i sl.), strategije koje se u literaturi vežu uz pojedine umjetnike (npr. strategija kolaža uz Tomislava Gotovca) ili geografska područja (npr. *appropriation art* i neo-ready-made) te druge termine koji će biti obrazloženi u daljnjem radu, a koji poznaju slične restrikcije i/ili ne prepoznaju stratešku, procesualnu, integrativnu narav apropijacijskih praksi.²

² Sintagma „strategije apropijacije“ i razlog njenog odabira detaljnije se tumači u potpoglavlju 2.1.1 Razlika između strategija apropijacije i srodnih termina.

Razmatranje konteksta nastanka ovih djela smatra se nužnim s obzirom da se umjetničko djelo ne može promatrati u izolaciji. U radu se iznose faktori koje se smatra utjecajnim za usvajanje i razvoj strategija aproprijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj. Ovi faktori grupiraju se u tri okvira (ekonomski, institucionalni i društveni) kako bi kontekstualna analiza umjetničkih djela u nastavku rada bila preglednija.

U pitanju je, dakle, opširnija kontekstualna analiza fenomena aproprijacije u hrvatskoj povijesti umjetnosti kakva do sada nije provedena.

Vodeći se nešto više od stotinu godina starom idejom povjesničara umjetnosti Heinricha Wölfflina da sve nije moguće u svako vrijeme,³ postavljaju se sljedeća pitanja: kako je došlo do pojave umjetničkih strategija aproprijacije u 20. stoljeću u Hrvatskoj? Na koji način su se ove strategije razvijale i odrazile na umjetničko stvaralaštvo druge polovine 20. stoljeća te početka 21. stoljeća u Hrvatskoj? Koji su utjecajni faktori bili uključeni u tom procesu? I kako je proizašla umjetnička produkcija utjecala na opseg umjetničkog djelovanja te na formiranje uloge umjetnika i međuodnosa umjetnika, promatrača i institucija umjetnosti?

³ Heinrich Wölfflin i Marie Donald Mackie Hottinger, *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, Dover Books on Art History (New York: Dover, 1950), ix.

2. OBRAZLOŽENJE TEME I TEORIJSKA PODLOGA

2.1. Obrazloženje teme

Prilikom razmatranja strategija aproprijacije u Hrvatskoj, potrebno je razlučiti uz kakva umjetnička djela je moguće vezati ovaj pojam i razlog njegove upotrebe na mjesto nekih učestalijih pojmova kao što su ready-made, asamblaž, montaža, strategija kolažiranja, i tako dalje.

Sažeto rečeno, izraz „aproprijacija“, ili njegova hrvatska inačica „prisvajanje“, u kontekstu ovog rada referira se na prisvajanje umjetničkih, neumjetničkih, otpadnih, masovno proizvedenih i drugih netradicionalnih umjetničkih materijala, ali i društvenih konstrukata te nematerijalnih elemenata (primjerice tuđih ideja, umjetničkih stilova, i sl.) u svim granama likovne umjetnosti.

Onog trenutka kada sami čin uzimanja i korištenja predmeta/ideje postane promišljeni umjetnički *proces*, koji se k tome često nalazi kao nit potka u cijelim umjetničkim opusima i postaje polazna točka umjetnika i temeljna ideja kreativnog procesa, govori se o *strategijama* aproprijacije.

Bez ulaženja u dublje eksplikacije ovog izraza, koje će uslijediti, bitno je vremenski odrediti raspon ovog rada. Najobuhvatniji raspon mogao bi uključivati neka kolažna djela nastala još u 20-im (Josip Seissel, Miho Schön, Čedomil Plavšić), 30-im (Ivana Tomljenović Meller, Antun Motika) i 40-im godinama prošlog stoljeća (Josip Vaništa). Isto tako bi mogla uključiti neobične eksperimente Belizara Bahorića koji je od 1940-ih godina nadalje skulpture izrađene od tradicionalnih materijala bogatio komadima oružja, oruđa i odbačenih komada metala. Ispustiti ovaj dio hrvatske umjetničke produkcije u kontekstu govora o aproprijaciji značilo bi negiranje razvojne linije ovog fenomena.

Priznavši ova djela i imajući ih na umu, fokus rada bit će na umjetničkoj produkciji druge polovine 20. stoljeća kada se viđa nagli porast autora koji se koriste raznim oblicima strategija aproprijacije i rastućim rasponom materijala (umjetničkih, neumjetničkih, svakodnevnih, odbačenih) kako bi ostvarili svoje naume.

Inicijalna koncepcija rada je kao posljednju godinu razmatranja u radu uzimala 1989., ne zato što je to kraj aproprijacije u Hrvatskoj (dapače, 1990-e godine te početak 21. stoljeća obilježio je eklekticizam u umjetničkoj produkciji pri čemu je aproprijacija bila od iznimne važnosti) već zato što je djela nastala u tom posljednjem desetljeću potrebno promatrati u sasvim novom kontekstu od onog koji se razmatra u ovom radu uslijed bitnih geopolitičkih i društvenih promjena uzrokovanih ponajprije Domovinskim ratom i događajima koji su ga prethodili. Ipak, uslijed toga što veliki broj umjetnika/ca koji se koriste aproprijacijom kontinuiraju s ovom praskom i u svom

recentnijem stvaralaštvu, rad će se također baviti suvremenijim primjerima aproprijacije utoliko što oni ilustriraju kontinuiranu prisutnost aproprijacijskih strategija u istaknutim umjetničkim opusima. Okolnosti nastanka tih novijih djela razmatrat će se u odnosu na ranija aproprijacijska djela istih autora dok će se u dublje (društveno-političke, ekonomske) analize ulaziti ukoliko je takva analiza neophodna za tumačenje dotičnog djela.

Analize umjetničkih djela unutar rada poglavito su provedena imajući na umu socijalističko društveno uređenje te odnos takvog društva i umjetničkih institucija prema umjetnicima i umjetničkim kolektivima (napose onima alternativnima). Izbor umjetnika također je orijentiran prema onima koji su započeli svoje umjetničko djelovanje za vrijeme socijalističkog režima. Uzeta su u obzir društvena previranja, šezdesetmaški pokret i omladinska kultura uopće. Nisu izostavljene ni ekonomske ramifikacije za umjetnike.

Kao centralno istraživačko pitanje rada postavlja se sljedeće: kako su se strategije aproprijacije u Hrvatskoj razvijale i uslijed kojih faktora? Odgovorom na ovo pitanje rasvijetlit će se načini njihove artikulacije. To jest, u novom svjetlu će se predstaviti javnosti već poznata umjetnička djela, ali koja dosad nisu nužno analizirana u kontekstu aproprijacijskih tendencija. Upravo će se kroz ove elaboracije, povremenu formalnu analizu, ali znatno češće kontekstualnu analizu umjetničkih djela pojasniti važnost aproprijacije za razvoj novih umjetničkih praksi od druge polovine 20. stoljeća i širenje opsega umjetničkog djelovanja.

2.1.1. Razlika između strategija aproprijacije i srodnih termina

Latinski korijeni glagola *appropriare* (učiniti svojim) ponekad upućuju, kako ističe Robert S. Nelson, i na krađu, a ponekad na dugotrajnu umjetničku praksu citiranja ili posuđivanja od drugih umjetnika.⁴ Prema spisatelju i kulturnom teoretičaru Marcusu Boonu, aproprijacija ima dva značenja; prvo podrazumijeva uzimanje odnosno prisvajanje nečeg (proglašavajući ga svojim) dok drugo označava prikladnost. Naime, na engleskom jeziku *appropriate*, u pridjevskom obliku, označava nešto prikladno dok se glagol *to appropriate* prevodi kao „preuzeti“. Po Boonu, nadalje, prvo značenje podrazumijeva svojevrstu uzurpaciju, otuđivanje onog što pripada drugome, a drugo značenje podrazumijeva posjedovanje nečeg što pojedinac po nekom ranijem kriteriju ima pravo smatrati svojim.⁵ Citiranje bi se stoga trebalo razmatrati u kontekstu prvog značenja, odnosno u kontrastu njemu jer u procesu citiranja ne dolazi do „nasilnog“ otuđivanja; djela koja

⁴ Nelson i Shiff, „Appropriation“, 161–62.

⁵ Boon, „On Appropriation“, 2.

citiraju nastavljaju jednu dugotrajnu umjetničku tradiciju, zadržavajući pritom barem određeni dio izvornog značenja onoga što je citirano.

Međutim, upravo drukčija umjetnička namjera razlikuje aproprijaciju od citiranja, posuđivanja i kreiranja djela inspiriranih drugim umjetnicima/djelima. U procesu prisvajanja je, dakle, ključna umjetnička namjera. Umjetnik koji prisvaja čini to s ciljem korištenja prisvojenog s drukčijom namjerom od one izvorne, smješta prisvojeno u drukčiji kontekst (rekontekstualizira ga) i time mu mijenja značenje.⁶

Rekontekstualizacija predmeta i ključna uloga umjetničke namjere čine aproprijaciju bliskom konceptu ready-madea kojeg je Marcel Duchamp uveo 1915. godine. Duchamp je koristio izraz „nominacija“ kako bi objasnio svoj kreativni proces. Sam čin prisvajanja, po njemu, nije dovoljan da bi jedan prisvojeni, obični predmet postao umjetničko djelo. Važnu ulogu tada igra nominacija kojom umjetnik odabire dotični predmet/e, prisvaja ga/ih, i to često kroz stavljanje potpisa koji potom postaje gotovo alkemijski transformator vrijednosti. Likovni kritičar Nicolas Bourriaud sugerira moć umjetničkog potpisa u izrazu „kod signiranja“.⁷ Takav pristup demonstrira da je u pitanju svjestan, namjeran umjetnički proces.

Usprkos sličnostima, vrijedi razlikovati koncept ready-madea, opširniji koncept readymade strategije koji se razvio iz njega⁸ te strategije aproprijacije. Ready-made u užem smislu izraza ostaje specifičan upravo za Duchampa. Readymade strategija nadilazi ovaj koncept, ponekad ga i preispitujući,⁹ ali i dalje ostaje utemeljena u njemu. Readymade strategiju može se shvatiti „kao kategoriju umjetničkog djela poslije Duchampa“ u koju se ubraja *objet trouvé*, neo-ready-made¹⁰ i razni drugi oblici „readymadenosti“ (eng. *readymadeness*).¹¹ Ona pritom nije ograničena samo na domenu slikarstva i skulpture već se može naći i u književnosti (citat), filmu (*found footage*) i glazbi (*sampling*).¹² U radu će se toga posvetiti i onim djelima koja su intermedijalna (ili pak transmedijalna) i koja se koriste novim reproduktivnim tehnologijama.

Sudeći prema ranijim obrazloženjima readymade strategije i „readymadenosti“, doima se da su readymade strategija i strategije aproprijacije sinonimi. I doista, pregledi literature koriste ih

⁶ Lucie-Smith, *The Thames and Hudson dictionary of art terms*.

⁷ Nicolas Bourriaud, „The Signature Game“, u *Flash Art* 155 (1990): 126–129, citirano prema: Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 220.

⁸ Na području Hrvatske, sintagma „strategija ready-madea“ se kao takva javlja samo u katalogu izložbe „Tom Gotovac Strategije ready-madea“, mada se i tu odnosi na modificirani duchampovski pristup prisvajanju. Vidi u: Šimičić, *Tom Gotovac / Strategije ready-madea*, 2016. Na širem teritoriju Jugoslavije, ovim pojmom se koristi Dejan Sretenović u djelu *Umetnost prisvajanja* govoreći o „strategiji redimejda i montaže“. Vidi u: Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013.

⁹ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 62.

¹⁰ Sretenović, 50.

¹¹ Roberts, *The intangibilities of form*, 50.

¹² Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 50–51.

gotovo naizmjenično. Aproprijacija i ready-made strategija poistovjećeni su tijekom 1960-ih godina zahvaljujući glavnom teoretičaru novog realizma Pierreu Restanyju, odnosno s pojavom ovog pokreta.¹³ Kako bi povezoao umjetnike koje danas poznajemo unutar ovog pravca u jednu skupinu, Restany je razvio teoriju o povezanosti njihovog prisvajanja svakodnevnih, urbanih predmeta masovne proizvodnje s Duchampovom praksom izrade ready-madea. Zajedničko novim realistima i Duchampu bila je sposobnost stvaranja djela od običnih predmeta koji nadilaze svoju banalnost i uobičajenost.¹⁴

Ipak, strategije aproprijacije obuhvaćaju znatno šire područje umjetničkog djelovanja koje nepobitno ima korijene u tehnikama ready-madea i kolaža te strategiji montaže. Međutim, aproprijacija nije ograničena na individualne autorske zamisli ili naputke nalik onima za izradu ready-madea koje je Duchamp iznio u *Zelenoj kutiji* iz 1934. godine. Nadalje, dok se ready-made temelji na prisvajanju utilitarnog, pretežito masovno proizvedenog predmeta, strategije aproprijacije nisu ograničene materijalom kojeg se prisvaja. Takvo shvaćanje aproprijacije podržavaju pojedini teoretičari koji govore o aproprijaciji u smislu prisvajanja „gotovih tvorevina kulture“¹⁵ ili tradicije.¹⁶ Time priznaju mogućnost prisvajanja nematerijalnih konstrukata.

Sintagma „strategije aproprijacije“ iznimno je srodna i pojmu neo-ready-madea na način na koji se njime koristi Dejan Sretenović. Potonji pojam je prema Sretenoviću nastao kao „mutacija“ ili pak „manifestacija“ ready-madea prisvajanjem ne samo utilitarnih predmeta već

...svega i svačega (uključujući ljudsko telo, živu i neživu prirodu, telesne izlučevine, odeću, hranu), o hibridizaciji sa nađenim objektom, kao i o pravljenju objekata i slika koji proizvode efekat redimejdnosti ali faktički nisu redimejdi. Neoredimejd postavlja redimejd u prošireno polje produkcije, prilagođava ga izmenjenim umetničkim i sociokulturnim prilikama posle Drugog svetskog rata i oslobađa nesputanu aproprijacionističku slobodu (...) koja podjednako stoji u službi materijalizatorskih i dematerijalizatorskih procedura, odnosno objektnih, pikturalnih, situacionih, konceptualnih, događajnih i performansnih formi izraza. (...) Ovde se manje radi o upotrebi redimejda a više o razvijanju strategija redimejda koje prevazilaze originalni koncept i koje u isto vreme preispituju strukturu, sadržaj i značenje redimejda.¹⁷

¹³ Duve, *Kant after Duchamp*, 1996, 151.

¹⁴ Cone, „Pierre Restany and the Nouveaux Réalistes“, 63.

¹⁵ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 41.

¹⁶ Referentno na citat: „Appropriation is theft, and tradition is nobody's private property.“ U: Duve, *Kant after Duchamp*, 1996, 86.

¹⁷ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 61–62.

Sudeći prema ovakvoj definiciji, neo-ready-made i strategije aproprijacije čine se gotovo istovjetnima.

No, uz neo-ready-made se veže i estetska komponenta te proces institucionalizacije, odnosno prihvaćanja nastalih umjetničkih djela unutar institucija umjetnosti i *mainstreama*.¹⁸ Sam Duchamp je u razgovoru s Hansom Richterom izrazio svoju frustraciju ovom izopačenošću ready-madea u kontekstu umjetničkih pravaca druge polovine 20. stoljeća objašnjavajući:

Ova neodada koju nazivaju novi realizam, pop art, asamblaž, itd., je prečac koji živi na staroj slavi dade. Kada sam otkrio ready-made, ciljao sam odvratiti estetiku. U neodadi su uzeli moje readymade i pronašli u njima estetsku ljepotu; ja sam im kao izazov bacio u lica stalak za boce i pisoar, a oni im se sada dive zbog njihove estetske ljepote.¹⁹

Likovni kritičar Craig Owens aproprijaciju dovodi u izravnu vezu s alegorijom – sa svakim činom prisvajanja, stvara se nova alegorija, odnosno dodaje se novo značenje slici (*image*). Iako se referira isključivo na slikarstvo, za alegorijske radove tvrdi, nadalje, da su sintetska u smislu da nadilaze estetska ograničenja – imaju moć povezivati raznorodne elemente u nove cjeline, ne mareći pritom za estetiku. Iz ovoga proizlazi da je estetsko tumačenje takvih djela nepotrebno ili čak besmisleno.²⁰

Kod strategija aproprijacije, estetika ne igra ključnu ulogu. Umjetnici koji se njome koriste često su kritički nastrojeni spram institucija umjetnosti, ili pak imaju ambivalentan odnos prema njima; ne žele biti marginalizirani, ali ujedno proizvode kritička, provokativna, nipošto neutralna djela.

Vraćajući se na Sretenovićev raniji citat, vrijedi podcrtati da on veže neo-ready-made uz neoavangardu i pop art, što opet ograničava ovaj pojam na određenu skupinu umjetnika i određeni vremenski period.²¹ Time još više dolazi do izražaja kontrast koncepta neo-ready-madea s antiinstitucionalnim izvornim zamislima Marcela Duchampa.

¹⁸ Girst, „(Ab)Using Marcel Duchamp: The Concept of the Readymade in Post-War and Contemporary American Art“; Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 50, 62.

¹⁹ Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, New York, McGraw Hill, (1965.), 207–208. citirano prema: Girst, „(Ab)Using Marcel Duchamp: The Concept of the Readymade in Post-War and Contemporary American Art“ (prijevod autorice)

U izvorniku: „This Neo-Dada, which they call New Realism, Pop Art, Assemblage, etc., is an easy way out, and lives on what Dada did. When I discovered the ready-mades I sought to discourage aesthetics. In Neo-Dada they have taken my readymades and found aesthetic beauty in them, I threw the bottlerack and the urinal into their faces as a challenge and now they admire them for their aesthetic beauty.“

²⁰ Owens, „The Allegorical Impulse“, 69, 75.

²¹ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 50, 62.

Zbog toga što je jednako limitirajuć, u ovom radu se ne pribjegava izrazu umjetnosti aproprijacije (*appropriation art*) koja se prvenstveno referira na umjetnička djela nastala korištenjem aproprijacije u New Yorku 70-ih i 80-ih godina prošlog stoljeća.²²

Korištenje sintagme strategija aproprijacije predlaže se kako bi se izbjegla terminološka ograničenja koja bi mogla staviti preveliki naglasak na razlike u tehnikama, umjetničkim pristupima, pravcima i drugim „etiketama“. Uspostavljanje takvih strogih razdjelnica, osim što je otežano samom naravi ovih umjetničkih djela, bilo bi učinjeno nauštrb tumačenja lokalnih posebnosti u aproprijaciji kakve postoje na području Hrvatske, ali šire gledano i Jugoslavije. Isto tako bi se takve razdjelnice kosile s realnim posljedicama aproprijacije. Odnosno, strategije aproprijacije kao opširan pojam prikladne su za referiranje na umjetnost koja je omogućila širenje vidika i prihvaćanje raznih materijala i tehnika koji su dotad bili izopćeni iz svijeta umjetnosti.

2.1.2. *Strateška narav umjetničke aproprijacije*

Razlog korištenja riječi „strategije“ u sintagmi „strategije aproprijacije“ jest procesualna narav aproprijacijskih umjetničkih djela. Ona ne nastaju u samom trenutku prisvajanja, već tijekom procesa koji počinje koncepcijom djela, nastavlja se u njegovoj realizaciji (kroz prisvajanje) i potom u njegovoj recepciji unutar Svijeta umjetnosti.²³ Čak mu ni tada ne mora biti kraj s obzirom da se prisvojeni predmet ili konstrukt mogu zamijeniti (primjerice u svrhu održavanja ili restauracije djela), multiplicirati (u svrhu šire distribucije), ili smještati u nove kontekste u kojima će opet poprimati sasvim nova značenja. Narav aproprijacijskih djela je stoga fluidna.

U tom pogledu, moguće je dovesti strategije aproprijacije u izravnu vezu s montažom koja „otkriva inherentnu promjenjivost svih formi“.²⁴

Sretenović govori za aproprijaciju da je „kao stvaralačka procedura (...) manje ili više artikulisana kao ‘kretanja po granici između sopstva i drugog’ (M. Bahtin), što znači da umetnik izjavu drugog subjekta unosi u svoj ‘unutrašnji govor’, odnosno potčinjava vlastitoj semantičkoj i ekspresivnoj intenciji“.²⁵ Procesualnost aproprijacijskih djela očituje se i u ovakvoj interakciji s

²² Sretenović, 6–7, 13.

²³ Svijet umjetnosti u širem smislu, kao društvenu instituciju, čine njeni pripadnici. U kontekstu *vizualnih umjetnosti*, Svijet umjetnosti čine: umjetnici, muzejski i galerijski djelatnici, promatrači (stručni ili ne), umjetnički kritičari, povjesničari i teoretičari umjetnosti, itd. Ovom popisu bi se mogli dodati i svi prostori (fizički ili ne) u kojima se umjetnost predstavlja, kao i mediji njihove prezentacije. Kako tumači filozof George Dickie, svaka osoba koja se smatra dijelom Svijeta umjetnosti uključena je u njega. On također ističe da se među ovom širom skupinom ističe jedna uža (eng. *the minimum core personnel*) bez koje umjetnička djela ne bi postojala. Dickie u ovu skupinu ubraja umjetnike (koji stvaraju djela), predstavnike (koji prezentiraju umjetnička djela) i posjetitelje (koji vrednuju djela). Vidi u: Dickie, „What Is Art? An Institutional Analysis“, 431.

²⁴ Boon, „On Appropriation“, 9. (prijevod autorice)

U izvorniku: „What montage reveals is the inherent mutability of all forms.“

²⁵ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 268.

promatračem (individualno) ili kulturom iz koje nastaje. Ona je u neprestanom dijalogu s njima i strateški „uzima“ od njih.

Takvo magljenje granica između sebe i drugog, nutarnjeg i vanjskog, moguće je primijeniti i na odliku strategija aproprijacije koje hodaju na granici između svakodnevice i umjetnosti, između imitacije i stvarnosti ili pak između imitacije/kopije (umjetničkog djela) i originala. Arthur C. Danto progovara o jazu između umjetnosti i svakodnevnog života (*art and life*)²⁶ – aproprijacijske prakse namjerno i strateški premošćuju taj jaz.

Uz Sretenovića, i drugi autori govore o „strategijama“, bilo citata (Vinko Srhoj), kolaža (Zvonko Maković), ili ready-madea (Darko Šimičić). Činjenica da u hrvatskoj povijesti umjetnosti postoji više referenci na „strategije“ koje ovi autori rabe na različite načine, referirajući se na drukčija djela, podržava korištenje množine ovog izraza. Ovo upućuje na mnogostrukost mogućih umjetničkih pristupa aproprijaciji te raspon umjetničkih tehnika. I povjesničar umjetnosti Benjamin Buchloh ističe da postoje različiti motivacijski faktori i kriteriji za odabir vrste aproprijacije, a koji su u uskoj vezi s *trenutnim* silama unutar pojedine kulture.²⁷ Ako postoje različite motivacije unutar različitih kultura u kojima postoje različiti uvjeti koji variraju i kroz vrijeme, množina strategija aproprijacije doima se logičnom.

Iako se na području Hrvatske više autora koristi/lo izrazom „strategije“, nijedan ga ne rabi izravno u vezi s aproprijacijom, već uz pojmove „ready-made“, „kolaž“ ili „citat“.

Razlika između strategije ready-madea (referentno na Darka Šimičića) i strategija aproprijacije već je pojašnjena. No, Darko Šimičić govori o strategijama ready-madea (u *množini*), kako bi okarakterizirao specifična djela Tomislava Gotovca koja imaju korijene u umjetničkoj strategiji Marcela Duchampa. Konkretno su u pitanju Gotovčevi ready-made filmovi iz 2000. i 2004. godine, kolaži iz 1964./65. (inspirirani djelima Kurta Schwittersa koje je imao priliku vidjeti 1959. godine na izložbi zbirke Urvater u Zagrebu²⁸) te njegovi kolaži iz sredine 70-ih godina. Također se odnosi na Gotovčev stan kao zbir ready-madea, ali i na djela predstavljena u sklopu izložbe „Ready-mades“ održane 1988. godine u izlogu knjižare Znanje-August Šenoa u Zagrebu. Naglasak je na tome da je Gotovac „Duchampovu strategiju modificirao prema vlastitom nahođenju (...) Umjesto vizualne ravnodušnosti i potpune amnezije, Gotovac inzistira na uspomenu, užitku i osjećajima“.²⁹ Ostavlja se dojam da Gotovčeva aproprijacija, makar nije ograničena tehnikom, jest ograničena inspiriranošću dvama umjetnicima – Duchampom i Kurtom

²⁶ Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, 13.

²⁷ Buchloh, „Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke“, 2003..

²⁸ Maković, *Strategija kolaža, Tomislav Gotovac - kolaži*, 3.

²⁹ Šimičić, *Tom Gotovac / Strategije ready-madea*, 2016.

Schwittersom – te odabirom vrste materijala kojeg rabi. Ipak, njegova sposobnost rekontekstualizacije materijala koji često imaju autobiografske note, uopće širok raspon materijala i namjeran pristup njihovoj selekciji smješta Gotovca među aproprijacijske umjetnike.

Sintagma „strategija kolaža“, na način na koji je koristi povjesničar umjetnosti Zvonko Maković, odnosi se opet na Gotovčeve strategije pri izradi kolaža koji postaju „svjedoci stvarnosti“.³⁰ Iako je u pitanju integriranje elemenata stvarnosti (kino ulaznica, tramvajskih karata, opušaka, novina, itd.) u umjetnička djela, ova sintagma ograničena je isključivo na umjetničku tehniku kolaža i stoga nije adekvatna za opisivanje šireg raspona drugih aproprijacionističkih djela samog Gotovca, ali i drugih umjetnika s područja Hrvatske.

Povjesničar umjetnosti Vinko Srhoj koristi sintagmu „strategija citata“ referirajući se na djela nastala u periodu 80-ih i 90-ih godina prošlog stoljeća. Ona je prvenstveno vremenski ograničena. Nadalje, Srhoj jasno definira citatnost sukladno klasifikaciji književne teoretičarke Dubravke Oraić Tolić koja je dijeli na ilustrativnu i iluminativnu: „O ilustrativnoj citatnosti govori se kao o strategiji i usvajanja tuđih tekstova i tradicija, dok se iluminativna spominje kad se govori o usvajanju tuđih uzora“.³¹ Vrijedi istaknuti i da se Dubravka Oraić Tolić u svom ranijem djelu *Teorija citatnosti* prvenstveno bavi citatnošću u književnosti, a u svojoj novoj knjizi podjednako književnim i likovnim kolažem.³² Međutim, ona ističe da je citatnost znatno šire načelo koje obuhvaća umjetničke stilove i kulture jednako kao i književna djela.³³ Citatnost u ovom smislu pokriva ograničen umjetnički spektar ako uzima u obzir samo materijalne oblike citatnosti (u vidu kolaža). Ako ju se pak shvati u proširenom smislu (citatnosti u stilovima i kulturama), onda ona postaje zanimljiva za tumačenje aproprijacije kulturnih tvorevina i drugih manje materijalnih pristupa aproprijaciji.

S obzirom na širok raspon materijala (opipljivih ili ne) koje se može prisvajati, unutar ovog rada će se o strategijama aproprijacije govoriti u smislu praksi koje nadilaze medije i načine artikulacije. Naspram podjele na ilustrativnu i iluminativnu citatnost, ovakav diskurs nije utemeljen na odnosu umjetnika spram tradicije umjetnosti i njihovih preteča (u smislu da se oni moraju izravno ili pozitivno oslanjati te pozivati na njih), već se bazira na materiji kojom se umjetnik/ca koristi i na namjeri koja stoji iza čina prisvajanja. Pritom postaje nebitno posvajaju li se fizički predmeti ili nematerijalni elementi (npr. društveni konstrukti, koncepti, itd.).

³⁰ Maković, *Strategija kolaža, Tomislav Gotovac - kolaži*.

³¹ Srhoj, *Strategija citata u umjetnosti 80-ih i 90-ih (Plavi salon: 15. trijenale hrvatskog slikarstva)*, 1999, 4.

³² U pitanju je knjiga: Dubravka Oraić Tolić, *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*, (Zagreb: Naklada Ljevak, 2019).

³³ Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, 6, 11.

Za daljnje razumijevanje razlike između aproprijacije i citatnosti te intermedijalne naravi aproprijacije može pomoći teorija intertekstualnosti lingviste i literarne kritičarke Julie Kristeva čija su razmišljanja tijekom 1960-ih godina uvelike utjecala na formiranje današnjeg shvaćanja aproprijacije. Intertekstualnost je omogućila shvaćanje međusobne umreženosti umjetničkih djela, njihove pripadnosti tkivu kulture i prirodne naravi umjetničkog citata, referenci i utjecaja. Također, ona je omogućila razlikovanje aproprijacije od pukog utjecaja. Ipak, intertekstualnost se više odnosi na promatračevo tumačenje aproprijacionističkih djela na temelju svog poznavanja tkiva kulture, dok je aproprijacija aktivni postupak prisvajanja³⁴ kojeg umjetnik/ca rabi i koji podrazumijeva posjedovanje jasne umjetničke namjere. Vrijedi napomenuti i da Dubravka Oraić Tolić smješta intertekstualnost iznad citatnosti, smatrajući da je „citatnost svojstvo intertekstualne strukture“.³⁵

Prema Mišku Šuvakoviću na kojeg se Srhoj poziva kada govori o strategiji citata, kod citatnosti je u pitanju „transfiguracija (...) iz konteksta u kontekst, iz umjetničkog djela u drugo umjetničko djelo, iz svijeta u umjetnosti i iz umjetnosti u svijet“.³⁶ Iako se takva transfiguracija (rekontekstualizacija) uklapa u pojašnjenje strategija aproprijacije, vrijedi istaknuti da se navedeno pojašnjenje nalazi u Šuvakovićevom *Pojmovniku* pod pojmom kolaža. Iz toga se može zaključiti da rekontekstualizacija jest dio kolažnog procesa, odnosno tehnike kolaža (u užem smislu) i strategije kolaža (u širem smislu), pa i strategije citata. Međutim, rekontekstualizacija je mnogo šire rasprostranjena u umjetnosti 20. stoljeća nego što je to tehnika kolaža ili umjetnički citati u 80-im i 90-im godinama prošlog stoljeća.

Nadalje, citatnost, barem prema određenju koje nudi Srhoj, ne uključuje aproprijaciju materijalnih tvorevina (utilitarnih predmeta, tuđih umjetničkih djela, otpada, itd.), što bitno ograničava primjenu ovog termina na druga umjetnička djela i prakse koje se spominje unutar ovog rada. Ipak, u izložbu povodom koje je Vinko Srhoj napisao spomenuti tekst, uključeni su radovi autora koji prisvajaju materijalne tvorevine i čija će se djela razmatrati unutar ovog rada. Na izložbi su se između ostalih predstavili Braco Dimitrijević, Vladimir Dodig Trokut, Željko Kipke, Damir Sokić i Mladen Stilinović.

Vrijedi se ovdje pozvati na misao Marcusa Boona da je aproprijacija metafizička u svojoj naravi. Boon se referira na Martina Heideggera u svom tumačenju i pojašnjava:

...ono [aproprijacija] kao svoju tezu postavlja da stvari imaju svoju esenciju koja im pripada, a u isto vrijeme da im se te stvari mogu ukrasti. Paradoks je, naravno,

³⁴ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 8, 11. Dejan Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013., str. 8, 11.

³⁵ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 11.

³⁶ Šuvaković i Jevrić, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 305.

da ako se te stvari mogu ukrasti, one zapravo ne mogu biti esencije koje ne bi bile prenosive. Za Heideggera, proces kojim se činilo da te stvari imaju esencije oslanjao se na prisvajanje – drugim riječima, esencija za koju se činilo da im pripada bila im je pripisana. Stoga je prisvajanje, a ne esencija, ono što je odlučujuće za te stvari...³⁷

Esencija predmeta može biti utjelovljena u određenom umjetničkom mediju, ali i ne mora – može ostati efemerna, dematerijalizirana. Stoga medij u kontekstu strategija aproprijacije postaje sporedan koncept.

Potencijal kojeg u ovom pogledu nude nove tehnologije posebno su izazovne. Aproprijacija u novim medijima kao što su fotografija ili film postaje ne samo moguća već i učestala praksa. Nisu zanemarive u ovom pogledu misli Martina Heideggera te Waltera Benjamina. Heidegger je, naime, shvaćao svu tehnologiju kao „uokvirujuću“ (*framing*) uz pojašnjenje da su unutar takvih okvira mogući „određeni oblici aproprijacije u smislu da su određeni materijali uzeti, transformirani i preimenovani“.³⁸ Nove tehnologije propituju samu narav originalnog djela, što je posebno razvidno u tezama koje Benjamin iznosi u svom seminalnom eseju „Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reprodukcije“ unutar kojeg posebno ističe važnost fotografije³⁹ ili pak u tezama koje Rosalind Krauss iznosi u djelima kao što je *The Originality of The Avant-garde and Other Modernist Myths*.⁴⁰ Kraussova također ističe pomake koje je fotografija donijela postavši „multipl-bez-originala“ (*multiple-without-an-original*). Fotografija nije samo dovela u pitanje originalnost već i „rascijepala navodno jedinstvo originala sâmog u ništa drugo doli niz citata.“⁴¹ S novim tehnološkim mogućnostima, dolazi do mogućnosti perpetualne aproprijacije upravo zbog toga što nije bitan fizički čin prisvajanja (nečeg materijalnog) već zbog toga što se prisvaja *esencija* nečega.

³⁷ Boon, „On Appropriation“, 3. (prijevod autorice)

U izvorniku: „...it posits that things have essences that belong to them, and at the same time that these things can be stolen from them. The paradox, of course, is that if these things can be stolen, they can't really be essences that would not be transferable. For Heidegger, the process by which those things came to appear to have essences relied on an appropriation—in other words, that essence that appeared to belong to them was appropriated to them. Thus, it is appropriation, rather than essence, that is determinative of these things...“

³⁸ Boon, 9. (prijevod autorice)

U izvorniku: „[Within the framing,] certain kinds of appropriation are possible, in that certain materials are taken, transformed, and renamed.“

³⁹ Benjamin, „Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reprodukcije“, *passim*.

⁴⁰ Krauss, *The Originality of The Avant-garde and Other Modernist Myths*, *passim*. Neke od Kraussinih ključnih ideja primjenjuju se na strategije aproprijacije u poglavlju 5.1 Ponovni izum medija i prošireno shvaćanje umjetnosti. Autorica se, uz maločas spomenutu knjigu, posebno osvrće na Kraussine eseje „Sculpture in the Expanded Field“ (1979.) i „Reinventing the Medium“ (1999.) te na knjigu *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition* (2000.).

⁴¹ Krauss, „Reinventing the Medium“, 290.

Polazeći od brojnosti i raznolikosti određenja pojmova bliskih aproprijaciji koje iznose dosad spomenuti autori, ali i širokog raspona umjetničkih tehnika i naravi umjetničkih djela zastupljenih unutar Korpusa umjetnika i umjetničkih djela koji prati ovaj rad, ukazala se potreba za iznalaženjem termina koji bi bio dovoljno inkluzivan da obuhvati što veći broj oblika proučenih umjetničkih praksi unutar pojedinog fenomena. Takav termin bio bi ipak ograničen faktorima strategija aproprijacije koji su navedeni unutar ovog rada.⁴² Time bi se na adekvatan način protumačilo razvoj umjetničke aproprijacije na području Hrvatske.

Aproprijaciju se u kontekstu ovog rada zaista shvaća kao krovni pojam, odnosno „kišobran odrednicu,“ kako je naziva Dejan Sretenović.⁴³ Međutim, ovdje se izostavlja negativni prizvuk koji proizlazi iz njezine „nerazjašnjene povijesti“.⁴⁴ Brojnost načina tumačenja aproprijacije i umjetničkih pristupa aproprijaciji ovdje su shvaćeni kao odraz širokog raspona mogućnosti koje ove strategije nude. Upravo je to u konačnici i dovelo do povećanja opsega umjetničkog djelovanja, širenja granica umjetnosti i njenog prožimanja sa svakodnevnim životom, čime se produbio i odnos između umjetnika i publike.

2.1.3. *Množina strategija aproprijacije i utjecaj na opseg umjetničkog djelovanja*

Množina strategija aproprijacije podrazumijeva i množinu načina njene artikulacije, pri čemu se pod artikulacijom misli na proces umjetničkog oblikovanja individualnih djela. Ovo obuhvaća različite umjetničke pristupe aproprijaciji i raznolike umjetničke tehnike i materijale poput kolaža, fotomontaže, ready-madea, instalacija, asamblaža, nađenih predmeta, odbačenih predmeta, ponekad i cijelih ambijenata u koje su inkorporirane spomenute tehnike i materijali.

Različitosti u umjetničkim pristupima postale su očite na temelju promatranja aproprijacionističkih djela nastalih tijekom 20. stoljeća i početkom 21. stoljeća. Može ih se pronaći u onim najranijima iz perioda 20-ih, 30-ih i 40-ih godina prošlog stoljeća rađenih u tehnikama kolaža i fotomontaže (Josip Seissel, Ivana Tomljenović Meller, Antun Motika) u kojima se nalaze korijeni strategija aproprijacije na području Hrvatske. Također se misli na djela nastala od 1950-ih godina naovamo u kojima se bilježi nagli porast djela rađenih od neumjetničkih, prisvojenih

⁴² Određujući faktori strategija aproprijacije objedinjeni su u zaključku ovog poglavlja. Oni uključuju: strateški (namjerni) i aktivni pristup prisvojenom, rekontekstualizaciju prisvojenog (prisvajanje s drukčijom namjerom od izvorne i smještanje u novi kontekst), nesputanost umjetničkim tehnikama, nadilaženje individualnih praksi (umjetnika ili cijelih pokreta), proceduralnu narav nastalog djela (čije stvaranje počinje prije materijalne realizacije, ukoliko ona postoji, i omogućuje vječnu transformaciju djela u dijalogu s promatračima i novim kontekstima u kojima se nalazi) te pluralitet mogućih umjetničkih pristupa.

⁴³ Šuvaković i Jevrić, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 17–18.

⁴⁴ Evans, *Appropriation*, 22.

materijala/predmeta koja proizvode brojni neoavangardni umjetnici.⁴⁵ U 1990-im se godinama umjetničko djelovanje velikog broja ovih neoavangardnih umjetnika nastavlja, kao što se i strategije aproprijacije nastavljaju razvijati.

Kako bi se ilustriralo samo neke od mogućih pristupa aproprijaciji, vrijedi istaknuti podjelu koju je napravio Dejan Sretenović na *bricoleursko* (materijalno) i nematerijalno (konceptualno) prisvajanje. Figuru *bricoleura* („kućnog majstora“) veže uz strategiju montaže i avangardne umjetnike ističući da oni ne mare za profesionalna tehnička ograničenja već da se slobodno koriste svim raspoloživim tehnikama i predmetima „putem neformalnih praksi kalemljenja i reciklaže“. Nematerijalno prisvajanje pak veže uz čisti ready-made i nematerijalni rad nalik onome u informatičkom, postindustrijskom dobu.⁴⁶ Ready-made u suštini jest konceptualne naravi ako se uzme u obzir Duchampovo napuštanje forme u korist sadržaja umjetničkog djela, bez obzira što se uglavnom prisvajaju svakodnevni, materijalni predmeti. Postaje još teže primijeniti ovakvu podjelu na umjetnička djela koja nastaju u „postmedijskim“ uvjetima (*post-medium conditions*), koristeći izraz Rosalind Krauss.⁴⁷

Bit će riječi i o aproprijacijskim praksama koje se pojavljuju u osvitu konceptualne umjetnosti 1970-ih godina. One pretežito podrazumijeva prisvajanje i propitivanje društvenih konstrukata poput jezičnih i likovnih simbola, ali ne isključuje korištenje materijalnih predmeta koji u tom slučaju služe kako bi podržali ili manifestirali koncept.

U daljnjem će se radu pojasniti multifasetiranost aproprijacijskih djela koja mogu poprimiti brojna nova značenja ovisno o tome kojim se materijalima koriste ili pak ne koriste. Spektar je to djela od onih koja stavljaju naglasak na materijalne tvorevine (često nađene ili pak odbačene predmete, ali svakako predmete masovne proizvodnje), ona koja, na tragu ready-madea, vidno prisvajaju fizičke, svakodnevne predmete, ali su u svojoj suštini konceptualna djela, do onih koja prisvajaju tuđa umjetnička djela ili tuđi stil (što ponajprije ilustriraju *Najnovije slike Brace Dimitrijevića*).

Pojedina djela graničit će s umjetnošću otpadaka ili se naprosto koristiti i vidno referirati na masovnu proizvodnju. Naime, unutar korpusa aproprijacijskih umjetničkih djela, a koji je jedan od ishoda istraživanja ovog rada, uočava se primjetan porast u broju djela nastalih u periodu od

⁴⁵ Na primjer Dimitrije Bašičević Mangelos, Boris Bućan, Boris Demur, Braco Dimitrijević, Vladimir Dodig Trokut, Eugen Feller, Vera Fischer, Ivo Gattin, Momčilo Golub, Tomislav Gotovac, Stjepan Gračan, Miljenko Horvat, Pino Ivančić, Sanja Iveković, Božidar Jelenić, Željko Jerman, Željko Kipke, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Vlado Kristl, Ivan Ladislav Galeta, Zvonimir Lončarić, Antun Maračić, Vlado Martek, Dalibor Martinis, Zvonimir Mrkonjić, Đuro Seder, Damir Sokić, Mladen Stilinović, Josip Stošić, Goran Trbuljak, Josip Vaništa, Žarko Vijatović, Fedor Vučemilović i drugi.

⁴⁶ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 94–95.

⁴⁷ Više o relativnosti ideje medija u postmodernu i suvremeno doba te važnosti ovoga za razvoj strategija aproprijacije bit će u poglavlju 5.1 Ponovni izum medija i prošireno shvaćanje umjetnosti.

1969. naovamo, a posebice u drugoj polovini 1970-ih i tijekom 1980-ih godina. Ovaj porast prati i jačanje masovnog potrošačkog društva u Jugoslaviji u kojoj se još od 1958. godine, potvrdom novog programa Saveza komunista Jugoslavije, zalaže za „vlasništvo nad različitim predmetima potrošnje“, za „udobniji život“ i za uspostavljanje kulturnog stvaralaštva s masovnom podlogom.⁴⁸ Konzumacija potrošnih dobara jača i dostiže svoj vrhunac krajem 1970-ih godina kada dolazi do nestašica koje postaju sve drastičnije u 80-im godinama.⁴⁹ Zanimljivo je stoga zabilježiti korelaciju između nestašica u 80-im godinama prošlog stoljeća s povećanim aproprijacijskim stvaralaštvom autora koje se ističe u ovom radu.

Razlike u odabiru materijala, medija i njihovim konotacijama ukazuje na različite strategije. Rijetki primjeri, slučajno ili ne, odzvanjaju Duchampovom idejom „ispravljenog“ (eng. *rectified*) ready-madea zbog prisvajanja tuđih umjetničkih djela i njihove integracije u nove cjeline. Nadalje, potrebno je razlikovati *bricoleurski*, montažni pristup među umjetnicima ovisno o podtekstu koji se može iščitati iz djela. Isto tako je potrebno razlikovati integriranje svakodnevnih predmeta (eng. *commodities*, odnosno robe) u umjetničko djelo od integracije odbačenih svakodnevnih predmeta.

No, neovisno o načinu artikulacije tj. pristupu aproprijaciji, njeno korištenje svakako bitno širi opseg umjetničkog djelovanja, i to na više načina. Mikroanalitički gledano, ako pojedinačni umjetnik/ca prisvaja raznorodne materijale kako bi realizirao/la svoju umjetničku namjeru, to mu/joj omogućuje umjetničko stvaralaštvo koje bi u protivnome bilo onemogućeno skupoćom ili uopće mogućnošću pristupa tradicionalnim umjetničkim materijalima.⁵⁰ Iz makro perspektive, mnoštvo pojedinaca u istom periodu korištenjem aproprijacije počinje mijenjati umjetničke stavove i prakse. Ovim se mijenja poimanje „prihvatljivog“ umjetničkog materijala ili medija te se počinju prisvajati (do tada) neumjetnički materijali. Ovo dovodi do širenja opsega umjetničkog djelovanja unutar individualnih umjetničkih praksi i šire, na nacionalnoj razini. Time se bitno mijenja umjetnička scena Hrvatske, pa i Jugoslavije, zbog raznolikosti umjetničkih izričaja i novih tehnika koje stječu popularnost.

Drugi umjetnici i povjesničari umjetnosti s područja Hrvatske i Jugoslavije zabilježili su ove promjene. Među najranijima ističu se zapisi Ješe Denegrija o važnosti EXAT-a 51, Novih

⁴⁸ Buhin, „Jugoslavenska popularna kultura između zabave i ideologije“, 226.

⁴⁹ Duda, *Pronađeno blagostanje*, 19; Duda, „Potrošači kao nositelji socijalizma. Zaštita potrošača u sustavu društvenog samoupravljanja i udruženoga rada“, 261–62.

⁵⁰ Pritom vrijedi uvijek imati na umu individualne afinitete umjetnika. Nije neuobičajeno da oni alternativnih inklinacija posežu za alternativnim oblicima izražavanja (podjednako neumjetničkim materijalima i eksperimentalnim praksama), neovisno o skupoći materijala ili drugim ekonomskim faktorima.

tendencija i Gorgone za tijek razvoja hrvatske povijesti umjetnosti,⁵¹ Želimira Košćevića o novim medijima i tehničkim pomagalima koji bitno mijenjaju poimanje „vizualnih umjetnosti“⁵² te Marijana Susovskog koji progovara o Novoj umjetničkoj praksi i inovacijama u hrvatskoj umjetnosti, korištenju novih medija te promjeni poimanja umjetničkog djela uslijed njegove dematerijalizacije, između ostalog.⁵³ Referirajući se na novu umjetničku praksu 70-ih godina prošlog stoljeća, Zvonko Maković, govori o „širenju sredstava i tehnika izražavanja“.⁵⁴ Ive Šimat Banov koristi se izrazom „druga skulptura“ naslanjajući se na objašnjenje Miška Šuvakovića, ali prvenstveno na istoimenu izložbu održanu u Galeriji Nova u Zagrebu, 1981. godine čiji je autor Zvonko Maković.⁵⁵ Šimat Banov nudi sljedeće obrazloženje kako bi opisao kiparska djela predstavljena na ovoj izložbi:

Uvođenje novih materijala, i korištenje potrošnih i netrajnih moglo bi otvoriti razgovor o »krizi« tradicionalnog kipa. Ipak, ispravnije je govoriti o propitivanju i širenju izražajnih mogućnosti koje pojam kipa prije učvršćuju nego potkopavaju. (...) *Druga skulptura* označila je samo vidljiv raskid s klasičnim, tzv. trajnim materijalima, ali nije dovela u pitanje kip. Ona je proširila mogućnosti kombiniranja raznih materijala noseći svijest o njima stvarajući dojam da prirodni procesi i modifikacije imaju prevagu nad modeliranjem.⁵⁶

Zvonko Maković, koji je ujedno autor kovanice „druga skulptura“, objašnjava je na sljedeći način:

Pod pojmom „druga skulptura“ podrazumijeva se vrlo širok spektar pojava i načina umjetničkog izražavanja. Radovi trinaestorice autora, koje smo izabrali za ovu izložbu, razlikuju se po mnogočemu i predstavljaju samo segment svega onoga što se naziva »druga skulptura«. Međutim, ti radovi svakako da imaju i dosta zajedničkoga i upravo po tim srodnostima moguće ih je promatrati u

⁵¹ Vidi u: Ješa Denegri, *Prilozi za drugu liniju 2: dopune hronici jednog kritičarskog zalaganja: EXAT-51, Nove tendencije, radikalni enformel, Gorgona* (Beč; Beograd: Macura, 2005); Ješa Denegri i Jasna Galjer, *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja* (Zagreb: Horetzky, 2003).

⁵² Želimir Košćević, *Kritike, predgovori, razgovori: 1962-2011* (Zagreb: Durieux, 2012), 181.

⁵³ Vidi u: Marijan Susovski, ur., *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, ožujak 1982.) (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1984); Marijan Susovski, ur., *Nova umjetnička praksa 1966.-1978.*, katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 28. 9. – 22. 10. 1978.) (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978).

⁵⁴ Maković, „Pluralistička umjetnička scena i vrijedan segment europskoga kasnog modernizma“, 95–96.

⁵⁵ Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, 2013, 431–32. Op. a. godinu prije izložbe u Galeriji Nova održane 1981. koju je koncipirao Zvonko Maković, sintagmu „druga skulptura“ rabi i sam Šuvaković u katalogu izložbe „Druga skulptura 1961-1979 Od novih tendencija minimal arta ... alte povere Conceptual arta do mentalnih prostora“ (Galerija SKC-a, Beograd, siječanj 1980.).

⁵⁶ Šimat Banov, 431–32.

kontekstu »druge«, »drugačije«, »nove« skulpture. Ta zajednička, ili barem bliska mjesta vidimo u sljedećim aspektima:

- a) odnos prema materijalu
- b) izbor drugačijih, »ne-skulptorskih« materijala
- c) isticanje procesa rada
- d) prihvaćanje prirodnih procesa materijala: (privremenost, nepostojanost djela)
- e) intervencije na »ready made« predmetima
- f) resemantizacija prirodnih i »ready made« predmeta.⁵⁷

Teško je ne uočiti paralele između ovog tumačenja „druge skulpture“ s onim što Rosalind Krauss naziva skulpturom u proširenom polju.⁵⁸

Svakako, na izložbi „Druga skulptura...“ izložena su djela trinaestorice umjetnika, neki od kojih će biti zanimljivi za razmatranje i unutar ovog istraživanja (npr. Ivo Gattin, Ivan Kožarić, Damir Sokić, Gorki Žuvela i drugi). Njihova djela, između ostalog, povezuje novi odnos prema materijalu, korištenje „nekiparskih“ materijala, naglašavanje procesa rada (što upućuje na prije spomenutu proceduralnu narav strategija apropijacije), rađanje intervencija na ready-made predmetima i preoznačavanje prirodnih i ready-made predmeta.⁵⁹

Pojam druge skulpture blizak je sintagmi „druga linija“⁶⁰ Ješe Denegrija u koju svrstava umjetnike vezane uz EXAT 51, radikalni enformel, Gorgonu i Nove tendencije pa i umjetnike koji su djelovali u sklopu nove umjetnosti sedamdesetih godina (Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević, Tomislav Gotovac, Grupa šestorice autora),⁶¹ a za čijeg prethodnika uzima Josipa Seissela.⁶² Poznat je Seisselov pionirski doprinos u korištenju tehnike kolaža na području Jugoslavije i, nastavno na njega, tehnički eksperimenti koji su slijedili unutar navedenih umjetničkih pokreta i grupacija. Zbog toga se Seisselova *Pafama* iz 1922. godine može uzeti kao (okvirna) polazišna točka razmatranja strategija apropijacije u Hrvatskoj.

⁵⁷ Zvonko Maković, *Druga skulptura*, katalog izložbe (Galerija Nova, Zagreb) (Zagreb: Galerija Nova, 1981), n. p.

⁵⁸ Krauss, „Sculpture in the Expanded Field“, passim.

⁵⁹ Maković, *Druga skulptura*, n. p.

⁶⁰ Darko Šimičić se prisjeća negativnog stava određenih pripadnika Grupe šestorice autora koji su smatrali izraz pejorativnim i poistovjećivali pripadnost „drugoj liniji“ s pripadanjem drugoj ligi. Ovo ukazuje na marginalni status ovih umjetnika u dotičnom periodu. Vidi u: Darko Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019. #01:13:52-8#

⁶¹ Denegri, „Četiri modela hrvatske ‚druge linije‘ u hrvatskoj umjetnosti 1950.-1970.“; Denegri i Galjer, *Prilozi za drugu liniju*, 27–34.

⁶² Denegri, *Prilozi za drugu liniju 2*.

Uz pojam druge linije, a u kontekstu Kožarićevog kiparskog opusa, Denegri govori i o „skulpturi u proširenom polju“⁶³ (referirajući se na kovanicu Rosalind Krauss⁶⁴), što podržava ideju o širenju opsega umjetničkog djelovanja, a posebice skulpture u periodu od 60-ih godina prošlog stoljeća naovamo.

O širenju opsega umjetničkog djelovanja posebice u 1970-im i 1980-im godinama govori i osnivanje Sekcije proširenih medija u sklopu HDLU-a 1979. godine.⁶⁵ U pitanju je period kada je prevladavao, riječima Antuna Maračića „medijski nomadizam, odnosno prošireno shvaćanje umjetnosti“.⁶⁶ Osnivanje ove sekcije dovelo je do promjene statusa brojnih umjetnika koji su postali njenim članovima, što je bitno utjecalo na njihovu daljnju umjetničku produkciju. Galerija i Sekcija PM za ovaj rad su se pokazali vrijednima kao prostori u kojima su umjetnici mogli širiti svoje horizonte i slobodno eksperimentirati, između ostalog i s aproprijacijom.

Nastavak ovih kretanja pratit će se i kroz 90-e godine prošlog stoljeća te kroz pojedina recentnija djela. Cilj prezentiranja ovih djela jest predstaviti kontinuitet korištenja strategija aproprijacije u opusima pojedinih umjetnika i nakon 1989. godine, čime se ilustrira da je aproprijacija učestalo činila jednu od njihovih stvaralačkih, strateških potki ili barem kontinuirano bila prisutna u opusu, često neovisno o političkim prilikama u kojima su se nalazili. No, zbog bitno drukčijih društveno-političkih okolnosti koje su prevladale u Hrvatskoj u 90-im godinama prošlog stoljeća, a koje su slijedile nakon početka propasti Istočnog bloka iste 1989. godine,⁶⁷ ova se djela neće promatrati u istom kontekstu kao ona nastala prije 1989. godine. Također, posljednja dva desetljeća prošlog stoljeća, a posebice 90-e godine, period je općeg prihvaćanja strategija aproprijacije (odnosno „postmoderne aproprijacije“⁶⁸) i kada one postaju dominantne umjetničke strategije. Ovo razdoblje stoga nipošto nije zanemarivo i bit će obrađeno u daljnjim poglavljima, ali ne može ponuditi odgovore na pitanja u vezi početaka i tijeka razvoja strategija aproprijacije na području Hrvatske te njenih reperkusija na onodobnu umjetničku scenu. Upravo se i iz tog razloga analiziraju brojna aproprijacijska djela nastala prije 1989. godine.

2.1.4. *Suvremena umjetnost*

S obzirom da se unutar ovog rada, koji se naslovno bavi strategijama aproprijacije u hrvatskoj *suvremenoj* umjetnosti, bavi ujedno (pa čak i primarno) umjetnošću iz razdoblja socijalizma, bitno

⁶³ Denegri, 173–74.

⁶⁴ Vidi u: Krauss, „Sculpture in the Expanded Field“.

⁶⁵ Špoljar, Martek, i Maračić, *PM 20: 20 godina: 1981-2001*, 2004, 46.

⁶⁶ Špoljar, Martek, i Maračić, 45–46.

⁶⁷ Vučetić, *Koka-kola socijalizam*, 353.

⁶⁸ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 7; Butler, *What is Appropriation?*, 13–14.

je razlučiti što se smatra pod pojmom suvremene umjetnosti. Prije svega je potrebno istaknuti različita tumačenja i relativnost samog pojma.

Povjesničar umjetnosti Terry Smith u svom djelu *What is Contemporary Art?* pokušao je odgovoriti upravo na to pitanje rekavši:

Ovako suvremeni svijet umjetnosti – njegove institucije, vjerovanja, ansambl kulturnih praksi koje ga čine *socius*, „scenom“ – odgovara na pitanje Suvremene umjetnosti: ona je ono što kažemo da jest, ona je ono što radimo, ona je umjetnost koju prikazujemo, koju kupujemo i prodajemo, koju promoviramo i interpretiramo.⁶⁹

Ovakvo određenje suvremene umjetnosti nipošto ne pojednostavnjuje tumačenje ovog pojma jer je cirkularno. U određenoj mjeri je nalik institucionalnoj teoriji umjetnosti kakvu iznose George Dickie⁷⁰ ili Arthur Danto⁷¹ u tome što zadaću određenja pojma (suvremene) umjetnosti stavlja na cijeli niz činioca, a u ovom slučaju „nas“ – sve koji čine svijet umjetnosti – ali i kulturne prakse na kojima se takav svijet temelji.

Nešto užu definiciju pojma iznosi Miško Šuvaković koji smatra da je suvremenu umjetnost, između ostalog, moguće definirati kao onu umjetnost koja se zbiva „u trenutku kada se o njoj govori i piše“.⁷²

Ako se pristupa suvremenoj umjetnosti na ovaj način, potrebno je također odrediti što podrazumijeva „suvremenost“. Odnosno, je li ona doista samo ono što se događa u datom trenutku?

Mogući odgovor na ovo može ponuditi Giorgio Agamben koji smatra da biti suvremenim, ali doista suvremenim, znači istovremeno pripadati tom vremenu, ali se *ne* podudarati s njime u cijelosti. Odnosno, suvremeni pojedinci zadržavaju određenu količinu samostalnosti ili pak distance od suvremenog trenutka. Kako bi suvremena osoba mogla (kritički) promatrati dati trenutak, ona mora zadržati udaljenost od njega.⁷³ Metaforički rečeno: „Suvremenik je onaj koji čvrsto drži svoj pogled uperen na vlastito vrijeme, ne kako bi percipirao njegovo svjetlo, već njegovu tamu.“⁷⁴

⁶⁹ Smith, *What is contemporary art?*, 243. (prijevod autorice)

U izvorniku: „This is how the contemporary art world – its institutions, its beliefs, the ensemble of cultural practices that go into making it a *socius*, a „scene“ – answers the Contemporary Art question: it is what we say it is, it is what we do, it is the art that we show, that we buy and sell, that we promote and interpret.“

⁷⁰ Dickie, „What Is Art? An Institutional Analysis“, *passim*.

⁷¹ Danto, „The Artworld“, *passim*; Danto, *What Art Is*, *passim*.

⁷² Šuvaković i Jevrić, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 604.

⁷³ Agamben, „What Is the Contemporary“, 40–41.

⁷⁴ Agamben, 44. (prijevod autorice)

U izvorniku: „The contemporary is he who firmly holds his gaze on his own time so as to perceive not its light, but rather its darkness.“

Ovo je posebno relevantno za umjetnike, a još više za umjetnike koji se koriste aproprijacijskim praksama pošto one učestalo komponiraju elemente tog istog suvremenog trenutka na kojeg se umjetnik osvrće.

Agamben je proširio ovu metaforu postavljajući u odnos suvremeni i prošli trenutak, što je također posebno relevantno za aproprijacijske prakse koje ne isključuju korištenje fragmenata i citata prošlosti:

...suvremenik nije samo onaj koji, percipirajući tamu sadašnjosti, hvata svjetlost koja nikada neće doseći svoje odredište; on je također onaj koji, dijeleći i interpolirajući vrijeme, biva sposoban transformirati ga i postaviti ga u odnos s drugim vremenima. On je u stanju čitati povijest na nepredviđene načine, „citirati“ je prema potrebi koja na nikoji način ne proizlazi iz njegove volje, već iz nužde na koju ne može ne odgovoriti.⁷⁵

Terry Smith također ističe ovu karakteristiku suvremenosti – ona označava nešto što je „izvan vremena“, a ne u skladu s njim. Suvremenost je izvan povijesnog trenutka i ne poznaje prošlost i budućnost.⁷⁶

Ne začuđuje da su aproprijacijske prakse postale učestale u suvremeno doba pošto mogu pomoći nadići takve povijesne barijere spajajući elemente sadašnjosti i prošlosti te kritički sagledavajući sadašnji trenutak kroz njegove (nus)proizvode.

Suvremenu umjetnosti (i aproprijacijske prakse skupa s njom) bi se moglo čak odrediti kao šizofrene, u skladu s razmišljanjima filozofa i političkog teoretičar Fredrica Jamesona. Njegovo je tumačenje šizofrenije lingvistički utemeljeno. Naime, šizofreničar, prema Jamesonu (koji se u ovome poziva na Jacquesa Lacana), nije u mogućnosti jezično artikulirati ili raspoznati sadašnjost od prošlosti i budućnosti (možda upravo zbog toga što ih jezično ne može izraziti). Šizofreničaru⁷⁷ je stoga nemoguće percipirati vremenski kontinuitet, suočiti se sa svojom prošlošću ili uložiti u budućnost jer vrijeme, za njega, ne teče linearno.⁷⁸

Vrijedi istaknuti da Jameson ipak usko veže šizofreniju uz postmodernizam, odnosno vrijeme kasnoga kapitalizma.⁷⁹ No, kako ističe Terry Smith, postmodernizam i suvremeno nisu

⁷⁵ Agamben, 53.

⁷⁶ Smith, *What is contemporary art?*, 245.

⁷⁷ Autorica ovaj izraz koristi na isti način na koji i Jameson – *ne* kao dijagnostički, klinički termin kojim se smjera opisati pojedine umjetnike već kao epitet vremena.

⁷⁸ Jameson, „Postmodernism and Consumer Society“, 119.

⁷⁹ Jameson doba kasnog kapitalizma određuje dvama pojmovima: šizofrenijom i pastišem. Dok je pojam šizofrenije spomenut u ovom poglavlju, koncept pastiša bit će podrobno pojašnjen u poglavlju 5.1 Ponovni izum medija i prošireno shvaćanje umjetnosti.

toliko udaljeni jedno od drugog – postmodernizam je fenomen 1970-ih i 1980-ih godina i označava prijelaznu fazu između razdoblja modernizma i suvremenog trenutka.⁸⁰

Naspram moderne umjetnosti koja je vremenski i stilski u većoj mjeri određena, suvremenu umjetnost, kako ističe povjesničar umjetnosti i kustos Julian Stallabrass, karakterizira sloboda te distanciranost od „svjetovnog i funkcionalnog karaktera svakodnevnog života, od njegovih pravila i konvencija.“⁸¹ Stallabrass jednako tako kao bitnu odrednicu suvremene umjetnosti, ali i kao posljedicu njene potrebe za slobodom, navodi udaljenost od masovne proizvodnje na način da „odvaja svoje produkte od onih koje je vulgarizirala masovna produkcija i masovna privlačnost“.⁸²

Autorica se ne slaže u potpunosti s ovakvim tumačenjem suvremene umjetnosti, velikim dijelom jer su upravo aproprijacijske prakse dokaz da suvremena umjetnost može zadržati svoju slobodu (možda čak i anarhičnost), a da pritom u potpunosti inkorporira elemente masovne proizvodnje i koristi njene principe. Pritom se koristi svim dostupnim sredstvima – bila ona vulgarna ili ne.

Stallabrass će nastaviti tumačiti razvoj suvremene umjetnosti referentno na njen odnos spram sredstava masovne produkcije, počevši od Fernanda Légera koji se, po poznatoj anegdoti, divio tehničkim izumima predstavljenima na pariškom sajmu 1924. godine, a koja su, po svom savršenstvu izrade daleko nadmašivala vještine umjetnika.⁸³ Stallabrass je mišljenja da je u vremenu postmodernizma Légerova naizgled neostvariva želja sjedinjavanja života i umjetnosti (koju je moguće čitati kao jedinstvo masovno proizvedenih, svakodnevnih predmeta i umjetnosti) ipak ostvarena, ali ne kroz harmoniju, već nasilnim putem – prevlašću jednog nad drugim. Posljednje desetljeće 20. stoljeća obilježeno je kulturom robe (eng. *commodity culture*) i kapitalizmom koji je zavladao svime, pa tako i umjetnošću. Stallabrass je, nadalje, mišljenja da se suvremena umjetnost još pokušava oduprijeti masovnoj kulturi, osvrćući se na proizvodne sile i činjenicu da se konzumentima/potrošačima pokušava odvratiti pozornost od onog što ih okružuje te od začaranog kruga proizvodnje i potrošnje u kojem su zarobljeni.⁸⁴ Jedan od nusproizvoda ovoga može biti ono što on naziva *high art lite* (u slobodnom prijevodu: lite (visoka) umjetnost)

⁸⁰ Smith, *What is contemporary art?*, 242.

⁸¹ Stallabrass, *Contemporary Art*, 4. (prijevod autorice)

U izvorniku: „Contemporary art seems to exist in a zone of freedom, set apart from the mundane and functional character of everyday life, and from its rules and conventions.“

⁸² Stallabrass, 4. (prijevod autorice)

U izvorniku: „...contemporary art must continually display the signs of its freedom and distinction, by marking off its productions from those vulgarized by mass production and mass appeal.“

⁸³ Prema drugim navodima, Marcel Duchamp je bio taj koji je izjavio ovo. Naime, Arthur C. Danto spominje posjet Marcela Duchampa, Fernanda Légera i Constantina Brancusija jednoj aeronautičkoj izložbi van Pariza 1912. godine. Kada je ugledao golemi drveni avionski propeler, Duchamp je upitao svoje kolege: „Tko će napraviti išta bolje od tog propelera? Recite mi, možete li vi ovo napraviti?“. Vidi u: Danto, *What Art Is*, 24.

⁸⁴ Stallabrass, *Contemporary Art*, 51, 68.

koja označava „vrstu umjetnosti koja izgleda poput umjetnosti, ali nije u potpunosti umjetnost; koja djeluje kao zamjena za umjetnost.“⁸⁵ Referenca je to na nešto što je *lite* (lagano – poput piva s niskim udjelom alkohola⁸⁶ ili komada softvera koji ima pojednostavnjenu funkcionalnost u odnosu na naprednu ili potpunu inačicu). *High art lite* je *lite* jer se pokušava približiti masama; postati lakše razumljiva. Kako Stallabrass dalje objašnjava, ona to ponekad postiže korištenjem elemenata masovne kulture koje mase razumiju, ali od kojih su stručnjaci (povjesničari umjetnosti) miljama udaljeni jer su bili „previše zaposleni svojim povijesno-umjetničkim monografijama i previše snobovski nastrojeni da bi si dopustili uživati u pop glazbi ili sapunicama.“⁸⁷ Time je suvremena umjetnost u određenoj mjeri postala sama sebi kontradiktorna i postigla kontraefekt. Njeno janusovsko lice gledalo je istovremeno kako zadovoljiti mase korištenjem masovnih medija, ali i kako zadovoljiti potrebne tržišta umjetnina i kolekcionara. Rezultat? „Ona je ostavila veliki dio publike *high art lite* zaintrigiranim, ali i nezadovoljnim; zbunjenim zbog značenja djela, želeći objašnjenja koje mu nikada nisu zajamčena“.⁸⁸

Razvidno je da će u takvim okolnostima strategije aproprijacije doživjeti svoju najveću popularnost.

Vraćajući se pak na vremensko određenje suvremene umjetnosti, vrijedi istaknuti drugo, znatno „strože“ tumačenje prema kojem se suvremena umjetnost veže uz umjetničko stvaralaštvo druge polovine 20. stoljeća. Nadalje, „time se suvremena umjetnost određuje kao umjetnički i kulturološki podsistem umjetnosti XX. stoljeća, a u odnosu na modernizam određuje se kao njegov završni stadij (visoki i kasni modernizam) i početak postmodernizma.“⁸⁹

Stallabrass nastoji biti još precizniji i smješta suvremenu umjetnost u period od 1989. godine do danas, a koji je omeđen recesijom (referira se na pad burze 1989. godine i recesiju s početka 1990-ih godina).⁹⁰

Ne začuđuje da je „instalacijska umjetnost“ (eng. *installation art*), koja ima svoje početke u ambijentalnoj umjetnosti (eng. *environment art*) 1960-ih godina, postala učestala upravo 1990-ih. Međutim, u nastojanju da postane lakše prenosiva i primamljivija kupcima (čemu se opirala 1960-ih godina), *environment* (ambijent) je postao instalacija (što je referenca na postupak instaliranja izložbenog postava). Time joj se olakšava prihvaćanje u institucije umjetnosti, postaje

⁸⁵ Stallabrass, *High art lite*, 2. (prijevod autorice)

U izvorniku: „an art that looks like but is not quite art, that acts as a substitute for art.“

⁸⁶ Smith, *What is contemporary art?*, 248.

⁸⁷ Stallabrass, *High art lite*, 9.

⁸⁸ Stallabrass, 11. (prijevod autorice)

U izvorniku: „It has left a large audience for high art lite intrigued but unsatisfied, puzzled at the work's meaning and wanting explanations that are never vouchsafed...“

⁸⁹ Šuvaković i Jevrić, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 604.

⁹⁰ Stallabrass, *Contemporary Art*, 14–15.

komodificirana i prestaje se odupirati tada već zreloom kapitalističkom sustavu.⁹¹ Na određeni način se slično dogodilo s aproprijacijom (koja je i sama jedna od mogućih strategija realizacije instalacija) – ono što je nekoć (početkom 20. stoljeća) bilo u potpunosti antiinstitucionalno postalo je novo normalno krajem 20. i početkom 21. stoljeća.

Prvo shvaćanje suvremene umjetnosti izneseno u ovom poglavlju ostavlja više prostora za tumačenje aproprijacijskih praksi u kontekstu suvremene umjetnosti pošto, po takvoj interpretaciji, ono što je suvremeno nije stilski određeno niti vezano za usko vremensko razdoblje ili geografsko područje. Pojam ukazuje „na suglasnost aktualnosti i duh vremena“⁹² i nudi dovoljno fleksibilnosti te „otvoren i promjenljiv nomadski pristup umjetnosti.“⁹³

Suvremenu umjetnost se u ovom radu stoga ne shvaća u tolikoj mjeri kao vremensku odrednicu koliko odraz duha vremena. Nemoguće je govoriti o njoj kao stilskoj odrednici upravo zbog pluraliteta stilova koji se razvijaju od druge polovine 20. stoljeća. No, umjetnici i umjetnice koje se spominje unutar ovog rada odražavaju velik broj odlika suvremene umjetnosti koje su dosad spomenute. Pastiš, na način na koji ga definira Fredric Jameson, prisutan je u njihovim opusima i postaje čak prevalentan.

Oni su, nadalje, na određeni način ispred/izvan svoga vremena; neki od njih čak negiraju postojanje linearnog vremena i poigravaju se njime. Na njihove živote i umjetničko djelovanje utjecao je razvoj potrošačkog društva, tehnike masovne proizvodnje i recesije – redom elementi koji nisu prisutni u Hrvatskoj (odnosno Jugoslaviji) samo od 1989. godine, već i znatno ranije (čak od 1960-ih godina, što će se i ilustrirati u daljnjim poglavljima). Iako počinju svoje umjetničko djelovanje u doba socijalizma (a neki od njih se kritički odnose prema takvom društvenom uređenju, odnosno uspijevaju ugledati tamu u svjetlosti), strategije i obrasci kojima se ovi umjetnici/e koriste tada, nastavljaju se koristiti i, što je još bitnije, biti relevantni do danas.

2.1.5. *Zaključak*

Analizom umjetničkih djela nastalih na području Hrvatske, uočio se obrazac u kojem se pojavljuju prisvojeni materijali ili konstrukti. Izraz „aproprijacija“ odabran je kao adekvatan opis ove pojave, donekle temeljeno na korištenju ovog izraza za opisivanja sličnih umjetničkih pojava na svjetskoj razini. Temeljeći se pak na tekstovima hrvatskim i jugoslavenskih autora, riječ „strategije“ odabrana je za upotpunjavanje ove sintagme.

⁹¹ Stallabrass, 16.

⁹² Šuvaković i Jevrić, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 604.

⁹³ Šuvaković i Jevrić, 604.

Strategije apropijacije shvaćene su kao zbirni pojam koji obuhvaća mnoštvo tehnika i drugih strategija: ready-made, kolaž (i tehnike proizašle iz njega), asamblaž, pronađene predmete (*objets trouvés*), umjetnost otpadaka i robnu skulpturu,⁹⁴ strategiju montaže, readymade strategiju i sve druge moguće oblike „readymadenosti“ u duhu apropijacijske umjetnosti 20. stoljeća, a koja se nastavlja i u 21. stoljeću.

Kao određujući faktori strategija apropijacije istaknuti su:

- Strateški (namjerni) i aktivni pristup prisvojenom.
- Rekontekstualizacija prisvojenog (prisvajanje s drukčijom namjerom od izvorne i smještanje u novi kontekst).
- Proceduralna narav nastalog djela (čije stvaranje počinje prije materijalne realizacije, ukoliko ona postoji, i omogućuje vječnu transformaciju djela u dijalogu s promatračima i novim kontekstima u kojima se nalazi).
- Nadilaženje individualnih praksi (umjetnika ili cijelih pokreta).
- Nesputanost umjetničkim tehnikama.
- Pluralitet mogućih umjetničkih pristupa.

Upravo ovakva fluidna narav i obuhvatnost strategija apropijacije omogućila je širenje granica umjetnosti i njeno prožimanje sa svakodnevnim životom. Ovo je spomenuto i kao jedna od glavnih odlika suvremene umjetnosti u vidu sveprisutnosti kulture komodifikacije i magljenja granica između umjetnosti i masovne proizvodnje.

Time se bespovratno promijenio odnos između publike i djela, uloga umjetnika i poimanje umjetničkog djela.

⁹⁴ Termin „robna skulptura“ uveo je kustos Dan Cameron povodom izložbe „Art and its Double“ (Fundació la Caixa, Barcelona, 1986.). Cameron se referira na umjetnička djela koja se koriste proizvodima konzumerističkog društva, odnosno masovno proizvedenim, često brendiranim predmetima. Pritom se ističe njihova tržišna vrijednost kroz svojstva neupotrebljenosti (naspram istrošenosti umjetnosti otpadaka) i simuliranje konzumerističkog, „trgovinskog“ okruženja. U kontekstu ovog rada, izraz „robna skulptura“ koristit će se kao antonim umjetnosti otpadaka da bi se istaknula bliska veza između strategija apropijacije i porasta masovnog potrošačkog društva. Vidi u: Cameron, „Umjetnost i njezin dvojniki“; Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 69–73.

2.2. Teorijska podloga i dosadašnje spoznaje

Raširenost aproprijacijske umjetnosti tijekom dvadesetog stoljeća, a posebice od njegove druge polovine na svjetskoj i nacionalnoj razini, ukazuje na potrebu za povijesno-umjetničkim tumačenjem ovog fenomena. Takvih tumačenja ne nedostaje, ali su spoznaje o aproprijaciji rijetko objedinjene, osobito kada je u pitanju likovna produkcija na području Hrvatske.

2.2.1. Znanstveni doprinos inozemnih teoretičara

Teorijska tumačenja aproprijacije posebice su obilježila 70-e i 80-e godine prošlog stoljeća pa nadalje. Njih su ponudili ugledni likovni kritičari i povjesničari umjetnosti kao što su Benjamin Buchloh,⁹⁵ Douglas Crimp,⁹⁶ Hal Foster⁹⁷ i Craig Owens.⁹⁸ Ako se uzmu u obzir i analize umjetničkih pojava bliskih aproprijaciji poput citatnosti, strategije kolaža, asamblaža i montaže, mogu se istaknuti i nešto stariji tekstovi poput kataloga izložbe „The Art of Assemblage“ (MoMA, New York, 1961.).⁹⁹ Recentnije se pojavio pozamašan broj autora koji se bave pitanjima autorstva, originalnosti i kopiranja. Ovo ukazuje na povećani interes za umjetničkom aproprijacijom i likovnim tehnikama koje ona obuhvaća.

Za ovo istraživanje i za razumijevanje aproprijacije uopće, vrijednim su se pokazali autori koji se bave opusom Marcela Duchampa i koji iznose opsežna tumačenja fenomena ready-madea. Ističu se imena Pierrea Cabannea,¹⁰⁰ Arthura Dantoa,¹⁰¹ Thomasa Girsta,¹⁰² ali i spisi samog Duchampa¹⁰³ te suvremenija tumačenja ready-madea poput onih Adine Kamien-Kazhdan¹⁰⁴ ali i određenih autora s područja bivše Jugoslavije. Potonje potvrđuje interes za djelima Marcela Duchampa tijekom 70-ih i 80-ih godina prošlog stoljeća i diseminacija Duchampovih ideja unutar

⁹⁵ Benjamin Buchloh, „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art“, *Artforum* 21, izd. 1 (1. rujna 1982.): 43–56; Benjamin Buchloh, „Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke“, pristupljeno 28. ožujka 2019., <https://www.artforum.com/print/198203/parody-and-appropriation-in-francis-picabia-pop-and-sigmar-polke-35612>; Benjamin Buchloh, „Readymade, Photography, and Painting in the Painting of Gerhard Richter“, u *Neo-Avantgarde and Cultural Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000).

⁹⁶ Crimp, „On the Museum’s Ruins“; Crimp, „Appropriating Appropriation“; Crimp, *Pictures*.

⁹⁷ Foster, *The return of the real*; Foster, „(Post)Modern Polemics“.

⁹⁸ Owens, „The Allegorical Impulse“.

⁹⁹ Seitz, *The Art of Assemblage*.

¹⁰⁰ Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*; 1971.

¹⁰¹ Danto, „Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art“.

¹⁰² Girst, „(Ab)Using Marcel Duchamp: The Concept of the Readymade in Post-War and Contemporary American Art“.

¹⁰³ Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*.

¹⁰⁴ Kamien-Kazhdan, *Remaking the readymade*.

Jugoslavije. Ipak, ti autori faktografski nisu ponudili nova saznanja o Duchampu uzevši u obzir ranije, opsežnije preglede inozemnih autora.

Od 1990-e godine nadalje, vidljiv je porast broja autora poput Renéa Blocka,¹⁰⁵ Rexa Butlera,¹⁰⁶ Suzane Milevske,¹⁰⁷ Roberta Nelsona,¹⁰⁸ Johna Robertsa¹⁰⁹ Ann Lee,¹¹⁰ Howarda S. Beckera,¹¹¹ Piotra Piotrowskog,¹¹² Davida Evansa,¹¹³ Roberta Shorea,¹¹⁴ Davida Banasha,¹¹⁵ i Jaimey Hamilton Faris¹¹⁶ koji pišu o aproprijaciji i time uvelike doprinose njenom razumijevanju s teoretskog stanovišta.

Obuhvatniji pregled umjetničke aproprijacije nudi David Evans u djelu *Appropriation*.¹¹⁷ Evans gotovo „kolažira“ ključne tekstove umjetnika, teoretičara umjetnosti i filozofa koji su se bavili/koristili strategijama aproprijacije u jednu cjelinu i smješta ih u prikladne diskurse (feministički, postkolonijalni, postkomunistički, itd.). Međutim, Evans se primarno bavi fenomenom razvoja aproprijacijske umjetnosti (eng. *appropriation art*) u New Yorku 70-ih i 80-ih godina prošlog stoljeća referirajući se na njene preteče (u sekciji „Precursors“) poput Hausmanna, Bretona, Deborda, Duchampa, Warhola, Walla i drugih. Ne zaobilazi ni postmoderne praktičare i kritičare poput Jeana Baudrillarda, Waltera Benjamina, Nicolasa Bourriauda, Benjamina Buchloha, Douglasa Crimpa, Borisa Groysa, Sherrie Levine, Lucy Lippard i brojnih drugih. Ovaj kompendij tekstova, uzet u cjelini, tvori izvrsno polazište za istraživanje strategija aproprijacije, nudeći pritom i određene okvire za njihovo promatranje (npr. avangardni,

¹⁰⁵ René Block, ur., *The Readymade Boomerang: Certain Relations in 20th Century Art*, katalog Izložbe (Art Gallery of New South Wales, Sydney, 11. 4.–3. 6. 1990.) (Sydney: Biennale of Sydney, 1990).

¹⁰⁶ Butler, *What is Appropriation?*.

¹⁰⁷ Milevska, „The Readymade and the Question of the Fabrication of Objects and Subjects“.

¹⁰⁸ Nelson i Shiff, „Appropriation“.

¹⁰⁹ Roberts, *The intangibilities of form*.

¹¹⁰ Lee, *Appropriation: A Very Short Introduction*.

¹¹¹ Becker, *Svjetovi umjetnosti*.

¹¹² Piotrowski proučava pretežito područje istočne Europe. U kontekstu ovog rada, posebno se ističe poglavlje „The Critique of Painting: Towards the Neo-avant-garde“ u autorovoj knjizi *In the Shadow of Yalta* u kojem analizira pojavu neoavangardnih umjetničkih praksi na području (tada) komunističkih zemalja. Pritom ističe fenomene kao što su reizam i ready-made, pojavu konceptualnih umjetničkih praksi, korištenje svakodnevnih predmeta i proizvoda pop kulture. Među umjetnicima s područja Hrvatske ističe pojedine pripadnike Gorgone, konkretno Dimitrija Bašičevića Mangelosa, Julija Knifera i Josipa Vaništu. Autorica posebno izdvaja sljedeći citat kao ilustrativni primjer Piotrowskovog odnosa spram korištenju svakodnevnih predmeta u umjetničke svrhe. Premda je riječ o grupi OHO, autorica smatra da je citat jednako vrijedan za tumačenje umjetničkih pojava u Hrvatskoj, a koje su u konceptu slične onima OHO-a: „OHO’s method of critiquing Modernist painting by substituting ordinary objects for it was a common practice of the 1960s neo-avant-garde throughout the world, including Eastern Europe, though it was motivated by different factors in different places. Often object-art functioned, as in the case of OHO, as a form of transition to body-art and happening, as well as conceptual art.“ Vidi u: Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989* (London: Reaktion books, 2009), 188.

¹¹³ Evans, *Appropriation*.

¹¹⁴ Shore, *Beg, Steal and Borrow*.

¹¹⁵ Banash, *Collage culture*.

¹¹⁶ Faris, *Uncommon Goods*, 2013.

¹¹⁷ Evans, *Appropriation*.

postmoderni, feministički, postkolonijalni, itd.). Međutim, on se ne bavi u tolikoj mjeri umjetničkom produkcijom na teritoriju Jugoslavije ili zemalja Istočnog bloka, a još manje ih smješta u adekvatne povijesne i druge okvire. Makar to nije ni za očekivati ako se uzmu u obzir dominantne nacionalnosti i geografska područja djelovanja umjetnika i teoretičara čija razmišljanja sabire.

Spomenuti inozemni autori izvrsno obrađuju umjetničku aproprijaciju i njoj bliske strategije i tehnike u svjetskom kontekstu, s fokusom na umjetnike i djela s područja Zapadne Europe i SAD-a. Međutim, oni se gotovo uopće ne dotiču hrvatskih umjetnika (s izuzetkom Dušana Džamonje koji je samo spomenut kao jedan od sudionika na izložbi „The Art of Assemblage“¹¹⁸). Stoga su za ovaj rad od znatno većeg interesa spoznaje koje nude autori s područja Hrvatske ili pak šireg geografskog područja Jugoslavije.

2.2.2. Teorijske spoznaje o aproprijaciji na području Hrvatske i Jugoslavije

Bliskoznačnicama aproprijacije poput ranije spomenute citatnosti i doslovnog prijevoda „prisvajanje“ koristi se impresivan broj autora s područja Hrvatske, odnosno Jugoslavije. Kronološkim redom od najrecentnijih, ističu se misli Suzane Marjanić,¹¹⁹ Davorke Perić,¹²⁰ Darka Šimičića,¹²¹ Dejana Sretenovića,¹²² Dalibora Prančevića,¹²³ Ješe Denegrija,¹²⁴ Nade Beroš,¹²⁵ Hrvoja Turkovića,¹²⁶ Borisa Tomana¹²⁷ i Vinka Srhoja,¹²⁸ a među najranijima vrijedi izdvojiti Zvonka Makovića,¹²⁹ Žarka Vijatovića,¹³⁰ Miška Šuvakovića,¹³¹ Slobodana Mijuškovića,¹³² Marijana Susovskog,¹³³ Zorana Gavrića¹³⁴ i Bracu Dimitrijevića.¹³⁵

¹¹⁸ Seitz, *The Art of Assemblage*, 158.

¹¹⁹ Marjanić, *Topoi umjetnosti performansa*, 25.

¹²⁰ Perić, *Umjetnost prisvajanja*, 2017.

¹²¹ Šimičić, *Tom Gotovac / Strategije ready-madea*, 2016.

¹²² Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013.

¹²³ Prančević, *36. splitski salon: [s]kul[p]tura: ready-made - rukotvorina - igračka - fetiš..*

¹²⁴ Ješa Denegri i Galjer, *Prilozi za drugu liniju*; Denegri, *Ivan Kožarić*, 2006; Denegri, „Miljenko Horvat: jedna gorgonska umjetnička sudbina“.

¹²⁵ Beroš, *Dimitrijević, Braco: Triptychos Post Historicus*, 2001; Groys, „Povratak originala: o repolitizaciji umjetnosti“.

¹²⁶ Hrvoje Turković, „Pitanje ready-madea“, *Vijenac* 9, izd. 182 (22. veljače 2001.): 34.

¹²⁷ Toman, *S umjetnicima na kavi: ready-made in Croatia*.

¹²⁸ Srhoj, *Strategija citata u umjetnosti 80-ih i 90-ih (Plavi salon: 15. trijenale hrvatskog slikarstva)*, 1999.

¹²⁹ Maković, *Strategija kolaža, Tomislav Gotovac - kolaži*.

¹³⁰ Vijatović, *Ready-mades*, 1990; Vijatović, „Marcel Duchamp“, 1988.

¹³¹ Šuvaković, *Dišan i redimejd*; Šuvaković, *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj: živjeti izvan svoje glave: asamblaž povijesnih, teorijskih i filozofskih dispozitiva*, 2019; Šuvaković, „Cognitive importance and functions of Ready-made, Metaphor, Allegory and Simulation“.

¹³² Mijušković, „Govor u neodređenom licu“.

¹³³ Susovski, *Marcel Duchamp: La boîte en valise*.

¹³⁴ Gavrić, *Marcel Duchamp: izbor tekstova*; Gavrić i Belić, *Marcel Duchamp: spisi: tumačenja*.

¹³⁵ Dimitrijević, *Tractatus Post Historicus*, 1976.

Među najranijima se ističu razmišljanja Brace Dimitrijevića koji još 1972. godine načine temu aproprijacije u seriji slika koje radi u maniri Jacksona Pollocka, prisvajajući njegov slikarski rukopis.¹³⁶ Detaljnije obrazloženje ovih postupaka nudi u popratnom tekstu „Zašto slikam kao Pollock“ napisanog iste godine.¹³⁷ Dimitrijević produbljuje svoju praksu aproprijacije u ciklusu djela „Triptychos Post Historicus“ koje je počeo raditi 1976. godine, a čiju je teoriju iste godine predstavio u književnom djelu *Tractatus Post Historicus*. Iako izravno ne spominje aproprijaciju u potonjem tekstu, Dimitrijević se bavi pitanjima slučajnosti, autorstva, umjetničke namjere i govori o „principu ready estetike,“ što su sve pitanja bliska aproprijaciji.

Godine 1972., objavljeni su i prijevodi Duchampovih tekstova i intervju u *Likovnim svescima*.¹³⁸ Slijedi još jedan niz prijevoda popraćen predgovorom Zorana Gavrića objavljen u Beogradu 1984. godine,¹³⁹ tekst Žane Gvozdrenović iz 1986. godine specifično o Duchampovom *Velikom staklu*¹⁴⁰ te niz kritičkih i dragocjenih tekstova o autorovom opusu objavljenih u časopisu *Quorum* 1988. godine. Među potonjima se ističe tekst Žarka Vijatovića koji progovara o utjecajima Marcela Duchampa na hrvatske umjetnike.¹⁴¹ Iste godine realizirana je izložba „Ready-mades“ u organizaciji Žarka Vijatovića¹⁴² koja je ponudila likovne primjere koji podržavaju ono što je Vijatović napisao u svom tekstu u *Quorumu*. Taj tekst, kao i izložba „Ready-mades“, uvelike su pomogli u određivanju daljnjeg smjera ovog rada. Također su istaknuli ulogu određenih umjetnika i umjetničkih grupacija za razvoj aproprijacije na području Hrvatske. Time su pomogli u izgradnji korpusa djela i umjetnika koji će biti proizvod daljnjeg istraživanja strategija aproprijacije u hrvatskoj umjetnosti.

Preostali do sada spomenuti autori s područja Hrvatske, odnosno Jugoslavije¹⁴³ koriste se pojmovima kao što su aproprijacija/prisvajanje, citatnost, (strategije) kolaža, montaža, itd. Međutim, oni pritom ne ulaze u detaljnije eksplikacije i kontekstualne analize koje bi bile dragocjene za sustavno razumijevanje pojave i razvoja strategija aproprijacije na području Hrvatske. Samim rabljenjem ovih odrednica oni ih ipak priznaju kao validne umjetničke strategije.

Primjerice, očito priznanje strategija aproprijacije donosi Davorka Perić izložbom „Umjetnost prisvajanja“ (Galerija Forum, Zagreb, 2017.) na kojoj izlažu i neki od umjetnika koji

¹³⁶ Pintarić i ostali, *Braco Dimitrijević: retrospektiva*, 46.

¹³⁷ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, „Zašto slikam kao Pollock ili Vrijednost umjetničkog djela“. Op. a. izvornik: Braco Dimitrijević „Zašto slikam kao Pollock ili Vrijednost umjetničkog djela“, *Bitef*, izd. 6, (1972.)

¹³⁸ „Marsel Dišan (Marcel Duchamp)“, 1972.

¹³⁹ Gavrić, *Marcel Duchamp: izbor tekstova*.

¹⁴⁰ Gvozdrenović, „Veliko staklo Marcel Duchampa“.

¹⁴¹ Vijatović, „Marcel Duchamp“, 1988.

¹⁴² Vijatović, *Ready-mades*, 1990., n. p.

¹⁴³ Misli se na D. Perić, D. Šimičića, D. Sretenovića, D. Prančevića, J. Denegrija, N. Beroš, H. Turkovića, B. Tomana, V. Srhoja, Z. Makovića, Ž. Vijatovića, M. Šuvakovića, S. Mijuškovića, M. Susovskog, Z. Gavrića i B. Dimitrijevića.

su od posebnog interesa za ovaj rad (Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Mladen Stilinović i Goran Trbuljak). No, dok sam naziv izložbe ukazuje na aproprijaciju, izloženi radovi baziraju se na „primjeni metode ready-madea“. ¹⁴⁴ Oni koketiraju s idejama umjetnikovog potpisa, kopiranja, prisvajanja nađenih predmeta, siromašnih i odbačenih materijala. Približavaju se određenim konceptualističkim strategijama aproprijacije te ističu implikacije koje ovakvi pristupi imaju za institucionalizaciju umjetničkog djela, njegovu tržišnu vrijednost, koncept autora, originala/kopije i falsificiranja. Ova izložba odabirom djela potvrđuje obuhvatnost aproprijacije (prisvajanja), ali ne ukazuje na putanju i okolnosti njenog razvoja kao ni individualne umjetničke odluke i životne okolnosti koje su ih okrenule takvim strategijama. Također, većina izloženih djela nastala je u periodu 1990-ih i 2000-ih godina dok četiri djela potječu iz 70-ih, a tri iz 80-ih godina prošlog stoljeća. Zbog toga je izložba vrijedna za razumijevanje utjecaja aproprijacije na suvremenu umjetnost, ali u većoj mjeri ne doprinosi razumijevanju samih početaka takvih strategija na području Hrvatske.

Na isti problem se nailazi i u izložbama „S umjetnicima na kavi: ready-made in Croatia“ (Galerija Kortil, Rijeka, lipanj – srpanj 2000.) koju je kurirao povjesničar umjetnosti Boris Toman te 36. splitskom salonu nazvanom „(S)kul(p)tura: ready-made – rukotvorina – igračka fetiš“ koju je kurirao Dalibor Prančević (Podrumi Dioklecijanove palače, Multimedijalni kulturni centar, Gradski akvarij na Bačvicama, Split, 14. 11. – 6. 12. 2009.). Potonja izložba predstavlja mahom suvremene autore koji se koriste svakodnevnim predmetima, otpacima i reciklažnim postupcima kako bi realizirali svoja djela. Među njima se nalaze i neka imena značajna za ovaj rad poput Vlade Marteka, Zlatana Dumanića i Gorkog Žuvele. Iako se ova izložba prvenstveno bavi odnosom suvremenih umjetnika i institucija umjetnosti, isto tako se dotiče pitanja koja su jednako relevantna za razumijevanja početaka aproprijacije u Hrvatskoj i aproprijacijske umjetnosti uopće poput autorove ruke i ručnog rada, pojma autorstva i originalnosti, Duchampovog nasljeđa, umjetničke nominacije, i tako dalje.

Usporedno, radovi na izložbi „S umjetnicima na kavi“ mahom datiraju iz kasnih 90-ih te iz 2000-ih godina. Međutim, Tomanova tumačenja „strategije ready-madea“ (korištene u jednini) u kontekstu suvremene umjetnosti bila su dragocjena za ovo istraživanje. Ona su potvrdila ranija razmišljanja o mogućim vezama između razvoja strategija aproprijacije, porasta masovnog potrošačkog društva i industrijalizacije. Ove paralele su donekle potvrđene u povijesnim

¹⁴⁴ Perić, *Umjetnost prisvajanja*, 2017, 3.

izvorima¹⁴⁵ i drugim povijesno-umjetničkim pregledima te sociološkim i filozofskim djelima autora poput Wendy Bracewel,¹⁴⁶ Petera Bürgera,¹⁴⁷ Jaimey Hamilton Faris,¹⁴⁸ Alexija Kukuljevica,¹⁴⁹ Ive Šimata Banova,¹⁵⁰ Lee Vergine,¹⁵¹ Gillian Whiteley¹⁵² i drugih.

Suvremeni kustoski projekti koji se tiču apropijacije poput onih Borisa Tomana, Dalibora Prančevića i Davorke Perić svojom kvalitetom i brojnošću pomažu u razumijevanju ovih strategija. Ipak, oslanjanje na njih kako bi se tumačilo umjetničku proizvodnju 20. stoljeća nije u potpunosti moguće jer su takvi projekti fokusirani skoro isključivo na suvremene prakse. Premda je cilj ovog rada predstaviti strategije apropijacije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti, on ujedno seže dalje u povijest (ako se suvremenu umjetnost uzme kao onu koja je nastala do 1989. godine nadalje) kako bi ilustrirao neodvojivost apropijacijskih praksi iz druge polovine 20. stoljeća s onima koje dotični umjetnici koriste znatno recentnije.

Dosad spomenuti suvremeni kustosi razmatrali su, u većoj ili manjoj mjeri, povijest apropijacije od povijesnih avangardi nadalje i to činili uvažavajući povijesno-umjetničku baštinu, s ciljem tumačenja djela suvremenih umjetnika nastavno na prethodne umjetnike i umjetničke pravce. Ovaj rad nastavit će u tom duhu promatrati tijek razvoja apropijacije i rezultate ovoga u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj, ali uzimajući u obzir velik broj drugih faktora koje autorica smatra neophodnima za sustavnu kontekstualnu analizu ovih djela i samog fenomena apropijacije.

2.2.3. Postojeći teoretski okviri kao polazište za promatranje apropijacije u Hrvatskoj

Od autora s područja Jugoslavije, najcjelovitiji pregled razvoja umjetničke apropijacije u teoriji i umjetničkoj praksi, globalnoj ali i regionalnoj, nudi upravo povjesničar umjetnosti i kustos Muzeja savremene umetnosti u Beogradu Dejan Sretenović u djelu *Umetnost prisvajanja*. U njemu

¹⁴⁵ Vidi u: Vučetić, *Koka-kola socijalizam*; Radina Vučetić, „Potrošačko društvo po američkom modelu (jedan pogled na jugoslavensku svakodnevicu šezdesetih)“, *Časopis za suvremenu povijest* 44, izd. 2 (2.studenog 2012.): 277–98; Paulina Bren i Mary Neuburger, ur., *Communism unwrapped: consumption in Cold War Eastern Europe* (New York, NY: Oxford University Press, 2012); Igor Duda, „Samoposluga kao vijest dana: počeci suvremenog potrošačkog društva 1950-ih i 1960-ih godina“, u *Problemi sjevernog Jadrana*, ur. Miroslav Bertoša, sv. 8 (Zagreb: HAZU, 2003), 267–78; Igor Duda, *U potrazi za blagostanjem: o povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih* (Zagreb: Srednja Europa, 2005); Duda, *Pronađeno blagostanje*; Nigel Whiteley, „Toward a Throw-Away Culture. Consumerism, ‚Style Obsolescence‘ and Cultural Theory in the 1950s and 1960s“, *Oxford Art Journal* 10, izd. 2 (1987.): 3–27; Gal Kirn, ur., „From the Primacy of Partisan Politics to the Post-Fordist Tendency in Yugoslav Self-Management Socialism“, u *Post-Fordism and Its Discontents* (aaaaarg.org, 2019), 253–302.

¹⁴⁶ Bracewel, „Eating Up Yugoslavia Cookbooks and Consumption in Socialist Yugoslavia“.

¹⁴⁷ Bürger, *Theory of the Avant-Garde*.

¹⁴⁸ Faris, *Uncommon Goods*, 2013.

¹⁴⁹ Kukuljevic, „More or less art, more or less a commodity, more or less an object, more or less a subject : the readymade and the artist“.

¹⁵⁰ Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, 2013.

¹⁵¹ Vergine, *When trash becomes art*.

¹⁵² Whiteley, *Junk*, 2011.

Sretenović iznosi organiziranu podjelu aproprijacije prema periodima, ali i prema njenoj naravi. S ciljem razvoja dosadašnjih spoznaja o aproprijaciji, ovaj rad će se donekle nasloniti na podjelu u Sretenovićevoj knjizi i nastojati nadograditi autorovu temeljitu, obuhvatnu obradu aproprijacije analizom razvoja i načina artikulacije aproprijacije na području Hrvatske. Ovo se ističe kao potreba s obzirom da Sretenović samo spominje neke od „hrvatskih aproprijacionista“ kao što su Braco Dimitrijević, Sanja Iveković, Mladen Stilinović i Goran Trbuljak, ali ne ulazi dublje u analizu aproprijacijskih segmenata njihovih opusa ili okolnosti njihova nastanka. On pritom ne ulazi u detaljnije analize opusa ovih umjetnika i drugih s područja Hrvatske koji se koriste strategijama aproprijacije.

Sretenović je postavio vrijedan teorijski okvir dijeleći „aproprijacijsku liniju umjetnosti 20. stoljeća“ na tri vala:

1. *Klasični* koji obuhvaća stoljetne prakse prisvajanja. To može biti u obliku umjetničkog citata, imitiranja i drugih oblika pozivanja na druga umjetnička djela/umjetnike, što ukazuje na ustaljenu praksu umjetničkog referenciranja tijekom povijesti.
2. *Moderni* koji obuhvaća avangardne aproprijacijske umjetničke prakse te neoavangardno i popartističko revitaliziranje avangardnih tehnika kolaža, fotomontaže, ready-madea, nađenih predmeta. Uključuje i razvoj umjetnosti otpadaka (*trash arta*) i asamblaža, pritom smještajući ove tehnike u novi sociokulturni i politički kontekst.
3. *Postmoderni* koji obuhvaća posljednja dva desetljeća 20. stoljeća obilježena prevlašću aproprijacije među umjetničkim strategijama.¹⁵³

Nadalje, Sretenović podjelu postmoderne aproprijacije preuzima od Rexa Butlera, australskog povjesničara umjetnosti, koji se u svom djelu *What is Appropriation?* bavi formama aproprijacije u kontekstu australske umjetnosti. Butler, kako navodi Sretenović, dijeli postmodernu aproprijaciju na:

[1] *ikonoklastičku* (kraj 1970-ih i početak 1980-ih) koju odlikuje osporavanje modernističkih kategorija originalnosti, autorstva, autonomije, herojske radikalnosti i autentičnosti; [2] *ikoničku* (druga polovina 1980-ih) koja radije reinstalira i redefiniše pojam originalnosti nego što ga osporava; [3] *banalnu* (kraj 1980-ih i početak 1990-ih) u kojoj se aproprijacija svodi na stil ili „praznu virtuoznost“ lišenu kritičkog stava; i [4] *prikrivenu* (1990-te) kada se pretvara u puku produkciju alatku.¹⁵⁴

¹⁵³ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 7.

¹⁵⁴ Butler, *What is Appropriation?*, 13–14.

Ovaj rad bavit će se onim što Sretenović naziva modernom apropiacijom kako bi pružio uvid u najranije trenutke pojave apropiacionizma u hrvatskoj umjetnosti 20. stoljeća. Međutim, neće se u tolikoj mjeri baviti klasičnom apropiacijom. Klasičnu apropiaciju Sretenović definira kao „kišobran odrednicu namenjenu opisivanju interpikturalnog saobraćaja umetnosti konkretizovanog u individualnim praksama imitiranja, citiranja, adaptiranja i variranja likovnih elemenata poreklom iz nekog drugog umetničkog dela, škole ili tradicije – postojećih antecedencija“.¹⁵⁵ Ključnim se odrednicama, u odnosu na modernu apropiaciju koja slijedi, čine „interpikturalnost“ i variranje „likovnih elemenata“. Oni ukazuju na likovnost, estetiku i ukorijenjenost djela klasične apropiacije u tradiciji likovnih umjetnosti. Ovo je u suprotnosti s djelima moderne apropiacije, koja će, uz postmodernu apropiaciju, biti u fokusu ovog rada, a koja su često anestetična, konceptualna i kritički nastrojena prema svojim likovnim prethodnicima.

Moderna apropiacija prati pojavu avangardnih umjetničkih pravaca i, zajedno s njima, tehnike kolaža, fotomontaže, asamblaža i ready-madea, principe montaže i uopće prisvajanje neumjetničkih predmeta (utilitarnih, masovno proizvedenih, odbačenih predmeta i drugih elemenata svakodnevnice).¹⁵⁶ Po svom vremenskom i terminološkom određenju, ona odgovara umjetničkoj djelatnosti koja će biti u središtu ovog rada, odnosno onoj nastaloj u periodu od 1920-ih godina do 1989. godine. No, relevantna djela nastala u vrijeme postmoderne apropiacije također će se razmatrati u svrhu pružanja konteksta ili usporedbe te demonstriranja kontinuiteta ovih praksi.

Postojanje spomenutih okvira drugih autora poput Sretenovića doduše ne znači da ih je moguće u potpunosti, šablonski primijeniti na hrvatsku umjetničku produkciju. Tome svjedoče nepodudarnosti u posljednjim fazama postmoderne apropiacije prema Butleru (banalnoj i prikrivenoj) u odnosu na apropiaciju u Hrvatskoj. Ovim fazama se neće pristupiti iz više razloga (ili ih se barem neće nazivati i određivati na način na koji ih Butler određuje). Prvenstveno jer se u hrvatskoj umjetničkoj produkciji samo u izoliranim slučajevima nailazi na apropiacionistička djela lišena „kritičkog stava“. Prikrivena faza apropiacije ujedno prestaje biti zanimljiva za ovaj rad jer u tom periodu strategije apropiacije na svjetskoj razini, pa i u Hrvatskoj, postaju datost. Referentno na zadnje dekade dvadesetog stoljeća i pozivajući se na misli povjesničara umjetnosti Johna Welchmanna, Sretenović ističe: „[appropriacija] počinje da se podrazumeva i postaje ‘skoro nevidljiva’ ili ‘pozadinska’ produkciona alatka“, odnosno postaje „prvi ‘kvazi globalni jezik internacionalno dominantne umetnosti’“.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 27.

¹⁵⁶ Sretenović, 35–39.

¹⁵⁷ Welchman, *Art after Appropriation*, 14–15.

Dodatni razlog zbog kojeg se u ovom radu neće razmatrati faze „banalne“ i „prikrivene aproprijacije“ jest taj što u Hrvatskoj u tom periodu prevladavaju djela koja su daleko od larpurlartističkih. Neka svjedoče provođenju likovnih eksperimenata, kao što su rani asamblaži Ivana Kožarića iz 1950-ih godina te oni Vere Fischer. Tu su između ostalih i pop art kolaži Antuna Motike te enformel djela Ive Gattina. Druga djela zauzimaju kritički stav prema tradiciji i povijesti umjetnosti (Dimitrije Bašičević Mangelos, Braco Dimitrijević), društvenim normama (Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Vladimir Dodig Trokut), politici (Vlado Martek, Mladen Stilinović) i instituciji umjetnosti (Goran Trbuljak). Neka dodatno šire granice umjetničkog stvaralaštva, često dematerijalizirajući djelo (Gorgona, Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak), inkorporirajući prirodne materijale (Edita Schubert) i eksperimentirajući s aproprijacijom unutar novih medija (Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Dalibor Martinis).

U ovom kontekstu će od posebnog interesa biti ono što Butler naziva ikonoklastičkom i ikoničkom fazom postmoderne aproprijacije koje se u vremenskim okvirima podudaraju s umjetničkom produkcijom koja sačinjava autoričin korpus umjetničkih djela. Njihova određenja također odgovaraju velikom broju umjetničkih djela nastalih u periodu 1970-ih i 80-ih godina u Hrvatskoj koja bitno mijenjaju koncepte autora, promatrača, originalnosti i umjetničkog djela kao takvog.

Svakako, u pitanju su djela koja su realizirana s jasnom namjerom i određenom kritičkom porukom u vidu, a njihovi autori nisu bez kritičkog stava. Ova će se tendencija nastaviti u kasnim 80-im godinama te kroz 90-e godine prošlog stoljeća koje je obilježila promjena režima, bitne političke i društvene promjene te Domovinski rat. Stoga će se aproprijacijsko stvaralaštvo nastalo u ovom periodu razmatrati u odnosu na ranija djela istih autora, razmatrajući elemente konteksta njihova nastanka, ali ne zadirući dublje u političke okolnosti tog doba pošto bi takvo tumačenje iziskivalo sasvim novu studiju i teoretski okvir.

Dakle, iako su podjele koje Sretenović i Butler nude korisne kao polazišna točka za analizu lokalnih umjetničkih praksi, potrebno je imati na umu geografsko područje te drugi zbir djela i umjetnika na koje se ovi autori referiraju.

2.2.4. Stvaranje konteksta za analizu umjetničkih djela

Teorijski temelj rada koji se tiče pitanja autorstva, originalnosti umjetničkog djela, problematike reproduciranja i uopće izmijenjenog pojma umjetničkog djela u 20. stoljeću postavljen je u djelima povjesničara umjetnosti, kustosa, filozofa i teoretičara umjetnosti. Među njima se ističu Ivana

Bago,¹⁵⁸ Howard Becker,¹⁵⁹ Hans Belting,¹⁶⁰ Walter Benjamin,¹⁶¹ Marcus Boon,¹⁶² Peter Bürger,¹⁶³ Arthur Danto,¹⁶⁴ George Dickie,¹⁶⁵ Thierry de Duve,¹⁶⁶ Hal Foster,¹⁶⁷ Rosalind Krauss,¹⁶⁸ Donald Kuspit,¹⁶⁹ Lucy Lippard,¹⁷⁰ Craig Owens¹⁷¹ i John Roberts.¹⁷² Oni su pomogli osvijestiti da je umjetničko bavljenje navedenim pitanjima bilo dio *Zeitgeista*. Oni su nadalje bili posebno vrijedni za formiranje proširenog shvaćanja autorstva i razumijevanje složenog odnosa originala i kopije koji postaje ugrožen kod aproprijacijskih umjetničkih djela.

U formiranju konteksta pomogla su i djela određenih sociologa i filozofa koji su ponudili dublji uvid u izmijenjeno poimanje kapitala tijekom 20. stoljeća. Time su olakšali shvaćanje promjena u vrijednosti umjetničkog rada i onih unutar tržišta umjetnina koje su se zbile u ovom periodu.

Među njima se ističe filozof i literarni kritičar Fredric Jameson koji opsežno piše o postmodernizmu, ističući 60-e godine prošlog stoljeća kao tranzicijsko razdoblje ključno za formiranje postindustrijskog, konzumerističkog društva unutar kojeg prevladava pastiš. Jameson definira pastiš kao nemogućnost stvaranja stilističkih inovacija uslijed čega preostaje samo imitiranje „mrtvih stilova.”¹⁷³ U skladu s tim, i strategije aproprijacije postaju učestale u postmodernom društvu.

Uz Jamesona vrijedi izdvojiti filozofa i sociologa Pierrea Bourdieua koji je u djelu *The Forms of Capital* ponudio podjelu kapitala na ekonomski, društveni i kulturni, a kulturni kapital potom na njegovo utjelovljeno stanje (*embodied state*) objektivirano stanje (*objectified state*) i institucionalizirano stanje (*institutionalized state*).¹⁷⁴ Bourdieu određuje ove tri vrste kapitala na sljedeći način:

¹⁵⁸ Ivana Bago, „Činjenica da postoji institucionalna kritika važnija je od onoga što bi o njoj moglo biti napisano“, *Život umjetnosti* 80, izd. 1 (1. srpnja 2007.): 6–25.

¹⁵⁹ Becker, *Svjetovi umjetnosti*.

¹⁶⁰ Belting, *Kraj povijesti umjetnosti*.

¹⁶¹ Benjamin, „Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reprodukcije“.

¹⁶² Boon, „On Appropriation“.

¹⁶³ Bürger, *Theory of the Avant-Garde*.

¹⁶⁴ Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*; Danto, „The Artworld“; Danto, *Nasilje nad ljepotom*; Danto, *After the End of Art*.

¹⁶⁵ Dickie, „What Is Art? An Institutional Analysis“.

¹⁶⁶ Duve, *Kant after Duchamp*, 1996.

¹⁶⁷ Foster, *The Anti-aesthetic*.

¹⁶⁸ Krauss, „Sculpture in the Expanded Field“; Krauss, *The Originality of The Avant-garde and Other Modernist Myths*; Krauss, „Reinventing the Medium“.

¹⁶⁹ Kuspit, *Kraj umjetnosti*.

¹⁷⁰ Lippard i Chandler, „The Dematerialization of Art“.

¹⁷¹ Owens, „The Allegorical Impulse“; Owens, „Representation, Appropriation, and Power“.

¹⁷² Roberts, *The intangibilities of form*.

¹⁷³ Jameson, „Postmodernism and Consumer Society“ (pregledano 10. listopada 2018.)

¹⁷⁴ Bourdieu, „The Forms of Capital“, 16.

...ekonomski kapital, kojeg je odmah i izravno moguće konvertirati u novac i može biti institucionaliziran u obliku vlasničkih prava; kulturni kapital, kojeg je moguće konvertirati, u određenim uvjetima, u ekonomski kapital i može biti institucionaliziran u obliku obrazovnih kvalifikacija; te društveni kapital kojeg sačinjavaju društvene obaveze („veze“) i kojeg je moguće konvertirati, u određenim uvjetima, u ekonomski kapital i može biti institucionaliziran u obliku plemićke titule. (...) Kulturni kapital može postojati u trima formama: u utjelovljenom stanju tj. u formi dugotrajne dispozicije uma i tijela; u objektiviranom stanju u formi kulturnih dobara (slike, knjige, rječnici, glazbala, strojevi) koji su trag ili realizacija teorija ili kritika ovih teorija, problematika, itd.; i u institucionaliziranom stanju, formi objektivacije koju je potrebno izdvojiti jer, kao što će se pokazati u slučaju edukacijskih kvalifikacija, ono dodjeljuje potpuno originalna svojstva kulturnom kapitalu kojeg se podrazumijeva da garantira.¹⁷⁵

Takva podjela kapitala se unutar ovog rada direktno dovodi u vezu s okvirima koji utječu na umjetnikovu odluku korištenja strategija aproprijacije. Primijenjeno na umjetnički kontekst, zanimljivo je razmatrati ekonomski kapital u smislu novčane vrijednosti umjetničkog djela i vrijednosti umjetnikovog rada kao takvog. Institucionalizirano stanje kulturnog kapitala se može promatrati u smislu umjetničkog obrazovanja, a društveni kapital u smislu „veza“ i međuljudskih odnosa koje umjetnik/ca posjeduje (samostalno ili unutar formalnih umjetničkih udruženja i neformalnih umjetničkih grupacija).

Bourdieu u određenju kapitala ističe da je on u osnovi akumulirani rad. Kao temeljnu formu kapitala ističe ekonomski iz kojeg proizlaze kulturni i društveni kapital koje je potrebno konvertirati, u većoj ili manjoj mjeri, da bi zadržali svoju vrijednost.¹⁷⁶ Govoreći o kulturnom kapitalu, Bourdieu ističe da se kulturna dobra mogu prisvajati/posjedovati na dva načina:

¹⁷⁵ Bourdieu, 16–17. (prijevod autorice)

U izvorniku: „...capital can present itself in three fundamental guises: as economic capital, which is immediately and directly convertible into money and may be institutionalized in the form of property rights; as cultural capital, which is convertible, in certain conditions, into economic capital and may be institutionalized in the form of educational qualifications; and as social capital, made up of social obligations (“connections”), which is convertible, in certain conditions, into economic capital and may be institutionalized in the form of a title of nobility. (...) Cultural capital can exist in three forms: in the embodied state, i.e., in the form of long-lasting dispositions of the mind and body; in the objectified state, in the form of cultural goods (pictures, books, dictionaries, instruments, machines, etc.), which are the trace or realization of theories or critiques of these theories, problematics, etc.; and in the institutionalized state, a form of objectification which must be set apart because, as will be seen in the case of educational qualifications, it confers entirely original properties on the cultural capital which it is presumed to guarantee.“

¹⁷⁶ Bourdieu, 15–24.

materijalno i simbolički. Prvo podrazumijeva posjedovanje ekonomskog kapitala. Simboličko prisvajanje podrazumijeva mogućnost shvaćanja, a time i „konzumacije“ kulturnog dobra, za što je potreban kulturni kapital.

Bourdieu u djelu *The Rules of Art*¹⁷⁷ iznosi vrlo pronicljiva razmišljanja o ekonomskom kapitalu, to jest o odnosu tržišta umjetnina i publike prema ready-made djelima. U slučaju da publika ne posjeduje dovoljno kulturnog kapitala (potrebnih kompetencija, senzibiliteta, informiranosti ili educiranosti), razumijevanje takvih djela nije moguće ili je barem otežano. On progovara i o izmijenjenom poimanju (umjetničke) proizvodnje te o važnosti nominacije i umjetnikovog potpisa za stvaranje vrijednosti umjetničkog djela. Ovo su sve pitanja koja sa sobom povlače strategije aproprijacije.

Po pitanju važnosti umjetnikovog potpisa, vrijedi istaknuti i razmišljanja Nicolasa Bourriauda koji govori o administraciji signature, odnosno kodu signiranja.¹⁷⁸ U eseju „The Signature Game“, Bourriaud tumači važnost umjetnikovog potpisa u kontekstu rastućeg potrošačkog društva, komercijalizacije i industrijalizacije. Od apstraktnog ekspresionizma, kojeg karakterizira fascinacija jedinstvenim umjetničkim rukopisom (svojevrsnim potpisom) do generacije umjetnika koja je stasala krajem 1980-ih godina, Bourriaud uočava jačanje uloge potpisa i pojavu jedinstvenih mitologija umjetnika kao šamana (Joseph Beuys), igrača (Marcel Duchamp) i zvijezde (Andy Warhol), između ostalih, što je znakovito za doba u kojem veliki brendovi dominiraju tržištem, a sami brend (još jedna vrsta potpisa) postaje nositelj moći: „Dok je Duchamp pronašao svog dvojnika u onom krhkom i neskladnom, Ingold Airlines, Premiata Ditta, Bank of Oklahoma ili The Three te Philippe Thomas se radije identificiraju s medijima ili ekonomskom moći kao posrednicima njihovih dvojnika. Coca Cola jednako je Michael Jackson.“¹⁷⁹ Razdoblje od kraja 1980-ih, odnosno umjetnička djela koja nastaju u tom razdoblju karakterizira kao šizofrena (poput Fredrica Jamesona); kao frustrirane objekte koji prenose potpis i time sudjeluju u potrošačkoj igri. U suštini: „Umjetnost je cigareta čiji dim ispunjavamo značenjem.“¹⁸⁰

Podjela umjetnika na marginalce, alternativce i otpadnike, koju je ustvrdio teoretičar umjetnosti Miško Šuvaković, također je izuzetno zanimljiva za razmatranje u odnosu na

¹⁷⁷ Bourdieu, *The Rules of Art*.

¹⁷⁸ Vidi u: Nicolas Bourriaud, „The Signature Game“, *Flash Art* 155 (1990.): 126-129, citirano prema: Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 220.

¹⁷⁹ Bourriaud, „The Signature Game“, 128. (prijevod autorice). U izvorniku: „Duchamp found his double in the fragile and incongruous, Ingold Airlines, Premiata Ditta, Bank of Oklahoma or The Three and Philippe Thomas identify more readily with media or economic power as the intermediary of their double. Coca Cola equals Michael Jackson.“

¹⁸⁰ Bourriaud, „The Signature Game“, 129. (prijevod autorice). U izvorniku: „Art is the cigarette whose smoke we endow with meaning.“

Bourdieuove forme kapitala. Prema Šuvakoviću, „marginalac kazuje: ‘Vi me ne primate!’ Alternativac uzvikuje: ‘Ja vas preobraćam i vaš svijet će potpasti pod moj svijet! Otpadnik ili osjeća ili na razne načine pokazuje da ga vi ne zanimate, da niste dostojni uvida u njegove čini“.¹⁸¹ Razvidna je razlika ovih triju umjetničkih figura prema društvu kojem (ne) pripadaju. Njihova dublja analiza omogućila bi stvaranje društvenog konteksta za analizu aproprijacijskih djela.¹⁸² U tome bi pomogla Bourdieuova podjela kapitala koja bi mogla pojasniti dolazi li do ovakve marginalizacije umjetnika na temelju kapitala (ekonomskog, ali i društvenog i kulturnog) kojeg umjetnik posjeduje ili pak ne posjeduje.

2.2.5. Zaključak

S obzirom na broj autora koji se bave umjetničkom aproprijacijom, bilo u Hrvatskoj ili inozemstvu, čini se da aktualnih analiza ovog fenomena ne nedostaje. Međutim, kako i Sretenović zamjećuje, „u korpusu literature o aproprijaciji praktično je nemoguće pronaći bibliografsku jedinicu koja bi predstavljala sveobuhvatniji pregled ili primarnu referencijalnu literaturu“.¹⁸³ Namjesto toga postoji priličan broj kraćih tekstova koji se, makar na stručan način, bave aproprijacijom u generalnom smislu ili pak nekim njenim manjim segmentima. Sretenovićev doprinos leži u pedantnom pristupu aproprijaciji, njenim podtemama i drugim autorima koji su se njome bavili. Zbog toga se Sretenovićeva *Umetnost prisvajanja* približava obuhvatnom pregledu aproprijacije, barem kada je u pitanju literatura koja obuhvaća i umjetnost s područja Jugoslavije. Cjelovitiji pristup ima i David Evans, makar se referira isključivo na inozemne umjetnike.

Pomoć u razumijevanju društvenog položaja aproprijacijskih umjetnika u Hrvatskoj pružit će, između ostalih, termini i teorije koje nude autori poput Miška Šuvakovića (podjela na alternativce, marginalce i otpadnike) i Pierrea Bourdieua (podjela kapitala na ekonomski, društveni i kulturni).

Ključno je uzeti tekstove ovih i ostalih spomenutih autora, posebice s područja Hrvatske, kao polazište za daljnje istraživanje i razumijevanje strategija aproprijacije u Hrvatskoj u 20. (posebno u njegovoj drugoj polovini) i 21. stoljeću. Ovi autori samo su neki od onih čija su djela korištena za izradu ovog rada.

¹⁸¹ Šuvaković, *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj: živjeti izvan svoje glave: asamblaz povijesnih, teorijskih i filozofskih dispozitiva*, 2019, 152.

¹⁸² Teoretski aparat temeljen na ovoj Šuvakovićevoj podjeli bit će detaljnije razrađen u poglavlju 7 *Marginalci, alternativci i otpadnici*, a dijelom i u potpoglavlju 6.2 *Mlada generacija aproprijacijskih umjetnika u alternativnim izložbenim prostorima*.

¹⁸³ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 17.

Izneseno svjedoči količini literature koja postoji na temu umjetničke apropijacije i okolnosti koje su pogodovale njenom razvoju. Sadržaj ovih izvora pak ukazuje na nedovoljni stupanj istraženosti ovog fenomena za područje Hrvatske, tim više ako se uz samu umjetničku produkciju nastoji sagledati i širi kontekstualni okvir, što ovaj rad smjera i učiniti.

Komparativnom analizom literarnih izvora i umjetničkih djela (međusobno i zasebno), ustanovio se cijeli niz teorija te umjetničkih tehnika i strategija kod kojih se mogu uočiti brojne sličnosti, pa i progresivan razvoj kroz povijest. Nadalje, faktor umjetničke slobode onemogućio je „ukalupljivanje“ umjetničkih djela u stroge teoretske okvire koji su, zbog svoje brojnosti i ponekad neusklađenih značenja, također otežavali analizu umjetničkih djela. To je ukazalo na potrebu za pronalaženjem znatno šire terminološke odrednice koja bi mogla adekvatnije opisati tako širok spektar tehnika i strategija, za što se predlaže sintagma „strategije apropijacije“.

2.3. Razlozi odabira teme

Autoričina motivacija u odabiru ove teme prvenstveno leži u fasciniranošću teoretskim dilemama i „velikim“ pitanjima povijesti umjetnosti kao što su: što je umjetničko djelo? Što određuje umjetničko djelo? U kolikoj mjeri umjetnikova biografija i životne okolnosti utječu na njegovu/njenu umjetničku produkciju? Koliko društvene, povijesne i ekonomske okolnosti utječu na razvojnu liniju umjetnosti?

Premda nije za očekivati da će se na ova pitanja moći bespogovorno i konačno odgovoriti, kao što na njih nisu definitivno uspjele odgovoriti generacije stručnjaka prije, zanimljivo ih je uzeti u obzir i pokušati primijeniti na jednoj mikrorazini.

Autoričin inicijalni interes za aproprijacijom započeo je spoznajom institucionalne teorije umjetnosti Georgea Dickieja i razmišljanja Arthura C. Dantoa koja mogu pomoći u razumijevanju strukture Svijeta umjetnosti i kriterija koji omogućuju prihvaćanje aproprijacionističkih djela unutar njega. Dovoljno je pogledati naslove nekih njihovih kapitalnih djela kako bi se dokučilo da se obojica autora bave velikim pitanjima i narativima. Vrijedi izdvojiti *What Art Is* (u izjavnoj formi!)¹⁸⁴ te *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*¹⁸⁵ Arthura C. Dantoa ili Dickiejeve tekstove „What Is Art? An Institutional Analysis“ (u upitnom obliku)¹⁸⁶ te „Defining Art“.¹⁸⁷ Ova su pitanja produbljena u djelima kao što su *Kraj umjetnosti* Donalda Kuspita,¹⁸⁸ *The end of the history of art?* Hansa Beltinga¹⁸⁹ te *After the End of Art* i *Art after the End of Art* Arthura Dantoa.¹⁹⁰ Tu su također i brojna djela koja se tiču pitanja medija poput *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition* ili „Sculpture in the Expanded Field“ Rosalind Krauss.¹⁹¹

Dickie se, primjerice, dotiče Marcela Duchampa i ideje nominacije umjetničkog djela. Arthur Danto se ponnije bavio djelima aproprijacionističkih umjetnika kao što su Marcel Duchamp i Andy Warhol prodirući dublje u teorijsko-umjetničke dileme. Pitanja koje su ovi teoretičari postavili naizgled su se neprestano vraćali na lavinu koju je pokrenuo Marcel Duchamp stvaranjem ready-madea i izvrćući svijet umjetnosti naopačke kao što je to učinio s kotačem bicikla ili pisoarom. Time su potakli i autoričinu znatiželju.

¹⁸⁴ Danto, *What Art Is*.

¹⁸⁵ Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*.

¹⁸⁶ Dickie, „What Is Art? An Institutional Analysis“.

¹⁸⁷ Dickie, „Defining Art“.

¹⁸⁸ Kuspit, *Kraj umjetnosti*.

¹⁸⁹ Belting, *The End of the History of Art?*; Belting, *Kraj povijesti umjetnosti*.

¹⁹⁰ Danto, „Art after the End of Art“; Danto, *After the End of Art*.

¹⁹¹ Krauss, „Sculpture in the Expanded Field“; Krauss i Broodthaers, *A voyage on the North Sea*.

Druga navedena djela dodatno su produbila njezin interes za aproprijacijskim praksama i fleksibilnošću pojma umjetnosti koje su one u stanovitoj mjeri uzrokovale – do te mjere da su pojedini teoretičari išli toliko daleko da progovaraju o „kraju umjetnosti“ ili „kraju povijesti umjetnosti“.

S obzirom na kulturni prostor istraživanja, pitanja ovih teoretičara doimalo se smislenim i korisnim preslikati na hrvatsku umjetničku produkciju. Možda ne bi bilo moguće odgovoriti na pitanje „što određuje umjetničko djelo?“, ali bi bilo moguće iznaći adekvatan odgovor na pitanje „što određuje jedan specifični umjetnički trend u određenom vremenu i prostoru?“. Konkretno, trend aproprijacije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti.

Naivno se oslanjajući na spoznaje o Duchampovom rasprostranjenom utjecaju, autorica je ispočetka nastojala prepoznati direktne uplive ready-madea u Hrvatsku, što se pokazalo nesuvislim. S vremenom i širenjem saznanja, ovakvu doslovnu translaciju zamijenila su pitanja indirektnih utjecaja te složenosti čimbenika koji utječu na razvoj jednog umjetničkog fenomena. Ovo je usmjerilo istraživanje u pravcu društvene povijesti umjetnosti (*a social history of art*) i potaklo na istraživanje znatno šireg područja nego što je to isključivo umjetnička produkcija. Među uzorima se može navesti istraživanja koje su proveli Frederick Antal na firentinskom slikarstvu četrnaestog i petnaestog stoljeća¹⁹² ili pak Timothy J. Clark na primjeru Maneta i njegovih suvremenika impresionista¹⁹³ te Arnold Hauser u četiri toma pokrivajući razdoblje od prapovijesti do filmskog doba.¹⁹⁴

Time su uvršteni faktori poput ekonomskih i društvenih okolnosti u kojima su umjetnici živjeli i djelovali, onog što su im institucije umjetnosti (umjetnička udruženja, muzeji i galerije) omogućavale ili pak otežavale pa čak i branile. Sažeto rečeno, trend aproprijacije i djela koja ga ilustriraju nastojala su se provesti kroz opsežnu kontekstualnu analizu.

¹⁹² Frederick Antal, *Florentine Painting and its Social Background* (London: Kegan Paul, 1947).

¹⁹³ T. J. Clark, *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*, 1st ed (New York: Knopf, 1985).

¹⁹⁴ Arnold Hauser i Jonathan Harris, *The Social History of Art: Rococo, Classicism and Romanticism*, sv. 3 (London: Taylor & Francis, 1999); Arnold Hauser, *The Social History of Art: Renaissance, Mannerism, Baroque*, sv. 2 (London: Routledge; Kegan Paul, 1992); Arnold Hauser i Jonathan P Harris, *The Social History of Art: From Prehistoric Times to the Middle Ages*, 3. izd., sv. 1 (London; New York: Routledge, 1999); Arnold Hauser, *The Social History of Art: Naturalism, Impressionism, the Film Age*, 3. izd., sv. 4 (London; New York: Routledge, 1999).

3. METODOLOŠKI OKVIR

Različite metode istraživanja korištene su kako bi se došlo do adekvatne terminologije, izgradio korpus aproprijacijskih djela i izložbi vezanih uz ovaj fenomen te ustvrdile osnovne hipoteze rada. Ove metode uključuju konzultiranje primarne građe (umjetničkih djela i relevantnih bibliografskih izvora) i korištenje sekundarnih izvora (intervjui i kontakti s institucijama). Iznadjeni podaci sistematizirani su i objedinjeni unutar disertacije.

3.1. Opći metodološki okvir

Za istraživanja, fokus je bio na proučavanju primarne građe. Jedan od primarnih izvora jesu djela hrvatskih umjetnika promatrana putem reprodukcija i uživo. Istraživanje je uključilo izvorna djela zastupljena u kolekcijama Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu, Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku, Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, Galerije umjetnina grada Slavenskog broda, Galerije umjetnina u Splitu, kolekcije Marinka Sudca, kolekcije Darka Šimičića, kolekcije Branke Stipančić i Instituta Tomislav Gotovac pošto upravo one okupljaju djela od interesa za ovaj rad.

Uz ovo su provedena istraživanja u državnim arhivima i muzejskim ustanovama u Hrvatskoj,¹⁹⁵ a dijelom i putem korespondencija s djelatnicima ovih ustanova koji su autorici ustupili dodatnu dokumentaciju (primjerice Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske u Banja Luci i Galerija umjetnina grada Slavenskog Broda).

Kao sekundarni izvori, koristila se metoda intervjua i kontakti s relevantnim neumjetničkim organizacijama. Kako bi se doznalo više o potencijalnim ekonomskim faktorima koji su mogli utjecati na razvoj umjetničkih strategija aproprijacije, konzultirani su i djelatnici Hrvatskog zavoda za mirovinsko osiguranje (HZMO). Naime, ovaj zavod posjeduje dokumentaciju o socijalnom osiguranju ne samo suvremenih umjetnika, već i onih koji su djelovali u drugoj polovini 20. stoljeća. Kroz kontakte s HZMO-om i HZSU-om, nastojala su se prikupiti saznanja o pravima umjetnika na mirovinsko i zdravstveno osiguranje od 1960-ih godina.

Također je kontaktirana Hrvatska zajednica samostalnih umjetnika (HZSU) kao udruga koja objedinjuje informacije o statusu i pravima samostalnih umjetnika od godine njenog utemeljenja (1965.) nadalje.

¹⁹⁵ Za potpuni popis arhiva, kolekcija i korespondencija s djelatnicima istih vidi poglavlje 3.2 Literarni izvori.

Makar su provedeni intervjui u velikoj mjeri određeni subjektivnom memorijom, oni mogu pružiti ponešto drugačiji uvid u hrvatsku umjetničku produkciju, njena pojedina tumačenja te uvid u umjetničku scenu od 60-ih godina prošlog stoljeća naovamo. U tu svrhu je proveden intervju s umjetničkim i kustoskim parom Žarkom Vijatovićem i Dankom Šošić (12. studenog 2018.) kako bi se stekao uvid u njihova saznanja o aproprijacijskim umjetničkim praksama u Hrvatskoj u periodu od 60-ih do 80-ih godina prošlog stoljeća i mogućim utjecajima razmišljanja Marcela Duchampa na hrvatske umjetnike. Provedena su i dva intervjua s Darkom Šimičićem iz Instituta Tomislav Gotovac (26. veljače 2018. i 21. rujna 2019.) kako bi se steklo bolje razumijevanje opusa Tomislava Gotovca. Ti intervjui omogućili su i prikupljanje informacija o drugim umjetnicima koji su djelovali 70-ih i 80-ih godina prošlog stoljeća s kojima je Šimičić bio blizak (npr. umjetnici okupljeni oko Podrooma, Galerije Proširenih medija i Grupa šestorice autora). Proveden je i kraći razgovor s Marinkom Sudcem (15. prosinca 2018.) prilikom pregleda relevantne knjižnične i likovne građe unutar njegove kolekcije.¹⁹⁶ Realiziran je intervju s umjetnikom Goranom Trbuljakom (23. rujna 2019.) s ciljem stjecanja boljeg uvida u njegove individualne umjetničke prakse. Povjesničar umjetnosti Matko Meštrović u intervjuu (24. rujna 2019.) je iznio osobna iskustva o umjetničkim krugovima djelatnih 60-ih i 70-ih godina prošlog stoljeća i ponudio svoja razmišljanja o aproprijaciji. Također je putem e-maila provedeno više razgovora s povjesničarkom umjetnosti Brankom Hlevnjak (studeni 2020. – veljača 2021.) kako bi se stekao bolji uvid u umjetničku djelatnost Vere Fischer.¹⁹⁷ Kroz korespondenciju s Brankom Stipančić je također provedeno više razgovora i korespondencija putem emaila tijekom ožujka 2021. godine.¹⁹⁸ Intervju putem emaila i telefonskih razgovora proveden je s Damirom Sokićem u razdoblju od 21. – 26. ožujka 2021. godine. S Vladom Martekom je isto proveden intervju putem emaila u periodu od 10. – 30. ožujka. Komunikacija je u ovim slučajevima koristila za stjecanje dodatnih saznanja o umjetničkoj djelatnosti (posebnoj onoj aproprijacijske naravi) Mladena Stilinovića, odnosno Vlade Marteka i Damira Sokića te aktualnih zbivanja na umjetničkoj sceni 1970-ih i 1980-ih godina u Hrvatskoj, a koji su imali veze s financijskim prilikama dotičnih (i njima bliskih) umjetnika i grupacija.

Iako su se u kontaktima s ovim institucijama ustanovila zakonska i druga ograničenja praktične naravi (npr. ograničen pristup onome što se pravno smatra „tajnim informacijama“), pregled strategija aproprijacije u Hrvatskoj bilo je moguće realizirati i neovisno o ovim

¹⁹⁶ Razgovor s Marinkom Sudcem nije snimljen i transkribiran zbog okolnosti koje to nisu omogućile.

¹⁹⁷ Kako bi se ispoštovala privatnost i želja gđe Hlevnjak, korespondencija ostaje privatna i nije uvrštena kao prilog radu.

¹⁹⁸ Kako bi se ispoštovala privatnost i želja gđe Stipančić, korespondencija ostaje privatna i nije uvrštena kao prilog radu. Međutim, određeni su podaci uz dozvolu iskorišteni za interpretaciju određenih djela spomenutih u radu.

restrikcijama koristeći se dostupnim arhivskim dokumentima i knjižničnom građom. Među njima su posebno vrijedne bile monografije o umjetnicima zbog biografskih podataka koje sadrže, a do kojih više nije moguće doći zbog gore navedenih restrikcija. U određenoj mjeri su se korisnima pokazala i osobna svjedočanstva živućih umjetnika i aktera umjetničke scene 70-ih i 80-ih godina prošlog stoljeća (zbog čega je korištena metoda intervjua) te manji broj dokumenata koji jesu javno dostupni (zakoni, pravilnici, određene statističke analize koje se tiču socijalnog osiguranja umjetnika).

3.2. Literarni izvori

Za cijelog trajanja istraživanja, konzultirana je knjižnična građa Sveučilišne knjižnice u Splitu, Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu, Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Galerije umjetnina u Splitu, Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, Gradske knjižnice Marka Marulića u Splitu, a i ona unutar kolekcije Marinka Sudca (prilikom posjeta Institutu za istraživanje avangarde).

Za pronalaženje relevantne i recentne stručne literature, korištene su i online baze za pronalaženje članaka i pretraživanje dostupne građe (JSTOR, Academia.edu, Hrčak, Arhinet). Uz ovo, proučena je hemerotečna i arhivska građa unutar Arhiva za likovne umjetnosti HAZU (s naglaskom na osobne dosjee umjetnika¹⁹⁹), Hrvatskog državnog arhiva,²⁰⁰ Državnog arhiva u

¹⁹⁹ U pitanju je građa specifična za Arhiv za likovne umjetnosti HAZU koju se unutar ove institucije naziva „karton umjetnika“. U pitanju je fizička građa, odnosno deblji presavijeni papir A4 formata na kojem su napisani osnovni biografski podaci o umjetniku/ci, podaci o obrazovanju te istaknute izložbe uz naznaku kataloga izložbi koje Arhiv posjeduje. Ipak, ovaj oblik građe relativno je zastario i rijetko se viđa u drugim arhivima. Zbog toga, i zbog uniformnosti rada, u daljnjem radu će se koristiti izraz „osobni dosje umjetnika“ kako bi se referiralo na ovu i slične oblike građe (u fizičkom i digitalnom obliku) i u drugim institucijama.

²⁰⁰ U Hrvatskom državnom arhivu (HDA-u) pretraženi su dolje navedeni fondovi s ciljem nalaženja informacija o otkupima umjetnina te umjetničkim razmjenama koji bi ukazali na kontakte s umjetnicima u inozemstvu koji su se također koristili strategijama aproprijacije. Posebice su se pritom tražila imena umjetnika koja se nalaze unutar korpusa umjetnina formiranog za ovaj rad. No, proučavani fondovi rijetko će biti referencirani unutar rada zbog malog broja pronađenih informacija, pogotovo onih o prodaji aproprijacionističkih djela. Cilj pretraživanja ovih fondova bio je stvaranje slike o posjedovanom ekonomskom i društvenom kapitalu dotičnih umjetnika. Nedostatak dokaza o prodaji umjetnina i slabi podaci o razmjenama dotičnih umjetnika (u vidu boravka u inozemstvu i kontaktima s inozemnim umjetnicima) ukazuje, barem na temelju dosad iznađenih podataka, na manju količinu posjedovanog ekonomskog i društvenog kapitala ovih umjetnika.

Fondovi koji su proučavani u HDA-u jesu:

Državni arhiv u Zagrebu, Fond 1979.2. Hrvatsko društvo likovnih umjetnika (dalje HR-HDA-1979.2-HDLU), kut. 40 Otkup umjetničkih radova

HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 45, Savjet za umjetničku djelatnost

HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 47, Umjetnički savjet, Galerija proširenih medija

HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 77, Članstvo, korespondencija, Komisija za socijalno osiguranje

Državni arhiv u Zagrebu, Fond 1415. Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu Socijalističke Republike Hrvatske (dalje HR-HDA-1415-RS PKFK SRH), kut. 468/1415, 77,2 1960 1966

HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 469, 77,2 196/76

HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 563, Serija K. V., Komisija za kult. veze s inozemstvom

Splitu,²⁰¹ Muzejskog dokumentacijskog centra u Zagrebu, Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu i Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu. Posredstvom komunikacije s djelatnicima Umjetničkog paviljona u Zagrebu, Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu, Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, Galerije umjetnina u Splitu, Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku i Galerije umjetnina grada Slavenskog Broda, prikupljena je dodatna dokumentacija iz arhiva ovih ustanova koja je suplementirala autoričino osobno arhivsko istraživanje.

Temeljito su proučene i digitalne baze poput one Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu,²⁰² Digitalne zbirke Muzejskog dokumentacijskog centra i arhiva Digitalizacije ideja. Korisnima za pronalaženje vizualnog materijala, kao i informacija o njima, pokazali su se Virtualni muzej avangarde Marinka Sudca te mreža AthenaPlus.

Stručnu literaturu relevantnu za ovaj rad moguće je podijeliti na (1) onu koja je pomogla u stjecanju općih saznanja o strategijama apropijacije u Hrvatskoj (koju pretežito čine djela povjesničara i teoretičara umjetnosti),²⁰³ (2) teorijsku literaturu o Marcelu Duchampu, (3) biografije umjetnika (poglavito u obliku monografskih publikacija te biografija unutar kataloga izložbi), (4) literaturu koja je pružila uvid u povijesni kontekst te (5) filozofsku i sociološku literaturu koja je uvelike utjecala na formiranje teoretske potke ovog rada.²⁰⁴

Prilikom čitanja literature, metoda komparativne analize pomogla je ustanoviti sličnosti i razlike između likovne produkcije inozemnih umjetnika (poput Armana, Marcela Duchampa, Yvesa Kleina, Jeffa Koonsa, Josepha Kosutha, Sherrie Levine, Piera Manzonija, Richarda Rauschenberga, Elaine Sturtevant i drugih) i onih s područja Hrvatske. Također je pomogla u

Državni arhiv u Zagrebu, Fond 1081. Sabor Socijalističke Republike Hrvatske 16.1. Tajništvo (dalje HR-HDA-1081-SSRH), kut. 1798 Tajništvo 1958–1963.

HR-HDA-1081-SSRH-16.1. Tajništvo, kut. 1800, Tajništvo 1966–1968

HR-HDA-1081-SSRH-16.1. Tajništvo, kut. 1801, Tajništvo 1969–1973

HR-HDA-1081-SSRH-16.1. Tajništvo, kut. 1802, Tajništvo 1974–1978

HR-HDA-1081-SSRH-16.1. Tajništvo, kut. 1803, Tajništvo 1979–1982

²⁰¹ U Državnom arhivu u Splitu (DAS-u) pretraženi su brojevi Službenog lista FNRJ/SFRJ za razdoblje od 1948. 1990. s ciljem pronalaska zakona, pravilnika i drugih propisa koji reguliraju otkupe umjetnina, socijalno osiguranje umjetnika i druga prava umjetnika unutar ili izvan umjetničkih udruženja. Pronađeni su sljedeći relevantni dokumenti:

„Uputstvo o kupovanju radova likovne i primijenjene umjetnosti“, 1951.

„Uputstvo o kupovanju radova likovne i primijenjene umjetnosti“

„Uputstvo o prevođenju umjetnika i pomoćnog umjetničkog osoblja na nove plaće“.

²⁰² Internetski fundus Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu prestao je biti dostupan od preuređenja internetske stranice muzeja u srpnju 2019. godine.

²⁰³ Dosadašnje spoznaje o strategijama apropijacije u Hrvatskoj navedene su u poglavlju 2.2.2 ovog rada (Teorijske spoznaje o apropijaciji na području Hrvatske i Jugoslavije).

²⁰⁴ Detaljni popis i obrazloženje literature koja je koristila pri formiranju konteksta pod točkama 4 i 5 može se naći u poglavlju 2.2.4 ovog rada (Stvaranje konteksta za analizu umjetničkih djela).

usporedbi razmišljanja teoretičara i povjesničara umjetnosti te filozofa kako bi se ustanovile sličnosti i razlike u terminima kojima se koriste. No, brojnost korištenih termina i radikalnost aproprijacijskih umjetničkih praksi nisu omogućile korištenje nekih drugih klasičnih povijesno-umjetničkih metoda (npr. formalne analize i deskripcije). Metoda komparacije koristila je i pri usporedbi različitih umjetničkih tehnika i fenomena koji su bliski ready-madeu. Razmatrani su kolaži, nađeni predmeti, djela koja se koriste odbačenim predmetima, instalacije, ambijenti, asamblaži, i djela koja primjenjuju strategiju montaže ili strategiju ready-madea. Vrijednima su se u tom pogledu pokazali izvori koji pomažu u razlikovanju likovnih tehnika i strategija, a time i u određivanju onoga što „aproprijacija“ obuhvaća i na koje se sve načine može dalje dijeliti i potom interpretirati. U to se ubrajaju analize Davida Banasha,²⁰⁵ Renéa Blocka,²⁰⁶ Petera Bürgera,²⁰⁷ Edwarda Lucie-Smitha,²⁰⁸ Johna Robertsa,²⁰⁹ Williama Seitz,²¹⁰ Dejana Sretenovića,²¹¹ Miška Šuvakovića²¹² i Gillian Whiteley.²¹³

Od iznimne koristi za razumijevanje individualnih umjetničkih opusa i biografija hrvatskih umjetnika bile su monografije i katalogi izložbi pojedinih autora čiji je broj pozamašan. Daljnji rad će se naslanjati upravo na njih za precizno referiranje na pojedina umjetnička djela i biografske trenutke koji su utjecali na korištenje strategija aproprijacije pojedinog umjetnika/ce. Samo neki od autora čije se opuse proučavalo na ovaj način su Dimitrije Bašičević Mangelos, Boris Bućan, Braco Dimitrijević, Vladimir Dodig Trokut, Zlatan Dumanić, Vera Fischer, Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Ivan Kožarić, Ivan Ladislav Galeta, Vlado Martek, Dalibor Martinis, Edita Schubert, Damir Sokić, Mladen Stilinović, Goran Trbuljak i Josip Vaništa. Upravo se ova skupina autora i ističe u daljnjem radu.

3.3. Stvaranje korpusa umjetničkih djela, umjetnika i izložbi

Za potrebe ovog rada izgrađena su dva korpusa aproprijacije u hrvatskoj umjetnosti: (1) korpus umjetnika i umjetničkih djela te (2) korpus relevantnih izložbi. Oba korpusa izrađena su u tabličnoj formi zbog preglednosti i lakšeg pretraživanja.

²⁰⁵ Banash, *Collage culture*.

²⁰⁶ Block, *The Readymade Boomerang*.

²⁰⁷ Bürger, *Theory of the Avant-Garde*.

²⁰⁸ Lucie-Smith, *The Thames and Hudson dictionary of art terms*.

²⁰⁹ Roberts, *The intangibilities of form*.

²¹⁰ Seitz, *The Art of Assemblage*.

²¹¹ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 83, 88–90.

²¹² Šuvaković i Jevrić, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*; Šuvaković, *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj: živjeti izvan svoje glave: asamblaž povijesnih, teorijskih i filozofskih dispozitiva*, 2019.

²¹³ Whiteley, *Junk*, 2011.

Korpus aproprijacijskih umjetnika i umjetničkih djela moguće je čitati u obliku abecednog i/ili kronološkog popisa. Ovakav prošireni popis obuhvaća aproprijacijske umjetnike koji su djelovali/djeluju na širem području Jugoslavije te u razdoblju od početka 20-ih godina prošlog stoljeća do današnjeg doba. Popis se sužava odabirom samo onih umjetnika koji su djelovali u Hrvatskoj od druge polovine 20. stoljeća, odnosno koji su hrvatskog porijekla. Unutar takvog, filtriranog korpusa dalje se ističu umjetnici koji su kronološki najranije koristili strategije aproprijacije ili ih pak tijekom svoje karijere najviše koriste. Upravo su ti umjetnici (ukupno njih devetnaest) i izdvojeni unutar ove disertacije za pomnije promatranje.

Korpus umjetnika i umjetničkih djela u svom najširem obliku obuhvaća 109 umjetnika s područja Jugoslavije koji su zastupljeni s 624 djela, odnosno ciklusa ili izložbi (ovisno o podacima koji su iznađeni tijekom istraživanja). Razmatrana djela nastaju u razdoblju od 1922. do 2018. godine. Zbog naravi umjetničkog stvaralaštva, ponegdje je bilo potrebno jedan ciklus djela tretirati kao jedan primjer aproprijacije, a u drugim slučajevima su se pojedina djela mogla razmatrati pojedinačno. Autorica je ovo prvenstveno odlučivala na temelju specifičnosti pojedinih djela unutar ciklusa i njihove jedinstvene vrijednosti u pogledu aproprijacije.

Nešto uži izbor djela koje su napravili umjetnici s područja Hrvatske obuhvaća 573 djela. Analiza svih ovih djela u kontekstu aproprijacije nemoguća je pa i nepotrebna s obzirom da sva djela nisu jednako relevantna, a neki umjetnici iz ovog suženog korpusa zastupljeni su samo s jednim (23) ili pak dva djela (6). Stoga je ovaj korpus dodatno sužen kako bi obuhvatio samo one umjetnike koji zadovoljavaju određene kriterije i koji su se najintenzivnije bavili aproprijacijom. Izbor je sveden na ukupno 19 umjetnika/ca koje se uzima kao studije slučajeva. Njihova imena te broj djela koja se u okvirima ovog rada smatraju kvalitetnim primjerima aproprijacijskih praksi, a koja su nastala do 1990. godine (broj naveden u zagradama) su kako slijedi: Vlado Martek (53 – velikim dijelom zahvaljujući ciklusu „Poetski objekti“), Mladen Stilinović (46), Dalibor Martinis (58), Edita Schubert (29), Tomislav Gotovac (25), Josip Vaništa (25), Braco Dimitrijević (23), Sanja Iveković (24), Ivan Kožarić (23), Goran Trbuljak (22), Damir Sokić (21), Vera Fischer (18), Tomislav Gotovac (16), Zlatan Dumanić (13), Gorki Žuvela (11), Vladimir Dodig Trokut (10), Boris Bućan (9), Dimitrije Bašičević Mangelos (9) te Ivan Ladislav Galeta (8), Ivan Faktor (5).²¹⁴

Nekoliko je kriterija prema kojima se vršio odabir likovnih primjera unutar suženog popisa od devetnaest umjetnika: (1) trebao je nastati na području Hrvatske u periodu od početka 20. stoljeća do danas, (2) trebao je biti djelo umjetnika koji je rođen, ili pak većinu svoje umjetničke karijere djelovao na teritoriju današnje Hrvatske (npr. Tomislav Gotovac, Vladimir Dodig Trokut,

²¹⁴ Za puni korpus u kojem je moguće vidjeti točno na koja se djela referira, vidjeti poglavlje Studije slučajeva: ključni akteri u razvoju strategija aproprijacije u Hrvatskoj te dva Korpusa u prilogima.

Mladen Stilinović i drugi), (3) trebao je svjedočiti korištenju nekog oblika strategija aproprijacije na način na koji su one ranije definirane.²¹⁵ Metodom dedukcije izvršen je odabir djela za koja se smatralo da najjasnije predstavljaju različite oblike strategija aproprijacije, i to na temelju međusobne usporedbe odabranih djela, ali donekle i ranijom usporedbom s aproprijacijskim djelima inozemnih umjetnika. Takav suženi izbor umjetničkih djela uzet je za razmatranje unutar pojedinih poglavlja ovog rada.

Korpus relevantnih izložbi sadrži kronološki popis izložbi u Hrvatskoj i na području Jugoslavije koje svjedoče razvoju strategija aproprijacije. Povremeno su uvrštene izložbe u drugim zemljama ukoliko ih se smatra bitnima za sagledavanje opće povijesti aproprijacije, tim više ako se na njima bilježi sudjelovanje nekih od umjetnika iz korpusa umjetnika ili ako je izložba imala odjeka u hrvatskim umjetničkim krugovima. Neke od izložbi prezentiraju djela iz korpusa umjetničkih djela, neke se ističu diseminacijom informacija o različitim oblicima umjetničke aproprijacije. Druge izložbe su pak važne zbog stvaranja veza među aproprijacijskim umjetnicima i prilika za širenje znanja. Korpus izložbi ukupno sadrži 323 izložbe organizirane diljem svijeta. Suženi korpus obuhvaća razdoblje od 1922. do 2018. godine te sadrži ukupno 239 izložbi organiziranih u Hrvatskoj.

Istaknuta dva korpusa ne mogu se smatrati dovršenima, niti će to moći biti s obzirom da će se njihov sadržaj moći mijenjati sukladno novim spoznajama, a posebno s održavanjem novih izložbi ili uslijed stvaranja novih djela aproprijacijske naravi. Stoga su oba korpusa ilustrativna i služe kao dokaz stvaranja umjetničkih djela ili pak održavanja izložbi u ovom podneblju koje su otvorene prema novim umjetničkim trendovima. Ovako oblikovani korpusi samo su *pokušaj* kvantificiranja i sistematiziranja podataka radi što preciznije i lakše organizacije strukture ove disertacije. Oni su omogućili fokusiranje na najutjecajnije umjetnike, djela i izložbe i ukazali na zanimljive trendove kroz desetljeća.

Pri njihovoj izgradnji, deduktivna metoda se pokazala ključnom za sužavanje izbora na ona djela, autore i izložbe koji ponajbolje ilustriraju aproprijacijske tendencije i odgovaraju kriterijima

²¹⁵ Detaljnije obrazloženje strategija aproprijacije može se naći u poglavlju 2 ovog rada (Obrazloženje teme i teorijska podloga). Sažeto rečeno, strategije aproprijacije shvaćene su kao krovni pojam koji obuhvaća mnoštvo tehnika i drugih strategija: ready-made, kolaž (i tehnike proizašle iz njega), asamblaž, pronađene predmete (*objets trouvés*), umjetnost otpadaka i robnu skulpturu, strategiju montaže, readymade strategiju i sve druge moguće oblike „readymadenosti“ u duhu aproprijacijske umjetnosti 20. stoljeća. Određujući faktori za strategije aproprijacije jesu: strateški (namjerni) i aktivni pristup prisvojenom, rekontekstualizacija prisvojenog (prisvajanje s drukčijom namjerom od izvorne i smještanje u novi kontekst), nespontanost umjetničkim tehnikama, nadilaženje individualnih praksi (umjetnika ili cijelih pokreta), proceduralna narav nastalog djela (čije stvaranje počinje prije materijalne realizacije, ukoliko ona postoji, i omogućuje vječnu transformaciju djela u dijalogu s promatračima i novim kontekstima u kojima se nalazi) te pluralitet mogućih umjetničkih pristupa.

ustupavljenima za ovaj rad. Takav suženi odabir najilustrativnijih primjera detaljnije će se obraditi u raspravi disertacije, a suženi korpusi se priložiti.

3.4. Obrazloženje strukture rada

Daljnji oblik disertacije temelji se na obradi strategija aproprijacije vidljivih unutar opusa pojedinih umjetnika, grupacija ili prostora djelovanja koji će biti povezani u poglavlja na temelju uočenih sličnosti i trendova. Premda će ukupno devetnaest umjetnika/ca biti posebno istaknuti u zasebnim poglavljima (studijama slučajeva), prethodno će se pojasniti ekonomski, institucionalni i društveni okviri unutar kojih su djelovali. Ekonomski okvir prezentirat će se kroz prikupljene relevantne biografske/povijesne podatke koji se tiču financijskog stanja umjetnika/grupacije/prostora. Institucionalni okvir također će se formirati na temelju biografskih/povijesnih podataka, ali će naglasak biti stavljen na izložbenoj djelatnosti i članstvima u formalnim umjetničkim udrugama. Stvaranje društvenog okvira omogućit će mnogo širu kontekstualizaciju umjetničkog djela jer će se kroz njega predstaviti mogući umjetnički kontakti i drugi društveni faktori koji su mogli potaknuti razvoj aproprijacijskih praksi unutar određenog umjetničkog opusa. Pojašnjenje navedenih triju okvira i faktora koji ih sačinjavaju slijedi u idućem poglavlju.

Postavljanje ovakvih okvira i uočenih generalnih trendova te prevalentnih ideja na početku rasprave postavlja se temelje za daljnju neometanu analizu koja će biti individualizirana i temeljito obraditi relevantna umjetnička djela i izložbe pojedinog umjetnika/ce.

Uočavanjem pojedinih trendova i centara razvoja/širenja aproprijacije u Hrvatskoj, posebno je poglavlje posvećeno pripadnicima Gorgone te umjetnicima koji su djelovali u sklopu Radne zajednice umjetnika Podroom te Galerije proširenih medija. Ovim poglavljima nastoji se pružiti opći pregled umjetničkih preokupacija i stvoriti kontekst za promatranje individualnih umjetničkih opusa koji slijedi.

Polazeći od podataka koji su sistematizirani u Korpusu umjetnika i umjetničkih djela te u Korpusu izložbi, veći dio poglavlja rada strukturirano je u obliku studija slučajeva. Kriteriji odabira umjetnika kojima se disertacija primarno bavi je, između ostalog, broj djela unutar njihovih opusa koja svjedoče aproprijaciji (temeljem kvantitativne analize opusa) te jačina prisutnosti strategija aproprijacije (temeljem kvalitativne analize opusa i uopće umjetničkih postupaka i iskaza). Uzeto je u obzir i prvenstvo pojedinih umjetnika u pogledu korištenja aproprijacije (unutar hrvatske povijesti umjetnosti).

Na temelju biografija umjetnika/ce, dalje se grade studije slučajeva. Izbor umjetničkih djela unutar pojedinačnih opusa sagledava se u okviru odgovarajućeg ekonomskog, institucionalnog i društvenog konteksta te vremenskog razdoblja. Povezivanjem individualnih biografija s ranijim objašnjenjima društvenog okvira djelovanja umjetnika/grupacije/prostora, težište se, tamo gdje je moguće, prebacuje na usporedne situacije u Hrvatskoj i drugim zemljama te na umjetničke kontakte koji su potencirali razvoj umjetnikovih/činih aproprijacijskih praksi.

Ovakav individualizirani pristup studijama slučajeva koje se na kraju svakog poglavlja kontekstualiziraju omogućuje formiranje jasnije slike o razvoju strategija aproprijacije na području Hrvatske.

Kao popratni materijal studijama slučaja, u disertaciju su uključeni Korpus umjetnika i umjetničkih djela te Korpus izložbi koje je moguće konzultirati u prilogima rada. Oba korpusa na sistematičan i sažet način prezentiraju relevantna djela i izložbe koji su opisno istaknuti kroz poglavlja rasprave. Odnosno, kroz raspravu se nastoji objediniti informacije iz ovih korpusa u koherentnu cjelinu koja logički obrađuje tijek razvoja strategija aproprijacije u Hrvatskoj.

4. CILJEVI ISTRAŽIVANJA I OČEKIVANI ZNANSTVENI DOPRINOS

S obzirom na nedostatak opsežnijih pregleda strategija aproprijacije na području Hrvatske, kao glavni cilj istraživanja postavlja se obuhvatnija analiza ovih strategija, odnosno načina njihove artikulacije. Period koji se promatra jest 20. i 21. stoljeće, s naglaskom na period od druge polovine 20. stoljeća. Pregled počinje prvim aproprijacijskim djelima u Hrvatskoj iz 1920-ih godina (prvi kolaži) i seže do današnjeg doba.

Temeljitiije će se analizirati uža selekcija umjetničkih djela nastalih u ovom razdoblju uzevši u obzir ranija povijesno-umjetnička tumačenja. Na ovim primjerima će se prvenstveno nastojati demonstrirati različite umjetničke pristupe strategijama aproprijacije i intermedijalnost, odnosno prošireno shvaćanje umjetnosti koje je izraslo ih brojnosti pristupa.

Kako će ovaj rad argumentirati, razvoj različitih pristupa aproprijaciji uvjetovan je nekolicinom faktora (eksternih činilaca koji su mogli utjecaji na umjetnikove odluke). Oni su unutar rada grupirani u tri okvira – ekonomski, institucionalni i društveni – zbog lakše organizacije materije. Analize umjetničkih opusa ticat će se stoga i mogućih kauzalnih ili pak korelacijskih odnosa između ovih faktora i korištenja strategija aproprijacije. Teorija koja je poslužila za razlikovanje ovih faktora je upravo ranije spomenuta podjela kapitala Pierrea Bourdieua na ekonomski, društveni i kulturni.

Imajući na umu ograničenja, ali i prednosti interdisciplinarnog pristupa koji je potreban za uspostavljanja spomenutih kontekstualnih okvira, ovaj rad će nastojati odgovoriti na neka od sljedećih pitanja: Utječe li umjetnikovo posjedovanje manje ekonomskog kapitala (u obliku dohotka i doprinosa) na količinu društvenog i kulturnog kapitala kojeg posjeduje (na mogućnost obrazovanja, pristup udruženjima, mogućnost stvaranja kontakata unutar svijeta umjetnosti)? I obratno, utječe li umjetnikovo posjedovanje manje društvenog i kulturnog kapitala (slabije društvene i profesionalne veze, nedostatak formalnog obrazovanja, nepripadnost relevantnim udruženjima) na količinu ekonomskog kapitala kojeg posjeduje?²¹⁶

Nadalje, okreću li se umjetnici strategijama aproprijacije uslijed nedostatka ekonomskog kapitala? Ili je pak obratno – da se umjetnikovo korištenje strategija aproprijacije odražava u obliku smanjivanja društvenog i kulturnog kapitala? Stvara li se tada začarani krug u kojem umjetnici ne mogu unovčiti svoja djela, bilo zbog nedostatka akademskih kvalifikacija ili zbog korištenja neumjetničkih materijala čija se vrijednost ne prepoznaje?

²¹⁶ Ovo pitanje je referentno na Bourdieuovu tvrdnju da posjedovanje „akademskog kapitala“ omogućuje konverziju iz kulturnog u ekonomski kapital. Vidi u: Bourdieu, „The Forms of Capital“, 21.

Bitno je pritom naglasiti da su ekonomski faktori, u koje se ubrajaju i otkupi umjetničkih djela, samo *neki* od velikog broja drugih faktora koje se razmatra u sklopu triju kontekstualnih okvira (ekonomskog, društvenog i institucionalnog). Nijedan od ovih okvira ili faktora koje oni obuhvaćaju ne može se uzeti kao najbitniji za tumačenje razvoja strategija aproprijacije u Hrvatskoj općenito ili pak unutar pojedinačnih umjetničkih opusa. K tome je potrebno uzeti u obzir i činjenicu da su neki faktori izuzetno složeni te da dostupni arhivski materijali ili svjedočanstva mogu ponuditi samo jednu stranu priče (što je slučaj, primjerice, s otkupima umjetničkih djela). Autorica je u takvim slučajevima nastojala što objektivnije sabrati i analizirati dostupne informacije kako bi uočila obrasce i moguće korelacije.

Nadalje, kao što će biti najjasnije ilustrirano u studijama slučaja, ovi se faktori prepliću i nadopunjavaju. Autorica nastoji sagledati sve dostupne informacije o društvenom, ekonomskom i institucionalnom statusu umjetnika/ce, a koje su relevantne za razvoj strategija aproprijacije u opusu pojedinog umjetnika/skupine umjetnika, prvenstveno kako bi proučila tijek razvoja strategija aproprijacije u hrvatskoj povijesti umjetnosti.

Sažeto rečeno, postavljaju se pitanja: kako se mijenja društveni status umjetnika u odnosu na količinu ekonomskog i društvenog kapitala kojeg posjeduje? Kako se mijenja vrednovanje umjetničkog djelovanja u koje je uloženo stanovito manje vremena i/ili fizičkog rada kao u slučaju strategija aproprijacije? Također, u slučaju da publika ne posjeduje dovoljnu količinu kulturnog kapitala da bi prepoznala vrijednost aproprijacijskog djela, utječe li to na smanjivanje umjetnikovog/činog ukupnog kapitala (primarno društvenog i ekonomskog)?

Na sva navedena pitanja nije nužno moguće dati konačni odgovor. Ipak, moguće je barem donekle razmotriti kako se ona odnose na umjetničke odluke korištenja strategija aproprijacije i reflektiraju unutar umjetničkih opusa.

Proučavanje strategija aproprijacije unutar istaknutih triju okvira (ekonomskog, društvenog i institucionalnog) te poviše navedenih pitanja omogućit će kontekstualiziranje aproprijacije. U konačnici je svako djelo, odnosno svaka umjetnička strategija, plod spleta brojnih individualnih i općih činilaca koje je potrebno uzeti u obzir prilikom analize djela. Stoga je jedan od ciljeva ovog rada formiranje slike o kontekstu razvoja ovih strategija. Ono će se temeljiti na interpretaciji selekcije djela koje autorica smatra najreprezentativnijim primjerima strategija aproprijacije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti. Time će se prezentirati različiti načini njihove artikulacije i demonstrirati postepeni proces širenja opsega umjetničkog djela/djelovanja paralelno s korištenjem sve raznovrsnijih strategija aproprijacije.

4.1. Očekivani znanstveni doprinos

Sukladno ciljevima istraživanja, znanstveni doprinosi ovog rada bit će:

1. Elaboracija važnosti aproprijacije za razvoj umjetnosti u Hrvatskoj na temelju detaljnijeg tumačenja umjetničkih djela nastalih u Hrvatskoj u 20. i 21. stoljeću.
2. Nove interpretacije struci već poznatih umjetničkih djela i opusa pojedinih umjetnika u kontekstu umjetnikovog/činog korištenja strategija aproprijacije (s fokusom na ona najreprezentativnija u odnosu na aproprijaciju).
3. Korpus djela i imena umjetnika koja demonstriraju različite načine korištenja strategija aproprijacije, odnosno različite pristupe njima.
4. Korpus ključnih izložbi (u Hrvatskoj, na području Jugoslavije i šire) koje svjedoče razvoju strategija aproprijacije (prezentacijom djela, diseminacijom informacija o različitim oblicima umjetničke aproprijacije, stvaranjem veza među umjetnicima i prilika za širenje znanja).
5. Kronološki pregled razvoja strategija aproprijacije u Hrvatskoj, poglavito tijekom 20. stoljeća (kroz poviše navedene korpuse).
6. Jasniji uvid u razloge korištenja strategija aproprijacije i korelacijske/kauzalne veze između odluka njihovog korištenja i okvira (društveno-povijesnog, ekonomskog i institucionalnog) koji su mogli utjecati na njih.
7. Dogradnja ranijih spoznaja o aproprijaciji u Hrvatskoj.
8. Pojašnjenje utjecaja aproprijacije na širenje opsega umjetničkog stvaralaštva i njene uloge u promjeni umjetničke scene Hrvatske.

Vrijedi iznijeti i nekoliko napomena u vezi očekivanih doprinosa ovog rada. Naime, širenje opsega umjetničkog stvaralaštva, odnosno prošireno shvaćanje umjetnosti, samo po sebi je zabilježeno u hrvatskoj povijesti umjetnosti. Brisanje granica između života i umjetnosti (prisvajanje svakodnevice) već je prepoznato kao karakteristika umjetnosti druge polovine 20. stoljeća, ali i neskrivena ambicija povijesne avangarde, kako u inozemstvu tako i u Hrvatskoj. Ovo samo po sebi stoga ne bi predstavljalo novi doprinos hrvatskoj povijesti umjetnosti. No, ovu pojavu se rijetko eksplicitno dovodi u vezu s razvojem strategija aproprijacije, što je novina koju ovaj rad donosi.

Nadalje, spomenute korpuse nije moguće shvatiti kao potpune uzevši u obzir obuhvatnost sintagme strategija aproprijacije i neprestano stvaranje novih umjetničkih djela. Oni su ilustrativni te nude jasnu kronologiju razvoja ovih strategija na području Hrvatske. Takva kronologija omogućuje promatranje logičkog slijeda artikulacije strategija aproprijacije

počevši od različitih strategija montaže (kolaž, fotokolaž, asamblaž, a znatno kasnije i nađeni snimak u videu) do širenja ovih strategija u područje svakodnevice. U tom smislu se razmatraju djela nastala prisvajanjem utilitarnih predmeta, predmeta masovne proizvodnje, odbačenih predmeta, tuđih umjetnina i društvenih konstrukata.

Potrebno je naglasiti i da proučavana djela, umjetnici i umjetničke grupacije nisu nepoznati u kontekstu hrvatske povijesti umjetnosti. Ovaj rad stoga ne otkriva nova umjetnička djela i imena (premda će istaknuti neka djela koja u drugim kontekstima nisu u tolikoj mjeri prepoznata). On ipak nastoji u novom svjetlu, interdisciplinarno i na jednom mjestu analizirati djela koja su mahom poznata i obrađena, te ustanoviti okolnosti i kontekst njihovog nastanka.

Paralelnom analizom samih umjetničkih djela i interpretacijom okolnosti njihovog nastanka, strategije apropijacije kontekstualizirat će se, dakle, na način na koji to do sada u hrvatskoj povijesti umjetnosti nije napravljeno (unutar ekonomskog, društvenog i institucionalnog okvira njihovog razvoja). Ovo će doprinijeti razumijevanju razloga njihove pojave u datom periodu i oblika njihove artikulacije koji su specifični za dato geografsko područje i vremenski period. Takva kontekstualizacija apropijacije radi se s namjerom lakše kontekstualne analize samih djela i boljeg razumijevanja individualnih umjetničkih namjera i opusa. Dublje razumijevanje strategija apropijacije na području Hrvatske u novom će svjetlu predstaviti i fenomen širenja područja umjetničkog djelovanja od 60-ih, a posebice 70-ih godina prošlog stoljeća naovamo. Time će se u određenoj mjeri obuhvatiti konceptualna umjetnost, nove umjetničke prakse i brojne nove medije i moduse umjetničkog djelovanja koje su one sa sobom donijele.

Proučavanje individualnih umjetničkih djela i opusa iz perspektive ekonomskog, društvenog i institucionalnog okvira njihovog nastanka omogućuje njihovo sagledavanje iz nove perspektive, s fokusom na izmijenjenu vrijednost djela. Razmotrit će se i novonastala percepcija vrijednosti umjetničkih djela, odnosno onih nastalih korištenjem strategija apropijacije u vrijeme porasta masovnog potrošačkog društva i masovne proizvodnje u Hrvatskoj. Status umjetnika, u vidu njihovog zauzimanja uloge marginalca, alternativca ili otpadnika, kako ih naziva Šuvaković, također će se promotriti paralelno s izmijenjenom vrijednošću djela.

Osim što iznosi nova tumačenja umjetničke produkcije u 20. stoljeću u Hrvatskoj, ovaj rad može pomoći u daljnjem proučavanju posljedica strategija apropijacije za kasnije umjetničko stvaralaštvo. Uz to, može pomoći pojasniti njihovu prevlast na svjetskoj i nacionalnoj razini od 1980-ih, a posebice od 1990-ih godina naovamo. Time će se otvoriti nova pitanja koja mogu biti tema daljnjih zasebnih studija.

4.2. Zaključak

Ciljevi ovog istraživanja su:

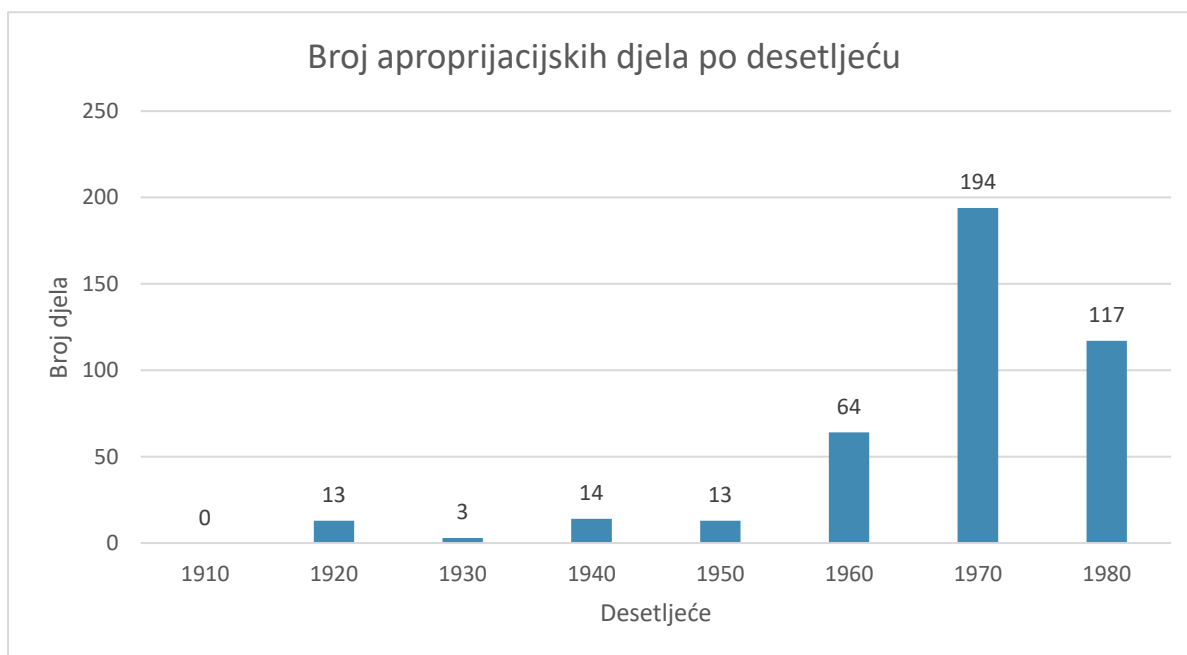
1. Protumačiti i usporediti selekciju umjetničkih djela nastalih u Hrvatskoj u 20. i 21. stoljeću kako bi se demonstrirala važnost aproprijacije za razvoj umjetnosti u Hrvatskoj.
2. Interpretirati struci već poznata umjetnička djela i opuse pojedinih umjetnika u novom svjetlu, odnosno u kontekstu umjetnikovog/činog korištenja strategija aproprijacije.
3. Izgraditi korpuse važnih djela, imena umjetnika i izložbi koji jasno, kronološki demonstriraju tijek razvoja strategija aproprijacije na području Hrvatske tijekom 20. stoljeća.
4. Nastavljajući se na ranije teoretske postavke te spoznaje o samim djelima i umjetnicima, pružiti obuhvatniju analizu strategija aproprijacije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti uzevši u obzir društveno-povijesne, ekonomske i institucionalne okvire njihovog razvoja.
5. Interdisciplinarnim pristupom ustanoviti moguće razloge korištenja strategija aproprijacije u umjetnosti i korelacijske ili pak kauzalne veze između njihovog korištenja i okvira (društveno-povijesnog, ekonomskog i institucionalnog) koji su mogli utjecati na njih.

Na temelju novih spoznaja o strategijama aproprijacije na području Hrvatske, ustanovit će se na koji način su one utjecale na širenje opsega umjetničkog stvaralaštva i time bitno promijenile umjetničku scenu Hrvatske.

RASPRAVA

5. TREND I ČIMBENICI RAZVOJA STRATEGIJA APROPRIJACIJE U HRVATSKOJ SUVREMENOJ UMJETNOSTI

Prilikom izrade korpusa umjetnika i umjetničkih djela, uočio se trend porasta aproprijacijskih djela u drugoj polovini 20. stoljeća s posebnim porastom u 1970-im godinama (Graf 1). Postavlja se pitanje: zbog čega upravo tada dolazi do naglog porasta?



Graf 1 Usporedba broja aproprijacijskih djela nastalih od 1910-ih do 1980-ih godina.

Ograničena pojava aproprijacije u prvoj polovini 20. stoljeća u Hrvatskoj dijelom je posljedica okolnosti. Međutim, potrebno je istaknuti opasnost od retrogradnog obilježavanja djela kao aproprijacijskih. Iz današnje perspektive, na temelju usporedbi, moguće je određena djela obilježiti ovim epitetom. No, ne smije se izostaviti da se fenomen, odnosno pojam aproprijacije u povijesti umjetnosti javlja tek 1970-ih godina.²¹⁷ Sve ono što je nastajalo ranije bilo je pretežito definirano u okviru umjetničkih tehnika (npr. kolaža, asamblaža), a tek je s pojavom adekvatnog teoretskog aparata i uz određeni povijesni odmak bilo moguće uvrstiti pojedina djela u jedan širi fenomen kao što je aproprijacija.

Uz ovu opasku, potrebno je obrazložiti zbog čega se prvih skoro petnaest godina 20. stoljeća temeljito ne razmatra unutar ovog pregleda. Naime, aproprijacija (kakvom je se definira u ovom radu) se pojavljuje s prvim kolažima unutar avangardnih pokreta poput kubizma i dadaizma te prvim Duchampovim ready-madeom sredinom i krajem 1910-ih godina. U

²¹⁷ Beke, „Fenomeni postmoderne i New Art History“, 346.

Hrvatskoj, prema provedenom istraživanju (što uključuje pregled dostupne arhivske građe i relevantnih kataloga izložbi), nijedno aproprijacionističko djelo nije proizvedeno u ovom razdoblju. Strategija kolažiranja počinje se koristiti tek 1920-ih godina, a kapitalni (k tome najraniji) primjer je *Pafama* Josipa Seissela iz 1922. godine.

Nadalje, povijesni i povijesno-umjetnički izvori ne kriju činjenicu da je tijekom 1940-ih godina količina informacija i vijesti koje su stizale iz inozemstva bile ograničene. Može se iz toga deducirati da su umjetničke razmjene (bilo djela ili ideja) također bile ograničene kao posljedica. Ovim ograničenjima svjedoči izuzetno mali broj inozemnih umjetnika koji su izlagali u Hrvatskoj, bilo samostalno ili na skupnim izložbama. Najsustavniji pregled likovnih zbivanja ovog doba donosi Ljiljana Kolečnik koja objašnjava:

Osim već spominjanog nastupa četvorice sovjetskih slikara (1947.) i izložbe reprodukcija ruskoga predrevolucionarnog slikarstva Tretjakovske galerije (1948.), u čitavom razdoblju od 1945. do 1950. godine nije bilo nikakvih drugih izravnih dodira s „vanjskim svijetom“. Informacije o velikim europskim likovnim priredbama bile su vrlo škrte, rijetko popraćene (negativnim) kritičkim osvrtom i redovito objavljene bez reprodukcija. Nešto se više pisalo samo o sovjetskoj suvremenoj umjetnosti...²¹⁸

Uz to je postojala restrikcija putovanja koja je dijelom bila posljedica financijske nemogućnosti većine građana da putuju,²¹⁹ ali i ograničenog broja putovnica koje su vlasti izdavale do 1952. godine.²²⁰ Ova ograničenja zahvatila su i ondašnje likovne kritičare koji nisu bili u mogućnosti adekvatno popratiti likovna zbivanja u inozemstvu te umjetnike koji nisu bili u mogućnosti stvarati korespondencije.

Umjetnici su, kako naglašava Darko Šimičić, bili po tom pitanju gotovo pa privilegirani jer se ubrajaju među prve skupine kojima su putovanja dozvoljena. Tako, primjerice, pripadnici Gorgone putuju u Pariz već 1953./54. godinu.²²¹ Vrijedi istaknuti i sudjelovanje Jugoslavije na Venecijanskom bijenalu 1950. godine. Naravno, sve ovo paralelno uz djelovanje EXAT-a 51.

Razdoblje od 1950. – ca 1955. godine Ljiljana Kolečnik naziva „razdobljem popuštanja“ jer je obilježeno popuštanjem državne kontrole nad institucijama umjetnosti. Ovo razdoblje karakterizira:

²¹⁸ Kolečnik, *Između Istoka i Zapada*, 48.

²¹⁹ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019. #00:03:16-1#

²²⁰ Kolečnik, *Između Istoka i Zapada*, 70.

²²¹ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019. #00:00:49-1#

...obnova djelovanja već postojećih i otvaranje novih kulturnih centara zapadnih zemalja posredstvom kojih su u našu sredinu počele stizati informacije o zbivanjima u različitim područjima europske kulture. Namjera Partije da se komunikacijski kanali učine prohodnima u oba smjera potvrđena je sudjelovanjem Jugoslavije na venecijanskom Biennalu 1950. godine. (...) organiziranjem velike izložbe francuske suvremene umjetnosti u Beogradu i Zagrebu 1952. godine. Pokrenut je niz stručnih i znanstvenih časopisa, otpočelo intenzivno prevođenje moderne američke i francuske književnosti... (...) Do 1948. godine domaćoj sredini dostupne su samo one informacije o događanjima u kulturi Zapada kojima je moguće dati ideološki negativan predznak, dok je, s druge strane, količina podataka o umjetnosti zemalja Istočnoga bloka napadno velika.²²²

Kraj 1950-ih te 1960-e godine razdoblje su krajnje otvorenosti Jugoslavije prema zapadnjačkim utjecajima, što je omogućilo razvoj svojstvenog masovnog potrošačkog društva u zemlji. Povjesničar Igor Duda temeljito analizira razvoj potrošačkog društva u Jugoslaviji te ističe 1958. kao godinu njegovog začetka nakon koje je „tek rođeno potrošačko društvo kroz prve (...) potrošačke groznice prošlo tijekom šezdesetih te potom raslo do svoje punoljetnosti i pune snage u kasnim sedamdesetima“. Privredna reforma iz 1965. godine uvela je tržišni socijalizam, a novi petogodišnji plan za razdoblje od 1966. – 1970. kao ciljeve je postavio „jačanje osobne potrošnje i prihoda, uključivanje zemlje u međunarodnu podjelu rada, modernizacija i učinkovitost poslovanja, veća sloboda tržišta“.²²³

Ovo donekle potvrđuju i sjećanja umjetnika. Primjerice Josip Vaništa u svojim zapisima 1980. godine bilježi:

Pedesetih godina stigla su i prva poslijeratna izdanja *Skire*, najprije u Francuski institut, da bi se koji mjesec potom, mogla i naručiti, a poslije šezdesetih i kupiti u našim knjižarama. To je potrajalo do kraja sedamdesetih godina. Već više od deset godina ni knjiga ni časopisa iz svijeta u nas nema, a nema ni novina u kojima smo gdjekad mogli pročitati da je neko djelo s područja slikarstva ili književnosti, koje bi nas živo zanimalo, objavljeno u knjizi i, eventualno, nekog zamoliti da nam knjigu kupi ili pošalje. U općoj praznini listamo stare revije, čitamo više puta pročitano, a možemo se služiti i starim novinama koje ljudi, pred kućom, ostavljaju smetlarima. Među njima

²²² Kolečnik, *Između Istoka i Zapada*, 68–70.

²²³ Duda, *U potrazi za blagostanjem*, 46.

nađe se i neki vanjski tjednik, ilustrirani list, a u njemu napis, reprodukcija, prikaz o nečijem slikarskom djelu.²²⁴

Slične uvide u dostupnost informacija donosi i Branka Stipančić koja se osvrće na 1970-e godine:

Časopisi su tada bili brojni i pokrivali razne teme pa što te je god interesiralo mogao si tamo naći: na primjer o konceptualnoj umjetnosti čitao si u *Poljima* (1971), o happeningu u *Trećem programu...* Bili su to časopisi kao *Delo, Kultura, Ideje, Republika, Forum, Umetnost, Život umjetnosti, Književna reč, Književna smotra, Vidici, Književnost, Gledišta, Savremenik, Putevi, Pitanja, Sineast, Filmske sveske, Filmska kultura...* i tako u nedogled. Autorska prava se tada u našoj zemlji, kao ni u SSSR-u, nisu plaćala pa se puno prevodilo sa Zapada i s Istoka.²²⁵

Citati poput poviše istaknutih potvrđuju „popuštanje“ iz 50-ih godina, ali i ukazuju na kasniju ponovnu nedovoljnu rasprostranjenost informacija o likovnim zbivanjima. Situacija je, sudeći prema povijesnim izvorima, ipak napredovala kako su se kontakti s drugim zemljama povećavali. Ovo navodi na zaključak da su se vijesti o apropijacionističkim tendencijama kakve su se počele javljati u prvim desetljećima 20. stoljeća u Zapadnim zemljama mogle vrlo lako zagubiti u prvoj polovini stoljeća. No, otvaranjem državnih granica (doslovce i metaforički) početkom 1950-ih godina omogućen je veći protok za ljude i informacije.

Sagledavajući potom drugu polovinu stoljeća, bilježi se postepeni porast apropijacijskih djela 1970-ih i 1980-ih godina, s vrhuncem u 70-ima. Ističe se podudarnost ovog trenda s porastom masovne potrošačke kulture u Jugoslaviji, ali i krize koja je nastupila 1980-ih godina, čemu svjedoče izmijenjeni pristupi apropijaciji, ali i općenito manji broj takvih djela u odnosu na 70-e.

Kraj 1970-ih također je obilježio i najbolji omjer cijena i plaća; kupovina je bila povoljna pa je i količina potrošnje porasla.²²⁶ Teško je zaobići u ovom pogledu statističke podatke koji progovaraju o općoj ekonomskoj situaciji u zemlji koje Igor Duda sažima sljedećim riječima:

Kasne sedamdesete vrijeme su najviših realnih vrijednosti plaća u socijalističkom razdoblju, ali i doba najvećega zaduživanja Jugoslavije u inozemstvu. Stopa rasta društvenoga proizvoda u Hrvatskoj od 1966. do

²²⁴ Vaništa, *Knjiga zapisa*, 45–46.

²²⁵ Kontošić i Stipančić, „Nismo čekali red“.

²²⁶ Duda, *Pronađeno blagostanje*, 153.

1979. iznosila je 6,9 posto godišnje, za razdoblje od 1980. do 1989. tek 0,1 posto. Od 1966. do 1980. društveni je proizvod per capita porastao oko sedam puta, a vrijednost osobne potrošnje po stanovniku oko šest puta. Sve do početka osamdesetih rastao je i udio trajnih dobara u strukturi osobne potrošnje hrvatskih kućanstava: 1970. iznosio je 4,5 posto, 1975. i 1980. 5,0 posto, da bi nakon što su plaće od 1980. do 1986. realno smanjene za 14,4 posto, 1987. pao na 4,1, a do 1990. na samo dva posto.²²⁷

Jedna od hipoteza ovog rada jest da je razdoblje 1970-ih vidjelo porast u broju apropijacijskih djela jer su umjetnici bili okruženi većim brojem masovno proizvedenih predmeta koje su mogli koristiti u umjetničke svrhe. Međutim, zajedno s povećanom proizvodnjom dolazi i povećanje otpada, što je moglo doprinijeti razvoju umjetnosti otpadaka.²²⁸

Drugim dijelom, do pojačanog korištenja apropijacije je moglo doći i zbog trenda dematerijalizacije umjetničkog predmeta i razvoja konceptualne umjetnosti koji su omogućili novo viđenje umjetničkog predmeta, odvojenog od njegove tjelesnosti i materijalne vrijednosti. Ove pojave su također mogle biti plod razvoja kapitalizma, odnosno reakcija na njega. Svakako, umjetnički predmet je mogao biti ono što umjetnik odredi, a k tome još nije morao biti ni originalan, pa niti imati fizičko, fiksno utjelovljenje. Kroz dematerijalizaciju i stavljanjem naglaska na koncept djela, čin umjetničkog stvaranja relativizirao se. Prisvajanje je jednako tako moglo biti stvaralački čin.

Nadalje, 1970-e su vrijeme dinamičnih pomaka na umjetničkoj sceni Hrvatske, posebice Zagreba kao središta umjetničkih zbivanja. Ovo je vrijeme Nove umjetničke prakse, djelovanja zagrebačkih plastičara, Grupe šestorice autora i početka izdavanja časopisa *Maj '75*, otvaranja Haustora u Frankopanskoj 2A, otvaranja Galerije Nova, i tako dalje.

Ovo je ujedno doba kada Galerijom Studentskog centra upravlja Želimir Košćević (konkretno od 1969. do 1979.) i uvodi brojne inovacije u kustoskim praksama, počevši još od

²²⁷ Duda, 156–57.

²²⁸ Lawrence Alloway uveo je kovanicu *junk art*, koju je moguće prevesti kao umjetnost otpadaka, u ožujku 1961. godine u članku „Junk Culture“ objavljenom u *Architectural Design* 31/3. Vidi u: Nigel Whiteley i Lawrence Alloway, *Art and Pluralism: Lawrence Alloway's Cultural Criticism, Value Art Politics* (Liverpool: Liverpool University Press, 2012), 174. Pritom se referirao na: „marginalnu umjetnost u doba visokog modernizma koja se bavi ready-madeima, otpacima, smetlištem, skladištem, asamblažnim modelima ladice, kutije, ormara.“ Uključeni su pritom umjetnički pokreti kao što su fluksus i neo-dada te hepeninzi, a koji crpe inspiraciju iz povijesnih avangardnih pokreta koji su se koristili kolažem i ready-madeom, između ostalog. Vidi u: Šuvaković i Jevrić, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 435. Alloway je, nadalje, isključivo vezivao umjetnost otpadaka uz gradove u kojima nastaje takav otpad te je smatrao da se izvorna narav otpada treba zadržati u onom umjetničkom djelu u kojem se rabi. Vidi u: Whiteley i Alloway, *Art and Pluralism: Lawrence Alloway's Cultural Criticism, Value Art Politics*, 171–172.

„Izložbe žena i muškaraca“ 1969., „Poštanskih pošiljki“ 1971. i samostalnih izložbi mladih umjetnika poput Brace Dimitrijevića, Dalibora Martinisa, Deana Jokanovića Toumina, Gorana Trbuljaka, Gorkog Žuvele, Sanje Iveković i Jagode Kaloper unutar ovog razdoblja.²²⁹

Nadalje, sedamdesete su godine vrijeme stvaranja intenzivnih međunarodnih kontakata. Hrvatski su umjetnici počeli putovati van zemlje još 1950-ih godina, čemu svjedoči djelovanja EXAT-a 51. Tijekom 1960-ih godina određene stipendije, poput one Fonda Moša Pijade, financiraju dulje boravke umjetnika u inozemstvu. Iz ovog fonda se, primjerice, financira studijski boravak Ivana Kožarića u Parizu 1959./60.²³⁰ Josip Vaništa 1957. godine dobiva dvomjesečnu stipendiju za boravak u Parizu, ali ostaje nepoznato je li ta stipendija iz istog fonda kao Kožarićeva.²³¹ Sedamdesetih se pojavljuje još više stipendija koje omogućuju umjetnicima stvaranje međunarodnih poznanstava i širenje horizonata. Braco Dimitrijević tako prima stipendiju Britanskog savjeta (1971. – 1972.) te DAAD stipendiju (1967. – 1977.).²³² Godine 1977., Komisija za stimulaciju likovnog stvaralaštva mladih predlaže dodjelu stipendija u iznosu od 20 000 dinara Sanji Iveković, Ivanu Ladislavu Galeti i još nekolicini drugih umjetnika.²³³ Goran Trbuljak od 1973. – 1974. studira slikarstvo na École Nationale des Beaux-Arts u Parizu zahvaljujući stipendiji Francuske vlade.²³⁴ Canada Council 1978. godine dodjeljuje stipendiju Daliboru Martinisu koja mu omogućuje boravak van zemlje.²³⁵ Uz to, umjetnici i samostalno putuju. Ovo je samo nekolicina primjera koja ilustrira otvaranje granica umjetnicima te barem povremenu podršku koju su dobivali u obliku stipendija.

Inozemni umjetnici također gostuju u Hrvatskoj, a neke od ovih kontakata uspostavljaju i umjetnici samostalno. Nekolicina koju se ovdje izdvaja ističe se zbog uloge koju su igrali u širenje aproprijacijskih ideja (tehnike kolaža, propitivanje ideje autorstva, i sl.), jer su sa sobom donijeli nova saznanja ili jer su iz pojedinih kontakata proizašle izložbe ili umjetnička djela koja su obilježila razvoj strategija aproprijacije u Hrvatskoj. Tako, primjerice, Braco Dimitrijević i Nena Baljković Dimitrijević organiziraju izložbu „At the Moment“ 1971. u Haustoru,²³⁶ a Goran Trbuljak kratko nakon toga organizira izložbu s Idom Biard u sklopu Galerije stanara.²³⁷ Izuzetno veliku ulogu imali su i službeni galerijski prostori poput Galerije

²²⁹ WHW, „Želimir Košćević, voditelj Galerije SC-a u Zagrebu [1969-1979]“, 10.

²³⁰ Denegri, *Ivan Kožarić*, 2006., n. p.

²³¹ Vaništa, *Josip Vaništa*, 122.

²³² Pintarić i ostali, *Braco Dimitrijević: retrospektiva*, 345.

²³³ HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 563, Serija K. V., Komisija za kult. veze s inozemstvom, Komisija za kulturne veze s inozemstvom KV pov. 1979. god., KV spisi s oznakom SLUŽBENO 1977. – 1979, KV 1977 Službeno, Izvještaj i prijedlog Komisije za stimulaciju likovnog stvaralaštva mladih, str. 4.

²³⁴ Majstorović, *Goran Trbuljak: piturski i ostali radovi*, 28.

²³⁵ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 338.

²³⁶ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 43.

²³⁷ Parent i ostali, *La Galerie des Locataires: 1972 -*, 14.

suvremene umjetnosti koja je u ovo vrijeme također predstavljala umjetnike iz inozemstva (primjerice, Picassa 1967., Sota 1970., Yvesa Kleina 1971., Daniela Burena 1974., i brojne druge²³⁸). Ne smije se izostaviti ni Galeriju Studentskog centra koja, osim što ugošćuje umjetnike, također omogućuje pristup nekima od najvažnijih umjetničkih publikacija tog doba poput časopisa *Flash Art*, *Art International*, *Art Forum* i drugih,²³⁹ što je u suprotnosti s okolnostima 1950-ih i 1960-ih godina kako ih predočava Josip Vaništa.

Uz poviše spomenute izložbe, ne smije se izostaviti ni brojne druge koje su nepovratno promijenile hrvatsku povijest umjetnosti poput „Mogućnosti za ‘71“ (Galerija suvremene umjetnosti, 1971.), slavne retrospektive Gorgone (Galerija suvremene umjetnosti, 1977.), „Informel 1956-1962“ (Galerija Nova, 1977.), „Nova umjetnička praksa“ (Galerija suvremene umjetnosti, 1978.), i tako dalje. Ove izložbe omogućile su širenje opsega umjetničkog djelovanja i pojma umjetnosti tako što su unutar službenih galerijskih i muzejskih prostora predstavile djela koje je odlikovala, riječima Ješe Denegrija, „slobodna upotreba najrazličitijih materijala [koja je] dovela (...) do potpuno nove umjetničke produkcije“.²⁴⁰ Makar se Denegri u ovom citatu osvrće na izložbu „Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina“, slično bi se moglo reći i za ostale maločas istaknute izložbe. Mišljenje je autorice da se u spomenutu „potpuno novu umjetničku produkciju“ može uvrstiti i umjetničke strategije apropijacije.

Posebno značajnom se ističe serija izložbi „Otkupi umjetnina“ u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu koje su se održavale svake godine od 1973. do 1980.²⁴¹ Uz „Akvizicije“ Galerije suvremene umjetnosti (koje su se održavale gotovo svake godine počevši od 1963.²⁴²), ove izložbe su, prema iznađenim arhivskim materijalima, jedine koje svjedoče institucijskim otkupima djela alternativnih umjetnika, odnosno onih čija se apropijacijska djela razmatraju u ovom radu. Sama činjenica da su umjetnici koji se koriste apropijacijom izuzetno slabo zastupljeni na ovim izložbama, a njihova apropijacijska djela još slabije zastupljena, svjedoči stavu oficijelnih umjetničkih institucija prema ovakvim umjetničkim praksama u odnosu na tradicionalne prakse. Otkupi apropijacijskih djela će stoga također biti razmatrani unutar ovog rada kako bi se, iz ekonomske perspektive, sagledala vrijednost apropijacijskih djela naspram

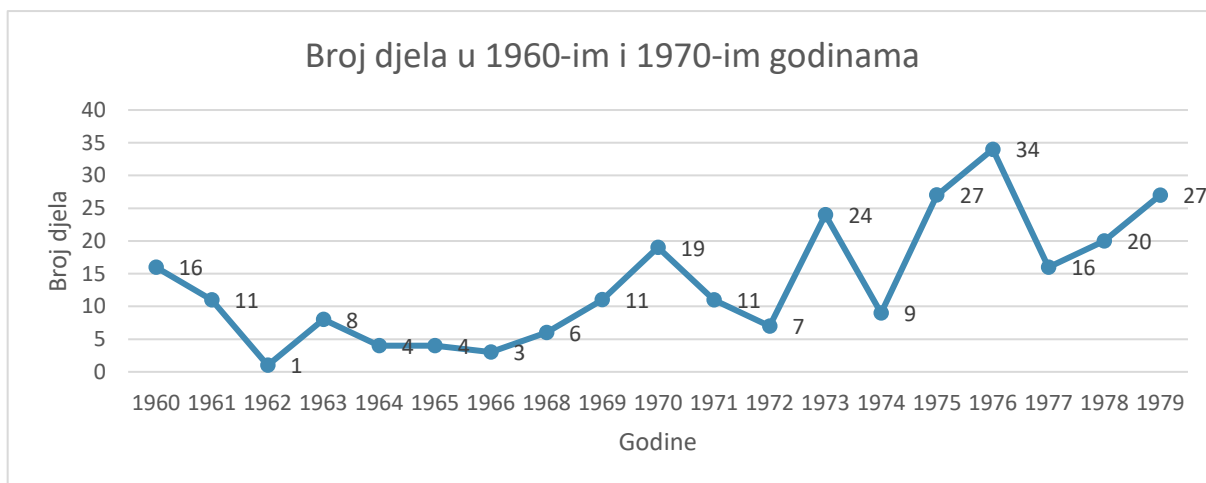
²³⁸ Puni popis izložbi hrvatskih i inozemnih umjetnika dostupan je u Kronologiji izložbi Muzeja suvremene umjetnosti. Vidi u: Pintarić, *Volumen*.

²³⁹ WHW, „Želimir Košćević, voditelj Galerije SC-a u Zagrebu [1969-1979]“, 12.

²⁴⁰ Lukšić, *Sedamdesete*, 16–17.

²⁴¹ Nikolina Hrust, „Serija Izložbi ‘Otkup Umjetnina’ (1973. – 1980.) u Umjetničkom Paviljonu u Zagrebu“, 20. srpnja 2019., https://www.academia.edu/36603696/Serija_izlo%C5%BEbi_Otkup_umjetnina_1973._-_1980._u_Umjetni%C4%8Dkom_paviljonu_u_Zagrebu.

²⁴² *Akvizicije 1*; Keleman, Bek, i Bašičević, *Akvizicije 2*; Kovačević, *Akvizicije 3*; Bek i Gojković, *Akvizicije 4*; Bašičević, *Akvizicije 5*; Bašičević, *Akvizicije 6*; *Akvizicije 21*.



Graf 2 Trend rasta aproprijacionističkih djela tijekom 1960-ih i 1970-ih godina.

djela rađenih tradicionalnim likovnim materijalima ili koristeći tradicionalne strategije (istih ili drugih umjetnika) te značaj takvih otkupa za financijske prilike pojedinih umjetnika/ca.

Promatrajući broj aproprijacionističkih djela koja nastaju u pojedinim godinama tijekom 1960-ih i 1970-ih, bilježe se dva vrhunca – 1970. i još veći 1976. godine (Graf 2). Oni se poklapaju s razdobljima intenziviranog djelovanja umjetnika koji se koriste aproprijacijom, čemu ujedno svjedoči njihova izložbena djelatnost, ali i s približnim razdobljem diplomiranja većine aproprijacionističkih umjetnika s Akademije likovnih umjetnosti (ukoliko su je završili).

Primjerice, Dalibor Martinis, koji ja zastupljen u Korpusu umjetnika i umjetničkih djela s najvećim brojem djela, diplomira s Akademije likovnih umjetnosti 1971. godine.²⁴³ Vlado Martek (koji se također ističe po brojnosti djela) diplomira s Filozofskog fakulteta u Zagrebu 1976. godine²⁴⁴ i tada stvara najveći broj djela iz ciklusa „Poetski objekti“, koji se ističe unutar korpusa umjetnina. Mladen Stilinović, mada nema službenu umjetničku naobrazbu, 1976. godine počinje izlagati i to u Galeriji Nova s prvom samostalnom izložbom, Galeriji suvremene umjetnosti na skupnim izložbama te organizira alternativne izložbe u roditeljskoj kući u Voćarskom naselju 128.²⁴⁵

Braco Dimitrijević u ovo vrijeme studira van zemlje na prestižnom St. Martin's School of Art u Londonu²⁴⁶ i počinje izrađivati ciklus djela „Triptychos Post Historicus“ te piše *Tractatus Post Historicus*²⁴⁷ koji, uzeti u cjelini, ukazuju na pomake u aproprijacijskim

²⁴³ Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (dalje Arlikum HAZU), Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Dalibora Martinisa.

²⁴⁴ Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 80.

²⁴⁵ Stipančić i Stilinović, *Mladen Stilinović: nula iz vladanja*, 242; Nikitović, Šimičić, i Stilinović, *Mladen Stilinović*, 56, 59.

²⁴⁶ „Braco Dimitrijević | Biography“, Braco Dimitrijević, 14. svibnja 2020., <https://bracodimitrijevic.com/Biography.html>.

²⁴⁷ Dimitrijević, *Tractatus Post Historicus*, 1976.

strategijama. Ne smije se zaboraviti da Dimitrijević izlaže na Venecijanskom bijenalu 1976. zajedno s Ivanom Kožarićem (koji tu predstavlja *Hrpe*, vrhunski primjer apropijacije koji graniči s umjetnošću otpadaka), Julijem Kniferom i Radomirom Damnjanovićem Damnjanom (od apropijacionista kojih se ovaj rad tiče).²⁴⁸

Sanja Iveković diplomira s Akademije likovnih umjetnosti 1970. godine,²⁴⁹ a iste godine ima svoju prvu samostalnu izložbu u Galeriji SC²⁵⁰ – iste godine kada mladi Želimir Košćević pruži priliku selekciji umjetnika koji tada još pohađaju Akademiju likovnih umjetnosti da izlažu u ovom prostoru.

Edita Schubert diplomira na Akademiji likovnih umjetnosti 1971. godine i počinje izlagati unutar oficijelnih izložbenih prostora, prvo u Virovitici, a potom, od 1973. godine, u Zagrebu.²⁵¹

Nešto kasnije, 1972. godine, Goran Trbuljak također diplomira na grafičkom odsjeku ALU-a. Generacijski i svojim djelovanjem, poput maločas spomenutih umjetnika, pripada omladinskoj kulturi i duhu nove umjetničke prakse.²⁵² Od 1970. počinje izlagati, dijelom zahvaljujući inicijativi Brace Dimitrijevića u Haustoru,²⁵³ a od 1971. godine i u Galeriji studentskog centra.²⁵⁴ Kratko potom, Trbuljak ostvaruje suradnju s Idom Biard u sklopu Galerije stanara²⁵⁵ koju je također moguće uzeti kao jedan od pozitivnih utjecajnih faktora na razvoj strategija apropijacije u Hrvatskoj.

Moguće je na ovaj način popratiti djelatnost i drugih umjetnika ove mlađe generacije, što će ovaj rad i učiniti u kasnijim poglavljima. No, ovaj kratki pregled nastoji ilustrirati da je brojnosti događanja i umjetničkih potresa tijekom 1970-ih godina doprinijela svježina tek diplomiranih umjetnika, ali i drugih mladih umjetnika koji su u to vrijeme velikim dijelom djelovali vaninstitucionalno ili unutar progresivnih institucija. Njihova izložbena i umjetnička djelatnost intenzivirala se tijekom 1970-ih godina, a pojedinačni faktori koji su ih formirali u ovom razdoblju detaljnije će se razmotriti kasnije, u studijama slučaja.

Izuzev dosad spomenutih, ovaj period obilježili su i neki pripadnici starije generacije umjetnika s kojima su neki od mlađih umjetnika imali kontakte. Među njima se izdvajaju Dimitrije Bašičević Mangelos, Vladimir Dodig Trokut, Vera Fischer Tomislav Gotovac, Ivan

²⁴⁸ Putar, *Jugoslavia*, n.p.

²⁴⁹ Milovac, *Sanja Iveković: Is This My True Face*, 54.

²⁵⁰ Milovac, 55–58.

²⁵¹ Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnice Edite Schubert.

²⁵² Trbuljak upisuje Akademiju likovnih umjetnosti upravo 1968. godine. Vidi u: Bago i ostali, *Before and after Retrospective*, 315.

²⁵³ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 33.

²⁵⁴ Bago i ostali, *Before and after Retrospective*, 320.

²⁵⁵ Parent i ostali, *La Galerie des Locataires: 1972*, 14.

Kožarić i Josip Vaništa. Biografije ovih pojedinaca bitno se razlikuju i nije moguće pronaći generalni trend koji bi objasnio njihovo okretanje aproprijaciji u ovom razdoblju. Neki od njih proživljavaju financijske poteškoće tijekom 1960-ih godina. Primjerice, Gotovac se okreće fotografiji i kolažima namjesto filmu upravo u periodu kada proživljava financijske neprilike.²⁵⁶ Kožarić gubi posao u Obrtnoj školi 1963. godine.²⁵⁷ I ostali gorgonaši, uključujući Josipa Vaništu, početkom 1960-ih godina teško se nose s inflacijom dinara.²⁵⁸ Ovo koincidira s djelovanjem Gorgone u sklopu koje nastaju neka od ključnih aproprijacijskih djela poput Mangelosovog neostvarenog primjerka *Gorgone* br. 0 kojeg je planirao ostvariti prisvajanjem i prebojavanjem Vaništinog 1. broja antičasopisa.²⁵⁹ Ne smije se izostaviti potom ni Vaniština djela *Gorgona* br. 1 i br. 6, *Gorgonsku crnu*, *Beskonačni štap/U čast Manetu*, *Kolektivnu legitimaciju* i *Putovnicu Gorgone* (u kojima Vaništa prisvaja tuđe fotografije da bi konstruirao identitet skupine), sva iz 1961. godine. Međutim, ovi umjetnici za većine života imaju alternativne izvore prihoda (s izuzetkom Gotovca i Vladimira Dodiga Trokuta). Moguće je da im je ovo dalo stanovitu umjetničku slobodu u stvaralaštvu.

Osamdesete su pak godine, obilježene oskudicom i krizom, vidjele porast u prisvajanju otpadnih materijala i nasumičnih predmeta s buvljaka. Gospodarska kriza koja je nastupila 1980-ih godina kao posljedica velikog kreditnog zaduženja zemlje te hiperinflacija doveli su građane u tešku poziciju.²⁶⁰ Odras toga su realne plaće koje su 1983. godine pale za punih 10%, a u odnosu na 1978. godinu su bile manje za 20%. Ovo je zasigurno ostavilo svoje posljedice na društvo i može se vidjeti u naglom opadanju prometa u inozemstvo, a posebice u Italiju (konkretno Trst) gdje je većina građana običavala odlaziti u veće kupovine još od 1960-ih godina.²⁶¹ Osamdesete su godine razdoblje i smanjenog uvoza robe, a time i nestašica na tržištu:

Crni dani crne kave, Švercom protiv nestašica, Čekajući pune police ili Gorki šećer ovogodišnjih repova samo su neki od naslova koji su u prvoj polovici osamdesetih opisivali praznine u prodavaonicama koje redovito i u dovoljnoj količini nisu mogle nuditi kavu, zamrzivače, deterdžente, ulje, šećer, mliječne proizvode, voće, građevinski materijal, čavle, boje, žarulje, poljoprivredne strojeve, alate i druge proizvode.²⁶²

²⁵⁶ Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 6, 9, 28–29.

²⁵⁷ Denegri, *Gorgona*, 314.

²⁵⁸ Denegri, 314.

²⁵⁹ Denegri, 154–55.

²⁶⁰ Duda, *Pronađeno blagostanje*, 161, 388.

²⁶¹ Duda, 70, 76.

²⁶² Duda, 388.

Gospodarska kriza privela se kraju 1989. godine pa je tako i broj Jugoslavena koji je putovao u Italiju opet naglo porastao (na 5,9 milijuna), a već su 1990. godine premašene brojke putnika iz predkriznog razdoblja, odnosno 1970. i 1978. kada ih je bilo najviše.²⁶³

Ovakve statistike samostalno ne govore puno o statusu umjetnika u ovo doba, ali je potrebno imati na umu ekonomske posljedice na sve članove društva. Promatrajući opis otužnih, praznih polica u trgovinama, teško je ne zapitati se: kako je umjetnicima u ovo doba bilo dolaziti do umjetničkih materijala? Ako nije bilo osnovnih potrepština, što je bilo s tradicionalnim umjetničkim alatima i materijalima?

Oskudica 1980-ih godina mogla je uzrokovati okretanje umjetnika otpadnim materijalima uslijed nedostataka drugih sredstava. Zanimljivo tumačenje po pitanju odnosa umjetnosti i potrošne robe uopće iznosi Goran Trbuljak:

U konzumerizmu, u bogatim društvima, postoji prevelika količina tih predmeta. Onda se ljudi moraju tih predmeta riješavati. Bacaju ih u smeće ili jeftino prodaju. (...) Dok mi koji smo bili siromašni smo jednostavno čuvali te predmete. Frižidere, pisane mašine nisi bacao jer ih nisi imao čime zamijeniti. (...) Dva su refleksa. Prvi je očuvanje. Dakle, osoba razmišlja: „Ova stvar zavrjeđuje biti sačuvana. Kako? Tako da joj dam drugi život“. Puno ljudi ima taj refleks uzimanja stvari kako bi ih obnovili, vratili im život.²⁶⁴

Takav refleks „očuvanja“ mogao je u umjetnicima pobuditi potrebu za *hoardingom* (gomilanjem predmeta kao u slučaju Trokuta, Gotovca i Dumanića) ili opće želje za revitalizacijom predmeta koji bi u protivnom završili na smetlištu.

Među brojnim primjerima djela nastalih korištenjem i često gomilanjem otpadnih materijala moguće je istaknuti: Antimuzej Vladimira Dodiga Trokuta, sakupljački mentalitet Zlatana Dumanića i Tomislava Gotovca u umjetnikovim stanovima, *Crvenu kantu* (1980.) i privremene skulpture Ivana Kožarića izrađene od zgužvane aluminijske folije, reciklažne postupke Stevana Luketića pri izradi skulptura od starih hladnjaka i dijelova automobila (makar se ovog umjetnika neće detaljnije obrađivati unutar ovog rada), automonografije Gorana Trbuljaka rađene od otpadnih materijala, izložbe *Bez šminke* Vere Fischer iz 1978. godine („Asocijacije i varijacije na noćnu temu“, „Izložba odbačenih predmeta po izboru radnika Čistoće“, instalacija *Smrt stare dame*) te njenu izložbu „Trideset godina u traženju nađenog i

²⁶³ Duda, 78.

²⁶⁴ Goran Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 23. rujna 2019. #01:06:05-8#, #01:07:41-2#, #01:08:37-7#.

druge igre“ iz 1982. u kojoj „izlaže dnevnički zapis o sebi kroz ‘kreativni nered vlastitog atelijera’“,²⁶⁵ i tako dalje.

Ovo je isto tako vrijeme afirmacije ovakvih postupaka izložbama kao što je „Druga skulptura“ (Galerija Nova, 1981.), „Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina“ (1982.), „Marcel Duchamp – La boîte en valise“ (Galerija suvremene umjetnosti, 1984.), „Ready-mades“ (autorski izlog knjižare Znanje August Šenoa, Zagreb, 1988.) i tako dalje.

Uz to su 1980-e godine ujedno vrijeme završetka djelovanja RZU Podroom, ali i početka djelovanja Sekcije proširenih medija, odnosno Galerije Proširenih medija koja je promovirala širenje opsega umjetničkog djelovanja i „dopustivih“ materijala u sferi umjetnosti. Kao objašnjava Antun Maračić:

Osnova svega jest činjenica da se potkraj 70-ih godina konsolidirala grupa od dvadeset zagrebačkih umjetnika koji su osjećali potrebu zajedničkog djelovanja, drugačijeg od onog što ga je nudio i nametao tradicionalni institucionalni mehanizam prezentacije umjetnosti. Takva je potreba organski proizlazila iz karaktera samog rada tih autora koji su, polazeći svaki od nekog klasičnog medija već duže ili kraće vrijeme njegovali autorefleksivni, analitičko-kritički pristup, kako u odnosu na sam medij tako i na društveni kontekst u kojem se umjetnik i djelo pojavljuje. Naglasak je bio na relativizaciji materijalne komponente rada, odnosno na afirmaciji mentalnog, duhovnog njegova aspekta. Bilo da se radilo o slikarstvu, kiparstvu, fotografiji, filmu ili poeziji, matični medij svakog autora (školovanog na akademiji, fakultetu ili autodidakta) podvrgnut je disperziji, minimalizaciji, ekstenziji ili kombinatorici s drugim sredstvima izražavanja, što je uključivalo *medijski nomadizam, odnosno prošireno shvaćanje umjetnosti*.²⁶⁶

[naglasak autorice]

Teško je odrediti što je uzrok, a što posljedica: pojava/razvoj apropijacije ili postepeno širenje shvaćanja umjetnosti. No, korelacija svakako postoji i apropijacijske prakse je potrebno sagledati u okviru takvog „medijskog nomadizma“. U pitanju je trend koji omogućuje skidanje okova s umjetnosti, kada umjetnici bivaju slobodni koristiti se gotovo svim dostupnim materijalima. Iz tog je razloga teško odrediti čvrste granice medija, uredno grupirati djela prema zajedničkim karakteristikama, tehnikama ili pristupima umjetnika.

²⁶⁵ Branka Hlevnjak, „Peta obljetnica smrti Vere Fischer“, *Hrvatsko slovo*, 18. srpnja 2014., 18.

²⁶⁶ Špoljar, Martek, i Maračić, *PM 20: 20 godina: 1981-2001*, 2004, 45–46.

5.1. Ponovni izum medija i prošireno shvaćanje umjetnosti²⁶⁷

Usporedba umjetničkih djela različitih umjetnika, ali i onih unutar pojedinačnih opusa, i potom kronološko svrstavanje ovih djela unutar Korpusa umjetnika i umjetničkih djela ukazalo je na njihove sličnosti ili pak razlike. One su razvidne u pogledu korištenih materijala ili pak u konceptualnoj potki samih djela,²⁶⁸ ali i u okolnostima unutar kojih nastaju. Naime, drugu polovinu 20. stoljeća, a posebice 1970-e, 80-e i 90-e godine, moguće je promatrati iz različitih rakursa s obzirom na bitno drukčije ekonomske, političke i društvene prilike koje su ih obilježile. Slijedom toga, može se pretpostaviti da će se ona razlikovati i po pitanju strategija apropijacije kojima se umjetnici koriste. Brojnost različitih pristupa umjetničkom stvaralaštvu ukazuje na potrebu za obrazloženjem ove pojave i njenog odnosa prema apropijacijskim praksama koristeći adekvatni teoretski aparat, što će ovo poglavlje i učiniti.

Struka je zabilježila heterogenost umjetničkih aktivnosti i medija u suvremeno doba do te mjere da su novi termini skovani kako bi ponudili objašnjenje ili nastojali analizirati ovu pojavu: *pastiš*, *art-at-large*, *intermedijalnost*, *post-medium condition*, *postumjetnost* i tako dalje.

Autorica izdvaja ove pojmove jer ih smatra posebno relevantnima za tumačenje intenziviranog korištenja apropijacije u suvremenoj umjetničkoj praksi. Ovo ističe i Julian Stallabrass koji karakteristikom suvremene umjetnosti smatra sve češće korištenje ready-made predmeta i znakova, njihovu rekontekstualizaciju i montiranje u nove cjeline. On također pravi usporedbu s modernim i postmodernim umjetničkim praksama uz obrazloženje da, premda je korištenje ready-made predmeta/konstrukata postojalo i tada, „ove su kombinacije postale jednostavnije, njihovi elementi očitije pronađeni, njihova rekombinacija promiskuitetnija i proizvoljna, a značenja koja generiraju više prolazna i površna.“²⁶⁹

Raznovrsnost manifestacija suvremene umjetnosti dovela je do toga da ne postoji jedinstveni suvremeni stil.²⁷⁰ S ovim bi se složio i Arthur Danto:

Tako je suvremeno, iz jedne perspektive, razdoblje informacijskog nereda, stanje savršene estetske entropije. Ali je jednako tako razdoblje prilično

²⁶⁷ Naziv potpoglavlja inspiriran je esejem Rosalind Krauss naslova „Reinventing the Medium“ na kojeg će se u daljnjim paragrafima i referirati s ciljem objašnjavanja veze između strategija apropijacije i relativiziranja (ili pak širenja) pojma umjetnost u postmodernom i suvremenom doba. Vidi u: Krauss, „Reinventing the Medium“.

²⁶⁸ Govori se o *djelima* koja dominantno odražavaju određene pristupe jer pojedini umjetnik/ca može imati različite pristupe apropijaciji u svakom radu ili pojedinačnom razdoblju svog stvaralaštva.

²⁶⁹ Stallabrass, *Contemporary Art*, 108–9. (prijevod autorice)

U izvorniku: „...these combinations have become simpler, their elements more manifestly found, their recombination more promiscuous and arbitrary, and the meanings that they generate more fleeting and cursory.“

²⁷⁰ Smith, *What is contemporary art?*, 251.

savršene slobode. Danas više ne postoji povijesna ograda. Sve je dozvoljeno. (...) I umjetnici, oslobođeni bremena povijesti, bili su slobodni stvarati umjetnost na koji god su način htjeli, za koju god su svrhu htjeli ili pak za nikakvu svrhu. Ovo je odlika suvremene umjetnosti i nije nikakvo čudo, kontrastno modernizmu, da ne postoji suvremeni stil.²⁷¹

Julian Stallabrass na ovo dodaje da suvremenu umjetnost karakterizira hibridnost i tendencija ka rušenju granica, i to ne samo umjetničkih već ekonomskih, trgovačkih, kulturoloških i inih.²⁷²

Međutim, kako upozorava Rosalind Krauss u svom seminalnom eseju „Skulptura u proširenom polju“ pojam medija, konkretno u njenom slučaju skulpture, toliko je s vremenom razvučen da i sam titra na granici nepostojanja. U najmanju je ruku pojam skulpture postao „beskonačno rastezljiv“. Proces je to koji je započeo još 1960-ih i 1970-ih godina uvođenjem brojnih neumjetničkih (često prirodnih) materijala u galerijske prostore, uslijed kojeg se ideja skulpture transformirala.²⁷³ Povjesničari umjetnosti (pa i sami umjetnici) opravdavali su i legitimizirali ove brojne nove pojave, ali:

...radeći sve to, sami pojam kojeg smo mislili da spašavamo – *skulptura* – počeo je biti pomalo zamagljen. Mislili smo koristiti univerzalnu kategoriju za autentificirati grupu specifičnih [kategorija], ali je [ta] kategorija sada bila prisiljena prikriti toliku heterogenost da je i sama u opasnosti od urušavanja. I tako gledamo u rupu u zemlji i mislimo da ujedno znamo i ne znamo što skulptura jest.²⁷⁴

Iako se ovaj citat odnosi na medij skulpture, mogao bi se jednako tako odnositi na umjetnost kao takvu ili pak na bilo koju drugu granu likovnih umjetnosti od 1960-ih godina naovamo.

²⁷¹ Danto, *After the End of Art*, 12, 15. (prijevod autorice)

U izvorniku: „So the contemporary is, from one perspective, a period of information disorder, a condition of perfect aesthetic entropy. But it is equally a period of quite perfect freedom. Today there is no longer any pale of history. Everything is permitted. (...) And artists, liberated from the burden of history, were free to make art in whatever way they wished, for any purposes they wished, or for no purposes at all. That is the mark of contemporary art, and small wonder, in contrast with modernism, there is no such thing as a contemporary style.“

²⁷² Stallabrass, *Contemporary Art*, 125.

²⁷³ Krauss, „Sculpture in the Expanded Field“, 277, 279.

²⁷⁴ Krauss, *The Originality of The Avant-garde and Other Modernist Myths*, 279. (prijevod autorice)

U izvorniku: „But in doing all of this, the very term we had thought we were saving — *sculpture* — has begun to be somewhat obscured. We had thought to use a universal category to authenticate a group of particulars, but the category has now been forced to cover such a heterogeneity that it is, itself, in danger of collapsing. And so we stare at the pit in the earth and think we both do and don't know what sculpture is.“

Govoreći u drugom kontekstu o slikarstvu, Kraussova spominje pojam *art-at-large*, kojeg je skovao Joseph Kosuth, a kojeg ovdje vrijedi istaknuti. Rasprava o ovom mediju započinje, opet, krajem 1960-ih i početkom 1970-ih godina, pojavom minimalizma, konkretno kada Donald Judd izrađuje svoje „Specifične objekte“ (*Specific Objects*) čija je svrha propitivati granice slikarstva i skulpture do te mjere da oni postaju jedno. Paradoksalno, modernistička potraga za čistoćom medija (na tragu formalističkih tumačenja Clementa Greenberga) rezultirala je onim što je Joseph Kosuth nazvao *art-at-large* ili pak *art-in-general* (slob. prev. umjetnost općenito). Odnosno, više nije bilo potrebe za govorom o specifičnim medijima jer su svi integrirani u Umjetnost. Međutim, ovo je pred umjetnike postavilo još veći zadatak od onog prijašnjeg – umjesto da propituju „samo“ narav jednog medija, morali su propitivati narav Umjetnosti kao takve.²⁷⁵ U pitanju je ono što je Rosalind Krauss nazvala *the post-medium condition* (slob. prev. postmedijsko stanje).²⁷⁶

Ovaj trend se nastavio kroz 1960-e (kao prijelazno doba) te u postmoderno doba 1970-ih i 1980-ih godina. Potrebno je ponovno istaknuti ranije spomenutu kovanicu Fredrica Jamesona – pastiš – koja je bliska konceptu postmedija. Prema Jamesonu, upravo pastiš, uz šizofreniju, karakterizira postmoderno doba. Pastiš je moguće definirati kao pojavu nalik parodiji, uz glavnu razliku što joj „nedostaje humora“. Oboje se temelje na imitiranju prošlih stilova. No, dok se parodija ruga tim (originalnim) stilovima, pastiš ih hladno imitira.²⁷⁷

Pastiš, nadalje, nije ograničen medijem premda se najbolje manifestira u medijima koji su sami po sebi reproduktivne naravi, u što se mogu ubrajati grafičke tehnike poput sitotiska²⁷⁸ ali i noviji mediji poput filma ili fotografije. Bitne promjene koje su sa sobom donijele reproduktivne tehnologije (u prvom redu fotografija), a koje je Walter Benjamin istaknuo još 1935. godine, nastavile su se razvijati u postmoderno doba i produbljivati problematiku originalnosti i gubitka aure originala o čemu je Benjamin prvi put progovorio.

Na sličnom tragu je i Rosalind Krauss progovorila, referirajući se na postmodernu umjetnost, o mogućnosti da „više ne postoji (originalni) predmet“.²⁷⁹ Ona se dalje referira na Fredrica Jamesona koji sveprisutnost slika (*images*) u svim segmentima života, uslijed širenja kulture i masovnih medija, ističe kao glavnog krivca za poplavljenost svijeta estetskim iskustvom, a slijedom toga i „pražnjenja samog koncepta estetske autonomije.“²⁸⁰ Odnosno, u

²⁷⁵ Krauss i Broodthaers, *A voyage on the North Sea*, 9–10.

²⁷⁶ Krauss i Broodthaers, 32.

²⁷⁷ Jameson, „Postmodernism and Consumer Society“, 113–15.

²⁷⁸ Crimp, „On the Museum’s Ruins“, 56.

²⁷⁹ Krauss, *The Originality of The Avant-garde and Other Modernist Myths*, 38.

²⁸⁰ Krauss i Broodthaers, *A voyage on the North Sea*, 56.

postmoderno doba gdje je sve replicirano, dovodi se u pitanje jedinstvenost i originalnost umjetničkog djela.

Jameson ide toliko daleko da pastiš smatra posljedicom postmodernog svijeta u kojem je kreativnost dosegla svoje granice (znači li to da je pastiš možda čak nužan za daljnji razvoj umjetnosti?); u kojem više nije moguće izmisliti novi stil jer su „svi već izumljeni; samo je ograničen broj kombinacija moguć; (...) Stoga, još jednom, pastiš: u svijetu u kojem stilističke inovacije više nisu moguće, preostalo je samo imitirati mrtve stilove, govoriti kroz maske i koristeći glasove stilova unutar imaginarnog muzeja.“²⁸¹

Jedna od posljedica ovoga jest pojava instalacijske umjetnosti, a koja je izrasla iz institucionalne kritike umjetnika i njihovog propitivanja naravi medija.²⁸² Pojava instalacije u postmoderno doba djeluje sasvim prirodno ako se uzme u obzir da ona, prema Julianu Stallabrassu, nije ni sama po sebi medij niti vezana uz jedan specifični medij; može uključivati bilo koji drugi medij, bilo to slikarstvo, video, performans, pa nadalje.²⁸³

Kako bi ilustrirala problem originalnosti umjetničkog djela, Rosalind Krauss se referira na Barthesovo tumačenje priče o Argonautima koji su, na naredbu bogova, trebali završiti putovanje u brodu Argo koji je bio u raspadajućem stanju. Tijekom putovanja, Argonauti su mijenjali dio po dio broda kako bi mogli nastaviti. U konačnici, brod je ostao Argo samo imenom. Ovom usporedbom, Barthes, ali i Krauss, se dotiču dvaju ideja koje su ključne za razumijevanje strategija aproprijacije: supstitucije (npr. jedan dio broda Argo biva zamijenjen drugim ekvivalentnim dijelom) i nominacije (brod Argo je Argo jer ga se takvim naziva – činjenica da je moguće zamijeniti sve njegove dijelove ukazuje na to da njegov naziv nije vezan uz njegove sastavne dijelove).²⁸⁴

U svjetlu iznesenih ideja, „kraj umjetnosti“ o kojem govori Donald Kuspit počinje imati više smisla. Premda nije u pitanju kraj umjetnosti kao takve, već prilagodba; novo ruho. Pitanje je samo kakvo je to ruho. U slučaju postmoderne umjetnosti, posebice one aproprijacijske naravi, umjetnost učestalo oblači na sebe ruho svakodnevnih predmeta što može stvarati poteškoće u njenom tumačenju. Kako objašnjava Donald Kuspit:

Crnina humora potvrđuje se kada se ono što se predstavlja kao umjetničko djelo – i to napredno – pobrka s djelićem života (...). Humor postaje još crnji

²⁸¹ Jameson, „Postmodernism and Consumer Society“, 115. (prijevod autorice)

U izvorniku: „...they've already been invented; only a limited number of combinations are possible; (...) Hence, once again, pastiche: in a world in which stylistic innovation is no longer possible, all that is left is to imitate dead styles, to speak through the masks and with the voices of the styles in the imaginary museum.“

²⁸² Krauss i Broodthaers, *A voyage on the North Sea*, 7.

²⁸³ Stallabrass, *Contemporary Art*, 16.

²⁸⁴ Krauss, *The Originality of The Avant-garde and Other Modernist Myths*, 2.

– ili nihilizam postaje duhovitiji? (barem skeptiku) – kada se to djelo, nakon uklanjanja iz umjetničke ustanove, više ne može smatrati umjetnošću – kada više ne figurira kao umjetnost. Stvaranje umjetnosti postalo je slučaj odijevanja careva novog ruha i glatkog provlačenja – nazivanje sirovog života zanimljivom umjetnošću i uvjeravanja ljudi da to tako jest, što ukazuje na to koliko se postumjetnost mora konzimirati u dobroj vjeri, poput omanjeg kulta.²⁸⁵

Publika postumjetnosti, autorica se usuđuje ovdje reći aproprijacijske umjetnosti, sudjeluje u činu nominacije umjetničkog djela – ona vjeruje u njeno postojanje.

Koristeći se aproprijacijom, umjetnik postaje „pastišer“ (*pasticheur*). Namjesto da stvara sasvim nova djela, koristi se citatima i time postaje više nalik čitatelju, sakupljaču citata – možda čak dijelu publike.²⁸⁶ Time se gubi čvrsta granica između umjetnika i promatrača, što je odlika brojnih aproprijacijskih djela (a redovito i izravni cilj umjetnika) koja se ističe u daljnjem radu.

Postmoderni (aproprijacijski) umjetnik suosjeća s publikom i želi joj u složenom, medijski zasićenom svijetu približiti umjetnost tako da ili nju spusti s pijedestala ili svakodnevicu, kojom je promatrač okružen, podigne na pijedestal. Kako objašnjava Donald Kuspit:

Postmoderni umjetnici karikature su umjetnika jer umjetnika čine dijelom gomile, običnim čovjekom s običnim poslom, baš poput svih drugih. Ne stvaraju paniku time što će sve poznato prikazati kao nepoznato, poput modernih umjetnika, sugeriraju da ni u životu ni u umjetnosti ne postoje čvrsti temelji, nego će gomili ponuditi kratak predah, lagodan trenutak poleta i zaborava na njezinu uobičajenu nesreću, kako je naziva Freud.²⁸⁷

Umjetnici, dakle, više ne preuzimaju na sebe ulogu genija ili demijurga; nije im strano ni, kako Kuspit ističe, bavljenje „vlastitim izmetom“ (što može biti aluzija na brojna djela – od same *Fontane* Marcela Duchampa, *Merda d'artista* Piera Manzoni, *The Holy Virgin Mary* Chrisa Ofilija, *Amerika* Maurizia Cattelana, i brojnih drugih djela avangardnih i postmodernih umjetnika²⁸⁸). Taj je interes posljedica njihove nesigurnosti u vlastitu kreativnost. Oni nastoje naći spas u aproprijaciji: „Kreativni zamah i hrabrost kao da su se izgubili u postmodernosti,

²⁸⁵ Kuspit, *Kraj umjetnosti*, 92–93.

²⁸⁶ Krauss, „Reinventing the Medium“, 290.

²⁸⁷ Kuspit, *Kraj umjetnosti*, 74–75.

²⁸⁸ Silno neobičan, ali itekako zanimljiv tekst na ovu temu napisao je Jojada Verrips sa Sveučilišta u Amsterdamu. Vidi u: Verrips, „Excremental Art“.

zato je većina postmodernističke umjetnosti – čak i performansi – postumjetnost aproprijacije.²⁸⁹

Moguće je bilo dosad ustanoviti da u postmodernoj i suvremenoj umjetnosti postoji problem s održavanjem granica (između umjetnika i promatrača, zasebnih medija i grana umjetnosti, originala i kopije, umjetnosti i svakodnevice), što samo po sebi doista ne mora biti problem. Tim više ako se umjetničko djelo shvati kao živi organizam, kako ga shvaća Rosalind Krauss.²⁹⁰

Na tragu njezinih razmišljanja, i ova autorica razmišlja o tome da „precrtana riječ *medij*, pokopa je poput kritičnog otrovnog otpada i odšeta od nje u svijet leksičke slobode.“²⁹¹ Namjesto zasebnih medija, bilo bi možda prikladnije govoriti o medijskoj nečistoći.²⁹² Koja se manifestira u *strategijama* aproprijacije. Ove strategija imaju stanovitu prednost nad čistim medijima utoliko što su bliže životu. Upravo je zahvaljujući njihovoj „nečistoći“, hibridnosti, prilagodljivosti i relativnosti toliko umjetnika vidjelo u njima potencijal. Umjetnici su ih mogli prilagoditi sebi – svojim artističkim ciljevima i praktičnim mogućnostima, bile one privatne, financijske ili društveno-političke naravi. Iz ovoga proizlazi i potreba za tumačenjem aproprijacijskih praksi imajući na umu ove i druge eksterne činioce.

5.2. Ekonomski, institucionalni i društveni kontekstualni okviri

Raznolikost pristupa aproprijaciji uvjetovana je brojnim pojedinačnim životnim okolnostima. Marksistički povjesničar umjetnosti i jedan od utemeljitelja društvene povijesti umjetnosti (koja je u bliskoj vezi sa sociologijom), Arnold Hauser može pomoći rasvijetliti ovu vezu:

U umjetnosti pokušavamo, kao što činimo i u normalnoj praksi te individualnim znanostima, otkriti narav svijeta s kojim se trebamo nositi i na koji način možemo najbolje preživjeti u njemu. Umjetnička djela su vrela iskustava i usmjerena su, kao i sva kulturna postignuća, prema praktičnim svrhama. Tek s posebnim trudom i u posebnim društveno-povijesnim uvjetima, umjetnost se može odvojiti od egzistencijalnog odnosa u kojem je ukorijenjena.²⁹³

²⁸⁹ Kuspit, *Kraj umjetnosti*, 166.

²⁹⁰ Krauss, *The Originality of The Avant-garde and Other Modernist Myths*, 2.

²⁹¹ Krauss i Broodthaers, *A voyage on the North Sea*, 5. (prijevod autorice)

U izvorniku: „At first I thought I could simply draw a line under the word medium, bury it like so much critical toxic waste, and walk away from it into a world of lexical freedom.“

²⁹² Krauss i Broodthaers, 33.

²⁹³ Hauser, *The sociology of art*, 5. (prijevod autorice)

Aproprijacijske prakse sjajno demonstriraju neodvojivost umjetnosti od egzistencije (ili barem svakodnevnog života) o kojoj Hauser govori. Prisvajanjem predmeta iz svakodnevice, umjetnici učestalo izravno inkorporiraju svoju svakodnevicu u svoje stvaralaštvo. Neki čak idu toliko daleko da poistovjećuju svoje stvaralaštvo sa svojim životom. Tako, primjerice, Ivan Ladislav Galeta izjavljuje „Svaki moj čin je zapravo umjetničko djelo“,²⁹⁴ a Tomislav Gotovac ne pravi distinkciju između svog filmskog stvaralaštva i stvarnog života izjavljujući „ja sam sebi movie“ ili „ja, čim ujutro otvorim oči, gledam film“ te „sve je to movie“, što je danas poznato kao umjetnikov credo.²⁹⁵ Pothvat spajanja svakodnevice i umjetnosti očituje se nadalje i u neklasičnom izlagačkom pristupu u Galeriji stanara i Podroomu,²⁹⁶ pa i Haustoru u kojima se nasumične prolaznike poziva da uđu i sudjeluju u umjetničkim zbivanjima. Za izlaganje se, dakle, počinju koristiti svakodnevni prostori (veže, podrumi, izlozi, privatni stanovi, itd.) koji ujedno učestalo funkcioniraju kao „klijališta“ i „rasadnici“ antiinstitucionalnih umjetničkih ideja.

Sažeto rečeno, kao što u strategijama apropijacije dolazi do prožimanja umjetnosti i predmeta iz svakodnevice, tako učestalo dolazi do integracije apropijacionističkog umjetničkog stvaralaštva i svakodnevnog života umjetnika.

S ciljem razvoja što obuhvatnije kontekstualne analize strategija apropijacije, uzeti su u obzir eksterni čimbenici njihovog razvoja, uključujući ekonomske, institucionalne (pri čemu se misli na institucije umjetnosti) i društveno-političke faktore. Odnosno, pojedinačni faktori grupirani su u tri kontekstualna okvira.

Kako bi se pojedini faktori ustanovili, konzultirani su sociološki, pravni i ekonomski izvori, relevantne institucije, teorijsko-umjetnički tekstovi, monografije umjetnika te njihove biografije u katalogima izložbi koje su pružile vrijedna saznanja iz privatnih života umjetnika.

U izvorniku: „We try in art, as we do in normal practice and in the individual sciences, to discover the nature of the world with which we have to deal and how we may best survive in it. Works of art are deposits of experiences and are directed, like all cultural achievements, toward practical ends. It is only when special efforts are made and in special sociohistorical conditions that art can be torn from the existential relationship in which it is rooted.“

²⁹⁴ Sead Alić, „Ivan Ladislav Galeta istraživač medijskog prostora i medijskoga vremena“, *In medias res : časopis filozofije medija* 4, izd. 7 (1. prosinca 2015.): 1025.

²⁹⁵ Mada je u slučaju Gotovca riječ o filmu, on je obuhvatan u njegovom opusu. Gotovac je stremio stvaranju filmova, a u razdobljima života kada to nije mogao, po tumačenjima autorice, nalazio je adekvatnu zamjenu u fotografiji, kolažima i apropijacijskim postupcima. Prevlast filma u Gotovčevom životu izražava Ješa Denegri objašnjavajući: „Gotovčev ukupni opus, sve što je uopće u umjetnosti (i u životu) učinio nerazdvojiva je cjelina, koju je samo izvanjskim tehničkim razlozima moguće pratiti (nipošto strogo dijeliti) po zasebnim područjima što ih čine medij filma i prakse proizašle iz disciplina i tekovina likovnih umjetnosti. (...) iskustvo filma ključno [je] i presudno za Gotovčev opus u cjelini...“. Vidi u: Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 4.

²⁹⁶ Bago, „A Window and a Basement“, 117.

5.2.1. Ekonomski okvir

Zalaženje u umjetničke biografije za vrijeme istraživanja dovelo je, između ostalog, i do pitanja o mogućoj korelaciji između *lošijih financijskih prilika umjetnika/ce*, kojoj su uzrok mogli biti upravo društveni faktori poput djelovanja umjetnika/ce u alternativnim prostorima, pripadnost omladinskoj kulturi, zauzimanje antiinstitucionalnih stavova, i drugih koje će se dalje analizirati. Zaista, većina umjetnika koji se bave aproprijacijom izlaže u jednom ili često više alternativnih izložbenih prostora (Podrooma, Galerija PM, Haustora, pa i Galerije SC). Kao što će biti istaknuto, većina (pa i neki pripadnici starije generacije) djeluje u okviru omladinske kulture i gaji određene antiinstitucionalne stavove.²⁹⁷

Moguće je ustanoviti da postoji korelacija između korištenja strategija aproprijacije i lošijeg financijskog položaja.²⁹⁸ Nadalje, primjećuje se da su svi umjetnici koje su unutar ovog rada izdvaja kao ključne predstavnike aproprijacije u Hrvatskoj imali dodatne izvore prihoda izuzev Ivana Kožarića. Odnosno, nisu mogli živjeti isključivo od svoje umjetničke produkcije te o tome često progovaraju. Premda su nalazili alternativne izvore prihoda uz svoju umjetničku djelatnosti (drugi posao, socijalnu skrb, pomoć obitelji, i sl.), i tada se njihova financijska situacija nije pokazala znatno boljom.

O osobnoj lošoj financijskoj situaciji u to doba progovaraju i sami umjetnici.²⁹⁹ Nadalje, takvu situaciju podržava Prvi broj kataloga RZU Podroom koji je izašao 1980. godine i koji je osmišljen kao kritika društveno-ekonomskog položaja umjetnika. U sklopu njega se predlaže i Ugovor o uvjetima javne prezentacije umjetničkog rada koji je osmišljen da bi omogućio bolje i transparentnije financijsko vrednovanje umjetničkog rada. Umjetnici poput Sanje Iveković, Dalibora Martinisa, Mladena Stilinovića, Gorana Petercola, Gorana Trbuljaka i drugih okupljenih oko RZU Podroom u navedenom katalogu ističu i nesrazmjer prihoda i rashoda samostalnih likovnih umjetnika naspram drugih djelatnika u oblasti kulture te financijski nepovoljan položaj umjetnika.³⁰⁰

²⁹⁷ Više o ovome u poglavlju 6.2 Mlađa generacija aproprijacijskih umjetnika u alternativnim izložbenim prostorima.

²⁹⁸ Vrijedi istaknuti da autorica ovdje govori o *korelaciji*, a ne *kauzalnosti*. Ove korelacije bit će detaljnije pojašnjene u svakoj studiji slučaja pojedinačno s obzirom da su individualne za svakog umjetnika/cu. Autorica je uočila korelacije temeljem proučavanja umjetničkih opusa i uočavanja obrazaca u korištenju aproprijacijskih strategija (u pojedinim godinama ili desetljećima kada ih se češće ili pak rjeđe koristi). Uočila je također učestalije korištenje aproprijacijskih strategija u razdobljima koja, prema individualnim svjedočanstvima, umjetničkim iskazima, biografskim podacima ili pak numeričkim mjerama (brojem i cijenama otkupa djela), karakterizira lošije financijsko stanje umjetnika/ce. Vrijedi napomenuti da se neki umjetnici koriste aproprijacijom neovisno o njihovom financijskom stanju, premda se tada aproprijacija manifestira na drukčije načine nego što se manifestira kod umjetnika koji se njome koriste dijelom i potencijalno iz ekonomske nužde.

²⁹⁹ Josip Depolo i Rene Bakalović, „Do kada će mame hraniti umjetnike“, *Polet*, 31. siječnja 1979., 8–9.

³⁰⁰ Iveković i ostali, „Prvi broj kataloga radne zajednice umjetnika RZU Podroom“. (pregledano 5. listopada 2019.)

Ovo nipošto ne znači da nisu prodavali svoja djela, već da ih nisu prodavali u dostatnoj količini ili pak po dovoljno visokim cijenama (što je velikim dijelom uvjetovano ekonomskom situacijom unutar zemlje, odnosno inflacijom). Više je mogućih uzroka ovoga. Jedna od hipoteza ove disertacije jest da postoji korelacija između osobnih afiniteta umjetnika prema korištenju netradicionalnih umjetničkih materijala, njihove financijske podloge i umjetničke produkcije pri čemu ovi faktori naizmjenično, ciklično utječu jedni na druge. Početak ovog ciklusa također se može pronaći u bilo kojem od ovih faktora. Rezultat je vrtlog uzroka i posljedica: umjetnik gaji takve afinitete i koristi nekласične materijale, slijedom čega ne prodaje umjetnička djela u tolikom obimu i nalazi se u otežaloj financijskoj situaciji i nastavlja koristiti takve materijale, itd. Ili pak: umjetnik se nalazi u teškoj financijskoj situaciji zbog čega se okreće jeftinim materijalima (pritom vjerojatno i gaji neke afinitete prema njima jer bi se u protivnome mogao ne baviti umjetnošću), zbog čega nije „popularan“ (gubi na društvenom kapitalu, a potencijalno i kulturnom i ekonomskom kapitalu) i ciklus se ponavlja. Do prekida ciklusa može doći ukoliko umjetnik bude prihvaćen u institucijski okvir, kao što je bivalo s avangardama s početka 20. stoljeća koje su izgubile na svojoj radikalnosti, ili barem „šok-učinku“³⁰¹ kada su se integrirale u establišment. Peter Bürger ovo ilustrira na primjeru Duchampovih ready-madea:

Smisao njegove provokacije ne da se iščitati iz totaliteta forme i sadržaja pojedinačnih predmeta potpisanih od Duchampa, već samo iz opreke serijski proizvedenih objekata s jedne, i potpisa i umjetničke izložbe s druge strane. Jasno je da se taj tip provokacije ne može beskonačno ponavljati. Provokacija ovisi o onome protiv čega je usmjerena; u ovom slučaju o predodžbi da je individua subjekt umjetničkog stvaranja. Nakon što je potpisano sušilo za boce jednom prihvaćeno kao predmet dostojan izlaganja u muzeju, provokacija postaje isprazna; ona se okreće u svoju suprotnost..³⁰²

O dugotrajnom procesu integracije apropijacijskih umjetnika unutar institucijskog okvira svjedoči mala količina ili pak niska cijena otkupa njihovih (approprijacijskih) djela naspram djela rađenih u tradicionalnim likovnim tehnikama (bilo istih ili drugih umjetnika).

³⁰¹ Bürger govori o slabljenju „šok-učinka“ povijesnih avangardi te elaborira to na primjeru neoavangardnih pravaca: „Budući da su sredstva pomoću kojih su se avangardisti nadali postići dokidanje umjetnosti u međuvremenu dobila status umjetničkih djela, zahtjev za obnavljanjem životne prakse više se ne može legitimno povezivati s njihovom primjenom. Preciznije formulirana: Neoavangarda institucionalizira avangardu kao umjetnost i time negira izvorne avangardne intencije.“ Vidi u: Peter Bürger, *Teorija avangarde*, prev. Nataša Medved (Zagreb: Izdanja antibarbarus, 2007), 77.

³⁰² Bürger, *Teorija avangarde*, 69.

Ovaj faktor ključan je za formiranje ekonomskog okvira razvoja strategija aproprijacije u Hrvatskoj i stoga će se ovdje pojasniti.

Bitno je, međutim, naglasiti da otkupi aproprijacijskih djela čine jedan specifični, manji segment (uvjetno rečeno) tržišta umjetnina u Hrvatskoj i Jugoslaviji uopće. U pogledu državnih narudžbi, interesi se bitno razlikuju čak od desetljeća do desetljeća. U ovom pogledu se izdvaja razmišljanje povjesničara umjetnosti Matka Meštrovića koji napominje:

Jedno je doba neposredno poslije rata, takozvanog socijalističkog realizma, zatim pedesete godine kad imate već *EXAT 51*. *EXAT*-a nitko nije naručio. Nitko nije kupovao. Ali su ti ljudi živjeli od narudžbi, ne njihovih radova nego usluga jugoslavenskoj privredi koje je nastupala na međunarodnim sajmovima, na promišljenim, oblikovno kvalitetnim prezentacijama.³⁰³

Premda se ne ističe pretjerano u Korpusu umjetnika i umjetničkih djela, vrijedi se nakratko zadržati na jednom konkretnom primjeru, nastavno na citat Matka Meštrovića. Vlado Kristl, kao aktivni sudionik *EXAT*-a, u određenom segmentu svog opusa također se približio aproprijaciji. Osvrćući se posebno na njegove cikluse „Pozitivi i negativni“ te „Varijable i Varijante“, Ive Šimat Banov napominje: „svojim radovima geometrijskih obilježja i Vlado Kristl (1923. – 2004.) bliži se dadaističkom Schwittersovu minimalizmu prije nego konstruktorskim nakanama svojih exatovskih kolega.“³⁰⁴ Usporedbom otkupa upravo nekolicine Kristlovihi djela iz ovih ciklusa, a koja se danas nalaze u fundusu Muzeja suvremenih umjetnosti u Zagrebu, potvrđuju se relativno niske cijene otkupa ovih djela u odnosu na ona rađena u tradicionalnim djelima. Primjerice, 1962. Galerija suvremene umjetnosti u Zagrebu otkupljuje dva Kristlova djela: *Varijantu I* iz 1962. godine za 100.000,00 DIN (ca 17.832,00 kn/€2.648,59) te *Varijable VI* iz iste godine za 150.000,00 DIN (ca 26.748,00 kn/€3.971,41). Zamjetno je da se u oba djela Kristl koristi žicom na vrlo netradicionalan način, a usporedba cijena otkupa ovih djela s onima otkupljenima iste godine nipošto nije zanemariva. Uspoređujući ove cijene s otkupima domaćih umjetnika (strani umjetnici postižu znatno više cijene, skulpture jednako tako generalno imaju više cijene od slikarskih djela, a djela rađena u grafičkim tehnikama bitno niže cijene), autorica ističe da je iste 1962. godine GSU otkupila djelo *Zatvorena forma* Ede Murtića iz 1962. (ulje/platno) za 300.000 DIN (ca 53.529,00 kn/€7.942,83), *Skulpturu VIII* Dušana Džamonje iz 1961. godine (drvo, metal) za 500.000 DIN

³⁰³ Matko Meštrović, Intervju s Matkom Meštrovićem, intervjuirala Dora Derado, 24. rujna 2019., #00:25:33-8#.

³⁰⁴ Ive Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, 68.

(89.216,00 kn/€13.238,04) te sliku *Primaljeće* Ede Kovačevića (ulje/platno, 1960.) za 180.000 DIN (ca 32.106,00 kn/€4.765,70).³⁰⁵

Djela nekolicine drugih umjetnika kojima se ovaj rad intenzivnije bavi otkupljuju se tijekom 1950-ih i 1960-ih godina. Najbolji primjer ovoga su brojne Vaništine slike i crteži te Kožarićeve skulpture u kolekcijama Muzeja suvremene umjetnosti u Zagreb, Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci te u Muzeju likovnih umjetnosti u Osijeku, između ostalih. No, u pitanju su djela rađena isključivo u tradicionalnim umjetničkim tehnikama i stoga neće biti predmet ove rasprave. Ovo ukazuje na nedostatak interesa za otkup umjetničkih djela rađenih u netradicionalnim likovnim tehnikama.

Za usporedbu, prva apropijacijska djela koja se otkupljuju u Hrvatskoj u drugoj polovini 20. stoljeća su kolaži, makar ima i nekolicina drugih djela rađenih u netradicionalnim tehnikama, a koja se ne bi mogla obilježiti kao apropijacijska.³⁰⁶ Prvi takav otkup, prema autoričinom arhivskom istraživanju, zbio se 1960. godine. U pitanju je bilo djelo *Kolaž br. 14*. Piera Rambaudija iz 1959. godine. Djelo je otkupljeno za 50.000,00 DIN (ca 9.073,00 kn/€1.350,14) za Galeriju suvremene umjetnosti. Iste godine je otkupljen njegov *Kolaž br. 1* iz 1955. godine za isti iznos. Nakon toga je otkupljen *Kolaž br. 10* Huga Mondecara, premda godina nije precizirana u inventarnoj knjizi Muzeja suvremene umjetnosti.³⁰⁷ Nadalje, 1961. je otkupljen kolaž *Oplakivanje* Duška Šojleva za 3.000 DIN (današnjih 610,36 kn/€81,01), dok se druga slikarska djela mahom rađena u tehnici ulja na platnu prodaju za cijene iznad 100.000 DIN, a neke za jednake, ako ne i više cijene od kiparskih djela.³⁰⁸ Potom se 1962. godine

³⁰⁵ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

³⁰⁶ Primjerice, djelo *Oko na limu* Vere Fischer rađeno u tehnici lima i stakla prodano je 1961. godine za 60.000,00 DIN (današnjih ca 10.819,00 kn/€1435,93) dok se djela rađena u tehnici ulja na platnu iste godine mahom prodaju za cijene između 100.000,00 DIN i 200.000,00 DIN (tj. u rasponu od današnjih ca 18.031,00 kn/€2393,12 do 36.062,00 kn/€4786,25). Kako bi se istaknula relativnost cijene Fischerina rada, vrijedi napomenuti da se djela rađena u tehnikama laviranog tuša i ugljena tada prodaju za znatno niže cijene (od 12.000,00 DIN do 20.000,00 DIN za tuševe te 40.000,00 DIN za djelo rađeno u kombinaciji ugljena i tempere). Vidi u: HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Podatci o otkupu i prodaji preko ULUH-a 1959. 1962., Popis otkupljenih radova u 1961.

³⁰⁷ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

³⁰⁸ Za usporedbu s cijenama kiparskih djela, 1961. godine otkupljena je brončana skulptura *Kralj Edip* Alfreda Pilca za 150.000,00 DIN (ca 27.040,00 kn/€3588,82), kamena skulptura *Branje kukuruza* Pavla Perića za 200.000,00 DIN (ca 36.065,00 kn), brončana *Glava* Ivana Sabolića za 180.000,00 DIN (ca 32.458,00 kn/€4307,92). Vidi u: HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Podatci o otkupu i prodaji preko ULUH-a 1959. 1962., Popis otkupljenih radova u 1961. Kao što je istaknuto u fusnoti 306, neka djela rađena u tehnici ulja na platnu dostižu upravo ove cijene dok se neka kiparska djela rađena u nekonvencionalnim tehnikama kao što je žica prodaju za znatno niže cijene. Primjerice, 1959. godine, *Skica za skulpturu* Stevana Luketića rađena u tehnici žice prodana je za samo 50.000,00 DIN (ca 9.135,00 kn/€1212,42) dok su skulpture rađene u tehnici sadre, bronce, terakote i drva prodane iste godine prodaju za cijene u rasponu od 100.000,00 DIN do 370.000,00 DIN (najskuplja je bila skulptura *Figura Marina Držića* Koste Angelija Radovnića rađena u tehnici bronce koja je prodana za 370.000,00 DIN tj. za ca 67.600,00 kn/€8972,06). Vidi u: HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Podatci o otkupu i prodaji preko ULUH-a 1959. 1962., Popis otkupljenih radova u

otkupljuje kolaž Huga Mendecara za 20.000,00 DIN (ca 3.537,00 kn/€529,32 danas), dok se *Malampija* Eugena Fellerera prodaje za 50.000 DIN (ca 8.840 kn), a Kožarićeva brončana *Glava* za 200.000 DIN (ca 3.536 kn/€1.323,31).³⁰⁹ Godine 1966. Galerija suvremene umjetnosti otkupljuje djelo *Iz porodičnog albuma no. II* (1964.) Tomislava Hruškovca koje je rađeno u tehnici ulja/kolaža na drvu.³¹⁰ Od 1967., radovi u kombiniranim tehnikama počinju sve više ulaziti u fundus GSU-a, što uključuje djela Eugena Fellerera, Mladena Galića, Nives Kavurić Kurtović, Ivana Picelja, Miroslava Šuteja,³¹¹ Kolomana Novaka, Šime Perića i Aleksandra Srneca.³¹² Iako se ova djela ne uzima kao primjer apropijacije, svjedoče prihvaćanju sve šireg spektra umjetničkih tehnika unutar službenih umjetničkih institucija.

Po pitanju apropijacijskih djela umjetnika/ca koje se ističe unutar ovog rada, ističe se da Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH tek 1969. godine otkupljuje kolaž *Mnogo ljudi* (75 x 65 cm) Vere Fischer, i to za samo 1.000 DIN (ca 3.496 kn/€523,10). Za usporedbu, dvostruko manja uljana slika Jerolima Miše (*Pejzaž* iz 1957. godine, formata 39 x 35 cm), iste godine otkupljena je za 6.000 DIN (ca 20.975 kn/€3.139,52), a na isti datum kad je Fischerino djelo otkupljeno (dakle 21. svibnja 1969.), slika *Figura I* Josipa Škerlja rađena u tehnici ulja na drvu (duplo manjeg formata od 35 x 24 cm) prodana je za isti iznos od 1.000 DIN.³¹³

Nakon zabilježenog otkupa rada Vere Fisher, apropijacijska djela drugih umjetnika istaknutih u ovom radu postepeno počinju ulaziti u kolekcije muzeja i galerija moderne i suvremene umjetnosti u Hrvatskoj početkom 1970-ih godina. Primjerice, ranije spomenuti kolaž *Mnogo ljudi* Vere Fischer koji je otkupljen 1969. godine ulazi u kolekciju Muzeja

1961. Prodaja likovnih djela preko ULUH-a u 1959 godini, str. 1. Za još jednu usporedbu, druge skulpture Stevana Luketića rađene u tradicionalnim tehnikama prodaju se za znatno veće cijene. Primjerice, brončana *Bista Ive Marinkovića* prodaje se iste 1959. godine za četverostruko veću cijenu od *Skice za skulpturu* tj. za 200.000,00 DIN (ca 36.067,00 kn/€4786,91), a *Drvodjelac* oblikovan u drvu za 220.000,00 DIN (ca 40.210,00 kn/€5336,78), Vidi u: HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Podatci o otkupu i prodaji preko ULUH-a 1959. 1962., Prodaja likovnih djela preko ULUH-a u 1959 godini, str. 2. Inače, Luketić 1950-ih godina izrađuje spomenike s ready-made elementima, a 1980-ih godina se koristi reciklažnim postupcima za izradu skulptura te se iz ovih razloga ovdje navodi kao primjer umjetnika čija su djela u tradicionalnim tehnikama otkupljivana za znatno više cijene od onih rađenih od netradicionalnih materijala. Vidi u: Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, 2013, 79–80, 157, 685.

³⁰⁹ HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije - Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. – 1954. – 1970.), 1962.

³¹⁰ Bek i Gojković, *Akvizicije* 4, 4.

³¹¹ Bašičević, *Akvizicije* 5.

³¹² Bašičević, *Akvizicije* 6.

³¹³ HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije - Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. – 1954. – 1970.), 1969, Otkupi u 1969 godini.

likovnih umjetnosti u Osijeku 1971. godine kao poklon Republičkog savjeta za kulturu SRH.³¹⁴ Nešto bolje prihvaćanje aproprijacijskih djela zbiva se sredinom 1970-ih godina.³¹⁵ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu 1974. godine otkupljuje konceptualno aproprijacijsko djelo *Perimetarski test vidnog polja umjetnika što ga je iscrtao plavom i crvenom olovkom dežurni bolničar u srpnju 1970. (rad br. 5)* iz 1970. godine. Otkupi djela aproprijacijske naravi za ovu galerijsku ustanovu intenziviraju se narednih godina, što će se ilustrirati u kasnijim studijama slučajeva.

Neka od ključnih aproprijacijskih djela ulaze u fundus GSU-a 1980-ih godina, što uključuje *Gorgonu* br. 1 i br. 6 (svih 11 brojeva *Gorgone* otkupljeno je za samo 30.000 DIN/ca 980 kn/€145,07 vjerojatno 1986. godine)³¹⁶ aproprijacijska djela Vladimira Dodiga Trokuta (*Zimnica za intelektualce (Kina u nama)*, *Arkana I-III* iz 1979.), Ivana Ladislava Galete (*Dvosmjerni bicikl* iz 1978. – 1979.), Ivana Kožarića (*Spontana skulptura* iz 1978.), Mladena Stilinovića (*Crveni kruh* iz 1976.), Brace Dimitrijevića (*Triptychos Post Historicus (sa Šumanovićem)* iz 1982. godine) i priličan broj drugih.³¹⁷ No, nije zanemarivo da se intenzitet otkupa ovakvih djela znatno povećava (barem za Muzej suvremene umjetnosti) od 1991. godine.

Daljnja poglavlja će pojasniti, navodeći pritom konkretne cijene otkupa djela i usporedbe s djelima rađenima u tradicionalnim likovnim tehnikama, da su pojedine institucije (pretežito Galerija suvremene umjetnosti) otkupljivale djela aproprijacijskih umjetnika. Ipak, ti otkupi nisu bili dovoljni da bi umjetnici od njih mogli živjeti. Kako Darko Šimičić slikovito objašnjava: „bez obzira na to što nitko nije kupovao Mladena Stilinovića, Vladu Marteka, ili Mangelosa (...) ako stavimo crno na bijelo, država je otkupljivala Edu Murtića i Željka Jermana,“ makar im se tržišna vrijednost bitno razlikovala.³¹⁸ Podaci o otkupima navodit će se

³¹⁴ Digitalna baza podataka Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku.

³¹⁵ Temeljeći se na dostupnoj dokumentaciji dosad istaknutih triju hrvatskih muzeja Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci te Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku primjetan je izuzetno slabi broj otkupa aproprijacijskih djela uopće (Osijek) ili pak tijekom 1970-ih i 1980-ih godina s porastom interesa 1990-ih i 2000-ih godina (Rijeka). Vidi u: Digitalna baza podataka Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku; „Zbirka MMSU“. U slučaju Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, jednu prepreku predstavlja nepostojanje kataloga izložbi pa i popisa izlaganih i otkupljenih djela za izložbe „Akvizicije“ za razdoblje od 1971. do 1976. godine (Akvizicije 7 14), potom iz 1978. godine („Akvizicije ‘78“ i „Akvizicije 16“) te iz 1980. („Akvizicije 18“) i 1985. godine („Akvizicije“). Vidi u: Muzej suvremene umjetnosti, „Akvizicije MSU 1959. – 1996., Akvizicije 19, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, Katarinin trg 2. 7. 7. – 6. 9. 1981.“ Ipak, ovaj aspekt istraživanja naslanja se velikim dijelom na podatke iz Inventarne knjige Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu.

³¹⁶ Inventarna knjiga Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu ne navodi datum otkupa časopisa *Gorgona*. Za okvirni datum se može uzeti 17. 6. 1986. godine, što je datum otkupa djela otkupljenog netom prije. Vidi u: Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

³¹⁷ Muzej suvremene umjetnosti, „Akvizicije MSU 1959. – 1996., Akvizicije 19, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, Katarinin trg 2. 7. 7. – 6. 9. 1981.“

³¹⁸ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019. #00:45:53-9#

s ciljem demonstriranja učestale razlike cijena među djelima apropijacijske naravi i onih rađenih u tradicionalnim likovnim tehnikama. Rastuće cijene djela apropijacijske naravi te učestalost njihovih otkupa može ukazati na rastuću recepciju institucija umjetnosti prema novim umjetničkim tehnikama. Također, financijski iznosi svjedočit će, makar u određenoj mjeri, količini institucionalnoga te ekonomskog kapitala kojim je umjetnik/ica raspolagao/la u datom periodu. U slučaju umjetnika koji se dominantno koriste apropijacijskim strategijama, iznosi otkupa njihovih apropijacijskih djela te svjedočanstva o nezadovoljstvu onodobnim financijskim, pravnim i društvenim statusom umjetnika ukazuju na njihov učestali marginalni, alternativni ili pak otpadnički status u društvu. Odnosno, cijene otkupa ne trebaju se shvatiti kao izraz kvalitete umjetničke produkcije niti isključivo odraz interesa institucija koje su ih otkupljivale ili pak nisu otkupljivale. Navodit će ih se u daljnjem radu kao jedan od brojnih faktora koji su utjecali na umjetnikove/čine životne prilike te kao kuriozitet kada su u pitanju poredbes s iznosima otkupa djela rađenih u tradicionalnim umjetničkim tehnikama.

Bitno je pritom istaknuti da je sustav otkupa djela likovne umjetnosti ustaljena praksa još od prve polovine 1950-ih godina. Naime, već su 1951. objavljena Uputstva o kupovini radova likovne i primijenjene umjetnosti od strane Savjeta za nauku i kulturu Vlade FNRJ koja su odredila da otkupe vrši primarno Savjet za nauku i kulturu Vlade FNRJ za potrebe saveznih uprava, ustanova i poduzeća pod privrednom upravom saveznih organa. Otkupe su također mogla vršiti „ministarstva narodnih republika nadležna za pitanje nauke i kulture za potrebe svih ostalih državnih nadležstava, ustanova i poduzeća; (...) muzeji, galerije i škole likovne i primijenjene umjetnosti za popunjavanje svojih zbirki; i (...) društvene organizacije za potrebe svojih ustanova i poduzeća“.³¹⁹ Ova Uputstva su krajem iste godine izmijenjena na način da su radove po novim pravilima mogla otkupljivati državna upravna tijela i ustanove „na svim izložbama na kojima se izlažu ti radovi na temelju izbora jury-a udruženja likovnih umjetnika. Na ostalim izložbama, od autora i od drugih osoba i ustanova mogu ih kupovati samo na temelju prijedloga posebnih komisija koje će se u tu svrhu osnovati u svim narodnim republikama.“³²⁰ Iznimku su činila državna privredna poduzeća, njihova udruženja, društvene organizacije i njihova poduzeća i ustanove jer su mogli „slobodno kupovati radove likovne i primijenjene umjetnosti bez prijedloga komisija iz prethodne točke“.³²¹

³¹⁹ „Uputstvo o kupovanju radova likovne i primijenjene umjetnosti“, 1951.; Počanić, „Narudžbe i otkupi umjetničkih djela za interijere javnih institucija u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih“, 183, 197.

³²⁰ „Uputstvo o kupovanju radova likovne i primijenjene umjetnosti“, 1951., 485; Počanić, „Narudžbe i otkupi umjetničkih djela za interijere javnih institucija u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih“, 183, 197.

³²¹ „Uputstvo o kupovanju radova likovne i primijenjene umjetnosti“, 1951., 485.

Godine 1970., Republički fond za unapređivanje kulturnih djelatnosti propisuje *Kriterije i modalitete otkupa umjetnina sredstvima Republičkog fonda za unapređivanje kulturnih djelatnosti* za tu godinu, i to putem komisije za otkup sa samostalnih, skupnih i revijalnih izložbi, odnosno dostavljanjem prijedloga za otkup umjetnina uprava galerijskih ustanova u pokrajinskim centrima koje komisija ne obilazi. Međutim, relativno konzervativan stav vidljiv je u tome što se ističe da će se sredstva koristiti za otkupe slika, skulptura, grafika i predmeta primijenjene umjetnosti, čime se isključuju djela rađena u nekonvencionalnim tehnikama.³²²

Ovakav sistem rada primjenjuje se na sve oficijelne galerijske i muzejske prostore. Tako i Galerija suvremene umjetnosti u Zagrebu navodi postojanje komisija za otkup koje obilaze izložbe i ateljee umjetnika i zahvaljujući kojima se stvara tadašnji fundus galerije.³²³ Ova praksa otkupa djela s izložbi i iz ateljea nastavila se i tijekom kasnijih desetljeća čemu svjedoče ciklus izložbi „Akvizicije“ (GSU, Zagreb) koje se održavaju od 1962. godine te „Otkupi umjetnina“ (Umjetnički paviljon, Zagreb, 1973. – 1980.), kao i podaci iz inventarnih knjiga pojedinih muzeja i galerija. Galerija suvremene umjetnosti, primjerice, sredinom 1970-ih pribavlja djela za svoj fundus posredstvom Komisije za otkup USIZ-a grada Zagreba (koja kupuje djela s izložbi), Komisije za otkup Republičkog fonda (koja kupuje djela s izložbi i ona od spomeničkog značaja), ali i vlastitim sredstvima i putem donacija.³²⁴ Prilikom izlaganja u GSU-u, umjetnici su se potpisivanjem ugovora često obvezivali na darivanje određenog broja djela kako bi se određen broj mogao otkupiti. Damir Sokić svjedočio je tome da je ovo bio samo jedan način na koji se Galerija suvremene umjetnosti snalazila u zadanim okolnostima u kojima nije dobivala adekvatnu podršku od Udružene samoupravne interesne zajednice (USIZ-a) za kulturu.³²⁵

Međutim, potrebno je još jednom napomenuti i sumirati da čak i one galerije i muzeji koji imaju progresivne stavove ne otkupljuju apropijacijska djela do relativno kasno. Ako i otkupljuju, to čine rijetko naspram otkupa djela rađenih u tradicionalnim likovnim tehnikama.³²⁶ Politika otkupa umjetničkih djela zaslužuje zasebno proučavanje (i recentno

³²² Državni arhiv u Zagrebu, Fond 1979.2. Hrvatsko društvo likovnih umjetnika (dalje HR-HDA-1979.2-HDLU), kut. 40 Otkup umjetničkih radova

³²³ Muzejski dokumentacijski centar Zagreb, Arhiv Muzeja i galerija u Hrvatskoj, Zagreb Galerije grada Zagreba (dalje HR-MDC-Z/GGZG), Gradska galerija suvremene umjetnosti.

³²⁴ HR-MDC-Z/GGZG, Gradska galerija suvremene umjetnosti, Projekt mreže muzejsko-galerijskih ustanova u SR Hrvatskoj Anketni list (Galerija suvremene umjetnosti), 20. 7. 1974.

³²⁵ Hudelist, „Damir Sokić: život na rubu mogućeg“, 43.

³²⁶ Slabi otkupi apropijacijskih djela ne mogu se sagledati izvan konteksta otkupa umjetnina općenito. Vrijedi napomenuti da primjerice, Galerija suvremene umjetnosti izražava nezadovoljstvo zbog količine dobivenih

dobiva sve veću pozornost među strukom), a u kontekstu ovog rada se ističe kao samo jedan od mnoštva ekonomskih faktora koji je utjecao na širenje interesa i razvoja aproprijacijskih strategija.

5.2.2. *Institucionalni okvir*

Na umjetnikovu/činu reputaciju i umjetničke veze (društveni kapital i institucionalizirani oblik kulturnog kapitala) uvelike su mogli utjecati faktori *stečenog ili pak nestečenog formalnog obrazovanja te članstva u umjetničkim udruženjima*. Ova dva faktora donekle su i povezana jer je naziv akademskog umjetnika pretežno bio uvjet za članstvo u nekim udruženjima (primjerice Hrvatskom društvu likovnih umjetnika). Za neke, pak, stjecanje takvog naziva nije bilo potrebno (primjerice u slučaju Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika) već je bilo dovoljno aktivno se baviti likovnom umjetnošću i priložiti dokaze za to. Udruženja ove vrste osiguravala su određena prava (pravo na socijalno osiguranje koje obuhvaća mirovinsko i zdravstveno osiguranje, mogućnost dobivanja ateljea, materijala za rad i prostora za izlaganje) i pomagala u razvoju umjetničke reputacije. Postavlja se onda pitanje: u kolikoj su se mjeri umjetnici okretali strategijama aproprijacije zbog nedostatka takvih beneficija i/ili nedostatka formalnog obrazovanja?

Po pitanju ovih faktora, zanimljivo je da se biografije trojice umjetnika unutar ovog rada – Brace Dimitrijevića, Vlade Marteka i Mladena Stilinovića – negativno odnose prema njima. Vlado Martek i Mladen Stilinović, primjerice, nemaju formalno umjetničko obrazovanje (premda Vlado Martek ima formalno visokoškolsko obrazovanje). Martek je 1976. diplomirao na odsjecima za filozofiju te jugoslavenskih jezika i književnosti pri zagrebačkom Filozofskom fakultetu,³²⁷ a Stilinović je odustao od školovanja u drugom razredu srednje škole i od tada je samouk.³²⁸ U kontrastu, Braco Dimitrijević fakultetski je jedan od najobrazovanijih umjetnika

sredstava za otkup umjetnina od Republičke samoupravne interesne zajednice (RSIZ-a) i USIZ-a, dok cijene umjetničkih djela rastu, i toga što tek krajem godine dobiva sredstva. Ovakvi komentari posebno se često bilježe u izvještajima Galerije s početka 1980-ih godina, za vrijeme velike inflacije. Dolazi čak do toga da RSIZ kulture prestaje financirati otkup umjetnina Galerija grada Zagreba 1982. godine. Posljedično, velik broj djela od tada stiže u fundus Galerije u obliku darova od samih umjetnika. Primjerice, 1962. godine GSU otkupljuje 116 djela, tj. 117 uz otkupnu nagradu, a na poklon dobiva 79 djela! Naspram toga, 1963. godine otkupljuje samo 18 djela, odnosno 20 uz 2 otkupne nagrade, a na poklon dobiva 22 djela. Ovo ukazuje na to da i darivanje biva sve rjeđe jer je praska bila da umjetnik jedan rad pokloni uz jedan otkupljeni rad. Dakle, manje otkupa znači manje donacija, ali i više cijene radova kako bi umjetnici kompenzirali za manji broj otkupa. Vidi u: HR-MDC-Z/GGZG, Gradska galerija suvremene umjetnosti, Izvještaj o izvršenju plana rada za 1981. godinu, 23. 2. 1982.; HR-MDC-Z/GGZG, Gradska galerija suvremene umjetnosti, Izvještaj o izvršenju plana rada za 1982. godinu, 7. 2. 1983.; HR-MDC-Z/GGZG, Gradska galerija suvremene umjetnosti, Izvještaj o izvršenju plana rada za 1983. godinu, 21. 11. 1983.

³²⁷ Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 80.

³²⁸ Mladen Stilinović, „Biography | Mladen Stilinović“, Mladen Stilinović, pristupljeno 17. svibnja 2019., <https://mladenstilinoVIC.com/bio/>.

koje se obrađuje unutar ovog rada. Studira na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti od 1968. – 1971., a 1973. godine završava poslijediplomski studij kiparstva na St Martin's School of Art u Londonu.³²⁹ Međutim, on ne bi bio upisan ni na ALU da netko nije intervenirao u njegovo ime, a prethodno je jednom čak i odbijen.³³⁰ Ovaj trend će se, izgleda, nastaviti u njegovoj biografiji jer, usprkos visokom umjetničkom angažmanu i adekvatnom obrazovanju, 1975. godine mu se odbija članstvo u ULUPUH-u i HDLU-u. U prvom jer mu „radovi imaju tendenciju izrazitog likovnog stvaralaštva te na spadaju u područje primijenjenih umjetnosti“, a u drugom jer mu rezultati, izgleda, nisu bili dovoljno zreli, odnosno uz napomenu da „bi iduće godine [mogao doći] možda sa zrelijim rezultatima“.³³¹ Martek je, s druge strane, član Sekcije proširenih medija HDLU-a barem od 1982. godine (od kada potječe katalog izložbe u kojem se navodi ovaj podatak)³³² i sudjeluje u stvaranju programa rada Galerije PM od 1981. – 1984. godine.³³³ Stilinović je voditelj programa Galerije proširenih medija od 1983. do 1991. godine³³⁴ i u takvoj ulozi prisustvuje sastancima Savjeta za umjetničku djelatnost HDLU-a.³³⁵

Ovakve diskrepancije svjedoče tome da ne postoji nužni kauzalni odnos između formalnog umjetničkog obrazovanja i članstva u umjetničkim udruženjima, barem od osnivanja Sekcije proširenih medija HDLU-a 1981. godine. Ona je, naime, otvorila vrata za brojne umjetnike koji nisu djelovali u tradicionalnim umjetničkim medijima i onima koji nisu imali formalnog obrazovanja.³³⁶ Za usporedbu, statut HDLU-a dugo vremena nije pravio razliku između mladih umjetnika i članova kandidata, kojim se postajalo završetkom formalnog umjetničkog obrazovanja. Ovo ukazuje na „prirodni“ slijed događaja: tradicija se nastavlja završetkom umjetničke akademije (što prihvaćanje umjetnika koji ne nastavljaju takvu tradiciju u Sekciju proširenih medija čini još radikalnijom). Svojevrsni ritual tranzicije znale su biti

³²⁹ „Braco Dimitrijević | Biography“, 14. svibnja 2020.

³³⁰ Pintarić i ostali, *Braco Dimitrijević: retrospektiva*, 348; Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 597–98.

³³¹ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 42–44.

Vrijedi napomenuti da je Braco Dimitrijević, sudeći prema popisu članova HDLU-a na službenoj mrežnoj stranici udruženja, ipak u nekom trenutku postao članom (naveden je kao „Dimitrijević, Slobodan“), ali točna godina ostaje nepoznata.

³³² Martek, *Vlado Martek: (pred) poetski ambijent*.

³³³ Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 80.

³³⁴ Nikitović, Šimičić, i Stilinović, *Mladen Stilinović*, 54.

³³⁵ Stilinović prisustvuje ovim sastancima sigurno 1987. godine. Za ostatak njegovog mandatnog razdoblja se ne nalazi potvrda među arhivskom građom. Vidi u: HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 45, Savjet za umjetničku djelatnost, Ocjenjivački žiri (jury), Sastanci 1955. – 1981., 1987.; HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 45, Savjet za umjetničku djelatnost, Ocjenjivački žiri (jury), Sastanci 1955. – 1981., Odluke sa sjednice Savjeta za likovnu djelatnost održane 05.09.1987.

³³⁶ I danas je moguće postati članom umjetničkog udruženja ako se nema potreba obrazovanje. Statut HDLU-a, primjerice, to omogućuje iznimno onima koji mogu dokazati aktivnu likovnu djelatnost za razdoblje od najmanje pet kontinuiranih godina i čije stvaralaštvo predstavlja doprinos hrvatskoj kulturi i umjetnosti. Vidi u: Statut Hrvatskog društva likovnih umjetnika, 4.

izložbe mladih umjetnika koje se održavaju već od 1959. godine, a postaju izdvojene osnivanjem Salona mladih 1968. godine. Taj Salon je, međutim, još bio daleko od reformističkih nakana umjetnika-šezdesetosaša.³³⁷ Kako objašnjava Ivana Mance:

Već u toj prevratnoj 1968. godini, tijekom koje su se svugdje u svijetu, pa i u Jugoslaviji, upravo studentska populacija i mladi nametnuli kao politički subjekt koji se usuđuje suprotstaviti establišmentu, inicijativa partijske organizacije, provedena preko središnjeg umjetničkog udruženja i financijski obilato potpomognuta od državnih fondova i poduzeća, teško se mogla sagledati kao mladenačko osvajanje prostora slobode. Naprotiv, nije se moglo oteti dojmu da je posrijedi logična reakcija etatističkog sistema koji pod egidom samoupravljanja nudi jednu paradnu formu koja pacificira potencijalni bunt. Taj će dojam u sljedećim godinama postajati sve izraženiji, ponajprije stoga jer će se događanje »kulture mladih« u Jugoslaviji početi manifestirati na drugim adresama – između ostalog, na adresama omladinskih kulturnih centara, koji su upravo u razdoblju između '67. i '72. zasnovani u svim bivšim republikama, i u okviru koji su često funkcionirale i galerije u kojima će se koncentrirati poetički i idejno progresivna umjetnost.³³⁸

Ovakvi osvrti ostavljaju dojam da su i oni mlađi pripadnici HDLU-a bili primorani raditi unutar zadanih okvira, dok su alternativni izložbeni prostori širili ili čak ukidali ove okvire.

Nadalje, činjenica je da sva trojica umjetnika (Dimitrijević, Martek i Stilinović) koji se najviše koriste aproprijacijom ne pripadaju glavnom umjetničkom udruženju u Hrvatskoj, barem u tom razdoblju svog djelovanja. Ovo ukazuje na korelaciju između aproprijacije i neuključenosti unutar umjetničkog establišmenta. Ako je suditi prema naravi njihove umjetničke produkcije, koja je izrazito konceptualna ili barem netradicionalna, može se zaključiti da su umjetnikovi afiniteti i namjere dalje uzrokovale kaskadu posljedica i promjene u njihovom ekonomskom i društvenom kapitalu. Pritom se misli na njihove financijske prilike (na koje je nepripadnost umjetničkom udruženju mogla utjecati) te na ostvarene veze s drugim umjetnicima i grupacijama unutar kojih će cirkulirati radikalnije umjetničke ideje.

³³⁷ Mance, „Od »staleškog« udruženja do društvene organizacije. HDLU 1968. – 1991.“, 153.

³³⁸ Mance, 155.

5.2.3. Društveni okvir

Među društvenim faktorima koji se istaknuo za vrijeme dosadašnjeg istraživanja nalazi se *porast masovnog potrošačkog društva u Jugoslaviji*. To je djelomice i zbog vremenske korelacije s povećanim korištenjem strategija aproprijacije, odnosno od 60-ih godina prošlog stoljeća. Također, jačanje masovnog potrošačkog društva u Jugoslaviji koincidira s čvršćim odnosima s SAD-om (i svojevrsnom „amerikanizacijom“ Jugoslavije) te nekim drugim zemljama zapadne Europe kao što su Francuska i Italija.

U kontekstu umjetnosti, ove promjene bilježe se u odnosu umjetnika prema konzum-društvu i kapitalizmu. Određeni umjetnici zauzimaju prilično negativne, kritičke stavove prema kapitalističkom društvenom uređenju i novcu te to izražavaju u svojim aproprijacijskim djelima. Martek i Stilinović prvenstveno zauzimaju kritički stav prema materijalizmu i fiksiranosti suvremenog društva na novac, pritom ponekad iznoseći političku poruku (npr. Martekovo *Drapanje novca*, 1976. i *Prodavanje novčanica za pola vrijednosti koju nose*, 1980., Stilinovićevo djelo *88 ruža za druga Tita*, 1991. – 1994.). Sanja Iveković se osvrće na pitanje prikaza i gotovog izrabljivanja žena u reklamnoj industriji kroz manipulaciju reklamama u brojim djelima: *Dvostruki život*, (1975. – 1976.), *Tragedija jedne Venere* (1975. – 1976.), *Struktura* (1975. – 1976.), *Osam suza* (1976.), *Paper women* (1976. – 1977.), *Moj ožiljak – moj potpis (djevojke)* i *Moj ožiljak – moj potpis (oglas)* iz 1976., i tako dalje. Ističu se i brojni kolaži u ovom razdoblju koji inkorporiraju proizvode ili simbole popularne i masovne kulture, poput *Pasjeg života* Vere Fischer iz 1968. u kojem autorica lijepi izrezane fotografije simbola zapadnjačkog hedonizma poput šampanjca, modnih fotografija, luksuznog namještaja itd. i jukstaponira tj. prekriva ih snimkom paničnih konja u galopu.³³⁹ Zanimljive postupke ima i Tomislav Gotovac koji u svojim kolažima iz 1964./65. godine te iz 1970-ih koristi izreske reklama (npr. za pivu, cigarete, motorno ulje, trgovine, itd.) i cjelovite ambalaže proizvoda (npr. Tutti frutti čokolada, omota žvakaćih guma, itd.). Vladimir Dodig Trokut u sklopu Antimuzeja ima i cijele kolekcije posvećene „Svakodnevi“ i „Dizajnu“. Nasuprot tome, kako je ranije istaknuto, bilježi se okretanje nekih umjetnika otpadnim materijalima, što se najbolje vidi u djelima Vere Fischer, Vladimira Dodiga Trokuta i u određenoj mjeri Tomislava Gotovca, a povremeno i Ivana Kožarića.

S druge strane, velik broj umjetnika istaknutih u ovom radu nema izražene stavove prema potrošačkom društvu ili ih barem ne izražavaju u svojoj umjetničkoj produkciji jer se bave drugim pitanjima. No, oni su svakako bili dio takve kulture koju povjesničarka Radina

³³⁹ „Burni život zaboravljene umjetnice“, *Jutarnji list*, 16. srpnja 2014., 30–31.

Vučetić, osvrćući se na povjesničara Patricka H. Pattersona, naziva hibridnim oblikom potrošačke kulture, i dio zemlje koja je bila „kriptokapitalistička“ ili pak „kvazikapitalistička“.³⁴⁰

Svakako, utjecaji popularne kulture i konzumerizma te novonastalog konzum-društva, kako ga naziva Željko Kipke,³⁴¹ bitni su faktori u umjetnikovim pristupima aproprijaciji. Kako ističe Dean Duda, referirajući se prvenstveno na 1980-e godine, ovo je doba kada se „stvaraju (...) materijalna i simbolička dobra namijenjena najširoj publici, tj. tekstovi, zvukovi, melodije, slike, radijski žanrovi, TV emisije i prakse koje u (kontroliranim) socijalističkim uvjetima ulaze u svakodnevni život“.³⁴²

Nije zanemariva ni činjenica da su upravo kraj 60-ih te 70-e godine prošlog stoljeća doba *jačanja omladinske kulture* i općeg stanja mladenačkog bunta koji je prisutan i u Jugoslaviji. Zanimljivo je stoga postaviti pitanje u kolikoj mjeri su se takvi buntovni, često antiinstitucionalni stavovi odrazili na umjetničku djelatnost i odluke aproprijacijskih umjetnika. U duhu omladinske kulture su formirani i neki umjetnički hubovi (primjerice Studentski centar u Zagrebu, SKC u Beogradu, a kasnije Podroom i zagrebačka Galerija PM) koji su također potencirali razvoj strategija aproprijacije. Ovaj društveni faktor zavređuje posebnu pozornost i stoga se zasebno i obrađuje unutar ovog rada.³⁴³

Imajući na umu ove i slične potencijalne prostore i kanale komunikacije koji su mogli pomoći u stvaranju kontakata, a time i utjecati na razvoj karijere umjetnika, postavlja se pitanje *važnosti umjetničkih kontakata unutar svijeta umjetnosti* za odluku korištenja strategija aproprijacije. Odnosno, važnost onog što bi Pierre Bourdieu nazvao društvenim kapitalom. Primjerice, je li jaka reputacija (koju karakterizira mnoštvo kontakata te opsežna izlagačka djelatnost, često u prestižnim institucijama) smanjivala mogućnost korištenja strategija aproprijacije? Ili je pak korištenje strategija aproprijacije „zatvaralo vrata“ prestižnih institucija koje nisu podržavale ili imale razumijevanja takve umjetničke prakse? Bitno je stoga sagledati ulogu koju je umjetnikova/čina reputacija u svijetu umjetnosti mogla igrati u odabiru korištenih strategija te impakta kojeg je mogla imati na prilike za izlaganje.

Zanimljiva saznanja i statistike po ovom pitanju donosi fizičar Albert-László Barabási koji intenzivno istražuje mreže (*networks*). S timom istraživača je statistički analizirao povijest

³⁴⁰ Patrick H. Patterson, *The New Class: Consumer Culture under Socialism and the Unmaking of the Yugoslav Dream, 1945-1991*, doktorska disertacija, The University of Michigan, 2001., 4, 29. citirano prema: Vučetić, „Potrošačko društvo po američkom modelu (jedan pogled na jugoslavensku svakodnevicu šezdesetih)“, 297.

³⁴¹ Kipke, „Likovna umjetnost: Postmetafizika prije postmetafizike“, 110–11.

³⁴² Duda, „Socijalistička popularna kultura kao (ambivalentna) modernost“, 301.

³⁴³ Vidi poglavlje 6.2 Mlađa generacija aproprijacijskih umjetnika u alternativnim izložbenim prostorima.

izlaganja pola milijuna umjetnika kako bi ustanovio poveznice između umreženosti umjetnika i prestiža izlagačkih prostora te korelacije s (ili utjecaja na) reputaciju umjetnika. Iako je ovo istraživanje izrazito opsežno, a podaci se primarno tiču inozemnih umjetnika i institucija, vrijedi sažeti njegove rezultate za potrebe ovog rada. Naime, Barabásijev tim je ustanovio da je početak umjetnikove/čine reputacije bio ključan i služio kao svojevrsna propusnica za daljnja izlaganja i komercijalne uspjehe. Kontrastno, umjetnici čije su prve izložbe održane u institucijama slabijeg prestiža ili izvan „centara“ (ne nužno geografskih, već centara po pitanju umreženosti), pokazivali su manji razvoj karijera. Odnosno, uspostavljena je kauzalna veza između umreženosti umjetnika putem institucija u kojima najranije izlaže, budućih institucija čija će mu/joj se vrata otvoriti slijedom izlaganja u prethodnima te općeg karijernog uspjeha.³⁴⁴

Sagledavajući cjelokupnu izlagačku djelatnost umjetnika, a ne samo njen početak, vrijedi pritom imati na umu da su oni svoju eksperimentalnu produkciju češće mogli predstavljati pretežito u alternativnim izložbenim prostorima.

Rezultati Barabásijevog istraživanja mogu se u određenoj mjeri prenijeti i na slučaj hrvatskih aproprijacionista. Odnosno, vrijedi usporediti umjetničku produkciju onih koji su započeli karijere izlažući u alternativnim izložbenim prostorima poput Podrooma naspram onih koji su na početku karijere imali priliku izlagati u oficijelnim, a tome prestižnim prostorima poput Galerije suvremene umjetnosti. Mada su svi umjetnici koje ovaj rad ističe danas poznati i upisani u hrvatsku povijest umjetnosti te su prije ili kasnije izlagali u oficijelnim izložbenim prostorima, moguće je uočiti odnos između broja aproprijacionističkih djela i prostora u kojima su inicijalno ili pak *samostalno* izlagali.

Posebno vrijedi razmotriti njihovu izlagačku djelatnost u drugim zemljama koja ukazuje na međunarodnu povezanost, a time često i veći društveni kapital umjetnika. Odnosno, bilježi se korelacija između umjetnikovog ranog izlaganja izvan zemlje, bilo na skupnim ili samostalnim izložbama, te korištenja aproprijacijskih strategija (što ne znači da su svi koji su imali doticaja s inozemnim umjetnicima prakticirali aproprijaciju). U tom smislu se izdvajaju razgovori koji su se odvijali u sklopu beogradskih Aprilskih susreta u koje je bila uključena većina umjetnika koje se ovdje razmatra.³⁴⁵ Zamjetno je da većina aproprijacionista, posebice onih mlađe generacije, svoje karijere započinje, kako u Hrvatskoj tako i izvan nje, u alternativnim izlagačkim prostorima te onima vezanima uz omladinsku kulturu, primjerice

³⁴⁴ Albert-László Barabási i ostali, „Quantifying Reputation and Success in Art“, *Science* 362, izd. 6416 (16. studenog 2018.): 825–29, <https://doi.org/10.1126/science.aau7224>.

³⁴⁵ Za dublji osvrt na odnose uspostavljene na Aprilskim susretima vidi poglavlje 5.3. Zaključak.

beogradska Galerija SKC, ljubljanski ŠKUC, a u Zagrebu mahom Galerija SC ili pak Galerija Nova³⁴⁶ te drugi njima bliski neformalni izlagački prostori poput Podrooma i Galerije PM.

Još jedan od Barabásijevih zaključaka jest da „u mnoštvu zemalja, umjetnici započinju i završavaju svoje karijere u institucijama slabijeg prestiža. Međutim, oni (...) koji su rođeni u zemljama s boljim pristupom umjetničkoj mreži imaju veće šanse za započeti i završiti svoju karijeru na vrhu“.³⁴⁷ Moguće je ovo razmišljanje prenijeti i na nacionalnu razinu – oni koji započinju svoje karijere u gradovima s „boljim pristupom umjetničkoj mreži“ imali su više uspjeha.

U hrvatskom kontekstu, primjećuje se da su gotovo svi umjetnici koji se intenzivnije bave aproprijacijom iz Zagreba i da tamo najveći dio života žive i djeluju (s izuzetkom Zlatana Dumanica u Splitu te Dodiga Trokuta koji kraće vrijeme također živi u Zagrebu). Autoričino tumačenje ovoga jest odnos centra i periferije. Zagreb je u drugoj polovini 20. stoljeća bio, pa i dan danas jest centar likovnih zbiljanja Hrvatske. Naspram njega, drugi gradovi u Hrvatskoj mogu se (nimalo pejorativno) nazvati „perifernim sredinama“, jezikom Ljube Karamana, koje svakako mogu razvijati i razvijaju vlastiti likovni jezik, ali pretežito kroz proces preuzimanja iz centara i gradeći na tome.³⁴⁸

Posljednji, a moguće i jedini konstantni faktor koji je utjecao na umjetničko korištenje strategija aproprijacije, je *umjetnička volja*³⁴⁹ – čisti umjetnički poriv za stvaranjem nečeg novog, a u ovom slučaju često subverzivnog. On odskače od ostalih faktora pošto je jedini interni. Kako se radi o nemjerljivom, subjektivnom faktoru koji k tome često čini potku individualnih umjetničkih opusa, njega će se iznova razmatrati, i to primarno u odnosu umjetnika prema umjetničkom djelu. Umjetnička volja smatrat će se osnovnim preduvjetom za stvaranje aproprijacijskih djela, a eksterni činioci takvu namjeru mogu samo potencirati.

³⁴⁶ Galerija Nova se u kontekstu ovog rada neće pretjerano razmatrati s obzirom da nije u tolikoj mjeri pomogla u širenju strategija aproprijacije u Hrvatskoj. No, njena uloga u pružanju podrške umjetnicima mlade generacije, posebice Grupi šesterice autora, u ovom smislu nije zanemariva. Naposljetku, i ona pripada duhu omladinske kulture, čemu svjedoči činjenica da ju je 1975. osnovao Centar za kulturnu djelatnost Socijalističkog saveza omladine Zagreba. Vidi u: Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 43, 472–73.

³⁴⁷ Barabási i ostali, „Quantifying Reputation and Success in Art“, 3. (prijevod autorice)

U izvorniku: „In many countries, artists start and end their career in low-prestige institutions those, (...) however, born in countries with better access to the art network have a higher chance of starting and ending their career at the top.“

³⁴⁸ Karaman, *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, 7–8.

³⁴⁹ Autorica ovdje ne koristi sintagmu „umjetnička volja“ u onom smislu u kojem je kovanicu prvi put upotrijebio Alois Riegl govoreći o *Kunstwollen* jedne nacije ili razdoblja. Rieglova se kovanica u hrvatskom jeziku češće prevodi kao „umjetničko htijenje“, zbog čega autorica namjerno koristi riječ „volja“ namjesto „htijenje“. „Volja“ se u ovom kontekstu referira na *individualnu* umjetničku volju, impulse i interese pojedinog umjetnika/ce.

5.3. Zaključak

Ovo poglavlje nastojalo je pojasniti trendove odnosno obrasce i eksterne činioce razvoja strategija apropijacije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti od druge polovine 20. stoljeća naovamo.

Na makro (nacionalnoj i internacionalnoj) razini, istaknuti su društveno-politički uvjeti života u socijalističkoj zemlji (posebno u odnosu na zapadne zemlje, međunarodne kontakte koje je bilo/nije bilo moguće uspostaviti, protok informacija te razvoj masovnog potrošačkog društva), ekonomski faktori (koji su usko vezani uz međunarodnu politiku i inflaciju dinara) te institucionalni faktori (poput stanja tržišta umjetnina).

Istaknuti su, nadalje, bitni obrasci i pokreti u umjetnosti, posebno od 1960-ih godina, a koji svjedoče postepeno rastućem broju umjetničkih kontakata, većem protoku informacija među umjetnicima i širenju umjetničkih praksi.

Strategije apropijacije analizirane su u odnosu na internacionalne fenomene. Argument je autorice da su se one razvile kao dio općeg, globalnog trenda ka proširenom shvaćanju umjetnosti i lišavanju koncepta jedinstvenog medija. Riječ „strategija“ pritom je uzeta kao moguća adekvatna zamjena za koncept medija koji je sam po sebi postao previše ograničavajuć i neadekvatan termin za opisivanje heterogenost umjetničkih pristupa koji su prevladali u postmoderno i suvremeno doba. Sintagma „strategije apropijacije“ dovedena je u vezu s drugim, njoj sličnim terminima kao što su *pastiš*, *art-at-large*, *intermedijalnost*, *post-medium condition* i *postumjetnost* kako bi se ovaj argument podržao.

Cilj je ovog poglavlja također bio demonstrirati da je razvoj apropijacijskih praksi u Hrvatskoj bio postepen, složen proces koji je uključivao (uz interes samih umjetnika) brojne druge čimbenike.

Ovi su čimbenici svrstani u tri okvira:

1. *Ekonomski okvir razvoja strategija apropijacije*: ekonomski status umjetnika, prava umjetnika u udruženjima i izvan njih na mirovinsko i zdravstveno osiguranje (koji zajedno čine socijalno osiguranje), izvore financiranja umjetnika, što obuhvaća zaradu od vlastite umjetnosti i alternativne izvore financiranja poput drugih poslova, obiteljske, socijalne pomoći i stipendija.³⁵⁰

³⁵⁰ S obzirom na ograničen pristup određenim informacijama koje zadiru u privatnost umjetnika (pogledati dvije fusnote ispod), izvori pomoću kojih će se dolaziti do informacija o ekonomskoj situaciji pojedinih umjetnika, ili umjetnika uopće, uključuju biografije umjetnika u ranije objavljenim monografijama i katalozima izložbi, usmeni razgovori s umjetnicima, ili ljudi upoznati s njihovim privatnim životima i eventualno statističke podatke koje bi Hrvatski zavod za mirovinsko osiguranje mogao ustupiti. Posebno su se dragocjeni po ovom

2. *Institucionalni okvir razvoja strategija apropijacije*: formalno obrazovanje umjetnika, faktori institucionalne podrške od udruženja (prvenstveno ULUH-a/HDLU-a i HZSU-a), mogućnosti za prezentaciju radova unutar oficijelnih ili pak alternativnih izlagačkih prostora te, referentno na ekonomski okvir, prava na socijalno osiguranje u odnosu na privilegije koje su umjetnici dobivali ili pak nisu dobivali uslijed članstava u spomenutim udrugama.
3. *Društveni okvir razvoja strategija apropijacije*: umreženost umjetnika (samostalno ili unutar umjetničkih grupacija), status umjetnika u društvu u odnosu na potrošnju i porast konzumerizma (posebice u odnosu na jačanje ili slabljenje veza s SAD-om), figuru umjetnika kao „prozumenta“ tj. ujedno proizvođača i konzumenta,³⁵¹ a u nekim trenucima i umjetnika kao antipoda potrošačkom društvu (*bricoleura*, kolekcionara otpada, reciklatora), kontekst omladinske kulture i antiinstitucionalnog ozračja koje je prati.

Svrha ovoga je pružanje jasnije povijesno-umjetničke interpretacije fenomena apropijacije na području Hrvatske i omogućavanje sustavnije kontekstualne analize umjetničkih djela pošto će spomenuti okviri biti primijenjeni na individualne studije slučaja u kasnijim poglavljima.

Uspostavljanje ovih okvira napravljeno je uslijed nedostatka temeljite kontekstualizacije apropijacije u hrvatskoj povijesti umjetnosti i u službi je povijesno-umjetničke interpretacije likovnih djela i umjetničkih opusa. Pošto je ovo prije svega povijesno-umjetnička studija, navedeni će se okviri razmatrati prvenstveno iz povijesno-umjetničkog stanovišta.

Ipak, ovi okviri mogli bi se proučavati iz perspektive drugih disciplina kao što su ekonomija, politologija, sociologija, pravo i povijesti. Ono što ovaj rad može ponuditi je interdisciplinarni pristup koji polazi od povijesno-umjetničke interpretacije i uključuje saznanja iz drugih disciplina kako bi se proširilo shvaćanje umjetničke građe i stvorila jasnija slika o okolnostima njenog nastanka. Iako je interdisciplinarnost u osnovi poželjna, njena ograničenja postoje u smislu dostupnih informacija kojima je pristup u velikoj mjeri zakonski limitiran.³⁵²

pitanju pokazali relevantni zakonski dokumenti kao što su Zakon o samostalnim umjetnicima (*Narodne novine* broj 48/1979), Zakon o izmjenama Zakona o samostalnim umjetnicima (*Narodne novine* broj 55/1984) i popratne knjige i članci iz područja zakonodavstva, gospodarstva i ekonomije kao što su: *Kulturna politika i razvitak kulture u Hrvatskoj* („Crvena knjiga“ i drugi dokumenti).; Janeš, „Mirovinsko i invalidsko te zdravstveno osiguranje samostalnih umjetnika“.

³⁵¹ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 71, 73.

³⁵² Proučavanje ekonomskog i institucionalnog okvira uvelike je otežano odredbama o zaštiti podataka. Primjerice, Pravilnik o zaštiti informacijskog sustava i tajnosti podataka Hrvatskog zavoda za mirovinsko

Ono što jest moguće učiniti u gabaritima ovog rada je obrazložiti ideju da se umjetnik/ca odlučuje za korištenje strategija aproprijacije ovisno o količini pozitivnih ili pak negativnih faktora sadržanih unutar ovih triju okvira. Načini artikulacije ovih strategija varirat će ovisno o individualnim ekonomskim uvjetima umjetnika (izvorima prihoda, socijalnom osiguranju), društvenim okolnostima u kojima umjetnik/ca djeluje (izloženosti potrošačkoj kulturi, umreženosti i djelovanju unutar umjetničkih grupacija) i određenom institucionalnom okviru u kojem se nalazi (negativnom u slučaju da umjetnika/ca nema formalnog obrazovanja i nije član umjetničkih udruženja).

Naravno, to ne znači da su navedeni okviri i faktori unutar njih jedini koji su uvjetovali razvoj strategija aproprijacije, ali jesu neki od istaknutijih i lakše mjerljivih. Jedan od mogućih, k tome ponekad i dominirajućih, ali i nepredvidivih faktora, jest čisti umjetnički poriv za stvaranjem i izvorna misao umjetnika.

Takav poriv izražava se u svjesnom i namjernom postupku korištenja strategija aproprijacije namjesto bilo koje druge umjetničke strategije. Kako je umjetnička namjera uvijek individualna, analiza upotrebe strategija aproprijacije također treba biti individualiziran. Još jedan razlog individualiziranom pristupu jest da je ovaj faktor teže mjerljiv u odnosu na ostale i da stoga nije moguće uočiti neke trendove. Iz navedenih razloga će se u nastavku rada umjetničkih djela i opusi analizirati individualno, a posebice kako bi se referiralo na djela ili biografije umjetnika unutar kojih do izražaja dolazi samostalna spoznaja o aproprijaciji.

Kako bilo, međusobna isprepletenost i interakcija umjetnosti i eksternih faktora, odnosno umjetnosti i kulture u kojoj ona nastaje nezaobilazna je. O ovoj dijalektici progovara povjesničar umjetnosti i sociolog Arnold Hauser:

Ono što je izvan svake sumnje jest da možemo zamisliti društvo bez umjetnosti, ali ne i umjetnost bez društva. Umjetnik je pod utjecajem društvenih činilaca čak i kada sam pokušava utjecati na njih. (...) ...svaka promjena u jednoj sferi [umjetnosti i kulture] povezana je s promjenom u drugoj i zaziva daljnje promjene u sustavu iz kojeg ta promjena potječe. Svaki

osiguranje tajnim podacima smatra sve predmete koji sadrže osobne podatke te pisana i usmena priopćenja ili informacije koje sadrže osobne podatke, uključujući informacije o osnovicama za obračun i plaćanje doprinosa za mirovinsko i invalidsko osiguranje samostalnih umjetnika. Također, na temelju Uredbe (EU) 2016/679 Europskog parlamenta i Vijeća od 27. travnja 2016. i Zakona o provedbi opće uredbe o zaštiti podataka (*Narodne novine* broj 42/2018), koji je stupio na snagu 25. svibnja 2018. te preporuke Agencije za zaštitu osobnih podataka, popis samostalnih umjetnika članova Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika također nije javno dostupan. Time nije moguće uvid u individualne informacije o dobitku statusa samostalnog umjetnika ni doprinosima za socijalno osiguranje, što se odnosi na suvremene umjetnike, ali se primjenjuje i retrogradno i stoga onemogućuje pristup tajnim podacima o umjetnicima i perioda kojim se ovaj rad bavi. Podaci koji jesu dostupni dobiveni su iz pisanih izvora nastalih prije stupanja na snagu navedenih uredbi i pravilnika, ili pak iz usmenih priopćenja koja mogu poslužiti kao orijentir i subjektivna refleksija na status umjetnika, ali ne mogu ponuditi mjerljive podatke.

korak pokreće „satni mehanizam“. Za vizualnu predodžbu, slike s obaju strana odražavaju se u nebrojenim refrakcijama, kao u dvorani zrcala.³⁵³

Umjetnikov položaj u društvu te integriranost u njega uvjetovani su brojnim činiocima. Dok se u ovom poglavlju navelo neke od ovih činioca kao moguće uzroke (ili u najmanju ruku korelate), daljnja će se poglavlja baviti njihovim posljedicama i paralelama. Odnosno, pojasnit će se na koji način su se, pod utjecajem tih faktora, razvijale karijere umjetnika, njihove umjetničke prakse (posebno one apropijacijske), prostori djelovanja umjetnika i stvarale umjetničke grupacije.

³⁵³ Hauser, *The sociology of art*, 92. (prijevod autorice)

U izvorniku: „What remains beyond all doubt is that we can imagine a society without art but not art without society. The artist is under the influence of social agencies even while he is trying to influence them. (...) ... every change in one sphere is linked to change in the other and calls forth a further change in the system in which the change originates. Every step sets the clockwork in motion; to express it visually, the pictures on both sides reflect each other in endless refractions, as in a hall of mirrors.“

6. AKTERI, PROSTORI I POKRETI ZNAČAJNI ZA RAZVOJ STRATEGIJA APROPRIJACIJE

Osim ranije istaknutih trendova i čimbenika razvoja aproprijacije na području Hrvatske, zamjetna je vezanost aproprijacionista uz određene prostore i pokrete te međusobna povezanost ovih umjetnika uopće. U tom smislu se omladinska kultura, alternativni izlagački prostori i antiinstitucionalni stavovi umjetnika ovdje ističu te razmatraju kao jedna cjelina; kao redovito prisutni elementi u biografijama umjetnika koji se koriste aproprijacijom. Među ovim umjetnicima, odnosno u njihovim aproprijacionističkim djelima, često se bilježe umjetnikovi antiinstitucionalni ili alternativni umjetnički stavovi kojima su strategije aproprijacije bliske. Prisvajanjem netradicionalnih materijala, umjetnici kao da se opiru sustavu ili pak sasvim odbijaju biti dio njega. Takvi stavovi i prakse, pogotovo među mlađim umjetnicima, često su vezani uz njihovu afilijaciju sa šezdesetosmaškim pokretom odnosno omladinskom kulturom koja je imala prostora za rasti i razvijati su unutar neslužbenih umjetničkih skupina i alternativnih izložbenih prostora.

Šezdesete (posebice njihov kraj) i sedamdesete godine vrijeme su stvaranja „oaza slobode u kulturi“,³⁵⁴ riječima Brace i Nene Dimitrijević, koje su otvorene prema avangardnoj umjetnosti i tolerirane, makar ne nužno i podržane, od strane režima. Oni u njih ubrajaju ljetni seminar na Korčuli, Zagrebački bijenale avangardne glazbe, Eksperimentalni filmski festival u Zagreb (GEFF), Beogradski međunarodni kazališni festival (BITEF) te Ljetni muzički i kazališni festival u Dubrovniku.³⁵⁵

Uz ove, vrijedi istaknuti prostore u Zagrebu koji su podržavali alternativnu umjetničku scenu, među ostalima: Podroom, Galeriju PM, Galeriju stanara (makar nije „prostor“ u punom smislu riječi)³⁵⁶ i Galeriju SC koja je održavala prisne odnose sa studentskim centrima u Beogradu i Ljubljani. Od kustosa koji podržavaju ovakve interese, Ivana Bago posebice izdvaja djelatnost Želimira Koševića (Galerije SC-a u Zagrebu), Ide Biard (Galerije stanara) i Dunje Blažević (beogradskog SKC-a) „koji su svi (posredno ili neposredno) bili vezani uz studentske

³⁵⁴ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 341.

³⁵⁵ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 341–43.

³⁵⁶ Ida Biard najbolje je opisala ovu besprostornu, fluidnu narav Galerije stanara u jedinom broju novina koje je Galerija izdala rekavši: „...galerija Stanara postoji tamo gdje odlučuje biti. Ona ne poznaje ni zidove ni dekret. Ona nije nemoguća; njen razlog postojanja: umjetnik je onaj kojem netko da razlog za postojanje“. Prijevod autorice prema: Beatrice Parent i ostali, *La Galerie des Locataires: 1972 - ...*, ur. Massimo Riposati (Rim: Edizioni Carte Segrete, 1989), http://galeriedeslocataires.free.fr/la_galerie_des_locataires/6/galerie.php), 5. U izvorniku: „the galerie des Locataires exists there where it chooses to be. It has neither walls nor decrees. It is not impossible; its reason for existing: the artist is he to whom one gives a reason for being“. Galerija Stanara, nadalje, nema stalnu adresu, a projekte je ostvarivala tamo gdje su umjetnici koji su u njenom radu sudjelovali obitavali.

centre, žarišta progresivnih kulturnih postšezdesetosmaških praksi u Jugoslaviji“.³⁵⁷ Ponovno se, dakle, ističe bliska veza između omladinske kulture i progresivnih umjetničkih i kustoskih praksi.

U kontekstu ovakvih „oaza“ se događaju promjene na umjetničkom planu. Daljnja poglavlja ilustrirat će na koji način su upravo te oaze otvorile put za razvoj i širenje strategija apropijacije na području Hrvatske te koji su umjetnici pritom bili involvirani.

No, kako bi se ovaj proces bolje razumio, potrebno je sagledati djelatnost nekolicine umjetnika starije generacije koji su postavili temelje alternativnoj umjetničkoj praksi u Hrvatskoj i koji su posredstvom kontakata s pripadnicima mlađe generacija ponekad mogli imati izravnog utjecaja na njihove umjetničke putanje ili na opći razvoj „alternative“ u Hrvatskoj.

6.1. Članovi i prijatelji Gorgone: protokonceptualne preteče strategija apropijacije

Pri razmatranju umjetnosti kasnijih 60-ih te tijekom 70-ih godina prošlog stoljeća, teško je zanemariti djelatnost neformalne, protokonceptualne umjetničke skupine Gorgona. Naime, među njenim pripadnicima, više njih se koristi apropijacijom kao formom umjetničkog izričaja gotovo isključivo u sklopu gorgonaške djelatnosti (Josip Vaništa i Dimitrije Bašičević Mangelos), a neki se njome koriste i u djelatnosti koja je poznata široj javnosti (Ivan Kožarić). Dakle, ako se želi sagledati tijek razvoja apropijacije, pogotovo u drugoj polovini 20. stoljeća, potrebno je proučiti pomake koji su napravljeni unutar djelatnosti Gorgone i njezinih pripadnika, moguće utjecaje koji su oni mogli imati na pripadnike mlađe generacije apropijacionista te utjecaje pod koje su gorgonaši sami mogli potpasti.

Kako bi se ilustriralo spomenute pomake napravljene unutar Gorgone ili zahvaljujući njenim članovima, izdvaja se nekoliko individualnih i kolektivnih umjetničkih djela koja naginju ka apropijaciji ili su rezultat apropijacijskih strategija. Ovdje se spominju samo neka koja su nastala prije formiranja ili u kontekstu Gorgone, ali će se individualno djelovanje gorgonaša koji se koriste apropijacijom te njihova apropijacionistička djela (podjednako prije, tijekom i nakon djelovanja Gorgone) razmatrati u kasnijim poglavljima.³⁵⁸

³⁵⁷ Ivana Bago, „Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, izd. 36 (28. prosinca 2012.): 235.

³⁵⁸ Vidi poglavlja 8.1 Josip Vaništa, 8.2 Dimitrije Bašičević-Mangelos i 8.3 Ivan Kožarić.



Slika 1 Dimitrije Bašičević Mangelos, *Negation de la peinture*, m 5 [1951 – 1956] (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović)



Slika 2 Josip Vaništa, *Protiv rata*, 1944., kolaž, 21 x 17 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 6700 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

Imajući na umu da su najranija aproprijacijska djela u Hrvatskoj i uopće Jugoslaviji rađena u tehnici kolaža (kronološkim redom se ističu oni Marka Ristića, Mihe Schöna, Josipa Seissela, Avgusta Černigoja, Čedomila Plavšića, Dušana Matića, Ivane Tomljenović Meller i Antuna Motike), izdvajaju se i kolaži koje Josip Vaništa radi 1940-ih godina kao što je kolaž *Protiv rata* iz 1944. (Slika 2). Slijedi potom ciklus „*Negation de la peinture*“ odnosno „*Antipeinture*“ Dimitrija Bašičevića Mangelosa (1951. – 1956.) u kojem Mangelos prisvaja, to jest izrezuje reprodukcije umjetničkih djela te ih prebojava u crno i/ili križa sliku time negirajući i proklamirajući njenu smrt, na što ukazuje simbolika crne boje u njegovim djelima (Slika 4, Slika 1, Slika 3). U ovaj ciklus ubraja se i prazan drveni okvir s urezanim natpisom „*Antipeinture*“ (Slika 4) koji je također primjer nekonvencionalnog, skoro antiumjetničkog pristupa.³⁵⁹ Takvo oskrnuće umjetničkog djela ili barem njegove reprodukcije jako podsjeća ni manje ni više nego na ispravljeni ready-made *L.H.O.O.Q.* Marcela Duchampa iz 1919. godine.

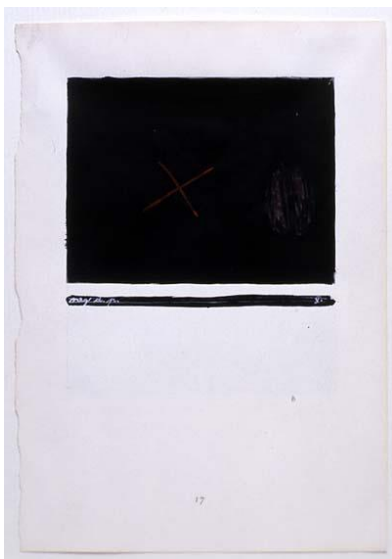
³⁵⁹ Stipančić, *Personal Cuts: Art Scene iz Zagreb from 1950s to Now*, 17.



Slika 4 Dimitrije Bašičević Mangelos, *Negation de la peinture [Der Blue Boy]*, m 5 [1951 – 1956] (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović)



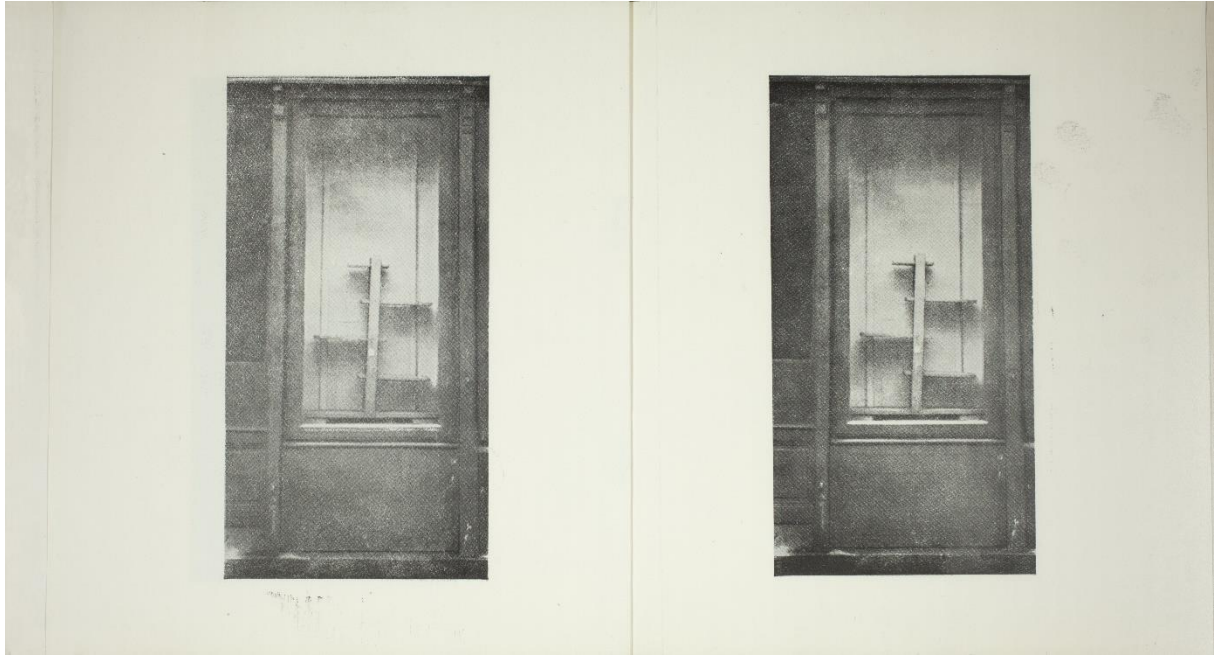
Slika 4 Dimitrije Bašičević Mangelos, *Antipeinture*, m 5 [1951 – 1956] (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović)



Slika 3 Dimitrije Bašičević Mangelos, *Negation de la peinture*, m 5 [1951 – 1956] (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović)

Od djela nastalih za vrijeme djelovanja Gorgone, ističe se Vaništin *Ready-made* čija je točna godina nastanka nepoznata.³⁶⁰ Vrijedi napomenuti da je ova datacija upitna. Naime, predmet je uključen u monografiju Gorgone Marije Gattin iz 2002. godine u kojem ga autorica obilježava i opisuje samo imenom autora i nazivom „Ready-made“. Izuzev ovog

³⁶⁰ Gattin, *Gorgona*, 35., Podatke o ovom djelu i njegovu reprodukciju je moguće naći u: Gattin, *Gorgona*, sv. 1, str. 145 i sv. 2 str. 25.



Slika 6 Josip Vaništa, *Gorgona br. 1*, 1961., tisak, kombinirana tehnika / papir, 20,8 x 19,2 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2629-1 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)



Slika 5 Josip Vaništa, *Gorgona br. 6*, 1961., tisak, kombinirana tehnika / papir, 20,8 x 19,2 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2629-6 (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)

podatka, ovaj crveno-srebrni predmet ostaje misterij, ali predstavlja jedini izravni spomen pojma „ready-made“ u nazivu ili opisu jednog gorgonaškog djela.

Nadalje, kronološki pregled upućuje na prvenstvo Vanište u eksperimentiranju s prisvajanjem neumjetničkih i svakodnevnih predmeta i materijala. Vaništa u ovo vrijeme, konkretno 1961. godine, također priprema *Gorgonu* br. 1 (Slika 6) prisvajajući fotografiju Pavla Cajzeka,

njegovog prijatelja i fotografa, koju reproducira na svih devet stranica antičasopisa.³⁶¹ Ovakvi postupci prisvajanja pokazat će se Vaništinom ustaljenom gorgonaškom praksom jer slično radi



Slika 7 Josip Vaništa, *Beskonačni štap/U čast Manetu*, 1961., stolica, štap, cilindar, 87 x 112 x 50 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3128 (1–3) (fotografiju ustupio Dokumentacijsko informacijski odjel Muzeja suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

s fotografijama Ante Vulina i Žarka Vijatovića.³⁶² Sličan postupak primijenio je i u *Gorgoni* br. 6 (Slika 5) u kojoj prisvaja i „reciklira“ *Mona Lisu*, ponavljajući je na svim stranicama antičasopisa. Riječima Nade Beroš, Vaništa ovakvim postupcima „teži eliminaciji umjetničkog djela kao fetiš-objekta“ te „priskrbljuje tim ‘predmetima’ snažnu auru umjetničkog djela. Pronađena ili ‘dorađena’ stvar, poput cilindra i beskonačnog stapa iz prve poznate instalacije u hrvatskoj umjetnosti *Beskonačni štap/U čast Manetu*, 1961. postaje, da se malo poigram riječima, stvAura, a ne tek stvar“.³⁶³

Beskonačni štap (Slika 7) je svakako neizostavan primjer apropijacije u Hrvatskoj. Moguće ga je čak smatrati prvim apropijacijskim

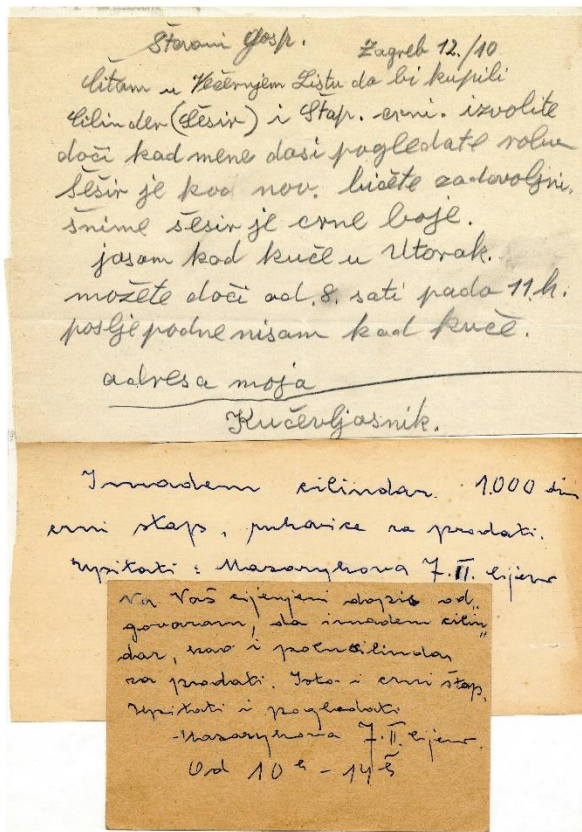
djelom u povijesti hrvatske suvremene umjetnosti, a koji nije rađen u tehnici kolaža. Naime, Vaništa od samog početka izrade ovog rada, postavljanjem oglasa za njegove dijelove u zagrebačkom *Večernjem listu*,³⁶⁴ sebe distancira kao autora; predaje autorstvo nasumičnim

³⁶¹ Denegri, *Gorgona*, 145.

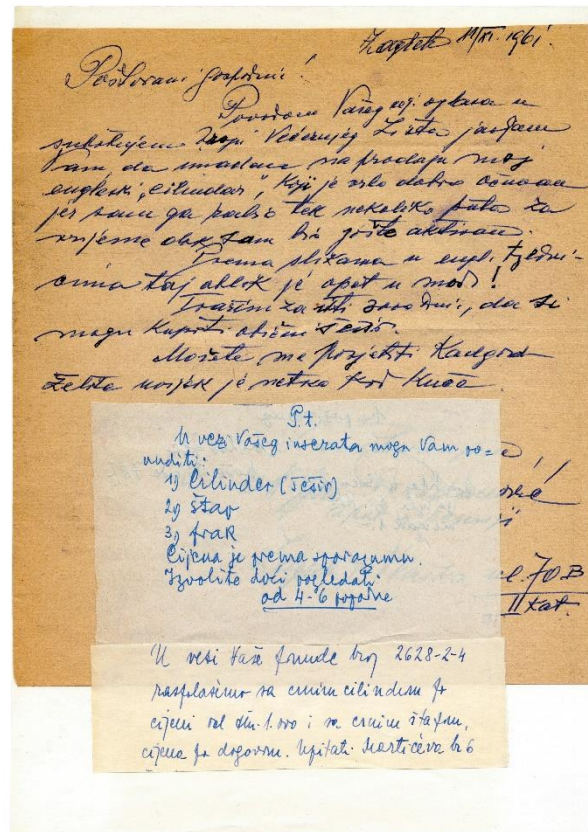
³⁶² Vaništa koristi fotografiju/razglednicu Ante Vulina u *Postgorgoni* br. 8. Vijatovićeve fotografije objavljuje u *Postgorgoni* br. 13 iz 2007. godine i br. 14 iz 2008. godine te u *Post scriptumu* br. 2 (1989.) i br. 4 (1989.) Vidi u: Vaništa, *Josip Vaništa*, 10; Denegri, *Gorgona*, 674, 677–78, 683–84; Vaništa.

³⁶³ Vaništa, *Josip Vaništa*, 10.

³⁶⁴ Gattin, *Gorgona*, 29.



Slika 9 Ponude na oglas Josipa Vanište iz zagrebačkih novina za rekvizite za instalaciju *Beskonačni štap/Učast Manetu*, 1961., tinta, kolaž, papir, 299 x 211 mm, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb)



Slika 8 Ponude na oglas Josipa Vanište iz zagrebačkih novina za rekvizite za instalaciju *Beskonačni štap/Učast Manetu*, 1961., tinta, kolaž, papir, 300 x 211 mm, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb)

prodavateljima ovih predmeta koji mu se javljaju putem pisama (Slika 8, Slika 9), čime na neki način nagovješćuje kasnije postupke poput onih u slučajnim djelima Brace Dimitrijevića (*Slučajna skulptura I II*, *Slučajni crtež*, *Slučajna slika*, sva iz 1968.). Uz to, Vaništa daje izraditi nefunkcionalan štap koji je zakrivljen s obje strane. Branka Stipančić s pravom naziva taj štap potpomognutim ready-madeom te cilindar i stolicu ready-madeima.³⁶⁵

Vaništa radi i cijeli niz drugih djela unutar Gorgone koja se temelje na aproprijaciji. Primjerice, u *Kolektivnoj legitimaciji* (Slika 11) i *Putovnici Gorgone* (Slika 10) poseže za sličnim postupkom – prisvajanjem (i neznatnim modificiranjem) fotografija, čime one postaju svojevrsni potpomognuti ready-made. U *Kolektivnoj legitimaciji*, osim što aludira na postojanje alter ega pojedinih članova grupe,³⁶⁶ Vaništa prisvaja i retušira fotografije poznatih (npr. Jeana Maraisa, Gertrude Stein, Paula Gauguina, Eugenea Delacroixa, i dr.) i anonimnih osoba koje

³⁶⁵ Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 46.

³⁶⁶ Denegri, *Gorgona*, 248–49.



Slika 11 Josip Vaništa, *Kolektivna legitimacija*, 1961., 11 x cb fotografija, platno, 97 x 879 mm, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb)



Slika 10 Josip Vaništa, *Gorgona* (fotografija za putovnicu Gorgone), 1961., tisak, papir, 270 x 234 mm, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb)

predstavljaju portrete („fotokompencacije“) gorgonaša.³⁶⁷ *Putovnica Gorgone* je u suštini također „fotokompencacija“ kojoj je svrha biti identitet novoformirane skupine. Za ovu „putovnicu“, Gorgonaši su naprosto odabrali i prisvojili fotografiju starije žene iz dnevnih novina koja je trebala predstavljati lik Gorgone.³⁶⁸

Rijetko spominjan, ali također zanimljiv Vaništin rad je *Izložak 1961.* iz 1961. godine (Slika 12) koji je u osnovi instalacija napravljena od keramičkog tanjura i kocki šećera.³⁶⁹ Teško je ne asociirati ove kocke šećer s onima u Duchampovoj *Why Not Sneeze, Rose Sélavy?* (1921.) koju je Vaništa imao priliku vidjeti tek iduće 1962. godine

prilikom posjete Stockholmu, zajedno s jednim od Duchampovim „kufera“ (*Boîte-en-valise*):

U Stockholmu, u tamnoj kući, u središtu grada. Prizemni stan koji je istovremeno galerija. X. koja me ovamo dovela, predstavlja me vlasnici. Kasno je popodne. Žene tiho govore na švedskom. Na stolu preda mnom

³⁶⁷ Gattin, *Gorgona*, 17; Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 38; Vaništa, *Josip Vaništa*, 12–13.

³⁶⁸ Denegri, *Gorgona*, 246–47.

³⁶⁹ Denegri, 384. U kolekciji Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu se danas nalazi po opisu istovjetna instalacija iz 2013. godine nazvana *Mrtva priroda* (inv. br. 6701). Vidi u: Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.



Slika 12 Josip Vaništa, *Izložak 1961*, 1961., keramika, šećer, promjenjive dimenzije, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb)

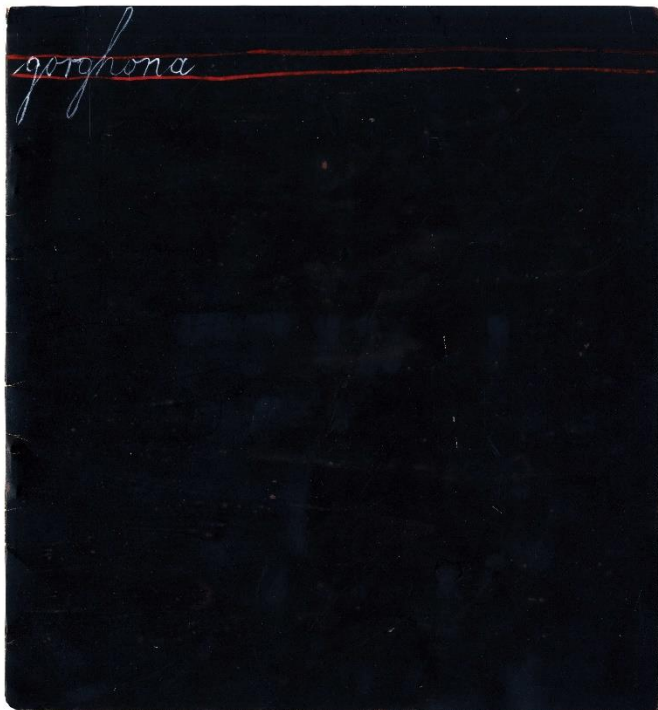
Duchampova je krletka. U njoj od mramora načinjene kocke šećera, utaknut termometar. Otvoren je kufer u koji je stalo sve što je Duchamps (sic!) napravio.³⁷⁰

Osim ranije spomenutih brojeva *Gorgone*, ističe se i Mangelosov prijedlog za neostvoreni broj *Gorgone* br. 0 (Slika 13) čija je ideja nastala nakon realizacije svih ostalih brojeva. U ovom je činu Mangelos namjeravao prisvojiti Vaništin prvi broj *Gorgone* i, u tipično mangelosovskom činu, prebojiti sve stranice u crno. Odnosno, to je i učinio s jednim primjerkom, ali ovaj broj časopisa nije ostvaren kao zasebna edicija. Ješa Denegri također priznaje važnost ovog rada nazivajući ga „jednim od njegovih [Mangelosovih] najradikalnijih ready-made zahvata“.³⁷¹

Kožarićeve *Spontane skulpture* koje nastaju u razdoblju od 1956. do 1980-ih godina izuzetno su relevantan primjer aproprijacije. Međutim, njih će se detaljnije objasniti u kontekstu cjelokupnog umjetnikovog opusa upravo stoga što nastaju izvan konteksta *Gorgone*.

³⁷⁰ Vaništa, *Skizzenbuch 1932-2010*, 89.

³⁷¹ Denegri, *Gorgona*, 154–55.



Slika 13 Dimitrije Bašičević Mangelos, *Antičasopis Gorgona* br 0, 1961., izvedeno kasnijih godina, tempera, tisak, papir, 209 x 193 mm, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb)

Moguće je spomenuti i izložbu „Modern style“ (Studio G, Zagreb, 1962.) za koju su priliku gorgonaši posudili *Art nouveau* predmete iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt te iz privatnih zbirki odnosno „sakupljali ih po zagrebačkim stanovima“, kako objašnjava Nena Dimitrijević.³⁷² Premda je ova izložba bila osvrta na stavove tadašnjeg društva prema secesijskom stilu koji je potkraj 1960-ih ponovno oživio u sferi grafičkog dizajna, dizajna interijera i modi,³⁷³ ovakvo magljenje granica između umjetničkog čina i predmeta „secesijskog obrta“ sasvim je u

gorgonaškom duhu.

Na tragu „Modern style“, Žarko Vijatović se prisjeća jedne neostvarene gorgonske izložbe koja se trebala zvati „Predmeti“. Zamisao je bila da svaki od gorgonaša na izložbu donese jedan predmet i kao takvog ga izloži. Primjerice, Jevšovar je planirao izložiti drvenu žlicu koja je već bila istrošena od korištenja. U konačnici su odustali od ostvarenja izložbe smatrajući da su je već kroz raspravu „istrošili“.³⁷⁴ Da je ova izložba bila ostvarena, bila bi sjajan primjer manifestacije duchampovskih ideja u Hrvatskoj. No, čak je i u svojoj konceptualnoj naravi, odnosno u stanju nerealiziranosti, ostala u tom duhu.

Proliferacija apropijacijskih djela u krugu Gorgone može dijelom biti posljedica izuzetne informiranosti njenih članova, posebice Josipa Vanište kojeg je Julije Knifer nazvao „korespondentom“ za francusku literaturu i umjetnost.³⁷⁵ Kako objašnjava Tonko Maroević: „U Vaništinoj kolekciji našli su se stoga više nego zanimljiva svjedočanstva i ostvarenja zastupnika tako raznovrsnih usmjerenja kao što su Rauschenberg, Vasarely, Manzoni i

³⁷² Dimitrijević, *Gorgona*.

³⁷³ Dimitrijević.

³⁷⁴ Vijatović i Šošić, Intervju sa Žarkom Vijatovićem i Dankom Šošić, #00:16:18-4#, #00:17:19-1#.

³⁷⁵ Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 37.

Morellet, Dieter Roth i Mortensen. Doista, ranih šezdesetih godina, ‘Gorgona’ nam je među prvima otvorila prozorčić u aktualnost, a Vaniština agilnost je i u tom smislu bila plodonosna³⁷⁶. Među ovim imenima su neki koji i sami eksperimentiraju s aproprijacijom poput Rauschenberga, Rotha i Manzoniya. Pripadnici Gorgone izrazito su dobro informirani o događanjima izvan Jugoslavije, čemu svjedoče suradnje s umjetnicima oko pojedinih brojeva antičasopisa, neki od kojih su realizirani (npr. četvrti broj Victora Vasarelyja, osmi broj Harolda Pintera, deveti broj Dietera Rotha), a neki od kojih su ostali sačuvani samo u formi skica. Korespondencije za moguće brojeve *Gorgone* vodile su se, između ostalih, s Enzom Marijem, Luciom Fontanom i Pierom Manzoniem.³⁷⁷ Primjerice, Matko Meštrović je bio u bliskim odnosima s Pierom Manzoniem, kao i s Enzom Marijem.³⁷⁸ No, jedna je korespondencija posebno značajna za ovaj rad – ona s Marcelom Duchampom.

Korespondencija s Duchampom, makar sporna, izrazito je privlačna. Međutim, svjedočanstva o njoj postoje samo iz Vaništinog pisma upućenog Ljerki Mifki koje je pronašao Žarko Vijatović u antikvarijatu Vodopija 2010. godine.³⁷⁹ Ukoliko je zaista došlo do kontakta između Vanište i Duchampa, barem posredno, ovo bi ukazivalo ne moguće uplive Duchampovih ideja u hrvatske umjetničke krugove. To ne znači da je Vaništa potpao pod njegov utjecaj jer do korespondencije dolazi tek 1968. godine, a Vaništa se koristi aproprijacijskim postupcima od 1961. godine (odnosno i ranije ako se računaju njegovi kolaži iz 1940-ih godina). U svom pismu, Vaništa se referira na dva posjeta kustosa njujorškog Guggenheima Edwarda Fryja njegovom ateljeu u razdoblju od siječnja 1966. godine do svibnja 1968. godine.³⁸⁰ Pri drugom posjetu, Fry mu donosi Duchampovo pismo u kojem ovaj iskazuje želju za suradnjom:

E. [Edward Fort] Fry, kustos Suvremenih muzeja koji me je u svibnju o. g. posjetio, donio mi je pismo Marcela Duchampa u kojoj [sic!] želi učiniti jedan broj g [Gorgone]. Iz dana u dan na komadu papira imao sam to ime upisano među stvarima koje je trebalo napraviti (platiti Aki (?) socijalno, vratiti *Studio* [Ljerki Mifki], kupiti perje na placu, u Arenu odnijeti crtež i sl.), ali evo nisam, u nekoj apatiji. Danas, kad Vam ovo pišem, u knjižari u pariškom *Expresu*, piše da je M. Duchamp umro.³⁸¹

³⁷⁶ Maroević, *Vaniština poputbina*, 12–13.

³⁷⁷ Denegri, *Gorgona*, 142–43.

³⁷⁸ Meštrović, Intervju s Matkom Meštrovićem, #00:12:19-1# – #00:24:38-8#, #00:35:09-6#.

³⁷⁹ Vijatović, „(Gorgonske) posebnosti“, 148.

³⁸⁰ Denegri, *Gorgona*, 74–77.

³⁸¹ Vaništa, „Poštovana kolegice Mifka...“, 1968., 1.

Isticanje Vaništinog, odnosno Duchampovog pisma u kontekstu ovog rada ne služi da bi se implicirao izravan utjecaj Duchampa na hrvatske umjetnike. Naprotiv, umjetnici u Hrvatskoj iznalaze vlastita rješenja za svoje tehničke dileme često sasvim neovisno o eksternim utjecajima. Bilo bi naivno pokušati prenijeti duchampovski ready-made izravno u kontekst socijalističke Jugoslavije u kojoj je odnos umjetnika prema predmetima masovne proizvodnje znatno drugačiji nego što je to bio Duchampov početkom stoljeća u SAD-u. Očito je da do suradnje nije došlo zbog prerane smrti Marcela Duchampa. No, ova anegdota svjedoči tome da vijesti o Gorgoni ipak kruže čak i van Hrvatske, ako ne do Duchampa, onda svakako do Edwarda Fryja.

Bitno je stoga naglasiti *relativno* tajno djelovanje Gorgone pri sagledavanju njezinih utjecaja unutar Hrvatske. Pisani tragovi poput pisama i poziva na otvaranje izložbi svjedoče tome da je njezino djelovanje posredstvom istoimenog antičasopisa te manjeg broja izložbi u Studiju G (prostoru Salona Šire u Zagrebu) bilo poznato manjem krugu umjetnika i tzv. prijatelja skupine.³⁸²

Ovaj se fakt naglašava stoga što se u hrvatskoj povijesti umjetnosti posljednjih desetljeća iznova ističe gotovo nepoznato djelovanje skupine sve do ključne retrospektivne izložbe 1977. godine u Galeriji suvremene umjetnost i potom u Galeriji SKC-a u Beogradu iste godine. Međutim, pisma pripadnika skupine i fotografije s otvaranja izložbi, odnosno dokumentacija koja je recentno objavljena u obuhvatnoj i izuzetno temeljitoj monografiji Gorgone iz 2018. godine zahvaljujući Marinku Sudcu i dokumentaciji unutar Instituta za istraživanje avangarde,³⁸³ svjedoče tome da skupina ipak nije u tolikoj mjeri bila tajna. Ovo je važno za ovaj rad kako bi se ustanovile moguće veze s drugim umjetnicima i stoga stvorila mreža komunikacije unutar koje se moglo raspravljati i o apropijaciji te inim alternativnim umjetničkim strategijama.

Tako, primjerice, Julije Knifer navodi da se skupina nalazila u kafićima, po kućama, u atelijerima članova i prijatelja te u uredu Josipa Vanište (koji je tada radio na arhitektonskom odjelu Tehničkog fakulteta u Zagrebu). Nadalje, prvi brojevi antičasopisa cirkulirali su među strogo povjerljivim krugovima ljudi, ali su ipak cirkulirali.³⁸⁴ Izuzev njenih redovnih članova (Dimitrija Bašičevića Mangelosa, Miljenka Horvata, Marijana Jevšovara, Julija Knifera, Ivana

³⁸² Gorgonaši su imali vlastitu „Kasu uzajamne pomoći“ u koju su oni, i njezini prijatelji, mogli uplaćivati novac koji se potom uzimao prema potrebi za izradu fotografija, tiskanje pozivnica na izložbe te kataloga za samostalne i skupne izložbe. Blagajnu je čuvala „tajnica“ Gorgone, Nevenka B., koja je ujedno bila blagajnica u knjižari Naprijed, današnji Ljevjak, u blizini Trga Bana Jelačića. Vidi u: Denegri, *Gorgona*, 290.

³⁸³ Denegri, *Gorgona*.

³⁸⁴ Denegri, 16.

Kožarića, Matka Meštrovića, Radoslava Putara, Đure Sedera i Josipa Vanište), na sastancima grupe prisustvuju drugi umjetnici i intelektualci poput slikara Slobodana Vuličevića, političara i književnika Ive Steinera (brat slikara Milana Steinera), povjesničara umjetnosti Borisa Kelemana, Milana Mikca, Dubravka Horvatića, umjetnika Josipa Zanettija i drugih³⁸⁵ U prijatelje skupine uključene su i neke ličnosti vezane uz GEFF među kojima se ističe redatelj Mihovil Pansini³⁸⁶ te umjetnik Tomislav Gotovac koji se oboje nalaze u organizacijskoj skupštini prvog GEFF-a održanog 1963. godine.³⁸⁷

Bitno je u ovom kontekstu spomenuti da su pripadnici Gorgone i oni uključeni u GEFF gravitirali sličnim interesima, konkretno ideji antifilma i antiumjetnosti. Ideja antifilma, kako objašnjava Mihovil Pansini, po prvi put je ustanovljena tijekom trećeg razgovora u sklopu GEFF-a održanog 1962. godine gdje se, između ostalog, citiraju upravo tekstovi Gorgone.³⁸⁸ Dovoljno je pritom usporediti sljedeća dva odlomka. Prvi je preuzet iz govora Mihovila Pansinija iz 4. razgovora pri GEFF-u iz 1963. godine:

Umjetnost je čin egzistencije, slobodan od intencionalnosti, kao i od svake refleksije a posteriori, čiji otisak ne ostavlja nekih estetskih posljedica, nestaje istom brzinom kojom se proizveo. Objekt umjetnosti *oslobođen je svakog psihološkog, moralnog, simboličkog značenja*. Ona ne traži ni djelo, ni rezultat. Njezin svijet je vidno polje sada i ovdje. *Postojanje sumnje prema pretjerano velikoj jasnoći.*³⁸⁹ [naglasak autorice]

Slijedi segment Uputa za čitanje Nacrta jednog objašnjenja koje je Josip Vaništa napisao 1961. godine:

1. Ono što se naziva umjetnošću: jedino i isključivo područje Gorgonina interesovanja.
2. Nazovimo ga predmetom Gorgone. On je *oslobođen svakog psihološkog, moralnog, simboličkog značenja*.
3. Gorgona je za apsolutnu prolaznost u umjetnosti.
4. Djela u stanju nedovršenosti prije svoje konačne verbalne ili optičke funkcije ne gube svoju formalnu sličnost.
5. Gorgona *ne traži djelo ni rezultat u umjetnosti*.

³⁸⁵ Denegri, 20–21, 70.

³⁸⁶ Denegri, 70.

³⁸⁷ Pansini, *Knjiga GEFFA 63*.

³⁸⁸ Pansini, 8.

³⁸⁹ Pansini, 47.

6. Njena misao, ozbiljna i oskudna, uzmiče pred ukorijenjenim navikama življenja.
7. *Njena je sumnjičavost postojana spram pretjerano velike jasnoće.*³⁹⁰
[naglasak autorice]

Iako bi se Pansinijev govor mogao protumačiti kao čin aproprijacije sam po sebi, ovi navodi ne služe da bi ilustrirali ovu tvrdnju. Služe kako bi pojasnili da su ideje Gorgone i o Gorgoni kružile unutar ograničenih umjetničkih krugova koje je zanimala bliska tematika. Antiumjetničke tendencije bile su, čini se, dio *Zeitgeista* 1960-ih godina. Određen krug umjetnika koji se zanimao za vrlo široko područje antiumjetnosti također se redovito zanimao i za postupke aproprijacije, koju je povjesničar i kustos David Evans nazvao „temeljnou komponentom antiestetike, umjetnosti nakon modernizma te postmodernizma“.³⁹¹

Od odnosa gorgonaša i GEF-ovaca, izuzev Pansinija i njegovog prisustvovanja izložbama u Studiju G,³⁹² važno je istaknuti veze s Tomislavom Gotovcem. Naime, dvojica gorgonaša – Radoslav Putar i Josip Vaništa – prepoznaju kvalitetu Gotovčevih filmova predstavljenih u sklopu GEF-a. Tako mu Putar dodjeljuje prvu nagradu za film *Prijepodne jednog fauna* na prvom GEF-u 1963. godine. Na drugom susretu 1965. godine, Vaništa predlaže njegov film *Plavi jahač* za nagradu. Željko Kipke po ovom pitanju ističe: „Vjerojatno ga je Gotovčeva potreba za prisvajanjem tuđih tonskih zapisa u *Plavom jahaču* posuđen je zvuk iz američke TV serije *Bonanza* podsjetila na sličnu, gorgonaški začinjenu strategiju šuljanja tuđim teritorijem“.³⁹³ Međutim, ovo nije jedini put da se Gotovac koristi prisvajanjem za realizaciju svojih filmova. I u *Prijepodne jednog fauna*, Gotovac prisvaja tonske zapise iz dvaju filmova, konkretno *Živjeti svoj život* Jean-Luca Godarda te *Time Machine* Georgea Pala.³⁹⁴

Vrijedi zabilježiti da su Vaništa i Gotovac kasnije razvili nešto bliži odnos. Naime, sačuvana su tri Gotovčeva pisma upućena Vaništi u kojima daje do znanja da posjeduje i da je

³⁹⁰ Gattin, *Gorgona*, 6.

³⁹¹ Evans, *Appropriation*, 13–14.

³⁹² Denegri, *Gorgona*, 313.

³⁹³ Denegri, 124.

³⁹⁴ Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 23; Denegri, *Gorgona*, 124. Aproprijacija je prisutna u Gotovčevom filmskom opusu od *Prijepodne jednog fauna* (1963.) i nastavlja se u brojnim kasnijim filmovima poput *Dead Man Walking* (2002.). Najviše je izražena u ciklusu od petnaest (odnosno osamnaest po D. Šimičiću) ready-made filmova iz 2000. godine u koje se ubrajaju *Osjećaji 1-9*, *Mjesto pod suncem 1-3*, *Sjećanje na Hoagy Carmichaela* te *Glenn Miller ili kako je U.S.A. pobijedila Europe* koji nastaju kao hommage njegovim omiljenim redateljima kroz proces prisvajanja scena i/ili glazbe iz njihovih filmova. Vidi u: Šimičić, *Intervju s Darkom Šimičićem*, 26. veljače 2018., 2. dio, #00:07:24-0#; Perić, *Umjetnost prisvajanja*, 2017, 4; Šijan, *Kino Tom*, 48; Turković, „Pitanje ready-madea“; „Tom Gotovac: Ready Made Osjećaji - Screenings“. Diana Nenadić ovima pridodaje „jednominutni kolažni autoportret“ Tomislav Gotovac (1996.) kojeg sačinjavaju fotografije iz obiteljskog foto albuma i umjetničke arhive te srednjometražni dokumentarni film *Tramvaj 406* koji nastaje kratko prije spomenutih hommagea njegovim omiljenim redateljima. Vidi u: Nenadić, „Deklinacija Filma Po Tomu / Antoniju Gotovcu / Laueru“, 97, 99.

čitao antičasopis *Gorgonu* te da mu nedostaje u kolekciji treći i deveti broj, koje od Vanište potom i dobiva. Gotovac se na to zahvaljuje i čak poziva Vaništu da pogleda njegove kolaže koje radi 1964./65. godine.³⁹⁵ Ovi kolaži bit će predmet kasnije rasprave, ali ovdje ih se ističe ujedno kao sponu između Gotovca i Vanište u smislu predmeta njihova razgovora, ali i po tome što je kolaž prisutan u opusima obojice. Povrh toga, nije zanemarivo i da je Gotovac navodio Vaništu kao jednog od svojih uzora.³⁹⁶

Ovo ne znači nužno da su neke gorgonaške prakse prisvajanja nužno uzrokovale Gotovčevo korištenje apropijacije. No, ukazuje na to da ove ideje i prakse cirkuliraju te da istomišljenici komuniciraju o njima. Djelovanje Gorgone po ovom pitanju od velikog je značaja za povijest strategija apropijacije u Hrvatskoj jer su ih njeni pojedini pripadnici među prvima aktivno i namjerno počeli koristiti te potaknuli time zanimljiv niz rasprava i umjetničkih eksperimenata.

Gotovčevo posredovanje se ovdje ističe kao posebno važno jer je on „uz Radomira Damnjana (...) jedini nešto stariji autor uključen u krug umjetničkih šezdesetasmaša“³⁹⁷ i kao takav je uključen u djelatnost alternativnih izložbenih prostora u kojima je ova generacija aktivna.³⁹⁸

Uostalom, nije zanemarivo da su pojedini gorgonaši – posebice Mangelos i Putar, ali i Knifer, kako to ističe Branka Stipančić – iskazivali podršku, posjećivali izložbe i dijelili stajališta mlađe generacije umjetnika (konceptualaca). Povrh toga, kako objašnjava Branka Stipančić:

Podrške su bile obostrane. Slobodarski duh Gorgone već je bio prisutan kod mlađih koji su radili izvan standardnih medija. Iako do 1977. nitko nije vidio antičasopis *Gorgona* mladi su umjetnici i ranije radili „knjige umjetnika“,

³⁹⁵ Denegri, *Gorgona*, 132–34.

³⁹⁶ Šijan, *Kino Tom*, 78–79.

³⁹⁷ Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 7.

³⁹⁸ Gotovac 1976. u beogradskom SKC-u po prvi put predstavlja svoje kolaže (uz većinu serija fotografija i druga djela). Godine 1979. će također izlagati u SKC-u, a 1978. 1979. i 1980. sudjeluje na skupnim izložbama i izložbama-akcijama u sklopu RZU Podroom. Godine 1978. sudjeluje na skupnoj izložbi pri Salonu Tribine mladih i na Motovunskim likovnim susretima, a 1984. se organizira njegova samostalna izložba „Tomislav Gotovac: Dvadeset godina prije Collages 1964 (II)“ u zagrebačkom Prostoru Proširenih medija. Ne smije se zaboraviti i njegove akcije marketinga studentskog lista *Polet* iz 1984./85. godine. Vidi u: Battista Ilić, 8, 308–9. Polet je, naime, bio službeno glasilo Centralnog komiteta Saveza omladine Hrvatske. Kao takav je već od svojih početaka 1966. godine aktivno uključen u promociji omladinske kulture i pokriva šezdesetasmaške pobune i druga relevantna zbivanja. Vidi u: Marko Zubak, „Omladinski tisak i kulturna strana studentskoga pokreta u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji (1968. 1972.)“, *Časopis za suvremenu povijest* 46, izd. 1 (26. svibnja 2014.): 40–41.

izvodili akcije u vanjskim prostorima itd. Izložba nije direktno utjecala na umjetnike nove umjetničke prakse, ali je sigurno dala dobro ozračje.³⁹⁹

6.2. Mlađa generacija aproprijacijskih umjetnika u alternativnim izložbenim prostorima

Alternativnim izložbenim prostorima se unutar ovog rada, u užem smislu, prvenstveno smatra sve prostore koji se koriste za izlagačku djelatnost, a koji tome izvorno nisu namijenjeni. Obuhvatnije značenje ovog pojma uključuje i one prostore koji pokazuju progresivne inklinacije i inovativne pristupe izlagačkoj djelatnosti, a koji su ipak izvorno namijenjeni kao izložbeni prostori.

U užem smislu ovog izraza izdvaja se ranije spomenuti Salon G (odnosno prostorija u sklopu Salona Šira, privatne radionice za izradu okvira slika),⁴⁰⁰ Haustor (kao što ime nalaže, haustor tj. veža Frankopanske 2a), Podroom (privatni prostor u vlasništvu Sanje Iveković i Dalibora Martinisa,⁴⁰¹ odnosno Martinisov atelje u kojem su se umjetnici okupili iz nezadovoljstva s odnosom oficijelnih gradskih galerija prema njima,⁴⁰² a koji je dan na korištenje umjetnicima za studijskog boravka Sanje Iveković i Dalibora Martinisa u Kanadi⁴⁰³). U ovu kategoriju ubrajaju se i različiti prostori u kojima djeluje Galerija stanara koja, između ostalog, funkcionira u iznajmljenom pariškom stanu Ide Biard, mnoštvu *poste restante* adresa diljem Europe, a u Zagrebu u izlogu turističkog društva Gornji grad u Tomićevoj ulici i u kinu Balkan gdje su se umjetnici predstavljali kratkim prezentacijama prije filmova, odnosno za vrijeme pauza za reklame.⁴⁰⁴

Nadalje, tu se mogu uvrstiti izlozi knjižara koje ugošćuju samostalne i skupne izložbe u malom formatu. Primjerice, izlog Znanstvene knjižare u kojem se Mangelos predstavlja 1983.,⁴⁰⁵ autorski izlog knjižare Znanje – August Šenoa u kojem se 1988. održava izložba „Ready-mades“,⁴⁰⁶ a 1990. godine izložba u spomen Gotovčevoj majci Elizabeti Lauer Beški.⁴⁰⁷

Moguće je u ovu kategoriju uvrstiti i privatne kuće, hotelske prostore i studentske domove koji su korišteni kao privremeni izlagački prostori. Primjerice, u sobi 222 u Hotelu

³⁹⁹ Kontošić i Stipančić, „Nismo čekali red“.

⁴⁰⁰ Denegri, *Gorgona*, 10.

⁴⁰¹ „Podroom“.

⁴⁰² Stipančić i Stilinović, *Mladen Stilinović: nula iz vladanja*, 244.

⁴⁰³ Kontošić i Stipančić, „Nismo čekali red“.

⁴⁰⁴ Parent i ostali, *La Galerie des Locataires: 1972 -*, 11.

⁴⁰⁵ Maračić, Antun, „Mangelos: tiha revolucija Dimitrija Miće Bašičevića“, *Studentski list*, 4. ožujka 1987., 4 (933) izdanje, od. Kultura, 32.

⁴⁰⁶ Vijatović, *Ready-mades*, 1990, passim.

⁴⁰⁷ Topić i Šošić, *ViGo - potentially important activities*, 83–88.

Dubrovnik, Goran Trbuljak 1979. organizira izložbu „Životni i radni prostor“.⁴⁰⁸ Mladen Stilinović organizira prvu samostalnu izložbu „Evidencija rada (1970 – 78)“ u obiteljskoj kući u Voćarskom naselju 128 1978. godine, a 1982. ima samostalnu izložbu u kavani hotela Slavija u Opatiji.⁴⁰⁹ U ovu skupinu bi se jednako tako moglo uključiti prisvajanje lijevog krila studentskog doma Moša Pijade, posebice njegovog derutnog podruma, u kojem je izlagala Grupa Biafra,⁴¹⁰ makar se tu konkretno ne izlažu aproprijacionistička djela.

U kategoriji alternativnih izlagačkih prostora, posebnu podskupinu čine javni prostori u kojima umjetnici sve češće istupaju od 1970-ih godina u duhu nove umjetničke prakse. U slučaju aproprijacijskih umjetnika, ističu se dvije izložbe Vere Fischer, konkretno „Asocijacije i varijacije na noćnu temu“ (Mali lapidarij, Zagreb, 1978.) te „Izložba odbačenih predmeta po izboru radnika Čistoće“ (plato tzv. Mamutice u Zagrebu, 1978.) na kojima umjetnica izlaže otpad i nađene predmete.⁴¹¹ Moguće je spomenuti i izložbu Dalibora Martinisa „Tetrapak“ (1970.) održanu u sklopu Internacionalnog festivala studentskih kazališta (IFSK-a) u kojoj izlaže fluorescentni objekt na ulici u Zagrebu.⁴¹²

Dosad navedeni prostori pripadaju, dakle, užem određenju pojma alternativnih izlagačkih prostora i važni su za razvoj strategija aproprijacije jer su pružili umjetnicima alternativnih stremljenja prostore za predstavljanje djela koje svojedobno nisu mogli (ili pak nisu htjeli) izlagati u oficijelnim galerijama. Nadalje, ovi su im prostori često omogućavali izravnu komunikaciju s promatračima/prolaznicima i uopće veći doseg radova ako su bili izloženi u javnim ili frekventnim prostorima. To je samo po sebi moglo proširiti doseg alternativnih umjetničkih praksi i poboljšati njihovu recepciju u široj javnosti.

U drugu skupinu prostora koji pokazuju progresivan angažman i koji su otvoreni prema alternativnoj umjetničkoj djelatnosti, a ipak od samog početka djeluju kao galerijski prostori, ističu se Galerija SC (koja djeluje od 1961.),⁴¹³ Galerija Nova (osnovana 1975.)⁴¹⁴ te Galerije PM (osnovana 1981.).⁴¹⁵ Ovi prostori zaista su oaze omladinske kulture koje ugošćuju većinu umjetnika koji se bave aproprijacijom i predstavljaju sasvim inovativna umjetnička djela i koncepte. Međutim, njihova „kontrolirana sloboda“ leži u tome što ih osnivaju državna tijela, organizacije i udruženja. Galerije studentskih centara (uključujući zagrebačku Galeriju SC) su

⁴⁰⁸ Bago i ostali, *Before and after Retrospective*, 319; Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost, temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, Samostalne izložbe, III Goran Trbuljak // Samostalne izložbe, 10.

⁴⁰⁹ Nikitović, Šimičić, i Stilinović, *Mladen Stilinović*, 53–73.

⁴¹⁰ Srhoj, *Grupa Biafra : 1970. 1978.*

⁴¹¹ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 23–24, 55.

⁴¹² Matičević, *Dalibor Martinis: Krivotvorine*.

⁴¹³ Glavan i Topić, *Galerija studentskog centra 40 godina = Students' Centre Gallery 40 years*, 11.

⁴¹⁴ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 472.

⁴¹⁵ Špoljar, Martek, i Maračić, *PM 20: 20 godina: 1981-2001*, 2004, 45.

tako odgovarale Savezu socijalističke omladine, jednako kao i Galerija Nova. Galerija PM je, primjerice, pod upravom HDLU-a. O svojevrsnom međuprostoru u kojem se nalazi Galerija PM, a usporedno Galerija SC i u određenoj mjeri Galerija Nova progovara Marijan Špoljar:

Moglo bi se, stoga, reći da je otvaranje Prostora PM, kako god se činilo kao rezultat ultimativnih stavova o umjetnosti i njezinu društvenom okruženju, za naraštaj umjetnika iz sedamdesetih godina ipak jedna vrsta prešutno prihvaćene institucionalizacije. Time se, dakako, čistoći koncepta i iskrenosti rada baš ništa ne oduzima: dapače, novi galerijski prostor je dokaz fleksibilnosti koja ipak ne računa s kompromisom, nego s uvažavanjem promjena koje se zbivaju u širem kontekstualnom polju umjetnosti.⁴¹⁶

Ovakva fleksibilnost širi se i u oficijelne izložbene prostore koji postaju sve otvoreniji prema alternativnim umjetničkim praksama. Galerija suvremene umjetnosti, tada dio Galerija grada Zagreba, prednjači u tom pogledu i od kraja 1960-ih godina pokazuje sve veću podršku alternativnim umjetnicima, posebice pripadnicima mlađe generacije (koincidentno ili ne s omladinskim pokretima). Velik broj aproprijacionista počinje izlagati u GSU-u, bilo na skupnim ili samostalnim izložbama, upravo od kraja 1960-ih. Neke važnije skupne izložbe uključuju sljedeće: „Typoezija“ (1969.),⁴¹⁷ „Mogućnosti za ‘71.“ (1971.),⁴¹⁸ „Platno/Canvas“ (1973.),⁴¹⁹ „Gorgona“ (1977.) i „Nova umjetnička praksa“ (1978.).⁴²⁰

U GSU-u se u ovo doba također organiziraju brojne samostalne izložbe alternativnih umjetnika. Od aproprijacionista istaknutih u ovom radu, a u razdoblju njegova užeg interesa (od početka 1960-ih godina do 1989.), u gradskoj galeriji imaju priliku samostalno izlagati Josip

⁴¹⁶ Špoljar, Martek, i Maračić, 10.

⁴¹⁷ Od umjetnika koji se bave aproprijacijom izlaže Dimitrije Bašičević Mangelos. Vidi u: „Typoezija“, *Novine Galerije Studentskog centra VIII*, izd. 6 (1968/1969.): 21.

⁴¹⁸ Među ostalima izlažu: Boris Bučan, Slobodan Braco Dimitrijević, Sanja Iveković, Jagoda Kaloper, Dalibor Martinis, Davor Tomičić, Goran Trbuljak i Gorki Žuvela. Vidi u: Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 20; Denegri i Galjer, *Prilozi za drugu liniju*, 17.

⁴¹⁹ Izlaže Braco Dimitrijević zajedno s nekim od ključnih imena ovog doba (Giovanni Anselmo, Gilbert & George, Barry Flanagan, Jannis Kounellis, John Latham, On Kawara, Reiner Rutenbeckt). Više riječi o ovoj izložbi bit će u poglavlju 8.6 Braco Dimitrijević. No, bitno je naglasiti da je platno ovdje shvaćeno na netradicionalan, neslikarski, konceptualni način. Kustosica izložbe time bitno proširuje područje umjetničkog djelovanje prihvaćanjem djela koja rabe „nelikovne“ materijale poput dijapozitiva, video traka ili običnih A4 papira. Vidi u: Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 80.

⁴²⁰ Od umjetnika koji se bave aproprijacijom, i izvan opsega ovog rada, ovdje se predstavljaju: Boris Bučan, Crveni peristol (Vladimir Dodig Trokut u sklopu njega), Radimir Damjanović Damnjan, Boris Demur, Braco Dimitrijević, Goran Đorđević, Ivan Ladislav Galeta, Tomislav Gotovac, Vladimir Gudac, Sanja Iveković, Željko Jerman, Dean Jokanović Toumin, Julije Knifer, Janez Kocijančič, Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, Ivan Kozarić, Vlado Martek, Dalibor Martinis, Slavko Matković, Marko Pogačnik, David Nez, Milenko Matanović, Andraž Šalamun, Tomaž Šalamun, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Josip Stošić, Fedor Vučemilović, Vladimir Gudac, Goran Trbuljak, Gergelj Urkom, Gorki Žuvela. Vidi u: Susovski, *Nova umjetnička praksa 1966.-1978.*, passim.

Stošić (1972.),⁴²¹ Braco Dimitrijević (1973.),⁴²² Goran Trbuljak (1973.),⁴²³ Ivan Kožarić (1975.),⁴²⁴ Dalibor Martinis (1975., 1977.),⁴²⁵ Sanja Iveković (1976.),⁴²⁶ Boris Bučan (1976.),⁴²⁷ Ivan Ladislav Galeta (1979.),⁴²⁸ Mladen Stilinović (1980.),⁴²⁹ Edita Schubert (1980., 1984.),⁴³⁰ Vladimir Dodig Trokut (1982.),⁴³¹ te Damir Sokić (1983.).⁴³² Ovo ukazuje na to da ovi umjetnici nisu bili sasvim izvan establišmenta.

O onome što je prihvaćeno u oficijelne prostore poput GSU-a govore, između ostalog, otkupi umjetnina koje su, ulaskom u stalne galerijske i muzejske postavbe, mogle podići status umjetnika, financijski im pripomoći, ali i promijeniti status samih umjetničkih djela i utjecati na njihovu recepciju. Jednako tako, eksterni su faktori mogli utjecati na interes za pojedinim djelom (financijske prilike institucije, kustoska vizija, itd.). Imajući ovo na umu, u daljnjem će se radu spomenuti neke otkupe apropijacijskih djela ranije spomenutih i drugih umjetnika kako bi se ilustriralo da (1) takva djela ipak jesu otkupljivala te (2) kako bi se kontekstualiziralo otkupe ovih djela u odnosu na djela rađena u tradicionalnim likovnim tehnikama.

Neki od otkupa predstavljaju se i putem izložbi, pa uvid u njih ima šira javnost. U tom pogledu se ističe izložbena djelatnost Galerije suvremene umjetnosti koja od 1963. godine započinje običaj godišnje izložbe „Akvizicije“ koje dokazuju da GSU nije samo predstavljala alternativne umjetnike, već i otkupljivala neka njihova djela.⁴³³ Odnosno, GSU otkupljuje po jedno djelo umjetnika koji tamo izlažu, uključujući one ranije navedene. Kroz daljnje studije slučaja, nastojat će se prezentirati omjer apropijacijskih djela otkupljenih na ovim izložbama naspram onih koja su rađena u tradicionalnim likovnim tehnikama. Primjerice, otkupljena djela Ivana Kožarića mahom su rađena u tradicionalnim umjetničkim tehnikama (brončani *Torzo*, „Akvizicije 2“;⁴³⁴ brončana *Figura*, „Akvizicije 4“;⁴³⁵ itd.), a otkupljena djela Josipa Vanište

⁴²¹ Stošić, *Josip Stošić: Govor riječi, predmeta i prostora*.

⁴²² Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 34.

⁴²³ Denegri, *Goran Trbuljak*, katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 14. 5. – 21. 5. 1973.) (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti), 1973.

⁴²⁴ Stipančić, „Ivan Kožarić: ‘Freedom Is a Rare Bird’“, 53.

⁴²⁵ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 339; Milovac, *Dalibor Martinis: Krizne točke*, n. p.

⁴²⁶ Kluszczyński, „Between Public and Private Space. The Art of Sanja Ivekovic“, 3–4.

⁴²⁷ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 25.

⁴²⁸ Turković, *Medijska istraživanja Ivana Ladislava Galeta*.

⁴²⁹ Stipančić i Stilinović, *Mladen Stilinović: nula iz vladanja*, 246.

⁴³⁰ Kovač, *Edita Schubert*, 231.

⁴³¹ Susovski, *Vladimir Dodig Trokut: Solve*.

⁴³² Matičević i Maković, *Damir Sokić*, 1983., n. p.

⁴³³ Katalozi izložbi akvizicija GSU-a zanimljivi su materijal, ali pruže samo parcijalni kontekst pošto velik broj kataloga (od „Akvizicija 7“ do „Akvizicija 16“ tj. od 1971. 1979. godine nedostaje).

⁴³⁴ Keleman, Bek, i Bašičević, *Akvizicije 2*, n. p.

⁴³⁵ Bek i Gojković, *Akvizicije 4*, n. p.

mahom su ulja na platnu (*Kompozicija br. 8*, „Akvizicije 2“;⁴³⁶ *Kompozicija 1963-XII*, „Akvizicije 4“;⁴³⁷ itd.) ili crteži (npr. *Crtež br. 21*, „Akvizicije 5“⁴³⁸). U postojećim katalogima izložbi „Akvizicija“, nema spomena pripadnika mlađe generacije umjetnika do „Akvizicija 17“ održanih 1979. godine kada se otkupljuju sjajna djela, neka od kojih se mogu smatrati primjerom aproprijacije: Bućanova djela *Leger* te *Mondrian i Duchamp* (1975.) ali i *Scenarij 10 – Ruka* (1976.) Ivana Ladislava Galete rađen u tehnici kseroksa.⁴³⁹ Na istoj izložbi su otkupljena još djela (makar ne aproprijacijske naravi) Brace Dimitrijevića, Sanje Iveković, Ivana Kožarića, Mladena Stilinovića, Gorana Trbuljaka, Josipa Vaništa i drugih.⁴⁴⁰ Ovaj tijek zbivanja daje naslutiti promjene u javnoj percepciji umjetnosti od kraja 1970-ih godina, sve veće otvaranje institucija umjetnosti prema djelima rađenima u netradicionalnim likovnim tehnikama te bolju javnu prezentaciju umjetnika koji se njima koriste.

Od drugih institucija koja aktivno otkupljuju djela, a u čijim se zbirkama danas nalaze djela nekih od devetnaest umjetnika koje se izdvaja u ovom radu, ističe se djelatnost Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci te Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku. U kolekciji potonjega nalaze se dva djela Vere Fischer te jedno djelo Ivana Kožarića (grafika *Kompozicija* iz 1961., otkupljena 1966.), premda se samo jedno od ovih triju djela može smatrati primjerom aproprijacije (Fischerin kolaž *Mnogo ljudi* iz 1971.).⁴⁴¹

U kolekciji riječkog Muzeja moderne i suvremene umjetnosti nalazi se znatno više djela umjetnika kojih se tiče ovaj rad, konkretno: Kožarića (43), Iveković (12, od čega su 2 u suradnji s Daliborom Martinisom), Marteka (10), Martinisa (8, od čega 2 u suradnji sa Sanjom Iveković), Bućana (7), Dumanića (5), Gotovca (5), Vanište (4), Dodiga Trokuta (2), Dimitrijevića (1), Sokića (1) i M. Stilinovića (1). U fundusu MMSU-a na žalost se ne nalazi nijedno djelo Dimitrija Bašičevića Mangelosa, Vere Fischer, Ivana Ladislava Galete, Edite Schubert ni Gorana Trbuljaka. No, od ukupno 73 djela spomenutih autora, samo se 13 djela može smatrati primjerom aproprijacije. Od tih je samo 7 nastalo prije 1989. godine. Od ukupno 13 aproprijacijskih djela, sva su ušla u fundus Muzeja između 1997. i 2010. godine. Naspram toga, djela ovih umjetnika rađena u tradicionalnim tehnikama ulaze u kolekciju već od 1952. godine.

Uz povremene izložbe u službenim galerijskim prostorima poput Galerije suvremene umjetnosti i Izložbenog salona Doma JNA, aproprijacijski umjetnici najintenzivnije djeluju,

⁴³⁶ Keleman, Bek, i Bašičević, *Akvizicije 2*, n. p.

⁴³⁷ Bek i Gojković, *Akvizicije 4*, n. p.

⁴³⁸ Bašičević, *Akvizicije 5*, n. p.

⁴³⁹ Više o nekima od ovih djela u poglavljima o samim autorima.

⁴⁴⁰ Muzej suvremene umjetnosti, „Inventarni omot Galerije grada Zagreba 24: Akvizicije 17 (13. 7. – 27. 9. 1979., GSU)“.

⁴⁴¹ Digitalna baza podataka Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku.

dakle, u sklopu alternativnih umjetničkih prostora i onima alternativnih stremljenja. Odnosno, takvi prostori i publika u njima pokazuje najbolju recepciju prema njihovim aproprijacijskim djelima.

Od ukupno 91 umjetnika čija su se djela razmatrala za potrebe ovog rada, njih 15 je djelovalo u sklopu Podrooma (1978. – 1980.), uključujući neke od onih koji su se najintenzivnije zanimali za aproprijaciju i koji su u konačnici uvršteni u studije slučajeva. Konkretno, od aproprijacionista su u Podroomu izlagali: Dalibor Martinis (1976., 1978., 1979. i 1980., premda sudjeluje i u organizaciji više izložbi zajedno sa Sanjom Iveković),⁴⁴² Dimitrije Bašičević Mangelos (1978.),⁴⁴³ Tomislav Gotovac (1978., 1979. i 1980. na skupnim izložbama),⁴⁴⁴ Sanja Iveković (1978., 1979. i 1980.),⁴⁴⁵ Vlado Martek (1978., 1979., 1980. i 1981.),⁴⁴⁶ Mladen Stilinić (1978., 1979. i 1980.)⁴⁴⁷ te Goran Trbuljak (1978. i 1979.).⁴⁴⁸ Ovo je vrijeme organizacije izložbi u Podroomu koje će biti bliske aproprijaciji svojom konceptualnom naravi („Za umjetnost u umu“, 1978.)⁴⁴⁹ ili na kojima će se umjetnici koji se aktivno koriste ovim strategijama predstaviti izrazito netradicionalnim djelima (Mladen Stilinić, „Crveno roza“, 1979.; Vlado Martek „Elementarni procesi u poeziji“, 1979. i „Prevrednovanje poezije, Pripremanje za poeziju, Pred poezija“, 1981.).⁴⁵⁰

Umjetnici okupljeni oko Podrooma oslanjali su se na avangardne prakse koje su često provocirale javnost proizvodeći djela koja su uzrokovala šok i, slijedom toga, nailazila na nerazumijevanje. Ovoj skupini i generaciji umjetnika, to je bila otežavajuća okolnost koja je utjecala na njihovu količinu društvenog i institucionalnog, pa ponekad i ekonomskog kapitala. Josip Depolo je u članku „Naglasak na avangardi“ objavljenom u *Oku* 1979. godine djelatnost Podrooma usporedio s revolucijom koju je Duchamp uzrokovao 1917. godine:

Kada je Duchamp 1917.(!) htio izložiti pisoarsku školju, mislim da je pola evropskih kritičara posijedilo, a druga je polovica dobila infarkt. Konačno, svakoj je generaciji potrebno pružiti njenu šansu, a ne, po našem običaju, podmetnuti joj nogu na prvom koraku. Ako podrumaši zaista nose onu istinu

⁴⁴² Iveković i ostali, „Prvi broj kataloga radne zajednice umjetnika RZU Podroom“.

⁴⁴³ Maračić, Antun, „Mangelos: tiha revolucija Dimitrija Miće Bašičevića“; „Dimitrije Bašičević Mangelos“, Avantgarde Museum, 29. svibnja 2016., <https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnicidimitrije-basicevic-mangelos~pe4515/>.

⁴⁴⁴ Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 308.

⁴⁴⁵ Marcoci i Iveković, *Sanja Ivekovic*, 185; Milovac, *Sanja Iveković: Is This My True Face*, 55–58.

⁴⁴⁶ Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 84–90.

⁴⁴⁷ Nikitović, Šimičić, i Stilinić, *Mladen Stilinić*, 56, 59.

⁴⁴⁸ Bago i ostali, *Before and after Retrospective*, 319.

⁴⁴⁹ Maroević i ostali, *Inovacije u slikarstvu osamdesetih / Triennale slikarstva 13. Plavi salon*, 34.

⁴⁵⁰ Nikitović, Šimičić, i Stilinić, *Mladen Stilinić*, 53–73; Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*,

o kojoj apostolski govore (nova umjetnost!), onda ih neće pogoditi i uništiti nikakav prezir i podsmijeh, ali ako su i njihove ideje od pakpapira, neće im pomoći svi advokati neoavangarde. Prepustimo ih, dakle, najpouzdanijem i neumoljivom sucu vremenu.⁴⁵¹

Premda je vrijeme danas zabilježilo važnost Podrooma za hrvatsku povijest umjetnosti, umjetnici okupljeni oko njega trebali su se svojevremeno pobrinuti za svoj opstanak i sredstva za rad. U tom su pogledu najveće pomake učinili Dalibor Martinis i Sanja Iveković po povratku sa studijskog boravka u Kanadi, tražeći sredstva za rad od Gradskog fonda (kojeg su u konačnici dobili i koristili za tisak časopisa *Prvi broj*). Kako sažima Branka Stipančić: „[podrumaši su bili] svjesni da ih se nepravедno marginalizira i sami su brinuli o sebi.“⁴⁵²

Nakon prestanka djelovanja Podrooma, ova je skupina umjetnika, zajedno s još nekolicinom, počela raditi u okviru Galerije PM koja djeluje od 1981., makar se ideja o takvoj galeriji rađa s prijedlogom osnivanja Sekcije proširenih medija 1979. godine zahvaljujući inicijativi Damira Sokića i Gorana Petercola.⁴⁵³ U razdoblju od 1960-ih do kraja 1980-ih godina, stanovit broj umjetnika koje se ovdje izdvaja se također predstavlja u Galeriji PM, odnosno Prostoru Proširenih medija, uključujući Dimitrija Bašičevića Mangelosa, Vladimira Dodiga Trokuta, Zlatana Dumanića, Tomislava Gotovca, Ivana Kožarića (koji izlaže tu tek 1990.), Vladu Marteka, Dalibora Martinisa, Editu Schubert, Damira Sokića, Mladena Stilinovića i Gorana Trbuljaka. Ukupno se u Galeriji PM predstavlja, dakle, jedanaest od devetnaest umjetnika koje se razmatra u ovom radu, što svjedoči njenoj podršci cijelom nizu umjetnika alternativnih usmjerenja. Ovo je također ubraja među prostore koji javnosti predstavljaju neka aproprijacijska djela poput Antimuzeja Vladimira Dodiga Trokuta 1981. (barem neposredno u organizaciji 13. Salona mladih koji se održao u Galeriji PM, Umjetničkom paviljonu i Galeriji SC),⁴⁵⁴ *Eksploatacije mrtvih* Mladena Stilinovića 1984. u sklopu izložbe „Prema ruskoj avangardi“,⁴⁵⁵ i opet 1988. godine na njegovoj samostalnoj izložbi.⁴⁵⁶ Vrijedi izdvojiti i samostalnu izložbu „Tomislav Gotovac: Dvadeset godina prije Collages 1964 (II)“ održane 1985. godine.⁴⁵⁷ Zanimljive su također i dvije samostalne izložbe Pina Ivančića, makar se ovog umjetnika ne obrađuje posebno unutar ovog rada. Naime, na izložbi „Zadovoljstvo“

⁴⁵¹ Depolo, Josip, „Naglasak na avangardi“.

⁴⁵² Kontošić i Stipančić, „Nismo čekali red“.

⁴⁵³ Špoljar, Martek, i Maračić, *PM 20: 20 godina: 1981-2001*, 2004, 46–47.

⁴⁵⁴ „Galerija Proširenih Medija“.

⁴⁵⁵ Stipančić i Milovac, *Mladen Stilinović: Exploitation of the Dead*, 106; „Galerija Proširenih Medija“.

⁴⁵⁶ Nikitović, Šimičić, i Stilinović, *Mladen Stilinović*, 53–74; Stipančić i Milovac, *Mladen Stilinović: Exploitation of the Dead*, 43.

⁴⁵⁷ Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 308.

održanoj 1985. godine, umjetnik se predstavlja djelima rađenima od netradicionalnih materijala poput paste za pranje ruku, gume, najlona, jednim kolažem, jednom instalacijom, jednom skulpturom za čiju tehniku stoji navedeno „daska + boja“. Sam katalog izložbe može se tumačiti kao zasebno umjetničko djelo jer je cjeloviti kolaž sastavljen od izrezaka iz novina s komentarima na tuđe izložbe ali i definicija raznih pojmova iz povijesti umjetnosti i sociologije kao što su ready-made, *objet trouvé*, kultura otpadaka, dekolaž-hepening, Merc, estetika robe, neodadaizam i drugih,⁴⁵⁸ što ukazuje na Ivančićev interes za aproprijacijom te korištenje iste u izradi ovakvog kataloga. Zanimljiva je također druga izložba Pina Ivančića održana 1987. godine u Galeriji PM na kojima se predstavlja asamblažnim – djelima i skulpturama rađenima od neumjetničkih materijala. Kustos izložbe Goran Petercol objašnjava ih sljedećim riječima: „Prepoznavanje materijala (predmeta) po sebi znači postupak kojim se dobiva *readymade*, *objet trouvé*. Pino Ivančić prihvaća asocijaciju, ideju uvjetovanu nađenim predmetom (predmet je nađen unutar radionice, brodogradilišta ili sl.) i materijalizira je zahvatom, »intervencijom« na njemu“.⁴⁵⁹ Izložbe poput ovih svjedoče progresivnosti Galerije PM koja je, kao galerija, funkcionirala u skladu s ciljevima Sekcije proširenih medija koja želi „riješiti status umjetnika koji niz godina nisu mogli postati članovi HDLU-a ili su članovi Društva ali se njihovi radovi mogu osporiti kao „čisto“ slikarstvo, grafiku, kiparstvo“ i koja se zalaže za poticanje i prepoznavanje tehničkih eksperimenata unutar ovog umjetničkog udruženja i društva uopće.⁴⁶⁰

Nadalje, u Galeriji SC se predstavlja većina umjetnika kojih se ovaj rad dotiče izuzev Tomislava Gotovca, Josipa Vanište, Vere Fischer, Damira Sokića i Zlatana Dumančića. Odnosno, ovdje izlaže preko dvije trećine istaknutih umjetnika uključujući: Dalibora Martinisa (1969., 1981.),⁴⁶¹ Vladu Marteka (1977., 1979., 1980., 1981., 1986.),⁴⁶² Edite Schubert (1978.),⁴⁶³ Mladena Stilinovića (1980.),⁴⁶⁴ Sanju Iveković (1970.),⁴⁶⁵ Gorana Trbuljaka (1969., 1971. i 1981.),⁴⁶⁶ Tomislava Gotovca (1979., 1980.),⁴⁶⁷ Ivana Kožarića (1962. i 1966.),⁴⁶⁸

⁴⁵⁸ Ivančić, „Katalog izložbe ‚Zadovoljstvo‘ Pina Ivančića u PM“.

⁴⁵⁹ Petercol i Ivančić, „Katalog izložbe Pino Ivančić, PM; tekst Goran Petercol“.

⁴⁶⁰ Damir Sokić i Goran Petercol, „Pozivamo vas na sastanak koji će se održati _____ (pismo članovima HDLU Zagreb)“, Digitalizacija ideja, pristupljeno 29. ožujka 2021., <https://digitizing-ideas.org/hr/zapis/19854>.

⁴⁶¹ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 339.

⁴⁶² Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 84–85, 88.

⁴⁶³ Vukmir, *Edita Schubert*, 10.

⁴⁶⁴ Nikitović, Šimičić, i Stilinović, *Mladen Stilinović*, 56.

⁴⁶⁵ Marcoci i Iveković, *Sanja Ivekovic*, 185.; Vrijedi napomenuti da je izlaganje u Galeriji SC Sanji Iveković, zahvaljujući Želimiru Koščeviću, uvelike izgradilo reputaciju i omogućilo zapošljavanje u Grafičkom zavodu Hrvatske. Vidi u: Golub i Kršić, *Sanja Iveković - dvostruki život: grafički dizajn i suvremena umjetnička praksa*, 77.

⁴⁶⁶ Bago i ostali, *Before and after Retrospective*, 319–320.

⁴⁶⁷ Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 309.

⁴⁶⁸ Denegri, *Ivan Kožarić*, 2006, n. p.

Dimitrija Bašičevića Mangelosa (1969. i 1981.)⁴⁶⁹ te Vladimira Dodiga Trokuta (1979., 1980. i 1981.)⁴⁷⁰ Od izložbi organiziranih u Galeriji SC, posebnost su koncepti Želimira Košćevića za izložbe „Imaginarni muzej“ (1966.) u sklopu koje su izloženi predmeti posuđeni iz depoa više zagrebačkih muzeja.⁴⁷¹ Ovo je samo prvi u nizu nekonvencionalnih istupa u ovoj galeriji. Slijedit će, relevantno za razvoj strategija aproprijacije, Košćevićeva izložba „Poštanske pošiljke“ 1971. godine koja će se posebno obraditi nešto kasnije te izložba „Xerox“ (1973.) u sklopu koje, između ostalih, izlažu Braco Dimitrijević i Goran Trbuljak te drugi umjetnici koji se bave aproprijacijom (npr. Vladimir Gudac, Miljenko Horvat i Gergelj Urkom).⁴⁷² Ova izložba sama po sebi bliska je aproprijaciji ako se uzme u obzir da je xerox (tehnika kojom su nastala djela na ovoj izložbi) u suštini kopiranje. Uz ove, ističe se „Suma 680“ Brace Dimitrijevića na kojoj umjetnik kreira ambijent postavljajući obojane limenke po podu i poziva posjetitelje na interakciju s njima.⁴⁷³ Dalibor Martinis na izložbi „Krivotvorine“ (1975.) modificira tramvajske karte.⁴⁷⁴ U kontekstu aproprijacije se može spomenuti i izložba „Knjigarad“ Mladena Stilinovića i Vlade Marteka iz 1980. godine te izložba Borisa Bućana iz 1973. godine na kojoj se predstavlja ciklusom djela „Bućan Art“ u kojem prisvaja vizualne identitete poznatih tvrtki.⁴⁷⁵ Nije na odmet spomenuti i kasnije izložbe održane u ovom prostoru, uključujući „Stanove“ Edite Schubert iz 1999. godine⁴⁷⁶ te „Rad na izložbi 1969. / 2015.“ Dalibora Martinisa iz 2015. godine.⁴⁷⁷

Zanimljivo je da, među umjetnicima koji se ovdje izdvajaju, od pripadnika mlađe generacije jedino Braco Dimitrijević i Boris Bućan ne djeluju ni unutar Podrooma ni Galerije PM, makar izlažu u Galeriji SC. Još jedna zanimljiva korelacije je da su od svih pripadnika mlađe generacije umjetnika kojima je Galerija SC bila na neki način „odskočna daska“ u pogledu izložbene djelatnosti, upravo Dimitrijević i Bućan postižu najveće uspjehe u pogledu međunarodne izlagačke djelatnosti te suradnji s poznatim tuzemnim i inozemnim institucijama – Dimitrijević izlažući već 1973. u Galeriji suvremene umjetnosti, a već od 1971. izvan

⁴⁶⁹ „Dimitrije Bašičević Mangelos“.

⁴⁷⁰ Susovski, *Vladimir Dodig Trokut: Solve*, n. p.

⁴⁷¹ Bago, „Dematerijalizacija i politizacija izložbe“, 237.

⁴⁷² Košćević, *Kritike, predgovori, razgovori*, 184; „Xerox“, 1973.; „Xerox“, 1973.

⁴⁷³ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 613; Turner, „Londonski dnevnik: Braco Dimitrijević Tate Gallery 16.9.-6.10.1985.“; Maković, „Najmlađa generacija jugoslavenskih plastičara: »novi ambijenti«, »siromasna« i »konceptualna umjetnost“, 98.; Dimitrijević, „Suma 680“; Čorak, „razbroj zbroja: »suma 680«, izložba slobodana dimitrijevića u galeriji studentskog centra“; Maković, „ozbiljnost igre: uz izložbu slobodana dimitrijevića: »suma 680«, gsc, 26. XI-6. XII 1969.“

⁴⁷⁴ Košćević, „Martinis“, 4.; Matičević, *Dalibor Martinis: Krivotvorine*.

⁴⁷⁵ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 25.

⁴⁷⁶ N. T., „Edite Schubert ‚špijunira‘ stanove svojih prijatelja“; „Četiri upita o stvarnom i virtualnom“; Župan, „Pitomi zapisi dramatične realnosti“.

⁴⁷⁷ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 12, 48, 182, 260.

Hrvatske u privatnim galerijskim prostorima, a 1975. godine u glasovitom gradskom muzeju Abteiberga (Mönchengladbach, Njemačka) te u Palais de Beaux-Arts u Bruxellesu.⁴⁷⁸ Bućanov uspjeh u kontekstu dizajna, činjenica da prima narudžbe od HNK-a i predstavlja Jugoslaviju na Venecijanskom bijenalu 1984. potvrđuju da Bućan nipošto nije bio marginalan umjetnik. Kako objašnjava Dejan Kršić: „Bućan, usprkos svoj konceptualnoj i vizualnoj radikalnosti te društveno-političkoj provokativnosti pojedinih rješenja, tu nije nikakva margina niti alternativa, ali i da su najviše institucije nacionalne kulture i osobe koje su njima rukovodile bile spremne naručiti radove od takvog autora, prihvatiti ih“.⁴⁷⁹ Ostali umjetnici koji ne djeluju u ovim okvirima mahom pripadaju starijoj generaciji (konkretno Josip Vaništa i Vera Fischer).

Vrijedi spomenuti i Galeriju stanara s kojom je najtješnju vezu od suženog odabira umjetnika u ovom radu imao Goran Trbuljak, ali i Braco Dimitrijević te u određenoj mjeri Dalibor Martinis.⁴⁸⁰ Iako se oni u ovom „prostoru“ neće predstaviti svojim aproprijacijskim djelima, suradnja ove vrste potvrđuje njihov širok spektar interesa te široko znanje i krug umjetničkih poznanstava koji su mogli potencirati umjetničke eksperimente poput aproprijacije. Primjerice, već je postojanje „izlagačkog prostora“ French Window kao aluzije na Duchampovo djelo *Fresh Widow*⁴⁸¹ moglo pobuditi u njima određene ideje.

Povećani broj izlagačkih prostora tijekom 70-ih i 80-ih godina prošlog stoljeća koji su otvoreni prema alternativnim umjetničkim praksama, pa i broj oficijelnih prostora poput Galerije suvremene umjetnosti, Galerije Nova, Salona Doma JNA i drugih koji postepeno prihvaćaju ovakve prakse, odražava se u trendu porasta izložbi koje svjedoče aproprijacijskim postupcima ili na kojima izlažu umjetnici koji se njima koriste (Graf 4). Odnosno, porast u broju izložbi ovih umjetnika govori o postepeno rastućem interesu (ili barem toleranciji prema) alternativnim umjetničkim praksama među kojima se nalaze i strategije aproprijacije. Ishod je bio iznimno plodno razdoblje umjetničkog stvaralaštva. Odnosno, kako je pojasnila Branka Stipančić:

To što sam tada [1970-ih] gledala u GSC-u, GSU-u, u Novoj, u Podroomu, na *Aprilskim susretima* u Galeriji SKC u Beogradu... za mene je bilo od "historijskog značaja": izložbe Daniela Burena, Annette Mesager, Christiana Boltanskog, Hansa Haackea, intervencije u prostoru Sanje Iveković, Dalibora Martinisa, Gorana Trbuljaka, njihove samostalne izložbe, performansi

⁴⁷⁸ Beroš, *Dimitrijević, Braco: Triptychos Post Historicus*, 2001, 34; Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 34.

⁴⁷⁹ Kršić, *Boris Bućan: Plakati*, 2010, 14.

⁴⁸⁰ Ida Biard, „La Galerie des Locataires [1972]“, pristupljeno 7. rujna 2020., http://galeriedeslocataires.free.fr/la_galerie_des_locataires/1/galerie.php.

⁴⁸¹ Parent i ostali, *La Galerie des Locataires: 1972 -*, 6–7.

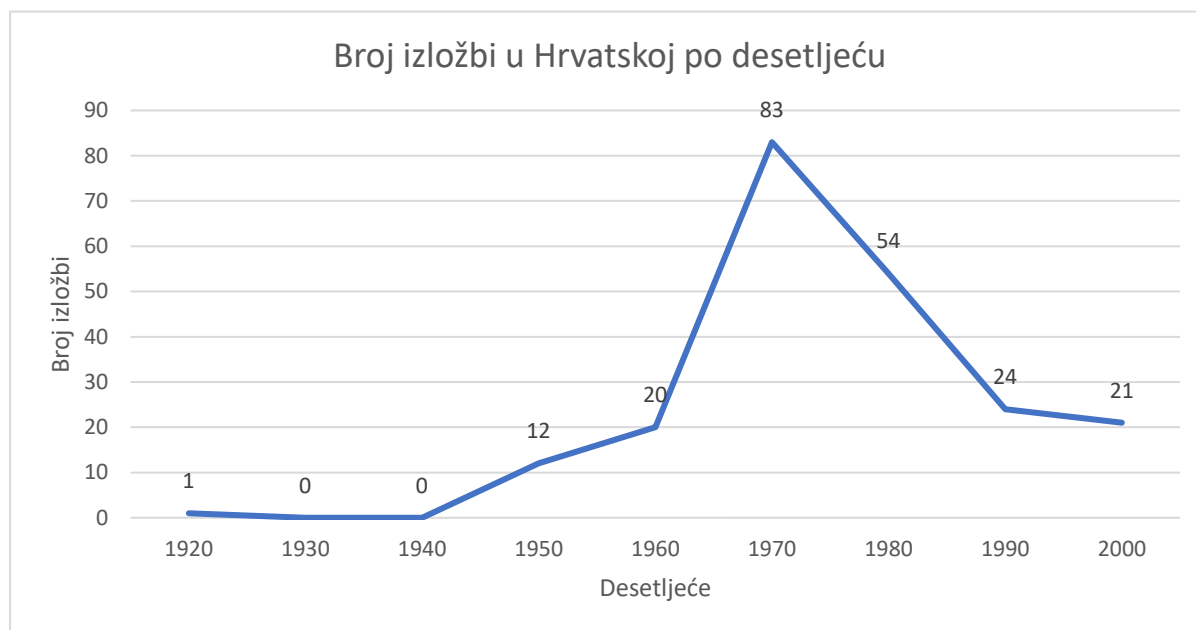
Marine Abramović, Katalin Ladik... u GSU, izložbe-akcije Grupe šestorice autora, filmovi Gotovca i Galeta u Kinoklubu Zagreb i u MM centru...⁴⁸²

Kao što 1970-e godine bilježe porast u broju apropijacijskih djela, tako tijekom njih dolazi i do porasta broja izložbi koje se tiču ovog fenomena. Trend neznatnog pada tijekom 1980-ih godina također je sličan opadanju broja apropijacijskih djela u tom razdoblju.

Uzroci ovoga mogu biti višestruki. Prvenstveno, očito je da je broj izložbi vezanih uz apropijaciju nužno vezan uz broj nastalih apropijacijskih djela. Nakon kratkotrajnog djelovanja Haustora početkom 1970-ih godina i nakon što prestaje djelovanje Podrooma 1980., umjetnici pretežito predstavljaju svoja apropijacijska djela u sklopu Galerije suvremene umjetnosti, Galerije SC i Galerije PM, manjih izloga knjižara i privatnih galerijskih prostora. Ovo je i dalje priličan broj prostora koji ugošćuje takve izložbe, ali posebice zatvaranje Podrooma te sveukupno slabljenje apropijacijskih praksi čine stanovitu razliku u broju izložbi održanih tijekom 1980-ih godina naspram 1970-ih.

Teško je ne zamijetiti da podršku u vidu otvaranja svojih vrata alternativnim umjetničkim praksama daju galerije studentskih centara i drugi prostori vezani uz omladinsku kulturu. Upravo su studentski centri poput onog zagrebačkog važni u drugoj polovici 20. stoljeća za razvoj tzv. „organizirane alternative“⁴⁸³ unutar koje se šire ideje o apropijaciji.

Od događaja izvan zemlje koji se učestalo pojavljuju u biografijama umjetnika koji se koriste apropijacijom jesu Aprilski susreti u Beogradu (koje organizira beogradski SKC⁴⁸⁴) i



Graf 3 Trend održavanja izložbi u Hrvatskoj koje svjedoče apropijacijskim strategijama

⁴⁸² Kontošić i Stipančić, „Nismo čekali red“.

⁴⁸³ Prelom kolektiv, „Slučaj Studentskog kulturnog centra 1970-ih godina“, 18.

⁴⁸⁴ Bago, „Dematerijalizacija i politizacija izložbe“, 245.

uopće korespondencije između studentskih centara. Takvi prostori omogućavali su slobodnu razmjenu ideja, što je moglo potencirati eksperimentalne nagone umjetnika. Ovo potvrđuje Branka Stipančić rekavši: „Da ne govorim o Aprilskim susretima u Beogradu gdje se moglo vidjeti i čuti najbolje i najpoznatije umjetnike, teoretičare umjetnosti i kustose.“⁴⁸⁵ Potencijal za ovo razvidan je već iz naziva ove manifestacije koja se naziva „festivalom proširenih medija“ te, nalik djelovanju Sekcije proširenih medija HDLUZ-a, ukazuje na rastući obim korištenih umjetničkih tehnika i strategija.⁴⁸⁶ Tako na Aprilskim susretima sudjeluje više hrvatskih aproprijacionista. Vlado Martek sudjeluje na 5. aprilskim susretima 1976. godine,⁴⁸⁷ na samom početku svoje umjetničke karijere. Mladen Stilinović sudjeluje već na 2. i 3. aprilskim susretima (1973. i 1974. godine) gdje ostvaruje kontakte s umjetnicima koji i sami imaju nekonvencionalan pristup umjetnosti (npr. Goran Đorđević, Raša Todosijević, Marina Abramović) te kritičarima koji takve pristupe podržavaju (Miško Šuvaković, Ješa Denegri, Biljana Tomić, Dunja Blažević i dr.), a kasnije također sudjeluje na 5. susretima.⁴⁸⁸ Među drugim aproprijacionistima koje se razmatra u ovom radu, na aprilskim susretima još sudjeluju: Sanja Iveković (1972., 1975.),⁴⁸⁹ Goran Trbuljak (1972.),⁴⁹⁰ Dalibor Martinis (1972., 1974.),⁴⁹¹ Ivan Ladislav Galeta (1976.),⁴⁹² Tomislav Gotovac (1978. na 7. susretima tada već izmijenjenog naziva „VII jugoslavenski konkurs za rad iz oblasti proširenih medija“),⁴⁹³ a Boris Bućan radi plakat za 1. aprilске susrete.⁴⁹⁴ Mahom su, dakle, u pitanju umjetnici mlađe generacije ili oni u bliskoj svezi s njom (poput Gotovca).

Uspostavljeni su, dakle, bliski odnosi s beogradskom Galerijom SKC, odnosno međunarodne suradnje između studentskih centara općenito. Ovome svjedoči ponajprije Želimir Košćević kao tadašnji voditelj zagrebačke Galerije SC koji objašnjava:

⁴⁸⁵ Kontošić i Stipančić, „Nismo čekali red“.

⁴⁸⁶ Vladimir Pantelić, „Aprilski susreti | Festival proširenih medija 1972-1978.“, Arhiva SKC Beograd, pristupljeno 27. veljače 2020., <https://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/velike-manifestacije/aprilski-susreti/11619-o1290.html>.

⁴⁸⁷ Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 184.

⁴⁸⁸ Stilinović, „Biography | Mladen Stilinović“.

⁴⁸⁹ Marcoci i Iveković, *Sanja Ivekovic*, 185.

⁴⁹⁰ Iveković i ostali, „Prvi broj kataloga radne zajednice umjetnika RZU Podroom“, 64, 70.

⁴⁹¹ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 341; Milovac, *Dalibor Martinis: Krizne točke*, n. p.

⁴⁹² Vladimir Pantelić, „V aprilski susret 15-22. april 1976.“, Arhiva SKC Beograd, pristupljeno 27. veljače 2020., <https://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/velike-manifestacije/aprilski-susreti/5837-v-aprilski-susret.html>.

⁴⁹³ Vladimir Pantelić, „VII jugoslavenski konkurs za rad iz oblasti proširenih medija 8-10. jun, 1978.“, Arhiva SKC Beograd, pristupljeno 27. veljače 2020., <https://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/velike-manifestacije/aprilski-susreti/5859-8-10-jun-1978-vii-jugoslovenski-konkurs-za-rad-iz-oblasti-prosirenih-medija.html>.

⁴⁹⁴ Vladimir Pantelić, „I aprilski susret 4-11. april 1972.“, Arhiva SKC Beograd, pristupljeno 27. veljače 2020., <https://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/velike-manifestacije/aprilski-susreti/5833-i-aprilski-susreti.html>.

Postojala je stalna veza, posebno sa SKC-om u Beogradu. Dunju Blažević, Ješu Denegrija, Biljanu Tomić i Irinu Subotić znao sam još od studija, kasnije bio u vezi sa širokim krugom umjetnika iz Beograda. Mi smo uvijek radili na toj jugoslavenskoj razini, tu je bila uvijek dobra suradnja između Beograda, Ljubljane, Sarajeva pa čak i Skoplja.⁴⁹⁵

Neke ključne izložbe koje su održane u beogradskoj Galeriji SKC (u organizaciji hrvatskih umjetnika mogu se smatrati sjajnim primjerom maločas spomenutih suradnji i iskaza podrške „alternativi“. U njih se ubrajaju „In Another Moment“ (1971.),⁴⁹⁶ samostalna izložba Mladena Stilinovića 1976.,⁴⁹⁷ Gotovčeva izložba „Tomislav®“ (1976.)⁴⁹⁸ i, naravno, „Gorgona“ (1977.)⁴⁹⁹ koje su sve doprinijele razvoju međunarodnih kontakata.

Nemoguće je zaobići činjenicu da su skoro svi spomenuti alternativni izložbeni prostori bili dio sustava. Galerije studentskih centara i Galerija Nova odgovarale su Savezu socijalističke omladine, Galerija PM i Izložbeni salon Doma JNA su pod upravom HDLU-a, a Galerija suvremene umjetnosti bila je sastavni dio Galerija grada Zagreba. Dakle, jedina dva prostora/grupacije donekle izvan establišmenta su Podroom i Galerija stanara, od čega je prvi kratko zaživio prije nego što su njegovi članovi pretežito postali integrirani u novu sekciju HDLU-a, a drugi privremeno obustavio djelovanje 1976. zbog nezadovoljstva s izmijenjenim stajalištima umjetnika prema tržišta umjetnina i *mainstreamu* u kojeg su se integrirali od početka suradnje s Galerijom. Uz njih se ističu povremeni prenamijenjeni „izložbeni prostori“ kao što je to Salon Šira, Haustor, izlozi knjižara, privatne kuće i knjižnice koji su također iznimno kratko ili samo povremeno djelovali u svojstvu izložbenih prostora. Stoga vrijedi razmotriti poziciju navedenih prostora, a slijedom toga i poziciju alternativnih umjetnika u kontekstu društvenog uređenja koje ih podržava, odnosno, rekao bi Želimir Košćević, tolerira.⁵⁰⁰

Komentirajući djelatnost beogradskog SKC-a kao prostora u kojem se omladina mogla pacificirati i institucionalizirati (u smislu da je studentske centre osnivala država), Prelom kolektiv smatra da je on ujedno „predstavljao i mesto avangardnog eksperimentisanja – uvođenja novih medijskih tehnologija, novih strategija samoorganizovanja i oblika političkog angažovanja“.⁵⁰¹ Slično bi se moglo reći i za zagrebačku Galeriju SC.

⁴⁹⁵ WHW, „Želimir Košćević, voditelj Galerije SC-a u Zagrebu [1969-1979]“, 12.

⁴⁹⁶ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 37–39.

⁴⁹⁷ Nikitović, Šimičić, i Stilinović, *Mladen Stilinović*, 53–73.

⁴⁹⁸ Denegri i Galjer, *Prilozi za drugu liniju*, 447.

⁴⁹⁹ Denegri, *Gorgona: 1959 - 1966*.

⁵⁰⁰ WHW, „Želimir Košćević, voditelj Galerije SC-a u Zagrebu [1969-1979]“, 11.

⁵⁰¹ Prelom kolektiv, „Slučaj Studentskog kulturnog centra 1970-ih godina“, 18.

Ješa Denegri uočava sličnost između ovih i bliskih „progresivnih galerija vezanih za studentske i omladinske forume,“ misleći pritom, od zagrebačkih centara, na Galeriju SC i Galeriju Nova, ali i Haustor, Galeriju stanara, izložbe-akcije u javnim prostorima i Podroom. Bilježi da su se oko njih okupljali mahom umjetnici nove umjetničke prakse stremeći ka „izvaninstitucionalnim oblicima svojih nastupa, što (...) stvara čitav alternativni kulturni mikrosistem u kojem inicijativa rada i organizacije izložbi prelazi u ruke samih autora ili njima ideološki potpuno bliskih kritičara iste generacije“. ⁵⁰² Ovakvi su mikrosustavi stvarali najplodnije tlo za umjetničko eksperimentiranje tijekom kojeg su se razvijale i njegovale strategije apropijacije.

Denegrijevo osvrta na to da u ovim prostorima „inicijativa rada i organizacije izložbi prelazi u ruke autora“ podsjeća na to da ovi prostori naposljetku djeluju u vrijeme radničkog samoupravljanja. Ideja socijalističkog samoupravljanja, osim izmijenjene uloge radnika u društvu te odnosa vlasti prema pojedincu, prema Marijanu Susovskom je izmijenila ulogu umjetnika i principe koji stoje iza izrade umjetničkih djela. Ovo je „stvorilo prigodnu situaciju za razvoj ideja i koncepata koji su trebali nadići tradicionalne koncepte umjetnika, umjetničkih djela i tržišta umjetnina“. ⁵⁰³ Stav je autorice da se među ovim idejama nalaze i strategije apropijacije.

No, društvo uređeno prema načelima radničkog samoupravljanja recentno je podvrgnuto kritici zbog nemogućnosti dostizanja postavljenih ideala; većinu je odluka i dalje donosila država namjesto građana i, u rukama vlasti, sustav je postao birokratiziran. ⁵⁰⁴ Ne čudi stoga da su se pojavile oaze slobode poput alternativnih izložbenih prostora vođenih mladim umjetnicima u kojima se ova praksa nastojala korigirati i unutar kojih su umjetnici bili (koliko-toliko) slobodni organizirati se po vlastitoj volji i predstavljati ono što žele, bez nametnutih standarda i cenzure. Njihova organizacija nalik je sistemu samoupravljanja. Uzeto u cjelini, uloga alternativnih izlagačkih prostora i studentskih galerija u kojima su se okupljale pretežito mlađe generacije umjetnike svojevrsna su kontradikcija; oni su prostori kontrolirane slobode.

Možda najbolji primjer ovoga je Podroom koji je funkcionirao na način da je dozvoljavao visoki stupanj samostalnosti umjetnika u izložbenoj djelatnosti te poticao

⁵⁰² Denegri i Galjer, *Prilozi za drugu liniju*, 424.

⁵⁰³ Parent i ostali, *La Galerie des Locataires: 1972 -*, 12. (prijevod autorice)

U izvorniku: „...created an opportune situation for a development of ideas and concepts which had to go beyond the traditional concepts of the artists, of the works and of the market.“

⁵⁰⁴ Stipančić i Stilinović, *Mladen Stilinović*, 26; Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019., #01:03:58-4#.

podjednako umjetnike i publiku na angažman. O ovoj samostalnosti progovara, primjerice, Mladen Stilinović već u *Prvom broju kataloga radne zajednice umjetnika Podroom*:

Zašto radim u Podrumu? Radim u Podrumu zato jer sam sam odgovoran za ono što radim. Kad delujemo putem drugih galerija ili novina one (a ne ja) misle da su odgovorne za moj rad. To me smeta i to ne može biti istina. Volim, osim toga da moj rad bude kompletno prezentiran, tj. onako kako sam zamislio od plakata, kataloga do trajanja izložbe i čuvanja. Stvarno volim jednu rečenicu od Aretina: „Život znači ne ići na dvor“. Kada idem po ostalim institucijama, odem na dvor tako se osećam (...). Kada idem u Podrum onda idem u Podrum.⁵⁰⁵

Ivana Bago objašnjava ambicije i sisteme funkcioniranja samoupravljačkog društva na primjeru Podrooma koji je ustrajao u traženju financijskih sredstava za individualnu izložbenu djelatnost umjetnika usprkos tome što su svi dijelili prostor.⁵⁰⁶ Kolektiv je u tom smislu iskazivao podršku pojedincima, ali ih nije sputavao.⁵⁰⁷ Odgovornost za organizaciju izložbe ležala je na samom umjetniku kao pojedincu, a ne pripadniku nekakvog OUR-a (organizacije udruženog rada). Međutim, Podroom se na vlastiti način „suprotstavljao samim paradoksima socijalističke države koja je promovirala autonomiju i samoupravne jedinice, ali je ipak išla u smjeru sve veće birokratizacije i centralizacije. Odbijanjem svih vrsta kolektivnih ugovora te (...) gubljenjem zapisnika i dokumenata, Podroom je pokušavao spasiti ideju samoupravljanja od državnog prisvajanja i birokratizacije“.⁵⁰⁸ Doima se da Podroom, nazivajući se radnom zajednicom umjetnika (RZU) samo dodatno stavlja „sol na ranu“ i iznosi kritiku sustava.

Po sličnom principu samoorganizacije, odnosno samoupravljanja, funkcionirala je i Galerija stanara. Ona je djelovala autonomno i nije bila elitistički nastrojena; objeručke je prihvaćala djela umjetnika neovisno o zemlji njihova porijekla i pozdravljala sve inicijative.

⁵⁰⁵ Iveković i ostali, „Prvi broj kataloga radne zajednice umjetnika RZU Podroom“, 1.

⁵⁰⁶ Bago, „A Window and a Basement“, 130–31.

⁵⁰⁷ „Podrumaši“ povremeno ipak djeluju kolektivno, primjerice prijavljujući se na zagrebački Salon mladih 1979. godine i tražeći da se prihvati sve ili nijednog umjetnika, bez žiriranja. Vidi u: Stipančić, *Personal Cuts: Art Scene iz Zagreb from 1950s to Now*, 51; Depolo i Bakalović, „Do kada će mame hraniti umjetnike“, 8. Ovakav buntovnički istup pomalo asocira na geslo „Ni recompense ni jury“ koji je obilježio „anti-salon“ Društva nezavisnih umjetnika (*Société des Artistes Indépendants*) u Parizu od 1884. godine i bio repliciran u geslu „No jury, no prizes“ njujorškog Društva nezavisnih umjetnika (*Society of Independent Artists*) među čijim osnivačima se nalazi Marcel Duchamp. Vidi u: Duve, *Kant after Duchamp*, 1996, 128–29, 268–69.

⁵⁰⁸ Bago, „A Window and a Basement“, 130–31. (prijevod autorice)

U izvorniku: „...Podroom tackled in its own way the very paradoxes of a socialist state that promoted the autonomy of self-managed units, yet headed more and more toward bureaucratization and centralization. By refusing all forms of a collective contract and by—if we recall its initiatory encounter—constantly meeting and arguing, but misplacing the meeting minutes and documents, Podroom tried to salvage the idea of self-management from its appropriation by the state and its bureaucracy

Dajući umjetnicima na potpis „moralni ugovor“ (*Contrat moral*) kojim se svaki umjetnik obvezivao „analizirati odnos između izložbenog prostora i svog djela, te objasniti ciljeve svoje prezentacije u pojedinim prostorima gdje izlaže“. Zauzvrat, Galerija stanara je obećavala ostati „otvoreno polje komunikacije“.⁵⁰⁹ Ovim ugovorom se harmonizirala institucionalno kritička djelatnost Galerije stanara, ali bez nametanja ograničenja umjetnicima koji su unutar nje imali maksimalnu slobodu. Nadalje, Ida Biard je kao kustosica djelovala ujedno i umjetnički, smatrajući svaku od djelatnosti Galerije stanara zasebnim umjetničkim činom.⁵¹⁰ Time je na određeni način prisvajala ili barem dijelila autorstvo s drugim umjetnicima koji su tu izlagali.

Takav intenzivan i proaktivan angažman vidljiv je kod nekolicine drugih kustosa koji djeluju u to vrijeme u sklopu galerija studentskih centara: Dunje Blažević (čiji je rad tijekom 1970-ih godina bio formativan za djelatnost Galerije SKC-a)⁵¹¹ i Želimira Košćevića tijekom čijeg je upraviteljstva Galerija SC dobila svoj „izdvojeni profil i modus operandi“.⁵¹² Kustoske djelatnosti poput ovih posebnost su u kontekstu sustava samoupravljanja jer kustos preuzima maksimalnu inicijativu za organizaciju izložbi. Kustosica Jelena Vesić po ovom pitanju zamjećuje da se „radničko samoupravljanje – također nazivano i radnička kontrola – idealno odnosilo na proces donošenja odluka u kojem se sami radnici dogovaraju oko uvjeta i procesa rada umjesto toga da im vlasnik, menadžer ili predradnik (ovdje se može reći i kustos) govore što i kako trebaju raditi“.⁵¹³ Osim što se, kako Vesić ističe, takve prakse protive birokratizaciji koja karakterizira totalitarističke sustave, one daju stanovito veću slobodu umjetnicima, ali i kustosima ukoliko svoj posao shvaćaju kao zaseban kreativni čin kao što su spomenuta trojica činila. Uz podršku kustosa koji dijele radikalna stajališta umjetnika, potonji su imali prostora za slobodno eksperimentirati s radikalnim oblicima izražavanja.

⁵⁰⁹ Parent i ostali, *La Galerie des Locataires: 1972 -*, 11. (prijevod autorice)

U izvorniku: „...la Galerie des Locataires avait proposé aux artistes un-Contrat moral-selon lequel le ‘participant dans l’activité de la Galerie des Locataires promettait d’analyser le rapport qui existe entre le lieu d’exposition et son travail et d’expliquer les buts de sa presentation dans certains espaces ou il expose. La Galerie des Locataires de son coté s’engage a rester un champ libre de communication’.“

⁵¹⁰ Parent i ostali, 6–7; Bago, „Dematerijalizacija i politizacija izložbe“, 242.

⁵¹¹ U kontekstu samoupravljanja i samoorganizacije galerija, ističe se izložba „Oktobar ‘75“ koja je zastupala individualna kritička razmišljanja njenih sudionika u vezi socijalističkog samoupravljanja. Prilikom organizacije izložba, Dunja Blažević je „predložila različitim pojedincima i grupama okupljenim oko SKC-a da promisle kritički i kolektivno koncept socijalističkog samoupravljanja u polju kulture“. Vidi u: Jelena Vesić, „SKC kao mjesto performativne (samo)proizvodnje. Oktobar 75 institucija, samoorganizacije, govor u prvom licu, kolektivizacija“, *Život umjetnosti* 91, izd. 2 (1. prosinca 2012.): 39; Jelena Vesić, „Parallel Chronologies An Archive of East European Exhibitions: Oktobar 75 An Example of Counter-Exhibition (Statements on Artistic Autonomy, Self-Management and Self-Critique)“, *Tranzit* (blog), 26. kolovoza 2014., <http://tranzit.org/exhibitionarchive/oktobar-1975/>.

⁵¹² Glavan i Topić, *Galerija studentskog centra 40 godina = Students’ Centre Gallery 40 years*, 12.

⁵¹³ Vesić, „SKC kao mjesto performativne (samo)proizvodnje. Oktobar 75 – institucija, samoorganizacije, govor u prvom licu, kolektivizacija“, 53.

Za razliku od Galerije stanara koja je u potpunosti autonomna, Vesić se referira na djelatnost beogradske Galerije SKC koju karakterizira istovremena vertikalna organizacije („od gore“ tj. od vlasti) i horizontalna organizacija (na razini kustosa i samih umjetnika).⁵¹⁴ Nehijerarhijsko i netradicionalno djelovanje Galerije SKC može se izravno usporediti s Galerijom SC u periodu kad je njome upravljao Želimir Košćević (1966. – 1980.). U kontekstu aproprijacije, ali i da bi se ilustriralo ovakvo netipično i pomalo antiinstitucionalno djelovanje jednog galerijskog prostora (makar bio dio tih institucija), izdvaja se izložba „Poštanske pošiljke“ (7. 3. – 14. 3. 1973.) koju je Želimir Košćević organizirao u Galeriji SC. Uz to što je ova izložba zbog svoje konceptualne naravni nezaobilazna točka anala povijesti umjetnosti u Hrvatskoj, ona je isto tako sjajan primjer kustoskog angažmana koji *graniči* s aproprijacijom. U pitanju je bila izložba sekcije sedmog pariškog bijenala čije je radove Košćević primio poštom i potom izložio neraspakirane u drvenom sanduku u kojem su stigli.⁵¹⁵ Ovo je bilo tim više prikladno jer su bila u pitanju djela *mail arta*.⁵¹⁶ Košćević je njihovim predstavljanjem na ovaj način ostao vjeran mediju – izložio je „sublimat konceptualne umjetnosti – poštanske pošiljke kao poštanske pošiljke“⁵¹⁷ – te hrvatskoj javnosti predstavio ovu umjetničku formu kroz provokativan kustoski koncept. Međutim, Ivana Bago s pravom primjećuje da Košćević ovaj i slične projekte (primjerice „Imaginarni muzej“ iz 1966. te „Izložbu žena i muškaraca“ iz 1969. godine) ne radi s ciljem preuzimanja na sebe uloge umjetnika, čineći umjetnike suvišnima, već se on „u potpunosti pozicionira kao (didaktički neposlušan) prevoditelj, a ne stvaratelj, nove umjetnosti“.⁵¹⁸ Ove izložbe se stoga mogu shvatiti kao primjeri kustoske inovativnosti *par excellence* premda nisu dokaz kustoskog korištenja strategija aproprijacije u pravom smislu riječi. Naime, nedostaje u njima moment namjere stvaranja autorskog djela i rekontekstualizacije predmeta. Dapače, Košćević preuzima tuđa umjetnička djela i smješta ih u gotovo pa idealan kontekst za njihovo razumijevanje.⁵¹⁹ No, ove izložbe svjedoče izuzetno progresivnom ambijentu koji se njegovao u Galeriji SC koja je, barem u vrijeme Košćevićeva vodstva, naginjala antiinstitucionalnim praksama.

Formiranje prostora i grupacija poput Galerije SC, Podrooma, dislociranih događanja u organizaciji Galerije stanara i sličnih zbivanja u Hrvatskoj istovremeno se može protumačiti kao bijeg od državnih institucija koje nameću vlastita pravila, ali i pokušaj formiranja vlastitih

⁵¹⁴ Vesić, 39.

⁵¹⁵ Košćević, *Galerija Studentskog centra Zagreb: 1961-1973*, 172.

⁵¹⁶ Bago, „Dematerijalizacija i politizacija izložbe“, 238.

⁵¹⁷ Glavan i Topić, *Galerija studentskog centra 40 godina = Students' Centre Gallery 40 years*, 30.

⁵¹⁸ Bago, „Dematerijalizacija i politizacija izložbe“, 239.

⁵¹⁹ Vidi određujuće faktore za strategije aproprijacije u potpoglavlju 2.1.5 Zaključak (str. 23).

„institucija“ koje bi mogle, po mišljenju umjetnika, bolje funkcionirati. Riječima Branke Stipančić to su bili primjeri „artist's run gallery. Bez love, s mnogo dobre volje i veselja.“⁵²⁰ Iako se ona u ovoj rečenici referira na djelovanje Galerije PM, moguće je primijeniti ovaj iskaz i na druge spomenute alternativne izlagačke prostore. Ovo je također bilo simptomatično za mladenački bunt i antiinstitucionalne sklonosti koje su neki od umjetnika pokazivali (posebno se bilježi sklonost anarhizmu Vlade Marteka i Mladena Stilinovića).

Odnosno, u nedostatku institucionalne podrške, ovi umjetnici jedni drugima daju podršku udružujući se u grupacije. Ovo je jednim dijelom rađeno zbog nedostatka radnog prostora (kao što je slučaj s Podroomom) ili nemogućnosti pronalaska sebe u ikojoj drugoj institucionalnoj strukturi (zbog čega je osnovana Galerija/Sekcija PM). Uostalom, takvi prostori su bili najprikladniji za njihovo predstavljanje; nekonvencionalni prostori i sistemi izlaganja prikladni su za nekonvencionalnu umjetnost.⁵²¹ Kako je Košćević upozorio:

Svjesni smo da će ovakva koncepcija prezentiranja izložbe »poštanske pošiljke« biti teško prihvaćena u sredini koja je još željna osnovnih informacija. No, nije nama dužnost da liječimo defekte sredine, da te defekte umnožavamo slijeganjem ramenima i priznavanjem tih defekta izlažući pod staklom, pažljivo da se ne oštete, djela kojima to osnovna intencija nije. (...) Umjetnost se ne nalazi pod staklom, u staklenom zvonu, već nasuprot nas.⁵²²

Spomenuti „defekti sredine“ bit će uzrok nerazumijevanja društva i institucija prema alternativnim oblicima umjetničkog stvaralaštva i, slijedom toga, marginalizacije umjetnika koji se na taj način odlučuju izražavati.

6.3. Zaključak

Strategije aproprijacije, dijelom zbog njihove nekonvencionalne naravi, prisutne su u opusima umjetnika koji se inače zanimaju za antiumjetnost, koji često gaje antiinstitucionalne stavove, koji su pripadnici kontrakulture (često i omladinske kulture) i koji se kreću u prostorima koji takve stavove i djelovanje podržavaju ili barem toleriraju.

Kronološkim slijedom, ovo je poglavlje u kratkim crtama predstavilo određene segmente djelovanja skupine Gorgone unutar i oko koje se strategije aproprijacije u Hrvatskoj u punom smislu izraza počinju razvijati (ne uključujući ranije primjere kolaža). Kako bi se strategije aproprijacije u potpunosti razumjele, bitno je, dakle, razumjeti djelovanje Gorgone i

⁵²⁰ Kontošić i Stipančić, „Nismo čekali red“.

⁵²¹ Parent i ostali, *La Galerie des Locataires: 1972 -*, 12.

⁵²² Košćević, *Galerija Studentskog centra Zagreb: 1961-1973*, 172.

njenih pripadnika koji se ovim strategijama najviše koriste, a to su Josip Vaništa, Ivan Kožarić i Dimitrije Bašičević Mangelos. Istaknuto je nadalje ne toliko tajno djelovanje Gorgone, što je bitno za uspostavljanje kontakata s drugim umjetnicima i rasprostranjivanje gorgonaških interesa. Kao dokaz poznavanja djelatnosti Gorgone i širenja njenih zamisli uzete su korespondencije i prisustvovanja izložbama Gorgone u Studiju G, a posebice poveznice između ove skupine s ličnostima oko Genre Film Festivala. Upravo su se ovim kanalima mogla širiti znanja o Gorgoni i nekim njenim, za ono doba, neobičnim aproprijacijskim praksama.

Tomislav Gotovac je istaknut kao umjetnik koji je bio blizak ujedno Gorgoni, GEFF-u i mlađoj generaciji umjetnika koja je započela svoju djelatnost u vrijeme studentskog pokreta i/ili završila svoje akademsko obrazovanje početkom 1970-ih godina (mahom dakle pripadnici Nove umjetničke prakse). Njegovo se zanimanje za aproprijaciju, a koje je dijelio s Gorgonom i napose Josipom Vaništom, proteže kroz cjelovit umjetnikov opus.

Ovo poglavlje također je u kratkim crtama naznačilo glavne aktere unutar mlađe generacije umjetnika koji su se zanimali za aproprijaciju te nekolicinu pripadnika starije generacije koji gaje slične afinitete i često djeluje u istim izlagačkim prostorima (npr. Vera Fischer i Josip Stošić). Upravo su takvi interesi i prostori ono što ruši generacijske barijere i što povezuje ove umjetnike u jednu skupinu, ma koliko bila heterogena po pitanju raznolikosti umjetničkih izraza. Ovi umjetnici, uz Gotovca i pripadnike Gorgone koji se koriste aproprijacijom, bit će predmet daljnjih izdvojenih studija slučajeva.

Svakako, djelovanje svih ovih umjetnika dovedeno je u vezu s njihovim aktivnim angažmanom oko alternativnih izložbenih prostora u kojima su imali stanovito veću slobodu djelovanje i eksperimentiranja i u kojima su njihova aproprijacijska djela mogla imati bolju recepciju (ili uopće biti izlagana). U okviru ovih prostora, posebno je istaknuta važnost galerija studentskih centara, konkretno zagrebačke Galerije SC i beogradske Galerije SKC te omladinske kulture uopće. Uz ove, istaknuta je uloga Galerije stanara, Haustora, Podrooma i Prostora PM (uopće osnivanja Sekcije proširenih medija HDLU-a) te inih privremenih izlagačkih prostora poput izloga knjižara, knjižnica, hotela, privatnih kuća i tako dalje. Sve su to, dakle, bili prostori koji su svojim nehijerarhijskim i izvaninstitucionalnim djelovanjem – djelovanjem koje je često bilo zasnovano na postulatima samoupravljanja i samoorganizacije – mogli na adekvatan način predstaviti alternativne umjetničke prakse.

Nadalje, obrazložena je postepeno rastuća prezentacija ovih umjetnika u oficijelnim galerijskim i muzejskim prostorima. Makar su alternativne (i aproprijacijske) prakse ispočetka nailazile na nerazumijevanje sredine, a ponekad i negativne likovne kritike, s vremenom su bivale bolje prihvaćene. Umjetnici koji su bili u ovom segmentu svog djelovanja

marginalizirani ili su djelovali u svojstvu alternativaca ili otpadnika, s vremenom su integrirani u svijet umjetnosti, a njihova djelatnost valorizirana. Time su i strategije aproprijacije postale općeprihvaćena i učestala praksa.

7. MARGINALCI, ALTERNATIVCI I OTPADNICI

Polazeći od pitanja zbog čega se pojedini umjetnici koriste aproprijacijom, bilo je ključno proučiti eksterne faktore (dakle određujuće činioce uz umjetnikovu/činu odluku korištenja ovih strategija) koji mogu rasvijetliti situaciju. Premda nije moguće generalizirati i reći da su se svi umjetnici koji su se koristili aproprijacijom našli u istom položaju, uočeni su određeni obrasci. Tako je primijećeno da se stanovit broj aproprijacionista (ali ne svi) kretao u marginalnim i/ili alternativnim društvenim i/ili umjetničkim krugovima, što je često bilo popraćeno slabijom ekonomskom situacijom i društvenim kapitalom. Ukoliko su bili integrirani članovi društva, aproprijacijski dio njihovih opusa bio je slabije prihvaćen, neprihvaćen ili pak totalno nepoznat široj javnosti do određenog trenutka. Pronalazeći sebi srodne praktičare, djelovali su ponekad u formalnim skupinama ili neformalnim i alternativnim izlagačkim prostorima poput onih istaknutih u prethodnom poglavlju. Ovo poglavlje pojasnit će marginalnu, alternativnu ili otpadničku poziciju ovih umjetnika unutar društva čijim su se konvencijama često opirali.

U drugoj polovini 20. stoljeća, a posebno u posljednjih nekoliko desetljeća, mnoštvo je termina korišteno za obilježavanje umjetnika koji odskakuju od norme i hodaju „na rubu“ – neprilagođeni (*misfits*)⁵²³, bitnici (*beatniks*),⁵²⁴ alternativci, marginalci,⁵²⁵ otpadnici (*mavericks*),⁵²⁶ itd. Većinski im je zajednička subverzija umjetničkih normi, posebice modernističkih, i sjedinjavanje umjetnosti i svakodnevnog života, kao što se često čini upravo kroz aproprijaciju. Od navedenih, posljednja se tri termina (marginalci, alternativci i otpadnici) dovode u najbližu vezu s umjetnicima koji se koriste aproprijacijom.

Krucijalno je naglasiti, međutim, da se termini poput marginalnog, alternativnog umjetnika ili umjetnika-otpadnika ovdje ne koriste kao kvalifikativi niti kako bi se napravila stroga razdjelnica među prezentiranim umjetnicima. Ovi pojmovi predstavljeni su kako bi se pojasnilo da umjetnici koji se bave aproprijacijom nisu dio užeg *mainstreama* te da, ukoliko to jesu postali u nekom trenutku, svoje stvaralaštvo nisu u potpunosti podčinili potrebama tržišta, masa ili samih institucija, odnosno Svijeta umjetnosti.

Njihovo aproprijacijsko stvaralaštvo u svim je istaknutim slučajevima ostalo slabije poznato i slabije prihvaćeno od drugog stvaralaštva. Ono ih samo po sebi ne čini alternativnima,

⁵²³ Milovac, *The misfits*, 143.

⁵²⁴ Šuvaković i Jevrić, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 111.

⁵²⁵ Šuvaković, *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj : živjeti izvan svoje glave : asamblaž povijesnih, teorijskih i filozofskih dispozitiva*, 2019, 151–52.

⁵²⁶ Becker, *Svjetovi umjetnosti*, 261.

marginalnima ili „odbačenima“, ali u kombinaciji s mnoštvom drugih faktora podržava njihove početne inklinacije, odnosno tendencije ka korištenju strategija aproprijacije. Nadalje, pojedini životni faktori u određenim razdobljima stvaralaštva mogli su ih potaknuti da se u većoj mjeri okrenu strategijama aproprijacije. No, ovo će biti predmet kasnijih individualiziranih prezentacija umjetničkih opusa. Ovdje se smjera pojasniti opće značajke ovih triju tipova u odnosu na umjetnike koji se koriste aproprijacijom.

Poziciju marginaliziranih umjetnika sažima Branka Stipančić: „Društvo tadašnje Jugoslavije prihvaćalo je, samo zato što su bili na margini, prisutnost umjetnika kao što su Martek, Tomislav Gotovac, Goran Trbuljak, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Mladen Stilinović i drugih. Njihova se djelatnost podnosila, ali ne i priznavala“.⁵²⁷ O ovakvom stavu toleriranja ovih i sličnih umjetnika od strane države progovaraju drugi teoretičari i umjetnici poput Nene i Brace Dimitrijević koji naglašavaju da je avangardna kultura u Jugoslaviji bila „marginalizirana, ali ne i zabranjena“,⁵²⁸ dok Želimir Košćević deklarativno tvrdi da je kritička avangardna umjetnost bila tolerirana (ali ne i cenzurirana poput filma, kazališta, književnosti i filozofije koji su bili znatno „opasniji“) te da je vlasti nisu razumjele.⁵²⁹ Figure alternativca, marginalca i otpadnika nalaze se, dakle, na rubovima društva (svojevoljno ili ne) premda nisu iz njega u potpunosti izbačene.

Miško Šuvaković recentno je sažeo razliku među ovim trima vrstama figura na sljedeći način: „marginalac kazuje: ‘Vi me ne primajte!’ Alternativac uzvikuje: ‘Ja vas preobraćam i vaš svijet će potpasti pod moj svijet!’ Otpadnik ili osjeća ili na razne načine pokazuje da ga vi ne zanimete, da niste dostojni uvida u njegove čini“.⁵³⁰ Među umjetnicima koji se koriste aproprijacijom, većina ih se može označiti barem jednim od ovih termina. Vrijedi se nakratko zadržati na svakom od ovih pojmova kako bi se pojasnila ova korelacija.

Marginaliziran umjetnik nije stavljen u tu poziciju svojom voljom već ga na marginu smješta samo društvo i svijet umjetnosti. On možda i želi biti dio *mainstreama*, ali mu dominantna kultura to ne omogućuje.⁵³¹

Dobar primjer ovoga bi moglo biti djelovanje Tomislava Gotovca čija je djelatnost relativno kasno prepoznata, počevši od toga da su njegovi kolaži iz 1960-ih izlagani tek krajem

⁵²⁷ Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 22.

⁵²⁸ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 343.

⁵²⁹ WHW, „Želimir Košćević, voditelj Galerije SC-a u Zagrebu [1969-1979]“, 11.

⁵³⁰ Šuvaković, *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj : živjeti izvan svoje glave : asamblaž povijesnih, teorijskih i filozofskih dispozitiva*, 2019, 151–52.

⁵³¹ Šuvaković, 151–52.

1970-ih,⁵³² da su mu druga djela otkupljena isto tako krajem 1970-ih godina,⁵³³ da Galerija suvremene umjetnosti otkupljuje njegova djela pretežno u razdoblju od 1986. – 1991. godine zajedno s djelima drugih umjetnika koji su obilježili 1960-e i 1970-e godine,⁵³⁴ i da mu je povrh svega toga bilo zabranjeno diplomirati u razdoblju od 1972. – 1976. zbog sudjelovanje u filmu *Plastični Isus Lazara Stojanovića*.⁵³⁵ Gotovac je bio marginaliziran i u umjetničkim krugovima jer, kako sam ističe, smatrali su ga hobistom dok je radio kao službenik u banci (1956. – 1960.).⁵³⁶ O nedostatku razumijevanja za alternativnu umjetničku djelatnost Tomislava Gotovca svjedoči i to što je šezdesetih godina aplicirao neke svoje filmove na natječaj (ističe konkretno „zagrebački Fond“), ali su oni bivali odbijeni.⁵³⁷

U određenom aspektu je umjetnička djelatnost Brace Dimitrijevića također marginalizirana ako se uzme u obzir njegova recepcija u okviru oficijelnih umjetničkih tijela (vrijedi se prisjetiti odbijenice u članstvo koju prima od ULUPUH-a i HDLU-a, ali i činjenice da mu inicijalno nije odobren upis na Akademiju likovnih umjetnosti).⁵³⁸ Međutim, ovo ne umanjuje priznanje koje je Dimitrijević stekao u inozemstvu i prije nego što je prepoznat u Hrvatskoj, što je razvidno iz umjetnikove biografije te iz pukog broja izložbi na kojima se predstavljao u inozemstvu, naspram onih u Hrvatskoj.

Goran Trbuljak također u određenim periodima svog djelovanja nailazi na poteškoće. Naziva se „umjetnikom u krizi“ početkom 1980-ih godina,⁵³⁹ makar već od sredine 1970-ih godina izražava frustracije zbog nedostatka institucionalne podrške koju potom eksplicitno kritizira u svojim djelima. Trbuljak otvoreno progovara o tome da je „Umjetnik bez ateljea isto što i radnik bez tvornice“ jer i sam nema adekvatnog prostora za rad, zbog čega 1977. provaljuje u napušteni stan kojeg koristi kao atelje.⁵⁴⁰ Iste 1977. godine, u intervjuu za *Vjesnik u srijedu*

⁵³² Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 308.

⁵³³ Premda se Gotovčeva djela danas nalaze u galerijama diljem svijeta počevši od MSU-a u Zagrebu, MSUB-a, MMSU-a u Rijeci, Moderne galerije u Ljubljani, Kontakt Art Collection of Erste Bank Group u Beču, Centra Pompidou u Parizu do MoMA-e u New Yorku, počela su se otkupljivati, barem po saznanju autorice, tek krajem 1970-ih godina. Konkretno, 1978. godine se bilježi otkup triju njegovih djela na izložbi „Otkupi umjetnina“ za Galerije grada Zagreba. Njegova djela ulaze u kolekciju riječkog Muzeja moderne i suvremene umjetnosti tek 2008. godine. Vidi u: *Otkup umjetnina 1979*. (Zagreb: Umjetnički paviljon, 1979). citirano prema: Nikolina Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‘Otkup umjetnina’ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“ objavljen u Zborniku 20. seminara *Arhivi, knjižnice, muzeji Mogućnosti suradnje u okruženju globalne informacijske infrastrukture*, Poreč, 23. 25. studenog 2016., 2017.; „Zbirka MMSU“, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, pristupljeno 23. studenog 2020., <http://www.zbirka.mmsu.hr/>.

⁵³⁴ Muzej suvremene umjetnosti, „Inventarni omot Galerije grada Zagreba 18, Akvizicije MSU 1986-91, srpanj, 1991“.

⁵³⁵ Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 300.

⁵³⁶ Battista Ilić, 25–26, 300.

⁵³⁷ Battista Ilić, 32.

⁵³⁸ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 343, 597–98.

⁵³⁹ Majstorović, *Goran Trbuljak: piturski i ostali radovi*, 3.

⁵⁴⁰ Stilinović, Mladen. „Razgovor s Goranom Trbuljakom: Sve za atelje“. *Polet*. ožujak 1978. Temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka. Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb.

na temu financijskih i pravnih poteškoća na koje nailaze slobodni (mladi) umjetnici, paradoksalno nazvan „Ne žalimo se“, Trbuljak je progovorio o problemu dobivanja radnog prostora koji, pogotovo mlađim umjetnicima, često ujedno služi kao životni prostor. Sistem bodovanja SIZ-a za kulturu specificira koliko se bodova dodjeljuje na temelju čega i, sukladno tome, tko ostvaruje pravo na atelje:

...onaj tko nema ništa dobiva 250 bodova (to su uglavnom mladi), a onaj tko ima »neadekvatan« trosobni stan dobiva 100 bodova, ali ako taj stan ostavlja SIZ-u, dobiva još 100 bodova, pa se praktički izjednačuje s onim prvim. Određen broj bodova, dakako, donosi i društvena afirmacija, nagrade itd., čega mladi umjetnici nemaju onoliko koliko stariji. Sve to ima određenu logiku, ali se često događa da stanove i ateljee dobivaju oni koji ih već imaju, a mogli su ih i sami kupiti, a ne oni kojima su nužni za rješavanje egzistencijalnih problema.⁵⁴¹

Ovo su samo neki od problema na koje mladi umjetnici nailaze. Između ostalih se u tekstu ističu problemi neplaćanja ili kašnjenja honorara, nenadoknađivanja oštećenih radova, institucija koje ne osiguravaju radove (što u konačnici oštećuje umjetnike), rigoroznih kriterija i propisa koji određuju prava slobodnih umjetnika na beneficije, i tako dalje.⁵⁴²

Tek će 1980-e godine Trbuljaku donijeti određenu stabilnost i priznanje pošto tada djeluje kao član Sekcije proširenih medija, radi za više časopisa (*Film, Polet, Gordogan*), a 1988. godine se zapošljava na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu.⁵⁴³ Svoju marginalnu poziciju potom koristi da bi kritizirao institucije umjetnosti konzistentno kroz čitavu karijeru, istovremeno izlažući u njima.⁵⁴⁴

Nadalje, Branka Hlevnjak koristi oznaku marginalca kako bi objasnila djelatnost Vere Fischer: „S Ivanom Lesiakom dijelila je lik marginalca, alternativca, onih koji se ne žele poistovjetiti s građanskim normama ponašanja“.⁵⁴⁵ Autorica svrstava Fischerino aproprijacijsko djelovanje u okvir margine. Naime, bilježe se javni istupi Vere Fischer u tradicionalnim tehnikama koji su jako dobro primljeni naspram njezinih izložbi u kojima se koristi otpadnim materijalima.⁵⁴⁶

⁵⁴¹ Kesić, „Ne žalimo se“, 25.

⁵⁴² Kesić, 24–25.

⁵⁴³ Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, #00:35:18-1#.

⁵⁴⁴ Pregledom Trbuljakove izložbene djelatnosti, bilježi se stanovit broj izložbi u inozemstvu naspram onih u Hrvatskoj. Također, od izložbi u Hrvatskoj, prevladavaju one održavane u alternativnim izložbenim prostorima poput Haustora, Galerije SC, Podrooma, Galerije PM, knjižnica, knjižara i sl., posebice početkom njegove karijere.

⁵⁴⁵ „Burni život zaboravljene umjetnice“.

⁵⁴⁶ J. Š. (Josip Škunca), „Vera Fischer: »Prihvaćam stvari bez šminke«, *Vjesnik*, 15. ožujka 1978.

Na margini je i Grupe šestorice autora čiji pripadnici izražavaju negodovanje kada se njihova djelatnost svrstava u domenu „druge linije“ i poistovjećuju ovo s podčinjavanjem; s postavljanjem njihove djelatnosti u „drugom ligu“.⁵⁴⁷ No, čak i njihova djelatnost dobiva podršku od strane institucija poput Galerije Nova u kojoj članovi grupe imaju priliku izlagati na početku njenog djelovanja. Isto tako, Grupa nije u mogućnosti javno djelovati bez institucionalne podrške pa stoga pribavlja dozvole za javne nastupe tj. izložbe-akcije od policije preko Galerija grada Zagreba, a u par navrata posredstvom Galerije Nova i Galerije SC, u čemu im pomažu i neki članovi Gorgone (primjerice Dimitrije Bašičević i Radoslav Putar).⁵⁴⁸ Takva je podrška ipak iskazana na pojedinačnoj razini, odnosno na inicijativu samih kustosa. Branka Stipančić uz Bašičevića i Putara ističe i Božu Beka, navodeći da ih je „interesiralo što rade ti 'čupavci koji su zabili glogov kolac u umjetnost'. Tako ih je opisao Mangelos u *Aprilskim tezama* povodom njihova izlaganja u GSU 1977.“⁵⁴⁹ Međutim, vrijedi posebno razmotriti individualne umjetničke prakse te biografije pripadnika Grupe šestorice, što će i biti napravljeno u narednim poglavljima posvećenima nekolicini njenih pripadnika.

O pojedinim aproprijacionistima je moguće raspravljati jesu li zaista marginalizirani ili ne. Neki, poput Marteka, kao da svojim kontrakturnim stavovima upravo dopunjuju istu kulturu koju subvertiraju.⁵⁵⁰ No, i takve umjetnike karakterizira neka vrsta „drugosti“ jer ih se i dalje samo tolerira makar izlagali u oficijelnim umjetničkim galerijama. Slični stavovi se vide u radu Mladena Stilinovića. Ovi umjetnici svojim anarhističkim stremljenjima žele promijeniti kulturu čiji su pripadnici, makar u svojstvu „drugoga“. Ovo ih približava pojmu alternativca na način na koji ga objašnjava Miško Šuvaković:

Alternativni umjetnik je tipično ljevičarski politizirani avangardni umjetnik koji namjerava ili želi kritički i prevratničko-prosvjetiteljski preobratiti sporedni put kojim se kreće u glavni put čovječanstva ili, barem, kulture u kojoj živi i djeluje. Alternativa posjeduje, za razliku od marginalnosti, svjesni izbor drugosti i želju da drugost pretvori u prvost, da postane dominantna linija produktivnosti i konceptualizacija umjetnosti.⁵⁵¹

Neki umjetnici poput Sanje Iveković, Mladena Stilinovića i Vlade Marteka su sa svojim kritičkim istupima prisutni u oficijelnim izložbenim prostorima, ali zadržavaju svoja

⁵⁴⁷ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019., #01:13:17-8#, #01:13:52-8#.

⁵⁴⁸ Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji Poetry in action*, 9; Franceschi, *Područje zastoja*, 286–87; Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019., #00:14:32-1#.

⁵⁴⁹ Kontošić i Stipančić, „Nismo čekali red“.

⁵⁵⁰ Aslanovski, „Druga scena drugog svijeta“, 54.

⁵⁵¹ Šuvaković, *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj : živjeti izvan svoje glave : asamblaž povijesnih, teorijskih i filozofskih dispozitiva*, 2019, 151–52.

„prevratničko-prosvjetiteljska“, često radikalna stajališta usprkos tome. Neki su umjetnici pak nešto blaži u svojim kritikama institucija umjetnosti i društva ili se bave drugim pitanjima (npr. Boris Bučan, Damir Sokić ili Ivan Ladislav Galeta) te intenzivnije djeluju unutar sustava ili surađuju s njegovim akterima. Tako Bučan još za vrijeme studija izrađuje plakate za HNK, Kazalište Gavella i druge,⁵⁵² a o njegovom komercijalnom uspjehu dalje govori da mu je 1976. godine od svih umjetnika predstavljenih na izložbi „Otkupi umjetnina“ u Umjetničkom paviljonu otkupljeno najviše djela (ukupno 9).⁵⁵³ Djela Ivana Ladislava Galeta također su redovno otkupljivana, što se potvrđuje njegovim sudjelovanjem na „Otkupima umjetnina“ u Umjetničkom paviljonu⁵⁵⁴ te „Akvizicijama“ u GSU-u.⁵⁵⁵ Uz to se bilježi Galetina dugogodišnja pedagoška aktivnost i djelovanje u svojstvu voditelja Multimedijalnog centra Studentskog centra Sveučilišta u Zagrebu.⁵⁵⁶ Njegovu djelatnost, zajedno s onom Sanje Iveković i Gorana Petercola (te drugih umjetnika koje se ne ističe u ovom radu) prepoznaje Komisija za stimulaciju likovnog stvaralaštva mladih koja im 1977. godine predlaže dodjelu stimulacije od 20.000 DIN (simboličan iznos od okvirno 3.571,06kn/€473,96 danas, ali svejedno iskaz podrške).⁵⁵⁷ Damir Sokić je u međuvremenu jedan od inicijatora Sekcije proširenih medija kao član HDLUZ-a, a neko vrijeme i vodi ovu Sekciju.⁵⁵⁸ Djela su mu također relativno često otkupljivana.⁵⁵⁹

Dakle, alternativna stajališta i pozicija pojedinih umjetnika nije ih automatizmom isključivala iz dominantne struje umjetnosti. Međutim, kao što će se ilustrirati u kasnijim poglavljima, njihova aproprijacijska djelatnost često je bila ostavljena po strani dok su ostali segmenti njihova stvaralaštva češće imali bolju recepciju. U slučaju alternativnih umjetnika, bilježi se prednost u smislu većeg akumuliranog društvenog i institucionalnog kapitala (ponajprije zahvaljujući formalnom umjetničkom obrazovanju i članstvu u umjetničkim

⁵⁵² Petković Basletić, *Boris Bučan: Fenomen plakatne umjetnosti*, 56.

⁵⁵³ Hrust, „Serija Izložbi ‚Otkup Umjetnina‘ (1973. - 1980.) u Umjetničkom Paviljonu u Zagrebu“, 42.

⁵⁵⁴ Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‚Otkup umjetnina‘ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“.

⁵⁵⁵ Hrust; Muzej suvremene umjetnosti, Akvizicije MSU 1959. 1996., Akvizicije 19, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, Katarinin trg 2. 8. 8. 6. 9. 1981., 1979., 19.

⁵⁵⁶ „Preminuo Ivan Ladislav Galeta (1947-2014) jedinstveni filmski umjetnik i eksperimentator“, Hrvatski filmski savez, pristupljeno 6. srpnja 2020., http://www.hfs.hr/novosti_detail.aspx?sif=3040#.Ut0Y-vs1jcs.

⁵⁵⁷ HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 563, Serija K. V., Komisija za kult. veze s inozemstvom, Komisija za kulturne veze s inozemstvom KV pov. 1979. god., KV spisi s oznakom SLUŽBENO 1977. – 1979, KV 1977 Službeno > Izvještaj i prijedlog Komisije za stimulaciju likovnog stvaralaštva mladih, str. 4.

⁵⁵⁸ Špoljar, Martek, i Maračić, *PM 20: 20 godina: 1981-2001*, 2004, 46–47.

⁵⁵⁹ Maković, *Damir Sokić: Dah umjetnika = Artist's breath*, 22; Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‚Otkup umjetnina‘ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“; *Akvizicije 21*.

udruženjima), što im je omogućavalo učestalije izlaganje i otkupe djela nego što je to slučaj, primjerice, s marginaliziranim umjetnicima ili pak umjetnicima-otpadnicima.

Šuvakovićevo karakteriziranje otpadnika bazira se na njegovoj tajanstvenosti, povučenom djelovanju, ponekad „misterioznom datiranju, redatiranju i prezentaciji vlastitih djela i auto-interpretaciji tih djela“ (kao u slučaju Mangelosa). Nadalje, otpadništvo je po njemu „dio određene egzistencijalne usmjerenosti koja prerasta, možda, i u oholost, odnosno, elitistički cinizam“.⁵⁶⁰

Pojam otpadnika detaljno razrađuje sociolog Howard S. Becker govoreći o upućenosti i temeljitoj informiranosti otpadnika po pitanju umjetničke tradicije, ali i njihove selektivne subverzije iste.⁵⁶¹ Nadalje, rad otpadnika odbija biti sputan ograničenjima svijeta umjetnosti,⁵⁶² odakle proizlazi pomalo buntovni karakter ovih umjetnika. Sažeto rečeno, ono što odvaja otpadnike od marginalnih i alternativnih umjetnika je upravo njihovo svojevóljno distanciranje, a ponekad i samozatajnost.⁵⁶³

Odnos otpadnika i institucija umjetnosti može varirati do te mjere da misterioznost bude upravo ono što privuče institucije kod takvih umjetnika. Ovo stoga ne isključuje mogućnost uklapanja otpadnika u sistem umjetnosti barem u nekom trenutku za vrijeme umjetničke karijere, bilo kroz izlaganje unutar alternativnih umjetničkih prostora, takozvanih „tamnih zona“⁵⁶⁴ umjetnosti ili pak u etabliranim umjetničkim institucijama kao što su muzeji suvremene umjetnosti u Zagrebu i Beogradu. Ali njihova djelatnost, barem do određene prekretno točke i u stanovitoj mjeri, ostaje privatna, a narav introvertirana. Razlike u fazama rada umjetnika-otpadnika i cjelokupnih karijera umjetnika odražavaju razinu „posvećenosti“ umjetnika, odnosno njihovu pripadnost avangardi ili „posvećenoj“ avangardi.⁵⁶⁵ Potpuno odbijanje asimilacije i bilo kakvih „društvenih simbola posvećenosti“, što uključuje titule, nagrade i druge oblike priznanja,⁵⁶⁶ svojstveno je samo za one okorjele umjetnike-otpadnike (u kontekstu ovog rada toj skupini najbliži je Vladimir Dodig Trokut), dok većina umjetnika samo povremeno djeluje u ulozi otpadnika, a češće u ulozi alternativca koji aktivno konfrontira dominantne umjetničke struje i društvene norme.

⁵⁶⁰ Šuvaković, *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj : živjeti izvan svoje glave : asamblaž povijesnih, teorijskih i filozofskih dispozitiva*, 2019, 151–52.

⁵⁶¹ Becker, *Svjetovi umjetnosti*, 261.

⁵⁶² Becker, 287–88.

⁵⁶³ Šuvaković, *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj : živjeti izvan svoje glave : asamblaž povijesnih, teorijskih i filozofskih dispozitiva*, 2019, 151–52.

⁵⁶⁴ Šuvaković, 48.

⁵⁶⁵ Bourdieu, *The Rules of Art*, 121–22.

⁵⁶⁶ Bourdieu, 123.

U ilustriranju figure otpadnika, Šuvaković se prvenstveno referira na Dimitrija Bašičevića Mangelosa koji ne samo da je tajanstven u svom djelovanju spram šire javnosti već je bio „otpadnik i u mikro-kulturi [grupi Gorgona] kojoj je najčvršće pripadao“.⁵⁶⁷ I drugi pripadnici Gorgone koji se bave apropiacijom, dakle Vaništa i Kožarić, široj javnosti se najprije predstavljaju svojim djelima u tradicionalnim medijima i ta djela su im najbolje prihvaćena. To ne čini Vaništu i Kožarića umjetnicima-otpadnicima (njihovi uspjesi i prepoznatost razvidni su iz njihovih biografija), ali segment njihove djelatnosti u okviru Gorgone i onaj segment koji prirodno izrasta iz nje bliski su tajnovitom djelovanju nalik tipu otpadnika.

Nešto bliže ovom tipu su Zlatan Dumanić i Vladimir Dodig Trokut. Dumanić joj je blizak u svom tajnovitom umjetničkom djelovanju i dvojnoj karijeri pomorca-umjetnika. Ivica Župan njegovu dvojnu ulogu tumači na sljedeći način:

Kako mu kao kapetanu duge plovidbe ne bi bio ugrožen autoritet pred posadom koja ne shvaća da i mornar može osjećati potrebu za umjetničkim izražavanjem, Zlatan Dumanić tijekom „vijada“, čitajući i pišući, oslobađajući svoju zapretanu energiju ublažavajući psihološka stanja koja određuju njegovu hipersenzualnu narav, najčešće plavom kemijskom olovkom, po stranicama sitnoga džepnog bloka, koji kriomice može vaditi iz džepa i brzo ga sklanjati natrag, potajice vodi brodski dnevnik.⁵⁶⁸

Trokut je pak blizak figuri otpadnika zbog općeg vela misterije koji prekriva njegovu djelatnost oko Antimuzeja, a što je moguće namjerno učinjeno kako bi se podigla tržišna vrijednost njegovih djela. Primjerice, sporan je broj lokacija na kojima je Antimuzej dislociran, broj djela koje uključuje, pa čak i pripadnost djela nekih svjetski poznatih umjetnika poput onih Matissea ili Picassa, Chagalla, Rodina, Modiglianija, Gauguina, Kleeja i drugih. Sporno je također uključuje li umjetnikova kolekcija više djela Dimitrija Bašičevića Mangelosa.⁵⁶⁹ Neovisno o tome uključuje li Trokutova zbirka ova djela ili ne, na njegov otpadnički položaj u društvu ukazuje njegov opći stil življenja: preživljavao je žicarenjem novca, bio je u dugovima

⁵⁶⁷ Šuvaković, *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj : živjeti izvan svoje glave : asamblaž povijesnih, teorijskih i filozofskih dispozitiva*, 2019, 151–52.

⁵⁶⁸ Zlatan Dumanić: *Brodski dnevnik*, 67.

⁵⁶⁹ Cigoj, „Nakon što je umro, Trokutova asistentica Branka Prša izjasnila se kao njegova nevjenčana supruga“, *Jutarnji list*, 9. rujna 2018. <https://www.jutarnji.hr/kultura/art/nakon-sto-je-umro-trokutova-asistentica-branka-prsa-izjasnila-se-kao-njegova-nevencana-supruga/7806894/>.

zbog problema s kockanjem⁵⁷⁰ i živio je u podrumskom stanu *cum* galeriji koji je bio „jedini prostor u kojemu je živio, a da je blizak civilizacijskom prostoru“.⁵⁷¹

Nepovoljan položaj umjetnika, bez obzira svrstava li ih se u ikoji od ovih tipova ili ne te neovisno o tome koriste li se strategijama apropijacije ili ne, nije nešto što je ostalo nezabilježeno. U ovom kontekstu vrijedi u cijelosti citirati analizu položaja samostalnih umjetnika koja je iznesena u tzv. „crvenoj knjizi“ koja predstavlja „Akcioni program Socijalističkog saveza radnog naroda Hrvatske u ostvarivanju prioriteta zadataka i ciljeva kulturne politike i republičke planske dokumente 1981. – 1985.“. Ona se temelji na raspravama kulturnih društvenih radnika iz 1979. godine čiji je cilj očito bio napredovanje kulturnog života u Hrvatskoj. U toj knjizi, poseban segment posvećen je položaju samostalnih umjetnika u kojem stoji:

Likovni stvaraoci i poslenici u likovnoj kulturi su, kao i svi stvaraoci i kulturni radnici, po Ustavu i ZUR-u, izjednačeni u pravima i dužnostima sa svim radnim ljudima, što – dakako – u zbilji još nije ni izdaleka ostvareno. Društvena zajednica daje određena sredstva za zdravstveno i mirovinsko osiguranje »samostalnih umjetnika«, koji su baš u ovoj oblasti najbrojniji (oko 400), ali ne osigurava i uvjete za njihov rad, nema dovoljno ateliera, tzv. otkup likovnih djela je po opsegu skroman, posrednici zarađuju na iznajmljivanju prostora za izložbe i ubiru procenat od prodanih djela, itd. Sam likovni stvaralac mora se boriti za bolju egzistenciju, kupovati materijale za svoja djela (koji nisu jeftini), pronalaziti galerije za prezentaciju svojih djela i verifikaciju svog kvaliteta. Životna avantura čitavih generacija naših likovnih stvaralaca svodi se na rješavanje problema egzistencije, radnog i stambenog prostora, eventualno dobijanje kakvih nagrada i osiguranja, otkupa, traženja ovih ili onih beneficija, traženje većih penzija, a onda se nerijetko u tom kontekstu u njihovim redovima izriču i optužbe društva da ne vodi brigu o umjetnosti i kulturi.⁵⁷²

Sudeći prema ovoj analizi stanja, one beneficije koje neki umjetnici jesu imali uslijed članstava u udruženjima, djela koja im jesu bila otkupljivana i izložbe na kojim su se predstavljali nisu bili dostatni za egzistenciju. Ovo može poslužiti za podržati ideju da je

⁵⁷⁰ Cigoj.

⁵⁷¹ Marjanić, „Vladimir Dodig Trokut, oaze estetskoga aktivizma“, u *Međunarodni i interdisciplinarni skup "Od državne umjetnosti do kreativnih industrija/Transformacija rodnih, političkih i religijskih narativa*, ur. Josip Zanki (Zagreb: Dom Hrvatskog društva likovnih umjetnika, 2015), 77.

⁵⁷² *Kulturna politika i razvitak kulture u Hrvatskoj („Crvena knjiga“ i drugi dokumenti)*, 165.

aproprijacija bila samo jedan od mogućih mehanizama snalaženja u datim nepovoljnim okolnostima materijalne nezbrinutosti i nedostataka umjetničkog materijala (što dakako varira i treba razmatrati na individualiziranoj razini).

Ove službene iskaze potvrđuju pojedinačne izjave umjetnika. Tako oni okupljeni oko Podrooma u razgovoru za *Polet* progovaraju o nepovoljnom položaju umjetnika na sljedeći način:

»Polet« – »Da li vi imate namjeru direktno djelovati na mijenjanje naše umjetničke prakse od sistema financiranja na dalje?«

Goran Petercol – »Ako se mi u ovoj sredini pojavljujemo sa velikim brojem raznih kulturnih akcija, onda mislim da imamo pravo tražiti ne poseban tretman, kako se to želi prikazati, nego barem ravnopravan tretman. Tu mislim na dotacije i cijelu kulturnu politiku.«

Mladen Stilinović – »Mi ne želimo biti na margini, jer kao prvo, znamo da ono što radimo nije marginalno, a osim toga znam što ta margina sobom nosi. Takav tip marginalaca se tretira kao neku vrstu čudaka.«

(...)

Mladen Stilinović – » (...) Oficijelna kultura je, s druge strane, reprezentativna, glorifikatorska i apologetska. Ovo društvo si ne bi smjelo dozvoliti da u tolikoj mjeri preferira takav tip kulture. Od spomenika na dalje.«

»Polet« – »Da li je to problem sistema financiranja?«

Mladen Stilinović – »To je društveni problem. Društvo se sasvim jasno opredijelilo za to da podržava razna nastojanja u umjetnosti, no u praksi nije tako. Mi stojimo na dnu ljestvice. Od sistema financiranja, do sistema informiranja.«

(...)

»Polet« – »Kakav je vaš ekonomski status?«

Mladen Stilinović – »Ima jedna uzrečica, iz Beograda, a govori o nama. Ona glasi: 'Dokle će mame hraniti umjetnike'. To je za nas u Podrumu, i šire, istinit aforizam. Od nas trojica rade, ostale hrane mame ili se hrane kako stignu, ili se valjda nikako ne hrane.«

Boris Demur – »To je neobjašnjivo. To su valjda neki astralni zakoni (ha, ha). A ti isti umjetnici koje hrane mame predstavljaju jugoslavensku umjetnost u inozemstvu.«

»Polet« – »Može li malo konkretnije?«

Mladen Stilinović – »Neki ljudi iz Podruma: Demur, Trbuljak, Jerman, Gotovac, Sanja Iveković, Martinis prezentiraju tu umjetnost vani na oficijelnim jugoslavenskim izložbama. Znači da oni imaju neko priznanje od ovog društva kad se ta nova umjetnost treba prikazati vani, a doma ništa. Uostalom, nije tu stvar u priznanju, tu je ekonomsko pitanje.«⁵⁷³

Slična stajališta iznose Nena i Braco Dimitrijević u tekstu objavljenom u *Studentskom listu* 1975. godine gdje ističu da konzervativni stavovi limitiraju ili pak marginaliziraju progresivne, avangardne umjetnike, stavljajući ih u „položaj potpune materijalne i socijalne nezbrinutosti“.⁵⁷⁴ Branka Stipančić napominje da su mediji sedamdesetih godina često napadali djelatnost alternativnih umjetnika, mada ona nije nikad bila cenzurirana. No, usprkos tome, ovi umjetnici nisu imali beneficije koje su imali drugi u socijalističkim zemljama, što uključuje ateljee i javne narudžbe.⁵⁷⁵

Brige koje izražavaju umjetnici iz Podruma i koje su podcrtane nekoliko godina kasnije u tzv. „Crvenoj knjizi“ (*Kulturna politika i razvitak kulture u Hrvatskoj*) jasnije su kad se prouči zakone iz tog doba. U hrvatskom zakonodavstvu, briga o pravima umjetnika slabo je izražena. Među najranijim zakonima koji se tiču prava umjetnika na socijalno osiguranje ističe se Zakon o sredstvima za financiranje socijalnog osiguranja umjetnika i o organu za utvrđivanje u posebni staž vremena koje je osiguranik proveo u svojstvu kulturnog radnika (NN 30/67) prema kojemu „ugovor o provođenju socijalnog osiguranja umjetnika zaključuje Republička zajednica socijalnog osiguranja radnika s odgovarajućom profesionalnom organizacijom umjetnika“.⁵⁷⁶ Dakle, od 1967. godine pa do objave sljedećeg zakona koji je ovo pitanje regulirao (1979.), umjetnik je imao pravo na socijalno osiguranje samo ako je bio član umjetničkog udruženja, što je tada značilo članstvo u ULUH-u.

Tek 1979. godine, Zakon o samostalnim umjetnicima ističe da umjetnici, bilo da obavljaju djelatnost samostalno ili u okviru radne zajednice, ostvaruju prava na „zdravstveno, mirovinsko i invalidsko osiguranje i druga pitanja od interesa za samostalne umjetnike“, pri čemu radna zajednica ima isti položaj kao bilo koja druga organizacija udruženog rada. Međutim, prema čl. 13, obveznik doprinosa za zdravstveno, mirovinsko i invalidsko osiguranje

⁵⁷³ Depolo i Bakalović, „Do kada će mame hraniti umjetnike“, 8–9.

⁵⁷⁴ Izvorno objavljeno u *Studentskom listu*, 10. prosinca 1975., str. 14–15. Vidi u: Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 98.

⁵⁷⁵ Stipančić i Stilinović, *Mladen Stilinović: nula iz vladanja*, 33.

⁵⁷⁶ „Zakon o sredstvima za financiranje socijalnog osiguranja umjetnika i o organu za utvrđivanje u posebni staž vremena koje je osiguranik proveo u svojstvu kulturnog radnika“.

je svaki samostalni umjetnik osobno.⁵⁷⁷ Ovo se doima logičnim pošto samostalni umjetnici obavljaju svoju djelatnost *samostalno* i nemaju poslodavca. No, ovo je svejedno jedan financijski teret kojeg moraju preuzeti na sebe. Članak 14 ovo Zakona nadalje glasi:

Pod uvjetima utvrđenim zakonom sredstva za uplatu doprinosa za zdravstveno, mirovinsko i invalidsko osiguranje samostalnih umjetnika osiguravaju se Republičkoj samoupravnoj interesnoj zajednici u oblasti kulture:

1. doprinosom na osnovicu za obračun poreza iz autorskih prava, patenata i tehničkih unapređenja po stopi od 4,5% koje građani ostvare od društveno-političkih zajednica, državnih organa, organizacija udruženog rada i drugih društveno-pravnih osoba, građanskih pravnih osoba i građana.
2. doprinosom iz dohotka radnih zajednica samostalnih umjetnika po stopi od 2%.⁵⁷⁸

Dakle, za rad u sklopu radnih zajednica samostalnih umjetnika, umjetnici ostvaruju manje doprinose, makar se sredstva u tom slučaju osiguravaju „kroz financiranje prihvaćenog programa djelovanja radne zajednice“ (čl. 15).⁵⁷⁹

Ukoliko samostalni umjetnik, koji djeluje 1979. godine, želi primati socijalno osiguranje od Republičke samoupravne interesne zajednice u oblasti kulture (dakle iz državnog proračuna), za to može napisati zahtjev (čl. 16). Međutim, taj zahtjev odobrava posebna komisija koja uzima u obzir „javno obavljeno i priznato stvaralaštvo samostalnog umjetnika do dana podnošenja zahtjeva za priznavanje prava na uplatu doprinosa; obujam stvaralaštva, obavljenog ili na bilo koji način dostupnog javnosti; vrijeme bavljenja umjetničkom djelatnošću do dana podnošenja zahtjeva za priznavanje prava na uplatu doprinosa“. Ako Komisija i odobri zahtjev, ovo pravo traje samo pet godina, nakon čega se djelatnost umjetnika iznova valorizira da bi se ustanovilo ostvaruje li prava na još pet godina ili se ona ukidaju (čl. 17).⁵⁸⁰ Ovo u posebno nepovoljan položaj stavlja mlade umjetnike (zbog kraćeg staža) i one koji se bave alternativnim oblicima stvaralaštva, čime se ne izlažu toliko javnosti ili bivaju u njoj slabije prihvaćeni (što je jedan od kriterija vrednovanja gore spomenute komisije).

Nadalje, sukladno čl. 20 ovog Zakona:

⁵⁷⁷ „Zakon o samostalnim umjetnicima“, *Narodne novine*, 20. studenog 1979., 48 izdanje.

⁵⁷⁸ „Zakon o samostalnim umjetnicima“, *Narodne novine*, 20. studenog 1979., 48 izdanje.

⁵⁷⁹ „Zakon o samostalnim umjetnicima“, *Narodne novine*, 20. studenog 1979., 48 izdanje.

⁵⁸⁰ „Zakon o samostalnim umjetnicima“, *Narodne novine*, 20. studenog 1979., 48 izdanje.

Samostalni umjetnik kome je priznato pravo na uplatu doprinosa za zdravstveno, mirovinsko i invalidsko osiguranje od strane Komisije u protekloj kalendarskoj godini, dužan je u toku kalendarske godine ostvariti ukupan prihod najmanje u visini prosječnog godišnjeg neto osobnog dohotka radnika zaposlenog u privredi Republike.

Ako samostalni umjetnik ne ostvari prihod naveden u stavu 1. ovoga člana, sam u cijelosti osigurava sredstva za uplatu doprinosa za zdravstveno, mirovinsko i invalidsko osiguranje u idućoj godini.⁵⁸¹

Ovakva politika „sve ili ništa“ stavlja pritisak na samostalne umjetnike da zarade od svog stvaralaštva jednako koliko i prosječni radnik, što može biti štetno po samo umjetničko stvaralaštvo. Uz to se doima kao istinski pothvat ako se uzme u obzir relativno mala količina (državnih) narudžbi koje određeni umjetnici, a posebno oni alternativnih inklinacija primaju.

No, ovaj članak (čl. 20) izbrisan je 1984. donošenjem Zakona o izmjenama Zakona o samostalnim umjetnicima (NN 55/84) koji je stupio na snagu 1985. godine. Stopa doprinosa za socijalno osiguranje raste s 2 4,5% na 14% (dok za ostale građane vrijedi stopa od 8%), ali se osigurava iz doprinosa umjetnika. Ipak, oni koji su sami plaćali doprinose za socijalno osiguranje oslobođeni su ove obveze.⁵⁸²

Ove se zakonske odredbe ističe kako bi se naglasio nepovoljan položaj u kojem su se samostalni umjetnici nalazili, posebice prije 1979. godine, ako nisu bili članovi nekog umjetničkog udruženja koje bi zastupalo njihova prava. A ovo je često bio slučaj s onima koji su se koristili aproprijacijskim strategijama, posebice prije osnivanja Sekcija proširenih medija HDLU-a. Kako Antun Maračić objašnjava:

Uvođenje takve sekcije u Društvo značilo je ne samo elementarnu duhovnu legalizaciju te socijalni status i zaštitu određenom broju umjetnika (od kojih neki nisu završili umjetničke škole niti su bili u radnom odnosu) što je, doduše, bio primarni cilj inicijatora nego, s druge strane, i unosenje svježe krvi u Društvo čija se klasična cehovska koncepcija pokazala životno nedostatna i neodgovarajuća stanju stvari te se pojavila kriza institucije.⁵⁸³

Dakle, bez obzira što su neka od imena koja se izdvaja u ovom radu „velika imena“ hrvatske povijesti umjetnosti i što su prepoznata u inozemstvu i predstavljana na izložbama, njihov ekonomski status i društveni položaj nije zbog toga puno bolji.

⁵⁸¹ „Zakon o samostalnim umjetnicima“, *Narodne novine*, 20. studenog 1979., 48 izdanje.

⁵⁸² „Zakon o izmjenama Zakona o samostalnim umjetnicima“.

⁵⁸³ Špoljar, Martek, i Maračić, *PM 20: 20 godina: 1981-2001*, 2004, 46–47.

Nadalje, na njihov društveni kapital čak ne mora nužno utjecati ni prestiž institucije u kojoj izlažu. Tako Martek, primjerice, zamjećuje da mu isti ljudi posjećuju izložbu kod kuće i u Galeriji suvremene umjetnosti. Njegov društveni status stoga ostaje nepromijenjen iako izlaže u tada najprestižnijoj umjetničkoj instituciji u Hrvatskoj.⁵⁸⁴ O općem statusu alternativnih umjetnika okupljenih oko Galerije PM, Martek dalje progovara:

Autodidakti, osviješteni hrabri pojedinci izašli iz gubilišta Akademije, multimedijalci ili radikalci unutar medija (minimalisti, analitičari...) svi oni stekli su postupno glas getoista, marginalaca, neki izlažući i nekoliko puta u PM-u. (...) Zanimljivo je napomenuti da su umjetnici oko PM-a danas optuženi za svoj dobar i profitabilan život u doba vladavine komunističke ideologije, uz potkrepu optužbe: njihovo su internacionalističko raspoloženje podupirali i poticali komunisti a da bi ih odnarodili, tj. udaljili od nacionalnih problema. A niti je koji umjetnik oko galerije PM sišao s „margine“ i profitirao atelijerom, niti je komunistička vlast ikada stvarno cijenila internacionalizam.⁵⁸⁵

Martek također citira tekst Antuna Maračića koji se osvrnuo na polulegalni status alternativnih umjetnika čije „zahtijevanje zakonitog tretmana, bilo u obliku traženja elementarnih sredstava za rad (...) ili zahtjeva za regularnim javnim obznanjivanjem njihove aktivnosti (...) izravno se ili implicite proglašava izrazom nedosljednosti, čak nepoštenja“.⁵⁸⁶

S ovakvim problemima na umu, umjetnici okupljeni oko Podrooma 1979. istupaju s prijedlogom za Ugovor o uvjetima javne prezentacije umjetničkog rada kojim bi se regulirala razmjena umjetničkog rada za, primjerice, novac. Oni također oštro kritiziraju tadašnji sustav financiranja umjetničkog stvaralaštva koje provode Samoupravne interesne zajednice, a koji ne funkcionira jer umjetnicima nameće brojne restrikcije (moraju planirati svoj rad preko godinu dana unaprijed i ukalupiti se da bi im se sredstva odobrila) te jer „ne predviđa mogućnost naknade za umjetnikov rad“!⁵⁸⁷ U *Prvom broju kataloga RZU Podroom*, ova skupina umjetnika jasno uspoređuje osobni dohodak radnika u kulturi s dohotkom samostalnih umjetnika. Kao osnovni indeks uzimaju 10.000 DIN mjesečno (današnja ekvivalenta od oko 6.795 kn/€901,85,

⁵⁸⁴ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019., #01:08:18-0#.

⁵⁸⁵ Špoljar, Martek, i Maračić, *PM 20: 20 godina: 1981-2001*, 2004, 27.

⁵⁸⁶ Antun Maračić, „Odjeci“, *Quorum: časopis za književnost*, izd. 4 (1989.). citirano prema: Špoljar, Martek, i Maračić, 23–24.

⁵⁸⁷ Iveković i ostali, „Prvi broj kataloga radne zajednice umjetnika RZU Podroom“, 7.

uz inflaciju⁵⁸⁸) i ističu da prosječni kulturni radnik nema nikakvih rashoda. U usporedbi s tim, samostalni umjetnik plaća porez na autorski honorar (ukoliko ga uopće primi), troškove radnog prostora, materijale za rad, opremu djela za izlaganje, putne troškove, administraciju i korespondenciju, osiguranje djela, itd., nakon čega mu ostaje, po njihovom izračunu, samo 2.190 DIN (danas otprilike 1.488 kn/€197,49).

Nedostatak financijske potpore predstavlja problem i na višoj instanci od individualnog djelovanja umjetnika i alternativnih umjetničkih prostora. Sagledavajući tako ukupnu povijest Galerije PM, Marijan Špoljar kao konstantu ističe lošu financijsku podršku nadležnih institucija (u ovom slučaju HDLU-a), što je vidljivo u slaboj količini i lošijoj kvaliteti popratnih izložbenih materijala te u tome što je prostorno pitanje Sekcije riješeno tek nakon godinu dana, a i tada je smještena u bivše spremište arhiva u zgradi HDLU-a. Ovo nezavidno tretiranje članova sekcije dalje se očitovalo u tome što umjetnici nisu dobivali nikakva sredstva za svoje izložbe, već su „pozivnice, plakati i katalogi ispisivani (...) i slagani ručno, tiskani u obliku fotokopije, šapirografiranog materijala ili u sitotisku, u radionici Željka Jermana i Vlaste Delimar“.⁵⁸⁹ Povrh svega toga, osnovne molbe koje su članovi Sekcije prilagali 1982. godine, bilo odboru HDLU-a ili USIZ-u za kulturu, bivale su odbijene; nije im odobreno financiranje zajedničkog kataloga, kao ni molba za redovno čišćenje i uređenje prostora (što je uključivalo bazične stvari poput uređenja poda i postavljanja termoizolacijske peći). Ovi upiti tek su djelomično riješeni 1984. godine. Tek je te godine uveden voditeljski honorar koji je bio „simboličan, a s nadirućom inflacijom postaje ponižavajuće smiješan, tako da ga je nakon nekog vremena, a to je dugo trajalo, Stilinović [koji djeluje kao voditelj Galerije PM od 1984. do 1991.] odbijao primiti.“⁵⁹⁰

Galerija PM kao da je bila na određeni način naslijedila dio tereta Podrooma iz kojeg je izrasla. Naime, još su „podrumaši“ 1979. godine u dopisu USIZ-u kulture grada Zagreba tražili sredstva za realizaciju određenih programa. U istom dokumentu ističu da svaki umjetnik samostalno upravlja svojim radom i pozivaju se na individualnu odgovornost umjetnika. No, uz to napominju: „svaki umjetnik snosi sam troškove organizacije svoje akcije, izložbe (plakat, pozivnica, katalog i slično)“ te da pripadnici RZU Podroom „zajednički učestvuju u troškovima

⁵⁸⁸ Svi preračuni u ovom radu iz dinara u današnje hrvatske kune rađeni su koristeći povijesne tečajne liste, konvertirajući prvo dinare u današnje dolare, uzimajući u obzir inflaciju dolara. Iznos u dolarima potom je preračunat u kune. Iznosi su okvirni i podložni promjeni ovisno o tečajevima. Vidi u: „Povijesne tečajne liste: Jugoslavenski dinar 1945.-1965.“, Kunalipa, pristupljeno 23. studenog 2020., <http://www.kunalipa.com/katalog/tecaj/you-dinar-1945-1965.php>; „Povijesne tečajne liste: Jugoslavenski dinar 1966.-1991.“, Kunalipa, pristupljeno 23. studenog 2020., <http://www.kunalipa.com/katalog/tecaj/you-dinar-1966-1991.php>; „Inflation Calculator“, US Inflation Calculator, pristupljeno 23. studenog 2020., <https://www.usinflationcalculator.com/>.

⁵⁸⁹ Špoljar, Martek, i Maračić, *PM 20: 20 godina: 1981-2001*, 2004, 13, 48–49.

⁵⁹⁰ Špoljar, Martek, i Maračić, 52.

zajedničkih izložbi, akcija (...), plaćaju najamninu prostora, struju i vodu“. Slijedom toga, zajednički bi i koristili odobrena sredstva, ali samo za realizaciju prijavljenih programa, dok bi nastavili vlastitim sredstvima „pokrivati troškove samostalnih, skupnih izložbi, akcija; troškove održavanja i najamnine prostora, struje, vode te realizacije predloženih programa“. ⁵⁹¹

Slične trzavice događaju se u Galeriji SC. Tako Vladimir Gudac, voditelj Galerije od 1980. – 1989. godine, govori o nedostatku financijske potpore i nerazumijevanju grada i drugih institucija koje su odbile financirati izložbu Josepha Beuysa (čak ni samo smještaj za umjetnika), a nešto kasnije i izložbu Sola LeWitta. Gudac je u ovom razdoblju posuđivao opremu i samostalno nabavljao materijale za izložbe, ⁵⁹² što sve govori o neadekvatnoj podršci Galeriji SC.

Na ovakve poteškoće nailaze i drugi alternativni izložbeni prostori koji nastoje djelovati izvan sustava, makar neki ni ne traže financijsku potporu institucija. Primjer toga je djelovanje Gorgone u Studiju G te organizacija Haustora te Galerije Stanara. Gorgonaši i njihovi prijatelji su također o vlastitom trošku organizirali izložbe u Studiju G i priređivali sve popratne materijale, što potvrđuju sačuvani računi za tisak časopisa, izradu pozivnica i plakata za pojedine izložbe čiji je uplatitelj bio Josip Vaništa. Sredstva su se skupljala u „Kasi uzajamne pomoći“ koja se čuvala u knjižari Naprijed u blizini Trga bana Jelačića. ⁵⁹³ Oko izložbe „At the Moment“ organizirane u Haustoru 23. 4. 1971. godine poznata je anegdota da su Braco i Nena Dimitrijević iskoristili novac namijenjen svadbenom putovanju kako bi putovali Europom u potrazi za istomišljenicima koji bi se predstavili na izložbi. ⁵⁹⁴ A djelovanje Galerije stanara opisuje Béatrice Parent sljedećim riječima: „Samo sa željom za djelovanjem i bez ikakvih subvencija ili financijske pomoći, Galerija stanara omogućavala je umjetnicima koji su tek bili početnici razjasniti svoju poziciju bez uzimanja u obzir reakcije publike ili medija.“ ⁵⁹⁵

Ranije spomenuta „institucionalizacija“ alternative (u vidu primanja kolike-tolike financijske potpore od državnih tijela i organizacija) ipak je stoga ne čini manje alternativnom ili marginaliziranom. Tako Vjeran Zuppa, voditelj Galerije SC od 1964. – 1966., govori o Galeriji kao prostoru koji je predstavljao umjetnike koji „na Akademiji nisu dobili akreditiv

⁵⁹¹ Demur i ostali, „Informacije i prijedlozi USIZ-u o Radnoj zajednici umjetnika Podroom“.

⁵⁹² Glavan i Topić, *Galerija studentskog centra 40 godina = Students' Centre Gallery 40 years*, 113.

⁵⁹³ Denegri, *Gorgona*, 151, 290, 318, 329.

⁵⁹⁴ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 37–39.

⁵⁹⁵ Parent i ostali, *La Galerie des Locataires: 1972 -*, 9. (prijevod autorice)

U izvorniku: „With only the wish to act, and without any subventions or financial help, the Galerie des Locataires enabled artists who were just beginners to clarify their position without taking into account the public or the media's reactions.“

najboljih studenata, a zapravo su bili značajni“.⁵⁹⁶ Sudeći po Zuppinoj izjavi, ovi umjetnici su na određeni način bili marginalizirani čak unutar vlastitih, umjetničkih krugova.

Razlog isticanja svih dosad spomenutih financijskih i drugih poteškoća na koje su umjetnici nailazili služi za ilustrirati njihov nepovoljan položaj uopće. Podrobnija analiza izlazi izvan obima ovog rada. No, i jedan kraći osvrt poput ovoga govori dovoljno da bi se moglo naslutiti kako su nepovoljni ekonomski faktori, nedostatak institucionalne podrške i nedostatak društvenog razumijevanja marginalizirali umjetnike koji se koriste alternativnim umjetničkim postupcima, što je potencirano nedostatkom potpore alternativnim izložbenim prostorima u kojima ovi umjetnici često izlažu.

7.1. Zaključak

U ovom poglavlju pojasnilo se korištenje termina marginalca, alternativca i otpadnika za karakteriziranje umjetnika koji se koriste strategijama apropijacije. Ovi pojmovi nisu korišteni kao mjerilo kvalitete nego kako bi se ukazalo na odnos ovih umjetnika prema društvu, to jest opisalo njihov položaj unutar društva i recepciju njihovih djela unutar institucija umjetnosti.

Zabilježeno je da je apropijacijska djelatnost istaknutih umjetnika slabije prepoznata od ostatka njihovih opusa, što ih barem u tom segmentu čini marginaliziranima. Određeni životni faktori, ovisno od slučaja do slučaja, potenciraju umjetnikovo korištenje apropijacije uz uvjet, naravno, da uopće gaji takve afinitete.

Potrebna je određena fleksibilnost u korištenju ovih termina i treba imati na umu da se neki umjetnici samo u određenom segmentu svog rada ili jednoj fazi rada mogu obilježiti njima. Ovo poglavlje je nastojalo, koliko je to moguće te uz naglasak da su ovi pojmovi relativni, obrazložiti njihovo korištenje za karakteriziranje umjetnika kojima se ovaj rad bavi.

Marginalan i alternativan položaj ovih umjetnika donekle je protumačen u okviru općeg slabijeg položaja samostalnih umjetnika, usprkos priznanjima koja su možda dobivali (u smislu izložbi, nagrada, stipendija i drugih priznanja za rad), ali je nonkonformizam ovih umjetnika (izražen kroz korištenje strategija apropijacije) često potencirao taj položaj. Nadalje, ova je pozicija protumačena unutar zakonskih regulativa u vezi s pravima samostalnih umjetnika koji su često ostvarivali određene privilegije samo kao članovi umjetničkih udruženja, što diskriminira među umjetnicima koji to nisu bili iz različitih razloga. Do osnivanja Sekcije proširenih medija HDLU-a, ti su razlozi najčešće bili nemogućnost ukalupljanja umjetnika u

⁵⁹⁶ Glavan i Topić, *Galerija studentskog centra 40 godina = Students' Centre Gallery 40 years*, 99.

ijednu od drugih sekcije društva, a koje su bile određene tradicionalnim umjetničkim tehnikama koje su umjetnici unutar njih koristili.

Umjetnici alternativnih stremljenja najveću su podršku i razumijevanje dobivali unutar alternativnih umjetničkih prostora ili povremeno (i s vremenom sve više) u progresivnim oficijelnim galerijskim i muzejskim prostorima. U njima su imali slobodu stvaranja. Stoga se upravo takve prostore smatra ključnim strategija aproprijacije.

Aproprijacijska djelatnost je ovdje protumačena u dvojakom smislu: kao katalizator marginalnog ili alternativnog statusa umjetnika, ali i mehanizam snalaženja u nepovoljnim okolnostima. Daljnja poglavlja zauzet će individualizirani pristup prema svakom umjetniku kako bi se temeljito obrazložio njegov/njezin status, mogući razlozi (ili stimulatori) korištenja strategija aproprijacije te umjetnička djela koja se shvaća kao njihov konačni ishod.

8. STUDIJE SLUČAJEVA: KLJUČNI AKTERI U RAZVOJU STRATEGIJA APROPRIJACIJE U HRVATSKOJ

Prilikom izrade korpusa umjetnika i umjetničkih djela, uočeno je da se određeni umjetnici češće koriste aproprijacijom od drugih, a njihova imena se češće viđaju u katalogima izložbi koje se tiču ovog fenomena. Pretraživanjem kataloga izložbi i biografija te fundusa muzeja, stvoren je korpus umjetnika i djela kojeg sačinjava preko 500 djela od ukupno 93 umjetnika s područja Jugoslavije te pokriva razdoblje od 1920-ih godina do danas, makar se najviše tiče djela nastalih do 1989. godine. Izbor je sužen na 17 umjetnika koji su uvršteni u ovaj rad jer su se na najinovativnije načine ili pak najdosljednije koristili aproprijacijom u svom umjetničkom stvaralaštvu. Upravo su kroz njihove biografije uočeni daljnji trendovi koji su mogli potencirati takve afinitete.

Određnica koja ih sve spaja jest medijska nesputanost. Premda se ponekad koristi drukčija terminologija za ovu tendenciju (medijski nomadizam, intermedijalnost, transmedijalnost, nadilaženje medija, itd.), ona se uvijek referira na umjetnikovo/čino korištenje raznorodnih materijala, odstupanje od umjetničkih konvencija te tehničkih likovnih ograničenja. Stoga nije neuobičajeno da se gotovo svih 17 umjetnika koristi kolažom i/ili montažnim strategijama, a vrlo često i jeftinim (Dimitrijević, Dumanić, Gotovac, Iveković, Kožarić, Martek, Schubert, Sokić, Stilinović), nađenim (npr. Tomislav Gotovac) ili pak otpadnim materijalima (Dodig Trokut, Dumanić, Fischer, Gotovac, Kožarić, Martinis, Trbuljak) te reciklažnim strategijama (u ovom pogledu se ističu pojedina djela Brace Dimitrijevića, Zlatana Dumanića, Vere Fischer, Ivana Kožarića te Edite Schubert). Nije isključena ni upotreba prirodnih predmeta (Edita Schubert) ili, kao u slučaju Tomislava Gotovca, vlastitog tijela kao ready-madea.

Neovisno o mediju u kojem se izražavaju – bili to tradicionalni mediji, fotografija, novi mediji poput videa ili multimedijalna djela koja je teško kategorizirati – umjetnici unutar ove selekcije mahom rekontekstualiziraju predmete/materijale koje koriste, što je jedna od ključnih odlika strategija aproprijacije. U tom procesu vrlo često dolazi i do transmutacije korištenih predmeta pri čemu obični, svakodnevni predmeti postaju umjetnička djela ili pak obratno – umjetnička djela bivaju poistovječena sa svakodnevnim predmetima.

Ovo vodi do još jedne ključne odlike ne samo strategija aproprijacije već i djela koja ovi umjetnici proizvode. Oni, naime, šire granice umjetnosti ili, u nekim slučajevima, čak u potpunosti ukidaju granice između umjetnosti i svakodnevice. Dovoljno se pritom prisjetiti životnih prostora umjetnika kao što su Vladimir Dodig Trokut, Zlatan Dumanić ili Tomislav

Gotovac, premda će drugi umjetnici ovu integraciju provesti na suptilnije načine, na razini pojedinačnih djela ili ciklusa (kao što je *Dnevnik* Sanje Iveković ili pak instalacije Vere Fischer). Ovo nimalo ne začuđuje pošto su gotovo svi selektirani umjetnici, u većoj ili manjoj mjeri, u radu Galerije Proširenih medija odnosno članovi su Sekcije Proširenih medija (s izuzetkom Borisa Bućana, Brace Dimitrijevića, Vere Fischer i Sanje Iveković).

Dnevnički karakter stanovitog broja apropijacijskih djela ovih umjetnika također se ističe pošto u procesu integracije umjetnosti i (vlastite) svakodnevice, često dolazi do gotovo dnevničkog bilježenja događaja i razmišljanja. Za primjer ovoga se opet mogu uzeti djela Dimitrija Bašičevića Mangelosa, Zlatana Dumanića, Vere Fischer, Tomislava Gotovca i Sanje Iveković.

Osobna nota koja prožima velik broj ovih djela dovest će je u vezu s onim što povjesničarka umjetnosti Jaimey Hamilton-Faris naziva afektivnim ready-madeom (*affectual ready-made*) – suvremenom inačicom ready-madea koji, za razliku od Duchampovog koji je bio anestetičan i apolitičan, sadrži u sebi druge reference, poglavito na materijalnu, robnu kulturu konzumerističkog društva, a može se referirati i na ekološka i društvena pitanja. Zastupljena su pritom djela koja, kroz prisvajanje elemenata svakodnevice, otkrivaju nešto o toj svakodnevici, privatnom životu umjetnika/ce ili se pak bave društvenim (Edita Schubert), ekološkim (Vera Fischer), političkim (Dalibor Martinis) i inim pitanjima.

Često će se kroz ovaj proces umjetnička djela nastojati približiti promatraču – postat će interaktivna – što je u duhu trenda demokratizacije umjetnosti koji se odvijao od kraja 1960-ih godina, a koji je nastojao omogućiti pristup (i razumijevanje umjetnosti) široj, neumjetničkoj publici. Ova se praksa stoga često manifestirala u izložbama izvan oficijelnih umjetničkih prostora; u javnim prostorima ili privatnim, alternativnim izložbenim prostorima kao što su Salon G, Haustor, Galerija stanara ili Podroom. Vrijedi napomenuti da je svih 17 umjetnika bilo uključeno u rad barem jednog od ovih prostora (često više njih), a vrlo često i u radu omladinskih umjetničkih centara (unutar i izvan Hrvatske) kao što su Galerija SC ili Galerija Nova te progresivnim izložbama mladih umjetnika poput Aprilskih susreta i uopće rada Galerije SKC-a u Beogradu. Ovakvi su prostori nastojali širiti granice umjetničkog stvaralaštva i povezivati umjetnike s ciljem razmjene ideja.

Antiinstitucionalni duh koji je učestalo pratio reputacije nekih od istaknutih prostora ili praksi umjetničkih grupacija kao što su Gorgona, Grupa šestorice autora te Podroom ujedno je vidljiv u velikom broju apropijacijskih umjetničkih djela selekcije umjetnika unutar ovog rada. Neki će pritom stvarati anti-umjetnička djela (Bašičević, Dodig Trokut, Dumanić, Fischer i Kožarić) koristeći raznorodne, neumjetničke materijale koji učestalo ne nailaze na

razumijevanje šire publike, a vrlo često ni užih umjetničkih krugova i institucija (što se ogleda, između ostalog, u cijenama otkupa ovih djela). S druge pak strane, antiinstitucionalni duh prožima u nekim slučajevima cjelokupne radne procese umjetnik kao što su Vladimir Dodig Trokut, Vlado Martek, Mladen Stilinović i Goran Trbuljak. Ovo je samo jedan aspekt zbog kojeg velik broj umjetnika obuhvaćenih unutar ovog rada progovara o svom marginaliziranom položaju u društvu.

Antiumjetnički ili pak antiinstitucionalni duh manifestirat će se učestalo u djelima koja se kritički odnose prema (rastućem) konzumerističkom društvu. Neki umjetnici to čine kroz upotrebu gotovih (*ready-made*) predmeta. Zapravo svih 17 umjetnika u ovoj selekciji to čine, svaki na specifičan način. Ponekad je u pitanju prisvajanje proizvoda konzumerističkog društva (robna skulptura, nađeni predmeti) ili otpada tog društva. Neki idu u krajnost kroz *hoarding* predmeta – skoro pa opsesivno, ali promišljeno sakupljanje nalik onom koje je vidljivo u opusima Vladimira Dodiga Trokuta, Zlatana Dumanića, Vere Fischer i Tomislava Gotovca. Neki, poput Borisa Bućana i Sanje Iveković, kritički pristupaju marketinškoj industriji i velikim brendovima.

Međutim, velik broj ovih umjetnika ne zaustavlja se samo na kritici konzumerističkog društva; oni propituju uloge aktera Svijeta umjetnosti. Antiinstitucionalni interesi učestalo su popraćeni interesom za ulogom umjetnika u društvu. Odabrani umjetnici propituju ulogu umjetnika (sebe kao individue) i Umjetnika (kao šireg koncepta) na brojne načine. Neki prisvajaju alter ego, ponekad doslovno, skrivajući jedan dio svog identiteta od šire javnosti, a ponekad naprosto čineći oštri rez u svom likovnom pristupu i korištenim medijima. Vrijedi u ovom pogledu istaknuti prakse Dimitrija Bašičevića Mangelosa, Zlatana Dumanića, Vere Fischer, Tomislava Gotovca i Vlade Marteka.

Prisvajanjem, citiranjem (što je posebno uočljivo u pojedinim djelima Damira Sokića) ili rekonstruiranjem tuđih umjetničkih djela (u što se uključuje i *found footage*), reizvedbama vlastitih djela, autoapropriacijom, reciklažom, fotokopiranjem i sličnim praksama, oni problematiziraju ideju originalnog umjetničkog djela naspram kopije. K tome, oni dovode u pitanje važnost i ulogu umjetnikove/čine ruke u proizvodnji umjetničkog djela; interesira ih nerukotvorenost, važnost umjetničkog rada (što je poseban interes Mladena Stilinovića) i čin nominacije umjetničkog predmeta koji sam po sebi može biti dovoljan za podići bilo koji predmet na status umjetničkog djela. Materijalnost, odnosno fizička manifestacija djela, postaje manje bitna i dematerijalizacija umjetničkog predmeta postaje validan umjetnički čin. Iz tog razloga ne začuđuje da velik broj odabranih umjetnika pripada struji konceptualne umjetnosti

koja se razvijala od kraja 1960-ih godina u Hrvatskoj ili se pak ubraja u njene protokonceptualne preteče.

Poviše spomenute prakse svakako imaju svoje korijene u povijesnim avangardama 1910-ih i 1920-ih godina kao što su dada i nadrealizam, ali i kasnijima kao što su pop art, arte povera i Fluxus. Ne začuđuje stoga da će i velik broj apropijacijskih djela koje ova selekcija umjetnika proizvodi karakterizirati slične odlike i interesi, uključujući slučajnost (pri čemu se posebno ističe djelatnost Brace Dimitrijevića), relativiziranje stvarnosti (djela Ivana Ladislava Galete), apsurd i defunkcionalizacija upotrijebljenih predmeta (što je tipično za nadrealističke, pa i dadaističke prakse na čijem su tragu pojedina djela Ivana Ladislava Galete i Vlade Marteka, među ostalima).

Ova je brojnost posljedica individualnih umjetničkih interesa i životnih okolnosti, zbog čega se u daljnjim poglavljima zauzima individualizirani pristup apropijacijskim segmentima umjetničkih opusa.

Dok su se prethodna poglavlja bavila uočenim obrascima i poveznicama među „appropriacionistima“, posebice onima koji su djelovali u Hrvatskoj, naredna će se poglavlja baviti svakim umjetnikom/com ponaosob. Djela, odnosno opusi ovih 17 umjetnika raspoređeni su u poglavlja prema kronološkom prvenstvu i intenzitetu korištenja apropijacije. Djela koja će se predstaviti nisu nužno jedina apropijacijska djela iz opusa dotičnog umjetnika već su uzeta kao reprezentativni primjeri.

Unutar svakog poglavlja, izložit će se faktore razvoja strategija apropijacije za upravo tog umjetnika/cu. Kronološki će se navesti bitne događaje u životima umjetnika/ca te uz to navesti umjetnička djela koja su nastajala u određenom periodu. Time će se ilustrirati korelacija (ali ne nužno i kauzalnost) između pojedinih faktora i umjetnikovih odluka korištenja strategija apropijacije.

Faktori razvoja strategija apropijacije bazirat će se na ranije opisanom ekonomskom, institucionalnom i društvenom okviru.⁵⁹⁷ Sukladno njima, odgovori na neka od sljedećih pitanja omogućit će sagledavanje umjetnikove odluke korištenja strategija apropijacije u širem kontekstu.

Unutar ekonomskog okvira,⁵⁹⁸ moguća pitanja koja vrijedi postaviti jesu:

- Je li umjetnik bio član umjetničkog udruženja u periodu kada se najintenzivnije koristi strategijama apropijacije. Ako jest, kojeg i otkad?

⁵⁹⁷ Vidi poglavlje 5.2 Ekonomski, institucionalni i društveni kontekstualni okviri.

⁵⁹⁸ Vidi poglavlje 5.2.1 Ekonomski okvir.

- Je li umjetnik prodavao svoja djela i ako jest, kojim institucijama i kada (ukoliko je poznato)?
- Je li umjetnik imao druge izvore prihoda? Ako jest, koje?

Svega je nekolicina umjetnika mogla živjeti isključivo od prodaje svojih djela (npr. Ivan Kožarić), makar se iz brojnih izvora da iščitati da su skoro svi odabrani umjetnici nailazili na financijske teškoće. Paralelnom analizom pojedinih životnih faktora, među kojima su oni ekonomske naravi, te umjetničkih praksi iz dotičnog razdoblja, razmatrat će se moguće korelacije između ekonomskih faktora i umjetnikovog/činog interesa za aproprijacijskim praksama. Primjećuje se da su oni umjetnici koji su se najviše oslanjali na druge izvore prihoda (druge poslove, pomoć obitelji/prijatelja) intenzivno koristili strategijama aproprijacije i češće se koristili otpadnim ili nađenim predmetima i materijalima. Mogući razlog jest taj što su imali umjetničku slobodu (nisu podlijegali željama naručitelja, umjetničkim trendovima i sl.) već su bili slobodni eksperimentirati. Okretanje neumjetničkim materijalima također se moglo dogoditi iz ekonomske nužde ako nisu imali dovoljno materijalnih sredstava da bi nabavljali druge, tradicionalne umjetničke materijale, što neki od umjetnika eksplicitno i pojašnjavaju. Naravno, svi ovi faktori, podjednako ekonomski kao društveni i institucionalni, ne bi igrali ikakvu ulogu da ih ne prati umjetnikova/čina jasna namjera i svjesna odluka o korištenju aproprijacije.

Od pitanja koja se tiču institucionalnih faktora⁵⁹⁹ vrijedi izdvojiti sljedeća:

- Je li umjetnik/ca stekao/la formalno umjetničko obrazovanje? Ako da, gdje i kada?
- Kada je umjetnik/ca imao/la prvu izložbu u (službenom) izložbenom prostoru, i to u Hrvatskoj? Određene izložbe i događanja van Hrvatske (poput Aprilskih susreta) spomenut će se ukoliko ih se smatra bitnima za razvoj aproprijacijskih praksi u pojedinačnom opusu.

Odgovorom na ova pitanja obrazložiti će se korelacija između formalnog umjetničkog obrazovanja, izlaganja u oficijelnim izložbenim prostorima (ili pak alternativnim prostorima koji često prevladavaju u biografijama ovih umjetnika) i članstvima u umjetničkim udruženjima. Ova tri faktora pomagala su u izgradnji umjetničke reputacije i stoga su omogućavala umjetnicima da lakše žive od svog umjetničkog stvaralaštva, što se potom moglo odraziti pozitivno na određene ekonomske faktore i bitno promijeniti omjer u kojem se umjetnik/ca koristio/la aproprijacijom. Isto tako, kretanje u nekim alternativnim krugovima (što prati veći broj izložbi u istima), moglo je potencirati ove prakse.

⁵⁹⁹ Vidi poglavlje 5.2.2 Institucionalni okvir.

Nadalje, odgovorit će se i na neka od sljedećih pitanja koja se tiču društvenih faktora:⁶⁰⁰

- Je li umjetnik/ca djelovao/la prvenstveno samostalno ili u grupi? Ako u grupi, kojoj?
- Kakav je bio stav umjetnika/ce prema konzumerizmu?
- Je li umjetnik/ca gajila antiinstitucionalne stavove i/ili pripadao/la omladinskoj kulturi?

Sagledavajući druge umjetnike s kojima je pojedini umjetnik imao najintenzivniji kontakt, moguće je povući linije utjecaja i razmjene mišljenja, što je moglo bitno utjecati na korištenje aproprijacije kod tog pojedinca. Stav umjetnika prema konzumerizmu mogao se također odraziti na njegova aproprijacijska djela, primjerice u korištenju masovno proizvedene robe u svrhu kritike konzum-društva ili u svrhu izrade umjetnosti otpadaka (kao antipoda „robne“ umjetnosti). Pripadnost omladinskoj kulturi ili uopće mlađoj generaciji umjetnika moglo je potencirati korištenje strategija aproprijacije pošto je upravo u toj generaciji aproprijacija postajala znatno učestalija praksa.

Cilj je kroz iduća poglavlja protumačiti i usporediti selekciju umjetničkih djela nastalih u Hrvatskoj u 20. stoljeću i početkom 21. stoljeća kako bi se demonstrirala važnost aproprijacije za razvoj hrvatske likovne scene te tijekom njenog razvoja. Ovo će se učiniti kroz interpretaciju struci već poznatih umjetničkih djela i opusa istaknutih umjetnika u novom svjetlu. Analize će uzeti u obzir tri ranije istaknuta kontekstualna okvira (ekonomski, institucionalni i društveni) te faktore sadržane unutar njih kako bi ilustrirale paralele između njih i umjetnikovog/činog interesa za aproprijacijom.

⁶⁰⁰ 5.2.3 Društveni okvir.

8.1. Josip Vaništa

Josip Vaništa (1924. – 2018.) jedan je od umjetnika u Hrvatskoj koji se najranije počeo baviti aproprijacijom. Kolaže radi još 1940-ih godina,⁶⁰¹ ali razdoblje kada najintenzivnije koketira s prisvajanjem neumjetničkih materijala i alternativnim umjetničkim strategijama jesu 1960-e godine, konkretno razdoblje djelovanja u okviru djelovanja grupe Gorgona. Neki od najboljih primjera aproprijacije u Vaništinom opusu pripadaju upravo tom razdoblju i bit će predmet daljnjeg razmatranja.

Ova Vaniština djela već su spomenuta kada se obrazlagala važnost djelovanja pripadnika Gorgone kao protokonceptualnih preteča nove umjetničke prakse koja je uslijedila 1970-ih godina i išla ruku pod ruku s razvojem omladinske kulture. Vaniština djela koja su u tom kontekstu spomenuta su *Beskonačni štap/U čast Manetu* (Slika 7), *Kolektivna legitimacija* (Slika 11), *Gorgona br. 1* (Slika 6) i *Gorgona br. 6* (Slika 5). Stoga se njih ovdje neće detaljnije opisivati. No, kao okosnicu ovih radova ističe se aproprijacijske postupke temeljem kojih su nastali: *Beskonačni štap* prisvajanjem gotovih predmeta koje je umjetnik otkupio putem novinskih oglasa, *Kolektivna legitimacija* i njoj slična djela nastala gorgonaškom praksom fotokompencijacije (prisvajanja i modificiranja fotografija na tragu Duchampovog asistiranog ili čak rektificiranog/ispravljenog ready-madea),⁶⁰² prisvajanje tuđih fotografija za izradu *Gorgone br. 1* te prisvajanje i repliciranje prikaza drugog umjetničkog djela, opet u duchampovskom duhu, u slučaju *Gorgone br. 6*.

Jedno gorgonaško djelo koje se približava ideji ready-madea, a koje dosad nije spomenuto je *Gorgonska crna* iz 1961. godine. U pitanju su tube gotove, crne, uljane boje koje je Vaništa dao modificirati izradom etiketa s natpisom „Gorgonska crna“ na hrvatskom, francuskom i engleskom („Gorgonska crna Noir de Gorgone Gorgona’s Black“). Ovu je izrađenu etiketu nalijepio na gotove tube crne boje, vratio u pakiranje i poklonio Juliju Kniferu

⁶⁰¹ Od hrvatskih umjetnika koji se koriste tehnikom kolaža prije Vanište ističu se Miho Schön i Josip Seissel 1920-ih godina (oboje pripadnici skupine *Travelleri*), potom Čedomil Plavšić krajem 1920-ih godina, Ivana Tomljenović Meller tijekom 1930-ih godina te Antun Motika tijekom 1930-ih i 1940-ih.

⁶⁰² U Duchampovu opusu vrijedi razlikovati četiri vrste ready-madea: čisti (*pure ready-made*) koji se sastoji od prisvojenog predmeta koji ostaje netaknut, potpomognutog (*assisted ready-made*) kojeg Duchamp obično izrađuje spajanjem više predmeta, recipročni (*reciprocal ready-made*) koji se zasniva na recipročnoj interakciji s promatračem koji sam postaje izvođač djela i koji su dosad ostali sačuvani samo u obliku uputa ili ideja (za što su i namijenjeni). Posljednju kategoriju čine ispravljeni/rektificirani (*rectified*) ready-madei koji se zasnivaju na postupku dodavanja nečeg dodatnog na postojeći predmet ili pak umjetničko djelo. Oni su često napravljeni s nekom drugom svrhom u vidu, dok ih Duchamp predstavlja, nakon modificiranja, kao umjetnička djela. U ovu kategoriju moguće je svrstati Duchampova djela: *Comb* (1916.), *Apolinère Enameled* (1916. – 1917.), *L.H.O.O.Q.* (1919.), *Wanted, \$2,000 Reward* (1923.), *Pharmacy* (1941.), *Couple of Laundress’s Aprons* (1959.) i druga. Vidi u: Seekamp, „Unmaking the Museum: Marcel Duchamp’s Readymades in Context“.

za rođendan. Osim što je *Gorgonska crna* referenca na (ne)boju koja prevladava u Kniferovom opusu, na hrvatsku slikarsku tradiciju u kojoj je sveprisutna (posebno u djelima Josipa Račića koji je bio značajan za gorgonaše)⁶⁰³ te na gorgonašku fascinaciju crnom bojom koja je bila utjelovljenje gorgonaškog duha, „predstavlja svjetonazor Gorgone, ona nadilazi područja svih medija i manifestira se ‘u stanju ideja’“ i prožima veliki broj djela članova i prijatelja Gorgone.⁶⁰⁴ Ready-made odlike ovog djela prepoznali su i drugi autori poput Ivane Janković⁶⁰⁵ i Darka Šimičića,⁶⁰⁶ što je razumljivo već pri čitanju materijalnog opisa djela koje se sastoji od dvije tube crne uljane boje, naljepnice i kutije. A nijedan od ovih elemenata Vaništa nije sam izradio već prisvojio ili dao napraviti. Sličan je postupak primijenio u izradi *Beskonačnog štapa*.

Posebna zanimljivost je da je Vaništa tek 1962. godine (dakle godinu nakon što su nastala spomenuta aproprijacijska djela) uživo vidio dva Duchampova djela prilikom posjete Stockholmu. Ovaj „susret“ opisuje u svom *Skizzenbuchu*, odnosno u *Knjizi zapisa*, a prema opisu predmeta se može zaključiti da su u pitanju bila Duchampova djela *Why not Sneeze, Rose Sélavy?* iz 1921. godine te jedna *Boîte-en-valise*.⁶⁰⁷

Doima se da se Vaništa bavio aproprijacijom iz zanimacije, a ne iz nužde, čemu svjedoče priznanja koja je stekao u vidu izložbene djelatnosti (i to mahom u oficijelnim izložbenim prostorima), nagrada, otkupa djela i uopće stabilnije financijske situacije naspram drugih gorgonaša. Radio je kao asistent, a kasnije profesor crtanja i likovnog oblikovanja na arhitektonskom odjelu Tehničkog fakulteta u Zagrebu od 1951. godine.⁶⁰⁸ Uz stalno zaposlenje, Vaništa je imao određenu količinu sigurnosti koju ostali gorgonaši nisu uvijek imali.⁶⁰⁹

Njegova egzistencijalna sigurnost dijelom proizlazi iz društvene i institucionalne stabilnosti. Stekao je akademsko obrazovanje kada je diplomirao s Akademije likovnih

⁶⁰³ Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 46–47.

⁶⁰⁴ Denegri, *Gorgona*, 388.

⁶⁰⁵ Denegri, 388.

⁶⁰⁶ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 26. veljače 2018., 1. dio, #00:13:39-0#.

⁶⁰⁷ Vaništa, *Skizzenbuch 1932-2010*, 89; Vaništa, *Knjiga zapisa*, 82. Citat vidi na str. 5.

⁶⁰⁸ Denegri, *Gorgona*, 362.; Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Josipa Vaništa.

⁶⁰⁹ Zabilježene su financijske poteškoće pojedinaca i grupe u periodu djelovanja Gorgone, što se odrazilo i na njihovu izložbenu djelatnost. Naime, pošto su gorgonaši ovu djelatnost sami financirali, budžet je bio skroman. Godine 1963. su bili u dugu prema Salonu Šira, a dotad su već bili uložili 600.000,00 DIN (današnjih ca 103.814,00 kn/€13778,49) vlastitog novca, a novac od prodaje nekih Kniferovih i Jevšovarovih djela je također išao u ove svrhe. Situaciju čini još složenijom inflacija dinara 1863./64. godinu za skoro 100%. Time se dug gorgonaša prema Salonu Šira (koji je tada bio skoro 100.000,00 DIN tj. otprilike 17.312,00 kn/€2297,70) znatno smanjuje, ali ovo sa sobom nosi znatno niži životni standard. Vaništa izražava ove egzistencijalne brige u pismu Miljenku Horvatu od 25. 12. 1963., a spominje i da je Kožarić te iste godine ostao bez posla u Obrtnoj školi, što mu dodatno otežava ionako tešku financijsku situaciju (mjesečna plaća mu je iznosila samo 12.000,00 DIN tj. otprilike današnjih 2.077,00 kn/€275,67). Vaništa u istom pismu govori da je Kožariću ponuđen novi posao profesora likovnog odgoja, ali i zemljopisa i povijesti (za što nije imao potrebne kvalifikacije, ali je mogao predavati uslijed nedostatka kadra). Julije Knifer, prema Vaništinom svjedočanstvu, također živi u otežalim uvjetima s niskim primanjima kao nastavnik likovnog odgoja u Osnovnoj školi u Vrapču. Vidi u: Denegri, 314, 347, 431.

umjetnosti u Zagrebu 1948. godine i specijalizirao se 1950. godine u klasi prof. Marina Tartaglie.⁶¹⁰ Još od 1948. godine sudjeluje na izložbama ULUH-a (konkretno izložbi radova studenata ALU-a),⁶¹¹ što daje naslutiti da je već od tada član ovog udruženja. No, sasvim je sigurno član ULUH-a od 1950. godine, k tome jedan od najmlađih u to doba.⁶¹²

O njegovom društvenom priznanju kao umjetniku svjedoči to da je već 1953. i potom 1957. godine boravio u Parizu zahvaljujući stipendiji.⁶¹³ Od 1952. godine izlaže u oficijelnim muzejskim i galerijskim prostorima, ispočetka najčešće u Muzeju za umjetnost i obrt (1952. s Miljenkom Stančićem; 1955. na skupnoj izložbi), a već 1959. u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu.⁶¹⁴ Od svih pripadnika Gorgone, Vaništa je bio prvi koji je ušao u sastav reprezentativne selekcije Jugoslavije na međunarodnim izložbama kao što je ona u Aleksandriji (1955.), I. bijenale mladih u Parizu (1959.), izložba u Galeriji Creuze u Parizu (1959.) i Muzej Rodin (1960.).⁶¹⁵ O njegovom statusu govori i to da je 1964. godine, zajedno s Ivanom Kožarićem, bio dobitnik Nagrade grada Zagreba za likovnu umjetnost.⁶¹⁶

Vaniština djela oficijelno ulaze u zbirke hrvatskih umjetničkih institucija od samog početka njegove karijere. Još je 1951./52. naveden među slikarima kandidatima ULUH-a koje se poziva na dostavu radova za otkup. Godine 1951. bilježi se da je ULUH otkupio njegovu sliku *Mrtva priroda* za 20.000,00 DIN (današnjih ca 24.453,00 kn/€3.245,47).⁶¹⁷ Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu otkupljuje njegovu sliku *Laterna magica* s izložbe petorice 1955. godine za 65.000,00 DIN (ca 12.100,00 kn/€1.605,94).⁶¹⁸ Jedna zanimljivost u pogledu otkupa Vaništinih i uopće gorgonaških djela iz ovog ranijeg perioda jest ta što 1961. godine MoMA u New Yorku otkupljuje nekoliko brojeva Gorgone.⁶¹⁹ Za usporedbu, brojevi ovog antičasopisa ulaze u kolekciju zagrebačkog Muzeja za suvremenu umjetnost tek u periodu između 1986. i

⁶¹⁰ Vaništa, Maroević, i Fabijanić, *Rukovet*, 50; Denegri, *Gorgona*, 358.

⁶¹¹ Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Josipa Vanište.

⁶¹² Vaništa, *Knjiga zapisa*, 38.

⁶¹³ Vaništa, 107; Škrtić, *Josip Vaništa: Ishodišta: izložba crteža, slika, kolaža, projekata*, 5.

⁶¹⁴ Škunca, *Josip Vaništa: „Hommage a Krleža“, olovka, akvareli i crteži (1953. - 1983.)*.

⁶¹⁵ Denegri, *Gorgona*, 41.

⁶¹⁶ Denegri, 704.

⁶¹⁷ HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Otkup obavijesti članovima 1951. 1952., Popis članova kojima je dostavljena okružnica broj 1008 radi dostave radova za otkup; HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Otkup umjetničkih radova Savjet za kulturu i nauku NRH, Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH, 1950. 1953., Otkup savjeta za prosvjetu nauku i kulturu NRH novembar 1951, Zapisnik VII. Sastanka Komisije za kupovanje radova likovne i primijenjene umjetnosti pri Savjetu za prosvjetu, nauku i kulturu NR Hrvatske.

⁶¹⁸ HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije - Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. – 1954. – 1970.), 2. Otkupna komisija 1955, Zapisnik Komisije za kupovanje radova likovne i primijenjene umjetnosti pri Savjetu za prosvjetu nauku i kulturu NR Hrvatske, 22. 11. 1955.

⁶¹⁹ Denegri, *Gorgona*, 707.

1991. godine, a najvjerojatnije 1986. godine,⁶²⁰ odnosno znatno nakon predstavljanja Gorgone široj javnosti na izložbi održane 1977. godine. Vaništin *Beskonačni stap/U čast Manetu* ulazi u kolekciju nešto kasnije, konkretno 1998. godine kao otkup od Ines Beck za cijenu od 26.000,00 kn.⁶²¹ Bilježe se brojni drugi otkupi Vaništinih djela u cijelom periodu kojeg se ovaj rad tiče, i to od strane uglednih institucija kao što je Gradska galerija suvremene umjetnost, Kabinet grafike JAZU, Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku i Moderna galerija u Rijeci. No, mahom su u pitanju djela rađena u tradicionalnim likovnim tehnikama.⁶²²

Rijetko istaknut detalj iz Vaništine biografije jest taj što se poigravao idejom autorstva i prisvajanja čak u onim djelima rađenima u tradicionalnim likovnim tehnikama. Naime, 17. 1. 1966., u pismu upućenom prijatelju gorgonašu Miljenku Horvatu koji je tada živio u Parizu, Vaništa ovome objašnjava da se Guggenheim u New Yorku, posredstvom Edwarda Fryja koji je bio u posjetu Vaništinom ateljeu, zainteresirao za njegove slike „horizontalnog formata cca 180 x 140, srebrne (to mi je tehnički vrlo lijepo učinio Fresl iz Obrtne škole) u sredini jedna horizontalna traka, zapravo forma crna ili tamno siva ili siva“.⁶²³ Odnosno, neka Vaniština djela iz ovog razdoblja parcijalno su ili u cijelosti rađena rukom njegovog kolege. Ovo govori u prilog tome da apropijaciju nije moguće definirati samo tehnikom izrade djela te da veliki udio u karakteru djela čini umjetnikova namjera i strategija izrade djela.

Svi spomenuti biografski podaci služe kako bi ilustrirali da je Vaniština umjetnička kvaliteta 1950-ih i 1960-ih godina bila prepoznata unutar Hrvatske i Jugoslavije, pa i u inozemstvu. Apropijacijski dio njegova opusa u Hrvatskoj nije u tolikoj mjeri valoriziran,

⁶²⁰ Muzej suvremene umjetnosti, „Inventarni omot Galerije grada Zagreba 18, Akvizicije MSU 1986-91, srpanj, 1991“; Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga. Vidi bilj. 316 za pojašnjenje.

⁶²¹ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

⁶²² HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije - Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. – 1954. – 1970.); HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Podatci o otkupu i prodaji preko ULUH-a 1959. – 1962.; HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Otkup računi za otkupljene radove 1952. – 1961.; HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 468/1415, 77,2 1960 – 1966, Zapisnici sjednica komisije za otkup umjetnina, 1965, 1966, 1967; HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Otkup računi za otkupljene radove 1952. – 1961., Račun br 600; Edo Kovačević, *Akvizicije 3*, ur. Božo Bek, katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 9. 5. – 6. 6. 1965.) (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1965); Božo Bek i Vladimir Gojković, ur., *Akvizicije 4*, katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 23. 7. – 30. 10. 1966.) (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1966); Dimitrije Bašičević, *Akvizicije 5*, ur. Božo Bek i Vladimir Gojković, katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 12. 5. – 11. 6. 1967.) (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1967); Muzej suvremene umjetnosti, „Inventarni omot Galerije grada Zagreba 24: Akvizicije 17 (13. 7. – 27. 9. 1979., GSU)“, 1979.; Muzej suvremene umjetnosti, „MSU Inventarni omot Galerije grada Zagreba, Akvizicije 14, 21. 6. – 26. 9. 1976., GSU“, 1976.; „MSU, Akvizicije 22, 20. 6. – 2. 9. 1984., GSU“ (Galerija suvremene umjetnosti, 1984.); Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‘Otkup umjetnina’ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“.

⁶²³ Denegri, *Gorgona*, 74, 77.

barem ne do retrospektivne izložbe Gorgone 1977. godine, odnosno do kraja 1980-ih/početka 1990-ih godina kada ova djela ulaze u kolekcije hrvatskih muzeja.

Premda je Vaništa samostalno i s drugim umjetnicima izlagao mahom u službenim umjetničkim prostorima, povremeno je sudjelovao u radu nekih alternativnih izložbenih prostora. Nije sudjelovao u radu Podrooma, Galerije PM i Galerije SC, ali je bitno istaknuti izložbu „Ready-mades“ (izlog knjižare Znanje August Šenoa, Zagreb, 1988.) na kojoj je sudjelovao zajedno s osmoricom drugih umjetnika na poziv Žarka Vijatovića. Vijatović Vaništino djelo opisuje na sljedeći način: „Izbor izloga Josipa Vanište temeljio se na vizualnoj ravnodušnosti“,⁶²⁴ što nepobitno asocira na Duchampovu ideju anestezije.⁶²⁵ Uz to, djelo u pitanju je bila ista fotografija koja je bila replicirana u *Gorgoni br. 1*, a Žarko Vijatović je uspoređuje s postupcima koje je Duchamp koristio pri izradi svojih ready-madea:

Vaniština fotografija u izlogu knjižare Znanje je fotografija predmeta koji se nalazi u izlogu. U biti, taj je predmet ostao samo zabilježen na fotografiji. Sad kad gledate Duchampova djela, ne postoji nijedan njegov ready-made koji je, rekli bismo, „originalan“. Oni su jedno vrijeme i egzistirali samo kao fotografije.⁶²⁶

Uvrštavanjem Vanište u uzak izbor umjetnika koji se predstavio na ovoj rijetko zabilježenoj izložbi u hrvatskoj povijesti umjetnosti, Vijatović je dao priznanje aproprijacijskom dijelu umjetnikova opusa.

Doima se da se Vaništa koristio aproprijacijom iz puke umjetničke znatiželje. Njegova aproprijacijska djela, barem iz ovog razdoblja, ne bilježe neke odlike kakve će pokazati kasnija (tuđa) aproprijacijska djela iz 1970-ih i 1980-ih godina; nisu politizirana i ne bave se pitanjima

⁶²⁴ Vijatović, *Ready-mades*, 1990., n. p.

⁶²⁵ Anestezija (grč. *anaisthēsia*, eng. *anaesthesia*) prvenstveno upućuje na neosjetljivost, odnosno odsutnost osjeta. U kontekstu likovne umjetnosti, pojam anestezije veže se uz Marcela Duchampa koji je na njoj temeljio svoj kreativni proces, a posebice izradu ready-madea. U svojim spisima, Duchamp je zabilježio da „izbor ovih ‘readymadea’ nije bio diktiran estetskim zadovoljstvom. Ovaj se izbor zasnivao na reakciji vizualne ravnodušnosti uz, istovremeno, apsolutnu odsutnost dobrog ili lošeg ukusa . . . zapravo potpune anestezije“. (prijevod autorice) Vidi u: Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, 141. U umjetnikovom citatu se nameće razlika između anestezije i antiestetike pri čemu antiestetski pristup podrazumijeva ciljano suprotstavljanje estetskim normama i korištenje estetike ružnoće, dok je onaj anestetski u potpunosti lišen estetskih postulata i neopterećen ukusom. Anesteziju se stoga može tumačiti kao pokušaj raskidanja stoljetne veze između umjetnosti i estetike. Djela proizašla iz anestetskog stava nastala su kao posljedica ravnodušnosti umjetnika prema materijalnosti konačnog djela i/ili njegovim sastavnica. Samo umjetničko djelo ne nastaje, niti su materijali od kojih je sačinjeno birani, zbog njihove estetske dopadljivosti.

Citat u izvorniku: „...the choice of these ‘readymades’ was not dictated by aesthetic delectation. This choice was based on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste . . . in fact a complete anaesthesia.”

⁶²⁶ Vijatović i Šošić, Intervju sa Žarkom Vijatovićem i Dankom Šošić, #00:02:36-5#.

konzumerističkog društva ili omladinske kulture.⁶²⁷ Vaniština izrazita informiranost i bliske veze s drugim umjetnicima koji su se zanimali za ovaj fenomen i bili eksperimentatorski nastrojeni (drugi gorgonaši, umjetnici okupljeni oko GEFF-a te umjetnici iz inozemstva s kojima je Gorgona surađivala) potencirali su njegove vlastite afinitete prema eksperimentalnim i pomalo antiinstitucionalnim umjetničkim formama i rezultirala djelima kao što su ona istaknuta u ovom poglavlju.

Vaništin *Beskonačni štamp/U čast Manetu* (1961.) uzima se kao prva instalacija u hrvatskoj povijesti umjetnosti, kako navode Branka Stipančić,⁶²⁸ Nada Beroš,⁶²⁹ i Tvrtko Jakovina,⁶³⁰ a tako je naziva i sam Vaništa.⁶³¹ Neki, poput Ivane Janković,⁶³² u njemu vide elemente ready-madea. U kontekstu ovog rada se *Beskonačni štamp* ističe kao prvi (asistirani) ready-made hrvatske povijesti umjetnosti koji je otvorio vrata za brojne eksperimente koji su uslijedili unutar Gorgone i potom se koncentrično širili unutar umjetničkih krugova.

8.2. Dimitrije Bašičević-Mangelos

U okviru Gorgone, aproprijacijom se koristio, uz Vaništu i Kožarića, Dimitrije Bašičević-Mangelos (1921. – 1987.). Pošto se u ovom radu umjetnici navode kronološkim redom kako su se počeli ovim strategijama koristiti, bitno je istaknuti problem antedatiranja Mangelosovih djela prije nego što se pristupi analizi njegovih djela.

Premda je Mangelos vjerojatno bio upoznat s aproprijacijom kao postupkom (nazvan on tako ili nekim drugim imenom) posredstvom drugih gorgonaša ili uopće kroz svoju povijesno-umjetničku naobrazbu,⁶³³ teško je dokazati njegovo aktivno korištenje aproprijacije do retrospektivne izložbe Gorgone 1977. godine u Galeriji suvremene umjetnosti, pa čak i kasnije. Kako upozorava Nena Dimitrijević, kustosica ove izložbe i osoba koja je prva proučila i predstavila djelatnost Gorgone, na toj je izložbi predstavljen samo jedan njegov globus (*Paysage of al Capone* koji je datiran u 1952. godinu). No, i tada su drugi gorgonaši iskazivali, po svjedočenju Nene Dimitrijević, određeno nezadovoljstvo koje ona tumači „kao njihovo

⁶²⁷ Vaništa će 1990-ih godina raditi kolaže od isječaka dnevnih novina u kojima, uz stanovitu dozu crnog humora, daje vlastitu društvenu i političku kritiku tranzicijskog društva. Ovi su kolaži također sjajan primjer *mail arta* jer ih je umjetnik fotokopirao i poštom slao kopije prijateljima. Vidi u: Denegri, *Gorgona*, 658–60.

⁶²⁸ Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 46.

⁶²⁹ Vaništa, *Josip Vaništa*, 10.

⁶³⁰ Jakovina i Kolečnik, *Socijalizam i modernost*, 17.

⁶³¹ Habjan, *Gorgona*.

⁶³² Denegri, *Gorgona*, 364.

⁶³³ Mangelos je studirao povijest umjetnosti i filozofiju u Beču i potom diplomirao povijest umjetnosti u Zagrebu 1949. godine, a doktorirao na temu života i djela Save Šumanovića 1957. također na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Vidi u: Stipančić, *Mangelos no. 1–9 1/2*, 219.

neslaganje s datumima Bašičevićevih radova“.⁶³⁴ Ona nadalje upozorava da se tek nakon Bašičevićeve smrti 1987. njegova umjetnička karijera počela razvijati. Moglo bi se reći da su se počeli stvarati, na neki način, mitovi oko njegova djela:

Umjesto jednog globusa izloženog na mojoj izložbi pojavljuje se veliki broj globusa, bilježnica, ploča, datiranih sve dublje u prošlost, neki monokromni crteži su čak datirani 1941. Budući da Bašičevićevi radovi nisu nikad izlagani niti dokumentirani do moje izložbe 1977., ja samo mogu potvrditi da su radovi koji su bili u mojoj izložbi, postojali 1976. kada sam započela istraživanje aktivnosti grupe Gorgona. Drugim riječima, ja sam tada vidjela samo 30-ak Bašičevićevih radova, uglavnom na papiru i 1 (jedan) globus neizvjesnog datuma.⁶³⁵

Drukčiji podaci se navode u katalogu izložbe, odnosno popisu izloženih radova koji je pohranjen u Institutu za suvremenu umjetnost u Zagrebu. Tu stoji navedeno da se Bašičević predstavio s 26 djela u sobi 5. Među ostalima stoje navedena sljedeća djela: *Tabula rasa* (1954. – 1966.), *Pythagora* (1953.), *Hommage a Pythagora* (1953.), tri *Antipeinture* iz 1955. godine i *Paysage of al Capone* (1952.),⁶³⁶ koja će biti analizirana u daljnjem tekstu.

Problematikom datiranja Bašičevićevih radova bavila se najviše Branka Stipančić. Kako ona objašnjava, povodom upravo maločas spomenute izložbe Gorgone u organizaciji Nene Dimitrijević, Mangelos je pripremio autobiografiju u kojoj je svoj život podijelio na 8 Mangelosa. Ovu je praksu pravljenja autobiografije nastavio i kasnije, povremeno povećavajući ili smanjujući broj Mangelosa. Točan broj Mangelosa u ovom kontekstu nije toliko bitan koliko činjenica da je svoja djela i cikluse smještao unutar jedan od tih faza („mangelosa“) i neke pritom preciznije datirao.⁶³⁷ Prema podjeli koja je uvrštena u katalog izložbe Gorgone iz 1977. godine, djela kojih se ovaj rad najviše tiče pripadaju fazi mangelosa br. 5 (1951. – 1956.) kada on piše antipoeziju, radi ciklus *antipeintures, tabulu rasu*, i tako dalje. Mangelos br. 6. (1957. – 1963.), radi *nostories*, između ostalog.⁶³⁸ Međutim, ni umjetnik sam nije konzistentan niti precizan u datiranju svojih djela. Branka Stipančić ističe da se pojedinim temama vraćao tijekom života pa tako neke *Tabule rase* smješta u period mangelosa br. 5, a druge u 1970-e godine. Drugi problem koji se javlja u pojedinim djelima, pa i *Tabulama*, jest popisivanja dvaju

⁶³⁴ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 52.

⁶³⁵ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 53.

⁶³⁶ „Gorgona (1959 - 1966), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 10. III - 3. IV. 1977, Katalog“, 1977., temeljna dokumentacija Dimitrija Bašičevića Mangelosa, Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb.

⁶³⁷ Stipančić, *Mangelos no. 1-9 1/2*, 42.

⁶³⁸ Stipančić, 43.

datuma: jedan koji se referira na godinu koncepcije, a drugi na godinu realizacije djela. Tako je jedna *Tabula rasa* u Städtisches Museum u Mönchengladbachu datirana u 1954./1966. godinu.⁶³⁹ Djela koja su nastala na kartonskim tablama, daskama i platnima i oni na papiru uglavnom su ostali nedatirani ili pak samo imaju u opisu broj mangelosa koji ih je napravio. Kako bi ovaj problem koliko-toliko razriješila, Branka Stipančić pokušala je datirati Mangelosova djela koristeći reference na mjesto gdje se pojedina riječ/rečenica prvi put spominje i uz to grupirala djela sukladno Mangelosovoj bio-psihološkoj teoriji.⁶⁴⁰ Stoga ispred godine djela navodi „ab“ kako bi istaknula da je djelo moglo nastati od te godine pa nadalje.⁶⁴¹ Autorica ovog teksta vodit će se upravo tim datacijama u svrhu konzistentnosti i (koliko je to moguće kada je riječ o Mangelosu) preciznosti.

Uz ove opaske, moguće je pristupiti analizi Mangelosovih djela interpretirajući njihovu umjetničku vrijednost i apropijacijske odlike, ali je teško usporedno pratiti razvoj ove djelatnosti s umjetnikovim životnim okolnostima zbog nemogućnosti preciznog datiranja velikog broja njegovih djela. Neovisno o tome, bitno je istaknuti da su pojedina Mangelosova djela sjajni primjeri apropijacije i umjetničkog citiranja.

Mangelosovo korištenje apropijacije moguće je povezati s trima ključnih faktorima: (1) nedostatkom formalnog *umjetničkog* obrazovanja, (2) tajnovitim djelovanjem što mu je omogućilo neometano eksperimentiranje i (3) jakim društvenim vezama s drugim umjetnicima koji su se koristili apropijacijom.

Dimitrije Bašičević po struci je bio povjesničar umjetnosti i prvenstveno djelovao kao kustos i likovni kritičar. Po završetku studija povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1949. godine, zaposlio se kao asistent u Modernoj galeriji te kustos u Arhivu Instituta za likovne umjetnosti JAZU. Godine 1959. se zapošljava u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti. Paralelno s ovim, od 1954. godine, vanjski je suradnik Seljačke umjetničke galerije i suosnivač Galerije primitivne umjetnosti u koju će ova galerija prerasti 1956. godine i čiji je on bio voditelj od 1962. – 1964. godine. Nakon podnošenja ostavke na toj funkciji, nastavlja raditi u svojstvu kustosa pri različitim odjelima Galerija grada Zagreba. Primjerice, od 1965. je bio voditelj zbirke „Benko Horvat“ te od 1971. do 1982. (kada je umirovljen) vodio je Centar za film, fotografiju i televiziju (CEFFT).⁶⁴²

⁶³⁹ Stipančić, 44.

⁶⁴⁰ Detaljno objašnjenje Mangelosove bio-psihološke sheme i *Projekta datiranja* s preračunima godina može se naći u tekstu Branke Stipančić „Datiranje djela kao umjetnički projekta“. Vidi u: Stipančić, 42–47.

⁶⁴¹ Stipančić, 44–45.

⁶⁴² Postoje neznatna odstupanja u godinama njegovog zaposlenja u pojedinim ustanovama ovisno o izvoru kojeg se konzultira. Primjerice, istaknute godine navedene su prema biografiji umjetnika koji je napisao Darko

Ovaj kratki pregled Bašičevićeva zaposlenja bitan je da bi se razumjelo kako on nije ni u jednom trenutku karijere ovisio o svojoj umjetnosti kao izvoru primanja, što mu je samo po sebi omogućavalo stanovitu umjetničku slobodu. Uostalom, kako Darko Šimičić zamjećuje: „Mangelosa nije kupovao nitko. Čak i kad je on počeo izlagati, nije ga nitko kupovao. Njegova su djela prije ušla u kolekcije njemačkih muzeja nego zagrebačkih. Ali činjenica je ipak da nitko od njemu sličnih umjetnika nije živio od tih otkupa.“⁶⁴³

Arhivski izvori ovo uglavnom potvrđuju. Primjerice, iako je Bašičević urednik kataloga izložbe „Akvizicije 2“ (GSU, 1964.) te autor postava izložbi „Akvizicije 5“ (GSU, 1967.) i „Akvizicije 6“ (GSU, 1968.), njegova djela nisu bila na njima izložena, odnosno nisu otkupljena prethodnih godina.⁶⁴⁴ Antun Maračić, pišući osvrt na Mangelosov opus u *Studentskom listu* 1987. kritizira Galeriju suvremene umjetnosti koja, barem do te godine:

...ne samo da ga do danas u svojim prostorijama nije uspjela dostojno predstaviti već u svom fundusu nema, izgleda, niti jedno njegovo djelo. Barem sudeći po ambicioznoj, jubilarnoj izložbi »U susret Muzeju suvremene umjetnosti«, održanoj prošle godine u Muzejskom prostoru, u Zagrebu, gdje se nijedan Mangelosov rad nije pojavio.⁶⁴⁵

Međutim, ova kritika ostaje pod znakom upitnika pošto je Mangelos po arhivskim izvorima uključen u izložbu „U susret Muzeju suvremene umjetnosti“ 1991. godine.⁶⁴⁶ Nadalje, Galerija suvremene umjetnosti je (tek) 1987. otkupila Mangelosovo djelo *Le travail mecanique – Le penser fonctionnel* za 400.000,00 DIN (ca 4.520,00 kn/€599,91 danas).⁶⁴⁷ Isto djelo predstavljeno je sljedeće godine na izložbi „Akvizicije 23“ te se iz popisa izloženih djela potvrđuje da je ono otkupljeno 1987. godine i to putem USIZ-a kulture.⁶⁴⁸ Ovo sudjelovanje također potvrđuje Darko Šimičić.⁶⁴⁹ Druga Mangelosova djela zagrebački Muzej suvremene

Šimičić. Vidi u: Stipančić, 219–20. No, drugi autori navode druge godine. Primjerice, u poglavlju o umjetniku koje piše Ivana Janković u monografiji *Gorgone* iz 2018. godine stoje sljedeće godine: 1949. – 1960. zaposlen pri Arhivu za likovnu umjetnost JAZU te Modernoj galeriji; 1952. kao godina početka suradnje sa Seljačkom umjetničkom galerijom; 1957. kao godina kada sudjeluje u radu Galerije primitivne umjetnosti kao njezin osnivač i prvi voditelj; 1964. – 1971. kao godine kada vodi zbirku Benka Horvata. Vidi u: Denegri, *Gorgona*, 500–501.

⁶⁴³ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019., #00:45:53-9#.

⁶⁴⁴ Keleman, Bek, i Bašičević, *Akvizicije 2*; Bašičević, *Akvizicije 5*; Bašičević, *Akvizicije 6*.

⁶⁴⁵ Maračić, Antun, „Mangelos: tiha revolucija Dimitrija Miće Bašičevića“, 32.

⁶⁴⁶ Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Dimitrija Bašičevića Mangelosa, 2.

⁶⁴⁷ Muzej suvremene umjetnosti, „Inventarni omot Galerije grada Zagreba 18, Akvizicije MSU 1986-91, srpanj, 1991“; Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

⁶⁴⁸ Muzej suvremene umjetnosti, „Akvizicije MSU 1959. – 1996., Akvizicije 23 – 1984 – 1988; 9. 2. – 26. 2. 1989.“

⁶⁴⁹ Šimičić, „Dimitrije Bašičević - Mangelos: biografija, izložbe, bibliografija“.

umjetnosti otkupljuje tek 1991. godine i jedno dobiva na dar.⁶⁵⁰ Zagrebački Nacionalni muzej moderne umjetnosti,⁶⁵¹ pak, ne posjeduje nijedno njegovo djelo.⁶⁵²

O privatnim otkupima je mnogo teže govoriti. Primjerice, neka njegova djela potencijalno se/su se nalaze/ila u zbirci Vladimira Dodiga Trokuta – po Trokutovim navodima čak 52 globusa i/ili možda dvije crno prebojane knjižice.⁶⁵³ No, u kolekciji Marinka Sudca se svakako nalazi više Mangelosovih djela, uključujući neka apropijacijska djela poput jednog iz ciklusa „Negation de la peinture“ te skice za antičasopis *Gorgona br. 0*,⁶⁵⁴ o kojima će biti više riječi kasnije.

Ovaj trend otkupa Mangelosovih djela (approprijacijskih i ostalih) tek od kraja 1980-ih godina, odnosno nakon umjetnikove smrti, moguće je potvrditi njegovom izložbenom djelatnošću. Njegova popularnost i na internacionalnoj razini počinje rasti tek 1993. godine izložbom u Gentu i potom 1997. godine izložbom u Berlinu.⁶⁵⁵ Popularnost će mu nastaviti rasti tako da će 2005. godine njegovo djelo *Manifest de la Relation* otkupiti njujorška MoMA.⁶⁵⁶

Otkupe i izlagačku aktivnost Dimitrija Bašičevića Mangelosa ne može se, doduše, interpretirati kao odraz njegove umjetničke kvalitete niti kao odraz otpora ili nerazumijevanja institucija umjetnosti. Nju se treba shvatiti u kontekstu njegovog izbora apsolutnog odvajanja kritičarske i povijesno-umjetničke djelatnosti pod imenom Dimitrije Bašičević i umjetničke djelatnosti pod pseudonimom Mangelos kojeg je držao u tajnosti do retrospektivne izložbe Gorgone. Takvo tajno djelovanje također ga je moglo osloboditi tereta udovoljavanja institucijama i Svijetu umjetnosti te potaknuti njegovu slobodu korištenja strategije prisvajanja. Tajnovitost djelovanja i/ili nedostatak formalnog umjetničkog obrazovanja (dakle prva dva faktora od ranije spomenuta tri) približavaju Mangelosa drugim apropijacionistima kao što su Dodig Trokut, Dumanić ili Martek te ga izdvaja iz *mainstreama*.

⁶⁵⁰ U pitanju su sljedeća djela: *Les paysages de tabula rasa* (1953.) – otkupljeno; *Antiskice* (od 1963.) – otkupljeno; *Moskovski manifest* (1976. – 1977.) – otkupljeno; *Le manifeste sur la mort* (prije 1978.) – darovano; *Paysage de la guerre* (n. d., ca 1970-e) – otkupljeno. Ipak, djela mu 1991. godine već imaju na vrijednosti i otkupljivanja su u protuvrijednosti od 28.800,00 kn – 34.600,00 kn (tj. 25.000,00 – 30.000,00 DIN). Vidi u: Muzej suvremene umjetnosti, „Inventarni omot Galerije grada Zagreba 18, Akvizicije MSU 1986-91, srpanj, 1991“; Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

⁶⁵¹ Godine 2021., zagrebačka Moderna galerija je promijenila naziv u Nacionalni muzej moderne umjetnosti. Kada su u pitanju povijesni izvori i arhivski materijali, u daljnjem će se radu referirati na ovu instituciju kao „Modernu galeriju“ pošto se tako navodi u starijim izvorima. No, u ostatku teksta će se govoriti o Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti.

⁶⁵² Moderna galerija Zagreb, Inventarna knjiga.

⁶⁵³ Cigoj, „Nakon što je umro, Trokutova asistentica Branka Prša izjasnila se kao njegova nevjenčana supruga“.

⁶⁵⁴ „Dimitrije Bašičević Mangelos“.

⁶⁵⁵ Briski Uzelac, „Mangelos na putu po Europi = Mangelos on his European journey“, 72.

⁶⁵⁶ MacLeod, „The Resilience of the Periphery“, 161.

Kao treći faktor koji je utjecao na njegovo korištenje strategija aproprijacije ističu se umjetničke veze s drugim aproprijacionistima. Od onih izvan Gorgone s kojima je Mangelos imao veze ističe se Vladimir Dodig Trokut. Dodig je organizirao njegovu izložbu u Vjesnikovu antikvarijatu u Zagrebu 1981. godine te izradio koncepciju za izložbu u izlogu Znanstvene knjižare u Zagrebu 1983. godine. Uz to je predstavio nekoliko njegovih djela na štandu svog Antimuzeja u Galeriji Dioklecijan u Splitu (tj. u podrumima Dioklecijanove palače) 1985. godine te je autor koncepcije izložbe „Otac i sin“ (Vestibul Dioklecijanove palače, Split, 1985.).⁶⁵⁷

Vrijedi također istaknuti ulogu Mladena Stilinovića u promociji Mangelosovih radova, odnosno u koncipiranju njegove samostalne izložbe u Izložbenom salonu Doma JNA 1986. i organiziranju popratnog okruglog stola u Galeriji proširenih medija, prilikom čega je po prvi put objavljen značajan broj njegovih radova/tekstova, i to u *Quorumu* (br. 1, 1989.).⁶⁵⁸

Pred kraj svog kritičarskog radnog vijeka, Bašičević je objavio tekstove o pripadnicima mlađe generacije likovnih umjetnika kao što su Mladen Stilinović (rođ. 1947.), Vladimir Dodig Trokut (rođ. 1949.) i Vlado Martek (rođ. 1951.), premda veliki dio tekstova ostaje neobjavljen, što može služiti za potkrijepiti gore spomenute bliske odnose s njima.⁶⁵⁹

Samim time što nije završio Akademiju likovnih umjetnosti, članstvo u formalnim umjetničkim udruženjima mu je bilo ograničeno i otežano, ali ga nije sprečavalo u stvaranju odnosa s alternativnim umjetnicima i umjetničkim grupacijama. Od potonjih (izuzev Gorgone), vrijedi zabilježiti da se Mangelos priključio RZU Podroom u periodu između 1978. i 1980. godine, da izlaže u Podroomu,⁶⁶⁰ ali i da se općenito druži s podrumašima.⁶⁶¹ Sudeći po tome što izlaže u Prostoru PM, bio je uključen u rad Sekcije proširenih medija.

Do retrospektive Gorgone, Mangelos se predstavio samo na nekolicini skupnih izložbi unutar Hrvatske: „Typoezija“ (Galerija SC, Zagreb, 1969.) i „Konfrontacije“ (GSU, Zagreb, 1976.) te na jednoj samostalnoj 1976. godine u Galeriji Prozor u umjetnost u Zagrebu. Izvan Hrvatske se također prije 1977. predstavio na nekolicini skupnih izložbi: „Permanentna umetnost“ (Galerija 212, Beograd, 1968.), „Vizualna poezija“ (Galerija 212, Beograd, 1969. i opet 1971.) te na samostalnoj izložbi „Fenomen Picasso komentari Mangelos“ (Likovni salon Tribine mladih, Novi Sad, 1972.). Sudeći po izvorima, njegova prva samostalna izložba zbilja se izvan Hrvatske već te 1972., dok se u Hrvatskoj samostalno predstavio na izložbi „Manifesti“

⁶⁵⁷ Stilinović i Šimičić, „mangelos“.

⁶⁵⁸ Stilinović i Šimičić; Šimičić, „Dimitrije Bašičević - Mangelos: biografija, izložbe, bibliografija“, 2.

⁶⁵⁹ Šimičić, „Dimitrije Bašičević - Mangelos: biografija, izložbe, bibliografija“, 1.

⁶⁶⁰ Špoljar, Martek, i Maračić, *PM 20: 20 godina: 1981-2001*, 2004, 45, 47, 53.

⁶⁶¹ Bagić, Kostelnik, i Vukić, *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*, 115.

tek 1978. u Atelieru Tošo Dabac te iste godine na izložbi „Mangelos no. 9 – Shid-Theory“ u Podroomu.⁶⁶² Prema Darku Šimičiću, 1976. godine se također samostalno predstavio u Galeriji Prozor u umjetnost u Zagrebu.⁶⁶³ Međutim, njegova izlagačka djelatnost najintenzivnije se odvija nakon retrospektive Gorgone, a posebice nakon umirovljenja te umjetnikove smrti. Prvi put je osobito valoriziran posthumno, i to 1988. godine prilikom organizacije izložbe „Mangelos – Slike“ i popratnog okruglog stola o umjetnikovu opusu u Galeriji PM.⁶⁶⁴ Prva Bašičevićeva samostalna izložba u zagrebačkom MSU-u održana je tek 1990. godine.⁶⁶⁵

Za potrebe ovog rada će se istaknuti samo nekoliko izložbi koje ukazuju na umjetnikove veze s drugim umjetnicima za života, a koji su se koristili apropijacijom, te one koje govore o njegovoj povezanosti s alternativnim umjetničkim prostorima unutar kojih su se ove ideje širile. Sagledavajući popis izložbi u umjetnikovoj biografiji, zamjećuje se da je tijekom 1980-ih godina pretežito izlagao upravo u alternativnim izložbenim prostorima poput Galerije PM („Mangelos no. 1-9 – Retrospektiva, 1981. gdje izlaže samo jednu školsku pločicu s natpisom „noart“),⁶⁶⁶ Vjesnikova antikvarijata u Zagrebu („Antimuzej V. D. Trokuta“, 1981.), Galerije SC („S onu stranu estetike“, 1981.), vestibula Dioklecijanove palače u Splitu („Otac i sin (Ilija



Slika 14 Dimitrije Bašičević Mangelos, radovi na izložbi „Ready-mades“ u izlogu knjižare Znanje-August Šenoa, Socijalističke revolucije 17, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović)

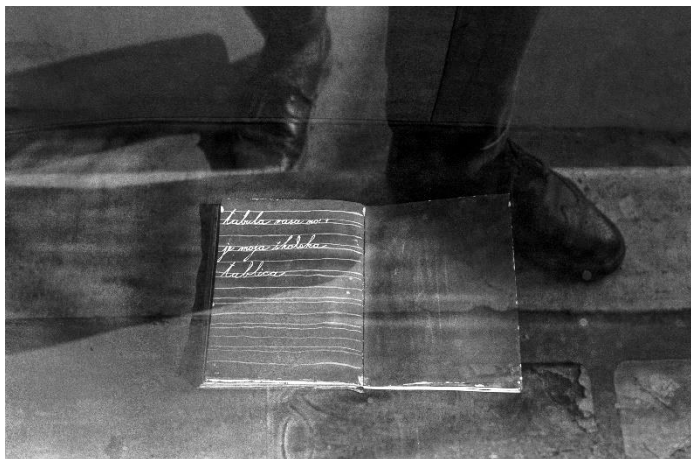
⁶⁶² Stipančić, *Mangelos no. 1–9 1/2*, 232–33.

⁶⁶³ Šimičić, „Dimitrije Bašičević - Mangelos: biografija, izložbe, bibliografija“.

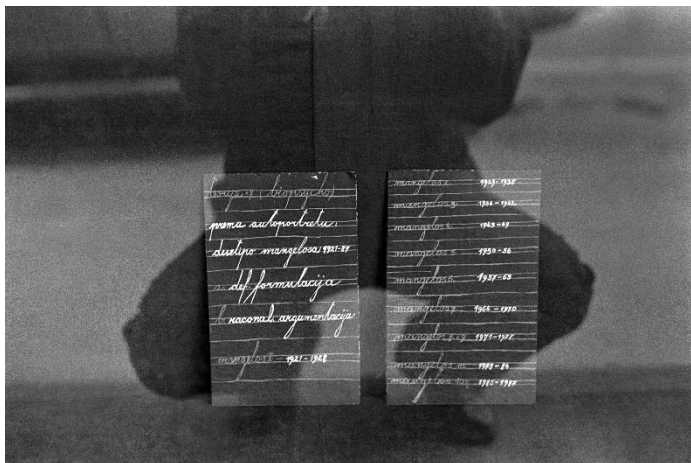
⁶⁶⁴ Stipančić, *Mangelos no. 1–9 1/2*, 232–33; „Dimitrije Bašičević Mangelos“, 29. svibnja 2016.

⁶⁶⁵ Pintarić, *Volumen*, 723.

⁶⁶⁶ Stilinović i Šimičić, „mangelos“.



Slika 15 Dimitrije Bašičević Mangelos, bilježnica s natpisom „tabula rasa no. 1 je moja školska tablica“, izložba „Ready-mades“ u izlogu knjižare Znanje-August Šenoa, Socijalističke revolucije 17, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović)



Slika 16 Dimitrije Bašičević Mangelos, stranice bilježnice s ispisanom biopsych teorijom, izložba „Ready-mades“ u izlogu knjižare Znanje-August Šenoa, Socijalističke revolucije 17, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović)

Bosilj i Mangelos“), 1985.) te izloga knjižare Znanje August Šenoa („Mangelos“, 1986. te posthumni „In memoriam“, 1987.), ali i u drugim izložima i štandovima.⁶⁶⁷ No, također se predstavlja u nekim oficijelnim izložbenim prostorima i to na kapitalnim izložbama poput „Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina“ (1982.) gdje izlaže pet djela uz kolektivna djela Gorgone.⁶⁶⁸ Mangelosova djela posthumno su predstavljena na sve većem broju izložbi, što svjedoči njegovoj valorizaciji tek nakon smrti.⁶⁶⁹

Od izložbi koje su relevantne za ovaj rad, izdvaja se Mangelosova izložba u sklopu ciklusa izložbi „Ready-mades“, (izlog knjižare Znanje August Šenoa, 25. 5. – 31. 5. 1988., što se odnosi na datume prezentiranja Mangelosovih djela)⁶⁷⁰ u organizaciji Žarka Vijatovića i Tomislava Gotovca. Mangelos se tu predstavlja trima

djelima (Slika 14): jednom *tabulom rasom* (Slika 15), odnosno školskom pločicom od škriljevca (franc. *ardoise*) nalik onima koje su školska djeca koristila za vježbe pisanja.⁶⁷¹ Ispod nje su postavljena još dva objekta. Jedan je crno prebojana teka otvorena na stranice na kojima stoji pisanim slovima „tabula rasa no. 1 je moja školska tablica“ (Slika 15). Drugi objekt čine

⁶⁶⁷ „Dimitrije Bašičević Mangelos“; Stipančić, *Mangelos no. 1–9 1/2*, 232–33, Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Dimitrija Bašičevića Mangelosa.

⁶⁶⁸ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 100.

⁶⁶⁹ Stipančić, *Mangelos no. 1–9 1/2*, 232–35; Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Dimitrija Bašičevića Mangelosa.

⁶⁷⁰ Godina održavanja izložbe „Ready-mades“ se u nekim izvorima netočno navodi kao 1986. Popratna publikacija (svojevrni katalog izložbe) i intervju u novinama sa Žarkom Vijatovićem datiraju je u 1988. godinu. Vidi u: Vijatović, *Ready-mades*, 1990., n. p.

⁶⁷¹ Vijatović i Šošić, Intervju sa Žarkom Vijatovićem i Dankom Šošić, #00:47:50-9#.

dvije stranice na kojima je zapisana biopsycho teorija o *10 i pol* Mangelosa (Slika 16).⁶⁷² Dok potonja dva predmeta Vijatović ne smatra ready-madeima, *tabulu rasu* uspoređuje s potpomognutim ready-madeom.⁶⁷³ Zanimljivost u vezi ove izložbe jest da Darko Šimičić i Mladen Stilinović prilikom sastavljanja svojevrsnog kompendija Mangelosove djelatnosti navode da su potonja dva rada zapravo Vijatovićeve kopije originalnih radova.⁶⁷⁴ Za potrebe ovog rada, od manje je važnosti provenijencija ovih dvaju djela pošto ionako nisu izloženi kao ready-madei. Uostalom, ukoliko jesu kopije, ovo samo ide u prilog naravi ovog ciklusa izložbi koji propituje koncepcije autorstva i originalnosti umjetničkih djela.

Međutim, Vijatovićeva izložba nije prvi put da se u Mangelosovim djelima primjećuju odlike ready-madea. Ljiljana Domić je u *Vjesniku* napisala osvrt naslovljen „Govor ready-madea“ za njegovu samostalnu izložbu u Salonu Doma JNA iz 1986. godine. U tekstu ističe: „...takva njegova »reducirana« promišljanja, reducirana na govor ready-madea, namjerno nečitljivo ispisane komentare i uopće, raznorodne negacije slike, u pojedinim slučajevima nose predznak anegdote“.⁶⁷⁵ O istoj izložbi piše Željko Jerman u *Studiju*: „Mangelos je na sličan način oslikao i 14 globusa (koji se, postavljeni na postamente, doimaju kao osobite skulpture) ili kombinirani objekti (*radymady* [sic!] plus slikarsko-poetska intervencija).“⁶⁷⁶

Kao što su ovi osvrti i izbor djela za izložbu „Ready-mades“ dali naslutiti, djela iz Mangelosova opusa koja se najviše ističu po apropijacijskim odlikama jesu njegovi globusi, *tabule rase*, neka djela iz ciklusa „Fenomen Picasso“ i ciklus djela „Negation de la peinture“ te slična djela u kojima Mangelos prisvaja i modificira predmete (najčešće knjige) ili reprodukcije tuđih umjetničkih djela. Pošto se Mangelosov umjetnički postupak bazira na pisanoj riječi i modificiranju izabranih predmeta njome, ovu je praksu moguće dovesti u vezu s konceptualnom potkom apropijacijskih praksi; pojedini predmeti prisvajaju se kako bi bili nositelji poruke. U tom smislu su Mangelosova djela bliska konceptualnim praksama, ideji dematerijalizacije umjetničkog djela, uz ideju antiumjetnosti koje su niti potke njegove, ali i cjelokupne gorgonaške prakse.

⁶⁷² Kako je ranije istaknuto (bilj. 640) i kako je zabilježila Branka Stipančić, broj Mangelosa je varirao od 8 do 10 i pol. Vidi u: Stipančić, *Mangelos no. 1–9 1/2*, 42–43.

⁶⁷³ Vijatović i Šošić, Intervju sa Žarkom Vijatovićem i Dankom Šošić, #00:47:50-9#.

⁶⁷⁴ Stilinović i Šimičić, „mangelos“.

⁶⁷⁵ Domić, „Govor ready-madea“.

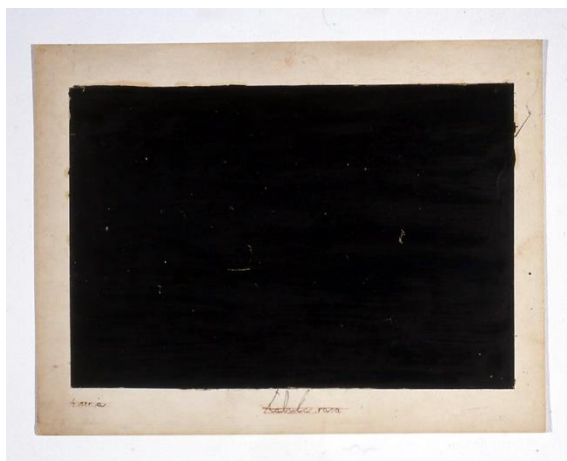
⁶⁷⁶ Jerman, „Mangelos u Domu JNA“.

Krećući *pretpostavljenim* kronološkim redom nastanka djela, prema načinu na koje ih datira sam autor (ističe se, opet, problematika datiranja njegovih djela) vrijedi istaknuti Mangelosove *tabule rase* (Slika 17). Za njih Žarko Vijatović ističe: „Dimitrije Bašičević-Mangelos napravio je pedesetih godina svoj prvi ready-made. Na školskoj tablici, oponašajući školski rukopis ispisao je tabula rasa.“⁶⁷⁷ Takvu *tabulu rasu* Vijatović je i predstavio na izložbi „Ready-mades“ iste godine kada je napisao ove riječi. „Ready-madenost“ ovih tablica prepoznaje i Sonja Briski Uzelac koja ih tumači kao nastavak ranije prakse liječenja traume precrnjivanjem polja u školskim bilježnicama u spomen preminulim prijateljima „čije crnilo Mangelos potom izvlači, uvećava i prenosi na drugu podlogu (uglavnom već printani papir, drvo ili ready-made kao što su đačke crne tablice, globusi itd.)“.⁶⁷⁸ Ovaj tijek napretka potvrđuje sam umjetnik u intervjuu s Mladenom Stilinovićem:

...jedne [skupinu prekrivenih/prebojanih imena preminulih prijatelja] sam označio kao pejsaži smrti a jedne kao pejsaži rata, a iza toga oni su prešli u fazu tabule rase, a tabula rasa je postala tabula na kojoj se, ploča na kojoj se moglo pisati nešto novo i nešto drugo...⁶⁷⁹

Pisanje po ovim *tabulama*, zapravo školskim pločicama, kako objašnjava Mangelos, za njega je predstavljalo novi početak i bilo uvod u negaciju slikarstva;⁶⁸⁰ praksu koju će produbiti tijekom 1950-ih godina.

U ciklusu „Negation de la peinture“ tj. „Negacija slikarstva“ (Slika 1, Slika , Slika 4, Slika 3), Mangelos je označio smrt slike, negirao slikarstvo i slikarsku baštinu križajući ili precrnjujući reprodukcije umjetničkih djela (neovisno o periodu njihova nastanka).⁶⁸¹ Dadaističke odlike ovog čina prepoznala je Branka Stipančić⁶⁸² koja se temeljito bavila umjetnikovim opusom. Ona također povlači paralelu između Mangelosove antiumjetničke i



Slika 17 Dimitrije Bašičević Mangelos, *Tabula rasa*, m 5 [1951 – 1956] (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović)

⁶⁷⁷ Vijatović, „Marcel Duchamp“, 1988., 308.

⁶⁷⁸ Briski Uzelac, „Mangelos na putu po Europi = Mangelos on his European journey“, 71.

⁶⁷⁹ Stilinović, „Umetnik u prvom licu“, 21.

⁶⁸⁰ Stipančić, *Personal Cuts: Art Scene iz Zagreb from 1950s to Now*, 20.

⁶⁸¹ Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 74.

⁶⁸² Stipančić, 62.

negacijske prakse te drugih negacija iz povijesti umjetnosti kao što su one Marcela Duchampa, Marcela Broodthaersa i Renéa Magrittea. U skupinu antislika (*antipeinture*) također se uvrštava jedan tanki, prazni drveni okvir na kojem stoji natpis „antipeinture“ (Slika).⁶⁸³

Sličan postupak Mangelos koristi u izradi nekih djela iz ciklusa „Fenomen Picasso“ kao što je onaj u kojem je prisvojio reprodukciju Picassova portreta Gertrude Stein i potom je



Slika 18 Dimitrije Bašičević Mangelos, *Američka pjesnikinja Gertrude Stein često je podsećala Picassa...*, ciklus „Fenomen Picasso“, ca. 1967 – 1972 (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović)

nalijepio na papirnatu podlogu s crtovljem (Slika 18).⁶⁸⁴ Ovo i druga djela iz ciklusa predstavio je na istoimenoj (prvoj samostalnoj) izložbi u Novom Sadu 1972. godine. Tom se prilikom također predstavio i nekim kolažima (mahom reprodukcije Picassovih djela) te tekstovima na platnu i drugim podlogama koje je uokvirio. Ova se djela mogu tumačiti na više načina; jedan je destruktivni čin uništavanja (aure) slike i

protivljenje jednoj od ključnih umjetničkih figura u povijesti umjetnosti dok se drugi više temelji na prenamjeni funkcije. Prema tumačenju Branke Stipančić, Mangelos nije uništavao predstavljene slike nego „slikom, koja je bila namijenjena čitanju i gledanju, (...) preusmjeravao prema mišljenju i funkciji, a udaljavao se od emocionalnog“.⁶⁸⁵

Ne smije se zaobići (uvjetno rečeno) oskvrnuće koje čini Marcel Duchamp prisvajanjem slike *Mona Lise*, makar u obliku reprodukcije na razglednici, koju je modificirao, odnosno „ispravio“ (eng. *rectified/corrected*),⁶⁸⁶ doctavanjem brkova i brade olovkom. Time je obična reprodukcija slavne da Vincijeve *Mona Lise* pretvorena u konceptualno, antiumjetničko djelo danas poznato kao *L.H.O.O.Q.* iz 1919. godine.⁶⁸⁷ Sličan postupak ispravljanja Duchamp je primijenio i na drugim (premda manje poznatim) umjetničkim djelima koja se pomnije ovdje neće razmatrati. No, poveznica s *Mona Lisom* posebno je relevantna s obzirom da ju je Vaništa bio prisvojio i na drugi način oskvrnuo umnažajući je u *Gorgoni br. 6*. Dakle, različiti oblici

⁶⁸³ Stipančić, *Mangelos no. 1–9 1/2*, 24; Stipančić, *Personal Cuts: Art Scene iz Zagreb from 1950s to Now*, 17.

⁶⁸⁴ Dović, „Govor ready-madea“.

⁶⁸⁵ Stipančić, *Mangelos no. 1–9 1/2*, 31–32.

⁶⁸⁶ Vidi bilj. 602 na str. 153 za sažeto objašnjenje različitih vrsta ready-madea kod Marcela Duchampa.

⁶⁸⁷ Seekamp, „L.H.O.O.Q. or Mona Lisa“.

negiranja (vrijednosti) slikarstva i umjetnosti, što uključuje fotokompensacije, bili su opća praksa među gorgonašima, a mogu se vidjeti u Mangelosovim antislikama i ciklusu „Fenomen Picasso“.

S time u vezi, ne može se zaobići Mangelosova djelomice ostvarena namjera izrade neostvarenog broja *Gorgone*. Izvorna namjera je bila preskočiti jedan broj *Gorgone* i da Mangelos bude autor tog djela/koncepta. Međutim, ova namjera nije realizirana,⁶⁸⁸ a Mangelos je namjesto ovog koncepta napravio skicu za *Gorgonu br. 0* (Slika 13) koji, dakle, nije tiskan već je ostao u obliku skice. Ovaj broj *Gorgone* nastao je kronološki nakon drugih prijedloga, ali ih (paradoksalno) po rednom broju prethodi. Kako bi ga realizirao, Mangelos je prisvojio prvi broj *Gorgone* Josipa Vanište i korice obojao u crno te crnim kvadratima prebojio fotografije izloga koje su tiskane na 9 stranica. Ovaj postupak neminovno podsjeća na njegovu upotrebu crne boje u slučaju *Tabula rasa* ili njegovim negacijama slikarstva.⁶⁸⁹ To ujedno približava *Gorgonu br. 0* ciklusu „Negation de la peinture“. Premda nije u pitanju negacija slike u doslovnom smislu, ipak se događa negacija tuđeg umjetničkog djela. Ready-made odlike ovog postupka prepoznala je i Ivana Janković objasnivši da je:

Mangelosu (...) Vaništin antičasopis poslužio kao podloga za izvedbu jednog od njegovih najradikalnijih ready-made zahvata (...) Mangelosov prijedlog za antičasopis br. 0 također nije otisnut, ali je preveden u medij ready-madea i na taj način napravljen u jednom primjerku. Jer da je realiziran kao edicija, izgubio bi svoj izvorni koncept.⁶⁹⁰

Iako je moguće govoriti o konceptualnoj naravi Mangelosovih aproprijacijskih djela, posebice kada je riječ o stvaranju nepostojećeg broja *Gorgone* ili uokvirivanju „ničega“ (što asocira na kasnije djelo Brace Dimitrijevića *Prašnjavi trag slike F. K.* poznato još kao *Zaleđe slike F. K.* ili *Otisak slike F. K.* iz 1969. godine⁶⁹¹), njihova aproprijacijska narav vidljiva je i u njihovoj materijalnosti. Ovu karakteristiku Mangelosovih antislikarskih, ali i drugih djela prepoznali su autori poput Antuna Maračića koji ističe ready-made odlike materijala kojima se umjetnik koristi:

Materijali koje Mangelos upotrebljava kao podloge za svoje radove su knjige, katalozi, bilježnice, komadi lesonita, daske, globusi... Većina tih materijala

⁶⁸⁸ Ivana Janković smatra da se ovaj broj treba uključiti u popis ostvarenih 11 (odnosno s njim 12) brojeva antičasopisa *Gorgona* jer je prisutan u ideji, kao što je i zamišljen. Vidi u: Denegri, *Gorgona*, 154.

⁶⁸⁹ Stipančić, *Mangelos no. 1–9 1/2*, 26; Denegri, *Gorgona*, 154–55.

⁶⁹⁰ Denegri, *Gorgona*, 154–55.

⁶⁹¹ Atribucija ovog djela varira ovisno o izvoru kojeg se konzultira. Ova se problematika obrađuje na str. 5 ovog rada.

su ready made i koje on redovno prebojava u crno (katkad u bijelo, kasnije rabi i zlatnu boju) da bi na tim površinama ispisivao-slikao svoje sadržaje.⁶⁹²

Mangelos k tome ne koristi „čiste“ bilježnice ili netaknute komade papire, već se namjerno koristi već tiskanim materijalima poput mapa, kataloga izložbi, stranica i korica knjiga. Ove ready-made predmete on potom modificira bojajući ih u crno i pritom stvara novu podlogu (*tabulu rasu*) od koje može početi iznova. Odnosno, ti radovi „sadrže dvostruki život: onaj bivši koji se nazire ispod boje i onaj koji mu daje umjetnik“.⁶⁹³ Na neki način odražavaju „dvostruki život“ koji se očituje u dvojnoj ličnosti Dimitrija Bašičevića i njegova umjetničkog alter ega Mangelosa.

Dok povjesničar umjetnosti Dimitrije Bašičević djeluje unutar establišmenta, Mangelos umjetnik pretežito djeluje u vlastitoj privatnosti, neopterećen konvencijama i često kritički nastrojen prema društvu i instituciji/povijesti umjetnosti. Međutim, upravo je ova teoretičarska strana njegove ličnosti dopunila umjetničku praksu potrebnim povijesno-umjetničkim saznanjima koja su postavila temelje Mangelosove antiumjetničke, apropijacijske prakse. Bez Bašičevićevih korespondencija s gorgonašima i drugim umjetnicima koji su se koristili apropijacijom, bez njegovog temeljitog poznavanja filozofije i povijesti umjetnosti, ali i mladosti koja je bila definirana ratom, Mangelosa možda ne bi bilo ili bi se barem koristio bitno drukčijim umjetničkim strategijama.

8.3. Ivan Kožarić

Tome da u Gorgoni i oko nje kruže ideje o apropijaciji svjedoči i dobar dio kiparske djelatnosti Ivana Kožarića (1921. – 2020.). Poput Vanište, Kožarićeva biografija također obiluje izložbama i priznanjima, javnim narudžbama za spomenike, a djela su mu međunarodno priznata (neka se danas nalaze u Muzeju moderne umjetnosti u Parizu)⁶⁹⁴ i bila otkupljivana.

Tome da mu djela otkupljuju umjetničke institucije u Hrvatskoj svjedoče, primjerice, izložbe „Otkup umjetnina“ u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu na kojima su mu djela izlagana. Godine 1971./1972. mu jedno djelo otkupljuje grad Zagreb, 1973. jedno djelo otkupljuje UG Dubrovnik i jedno djelo grad Zagreb, 1975. jedno djelo otkupljuje Moderna galerija JAZU, 1977. jedno djelo otkupljuje Galerija suvremene umjetnosti u Zagrebu te, u konačnici, 1979. jedno djelo otkupljuje Gliptoteka JAZU, a dva djela Moderna galerija u Zagrebu.⁶⁹⁵

⁶⁹² Maračić, Antun, „Mangelos: tiha revolucija Dimitrija Miće Bašičevića“, 23.

⁶⁹³ Stipančić, *Mangelos no. 1–9 1/2*, 26.

⁶⁹⁴ Denegri, *Ivan Kožarić*, 2006., n. p.

⁶⁹⁵ Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‘Otkup umjetnina’ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“.

Međutim, ona djela koja mu jesu otkupljivana (ili naručivana) rađena su u tradicionalnim likovnim tehnikama. Tako je njegov brončani *Dječak koji sjedi* otkupljen s izložbe petorice u Muzeju za umjetnost i obrt još 1955. godine za 75.000 DIN (današnjih ca 14.829 kn/€1968,15),⁶⁹⁶ brončana *Glava* otkupljena 1962. godine za 200.000 DIN (današnjih ca 35.086 kn/€4656,71),⁶⁹⁷ Nadalje, tijekom 1960-ih godina se u više navrata predlaže otkup njegovih *Oblika prostora* od fiberglasa ili kamena i bronce: brončani *Oblik prostora 18* iz 1965. godine (prijedlog nabave 1966. za 4.500,00 DIN / ca 17.653,00 kn tj. otprilike €2342,96),⁶⁹⁸ *Oblik prostora* od fiberglasa (prijedlog nabave 1967. godine za 5.000,00 DIN / ca 19.045,00 kn ili €2527,71),⁶⁹⁹ kameni *Oblik prostora* iz 1966. godine (prijedlog nabave 1968. godine na Zagrebačkom salonu za 6.500,00 DIN / ca 23.761,00 kn ili €3153,63),⁷⁰⁰ *Oblik prostora* od fiberglasa iz 1966. (prijedlog nabave 1969. godine za 9.000,00 DIN / ca 31.206,00 kn ili €4141,75), i tako dalje. Uz sve ovo, Kožarić je autor više javnih i nekih sakralnih skulptura te je primio tako javne narudžbe za djela kao što su *Križni put* (katedrala Blažene Djevice Marije u Senju, 1956.), *Spomenik palim sportašima* (Kupalište mladosti, Zagreb, 1962.), *Isječak rijeke* (Labin, 1970.), *Prizemljeno sunce* (Zagreb, 1971.), *Spomenik A. G. Matošu* (Zagreb, 1978.) te brojnih drugih tijekom 1960-ih, 70-ih i 80-ih godina.⁷⁰¹

U ovom spektru otkupljenih djela, svakako nedostaju ona aproprijacijske naravi koja će biti spomenuta u daljnjim paragrafima. Premda se Kožarićeva djela otkupljivana za GSU još od 1955. godine, njegovo prvo aproprijacijsko djelo ulazi u ovaj fundus tek 1976. godine. U pitanju je *Pozlaćeni ormar ateljea* iz 1971. godine koji je otkupljen za 25.000,00 DIN (ca

⁶⁹⁶ HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije - Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. – 1954. – 1970.), 2. Otkupna komisija 1955, Zapisnik Komisije za kupovanje radova likovne i primijenjene umjetnosti pri Savjetu za prosvjetu nauku i kulturu NR Hrvatske, 22. 11. 1955.

⁶⁹⁷ HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije - Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. – 1954. – 1970.), 1962.

⁶⁹⁸ HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije - Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. – 1954. – 1970.), Zapisnik Komisije za otkup umjetnina pri Republičkom sekretarijatu za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu, 17. 3. 1966.

⁶⁹⁹ HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije - Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. – 1954. – 1970.), 1. Otkupna komisija 1967., Skupština grada Zagreba: otkup sa izložbe ULUH-a.

⁷⁰⁰ HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije - Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. – 1954. – 1970.), 1968., Zapisnik Komisije za otkup umjetnina pri Republičkom sekretarijatu za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu, 7. 6. 1968.

⁷⁰¹ Denegri, *Ivan Kožarić*, 2006., n. p.

39.180,00 kn/€5200,08). Trebat će proći još 10 godina da mu iduće aproprijacijsko djelo – *Tepih* iz 1975. – uđe u fundus, i to kao poklon autora. Jedna *Spontana skulptura* iz 1978. godine ipak ulazi u ovaj fundus putem otkupa (1988. godine za 825.130,00 DIN tj. otprilike 2.358,00 kn/€312,96 danas). Gotovo sva ostala Kožarićeva otkupljena djela u fundusu MSU-a rađena su u tradicionalnim kiparskim i slikarskim tehnikama.⁷⁰²

Od drugih muzejskih institucija u Hrvatskoj u čijim se fundusima nalaze Kožarićeva djela, izdvajaju se Muzej likovnih umjetnosti u Osijeku koji u svom fundusu ima Kožarićevu grafiku *Kompozicija* iz 1961. godine, koja je putem Galerija grada Zagreba kupljena za 3.000,00 DIN (ca 1.456,00 kn/€193,24 danas) 1966. godine.⁷⁰³ Riječki Muzej moderne i suvremene umjetnosti u svom fundusu broji 43 Kožarićeva djela, ali pretežito rađena u tradicionalnim tehnikama poput ugljena ili pastela na papiru, brončanih (i aluminijskih) skulptura, grafika u tehnici litografije i sitotiska te više fotografija (znamenito iz ciklusa „Smeće“ iz 2003. – 2005. godine u kojima umjetnik fotografira otpad na ulicama). Međutim, u fundusu se također nalazi jedna *Pronađena skulptura*, ali iz 2008. godine koja je otkupljena 2010. godine.⁷⁰⁴ Galerija umjetnina u Splitu posjeduje samo tri Kožarićeva djela, od kojih je jedno *Oblik prostora* (1966.) i rađeno u tehnici fiberglasa, drugi je video uradak *Zvečka* iz 2001. godine, a jedino djelo koje se može smatrati aproprijacijskim je instalacija *Jarci* iz 2008. godine, koju je Galerija dobila na poklon od autora,⁷⁰⁵ a koja je u osnovi izuzetno slično *Pronađenoj skulpturi* iz riječkog MMSU-a.

Kožarić ne koristi nužno neumjetničke materijale jer se nije mogao domoći tradicionalnih kiparskih materijala. Dovoljno je pregledati njegov kiparski opus i ustanoviti velik broj djela ovog umjetnika koja su rađena u tehnikama gline i gipsa (kasnije često pozlaćenog), bronce (kada je to bio u mogućnosti), drva i nešto manje tradicionalnog fiberglasa (primjerice u ciklusu *Oblici prostora*), uz ona djela konceptualne i aproprijacijske naravi. Međutim, ova potonja rađena su u eksperimentatorskom duhu, a često i duhu umjetnosti otpadaka pošto se umjetnik bio „prihvatio potrošnih i jeftinih tvari mimoilazeći time i financijske teškoće koje su ga neprestano pratile u poslu“.⁷⁰⁶ Osvrti na Kožarićevu djelatnost svjedoče tome da, usprkos otkupima i narudžbama, nije uvijek bio u financijski stabilnoj poziciji, a posebice ne u razdoblju oko 1963. kada ostaje bez posla.

⁷⁰² Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

⁷⁰³ Digitalna baza podataka Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku.

⁷⁰⁴ „Zbirka MMSU“.

⁷⁰⁵ Digitalna baza podataka Galerije umjetnina u Splitu.

⁷⁰⁶ Denegri, *Ivan Kožarić*, 2006., n. p.

Kožarićeve financijske poteškoće, međutim, ne prati nedostatak valorizacije. Njegovo umjetničko priznanje vuče korijene iz njegova akademskog obrazovanja. Naime, Kožarić završava Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu 1949. i potom specijalku kod prof. Antuna Augustinčića.⁷⁰⁷ Slijedom toga postaje član ULUH-a čiji će postati predsjednik 1992. godine i odslužiti ukupno dva mandata.⁷⁰⁸ Već od 1953. aktivno sudjeluje na izložbama ULUH-a, a već od 1955. godine samostalno izlaže.⁷⁰⁹ Stipendist je Fonda Moša Pijade 1959./60. godinu zahvaljujući kojoj odlazi u Pariz gdje doživljava stanovite uspjehe (primjerice, vlasnik Galerie Maeght otkupljuje nekoliko njegovih djela), ali se ipak potom vraća u Hrvatsku.⁷¹⁰ Odnosno, Bourdieuovim jezikom, Kožarić ima slabi ekonomski kapital usprkos velikoj količini institucionalnog oblika kulturnog kapitala.

U Hrvatskoj pretežito izlaže u službenim izložbenim prostorima premda je sudjelovao u radu Galerije SC gdje se predstavlja na skupnoj izložbi „Nova jugoslavenska skulptura“ (1962.) i potom na samostalnoj izložbi 1966. godine. Iste te godine sudjeluje i na Tribini mladih u Novom Sadu te izlaže u Galeriji Doma omladine u Beogradu, što ukazuje na njegovu povezanost s mlađom generacijom umjetnika okupljenih oko ovih prostora i manifestacija. U radu Galerije PM počinje sudjelovati tek 1990. godine. Uz ove alternativne prostore, izlaže u Salonu Šira s ostalim gorgonašima tijekom 1960-ih i opet samostalno 1975. godine.⁷¹¹ Ističe se i njegovo sudjelovanje na izložbi „Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina“ (GSU, Zagreb, 1982.) gdje se predstavlja veliki broj umjetnika mlađe generacije koji se također bavio alternativnim umjetničkim praksama.⁷¹²

Kožarićeve djela rađena od netradicionalnih materijala predstavljena su, primjerice, na izložbi „Nova umjetnička praksa“ 1978. godine. Konkretno je u pitanju više *Privremenih skulptura* od aluminijske folije koje su nastale 1976. godine.⁷¹³ Uz njih je predstavljeno djelo *Culo* (1978.) rađeno od starih krpi, *Veronikin rubac* (1975., svilena krpa špricana akrilom) te

⁷⁰⁷ Denegri, *Ivan Kožarić*, 2006, n. p.; Maračić, *Ivan Kožarić: skulptura 1954.–2000.*, 34.

⁷⁰⁸ Denegri, *Ivan Kožarić*, 2006, n. p.; Moguš, „Ivan Kožarić“, 385–388.

⁷⁰⁹ Denegri, *Ivan Kožarić*, 2006., n. p.

⁷¹⁰ Denegri.

⁷¹¹ Denegri.

⁷¹² Denegri, *Gorgona*, 724–727.

⁷¹³ Pošto su u pitanju 1970-e godine, a ostali izvori navode da Kožarić radi *Privremene skulpture* tek od 1980-ih godina, te pošto su ove skulpture rađene isključivo od aluminijske folije (odnosno staniol papira, kako se navodi u izvorniku – vidi u: Hrvatska, Muzejski dokumentacijski centar Zagreb, Arhiv Muzeja i galerija u Hrvatskoj, Zagreb / Galerije grada Zagreba (dalje HR-MDC-Z/GGZG), Zagreb/Galerije grada Zagreba/1.510; Nova umjetnička praksa 1966. - 1978., n. p.), autorica smatra da su ove skulpture iz ciklusa *Spontanih skulptura*. Nadalje, o efemernoj naravi *Spontanih skulptura* govori činjenica da su bile rađene od potrošnog materijala, ali često bačene nakon što su izložene. Vidi u: Dević, „Ivan Kožarić: A Feeling of Wholeness“.

Veronikin rubac (1975., frotir šprican akrilom).⁷¹⁴ Također se u katalogu umjetnikove samostalne izložbe u Modernoj galeriji u Zagrebu (23. 6. – 26. 7. 1987.) predstavljaju njegove *Privremene skulpture* od aluminijske, *Hrpa* tj. asamblaž s Bijenala u Veneciji iz 1976. godine, *Spontana skulptura*, nekolicina drugih jedinstvenih asamblaža iz 1974., 1975. te iz perioda od 1982. – 1986. godine.⁷¹⁵

Spomenuta djela ukazuju na to da se Kožarić intenzivno bavio aproprijacijom i izvan Gorgone, premda je nužno spomenuti njegov prijedlog za 3. broj *Gorgone* iz 1961. godine⁷¹⁶ za koji je planirao, kako tumači Ivana Janković, „realizirati antičasopis u obliku brončane skulpture *Torzo* (...) iz 1954., odnosno upotrijebiti vlastito djelo kao ‘pronađeni objekt’ za izvedbu *ready-madea*“. Iako ona u ovome vidi određeni aproprijacijski postupak, on je specifičan jer se zbiva „prelaskom iz jednog medija u drugi na dvije razine. Postojeće umjetničko djelo, izvedeno kao trodimenzionalna brončana skulptura, umjetnik proglašava časopisom, a zatim postupkom umnažanja ono prelazi u ediciju časopisa“. ⁷¹⁷ Ovo bi se djelo moglo smatrati vrstom autoaproprijacije, što ga i čini specifičnim.

⁷¹⁴ HR-MDC-Z/GGZG, Zagreb Galerije grada Zagreba 1.510, Nova umjetnička praksa 1966. – 1978., n. d., n. p.

⁷¹⁵ Želimir Košćević i Mladenka Šolman, ur., *Ivan Kožarić*, katalog izložbe (Moderna galerija, Zagreb, 23. 6. – 26. 7. 1987.) (Zagreb: Moderna galerija, 1987), passim.

⁷¹⁶ Denegri, *Gorgona*, 162, 743.

⁷¹⁷ Denegri, *Gorgona*, 162.



Slika 20 Ivan Kožarić, *Reagiranja*, 1956. – 1978., konstruiranje, drveni stolac, bronca, žica, drvene ploče, Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, inv. br. MG-4459 (fotografiju ustupila Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Goran Vranić)



Slika 19 Ivan Kožarić, *Spontana skulptura*, 1978., drvo, boja, aluminijška skulptura Oblik prostora iz 1966., 70 x 62 x 33,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2743 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Boris Cvjetanović)

Međutim, Kožarić se koristi apropijacijom i prije Gorgone. Još 1950-ih godina radi asamblaže od potrošnih i jeftinih materijala (primjerice dasaka, šperploča, letvi, komada papira, lima, kartona, komada platna i krzna) što će mu pomoći u snalaženju u težim financijskim okolnostima koje su ga znale pratiti u to vrijeme. Ješa Denegri ove asamblaže (Slika 19, Slika 20, Slika 22) tumači u kontekstu umjetnosti otpadaka i uspoređuje s ranije spomenutim *Privremenim skulpturama*:

...asamblažima će skupljati i izlagati sve do čega može doći na otpadu: prazne konzerve, pokidane žičane mreže, iverice, ljepenke, stare tkanine, čak pletene košare... Ili pak prirodne plodove što ih može nabaviti na tržnici: tikve, suhe smokve, luk, paprike... Jedno vrijeme zaokupljat će ga aluminij, u kojemu će odlijevati figurine i predmete malih formata, da bi mu aluminijška folija što se rukom lako savija zbog brzog i gotovo trenutnog nastanka 'privremenih skulptura' postala osobito omiljenom.⁷¹⁸

⁷¹⁸ Denegri, *Ivan Kožarić*, 2006., n. p.



Slika 21 Ivan Kožarić, *Pozlaćeni ormar ateljea*, 1971., drvo, staklo, zlatna boja, 194 x 108 x 40 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1741, (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)



Slika 22 Ivan Kožarić, *Spontana skulptura (Pokušaj gradnje)*, 1985., konstruiranje, drvo, Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, inv. br. MG-4460 (Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Goran Vranić)

Nakon asamblaža iz 1950-ih godina i *Spontanih skulptura* od aluminijske (koje radi od sredine 1950-ih sve do polovine 1980-ih godina) i rada unutar Gorgone, Kožarić će 1971. godine vlastiti atelje i sve u njemu od vlastitih djela do namještaja obojati u zlatno. Riječima Ješe Denegrija, „U ovom Kožarićevu zahvatu primijenjen je svojevrsan ready-made, postupak apropijacije, preuzimanje neumjetničkoga i podizanja na razinu umjetnosti“.⁷¹⁹ On dalje objašnjava da njegov atelje procesom transmutacije biva pretvoren u cjeloviti ambijent ili *Gesamtkunstwerk*,⁷²⁰ pomalo nalik, po autoričinom mišljenju, na stan Tomislava Gotovca, Vladimira Dodiga Trokuta ili Zlatana Dumanića o kojima će biti riječi kasnije.

⁷¹⁹ Denegri.

⁷²⁰ Denegri.

Tijekom pozlaćivanja namještaja nastat će neka zanimljiva umjetnička djela poput *Pozlaćenih vrata* (1971.) koja su doslovce ono što njihov naziv govori.⁷²¹ Nalik njima je i *Pozlaćeni ormar ateljea* (1971.) koji se danas nalazi u fundusu Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu (Slika 21).⁷²² Iako ovo nije aproprijacijski postupak u pravom smislu riječi, Kožarić postupa poput reciklatora u revitalizaciji vlastitih djela koje doraduje, pozlaćuje, sastavlja u nove cjeline ili pak gomila na hrpe zajedno s drugim nađenim i/ili odbačenim predmetima.⁷²³ Ješa Denegri uspoređuje ove reciklažne postupke, koje naziva „postupcima resemantizacije i transponiranja jednog djela u drugi medij“, s praksom drugih gorgonaša koji se također koriste ovim postupcima; Vaništa u izradi kasnijih kolaža (za čiju izradu kopira starije kolaže i crteže),



Slika 23 Ivan Kožarić, *Tepih*, 1975., tkanina, tepih, 5000 x 100 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2633 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

a Mangelos u prijedlogu za *Gorgonu br. 0* koji je trebao biti kopija Vaništinog prvog broja *Gorgone*, ali prebojan u crno.⁷²⁴

Na samostalnoj izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti 1975. godine, Kožarić je predstavio neka od ovih pozlaćenih djela i predmeta iz ateljea te ih povezao nizom tapeta koji su se protezali kroz više prostorija i završavali u uzlaznoj putanji prema stropu, odnosno nebu. Ovaj niz povezanih tepiha umjetnik je nazvao, prikladno, *Tepih* (Slika 23). Po svojoj materijalnosti, *Tepih* (1975.) je potpomognuti ready-made, a kojeg Branka Stipančić naziva „ready-madeom obojanim klasičnim gorgonskim humorom“.⁷²⁵

Za vrijeme „pozlaćivanja“ svog ateljea, neke predmete će ostaviti nebojanima i zavezati u svežnjeve omotane tkaninom. Tako su sredinom 1970-ih nastali njegovi *Pinkleci* koje je umjetnik ostavio nasumično raspoređene na podu ateljea. *Pinkleci* – u suštini zamotuljci – tvore zasebni manji ciklus u Kožarićevom opusu, a vrednovani su uvrštavanjem u izložbu „Druga skulptura“

⁷²¹ Moguće je povući paralelu s Duchampovim djelom *Door: 11, rue Larrey* iz 1927. godine pri čemu glavnu razliku čini to što je Kožarić prisvojio „nađena“ vrata i modificirao ih bojanjem u zlatno, a Duchamp dao stolaru izraditi vrata po vlastitim specifikacijama. Međutim, i Duchampova vrata su se nalazila u njegovu ateljeu na adresu 11 rue Larrey u Parizu. No, ona su bila specifična (moglo bi se reći čak i nadrealistička) po tome što su visjela na dvostrukim šarkama, stoga povezana dvama okvirima za vrata i služila kao dvostruka vrata; zatvaranjem jednih vrata su se otvarala druga i obratno. Vidi u: Seekamp, „Door, 11 rue Larrey“.

⁷²² Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

⁷²³ Beroš, *Akcenti*, 178.

⁷²⁴ Denegri, *Gorgona*, 435.; Više o *Gorgoni br. 0* u poglavlju 8.2 Dimitrije Bašičević-Mangelos.

⁷²⁵ Stipančić, „Ivan Kožarić: ‘Freedom Is a Rare Bird’“, 56. (prijevod autorice). U izvorniku: „readymade coloured with classic Gorgona humour.“

(Galerija Nova, Zagreb, 1981.).⁷²⁶ Vanjštinu im čine ručno tkane plahte ili jeftino pamučno platno, a ispunjeni su krpama⁷²⁷ i/ili pak krhotinama umjetnikovih starijih djela i drugim nasumičnim predmetima iz njegova ateljea čime postaju „metafora za kretanje u nove početke i ostavljanje stvari iza sebe“.⁷²⁸

Koristeći se jeftinim materijalima, Kožarić se preodijeva u kipara-alkemičara (na tragu nekih drugih aproprijacionista poput Vladimira Dodiga Trokuta) i pretvara obične predmete u misteriozne objekte ili im pozlaćivanjem mijenja značenje i vrijednost. Kako zamjećuje Ana Dević: „Kožarić ne sugerira samo da otpad i zlato idu ruku pod ruku, već i da umjetnički proces uključuje reverzibilne transformacije otpada u zlato (tj. u umjetnosti) ili umjetnosti u otpad (tj. nešto bezvrijedno, slučajno i anonimno“.⁷²⁹

Umatanjem ranijih skulptura u krpe, Kožarić ne samo da se koristi autoapropriacijom i svakodnevnim materijalima, već stvara „antimonumentalne“ hrpe⁷³⁰ koje će nastaviti rasti, metaforički ali i doslovno, u *Hrpama artefakata* 1976. godine.

Za Venecijanski bijenale 1976. godine, Radoslav Putar izabrao je za predstavnike Jugoslavije Ivana Kožarića zajedno s Radomirom Damnjanovićem Damnjanom, Bracom Dimitrijevićem,⁷³¹ Hermanom Gvardjančićem, Borisom Jesihom i Julijem Kniferom. Kožarić se ovdje predstavio *Hrpom I* (1969. – 1973.) i *Hrpom II* (1965. – 1975.) te nekolicinom *Privremenih skulptura* iz 1976. godine.⁷³² Djela sastavlja/formira na licu mjesta; *Privremene skulpture* savijanjem aluminijske folije, a *Hrpe* gomilanjem vlastitih starijih kiparskih djela i odbačenih predmeta. Reakcije na Kožarićeva djela u domaćoj sredini su bile negativne, ali je umjetnik, prema tumačenju Ješe Denegrija, time dao jasan antiinstitucionalni iskaz, kontrirajući ugledu bijenala te odbacujući tradiciju, pa i vlastita umjetnička djela.⁷³³ Ponovno se približio ranijim asamblažnim postupcima i „operaciji ready-madea“:

...hrpu o kojoj je riječ moguće je pojmiti i kao svojevrsni prostorni kolaž ili asamblaž sav sastavljen od dijelova pojedinačnih skulptura, kao konkretni

⁷²⁶ Maković, *Druga skulptura*, n. p.

⁷²⁷ Denegri, *Ivan Kožarić*, 2006., n. p.

⁷²⁸ Župan, „Ivan Kožarić: Anticipator koji nadahnjuje“, 30–31.

⁷²⁹ Dević, „Ivan Kožarić: A Feeling of Wholeness“, 46–47. (prijevod autorice)

U izvorniku: „Kožarić not only suggests that trash and gold go hand in hand, but also that the artistic process includes reversible transformations of trash into gold (i.e. into art), or art into trash (i.e. something worthless, contingent and anonymous).“

⁷³⁰ Dević, 43.

⁷³¹ Dimitrijević se ovdje ne predstavlja u tolikoj mjeri aproprijacijskim koliko konceptualnim djelima: *Prolaznik kojeg sam slučajno sreo u 13:49 sati u Veneciji* (1976.), *Leonardo da Vinci, slikar, znanstvenik, genije, Anđelko Hundić, slučajni prolaznik kojeg sam sreo u 21:05 sati* (1975.) te *O dva slikara* (1975.). Vidi u: Putar, *Jugoslavija*, n.p.

⁷³² Putar.

⁷³³ Denegri, *Ivan Kožarić*, 2006., n. p.

autoretrospektivni citat vlastitih prijašnjih radova u izmijenjenom rasporedu i kontekstu, kao *objet trouvé* u kojemu su nađeni objekti umjesto gotovih izvanumjetničkih predmeta gotova umjetnička djela, dakle kao operaciju ready-madea u kojoj se ponovno prisvajaju već napravljene vlastite umjetničke tvorevine.⁷³⁴

Hrpe su, prema tumačenju samog umjetnika, nastale kao pokušaj odbacivanja svega što je prethodno bio stvorio te iz vjere da ima potencijal za stvoriti još bolja djela u budućnosti.⁷³⁵ Kako zamjećuje Branka Stipančić, postavljanjem svojih starih djela u novi kontekst, na jednu hrpu kao da su otpad, Kožarić je negirao njihov umjetnički status.⁷³⁶ Ovo se može smatrati sasvim obratnim postupkom od Duchampovog rekontekstualiziranja neumjetničkog predmeta poput pisoara te njegovog uzdizanja na status umjetničkog djela, čime se pisoar pretvara u umjetničko djelo nazvano *Fontana*. Premda su ovi postupci oprečni, moguće ih je usporediti na temelju važnosti konteksta i umjetničke nominacije (duchampovskim rječnikom *choosing*) u procesu stvaranja umjetničkih djela.

Miško Šuvaković jasno bilježi jedan progresivan razvoj Kožarićeve (anti)kiparske djelatnosti koja poprima izrazito radikalne oblike upravo u kasnijim aproprijacijskim praksama kakve su vidljive u *Hrpama*. Reciklažni postupci u Kožarića će prerasti, u gorgonaškom duhu, u antikiparsku praksu. Šuvaković će ga usporediti s postupkom ready-madea:

Fascinacija antiumjetnošću provedena je kod brojnih umjetnika, na primjer, kod Ivana Kožarića provokacijom statusa kipara kao „anti-kipara“ i „ne-kipara“ u odnosu na gubljenje statusa „kipa“ kao neupitnog i završenog manualnog i monumentalnog izraza opredmećenja. Anti-kip je produkt koji je doveden do granice identifikacije kao kipa. Ne-kip je predmet ili odnos predmeta prisvojen iz izvanumjetničkog prostora drugim riječima, radi se o preuzimanju i diseminaciji postupka ready madea. Mogu se pratiti intencijska kretanja od objekta i objektnosti (*Osjećaj cjeline*, 1953.; *Oblik prostora*, 1962.) preko nadilaženja objekta redukcijom konzistentnog oblika na znakovne kao „skulpturalne tekstove“ ili „funkcijske konstrukte“ (*Isječak rijeke*, 1959.; *Ekran*, 1961.) do otkrića i fascinacije „post-skulpturalnom hrpom“ načinjenom od skulptorskih, predmetnih ili slučajno nađenih

⁷³⁴ Denegri.

⁷³⁵ Župan, „Ivan Kožarić: Anticipator koji nadahnjuje“, 30–31.

⁷³⁶ Stipančić, „Ivan Kožarić: ‘Freedom Is a Rare Bird’“, 56–57.

predmeta/otpadaka (*Hrpa*, Bijenale u Veneciji, 1976.; ili *Atelier Kožarić*, Documenta 11, Kassel, 2002.)...⁷³⁷

Eksperiment s *Hrpama* nastavit će se tijekom 1980-ih godina (i protegnuti u 2000-te godine) u Kožarićevim *Privremenim skulpturama* koje također radi od otpadnog materijala fiksiranog na drvene podloge.⁷³⁸ U izradi ovih „hrpa“ u malom, Kožarić se koristio dotad već poznatom aluminijskom folijom, ali i tkaninom, neobrađenim drvom, odbačenim i nađenim predmetima te inim objektima koje je sklapao u novu kiparsku cjelinu.⁷³⁹

Djelo koje potencira ove reciklatorske prakse i eksplicitno se referira na umjetnost otpadaka je Kožarićevo djelo *Crvena kanta* (1980.) koja je, kao što joj ime kaže, prisvojena kanta za smeće crvene boje.⁷⁴⁰

Praksa gomilanja i „recikliranja“ starih djela nastavit će se i kroz 1990-e godine, ne samo s otpadnim materijalima već i nekim prirodnima, primjerice u ready-madeu *Stog sijena* (1996. –2001.). Međutim, najznačajnije Kožarićevo apropijacijsko djelo iz ovog razdoblja je ono predstavljeno 1993. godine u prostoru Galerije Zvonimir u Zagrebu kada je Kožarićev atelje u cijelosti preseljen, uključujući skulpture ali i osobne te uporabne predmete. Ovaj postupak Kožarić je ponovio 2002. godine na „Documenti 11“ u Kasselu. Tom je prilikom više od 14.000 predmeta, podjednako umjetničkih djela i svakodnevnih predmeta, preseljeno iz Kožarićeva zagrebačkog ateljea u Kassel.⁷⁴¹

Moguće je povući paralelu između *Hrpi* izloženih na venecijanskom Biennalu 1976. godine i ovog djela. Approprijacijska crta u akciji preseljenja ateljea vidljiva je u tome što sam umjetnik (pa ni voditelj galerijskog prostora Antun Maračić) nije imao nikakav udio u postavljanju/premještanju ateljea već su posao obavili radnici.⁷⁴² Ovakav *hands-off* pristup tipičan je za apropijaciju u kojoj dolazi do devaluacije umjetnikove ruke i ručnog rada kao takvog. Nadalje, preseljenjem privatnog ateljea u javni galerijski prostor, ovaj „asamblaž-instalacija-ambijent“, kako ga naziva Ješa Denegri, biva „demistificiran i desakraliziran u svojoj tajnovitosti, a zauzvrat galerija je intimizirana i personalizirana u svojoj reprezentativnosti nudeći se posjetiteljima izložbe prisnošću kakvu inače ne posjeduju svečarska patetika samostalnih, a pogotovo retrospektivnih izlagačkih priredbi“.⁷⁴³ Ono što još

⁷³⁷ Šuvaković, *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj: živjeti izvan svoje glave: asamblaž povijesnih, teorijskih i filozofskih dispozitiva*, 2019, 104.

⁷³⁸ Kipke, „Likovna umjetnost: Postmetafizika prije postmetafizike“, 118.

⁷³⁹ Denegri, *Gorgona*, 613; Denegri, *Ivan Kožarić*, 2006., n. p.

⁷⁴⁰ Topić, „Kožarićevo šesto čulo“, 20.

⁷⁴¹ Denegri, *Ivan Kožarić*, 2006., n. p.

⁷⁴² Denegri.

⁷⁴³ Denegri.

ovaj rad (preseljen umjetnikov atelje) i *Mrpe* koje su mu prethodile čini aproprijacijskim jest ukidanje granica između privatnog i javnog, odnosno svakodnevnog i umjetničkog uz, naravno, korištenje neumjetničkih materijala (poput umjetnikovih osobnih predmeta i alatki) u umjetničke svrhe.

Kako su zamijetili i drugi autori poput Ješe Denegrija, Ane Dević i Ivice Župana, aproprijacija Kožariću nije nimalo strana praksa:

...u njemu susrećemo širok raspon pristupa, varijacija i vrsti uporabljenih materijala od klasičnih kiparskih materijala, nađenih, korištenih odbačenih predmeta ili čak otpadaka, ali i širok raspon načina primjene i obrade istih od modeliranja pa sve do aproprijacije. Najodlučnije prihvaća i dišanovsku strategiju aproprijacije gotova ili preinačena izvanumjetničkog predmeta i navođenja takva predmeta u povlašteni umjetnički kontekst. (...) nekonvencionalno integriraju širok raspon medija istodobno ga zanima sve: figuracija i apstrakcija, organika i geometrija, zatvoren i otvoren oblik, ready-made, konstrukcija, plastički ambijent, intervencija u vanjskom prostoru, fotografija, film, video..., ali i lakoća asambliranja raznorodnih medija, prosedea, materijala.⁷⁴⁴

Slučaj Kožarića, kada je u pitanju aproprijacija, ne prati neki obrazac i teško je dokučiv. Umjetnikovo korištenje nekiparskih materijala povremeno proizlazi iz financijskih teškoća, ali najviše potječe iz umjetnikove znatiželje, eksperimenata u krugu Gorgone i antiinstitucionalnih stavova koji su ih pratili. Kožarić se nije koristio aproprijacijom s ciljem političke subverzije, kritike konzumerizma ili kao iskaz podrške omladinskoj kulturi kao što će to često činiti pripadnici mlađe generacije umjetnika. Njega primarno zanimaju granice kiparskog stvaralaštva koje testira kroz aproprijaciju i ponekad autoaproprijaciju, reciklažne postupke i umjetnost otpadaka.

8.4. Tomislav Gotovac

Umjetnička praksa Tomislava Gotovca (1937. – 2010.) izuzetno je složena i obuhvaća medije od fotografije, filma, kolaža, performansa i body arta uopće. Specifično za njega, u svim ovim medijima je uspio primijeniti neki oblik aproprijacije.

⁷⁴⁴ Župan, „Ivan Kožarić: Anticipator koji nadahnjuje“, 30.

Gotovčeva umjetnička putanja započinje sredinom 1950-ih godina. Naime, od 1955. – 1956. godine studira arhitekturu na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu.⁷⁴⁵ Za potrebe ovog rada, nije toliko bitan studij već ličnosti s kojima se sretao i krugovi u kojima se kretao. Na fakultetu mu je crtanje predavao Josip Vaništa koji je, kako tvrdi sam Gotovac, bio jako zadovoljan njegovim radovima iz slobodnog crtanja.⁷⁴⁶ Napušta studij i zapošljava se od 1956. – 1960. godine kao bankovni službenik petnaestog platnog razreda (što govori o njegovim niskim primanjima) u budžetskom knjigovodstvu. Od 1962. – 1967. službenik je u upravi Bolnice Mladen Stojanović (sada Bolnica Sestara Milosrdnica) zadužen za obračun plaća i inventar.⁷⁴⁷

Gotovčeva poslovna povijest ovdje se ne spominje samo kao niz fakata jer umjetnik ovo razdoblje od 1955. – 1967. naziva svojom *Akcijom zaposlenja*.⁷⁴⁸ Ovo ide u prilog razumijevanju njegove umjetnosti koja se bazira na potpunoj integraciji života i umjetnosti, što će stvoriti temelje za Gotovčevu apropijacijsku djelatnost u kasnijim desetljećima.

Međutim, Gotovac je odlučio još jednu priliku dati akademskom obrazovanju. Godine 1967. je primljen na studij režije na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu, u klasi Aleksandra Saše Petrovića. Zbog kontroverze oko filma *Plastični Isus Lazara Stojanovića* iz 1971. godine, ima zabranu diplomiranja između 1972. i 1976. godine, ali konačno diplomira s Akademije 1976. godine filmom *Presuda*.⁷⁴⁹

Gotovčeva umjetnička putanja dosta se razlikuje od ostalih akademski obrazovanih umjetnika kojih se ovaj rad tiče upravo zbog toga što je Gotovac u zrelijoj dobi upisao studij. Njegova apropijacijska djelatnost započela je još početkom 1960-ih godina (dakle prije upisa na studij) i to u domeni filma koji mu je uvijek bio omiljeni medij.

Godine 1963., dakle dok još radi kao filmski „amater“, ali i u vrijeme kada je uključen u GEFF, Gotovac snima film *Prije podne jednog fauna* u kojem koristi ready-made isječke filma i zvuka, konkretno zvuk iz Godardovog filma *Vivre sa vie (Živjeti svoj život)* te iz filma *Time Machine (Let u budućnost)* Georgea Pala.⁷⁵⁰ Ovakve postupke će Gotovac ponoviti i u kasnijim filmovima. Primjerice, u *Plavom jahaču* (1964.) Gotovac je prisvojio zvuk iz američke TV serije *Bonanza* i za ovaj film dobio prvu nagradu na festivalu *GEFF '63* od strane Radoslava

⁷⁴⁵ Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 300.

⁷⁴⁶ Battista Ilić, 19.

⁷⁴⁷ Battista Ilić, 300.

⁷⁴⁸ Battista Ilić, 19–20.

⁷⁴⁹ Battista Ilić, 300.

⁷⁵⁰ Battista Ilić, 23.

Putara, a u filmu *Pravac* je prisvojio pjesmu *Creole Love Call* Dukea Ellingtona. Nadalje, u filmu *Glen Miller* (2000.) će iskoristiti zvučnu pistu iz filma *Moja draga Klementina*.⁷⁵¹

Kao digresiju, bitno je istaknuti za Gotovčevu kasniju aproprijacijsku djelatnost da će on nastaviti ovaj eksperiment u obliku prisvajanja isječaka tuđih filmova 2000-ih godina, i to nakon pauze od dvadeset godina što nije snimao filmove.⁷⁵² To radi u cijelom nizu ready-made filmova. Ciklus obuhvaća četrnaest filmova: *Osjećaji 1-9*, *Glenn Miller ili kako je U. S. A. pobijedila Europe* (sic!), *Sjećanje na Hoagy Carmichaela* te *Mjesto pod suncem 1-3*.⁷⁵³ Ovi filmovi nastaju Gotovčevim prisvajanjem scena iz omiljenih filmova te dodaje uvodnu i završnu špicu gdje sebe ističe kao autora filma. Ponekad prisvaja samo glazbu (primjerice u filmovima *Osjećaji 6* i *Osjećaji 7*) koju postavlja na pozadinu po vlastitom izboru, a koja najviše odgovara osjećaju kojeg želi prenijeti (u spomenutim slučajevima plavu monokromnu ili polikromnu pokretnu pozadinu).⁷⁵⁴ Pronicljiv osvrt na ovaj ciklus filmova u *Vijencu* piše Hrvoje Turković gdje ističe da Gotovac, predstavljanjem dijelova tuđih filmova pod svojim imenom, mijenja, „deautomatizira“ i „izbacuje iz rutine“ percepciju promatrača, što se samo po sebi može shvatiti jednom od mogućih zadaća umjetnosti. „Izvlačeći scene iz njihova izvornog filmskog konteksta, okružujući ih oznakama novoga djela, omogućuje poznavateljima tih filmova da obnove svoje prvo gledanje, ali i da tim scenama posvete posebnu pozornost kakvu možda nisu posvećivali pri izvornom gledanju“.⁷⁵⁵

Gotovac ovim filmovima nije smjerao oduzeti autorstvo ili omalovažiti poznate režisere kao što su Michael Curtiz, Anthony Mann, William Wyler i drugi (kojima se inače divio), već im je htio napraviti neku vrstu *hommagea*, ali koristeći se „duchampovskim postupkom *ready-madea*“, kako to ističe Diana Nenadić.⁷⁵⁶ Ona uz to pravi distinkciju između dva dijela Gotovčeva filmskog opusa: onog od ca 1950-ih do 1970-ih godina (kojih se ovaj rad najviše tiče) te onih nakon ready-made filmova tj. od kasnih 1990-ih godina „u kojem će rekapitulirati

⁷⁵¹ Denegri, *Gorgona*, 124–25.; Delimar i Božić, *Apsolutni umjetnik = Absolute artist: Antonio Gotovac Lauer*, 108.

⁷⁵² Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 26. veljače 2018., 2. dio, #00:07:24-0#.

⁷⁵³ U ready-made filmovima su prisvojeni sljedeći inserti filmova: *Osjećaji 1* – inserti iz filma *Mladić s trubom/Young Man With a Horn* Michaela Curtiza; *Osjećaji 2* – isto; *Osjećaji 3* – inserti iz filma *Izgubljeni izlet/Lost Weekend* Billyja Wildera; *Osjećaji 4* – inserti iz filma *Mladić s trubom/Young Man With a Horn* Michaela Curtiza; *Osjećaji 5* – isto; *Osjećaji 8* – inserti iz filma *Panika na ulicama/Panic in the Streets* Elije Kazan; *Osjećaji 9* – inserti iz filma *Div/Giant* Georgea Stevensa; *Glen Miller ili kako je U.S.A. pobijedila Europe* – inserti iz filma *Priča o Glennu Milleru/Glenn Miller Story* Anthonyja Manna; *Sjećanje na Hoagy Carmichaela* – inserti iz filmova *Imati i nemati/To Have and To Have Not* Howerda Hawksa i *Najbolje godine našeg života/The Best Years of Our Life* Williama Wylera; *Mjesto pod suncem* – inserti iz filma *Mjesto pod suncem/A Place in the Sun* Georgea Stevensa; *Mjesto pod suncem 2* isto; *Mjesto pod suncem 3* isto. Vidi u: „Tom Gotovac: Ready Made Osjećaji - Screenings“.

⁷⁵⁴ Perić, *Umjetnost prisvajanja*, 2017, 4.

⁷⁵⁵ Turković, „Pitanje ready-madea“, *Vijenac* 182, izd. 9 (2001), 34.

⁷⁵⁶ Nenadić, „Deklinacija Filma Po Tomu / Antoniju Gotovcu / Laueru“, 97.

i dekonstruirati prostor i ukupni kontekst njegovog [filmskog] nastanka“. Kao uvod u taj drugi period stvaralaštva Diana Nenadić uzima jednominutni filmski kolaž-autoportret *Tomislav Gotovac* (1996.) kojeg čini kolaž obiteljskih fotografija i fotografija iz umjetničke arhive te, uz njega, srednjometražni dokumentarni film *Tramvaj 406* koji je snimljen 1999. godine na tramvajskoj uspinjači Trst Villa Opicina kao posveta trilogiji *Pravac*, *Plavi jahač* i *Kružnica*, a kojeg Diana Nenadić naziva „ready-made hommageom“. ⁷⁵⁷ Gotovac će 2000-ih raditi i *remakeove* vlastitih ranijih filmova, što se također može smatrati određenim oblikom autoaproprijacije, premda i te filmove znatno modificira na način da više ne koristi ready-made zvuk već za pozadinski zvuk koristi ambijentalne šumove. ⁷⁵⁸

Moguće je postaviti pitanje autorstva u Gotovčevim filmovima pa i fotografiji, što za sobom povlači i pitanje aproprijacije i provenijencije djela. Kako Darko Šimičić napominje, kod filmova je bitno imati na umu da je u pitanju kolektivno djelo, premda se „autorom“, barem u smislu koncepcije, u konačnici smatra režisera. Gotovac je sebe smatrao režiserom svojih filmova, a isti princip primjenjuje na fotografske radove koje su snimali drugi ljudi (dakle one u kojima on sam nije držao fotoaparat u ruci). Primjer ovoga je njegov ciklus *Glave* (1960.). Odnosno, „njegov imidž na tuđoj fotografiji je opet Gotovčevo djelo“, kako objašnjava Darko Šimičić, jer je Gotovac cijeli svoj život i svoj imidž kojeg je temeljito gradio, smatrao umjetničkom akcijom. Ovakvim se postupcima svakako mijenja tradicionalna koncepcija umjetnika. ⁷⁵⁹ Tako za *Glave* Gotovac ističe: „Početak moje aktivnosti u fotografiji opet imam zahvaliti Vladimiru Peteku. Zahvaljujući njegovu fotoaparatu snimio sam svoju prvu seriju 1960, to su bile Glave“. ⁷⁶⁰ Dakle, fotoaparat je Petekov i Petek je pritisnuo gumb, ali same snimke su Gotovčevo djelo.

Premda je Gotovac djelovao u brojnim medijima, uključujući fotografiju, film mu je uvijek bio primaran. Međutim, izrada filma bila je skupa, a kada nije imao novca, radio je „filmske projekte realizirane u slajdovima“ fotografije koje su bile znatno jeftinije. ⁷⁶¹ Kada i jest bio u mogućnosti snimati filmove, to je činio koristeći vlastiti novac jer financijsku podršku nije dobivao od Kinokluba. ⁷⁶² Nedostaje mu institucionalne podrške, što je razvidno i iz toga što Gotovac aplicira neke svoje (filmske) projekte zagrebačkom Fondu, ali uvijek biva

⁷⁵⁷ Nenadić, 99; Šijan, „Muzika drugim sredstvima: DVD: Tom Gotovac – Glenn Miller Movies, Hrvatski filmski savez, 2015.“

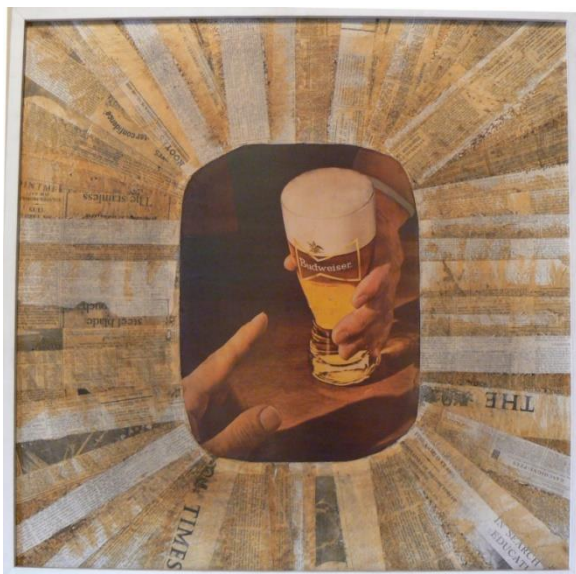
⁷⁵⁸ U pitanju su filmovi *Pravac (Remak)*, *Plavi jahač (Remake)* i *Kružnica (Remake)* iz 2006. godine. Vidi u: Nenadić, „Deklinacija Filma Po Tomu / Antoniju Gotovcu / Laueru“, 115.

⁷⁵⁹ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 26. veljače 2018., 2. dio, #00:14:35-0#, #00:15:58-0#.

⁷⁶⁰ Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 25.

⁷⁶¹ Battista Ilić, 29.

⁷⁶² Battista Ilić, 29.



Slika 25 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Budweiser)*, 1964., tiskana fotografija, novine, ljepilo / lesonit, 61 x 61 cm, sign. na poledini: 12/X/65 TG, Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb, K23 (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)

odbijen.⁷⁶³ Za *Akcije zaposlenja* (1956. – 1967.), Gotovac radi isključivo s ciljem osiguranja vlastite egzistencije kako bi mogao sebi priuštiti odlazak u kino, kazalište i posjete izložbama, odnosno bavljenje onim što voli.⁷⁶⁴ Izvor zarade van vlastite umjetnosti davao mu je umjetničku slobodu tako da je mogao raditi filmove za sebe, a ne za druge.⁷⁶⁵ Za vrijeme studija (konkretno krajem 1960-ih godina) općenito ima jako malo uštedevine i živi skromnim životom.⁷⁶⁶ Sažeto rečeno, Gotovčeva umjetnička djelatnost neodvojiva je od njegovih financijskih (ne)prilika. Kako objašnjava Ješa Denegri: „Kada, naime, nema nikakve druge mogućnosti izražavanja, kada ne samo što ne može snimiti film nego nema prilike raditi ni fotografiju, izrazit će se barem pomoću otpadaka vlastitoga ionako oskudna življenja“.⁷⁶⁷

Ove „otpatke vlastitog življenja“ Gotovac je 1964./1965. te kasnije tijekom 1970-ih godina sabirao u kolaže koji se danas mogu shvatiti kao vrsta autorovog dnevnika (Slika 24,



Slika 24 Tomislav Gotovac, „Valvoline Series“ „Smrt“, 1965., kolaž na drvenoj ploči (papir, ljepenka, metal, rendgen film, boja, tkanina), 73 x 50 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3992 (1-2)/2 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

⁷⁶³ Gotovac ne precizira koji je fond u pitanju. Vidi u: Battista Ilić, 32. Moguće je da se radi o Fondu za unapređivanje likovne umetnosti Moša Pijade.

⁷⁶⁴ Janevski i ostali, *Tomislav Gotovac: Anticipator Kriza*, 189, 191.

⁷⁶⁵ Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 19–20.

⁷⁶⁶ Battista Ilić, 31.

⁷⁶⁷ Battista Ilić, 6.

Slika 25, Slika 26). Slobodan Šijan usporedio je Gotovčeva filmska ostvarenja s kolažima ističući da je u kolažima „često koristio materijal koji je imao veze sa filmom, tako da su ti radovi predstavljali ono što je Branko Vučićević [scenarist i filmski kritičar] kasnije nazvao ‘filmovima od papira’“.⁷⁶⁸ Srodnost kolaža i filmske djelatnosti temelji se na sličnim procesima montaže. Ješa Denegri pravi distinkciju između režije kao operativnog postupka i montaže kao principa (autorica ovog rada bi ga nazvala strategijom). Montaža je srodna kolažu na temelju toga što i jedna i druga strategija kao rezultat daju djelo sastavljeno od fragmenata raznorodnih „materijala“ koji čine cjelinu, premda ne nužno homogenu kao što je slučaj s tradicionalnim



Slika 26 Tomislav Gotovac, *Bez naziva (Ballett)*, 1964., 61 x 60 cm, privatna kolekcija (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)

likovnim djelima.⁷⁶⁹ Riječima Ješe Denegrija:

Režija kao operativni postupak proistekao iz medija filma postaje, dakle, već u ranom stadiju Gotovčeva djelovanja temelj njegova načina umjetničkog mišljenja. Svijest da je rukovanje umjetničkim medijima, bez obzira na svojstva tih medija, uvijek zapravo neka vrsta režije, da se sastoji od planiranog i organiziranog podešavanja svih činilaca što podvrgnuti autorovom svjesnom idejom-vodiljom

sudjeluju u nekom umjetničkom zahvatu provlačit će se cijelim Gotovčevim radom bez obzira na promjene uporabljenih sredstava izražavanja. (...) Bilo što radio i bilo čime se koristio, za Gotovca je sve film i sve je režija.⁷⁷⁰

Režiserskim će se postupcima Gotovac koristiti i pri izradi kolaža koji su mu poznata tehnika još od djetinjstva. U razgovoru s Goran Trbuljakom i Hrvojem Turkovićem prisjeća se da je s prijateljem Vladimirom Konićem, kada mu je bilo samo osam godina, izrezivao članke o filmovima, filmske kritike i fotografije iz različitih novina i časopisa. Potom bi svaki otišao svojoj kući i aranžirao ove isječke (lijepeći ih tutkalom) u vlastiti „časopis“. Od 1949. –

⁷⁶⁸ Šijan, *Kino Tom*, 77–78.

⁷⁶⁹ Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 5.

⁷⁷⁰ Battista Ilić, 5, 8.

1952./53. godine, zajedno su napravili desetak takvih časopisa. Ovo je za Gotovca bio način upoznavanja sa svjetskom filmskom scenom,⁷⁷¹ ali i uvertira u kasnije ozbiljnije umjetničke eksperimente s kolažem.

Kratko nakon što je snimio *Prije podne jednog fauna* i u njemu po prvi put izveo filmsko prisvajanje, Gotovac je pretežito u rujnu i listopadu 1964. godine (odnosno neposredno pred



Slika 27 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Ra)*, 1957. Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)

snimanje filmova *Pravac*, *Plavi Jahač* i *Kružnica* iz 1964.) te dijelom 1965. godine napravio cijelu seriju kolaža.⁷⁷² Katalizator za ovaj mahnuti stvaralački proces bio je Gotovčev susret s dva kolaža Kurta Schwittersa 1959. godine na izložbi zbirke Urvater u zagrebačkoj Modernoj galeriji. Te je godine počeo skupljati svakojake materijale koje je intenzivno oblikovao u

kolaže tijekom razdoblja od dvije godine, to jest 1964. i 1965. godine. Kako svjedoči sam Gotovac: „Skupljao sam papirne otpatke: stare tramvajske karte, omotnice i dr., a jako mi se dopadala engleska štampa po kioscima, taj šuštavi papir, na primjer *Times*“.⁷⁷³ Svi materijali koje Gotovac koristi dio su njegove svakodnevice (što ove kolaže čini nekom vrstom dnevničkog zapisa). Ovo su bili, riječima Jadranke Vinterhalter, „citati stvarnosti“.⁷⁷⁴

Uz (često zgužvane) odbačene novine, Gotovac u kolaže uvrštava iskorištene kino karte (sve za filmove koje je sam pogledao), rabljene tramvajske karte, kutije šibica i popušenih cigareta, flastere s vlastitih rana,⁷⁷⁵ papirnate vreće, omote raznih proizvoda (poput šećera, brašna, motornog ulja, žarulja, pirea od rajčica, itd.), papir za umatanje (primjerice od trgovine Na-Ma), aluminijski papir, (najlonske) čarape, oblutke, i brojne druge nađene predmete. Neke kolaže oblikuje sasvim dvodimenzionalno, u nekima gužva papir tako da poprimaju karakter

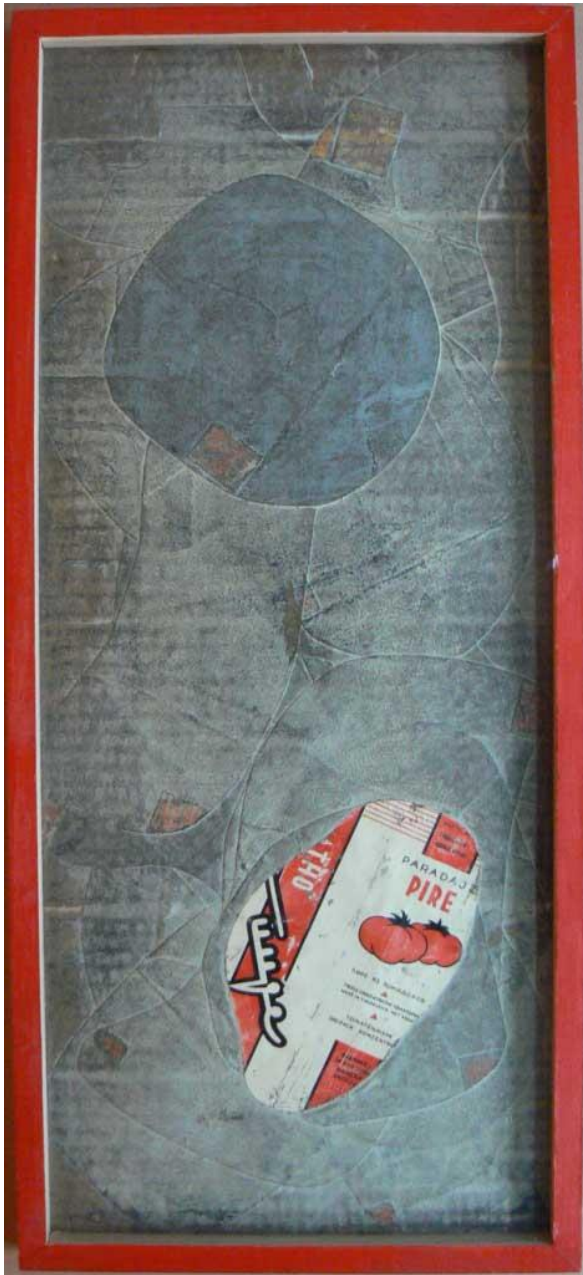
⁷⁷¹ Battista Ilić, 16–17.

⁷⁷² Šijan, *Kino Tom*, 77–78.

⁷⁷³ Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 25.

⁷⁷⁴ Stipančić, *Riječi i slike*, 73.

⁷⁷⁵ Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 6.



Slika 29 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Paradajz pire)*, 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)



Slika 28 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Parafin 1)*, 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)

reljefa, a neki se bliže asamblažima. Jedan kolaž (Slika 27), vidno jednostavniji u izradi, autor je datirao u 1957., što ga čini iznimkom u ovom opusu⁷⁷⁶ i ukazuje na Gotovčev eksperimentatorski duh i zanimanje za apropijaciju dvije godine prije susreta sa Schwittersovim kolažima koji su ga naprosto potaknuli da nastavi u ovom smjeru. U nekima se vide natruhe enformela jer nastaju tako da Gotovac postavlja kolažne segmente, lijepi ih ljepilom i potom posipa pepelom od cigareta (Slika 29).⁷⁷⁷ U nekolicini ide korak dalje pa, nakon što izradi kolaž, ga polijeva tekućim parafinom čime dobiva specifičan dojam zamagljenosti (Slika 28). Danas je poznato ukupno šest kolaža iz ove serije, od čega se dva nalaze u Institutu Tomislav Gotovac.⁷⁷⁸

⁷⁷⁶ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 26. veljače 2018., 1. dio, #00:30:44-0#.

⁷⁷⁷ Šimičić, 3. dio, #00:08:26-0#.

⁷⁷⁸ Šimičić, 3. dio, #00:09:34-0#.

Gotovčevi kolaži zanimljivi su, pogotovo ako ih se uspoređi s Vaništinima, jer se koriste tragovima konzumerističkog društva. Elementi ovoga vide se u Gotovčevoj općoj upotrebi ambalaža gotove hrane. Darko Šimičić se prisjeća 1960-ih godina kao početka gotove hrane na kojoj je Gotovac vjerojatno živio kao samac i student (iste je ambalaže koristio u izradi svojih ljubavnih razglednica-kolaža upućenih Zori Cazi o čemu će biti nešto više riječi kasnije).⁷⁷⁹ Međutim, kako ističe Branka Stipančić, oni se *bave* konzumerizmom, ali ga ne kritiziraju. Ona ovo tumači kao odjek rastućeg konzumerističkog društva u socijalističkim zemljama koje je, u doba nestašica velikog broja proizvoda i malog izbora tijekom 1960-ih godina, stremilo raznolikosti i većoj količini dobara.⁷⁸⁰ Sagledani u tom kontekstu, Gotovčevi kolaži poprimaju nova psihološka značenja koja, imajući na umu njegove financijske teškoće, postaju iskazi umjetnikovih želja i potreba, ali i dokaz onoga što je sebi u svojim skromnim životnim uvjetima mogao priuštiti.

Opet vrijedi istaknuti da Gotovac tada radi kolaže kao alternativu filmskom stvaralaštvu u vrijeme kada za to nema dovoljno novaca. Nije koincidencija ni da ih na određeni period prestaje raditi kada je u mogućnosti vratiti se filmu:

Te šezdeset i četvrte radio sam jako puno kolaža. A i šezdeset i pete. Šezdeset i pete jako sam puno i intenzivno planirao. Ali nekako i nije bilo para. Trebalo je organizirati snimanje filmova, a ta stvar nekako tih godina nije išla. Osim toga kuburio sam s filmskom tehnikom, tako da je šezdeset i pete bila, zapravo, pauza. A šezdeset i šeste napravio sam četiri filma.⁷⁸¹

Gotovac prestaje raditi kolaže 1965. godine i vraća im se tek sredinom 1970-ih godina. Ukupan broj kolaža u Gotovčevo opusu, uključujući ove iz 1970-ih godina, broji između 130 i 140 djela, od čega je preko 100 nastalo upravo 1964./1965. godinu, i to u razdoblju od samo nekoliko mjeseci.⁷⁸²

Činjenica da je ove kolaže Gotovac (djelomice)⁷⁸³ predstavio tek 1976. godine na samostalnoj izložbi u Galeriji SKC u Beogradu (ujedno njegova prva samostalna izložba izvan Hrvatske i uopće), a 1979. u zagrebačkom GSU-u, govori o umjetnikovoj marginalnoj poziciji ili čak otpadništvu (svojevoljno nije htio izlaziti u javnost s ovim kolažima dotad).⁷⁸⁴ Svi

⁷⁷⁹ Šimičić, 2. dio, #01:02:41-0#.

⁷⁸⁰ Stipančić, *Personal Cuts: Art Scene iz Zagreb from 1950s to Now*, 37.

⁷⁸¹ Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 28.

⁷⁸² Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 26. veljače 2018., 2. dio, #00:52:15-0#.

⁷⁸³ Denegri, „Tomislav Gotovac“, 447.

⁷⁸⁴ Battista Ilić, 6, „Arhiv“ n. p.

Gotovčevi kolaži su na jednom mjestu predstavljeni tek 1988. godine na izložbi „Strategija kolaža“ u Izložbenom salonu Doma JNA u Zagrebu.⁷⁸⁵



Slika 30 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Zeleni grašak sa svinjskim mesom)*, 1975., avers, Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (ljubaznošću Instituta Tomislav Gotovac, Zagreb, autor fotografije: Dora Derado Giljanović)



Slika 31 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Zeleni grašak sa svinjskim mesom)*, 1975., revers, Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (ljubaznošću Instituta Tomislav Gotovac, Zagreb, autor fotografije: Dora Derado Giljanović)

na bazi razglednica⁷⁸⁷ na koje Gotovac lijepi tramvajske i druge putne karte, isječke iz časopisa

Na ranijoj izložbi „Tomislav Gotovac: Collages 1964.“ održane 1979. godine u GSU-u, predstavljeno je 22 kolaža koje se može svrstati u nekoliko grupa: (1) one od kolažiranih novina s intervencijama gužvanja ili bez njih, (2) one od kolažiranih tramvajskih karata, kino-karata i slično te (3) one od kolažiranih papira privatne korespondencije i asamblaža sitnih predmeta, naljepnica i ambalaže.⁷⁸⁶

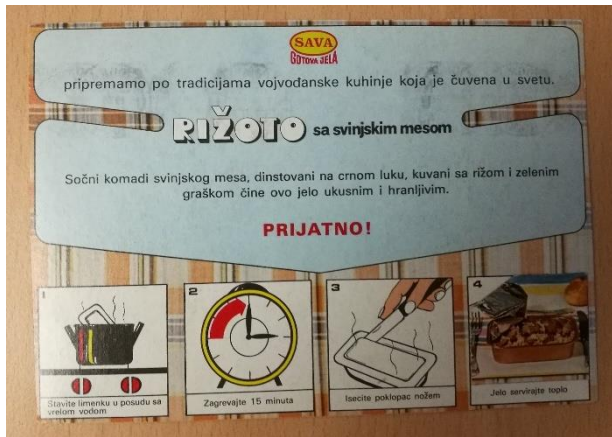
Predma nisu predstavljeni na ovoj izložbi (i uopće do danas u Hrvatskoj), u Gotovčevom kolažnom opusu se kao posebna cjelina izdvajaju „ljubavne razglednice“ koje je Gotovac slao Zori Cazi za Zagreb u vrijeme studija u Beogradu, konkretno 1975. godine. Ovaj ciklus od 10 malenih kolaža (Slika 31, Slika 30, Slika 37, Slika 36) rađen je

⁷⁸⁵ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 26. veljače 2018., 2. dio, #00:34:33-0#; Maković, *Strategija kolaža, Tomislav Gotovac kolaži*.

⁷⁸⁶ Susovski, *Tomislav Gotovac: Collages 1964*.

⁷⁸⁷ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 26. veljače 2018., 2. dio, #01:00:08-0#.

sa seksualnim aluzijama, isječke iz stripova, pakiranja hrane ili drugih ambalaža koje bi se moglo protumačiti kao iskaze ljubavi (pakiranje mliječne karamele, primjerice, ili isječke ambalaže deterdženta za pranje rublja s prikazima labudova (Slika 35, Slika 34) s natpisima



Slika 37 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Rižoto sa svinjskim mesom)*, 1975., avers, Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (ljubaznošću Instituta Tomislav Gotovac, Zagreb, autor fotografije: Dora Derado Giljanović)



Slika 36 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Rižoto sa svinjskim mesom)*, 1975., revers, Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (ljubaznošću Instituta Tomislav Gotovac, Zagreb, autor fotografije: Dora Derado Giljanović)



Slika 32 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (dopisnica 8)*, 1975., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)



Slika 33 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (dopisnica 5)*, 1975., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)



Slika 35 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Ljepota, ljubav)*, 1975., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (ljubaznošću Instituta Tomislav Gotovac, Zagreb, autor fotografije: Dora Derado Giljanović)



Slika 34 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Obitelj, čistoća)*, 1975., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (ljubaznošću Instituta Tomislav Gotovac, Zagreb, autor fotografije: Dora Derado Giljanović)

„Ljepota“, „Ljubav“, „obitelj“, „čistoća“ i slično) te piše otvorene iskaze ljubavi (ručno dodan



Slika 38 Tomislav Gotovac, *Sarah 1977, 1977.*, instalacija; novine, drvo, željezo, dimenzije instalacije: 53 x 330 x 67 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2259 (1-5) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

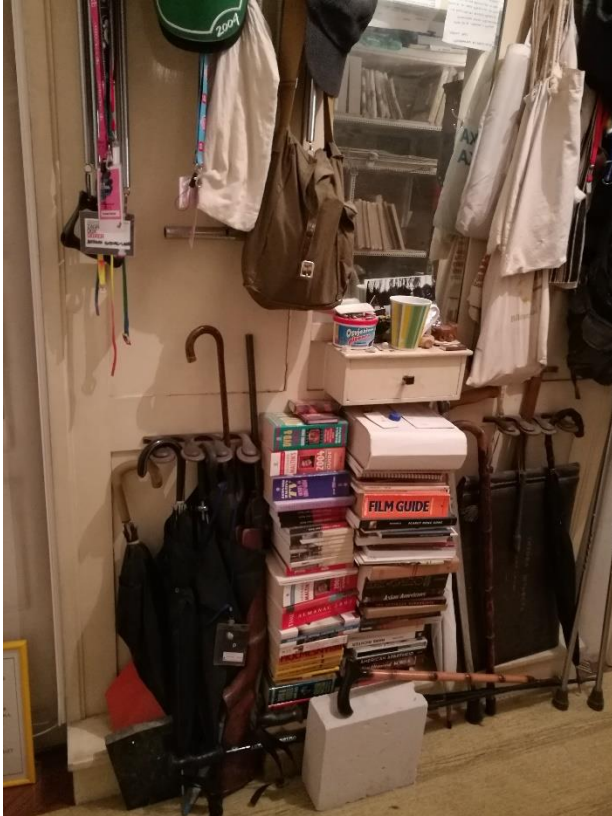
natpis „I LOVE YOU → DAWN → TOM“) (Slika 32). Jedna od ovih razglednica sadrži i mali natpis „Copy by T.“⁷⁸⁸ (Slika 33) ili pak „Copy by Tom“ (Slika 31, Slika 36), što pomalo podsjeća na Duchampov potpis na ready-madeu *In Advance of the Broken Arm* tj. *Lopati za snijeg* iz 1915. godine na čijoj je dršci ugraviran potpis „In Advance of the Broken Arm/(from) Marcel Duchamp 1915.“. Namjesto klasičnog autorskog iskaza „by“, što upućuje na nedvosmisleno autorstvo djela, Duchamp se koristi neobičnom formulacijom „from“ koju se može usporediti s Gotovčevim „copy by“ –

time se obojica odriču izvornosti djela. Odnosno, ukazuje na to da djelo nije izradio sam autor već da ono naprosto „dolazi od njega“.⁷⁸⁹ Uz ovu posebnost, ovaj ciklus razglednica približava Gotovca *mail artu* poput onog kojeg se viđalo unutar Gorgone.

No, svakodnevni karakter njegovih kolaža i česta upotreba novina razlog su korištenja izraza *newspaper art* za obilježavanje većine Gotovčevih kolaža, izraza kojeg je skovao Slobodan Šijan prilikom posjeta Institutu Tomislav Gotovac, a kojeg je Darko Šimičić iskoristio za naziv dvaju Tomovih izložbi: u Galeriji P74 u Ljubljani i Galeriji Vladimir Nazor u Zagrebu 2014. godine. Međutim, Gotovac nastavlja koristiti dnevne novine (i časopise) kao rekvizit u brojnim fotografijama (primjerice u ranijem ciklusu fotografija *Pokazivanje Elle-a* iz 1962.

⁷⁸⁸ Šimičić, 2. dio, #01:04:43-0#.

⁷⁸⁹ Seekamp, „In Advance of the Broken Arm or Shovel“.



Slika 41 Tomislav Gotovac, stan (hodnik), danas Institut Tomislav Gotovac, Krajiška 29, Zagreb (autorica fotografije: Dora Derado Giljanović)



Slika 40 Tomislav Gotovac, stan (hodnik), danas Institut Tomislav Gotovac, Krajiška 29, Zagreb (autorica fotografije: Dora Derado Giljanović)



Slika 39 Tomislav Gotovac, stan (kuhinja), danas Institut Tomislav Gotovac, Krajiška 29, Zagreb (autorica fotografije: Dora Derado Giljanović)

godine), filmovima (*S*, 1966.) i akcijama (*Čitanje novina Daily Mail*, 1979.), ali i za izradu



Slika 42 Tomislav Gotovac, stan (hodnik), danas Institut Tomislav Gotovac, Krajiška 29, Zagreb (autorica fotografije: Dora Derado Giljanović)

nekolicine instalacija. Tako nastaju djela *Sarah* (1977., Slika 38) i *Zorah* (1977.) koja su rađena od golemog broja dnevnih novina koje su slagane jedne na druge te djelo *Sarah II* (1981.) koje je na sličan princip rađeno od niza stripova *Alan Ford*. Sve tri skulpture (u proširenom značenju izraza) posveta su umjetnikovoj supruzi Zori Cazi i kćerki Sari Gotovac. Nalik njima, između 1981. i 1989. godine nastaje instalacija *Hommage Christu*⁷⁹⁰ koja se sastoji od paketa različitih novina poput *Vjesnika*, *Večernjeg lista*, *Poleta* te *Studentskog lista* zapakiranih u najlonske vreće za smeće.⁷⁹¹

Uporaba ovakvih siromašnih materijala u cijelom Gotovčevom opusu potvrđuje njegovu financijsku nestabilnost koja je na neki način *litemotif*; služio se

onim što je imao pri ruci i reciklirao materijale koje je koristio u svakodnevici za izradu svojih kolaža i instalacija. On nije uvijek imao (stabilna) primanja, a u određenim periodima života je čak živio isključivo od suprugine plaće.⁷⁹² Čak je i pred kraj života imao minimalnu mirovinu koja je povećana za 500 kn na intervenciju prijatelja.⁷⁹³ Gotovčevo stambeno pitanje također nije bilo riješeno sve do majčine smrti 1987. godine kada dobiva stan (budući tj. današnji Institut Tomislav Gotovac u Krajiškoj 29 u Zagrebu) i koji nastavlja oblikovati u prostorni asamblaž.⁷⁹⁴

Nalik njegovim kolažima i filmovima, Gotovčev stan i sve predmete (uvjetno rečeno) nagomilane u njemu odlikuje sistematičnost, organizacija i promišljenost. Svi predmeti koje je

⁷⁹⁰ U pitanju je *hommage Christu* Javacheffu (1935. – 2020.) koji je zajedno sa suprugom Jeanne-Claude de Guillebon umatao zgrade, mostove i brojne druge objekte.

⁷⁹¹ Janevski i ostali, *Tomislav Gotovac: Anticipator Kriza*, 247, 249.

⁷⁹² Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019., #00:56:34-9#.

⁷⁹³ Prema Darku Šimičiću, intervenirao je političar i u to vrijeme ministar kulture Božo Biškupić. Vidi u: Šimičić, #00:03:16-1#.

⁷⁹⁴ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 26. veljače 2018., 2. dio, #00:00:029-0#.



Slika 43 Tomislav Gotovac, stan (kuhinja), danas Institut Tomislav Gotovac, Krajiška 29, Zagreb (autorica fotografije: Dora Derado Giljanović)

Gotovac skupljao imali su svoje mjesto u tom stanu (Slika 42, Slika 40, Slika 41, Slika 39, Slika 43). Slobodan Šijan objašnjava da je on ovo naslijedio od majke: „...kao što je Tom pokazao u izvanrednoj seriji fotografija Nina Semialjca ‘Nakon Beškine smrti’, snimljenoj posle majčine smrti, Elizabeta Lauer Beška (1911 1987) je svoj deo stana držala u gotovo mondrijanovskom redu, do poslednjeg dana“.⁷⁹⁵ Od majčine smrti, Gotovac postepeno popunjava prostor različitim predmetima koje nalazi „na ulici“ i time nastavlja praksu integriranja života i umjetnosti. Zbog promišljenog pristupa aranžiranju ovih predmeta, Darko

Šimičić će nazvati ovaj stan „totalnim djelom“ ili „prostornim asamblazom“ kojeg uspoređuje sa Schwittersovim *Merzbau* ambijentima. Gotovčev ambijent: „na specifičan način reflektira njegovu praksu prisvajanja i transformiranja običnih predmeta preuzetih iz neposredne okolice i njihova uključivanja u umjetničko djelo“,⁷⁹⁶ što evocira strategiju ready-madea. Od umjetnikove smrti 2010. godine, stan je preuzeo komemorativnu funkciju te se u njemu smjestio Institut Tomislav Gotovac. Predsoblje, toalet i kuhinja ostavljeni su u izvornom stanju i u njima se vidi na koji način je Gotovac grupirao raznorodne predmete u smislene cjeline.⁷⁹⁷ stare novine i časopise (naravno), fotografije, vlastita umjetnička djela, stare kese, ambalaže,

⁷⁹⁵ Šijan, *Kino Tom*, 77.

⁷⁹⁶ Šimičić, „Institut Tomislav Gotovac“, 97.

⁷⁹⁷ Šimičić, „Institut Tomislav Gotovac“, 97.



Slika 44 Tomislav Gotovac, djela na samostalnoj izložbi u sklopu ciklusa izložbi „Ready-mades“, izlog knjižare Znanje – August Šenoa, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović)

kućanske potrepštine, i tako dalje. Vlasta Delimar nazvat će Gotovčev stan „kolažno-asamblažnom intervencijom“ i opisuje je sljedećim riječima:

Stotine najlon vrećica Lauer „flaneur“ vješao je na čavao u kuhinji, hodniku, balkonu ili sobi, a neke je slagao presavinute. Papirnati ubrusi doneseni iz restorana, od kojih su neki bili i rabljeni, smještao je pored uzglavlja kreveta i televizora. Kvačice na špagi postavljao je u kupaoni i kuhinji...razne kartonske kutije veće ili manje... Rijetko je Tom mijenjao položaje postavljenih predmeta, možda bi ih samo malo pomaknuo da može postaviti koji drugi predmet. Svaki predmet postavljen je s velikom preciznošću tako da se u svakom trenutku moglo znati gdje se koji predmet nalazi.⁷⁹⁸

U pitanju je više od kolekcije ready-made predmeta jer oni nadilaze upotrebnu i umjetničku funkciju i poprimaju magijsku.⁷⁹⁹ Prema njezinom tumačenju, takav ambijent je

⁷⁹⁸ Delimar i Božić, *Apsolutni umjetnik = Absolute artist : Antonio Gotovac Lauer*, 91.

⁷⁹⁹ Ova interpretacija asocira na Antimuzej Vladimira Dodiga Trokuta. Više o ovome u poglavlju 8.17 Vladimir Dodig Trokut. Ovo zamjećuje, primjerice, i Željko Kipke koji objašnjava: „Gotovac je vlastiti stan pretvorio u jazbinu za odlaganje objekta i tiskovina koje bi nailazio na ulici te je sebi sustavno sužavao kretanje u njemu. Netko bi ironično dodao da je radio po napatku Vladimira Dodiga Trokuta, pobornika ideje o Antimuzeju.“ Vidi u: Bačić, Kostelnik, i Vukić, *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*, 112–13. Premda ne spominje

Gotovcu pomagao prijeći iz jednog mentalnog stanja u drugo (redateljsko, umjetničko), što pridaje ovim predmetima gotovo ritualnu funkciju: „Svaki doneseni predmet u stan ponovno se je stvarao, režirao; rekao bi Tom“.⁸⁰⁰

Gotovac je u svojoj naravi bio sakupljač, *hoarder*. Njegova promišljenost po pitanju naravni predmeta koje je sakupljao i organizacije istih u smislene cjeline to potvrđuje. Darko Šimičić svjedoči nešto starijem stanju stana iz 2008. godine kada ga je snimao Gotovčev prijatelj i eksperimentalni filmski snimatelj Ivan Faktor koji je uhvatio stan ispunjen do stropa praznim kutijama s uskim prolazom samo od vrata do kreveta. Međutim, ono što razlikuje Gotovca od tipičnog *hoardera* je sposobnost korištenja sakupljenih materijala u druge svrhe osim sakupljanja; nije u pitanju puka kompulzija.⁸⁰¹

Šimičić dijeli predmete u Gotovčevom stanu na nekoliko kategorija:

- osobne zabilješke, račune, pozivnice (ono što je Gotovac smatrao da je bitno čuvati);
- istovrsne predmete (najlonske/papirnatu vrećice, vješalice za odjeću, novine, plakate, prazne konzerve piva, teniske loptice, staklene čaše, itd.);
- prazne kutije od tenisica dupkom ispunjene praznim kovertama;
- prazna kutija od tenisica ispunjena čepovima s pivskih boca uz cedulju na kojoj je zapisan broj čepova i datum kad je prestao piti.⁸⁰²

Osim ovih, Gotovac u stanu također sakuplja neke neobične nađene predmete od metala, drva i papira koje predstavlja 1988. godine na izložbi „Ready-mades“ u izlogu knjižare Znanje August Šenoa u Zagrebu, a koju organizira zajedno sa Žarkom Vijatovićem (Slika 44). Na njoj, uz Vijatovića i Gotovca, izlažu Josip Vaništa, Dimitrije Bašičević Mangelos, Julije Knifer, Josip Stošić, Goran Trbuljak, Ivan Ladislav Galeta i Vlado Martek. Kako objašnjava Darko Šimičić, ovom izložbom je „na određeni način jedan mali segment Gotovčevog opusa dobio Duchampovu auru“.⁸⁰³ Predstavljani predmeti uključuju otuđeni natpis iz veže njegove zgrade koji je bio upućen stanarima s molbom da budu kod kuće 9. 6. 1988. između 17 i 17:30 h radi

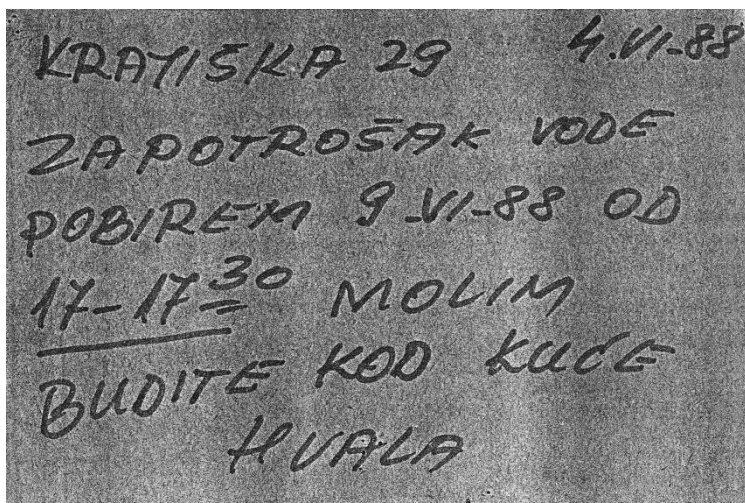
Trokuta izravno, Diana Nenadić za Gotovčev stan govori da je bio njegov „ateljier, životni prostor te spremište arefakata, dokumenata i raznih ready-made predmeta aranžiranih u svojevrsnu *antimuzejsku* instalaciju.“ [naglasak autorice]. Vidi u: Janevski i ostali, *Tomislav Gotovac: Anticipator Kriza*, 117.

⁸⁰⁰ Delimar i Božić, *Apsolutni umjetnik = Absolute artist : Antonio Gotovac Lauer*, 91.

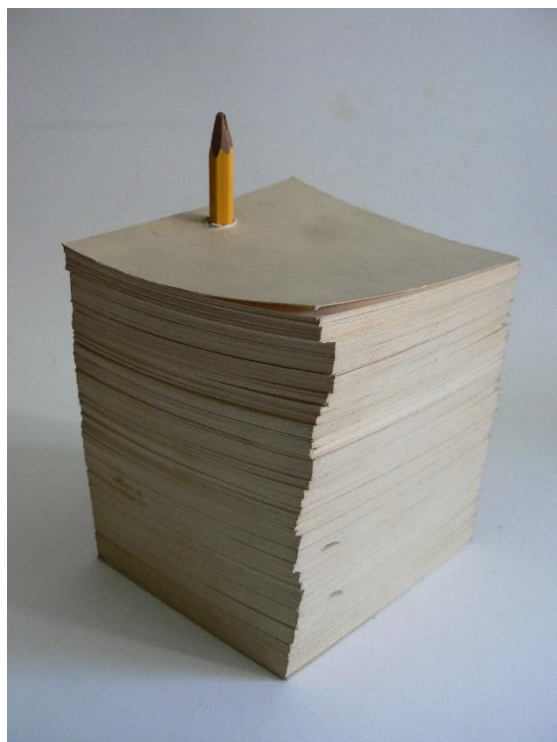
⁸⁰¹ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 26. veljače 2018., 2. dio, #01:08:47-0#, #01:11:02-0#.

⁸⁰² Šimičić, *Tom Gotovac / Strategije ready-madea*, 2016, 6.

⁸⁰³ Šimičić, *Tom Gotovac / Strategije ready-madea*, 2016, 7.



Slika 45 Tomislav Gotovac, otuđeni natpis iz zgrade, izložba Tomislava Gotovca, ciklus izložbi „Ready-mades“, izlog knjižare Znanje – August Šenoa, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović)



Slika 46 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Objekt 4)*, ca. 1988., papiri, olovka (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)

prikupljanja novca za potrošak vode (Slika 45). Ovaj natpis stajao je izložen iznad skromne kolekcije predmeta koje je Gotovac našao na ulici ili po vlastitom stanu i modificirao, izrađivši time potpomognute ready-made predmete. Neki se metalni elementi doimaju kao komadi bijele tehnike ili kućanskih instalacija koji su otpali, istrošeni i zamijenjeni, a jedan je očito snop

bijelih papira koji je probušen olovkom (Slika 46).⁸⁰⁴ U skladu s Gotovčevom praksom, riječima Žarka Vijatovića, on će izložiti „nađene i ‘prepoznate’ predmete autobiografskih konotacija“.⁸⁰⁵ Upravo zbog toga to nisu „hladni“ predmeti, anestetizirani kao kod Duchampa, jer imaju svoju povijest (primjerice predmet iz pokvarenog vodokotlića koji je zamijenjen i potom „oživljen“ u umjetničkom djelu).⁸⁰⁶

Gotovac je učestalo sakupljao predmete koje bi našao na ulici i od njih radio djela. Prisvajao je raznolike materijale poput drvenog okvira, svile, nađenih metalnih aplikacija, pa čak i ptičje gnijezdo koje je iznutra obojao u zlatno i, u skladu s ovom simbolikom, držao u njemu kovanice novca (Slika 47). U ovu kategoriju

⁸⁰⁴ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 26. veljače 2018., 3. dio, #00:05:21-0#.

⁸⁰⁵ Vijatović, *Ready-mades*, 1990., n. p.

⁸⁰⁶ Vijatović i Šošić, Intervju sa Žarkom Vijatovićem i Dankom Šošić, #00:40:20-6#.

neobičnih materijala koje je skupljao spada ranije spomenuta kutija s čepovima pivskih boca (Slika 48) u kojoj stoji natpis s brojem čepova i datumom 22. 8. 2001. – dan kada je Gotovac prestao piti.⁸⁰⁷

Ovaj primjer, kao i predmeti s „autobiografskim konotacijama“ koji su predstavljeni u izlogu knjižare Znanje približavaju Gotovčeva djela konceptu afektivnog ready-madea (eng. *affectual readymade*). Ovaj koncept uvela je povjesničarka umjetnosti Jaimey Hamilton-Faris objašnjavajući da se afektivni ready-made veže uz razdoblje od 1960-ih godina nadalje te da se razvija paralelno s poslijeratnim kapitalizmom i globalizacijom. Afektivni ready-made koristi robu (*commodities*) kako bi barem na trenutak negirao kapitalistički proces komodifikacije predmeta.

Umjetnici se u izradi takvih

ready-madea oslanjaju na Duchampovu ideju nominacije (*choice*), ali uzimaju u obzir složenost odnosa između materijala i kapitalističkih sila koje su dovele do njihove proizvodnje. Naziv ove vrste ready-madea potječe od njihove sposobnosti „utjecanja“ (*affecting*) i to na način da stvaraju zbunjujući trenutak u kojem se promatrač gubi; postaje mu nejasno što taj predmet radi unutar određenog umjetničkog konteksta.⁸⁰⁸ Umjetnici koriste ovaj trenutak kako bi usmjerili pozornost na etička pitanja, pitanja komodifikacije, odnosa tijela (ili pak pojedinca) prema



Slika 47 Tomislav Gotovac, *Bez naslova*, ca. 1988., gnijezdo, kovanice (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)



Slika 48 Tomislav Gotovac, *Bez naslova* (+534+1165=1699, 22. 8. 2001.), kartonska kutija, pivski čepovi (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)

⁸⁰⁷ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 26. veljače 2018., 3. dio, #00:02:35-0#.

⁸⁰⁸ Faris, *Uncommon Goods*, 2013, 14, 18.

okolini. Teoretičarska praksa Jaimey Hamilton-Faris fokusirana je na pitanja globalizacije, klimatskih promjena i manjina. Imajući to na umu, ona objašnjava:

Readymade umjetnost nije ni puka refleksija na robnu kulturu niti u potpunosti nepovezana maštarija. Ona djeluje na način da sudjeluje u transformaciji stvarnih materijalno-robni tokova, povećavajući mogućnost, barem se tako nadam, svijesti prema lokalnim zajednicama transnacionalne solidarnosti u kojima se može naučiti koristiti materijale našeg svijeta na više ekološki i društveno plemenitije načine.⁸⁰⁹

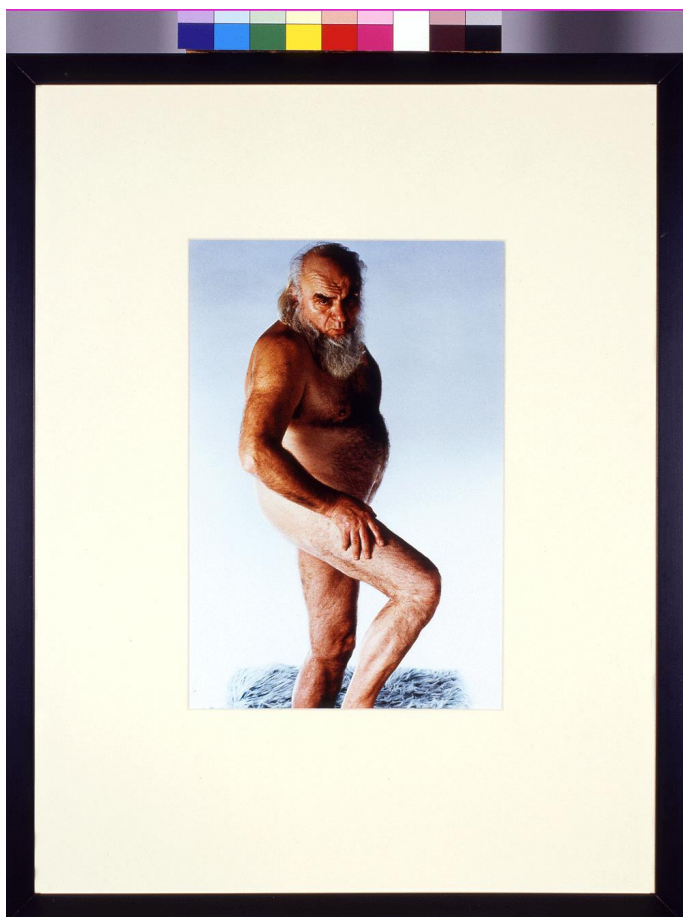
Drugi su se umjetnici u Hrvatskoj također osvrtni na ekološke dimenzije prisvojenih predmeta, često u obliku umjetnosti otpadaka (ističu se Vera Fischer, Ivan Kožarić i Vladimir Dodig Trokut). Drugi primjeri ovoga mogu se naći u opusima Vlade Marteka, Mladena Stilinovića, Sanje Iveković, u određenoj mjeri onima Vladimira Dodiga Trokuta i Vere Fischer koji se približavaju umjetnosti otpadaka. No, Gotovčeva upotreba predmeta nađenih na ulici i reciklaža istih u umjetničke svrhe afektivna je utoliko što pomjera promatrača, potresa ga na emocionalnoj razini. O afektivnosti njegovih djela govori sljedeći umjetnikov citat o tome da želi: „stvoriti jednu neobičnu situaciju za sebe i druge, drastičan spoj intime i javnosti“.⁸¹⁰ Njegovo prisvajanje ne donosi nužno negativne komentare na rastuće kapitalističko društvo (čiji je aktivni član Gotovac teško mogao biti s obzirom na svoje financijske teškoće), ali na određeni način negira kapitalistički proces komodifikacije predmeta (kroz postupak reciklaže) pa i ljudi, primjerice u slučaju fotografije u časopisu *Start*, ciklusu fotografija „Foxy Mister“ te uopće u svojim performansima.

Potvrdu Gotovčevog znatno drukčijeg shvaćanja ready-madea i aproprijacije, odnosno jedan „topliji“ (afektivni) pristup uočili su i drugi hrvatski povjesničari umjetnosti. Primjerice, Ješa Denegri objašnjava da Gotovac, premda je upoznat s Duchampovom strategijom, „također zna i to da primjena načela i postupka ready-madea može biti potpuno isprazna i izlišna ukoliko

⁸⁰⁹ Faris, 191. (prijevod autorice)

U izvorniku: „Readymade art is neither a mere reflection of commodity culture nor a totally untethered fantasy. It works in the way that it participates in transforming real material-commodity flows and raising the possibility, or so I hope, of consciousness toward local communities of transnational solidarity in which to learn to use the material of our world in more ecological and socially generous ways.“

⁸¹⁰ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 29.



Slika 50 Tomislav Gotovac, *Foxy Mister*, 2002., fotografije u boji; paspartu, okvir, 14 x (55 x 43) cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 4091 (1-14) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor ciklusa fotografija: Tomislav Čuveljak, autor fotografija rada nepoznat)

časopisu *Start* br. 466 iz 1986. godine (Slika 49) koju se može smatrati pretečom ciklusa fotografija „Foxy Mister“ iz 2002. godine (Slika 50), a koje su objavljene u tjedniku *Nacional* (br. 325). U prvom slučaju prisvaja pozu s naslovnice albuma „Island Life“ Grace Jones, a u potonjem poze iz porno časopisa *Foxy Lady*.⁸¹⁴ Ova djela potvrđuju koliko je za Toma bilo važno otkriće da tijelo može biti materijal umjetničkog djela.⁸¹⁵ Tijelo mu je jedini i primarni „materijal“ kojeg koristi u specifičnoj kombinaciji *body arta* i aproprijacije da bi izrazio kritiku komodifikacije ženskog tijela i gesla „seks se prodaje“ (*sex sells*).⁸¹⁶

Gotovac u nekim svojim djelima čak graniči s ekshibicionizmom – on svoje tijelo najeksplicitnije predstavlja u

happeninzima i performansima. Premda oni svi nisu jednako relevantni u kontekstu strategija aproprijacije, potrebno je spomenuti Gotovčevo djelo *Happ naš – happening* koje je ostvareno još 10. 4. 1967., a koje Suzana Marjanić naziva „prvom akcionističko-ritualnom izvedbom“ u hrvatskoj povijesti umjetnosti.⁸¹⁷ U ovom je kontekstu, pak, bitnija reizvedba *Happa* koja je ostvarena 1968. godine za potrebe snimanja filma *Slučajni život* Ante Peterlića (a čija je jedna scena u konačnici uvrštena u kontroverzni film *Plastični Isus* Lazara Stojanovića). Reizvedba kao takva bliska je ideji autoaproprijacije (prisvajanja vlastitih ranijih djela) i stoga se ovdje

⁸¹⁴ Janevski i ostali, *Tomislav Gotovac: Anticipator kriza*, 255.

⁸¹⁵ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 26. veljače 2018., 2. dio, #00:19:14-0#.

⁸¹⁶ Za potrebe ovog rada je zanimljivo istaknuti kasniju vezu između Ivana Kožarića, Tomislava Gotovca te Žarka Vijatovića na projektu i ciklusu fotografija „Skulptor i skulptura“ s početka 1990-ih godina na kojima Vijatović snima Kožarića u činu „kiparenja“ Gotovčevog nagog tijela. Gotovac na tim fotografijama glumi živuću skulpturu i ponovno koristi svoje tijelo kao ready-made. Vidi u: Topić i Šošić, *ViGo - potentially important activities*, 339; „Interakcija s umjetnicima i njihovim djelima“.

⁸¹⁷ Marjanić, „Re-performans“ kao re-enactment, re-construction, re-playing i re-doing“, 120.

ističe.⁸¹⁸ Premda se Gotovac za cijele karijere koristi aproprijacijom, izrazio je negodovanje po pitanju *remakea* rekavši: „Na nagovor šefa Podrumske scene napravili smo remake toga hepa, iako smo bili svjesni da to nije ono pravo. Čovjek ne može dva puta napraviti samoubojstvo. (...) No ja to ne smatram hepeningom, to je bilo glumljeno za prijatelja. Hep se ne može glumiti, to nije kazališna predstava.“⁸¹⁹

Aproprijacija prožima cjelokupni Gotovčev opus. Vlasta Delimar, Gotovčeva dugogodišnja prijateljica, zamijetila je:

Ako materijal shvatimo kao ono od čega se može stvoriti rad, dakle, u to bi bilo uključeno sve postojeće: od okoline, gotovih predmeta, ponašanja, već postojećih umjetničkih radova itd., tada Tomislav Gotovac nalazi materijal, izvlači ga iz vlastitog konteksta i upotrebljava ga kao dio za svoje radove. (...) Za razliku od nalaženja materijala iz područja umjetnosti, što ima karakteristike umjetničkog citata, drugi jednakovrijedan postupak čini nalaženje odbačenog materijala, to su: novine, ulaznice, stari računi, papiri od kojih Tomislav Gotovac slaže kolaže. (...) Našavši reprodukciju Mondrijanovog rada na smeću, preslikava je na zid svog balkona.⁸²⁰

Gotovčeva aproprijacijska djelatnost uopće razdijeljena je, u određenoj mjeri, na razdoblje prije akademije i nakon nje, s nekolicinom aproprijacijskih djela koja nastaju u tom međurazdoblju. Tako prije njegovog upisa na Akademiju nastaje film *Prije podne jednog fauna* i preko sto kolaža 1964./65. godine. Za vrijeme studija se najviše bavi filmom, a aproprijaciju stavlja sa strane. Iznimka je njegova upotreba tijela kao ready-madea, što više na razini osobne filozofije prožima njegove akcije i performanse (podjednako u ovom razdoblju i kasnije). No, po završetku umjetničkog obrazovanja 1976. godine, Gotovac se ponovno okreće aproprijaciji u vidu izrade niza novih kolaža upravo te 1976. godine, potom skulptura od odbačenih novina, korištenja nađenih predmeta i *hoardinga* unutar vlastitog stana. Ovom razdoblju pripada i njegova fotografija u pornografskom časopisu *Start* kao i ciklus „Foxy Mister“ (2002.).⁸²¹ U tom periodu se također predstavlja na izložbi „Ready-mades“ 1988. godine s prisvojenim natpisom iz stambene zgrade i nizom nađenih predmeta.⁸²² Iste godine izlaže ready-made ormare s majčinom odjećom i lijekovima na izložbi „Kolaži“ (Izložbeni salon Doma JNA,

⁸¹⁸ Podrobnije tumačenje koncepta *remakea*/reizvedbe moguće je naći u poglavlju 8.12 Dalibor Martinis, konkretno na str. 5.

⁸¹⁹ Marjanić, „Re-performans“ kao re-enactment, re-construction, re-playing i re-doing“, 120.

⁸²⁰ Delimar i Božić, *Apsolutni umjetnik = Absolute artist: Antonio Gotovac Lauer*, 108.

⁸²¹ Janevski i ostali, *Tomislav Gotovac: Anticipator Kriza*, 255.

⁸²² Vijatović, *Ready-mades*, 1990., n. p.

Zagreb, 1988.) u spomen majci koja je preminula samo godinu dana prije toga. Na istoj izložbi su bili predstavljeni i drugi ready-made predmeti/instalacije poput stolca i stola s bocama piva (koje je Gotovac pio) i novinama koje je čitao te vješalice za njegov kaput.⁸²³ Takav ormarić s lijekovima izložen je u izlogu knjižare Znanje 1990. godine pod nazivom *In Memoriam za Elizabetu Lauer Bešku*.⁸²⁴

Tomov kasni upis na Akademiju likovnih umjetnosti i kasni početak izložbene djelatnosti (prvi put izlaže tek 1976. u Beogradu, a 1979. godine u Hrvatskoj i to na skupnoj izložbi „Nova umjetnička praksa 1966-1978.“ u GSU-u⁸²⁵) potencirao je njegovu marginalnu poziciju. On ispočetka nije član (i nije mogao biti član) nikojeg formalnog umjetničkog udruženja. Godine 1954. je bio aktivni član Kinokluba Zagreba,⁸²⁶ ali će kasnije postati redovni član HDLUZ-a.⁸²⁷ Vrata su mu otvorena tek prvom samostalnom izložbom 1976. godine u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu i završetkom formalnog umjetničkog obrazovanja.⁸²⁸ On je u tom pogledu marginalan, ali ne samo u smislu lociranosti na društvenoj margini već i po tome da se nalazi na limesu dvaju generacija. Ješa Denegri će ga, uz Radomira Damjanovića Damnjana, nazvati jednim od ponešto starijih umjetnika koji pripada šezdesetosmaškoj klimi.⁸²⁹ Premda ispočetka nije prihvaćen u krug umjetnika nove umjetničke prakse, prema Marijanu Susovskom, kasnije je shvaćeno njegovo prethodništvo istoj.⁸³⁰ Ovo se može potvrditi njegovim angažmanom na manifestacijama i uključenošću u rad prostora koji su utjelovljavali omladinsku kulturu tog doba. Sudjeluje, primjerice, na Tribini mladih u Novom Sadu 1978. godine⁸³¹ te surađuje s omladinskim glasilima *Studentski list* (glavno glasilo studenata zagrebačkog sveučilišta od 1946. do 1997. godine) i *Polet* (tjedno glasilo Saveza socijalističke omladine Hrvatske)⁸³² od 1979. do 1989. godine.⁸³³ Godine 1978. izlaže u Podroomu (na skupnim izložbama „Za umjetnost u umu“ i „Radovi u Podrumu“),⁸³⁴ a 1979.

⁸²³ Vijatović i Šošić, Intervju sa Žarkom Vijatovićem i Dankom Šošić, #00:38:50-2#.

⁸²⁴ Topić i Šošić, *ViGo - potentially important activities*, 8, 183–88.

⁸²⁵ Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 308.

⁸²⁶ Janevski i ostali, *Tomislav Gotovac: Anticipator Kriza*, 383.

⁸²⁷ Točna godina kada postaje član Hrvatskog društva likovnih umjetnika grada Zagreba nepoznata je, ali se može pretpostaviti da je to postao kratko nakon diplomiranja s Akademije 1976. godine. Poznato je da je zasigurno bio član HDLUZ-a 1988. godine. Vidi u: Maković, *Strategija kolaža, Tomislav Gotovac - kolaži*.

⁸²⁸ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019., #00:03:16-1#; Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 308.

⁸²⁹ Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 7.

⁸³⁰ Susovski, *Tomislav Gotovac: Collages 1964*.

⁸³¹ Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 308.

⁸³² Više o ulozi omladinskih časopisa i njihovim izdavačima u: Zubak, „Omladinski tisak i kulturna strana studentskoga pokreta u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji (1968. – 1972.)“.

⁸³³ Janevski i ostali, *Tomislav Gotovac: Anticipator Kriza*, 251.

⁸³⁴ Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 308.

godine je među potpisnicima na dokumentu s informacijama i prijedlozima USIZ-u o RZU Podroom.⁸³⁵ Godine 1981. sudjeluje i u radu Galerije PM.⁸³⁶

Iako Gotovac prilično kasno počinje izlagati, predstavlja se, uz alternativne, i u oficijelnim izložbenim prostorima poput GSU-a, Izložbenog salona Doma JNA i drugih. Ističe se korelacija između ovoga i kasnog početka otkupa njegovih djela, apropijacijskih i inih. Zanimljivo je u tom pogledu da Gotovac u Hrvatskoj ne prodaje svoja djela toliko privatnim kolekcionarima koliko muzejskim i galerijskim ustanovama,⁸³⁷ premda ti otkupi počinju prilično kasno u usporedbi s početkom njegove umjetničke djelatnosti. Iste godine kada počinje izlagati u Hrvatskoj (1978.), tri djela mu otkupljuju Galerije grada Zagreba, a 1979. mu je jedno djelo kupljeno za Galerije grada Zagreba.⁸³⁸ Galerija suvremene umjetnosti u Zagrebu konkretno dobiva 1988. godine na poklon Gotovčev rad *Tom. Prijedlog za seksi časopis, 1979. – 1988. a) Tom I b) Tom II c) Tom III*, a njegova djela općenito ulaze u kolekcije ove ustanove tek u razdoblju između 1986. i 1991. godine zajedno s onima ostalih umjetnika koji su obilježili 1960-e i 1970-e godine.⁸³⁹ Jedino Gotovčevo djelo koje se nalazi u fundusu Galerije umjetnina u Splitu je ostvareno u suradnji sa Žarkom Vijatovićem. U pitanju je fotografija *Gotovac u kut* iz 2006. godine koja ulazi u kolekciju tek 2019. i to kao dar.⁸⁴⁰

Kasni i skromni otkupi te isključenost iz formalnih udruženja do relativno kasno u njegovoj karijeri upućuje na Gotovčevu marginaliziranost, iako je Gotovac stremio tome da bude poznat i priznat umjetnik (što se u konačnici i zbilo, iako znatno kasnije nego što je htio⁸⁴¹). Sama činjenica da njegovi kolaži u vrijeme njihova nastanka nisu prepoznati (osim povremenih pohvala one nekolicine koja ih je vidjela) niti izlagani, riječima Ješe Denegrija, „samo potvrđuje tadašnju Gotovčevu izoliranost, izdvojenost iz regularnih likovnih krugova, marginalnost, (samo)isključenost iz lokalnoga svijeta umjetnosti“.⁸⁴²

⁸³⁵ Demur i ostali, „Informacije i prijedlozi USIZ-u o Radnoj zajednici umjetnika Podroom“.

⁸³⁶ Maračić i ostali, „Dokumentacija o Galeriji Proširenih medija“.

⁸³⁷ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019., #00:45:53-9#.

⁸³⁸ Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‘Otkup umjetnina’ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“. Moguće je da se radi o Gotovčevom filmu *Glen Miller I* iz 1977. godine koje je otkupljeno za Galerije grada Zagreba putem otkupa SIZ-a u oblasti republičke kulture, uz participaciju USIZ-a kulture grada Zagreba. Otkupna cijena nije navedena. Vidi u: Vlado Bužančić i Đuro Seder, *Otkup umjetnina 1978.*, katalog izložbe (Umjetnički paviljon, Zagreb, 15. 6. – 24. 6. 1979.) (Zagreb: Umjetnički paviljon, 1979), 16.

⁸³⁹ Muzej suvremene umjetnosti, „Inventarni omot Galerije grada Zagreba 18, Akvizicije MSU 1986-91, srpanj, 1991“.

⁸⁴⁰ Digitalna baza podataka Galerije umjetnina u Splitu.

⁸⁴¹ Gotovčeva djela se danas nalaze u kolekcijama MSU-a u Zagrebu, MSUB-a, MMSU-a u Rijeci, Moderne galerije u Ljubljani, Kontakt Art Collection of Erste Bank Group u Beču, Centra Pompidou u Parizu i MoMA-e u New Yorku, što ukazuje na njegovu međunarodnu reputaciju. Vidi u: Janevski i ostali, *Tomislav Gotovac: Anticipator Kriza*, 385.

⁸⁴² Battista Ilić, *Tomislav Gotovac*, 6.

Razlozi Tomovog korištenja aproprijacije višestruki su. Djelomično se poklapaju s razlozima njegovog okretanja filmu (kao mediju umjetničkog stvaralaštva i svojevrsne opsesije – Gotovac je za života bio filmofil). Njegova aproprijacija konkretno u domeni filma (koju često koristi kako bi odao počast svojim omiljenim režiserima) može se protumačiti kao „permanentni bijeg od (političke) stvarnosti u fiktionalni poredak kina, jedini poredak kojemu je anarhist Tom Antonio Gotovac Lauer ikada istinski vjerovao“.⁸⁴³ Prisvajanje neumjetničkih materijala u drugim aspektima njegovog opusa može se tumačiti kao posljedica financijske neimaštine i alternativnog načina umjetničkog izražavanja u nedostatku mogućnosti stvaranja filma, ali nipošto ne umanjuje vrijednost ovih djela.

Tomislav Gotovac strategije aproprijacije u cijelosti integrira u svoj život, prisvajajući različite identitete, što nije nimalo neuobičajena praksa među aproprijacijskim umjetnicima.⁸⁴⁴ Izuzev Gotovčeve promjene imena, ističu se njegove akcije *Kolportiranje Poleta* iz 1984. godine za koju će Suzana Marjanić reći da je „koristio izvedbenu strategiju aproprijacije, *maškaranje* identiteta“⁸⁴⁵, pretvarajući se u mrtvaca, radnika sa srpom i čekićem, dimnjačara, čistača, Djeda Mraza, i tako dalje.⁸⁴⁶

Sažeto rečeno, kod Gotovca su život i umjetnost jedno te isto; apsolutno u skladu s osnovnim pretpostavkama aproprijacijske djelatnosti.

8.5. Vera Fischer

Vera Fischer (1925. – 2009.) pripada umjetnicima starije generacije koji zarana pokazuju sklonost ka korištenju strategija aproprijacije i koji se koriste njima neovisno o tome što kaže likovna kritika ili (uvjetno rečeno) tržište umjetnina. Različitim se strategijama koristi u izradi kolaža, djela od otpadaka, instalacija, asamblaža i fotografija. U kolažima tako propituje problem izobilja i konzumerizma, u asamblažima i instalacijama te pojedinim izložbama se bavi ekološkim pitanjima, a kroz cjelokupnu aproprijacijsku praksu propituje odnos između umjetnika/umjetničkog djela i publike. Vera je istovremeno upoznata sa zbivanjima na međunarodnoj i lokalnoj umjetničkoj sceni, a poznaje i druga aproprijacijska djela svojih

⁸⁴³ Nenadić, „Deklinacija Filma Po Tomu / Antoniju Gotovcu / Laueru“, 125.

⁸⁴⁴ Moguće se referirati na Duchampov alter ego Rose Sélavy, gorgonaše koji djeluju u dvije domene i u skladu s time korigiraju svoja imena (Dimitrija Bašičevića – Mangelosa, Vanište koji djeluje kao profesor i koristi se tradicionalnim slikarskim tehnikama te onog Vanište gorgonaša) i na nešto manje doslovne alter egoe umjetnika kao što su Vera Fischer koja bitno oscilira u načinu svoje prezentacije te dobiva bitno drukčije kritike na svoje izložbe ovisno o mediju kojim se koristi ili pak Borisa Bučana i Dalibora Martinisa čiji se eksperimentalni radovi razlikuju od njihovih komercijalnih (grafičkih) radova.

⁸⁴⁵ Marjanić, *Topoi umjetnosti performansa*, 25.

⁸⁴⁶ Marjanić, 25–26.

suvremenika. Upoznata je, primjerice, s asamblažima Roberta Rauschenberga, a njeno se ime nalazi na popisu onih registriranih za primanje pozivnica za izložbe u Studiju G te posjećuje otvaranja izložbi u ovom prostoru.⁸⁴⁷ Premda je upoznata s onim što drugi umjetnici koji se bave aproprijacijom rade, to nimalo ne umanjuje značenje njezinih aproprijacijskih djela koja su jedinstvena i njoj svojstvena.

Poput Gotovca, iako pripada starijoj generaciji umjetnika, upućena je u pitanja omladinske kulture. Novinski izvori govore o tome da je „trajno društveno angažirana od vremena 1968. kada nastupa protiv potrošačke manipulacije i rata u Vijetnamu“.⁸⁴⁸ Međutim, kako objašnjava njena biografkinja, povjesničarka umjetnosti Branka Hlevnjak, iako je upućena u pitanja vijetnamskog rata, u šezdesetosmaški pokret te se u kolažima referira na potrošačko izobilje, ona se ne bavi toliko političkim temama.⁸⁴⁹ Zato se intenzivno bavi ekološkim i društvenim pitanjima te prati radikalnije tokove umjetnosti, posebice one referentne na omladinsku, rokersku i studentsku supkulturu.⁸⁵⁰

Premda Verina aproprijacijska praksa počinje nakon njenog završetka Akademije likovnih umjetnosti, bitno je osvrnuti se na njenu životnu putanju i pojedinačne faktore koji su je formirali kao umjetnicu znatno prije dovršetka akademskog umjetničkog obrazovanja. Naime, Vera Fischer proživjela je turbulentno i tragično djetinjstvo. Obilježila ju je rana očeva smrt (kada joj je bilo samo 2 godine) te boravak u logorima za vrijeme Drugog svjetskog rata; prvo je 1942. godine šupirana iz Splita u Dubrovnik, a kasnije odvedena u logor Kupari, da bi 1943. bila premještena u Campo di concentramento Kampor na Rabu. Njezin život kreće uzlaznom putanjom nakon što se priključuje partizanima zajedno s ostalim Židovima. S partizanskim jedinicama ulazi u Petrinju 1945. godine, udaje se i počinje raditi na Narodnoj fronti. Godinu nakon toga, dakle 1946., vraća se u rodni Zagreb. Tada ujedno započinje njena umjetnička karijera.⁸⁵¹

Vera je upisala studij kiparstva na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti 1947. godine gdje studira kod prof. Grge Antunca. Diplomirala je 1951. godine u klasi prof. Vanje Radauša.⁸⁵² Slijedom toga postaje članica ULUH-a pa tako već od 1953. aktivno sudjeluje na

⁸⁴⁷ Denegri, *Gorgona*, 313.

⁸⁴⁸ Tenžera, „Ljepota u iskrenosti“, 20.

⁸⁴⁹ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 18.

⁸⁵⁰ Hlevnjak, *Vera Fischer: Izložba bez šminke*, n. p.

⁸⁵¹ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 151–52.

⁸⁵² Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnice Vere Fischer; Hlevnjak, 66.

izložbama ovog udruženja, ispočetka s kiparskim djelima u tradicionalnim likovnim tehnikama.⁸⁵³

Međutim, Verina djelatnost od tada nije bila isključivo vezana uz umjetnost niti je od svoje umjetnosti živjela. Sama je umjetnica sažela svoju radnu biografiju sljedećim riječima:

Američke biografije nabrajaju zanimanja kojima su poznati ljudi započeli zarađivati za život. Da ja nabrojim moja: tipkačica, zubarski asistent, necanje mrežica za tržnicu, opet tipkačica, uređivanje zidnih novina, uvećanje fotografija pomoću kvadratića, vođenje tiskare, novinarstvo, blagajnica u knjižari, telefonist, pomoćni referent za gorivo i mazivo, statističar, laborant, onda student na ALU, pa profesor crtanja, projektant velesajamskih štandova, dizajner u tvornici porculana, profesor likovnog odgoja na šest osnovnih škola i konačno umirovljenik: da bih mogla raditi što me zanima ili ne raditi.⁸⁵⁴

Doista, Vera je cijeli život imala posao koji joj je osiguravao egzistenciju, premda je potrebno istaknuti da je bila nasljednica,⁸⁵⁵ što joj je bila olakotna okolnost koja joj je omogućila brojna putovanja i relativno neopterećeno umjetničko stvaralaštvo. Po sjećanjima povjesničarke umjetnosti Ariane Kralj, „Vera Fischer je živjela kao pravi boem. Živjela je bez potrebe da sama sebi stvara ‘prijedestal’“.⁸⁵⁶ Kao što je istaknuto ranije, za života je radila brojne poslove; kao tipkačica (1944. u Glini), kao profesorica likovnog odgoja u gimnaziji u Pazinu od 1952. – 1954. godine, kao voditeljica folklorne skupine, ilustratorica za dnevne i periodičke novine (povodom čega crta istarske kuće i vedute), i tako dalje. Od 1954. do 1972. predaje likovni odgoj u više osnovnih škola u Zagrebu, a od 1963. do 1964. godine radi kao dizajnerica u tvornici „Porcelan“ u Zaječaru.⁸⁵⁷ Novac je, kako navodi Branka Hlevnjak, koristila mahom za putovanja,⁸⁵⁸ što dovodi do pitanja: kako se njezina financijska situacija odrazila na njeno umjetničko stvaralaštvo?

⁸⁵³ O Verinom članstvu u ULUH-u i sudjelovanjima na izložbama udruženja vidi u: Hlevnjak, 151.; Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnice Vere Fischer. Premda je bila član ULUH-a, zanimljivo je da se njeno ime danas *ne* nalazi na popisu članova na službenoj mrežnoj stranici HDLU-a. Vidi u: „Abecedni popis članova“.

⁸⁵⁴ Hlevnjak, *Vera Fischer: Autobiografska izložba*, 4.

⁸⁵⁵ Kako Patricia Kiš objašnjava: „Sama je Vera Fischer za života tvrdila kako njezin pop art nije bio prepoznat jer je bio 'preuranjen za naše konzervativne uvjete'. S dominantnim duhom vremena upoznala se dok je putovala diljem svijeta, što si je mogla priuštiti kao nasljednica, a ta su brojna putovanja ostavila vidljiva traga na njezinim radovima.“ Vidi u: Kiš, „Jeste li čuli za Veru Fischer? Hrvatski Andy Warhol bila je žena“, 64. Ostaje nejasno od koga, što i koliko je toga Vera Fischer naslijedila.

⁸⁵⁶ Kiš, „Jeste li čuli za Veru Fischer? Hrvatski Andy Warhol bila je žena“.

⁸⁵⁷ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 151–52.

⁸⁵⁸ „Burni život zaboravljene umjetnice“, 31.

Čini se da se Vera Fischer oslanjala prvenstveno na druge izvore financiranja kako bi mogla neometano raditi (to jest baviti se umjetnošću). Odnosno, doima se da se bavi umjetnošću radi umjetnosti same, barem kada su u pitanju njena apropijacijska djela. Iznimke u njenom opusu u tom pogledu ipak postoje. Vera je tako objasnila da je u jednom trenutku radila aktove iz „egzistencijalne nužde“.⁸⁵⁹ Zanimljiv detalj iz njezine biografije jest da se okrenula slikarstvu jer je kiparima (što je i bila po struci) bilo teže „doći do plasmana“⁸⁶⁰ pošto su se kiparske narudžbe oslanjale prvenstveno na javne narudžbe. Njezina su slikarska djela općenito češće izlagana i doživjela bolji uspjeh od onih rađenih u drugim tehnikama, a 1973. godine, što je posebno interesantno, slike joj se prodaju u paketu s namještajem u salonu pokušava u Zagrebu.⁸⁶¹ To ne znači da se ona nije bavila u određenim periodima izradom skulptura. Dapače, autorica je više javnih skulptura koje uglavnom izrađuje u periodu od 1969. do 1978. godine, a u tom je razdoblju sudjelovala u više likovnih kolonija gdje je također izradila više skulptura.⁸⁶²

Premda su joj djela u tradicionalnim umjetničkim tehnikama doživjela relativan uspjeh i pozitivne kritike, njena apropijacijska djela, koja nastaju mahom od odbačenih, starih, rabljenih materijala koje je sakupljala, nisu dočekana ni blizu tako pozitivno. Likovne su kritike bivale sve oštrije što je njena praksa postajala radikalnijom.

Verini asamblaži s kraja 1950-ih godina i početka 1960-ih nailaze na neshvaćanje pa tako u *Vjesniku* izlazi sljedeća kritika Josipa Depola:

Fišerova bez sumnje nosi izvjesni plastični potencijal i pokazuje očitu sklonost bizarnom i nekonvencionalnom, ali lutajući između apstrakcije i nadrealizma nije se još uspjela formirati i učvrstiti u nekim samostalnim konceptima. Sve te oči, konji, maske i perje, aplicirani na sirovu podlogu lima, jasno ukazuju na taj nesporazum i na nastojanje da se barem nešto od figurativne prošlosti spasi preko literature. Ova nespretnost u upotrebi materijala, to nesigurno lutanje između dvaju oprečnih koncepata

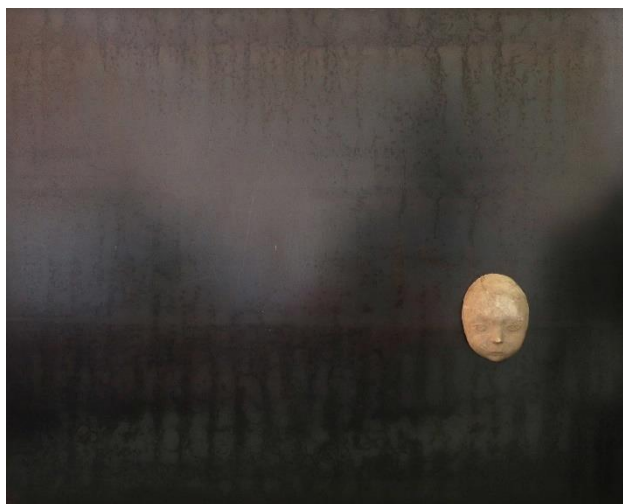
⁸⁵⁹ Glavan, „Stav a ne stil“, 67.

⁸⁶⁰ Figenwald, „Ormar i slika na istom čeku“, *Plavi vjesnik* (5. ožujka 1973.), 20.

⁸⁶¹ Figenwald.

⁸⁶² Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 66–78.

upozoravaju nas da ovaj mladi izlagač nije našao sebe i da nije učvrstio svoja likovna uvjerenja.⁸⁶³



Slika 51 Vera Fischer, *Maska na limu*, 1960., lim, sadra, 90 x 110 cm, Zbirka skulptura i sitne plastike Gradskog muzeja Sisak, inv. br. 510:SIK-30227 (fotografiju ustupio Gradski muzej Sisak, autorica fotografije: Blaženka Suntešić)

Kritika je ovo na Verinu samostalnu izložbu u Galeriji ULUH 1961. godine gdje je izložila pop-artističke asamblaže *Oko na limu*, *Cesta noću*, *Maska na limu* (Slika 51) i *Nešto čekamo*, sva iz 1960. godine. Ovi su asamblaži rađeni od raznorodnih predmeta poput štop-lampi, savijene žice, maski, umjetnog oka, drvenog konjića, i drugih predmeta.⁸⁶⁴ Asamblaž *Maska na limu* tako je sastavljen od velike crne limene ploče na kojoj se nalazi malena sadrena ženska glava.⁸⁶⁵ Likovna kritika tog doba je pretežito oštro kritizirala ova djela, što je

razvidno iz Depolovog osvrtu, a samo su dva kritičara pohvalila inovativnost ovih praksi: Žarko Domjan (*15 dana*, 25. 1. 1961.) koji je prepoznao njezin pokušaj sjedinjavanja umjetnosti i života u ovim djelima te Matko Meštrović (*Telegram*, 20. 1. 1961.) koji je prepoznao nevinost i razigranost u Verinim asamblažima.⁸⁶⁶ Likovni kritičar i novinar Josip Škunca napisao je 1968. godine u *Vjesniku* kritiku koju se može shvatiti dvojako:

Za ovaj kolaž Vere Fischer poslužili su časopisi. Ničeg tu od »klasičnog« materijala, kičice... Tiskane slike, škare, ljepilo, i to je sve. Obično. Kolaž sastavljen od stvari i pomoću stvari iz svakodnevice. Unatoč »običnosti« postupka stvoreno je ozbiljno djelo koje upućuje na stvarnost u kojem jesmo. U toj stvarnosti vrijeme rata je nešto najbesmislenije...⁸⁶⁷

Tekst je prikladno popraćen reprodukcijom Verinog kolaža *Vrijeme rata i vrijeme mira*.⁸⁶⁸ Škunca je, dakle, u njenim kolažima prepoznao afektivni karakter i društveni angažman koji će kasnije samo intenzivirati, počevši od izložbi ekološkog i društvenog karaktera s kraja

⁸⁶³ Depolo, Josip, „Između dva koncepta“, *Vjesnik* (12. siječnja 1961.), n. p.

⁸⁶⁴ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 23–24.

⁸⁶⁵ Digitalna baza podataka Gradskog muzeja Sisak.

⁸⁶⁶ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 24.

⁸⁶⁷ Hlevnjak, *Vera Fischer: Autobiografska izložba*, 7.

⁸⁶⁸ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 49–50.

1970-ih godina, do njene misije pomirenja kršćanstva i judaizma od početka 1990-ih godina pa do kraja života.

Uz spomenute vrijedi istaknuti i relativno negativni osvrt Josipa Škunce na izložbu „Asocijacije i varijacije na noćnu temu“ (o kojoj će biti nešto više kasnije) iz istog glasila, a koji je napisan punih deset godina nakon ranijeg osvrta na njezine kolaže.

U nedavno otvorenom zagrebačkom kulturnom Klubu „Otvorene scene“, u Gajevoj 6, postavljena je i izložba štafelajnih slika zagrebačke kiparice i slikarice Vere Fischer. Nedugo prije toga ista je autorica u Malom lapidariju održavala sasvim nekonvencionalnu izložbu, ako se uopće takva priredba smije nazvati likovnom izložbom. (...) ...glavni su izložci bili: vrećice za smeće, ambalaža, plastične čaše i slično. To je povod za kraći razgovor, jer ako je netko razgledao postav u Malom lapidariju i zatim ovih dana svratio u Klub „Otvorene scene“, zacijelo će ostati zbunjen. Onamo odbačeni predmeti, ovamo sasvim zadovoljavajuće slike neosecesijskog timbra: aktovi, portreti, cvijeće.⁸⁶⁹

Ovaj osvrt pomalo začuđuje ako se uzme u obzir da je Škunca pisao predgovor za ovu Verinu izložbu u kojem priznaje radikalnost njenih djela te njihovu ekološku i sociološku narav.⁸⁷⁰

Vera Fischer ovdje služi kao primjer umjetnika, odnosno umjetnice čija djela izazivaju dvostruke reakcije javnosti i čiji je položaj, upravo zbog raspona korištenih materijala i umjetničkih strategija, također dvojak. S jedne strane, ona izrađuje djela od tradicionalnih materijala koja bivaju dobro prihvaćena, dok s druge njena eksperimentalna djela od odbačenih materijala bivaju ponekad čak ismijavana. Bitno je stoga sagledati njezin umjetnički razvoj u cijelosti kako bi se bolje razumjelo recepciju njenih apropijacijskih djela naspram onih tradicionalnih, ali i pojasnila putanja njenog umjetničkog razvoja.

Zanimljiv tijek razvoja Verine umjetničke karijere prati rastući radikalizam. Po završetku akademskog obrazovanja se nastavlja kratko baviti skulpturom i ispočetka radi u tradicionalnim kiparskim tehnikama i povremeno slikarskima. Po prvi put se u javnosti predstavlja na 8. izložbi ULUH-a 1953. godine sa sadrenom skulpturom.⁸⁷¹ No, već u razdoblju od 1958. do 1961. počinje eksperimentirati pa tako radi popartistički ciklus skulptura od žice,

⁸⁶⁹ J. Š. (Josip Škunca), „Vera Fischer: »Prihvaćam stvari bez šminke«, 15. ožujka 1978.; Fischer, *Vera Fischer: Lica*, katalog izložbe (Židovska općina, Zagreb, 29. 1. – 17. 2. 1995.) (Zagreb, 1995), n. p.

⁸⁷⁰ Škunca, *Vera Fischer: Asocijacije i varijacije na noćnu temu*, katalog izložbe (Mali lapidarij, Kamenita 15, Zagreb, 23. 1. – 3. 2. 1978.) (Zagreb: Krešimir Štefanović, 1978), n. p.

⁸⁷¹ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 151–52.

bitumena, cementa, žičane mreže, lima, *combines* (kombiniranih montaža) te asamblaža (reljefa s nađenim predmetima). Njih radi nadahnuta izduljenim formama Alberta Giacomettija i stabilima Alexandera Caldera (ne čudi stoga upotreba žice u ovim djelima), ali i asamblažima Roberta Rauschenberga.⁸⁷²

Verine asamblaže teško je smjestiti u određeni umjetnički pravac. Bliže se Fluxusu i Novim realistima, ali ponajprije najavljuju dolazak pop-arta u Hrvatsku. U tom se kontekstu ističu određeni asamblaži iz Verina ateljea koji se koriste šarenim, popularnim, masovno proizvedenim predmetima kao što je šareni dječji konjić opleten žicom i fosforescentnim staklom s bicikla.⁸⁷³ Česta upotreba igračkaka u Verinim asamblažima ima autobiografsko i terapijsko značenje; oni su iskazi umjetničke traume u doba djetinjstva (logorsko zatvoreništvo).⁸⁷⁴ Najednom, sagledani u tom svjetlu, naivni medvjedić ili limena kanta postaju neuslišene želje i tužne uspomene. Aproprijacijska praksa u slučaju Vere Fischer poprima u ovim segmentima sličnu terapijsku funkciju kao što je to bila ispočetka kod Mangelosa.

Krajem tog perioda, odnosno 1961., Vera priređuje svoju prvu samostalnu izložbu, i to u Salonu ULUH-a. Predstavlja se, ni manje ni više, nego upravo tim pop-art asamblažima koji su u jakom kontrastu sa sadrenom skulpturom koju je izložila 1953. godine. Asamblaži su bili „apstraktne limene forme i grubo strukturirani oblici u bitumenu i žici“, a u tisku su predstavljeni radovi od lima, konkretno *Strah* (1960.) i *Simetrija* (1960.).⁸⁷⁵ Gotovo su sva djela s izložbe 1961. godine u konačnici prodana, premda je za to trebalo dvanaest godina.⁸⁷⁶

Ovo je bio početak Verinih aproprijacijskih praksi koji će, barem kada su u pitanju otkupi, biti dobro prihvaćen. Godine 1961., jedan njezin rad napravljen od lima na staklu otkupljen je za 60.000,00 DIN (današnjih ca 10.802,00 kn/€1433,67) od strane Savjeta za kulturu NRH. U pitanju je bilo djelo *Oko na limu*.⁸⁷⁷ Te iste godine Zagrebačka tvornica za papir je otkupila jedno njeno djelo za 125.000,00 DIN (današnjih 22.506,00 kn).⁸⁷⁸

⁸⁷² Hlevnjak, 152.

⁸⁷³ Figenwald, „Ormar i slika na istom čeku“. Moguće da je riječ o djelu *Cesta noću* u kojeg je ukomponirana drvena dječja igračka. Vidi u: Škunca, *Vera Fischer: Asocijacije i varijacije na noćnu temu*.

⁸⁷⁴ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 26–27.

⁸⁷⁵ Hlevnjak, 152–54.

⁸⁷⁶ Figenwald, „Ormar i slika na istom čeku“, 20.

⁸⁷⁷ HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Podatci o otkupu i prodaji preko ULUH-a 1959. 1962., Popis otkupljenih radova u 1961.

⁸⁷⁸ Konkretno jelo nije navedeno u arhivskom izvoru već je naveden samo iznos, ime umjetnice i kupac. Vidi u: HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Podatci o otkupu i prodaji preko ULUH-a 1959. 1962., Popis ovjerenih računa u 1961. godini.

U razdoblju od 1960. i 1965. godine se kratko vraća slikarstvu, ali radeći „groteskne slike u duhu brut-arta“ i, što je još bitnije za ovaj rad, nastavlja eksperimente s montažom. U tom periodu nastaje slika *Djevojka s brošom* na koju lijepi pravi broš te *Nesporazum jer ona voli grožđe* na koju lijepi umjetno oko. U narednom će se razdoblju ipak intenzivnije baviti slikarstvom, nastavljajući raditi groteskne slike na temu djevojaka i žrtava rata i, od 1967. do 1971., slike čija je tema erotizirano, stilizirano cvijeće.⁸⁷⁹ U tom će se periodu, konkretno 1969. godine, prodati jedna njena uljana slika *Proljeće* na ponočnoj radio aukciji za 1.000,00 DIN (ca 3.487,00 kn),⁸⁸⁰ što je zanimljiv podatak ako se uspoređi s otkupom asamblaža od osam godina ranije za 60.000,00 DIN (današnjih ca 10.802,00 kn/€1433,67).



Slika 52 Vera Fischer, *Mnogo ljudi*, 1968., kolaž, 75 x 65 cm, Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, inv. br. MLU-S-829 (fotografiju ustupio Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, autor fotografije: Daniel Zec)

Ključni period Verinog stvaralaštva za razvoj njenih apropijacijski praksi uslijedio je od 1968. do kraja 1970-ih godina. Naime, od 1968. do 1975. nastavlja raditi pop-art kolaže koje izlaže u Hrvatskoj i Italiji.⁸⁸¹ Branka Hlevnjak će nazvati Verine kolaže „antislikama“ zbog

⁸⁷⁹ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 152.

⁸⁸⁰ HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 45, Savjet za umjetničku djelatnost, Aukcije 1969., Ponoćna radio aukcija 19. 4. 1969.

⁸⁸¹ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 152.



Slika 53 Vera Fischer, *Pasji život*, 1968. – 1972., kolaž, 57 x 86,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 6224 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)

njihovog parodiranja umjetničkih konvencija; uzastopnim ponavljanjem motiva, korištenjem neobičnih planova i promišljenim izrezivanjem i jukstaponiranjem figura stvara apsurdnu kakofoniju vizualnih podražaja. Zbog ovoga „njezini kolaži imaju svoju specifičnost“⁸⁸² premda ih je moguće usporediti s djelima nekih od protagonista pop arta kao što je Richard Hamilton ili (na osnovu autobiografske) Gotovčevim kolažima.⁸⁸³ Ovi su kolaži istovremeno kritički orijentirani prema onodobnom rastućem konzumerističkom, potrošačkom društvu i ekološkom zagađenju.⁸⁸⁴ Jedan od

Verinih kolaža *Mnogo ljudi* iz 1968. godine (Slika 52) otkupljen je 1969. za 1.000,00 DIN (današnjih ca 3.488,00 kn/€462,94).⁸⁸⁵ Ovaj se kolaž danas nalazi u Muzeju likovnih umjetnosti u Osijeku i ušao je u kolekciju 1971. godine kao poklon Republičkog savjeta za kulturu SRH.⁸⁸⁶ Kolaž *Pasji život* iz 1968. (Slika 53) predstavlja iste godine na 3. zagrebačkom salonu i opet 1969. na 3. Biennalu di Bolzano zajedno s kolažem *Glavno da je veselo* (1969.). Te je godine predstavila i neke kolaže u Galeriji mladih K. O. Dubrava. Iduće godine na 5. zagrebačkom salonu izlaže asamblaž *Maska* još iz 1960. godine, a koji je rađen u kombinaciji sadre i lima. Na međunarodnoj razini se također predstavlja s kolažima pa tako 1971. kolaž *Nešto je crveno* (Slika 54) iz 1969. predstavlja u Genovi na „Pregledu međunarodnog slikarstva“ (*Rasegna*

⁸⁸² Hlevnjak, 45.

⁸⁸³ Hlevnjak, 47–48.

⁸⁸⁴ Hlevnjak, *Vera Fischer: Autobiografska izložba*, 7.

⁸⁸⁵ HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije - Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. – 1954. – 1970.), 1969., Otkupi u 1969 godini, str. 2.

⁸⁸⁶ Digitalna baza podataka Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku.

internazionale di pittura).⁸⁸⁷ Godine 1972. će njeno *Oko na limu* biti uvršteno u izložbu „Nadrealizam i hrvatska likovna umjetnost“ zajedno s još nekoliko slika.⁸⁸⁸

Svakako, rastuću izložbenu djelatnost Vere Fischer tijekom 1970-ih godina prati i nešto veći broj otkupa njenih djela podjednako u tradicionalnim kao u manje konvencionalnim tehnikama. Godine 1973. joj je jedno djelo otkupljeno u Zagrebu i predstavljeno na izložbi „Otkup umjetnina“ u Umjetničkom paviljonu.⁸⁸⁹ Godine 1976. sudjeluje na prodajnoj izložbi HDLU-a,⁸⁹⁰ što je rezultiralo otkupom djela *Oblici ljeta* (ulje na platnu, 1971.) za



Slika 54 Vera Fischer, *Nešto je crveno*, 1970., kolaž, 66 x 66 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 6227 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)

Modernu galeriju, odnosno današnji Nacionalni muzej moderne umjetnosti u Zagrebu.⁸⁹¹ Djelo je otkupljeno sredstvima Udružene samoupravne interesne zajednice grada Zagreba za 10.000,00 DIN (otprilike današnjih 15.386,00 kn/€2042,07). Slijedom toga je 1977. uključena u izložbu „Otkup umjetnina“ u Umjetničkom paviljonu gdje su predstavljena djela otkupljena tijekom 1976. godine.⁸⁹² Godine 1978. joj je još jedno djelo otkupljeno za zagrebačku Modernu galeriju.⁸⁹³ Radi se o još jednoj slici u tehnici ulja na platnu naziva *Cvijet* (1973.) koja je otkupljena ponovno iz sredstava USIZ-a grada Zagreb, ovog puta za 6.000,00 DIN (ca 7.880,00

⁸⁸⁷ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 152.

⁸⁸⁸ Uz *Oko na limu*, Vera Fischer se na ovoj izložbi predstavlja s još nekoliko djela iz 1960. godine, konkretno djelima *Cesta noću*, *Maska na limu*, *Nešto čekamo* i drugima. Branka Hlevnjak za njih kaže da su „popartistički kiparski kolaži, kompozicije s gotovim predmetima na slikarski obrađenoj podlozi, umjetničke postave, koje će se kasnije nazivati instalacije“. Hlevnjak, *Vera Fischer: Autobiografska izložba*, 5; Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 153.

⁸⁸⁹ Arlikum HAZU), Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnice Vere Fischer; Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‘Otkup umjetnina’ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“.

⁸⁹⁰ Arlikum HAZU), Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnice Vere Fischer.

⁸⁹¹ Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‘Otkup umjetnina’ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“; Moderna galerija Zagreb, Inventarna knjiga.

⁸⁹² Arlikum HAZU), Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnice Vere Fischer.

⁸⁹³ Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‘Otkup umjetnina’ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“.

kn/€1045,86).⁸⁹⁴ Nakon ovoga je 1979. godine ponovno uključena u preglednu izložbu „Otkup umjetnina“ u Umjetničkom paviljonu.⁸⁹⁵

Čini se da Vera nastavlja dobivati institucionalnu podršku čak u periodu njenog najintenzivnijeg eksperimentiranja, odnosno krajem 1970-ih godina, premda u nešto manjoj mjeri. Primjerice, 1978. godine (dakle iste godine kada stvara svoja najradikalnija djela), Komisija za kulturne veze s inozemstvom odobrava financiranje njene izložbe u New Yorku.⁸⁹⁶ No usprkos ovome i ranije spomenutoj nekolicini otkupa, nije zanemarivo da su najbolje prihvaćena i otkupljivana njena djela ređena u tradicionalnim likovnim tehnikama (što je razvidno iz iznosa za koje su pojedina djela prodana), dok radikalniji istupi ne nailaze na preveliki interes ili čak nailaze na povremene negativne kritike, premda jesu predstavljeni javnosti.

Zanimljivo je, pa čak i ilustrativno, da u ovom periodu samo jedno Verino djelo ulazi u fundus GSU-a – djelo *Igre* (spužva, boja) iz 1980. godine – koje USIZ otkupljuje 1982. za 10.000,00 DIN (ca 2.694,00 kn/€357,56) i poklanja galeriji. Nakon ovoga, četrnaest autoričinih djela ulazi u ovaj fundus, ali tek 2012. godine, i svaki kao poklon privatnog kolekcionara.⁸⁹⁷ Za usporedbu, tri se autoričina djela nalaze u fundusu Gradskog muzeja Sisak (*Maska na limu* iz 1960. te dvije skulpture bez naslova, jedna iz 1960., a druga iz ca 1980. godine). No, sve tri skulpture ulaze u fundus tek 2017. godine kao dar Branke Hlevnjak nakon izložbe Vere Fischer održane 2017. godine u Galeriji.⁸⁹⁸ Nadalje, riječki Muzej moderne i suvremene umjetnosti kao ni splitska Galerija umjetnina ni danas ne posjeduju nijedno Fischerino djelo. Muzej likovnih umjetnosti u Osijeku posjeduju samo dva njena djela – terakotu *Majka i dijete* iz 1968. te kolaž *Mnogo ljudi* iz 1971. Oba su djela ušla u kolekciju kao poklon Republičkog savjeta za kulturu SRH.⁸⁹⁹ Zagrebački Nacionalni muzej moderne umjetnosti posjeduju dva Fischerina ulja na platnu (*Oblici ljeta*, 1971.; *Cvijet*, 1973.),⁹⁰⁰ a Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda također samo dva njena djela iz ciklusa „Rani radovi“.⁹⁰¹ Moguće je ovdje uočiti obrazac –

⁸⁹⁴ Moderna galerija Zagreb, Inventarna knjiga; Bužančić i Seder, *Otkup umjetnina 1978.*, 28.

⁸⁹⁵ Arlikum HAZU), Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnice Vere Fischer.

⁸⁹⁶ HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 563, Serija K. V., Komisija za kult. veze s inozemstvom, Komisija za kulturne veze s inozemstvom KV pov. 1979. god., Komisija za kulturne veze s inozemstvom zapisnici sjednica i materijali sa sjednica 1979. god., Ad 5, Zapisnik 16. sjednice Odbora za likovnu suradnju s inozemstvom, 25. 12. 1978., str. 3.

⁸⁹⁷ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

⁸⁹⁸ Digitalna baza podataka Gradskog muzeja Sisak.

⁸⁹⁹ Digitalna baza podataka Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku.

⁹⁰⁰ Moderna galerija Zagreb, Inventarna knjiga.

⁹⁰¹ Digitalna baza podataka Galerije umjetnina grada Slavonskog Broda.

oficijelni muzejski i galerijski prostori ne pokazuju interes za Verinim djelima od druge polovine 1970-ih godina (s izuzetkom jednog djela u GSU-u). Ovo možda i nije slučajnost.



Slika 55 Vera Fischer, djela iz ciklusa „Prisvajanje TV fotografija“, fotografije, 1995. (fotografiju ustupila Branka Hlevnjak, autorica fotografija: Vera Fischer)

Razdoblje 1970-ih bilo je za nju vrijeme produbljiivanja umjetničkih eksperimenata koje je započela s asamblažima i kolažima krajem 1950-ih, odnosno 1960-ih godina. Jedan trenutak valja posebno izdvojiti u kontekstu ovog rada: ciklus fotografija prisvojenih s TV ekrana (Slika 55). Ovaj ciklus fotografija počinje raditi 1973. godine, riječima Branke Hlevnjak, „ignorirajući podjelu na virtualnu i fizičku stvarnost“.⁹⁰² Ovo je

sjajan primjer aproprijacije, k tome jedan koji je intermedijalan, što ga i čini specifičnim. Pri izradi ovih fotografija, Vera je naprosto fotografirala (ispočetka crno-bijelo, a kasnije u boji) ono što joj se činilo zanimljivim na televiziji: snimke pape, političara, dijelove dokumentarnih emisija, scene iz filmova, i tako dalje. Branka Hlevnjak je usporedila ovu gotovo postmodernističku praksu s djelima Sanje Iveković ili pak Cindy Sherman (ciklus „Untitled film stills“) i Danke Šošić (koja ponavlja poze Cindy Sherman).⁹⁰³ No, ove je fotografije također moguće usporediti u određenoj mjeri s ready-made filmovima Tomislava Gotovca. Međutim, Vera to čini na pop-artistički način koristeći elemente svakodnevice, onog što vidi na televiziji i što joj privuče pozornost.

Vrhunac ovog perioda Verinog najintenzivnijeg eksperimentiranja zbio se 1978. godine. Iako se i ranije bavila aproprijacijom u vidu izrade kolaža i asamblaža, Verin rad te godine poprima još radikalnija obilježja; ona se okreće umjetnosti otpadaka, bezrezervno koristi materijale neovisno o njihovoj naravi i k tome radi djela prožeta društvenim i ekološkim značenjima.

Te 1978. godine, Vera priprema ciklus od tri izložbe koje naziva izložbama „bez šminke“. Redom, to su: „Asocijacije i varijacije na noćnu temu“, „Izložba odbačenih predmeta po izboru radnika Čistoće“ i instalacija *Smrt stare dame*. U svakoj se na određeni način koristila

⁹⁰² Hlevnjak, „Peta obljetnica smrti Vere Fischer“.

⁹⁰³ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 93–97.



Slika 56 Detalj s postava izložbe „Asocijacije i varijacije na noćnu temu“, Mali Lapidarij, Zagreb, 1978., (izvor: Vjesnik, 15. 3. 1978., autor fotografije: Dražen Pomykalo)

otpadom (u nekom obliku) kako bi se dotakla nekog ekološkog ili društvenog problema. Branka Hlevnjak ih je slikovito opisala kao izložbe koje su „zadirale u najniži oblik banalnog u smeće i njegovo pakiranje, u smrću odbačene fetiša, u problem viška“.⁹⁰⁴ U razgovoru o izložbi „Asocijacije i varijacije na noćnu temu“, Vera Fischer je pojasnila izvor naziva cijelog ciklusa izložbi: „Ne tragam kao umjetnica samo za takozvanim estetskim lijepim. Prihvaćam stvari tako kako postoje, bez šminke. To je izražaj optimizma“.⁹⁰⁵

Izložba „Asocijacije i varijacije na noćnu temu“ (Slika 56, Slika 57) bila je prva u nizu od ovih triju izložbi i održana je od 23. 1. – 3. 2. 1978. u Malom lapidariju (Kamenita 15) u Zagrebu. Razvoj ideje za ovu izložbu najbolje je prenijeti riječima same umjetnice koja ju je zorno opisala u umjetničkom prilogu „Izložba o izložbama bez šminke ili oda u

prozi“ i koji je uvršten u katalog ove izložbe. Iz iskaza postaje jasno da je „noćna tema“ zapravo gradski otpad koji, u sitnim satima i gotovo ritualnim običajem postavljanja smeća na hrpe kako bi bio odvezen na smetlište, poprima skoro pa duhovnu dimenziju:

Prije nekog vremena, hodajući noću ulicom, shvatila sam da zastajem i zapažam kompozicije sastavljene od vrećica postavljene kraj veža, u veži, pred vratima, pod drvetom drvoreda, kako gdje. Gledam kup velikih, crnih vreća dostojanstvenih kao katedrala pred jednim poduzećem, dalje sitne šarene vrećice iz kojih viri sadržaj kuhinja. Pa, stisnute stidljive vrećice i kraj njih jednu bestidno prozirnu. I tako dalje. Mislim tako na ljude koji su zbog

⁹⁰⁴ Hlevnjak, 55.

⁹⁰⁵ J. Š. (Josip Škunca), „Vera Fischer: »Prihvaćam stvari bez šminke«“, 15. ožujka 1978.

zajedničke nužde te vreće složili, svaka grupa na svoj način, i kako izgled te hrpe vreća ovi- si o svim stanovnicima jedne zgrade: grupni rad, grupno stvaralaštvo lišeno svake ambicije za sviđanjem i priznanjem, a s ciljem da to zajedničko djelo bude istu noć odvezeno na smetlište. Uzbudila me iznimnost tog rada bez ambicija, a koji je i spontan i rječit i ličan, i ponukala da svoj termin za izložbu prepustim nepoznatim Zagrepčanima. Moj posao je bio uglavnom, *obavljen viđenjem*. Sve drugo je nošenje i voženje.⁹⁰⁶ [naglasak autorice]



Slika 57 Detalji s postava izložbe „Asocijacije i varijacije na noćnu temu“, Mali Lapidarij, Zagreb, 1978. (izvor: Josip Škunca, Vera Fischer: Asocijacije i varijacije na noćnu temu, katalog izložbe (Mali lapidarij, Kamenita 15, Zagreb, 23. 1. – 3. 2. 1978.)

Kako umjetnica daje naslutiti u ovom prilogu, izložba je temeljena na apropijaciji: na umjetničinom *viđenju* i prepoznavanju potencijala običnog otpada koji je fotografiran i odvezen u svrhu postavljanja izložbe. Ovo je jedan oblik apropijacije, odnosno doslovnog prisvajanja tuđeg otpada. Drugi se sastoji u tome što je Vera u katalogu izložbe kolažno montirala fotografije zagrebačkih ulica s otpadom koje je snimio Marijan Vitamvas.⁹⁰⁷

Ekološka nota koja prožima cijelu izložbu dodatno je naglašena ako se uzme u obzir povod. Naime, izložba je bila komentar (i kritika) na tada nedavno donesenu odluku Čistoće da napusti upotrebu kanta za smeće. Jedino rješenje za odlaganje otpada je stoga postalo ostaviti ga u kesama za smeće pred kućna vrata, bilo to kese koje su tome izvorno namijenjene ili kese iz

trgovina koje su prenamijenjene toj svrsi. Fotografije ovih vreća time dobivaju na dodatnoj

⁹⁰⁶ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 55; Škunca, *Vera Fischer: Asocijacije i varijacije na noćnu temu*.

⁹⁰⁷ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 55; Hrgović, „Što sa stvarima umrlih dama?“

težini.⁹⁰⁸ O afektivnom karakteru ove izložbe progovara završna napomena Josipa Škunce iz kataloga izložbe: „Razlog valja potražiti u njezinu shvaćanju umjetnosti kao emocionalnog prepuštanja impulsima životnog okoliša i gradbenog postupka u potrazi za odgovarajućim izražajem sebe i onoga što je okružuje i čim se susreće.“⁹⁰⁹

Prema osvrtu na izložbu objavljenom u *Vjesniku* 15. ožujka 1978., ali i po fotografijama postava, izložba se sastojala od vreća za smeće, ambalaža, kutija, plastičnih čaša i drugih nađenih/odbačenih predmeta poput vrata starog automobila.⁹¹⁰ Reakcije na izložbu su bile dvostruke – promatrači su je ili voljeli ili mrzili. Umjetnica je u istom tom razgovoru za *Vjesnik* istaknula da izložbu bez premca smatra umjetničkim događajem, usprkos nekim negativnim kritikama i oštrim usporedbama s nešto kasnijom izložbom njenih štafelajnih slika u Klubu Otvorena scena. Po njenom opisu, neki su, ili iz znaka protesta ili kao znak podrške, intervenirali u postav izložbe „Asocijacije...“ postavljanjem natpisa i premještajući ili dodavajući eksponate.⁹¹¹

U pitanju je, dakle, potpuno sjedinjenje umjetnosti i svakodnevice, a izložbu se može interpretirati kao umjetničin osvrt na ljepotu ružnoga, meditaciju o onim malim segmentima ljudskog, gradskog življenja koji ostaju prešućeni ili nezamijećeni, a bez kojih bi svakodnevica uvelike bila otežana. Ta, rijeko tko razmišlja o procesu odvoza smeća; to se uzima zdravo za gotovo, kao da smeće koje građani uvečer odlože pred vrata čarobno nestane idućeg jutra. Sličnim će se pitanjima Vera nastaviti baviti u idućoj izložbi u ovom ciklusu u koju je još aktivnije uključila publiku i same djelatnike Čistoće koji su sudjelovali u njenoj realizaciji.

„Izložba odbačenih predmeta po izboru radnika Čistoće“ (Slika 58, Slika 59, Slika 60, Slika 61) održana je na platou pred tzv. Mamuticom u Travnom u Zagrebu. Kako naziv izložbe sugerira, za realizaciju izložbe, umjetnica je zamolila dvadeset radnika Čistoće da po vlastitom nahođenju izaberu predmete s otpada.⁹¹² Izbor predmeta, dakle, nije bio utemeljen na estetskom izboru ili posebnim kriterijima izvrsnosti predmeta već na pukom interesu radnika koji su ih birali. Vera je potom u ulozi režisera priredila izložbu na ovom platou. Popratila ju je plakatom

⁹⁰⁸ Hlevnjak, *Vera Fischer: Izložba bez šminke*; Škunca, *Vera Fischer: Asocijacije i varijacije na noćnu temu*.

⁹⁰⁹ Škunca, *Vera Fischer: Asocijacije i varijacije na noćnu temu*.

⁹¹⁰ J. Š. (Josip Škunca), „Vera Fischer: »Prihvaćam stvari bez šminke«, 15. ožujka 1978.

⁹¹¹ J. Š.

⁹¹² Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 59.



Slika 58 Vera Fischer otvara „Izložbu odbačenih predmeta po izboru radnika Čistoće“, 1978. (fotografiju ustupila Branka Hlevnjak, autor fotografije: Ivan Lesiak (?))

napravljenim na crnoj plastičnoj vreći za smeće na koju je napisala imena radnika koji su birali predmete.⁹¹³ Ovim je činom umjetnica dovela u pitanje autorstvo ovih djela slično kao što je Dimitrijević to činio uvrštavajući tuđa umjetnička djela u vlastita ili dajući kameru u ruke prolaznicima kako bi snimili filmove. Koncept i dalje ostaje autoričin (u tom smislu je bliska ulozi režisera), ali je izvedba tuđa.

Prvotna zamisao za izložbu je bila da radnici odaberu predmete na temelju vlastitog emotivnog odnosa prema njima. Ispočetka su ih birali prema materijalnoj vrijednosti, ali su, nakon umjetničinog upozorenja, shvatili što im je zapravo činiti. Prema Verinoj zamisli, ovaj je čin odabiranja (jako nalik Duchampovoj nominaciji tj. *choosing*) trebao podići ove obične komade otpada na status umjetničkog djela. Točka je „stavljena na i“ kada su svi izabrani

⁹¹³ Hlevnjak, 59; Hlevnjak, *Vera Fischer: Izložba bez šminke*. Branka Hlevnjak je zamijetila da je duh trash arta krajem 1970-ih bio prisutan u opusu više umjetnika. Plastičnim vrećicama se istovremeno s Verom Fischer koriste Ivan Kožarić (*Povratak prirodi*, 1978., tekstil, najlon i koža na dasci) i Josip Stošić (*Vreća* predstavljena na izložbi „Umjetnost u umu“ 1978. godine). Oba rada upućuju na problematiku neekoloških ambalaža i rastuću količinu otpada. Uz to, 1981. godine Tomislav Gotovac izvodi performans *Čišćenje javnih prostora* u Zagrebu. Ona također navodi kao usporedbu sakupljačke tendencije Vladimira Dodiga Trokuta koji je formirao svoj Antimuzej djelomice od artefakata s otpada. Vidi u: Hlevnjak, *Vera Fischer: Izložba bez šminke*; Hlevnjak, *Vera Fischer: Autobiografska izložba*, 13.



Slika 60 Djeca se igraju na „Izložbi odbačenih predmeta po izboru radnika Čistoće“, 1978. (fotografiju ustupila Branka Hlevnjak, autor fotografije: Ivan Lesiak (?))



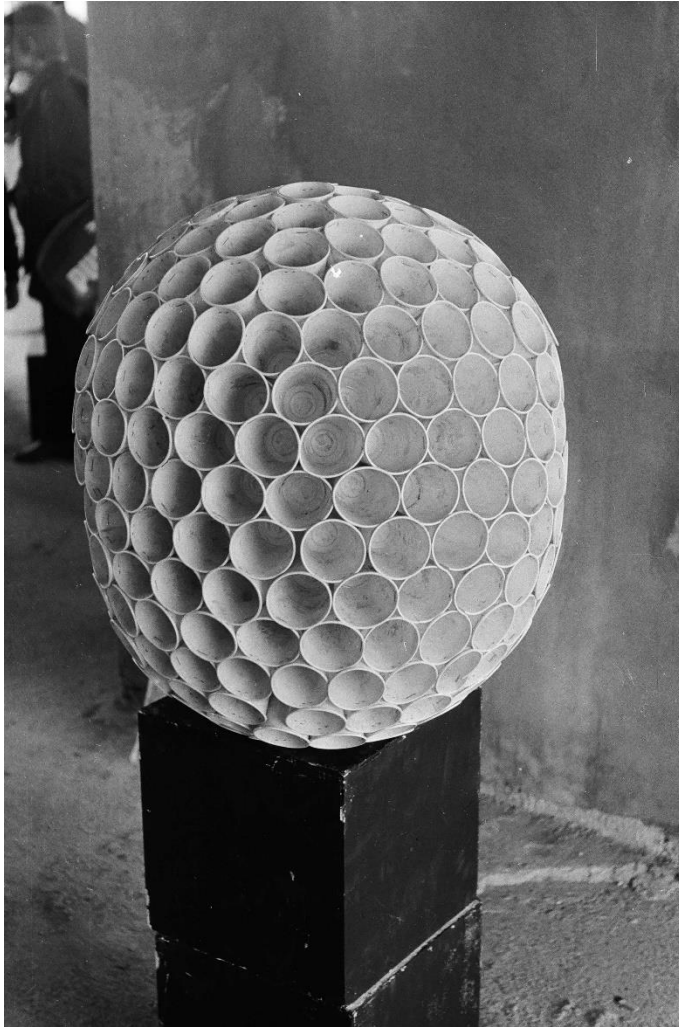
Slika 59 Vera Fischer, instalacija s Bambijem, „Izložba odbačenih predmeta po izboru radnika Čistoće“, 1978. (fotografiju ustupila Branka Hlevnjak, autor fotografije: Ivan Lesiak (?))

predmeti postavljeni na postamente. Među eksponatima su se nalazili gramofoni, boce, čizme, kostur starih dječjih kolica, stolne lampe i raznorazni drugi predmeti, neki od kojih nisu samo nađeni/ready-made predmeti već su donekle modificirani (primjerice luster napravljen od bijelih plastičnih čaša), a koje su s najvećim zanimanjem promatrala upravo djeca. Ovaj opis donosi članak u *Vjesniku* i zaključuje, pomalo razočaravajuće, da bi „dojam ove izložbe bio veći da su radnici »Čistoće« odbačene predmete obojili i time im dali novo značenje.“⁹¹⁴

U tisku je povodom ove izložbe izašao osvrt u vjesniku ZET-a koji je glasio:

Bitna je bila činjenica što su radnici birali predmete po svom shvaćanju, po svojim vlastitim mjerilima likovnosti odbačenih predmeta smeća. Znači da su u tim predmetima našli likovnu pobudu koju inače ne bi zapazili da joj nisu posvetili odgovarajuću pažnju na koju ih je navela umjetnica. Upravo to je bio razlog što su ljudi, koliko s čuđenjem, toliko s pozornošću, razgledali

⁹¹⁴ V. KN. (Vesna Kusin), „Otpaci na izložbi“; Hrgović, „Što sa stvarima umrlih dama?“



Slika 61 Vera Fischer, kugla od plastičnih čaša, intervencija umjetnice, „Izložba odbačenih predmeta po izboru radnika Čistoće“, 1978. (fotografiju ustupila Branka Hlevnjak, autor fotografije: Ivan Lesiak (?))

izložbu i na njoj našli neko svoje vlastito zadovoljstvo. To je bio i razlog što je udruženi rad bio mecena takve izložbe.⁹¹⁵

Čini se da je autoru/ici ovog teksta promakla suština ove akcije. Nije bila bit u kvaliteti eksponata ili uopće u njihovoj materijalnoj vrijednosti. Izložba se temeljila na duchampovskom činu transmutacije običnog predmeta u umjetničko djelo i promjene perspektive publike koja je dolazila vidjeti ova djela. Moguće tumačenje ove izložbe, kako ističe i Branka Hlevnjak, jest da je nadišla medijske granice i uz to pokazala da je moguće učiniti dvije stvari: (1) društveno angažirati građane i radnike te ih (2) potaknuti na oblike stvaralaštva koji su inovativni i koji idu dalje od pukog amaterskog korištenja

tradicionalnih likovnih tehnika.⁹¹⁶

U *Vjesniku* je izašao osvrt koji detaljnije govori o tehničkoj realizaciji izložbe i o razini društvene angažiranosti. Naime, organizirana je u sklopu akcije „Proljeće u Novom Zagrebu“ koju je pokrenulo KUD Veljko Vlahović, a u realizaciji izložbe su sudjelovale radne organizacije Čistoća, Zagrebplast i Industrogradnja.⁹¹⁷ Ovaj angažman sjajan je primjer udruženog rada, odnosno aktivnog pristupa organizacija udruženog rada (OUR-a) u pružanju podrške, podjednako moralne i financijske, jednom umjetničkom projektu.⁹¹⁸

⁹¹⁵ b.b. „Izložba izrasla iz smeća“. *Zet*, 20. lipnja 1978. citirano prema: Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 59.

⁹¹⁶ Hlevnjak, 59–60.

⁹¹⁷ V. KN. (Vesna Kusin), „Otpaci na izložbi“, 24. travnja 1978.

⁹¹⁸ Hrgović, „Što sa stvarima umrlih dama?“



Slika 62 Vera Fischer, *Smrt stare dame*, 1978. nadalje, dimenzije promjenjive, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 7163 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

Treća i posljednja u nizu izložbi bez šminke je predstavila instalaciju *Smrt stare dame* (Slika 62) na 13. Zagrebačkom salonu. Ovu je instalaciju donekle moguće usporediti s *hoardingom*⁹¹⁹ Tomislava Gotovca i drugih apropijacionista o kojima će biti riječ (primjerice Vladimir Dodig Trokut i Zlatan Dumanić), s time što Vera ovdje zauzima obratno stajalište. Umjesto da rado gomila takve predmete, osvrće se na problematiku sakupljanja i bespotrebnog gomilanja predmeta nakon nečije smrti (odnosno na nemogućnost pojedinaca da se istih liše nakon smrti voljene osobe), pitanje njihovog nasljeđivanja i sudbine predmeta nakon smrti vlasnika. „Stara dama“ na koju se naziv djela odnosi je u ovom slučaju bila Verina teta. Ovo je bilo „presloživo djelo“ (*work in progress*), kako ga naziva Branka Hlevnjak, i sastojalo se od pomičnih predmeta: vješalica sa starom bundom i šeširom, stare klimave fotelje, drvenog konjića-ljuljačke, gomile knjiga, raznoraznih sitnih predmeta i uokvirenog portreta stare dame

⁹¹⁹ Osim spomenute izložbe, *hoarderska* tendencija Vere Fischer uočava se u instalaciji koja je predstavljena posthumno na umjetničkoj izložbi 2019. godine u galeriji Dobra knjiga. Branka Hlevnjak uspoređuje je s Armanovim kantama (*poubelles*) iz 1960-ih godina. Naime, Vera sakuplja limene kutije bombona te kutijice Gastala (lijeka za želudac), što kombinaciju čini pomalo ironičnom (bomboni potiču lučenje želučane kiseline koju ona potom liječi tabletama). (Slika 203 Vera Fischer, tuba sa smećem (fotografija s izložbe „Autobiografska izložba“, Gliptoteka HAZU, Zagreb, 19. 6. – 19. 7. 2002., fotografiju ustupila Branka Hlevnjak) na str.5.) Odnosno, uzima prazne ambalaže proizvoda koje je osobno konzumirala te ih složila u prozirnu staklenu tubu koju je u podnožju obložila crnim tilom. Cijela tuba time zadobiva falusoidne odlike pri čemu crni til može asociirati na pubične dlake. Više u: Hlevnjak, *Vera Fischer: Izložba bez šminke*. Ova praksa neminovno podsjeća na Gotovčevo korištenje praznih ambalaža hrane, kutija cigareta i drugih elemenata vlastite svakodnevice u izradi svojih kolaža ili, primjerice, sakupljanje čepova pivskih boca kojima je napunio cijelu kutiju. Više o ovome u poglavlju 8.4 Tomislav Gotovac.

u stilu bidermajera rađenog u tehnici ulja na platnu hrvatsko-slovenskog slikara Mihaela Stroya. Sama je umjetnica svoje namjere jasno objasnila: „Što sa stvarima umrlih dama? Takvi predmeti uzimaju dragocjeni prostor potreban živim ljudima. Živi su opet sakupljači tako da njihovu djecu čeka isti problem, njihova će djeca biti opet sakupljači... što istinski učiniti s predmetima umrlih dama?“⁹²⁰

Ova, s pravom tako nazvana, pomična instalacija predstavljena je u više navrata i u različitim iteracijama. Po prvi put je predstavljena u Galeriji Izlog u zagrebačkom Oktogonu, a 1980. godine je predstavljena u Mariboru na Prvom jugoslavenskom trijenalu na temu „Ekologija i umjetnost“ (Slika 63).⁹²¹ Činjenica da ju je Marijan Susovski odlučio uvrstiti u trijenale⁹²² upravo na ovu temu govori opet u prilog ekološkim notama koje prožimaju Verin rad. Susovski tumači ovu instalaciju u kontekstu „recikliranja u kulturnom smislu“ – ponovnog oživljavanja starih predmeta koji bi u protivnome bili završili za smetlištu.⁹²³

Kao i u ranijim djelima, s (uvjetno rečeno) otpadom, Vera i u djelu *Smrt stare dame* ističe različite mogućnosti interpretacije i vrednovanja predmeta. Moglo bi se primijeniti geslo „Nečije smeće je tuđe blago.“ Ovo je istaknula i Branka Hlevnjak govoreći o suprotstavljenim



Slika 63 Vera Fischer, *Smrt stare dame* (izvor: Meta Gabršek-Prosenc i ostali, *EKO 80: 1. jugoslavanski trijenale Ekologija-umjetnost*, katalog izložbe (Razstavni salon Rotovž, Maribor, 21. 11. – 21. 12. 1980.) (Maribor: Pripravljalni odbor Trijenala EKO 80; Razstavni salon Rotovž, 1980), n.p.)

⁹²⁰ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 61.

⁹²¹ Hlevnjak, 63. Na istom trijenalu se, od umjetnika istaknutih u ovom radu, predstavljaju još Edita Schubert i Vladimir Dodig Trokut. Vidi u: Hlevnjak, 63. O samom Trijenalu EKO 80 vrijedi napomenuti da je organiziran s ciljem razvijanja svijesti o ekološkim problemima koji su tijekom 1970-ih godina još bili istaknuti, ali koje su uslijed krize 80-ih godina mogle jako brzo pasti u zaborav. Uz Veru Fischer i V. D. Trokuta su od hrvatskih umjetnika sudjelovali Ivo Friščić, Nikola Koydl, Edita Schubert te arhitekti Mira Halambek-Wenzler i Antoaneta Pasinović. Vidi u: Pučko, „Umjetnost u borbi za okoliš“.

⁹²² Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 63.

⁹²³ Gabršek-Prosenc i ostali, *EKO 80: 1. jugoslavanski trijenale Ekologija-umjetnost*.

vrijednostima Verinih djela: osobne i tržišne.⁹²⁴ Predmeti sadržani u instalaciji stoga mogu za individuu biti od iznimno velike vrijednosti, a tržišno ne vrijediti gotovo ništa. Vera na ovaj način relativizira vrijednost ovih predmeta, a u djelu je moguće iščitati kritički ton koji govori o nemaru konzumerističkog društva za osobnu vrijednost predmeta koje proizvodi te za potencijalne posljedice njihove proizvodnje.

Kritika konzumerističkog društva bit će prisutna u Verinim djelima još od kolaža s kraja 1960-ih godina. U njima se koristi izrescima iz časopisa s *horror vacui* prikazima „nasmiješenih djevojaka i mladića s reklama, automobila i motora, životinja, voća i povrća“.⁹²⁵ Ovakva kritičarska praksa posebice je zanimljiva s obzirom da se radi o kolažima u duhu pop arta – pravca koji inače uzdiže potrošačko društvo. Branka Hlevnjak stoga s pravom zamjećuje da ovi kolaži istovremeno populariziraju takvo društvo i kritiziraju ga.⁹²⁶ Ovo se može shvatiti kao specifičnost i posljedicu života u socijalističkoj zemlji. Odnosno, kako objašnjava Branka Hlevnjak, za Verine kolaže i assemblaže, u pitanju je dvostruko ironiziranje dvaju različitih društava: onog zapadnjačkog koje je prekrivenom velom potrošačkog izobilja i lažne ljepote te onog socijalističkog koje je siromašno (ili barem siromašnije od zapadnog) i stoga nema s čime kreirati privid obilja. Socijalističko društvo u kojem se Vera nalazila istovremeno je zavidjelo i bilo općarano zapadom, ali ga i kritiziralo „propovijeda[lo] jedno, a čini[lo] drugo“.⁹²⁷ Časopisi iz kojih je Vera rezala slike prikazivali su blagodati kapitalističkog, zapadnjačkog društva koje je u Jugoslaviji bilo tek u usponu. Građani su ga mogli doživjeti samo fragmentarno. „Šareni likovni kolaži Vere Fischer unosili su nemir u mirnu, stabilnu sliku dnevnoga sivila. Oni su bili svojevrsni dnevници, ali i posredni komunikacijski kanali, koji su apelirali na masu“, ističe Branka Hlevnjak.⁹²⁸ Kako bi dočarala istovremeno priželjkivanje blagodati potrošačkog društva i istaknula njihovu apsurdnost, ona ponavlja motive, gomila ih i pravi od kolaža kič; pretjeruje sa svime kao što se u konzumerizmu pretjeruje.⁹²⁹ Suprotstavljanjem motiva i uvođenjem elementa šoka čak se približava dadaističkim kolažima. Tako u kolažu *Pasji život*, primjerice, suprotstavlja simbole zapadnjačkog hedonizma –

⁹²⁴ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 61–62.

⁹²⁵ Kružić, „Inventivna retrospektiva“, *Vijenac* 10, izd. 219–221 (25. srpnja 2002.), 13.

⁹²⁶ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 45.

⁹²⁷ Hlevnjak, *Vera Fischer: Autobiografska izložba*, 7.

⁹²⁸ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 49.

⁹²⁹ Hlevnjak, 53.



Slika 64 Vera Fischer, kolaž s blizancima, 1978. (fotografiju ustupila Branka Hlevnjak, autorica fotografije: Vera Fischer)

šampanjac, dizajnerski namještaj, fino odjevene djevojke – izrescima konja u galopu koji uznemiruju cijeli prizor.⁹³⁰

Novo (iskrivljeno) prioritete konzum-društva Vera će na neki način kritizirati i svojim ekološkim projektima, odnosno ciklusom izložbi bez šminke, ali i nastaviti u znatno kasnijim radovima.⁹³¹ O njenim antikonzumerističkim stavovima progovaraju dvije anegdote, odnosno djela nastala prilikom posjeta New Yorku 1978. godine, dakle iste godine

kada priređuje izložbe bez šminke. Tom je prilikom nastala fotografija s vrha jednog od nebodera World Trade Center koju je Vera kasnije iskoristila za izradu kolaža. Fotografija, značajno, prikazuje sjenu koju neboderi bacaju na okolne zgrade. Vera u kasnijem kolažu jukstaponira ovom prizoru fotografiju sebe kao djevojčice koja grli plišanog medvjedića (Slika 64).⁹³² Prema tumačenju Branke Hlevnjak, „sjene (...) zajedno s portretom umjetnice kao djevojčice, simbolički povezuje ideju prolaznosti, te sjene kao kobne ovisnosti o suncu. No sjena je tu uz djevojčicu (poput Petera Pana) i kao znak igre, slobodnog leta umjetnosti i Sunčeva pouka o ravnoteži svijeta“.⁹³³ Simbolika je višestruka: World Trade Center koji kao komercijalni centar zasjenjuje ljude na ulici i okolne građevine, a dijete nevino gleda u promatrača stojeći paralelno sa sjenama koje vizualno dominiraju nad kolažem.

Druga fotografija koja je nastala za vrijeme Verinog posjeta New Yorku, a koja jasnije upućuje na Verinu fascinaciju otpadom, sakupljanjem i viškom dobara, prikazuje *Natovarenu damu* (Slika 65) – beskućnicu koja je bila svojevrsna hodajuća instalacija:

⁹³⁰ „Burni život zaboravljene umjetnice“.

⁹³¹ Ističe se Verino korištenje ambalaža gotovih proizvoda. Primjerice, 2002. godine nastaje *Originalno pakovanje, posvojeno* koje je doslovce prisvojen komad ambalaže soka od jabuke i breskve s istaknutim bar kodom. Vidi u: Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 13. Moguće je povući usporedbu ovog djela s prostornim bar kodom odnosno „beskonačnom trakom“ u *Ambijentu* Edite Schubert iz 1995. godine. Vidi poglavlje 8.15 Edita Schubert.

⁹³² Hlevnjak, *Vera Fischer: Autobiografska izložba*, 12; Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 16–17.

⁹³³ Hlevnjak, *Vera Fischer: Autobiografska izložba*, 17.

Njezina je instalacija postala uskličnik i upitnik u doba trajnog konzumerizma, koji nije prestajao i koji je, napokon, porušio Berlinski zid 1989., zbacio socijalizam 1990. i komunizam 1991. Konzumerizam je postao suvremena religija, a velike robne kuće oltari Zlatnog teleta. Natovarena newyorška dama, druga je strana iste medalje: simbol beskućnika, siromaha, sakupljača otpada, dvonožnih ormara, onih koji mogu reći: *Omnia mea mecum porto*.⁹³⁴

Verina neustrašivost u pogledu korištenja neumjetničkih materijala i prožimanja svojih djela osobnim notama i čvrstim iskazima nastavit će se i u njenom kasnijem stvaralaštvu. Branka Hlevnjak

govori o njenim izložbama kao „ready-made dnevnicima“ koji su prožeti „ženskim pismom“ i koji odražavaju „ich-formu“, odnosno koji su prožeti autobiografskim iskazima.⁹³⁵ Dnevnički karakter njenih djela posebno je razvidan u izložbi „Trideset godina traženja nađenog i drugim igrama“ održane 1982. godine gdje „izlaže dnevnički zapis o sebi kroz ‘kreativni nered vlastitog atelijera’, portretirajući se posjedovanim predmetima“.⁹³⁶

Iako ne pripada ciklusu izložbi bez šminke, izložba „Trideset godina u traženju nađenog i drugim igrama“ (Slika 66), održana od 10. – 24. 3. 1982. u Galeriji Dubrava, može se shvatiti kao nastavak spomenutih triju. Ovom je izložbom Vera zapravo „preduhitrila“ Kožarića⁹³⁷ i



Slika 65 Vera Fischer, *Natovarena dama*, 1978. (fotografiju ustupila Branka Hlevnjak, autorica fotografije: Vera Fischer)

⁹³⁴ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 63.

⁹³⁵ Hlevnjak, 9–10.

⁹³⁶ Hlevnjak, „Peta obljetnica smrti Vere Fischer“, *Hrvatsko slovo* (18. srpnja 2014.), 18.

⁹³⁷ Kožarić izlaže određene predmete iz svog ateljea od sredine 1970-ih, ali atelje u cijelosti predstavlja tek 1993. godine. Vidi poglavlje 8.3 Ivan Kožarić.

izložila vlastiti atelje,⁹³⁸ nalik Gotovčevim kolažima, kao cjeloviti dnevnički zapis. Vera, u tipičnom razigranom duhu, priprema ovu izložbu; retrospektivu trideset godina svog rada i života. Kako bi se dobio cjelovitiji dojam o izložbi i onom što je na njoj predstavljeno, valja citirati samu umjetnicu:

I tako sada na ovoj izložbi prikazujem TRIDESET GODINA ozbiljnih pokušaja. Pokušavanje prikazivanja pokušaja. Pokušavanja prikazivanja traženja pokušaja, da bih nešto našla što je već nađeno. Je li gotov krug? Ne! Mogu ga još puniti: tu su moja djela. I svašta što se u meni nataložilo: oči, uši, pupci, latica, prašnik (i prašina), rupa, tuljac, spužva, stoji na desnoj nozi, ogrlica, crveno protiv zelenog, zlatni okvir, selotejp i skočlajt, autoportret, metla, ulje, pastel, opet spužva za brisanje, kuglice i trokuti (Trokut Dodig), po modelu ili fotografiji, snimanje ljudi, ulica, pjesma, društveno veselje, čaša, madrac, Jogi 190x115 cm, kutija prazna kutija puna čega?, igračke, igračke, igračke, igračke, igračke, igračke, i igračke za moje druge igre. KOSA: crvena, crna, žuta (što kažu plava, ne znam zašto), smeđa i zelena; ugljen, glina i Glina (gradić koji je jednom bio glavni grad za mene i nas), staniol, glazura, škare za lim, adrese, kuverte, medek, dude, rukavice, u rukavicama, štipaljke, kukci, vaze, londonski Autobus, cvijet i kvazicvijet, okvir, list, ugovor, ladice (i izvan ladice), žarulja, lonac, špiگل, kutija, kutija, ja sam izvan kutija, kišobran, šešir, pas i mačka koji se vole, majmuni u krletki, krletka bez majmuna, olovka, čipka...⁹³⁹

Vera iznosi ovaj opis poput struje svijesti i bez filtera, baš kao što izlaže i svoj atelje. Bez uljepšavanja, „bez šminke“ se opet predstavlja javnosti. U tom pogledu je moguće usporediti njenu praksu s Gotovčevom koji se jednako tako (makar često doslovno) ogoljeno predstavlja publici. Gomilanje igračaka, rukavica, kutija i drugih predmeta također izrazito

⁹³⁸ Slično ovom postupku, Vera će na 12. zagrebačkom salonu izložiti opremu interijera kafića u Sopotu obloženog plastičnim pločama posebnog dizajna. Vidi u: Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 153.

⁹³⁹ Hlevnjak, 64, 66.

podsjeca na Gotovčevu organizaciju stana. Veri je očito poznato i Trokutova umjetnička djelatnost, s kojom se nameću usporedbe u upotrebi kontejnera, krletki, kose i drugih raznorodnih predmeta.⁹⁴⁰

Vera Fischer nije otpadnik u pravom smislu riječi iako surađuje s onima na društvenoj (čistaćima) i ekonomskoj margini (beskućnicima). Ona svakako pripada institucionalnom aparatu u ovom periodu ali se istaknutim nastupima u kojima se predstavlja djelima od otpadnih materijala od njega odvaja i povremeno



Slika 66 Vera Fischer, izložba „Trideset godina u traženju nađenog i drugim igrama“, 1982. (izvor: Branka Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva* (Zagreb: DesignArt - udruga za promicanje oblikovanja i umjetnosti, 2014), 64.)

ulazi u sferu marginalne umjetničke djelatnosti. Njezine apropijacijske prakse motivirane su pukom željom za eksperimentiranjem, a ponajviše aktivnim uključivanjem svakodnevice i javnosti u proces umjetničkog stvaralaštva. Afektivni karakter apropijacijskog segmenta njenog opusa poprima društvena i ekološka obilježja. Kako ističe Branka Hlevnjak, ona stvara „popularnu umjetnost na razini ekološke ideje gotovih predmeta (ready made)“.⁹⁴¹ Poput nekih drugih apropijacionista koji su dosad istaknuti, ona u svoja djela ne uvodi samo elemente svakodnevice uopće, već *vlastite* svakodnevice, tretirajući svoje kolaže i asamblaže, pa i prostorne instalacije kao vlastite dnevničke zapise i intimne iskaze kritičnih misli i briga, što osobnih, što onih usmjerenih prema društvu.

8.6. Braco Dimitrijević

Specifičnost Brace Dimitrijevića (rođ. 1948.) među umjetnicima koji se aktivno koriste strategijama apropijacije već je istaknuta u ovom radu. Njegova obiteljska pozadina i akademsko obrazovanje stavili su ga u nešto povoljniji položaj naspram većine drugih umjetnika kojih se ovaj rad tiče. Bracin otac, Vojo Dimitrijević, bio je poznati slikar koji je sina podržavao u njegovoj umjetničkoj djelatnosti. Uz to, majka mu je bila arhitektica, a djed istaknuti zlatar.⁹⁴²

⁹⁴⁰ Referira se na Trokutova djela *Zimnica za intelektualce: Arkana 1, Arkana 2, Arkana 3* (1979.) i *Krletka kosa „Uznik“* (1985.).

⁹⁴¹ Hlevnjak, *Vera Fischer: Autobiografska izložba*, 5.

⁹⁴² Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 336, 338.

Bracino umjetničko akademsko obrazovanje⁹⁴³ i stipendije koje prima⁹⁴⁴ također se mogu protumačiti kao rano priznanje njegovog rada, što ga nipošto ne čini marginalnim u punom smislu riječi. Ipak, zamjetna je razlika u njegovoj recepciji u Hrvatskoj i inozemstvu pa se može govoriti o njegovoj relativnoj marginaliziranosti u Hrvatskoj ili barem ranijoj valorizaciji u inozemstvu. Dok je dobitnik više stipendija u inozemstvu 1970-ih godina, na financijsku podršku od strane institucija u Hrvatskoj u ovo doba se ne može oslanjati. Primjerice, 1979. godine je tražio novčanu potporu od Komisije za kulturne veze s inozemstvom za sudjelovanje na Biennaleu u Sydneyju. Od traženih 23.558 DIN i 6 dnevnic, inicijalno mu je odobreno samo 10.000,00 DIN (ca 11.493,00 kn/€1525,38 od traženih 27.077,00 kn/€3593,74 danas), a i ta su sredstva kasnije povučena uz obrazloženje da njegovo prisustvo u Sydneyju nije potrebno.⁹⁴⁵

Premda Dimitrijević za boravka u Hrvatskoj pred kraj svog akademskog obrazovanja na zagrebačkoj Akademiji i nekoliko godina neposredno nakon toga dobiva određena priznanja u smislu prilika za izlaganje, ovo je neusporedivo u odnosu na njegovu djelatnost izvan Hrvatske u to doba i kasnije. Do 1973. godine, Dimitrijević će u Hrvatskoj izlagati pretežito u alternativnim izložbenim prostorima. Ističe se njegova izložba „Suma 680“ u Galeriji SC te više izložbi u vlastitoj organizaciji (uz Nenu Dimitrijević) u Haustoru u Frankopanskoj 2A: „Revija s vodom“ (1970.) gdje se predstavlja zajedno s G. Trbuljakom, samostalna izložba „Tri skupine predmeta“ (1970.) te skupna međunarodna izložba „At the Moment“ (1971.). O nekim ovim izložbama će biti više riječi nešto kasnije pošto će se pokazati važnima za razvoj strategija aproprijacije u Hrvatskoj. No, u ovom periodu također sudjeluje na 6. zagrebačkom salonu 1971. godine gdje se predstavlja s djelima iz ciklusa „Slučajni prolaznici“,⁹⁴⁶ a njegova samostalna izložba u Galeriji suvremene umjetnosti 1973. godine bila je, riječima Nene

⁹⁴³ Premda je povijest Dimitrijevićeveg obrazovanja ranije pojašnjena, ovdje je vrijedi ukratko ponovno izložiti zbog preglednosti i konteksta. Od 1968. do 1971. godine studira na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, a od 1971. do 1973. godine na St Martin's School of Art u Londonu. Vidi u: „Braco Dimitrijević | Biography“. Dok u vezi upisa u Londonu ne spominje poteškoće, Braco ističe da je na zagrebačku Akademiju primljen tek iz drugog puta i to zahvaljujući intervenciji. Vidi u: Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 597–98; Pintarić i ostali, *Braco Dimitrijević: retrospektiva*, 348.

⁹⁴⁴ Godine 1971. 1972. dobiva stipendiju Britanskog savjeta (British Council Grant), a 1976. – 1977. DAAD fellowship, Berlin. Vidi u: Pintarić i ostali, *Braco Dimitrijević: retrospektiva*, 345.

⁹⁴⁵ HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 563, Serija K. V., Komisija za kult. veze s inozemstvom, Komisija za kulturne veze s inozemstvom zapisnici sjednica i materijali sa sjednica 1979. god., KV 2/79-79, Program suradnje s inozemstvom u 1979...., 5. 3. 1979.; HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 563, Serija K. V., Komisija za kult. veze s inozemstvom, Komisija za kulturne veze s inozemstvom zapisnici sjednica i materijali sa sjednica 1979. god., KV 2/79-79, Odbor za suradnju s inozemstvom na području likovnih umjetnosti i kulturne baštine; HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 563, Serija K. V., Komisija za kult. veze s inozemstvom, Komisija za kulturne veze s inozemstvom KV pov. 1979. god., Zapisnik 18. sjednice Odbora za likovnu suradnju s inozemstvom Komisije za kulturne veze s inozemstvom, 5. 3. 1979.

⁹⁴⁶ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 350–51.

Dimitrijević, „prva samostalna muzejska izložba jednog konceptualnog umjetnika u ovom dijelu Europe“.⁹⁴⁷

U istom periodu, izvan Hrvatske se predstavlja u privatnim galerijama (već od 1971. godine), a od 1975. se sa samostalnim izložbama predstavlja na svjetskoj pozornici u uglednim umjetničkim institucijama kao što je Städtisches Museum (Muzej grada) Abteiberg u Mönchengladbach u Njemačkoj, Palais de Beaux-Arts u Bruxellesu (isto 1975.), Galleria Civica d'Arte Moderna u Modeni (1977.), Centre d'Art Contemporain u Genevi (1978.), Institute of Contemporary Arts u Londonu (1979.), Stedelijk van Abbemuseum u Eindhovenu te Kunsthalle u Tubingenu (obje izložbe iz 1979.), a tijekom 1980-ih u Bernu, Tate Gallery u Londonu, i tako dalje.⁹⁴⁸ Također, sudjeluje na cijelom nizu skupnih izložbi izvan Hrvatske među kojima se nalaze neke kapitalne međunarodne manifestacije kao što su Documenta 5, 6, i 9 (1972., 1977. i 1992.), Venecijanski bijenale (1976., 1982., 1990., 1993., 2009.), Sydney Biennale (1978. i 1986.) te izložba „Magiciens de la Terre“ održana u Centre Georges Pompidou (1989.).⁹⁴⁹

Dimitrijevićeva djela se danas nalaze u kolekcijama 80 umjetničkih institucija diljem svijeta,⁹⁵⁰ a na popisu prevladavaju upravo one izvan Hrvatske koje su najranije i počele otkupljivati njegova djela. Godine 1975. Städtisches Museum u Mönchengladbachu u Njemačkoj tako otkupljuje jedno djelo iz serije „Ovo bi moglo biti remek-djelo“. Važno je zadržati se na trenutak na ovoj izložbi jer ona predstavlja prvi otkup jednog aproprijacijskog djela ovog umjetnika. Naime, izložba je bila podijeljena na dva dijela: jedan posvećen *Slučajnim prolaznicima*, a drugi na temu *Ovo bi moglo biti remek-djelo* koja se temeljila na izjednačavanju trivijalnih nađenih predmeta i onih iz muzejske zbirke.⁹⁵¹ Potonji ciklus sabrao je niz ready-made predmeta koje je umjetnik izložio na postamentima:

Skupina heterogenih pronađenih predmeta bila je predstavljena na bijelim muzejskim postoljima, svako s mjedenom pločicom s ugraviranim imenom umjetnika i gore citiranom izjavom u kondicionalu. Predmeti su bili u rasponu od običnog kuhinjskog sata i grane stabla do malog kamena stavljenog pod postament u kutu, sve ironične reference na različite umjetničke stilove.⁹⁵²

⁹⁴⁷ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 34.

⁹⁴⁸ Beroš, *Dimitrijević, Braco: Triptychos Post Historicus*, 2001, 34.

⁹⁴⁹ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 765.

⁹⁵⁰ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 765.

⁹⁵¹ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 382–83.

⁹⁵² Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 382–83.

Među ovim se predmetima posebno izdvaja djelo koje je u konačnici muzej otkupio. U pitanju je bila brončana bista Maxa Roedera, njemačkog kipara iz 1920-ih godina, koju je Dimitrijević izložio pod vlastitim imenom. Premda je ovo djelo već bilo u kolekciji muzeja u Mönchengladbachu, i to već dvadeset godina,⁹⁵³ tadašnji direktor, Johannes Cladders, odlučio je sklopiti s umjetnikom „Ugovor o kupnji ideje“ čime je ovo poprsje po drugi put ušlo u fundus muzeja, ali pod drugim nazivom i kao djelo drugog umjetnika – *Ovo bi moglo biti remek-djelo Brace Dimitrijevića*. Nena Dimitrijević s pravom je zamijetila kako je ovaj postupak bio za svoje vrijeme radikalniji: „Postupak koji je Dimitrijević izveo 1975. sadržavao je transgresivnu moć koja će utjecati na cijelu generaciju umjetnika tzv. ‘tendencije aproprijacije’ u osamdesetima“.⁹⁵⁴ Kako ovaj rad ilustrira, Dimitrijevićev utjecaj nije bio jedini faktor koji je utjecao na ovu generaciju umjetnika, ali njegova djela u ovom kontekstu ne mogu ostati nezamijećena.

Iste 1975. godine, Jan Hoet je u svojstvu direktora Muzeja suvremene umjetnosti u Gentu otkupio više Dimitrijevićevih djela s Venecijanskog bijenala,⁹⁵⁵ a 1978. godine Musée National d’Art Moderne također otkupljuje jedan njegov portret slučajnog prolaznika.⁹⁵⁶ Iste te godine se događa (po saznanju autorice) prvi otkup jednog Dimitrijevićevog djela u Hrvatskoj i to za Galerije grada Zagreba, a koje je predstavljeno na izložbi „Otkupi“ koja je održana 1979. godine.⁹⁵⁷ Kratko nakon, konkretno 1983. godine, pet Dimitrijevićevih radova ulazi u kolekciju londonske Tate Gallery.⁹⁵⁸

Premda je Dimitrijević kao umjetnik više priznat u inozemstvu, to ne znači da su njegova djela, pogotovo ona aproprijacijske naravi, uvijek nailazila na razumijevanje. Kada je izložio svoje *Najnovije slike Brace Dimitrijevića*, to jest „drip slike“ u stilu Jacksona Pollocka 1973. godine na grupnoj izložbi u galeriji Gian Enzo Sperone u Torinu te na samostalnoj izložbi u Situation Gallery u Londonu, nijedna nije otkupljena.⁹⁵⁹ Njihova recepcija u Hrvatskoj nije zabilježena, premda je poznato da je iste slike izložio na samostalnoj izložbi u zagrebačkoj

⁹⁵³ Baljković, „Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak Grupa šestorice autora“, 32.

⁹⁵⁴ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 374.

⁹⁵⁵ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 570.

⁹⁵⁶ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 352, 356.

⁹⁵⁷ Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‘Otkup umjetnina’ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“.

⁹⁵⁸ U pitanju su sljedeća djela: *The Casual Passer-By I met at 11.28 A.M. London, October 1972* (1972.), *Louvre (J.M.W. Turner' Edward Rampton)* (1975. – 1979.), *Louvre ('Leonardo da Vinci' 'Albert Evans')* (1975. – 1982.), *Triptychos Post Historicus or Entrance to the Palace of Light* (1982.) i *Triptychos Post Historicus or Artists' Hats Are High Above the Rainbow - Portrait of Barry* (1982.). Vidi u: Tate Gallery, *The Tate Gallery 1982-84*, 144–50.

⁹⁵⁹ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 437–38.

Galeriji suvremene umjetnosti 1973. godine, što ga čini prvim umjetnikom u svojoj generaciji koji je tu dobio izložbu.⁹⁶⁰

Naime, ovaj ciklus slika je specifičan i ističe se u kontekstu ovog rada jer su u pitanju djela rađena u tradicionalnoj slikarskoj tehnici, ali je njihova bit bila prisvajanje tuđe umjetničke manire. Nena Dimitrijević će za ove slike reći da su bile „izuzetno rana manifestacija tendencija koja će kasnije biti nazvana ‘apropriacijom’, a njegove šest godina kasnije slike s citatima suprematizma vidno su utjecale na umjetnike poput Mladena Stilinovića, Grupu Irwin i Gorana Dorđevića“.⁹⁶¹

Uskoro su uslijedili institucionalni otkupi Dimitrijevićevih radova od strane Galerije suvremene umjetnosti. Djelo *Prolaznik kojeg sam sreo u 9.28 sati, Zagreb 1973.* poklonio je GSU-u iste te godine, a 1976. GSU otkupljuje njegovo djelo *Tihomir Simčić 1961.-1971.* (tuš na papiru) za 1.500,00 DIN (ca 2.350,00 kn/€311,90). Ipak, prvi otkupi njegovih istaknutih apropijacijskih djela za GSU događaju se tek od 1982. godine kada u fundus ulazi *Triptychos Post Historicus (sa Šumanovićem)* iz iste godine, a koji je otkupljen za iznos od 50.000,00 DIN (ca 13.457,00 kn/€1786,05).⁹⁶²

Djela će mu nakon ove samostalne izložbe i ulaska u fundus Galerije suvremene umjetnosti 1978. nastaviti povremeno ulaziti u ovu zbirku, čemu svjedoče djela na nizu izložbi akvizicija ovog muzeja. Na izložbi „Akvizicije 17“ (1979.) predstavljeno je djelo *Ovo bi moglo biti mjesto od historijskog značaja* (1973. – 1974),⁹⁶³ a na izložbi „Akvizicije 19“ 1981. godine izložena su djela *Tihomir Simčić* (1969. – 1971.), *Misaone koordinacije C. P. # 22* (1971.), *Iz projekta „Segmentni san“* (1971.), *Prolaznici koje sam slučajno sreo u 13, 15, 16.23, 18. II. 1971.* (1971.) te *Ovo bi mjesto moglo biti od historijskog značaja* (1973. – 1974.).⁹⁶⁴ Prije ovih, autor je GSU-u poklonio djelo *Prolaznik kojeg sam sreo u 9.28 sati, Zagreb 1973.* iz 1973. godine.⁹⁶⁵ Dakle, Dimitrijevićeva djela mahom ulaze u kolekcije institucija umjetnosti u Hrvatskoj pretežito od 1980. godine nadalje zajedno s djelima drugih umjetnika koji su obilježili 1960-e i 1970-e godine, a koja se uglavnom otkupljuju u razdoblju nakon 1986. godine.⁹⁶⁶ Osim ovoga, bilježi se da je umjetnik 1990. godine poklonio jedan *Triptychos post*

⁹⁶⁰ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 34.

⁹⁶¹ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 47.

⁹⁶² Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

⁹⁶³ Muzej suvremene umjetnosti, „Inventarni omot Galerije grada Zagreba 24: Akvizicije 17 (13. 7. – 27. 9. 1979., GSU)“.

⁹⁶⁴ Muzej suvremene umjetnosti, „Akvizicije MSU 1959. – 1996., Akvizicije 19, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, Katarinin trg 2. 7. 7. – 6. 9. 1981.“

⁹⁶⁵ Muzej suvremene umjetnosti.

⁹⁶⁶ Muzej suvremene umjetnosti, „Inventarni omot Galerije grada Zagreba 18, Akvizicije MSU 1986-91, srpanj, 1991“.

historicus (1989.) Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu.⁹⁶⁷ Prvo Dimitrijevićevo djelo koje ulazi u kolekciju MMSU-a u Rijeci bio je još jedan *Triptychos Post Historicus* iz 2005. godine, a koji je otkupljen te iste godine.⁹⁶⁸

Imajući na umu da se Dimitrijević aktivno bavio likovnom umjetnošću od kraja 1960-ih godina i da je do sredine 1970-ih već postigao međunarodni ugled, začuđuje to da mu molbu za prijem u članstvo 1975. godine odbijaju i HDLU i ULUPUH. Ne uspijeva zadovoljiti kriterijima prvog jer se ne ističe likovnošću, a drugom jer mu je praksa previše radikalna.⁹⁶⁹ Uz to, ističe se da se HDLU te iste 1975. godine protivi izboru Dimitrijevića među predstavnicima Jugoslavije na Venecijanskom bijenalu.⁹⁷⁰

Izneseni podaci o otkupima Dimitrijevićevih djela i njegovom odnosu prema formalnim umjetničkim udruženjima govore o jačini njegove reputacije izvan naspram one unutar Hrvatske i njegovoj često marginalnoj poziciji u Hrvatskoj. Ovo podjednako vrijedi za Dimitrijevićeva djela apropijacijske naravi i druga.

Njegov konceptualni pristup apropijaciji ostao je zabilježen u formi fotografija i anegdota te pojedinim djelima (poglavito iz ciklusa „*Triptychos Post Historicus*“) koja će se u daljnjem tekstu razmotriti.

Godine 1967./1968., Dimitrijević je pet mjeseci boravio u Londonu i Parizu gdje je po muzejima tražio djela Marcela Duchampa i Francisa Picabia (također među umjetnicima koji su se zarana koristili apropijacijom), ali ih ne uspijeva naći.⁹⁷¹ Ova činjenica govori o umjetnikovom ranom interesu za prisvajanjem i korištenjem neumjetničkih materijala, što će se očitovati već u njegovim najranijim djelima još prije upisa na Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu.

Prvo Dimitrijevićevo apropijacijsko djelo datirano je u 1963. godinu – *Zastava svijeta*.⁹⁷² Kada je imao samo petnaest godina, mladi umjetnik je uzeo krpu za čišćenje svojih kistova koja je, dakako, bila uprljana i postavio je na svoju jedrilicu namjesto zastave. Ovaj čin apropijacije ne temelji se na pukom prisvajanju materijalnog predmeta već šalje i političku poruku. U pitanju je „pokušaj defunkcionaliziranja oficijelnog znaka putem njegove zamjene“

⁹⁶⁷ Muzej suvremene umjetnosti.; Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

⁹⁶⁸ „Zbirka MMSU“.

⁹⁶⁹ Podrobnije objašnjenje nalazi se u poglavlju 5.2.2 Institucionalni okvir. Dimitrijević je u konačnici primljen u današnji HDLU, ali godina ostaje nepoznata. Nalazi se na popisu članova na službenoj mrežnoj stranici udruženja. Vidi u: „Abecedni popis članova“.

⁹⁷⁰ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 556, 561.

⁹⁷¹ Pintarić i ostali, *Braco Dimitrijević: retrospektiva*, 348; Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 343.

⁹⁷² Relevantne fotografije djela Brace Dimitrijevića mogu se naći na umjetnikovoj službenoj mrežnoj stranici. Vidi: „Braco Dimitrijević“, Braco Dimitrijević, 14. svibnja 2020., <https://bracodimitrijevic.com>.

koji će se nastaviti u kasnijem ciklusu „Slučajnih prolaznika“. Zamjenom portreta političke ličnosti u potonjem, odnosno državnog simbola u prvom slučaju, Dimitrijević subvertira sustav i ondašnji kult ličnosti.⁹⁷³

Ova Dimitrijevićeva praksa priziva ideje Craiga Owensa koji iznosi pronicljivo tumačenje aproprijacije kao oblika zamjene/supstitucije (za onoga/ono što inače ne bi bilo prikazano/prisutno). Premda govori prvenstveno o slikama (*paintings*), moguće je njegovu ideju primijeniti na širi pojam slike kao prikaza (*image*). On razlikuje simbolički modus supstitucije (kad prikaz stoji na mjesto/zamjenjuje nešto drugo jer je ono odsutno) ili *Vorstellung* te teatralni modus repeticije/ponavljanje (njem. *Darstellung* ili prezentacija) pri kojem prikaz postaje replika nečeg drugog.⁹⁷⁴ Autorica je mišljenja da suvremene aproprijacijske prakse nadilaze oba modusa (simbolički/supstituciju i teatralni/repeticiju) – aproprijacijska djela rijetko stoje isključivo kao zamjena za originalno djelo (to bi bila svrha kopije) i nisu svediva samo na repliku ili re-prezentaciju nečega jer pretežito uzimaju nešto kako bi to propitali ili čak dekonstruirali (a svakako dekontekstualizirali). Premda ona, u određenoj mjeri, skreću pozornost na odsutnost onog što bi moglo biti prikazano. To je razvidno upravo iz Dimitrijevićevog primjera „Slučajnih prolaznika“ čija namjera nije samo progovarati o prisutnosti ili odsutnosti osobe koja je fotografirana već o tome tko *nije* prikazan na ovim uvećanim fotografijama, upravo na lokacijama na koje ih se postavlja.

Braco Dimitrijević će se nastaviti znatno intenzivnije baviti aproprijacijom za vrijeme studija na zagrebačkom ALU-u od 1968. godine nadalje. Te godine izvodi više konceptualnih djela koja se poigravaju idejom autorstva. Kronološkim redom nastaju: *Slučajna skulptura I II*, *Slučajni crtež* te *Slučajna slika*.⁹⁷⁵ Premda su ova djela dobro poznata hrvatskoj povijesti umjetnosti, u kratkim crtama vrijedi obrazložiti što ih čini aproprijacijskima. Premisa ovih slučajnih djela jeste da umjetnik nije stvaratelj već „aranžer“. On aranžira situaciju u javnom prostoru u koju ulaze slučajni prolaznici koji sudjeluju u realizaciji djela, odnosno dovršavaju ga.⁹⁷⁶ Upravo ti prolaznici potom postaju autori djela. Neobičan odnos umjetnika (tj. ex-umjetnika, kako ga Dimitrijević naziva) i promatrača te smanjene uloge umjetnika u stvaranju ovih djela upravo je ono što ih približava aproprijaciji.

Dimitrijević će ovu praksu nastaviti i ponovno preuzeti ulogu aranžera u djelima *Slika Krešimira Klike* i *Skulptura Tihomira Simčića*, oba iz 1969. godine, s time da ovdje anonimni

⁹⁷³ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 350.

⁹⁷⁴ Owens, „Representation, Appropriation, and Power“, 96–97.

⁹⁷⁵ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 15–16.

⁹⁷⁶ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 15–16.

slučajni prolaznik dobiva osobno ime. Osvrćući se upravo na ova dva djela u *Novinama Galerije Studentskog centra* br. 12 iz 1969. godine, Dimitrijević će objasniti ulogu aranžera na sljedeći način:

...u našem eksperimentu pokušali smo da ljude za koje nismo znali da li posjeduju afinitet prema umjetnosti, slučajnim izborom učinimo ne samo promatračem već i osobama koje nesvjesno saraduju sa aranžerom (ex-umjetnikom), odnosno i sami stvaraju. U vršenju analize izvedenih pokusa očigledno je da je čovjek direktno uvučen u akt stvaranja, naime da je uklonjena granica koja je prije postojala između nosioca umjetnosti i onih koji to nisu.⁹⁷⁷

Cilj je, dakle, demokratizacija umjetnosti i izmjenjivanje uloge umjetnika. Upravo to čini apropijacijsku potku ovih radova. Svaki od njih ukazuje na transformaciju umjetnika u „ex-umjetnika“ koji prepušta izradu djela drugome:⁹⁷⁸ u *Slučajnoj skulpturi* trag pariškog gipsa na cesti pravi slučajni prolaznik automobilom⁹⁷⁹ ili, prema fotografijama, *Slučajni crtež* nastaje tako da tramvaj prelazi preko položenog komada papira preko tramvajske pruge i prepolovljuje ga, a kod *Slučajne slike* automobil prelazi preko prolivenog ulja na asfaltu⁹⁸⁰ ostavljajući za sobom trag. U slučaju *Slike Krešimira Klike* (označena kao „komunikacija 1“ u *Novinama Galerije SC* br. 12),⁹⁸¹ aranžer (Dimitrijević) postavlja tetrapak mlijeka na cestu i čeka da ga pregazi automobil. Nakon što se to i dogodi, zaustavlja vozača (slučajnog prolaznika), objašnjava koncept, pita ga za mišljenje o mrlji te, ukoliko ovaj prizna mrlju mlijeka kao vlastito umjetničko djelo (što je i napravio), moli ga da se potpiše izravno na asfalt. Nena Dimitrijević objašnjava bitnu promjenu u poimanju autorstva koju je ovo djelo (i ona slična njemu) uzrokovalo:

Ovaj rad podrazumijeva temeljnu promjenu poimanja autentičnosti i autorstva. U trenutku kada je vozač pristao potpisati mrlju mlijeka autorstvo se od Dimitrijevića koji je postavio situaciju prenijelo na Kliku koji je izvršio radnju, a ono što zapravo finalizira postupak i umjetnički rad uvodi u život, njegovo je svjesno prihvaćanje autorstva.⁹⁸²

⁹⁷⁷ Dimitrijević, „Grupa ‚Penzioner Tihomir Simčić‘“.

⁹⁷⁸ U jednoj će akciji Dimitrijević u potpunosti prepustiti stvaranje djela, odnosno filmova, slučajnim prolaznicima. Iz razdoblja kasnih 1960-ih godina datira tako niz Super 8mm filmova koje su snimili prolaznici kojima je Dimitrijević dao kameru uz uputu za snimanje ono što oni žele, kako god žele. Vidi u: Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 347.

⁹⁷⁹ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 344–45.

⁹⁸⁰ Dimitrijević i Maračić, *Braco Dimitrijević: posthistorijska dimenzija*, 26.

⁹⁸¹ Dimitrijević, „Grupa ‚Penzioner Tihomir Simčić‘“.

⁹⁸² Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 345.

Slično se zbiva sa *Skulpturom Tihomira Simčića* (1969.), odnosno „komunikacijom 2“, kako je se naziva u *Novinama Galerije SC* br. 12.⁹⁸³ Dimitrijević priprema prostor za nesluetećeg nasumičnog prolaznika, u ovom slučaju penzionera po imenu Tihomir Simčić, na način da postavlja ploču mokre gline iza ulaznih vrata u veži stambene zgrade. Cilj je bio da prva osoba koja uđe u haustor ostavi trag ručke i ruba vrata u glini, stvarajući time svojevrsnu skulpturu.⁹⁸⁴ Nakon toga se nastavlja postupak kao sa *Slikom Krešimira Klike* gdje Dimitrijević objašnjava proces stvoritelju djela. Kako je objašnjeno u *Novinama Galerije SC*, „Slučajni prolaznik otvorio je vrata (fotografija 1). Pri otvaranju, kvaka i vrata su ostavila otisak u glini. Nakon toga aranžer je iznenađenom prolazniku objasnio eksperiment (fotografija 2). Zatim je autor-prolaznik (Tihomir Simčić) potpisao djelo (fotografija 3)“.⁹⁸⁵ Kao posvetu ovom slučajnom prolazniku, Dimitrijević je osnovao fiktivnu grupu Penzioner Tihomir Simčić.⁹⁸⁶

⁹⁸³ Dimitrijević, „Grupa ‚Penzioner Tihomir Simčić‘“.

⁹⁸⁴ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 346.

⁹⁸⁵ Dimitrijević, „Grupa ‚Penzioner Tihomir Simčić‘“, 33.

⁹⁸⁶ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 346.

Bitno je u ovom kontekstu napomenuti sporove koji se vode oko autorstva nekih od spomenutih djela koji su napravljeni u okviru „grupe“ Penzioner Tihomir Simčić koju su, prema brojnim izvorima (koji će se uskoro navesti) činili Braco Dimitrijević i Goran Trbuljak. Povijesno-umjetnički izvori kao autora djela *Skulptura Tihomira Simčića* često navode samu grupu, dok Braco Dimitrijević ovo oštro osporava tvrdeći da je on sam autor ovih djela. Ovo potvrđuje katalogom svoje samostalne izložbe u Galeriji SC iz 1969. godine (vidi bilj. 987), ali i katalogom izložbe „Primer konceptualne umjetnosti“ (Salon Muzeja savremene umjetnosti u Beogradu, 1971.) gdje se Braco navodi kao jedini autor djela *Slučajna skulptura*, *Slika Krešimira Klike* i *Skulptura Tihomira Simčića*, a biografija Gorana Trbuljaka za 1969. godinu, kada su ova djela nastala, ostaje prazna. Kao njegovu (Trbuljakovu) prvu izložbu se navodi „1970. Trg žrtava fašizma, Maksimirska bb, Borongajska 215, Ilica 86 Xerox kopije“. Vidi u: Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 29.

Nena Dimitrijević u knjizi *Odabrani tekstovi* (2014.) bilježi da je do krive atribucije nekih od ovih djela došlo oko 2000. godine kada se dvojac navodi kao zajednički stvaratelj, u ovom slučaju konkretno *Skulpture Tihomira Simčića*. Fotografije, prema njoj, jasno ukazuju na to da je Trbuljak bio fotograf situacije koju je aranžirao Dimitrijević, koji je na ovim fotografijama i vidljiv. Stoga izričito navodi da je „Trbuljak (...) bio fotograf dva Dimitrijevićeva rada i ništa više od toga“ i objašnjava da su slični nesporazumi (u koje su bile uključene i muzejske institucije radi krive atribucije u nekim katalozima izložbi) u nekoliko kasnijih navrata rezultirali čak u pravnim postupcima. Vidi u: Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 24.

U kontrastu s ovim, Nena Baljković Dimitrijević još 1971. godine u *Omladinskom tjedniku* piše članak „Prolaznici stvaraju“ u kojem navodi autore (u množini) koji su osnovali Grupu Penzioner Tihomir Simčić. Također drukčije atribuirala *Skulpturu Tihomira Simčića* navodeći: „Goran Trbuljak je iza zatvorenih vrata postavio meku glinu za modeliranje. Osoba koja je naišla za nekoliko trenutaka otvarajući vrata ostavila je kvakom i rubom vrata otisak u glini i tako spontanom kretnjom ostvarila plastički kvalitet. Trbuljak ju je zamolio da u glini potpiše djelo čiji je slučajni tvorac.“ Vidi u: Baljković Dimitrijević, „Prolaznici stvaraju: izložba Gorana Trbuljaka u veži Frankopanska 2a“. Dvije godine nakon što je Nena Baljković Dimitrijević napisala spomenuti članak, izdan je katalog samostalne izložbe Gorana Trbuljaka u Galeriji suvremene umjetnosti u kojem stoji tekstualni opis *Skulpture Tihomira Simčića*: „Sa plohom gline čekao sam iza uličnih vrata neke kuće. Prva osoba koja je otvorila vrata ostavila je otisak kvake i vrata u glini. Ista osoba potpisala je glinu.x Studeni 69“ Pritom slovo „x“ označava fusnotu uz koju na istoj stranici kataloga stoji napomena: „x Svi radovi u ovom katalogu prije publiciranja dani su na uvid nekolicini živih svjedoka radi verifikacije radova u pogledu datiranja i originalnosti. B. S. D. smatra ovaj rad svojom idejom.“ Vidi u: Ješa Denegri, *Goran Trbuljak*, katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 14. 5. – 21. 5. 1973.) (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1973).

U drugom izvoru, Nena Baljković Dimitrijević pak tvrdi da su dvojica autora zajedno zamolili g. Simčića da potpiše rad: „Trbuljak i Dimitrijević zatražili su da potpiše tako nastalu skulpturu. Tihomir Simčić je pristao. Poslije nekoliko dana potražili su ga ponovo i zamolili za dozvolu da njegovo ime upotrijebe u umjetničke svrhe.“

Potonja dva djela spominju se u katalogu Dimitrijevićeve samostalne izložbe u Galeriji SC 1969. koja je nazvana „Suma 680“.⁹⁸⁷ Zamišljeno je da se izložba sastoji od jednog fizičkog djela/ambijenta unutar izložbenog prostora i jednog konceptualnog, u javnom prostoru, među

Vidi u: Nena Baljković, „Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak Grupa šestorice autora“, u *Nova umjetnička praksa 1966.-1978.*, ur. Marijan Susovski, katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 28. 9. – 22. 10. 1978.) (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978), 29.

Skulptura Tihomira Simčića također je atribuirana Goranu Trbuljaku u temeljnoj dokumentaciji Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, ali je popraćena napomenom: „Napomena: Braco Dimitrijević i rad sa glinom smatra svojim radom.“ Vidi u: Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, str. 4–5.

U razgovoru s autoricom, Goran Trbuljak ne komentira ovu situaciju i osporena autorstva. Vidi u: Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 1. dio, #00:07:37-7#. Vrijedi ipak napomenuti da u knjizi *Cecinepasm* (2014.), konkretno u poglavlju „Pismo grupi šestorice“ Trbuljak piše svojevršno pismo Grupi šestorice autora (ostaje nejasno je li ono u konačnici doista poslano ili samo objavljeno u spomenutoj knjizi) u kojem moli Grupi da ga retrogradno prime. Kao objašnjenje navodi: „Nakon zrelog razmatranja situacije u kojoj sam se nedavno zatekao, prisiljen sam Vam se obratiti jednom molbom. Ona će, možda, u prvi trenutak izgledati bizarno, ali ako je pažljivo sagledate, možda će Vam se ipak učiniti smislenom i zanimljivom, a sadržana je u jednostavnoj zamisli: molim da me priznate ravnopravnim članom Grupe šestorice. Kao što Vam je, pretpostavljam, poznato, već sam bio članom jedne umjetničke grupe ili, bolje rečeno, mislio sam da sam bio njezinim članom, istina, jedno kraće razdoblje. Prije nekog vremena pokazalo se da zapravo nisam bio u pravu u pogledu tog uvjerenja. Ta je grupa osnovana 1969. godine, i kako su povjesničari umjetnosti kasnije ustanovili, djelovala je na području konceptualne umjetnosti. Budući da mi se danas odriče, osporava pravo na umjetničko sudjelovanje u toj grupi (tehničko mi se sudjelovanje priznaje, valjda i dalje, jer se fotografije koje sam tada snimio za potrebe grupe, koriste i danas), ostao sam bez nekoliko godina dragocjenoga ranog umjetničkog staža na području konceptualne umjetnosti.“ Vidi u: Goran Trbuljak, *Cecinepasm*, 2013., 29. Moguće je razlučiti da je u pitanju indirektna referenca na grupu Penzioner Tihomir Simčić s obzirom na opis, godinu osnutka i činjenicu da se Trbuljakovo ime u hrvatskoj kunsthistoriji ne spominje u kontekstu ikoje druge grupe osim ove.

U kontekstu razmatranja strategija apropijacije, autorstvo ovih djela je jedna zanimljivost koju vrijedi napomenuti radi valoriziranja rada pojedinačnih umjetnika. Autorica ovog rada zauzima nepristrani stav i navodi one podatke na koje je naišla tijekom istraživanja.

Ovi podaci navode se s ciljem pružanja cjelovitijih podataka o djelima vezanima uz „grupu“ Penzioner Tihomir Simčić, odnosno uz pojedina djela Brace Dimitrijević ili pak Gorana Trbuljaka. Ni predmet ni cilj rada nije atribucija ovih djela, posebno uzevši u obzir dvosmislenost izvora, već smještanje ovih povijesno-umjetnički značajnih djela u kontekst strategija apropijacije u Hrvatskoj.

Dodatne informacije o djelovanju ove „grupe“, uz one već spomenute, te podaci o odnosu Brace Dimitrijevića i Gorana Trbuljaka mogu se naći i u: Nena Baljković, „Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak Grupa šestorice autora“, u *Nova umjetnička praksa 1966.-1978.*, ur. Marijan Susovski, katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 28. 9. – 22. 10. 1978.) (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978), 29–34.; Željka Čorak, „razbroj zbroja: »suma 680«, izložba slobodana dimitrijevića u galeriji studentskog centra“, *Telegram*, 12. prosinca 1969., 502. izdanje, fond Galerije SC, fascikla Suma 680, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU u Zagrebu; Guido Quien, „slobodan dimitrijević: »suma 680«,“ *Omladinski tjednik*, 12. listopada 1969.; Darko Glavan i Leila Topić, *Galerija studentskog centra 40 godina*, ur. Ksenija Baronica i Božica Matašić (Zagreb: Studentski centar u Zagrebu, Kultura, Galerija SC, 2005), dodatak; Ješa Denegri, *Goran Trbuljak*, katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 14. 5. – 21. 5. 1973.) (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1973), n. p.

⁹⁸⁷ Izložba se sastojala od dva dijela: galerijskog i onog u javnim prostorima. U galerijskom prostoru se radi ambijent od limenki, dok je drugi bio više konceptualne naravi i uključivao akcije sa slučajnim prolaznicima (a rezultiralo je djelima koja danas poznajemo kao *Slika Krešimira Klike* i *Skulptura Tihomira Simčića*) te formiranje fiktivne grupe koja bi nosila naziv jednog od njih. Premda se danas Grupi Penzioner Simčić u povijesno-umjetničkim izvorima navodi kao grupu tj. dvojac kojeg su činilo Braco Dimitrijević i Goran Trbuljak, Dimitrijević ovo osporava i tumači kao veliki nesporazum: „Tri su rada publicirana u tom katalogu moje samostalne izložbe u »Novinama Galerije SC« u studenome 1969. Na prvoj stranici moj portret i dijagramski prikaz jedinke-jedinice iz »Sume 680«, na drugoj i trećoj stranici su moj tekst i dva rada: rad s mlijekom u tetrapaku koji je pregazio auto i rad s glinom koji je nastao mjesec dana poslije prvoga. Cijeli koncept grupe nazvane po slučajnome prolazniku bio je moj rad: radovi su bili moji, samostalna je izložba bila moja, a grupa fiktivna. Grupa nikad nije zapravo postojala, niti je djelovala u bilo kojoj formi, ni prije ni poslije te moje izložbe. To je bio samo jedan moj rad.“ Vidi u: Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 599–600.

kojima se ističu *Slika Krešimira Klike* i *Skulptura Tihomira Simčića*.⁹⁸⁸ Sama je izložba bila rezultat natječaja kojeg je raspisao Želimir Košćević čiji je dobitnik trebao biti nagrađen samostalnom izložbom u Galeriji SC.⁹⁸⁹ U pismu-prijedlogu upućenom Košćeviću u proljeće 1969. godine, Dimitrijević je predložio „da u galeriji napravim izložbu u kojoj ne bi bilo objekta čvrste forme, već po podu pobacane limenke koje bi posjetitelji mogli pomicati te oblikovati izložbu po vlastitu nahođenju“.⁹⁹⁰

S obzirom na godinu održavanja, ne promiče da bi naziv izložbe mogao biti aluzija na omladinski, šezdesetosmaški pokret. Sam Dimitrijević tvrdi da se nije usudio „izravno glorificirati ‘68. izložbom slučaja i kaosa, nego sam referencu [Suma 680] prikrrio dodavanjem jedne nule“.⁹⁹¹ Međutim, ovo ipak jest (indirektna) referenca i potvrđuje Dimitrijevićeve pripadnost i interes za probleme šezdesetosmaške generacije kojoj i sam pripada.

Vraćajući se na samu izložbu, ona se sastojala od 680 žarko obojanih limenki (konkretno u crno, crveno, modro i bijelo⁹⁹²) koje je umjetnik slobodno postavio u prostor i koje su pružale posjetiteljima mogućnost interakcije, da se liše svoje pasivne uloge i postanu aktivni sudionici.⁹⁹³ Ovo je u skladu s Dimitrijevićevim dotadašnjim postupcima koji su se temeljili na pretvaranja pasivnog/slučajnog prolaznika (promatrača) u aktivnog aktera/umjetnika. Dakako, u kontekstu ovog rada se ističe materijal kojeg Dimitrijević rabi – obične limenke.⁹⁹⁴

Cilj spomenutog Košćevićevog natječaja bio je okupiti umjetnike koji rade u novim materijalima, a rezultat je bio niz izložbi koje su obilježile hrvatsku povijest umjetnosti: „Modul N plus Z“ Dalibora Martinisa, „Suma 680“ Brace Dimitrijevića, „Neimenovani ambijent“ Sanje Iveković, „Bezimeni ambijent“ Jagode Kaloper, „Niz“ Gorkog Žuvele te „Ambijent plus“ Deana Jokanovića Toumina i Janeza Segolina. Ova je grupa umjetnika, zbog raznovrsnosti materijala kojima su se koristili za stvaranje svojih ambijenata i skulptura (slikarskih materijala, žice, plastike, konzervi, itd.) dobila naziv „novi zagrebački plastičari“.⁹⁹⁵ Ovakvi eksperimenti

⁹⁸⁸ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 599–600.

⁹⁸⁹ Premda je izvorna namjera bila da se organizira samo jedna izložba, Nena Dimitrijević objašnjava da Braco, nakon što je dobio natječaj, „smatrajući da su sredstva dostatna ne samo za njegovu nego za više izložbi, predlaže da sve kolege studenti ALU koji su poslali prijedloge na natječaj dobiju mogućnost za realizaciju“. Vidi u: Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 16.

⁹⁹⁰ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 599.

⁹⁹¹ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 599.

⁹⁹² Maković, „Najmlađa generacija jugoslavenskih plastičara: »novi ambijenti«, »siromasna« i »konceptualna umjetnost“, 98.

⁹⁹³ Turner, „Londonski dnevnik: Braco Dimitrijević Tate Gallery 16.9.-6.10.1985.“, 159.

⁹⁹⁴ Limenke je u ime Galerije SC od tvrtke LIM tražio Jurica Miletić u dvama pismima (10. i 12. studenog 1969.). Ukupno je zatraženo 700 komada limenki/konzervi. Vidi u: Miletić, „Molimo Vas da donosiocu ovog dopisa...“, 11. prosinca 1969.; Miletić, „Molimo Vas da nam izdate 350 kom...“, 11. listopada 1969.

⁹⁹⁵ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 19.

s materijalima u aproprijacijskom su duhu, a većina ovih imena će se na neki način tijekom svojih umjetničkih karijera aktivno nastaviti koristiti strategijama aproprijacije.⁹⁹⁶

Kako ističe Nena Dimitrijević, iste godine kada je organizirana izložba „Suma 680“, Dimitrijević je realizirao djelo *Prašnjavi trag slike F. K.* (poznato u nekim izvorima još kao *Zaleđe slike F. K.* i *Otisak slike F. K.*). Vrijedi napomenuti da u ranijem tekstu „Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak / Grupa šestorice autora“ u sklopu kataloga izložbe *Nova umjetnička praksa 1966.-1978.*, Nena Dimitrijević (tada Baljković) navodi da je *Zaleđe slike F. K.* „potpisan od Trbuljaka i Dimitrijevića zajedno“.⁹⁹⁷

Zbog spornog autorstva nad ovim djelom,⁹⁹⁸ autorica izravno citira objašnjenje Nene Dimitrijević koje navodi Dimitrijevića kao autora djela, a odlike djela će se detaljnije objasniti u kasnijem poglavlju poradi količine izvora koji ga spominju u vezi s Goranom Trbuljakom.

U pitanju je bio prisvojeni otisak praznog prostora gdje je nekoć stajala slika drugog umjetnika. Nena Dimitrijević objašnjava:

Njegovo [Bracino] sudjelovanje na prvoj studentskoj izložbi sastojalo se od potpisivanja traga prašine kojeg je na zidu ostavila slika sa prethodne izložbe profesora. To je nazvao *Prašnjavi trag slike F. K.* i izložio ga kao svoj rad. Drugi rad kojeg je izložio bio je pronađeni komad žičane armature s ostacima žbuke i nazvao ga *Triptih*. Već tada je Dimitrijević pokazao svoju naklonost

⁹⁹⁶ U korpus umjetnika i umjetničkih djela koji su se koristili aproprijacijom uključeni su, od spomenutih umjetnika, Dalibor Martinis, Sanja Iveković (koja se ovdje uzima kao jedna studija slučaja) te Gorki Žuvela uz, naravno, Bracu Dimitrijevića.

⁹⁹⁷ Susovski, *Nova umjetnička praksa 1966.-1978.*, 29.

⁹⁹⁸ Ovisno o izvoru, neki pripisuju autorstvo Dimitrijeviću, a neki Goranu Trbuljaku te, kao što je istaknuto, Nena Dimitrijević u tekstu u katalogu izložbe „Nova umjetnička praksa 1966.-1978.“ govori o zajedničkom autorstvu Brace Dimitrijevića i Gorana Trbuljaka.

Branka Stipančić, primjerice, kao autora ističe Gorana Trbuljaka. Vidi u: Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 101. Sam Trbuljak u razgovoru s autoricom ovog rada govori da je on potpisao ovaj rad („Što se tiče *Zaleđa slike F. K.*, u tom slučaju potpisao sam nešto što već postoji, što je zatečeno.“). Vidi u: Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 1. dio, #00:07:37-7#. Marijan Susovski također spominje Trbuljaka kao autora djela, ističući da ga je predstavio na 23. majskom festivalu studentskog kazališta u Beogradu zajedno s kutijom s crtežima napravljenima na toaletnom papiru. Za Dimitrijevića pak kaže da je izložio žičanu armaturu s ostacima žbuke. Osvrćući se na Trbuljakova djela, Susovski napominje da „pokazuje u biti duchampovski pristup valoriziranju umjetničkog djela, po kojemu ready made objekti u kontekstu konvencionalne izložbe poprimaju status umjetničkog djela“. Vidi u: Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 21. Jedinstvo autorstva Gorana Trbuljaka nad ovim djelom također ističe Božo Majstorović. Vidi u: Majstorović, *Goran Trbuljak: piturski i ostali radovi*, 5.

U *Novinama Galerije Studentskog centra*, odnosno u tekstu kojeg potpisuje Braco Dimitrijević, kao autor pak stoji navedena Grupa penzioner Tihomir Simčić čije je postojanje kao takvo sporno (vidi bilj. 986): „...članovi današnje grupe su prošle godine na izložbi majskog festivala prezentirali eksponate ‘Uke’ (djelomično), ‘Triptih’ i koncepciono najčistije ‘Zaleđe slike F. K.’.“ (uočen i zadržan prašnjav otisak slike koja je prethodno visila na zidu)“. Vidi u: Dimitrijević, „Grupa ‚Penzioner Tihomir Simčić‘“, 33. Međutim, s obzirom na ranije objašnjenje o fiktivnoj naravi ove grupe koja je bila zamisao Brace Dimitrijevića, i ako se ovu tvrdnju uzme kao ispravno svjedočanstvo o dinamici „grupe“, moguće je tom logikom, a prema navodu iz Dimitrijevićeveog teksta „Grupa ‚Penzioner Tihomir Simčić‘“, prenijeti autorstvo *Prašnjavog traga slike F. K.* na Bracu Dimitrijevića.

prema efemernim ne-umjetničkim materijalima s naglaskom na percipiranju i odabiru, umjesto na oblikovanje i modeliranje, te na pripisivanje estetske kvalitete trivijalnim svakodnevnim situacijama.⁹⁹⁹

Ključno je, dakle, da je *Prašnjavi trag slike F. K.* nađen i prisvojen kao vlastito umjetničko djelo.

Drugo djelo s kojim se Dimitrijević predstavio na ovoj izložbi – *Triptih* – također ima aproprijacijske odlike pošto Dimitrijević, kako je istaknuto u ranijem citatu, nije sam formirao žicu koju je koristio niti je obložio žbukom. On je *pronašao* taj komad žičane armature koja je već na sebi imala žbuku i kao takvu je izložio kao vlastito djelo.

Godinu dana nakon ovih ostvarenja, odnosno 1970., Dimitrijević je izveo dva u potpunosti konceptualna aproprijacijska djela, to jest akcije. Prva je bila *Akcija dijeljenja crvenih naočala publici za vrijeme prikazivanja filma Ingmara Bergmana* koja je realizirana tijekom BITEF-a (beogradskog Međunarodnog kazališnog festivala). Tom je prilikom Braco, uz odobrenje autora, tijekom kazališne predstave u režiji Ingmara Bergmana dijelio publici crvene naočale uz letak s uputama da mogu staviti naočale kada požele „i tako dobrovoljno promijen[iti] kromatsku vrijednost izvedbe“.¹⁰⁰⁰ U skladu sa svojim stavovima o ulozi umjetnika kao aranžera i poticanjem publike na aktivni angažman, Dimitrijević se u određenoj mjeri lišio uloge autora, a istovremeno izvršio aproprijaciju tuđeg kazališnog djela stavljajući svojevrzni „film“ preko njega. Gledanjem kroz crvene naočale, publika više nije gledala Bergmanovo djelo već Dimitrijevićevo.

Drugu akciju-aproprijaciju koju je izveo iste godine, Dimitrijević je realizirao prilikom otvaranja izložbe Jesusa Rafaela Sota 30. lipnja 1970. u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti i nazvao je *Soto Manifestation Alibaba*. Ovo je bila prva u nizu akcija iz ciklusa „Ali Baba“ (uz ranije spomenutu *Akciju dijeljenja crvenih naočala publici za vrijeme prikazivanja filma Ingmara Bergmana*) kojima je zajedničko bilo „prisvajanje i inkorporiranje tuđega umjetničkog rada (metafora s Ali Babom koji prisvaja tuđe blago) u značenjsku strukturu vlastitog djela.“¹⁰⁰¹ Uz prethodno odobrenje Bože Beka, tadašnjeg ravnatelja GSU-a, Braco i Nena Dimitrijević, njezina rodica i njen dečko te Jagoda Kaloper sa svojim dečkom dijelili su/prodavali kokice svim posjetiteljima izložbe, ponovno uz letak s objašnjenjem da je „cilj akcije mijenjanje ritma i modaliteta razgovora na otvorenju izložbe“. Tumačenje Nene Dimitrijević je da je ova akcija vršila subverziju otvaranja izložbe kao pompozno dogaćaja

⁹⁹⁹ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 344.

¹⁰⁰⁰ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 347, 517.

¹⁰⁰¹ Baljković, „Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak Grupa šestorice autora“, 30.

(„sajma taštine“) te je način pobune umjetnika protiv op-arta koji je vršio estetsku opresiju nad mlađom generacijom umjetnika.¹⁰⁰² Opet, dakle, Dimitrijević transformira ambijent i sve sadržano u njemu u vlastito djelo.¹⁰⁰³

Dan nakon što je otvorena prethodno spomenuta izložba Jesusa Rafaela Sota, Dimitrijević je otvorio samostalnu izložbu „3 skupine predmeta“ u Haustoru, ujedno prvu samostalnu izložbu u tom prostoru. Na njoj je predstavio, kako i sam naziv kaže, tri skupine predmeta: crvene, okrugle i oštre, premda sami izlošci nisu toliko dominirali koliko postamenti. Na ovoj će izložbi Dimitrijević po prvi put upotrijebiti materijale koji će postati dio njegove „palette“ u kasnijim *Triptychosima*; konkretno, organske predmete (jabuku, rajčicu, jaje).¹⁰⁰⁴ Popratni materijal izložbe navodi da su na izložbi, uz materijalne predmete, uvršteni i „predmeti“ (uvjetno rečeno) koji su efemerni ili pak neprenosivi. Tako se prva skupina predmeta sastoji od rajčice, zastave, cigle, križa te vatrogasnih kola, svjetla semafora i krvi (zadnjih troje se nalaze izvan prostora, a od 18 – 19 sati su uključeni u izložbu). U drugu skupinu spadaju lopta, sijalica, jabuka, bemycin, jaje te planeta, mjehurić u vodi (zadnje dvoje se nalaze izvan prostora, a od 18 – 19 sati su uključeni u izložbu). Trećoj skupini pripadaju nož, staklo, žilet, poklopac od konzerve i stijenje pored mora (također izvan galerijskog prostora, ali uključeni u izložbu od 18 – 19 sati).¹⁰⁰⁵ Postavljanjem ovih sasvim običnih, svakodnevnih, organskih tvari na postamente (ili naprosto ih konceptualno uključivši u postav izložbe), Braco Dimitrijević ih je uzdigao na status umjetničkog djela.¹⁰⁰⁶

Od 1976. pa do danas, Dimitrijević je produbio ovaj apropijacijski eksperiment u ciklusu djela imena „Triptychos Post Historicus“, a koja su izrasla iz ranije spomenutih projekata iz ciklusa „Ali Baba“.¹⁰⁰⁷ O ovim će djelima Nena Dimitrijević reći sljedeće: „Odluka

¹⁰⁰² Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 347.

¹⁰⁰³ Ova akcija bi se u određenoj mjeri mogla dovesti u vezu s „Izložbom žena i muškaraca“ Želimira Košćevića koja je održana samo godinu ranije, 1969., u Galeriji SC i koja je Dimitrijeviću vjerojatno bila poznata. Potka obaju akcija je promjena ritma održavanja izložbe, premda Košćevićev projekt veći naglasak stavlja na izmijenjenu ulogu promatrača koji ujedno postaje izložak, uz to što postaje suučesnik u stvaranju izložbe.

¹⁰⁰⁴ Osim organskih predmeta, Dimitrijević će se također koristiti životinjama. Početak ove prakse nalazi se u ciklusu slika „Kulturokrajolici“ odnosno „Culturescapes“ u kojima se koristi figurama životinja i sparuje ih s reprodukcijama umjetničkih djela poput Pollockovih *drip* slika, Duchampovog *Stalka za boce*, i tako dalje. Ovo će se intenzivirati korištenjem živih životinja u instalacijama. Prva takva instalacija datira iz 1981. godine i predstavljena je u Waddington Gallery u Londonu. U pitanju je djelo *Prašina Louvrea, magla Amazone* koje se sastojе od živih paunova koji su šetali među originalnim slikama Piccassa, Matissea i Legera. Ova je praksa kulminirala 1998. godine Dimitrijevićevom izložbom „Menagerie du Jardin des Plantes“ u pariškom zoološkom vrtu. Vidi u: Pintarić i ostali, *Braco Dimitrijević: retrospektiva*, 36, 56; Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 449. U vezi odnosa *Triptychosa* i ovih djela, Dimitrijević je rekao: „It came as a logical conclusion to look for an opportunity to replace fruit, as symbol of nature in the triptych, with living animals.“ Vidi u: *Braco Dimitrijevic: Between the Louvre and the Zoo*, 33.

¹⁰⁰⁵ Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost, temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, 2. dio, autorica: Lada Dražin Trbuljak, Goran Trbuljak / Katalozi i fotokopije, Tri skupine predmeta.

¹⁰⁰⁶ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 517.

¹⁰⁰⁷ Baljković, „Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak Grupa šestorice autora“, 30.

da se postojeća umjetnička djela integriraju u novostvoreno djelo je bez presedana, a njena prevratnička snaga može se usporediti s Duchampovim uvođenjem ready-madea u umjetnost“. ¹⁰⁰⁸

Međutim, Dimitrijević ide korak dalje i u svojim *Triptychosima* sparuje tri kategorije predmeta (naspram Duchampa koji se koristi dvama ready-made predmetima i povremeno tuđim umjetničkim djelima ili reprodukcijama istih). Braco u ovim instalacijama uvijek koristi jedan organski predmet (voće ili povrće), jedan anorganski (često glazbalo ili neki komad oruđa) te jedno posuđeno umjetničko djelo. Prvo djelo u kojem se koristi originalnim umjetničkim djelom, a koje posuđuje iz muzejske zbirke, nastalo je 1975. godine. Već godinu kasnije započinje ciklus „Triptychos Post Historicus“ i objavljuje tekst *Tractatus Post Historicus* u kojem, u traktatnom stilu, objašnjava premise svog umjetničkog djelovanja (između ostalog ključnu ideju posthistorije¹⁰⁰⁹) koje su utjelovljene upravo u ciklusu „Triptychos Post Historicus“. Prva djela iz ciklusa koristila su se posuđenim djelima Kandinskog, Picassa, Mondriana, Moneta i Maneta te su predstavljena u Nationalgalerie u Berlinu. ¹⁰¹⁰ Osvrćući se na ovu izložbu, Nena Dimitrijević razlikuje Dimitrijevićeve postupke od klasičnog umjetničkog citiranja jer uključuje postojeće remek djelo u sasvim novo (vlastito) djelo umjesto da se samo referira na njega u vlastitom djelu. ¹⁰¹¹ Ipak, Dimitrijević prisvajajući ova djela ne negira njihov izvorni kontekst. Kako sam umjetnik ističe:

Ako postoje neki ljudi koji se možda protive tome da koristim druga djela kako bih radio svoja, oni bi trebali imati na umu da su, možda, nategnuta platna na kojima bi Leonardo slikao bile skulpture neprepoznatog minimalističkog umjetnika. U mom slučaju, barem u potpunosti cijenim tuđi rad s njegovom cjelokupnom, inkorporiranom društveno-povijesnom, duhovnom i materijalnom vrijednošću. ¹⁰¹²

¹⁰⁰⁸ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 464.

¹⁰⁰⁹ Dimitrijević u *Tractatusu* objašnjava posthistoriju (*post-history*) kao situaciju koja istovremeno postojanje različitih kvaliteta čini mogućim. Dimitrijević se vodi idejom da je povijest društveni konstrukt i da povijesti „pišu pobjednici“, odnosno dominantne strukture moći. Iz toga proizlazi relativnost onoga što je važno, a što nevažno. On govori o mnogostrukosti povijesti. Vidi u: Dimitrijević, *Tractatus Post Historicus*, 1976. Ove je misli sažeto objasnila Nada Beroš pisavši: „Prethodivši postmodernoj teoriji o ‘kraju povijesti’, Dimitrijević u svome traktatu iznosi tezu o povijesti kao fikciji, odnosno povijesti suvremenog svijeta kao povijesti konsenzusa, dogovora. Prošlost je, naprotiv, znatno kompleksnija od povijesti, tvrdi Dimitrijević. Duboko vjerujući u paralelne povijesti, opirući se monooptičkoj poziciji čovjeka, on povijesti suprotstavlja koncept post-historije, kao pluralizma istina, u kojoj je jedna sekunda bogatija od cijele povijesti“. Vidi u: Beroš, *Dimitrijević, Braco: Triptychos Post Historicus*, 2001, 8. Prema posthistorijskom tumačenju, svi predmeti sadržani u jednom *Triptychosu* jednako su vrijedni jer posthistorija ne pravi razliku između umjetničkog djela, komada voća i svakodnevnog upotrebnog predmeta.

¹⁰¹⁰ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 764.

¹⁰¹¹ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 399.

¹⁰¹² Tate Gallery, *The Tate Gallery 1982-84*, 149.

U *Tractatusu Post Historicusu*, Dimitrijević uvodi pojam „ready-aesthetics“ odnosno „zatečene estetike“ ili pak „postojeće estetike“. Premda naziv asocira na Duchampov ready-made i koncept anestezije, bitno je napomenuti da su ove ideje oprečne. To je istaknuto već u *Tractatusu* kada Dimitrijević pravi razliku između ready-madea koji se temelji na promjeni *konteksta* djela (postavljanja neumjetničkog predmeta u umjetnički kontekst), dok u njegovoj ready-estetici „rad preuzima već postojeće oblike *iz* i *izvan* konteksta umjetnosti i daje im novi sadržaj“. ¹⁰¹³ Dakle u pitanju je promjena *sadržaja* (a ne promjena *konteksta*, što je slučaj s ready-madeom) jer neki od predmeta koje Dimitrijević rabi često već pripadaju kontekstu umjetnosti. Uz to, iz samog je naziva koncepta „ready-estetike“ jasno da umjetnik uzima u obzir estetsku dimenziju djela, dok duchampovski ready-made treba biti u cijelosti lišen estetike. Riječima samog Duchampa: „Ovaj izbor temeljio se na reakciji vizuelne ravnodušnosti, koja je istovremeno potpuno lišena dobrog ili lošeg ukusa . . . U stvari, potpuna anestezija.“ ¹⁰¹⁴ Pritom je „anesteziju“ moguće shvatiti dvoznačno: kao an-estetičnost (nešto što se protivi estetici) ili pak anestetiku u smislu (vizualne, retinalne) otupljenosti.

Između ostalog, Dimitrijević ne bira predmete i djela koja koristi u *Triptychosima* na temelju vizualne ravnodušnost kao što je to činio Duchamp. Dapače, bira ih na temelju formalnih obilježja slike (poput kompozicije i boje) koju koristi i prema njoj usklađuje odabir predmeta i voća koji također imaju umjetničke konotacije. ¹⁰¹⁵

Aproprijacijske odlike ovog ciklusa djela prepoznali su i drugi hrvatski povjesničari umjetnosti poput Vinka Srhoja koji je jedan Dimitrijevićev *Triptychos* (konkretno *Triptychos Post Historicus* („*Veče*“, Sava Šumanović, 1921.) iz 1982. godine) uključio u Trijenale hrvatskog slikarstva Plavi salon 15 pod naslovom „Strategija citata u umjetnosti 80-ih i 90-ih“. ¹⁰¹⁶ Vrijedi spomenuti i da tehnički opis Dimitrijevićevog *Triptychosa* u fundusu riječkog Muzeja moderne i suvremene umjetnosti iz 2005. godine glasi „ready-made instalacija“. ¹⁰¹⁷

Međutim, ono što odvaja Dimitrijevića od ostalih apropijacionista, kako tumači Nena Dimitrijević, je što oni „u svom slikarstvu recikliraju i kontekstualiziraju različite stilove iz povijesti umjetnosti, [dok] Dimitrijević niti jest, niti je ikad bio umjetnik simulacije“. ¹⁰¹⁸ Nena,

¹⁰¹³ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 537; Dimitrijević, *Tractatus Post Historicus*, 1976.

¹⁰¹⁴ Vijatović, *Ready-mades*, n. p.

Citat u izvorniku glasi: „The choice was based on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste . . . in fact a complete anesthesia.“ Vidi u: Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, 141.

¹⁰¹⁵ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 400.

¹⁰¹⁶ Srhoj, *Strategija citata u umjetnosti 80-ih i 90-ih (Plavi salon: 15. trijenale hrvatskog slikarstva)*, 1999, 9, 24–25.

¹⁰¹⁷ „Zbirka MMSU“.

¹⁰¹⁸ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 464.

koja se nalazi među najvećim pobornicima Bracine umjetničke djelatnosti, naglašava njegovo prvenstvo u pogledu korištenja apropijacije ne samo na razini Hrvatske, već cijelog svijeta. Ističe: „Dimitrijevićev je umjetnički diskurs proizveo dvije škole sljedbenika: umjetnike koji su intervenirali u ideološku intencionalnost grada upisivanjem alternativnih poruka te umjetnika koji upotrebljavaju razne strategije apropijacije u propitivanju prošlih umjetničkih stilova“.¹⁰¹⁹

Premda se određeni pristupi apropijaciji vide i kod drugih hrvatskih umjetnika koji su djelovali prije Dimitrijevića, njegov je pristup zaista specifičan. Njegovo prvenstvo se ističe u pogledu prisvajanja umjetničkih djela iz muzejskih zbirki sa „svim fizičkim značajkama, kulturnim i socijalnim značenjima, [koje] uključuje u svoj rad, odnosno tretira vrijedno muzejska djelo kao ready-made“.¹⁰²⁰ Tomislav Gotovac će prisvajati reprodukcije umjetničkih djela i isječke iz tuđih filmova. Mangelos, Martinis i Vaništa su također prisvajali reprodukcije djela, ali je Dimitrijević uz stanovitu dozu hrabrosti odlučio desakralizirati umjetničko djelo, skinuti ga s pijedestala i postaviti na razinu sa svakodnevnim predmetima. Marijan Susovski u tom smislu govori o njegovoj relativizaciji značenja predmeta, gubitku sakrosanctnog kod umjetničkog djela i neumjetničkim predmetima koji poprimaju značajke umjetničkih.¹⁰²¹ Povjesničar umjetnosti Germano Celant je za Dimitrijevićevo tretiranje tuđih umjetničkih djela rekao sljedeće:

Postavlja ih kao jednake pored voća i radnih alata. (...) Materije tako dolaze do točke da se bore za zajedničku stvar, bez ikakve superiornosti ili pridavanja većeg značaja. Zahtijevaju da ih se razmatra, baš kao i slučajnog prolaznika, kao dio onoga o čemu se obično, svakodnevno gleda i razmišlja.¹⁰²²

Dimitrijević time ide obratnim procesom nego što je uobičajeno. Umjesto da uzdiže svakodnevne predmete na razinu umjetničkog djela, dovodi (no, ne nužno i spušta) umjetničku produkciju u razinu sa svakodnevnicom i spaja ova dva svijeta na osobiti, posthistorijski način.

¹⁰¹⁹ Pintarić i ostali, *Braco Dimitrijević: retrospektiva*, 54.

¹⁰²⁰ Pintarić i ostali, 52.

¹⁰²¹ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 23.

¹⁰²² Pintarić i ostali, *Braco Dimitrijević: retrospektiva*, 18.

8.7. Goran Trbuljak

Razvoj aproprijacijskih praksi Gorana Trbuljaka (rođ. 1948.) može se jasno povezati s okolnostima u kojima je živio i radio, odnosno količinom ekonomskog, društvenog i institucionalnog kapitala kojeg je imao u određenom periodu svog života.

Kao akademski obrazovani umjetnik, od početka umjetničke karijere mogao je zadovoljiti formalne uvjete za članstvo u državnim umjetničkim udruženjima. Naime, 1968. godine maturira na Školi za primijenjenu umjetnost u Zagrebu, od 1968. – 1972. studira na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti gdje diplomira na grafičkom odjelu.¹⁰²³ Od 1973. do 1974. godine dobiva stipendiju francuske vlade te u Parizu studira slikarstvo na École nationale supérieure des Beaux-Arts u klasi prof. Carrona.¹⁰²⁴ Dok mu je ovaj put bio financiran, prije diplomiranja sa zagrebačke Akademije nije dobivao toliku podršku pa je raniji put u Pariz 1972. sam financirao, što mu tada nije bilo lako, kako sam Trbuljak svjedoči.¹⁰²⁵ Godine 1980. diplomira na Akademiji za film, kazalište i TV u Zagrebu na odsjeku za kameru.¹⁰²⁶ U skladu s ovim, Hrvatska zajednica samostalnih umjetnika mu plaća doprinose za socijalno osiguranje od završetka Akademije, a zahvaljujući tome mu se računa i radni staž.¹⁰²⁷ Od 1988. godine, Trbuljak predaje na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu,¹⁰²⁸ što je umjetniku moglo osigurati nešto bolje životne uvjete od onih u kojima se nalazio 1970-ih i 1980-ih godina.

Dok za diplomski rad pri potonjoj instituciji piše o automatskoj kameri,¹⁰²⁹ bitno je kontekstu ovog rada istaknuti Trbuljakov diplomski rad na temu Marcela Duchampa kojeg je pisao pri Akademiji likovnih umjetnosti 1972. godine.¹⁰³⁰ Odnosno, iste godine kada prijevodi Duchampovih tekstova izlaze u Beogradu u *Likovnim svescima* br. 2.¹⁰³¹ Ovo nije koincidencija. Naime, Trbuljak u intervjuu s autoricom potvrđuje da su on i kolege s ALU-a kao studenti čitali *Likovne sveske*.¹⁰³² Premda se u diplomskom radu bavio utjecajem filma na Duchampa, ova činjenica potvrđuje interes Trbuljaka i drugih umjetnika njegove generacije za

¹⁰²³ Majstorović, *Goran Trbuljak: piturski i ostali radovi*, 28.

¹⁰²⁴ Majstorović, 28.

¹⁰²⁵ Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 1. dio, #00:54:51-3#. Kasniji boravak u New Yorku 1979. godine također samostalno financira i tvrdi da ga ne bi mogao financirati da nije radio za *Polet*. Vidi u: Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 1. dio, #00:54:51-3#.

¹⁰²⁶ Majstorović, *Goran Trbuljak: piturski i ostali radovi*, 28.

¹⁰²⁷ Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 1. dio, #00:28:55-8#; Hanaček i Križić Roban, „Razgovori s umjetnicima: Goran Trbuljak“, 136–37.

¹⁰²⁸ Bago i ostali, *Before and after Retrospective*, 315.

¹⁰²⁹ Stipančić i Trbuljak, *G. Trbuljak*, 67.; Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 1. dio, #00:41:43-9#.

¹⁰³⁰ Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 1. dio, #00:41:43-9#.

¹⁰³¹ „Marsel Dišan (Marcel Duchamp)“, 1972.

¹⁰³² Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 1. dio, #00:41:43-9#.

općom umjetničkom aktivnošću ovog velikog avangardnog umjetnika. U Trbuljakovu je slučaju, konkretno, prisutan interes za montažnim postupkom unutar filma ili pak moći snimatelja koji upravo tim postupkom „ready-made stvarnost“ komponira u novu cjelinu.¹⁰³³ Nije na odmet istaknuti sveprisutnost montažnih strategija u velikom broju praksi aproprijacijskih umjetnika, a koja se posebno očituje u postupcima onih umjetnika koji se intenzivnije koriste medijem videa (poput Tomislava Gotovca, Sanje Iveković ili Dalibora Martinisa).

Nadalje, Trbuljak se 1970-ih i 1980-ih godina kreće u krugu umjetnika okupljenih oko alternativnih izlagačkih prostora te izlaže u takvim prostorima ili pak onima koji su poticali djelovanje mlađe generacije umjetnika i podržavali konceptualnu umjetnost kakvom se Trbuljak i bavi(o). Izlaže tako u Haustoru (1970. i 1971.), Galeriji SC (1971., 1981.), Galeriji Nova (1977.), Podroomu (1978., 1979.), Galeriji PM (1981., 1986.) i drugim alternativnim lokacijama kao što je knjižnica Medveščak (1976.), Hotel Dubrovnik (1976. gdje izlaže *Životni i radni prostor* u sobi 222 i to upravo zbog neposjedovanja ateljea¹⁰³⁴) te Knjižara Znanje August Šenoa u sklopu ciklusa izložbi „Ready-mades“ 1988. godine.¹⁰³⁵ Dakle, Trbuljakova će se izlagačka aktivnost intenzivirati tijekom 1970-ih godina, kako u Hrvatskoj tako i u inozemstvu. Za potrebe ovog rada, autorica će se zadržati na nekim ključnim izložbama u njegovoj biografiji koje su bile značajne za širenje opsega umjetnosti (posebno u konceptualnom smjeru) i/ili stvaranje kontakata među mlađim umjetnicima alternativnih usmjerenja.¹⁰³⁶ Trbuljak tako 1971. godine organizira u zagrebačkoj Galeriji SC samostalnu izložbu „Ne želim pokazati ništa novo i originalno“, sudjeluje na skupnoj izložbi „In another moment“ u beogradskoj Galeriji SKC¹⁰³⁷ te na Tribini mladih u Novom Sadu 1971. i 1973. godine.¹⁰³⁸ Sljedeće godine, odnosno 1972., sudjeluje u radu Galerije stanara u Parizu i na 1.

¹⁰³³ Bago i ostali, *Before and after Retrospective*, 14–15.

¹⁰³⁴ Bago i ostali, 104–5.

¹⁰³⁵ Vijatović, *Ready-mades*, n. p.

¹⁰³⁶ Ovaj popis izložbi nipošto nije cjelovit ni ekstenzivan niti to smjera biti. Za opsežan popis samostalnih i skupnih izložbi Gorana Trbuljaka vidi u: Stipančić i Trbuljak, 70–71.; Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost, temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka.

¹⁰³⁷ Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, Goran Trbuljak: skupne izložbe, str. 4.

¹⁰³⁸ Godine 1971. se predstavlja filmovima snimljenima na 35 mm traci, konkretno snimkama: 1) *Snimljen vjetar*, 2) *Snimljena voda*, 3) *Snimljena vatra*, 4) *Snimljen miris*, 5) *Snimljen zvuk*, 6) *Snimljena toplina*, 7) *Snimljen strah*. Godine 1973. se predstavlja plakatom (koji je jedini eksponat na izložbi) na kojem je napisano: „Činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu važnija je onoga što će na toj izložbi biti pokazano.“ Vidi u: Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, Goran Trbuljak: skupne izložbe, str. 2, 4.

aprilskim susretima u Beogradu.¹⁰³⁹ Sudjeluje također na 2. aprilskim susretima 1973. te 3. aprilskim susretima 1974. godine. Trbuljak je na potonjem kao vlastiti rad predstavio potpisani rad – intervju kojeg je s njim vodila Ida Biard, što se može shvatiti kao rani primjer Trbuljakovog korištenja apropijacije, u konceptualističkom duhu.¹⁰⁴⁰

Trbuljakov interes za apropijacijom manifestirao se u njegovim umjetničkim djelima već od početka 1970-ih godina. Ovo je ujedno intenzivniji početak njegove izložbene djelatnosti. Izuzev sudjelovanja na Okruglom stolu u Galeriji SC 1969. godine,¹⁰⁴¹ Trbuljakove prve izložbe organiziraju se u Haustoru. Konkretno, predstavlja se 1970. na samostalnoj izložbi „Fotografije 6x6cm“ i na skupnoj izložbi „Revija s vodom“, a 1971. godine na skupnoj izložbi „At the Moment“.¹⁰⁴²

Godine 1970. također sudjeluje u više uličnih akcija među kojima se u ovom kontekstu ističe akcija Xerox kopija u Zagrebu. Trbuljak je tom prilikom izradio fotografije rupa na asfaltu koje je potom fotokopirao (izradio xerox kopije) i postavio, nepotpisane, na Trg žrtava fašizma, Maksimirskoj bb, Borongajskoj 215 te na oglasnoj tabli Akademije likovnih umjetnosti, sve u Zagrebu, tijekom deset dana u travnju te godine.¹⁰⁴³ Ovaj rad je samo početak praksi kojima će Trbuljak kasnije propitivati ideje autorstva i originalnosti umjetničkog djela, ali kasnije i znatno produbiti provokacijama institucije umjetnosti.

Iste 1970. godine, Trbuljak sudjeluje na skupnoj izložbi u Haustoru, odnosno „Reviji s vodom“ gdje izlaže živu ribu i čizmu u laboru s vodom i živom (vjerojatno je u pitanju djelo

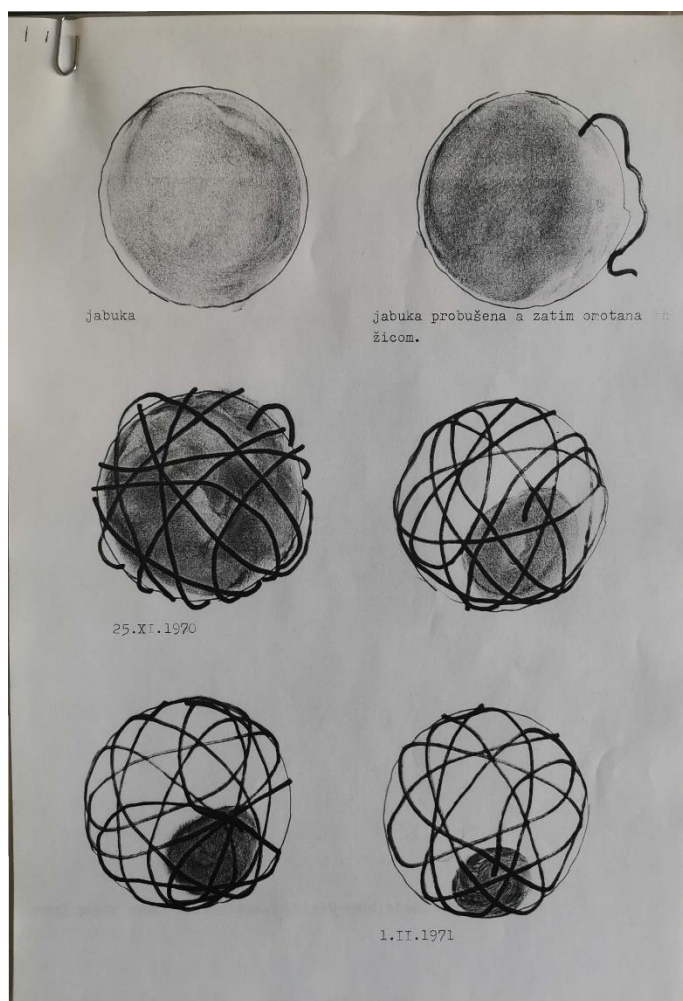
¹⁰³⁹ Trbuljakova suradnja s Idom Biard u sklopu Galerije stanara bilježi se od samog osnutka Galerije. Prvi je koji je izlagao u njoj. Također se njemu pripisuje imenovanje prozora stana u kojem su se izložbe priređivale. Prozor je nazvan „French Windows“, što je aluzija na Duchampovo djelo *Fresh Widow* iz 1922. godine. Trbuljakov kritički pristup sistemu umjetnosti i institucijama bio je u skladu s ciljevima Galerije stanara i stavovima Ide Biard. Vidi u: Bago, „Dematerijalizacija i politizacija izložbe“, 242; Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 105; Stipančić, *Personal Cuts: Art Scene iz Zagreb from 1950s to Now*, 39.

¹⁰⁴⁰ Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, Goran Trbuljak: skupne izložbe, str. 16–17.

¹⁰⁴¹ Bago i ostali, *Before and after Retrospective*, 320. U temeljnoj dokumentaciji umjetnika u Institutu za suvremenu umjetnost pak stoji navedeno da je 1969. sudjelovao u Izložbi radova studenata Akademije likovnih umjetnosti gdje se predstavio s 19 crteža i 3 kolaža. Vidi u: Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost, temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, IV Goran Trbuljak // Grupne izložbe, str. 1.

¹⁰⁴² Majstorović, *Goran Trbuljak: piturski i ostali radovi*, 28; Trbuljak i ostali, *Before and after Retrospective*, 320.

¹⁰⁴³ Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 102; Trbuljak i ostali, *Before and after Retrospective*, 320.; Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, str. 2–3. Za ovu izložbu Nena Dimitrijević navodi da Trbuljak nije izložio xerox kopije već drvene pločice s vibrirajućim gumicama u stilu pop-arta. Ona također navodi da su ovo bili izlošci prve njegove samostalne izložbe „a ne kako će on kasnije tvrditi, Xerox kopije, jer mu se to možda čini suvremenijim“. Vidi u: Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 33.



Slika 67 Goran Trbuljak, skice za djelo *Bez naziva*, 1970. (izvor: Temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb)

*Lavor III*¹⁰⁴⁴), druge varijante *Lavora* (npr. *Lavor I* se sastoji od lavora, vode i kišobrana, a *Lavor II* od lavora, vode i krpe) tragove vlage na zidu (*Podzemne vode*) te „crteže“, odnosno listove papira s mrljama koje su nastale sušenjem, odnosno „pečenjem“ vode.¹⁰⁴⁵ Mahom, dakle, svakodnevnih predmete i papir koji se poigrava idejom slučajnosti i nedostatka umjetnikove kontrole u umjetničkom procesu.

Godine 1971., predstavlja se na Tribini mladih u Novom Sadu na manifestaciji *Javni čas umjetnosti*. Izlaže djelo *Bez naziva* (1970.) u kojem jabuke, krumpire i naranče omotava žicom.¹⁰⁴⁶ Odnosno, koristi prirodne materijale kako bi propitao ideju propadanja materije i efemernosti skulpture (Slika 67). Postiže zanimljiv

efekt jer, kako ističe Branka Stipančić: „Naranča omotana žicom, izlagana točno 25 godina nakon njenog nastanka, dobila je sasvim nove, sada okamenjene, ‘skulpturne’ kvalitete.“¹⁰⁴⁷ Ovo postaje razvidno kada se instalacija predstavlja na „Izložbi jela i pića“ u Galeriji PM 1994. godine.¹⁰⁴⁸ Approprijacijski trenutak u ovom radu se nalazi u korištenju elemenata preuzetih iz prirode, što je rijetkost među umjetnicima koji se koriste ovim strategijama.

¹⁰⁴⁴ Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, 2013, 563.

¹⁰⁴⁵ Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost, temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, IV Goran Trbuljak // Grupne izložbe, Revija s vodom, izloženi radovi, 3; Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 21.

¹⁰⁴⁶ „Goran Trbuljak, 1. dio, IX / 6 / objekt *Bez naziva*“, bez dat. Temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka. Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb. 8.

¹⁰⁴⁷ Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 134. Sasvim je moguće da je godinu prije izlaganja na *Javnom času umjetnosti*, Trbuljak već napravio djela s voćem po istom principu. Referira se ovdje na djelo *Po Džamonji/After Džamonja* iz 1970. godine u kojemu umjetnik tri (osušene) naranče omotava žicom. Vidi u: Bago i ostali, *Before and after Retrospective*, 198.

¹⁰⁴⁸ Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, str. 8.

Čak i u izložbama isključivo konceptualnih djela kao što je predstavljanje jednog jedinog plakata u galerijski prostor s natpisom „Ne želim pokazati ništa novo i originalno“ (Galerija SC, 1971.), moguće je prepoznati tragove duchampovskog ready-madea u izlaganju „ničega“ (u fizičkom smislu ničega, ali ipak nečega – misli). U osvrtu na izložbu, Zdenko Rus piše: „On pripada onom tipu ništavljenja koje je dovelo slikarstvo do toga da bude samo ishodom neke odluke. Prvi su veliki primjer takva čisto voljnog čina Duchampovi ready made.“¹⁰⁴⁹

Početakom 1970-ih, Trbuljak počinje izlagati i u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu. Sudjeluje na skupnoj izložbi „Mogućnosti za ‘71“ (1971.), a 1973. se ističe njegova prva samostalna izložba u GSU-u nazvana „Činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu važnija je od onoga što će na toj izložbi biti pokazano“. U ovoj će galeriji ponovno izlagati 1979. godine na skupnoj izložbi „Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina“ te se samostalno predstaviti izložbom „Ovom izložbom održavam kontinuitet u svom radu“. Godine 1977. izlaže u zagrebačkoj Galeriji Nova, a 1978. i 1979. u Podroomu.¹⁰⁵⁰

Premda se Trbuljakova izlagačka aktivnost 1970-ih godina intenzivira, djela su mu samo povremeno otkupljivana i to za prilično niske cijene, a sam Trbuljak od sredine tog desetljeća progovara o svom kriznom stanju.¹⁰⁵¹ Prvi otkupi njegovih radova bilježe se 1971. godine. Te godine četiri njegova djela ulaze u fundus GSU-a kao otkupi, a jedno kao poklon umjetnika. Otkupljena su djela *D/I*, *D/II* i *D/III*, svako za skroman iznos od 400,00 DIN (ca 1.017,00 kn/€134,98 danas). Djelo *D/IV* ulazi u kolekciju kao poklon umjetnika. Nije zanemarivo da su sva djela rađena u netradicionalnim tehnikama autolaka, gumene trake i drva. Sljedeći otkupi za ovu instituciju se zbivaju tek 1974. godine kada u fundus ulazi Trbuljakovo apropijacijsko djelo, konkretno *Simuliranje I* te *Perimetarski test vidnog polja umjetnika što ga je iscrtao plavom i crvenom olovkom dežurni bolničar u srpnju 1970. (rad br. 5)*. Dok je *Simuliranje I* bilo poklon umjetnika, drugo je djelo otkupljeno za samo 500,00 DIN (ca 969,00 kn/€128,61). Iste je godine Komisija za otkup umjetnina Interesne zajednice kulture Zagreba otkupila za Gradsku galeriju suvremene umjetnosti dva njegova djela: *Bez naslova* (video iz 1973.) te *O galerijama* (15 fotografija iz 1974.). Video rad *Bez naslova* otkupljen je za 2.800,00 DIN (ca 5.428,00 kn/€720,42 danas), a *O galerijama* za 4.200,00 DIN (ca 8.142,00 kn/€1080,63 danas). Sljedom toga sudjeluje na izložbi „Otkupi umjetnina“ u Umjetničkom paviljonu u

¹⁰⁴⁹ Rus, „Ništa: Goran Trbuljak u Galeriji studentskog centra Zagreb, 9. – 16. XI. 1971.“

¹⁰⁵⁰ Bago i ostali, *Before and after Retrospective*, 319–320; Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 21–24, 49.

¹⁰⁵¹ Za detaljnije objašnjenje vidi str. 5.

Zagrebu 1975. godine.¹⁰⁵² Interesantno je da su prva Trbuljakova djela rađena u relativno konvencionalnom mediju (dakle videu i fotografiji) otkupljena za pet do 8 i pol puta veće iznose naspram njegovih apropijacijskih djela koja ulaze u isti fundus iste godine.

Od tada pa do 1978. godine, zabilježeno je još pet otkupa Trbuljakovih djela za Galeriju suvremene umjetnosti. Knjiga litografskih otisaka s intervencijama u olovci u boji *Vježbe jednog umjetnika* otkupljena je 1976. godine za samo 1.200,00 DIN (ca 1.880,00 kn/€249,52). Preostala djela otkupljena su od Ide Biard 1977. godine, a podaci o cijeni djela nedostaju.¹⁰⁵³

Godine 1977., jedno je Trbuljakovo djelo također otkupljeno za Modernu galeriju (danas Nacionalni muzej moderne umjetnosti) u Zagrebu,¹⁰⁵⁴ a 1978. jedno djelo za Galerije grada Zagreba sredstvima Udružene samoupravne interesne zajednice kulture grada Zagreba.¹⁰⁵⁵ U pitanju je ciklus fotografija *Bez naziva (Fotoinstalacija iz galerije „Nova“ u Zagrebu)* iz 1977. kojeg je USIZ poklonio GSU-u 1978. godine. Djelo je otkupljeno za 8.000,00 DIN tj. otprilike 10.687,00 kn/€1418,41 danas.¹⁰⁵⁶ Iste 1978. godine, USIZ kulture Grada Zagreba, u sklopu otkupa za muzejsko galerijske ustanove u Zagrebu, otkupljuje seriju fotografija *Varaždin 1948* za Kabinet grafike JAZU. Serija je otkupljena za 8.000 DIN (ca 11.139,42 kn/€1478,46 danas) i predstavljena na izložbi „Otkup umjetnina 1978. (Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1979.).¹⁰⁵⁷

Određen broj djela Gorana Trbuljaka nalazi se i u privatnim zbirkama, među kojima se ističu kolekcije nekih drugih apropijacijskih umjetnika koje se spominje u ovom radu: Mladen Stilinović (odnosno kolekcija Mladena Stilinovića i Branke Stipančić), Tomislav Gotovac, Vladimir Dodig Trokut, Ivan Ladislav Galeta, Sanja Iveković i Dalibor Martinis.¹⁰⁵⁸

¹⁰⁵² Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga; Zlamalik, *Otkup umjetnina 1974. : Republički fond za unapređivanje kulturnih djelatnosti SR Hrvatske i Interesna zajednica kulture Zagreb*, 12. 2. - 24. 2. 1975., 28.

¹⁰⁵³ Djela otkupljena od Ide Biard su: *Anonymous Conceptual Artist* (papir, tiskani tekst, 1972.), *Ovaj će rad možda u budućnost vrijediti 1,000,000 N. F. // Ce travail vaudra peut-être dans l'avenir 1000000 N. F.* (papir, tekst tintom, 1974.), *Planine Balkana i rijeke Sutjeska, Neretva i Foča (Les montagnes des Balkans et rivières Sutjeska, Neretva et Foča)* iz 1972. godine (ručno rađena knjiga; tuš / papir) te film *Bez naslova* iz 1973. godine. Vidi u: Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹⁰⁵⁴ Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‘Otkup umjetnina’ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“.

¹⁰⁵⁵ Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‘Otkup umjetnina’ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“.

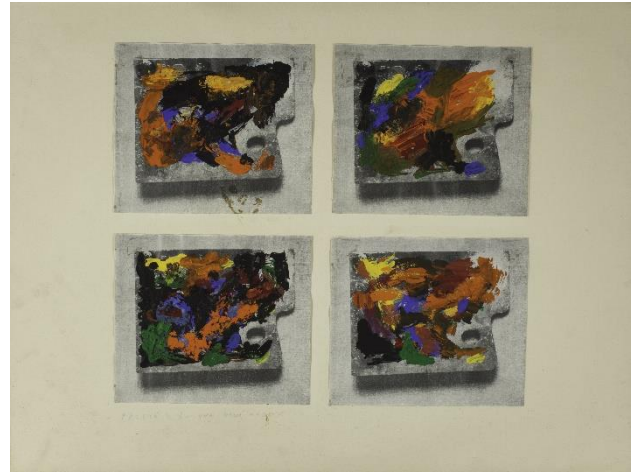
¹⁰⁵⁶ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹⁰⁵⁷ Bužančić i Seder, *Otkup umjetnina 1978.*, 28.

¹⁰⁵⁸ Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, Goran Trbuljak: Muzeji i zbirke, str. 7.



Slika 69 Goran Trbuljak, *Paleta Save Šumanovića*, 1977., kombinirana tehnika, papir, 480 x 480 mm, Nacionalni muzej moderne umjetnosti, inv. br. MG-3937 (fotografiju ustupila Nacionalni muzej moderne umjetnosti, autor fotografije: Goran Vranić)



Slika 68 Goran Trbuljak, *Paleta S. Š. dva dana kasnije*, 1977., akrilik / papir, 2 x (126 x 95,5) cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1932(1-2) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)

Od 1978. se, dakle, bilježi porast u vrijednosti Trbuljakovih djela, apropijacijskih, ali i drugih. Zbog okolnosti njegova nastanka, ali i cijene otkupa, potrebno se nakratko zadržati na djelu otkupljenom 1977. godine za Modernu galeriju (današnji Nacionalni muzej moderne umjetnosti) u Zagrebu.

U pitanju je bilo djelo *Paleta S. Š.* (1974.) koje se i danas nalazi u istoj instituciji koja ga je otkupila (Slika 69).¹⁰⁵⁹ Djelo je 1977. godine otkupljeno za 5.000,00 DIN (današnjih otprilike 7.246,00 kn/€961,71) sredstvima USIZ-a kulture grada Zagreba s izložbe „5. postav recentne likovne umjetnosti“ održane u Galeriji Karas.¹⁰⁶⁰ Međutim, kako sam umjetnik progovara u intervjuu, zanimljive okolnosti dovele su do toga da je napravio kopiju ovog djela i nazvao ga *Paleta S. Š. dva dana kasnije*, a koje se danas nalazi u fondusu zagrebačkog Muzeja suvremene umjetnosti (Slika 68). Djelo je otkupljeno 1978. godine za 4.000,00 DIN (otprilike 5.368,00 kn/€712,46), što potvrđuje rastuću vrijednost Trbuljakovih djela od ove godine.¹⁰⁶¹ Naime, prvo je djelo privuklo pozornost i republičke i gradske komisije za otkupe umjetnina, pa je Trbuljak bio primoran napraviti

¹⁰⁵⁹ Prema inventarnim knjigama Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti, djelo je nastalo 1977. godine. Vidi u: Nacionalni muzej moderne umjetnosti Zagreb, Inventarna knjiga.

¹⁰⁶⁰ Nacionalni muzej moderne umjetnosti Zagreb, Inventarna knjiga.

¹⁰⁶¹ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

„kopiju“ vlastitog djela da bi zadovoljio potrebe obaju komisija.¹⁰⁶² Za izradu prvog djela uzeo je crno-bijelu naslovnicu kataloga izložbe Save Šumanovića održane 1958. godine u Galeriji suvremene umjetnosti na kojoj je bila prikazana slikareva paleta s bojama. Pošto je fotografija bila crno-bijela, Trbuljak je intervenirao na nju dodavanjem boje.¹⁰⁶³ Drugo je djelo, kako sugerira naziv, nastalo dva dana nakon jer je prvo djelo otkupljeno radi interesa druge komisije i to, kako objašnjava Marijan Susovski „zbog upotrebe uljene boje a ne zbog nekih njegovih drugih svojstava. (...) Trbuljak je namjerno upotrijebio uljanu boju znajući kako je to jedina mogućnost da mu djelo bude otkupljeno.“¹⁰⁶⁴ Trbuljakova intervencija na naslovnici se doista sastojala u tome što je „paleti“ samo dodao boju,¹⁰⁶⁵ ali pritom ujedno izvršio aproprijaciju tiskovine (kataloga) i na konceptualnoj razini tuđeg umjetničkog procesa. Radeći kopiju vlastitog djela (*Paleta S. Š.*) dodatno je produbio ovu problematiku.

Premda su oba djela rađena u tehnici ulja na papiru, dakle tradicionalnoj slikarskoj tehnici, daleko su od tradicionalnih djela. U njima dolazi do aproprijacije i subverzije sistema umjetnosti. Kako je Marijan Susovski zamijetio: „iako [su neki Trbuljakovi radovi] realizirani u tradicionalnom mediju kao što je ulje na platnu u slučaju *Paleta S. Š.* i *Paleta S. Š. dva dana kasnije*, ne mogu se tumačiti kao likovni rezultat, iako se naoko takvim čine, nego kao još jedan primjer diverzije u odnosu na postojeći »sistem umjetnosti«.“¹⁰⁶⁶ Diverzija na koju se ovdje misli je ironičan čin rekreacije vlastitog prijašnjeg djela s ciljem prodaje istoga. Sam Trbuljak ističe u razgovoru da su oba djela otkupljena zbog tehnike kojom su rađena, a ne jer je netko prepoznao njihov koncept – članovi komisija su „u tome prepoznali nešto što je blisko njima“, što ukazuje na njihovu konzervativnost.¹⁰⁶⁷ Kao što je bio slučaj s ranije istaknutim interesom GSU-a za Trbuljakovim aproprijacijskim djelima rađenima u tehnikama videa i fotografije naspram djela rađenih u manje konvencionalnim likovnim tehnikama,¹⁰⁶⁸ tako je i u ovom

¹⁰⁶² U pitanju su otkupi iz sredstava Republičke samoupravne interesne zajednice u oblasti kulture Socijalističke republike Hrvatske (Stalna komisija za otkup umjetnina RSIZ-a kulture SRH) te otkupi muzejskih i galerijskih ustanova koji se zbivaju na razini gradova, a u ovom slučaju sredstvima Interesne zajednice kulture Zagreba, koja se od 1975. godine naziva Udružena samoupravna interesna zajednica kulture grada Zagreba (USIZ-a kulture Zagreba), a koja od 1974. godine također financira otkupe umjetnina. Obje zajednice imenuju članove komisija za otkup umjetnina, konkretno Stalne komisije za otkup umjetnina Republičkog fonda za unapređenje kulturnih djelatnosti SRH te Komisije za otkup USIZ-a kulture Zagreba. Vidi u: Hrust, „Serija Izložbi ‚Otkup umjetnina‘ (1973. - 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“, 21–22, 28.

¹⁰⁶³ Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 1. dio, #00:06:06-8#; Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 40.

¹⁰⁶⁴ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 40.

¹⁰⁶⁵ Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 1. dio, #00:06:06-8#.

¹⁰⁶⁶ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 22.

¹⁰⁶⁷ Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 1. dio, #00:07:37-7#.

¹⁰⁶⁸ Vidi na str. 251.

slučaju uočljiv veći interes institucija umjetnosti za, vrlo uvjetno rečeno, „tradicionalnijim“ djelima.

Djela *Paleta S. Š.* i *Paleta S. Š. dva dana kasnije* preteče su kasnijih Trbuljakovih djela iz 1980-ih godina u kojima se koristi fizičkim paletama kako bi problematizirao odnos umjetnika prema njegovim alatima. Branka Stipančić također je u njima prepoznala aproprijacijske odlike objašnjavajući da su ove palete „potpomognuti ready-madei kojima nešto dodaje ili oduzima dajući im značenje slikarskog fetiša“.¹⁰⁶⁹ Ovom ciklusu pripadaju, primjerice, *Paleta za pet prstiju* (1987.), *Kist i Twist* (1987.) u osnovi metalna paleta s jazz brushom (vrstom bubnjarske palice koja se koristi u jazz glazbi) te *Uzelčeva paleta* (1987.) koja je u suštini pladanj za piće „napravljen“ kao hommage/biografija slikara Milivoja Uzelca.¹⁰⁷⁰ Tri takva djela ulaze u kolekciju MSU-a 1991. godine posredstvom otkupa Gradskog fonda za kulturu. *Paleta jednog umjetnika deset godina kasnije* (1987.) otkupljena je za 6.000,00 DIN (ca 6.976,00 kn/€925,87), *Kist i twist* (1987.) za čak 23.000,00 DIN (ca 26.743,00 kn/€3549,41) i *Uzelčeva paleta* (1989.) također za 6.000 DIN.¹⁰⁷¹ Sva tri djela se može smatrati odjekom Trbuljakovih aproprijacijskih praksi, a njihova (u prosjeku) rastuća cijena, potvrđuje valorizaciju takvih praksi i ovog umjetnika u recentnije doba.

Uz radove s kistovima, Trbuljak se koristi drugim slikarskim alatima, kao što su nategnuta platna, te ih modificira, poigravajući se medijem i stručnim slikarskim praksama. Primjerice, u djelu *Def* iz 1974. godine na prazno slikarsko platno dodaje zvončiće. Djelo je aluzija na praksu slikara da „kucaju“ na platno kako bi provjerili je li dovoljno napeto. Montažnim principom, spajajući ova dva naizgled nepovezana elementa (platno i zvončiće), Trbuljak je napravio sasvim novi predmet, možda čak i bubanj/def u pravom smislu riječi. Neka od Trbuljakovih kasnijih djela s kistovima, konkretno *Kist i Twist*, nastali su kao svojevrsni nastavak ili pak prirodna dopuna „defovima“ i „bubnjevima“, a još kasniji radovi povezuju dva elementa („bubanj“ tj. platno i *jazz brush*) u jednu cjelinu (npr. *Bez naziva (slikano jazz brushom)*, ulje, platno, metalni zvončići, 1992.).¹⁰⁷²

Premda tek 1993. godine, Sue Cramer u katalogu seminalne izložbe „The Horse Who Sings: Radical Art from Croatia“ prepoznaje vrijednost djela poput *Kist i Twist* u tradiciji Duchampa i kritike umjetničkih institucija:

¹⁰⁶⁹ Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 117.

¹⁰⁷⁰ Stipančić, 117.

¹⁰⁷¹ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹⁰⁷² Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost, temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, str. 32.

Rad Gorana Trbuljaka zasnovan je na duhu aktivnog skepticizma koji duguje puno Duchampovoj tezi, što njegovi readymadei najjasnije demonstriraju, odnosno umjetničkom *kontekstu* (umjetniku, galeriji ili muzeju, promatraču) koji primarno određuje postojanje umjetničkog predmeta. Odlazeći korak dalje od Duchampa u ovom pogledu te vodeći se postobjektnim duhom svog vremena, Trbuljak čak u cijelosti odbacuje potrebu za ikakvim stalnim umjetničkim predmetom te usmjerava svoju pozornost na „kontekst“ umjetnosti kao primarnu temu.¹⁰⁷³

Druga polovina 1970-ih i početak 80-ih može se nazvati kriznim razdobljem za ovog umjetnika. Naime, još je 1975. godine izradio grafiku s natpisom „Umjetnik bez ateljea je isto što i radnik bez tvornice“,¹⁰⁷⁴ što je bilo prikladno s obzirom da Trbuljak, kao i većina njegovih kolega iz generacije, nije imalo atelje.¹⁰⁷⁵ Tom je grafikom htio izraziti frustracije oko neimanja prostora za rad, ali i za život. Svojevrсна kulminacija ovog nezadovoljstva zbilja se 1977. kada je provalio u napušteni stan i koristio ga kao atelje. U njemu je izradio djela koja su kasnije izložena u Galeriji Nova.¹⁰⁷⁶ O ovom činu Trbuljak je komentirao u intervjuu s Mladenom Stilinovićem za *Polet*. Značajan je segment koji ukazuje na umjetnikove životne uvjete i financijsko stanje u vrijeme provale:

Izložbu čine eksponati (ono što je izloženo), plakat, pozivnica i katalog (letak). Rad se sastoji u činjenici da nemam stan. Provalio sam u jedan prazan stan, i to ne bilo koji, već onaj koji je ispražnjen zato da bi postao atelje. Drugo na čemu se ova izložba temelji je činjenica da je i galerija u koju je eksponat »prenesen« prije bila stan. Koristio sam stan koji će postati atelje i »prenio« sam ga u galeriju koja je bila stan. (...) Slažem se da je na ovoj izložbi napravljen ustupak i da je to moja prva samostalna izložba na kojoj

¹⁰⁷³ Cramer i Stipančić, „The Horse Who Sings“, 4. (prijevod autorice)

U izvorniku: „Goran Trbuljak's work is based in a spirit of active skepticism that owes much to Duchamp's thesis, as most clearly demonstrated by his readymades, that it is the art-context (the artist, gallery or museum, the spectator) which primarily defines the existence of the art-object. Taking this topic a step further than Duchamp and in keeping with the post-object spirit of his time, Trbuljak dispenses with even the need to have any permanent art-object at all and focuses his attention on the 'context' of art as his primary subject-matter.“

¹⁰⁷⁴ Predstavljena je na 2. bijenalu suvremene hrvatske grafike u Umjetničkom salonu u Splitu (12. 8. – 2. 9. 1976.) te na 8. salonu mladih u Umjetničkom salonu u Zagrebu (2. – 19. 10. 1976.). Vidi u: Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, Goran Trbuljak: grupne izložbe, str. 29, 32.

¹⁰⁷⁵ Kada su Trbuljak i njegove generacijske kolege sredinom 1970-ih tražili ateljee od države, nisu ih dobili. Vidi u: Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 1. dio, #00:53:00-8#; Hanaček i Križić Roban, „Razgovori s umjetnicima: Goran Trbuljak“, 136–37.

¹⁰⁷⁶ Stilinović, „Razgovor s Goranom Trbuljakom: Sve za atelje“.

postoji neki materijal. Ranije takvog materijala nije bilo, dijelom i zbog toga što nisam imao gdje raditi. A materijal za izložbu poklonio mi je M. M.¹⁰⁷⁷

Godine 1978., Trbuljak iz egzistencijalnih razloga počinje raditi kao grafički urednik i urednik fotografija za časopis *Film*, a kasnije u časopisima *Polet* i *Gordogan*. Istovremeno također piše članke o fotografiji, filmu i slikarstvu, ali pod pseudonimom.¹⁰⁷⁸

No, Trbuljak se početkom 1980-ih počinje nazivati „umjetnikom u krizi“.¹⁰⁷⁹ Postoji mogućnost dvojake interpretacije pri čemu je umjetnik koji se nalazi u krizi Umjetnik (kao koncept) ili pak sam Trbuljak koji proživljava osobnu krizu.¹⁰⁸⁰ Međutim, ovaj izraz se ne odnosi nužno na umjetnikovu financijsku situaciju već govori o izmijenjenom stavu umjetnika koji ne odustaje od umjetnosti, usprkos tome što je u krizi. Također, kako Jerko Denegri napominje, u pitanju je iskaz jednog konceptualnog, marginaliziranog umjetnika koji se odbija prikloniti (tada nanovo oživljenoj) slikarskoj tradiciji.¹⁰⁸¹ Ivana Bago nudi izrazito optimistično tumačenje Trbuljakove krize: „[k]ako ideja krize uvijek sugerira mogućnost suspenzije između neuspjeha i motivacije za promjenom, Trbuljak je odlučio smatrati svoj ‘osobni neuspjeh’ poticajem za nastavak stvaralaštva.“¹⁰⁸²

Takav proaktivan stav prati i svojevrsni preokret u njegovom životu. Tada je već član Sekcije proširenih medija ULUH-a i radi za ranije spomenute časopise.¹⁰⁸³ Godine 1981., na izložbi „Akvizicije 19“ se među otkupima GSU-a od Trbuljakovih radova navode: *Simuliranje I* (1970.), *Ispitivanje vidnog polja umjetnika* (1970.), *O galerijama* (1972., 1974.) te ranije spomenuta *Paleta S. Š. dva dana kasnije* (1977.)¹⁰⁸⁴ premda su ova djela otkupljena nešto ranije – prva tri 1974. godine, a potomje 1978. godine, kao što je ranije istaknuto.¹⁰⁸⁵

¹⁰⁷⁷ Ibid.

¹⁰⁷⁸ Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 1. dio, #00:28:55-8#; Stipančić i Trbuljak, *G. Trbuljak*, 66.

¹⁰⁷⁹ Majstorović, *Goran Trbuljak: piturski i ostali radovi*, 3. Ovaj je izraz ujedno naslov intervjua kojeg je proveo Goran Petercol 1981. godine, a koji je objavljen u *Studentskom listu* 23. 1. 1981. godine. Također je naziv ciklusa crteža iz iste godine čije fotografije prvi put izlaže u predvorju kina Studentskog centra u Zagrebu te u Galeriji proširenih medija. Vidi u: Stipančić i Trbuljak, *G. Trbuljak*, 36, 67.

¹⁰⁸⁰ Bago i ostali, *Before and after Retrospective*, 22.

¹⁰⁸¹ Denegri, „Goran Trbuljak: The Artist Who Is Questioning the Art System“, 302.

¹⁰⁸² Bago i ostali, *Before and after Retrospective*, 227. (prijevod autorice)

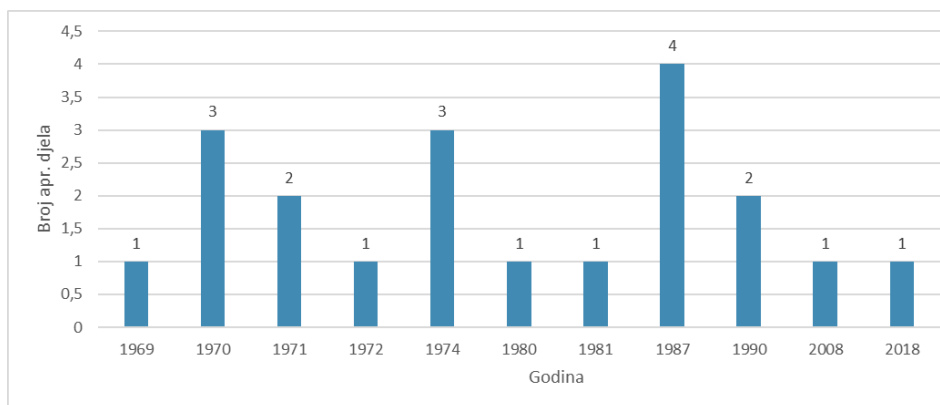
U izvorniku: „As the notion of crisis always suggests the possibility of suspension between failure and the motivation for change, Trbuljak decided to regard his "personal failure" as an incentive to continue working.“

¹⁰⁸³ Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 1. dio, #00:35:18-1#.

¹⁰⁸⁴ Muzej suvremene umjetnosti, „Akvizicije MSU 1959. – 1996., Akvizicije 19, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, Katarinin trg 2. 7. 7. – 6. 9. 1981.“

¹⁰⁸⁵ Za cijene otkupa i detaljnije podatke o otkupima ovih djela vidi str. 5.

Tijekom 1980-ih, Trbuljak gradi karijeru filmskog snimatelja da bi se konačno 1988. godine zaposlio na katedri filmskog i TV snimanja na Akademiji dramskih umjetnosti.¹⁰⁸⁶ Time je „krizno“ razdoblje njegove karijere uglavnom završeno.



Graf 4 Trend aproprijacijskih djela u opusu Gorana Trbuljaka

Uočava se da većina Trbuljakovih aproprijacijskih djela, pretežito konceptualne naravi, datira iz 1970-ih godina, ali i sa samog početka 1980-ih godina (Graf 4), odnosno prije nego što mu se životna i financijska situacija stabilizira (ukupno 12 djela koja nastaju u tom razdoblju u odnosu na ukupno 8 djela aproprijacijske naravi koja nastaju od 1981. godine nadalje). Nekolicina ovih djela je već istaknuta u ovom poglavlju u kontekstu zabilježenih otkupa, ali je moguće osvrnuti se na još nekolicinu koja dosad nisu protumačena kao aproprijacijska djela, a koja jasno odražavaju umjetnikove interese za pitanja autorstva, originalnosti te institucionalne kritike i uopće uvjete u kojima umjetnici žive i rade.

Među najranijim aproprijacijskim djelima vezanima uz Trbuljaka vrijedi istaknuti slučaj ranije spomenutog *Zaleđa slike F. K.* (1969.) čije je autorstvo sporno. Ovdje ga se spominje jer je u hrvatskoj povijesti umjetnosti više autora zabilježilo Trbuljakovo autorstvo ovog djela. Tako Božo Majstorović u katalogu Trbuljakove samostalne izložbe atribuirao ovo djelo Trbuljaku: „Davne 1969. godine, tada mladi umjetnik, izlaže *Otisak slike F. K.*, odnosno, potpisuje prašnjavi otisak na zidu galerije odakle je skinuta slika uglednog umjetnika.“¹⁰⁸⁷ Branka Stipančić u djelu *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti* (2011.) govori da je „Trbuljak (...) prisvojio jednu postojeću situaciju [prašnjavi otisak slike na zidu] i, s obzirom da je ona zatečena u galeriji, podignuo je na razinu galerijskog rada prepoznajući u njoj ‘novu sliku, jednako vrijednu onoj koja je visila prije toga’“.¹⁰⁸⁸

¹⁰⁸⁶ Bago i ostali, *Before and after Retrospective*, 308, 315. Božo Majstorović navodi drukčije podatke, odnosno da se Trbuljak 1988. godine zaposlio kao stalni profesor na zagrebačkoj Akademiji za film i kazalište u Zagrebu, odsjek za kameru. Vidi u: Majstorović, *Goran Trbuljak: piturski i ostali radovi*, 28.

¹⁰⁸⁷ Majstorović, *Goran Trbuljak: piturski i ostali radovi*, 5.

¹⁰⁸⁸ Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 101.

Ivana Bago detaljnije objašnjava tijekom nastanka ovog djela. Naime, nakon skidanja izložbe jednog uglednog hrvatskog umjetnika (iz inicijala F. K. se da naslutiti da je u pitanju Ferdinand Kulmer, što Trbuljak potvrđuje u razgovoru s autoricom ovog rada¹⁰⁸⁹), „ovaj mladi umjetnik prisvaja sami negativ institucionalnog uokvirivanja djela“.¹⁰⁹⁰ Drugi aspekt ovog djela kojeg Bago prepoznaje tiče se transmutacijske moći okvira umjetničkog djela ili pak umjetnikovog potpisa putem kojeg jedno djelo može postati *umjetničko* djelo te sastavni dio Svijeta umjetnosti.¹⁰⁹¹

Marijan Susovski također navodi Trbuljaka kao autora ovog djela: „Trbuljak [izlaže] prašnjavi otisak slike F. K. na zidu s kojega je skinuta“, ali ističe da je djelo nastalo prilikom zajedničkog nastupa Trbuljaka i Dimitrijevića na 23. majskom festivalu studentskih kazališta u Beogradu 1969. godine. No, Susovski također prepoznaje apropijacijsku narav ovog djela, odnosno „duchampovski pristup“ na temelju uzdizanja ready-made predmeta na status umjetničkog djela.¹⁰⁹²

Teško je ne zamijetiti sličnost *Zaleđa slike F. K.* s Duchampovim *Velikim staklom* (1915. – 1923.) na kojem je Duchamp pustio da se taloži prašina (čemu svjedoči fotografija Mana Rayja *Dust Breeding* iz ca 1967. godine). Jednako tako, Trbuljakov rad *Kroz rupu na vratima Galerije moderne umjetnosti pokazivao sam povremeno prst bez znanja uprave galerije* iz 1969. godine asocira na Duchampovo kapitalno djelo *Étant donnés* (1946. – 1966.) koje poziva promatrača da gleda djelo kroz rupu na drvenim vratima. Kustos (donedavno zaposlen u njujorškoj MoMA-i) Christian Rattemeyer također zamjećuje ovu sličnost, premda napominje da ostaje nepoznato je li Trbuljak bio upoznat s *Étant donnés* (predstavljena u Philadelphia Museum of Art samo nekoliko godina ranije) kada je 1969. prstom provirio kroz vrata galerije.¹⁰⁹³ Trbuljakovo poznavanje Duchampovih djela neupitno je s obzirom da je i sam istaknuo da ih je poznao putem tekstova Artura Schwarza,¹⁰⁹⁴ premda se prvi izravni susret zbio tek pri posjetu Philadelphia Museum of Art 1981. godine.¹⁰⁹⁵

Vraćajući se na djelo *Zaleđe slike F.K.*, ono je, prema izvorima, nastalo u sklopu Okruglog salona Galerije studentskog centra za vrijeme Majskog festivala studentskih kazališta

¹⁰⁸⁹ Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 1. dio, #00:10:20-6#.

¹⁰⁹⁰ Bago, „Mono. Looking. Glass. Door. Hole: Naive Conceptual Artist as the Gatekeeper of Art“, 216. (prijevod autorice)

U izvorniku: „...the young artist appropriates the very negative of the institutional framing of art...“

¹⁰⁹¹ Bago, 216.

¹⁰⁹² Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 21.

¹⁰⁹³ Rattemeyer, „* [Endnote: *Goran Trbuljak: I Would Prefer Not To]“, 307.

¹⁰⁹⁴ Schwarz u drugoj polovini 1960-ih i početkom 1970-ih ekstenzivno piše o Duchampu.

¹⁰⁹⁵ Bago i ostali, *Before and after Retrospective*, 18. Vidi također bilj. 1109.

u Zagrebu 1969. godine. Trbuljak u razgovoru s Perom Kvesićem objašnjava da je djelo bilo rezultat kolaboracije s Bracom Dimitrijevićem:

1969. godine na Majskom festivalu studentskih kazališta izložio sam jedan objekt, koji se sastojao iz kutije s toalet-papirom i plastične košare ispod. Na svakom toalet-papiru je bio crtež i ideja mi je bila da svakom posjetiocu izložbe pružim originalno djelo koje može ponijeti kući, a košara ispod je postojala da posjetilac može djelo kulturno baciti u slučaju ako mu se ne dopadne. Na istoj sam izložbi, zajedno s Bracom Dimitrijevićem, izložio prašnjavi otisak slike koja je prije toga visjela u toj galeriji.¹⁰⁹⁶

Trbuljak je u intervjuu s autoricom pojasnio:

Što se tiče *Zaleđa slike F. K.*, u tom slučaju potpisao sam nešto što već postoji, što je zatečeno. Nešto iz konteksta umjetnosti. U pitanju je bila izložba mladih umjetnika, studenata. Po prvi put sam izlagao u izlagačkom prostoru, u sklopu SC-a. Jedna od slika je uklonjena iz prostora, slika našeg profesora Ferdinanda Kulmera. I što je ostalo? Ostao je taj komad praznog zida s tragovima topline od radijatora i prašine koja je ostavila obris okvira slike. Bilo mi je zanimljivo da je i on tu nekako prisutan s nama. Kulmer je u jednom trenutku shvatio da se to odnosi na njegovu sliku. Malo je zakolutao očima jer to nije bilo u domeni slikarstva kakvo je on volio ili onog što je on radio.¹⁰⁹⁷

Najraniji pisani izvor koji govori o ovoj akciji, članak u *Novinama Galerije SC* br. 12 iz 1969. godine, a čiji je autor teksta Braco Dimitrijević,¹⁰⁹⁸ govori:

Zadatak je umjetnika da gledaocu pokaže da predmeti pored kojih on svakodnevno prolazi imaju svoju vizuelnu kvalitetu, kao i predmeti koji se prezentiraju unutar umjetnosti. To se može učiniti samo na taj način da se ti predmeti postave u galeriju. U skladu s ovom idejom, članovi današnje grupe [Grupe Penzioner Tihomir Simčić] su prošle godine na izložbi majskog festivala prezentirali eksponate „Uke“ (djelomično), „Triptih“ i koncepciono najčistije „Zaleđe slike F. K.“ (uočen i zadržan prašnjavi otisak slike koja je prethodno visila na zidu).¹⁰⁹⁹

¹⁰⁹⁶ Kvesić, Pero. „Dosjetka drma svijetom“, bez dat. Temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka. Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb.

¹⁰⁹⁷ Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 1. dio, #00:10:20-6#.

¹⁰⁹⁸ Goran Trbuljak se u tekstu spominje samo u svojstvu fotografa akcija.

¹⁰⁹⁹ Dimitrijević, „Grupa ‚Penzioner Tihomir Simčić‘“, 33.

Nena Baljković (Dimitrijević) također potvrđuje ovu dvojnju atribuciju u svom tekstu „Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak Grupa šestorice autora“ u katalogu izložbe *Nova umjetnička praksa 1966.-1978.* gdje kaže:

Već prvi istup Dimitrijevića i Trbuljaka na izložbi održanoj u sklopu 23. majskog festivala studentskih kazališta Jugoslavije, 1969,¹¹⁰⁰ ukazivao je na promijenjenu prirodu umjetničke djelatnosti. U Crnom salonu komorne pozornice Studentskog centra devet studenata Akademije likovnih umjetnosti izložilo je radove po vlastitom izboru. (...) našla su se i četiri eksponata koja se nisu mogla atribuirati nijednom konvencionalnome likovnom rodu: »Triptih« Brace Dimitrijevića – tri komada nađene žičane armature s ostacima žbuke, »Uke« Gorana Trbuljaka – komad »feder madraca« kroz čije se opruge čitala poema zalijepljena na zidu, »Zaleđe slike F. K.« – prašnjav otisak što je ostao na zidu kad je skinuta slika s prethodne izložbe, potpisan od Trbuljaka i Dimitrijevića zajedno, i napokon Trbuljakova kutija s crtežima na toalet-papiru: da bi se vidio naredni crtež, morao se izvući papir; u proces promatranja uključena je i ocjena vrijednosti djela, jer gledalac odlučuje hoće li crtež ponijeti sa sobom ili ga baciti u koš ispod kutije.¹¹⁰¹

Ovaj se podatak podudara s objašnjenjem Marijana Susovskog, ali i samog Trbuljaka da je autorstvo rada dvojno.

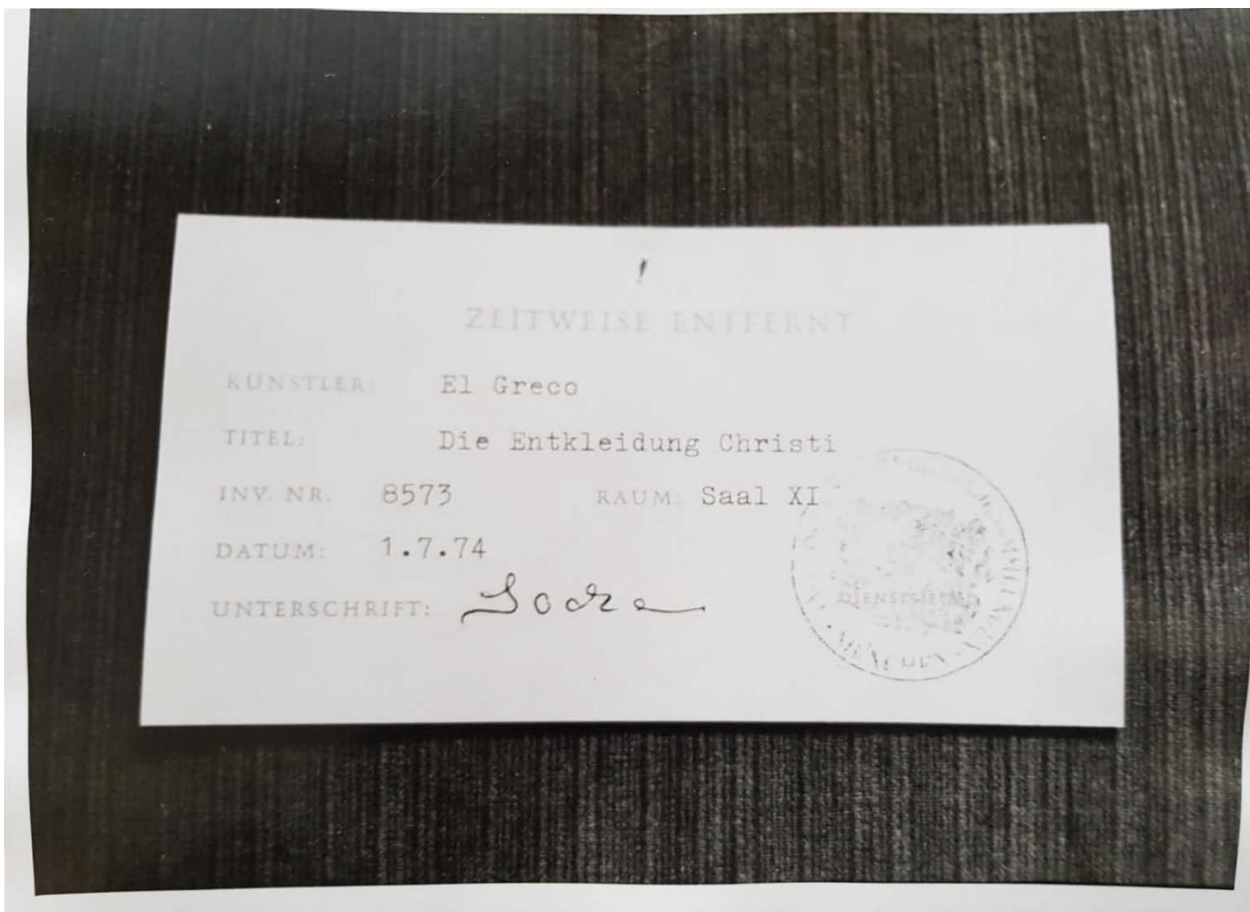
Kao što je istaknuto u prethodnom poglavlju unutar ovog rada,¹¹⁰² autorstvo ovog djela sporna je tema. Moguće ga je atribuirati Braci Dimitrijeviću ako se djelo uzme kao djelo grupe Penzioner Tihomir Simčić (za koju Dimitrijević tvrdi da je fiktivna, odnosno zamisao njega samog). No, sudeći po drugim, već istaknutim navodima, djelo je nastalo u sklopu zajedničkog nastupa ovih dvaju umjetnika i zamisao je Gorana Trbuljaka.

No, bilo da je *Zaleđe slike F. K.* kao takvo djelo Gorana Trbuljaka ili Brace Dimitrijevića, njegova vrijednost ostaje nepromijenjena – ono je i dalje primjer prisvajanja praznog prostora, efemernih ostataka tuđeg umjetničkog djela (u ovom slučaju Ferdinanda Kulmera).

¹¹⁰⁰ Autorstvo djela nemoguće je potvrditi uvidom u primarne izvore jer popratni materijali za izložbu (poput plakata, kataloga ili drugih materijala), po saznanjima autorice, ne postoje, što je potvrđeno u korespondenciji s djelatnicima Arhiva za likovne umjetnosti HAZU u Zagrebu, djelatnicima Muzejskog dokumentacijskog centra u Zagrebu te samog Studentskog centra u Zagrebu.

¹¹⁰¹ Baljković, „Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak Grupa šestorice autora“, 29.

¹¹⁰² Vidi bilj. 998.

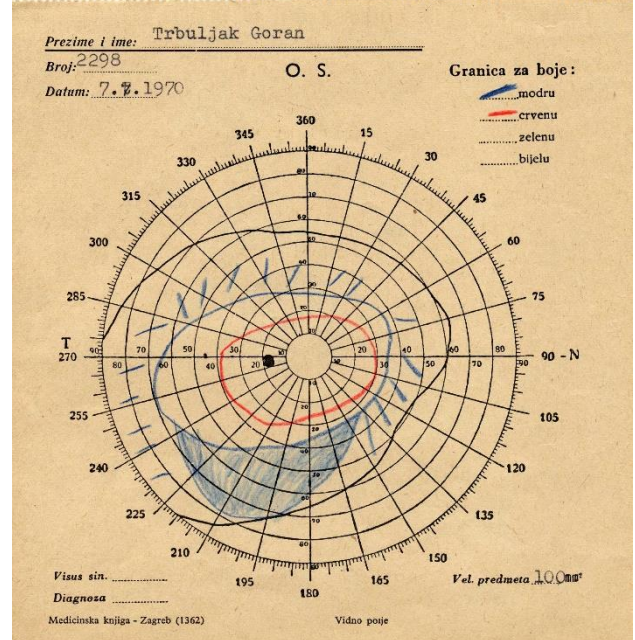
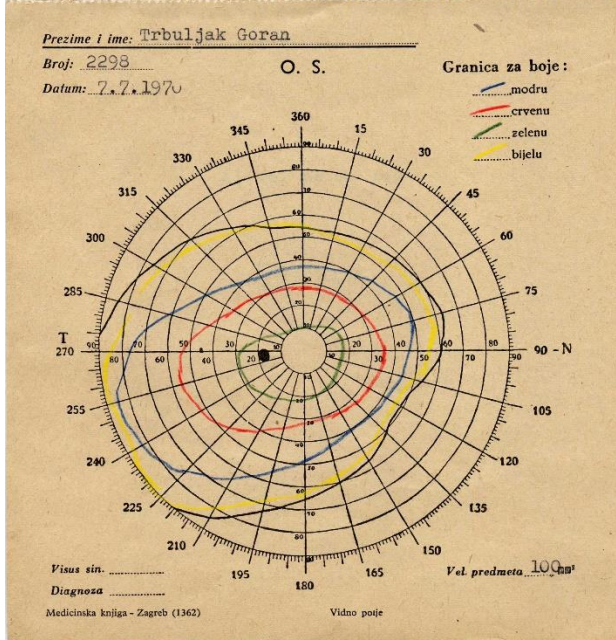
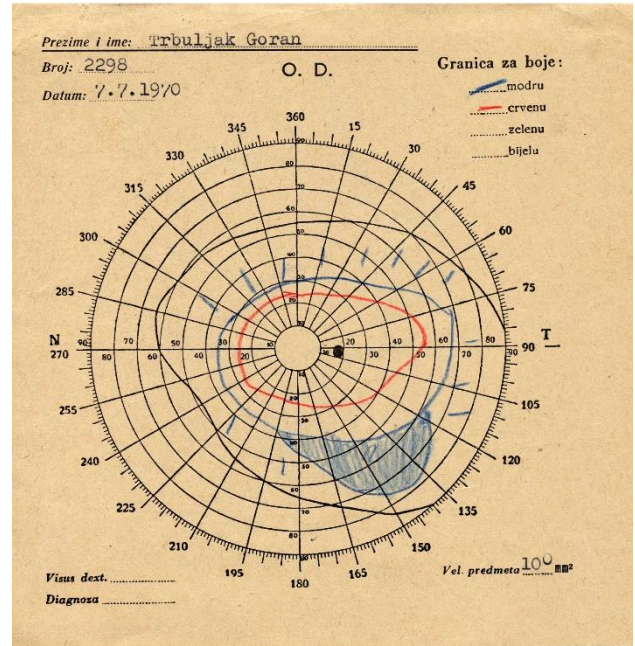
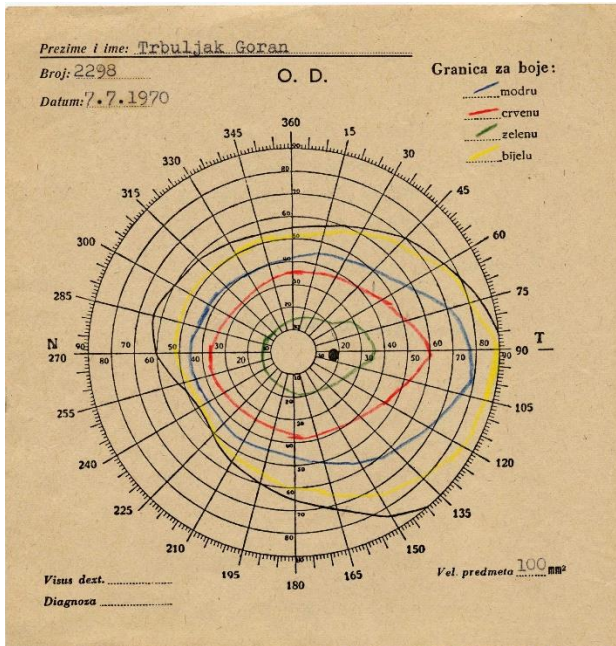


Slika 70 Goran Trbuljak, *El Greco*, ca. 1974. Privatna arhiva Gorana Trbuljaka (fotografiju ustupio Goran Trbuljak)

Svakako, djela koje su ovi autori prezentirali na 23. majskom festivalu studentskih kazališta Jugoslavije, a kako to zamjećuje i Nena Baljković (Dimitrijević) odišu *readymadeovskim* duhom i baziraju se na tome da „umjetnički kontekst uvjetuje egzistenciju umjetničkog djela: svakodnevni upotrební predmet postaje umjetničko djelo kad se izloži u galeriji.“¹¹⁰³

Slično poigravanje autorstvom i identitetom umjetnika prisutno je u velikom broju drugih Trbuljakovih apropijacijskih djela. Može ga se čak uzeti kao određujuću karakteristiku.

¹¹⁰³ Baljković, „Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak Grupa šestorice autora“, 29.



1590 a/b trbuljak

1589 a/b TRBULJAK

Slika 71 Goran Trbuljak, *Perimetarski test vidnog polja umjetnika što ga je iscrtao plavom i crvenom olovkom dežurni bolničar u srpnju 1970.*, 1970., tisak, olovka u boji / papir, 31,5 x 15 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1589-b (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

Slika 72 Goran Trbuljak, *Simuliranje I Perimetarski test vidnog polja umjetnika što ga je iscrtao plavom i crvenom olovkom dežurni bolničar u srpnju 1970.*, 1970., tisak, olovka u boji / papir, 31,5 x 15 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1589-a (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

Među najranijim neosporenim Trbuljakovim djelima apropijacijske naravi, autorica ubraja dva ranije spomenuta djela koja su izložena na „Akvizicijama 19“. Puni naziv prvog djela glasi *Simuliranje I – Perimetarski test vidnog polja umjetnika što ga je iscrtao plavom i crvenom olovkom dežurni bolničar u srpnju 1970.*

(skraćeno nazvano *Simuliranje I*). Puni naziv drugog djela glasi *Perimetarski test vidnog polja umjetnika što ga je iscrtao plavom i crvenom olovkom dežurni bolničar u srpnju 1970.* (rad br. 5). Oba se poigravaju idejom autorstva i potvrđuju Trbuljakov interes za aproprijacijom još tijekom ranih 1970-ih godina premda su djela ušla u kolekciju GSU-a jedanaest godina kasnije, prvo kao dar umjetnika, a drugo putem otkupa.¹¹⁰⁴ Kao u slučaju *Paleta S. Š. i Paleta S. Š. dva dana kasnije*, i ova su djela rađena u tradicionalnoj tehnici, ovog puta olovke u boji na papiru, i sjajni su primjeri aproprijacije rađene u duhu konceptualne umjetnosti koju karakterizira dematerijalizacija i/ili dokumentaristički pristup umjetnika. U pitanju su zapravo dva obrasca koja su spojena perforacijama (Slika 71, Slika 72), a koje je, kako nazivi sugeriraju, ispunio dežurni bolničar, a ne sam umjetnik. Dakle, radi se o prisvojenom „radu“, premda izvorno neumjetničke naravi.¹¹⁰⁵

Nadalje, u konceptualnom djelu *Pod imenom Grgura Kulijaša poslao sam tri rada Klausu Grahu...* (1971.), Trbuljak je preuzeo ime i identitet Grgura Kulijaša, osobe koja nije umjetnik, i poslao tri „njegova“ rada pod tim prisvojenim identitetom s ciljem publiciranja u knjizi *Aktuele Kunst in Osteuropa* Klausua Graha. Ovaj je rad u konačnici dokumentiran u formi konceptualnog djela/izjave o samom činu u katalogu Trbuljakove izložbe u Galeriji suvremene umjetnosti 1973. godine. Kako sam umjetnik navodi u opisu rada, njime je „legalizirana prevara kao umjetnikov rad“,¹¹⁰⁶ što ga čini specifičnim u kontekstu aproprijacijskih praksi, ali i unutar Trbuljakova opusa.

Trbuljak će samo nekoliko godina kasnije započeti ciklus radova koji se temelji na prisvajanju cedulja, odnosno legendi iz muzeja. Prvi u ovom kratkom nizu bio je rad *El Greco* (Slika 70), to jest cedulja s naznakom o posudbi djela ovog velikog umjetnika koju je Trbuljak uočio prilikom posjeta Alte Pinakothek u Münchenu. Cedulja je stajala usred praznog okvira ispunjenog samtom. No, za razliku od kasnijih radova napravljenih po sličnom principu, Trbuljak se nije usudio uzeti samu cedulju već ju je fotografirao.¹¹⁰⁷ Cedulja upućuje da se to

¹¹⁰⁴ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

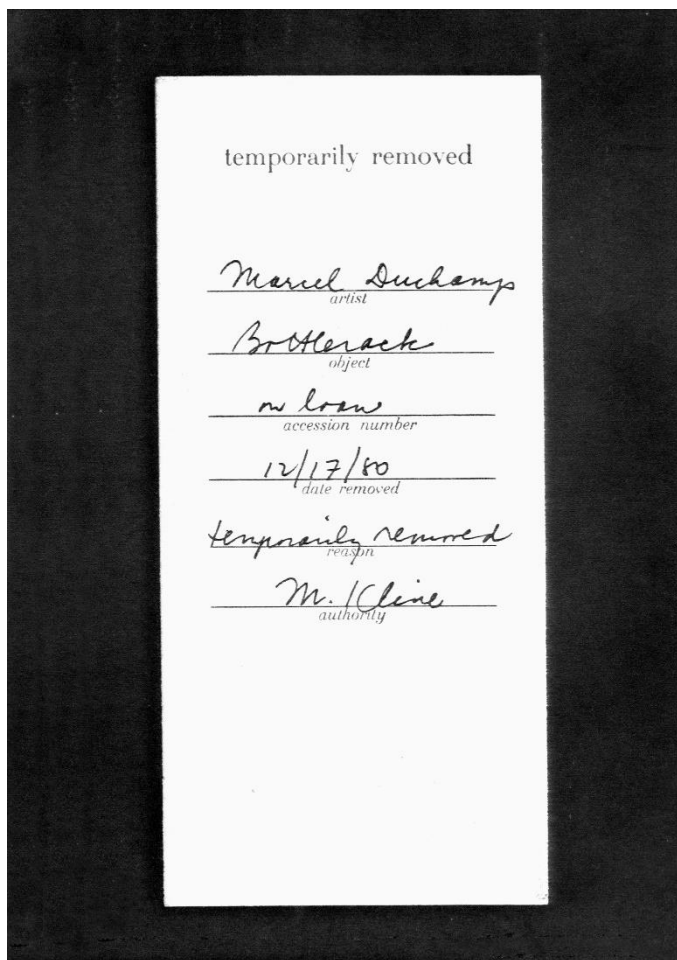
¹¹⁰⁵ Miroslav Mandić navodi podatak da je *Perimetarski test* napravljen o okviru grupe Penzioner Tihomir Simčić te da je uz to dao izraditi povijest bolesti, odnosno formular o povijesti bolesti te potencijalno plakat s natpisom: „U okviru grupe "Penzioner Tihomir Simčić" Goran Trbuljak aranžirao je povijest bolesti. / Aranžer: Goran Trbuljak / Autori: Branko Sorić liječnik opće prakse i Zdenka Gruden neuro-psihijatar / Tehnika: Formular za povijest bolesti, kemijska olovka i gumeni pečati.“ Uz ova dva rada je, prema istom izvoru, aranžirao elektrokardiografski opis čija je autorica medicinska sestra Paula K. Vidi u: Miroslav Mandić, „goran trbuljak“, *Index*, 1970. Nadalje, Nena Baljković (Dimitrijević) navodi da Trbuljak veže ovaj rad uz djelovanje grupe Penzioner Tihomir Simčić. Vidi u: Nena Baljković, „Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak Grupa šestorice autora“, u *Nova umjetnička praksa 1966.-1978.*, ur. Marijan Susovski, katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 28. 9. – 22. 10. 1978.) (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978), 29.

¹¹⁰⁶ Denegri, *Goran Trbuljak*.

¹¹⁰⁷ Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 2. dio, #00:22:35-8#.

zbilo 1974. godine i da je posuđeno djelo u pitanju bilo *Die Entkleidung Christi* odnosno *Svlačenje Krista* (inv. br. 8573).¹¹⁰⁸ Ovo je djelo moguće interpretirati kao uvod u ono što će se umjetnik usuditi napraviti nekoliko godina kasnije.

Sličan postupak će ponoviti 1980-ih godina u dva navrata, a prvi put 1981. godine s ceduljom posuđenog djela *Bottlerack*, odnosno *Stalka za boce* Marcela Duchampa s naznakom „temporarily removed“. Cedulja je zapravo ukradena ili, kako kaže puni naziv djela, otuđena: *Bez znanja uprave muzeja otuđio obavijest o posudbi, smatrajući da je ona jednaka originalu kojeg zamjenjuje* (Slika 73). Davorka Perić prepoznala je duchampovsku odliku ovog čina pošto Trbuljak prisvajanjem cedulje (ovog puta je zaista uzima iz muzeja, konkretno Philadelphia Museum of Art¹¹⁰⁹) dodaje novi sloj značenja predmetu unutar muzejske institucije koji dotad nije imao status umjetničkog djela.¹¹¹⁰ Trbuljakova logika je bila da, ako jedna cedulja može zamijeniti pravo umjetničko djelo u muzejskom postavu, ona je jednakovrijedna samom umjetničkom djelu. Odnosno, ona ga predstavlja i u ovim slučajevima čak potpuno zamjenjuje.¹¹¹¹ Konceptualnu narav ovog čina Trbuljak je objasnio u razgovoru s autoricom:



Slika 73 Goran Trbuljak, *Bez znanja uprave muzeja otuđio obavijest o posudbi, smatrajući da je ona jednaka originalu kojeg zamjenjuje*, 1981., izložba „Ready-mades“, knjižara Znanje-August Šenoa, Socijalističke revolucije 17, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović)

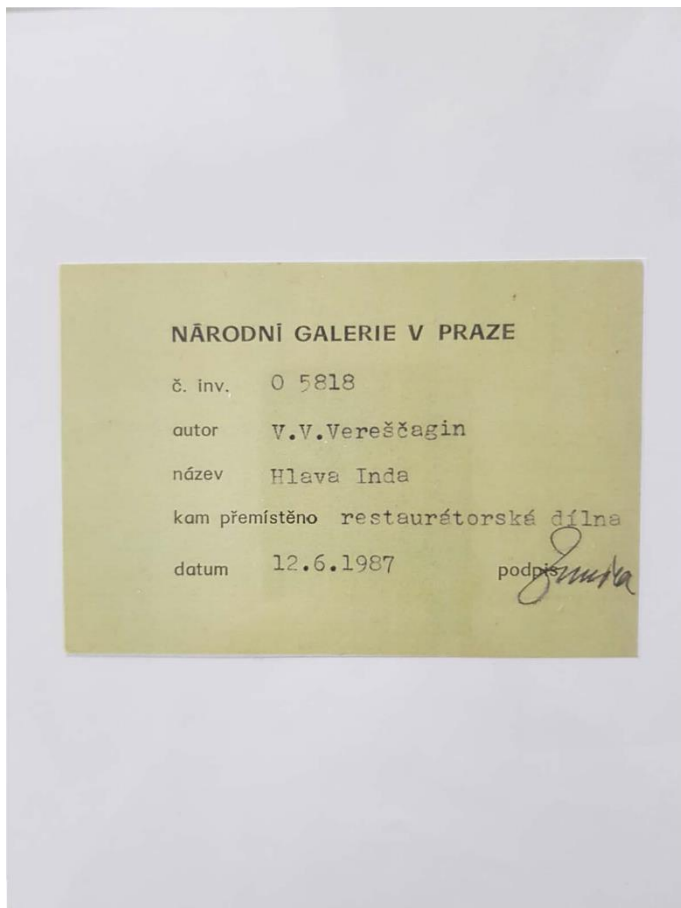
¹¹⁰⁸ Prema fotografiji iz privatne arhive Gorana Trbuljaka.

¹¹⁰⁹ Branka Stipančić također valorizira ovaj ciklus djela ističući da „iz različitih muzeja uzima natpise o djelima koja su na posudbi ili restauraciji, te stvara kolekciju remek-djela u kojoj je najvrjedniji Duchampov ‘Bottlerack’ iz Philadelphije.“ Međutim, ona ovaj ciklus smješta u 1975. godinu. Vidi u: Stipančić i Trbuljak, *G. Trbuljak*, 66. Sam Goran Trbuljak u inverziji s Vítom Havránekom govori da je njegov prvi izravni susret s Duchampovim djelima bio upravo ovaj u Philadelphiji premda je znao o njegovim djelima preko publikacija (konkretno one Artura Schwarza te tekstova vezano uz grupu OHO). Vidi u: Bago i ostali, *Before and after Retrospective*, 18.

¹¹¹⁰ Perić, *Umjetnost prisvajanja*, 2017, 4.

¹¹¹¹ Vijatović, „Marcel Duchamp“, 1988., 307.

... tada nisam imao svijest o aproprijaciji na taj način o kojem mi danas govorimo o njoj. Tada su mi to bili samo zamjenski predmeti. Tada sam vjerovao da sam došao u posjed tog djela pošto je ono u muzeju stajalo umjesto stvarnog predmeta. Aproprijacija mi u tom smislu uopće nije bila na pameti. Taj predmet i danas je za mene nešto mentalno. (...) Dakle, ulazimo



Slika 74 Goran Trbuljak, *V. V. Vereščagin*, 1987. (fotografiju ustupio Goran Trbuljak, autor fotografije: Goran Trbuljak)

u sferu ideja. To je onda za mene bilo korak dalje od Duchampa jer je Duchamp donio predmet, a kustos je taj predmet dematerijalizirao. Ja sam kasnije došao u posjed tog dokumenta, odnosno te dematerijalizacije.¹¹¹²

Žarko Vijatović navodi u tekstu za *Quorum* da je ovo djelo dio ciklusa „Na restauraciji, na posudbi“ koje umjetnik radi u razdoblju od 1974. – 1980. godine, premda ne spominje druga djela iz ciklusa.¹¹¹³ Međutim, s obzirom da Vijatovićev tekst datira iz 1988. godine, bitno je istaknuti da je autorica u razgovoru s umjetnikom doznala za još jedno djelo koje bi trebalo po svojoj naravi pripadati ovom ciklusu, a koje

nije uračunato. Naime, 1987. godine Trbuljak je sličan postupak otuđivanja cedulje o posudbi umjetničkog djela ponovio s djelom ruskog slikara Vasilija Vasiljeviča Vereščagina (Slika 74) čije je djelo vidio prilikom posjete Češkoj, konkretno u Nacionalnoj galeriji u Pragu.¹¹¹⁴

Sa spomenutim je „posuđenim“ ceduljama moguće usporediti Trbuljakovu izložbu u Galleria del Cavallino u Veneciji iz 1977. godine kada je izložio dvadesetak fotografija povećanja kataloga poznatih umjetnika, a koje je ova Galerija ranije ugostila.¹¹¹⁵ Drugu je

¹¹¹² Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 2. dio, #00:20:29-3#.

¹¹¹³ Vijatović, „Marcel Duchamp“, 1988., 307.

¹¹¹⁴ Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 2. dio, #00:24:07-2#.; Privatna arhiva Gorana Trbuljaka.

¹¹¹⁵ Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, Goran Trbuljak: samostalne izložbe, str. 8.

paralelu moguće povući s djelom s kojim se Trbuljak predstavlja na izložbi „Inovacije“ u Galeriji Karas u Zagrebu (21. 10. – 10. 11. 1977.). Izložena Trbuljakova djela uključuju mapu s fotografijama te, što je ovdje od posebnog interesa, „Sliku V. K.’ 1961.g. ulje na platnu, 160 x 150 cm“.¹¹¹⁶ Dakle, Trbuljak je prisvojio sliku drugog umjetnika i predstavio je kao vlastito djelo. U pitanju je bila slika Vlade Kristla koju je Trbuljak dobio na poklon od prijašnjeg vlasnika koji se o njoj slabo brinuo (držao ju je na balkonu), što je rezultiralo lošim stanjem slike. Trbuljak ju je predstavio na izložbi „Stimulacije“ ne bi li na njeno loše stanje privukao pozornost (i financije) te omogućio njeno restauriranje. Slika u konačnici nije dobila novčana sredstva za restauraciju, a Trbuljak zaključuje: „Žiri izložbe »Stimulacije« pokazao je mali interes za taj rad i nagradio niz mladih autora kojima ta nagrada nažalost nije i garancija da njihovi radovi neće uskoro izgledati kao ova slika Vlade Kristla danas.“¹¹¹⁷

Maloprije spomenut Vijatovićev tekst u *Quorumu*, u kojem piše o utjecajima Marcela Duchampa na hrvatske umjetnike, objavljen je iste godine kada je organizirana izložba „Ready-mades“ (Izlog knjižare Znanje August Šenoa, Zagreb) u organizaciji samog Vijatovića i Tomislava Gotovca. Na izložbi se predstavio i Goran Trbuljak upravo ranije spomenutom otuđenom ceduljom djela Marcela Duchampa.¹¹¹⁸

¹¹¹⁶ Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, Goran Trbuljak: grupne izložbe, str. 38.

¹¹¹⁷ „»Inovacije«“, bez dat., temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb.

¹¹¹⁸ U dokumentaciji, odnosno popisu samostalnih izložbi umjetnika u zagrebačkom Institutu za suvremenu umjetnost pogrešno stoji da je na izložbi „Ready-made|a“ 1986. godine (!) Trbuljak izložio rad *Nedjeljno slikarstvo*. Fotografski zapisi svjedoče tome da nije u pitanju bilo ovo djelo, već cedulja o posudbi Duchampovog *Stalka za boce*. Također, katalog ove izložbe potvrđuje da je izložba održana 1988. godine, te da je Trbuljak izlagao od 15. 6. – 21. 6. 1988. godine. Vidi u: Žarko Vijatović, ur., *Ready-mades*, katalog izložbe (autorski izlog knjižare Znanje - August Šenoa, Zagreb, 18. 5. – 20. 7. 1988.) (Zagreb: samostalno izdanje, 1990). U dokumentaciji umjetnika također stoje datumi 15. 6. – 21. 6., ali krive godine. Vidi u: Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, Goran Trbuljak: samostalne izložbe, str. 13. Na popisu skupnih izložbi pak stoji navedena 1988. kao godina održavanja izložbe „Ready-mades“ u knjižari August Šenoa u Zagrebu, što su, po saznanju autorice i samom katalogu izložbe „Ready-mades“ ispravni podaci. Vidi u: Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, Goran Trbuljak: skupne izložbe, str. 5.



Slika 75 Goran Trbuljak, (auto)monografije, izložba „Monografije“ Radnička galerija, Zagreb, 2013. (fotografiju ustupio Goran Trbuljak, autor fotografije: Goran Trbuljak)

Problematiziranje ideje autorstva u fotografiji cedulje o posudbi El Grecovog djela te postupku prisvajanja cedulje Vereščaginovog djela te onog Duchampovog je praksa koju je Trbuljak na nešto drukčiji način ponovio u katalogu izložbe VII. Internationale Malerwochen, odnosno 7. međunarodnom tjednu slikarstva (Neue Galerie Graz, 8. 10. – 16. 10. 1972.) u još jednom konceptualnom aproprijacijskom činu.¹¹¹⁹ Idejnu potku rada Trbuljak sažeto objašnjava u katalogu svoje samostalne izložbe u Galeriji suvremene umjetnosti 1973. godine: „U katalogu VII internationale Malerwochen 1972. potpisao sam strane s reklamama uz motivaciju da želim imati što veći broj svojih stranica u katalogu.“¹¹²⁰ Aproprijacijske odlike ovog rada vidljive su u prisvajanju tuđeg djela (dizajna reklame) i „uzurpiranju“ reklama ovih tvrtki (tiskare Ernst Ploetz Druck, Hypo banke, korporacije Binder+Co koja specijalizira u pakiranju i reciklaži dobara te novina Kleine Zeitung) s obzirom da njihovi oglasi sada dijele prostor stranica kataloga s umjetnikovim imenom koje je manjim slovima otisnuto odmah ispod oglasa, ali ipak postoje.

¹¹¹⁹ „VII. Internationale Malerwochen 1972“.

¹¹²⁰ Denegri, *Goran Trbuljak*; „VII. Internationale Malerwochen 1972“.



Slika 76 Goran Trbuljak, (auto)monografije, izložba „Monografije“ Radnička galerija, Zagreb, 2013. (fotografiju ustupio Goran Trbuljak, autor fotografije: Goran Trbuljak)



Slika 77 Goran Trbuljak, (auto)monografije, izložba „Monografije“ Radnička galerija, Zagreb, 2013. (fotografiju ustupio Goran Trbuljak, autor fotografije: Goran Trbuljak)

Trbuljak će nastaviti svoje prisvajalačke prakse i tijekom 1980-ih godina, makar će ga tada zanimati i druga pitanja te mediji (intenzivnije će se baviti filmom) pa su apropijacijska djela tada slabije zastupljena u njegovu opusu. Već je spomenuta njegova praksa prisvajanja cedulja o posudbi umjetničkih djela iz različitih institucija i sudjelovanje na izložbi „Ready-mades“ s jednim od tih djela.

Također tijekom 1980-ih godina, u netipičnom činu prisvajanja, Trbuljak proizvodi niz frotža koji nastaju izravnom intervencijom na stranicama časopisa. Primjeri su toga *Art in America #10* (1995.) i *Modern Painters, Winter 1997* (1998.). Posebno se u ovom nizu ističe „frotž“ nastao biranjem reprodukcija umjetničkih djela iz umjetničkih časopisa koje je umjetnik potom trljao o slikarsko platno kako bi (vrlo uvjetno rečeno) „kopirao“ ili prenio fragmente tih djela na platno. Referira se ovdje na djelo *The Journal of Art 38 and 28 Frottage* iz 1991. godine.¹¹²¹

Aproprijacijske prakse nastavljaju prožimati Trbuljakov cjelokupni opus i znatno kasnije. Primjerice, djelom *Ovaj plakat je kopija plakata iz sedamdesetih godina* (2008.), Trbuljak izvodi svojevrstu autoapproprijaciju.

Nadalje, 2010. godine počinje raditi automonografije od otpadnih materijala. Monografije su obuhvaćale djela nastala u razdoblju od 1971. do 1981. godine. U pitanju su ručno rađene monografije pravljene od različitih ostataka iz trgovina poput računa, zgužvanih potvrda, naljepnica, potrgane ambalaže, i tako dalje.¹¹²² Koristio je raznorodne materijale kojih se mogao tada domoći i sam crtao na običnom papiru označavajući smještaj fotografija (odnosno radeći

¹¹²¹ Bago i ostali, *Before and after Retrospective*, 274–78.

¹¹²² Bagić, Kostelnik, i Vukić, *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*, 119–20.



Slika 78 Goran Trbuljak, *Glavoper*, 2018., izložba „Zašto bi netko kupio Glavoper od Gorana Trbuljaka?“, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2018. (autorica fotografije: Dora Derado Giljanović)

layout).¹¹²³ Ova je kolekcija djela zbirno predstavljena na izložbi „Monografije“ održane 2013. u Radničkoj galeriji u Zagrebu (Slika 75, Slika 76, Slika 77).

Nije zanemarivo ni njegovo vrlo recentno djelo *Glavoper* iz 2018. godine (Slika 78) koje je predstavljeno na samostalnoj izložbi u zagrebačkom Muzeju za umjetnost i obrt (20. 11. 2018. – 1. 4. 2019.). Pozadinska priča o nastanku djela iznimno podsjeća na postupak kojim je Josip Vaništa stvorio *Beskonačni štamp*. Naime, Trbuljak je stjecajem okolnosti doznao da njegov imenjak i prezimenjak prodaje glavoper (onog tipa kojeg se može naći u frizerskim salonima)

putem online oglasnika Njuškalo. Ne odajući svoj pravi identitet, Goran Trbuljak je kupio glavoper od drugog Gorana Trbuljaka. Ovaj se rad naslanja na avangardne prakse koje su počele još s *Fontanom* Marcela Duchampa s kojim je nemoguće ne napraviti usporedbu u ovom kontekstu, barem na temelju odabira porculanskih predmeta (pisoara, odnosno glavopera) kao nositelja umjetničke poruke. No, kako Trbuljak objašnjava, na *Glavoper* „nikako ne treba gledati kao na neki novi ready made s povijesne gomile porculanskog otpada od tisuće sličnih varijanti iz iste već dosadne priče. (...) Glavoper je ovdje samo jedan zabavni dokument, kojim je možda započeo osobni singularitet ili jednostavni materijalni dokaz da je napokon došlo do susreta dvaju Gorana Trbuljaka.“¹¹²⁴

¹¹²³ Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 1. dio, #00:10:54-3#.

¹¹²⁴ Trbuljak, 2. dio, #00:31:07-8#; Trbuljak, Fućkan, i Benović, *Zašto bi netko kupio glavoper od Gorana Trbuljaka?*, passim.

Nalik svojim ranijim apropijacijskim praksama i uopće konceptualnim djelima, Trbuljak se i u najnovijim radovima nastavlja baviti nekolicinom ključnih pitanja: autorstvom, institucionalnom vrijednošću umjetničkog djela i uopće odnosa institucija umjetnosti prema umjetniku i njegovoj reputaciji. Zanima ga što čini umjetničko djelo i što čini umjetnika. Ovo su pitanja na koja nije moguće odgovoriti kroz apropijacijske prakse (dapače, ona time postaju još složenija), ali koja se može razigrano i pomalo provokativno istaknuti. Goran Trbuljak ovo čini na izrazito konceptualan način i u svom karakteristično antiinstitucionalnom duhu.

8.8. Boris Bućan

Boris Bućan (rođ. 1947.) doživljavao je uspjehe i dobivao priznanja od početka svoje umjetničke karijere. Njegova biografija ne bilježi financijske teškoće ili karijerne neuspjehe naspram nekih drugih apropijacionista spomenutih dosad koji su prisvajali neumjetničke materijale iz ekonomske nužde. Uočljivo je da se apropijacija stoga manifestira u Bućanovom opusu na bitno drukčije načine.

Prije svega nekoliko riječi o Bućanovim uspjesima koji će postaviti temelje za kontekstualizaciju njegove apropijacijske djelatnosti. Bitno je istaknuti njegove karijerne uspjehe koji svjedoče priličnoj količini akumuliranog društvenog i kulturnog kapitala, u čemu mu je uvelike pomoglo školovanje. Naime, 1967. godine završava Školu primijenjene umjetnosti u Zagrebu.¹¹²⁵ Potom upisuje Akademiju likovnih umjetnosti u Ljubljani¹¹²⁶ da bi 1972. diplomirao slikarstvo na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti u klasi prof. Raula Goldonija.¹¹²⁷ Ovo ga već postavlja u dobar početni položaj jer mu omogućuje članstvo u Udruženju likovnih umjetnika Hrvatske na čijem se popisu i danas nalazi njegovo ime.¹¹²⁸

Još za vrijeme studija doživljava prilične uspjehe. Primjerice, Novine Galerije studentskog centra izvještavaju o njegovom boravku 1969. u Grazu u dvorcu Retzhof gdje je prisustvovao okupljanju mladih umjetnika.¹¹²⁹

Od 1969. godine aktivno izlaže, prvo u sklopu alternativnijih izložbenih prostora koji potiču mlade umjetnike kao što je Galerija SC u Zagrebu, ali i Galerija SKC u Beogradu (1974.). Predstavlja se na javnim površinama intervencijama (*Pikturalna petlja*, 1969., urbana slika na Savskoj cesti 1971.) i drugim prostorima (poput Salona uredskih strojeva Mladost u Zagrebu 1971.). Već od 1971. godine, odnosno prije završetka Akademije, počinje izlagati u

¹¹²⁵ „Boris Bućan“, 576.

¹¹²⁶ Petković Basletić, *Boris Bućan: Fenomen plakatne umjetnosti*, 56.

¹¹²⁷ „Boris Bućan“, 576.

¹¹²⁸ „Abecedni popis članova“.

¹¹²⁹ „b. bućan“.

oficijelnim izložbenim prostorima. Predstavlja se tako na izložbi „Mogućnosti za ‘71.“ (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1971.), Likovnom salonu tribine mladih u Ljubljani (1971.), samostalno u zagrebačkom GSU-u 1976. godine, 1979. godine na skupnoj izložbi „Nova umjetnička praksa 1966. – 1978.“ (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb), i tako dalje. Popis izložaba u državnim i privatnim galerijskim prostorima u Hrvatskoj i inozemstvu samo se produljuje tijekom 1980-ih godina i stoga se ovdje neće opsežnije navoditi.¹¹³⁰ No, kako objašnjava umjetnik i predsjednik Instituta slika (*Institut des Images*) Laurent Gervereau, Bućan tek 1990-ih godina u potpunosti prelazi s ulice u muzejske i galerijske prostore.¹¹³¹

Na izložbama dobiva pozitivne kritike i dobro je prihvaćen,¹¹³² što potvrđuje njegovo predstavljanje na Venecijanskom bijenalu 1984. godine, na Međunarodnom bijenalu u Sao Paulu 1989., na Trijenalu u Milanu 1992. godine te na brojnim drugim uglednim svjetskim manifestacijama.¹¹³³

Vrijedi napomenuti kako je putem velikog broja ovih izložbi povezan s drugim umjetnicima mlađe generacije i uključen u omladinsku kulturu; redovito se predstavlja na salonima mladih u Zagrebu od 1971. do 1976. godine,¹¹³⁴ izlaže u Galeriji SC u Zagrebu (1970., 1973.), beogradskoj Galeriji SKC-a (1974.), Kulturnom centru mladih u Novom Sadu (1981.), Domu na mladite 25 maj u Skopju (1983.), i tako dalje.¹¹³⁵ Njegove veze s omladinskim žarištima pojačani su suradnjama u kojima za njih izrađuje plakate. Primjerice, radi plakate za Galeriju SC u Zagrebu i omladinski klub Jabuka od 1968. – 1970. godine.¹¹³⁶

Već za vrijeme studija izrađuje plakate za izložbe, predstave i druga kulturna događanja za ugledne kulturne i umjetničke institucije u Zagrebu: Hrvatsko narodno kazalište, Kazalište Gavella (od 1967. – 1972.), Galeriju SC i Teatar & TD (tj. zagrebački Studentski centar).¹¹³⁷ Njegova umjetnička, plakaterska proizvodnja nastavit će ovom uzlaznom putanjom tako da je do danas ostvario suradnju s nacionalnim i svjetskim umjetničkim i kulturnim institucijama kao što su zagrebačka Galerija suvremene umjetnosti, Zagrebački simfoničari, Zbor HRT, Opera i balet u Ljubljani, Städtische Bühnen u Osnabrucku, Hessisches Statstheatre u Wiesbadenu,

¹¹³⁰ Opsežniji popis Bućanove izložbene djelatnosti do 1999. godine može se naći u: „Boris Bućan“.

¹¹³¹ Gervereau, „Na raskrižju medija“, 50.

¹¹³² Gervereau, 43.

¹¹³³ „Boris Bućan“.

¹¹³⁴ „Boris Bućan“, 579.

¹¹³⁵ „Boris Bućan“, 577–79.

¹¹³⁶ Kršić, *Boris Bućan: Plakati*, 2010, 32–37.

¹¹³⁷ Petković Basletić, *Boris Bućan: Fenomen plakatne umjetnosti*, 56; „Boris Bućan“, 513.

Glasboro u New Jerseyju, Hollybush Festival Playbox Theatre u Melbourneu, itd.¹¹³⁸ Za splitski HNK također radi od 1982. – 1986. godine.¹¹³⁹

Njegova se djela (mahom, dakle, plakati) nalaze u kolekcijama prestižnih institucija: Museum of Modern Art (MoMA) u New Yorku (8 plakata iz 1971. – 1976. u Graphic Design Collection te 3 plakata iz 1970. – 1972. u Graphic Study Collection¹¹⁴⁰), Cooper Hewit Museum u New Yorku (2 plakata iz 1981. i 1983.¹¹⁴¹), Staatliches Museum für Angewandte Kunst (Nacionalnom muzeju za primijenjenu umjetnost) u München (4 plakata iz 1980. – 1981. u sklopu međunarodne zbirke plakata¹¹⁴²), Deutsche Plakat Museum u Essenu te Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu.¹¹⁴³

Uz narudžbe plakata za pojedine institucije, u Hrvatskoj se bilježi intenzivan otkup njegovih djela tijekom 1970-ih godina. Primjerice, na izložbi „Otkupi umjetnina“ (Umjetnički paviljon, Zagreb, 28. 1. 1976. – 9. 2. 1977.), predstavljen je s najviše djela od svih 187 autora koji su izlagali, odnosno ukupno 9 djela.¹¹⁴⁴ Tijekom 1970-ih i 1980-ih godina, Galerija suvremene umjetnosti će nastaviti otkupljivati priličan broj njegovih djela, uključujući i neka apropijacijska poput onih iz ciklusa „Bućan Art“ (1981. putem otkupa u kolekciju ulaze djela: *Swiss Art*, 1972./1973.; *ART po Marlborou*, 1973.; *Art po Agfi*, 1973.¹¹⁴⁵), ciklusa „Museum Palmolive“ (iste 1981. godine GSU otkupljuje djelo *Museum Palmolive* iz 1974. godine¹¹⁴⁶) te ona iz ciklusa „Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas“.¹¹⁴⁷ Izvan ovih ciklusa, njegov plakat *Crvena traka* (1971.) otkupljen je 1971. godine s IV. Salona mladih u Umjetničkom paviljonu sredstvima Republičkog fonda za unapređivanje kulturnih djelatnosti za 600,00 DIN (današnjih ca 1.519,00 kn/€201,61).¹¹⁴⁸ Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci također posjeduje 18 njegovih djela, što plakata, što slikarskih djela od kojih je većina nastala do 1991. nadalje, a najranije (plakat za izložbu „Bućan Art“ u Galeriji Sebastian) potječe

¹¹³⁸ „Boris Bućan“, 576.

¹¹³⁹ Petković Basletić, *Boris Bućan: Fenomen plakatne umjetnosti*, 12.

¹¹⁴⁰ Nikolić, *Boris Bućan: izložba plakata*.

¹¹⁴¹ Nikolić.

¹¹⁴² Nikolić.

¹¹⁴³ „Boris Bućan“, 576.

¹¹⁴⁴ Hrust, „Serija izložbi ‚Otkup umjetnina‘ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“, 42.

¹¹⁴⁵ Muzej suvremene umjetnosti, „Akvizicije MSU 1959. – 1996., Akvizicije 19, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, Katarinin trg 2. 7. 7. – 6. 9. 1981.“

¹¹⁴⁶ Muzej suvremene umjetnosti.

¹¹⁴⁷ Muzej suvremene umjetnosti.

¹¹⁴⁸ Nacionalni muzej moderne umjetnosti Zagreb, Inventarna knjiga. Unutar fundusa zagrebačkog Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti se danas nalaze još tri Bućanova rada (dakle sveukupno četiri). No, preostala tri rađena su u slikarskim tehnikama i ulaze u kolekciju putem otkupa ili ugovora o darivanju krajem 1980-ih ili 1990-ih godina i nisu u tolikoj mjeri relevantna za predmet istraživanja ovog rada. Vidi u: Nacionalni muzej moderne umjetnosti Zagreb, Inventarna knjiga.



Slika 80 Boris Bućan, *Brancusi* (iz ciklusa „Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas“), 1975., igla za šivanje, 4,8 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1759 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)



Slika 79 Boris Bućan, *Leger* (iz ciklusa „Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas“), 1975., emajlirana cijev za dimnjak, 58,2 x 23 x 13,2 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1758 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Boris Cvjetanović)

iz 1973. godine.¹¹⁴⁹ Splitska Galerija umjetnina u svom fondusu ima pet Bućanovih plakata od kojih samo jedno (*Plava traka*, 1971.) ulazi u kolekciju unutar razdoblja kojeg se ovaj rad tiče. Djelo je ušlo u kolekciju GALUM-a 1973. godine kao dar. Način i točna godina ulaska dvaju djela ostaju nepoznanice,¹¹⁵⁰ a samo je jedno Bućanovo djelo u kolekciji ove institucije pouzdano ušlo putem otkupa i to tek 2008. godine (*Mark Rothko – kupola Reichstaga*, akrilik na platnu, otkupljeno od autora za 22.054,18 kn).¹¹⁵¹

Ključno za ovaj rad, na izložbi „Akvizicije 17“ (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 13. 7. – 27. 9. 1979.) otkupljena su mu dva djela koja su napravljena prisvajanjem svakodnevnih predmeta, a u kojima ujedno na određeni način prisvaja jedinstveni umjetnički stil onog umjetnika kojem je djelo posvećeno. U pitanju su djela *Leger* (1975.) te *Mondrian i Duchamp* (1975.).¹¹⁵² Oba pripadaju ciklusu „Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas“ koji

¹¹⁴⁹ Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, Inventarna knjiga.

¹¹⁵⁰ Inventarni brojevi djela sugeriraju da su ušla u kolekciju nakon 2007. godine.

¹¹⁵¹ Digitalna baza podataka Galerije umjetnina u Splitu.

¹¹⁵² Muzej suvremene umjetnosti, „Inventarni omot Galerije grada Zagreba, Akvizicije 17, 13. 7. – 27. 9. 1979.“



Slika 81 Boris Bućan, *Ingres* (iz ciklusa „Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas“), 1975., mjedena pločica za vrata, tekst, 2,9 x 9,9 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1760 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

mahom nastaje 1975. godine,¹¹⁵³ a koji je prvi put predstavljen na istoimenoj Bućanovoj samostalnoj izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti 1976. godine.¹¹⁵⁴ Oba djela, uz druga iz ovog ciklusa (*Brancusi* i *Ingres*) otkupljeni su po održavanju izložbe, svako za 3.750,00 DIN (ca 5.877,00 kn/€780,01 danas).¹¹⁵⁵

Bućan je u ciklusu koristio svakodnevne predmete kojima je predstavljao velika imena povijesti umjetnosti. Odabir predmeta temeljio se na njegovim asocijacijama između predmeta i umjetnikova individualnog načina rada. Tako će Brancusija predstaviti iglom (Slika 80), *Leger* (Slika 79) je u suštini prisvojena emajlirana cijev za dimnjak (odnosno koljeno cijevi),

¹¹⁵³ Bućanov rad često karakterizira humor (autorica ističe da je ovo isto tako karakteristika djela Marcela Duchampa). Primjerice, izložbu „Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas“ je htio nazvati „Zajebancije“, a na plakatu za nju je stajao natpis „Ovu sam izložbu napravio zbog svoje cure“ čime, kako objašnjava Dejan Kršić „popartovsku estetiku kombinira s kritičkim pristupom konceptualne umjetnosti. (...) često pomoću fotografskog predloška (nađene ili po narudžbi snimljene fotografije), dok tekst, odnosno naziv onoga o čemu bi plakat trebao informirati, stvara zanimljiv značenjski pomak, dajući čitavom plakatu duhovit, asocijativan karakter“. Vidi u: Kršić, *Boris Bućan: Plakati*, 2010, 9–10.

¹¹⁵⁴ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 25; Kršić, *Boris Bućan: Plakati*, 2010, 9.

¹¹⁵⁵ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

Gauguina predstavlja imenom ispisanom na pijesku i tako dalje.¹¹⁵⁶ *Ingres* (Slika 81) se pak sastoji od mjedene pločice za vrata s tekstem.¹¹⁵⁷



Slika 82 Boris Bućan, *Mondrian i Duchamp*, 1975., obojena šahovska ploča, 16 crnih figura, 36,8 x 36,8 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1757 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

Djelo *Mondrian i Duchamp* (Slika 82) je, pak, dvostruka referenca i čini ga obojena šahovska ploča u stilu Mondriana, dok je sama tabla i šahovske figure (ukupno 16 figura obojanih u crveno¹¹⁵⁸) referenca na Marcela Duchampa koji se ostavio umjetnosti ranih 1920-

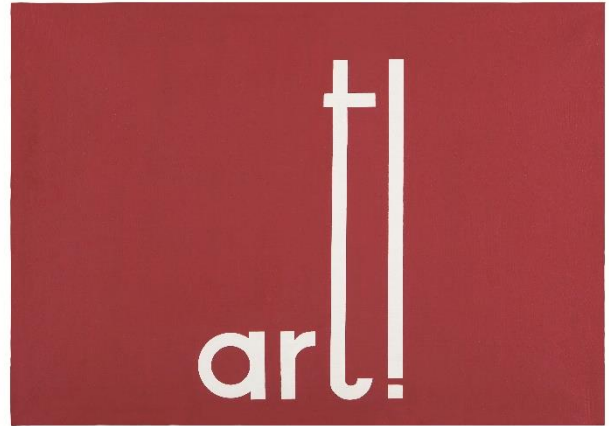
¹¹⁵⁶ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 25; Kršić, *Boris Bućan: Plakati*, 2010, 9.

¹¹⁵⁷ Donat i ostali, *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, 72.

¹¹⁵⁸ Figure su danas crne boje.



Slika 85 Boris Bućan, *Art (po Coca-Coli)*, 1972., polycolor, platno, 500 x 700 mm, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb, autor fotografije: Darko Bavoľjak)



Slika 83 Boris Bućan, *Art (po Dunhillu)*, 1972., polycolor, platno, 500 x 700 mm, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb, autor fotografije: Darko Bavoľjak)

ih kako bi pokušao postati profesionalni šahist.¹¹⁵⁹ Ovo je djelo Ive Šimat Banov nazvao nadrealističkim i neodadaističkim te ga doveo u vezu s *Dvosmjernim biciklom* Ivana Ladislava Galete temeljem ovih odlika,¹¹⁶⁰ a Sandra Križić Roban za djelo *Mondrian i Duchamp* napominje da je istovremeno humorističan i kritički osvrt na avangardne umjetničke prakse:

Preuzimanjem predmeta iz svakodnevnog života (šahovske ploče i figura) Bućan se priklanja strategiji odbacivanja estetskih kriterija, dok korištenjem mondrijanovski obojanih polja u objekt unosi neoplastičke elemente ritma, apstraktne prostornosti i percepcije kretanja. Istodobno, radi se o kritičkom sredstvu provokacije i podrivanja pojedinih umjetničkih pozicija iz razdoblja avangarde, kao i analitičkoj reinterpetaciji tuđih autorskih postupaka uz karakterističnu bućanovsku primjesu humora.¹¹⁶¹

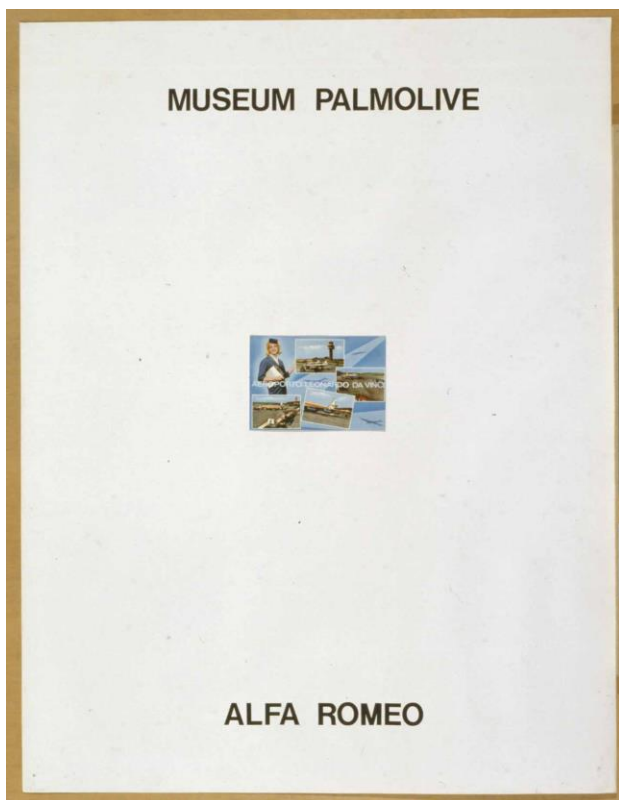


Slika 84 Boris Bućan, *Art (po BMW-u)*, 1972., polycolor, platno, 500 x 700 mm, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb, autor fotografije: Darko Bavoľjak)

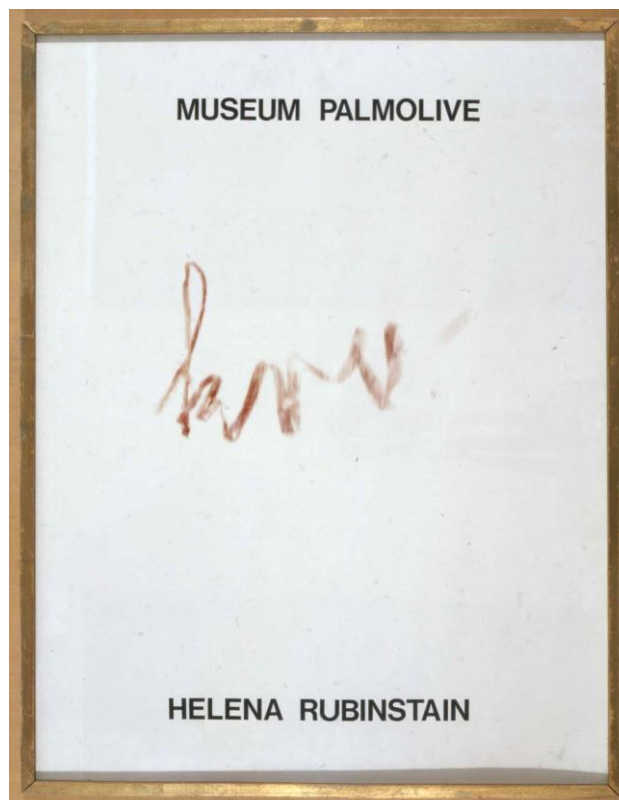
¹¹⁵⁹ Muzej suvremene umjetnosti, „Inventarni omot Galerije grada Zagreba 24: Akvizicije 17 (13. 7. – 27. 9. 1979., GSU)“, 17. Više o Duchampovom „napuštanju“ umjetnosti i stavovima o šahu kao zasebnoj umjetničkoj formi vidi u: Humble, „Marcel Duchamp: Chess Aesthete and Anartist Unreconciled“.

¹¹⁶⁰ Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, 2013, 558.

¹¹⁶¹ Beroš, *Akcenti*, 149.



Slika 86 Boris Bućan, *Museum Palmolive (Alfa Romeo)*, 1974., letraset, razglednica / papir, 84,7 x 64,8 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1821 (1-6)/2 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)



Slika 87 Boris Bućan, *Museum Palmolive II (Helena Rubinstein)*, 1974., letraset / papir, tempera / staklo, 84,7 x 64,8 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1821 (1-6)/3 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

U prisvajanju „mondrijanovskih obojenih polja“, Bućan se približava onome što je Braco Dimitrijević radio s prisvajanjem likovnog stila Jacksona Pollocka u *Najnovijim slikama Brace Dimitrijevića*. Predmet kasnije rasprave će biti postupci Damira Sokića koji na sličan način prisvaja Mondrijanov raster u seriji slika bez naziva iz 1990. godine¹¹⁶² ili, po istom citatnom principu, Maljevičevu kompoziciju *Suprematizam, osam crvenih pravokutnika* (1915.) u djelu *Suprematistička kompozicija Allahu Ekber (Alah je velik)* iz 2007. godine. U ovim djelima ne dolazi samo do prisvajanja nekog materijalnog predmeta ili umjetničkog citata; ona su zasnovana na apropijaciji cjelovitog likovnog stila nekog umjetnika. U pitanju su zapravo djela koja svjedoče konceptualnom pristupu apropijaciji, što ne čudi s obzirom da ih rade pripadnici prve generacije konceptualnih umjetnika u Hrvatskoj unutar koje se ističu upravo Boris Bućan, Braco Dimitrijević, Sanja Iveković, Josip Stošić i Goran Trbuljak između ostalih.

U slučajevima kada umjetnik prisvaja tuđi umjetnički stil, on na jedan način prisvaja njegov prepoznatljiviji „brend“, što je Bućan doslovce učinio u seriji „Bućan Art“ iz 1972. (Slika

¹¹⁶² Maković, Damir Sokić: *Dah umjetnika*, 3–4.

83, Slika 84, Slika 85), dakle nekoliko godina prije ciklusa „Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas“. U ovom ciklusu, u stilu pop-arta, zauzima dvojaki stav prema masovnoj kulturi i velikim tvrtkama na kojima se ona temelji. Naime, Bućan prisvaja logotipove svjetski poznatih tvrtki kao što je KLM (KLM Royal Dutch Airlines), Swiss-air (odnosno Swiss International Air Lines), Pan Am (Pan American Airlines), Marlboro, Dunhill, Coca Cola, Pepsi, Ford, BMW, Agfa (Agfa-Gevaert N. V.), Zagrebačka radio televizija i tako dalje. Njih modificira dodavanjem sufiksa „art“. Povrh toga, u samom nazivu ciklusa, kako zamjećuje Tonko Maroević, „umećući vlastito ime umjesto kodificiranih prefiksa, kao što su ‘Pop’, ‘Op’, ‘Body’, ‘Idea’ (i njima slični), on ne samo [da] posvaja uspjele, općeprihvaćene logotipe i slogane nego ih i autoritativno postavlja na novu razinu, čak im mijenja konvencionalni ‘ontološki status’“. ¹¹⁶³ Drugim riječima, Bućan prisvaja tuđe djelo (logotip), modificira ga (na tragu rektificiranog ready-madea) kako bi njegovu prvotnu marketinšku funkciju (dodavanjem sufiksa „art“) subvertirao i pretvorio u umjetničku.

Djela iz ciklusa „Bućan Art“ umjetnik je prvi put predstavio na istoimenoj samostalnoj izložbi u Galeriji Studentskog centra 1973. godine i potom 1976. u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu gdje također izlaže djela iz ciklusa „Museum Palmolive“ (Slika 87, Slika 86). Premda u potonjem ciklusu logotipi nisu doslovno preuzeti, ipak dolazi do određenog preuzimanja identiteta tvrtki i svojevrsnih „brendova“ (npr. Alfa Romeo, Mercedes Benz, Helena Rubinstein, Leut Magnetic, itd.) čija imena ujednačenim fontom opet replicira na plakatima i suprotstavlja slikarskim predmetima ili elementima (poput kistova, olovki i crteža/potpisa). Uloga ovih logotipa stoga je bitno izmijenjena. Kako objašnjava Marijan Susovski:

Njihove vrijednosti simbola, koje imaju u svijetu potrošnje, i njihovu znakovnu persuasivnost Bućan izokreće u svijet likovnih i estetskih vrijednosti s očitim ciljem da jedne i druge vrijednosti stavi pod znak pitanja. Simbol, znak i značenje Bućanu su kao dizajneru bliski, i stoga ih prenosi u radove koji se izvan područja dizajnerske logike u području umjetničke intervencije. Tako, na primjer, karakteristična slova znaka Coca Cole, Marlboroa, KLM-a, Forda, Agfe i dr. uvijek prenosi u istovjetan tekst ART, čime postiže brojne varijacije vizuelnog identiteta te riječi. Slično u Museumu Palmolive naziv Ja Shi Ca smješta uz slikarsku četkicu umjesto na istoimeni tip foto-aparata. ¹¹⁶⁴

¹¹⁶³ Stipančić, *Riječi i slike* =, 91.

¹¹⁶⁴ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 25.



Slika 88 Ivan Kožarić, *Tepih*, 1975., instalacija s tepisima, pogled na instalaciju u Galeriji suvremene umjetnosti, Zagreb, 1975., Atelje Kožarić, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti Zagreb)

Zanimljiv incident također s njegove samostalne izložbe 1976. godine u Galeriji suvremene umjetnosti je da je Bućan izveo intervenciju na radu *Tepih* (1975.) Ivana Kožarića (Slika 88) te je nazvao *Kožarić je došao pogledati moju izložbu*. Kako naziv djela kaže, Bućan je napravio intervenciju na ovom Kožarićevom djelu u samom galerijskom prostoru, konkretno koristeći plastiku i letraset. Sama intervencija otkupljena je za GSU u razdoblju između 1986. i 1991. godine,¹¹⁶⁵ što neminovno podsjeća na ranije spomenutu situaciju kada je bista Maxa Roedera otkupljena za muzej u Mönchengladbachu kao Dimitrijevićevo djelo 1975. godine, dakle samo godinu ranije.

U određenim trenucima karijere, Bućan se koristio i kolažnim tehnikama. Iz 1975. godine tako datira *Djelo za prodaju*, odnosno intervencija na novčanici¹¹⁶⁶ ili pak djelo *Dragi Henri Rousseau, ovog putnika propustite...* iz 1976. godine (Slika 89). Moguće je napraviti

¹¹⁶⁵ Muzej suvremene umjetnosti, „Inventarni omot Galerije grada Zagreba 18, Akvizicije MSU 1986-91, srpanj, 1991“.

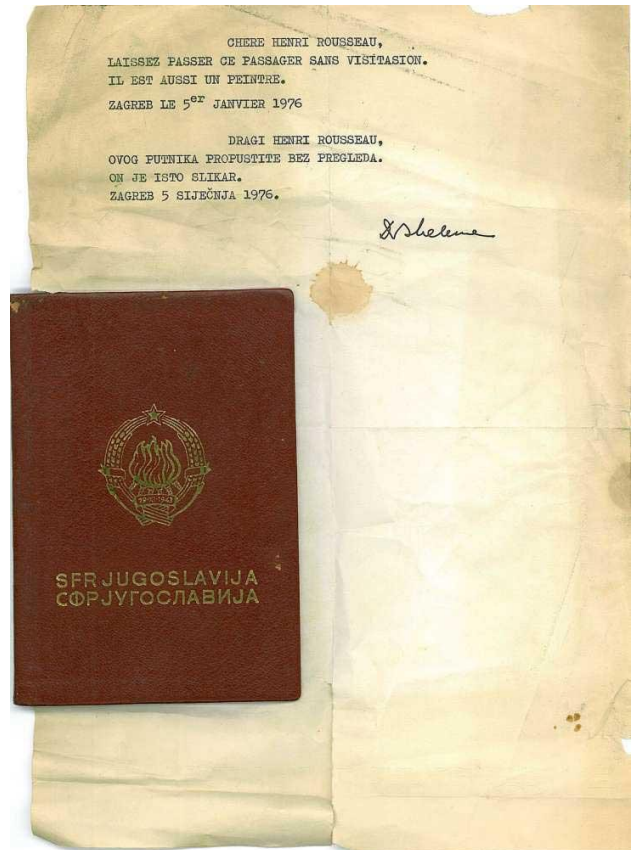
¹¹⁶⁶ „Boris Bućan“.

usporedbu *Djela za prodaju* i Stilinovićevih radova s novcem poput *Ambijent novca* iz 1980. godine i uopće mobila rađenih od novčanica. Potonje je Bućanovo djelo u osnovi ready-made putovnica s umetnutim komadom papira na kojem na francuskom i hrvatskom piše „Dragi Henri Rousseau, ovog putnika propustite bez pregleda. On je isto slikar. Zagreb, 5 siječnja 1976.“¹¹⁶⁷

Bućanove apropijacijske strategije raznolike su; temelje se na prisvajanju tuđih identiteta, likovnog jezika i brendova pri čemu pretežito koristi svoje plakaterske vještine i znanja kako bi subvertirao onodobno rastuće masovno potrošačko društvo te institucije i tvrtke koje ga predstavljaju. Alternativno, ali na jednako humorističan način, prisvaja materijalne tragove kako bi propitao druga društveno-utemeljena utjelovljenja vrijednosti (novac), institucije (države u slučaju banaliziranja putovnice ili tvrtki u slučaju ciklusa „Bućan Art“ i „Museum Palmolive“) te koncepata (koncept umjetnika u slučaju prisvajanja Kožarićeva djela).

8.9. Sanja Iveković

Kao jedna od protagonistica feminističke umjetnosti u Hrvatskoj, apropijacijski dio opusa Sanje Iveković (rođ. 1949.) karakteriziraju slične feminističke odlike kao što je slučaj s većinom njenih djela rađenih u drugim medijima. Nalik nekim drugim apropijacionistima koji su predmet proučavanja ovog rada, apropijacija u Ivekovićinom opusu nadilazi ograničenja medija i zadire u njezine fotografije, filmove, ali i druge tipično apropijacijske tehnike kao što je kolaž (nalik Tomislavu Gotovcu ili Veri Fischer).



Slika 89 Boris Bućan, *Dragi Henri Rousseau, ovog putnika propustite...*, 1976., ready-made, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb)

¹¹⁶⁷ „Boris Bućan“.

Umjetnička djelatnost Sanje Iveković započinje studijem na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti gdje diplomira na grafičkom odjelu 1970. godine.¹¹⁶⁸ Ovo je smješta u generaciju s drugim umjetnicima koji su pokazivali interes za šezdesetosmaški pokret, bili dio kontrakulture i koji su istraživali moguće alternativne načine umjetničkog izražavanja.

Sagledavajući biografiju Sanje Iveković kao cjeloviti splet okolnosti koji je doveo do njenog interesa za aproprijacijom, ističe se njen jaki angažman u radu alternativnih izložbenih prostora. Upravo je rad u tim prostorima pomogao ovu umjetnicu uključiti u krug umjetnika koji gaje slične interese za aproprijacijom (npr. Vladimir Dodig Trokut, Tomislav Gotovac, Željko Jerman, Vlado Martek, Dalibor Martinis, Mladen Stilinović, Goran Trbuljak i drugi). Ovi odnosi i uključenost u rad Galerije SC i RZU Podroom stvorit će temelje za Sanjin razvoj u ovom pogledu.

Drugi faktor koji treba imati na umu za razvoj Sanjine karijere te njen interes za aproprijacijom su njeni rani uspjesi. Godine 1970. uz druge umjetnike ove generacije izlaže u Galeriji SC zahvaljujući Želimiru Košćeviću koji je tada bio voditelj galerije. Košćevićeva uloga u izgradnji njene karijere, ali i one drugih mladih umjetnika (poput Borisa Bućana i Brace Dimitrijevića, od umjetnika kojih se spominje u ovom radu) neprocjenjiva je. Kako je Sanja Iveković u intervjuu s Markom Golubom objasnila, putanja bi joj bila bitno drukčija da nije bilo Košćevića. Pritom se referirala podjednako na izlagačku djelatnost i na buduće poslovne prilike kojima joj je to otvorilo vrata:

Mislim da me je na suradnju [s Grafičkim zavodom Hrvatske] pozvao Vjeran Zuppa koji je bio jedan od urednika. On me valjda preporučio direktoru koji mi je odmah ponudio posao. Sigurno je da je za angažman svih nas kao dizajnera zaslužan Želimir Košćević, jer smo u njegovoj Galeriji Studentskog centra svi imali samostalne izložbe nakon kojih smo postali vidljivi na zagrebačkoj sceni kao nova generacija koja obećava.¹¹⁶⁹

Iste godine kada diplomira dobiva zadatak dizajna vizualnog identiteta Hrvatskog tjednika (u izdanju Matice Hrvatske) zahvaljujući ocu koji je u to vrijeme bio predsjednik Matice Hrvatske.¹¹⁷⁰ Tijekom 1970-ih, pa sve do 1990-ih godina, nastavit će se baviti grafičkim dizajnom izrađujući grafičke materijale za javnu televiziju i razne kulturne institucije i manifestacije (izdvajaju se Galerija suvremene umjetnosti u Zagrebu, IFSK tj. Internacionalni festival studentskog kazališta i Radničko narodno sveučilište Moša Pijade). U tom periodu je

¹¹⁶⁸ Milovac, *Sanja Iveković: Is This My True Face*, 43, 54.

¹¹⁶⁹ Golub i Kršić, *Sanja Iveković - dvostruki život: grafički dizajn i suvremena umjetnička praksa*, 77.

¹¹⁷⁰ Golub i Kršić, 20–21, 69.

11 godina, konkretno od 1979. do 1991. bila stalno zaposlena u izdavačkoj kući Grafički zavod Hrvatske (GZH) kao grafički dizajner gdje radi na opremi knjiga i dizajnira novinske reklame,¹¹⁷¹ što joj je sve skupa zasigurno donijelo stanovitu dozu financijske stabilnosti i omogućilo veću slobodu u umjetničkom pogledu. Uz ovo, od 1973. – 1975. dizajnira telope (televizijske grafike) za Radioteleviziju Zagreb zajedno s Daliborom Martinisom.¹¹⁷²

Krajem 1970-ih također dobiva stanovitu institucionalnu podršku u obliku stimulacija i stipendija. Godine 1977. joj Komisija za stimulaciju likovnog stvaralaštva mladih, uz Ivana Ladislava Galetu, Gorana Petercola i druge, predlaže dodjelu stimulacije u iznosu 20.000,00 DIN (ekvivalentu današnjih 28.812,00 kn/€3824,01).¹¹⁷³ Godinu kasnije je dobila Canada Council Grant for Visiting Artists za Western Front u Vancouveru (slob. prev. Stipendiju kanadskog vijeća za gostujuće umjetnike), potom opet 1990. (Banff Art Center u Banffu) i 1994. godine (Video Pool u Winnipegu).¹¹⁷⁴ Ovo su samo neka od priznanja koje dobiva, što sve ukazuje na njenu valorizaciju na međunarodnoj razini još od 1970-ih godina.

Spomenuti uspjesi započeli su, dakle, samostalnom izložbom „Bez naziva“ u Galeriji SC 1970. godine. Od tada je Sanja Iveković aktivno izlagala na samostalnim i skupnim izložbama. Kako bi se ilustrirala njena povezanost s drugim umjetnicima koji se bave apropijacijom i pripadnost skupini umjetnika koji su bili skloni umjetničkom eksperimentiranju, ističu se izložbe: „Guliver u zemlji čudesa“ (Korana park skulptura, Zagreb, 1971.), „Mogućnosti za ‘71“ (GSU, Zagreb, 1971.), „Kino balkan“ (La Galerie des Locataires, Zagreb, 1974.), „Video: Iveković, Martinis, Trbuljak“ (Referalni centar, Zagreb, 1976.), „Umjetnost u umu“ (Podroom, Zagreb, 1978.), „Nova umjetnika praksa“ (GSU, Zagreb, 1978.), „Vrijednosti“ (Podroom, Zagreb, 1979.), „Umjetnost i hrana“ (Podroom, Zagreb, 1980.), „Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina“ (GSU, Zagreb, 1982.), i tako dalje. Ovo je, naravno, samo izbor izložbi organiziranih u Hrvatskoj, a čiji bi broj bio znatno veći ako se uključe izložbe izvan Hrvatske među kojima valja izdvojiti one u Galeriji SKC u Beogradu (gdje samostalno izlaže 1978.), Aprilske susrete koji su organizirani u istoj ustanovi (Sanja Iveković sudjeluje 1972. i 1975.), Trigon u Grazu (gdje izlaže 1971., 1973. i 1979.) i tako dalje.¹¹⁷⁵

¹¹⁷¹ Golub i Kršić, 17, 20, 23, 26, 73, 77.

¹¹⁷² Golub i Kršić, 25.

¹¹⁷³ HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 563, Serija K. V., Komisija za kult. veze s inozemstvom, Komisija za kulturne veze s inozemstvom KV pov. 1979. god., KV spisi s oznakom SLUŽBENO 1977. – 1979, KV 1977 Službeno > Izvještaj i prijedlog Komisije za stimulaciju likovnog stvaralaštva mladih, str. 4.

¹¹⁷⁴ Milovac, *Sanja Iveković: Is This My True Face*, 54.

¹¹⁷⁵ Za potrebe ovog rada su izdvojene samo neke izložbe koje ukazuju na Ivekovićine suradnje s izborom umjetnika oko Galerije SC i Podrooma te koje ilustriraju njeno institucionalno priznanje u Hrvatskoj i inozemstvu.

S ovog popisa više puta se nameće upravo Podroom u čijem je radu Sanja Iveković sudjelovala od samog osnutka. Nezaobilazna je činjenica da je Radna zajednica umjetnika Podroom počela djelovati u privatnom prostoru Sanje Iveković i Dalibora Martinisa, odnosno da su oni zaslužni za osnivanje Podrooma kao prvog prostora kojeg vode umjetnici i koji je nezavisan od institucija i tržišta.¹¹⁷⁶ Među umjetnicima okupljenima u njemu, Sanja Iveković se ističe kao jedina žena.¹¹⁷⁷

Njezina pripadnost Podroomu ukazuje na to da dijeli slične egzistencijalne i stvaralačke brige kao ostali umjetnici koji su pripadali skupini. Primjerice, Goran Trbuljak napominje da ova generacija umjetnika, uključujući Sanju Iveković, nije nikad dobila atelje od države.¹¹⁷⁸ Liminalna pozicija ove umjetnice, nalik njenim istomišljenicima, odražava se u njenim istovremenim otežanim radnim uvjetima poput nedostatka ateljea te priznanja koja dobiva. Mladen Stilinović je u razgovoru za *Polet* objasnio:

Neki ljudi iz Podruma: Demur, Trbuljak, Jerman, Gotovac, Sanja Iveković, Martinis prezentiraju tu umjetnost vani na oficijelnim jugoslavenskim izložbama. Znači da oni imaju neko priznanje od ovog društva kad se ta nova umjetnost treba prikazati vani, a doma ništa. Uostalom, nije tu stvar u priznanju, tu je ekonomsko pitanje.¹¹⁷⁹

Ova pitanja i dvojaki status muče i druge pripadnike Nove umjetničke prakse koji, kako objašnjava Branka Stipančić, bivaju tolerirani, ali ne nužno i prihvaćeni: „Društvo tadašnje Jugoslavije prihvaćalo je, samo zato što su bili na margini, prisutnost umjetnika kao što su Martek, Tomislav Gotovac, Goran Trbuljak, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Mladen Stilinović i drugih. Njihova se djelatnost podnosila, ali ne i priznavala.“¹¹⁸⁰ Ovo su zapravo ista imena koja unutar Podrooma najglasnije progovaraju o egzistencijalnim problemima umjetnika. Isti se ovi umjetnici (okupljeni oko Galerije SC, Podrooma, ali i GSU-a), kako zamjećuju Marko Golub i Dejan Kršić koriste grafičkim dizajnom „ne samo iz sasvim razumljivih egzistencijalnih nego i programatskih i taktičkih razloga“.¹¹⁸¹

Opsežniji popis izložbi, samostalnih i skupnih, može se naći u: Marcoci i Iveković, *Sanja Ivekovic*, 185–86; Golub i Kršić, *Sanja Iveković - dvostruki život: grafički dizajn i suvremena umjetnička praksa*; Milovac, *Sanja Iveković: Is This My True Face*, 55–58.

¹¹⁷⁶ Marcoci i Iveković, *Sanja Ivekovic*, 17.

¹¹⁷⁷ Bago, „A Window and a Basement“, 117.

¹¹⁷⁸ Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 1. dio, #00:54:09-8#.

¹¹⁷⁹ Depolo i Bakalović, „Do kada će mame hraniti umjetnike“, 9.

¹¹⁸⁰ Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 22.

¹¹⁸¹ Golub i Kršić, *Sanja Iveković - dvostruki život: grafički dizajn i suvremena umjetnička praksa*, 18–

Vrijedi se ovdje prisjetiti maločas iznesene Sanjine radne biografije te njenog dizajna mnoštva plakata kako bi sebi osigurala egzistenciju. Ova djela, uz njena djela apropijacijske naravi su već u vrijeme njihova nastanka dobro prihvaćena, što se može potvrditi njihovim otkupima. U sklopu prakse otkupa umjetničkih djela zagrebačke Galerije suvremene umjetnosti nakon održane izložbe umjetnika tijekom 1970-ih godina,¹¹⁸² GSU iskazuje podršku umjetnicima mlađe generacije, među njima i Sanji Iveković. Ovo potvrđuju umjetničini otkupi 1974. godine i opet 1977. godine za ovu Galeriju. Godine 1974. su joj jedno ili dva djela otkupljena za GGSU, a 1977. godine jedno djelo.¹¹⁸³ Uspoređujući ove podatke s podacima iz Inventarne knjige Muzeja suvremene umjetnosti, utvrđuje se da je 1974. godine otkupljeno Ivekovićino djelo *TV Timer* za 2.800,00 DIN (ca 5.503,00 kn/€730,37). Godine 1977. su joj pak otkupljena dva djela, a oba se na temelju tehnike izvedbe mogu nazvati apropijacijskima. U pitanju su djela *8 suza (Ljubav, Brak, Materinstvo, Domaćinstvo, Posao, Starost, Ego, Helena Rubinstein)* iz 1976. (kolaž, fotografija, reprodukcija, otkupljeno za 6.000,00 DIN tj. otprilike 8.792,00 kn/€1166,90) te *Prije – poslije* iz iste godine (novinske reprodukcije, tekst/papir, kupljeno za 9.000,00 DIN tj. otprilike 13.170,00 kn/€1747,96). Daljnja djela ove umjetnice koja ulaze u fundus GSU-a su pretežito video vrpce.¹¹⁸⁴ Zanimljiva je usporedba da njezina apropijacijska djela dostižu u prosjeku više cijene u odnosu na otkupljene video radove, barem ako se usporede otkupi do 1989. godine. Godine 1999. u fundus galerije ulaze još dva apropijacijska djela, konkretno *Tragedija jedne Venere* te *Dvostruki život* (oba rađena u tehnici novinskih reprodukcija i fotografija na papiru 1976. godine). Oba djela su pojedinačno otkupljena za 50.000,00 kn. Djela ove umjetnice nastavljaju ulaziti u fundus MSU-a i u 2000-im godinama, premda su u pitanju uglavnom video vrpce ili pak plakati među kojima se unutar ovog rada ističe plakat izložbe „Krivotvorine“ Dalibora Martinisa koji je nastao 1975., a otkupljen 2011. za 4.000,00 kn.

¹¹⁸² Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019., #00:45:53-9#.

¹¹⁸³ Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‘Otkup umjetnina’ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“.

¹¹⁸⁴ U fundus konkretno ulaze video vrpce: 1. *Slatko nasilje* 2. *Gledanje u* 3. *Svitanje* (1974., otkupljeno 1978. za 9.000,00 DIN tj. otprilike 12.205,00 kn/€1619,88), *Inter nos* (1978., otkupljeno 1978. za 3.000,00 DIN./ca 4.068,00 kn) te *Chanoyu* (1976., otkupljeno 1984. za 20.000,00 DIN/ca 1.565,00 kn/€207,71).

Dakle, Sanja Iveković je istovremeno umjetnica koja je priznata¹¹⁸⁵ (naposljetku, članica je ULUH-a,¹¹⁸⁶ što je logično s obzirom na njeno akademsko obrazovanje) i marginalizirana. Bitno je međutim naglasiti da apropijacijski dio njenog opusa u ovom pogledu nije zanemaren ili manje priznat u odnosu na ostatak njenog opusa (ovome svjedoče maloprije istaknute cijene otkupa nekih apropijacijskih djela). Razlog tome je što apropijacijske odlike prožimaju njena djela u različitim medijima na istančan, suptilan način – videe, neke plakate, podjednako kao i kolaže. U vrijeme njihova nastanka, apropijacijska narav ovih djela nije u tolikoj mjeri istaknuta ili uopće zamijećena. Ona su interpretirana kao sjajna umjetnička djela rađena u novim medijima ili kao djela koja podcrtavaju feminističke prakse i brige, ali ne i kao djela koja propituju ideju autorstva, izvornosti i druga pitanja bliska apropijaciji.

Početke Sanjinog eksperimenta s netradicionalnim materijalima može se naći u *Environmentu* iz 1970. godine kojeg je realizirala u Galeriji SC kao dio niza projekata umjetnika mlađe generacije. Pritom se koristila plastičnim, tankim cijevima obojanima u modro, crveno i žuto kreiravši interaktivni ambijent.¹¹⁸⁷ Nameće se usporedba sa „Sumom 680“ Brace Dimitrijevića koji se predstavio u istom nizu izložbi, s time što je Dimitrijević koristio obojane limenke.

Prva Sanjina apropijacijska djela nastaju nešto kasnije, odnosno od sredine 1970-ih godina. Do kraja 1970-ih, ona će se gotovo uvijek koristiti sličnim principom – za realizaciju svojih fotomontaža i plakata prisvaja modne fotografije i uopće fotografije iz časopisa i reinterpreтира, odnosno rekontekstualizira ih kako bi istaknula problematiku objektificiranja žena, ženske ljepote, nasilja nad ženama, svakodnevnih i nesvakodnevnih problema žena, i tako dalje.

Moguće je interpretirati ovu fascinaciju prikazima žena u novim medijima i modnim časopisima u kontekstu, odnosno kao opreku njenom angažmanu u izradi telopa od 1973. – 1975. godine za Radioteleviziju Zagreb. U nekima od njih se koristi distorziranim muškim,

¹¹⁸⁵ Sanja Iveković je istovremeno priznata unutar i izvan Hrvatske, premda je priznanje izvan Hrvatske stekla nešto kasnije. Njenim uspjesima svjedoči to da se njezin *Dvostruki život* danas nalazi u posjedu zagrebačkog Muzeja suvremene umjetnosti i njujorške MoMA-e. Vidi u: Marcoci i Iveković, *Sanja Ivekovic*, 55.; Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga. Njujorška MoMA joj 1984. također otkupljuje video uratke, što potvrđuje sudjelovanje na izložbi „Video: Recent Acquisitions“. Vidi u: Golub i Kršić, *Sanja Iveković - dvostruki život: grafički dizajn i suvremena umjetnička praksa*. Ovu će praksu MoMA nastaviti u 2000-ima otkupljujući još video uradaka umjetnice. Među njima se u kolekciji ovog muzeja danas nalaze *Slatko nasilje*, *Make up-make down*, *Instrukcije br. 1.* i drugi. Vidi u: Marcoci i Iveković, *Sanja Ivekovic*, passim; „Sanja Iveković | MoMA“. Njezina se djela danas još nalaze unutar Fundacije MSU-a u Barceloni (konkretno djelo *Paper Women*), a deset djela, uključujući *Dnevnik*, je u vlasništvu Muzeja Pompidou u Parizu. Vidi u: Marcoci i Iveković, *Sanja Ivekovic*, 81, 95; Musée national d'art moderne - Centre Pompidou, „La Collection du Musée national d'art moderne – Centre Pompidou“.

¹¹⁸⁶ „Abecedni popis članova“.

¹¹⁸⁷ Maković, *Okno u akciji*, 98.

izuzetno ozbiljnim licima kako bi ilustrirala zvučne ili slikovne smetnje. No, takve su televizijske grafike rijetkost. U velikom broju svojih drugih telopa, Sanja Iveković koristi apstraktne forme, inteligentno i kreativno spojena gesla s naizgled nepovezanim (ali sugestivnim) fotografijama i čistim tipografskim rješenjima.¹¹⁸⁸ Oglašavanje kao takvo će ostaviti trajni trag na njenom umjetničkom opusu, a rad u toj industriji joj je vjerojatno donio spoznaje „iznutra“. Stoga će se koristiti proizvodima marketinške industrije kako bi realizirala velik broj svojih fotomontaža iz sredine 1970-ih godina, odnosno neposredno nakon što prestaje raditi telope za javnu televiziju. Marko Golub i Dejan Kršić su po ovom pitanju zamijetili, referirajući se konkretno na djela *Tragedija jedne Venere* i *Dvostruki život*, da „prisvajaju te u određenom smislu i izvrću formu popularnih lifestyle magazina i svakako su informirani autoričnim dizajnerskim iskustvom, iako ono u tim slučajevima nije nužno bilo presudno“.¹¹⁸⁹

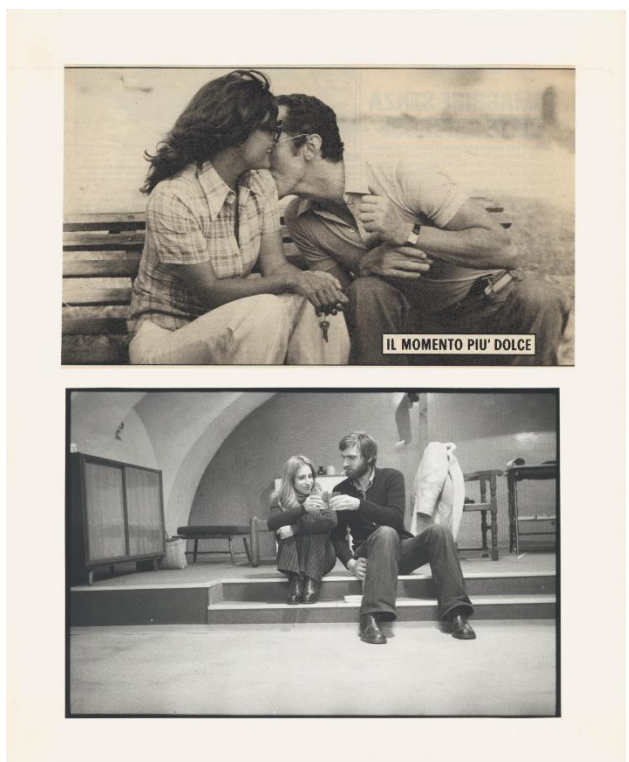
Prvi u nizu takvih djela su fotomontaže *Women in Art – žene u jugoslavenskoj umjetnosti*, *Struktura*, *Slatki život* i njemu kontrastan *Gorki život* te *Dnevnik*, svi iz 1975./1976. godine. Pitanje identiteta, napose ženskog identiteta, i njegove izgradnje centralna su tema Ivekovićinog opusa. Ona se koristi cijelim nizom serija slika-priča kako bi demonstrirala proces izgradnje identiteta. U tu kategoriju djela spadaju, osim maločas spomenutih, *Tragedija jedne Venere*, *Dvostruki život*, *Osam suza* i *Paper Women* koja nastaju upravo te 1975. i 1976. godine.¹¹⁹⁰ Tu bi se također moglo uvrstiti djela *Moj ožiljak – moj potpis (djevojke)*, *Moj ožiljak – moj potpis (oglas)* te *Make-up*, sva iz 1976. godine.

Women in Art – žene u jugoslavenskoj umjetnosti iz 1975. godine već nazivom sugerira pitanja kojima se Sanja Iveković bavi u svojoj umjetničkoj karijeri i kojima će se nastaviti baviti. U pitanju je fotomontaža fotografija svjetski poznatih umjetnica kao što su Yvonne Rainer, Katherina Sieverding i Lee Vergine te likovnih kritičari poput Lynde Morris koje preuzima iz časopisa *Flash Art*. Njih postavlja u kontrast fotografijama njihovih „jugoslavenskih pandana“. Ispod svjetskih imena stavlja natpise, time im dajući identitet i priznanje, dok prostore ispod fotografija jugoslavenskih umjetnica ostavlja praznima, čime te ličnosti postaju anonimne. Kako tumači povjesničarka umjetnosti Magdalena Ziolkowska, umjetnica ovim činom „portretira nepostojeće ženske umjetnice i kritičarke te, radivši to,

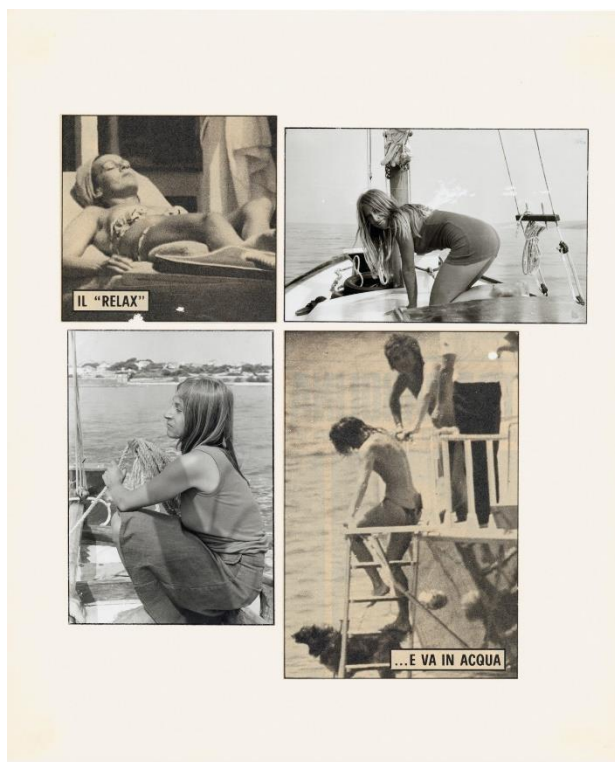
¹¹⁸⁸ Golub, „Televizijska grafika Radiotelevizije Zagreb 1970-ih - Sanja Iveković i Dalibor Martinis“.

¹¹⁸⁹ Kršić i Golub, *Sanja Iveković. Dvostruki život: dizajn, umjetnost, aktivizam*, 30.

¹¹⁹⁰ Marcoci i Iveković, *Sanja Ivekovic*, 18.



Slika 91 Sanja Iveković, IL MOMENTO PIU DOLCE (The sweetest moment), iz ciklusa „Slatki život/Sweet Life“, 1975. – 1976., fotomontaža, crno-bijele fotografije iz časopisa s natpisom, crno-bijele fotografije / karton, uokvireno 60 x 46 cm, Generali Foundation Collection—Permanent Loan to the Museum der Moderne Salzburg



Slika 90 Sanja Iveković, IL "RELAX" / ... E VA IN ACQUA (The "Relax" / ... and she goes into the water), iz ciklusa „Slatki život/Sweet Life“, 1975. – 1976., fotomontaža, crno-bijele fotografije iz časopisa s natpisom, crno-bijela fotografija / karton, uokvireno 60 x 46 cm, Generali Foundation Collection—Permanent Loan to the Museum der Moderne Salzburg

potvrđuje stajalište da se istina proizvodi, a ne otkriva¹¹⁹¹. Aproprijacijski aspekt ovog rada se nalazi u prisvajanju ovih fotografija. Sličan je pristup imao Tomislav Gotovac¹¹⁹² kad je izradio fotografije vlastitog nagog tijela po uzoru na fotografije iz pornografskih časopisa ili naslovnice albuma. No, Sanja Iveković barem u ovom slučaju zauzima kritičko stajalište prema vrlo specifičnom problemu identiteta umjetnica (eventualno naspram njihovih muških kolega), a posebice prema količini priznanja koja se odaje umjetnicama i kritičarkama s područje Jugoslavije, naspram onih izvan zemlje. Takva pitanja se dotiču ne samo „ženskih problema“ i problema prikaza ženskog tijela kao takvog (što je slučaj s Gotovčevom, pomalo parodijskom praksom) već i pitanja odnosa centra i periferije te mogućnosti koje se u njima nude za razvoj karijere i stjecanje priznanja.

¹¹⁹¹ Ziolkowska, *Sanja Iveković. Practice Makes Perfect*, 15. (prijevod autorice)

U izvorniku: „Ivekovic portrays non-existent female artists and critics, in doing so, she supports the opinion that truth is produced rather than discovered.“

¹¹⁹² Osim problematiziranja objektivizacije (ženskog) tijela, umjetnička praksa Sanje Iveković i Tomislava Gotovca povezana je temeljem izrade eksperimentalnih filmova, prisvajanja tuđih snimki za izradu filmova i uključivanja autobiografskih elemenata u kolažna djela.



Slika 92 Sanja Iveković, *Vrata koja su skrivala tešku nevolju djevojke* (*The door which hid the girl's trouble*), iz ciklusa „Gorki život/Bitter Life“, 1975. – 1976., fotomontaža, 1 crno-bijela fotografija iz časopisa s natpisom, 1 crno-bijela fotografija, montirano na karton, 20,3 x 29,6 cm, uokvireno 46 x 55 cm, Generali Foundation Collection—Permanent Loan to the Museum der Moderne Salzburg

U *Strukturi* iz 1975. – 1976. godine, Sanja Iveković produbljuje ovu praksu. Povezuje reprodukcije fotografija žena preuzetih ih dnevnih novina, slaže ih u raster od 10 redova i 10 stupaca i ispod njih dopisuje „gesla“ koja bi se moglo shvatiti kao opise života i aspiracija portretiranih žena.¹¹⁹³ Nije zanemarivo ni da su ova gesla preuzeta iz različitih novina, ali ručno dopisana.¹¹⁹⁴ Međutim, u pitanju je istih 10 fotografija i istih 10 gesla koje ona samo slaže na drukčiji način u svakom redu/stupcu tako da nijedna „biografija“ zapravo nije istinita ili barem konačna. Ova praksa povezivanja slika i riječi, prema objašnjenju Magdalene Ziolkowske, je „samo uvod u mnogo složenije prakse zasnovane na strategiji apropijacije, a koje su usmjerene ka kritičkom razmatranju neprestane politizacije jezika vizualne reprezentacije kojeg mediji nude“.¹¹⁹⁵

Princip kontrastiranja bit će prisutan u većini kasnijih fotomontaža. Ističu se ponajprije već imenom kontrastirane serije *Slatki život* iz 1975. – 1976. godine (Slika 90, Slika 91) i *Gorki*

¹¹⁹³ Ziolkowska, *Sanja Iveković. Practice Makes Perfect*, 15.

¹¹⁹⁴ Marcoci i Iveković, *Sanja Ivekovic*, 81–82.

¹¹⁹⁵ Ziolkowska, *Sanja Iveković. Practice Makes Perfect*, 16. (prijevod autorice)

U izvorniku: „The above ‘practice’, which links images to texts and examines their mutual relation, is merely a prologue to more complex actions based on the strategy of appropriation, which are aimed at scrutinising the ongoing politicisation of the language of visual representations provided by the media.“



Slika 93 Sanja Iveković, *Pozornica zločina. Brojem 1 označeno je mesto gde je našla smrt., a bila je tako blizu ulaza u svoj stan (2)*, izvorni naslov na ćirilici, iz ciklusa „Gorki život/Bitter Life“, 1975. – 1976., fotomontaža, 1 crno-bijela fotografija iz časopisa s natpisom, 1 crno-bijela fotografija, montirano na karton, 20,3 x 29,6 cm, uokvireno 46 x 55 cm, Generali Foundation Collection—Permanent Loan to the Museum der Moderne Salzburg

život iz 1975. godine (Slika 92, Slika 93). U oba ciklusa princip rada je isti – umjetnica prisvaja fotografije iz novina i suprotstavlja ih fotografijama iz osobnog albuma. Razlika je samo u izvoru prisvojenih fotografija. U ciklusu *Slatki život*, fotografije su preuzete iz tabloida (koji su sami po sebi opuštenije naravi, bave se tračevima i sličnim trivijalnijim temama – otud pridjev „slatki“), a one iz *Gorkog života* su preuzete iz crne kronike i progovaraju o kriminalu i nesretnim situacijama (otkud pridjev „gorki“).¹¹⁹⁶ Dejan Kršić i Nataša Ilić nazvali su oba ciklusa „serijom apropijacijskih djela“ tim više jer nikakve intervencije nisu napravljene na prisvojenim fotografijama. One su kao takve uzete i aranžirane na način da:

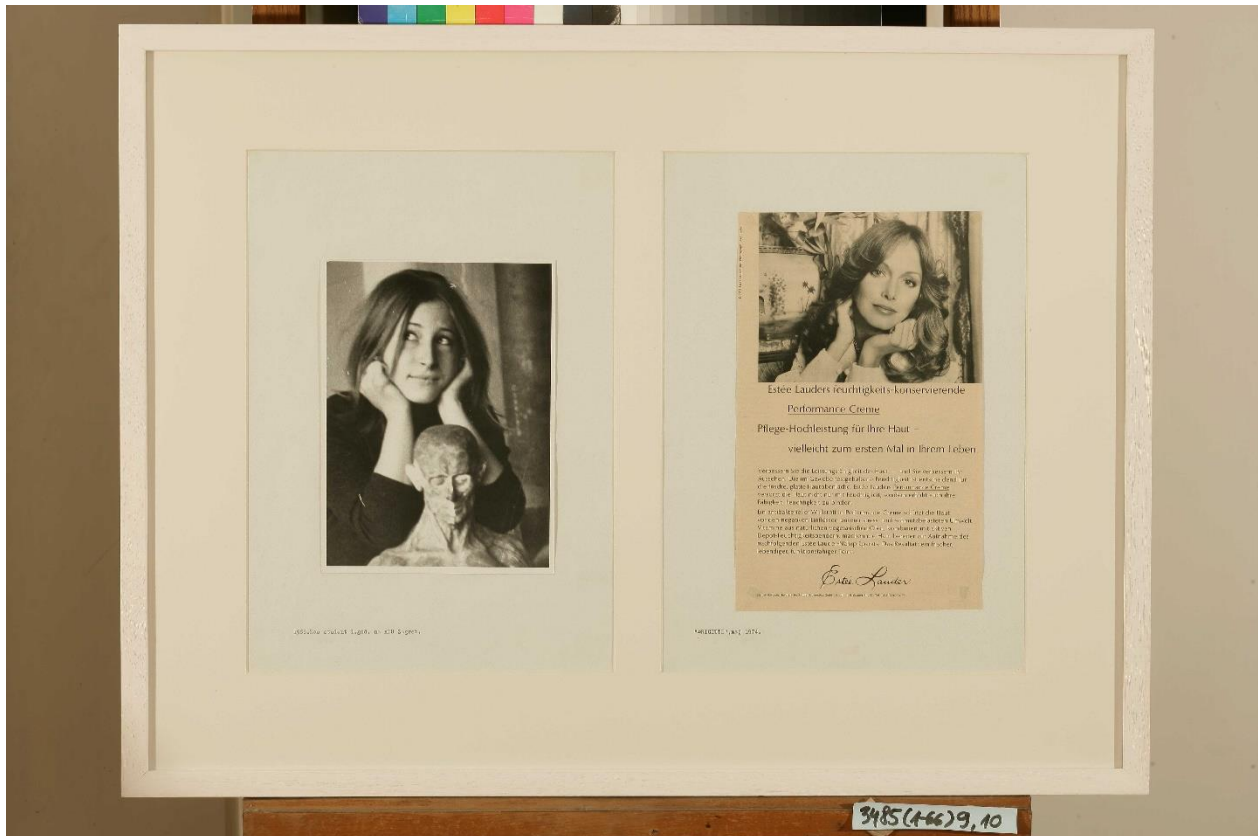
...sugeriraju novi narativ koji se referira ne samo na konstrukt roda u kontekstu jednakosti spolova kojeg je socijalizam proklamirao, već i na frustracijom ispunjene želje socijalističkog radnika-potrošača čije potrošačke želje nikad nisu bile zadovoljene. Inklinacije potrošača čine ključnu razliku između jugoslavenskog modela nesvrstanog, samoupravljačkog socijalizma i

¹¹⁹⁶ Ilić i Kršić, „Pictures of Women“, 73.

režima drugih zemalja Istočnog bloka. Jednostavno rečeno, materijal iz medija koji je korišten u ovim djelima ističe da, naspram drugih zemalja Istočnog bloka, radnici u Titovoj Jugoslaviji nisu bili realizirani samo kao politički subjekti, već ujedno kao sretni potrošači u socijalnoj državi.¹¹⁹⁷

Političke konotacije ovih dvaju ciklusa nisu zanemarive. Approprijacija ovdje koristi ponovno kao ogledalo stvarnosti – samoupravljačke socijalističke stvarnosti koja na drukčiji način tretira žene i prikaze žena nego što su to druge zemlje Istočnog bloka.

Potencijalno najilustrativniji primjer upravo ovog jedinstvenog načina korištenja apropijacije za istovremeno politizirani, kritički i društveno-osviješteni pogled na pitanje reprezentacije žena je ciklus *Dvostruki život* iz 1976. godine (Slika 94, Slika 95, Slika 96). U pitanju je ciklus kolaža rađenih od novinskih reprodukcija i privatnih fotografija na parovima stranica. S desne strane umjetnica postavlja crno-bijele fotografije svakodnevnih situacija iz



Slika 94 Sanja Iveković, *Dvostruki život* 1959-1975, 1976., novinske reprodukcije, fotografije / papir, 42 x 29 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3485 (1-66)-9,10 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

¹¹⁹⁷ Ilić i Kršić, 74. (prijevod autorice)

U izvorniku: „...suggest new narratives that refer not only to gender construction in the context of the equality of the sexes proclaimed by socialism, but also to the frustrations of the never-satisfied consumer longing of the socialist worker-consumer the consumers' inclinations are the key difference between the Yugoslav model of non-aligned, self-management socialism and the regimes of other countries of the Eastern bloc. Simply put, the media material used in these works stresses that, unlike other countries of the Eastern bloc, workers in Titoist Yugoslavia were not realised only as political subjects, but also as happy consumers in a welfare state.“



Slika 95 Sanja Iveković, *Dvostruki život 1959-1975*, 1976., novinske reprodukcije, fotografije / papir, 42 x 29 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3485 (1-66)-13,14 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

privatnog albuma iz različitih životnih faza (djetinjstva, školovanja, akademskih dana, i tako dalje). Njih je birala na temelju sličnosti u pozama, gestama, rekvizitima i drugim elementima s fotografijama iz ženskih časopisa koji reklamiraju sredstva za uljepšavanje, kozmetiku, kućanske potrepštine i druga potrošačka dobra koja su ženama trebala učiniti život ugodnijim.¹¹⁹⁸ Te izreske lijepi s lijeve strane privatnih fotografija čime dobiva smislene, često vrlo podudarne parove. U njima se nameće pitanje žene u kontekstu novog društva koje se postepeno sve više okreće zapadnjačkom slobodnom tržištu;¹¹⁹⁹ koja još nema sva dobra takvog tržišta na raspolaganju. U tom jazu se stvara zanimljiv kontrast između socijalističke stvarnosti (fotografije iz umjetničinog obiteljskog albuma) i idealiziranih, glamuroznih ili pak pastoralnih prizora na fotografijama iz časopisa. Marijan Susovski napominje da ovakvo podudaranje „obične“ žene i žena s reklama raskrinkava „lažne mitove i ideale“ i govori o ulozi koju reklamna industrija ima u formiranju ličnosti žene.¹²⁰⁰

¹¹⁹⁸ Beroš, *Akcenti*, 57–58.

¹¹⁹⁹ Šuvaković, *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj : živjeti izvan svoje glave : asamblaž povijesnih, teorijskih i filozofskih dispozitiva*, 2019, 123.

¹²⁰⁰ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 28.



Slika 96 Sanja Iveković, *Dvostruki život 1959-1975*, 1976., novinske reprodukcije, fotografije / papir, 42 x 29 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3485 (1-66)-43,44 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

Kako bi se ilustrirao ovaj novi pristup ulozi žene, posebice žene u domaćinstvu kojeg je sa sobom donijelo masovno potrošačko društvo, autorica u cijelosti izdvaja citat iz knjige *Savršena domaćica* koju je napisala Gertrud Oheim 1966. godine. U rastućem potrošačkom društvu, žena je imala priliku kupovati artikle koji bi joj olakšali život, omogućili joj da živi s manje stresa i obveza, te joj pomogli u uljepšavanju sebe i svog kućanstva:

\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$Tko uopće danas još ima hrabrosti da mirne savjesti ljenčari i da pri tom odmah ne dobiva komplekse manje vrijednosti ili da ga ne prožima osjećaj da će se uslijed toga uzdrmati čitava privredna struktura ili u najmanju ruku njegovo kućanstvo? (...) Smognite hrabrosti da jednom budete lijeni! Čudno je da se ta pojava tako proširila upravo u vrijeme tehnizacije koja se uspinje prema svojim najvišim dostignućima... (...) Osim dobitka za svoje tijelo što nam ga daje dokolica, postoji i duševni dobitak. Ležiš tako i buljiš u zid, a iz njega ti dolazi rješenje nekog pitanja o kojem si već dugo mučno razmišljala. (...) Za ljenčarenje potrebno je naime da je žena slobodna i



Slika 97 Sanja Iveković, *Tragedija jedne Venere*, 1976., novinske reprodukcije, fotografija / papir, 30,5 x 21,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3484 (14-15) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)

uzdignuta iznad sitnih stvari, svojstva koja se bogato isplaćuju mirnoćom temperamenta i odsustvom nemira koji danas tako strašno karakterizira lica većine ljudi.¹²⁰¹

Kontrast idealiziranih prikaza iz novina te vrlo nevinih, iskrenih privatnih fotografija u *Dvostrukom životu* sagledan u ovom svjetlu dobiva na važnosti, a apropijacija služi upravo kako bi se takav kontrast postigao. Sandra Križić Roban prepoznala je apropijacijske odlike u ovom radu objasnivši: „Scene koje je odabrala a ne posebno snimila za ovaj rad kolažirane su s prikazima koji su metodom apropijacije iz konteksta popularnih svakodnevnih sadržaja uvedeni u prostor umjetnosti.“¹²⁰²

¹²⁰¹ Oheim, *Savršena domaćica*, 250–52. citirano prema: Duda, *U potrazi za blagostanjem*, 88.

¹²⁰² Beroš, *Akcenti*, 58.

Još jedan rad iz istog doba koji je također rađen u formi kolažirane knjige,¹²⁰³ koristeći aproprijaciju (u vidu prisvajanja fotografija), a koji je jednako autobiografičan¹²⁰⁴ jest *Tragedija jedne Venere* iz 1976. godine (Slika 97, Slika 98, Slika 99). Venera ove priče je ikona Marilyn Monroe čije fotografije umjetnica postavlja na 20 strana knjige (ovog puta s lijeve strane) kronološki prateći njen život. Ispod svake fotografije se nalazi „pseudopjesnički“ komentar nalik onima koje se moglo pročitati u tabloidima („Još daleko od slave“, „Zvali su je i tigricom“, „Seksipilnost kao glavno oružje“, itd.). Nasuprot njih se nalaze fotografije iz umjetničinog albuma koje su analogne fotografijama starlete ili su na neki način povezane s izjavama koje ih prate. No, ispod fotografija Sanje nema natpisa. Riječima Tihomira Milovca, „Umjetnicu više zanima manipulacija nego naracija. (...) Rezultat je samoironizirajuća divinizacija vlastitog života i detronizacija života filmske zvijezde.“¹²⁰⁵



Slika 98 Sanja Iveković, *Tragedija jedne Venere*, 1976., novinske reprodukcije, fotografija / papir, 30,5 x 21,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3484 (18-19) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)

¹²⁰³ Sanja Iveković je 1970-ih godina koncipirala više radova u formi umjetničke knjige, ali je u tom obliku realizirala samo *Dvostruki život* i *Tragediju jedne Venere*. Vidi u: Kršić i Golub, *Sanja Iveković. Dvostruki život: dizajn, umjetnost, aktivizam*, 84.

¹²⁰⁴ Milovac, *Sanja Iveković: Is This My True Face*, 50.

¹²⁰⁵ Milovac, 50.



Slika 99 Sanja Iveković, *Tragedija jedne Venere*, 1976., novinske reprodukcije, fotografija / papir, 30,5 x 21,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3484 (24-25) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)

Podjednako u *Tragediji jedne Venere* i u *Dvostrukom životu*, umjetnica se služi prisvojenim fotografijama kako bi iznijela kritiku zapadnjačkog konzumerističkog društva koje idealizira poznate osobe i uopće od ljudi pravi „zvijezde“ te koje je opsjednuto materijalnim dobrima.

Potencijalno najintenzivnije autobiografski rad rađen u ovom periodu je, kako naziv sugerira, *Dnevnik iz 1975. – 1976. godine*. Opet su u pitanju parovi, ali ovog puta Sanja ne koristi samo fotografije. S lijeve strane postavlja fotografije bogato našminkanih modela iz modnih časopisa (ukupno njih sedam). S desne pak strane, nalik asamblažu, na komade papira lijepi upotrijebljene blazinice, komade maramica i pamuka koje je koristila za skidanje šminke s vlastitog lica i na kojima se još nalaze tragovi pudera, ruža i druge kozmetike.¹²⁰⁶ Ovi komadi pamuka predstavljaju njezinu dnevnu rutinu (sakupljala ih je u toku sedam dana, što se razvidi iz datuma i potpisa na papirima¹²⁰⁷) i stoga su uvid u privatnu sferu umjetničina života.

¹²⁰⁶ Šuvaković, *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj : živjeti izvan svoje glave : asamblaž povijesnih, teorijskih i filozofskih dispozitiva*, 2019, 124.

¹²⁰⁷ Marcoci i Iveković, *Sanja Ivekovic*, 81.

Afektivni karakter ovog djela nije zanemariv i u određenoj mjeri podsjeća na Gotovčeve kolažno-dnevničke prakse.

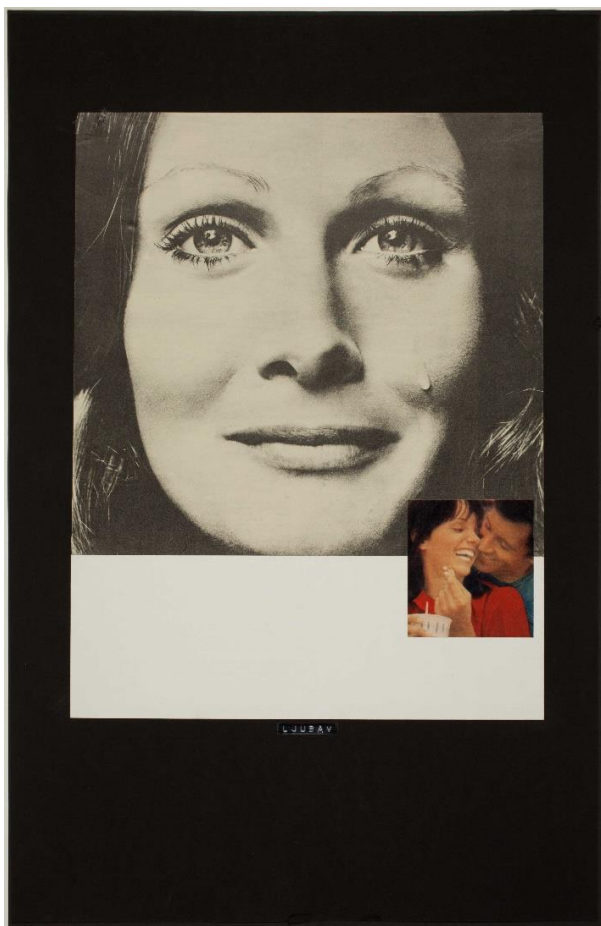
Sanja Iveković će sredinom 1970-ih godina nastaviti vrlo sličnu praksu prisvajanja fotografija (mahom žena) iz novina i časopisa te njihovog kombiniranja s elementima vlastitog života ili svakodnevnim predmetima kako bi izrazila kritiku prema fetišizaciji ženskog tijela koja se promovira u reklamnoj industriji i uopće u potrošačkom društvu. Tako 1976. godine nastaje ciklus *Osam suza* (Slika 101, Slika 102, Slika 100) u kojem intervenira na fotografiji iz časopisa na kojoj se vidi lice žene koja plače, a koja je preuzeta iz oglasa za parfem Helene Rubinstein.¹²⁰⁸ Fotografija je ponovljena osam puta, a ispod nje su dodani natpisi „LJUBAV“, „BRAK“, „MATERINSTVO“, „DOMAĆINSTVO“,

„STAROST“, „POSAO“ i „EGO“ dok na posljednjem namjesto natpisa stoji izvorna reklama za parfem Helene Rubinstein koja glasi „Helena Rubinstein donosi Courant. Parfem koji može izraziti sve ono što žena može osjetiti“ i daljnje objašnjenje koje govori o povezanosti parfema sa ženskim emocijama. Ispod ostalih sedam fotografija je nalijepljena po jedna manja fotografija koja simbolizira ili čak stereotipno ilustrira riječ uz koju stoji, primjerice muškarac i žena okrenuti jedan prema drugom, tik pred poljubac, pored natpisa „LJUBAV“ ili nasmiješena domaćica u ružičastoj košulji pokraj natpisa „DOMAĆINSTVO“. Umjetnica se u *Osam suza* ponovno koristi apropijacijom kako bi suprotstavila različite prizore jedne drugima. Postavljena uz kič fotografije koje simboliziraju ove različite uloge ili faze u ženinom životu, žena koja plače se može tumačiti kao iskreni iskaz tugovanja za ženinim podvojenim ili pak izgubljenim identitetom koji u potrošačkoj kulturi pokušava pronaći svoju vrijednost u dobrima

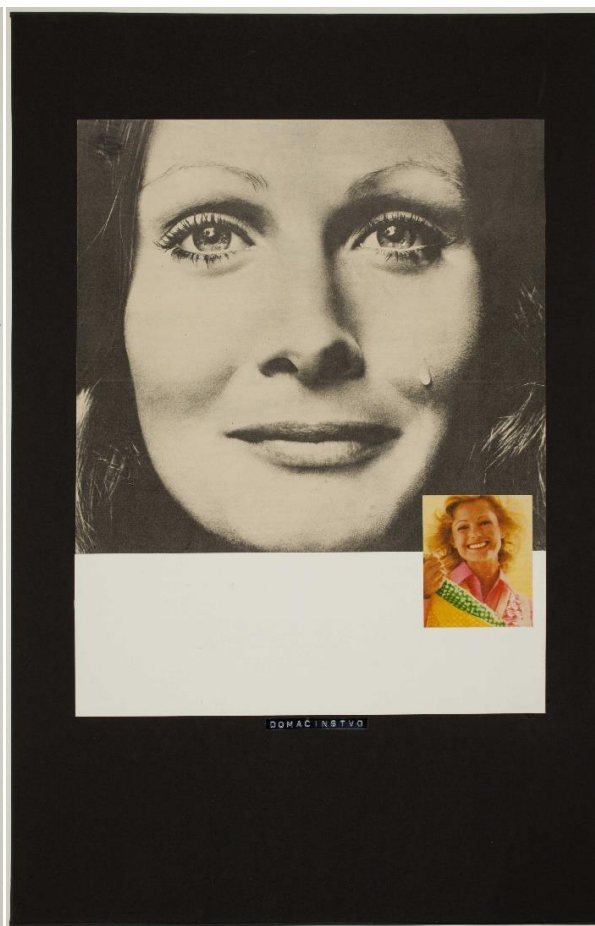


Slika 100 Sanja Iveković, *8 suza (Helena Rubinstein)*, 1976., kolaž, fotografija, reprodukcija, 51 x 35,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1805 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)

¹²⁰⁸ Marcoci i Iveković, 82.



Slika 102 Sanja Iveković, *8 suza (Ljubav)*, 1976., kolaž, fotografija, reprodukcija, 51 x 35,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1805 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)



Slika 101 Sanja Iveković, *8 suza (Domaćinstvo)*, 1976., kolaž, fotografija, reprodukcija, 51 x 35,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1805 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)

koje može kupiti. Naposljetku, lakše je „kupiti identitet“ na takav način, nego zaista pronaći sebe. Kao u *Dnevniku* i drugim ranije spomenutim radovima, *Osam suza* također intenzivno propituje ženski identitet i govori o afektivnim mogućnostima aproprijacije.

Slične strategije vidljive su u umjetničnim drugim djelima poput *Paper women* (1976. – 1977.) u kojem ponovno prisvaja fotografije iz časopisa i intervenira u njih, ovog puta agresivno kidanjem, grebanjem i bušenjem papira. Slično tome, u djelu *Make-Up* (1979.) pribadačama buši fotografiju modela.

U ciklusima *Moj ožiljak – moj potpis (djevojke)* i *Moj ožiljak – moj potpis (oglas)* iz 1976., ostavlja trag ruža na papiru ljubeći ga tako da ostane vidljiv ožiljak na njenoj donjoj usni (uspomena na nezgodu u djetinjstvu). U prvom slučaju prisvaja fotografije ženskih modela iz časopisa i njihova usta „prekriva“ tragom šminke, a u potonjem ljubi oglase za izložbe iz



Slika 103 Sanja Iveković, *Dalibor Martinis – krivotvorine* (plakat za izložbu), 1975., plakat; sitotisak / papir, 100 x 70,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 5398 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)

časopisa *Flash Art*.¹²⁰⁹ Odabir izvora fotografija donekle podsjeća na umjetničko djelo *Women in Art – žene u jugoslavenskoj umjetnosti*.

Dva Sanjina apropijacijska djela iz ovog perioda koja odskaku stilom jesu plakat za izložbu Dalibora Martinisa „Krivotvorine“ iz 1975. (Slika 103) i djelo *Ljudi na prozorima (Novi Zagreb)* iz 1979. godine. Plakat je zaista nastao povodom Martinisove izložbe u Galeriji suvremene umjetnosti 1975. godine, a da bi ga realizirala, Sanja je izvršila, kako su to objasnili Marko Golub i Dejan Kršić, „dvostruku apropijaciju“. Cijeli se plakat sastoji od uvećane stranice iz novina *Večernji list* u kojem stoji obavijest o održavanju izložbe. Dvostruka apropijacija se nalazi u (1) prisvajanju stranice iz novina i njenom kopiranju te (2) prisvajanju likovnog jezika drugog umjetnika. Naime,

Martinis je u tom periodu znao raditi intervencije ostavljajući neobične poruke među novinske oglase.¹²¹⁰ Uz to je znao prisvajati neumjetničke materijale za izradu svojevrsnih kolaža. Zapravo je cijeli ciklus radova „Krivotvorine“ (Slika 133) baziran na intervencijama na tramvajskim kartama.¹²¹¹ Jedina intervencija na plakatu za izložbu je kemijskom olovkom označen dio stranice s oglasom koji govori o vremenu i mjestu održavanja izložbe.

Drugi istaknuti rad, *Ljudi na prozorima (Novi Zagreb)* nastao je 1979. godine. U pitanju je fotomontaža u kojoj umjetnica intervenira na fotografiji Tita i Jovanke Broz koji prolaze kroz

¹²⁰⁹ Marcoci i Iveković, 95.

¹²¹⁰ Kršić i Golub, *Sanja Iveković. Dvostruki život: dizajn, umjetnost, aktivizam*, 24, 74.

¹²¹¹ Vrijedi istaknuti Martinisov ciklus *Krivotvorina* u kojima prisvaja 77 iskorištenih tramvajskih karata kao ready-made predmete te na njih intervenira, pomalo u stilu Situacionističke internacionale, mijenjanjem imena ulica i trgova pokraj ucrtanih tramvajskih linija. Time konceptualno izmiješta dijelove grada i potiče na drukčije razmišljanje o prostoru, urbanom planu grada i uopće onome što se zbiva oko promatrača. Vidi u: Perić, *Umjetnost prisvajanja*, 2017, 5; Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 26. Više o ovom ciklusu u poglavlju 8.12 Dalibor Martinis.

špalir građana u Zagrebu. Intervencija se sastoji od bojanja prozora i balkona građevina u pozadini protagonista u primarne boje. Time se označavaju oni na kojima se vide siluete ljudi koji su, usprkos zabrana nametnutih iz sigurnosnih razloga, promatrali prizor s tog povišenog položaja. Kao i u svojim prethodnim fotokolažima i fotomontažama, Sanja Iveković se bavi bitnim društvenim pitanjima, u ovom slučaju pitanjima ljudske slobode, ograničenja autoriteta i kulta ličnosti.¹²¹²

Sličnu intervenciju, koristeći lik Josipa Broza Tita, izvodi 1981./1982. godinu u djelu *Titova haljina*. Iako pripada ciklusu crteža rađenih u tinti na papiru, ovaj se rad izdvaja zbog upotrebe iskidanih fotografija maršala Tita (preuzetih iz novina) koje je umjetnica lijepila poviše nacrtanih ženskih aktova. Sagledan uz *Ljude na prozorima*, kako objašnjava kustosica njujorške MoMA-e Roxana Marcoci, ovaj rad progovara o Sanjinoj sposobnosti stvaranja „političk[e] satir[e] države i patrijarhalnog reda“ te djela koja „također razotkrivaju oblike pasivnog promatranja vojnog egzibicionizma“.¹²¹³

Zaseban segment Sanjine aproprijacijske djelatnosti čine filmovi koji nastaju od 1980-ih godina u kojima se, poput Gotovca u svojim ready-made filmovima, a još više nalik fotografijama TV ekrana Vere Fischer, koristi preuzetim snimkama s javne televizije. Možda najpoznatiji među njima je *Osobni rezovi* iz 1982. godine. Umjetnica se u ovoj jednokanalnoj video instalaciji snima s najlonkom navučenom preko glave u kojoj pomalo izrezuje rupe. Naizmjenično s prikazima ovog čina prikazuje preuzete snimke s televizije koje prezentiraju povijest Jugoslavije. Rad je izvorno predstavljen 1982. godine na jugoslavenskoj nacionalnoj televiziji TV Zagreb u emisiji *3, 2, 1 Akcija!* Politiziranost ovog čina dolazi do izražaja tek ako se spozna da je umjetnica preuzela snimke iz televizijskog programa *Jugoslavenska povijest* koji se emitirao nakon Titove smrti 1980. godine. Čin rezanja najlonke i postepenog otkrivanja identiteta (lica) umjetnice skrivenog iza crne najlonske čarape u kontrastu s propagandnim povijesnim prizorima govori o tome da „značenje kolektivnog određuje pojedinačno iskustvo unutar ukupnoga društvenog događaja. Povijesni događaji neodvojivi su od osobnih i pojedinačnih, svakim rezom na čarapi oslobađa se osobnost, a sa svakim televizijskim isječkom otvara se mogućnost novoga medijskog utjecaja i manipulacije.“¹²¹⁴ Aproprijacija je ovdje opet iskorištena u svrhu društvene kritike, ali i propitivanja identiteta.

¹²¹² Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 171–72; Ilić i Kršić, „Pictures of Women“, 75.

¹²¹³ Marcoci i Iveković, *Sanja Iveković*, 113–14. (prijevod autorice)

U izvorniku: „While these works are biting political satire of the state and patriarchal order, they also expose modes of passive spectatorship of military exhibitionism...“

¹²¹⁴ „Osnovni podaci: Sanja Iveković - Osobni rezovi“.

Na temelju jako sličnog principa 1987. godine nastaje video instalacija *Svjetionik*. Instalacija je za izložbu „Sanja Iveković: Is this my true face“ postavljena na način da stoji pretežito u mraku te da su jedini izvori svjetla manje svjetlo u podnožju samog „svjetionika“ i televizija na njegovom vrhu. Cijeli pod je bio prekriven ogledalima koji su odražavali prizor, a instalacija je bila kompletirana zvučnim segmentom, odnosno zvukom valova i brodske sirene za maglu.¹²¹⁵ Umjetnica postavlja televiziju na vrh metalne skele, čime cijela konstrukcija počinje nalikovati svjetioniku. No, simbolika imena nije zanemariva. Osim što televizija doslovce isijava svjetlo, ovo se također može protumačiti metaforički – ona osvjetljava istinu. Naime, kao u *Osobnim rezovima*, Sanja Iveković prisvaja isječke s javne televizije koji prikazuju važne trenutke iz povijesti Jugoslavije. No, ovog puta ih naizmjenično prikazuje uz snimke iz osobnog arhiva (dakle privatne video snimke) te bljeskove praznog ekrana. Izmjena se događa svakih pet sekunda. Roxana Marcoci ovo je interpretirala kao „tempo koji sugerira mješavinu u memoriji, *flashback*, gubitak pamćenja i djelomično poznate istine“.¹²¹⁶ Godina nastanka rada je u ovom slučaju relativna jer umjetnica smatra ovo djelo *work in progress* (radom u nastajanju) i svaka tri mjeseca dodaje svježije snimke koje bivaju uključene u *video loop*. Umjetnica ovom instalacijom na sebi jedinstven način spaja dokumentarni pristup s autobiografskim, propituje odnos privatnog, ali i javnog te odnos masovnih medija u socijalističkom društvu.¹²¹⁷

Sanja Iveković će nastaviti tijekom 1990-ih i 2000-ih godina raditi slična djela, poentirajući drukčije aspekte društva, ali i dalje prisvajajući snimke s javne televizije. Može se za primjer navesti djelo *Opća opasnost (sapunica)* iz 1995. godine u kojem prisvaja snimke sapunica s javne televizije u vrijeme bombardiranja Zagreba (stoga se na vrhu TV ekrana ističe natpis „OPĆA OPASNOST ZAGREB“).¹²¹⁸

Na tragu fotomontaža iz sredine 1970-ih u kojima se koristi prisvojenim fotografijama, od 1997. – 2001. godine nastaje ciklus „Gen XX“ u kojem se koristi tehnikom montaže da bi dodala imena i informacije o smrti antifašističkih junakinja na fotografske reprodukcije svjetski poznatih fotomodela (iznimka je jedan rad u kojem se namjesto ovoga koristi fotografijom vlastite majke iz obiteljskog albuma).¹²¹⁹ U kontekstu aproprijacije, ističe se da ovaj ciklus

¹²¹⁵ Milovac, *Sanja Iveković: Is This My True Face*, 12.

¹²¹⁶ Marcoci i Iveković, *Sanja Iveković*, 124. (prijevod autorice)

U izvorniku: „...a tempo that suggests memory’s mix of flashbacks, blackouts, and partially knowable truths.“

¹²¹⁷ Marcoci i Iveković, 124.

¹²¹⁸ Marcoci i Iveković, 134.

¹²¹⁹ Marcoci i Iveković, 159; Ilić i Kršić, „Pictures of Women“, 75, 79; Perić, *Umjetnost prisvajanja*, 2017, 5; Kršić i Golub, *Sanja Iveković. Dvostruki Život: dizajn, umjetnost, aktivizam*, 30–31.

zadire u pitanje autorskih prava. Sama umjetnica o njemu je rekla sljedeće: „Što se moje strategije tiče, ja je volim nazvati ‘*prisvajanjem* autoriteta’ [naglasak autorice]. Jer institucija reklame ima neosporan autoritet u današnjem medijskom prostoru, a fashion modeli i nadalje funkcioniraju kao uzori velikoj publici potrošačica.“¹²²⁰ Tihomir Milovac usporedio je Sanjinu praksu s onom Sherrie Levine i Barbare Kruger koje sve prisvajaju, svaka na svoj način, „ready-made“ fotografije, najčešće muških fotografa te ih iz sfere marketinga premještaju u umjetnički kontekst. Ipak, posebnost u Sanjinom slučaju je što, nakon što prisvoji i bitno modificira fotografije uvrštavajući u njih pronicljive društvene iskaze, vraća djela u njihov izvorni kontekst objavljujući ih u časopisima kao što su *Arkzin*, *Zaposlena*, *Frakcija*, *Kontura* te *Kruh i ruže*, ali ovog puta u tom izmijenjenom izdanju.¹²²¹

Premda navedena djela Sanjine Iveković čine samo jedan manji dio njenog opusa, već se u njima može uočiti strategije kojima se umjetnica iznova vraća i u suvremenim djelima, a koji imaju korijene u spomenutim radovima iz 1970-ih godina. U njenom radu prisvojene fotografije i snimke postaju sredstvo političkog, društvenog i feminističkog protesta ili u najmanju ruku nužan kritički osvrt na aktualne društvene probleme. Stoga njezina djela svjedoče još jednom načinu na koji se aproprijacija u hrvatskoj povijesti umjetnosti koristila u *afektivne* svrhe, posebice u osjetljivim i prekretnim povijesnim trenucima.

8.10. Vlado Martek

Unutar korpusa umjetnika i umjetničkih djela na kojem se ovaj rad temelji, Vlado Martek (rođ. 1951.) nalazi se među umjetnicima koji se najintenzivnije koriste aproprijacijskim strategijama. U korpusu prevladavaju njegovi brojni kolaži, ali i asamblaži i umjetničke knjige, a posebni ciklus tvore poetski objekti. Ova će djela, uz aproprijacijske odlike Martekovih pjesničkih djela, biti predmet daljnje rasprave.

Potrebno je napomenuti da se Martek koristi pjesničkim strategijama intenzivnije nego aproprijacijskima, premda se one u velikom broju njegovih djela prožimaju. Njegovi pjesnički interesi, podjednako kao njegovo odrastanje, obrazovanje, zaposlenje i društveni krugovi u kojima se kretao imali su utjecaja na formiranje njegovog likovnog izričaja. Stoga je potrebno sagledati ove aspekte Martekova života i rada pri analizi njegovih aproprijacijskih djela.

¹²²⁰ Kršić i Golub, *Sanja Iveković. Dvostruki Život: dizajn, umjetnost, aktivizam*, 84.

¹²²¹ Milovac, *Sanja Iveković: Is This My True Face*, 42, 50; Marcoci i Iveković, *Sanja Iveković*, 159.

Martekovo djetinjstvo obilježeno je roditeljskim svađama unutar obiteljske kuće na periferiji Zagreba.¹²²² Ova se lokacija može shvatiti kao simbol umjetnikove izoliranosti, ali će mu isto tako pružiti prostor za organizaciju samostalnih izložbi i akcija počevši s krajem 1980-ih godina („Izložba u vrtu“, 25. 7. 1987.; „Izložba u vrtu 2“, 30. 7. 1988.; „Grijanje ljiljana u vrtu da procvjetaju dan ranije“, 1990.¹²²³). Potječe iz radničke obitelji srednjeg nižeg društvenog sloja – mama mu je obična radnica, a otac mesar koji ga je učio anarhizmu,¹²²⁴ što će posebno obilježiti njegovu umjetničku praksu.

Umjetničku djelatnost započinje u isto vrijeme kada započinje i studij, odnosno 1970. godine. Tada se upisuje na studij filozofije te jugoslavenskih jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Diplomira 1976. godine.¹²²⁵ Ispočetka još prima džeparac od roditelja i radi raznorazne poslove kako bi opstao. Umjetnik ističe: „bio je to u materijalnom smislu siromašan život. Čak sam prodavao plazmu kroz plazmaferezu na tadašnjem Imunološkom zavodu, kao većina studenata medicine“.¹²²⁶

Prema Martekovoj autobiografiji, od 1974. do 1986. godine živi „polubohemski“,¹²²⁷ što je zanimljiv izbor riječi s obzirom da se 1979. godine zapošljava u knjižnici Dubrava, gdje će nastaviti raditi sve do 2010. godine. Boemština je bila njegova ekonomska realnost – živio je skromno, slabo se hranio i nije trošio na umjetničke materijale. Martek objašnjava:

...uzimao sam pak papir u koje su bile umotane knjige koje je knjižnica kupila i na tim natron papirima slikao, crtao te njima radio kolaže. Kad nemate dovoljno novaca za život i rad onda pomalo žicate od drugih i ovisni ste mada, kao okorjeli buntovnik, to baš ne ide glatko, pa jednom imaš dovoljno, a drugi puta nešto više... Hirovito i nepredvidljivo. Novac je energija koja izmiče.¹²²⁸

No, zaposlenje u knjižnici mu je ipak davalo određenu količinu sigurnosti – mogao se baviti umjetnošću ne mareći za njen tržišni uspjeh, ne radeći kompromise. Rad u knjižnici mu je osiguravao egzistenciju u razdobljima kada do svoje umjetničke djelatnosti nije mogao

¹²²² Martek se s obitelji seli iz stana u Ulici braće Kavurića 23 u kuću s voćnjakom u Konjšćinskoj ulici br. 40, što mu je bilo prilično traumatično i intenzivirano svađama u obitelji. Vidi u: Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 80–81; Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji / Poetry in action*, 183.

¹²²³ Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 84, 88.

¹²²⁴ Šuvaković, *Martek*, 51–52.

¹²²⁵ Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 80.

¹²²⁶ Martek, Intervju s Vladom Martekom, pitanje 1.

¹²²⁷ Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 183.

¹²²⁸ Martek, Intervju s Vladom Martekom, pitanje 5.

živjeti: „Dopodne knjižničar-informator, a poslijepodne konceptualni pjesnik, slikar, fotograf, akcionist, agitator, kipar, grafiter...“¹²²⁹

Za početka rada u knjižnici (ca 1979./1980. godinu), između ostalog, čita djela Marcela Duchampa.¹²³⁰ U pitanju je bila monografija Artura Schwarza *The Complete Works of Marcel Duchamp* objavljena 1970. godine. Čitanjem ovog djela, Martek se pobliže upoznao s korijenima konceptualne umjetnosti, umjetničkog ponašanja i drugim oblicima umjetničkog rada koji su potakli njegov pjesnički i umjetnički razvoj.¹²³¹

Iste godine kada diplomira, priređuje svoju prvu samostalnu izložbu „Prozor u umjetnost, Homo turisticus“ u Voćarskoj ulici 5 u Zagreb,¹²³² tadašnjoj kući Željka Jermana i Vlaste Delimar.¹²³³ Ovo je obilježilo početak Martekova djelovanja u alternativnim izložbenim prostorima premda je u isto vrijeme počeo izlagati i u onim oficijelnima. Do kraja 1970-ih će sudjelovati u nekoliko izložbi organiziranih u Galeriji suvremene umjetnosti, konkretno skupnoj izložbi „Konfrontacije“ (1976.) te „Nova umjetnička praksa u Jugoslaviji 1966 1978“ (1978.). U GSU-u će opet izlagati 1982. na skupnoj izložbi „Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina“. Dakle, sve redom kapitalne izložbe hrvatske povijesti umjetnosti.

Na širem teritoriju Jugoslavije, Martek je također sudjelovao u manifestacijama koje su povezivale mlade umjetnike. Primjerice, sudjeluje na 5. aprilskim susretima u Beogradu 1976. godine, priređuje samostalnu izložbu „Skice i crteži“ 1982. godine u ŠKUC-u u Ljubljani i potom samostalnu izložbu „Očiglednosti“ u beogradskoj Galeriji SKC 1987. godine.¹²³⁴

Dakle, Martek tijekom 1970-ih i početkom 1980-ih paralelno izlaže u onim oficijelnim i alternativnim izložbenim prostorima. Ova dvojaka pozicija potvrđena je njegovim djelovanjem unutar Grupe šestorice autora koja se predstavljala izvan institucija umjetnosti, ali uz njihovu podršku. Osim u obliku izložbi u službenim galerijskim prostorima, Martek zajedno s ostalim pripadnicima Grupe šestorice autora dobiva podršku u izvođenju izložbi-akcija na javnim površinama od javnih institucija. Podršku im pružaju bivši članovi Gorgone, Radoslav Putar i Dimitrije Bašičević, koji u to vrijeme rade na ključnim funkcijama unutar Galerija grada Zagreba.¹²³⁵

¹²²⁹ Martek, pitanja 6 i 11.

¹²³⁰ Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 80; Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 183.

¹²³¹ Martek, Intervju s Vladom Martekom, pitanje 4.

¹²³² Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 82.

¹²³³ Peritz, „VLASTA DELIMAR ‚Moj odnos s Tomom Gotovcem bio je gotovo ljubavnički“.

¹²³⁴ Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 184.

¹²³⁵ Više o dozvolama koje su pojedine institucije nabavljale za javne nastupe Grupe šestorice autora vidi na str. 5.



Slika 104 Vlado Martek, *Što onda kad pjesnika ulovi poštenje*, 1980. (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović)

Martekova prva samostalna izložba u jednom oficijelnom izložbenom prostoru, u ovom slučaju Izložbenom salonu Doma JNA, zbila se 1981. godine (izložba „Papiri“). Već iduće 1982. godine se organizira njegova druga samostalna izložba „(Pred)poetski ambijent“ u GSU-u. U ovoj galeriji je opet 1987. priređena njegova velika samostalna izložba „Sentimentalnosti“, što sve govori o količini institucionalnog kapitala kojeg je s vremenom akumulirao.¹²³⁶

Pristup službenim galerijskim prostorima potencijalno mu je moglo olakšati članstvo u HDLU-u čiji je član.¹²³⁷ To mu je vjerojatno omogućeno slijedom osnivanja Sekcije Proširenih medija HDLUZ-a.¹²³⁸ Sam Martek u intervjuu s autoricom progovara o tome da mu članstvo

u Sekciji proširenih medija, kojoj pripada od njenog osnutka 1981. godine, nije bitno olakšalo financijsko stanje niti donijelo pretjerane pogodnosti. Socijalno osiguranje je imao na temelju zaposlenja u knjižnici, a i do tada je imao dovoljno intenzivnu izložbenu djelatnost da je primljen u udruženje, zajedno s još desetak umjetnika, na temelju svog umjetničkog rada i rezultata istog, a ne na temelju umjetničkog obrazovanja. Usprkos tome, kako Martek pojašnjava:

...[članstvo je] malo razuvjerilo one skeptične uokolo koji su onda u tome vidjeli izvjesnu revalorizaciju rada. (...) Tako sam od 1981. godine postao dvostruki profesionalac jer sam radio u knjižnici kao činovnik i održavao

¹²³⁶ Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 184–85; Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 80–81.

¹²³⁷ Martek, *Vlado Martek : (pred) poetski ambijent*; Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Vlade Marteka.

¹²³⁸ Špoljar, Martek, i Maračić, *PM 20: 20 godina: 1981-2001*, 2004, 47–48, 54.

izložbe koje su brojčano bile dovoljne i da budem u ZUH-u [Zajednici samostalnih umjetnika] na socijalnom.¹²³⁹

Martek će sudjelovati u radu i formiranju programa Galerije PM.¹²⁴⁰ Uz to će se u prostoru PM 1981. godine predstaviti izložbom „Prevrednovanje poezije, Pripremanje za poeziju, Predpoezija“,¹²⁴¹ a nešto kasnije samostalnim izložbama „Lapsusi“ (1985.)¹²⁴² i „Figurice“ (1987.). Aktivno će sudjelovati u radu Galerije PM od 1981. do 1987. godine i nastaviti tijekom 1990-ih.¹²⁴³

Na tragu institucionalne podrške, Martekova djela počinju ulaziti u kolekcije službenih institucija umjetnosti u isto vrijeme kada on postaje članom Sekcije proširenih medija, što je zanimljiva korelacija. Njegova su najranija otkupljena djela bliska apropijaciji zbog korištenja netradicionalnih materijala kao što su ogledala, žileti i pisaljke koje umjetnik kombinira s tekstualnim elementima (pisanjem flomasterom/temperom/olovkom na papiru ili ogledalu) u svojevrsne asamblaže (Slika 104). USIZ kulture otkupljuje dva takva djela u prosincu 1981. godine za Galeriju suvremene umjetnosti. U pitanju su djela *Ja tri puta godišnje mijenjam mišljenje o umjetnosti* (zlatna boja/staklo, 1981.) te *Sposoban za idealizam* (staklo, zrcalo, zlatna boja, 1981.). Svako je otkupljeno za samo 7.000,00 DIN, što je ekvivalenta današnjih ca 3.133,00 kn/€415,82. Vrijedi napraviti usporedbu s dvama djelima čiji se otkupi bilježe u istom zapisniku: *Toplo i hladno veliko veselje* Brede Beban (akrilik na platnu, 1981.) koje je doseglo cijenu od 40.000,00 DIN (ca 17.908,00 kn/€2376,80) ili pak djelo drugog apropijacioniste, Damira Sokića, čija su *Vrata raja* (polikolor, karton, 1981.) otkupljena za 30.000,00 DIN (ca 13.431,00 kn/€1782,6).¹²⁴⁴ Već iduće godine, 1982., USIZ kulture otkupljuje za Galeriju suvremene umjetnosti Martekova višekomponentna djela *L'histoire privée de la France (Privatna povijest Francuske)* (1976.), *Iz serije: Predpjesme, pjesme, postpjesme* (1979.), *Iz serije Elementarni procesi u poeziji* (1978. – 1981.) te *Iz serije Radovi za pripremanje poezije* (1978. – 1980.), svako u vrijednosti 5.000,00 DIN (samo 1.358,00 kn/€180,24 danas). Uz samo jedan otkup u međuvremenu, sljedeći „val“ otkupa Martekovih djela za Galeriju suvremene umjetnosti zbiva se 1987. godine kada USIZ kulture za GSU otkupljuje 9 njegovih djela koja se pretežito sastoje od komadića ogledala. Svako je otkupljeno za 80.000,00 DIN, što se doima

¹²³⁹ Martek, Intervju s Vladom Martekom, pitanje 7.

¹²⁴⁰ Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 80.

¹²⁴¹ Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 184.

¹²⁴² Nije na odmet napomenuti da Martek dobiva institucionalnu podršku u organiziranju izložbe „Lapsusi“ koju financira SIZ kulture općine Dubrava. Vidi u: Bašičević, *Vlado Martek. Lapsusi: slike i objekti 1983 – 85*. Ovo upućuje na to da podrška nije u cijelosti izostajala, premda je Martek, zajedno s ostalima iz Grupe šestorice autora, češće nailazio na otpor nego na odobravanje.

¹²⁴³ Špoljar, Martek, i Maračić, *PM 20: 20 godina: 1981-2001*, 2004, 130–55.

¹²⁴⁴ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

kao pozamašna svota.¹²⁴⁵ No, preneseno danas, vrijednost svakog pojedinačnog djela bi bila ca 912,00 kn. Iste godine, dodatnih osam Martekovih djela ulazi u kolekciju GSU-a, ali kao dar umjetnika.¹²⁴⁶ Vrijednost im je procijenjena između 150.000,00 i 250.000,00 DIN (današnjih ca 1.711,00 – 2.852,00 kn/€227,09 – €378,53). Nakon ovoga, Martekovi radovi opet ulaze u fundus GSU-a tek od 1991. godine nadalje.¹²⁴⁷ Sažeto rečeno, Martekova djela 1980-ih godina učestalo su otkupljivana neovisno o tome što su rađena od netradicionalnih materijala. Međutim, njihove cijene nisu značajno visoke ni dovoljne za osigurati umjetnikovu egzistenciju. Kada mu je postavljeno pitanje o mogućnosti življenja od ovih otkupa, Martek je jasno dao do znanja:

Ne, nipošto. Živio sam od svakodnevnog kafkijanskog rada u knjižnici. (...) Situacija je bila povoljnija, ali i start je bio vrlo oskudan. Ponešto se prodalo privatno ili ondašnjoj Galeriji suvremene umjetnosti, ali za skromne iznose. Oni naprosto nisu dobivali veliki novac za otkupljivanje suvremene umjetnosti. Jasno je to u konstelaciji ideološkog jednoulja.¹²⁴⁸

Prvi zabilježeni privatni otkup Martekovog djela zbio se 1988. godine povodom njegove prve samostalne izložbe u inozemstvu, konkretno u Galerie Ingrid Dacić u Tubingenu.¹²⁴⁹ Poveznica s Dacićevima bio je gorgonaš Julije Knifer zahvaljujući kojem se uopće zbio otkup i preko kojeg su organizirane dvije Martekove samostalne izložbe u Tubingenu 1988. i 1990. godine.¹²⁵⁰

Vrijednost Martekovih djela rađenih u 1980-ima počinje rasti tek od 1999. godine, barem unutar Hrvatske.¹²⁵¹ Osam njegovih djela iz ciklusa „Elementarni procesi u poeziji“ iz

¹²⁴⁵ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹²⁴⁶ Ovi otkupi i darivanja potvrđeni su u Inventarnoj knjizi MSU-a, ali i dokumentaciji izložbi akvizicija. Vidi u: Muzej suvremene umjetnosti, „Inventarni omot Galerije grada Zagreba 18, Akvizicije MSU 1986-91, srpanj, 1991“ Akvizicije Muzeja suvremene umjetnosti 1986. 1991., izbor djela, srpanj/kolovoz 1991. Muzej suvremene umjetnosti, Akvizicije MSU 1959. 1996., Akvizicije 23 1984 1988; 9. 2.–26. 2. 1989., 3.

¹²⁴⁷ Godine 1991. u fundus GSU-a ulazi 10 Martekovih pjesničkih agitacija putem otkupa Gradskog fonda za kulturu. Svako je otkupljeno za samo 1.500,00 DIN. Ovo je ca 1.783,00 kn/€236,64 danas, sudeći prema tečajnoj listi iz 1990. godine. Godine 1992. jedno djelo (*Bez naziva*, 1991.) ulazi u kolekciju putem otkupa za 60.000 HRD (ca 892,00 kn danas), a drugo (*Rođenje Doline i sve ostalo*, 1989. 1991.) kao dar autora. Procijenjena vrijednost drugog djela bila je 390.000 HRD (ca 5.797,00 kn). No, ova su djela rađena u tehnici akrilika na natron papiru, odnosno platnu i završena 1990-ih godina. Stoga izlaze izvan uže sfere interesa ovog rada. Vidi u: Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹²⁴⁸ Martek, Intervju s Vladom Martekom, pitanja 3 i 11.

¹²⁴⁹ Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 81. Prema Braci i Neni Dimitrijević, djela Vlade Marteka, Mladena Stilinovića i Željka Jermana ulaze u kolekciju Dacić upravo na njihov prijedlog, premda dosta ranije (vjerojatno oko 1976. godine). Vidi u: Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 45–46.

¹²⁵⁰ Martek, Intervju s Vladom Martekom, pitanje 10.

¹²⁵¹ Tome da su Martekova djela danas vrednovana i prepoznata na svjetskoj razini govori da se nalaze u kolekcijama prestižnih institucija kao što su University of Iowa Museum of Art, Iowa City; MoMA, New York;



Slika 105 Vlado Martek, *Povećanje cjeline, Maj 75 Č*, 1979. (izvor: Boris Demur i ostali, „Maj 75 Č“, Digitalizacija ideja, 1979., 7, <https://digitizing-ideas.org/hr/zapis/19651/2>.)

1978./79. godine ulaze u kolekciju riječkog Muzeja moderne i suvremene umjetnosti tek 1999. i 2000. godine.¹²⁵² Uz to, četiri njegova djela rađena u razdoblju od 1983. do 1987. godine otkupljena su od autora za zagrebački Muzej suvremene umjetnosti za 8.900,00 kn svako, premda tek 2006. godine.¹²⁵³ Zagrebački Nacionalni muzej moderne umjetnosti tek 2002. godine dolazi u posjed Martekovih djela rađenih u razdoblju do 1989. godine. Ukupno je otkupljeno deset djela rađenih u kombiniranoj tehnici s ogledalima, žiletima i pisaljka (većinom iz ciklusa „Elementarni procesi u poeziji“ i „Predpjesme, pjesme, postpjesme“) od kojih je svako otkupljeno za 15.000,00 kn.¹²⁵⁴

Galerija umjetnina u Splitu pak posjeduje samo njegova djela rađena u periodu od 2003. godine nadalje,¹²⁵⁵ a Muzej likovnih umjetnosti u Osijeku ne posjeduje nijedno njegovo djelo.¹²⁵⁶

Sudeći prema Martekovoj izlagačkoj aktivnosti,¹²⁵⁷ članstvu u HDLU-u i samo povremenim otkupima djela u razdoblju do 1989. godine (premda nezavidnih cijena), on nije

Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna; Moderna galerija, Ljubljana; Muzeum Sztuki Wspolczesnej, Krakow; Moderna galerija, Zagreb; Muzeum Wspolczene, Wroclaw; Museum of Contemporary Art, Atena; Centre Pompidou, Pariz (koji posjeduje tri njegova djela iz vremena konceptualne prakse); Muzej savremene umetnosti, Beograd; Carré d'Art - musée d'art contemporain de Nîmes; Kontakt Collection Erste Bank, Beč; Art Collection Telekom, Bonn; Grafička zbirka NSK, Zagreb. Vidi u: Maroević i Martek, *Vlado Martek: Na kraju manirizma: priprema za umjetnost (retrospektivna izložba)*, 64, 66.

¹²⁵² Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, Inventarna knjiga.

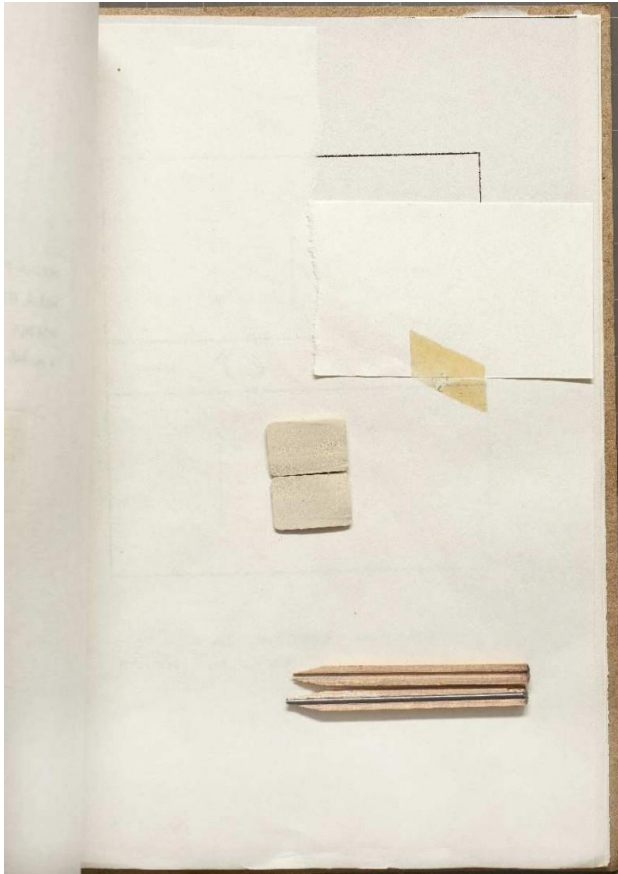
¹²⁵³ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹²⁵⁴ Moderna galerija Zagreb, Inventarna knjiga.

¹²⁵⁵ Digitalna baza podataka Galerije umjetnina u Splitu.

¹²⁵⁶ Digitalna baza podataka Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku.

¹²⁵⁷ Izuzev Martekova izlaganja u alternativnim izložbenim prostorima i u sklopu omladinskih manifestacija unutar Jugoslavije, vrednovan je i u oficijelnim galerijskim prostorima. U periodu do 1990., bilježi se njegovo sudjelovanje na izložbi „Künstlerbücher“ u Frankfurter Kunstverein u Frankfurtu 1981. godine te njegova samostalna izložba „Arbeiten auf Papier“ u Galeriji Ingrid Dacić u Tubingenu 1988. godine. Ostale samostalne i skupne izložbe na kojima sudjeluje izvan Hrvatske većinom se organiziraju u prostorima kao što su studentski centri i prostori koji izvorno nisu namijenjeni izlagačkoj svrsi. Njegova izlagačka aktivnost izvan Hrvatske općenito se intenzivira tek nakon 1990. godine. Za puni popis samostalnih i skupnih izložbi ovog umjetnika vidi: Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 184; Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*; Rus, 80–81.



Slika 106 Vlado Martek, *Ja sam kanta za poeziju, Maj 75 H*, 1982. (izvor: Tomislav Gotovac i ostali, „Maj 75 H“, Digitalizacija ideja, 1982., 18, <https://digitizing-ideas.org/hr/zapis/19658/4>.)

bio u cijelosti marginaliziran umjetnik, ali su ga alternativna i anarhistička stremljenja približila drugim alternativnim umjetnicima i galerijskim prostorima te omladinskom i kontrakturnom pokretu.¹²⁵⁸ Njegova uključenost u rad Galerije PM, ali i Podrooma dovodi ga u vezu s drugim apropijacionistima kao što su Sanja Iveković, Tomislav Gotovac, Vladimir Dodig Trokut, Goran Trbuljak te Mladen Stilinović, među kojima se ističe jako bliska suradnja sa Stilinovićem u sklopu Grupe šestorice autora od 1975. – 1981. godine.

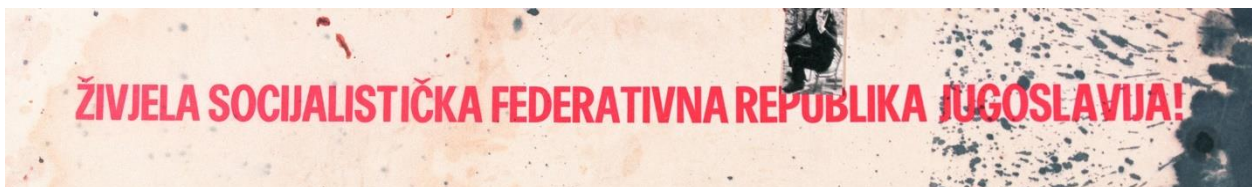
Zajedničko svim ovim umjetnicima je bilo širenje opsega umjetničkog djelovanja. Da tako nije bilo, ne bi bilo potrebe za osnivanjem Sekcije PM. Martek o ovome i svojoj marginalnoj situaciji uopće progovara u intervjuu s autoricom:

Po prirodi stvari koje radim, bit ću marginalan. Paradoks? Radi se o različitim nivoima, frekvencijama. Pozitiva je isto podložna tome. (Sedamdesetih i osamdesetih moj položaj je potpuno problematičan. Inače, sjedio sam na dvije stolice: udruženja DKH [Društvo hrvatskih književnika] i HDLU [Hrvatsko društvo likovnih umjetnika].) Govorili su mi mlađi kolege: „Martek, daj se ti odluči, da li si ti pjesnik ili slikar“. Trebalo je biti jedno. Takva je, pa i danas. provincijska svijest. Međutim, moje utočište je bilo u brojnosti moje multimedijalne generacije i svijesti (iz studija filozofije) o relativnosti i doksi.¹²⁵⁹

U vrijeme rada s Grupom šestorice autora, Martek s ostalim pripadnicima skupine izdaje časopis *Maj 75*. Već tada koristi pjesničke alate i ready-made elemente kako bi, kako sam

¹²⁵⁸ U ovom pogledu zanimljivo je istaknuti Martekovu uključenost u izložbu „Kontrakturni pokret u hrvatskoj umjetnosti od 1975. – 1985. Situacija: Grupa šestorice autora (1975. 1978.)“ koja je 1985. godine realizirana u Galeriji Karas u Zagrebu. Vidi u: Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 184–85.

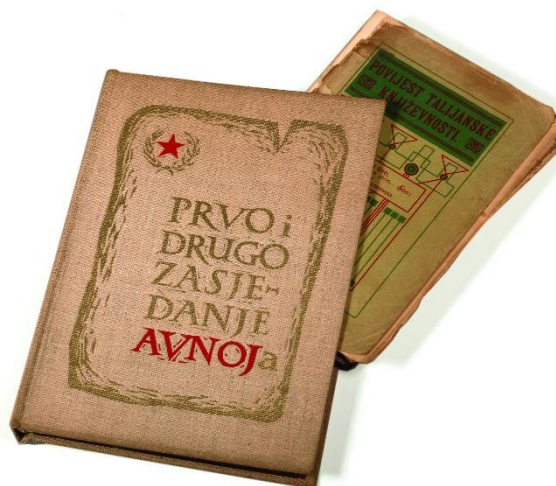
¹²⁵⁹ Martek, Intervju s Vladom Martekom, pitanje 15.



Slika 108 Vlado Martek, *Živjela Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija*, 1973., kombinirana tehnika (interakcija na plakatu i c/b fotografija), 110 x 705 mm, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac)

objašnjava, materijalizirao poeziju:

„Materijaliziranje s pomoću ready madea bilo je najprovokativnije, najefikasnije da bih pokazao svoja razmišljanja o poeziji. Otkrio sam svoj način da s pomoću tih elemenata: alata, papira, podloge ilustriram svoja radikalna razmišljanja o poeziji.“¹²⁶⁰ Tako u *Maju* 75 br. Ć iz 1979. godine (časopisi nisu numerirani, već poredani prema slovima abecede) na papir lijepi uložak za kemijsku olovku (Slika 105).¹²⁶¹ U broju H iz 1982. godine, primjerice, predstavlja rad *Ja sam kanta za poeziju* (Slika 106) koji zauzima



Slika 107 Vlado Martek, *Prvo i Drugo zasjedanje AVNOJ-a*, 1973., objekt, knjiga, 256 x 180 mm, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb, autor fotografije: Aleš Sudac)

ukupno četiri stranice časopisa od kojih se na jednoj nalazi prepolovljena olovka s vidljivim grafitom u sredini te gumica i selotejp nalijepljeni na papir.¹²⁶²

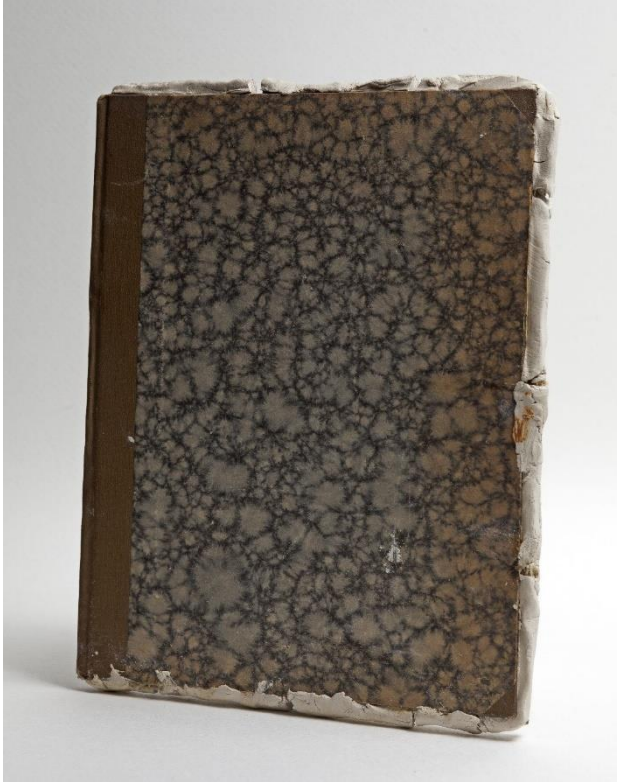
No, čak i prije nego je postao član Grupe šestorice autora, Martek se koristi ready-made elementima za izradu djela, premda orijentiran prema vrlo određenoj skupini predmeta koji za njega simboliziraju poeziju i pjesništvo (knjige, pisaljke, gumice i druge pjesničke alate). Ovo je, dakle, još period kada Martek studira književnost, a njegov je fokus usmjeren na knjige i pjesništvo. Kako objašnjava Branka Stipančić, on radi djela „pomoću svih onih fizičkih elemenata s kojima se realizira fizičnost pjesme, nazivajući svoje područje ‘pretpoezijom’“.¹²⁶³ Zdenko Rus objašnjava da Martek koristi ove elemente s ciljem političke, društvene, vjerske ili umjetničke subverzije. Za primjer mogu poslužiti djela *Prvo i Drugo zasjedanje AVNOJ-a* (odnosno Antifašističkog vijeća narodnog oslobođenja Jugoslavije) te *Živjela Socijalistička Federativna Jugoslavija* (Slika 108, Slika 107), oba iz 1973. godine. U prvom slučaju Martek

¹²⁶⁰ Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 149.

¹²⁶¹ Demur i ostali, „Maj 75 Ć“.

¹²⁶² Tomislav Gotovac i ostali, „Maj 75 H“.

¹²⁶³ Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 23.



Slika 109 Vlado Martek, *Glinom blokirana knjiga*, 1974., knjiga, tkanina, glina, 215 x 172 x 10 mm (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović)

uzima korice knjige koja se bavi ovim značajnim povijesnim događajima iz povijesti Jugoslavije i koji čini temelje Narodnooslobodilačkog pokreta, a namjesto izvornog sadržaja (koji je istrgnut) umeće sadržaj knjige o povijesti talijanske književnosti.¹²⁶⁴ Time aludira da pjesništvo/književnost može nadjačati politiku. U radu *Živjela Socijalistička Federativna Jugoslavija* uzima već tiskani plakat s ovim natpisom kojeg modificira na način da umeće vlastitu fotografiju i „uništava“ plakat preslikavajući preko jednog dijela laviranim tušem.¹²⁶⁵

Iste godine kada radi ova djela pa do 1982. godine,¹²⁶⁶ Martek radi ciklus „Poetski objekti“ koji će se kasnije razviti u ciklus „Elementarni procesi u poeziji“.

Marijan Susovski *Poetske objekte* opisuje na sljedeći način:

Tu su glina, zrcalo, ready made knjige ili kombinacije gline i čavla, papira i olovke, zrcala i flomastera, zrcala i stakla, kojima pokušava razviti novu simbologiju stvarnosti. Da ne bi ometao izravni govor predmeta, pribjegava tehničkoj nedorađenosti odnosno zanemarenoj estetičnosti. Pjesma se zbiva u međuodnosu materijala kojih (sic!) prirodu uvažava i kojima stvara novu realnost. Ispitivanje odnosa materijala kojim se stvara pjesma, oruđa pisanja olovke i papira, dovodi ga do elementarne poezije.¹²⁶⁷

¹²⁶⁴ Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 34.

¹²⁶⁵ Rus, 34.

¹²⁶⁶ Martek i ostali, „Prijedlog Izložbe u PM-u; ‚Poetski Objekti‘ (1973 – 1982); ‚Umijeće brijanja poezije“.

¹²⁶⁷ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 34.



Slika 112 Vlado Martek, *Zanimalo bi me sjećanje*, 1973., Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb)

Broj djela u ovom ciklusu iznimno je velik,¹²⁶⁸ a autorica izdvaja selekciju primjera koji se ističu zbog kronološkog prvenstva ili pak izraženih aproprijacijskih odlika. Među najranijim poetskim objektima jest djelo *Samo mi molim vas recite na koju policu da stavim srce* (1973./1974.). Riječ je o knjizi koja je obložena papirom s ovim natpisom (ispisanog tintom) i koja je probodena čavlom (Slika 110).

Danas se nalazi u kolekciji Darka Šimičića.¹²⁶⁹ Ovo je sjajan primjer djela iz ovog ciklusa jer poetičnost odražava knjiga kao centralni predmet, a koja se svodi na puki objekt time što je lišena svoje funkcije.

Motiv knjige ponavljat će se u brojnim drugim poetskim objektima. Cijeli niz takvih radova Martek u jednom trenutku reda na asfalt i fotografira. Među njima su se našli poetski objekti *Krevet* iz 1975. (otvorena knjiga koju postavlja na karton i koja se doima „kao na uzglavlju kreveta da se čita prije spavanja“¹²⁷⁰) te *Dvostruko čitanje knjige u pejzažu* iz iste godine koja je u suštini instalacija sastavljena od knjige, glinenih slova i ogledala koje odražava druga dva elementa i pejzaž u pozadini.¹²⁷¹



Slika 111 Vlado Martek, *Zanimalo bi me sjećanje*, 1973., Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb)

¹²⁶⁸ Opširan popis poetskih objekata može se naći u katalogu izložaka Martekove retrospektivne izložbe iz 2008. godine te u katalogu izložbe *Vlado Martek: Poezija u akciji* održane 2010. godine. Vidi u: Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*; Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*.

¹²⁶⁹ Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 2, 98; Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 164.

¹²⁷⁰ Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 8.

¹²⁷¹ Stipančić, 8–9.



Slika 113 Grupa šestorice autora, izložba-akcija Šetnja gradom, Zagreb, 1976. (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autorica fotografije: Branka Jurjević)

Martek će učestalo koristiti glinu u poetskim objektima kao simbol početka ljudske pismenosti,¹²⁷² referencu na kiparske tehnike ili ga pak koristiti za „blokiranje“ objekata postižući apsurdne, pomalo nadrealističke efekte. Tako u djelu *Glinom blokirana knjiga* (1976.) radi upravo ono što naziv djela sugerira – knjigu zatvara glinom tako da je se ne može čitati (Slika 109). U *Produženoj knjizi* (1976.) koristi glinu da bi doslovce povećao knjigu.

Nadrealistički element vidljiv je u djelu *Breton* iz 1976. u kojem još jednom blokira knjigu, ali ovaj put čavlima. Djelo je primjer umjetnikova tretiranja knjiga koje nalazi oko sebe kao nađene objekte. Rad *Breton* može se na određeni način shvatiti kao hommage umjetniku koji je i sam 1930-ih i 1940-ih godina radio objekte (kolaže i asamblaže) koje je nazvao *le poème-objet*.¹²⁷³ Breton počinje raditi ovakve pjesme-objekte 1929. godine i u njima povezuje pjesničke stihove s raznorodnim predmetima. Definira ih kao „kompozicije koje kombiniraju resurse poezije i plastične umjetnosti [kiparstva] i nagađaju o njihovoj sposobnosti uzajamne egzaltacije“.¹²⁷⁴

¹²⁷² Stipančić, 8.

¹²⁷³ Stipančić, 8–9.

¹²⁷⁴ Breton, „Du poème objet“. (prijevod autorice)

U izvorniku: „Le poème-objet est une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque.“



Slika 115 Vlado Martek, poetski objekt *Ponos* na izložbi-akciji „Šetnja Zagrebom“, 1976. (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije nepoznat)



Slika 114 Vlado Martek, *Ponos*, 1976. (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije nepoznat)

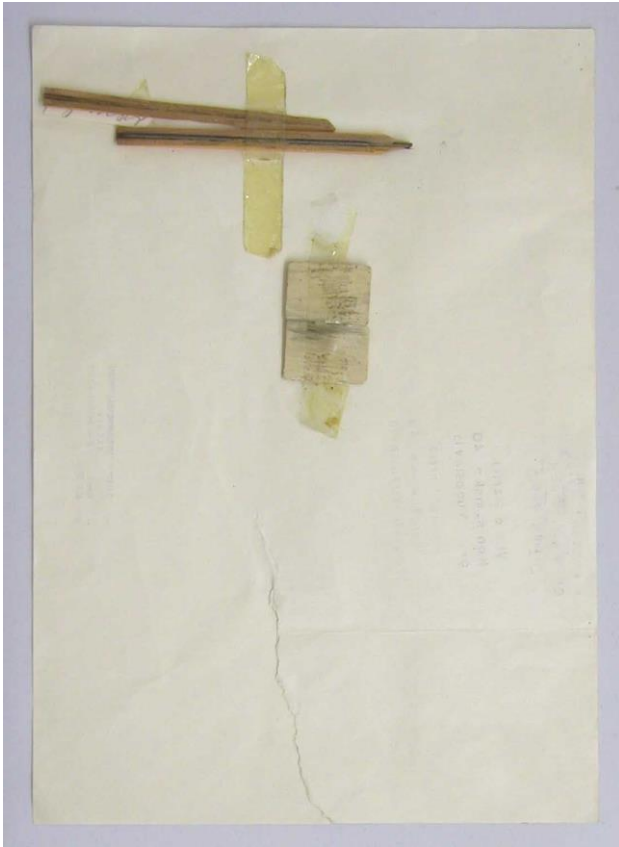
gipsani odljev antičke glave, a na cijelu instalaciju naslanja staklo sa stihom „Jednaka bi nas snaga mogla istisnuti“. Kako objašnjava Branka Stipančić, referirajući se na ovo djelo i njegove nadrealističke korijene: „Uzeo je staklo kao transparentnu prepreku i napisao stihove kojima je povezo te ready-made, simbole tradicije i književne i vizualne umjetnosti, a sve ih blago ironizirao.“¹²⁷⁵

Martek nastavlja raditi poetske objekte u drugoj polovini 1970-ih godina, ali proširuje raspon predmeta koje koristi. Nije zanemarivo da je ovo vrijeme kada već surađuje s drugim apropijacionistima u sklopu Grupe šestorice autora (od 1975.) te doba kada započinje njegova izlagačka aktivnost (od 1976.). Tako u poetskom objektu *Zanimalo bi me sjećanje* iz 1975. (Slika 112, Slika 111) koristi raspelo izliveno u gusu, papir na kojem je ispisao ove riječi flomasterom te staklo.¹²⁷⁶ U *Čaši sa slovima* iz 1976. puni staklenu vinsku čašu slovima rađenima od gline.¹²⁷⁷

¹²⁷⁵ Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 8–9.

¹²⁷⁶ Stipančić, 164.

¹²⁷⁷ Stipančić, 165.



Slika 116 Vlado Martek, *Iz serije Elementarni procesi u poeziji*, 1978. – 1981., papir, olovke, gumice; 29,7 x 21 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2353-2 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)



Slika 117 Vlado Martek, *Elementarni procesi u poeziji*, (I. ciklus), 1979. – 2002., mixed media, ogledalo, olovka, tekst/papir, Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, inv. br. MG-6773 (fotografiju ustupila Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Goran Vranić)

Poetskih objekata ima još cijeli niz u Martekovu opusu, ali se u kontekstu ovog

rada posebno ističe djelo *Ponos* (1976.) koje je doslovce „prošetano“ gradom za vrijeme zajedničke izložbe Grupe šestorice autora „Šetnja s radovima po gradu“ (Slika 113, Slika 115, Slika 114). Sam umjetnik ovaj rad opisuje na sljedeći način: „Moj je rad na neki način sugerirao dinamiku kretanja. Bio je to kotač na koji je bila aplicirana fotografija i tekst: *Ponos*. Šetao sam gradom i nosio taj kotač.“¹²⁷⁸ Upotreba starog kotača bicikla nameće usporedbu s Duchampovim slavim *Kotačem bicikla* iz 1913. godine. Međutim, kako napominje Zdenko Rus, „Autor ne ponavlja Duchampov dalekosežni konceptualni čin provokacije i poruge, nego omekšava udar radikalnosti, umeće osobnu notu istodobno ironizirajući je.“¹²⁷⁹ Umjesto da ga postavlja na stolac i koristi kao djelo namijenjeno vlastitoj zanimaciji kao što je to činio Duchamp, Martek za kotač veže konopac i šeće s njime po gradu kako bi u njegovoj „dinamici kretanja“ (što je fascinacija koju dijeli s Duchampom) mogli uživati prolaznici. Usporedbu s

¹²⁷⁸ Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 138.

¹²⁷⁹ Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 28–29.

Duchampovim djelom Branka Stipančić tumači u drukčijem svjetlu i smatra da je Martek ovim radom upozoravao „na svoju ‘individualnu tradiciju’, na svoje ‘pretke’“. ¹²⁸⁰ Uostalom, Martek napominje da se u ovim ranijim djelima nije namjerno referirao na Duchampa – tek je kasnije doznao za *Kotač bicikla*. Ipak, intuitivno je napravio odabir ovog predmeta, običnog kotača kojeg je netko nekoliko mjeseci unatrag naprosto bacio u umjetnikov vrt: „Slično energetsko-simboličko prepoznavanje – ulovio sam umjetnički arhetip.“ ¹²⁸¹

Poetske objekte nastavlja raditi do 1981. godine i 1983. predlaže da ih se izloži u Galeriji PM objašnjavajući da su dotad bili izloženi na različitim samostalnim i skupnim izložbama u Galeriji PM te Studiju Galerije suvremene umjetnosti. No, ova bi izložba bila *summa* njegovog desetogodišnjeg eksperimentiranja s ovim materijalima. ¹²⁸² Prema dostupnim podacima, izložba nikad nije održana.

Martekovo aktivno sudjelovanje u alternativnoj umjetničkoj sceni Zagreba nije zanemarivo. Izuzev rada unutar Grupe šestorice autora i kasnijeg rada u sklopu Galerije Proširenih medija, njegova djelatnost u sklopu Podrooma posebno je važna u kontekstu ovog rada. Osim što je sudjelovao u stvaranju RZU Podroom, ¹²⁸³ upravo u tom prostoru 1979. godine priređuje prvu samostalnu izložbu pod nazivom „Elementarni procesi u poeziji“. U skladu s praksom Podrooma i financijskim prilikama umjetnika okupljenih u njemu, katalog izložbe radi ručno. ¹²⁸⁴

Ciklus „Elementarni procesi u poeziji“ (Slika 116, Slika 117), kojeg radi od 1979. do 1981. godine, izvrstan je primjer aproprijacijskih praksi u opusu ovog umjetnika. Djela su rađena kombiniranom tehnikom, lijepljenjem ogledala i pjesničkih alatki (pretežito olovki i gumica) na komade papire, čime tvore asamblaže. „Elementarnost“ ovih djela očituje se u njihovom „ispitivanju odnosa materijala kojim se stvara pjesma“, kako objašnjava Marijan Susovski. ¹²⁸⁵ Nadalje, „Cjelinu te elementarne poezije predstavljaju odnosi između oruđa ispisivanja pjesme i materijalnih tragova njima postignutih. U tom odnosu podjednaku važnost ima sredstvo, dakle njegova materijalnost i sva moguća simboličnost koju u sebi nosi, i posljedica upotrebe sredstva.“ ¹²⁸⁶ Autorica prepoznaje aproprijacijske odlike ovog ciklusa

¹²⁸⁰ Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 18.

¹²⁸¹ Martek, Intervju s Vladom Martekom, pitanje 14.

¹²⁸² Martek i ostali, „Prijedlog Izložbe u PM-u; ‚Poetski Objekti‘ (1973 – 1982); ‚Umijeće Brijanja Poezije“.

¹²⁸³ Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 80.

¹²⁸⁴ Rus, 80–81.

¹²⁸⁵ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 34.

¹²⁸⁶ Susovski, 37.

radova upravo u tome što se koriste svakodnevnim predmetima pri čemu sami predmet postaje sredstvo ili instrument medijacije određene pjesničke poruke.

Takav proces podsjeća na postupke kojima se koristi DJ (disk-džokej). Prema tumačenju Nicolasa Bourriauda:

Rad DJ-a sastoji se od stvaranja međuodnosa kroz koje se djela međusobno prožimaju i time istovremeno predstavljaju proizvod, alat i medij. Proizvođač je samo prenositelj za idućeg proizvođača, a svaki se umjetnik od sada razvija u mreži susjednih oblika koji se beskonačno dovezuju jedni na druge. Proizvod može poslužiti za stvaranje djela, rad može ponovno postati objekt: uspostavlja se rotacija koja je određena načinima na koje osoba odluči koristiti oblike.¹²⁸⁷

DJ se, dakle, služi (glazbenim) citatima istovremeno kao alatom i medijem da bi stvorio novi proizvod koji se potom dalje može reproducirati. Martek se namjesto glazbenih elemenata koristi pjesničkim. No, korištena strategija u svojoj je osnovi usporediva jer u oba slučaja dolazi do svojevrsnog recikliranja.



Slika 118 Vlado Martek, *Iz serije Radovi za pripremanje poezije*, 1978. – 1980., 1. ogledalo, gumice; 29,8 x 21 cm // 2. olovka / papir, ogledalo; 30,4 x 21 cm // 3. ogledalo, pisačke; 30 x 21 cm Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2363 (1-3) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)

¹²⁸⁷ Bourriaud, „Deejaying and Contemporary Art“, 158–59. (prijevod autorice)

U izvorniku: „The work of the Deejay consists in conceiving linkages through which the works flow into each other, representing at once a product, a tool and a medium. The producer is only a transmitter for the following producer, and each artist from now on evolves in a network of contiguous forms that dovetail endlessly. The product may serve to make work, the work may once again become an object: a rotation is established, determined by the use that one makes of forms.“



Slika 119 Vlado Martek, *Pjesnička agitacija 3. „Na svaku stvar koju imate napišite njeno ime“*, 1979., kombinirana tehnika, tiskani tekst, fotografija, karton, 40 x 30 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2791 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Ivan Marinković)

Osim izložbe „Elementarni procesi u poeziji“, Martek u Podroomu također izlaže na skupnim izložbama: „Uvid u dokumentaciju“ (1978.) s Grupom šestorice autora (čiji je član), „Za umjetnost u umu“ (1978.), „2. nova izložba u Podroomu“ (1978.), „Vrijednosti“ (1979.), „O jelu i piću“ (1980.) i „Plakat“ (1980.). U razdoblju od 1978. – 1981. uz ovo sudjeluje u cijelom nizu izložbi-akcije s RZU Podroom.¹²⁸⁸

Zanimljivost u pogledu Martekove angažiranosti oko Podrooma jest njegov prilog *Prvom broju kataloga radne zajednice umjetnika RZU Podroom* nazvan „Uprostorenje. Izlaz procesa“. U tekstu progovara o svojoj predpjesničkoj praksi i mogućnostima materijalizacije poezije. Zapravo sažima svoju umjetničko-pjesničku aktivnost od koje je stanoviti dio vezan uz apropijaciju:

Pojedini tipovi materijalizacije zapravo već sami tumače uprostorenje i oprostorenje poezije. Prvo: radovi sa ready-madeom – intervencije, drugo: radovi na ogledalu i staklu zapisi s „angažirane“, neneutralne podloge, treće: zapis na plakatu (tzv. plakatne pjesme) i radovi u formi pjesničkih agitacija na lecima i plakatima, četvrto: radovi na ogledalu – upotrebnim predmeti (bez jezične intervencije), peto: radovi iz elementarnih procesa u poeziji (upotreba alata, materijala za pisanje + minimalni zapis u jeziku, šesto: radovi predpjesnikovanja (knjige).¹²⁸⁹

Ovim iskazom Martek potvrđuje svoje zanimanje za apropijacijske strategije prije i u vrijeme suradnje s drugim podrumašima, a koje autorica uočava ne samo u njegovim intervencijama, već i u kasnijim ciklusima radova. Radovi u kojima koristi ogledala i pjesničke alatke (npr. „Elementarni procesi u poezije“ i „Radovi za pripremanje poezije“) zanimljiv su

¹²⁸⁸ Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 84–85.

¹²⁸⁹ Iveković i ostali, „Prvi broj kataloga radne zajednice umjetnika RZU Podroom“, 12.

spoj pjesničkih i aproprijacijskih strategija. Njegove pjesničke agitacije također povremeno mogu rezultirati (barem indirektno) u stvaranju ready-made djela. Nisu zanemarive u ovom pogledu ni njegove knjige („radovi predpjesnikovanja“) od kojih su neke ranije spomenute.

Martek radi ciklus radova za pripremanje poezije (Slika 118) kojeg predstavlja u Galeriji PM 1981. godine. Koristi se, kao i u slučaju „Elementarnih procesa u poeziji“, pjesničkim alatima (gumicama i pisaljka poput kemijskih olovki i flomastera) te ih postavlja na ogledala. Ove instalacije prate i ručno ispisani papiri kao ishod elementarne poezije kojom se Martek bavi. Samo korištenje ovih neumjetničkih materijala u stanovitaj je mjeri blisko aproprijaciji.

Jedan posebno zanimljiv oblik materijalizacije jezika i svojevrsni nadrealistički eksperiment u (ponekad namjerno krivom) obilježavanju predmeta je poetska agitacija *Na svaku stvar koju imate ili kupite napišite njeno ime* iz 1979. (Slika 119) u kojoj Martek poziva promatrače da učine upravo ono što naziv djela sugerira.¹²⁹⁰ Ovo je djelo tiskano u obliku A4 letka u 150 primjeraka.¹²⁹¹ Rezultat je niz ready-made predmeta koje umjetnik „radi“ u razdoblju od 1979. do 1995. godine. Jedan takav primjer je par papuča koje je umjetnik potpisao u Londonu 9. 10. 1995. godine.¹²⁹² Na njima je zabilježio naziv predmeta i datum te ih potpisao, kao da je slijedio Duchampove upute iz *Zelene kutije*.¹²⁹³

Na tragu agitacije *Na svaku stvar koju imate...*, Martek se nadovezao akcijom *Imenovanje i krivo imenovanje stvari* 1985. godine. Tom je prilikom u obiteljskoj kući u Konjšćinskoj ulici obilježavao predmete njihovim imenima, većinom ispravnima, ali povremeno i krivima (primjerice, na kuhinjski element je napisao „češalj“). Asocijacija je ovo na Magritteovo djelo *Varljivost slika* iz 1928./1929. godine. Međutim, kako napominje Branka Stipančić: „Martek, djeluje izvan područja reprezentacije, njegove su akcije u izravnom odnosu između imena i predmeta. Prisutna je ideja o kontroli jezika nad stvarnošću, logika i pragmatizam, karakteristična crta umjetnosti 1970-ih godina, ali i intuicija koja Marteka rijetko kad napušta.“¹²⁹⁴ Autorica u ovom djelu također prepoznaje, osim ovih nadrealističkih praksi, jednu jasnu nominaciju predmeta duchampovskog stila, prožetu humorom.

¹²⁹⁰ Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 23.

¹²⁹¹ Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 88.

¹²⁹² Šuvaković, *Martek*, 159.

¹²⁹³ Duchamp u 4. odjeljku *Zelene kutije* nazvan „Readymades“ daje sljedeće upute: “by planning for a moment to come (on such a day, such a date such a minute), to *inscribe* a readymade” – The readymade can later be looked for. – (with all kinds of delays) / *The important thing then is just this matter of timing, this snapshot effect, like a speech delivered on no matter what occasion but at such and such an hour. It is a kind of rendezvous. / Naturally inscribe that date, hour, minute, on the readymade, as information. / also the serial characteristic of the readymade. Vidi u: Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, 32.*

¹²⁹⁴ Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 23.

Autorske knjige koje radi mahom 1978., ali i u 1980-im godinama također su zanimljive zbog korištenja pisaljki, a neke su (poput poetskih objekata) nastale intervencijama s glinom i čavlima čime se knjige lišavaju svoje primarne funkcije (čitanja). U financijskom pogledu, zanimljivo je Martekovo korištenje starog, požutjelog, često već upotrijebljenog papira za izradu ovih knjiga.¹²⁹⁵ Kako objašnjava Branka Stipančić:

Za svoje knjige upotrebljavao je požutjele papire slabe kvalitete, katkada papire koji su već bili upotrijebljeni na geštetneru. Takvi su ga siromašni materijali privlačili jer novo mu je bilo aseptično i suviše svečano. Stari papiri imali su patinu, trag prethodnog djelovanja i označavali su trajanje. Svjesno ih je upotrebljavao da bi obezvrijedio materijalnu, „umjetničku“ vrijednost tih radova, a istaknuo ideju. Poput Mangelosa, on nije želio biti prvi koji će nešto napraviti na određenom papiru i kao kod Stilinovića njegove su knjige odraz umjetnikova ekonomskog realizma.¹²⁹⁶

Martekova upotreba raznorodnih materijala u umjetničke svrhe objašnjava njegovu gotovo pa prirodnu pripadnost Sekciji Proširenih medija. Njegov rad u sklopu Galerije PM može se shvatiti kao prirodni nastavak rada unutar Podrooma (jednako kao što je to bio prirodni



Slika 120 Vlado Martek, rad na izložbi „Ready-mades“ u izlogu knjižare Znanje-August Šenoa, Socijalističke revolucije 17, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović)

¹²⁹⁵ Stipančić, 14–15.

¹²⁹⁶ Stipančić, 15.



Slika 121 Vlado Martek, radovi na izložbi „Ready-mades“ u izlogu knjižare Znanje-August Šenoa, Socijalističke revolucije 17, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović)

nastavak rada u sklopu Grupe šestorice autora). Sudjeluje tako na skupnim izložbama „Dokumenti i radovi s dviju akcija uz dia i filmsku projekciju“ (1982.), predstavlja se samostalnim izložbama „Pripremanje za poeziju“ (1981.), „Ispraćaj nove umjetničke prakse“ (1981.) i „Izložbi predumjetnosti“ (1983.), a s pripadnicima Grupe šestorice autora (Demurom, Jermanom i Svenom Stilinovićem) se predstavlja na izložbi 1982. godine. Godine 1984. s Trokutom, Mladenom Stilinovićem i Damirom Sokićem, između ostalih, sudjeluje na izložbi „Prema ruskoj avangardi“. Opet se predstavlja samostalno 1985. godine izložbom „Lapsusi (slike i objekti 1983. – 1985.)“, a predgovor izložbi piše Dimitrije Bašičević. Sudjeluje još na skupnim izložbama „Figurice“ (1987.) i nastavlja se prezentirati tijekom 1990-ih i 2000-ih godina na brojnim drugim samostalnim i skupnim izložbama u ovom prostoru.¹²⁹⁷

Bez obzira što je u vrijeme 1980-ih član Sekcije PM, nastavlja svoje (često subverzivno) djelovanje u alternativnim izložbenim prostorima. Branka Stipančić opisala je Martekova stajališta sljedećim riječima: „Ono što podrazumijeva njegov originalni humor je istovremeno i životni stav: biti nepotkupljiv, biti subverzivan i lucidan. I mala uznemiravanja, i pomaci u životu i umjetnosti mogu ugrožavati sustav.“¹²⁹⁸ Premda se ove riječi odnose na Martekovu akciju dijeljenja keksa s parolom *Laži državu* na Venecijanskom bijenalu 1984. godine, jednako

¹²⁹⁷ Špoljar, Martek, i Maračić, *PM 20: 20 godina: 1981-2001*, 2004, 130–55.

¹²⁹⁸ Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 20.



Slika 122 Vlado Martek , radovi na izložbi „Ready-mades“ u izlogu knjižare Znanje-August Šenoa, Socijalističke revolucije 17, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović)

tako se mogu prenijeti na neke druge subverzivne oblike djelovanje koji svjedoče njegovoj alternativnoj poziciji u svijetu umjetnosti. Primjerice, kako Martek svjedoči u izjavi 2011. godine, njegova je izložba u Društvenom domu Trešnjevka 1987. godine bila zatvorena samo dan nakon otvaranja jer je izložio crteže s crnim zvijezdama. Njegova kasnije izložba u Galeriji PM¹²⁹⁹ također je zatvorena samo nekoliko dana nakon otvaranja jer se crteži predstavljani na njoj, odnosno simboli na njima, nisu dopali partijskim sekretarima.¹³⁰⁰ Nakon ovoga neće *samostalno* izlagati u Galeriji PM sve do 1998. godine kada se predstavlja izložbom „Nevolje s galerijama“.¹³⁰¹

Kao alternativni umjetnik, Martekova izlagačka aktivnost nije ograničena na galerijske prostore već se snalazi u različitim prostorima i prilikama organizirajući izložbe u za to nepredviđenim prostorima. Sudjeluje tako u brojnim izložbama-akcijama s Grupom šestorice autora koje se organiziraju na javnim površinama i u institucijama koje nisu izložbeni prostori (primjerice u zgradi Filozofskog fakulteta u Zagrebu). Uz to priređuje nekolicinu skupnih i samostalnih izložbi u Podroomu te u dvorištu kuće Željka Jermana i Vlaste Delimar na adresi Voćarska 5 u Zagrebu. Godine 1983. se samostalno predstavlja izložbama „Kućice“ u kavani hotela Slavija u Opatiji, 1985. izložbom „Slike“ u vestibulu Dioklecijanova palače u Splitu,

¹²⁹⁹ Premda Martek ne napominje o kojoj je izložbi riječ, u pitanju je vjerojatno izložba „Hotimičnosti“, održana od 11. 16. 6. 1990. u Galeriji PM.

¹³⁰⁰ Franceschi, *Područje zastoja*, 286–87.

¹³⁰¹ Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 84.

1986. u izlogu knjižare August Šenoa s grafičkom mapom/samizdatom *Neću*. Samostalno priređuje „Izložbu u vrtu“ u obiteljskoj kući u Konjšćinskoj 40 u Zagrebu 1987. godine, a 1988. godine organizira „Izložbu u vrtu 2“ na istoj adresi.¹³⁰² Izlaganje u takvim prostorima bilo je ogledalo stvarnosti i uzrokovano nuždom: „Izložbe u stanovima, vrtovima i na livadama bile su nužda, a kod nas i odraz slobodarskog i ironičnog otklona.“¹³⁰³

Godine 1988. organizira još dvije izložbe u alternativnim izlagačkim prostorima, konkretno u cafe baru Mario u Opatiji te u izlogu knjižare August Šenoa gdje Žarko Vijatović i Tomislav Gotovac organiziraju ciklus izložbi „Ready-mades“.¹³⁰⁴

Vrijedi se na trenutak zadržati na posljednjoj izložbi koja je dosad spomenuta u više navrata unutar rada kao poveznica među više umjetnika koji se zanimaju za apropijaciju. Fotografije postava Martekove izložbe u sklopu ovog ciklusa (održane od 6. 7. – 12. 7. 1988.) svjedoče tome da se odlučio predstaviti nekolicinom „prepoznatih predmeta“ koji su „pokupljeni s ulice – trenutak materijalizacije ideje“ (Slika 122).¹³⁰⁵ Među tim predmetima se nalazi jedna boca na postamentu ispunjena morskom vodom ispod koje stoji natpis „staro more odvojeno po marteku 1969. g.“ (Slika 120). Pokraj postamenta je postavljena jedna prazna čaša za alkohol, a lijevo od nje jedan poetski objekt u kojem se, na tragu onih ranije spomenutih, koristio knjigom na koju dodaje potrgani papir i koje potom ispisuje (Slika 121). Potonje djelo, izvorno nastalo 1976. godine, dobilo je ime po natpisu koji ga prekriva: *Igraju se s njom ko veseli pjesnici kada je ostave*, što je pomalo morbidna dosjetka uzevši u obzir raspadnuto stanje knjige.¹³⁰⁶ O izloženim djelima, umjetnik je dao kratko objašnjenje ističući simboličnost odabranih predmeta i tendenciju odmicanja od estetskog značenja predmeta, što je jedno od osnovnih svojstava ready-madea uopće:

Ready-mades su bili važni za dekonstrukciju i oslobađanje od okova estetski proizvedenih predmeta i shvaćanja umjetnosti po „klasičnoj“ špranci. Predmeti nisu tek prepoznati nego i energetski usvojeni i prezentirani kao sublimirani simboli. (Umjetnost je relevantna tek kao sublimacija i simbolizacija.) Izreka „staro more izdvojeno po marteku 1969.“ znači: tad, prije mog izlaska u multimedijalnu praksu, već sam imao impuls prema gore

¹³⁰² Rus, 84–87.

¹³⁰³ Martek, Intervju s Vladom Martekom, pitanje 2.

¹³⁰⁴ Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 84–87.

¹³⁰⁵ Vijatović, *Ready-mades*, 1990., n. p.

¹³⁰⁶ Usporedba stanja ovog poetskog objekta s njegovom fotografijom u knjizi *Vlado Martek: poezija u akciji* upućuje na to da je djelo s vremenom doživjelo određene preinake i bitno više destruirano. Vidi u: Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 60.

rečenom. Razlozi odabira uvijek su tajanstveni, nadolaze iz podsvijesti i ekonomije duše.¹³⁰⁷

Pojašnjenje ovog djela koje navodi Žarko Vijatović, prema samom Marteku je: „Da more može biti ready-made, da je to najveći ready-made uopće. 1969. godina je doba izvršenja. A zapis je sekundaran“.¹³⁰⁸

S ciljem pokazivanja kontinuiteta u radu i interesima Vlade Marteka kroz 1990-e i 2000-e godine, autorica ističe nekoliko momenata iz njegove umjetničke biografije iz ovog razdoblja. U vrijeme Domovinskog rata, konkretno od 1990. – 1994. godine, radi kolaže i asamblaže s ciljem terapijskog rada.¹³⁰⁹ Godine 2001. u Rovinju radi grafit *Duchamp i Murtić* te izvodi manji ciklus djela „Ideja Marcel Duchamp“¹³¹⁰ u kojem (fotokopiranjem) reproducira fotografije, između ostalog jednog fragmenta prizora Duchampovog slavnog djela *Étant donnés*.

Martekov interes za nadrealističke i dadaističke prakse, na tragu onih Marcela Duchampa ili Andréa Bretona, može se potvrditi djelima kao što su *Vlado voli Tzaru* i *Martek voli Bretona* (oba iz 1983. godine),¹³¹¹ ali i ranije spomenutim djelom *Breton* još iz 1976. godine. No, kako napominje Zdenko Rus:

...najdublji odjek iz tog avangardnog sklopa ipak je imao Marcel Duchamp. Duchampovo uvjerenje kako ideje imaju zamijeniti umijeća ruku kao osnovni sastojak umjetničkih djela, što je već od 1913. urodilo uporabom gotovih («ready-made») predmeta kao umjetničkih objekata Martek dijeli dubinski i mogli bismo reći trajno. Martekovo odbijanje poezije kao ispovijedi paralelno je Duchampovoj odbojnosti spram zadovoljstava «retinalne umjetnosti», to jest slikarstva. Ipak, Duchamp je na Martekovu putu samo opće mjesto u povijesnome pozicioniranju prirode umjetnosti. Osim toga, Martekov je problem, u startu, pjesničke, dakle jezične, a ne retinalne, slikarske naravi.¹³¹²

Premda aproprijacija prožima Martekov opus na više nivoa, podjednako materijalnom i konceptualnom, ona je fokusirana na probleme pjesništva, kao što Zdenko Rus s pravom zamjećuje. No, upravo je ovo specifičan doprinos Vlade Marteka u okviru aproprijacijskih

¹³⁰⁷ Martek, Intervju s Vladom Martekom, pitanje 12.

¹³⁰⁸ Vijatović i Šošić, Intervju sa Žarkom Vijatovićem i Dankom Šošić, #00:41:46-4#.

¹³⁰⁹ Rus, *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*, 80–81.

¹³¹⁰ Rus, 102.

¹³¹¹ Rus, 9.

¹³¹² Rus, 9.

praksi u Hrvatskoj koje su u njegovim djelima dodatno proširene u domenu književnosti i pjesništva. Poredba s djelima Dimitrija Bašičevića Mangelosa moguća je samo u određenoj mjeri, makar se Mangelosov pjesnički opus pretežno odvaja od njegovih aproprijacijskih praksi.

Kod Marteka je pjesništvo primarni interes, a aproprijacija jedna od strategija kojima se koristi da bi produbio pitanja kojima se bavi. Kada koristi pjesničke alatke i komponira ih u asamblaže i umjetničke knjige, ne koristi ih samo kao oruđe ili gotove predmete već kako bi reducirao pjesničke prakse na njihovu suštinu. Kada prisvaja citate velikih pjesnika, umjetnika i mislilaca iz povijesti i supotpisuje ih u svojim samizdatima, primjerice, on izvodi *par excellence* aproprijacijsko djelo. Postavljajući svoje ime uz ona Yvesa Kleina, Platona, Becketta, Broodthaersa, Rimbauda pa i Bude,¹³¹³ propituje ideju autorstva te čini književnost i umjetnost univerzalnim djelatnostima koje svatko može proizvoditi, što je u skladu s interesima i praksama velikog broja drugih aproprijacionista koji nastoje demistificirati i demokratizirati umjetnost kroz takve postupke.

Korištenje aproprijacijskih strategija za Marteka je bilo nešto sasvim prirodno, a manifestiralo se u obliku alkemijske transformacije predmeta. Moguća je stoga usporedba s djelima umjetnika-mistika Vladimira Dodiga Trokuta ili *bricoleura* Tomislava Gotovca. Kako sam Martek za sebe pojašnjava: „od početka sam mislio, postupao i povezivao stvari po ideji aproprijacije, ready-madea i supotpisivanja te nastavljanja na djela drugih. To je pitanje energije i alkemijske metafore transformacije.“¹³¹⁴

8.11. Mladen Stilinović

Izrazito alternativnu poziciju koju zauzima Mladen Stilinović (1947. – 2016.) teško je interpretirati bez uvida u umjetnikovu biografiju. Svojim se buntovnim postupcima sam postavlja u položaj alternativnog umjetnika koji se u svom životu podjednako kao u svojoj umjetničkoj djelatnosti protivio sustavu i institucijama koje su ga ispočetka odbijale.

Ono što će biti posebno značajno u formiranju Stilinovićevih umjetničkih stavova jest da je odustao od školovanja u drugom razredu srednje škole jer mu se gradivo koje je bio prisiljen učiti činilo besmislenim i uzrokovalo mu stres. Od tada je samouk.¹³¹⁵ Literatura koju od tada čita orijentirana je prema anarhizmu, podjednako kao i neki filmovi koje gleda

¹³¹³ Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 25–26, 148.

¹³¹⁴ Martek, Intervju s Vladom Martekom, pitanje 13.

¹³¹⁵ Stilinović, „Biography | Mladen Stilinović“; Laanemets i ostali, *Mladen Stilinović: on money and zeros*, 103.

(primjerice Godardovi),¹³¹⁶ što je inklinacija koju je dijelio s bratom Svenom i ocem.¹³¹⁷ Okružen članovima obitelji koji su mu davali podršku i svojevrsno alternativno obrazovanje (očeva načitanost, sestra koja je bila glumica, šogor koji je bio režiser, i uopće društvo koje se zanimalo za kulturu i umjetnost), Mladen je odrastao u poticajnom okruženju koje na njega nije stavljalo pritisak da nastavi školovanje ili da se zaposli.¹³¹⁸

Izgledno je da je na Stilinovićevu umjetničku putanju barem u manjoj mjeri utjecao njegov otac, Marijan Stilinović, koji je bio kulturni radnik i jedan od suosnivača Gradske galerije suvremene umjetnosti 1954. godine. Dvije godine kasnije mu je karijera okončana zbog nesuglasica s partijom. Nakon što mu je otac preminuo, Mladen se s obitelji 1959. godine seli u Zagreb.¹³¹⁹ Stilinović ipak tvrdi da mu otac nije imao puno utjecaja u formiranju njegovih anarhističkih stavova, a koji će kasnije biti okosnica njegove umjetničke prakse, ponajprije zbog njegove rane smrti. O očevim utjecajima na umjetničke prakse ne progovara izravno.¹³²⁰ Kako bilo, upravo će anarhistički stavovi dovesti do Stilinovićeve desakralizacije simbola moći u kasnijim djelima i izrugivanja tadašnjeg političkog i društvenog uređenja.

Nakon očeve smrti, on i brat Sven žive od majčine mirovine.¹³²¹ Branka Stipančić, njegova biografkinja i supruga, sažima umjetnikovu edukaciju i životne okolnosti na sljedeći način: „Nije imao volje za regularnim školovanjem, a do svega što mu je bilo potrebno, dolazio je sam i uz pomoć prijatelja i obitelji.“¹³²² Uz pomoć bliskih mu ljudi, pa i supruge Branke Stipančić s kojom je u vezi od 1969. godine,¹³²³ Stilinović je osiguravao sebi egzistenciju.

U vrijeme upoznavanja supruge, konkretno od 1969. – 1976., najviše se bavi eksperimentalnim filmom.¹³²⁴ Uostalom, par zajedno posjećuje GEFU u Zagrebu (od 1970. godine) i druge filmske festivale te gledaju amaterske i eksperimentalne filmove.¹³²⁵ No, pregled umjetnikovih kataloga izložbi i monografija ukazuje na to da je također u to vrijeme, odnosno ranih 1970-ih godina, počeo s izradom umjetničkih knjiga (u koje lijepi neumjetničke predmete i materijale) te kolaža. Premda Stilinović koristi neumjetničke materijale za cijele

¹³¹⁶ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019., #01:03:58-4#, #01:35:01-1#; Stipančić i Stilinović, *Mladen Stilinović*, 246. Stilinović 1979./1980. kratko vrijeme čak studira na Università per Stranieri di Perugia kako bi savladao talijanski i mogao čitati literaturu o anarhizmu koja u to doba još nije bila prevedena. Vidi u: Stipančić i Stilinović, 246.

¹³¹⁷ Laanemets i ostali, *Mladen Stilinović: on money and zeros*, 104.

¹³¹⁸ Korespondencija s Brankom Stipančić, ožujak 2021.

¹³¹⁹ Stilinović, „Biography | Mladen Stilinović“.

¹³²⁰ Laanemets i ostali, *Mladen Stilinović: on money and zeros*, 104.

¹³²¹ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019., #00:56:34-9#.

¹³²² Stipančić i Stilinović, *Mladen Stilinović: nula iz vladanja*, 26.

¹³²³ Stilinović, „Biography | Mladen Stilinović“.

¹³²⁴ Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Mladena Stilinovića.

¹³²⁵ Kontošić i Stipančić, „Nismo čekali red“.

umjetničke karijere, ona najreprezentativnija nastaju upravo od druge polovine 1970-ih godine, ponajviše od 1978. godine, i bit će posebno istaknuti u ovom radu. Nadalje, usporedit će se umjetničke tehnike i strategije kojima se koristio u pojedinim periodima života, ovisno o financijskim prilikama i količini institucionalne podrške koju dobiva ili pak ne dobiva.

Sam kraj 1970-ih (1979./80.), kako objašnjava Branka Stipančić, je vrijeme kada se prestao baviti filmom iz „tehničkih, financijskih i drugih razloga“.¹³²⁶ Sličan obrazac se može uočiti kod Tomislava Gotovca – u razdobljima boljih financijskih prilika, više se bavi filmom jer film iziskuje dodatne troškove, prvenstveno u obliku materijala. Uvidom u filmografiju Mladena Stilinovića se tako uočava da se filmom intenzivno bavi pretežito u prvoj polovini 1970-ih godina, odnosno do 1977. godine. Nakon toga snima samo nekolicinu filmova – jedan 1980. godine, a ostale tek u 2000-ima.¹³²⁷

Moguće je iščitati odjeke Stilinovićeve financijske situacije u katalogu izložbe „A4“ održane u Podroomu 1978. godine gdje izlaže radove nastale od 1975. – 1978. godine, kako naziv izložbe sugerira, na jeftinom, industrijski proizvedenom papiru A4 formata. Stilinović sam ručno piše tekst za izložbu ističući da je za njega materijal odraz realnosti: „Ova izložba ne pokazuje samo rad nego i moje materijalno stanje / A4 dvojak – pokazuje mi moju slobodu i moju ne slobodu – ja radim s njim jer nemam s čim drugim – ali radim“.¹³²⁸ Razvidno je da se materijalne brige nalaze u potki Stilinovićeve rada i van djela apropijacijske naravi.

Mladen Stilinović može se svrstati među osnivače Galerije Podroom koja je djelovala upravo krajem 1970-ih, odnosno od 1978. do 1980. godine u Zagrebu.¹³²⁹ Među potpisnicima je Informacija i prijedloga USIZ-u o Radnoj zajednici umjetnika za 1978. godinu, što ukazuje na njegovu uključenost u aktivnosti skupine.¹³³⁰ Također se nalazi u redakciji prvog broja časopisa RZU Podroom koji je posvećen kritici društveno-ekonomskog položaja umjetnika u našoj sredini, i donio prijedlog, odnosno obrazloženje „UGOVOR-a između umjetnika i kulturne institucije galerije“.¹³³¹ Stilinovićeve aktivnost u okviru Podrooma ovdje se posebno ističe jer unutar tekstova i razgovora objavljenih u časopisu *Podroom*, on izražava svoje negodovanje po pitanju ekonomskog i pravnog statusa umjetnika svoje generacije. Članak „Do kada će mame hraniti umjetnika“ kojeg je u *Poletu* priredio Rene Bakalović 1979. godine dobio je naziv upravo po izjavi Mladena Stilinovića:

¹³²⁶ Stilinović, „Biography | Mladen Stilinović“; Stipančić i Stilinović, *Mladen Stilinović: nula iz vladanja*, 246.

¹³²⁷ Stilinović, „Filmography | Mladen Stilinović“.

¹³²⁸ Stipančić i Stilinović, *Mladen Stilinović: nula iz vladanja*, 77.

¹³²⁹ Nikitović, Šimičić, i Stilinović, *Mladen Stilinović*, 54.

¹³³⁰ Demur i ostali, „Informacije i prijedlozi USIZ-u o Radnoj zajednici umjetnika Podroom“.

¹³³¹ Iveković i Martinis, „Pismo članovima RZU Podroom“, 26. veljače 1980.

Mladen Stilinović »Ima jedna uzrečica, iz Beograda, a govori o nama. Ona glasi: »Dokle će mame hraniti umjetnike«. To je za nas u Podrumu, i šire, istinit aforizam. Od nas trojice rade, ostale hrane mame ili se hrane kako stignu, ili se valjda nikako ne hrane.«

Boris Demur »To je neobjašnjivo. To su valjda neki astralni zakoni (ha, ha). A ti isti umjetnici koje hrane mame predstavljaju jugoslavensku umjetnost u inozemstvu.«¹³³²

Naposljetku, 1980. godine u djelu *Pjevaj!*, Stilinović je izrazio svoja oštra stajališta po pitanju statusa umjetnika u socijalističkom društvu. Djelo se osvrće na narodni običaj lijepljenja novčanice na čelo zabavljača i implicira usporedbu umjetnika s uličnim glazbenikom ili zabavljačem druge vrste. Povjesničarka umjetnosti i kustosica Mari Laanemets za ovo djelo ističe da progovara o statusu umjetnika koji su „povremeno tolerirani, povremeno potrebni, ali isto tako ne pretjerano poštivani“.¹³³³ Sam Stilinović je za rad rekao da je samoironičan, ali jednako tako iskaz toga da bi ipak htio zaraditi nešto novaca, za pretpostaviti od vlastite umjetničke djelatnosti.¹³³⁴ Premda nije u pitanju aproprijacijsko djelo već crno-bijela fotografija, *Pjevaj!* se ovdje ističe kao još jedan dokaz umjetnikovih frustracija ekonomskim pitanjima u to vrijeme (vlastitim i onima njegovih kolega).

Tijekom 1980-ih godina, kada autorica rada smješta Stilinovićeva najistaknutija aproprijacijska djela, Stilinovićeva financijska situacija je i dalje nestabilna. Branka Stipančić od 1981. – 1983. godine predaje na Pedagoškom fakultetu u Rijeci, a u tom periodu par živi u Iki pokraj Opatije. Godine 1983. se vraćaju u Zagreb, a Branka postaje kustosica u Galeriji suvremene umjetnosti¹³³⁵ gdje će raditi do 1993. godine.¹³³⁶ Dok su za života u Iki živjeli skromno, kao podstanari, par po povratku u Zagreb živi razdvojeno, svatko u svojih roditelja. U pogledu otkupa Mladenovih djela, uz povremene privatne otkupe, institucionalni otkupi su u ovom periodu jako slabi.¹³³⁷ Primjerice Galerija suvremene umjetnosti većinu Stilinovićevih djela u svojoj kolekciji kupuje u drugoj polovini 1970-ih (a i to po prilično niskim cijenama),¹³³⁸

¹³³² Depolo i Bakalović, „Do kada će mame hraniti umjetnike“, 9.

¹³³³ Laanemets i ostali, *Mladen Stilinović: on money and zeros*, 88.

U izvorniku: „Then he possibly alludes to the status of the contemporary artist in 1980 in Yugoslav society; sometimes tolerated, sometimes needed, but also not really respected.“

¹³³⁴ Laanemets i ostali, 88.

¹³³⁵ Stilinović, „Biography | Mladen Stilinović“.

¹³³⁶ Kontošić i Stipančić, „Nismo čekali red“.

¹³³⁷ Korespondencija s Brankom Stipančić, ožujak 2021.

¹³³⁸ Pojedine cijene Stilinovićevih djela koja ulaze u fundus Galerije suvremene umjetnosti autorica obrađuje na str. 5.

dok samo sedam njegovih djela otkupljuje u razdoblju od 1980. – 1984. godine (od toga šest djela 1980.).¹³³⁹

Nakon što Branka dobiva posao u zagrebačkom GSU-u, Mladen postaje voditelj Galerije PM.¹³⁴⁰ Galeriju, koja je pod upravom HDLU-a, vodi do 1991. godine.¹³⁴¹ No, prvi spomen Stilinovića u arhivskoj građi Hrvatskog društva likovnih umjetnika je 1987. godine. Na sastanku Savjeta za likovnu djelatnost HDLUZ-a od 5. 9. 1987. stoji navedeno da se usvaja njegov plan i program za Galeriju proširenih medija,¹³⁴² a na sastanku od 15. 9. 1987. godine se samo spominje da ga se poziva na sljedeći sastanak.¹³⁴³ Nadalje, Stilinović u poziciji voditelja ne profitira u tolikoj mjeri da bi mu to financijski olakšalo egzistenciju. Tek je 1984. godine uveden voditeljski honorar. Ipak, kako ističe Antun Maračić, „on je simboličan, a s nadirućom inflacijom [tijekom 1980-ih godina] postaje ponižavajuće smiješan, tako da ga je nakon nekog vremena, a to je dugo trajalo, Stilinović odbijao primiti. Sve do prošle godine [1988.], kada je honorar postao koliko-toliko prihvatljiv“.¹³⁴⁴ Branka Stipančić pak napominje da Mladen nije odbio honorar kada je uveden – naprotiv, rado ga je prihvatio.¹³⁴⁵ Ipak je i dalje bio u pitanju simboličan iznos koji nije mogao bitno promijeniti njegovo financijsko stanje.

Stilinović je aktivno sudjelovao u radu Galerije PM tijekom 1980-ih godina, podjednako kao njen voditelj i kao umjetnik-izlagač. Ovo ukazuje na činjenicu da Stilinović pripada Sekciji proširenih medija ULUH-a iako nije akademski obrazovani umjetnik. Njegovo se ime i danas nalazi na popisu članova HDLU-a.¹³⁴⁶ Iako mu položaj voditelja Galerije PM nije u tolikoj mjeri koristio u financijskom pogledu, djelatnost unutar ovog prostora mu je omogućila suradnje i kontakte s drugim umjetnicima koji se koriste apropijacijom. Još je od 1981. godine uključen u program rada Galerije, konkretno u okviru akcija, izložbi, projekcija i razgovora održanih 27. 4. 1981. u zagrebačkom SKUC-u (pri zagrebačkom Studentskom centru).¹³⁴⁷ Predstavlja se nadalje na skupnoj izložbi „Prema ruskoj avangardi“ (1982.), a u prostoru PM je samostalno izlagao 1982. i potom opet 1988. godine, tog puta s *Eksploatacijom mrtvih*.¹³⁴⁸

¹³³⁹ Muzej suvremene umjetnosti u Zagreb, Inventarna knjiga.

¹³⁴⁰ Stilinović, „Biography | Mladen Stilinović“.

¹³⁴¹ Nikitović, Šimičić, i Stilinović, *Mladen Stilinović*, 54.

¹³⁴² HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 45, Savjet za umjetničku djelatnost, Ocjenjivački žiri (jury), Sastanci 1955. 1981., Odluke sa sjednice Savjeta za likovnu djelatnost održane 05.09.1987.

¹³⁴³ HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 45, Savjet za umjetničku djelatnost, Ocjenjivački žiri (jury), Sastanci 1955. 1981., 1987., Zapisnik sastanka Savjeta za likovnu djelatnost HDLUZ-a od 15. 9. 1987.

¹³⁴⁴ Špoljar, Martek, i Maračić, *PM 20: 20 godina: 1981-2001*, 2004, 52.

¹³⁴⁵ Korespondencija s Brankom Stipančić, ožujak 2021.

¹³⁴⁶ „Abecedni popis članova“.

¹³⁴⁷ Maračić i ostali, Arhiva Galerije Proširenih medija, Djelatnost unutar Prostora PM od 25. 1. – 27. 4. 1981.

¹³⁴⁸ Nikitović, Šimičić, i Stilinović, *Mladen Stilinović*, 56, 59; Stipančić i Stilinović, *Mladen Stilinović: nula iz vladanja*, 242.

Vrijedi ipak istaknuti da Stilinović počinje s izlagačkom djelatnošću znatno prije rada u Galeriji PM. Na popisu izložbi u kojima sudjeluje podjednako su zastupljeni alternativni izlagački prostori i oni oficijelni.

Od izložbi u alternativnim izlagačkim prostorima, osim spomenutih u Galeriji PM, ističe se njegovo predstavljanje fotografija na skupnoj izložbi „Fotografije“ tijekom Zagrebačkih filmskih dana (ZAGFIDA) održanih u Gradskoj knjižnici u Zagrebu 1974. godine.¹³⁴⁹ Njegova prva samostalna izložba održana je u vlastitoj kući u Voćarskom naselju 128 u Zagrebu 1976. godine. Također, kao aktivni član RZU Podroom od njenog osnutka, u Podroomu izlaže 1979. godine (samostalna izložba „Crveno roza“) i opet 1980. godine (skupna izložba „Izložba na temu jela i pića“). Iste 1980. godine sudjeluje u radu Galerije SC u Zagrebu gdje se predstavlja zajedno s Vladom Martekom na izložbi „Knjigarad“.¹³⁵⁰

Uz spoznaju da se intenzivno druži s alternativnim umjetnicima, konkretno unutar Grupe šestorice autora (kojoj pripada), Podrooma i Galerije PM, doima se da je Stilinović marginalizirana figura, ali tome nije tako. Njegovo izlaganje u oficijelnim galerijskim prostorima i uopće onima koji potiču aktivnost mladih umjetnika, bilježi se još od 1976. godine. Premda se u tim prostorima ne predstavlja nužno aproprijacijskim djelima, autorica izdvaja ovaj segment njegove biografije kako bi istaknula da u to vrijeme posjeduje stanovitu količinu društvenog kapitala, pa i kulturnog kapitala (u obliku institucionalne podrške), ali ne nužno i ekonomskog kapitala što je pojašnjeno u ranijim paragrafima. Ovo ga, dakle, udaljava od figure marginalnog umjetnika, premda će ostati alternativan u svojim provokativnim, antiinstitucionalnim i često politiziranim radovima.

Godine 1976., Stilinović se samostalno predstavlja u Galeriji Nova gdje izlaže djela *Ruke kruha, Strah, Smrdi, Moje tvoje* i fotokolaž *Crvena poema*.¹³⁵¹ Okolnosti organiziranja ove izložbe ključne su za razumijevanje daljnje uzlazne putanje njegove umjetničke karijere. Naime, tadašnja voditeljica Galerije Nova bila je Ljerka Šibenik koja je prepustila Neni Baljković Dimitrijević izradu plana izložbi, odnosno daje joj „*carte blanche* da načini seriju izložbi po vlastitom izboru“. Kako u to vrijeme radi kao likovni kritičar za TV Zagreb i općenito poznaje likovnu scenu Zagreba, Nena se rado prihvaća ove zadaće i organizira, između ostalog, samostalnu izložbu Mladena Stilinovića u veljači 1976. godine te zajedničku izložbu Mladena

¹³⁴⁹ Stilinović, „Biography | Mladen Stilinović“.

¹³⁵⁰ Stipančić i Stilinović, *Mladen Stilinović: nula iz vladanja*, 242; Nikitović, Šimičić, i Stilinović, *Mladen Stilinović*, 56, 59. Uz ove, Mladen Lučić spominje samostalnu izložbu „Evidencija rada 1970-1978“ u obiteljskom domu u Voćarskom naselju 1978. godine te samostalnu izložbu „A 4“ u Podroomu održane iste godine. Vidi u: Lučić, *Mladen Stilinović: instalacija*.

¹³⁵¹ Stilinović, „Biography | Mladen Stilinović“.

Stilinovića, Svena Stilinovića, Fedora Vučemilovića i Željka Jermana u ožujku iste godine. Ova samostalna izložba usmjerila je Stilinovićevu daljnju karijeru; na neki način mu „otvorila vrata“ za druge oficijelne galerijske i muzejske prostore u Zagrebu, odnosno u Hrvatskoj i inozemstvu. Prema tvrdnji Nene Dimitrijević:

U to vrijeme Mladen Stilinović se amaterski bavi filmom, a Braco [Dimitrijević] i ja ga, kroz druženje s njegovom sestrom i zetom Vesnom i Pjerom Većekom, ohrabujemo da pronade identitet kao likovni umjetnik. Sve izložbe popraćene su katalogima, svaki put s mojim tekstom: ovi tekstovi su u slučaju mlađih autora Jermana, Marteka, oba Stilinovića, te Vučemilovića i prvi eseji ikad napisani o njihovim radovima.¹³⁵²

Uz to, Grupa šestorice dobiva podršku od Nene Dimitrijević, koja prati njihove akcije na ulicama Zagreba, i to na način da za njih „šverca“ filmsku opremu iz montažnih soba TV Zagreba i ustupa im je kao znak prijateljstva i podrške. Također, bez dopuštenja njoj nadležnih, Nena je 1976. godine snimila jednu od akcija Grupe šestorice na Trgu Republike i dala je emitirati kao prilog.¹³⁵³

Mladen Stilinović uz druge članove Grupe šestorice nastavlja dobivati podršku od drugih institucija i pojedinaca unutar njih i nakon ovoga. Konkretno, putem Centra za film, fotografiju i televiziju (CEFFT) pri Galeriji grada Zagreba, omogućeno im je traženje dozvola za izvođenje svojih akcija na javnim prostorima.¹³⁵⁴ Vlado Martek je u snimljenoj izjavi 2011. godine progovorio o načinu na koji su članovi Grupe šestorice nabavljali dozvole za svoje akcije te ističe da su to radili preko članova Gorgone, konkretno Radoslava Putara (koji je bio direktor Galerije grada Zagreba od 1972. – 1978.¹³⁵⁵) i Dimitrija Bašičevića (koji je od 1971. – 1982. vodio CEFFT¹³⁵⁶).¹³⁵⁷ Ovo potvrđuje i Branka Stipančić, navodeći:

Mladen bi obično stavio nešto na papir, napisao da će umjetnici izlagati slike, tekstove, naveo bi neke akcije... Ustvari, napisao bi nešto aproksimativno i onda bi na osnovu toga Mangelos u ime Galerije tražio dozvolu. I istina, čim bi umjetnici počeli stavljati radove na pločnik doletjeli bi milicajci da maknu to s ulice, a oni bi vadili dozvolu i sve bi bilo u redu. Jednom je za vrijeme izložbe-akcije u pothodniku Nebodera kod Trga Republike milicajac i prije

¹³⁵² Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 44.

¹³⁵³ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, 44–45.

¹³⁵⁴ Stipančić, *Vlado Martek: Poezija u akciji*, 9.

¹³⁵⁵ Denegri, *Gorgona*, 529.

¹³⁵⁶ Denegri, 501.

¹³⁵⁷ Franceschi, *Područje zastoja*, 286–87; Stipančić i Stilinović, *Mladen Stilinović: nula iz vladanja*, 27.

nego što su ovi uspjeli pokazati dozvolu poderao tekstualni rad koji je bio zalijepljen na zidu. Požurio se za svaki slučaj da prolaznici ne bi pročitali nešto što nije primjereno, odnosno dozvoljeno.¹³⁵⁸

Osim GSU-a, odnosno CEFFT-a, kako se prisjeća Darko Šimičić, Grupa šestorice u ovom obliku dobiva podršku od Galerije Nova i u jednom navratu od Galerije SC koji traže dozvole za njihove izložbe-akcije.¹³⁵⁹

Stilinovićeve prisutnost u službenim galerijskim i muzejskim prostorima postajat će sve učestalija nakon izložbe 1976. godine u Galeriji Nova. Slijedi njegovo sudjelovanje na mnoštvu skupnih i samostalnih izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu: „Fotografija kao umjetnost“ (skupna izložba, 1976.), „Nova umjetnička praksa 1966 1978“ (skupna, 1978.), „Pjevaj!“ (samostalna, 1980.), „Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina“ (skupna, 1980.), „Instalacije“ (samostalna, 1984.), „U susret Muzeju suvremene umjetnosti“ (skupna, 1986.), i tako dalje.¹³⁶⁰

Ovo prati i porast u broju samostalnih i skupnih izložbi u oficijelnim galerijskim prostorima u inozemstvu. Stilinović tako izlaže u Varšavi (1976.), Parizu i Modeni (1977.), New Yorku (1978.), Grazu (1980.), i tako dalje.¹³⁶¹ Vrijedi za potrebe ovog rada istaknuti i njegovu samostalnu izložbu u Studiju Ingrid Dacić u Tubingenu 1986. godine kada predstavlja *Eksploataciju mrtvih*. Samostalno se predstavlja u beogradskom SKC-u 1976. godine i potom opet 1981. (izložba „Staviti na javnu raspravu“) te u ŠKUC-u u Ljubljani 1984. (izložba „Instalacije“).¹³⁶² Sudjeluje i na 2., 3. i 5. aprilskim susretima (1973., 1974. i 1976. godine) gdje se ima priliku susresti s brojnim progresivnim umjetnicima i mladim povjesničarima umjetnosti.¹³⁶³

¹³⁵⁸ Kontošić i Stipančić, „Nismo čekali red“.

¹³⁵⁹ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019., #00:14:32-1#. Goran Trbuljak potvrđuje to da je mlađa generacija konceptualnih umjetnika prije 1977. godine mogla samo povremeno čuti za ime „Gorgona“, konkretno od Dimitrija Bašičevića ili Bože Beka, ali nije znala ništa više o njima. Vidi u: Bago i ostali, *Before and after Retrospective*, 19.

¹³⁶⁰ Nikitović, Šimičić, i Stilinović, *Mladen Stilinović*, 56, 59.; Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Mladena Stilinovića.

¹³⁶¹ Slijedom izložbi u ovim centrima, pojedine institucije otkupljuju neka njegova djela tako da su mu danas djela zastupljena u fundusima svjetskih umjetničkih institucija kao što su: Moderna galerija, Zagreb; Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb; Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb; Muzej savremene umetnosti, Beograd; Umjetnička galerija, Banja Luka; Franjevački samostan, Široki Brijeg; Moderna galerija, Ljubljana; The Museum of Modern Art, New York; The Victoria and Albert Museum, London; The Institute of Contemporary Art, Los Angeles; University of Iowa Museum of Art, Iowa City; Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Beč; Neue Galerie, Graz; The Museum of Contemporary Art, Sydney; The Art Gallery of New South Wales, Sydney; Musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Pariz. Vidi u: Nikitović, Šimičić, i Stilinović, 55.

¹³⁶² Nikitović, Šimičić, i Stilinović, 56, 59.

¹³⁶³ Stilinović, „Biography | Mladen Stilinović“.

Paralelno s njegovim predstavljanjem u oficijelnim galerijskim prostorima raste i količina otkupa njegovih djela. Opći dojam koji se stječe o otkupima alternativnih umjetnika kao što je Mladen Stilinović jest da otkupa gotovo uopće nije bilo, a ako ih je bilo, to su bile rijetke situacije. Darko Šimičić u razgovoru s autoricom s tim u vezi komentira ciklus izložbi „Otkup umjetnina“ koje su se održavale od 1973. do 1981. godine u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu:

Na njima se izlagalo što su te komisije kupovale. S jedne strane, ovi alternativci nisu ulazili u to, naravno. A s druge strane, ja sam na jednu od tih izložbi išao s Mladenom Stilinovićem jer je ta komisija kupila jedan njegov rad za Galeriju suvremene umjetnosti. I na to smo se smijali jer je Stile [Mladen Stilinović] tad prvi put izlagao u Paviljonu. Hoću reći da ti alternativci nisu igrali nikakvu ulogu, ali bilo je ekscesa koji su se događali.¹³⁶⁴

Do prvih otkupa djela Mladena Stilinovića dolazi 1976. godine, dakle iste godine kada izlaže u Galeriji Nova. Te godine Galerija suvremene umjetnosti otkupljuje fotokolaž *Crvena poema* upravo s njegove samostalne izložbe u Galeriji Nova.¹³⁶⁵ Cijena za koju je djelo otkupljeno k tome nije zanemariva. Djelo je otkupljeno za 4.500,00 DIN (ca 7.003,83 kn/€929,57). Za usporedbu, iste su godine ranije spomenuta apropijacijska djela Borisa Bućana *Ingres, Mondrian i Duchamp, Leger i Brancusi* otkupljena svako za 3.750,00 DIN (ca 5.839,00 kn/€774,97), a među najskupljim otkupima od te godine za GSU bili su nedatirani *Autoportret* Mana Rayja (7.400,00 DIN tj. 11.527,00 kn/€1529,90) i skulptura *Europa na biku* Vojina Bakića iz 1944. godine (10.500,00 DIN tj. 16.357,00 kn/€2170,95).¹³⁶⁶ U kratkom periodu nakon toga, GSU će otkupiti od Stilinovića cijeli niz umjetničkih knjiga rađenih u kombiniranoj tehnici, često s elementima kolaža, među kojima je prva bila *Hoću kući* iz 1975. godine (otkupljena 1976. godine za 500,00 DIN tj. samo 778,00 kn/€103,26). Nakon nje su slijedili otkupi knjiga *Daj pogle 1, Daj pogle 2, Sad, Prisvajanje papira, Bez naslova 1, Nered, Vrijeme, Elementi crteža te Iz jezika u jezik*. Otkupljene su mahom 1978. godine, svaka za 500,00 DIN (današnjih ca 664,00 kn/€88,13). Osim umjetničkih knjiga, GSU u tom periodu također otkupljuje ciklus od osam modificiranih fotografija *Snimljeno bez snimanja* (koji je predstavljen na izložbi „Akvizicije“ 1979. godine¹³⁶⁷) i potom ciklus od 24 fotografije *Tijelo (Za Antonina*

¹³⁶⁴ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019., #00:45:53-9#.

¹³⁶⁵ Stilinović, „Biography | Mladen Stilinović“.

¹³⁶⁶ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹³⁶⁷ Muzej suvremene umjetnosti, Inventarni omot Galerije grada Zagreba 24: Akvizicije 17 (13. 7. – 27. 9. 1979., GSU), GSU, Akvizicije, 13.07. – 9.09.1979..

Artauda), oba nastala 1977. godine. Oba su ciklusa otkupljena 1978. godine, prvi za 1.000,00 DIN (ca 1.328,00 kn/€176,26), a drugi za 1.500,00 DIN (ca 1.992,00 kn/€264,38). U fundus GSU-a također ulazi ciklus od 12 fotografija *I. maj 1975.* (1975.), a koji je otkupljen 1978. godine za 500,00 DIN (ca 670,00 kn/€88,92). Iste godine, GSU od Etnografskog muzeja u Motovunu dobiva na poklon Stilinovićevo djelo *Iz početnice „Naš put“* (iz mape grafika „Motovunski susreti“, 34/50) za čiju vrijednost stoji zabilježeno samo 100,00 DIN (ca 134,00 kn/€17,78). Godine 1979., u fundus GSU-a ulaze još dva Stilinovićeva djela koja jasno ilustriraju razliku u procijenjenoj vrijednosti njegovih djela ovisno o mediju. *8 polaroida na temu crvene boje* je stoga otkupljen za 1.500,00 DIN (ca 1.768,00 kn/€234,65), a ručno rađena knjiga *Pisano krvlju* za samo 500,00 DIN (ca 589,00 kn/€78,17).¹³⁶⁸ Iste 1978. godine, za Galerije grada Zagreba su otkupljena još dva Stilinovićeva djela, konkretno ciklus od 8 *polaroida na temu crvene boje* (godina nepoznata, otkupljeno za 1.500,00 DIN/ca 2.096,47 kn/€278,25) te umjetnička knjiga *Pisano krvlju* (godina nepoznata, otkupljena za 500,00 DIN/ca 698,82 kn/€92,75).¹³⁶⁹

Sljedeći val „otkupa“ Stilinovićevidjela za Galeriju suvremene umjetnosti događa se 1980. godine kada Galerija dobiva na dar tri njegova djela od USIZ-a, svako u vrijednosti od 1.000,00 DIN (samo 674,00 kn/€89,46). Jedno od njih, konkretno *Crveni kruh* (1976.) apropijacijske je naravi, dok su druga dva djela tekstualne naravi i rađena tehnikom flomastera odnosno tempere na poliesteru (*Napad na moju umjetnost napad je na socijalizam i napredak* te djelo *Čujem da se govori o smrti umjetnosti. Smrt umjetnosti je smrt umjetnika. Mene netko hoće ubiti. U pomoć!*). Ova su djela, uz *Tijelo (Za Antonina Artauda)*, predstavljena na izložbi „Akvizicije“ 1981. godine u Galeriji suvremene umjetnosti.¹³⁷⁰ Osim njih, 1980. godine u fundus ulaze još tri djela. Međutim, od toga su dva bila poklon autora – 1, -2 te *Nemam vremena*. Vrijednost im je procijenjena na 1.000,00 DIN (ca 681,00 kn/€90,38). Kao otkup ulazi samo jedno Stilinovićevo djelo, konkretno *Iz početnica* (1977.) koje je rađeno u tehnici pastela, flomastera na papiru te plastične folije, a otkupljeno za solidnu svotu od 15.000,00 DIN (ca 10.218,00 kn/€1356,16). Tijekom 1980-ih godina, samo će još jedno Stilinovićevo djelo ući u kolekciju GSU-a. U pitanju je djelo *Crni jezici* (pastel na kartonu, 1983.) koje je otkupljeno 1984. godine za 63.000,00 DIN, odnosno otprilike 4.874,00 kn/€646,89 danas. Do 1991.

¹³⁶⁸ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹³⁶⁹ Bužančić i Seder, *Otkup umjetnina 1978.*, 17.

¹³⁷⁰ Muzej suvremene umjetnosti, „Akvizicije MSU 1959. – 1996., Akvizicije 19, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, Katarinin trg 2. 7. 7. – 6. 9. 1981.“

godine, kada GSU otkupljuje sedamnaest elemenata iz *Eksploatacije mrtvih*, u fundus GSU-a ne ulazi nijedno Stilinovićevo djelo.¹³⁷¹

Vrijednost umjetnikovih djela prepoznali su i neki privatni kolekcionari kao što je sam Darko Šimičić¹³⁷² te Marinko Sudac.¹³⁷³ Također, na prijedlog Brace i Nene Dimitrijević, nekolicina Stilinovićeve djela ulazi u kolekciju Žike Dacića (i predstavljena su u galeriji Ingrid Dacić) u Tubingenu u Njemačkoj.¹³⁷⁴



Slika 123 Mladen Stilinović, *Govorili su mi su ti* (*They Spoke to Me to You*), 1973. (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović)

Uz rastući broj Stilinovićeve izložbi od 1976. godine nadalje, a samo privremeni porast u broju otkupa u drugoj polovini 1970-ih godina, zanimljivo je usporediti narav aproprijacijskih djela koje radi u periodu 1970-ih u odnosu na razdoblje 1980-ih godina. Tijekom 1970-ih se prvenstveno koristio novinskim papirom za izradu brojnih kolaža koje počinje raditi još 1971. godine.¹³⁷⁵ Stilinovićev postupak izrade ovih kolaža bio je relativno spontan: listajući novine bi mu sinula ideja, na licu mjesta bi izrezao odgovarajuće fotografije i/ili naslove iz novina i od njih načinio kolaž. Pritom ga nije zanimala kvaliteta fotografija već njihov sadržaj.¹³⁷⁶ Tako nastaje cijeli niz kolaža 1973. godine u kojima se koristi isječcima iz novina.¹³⁷⁷ Kolažni princip prisutan je i u njegovim umjetničkim knjigama poput *Govorili su mi su ti* iz 1973. (Slika 123) u koju lijepi tkaninu, komade plastike, šibice, šećer i druge neumjetničke materijale. U kasnijim knjigama će „težiti jednostavnosti“ i koristiti manje materijala ograničavajući se na suptilniju upotrebu selotejpa, konca i pribadača uz tekstualne intervencije na papiru.¹³⁷⁸ Primjer ovoga su knjige poput *Hoću kući* iz 1974. (Slika 124), *Sad* iz 1976. godine (Slika 125) i druge.

¹³⁷¹ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹³⁷² Nikitović, Šimičić, i Stilinović, *Mladen Stilinović*, 70.

¹³⁷³ „Mladen Stilinović“.

¹³⁷⁴ Dimitrijević, Dimitrijević, i Franceschi, *Odabrani tekstovi*, 45–46.

¹³⁷⁵ Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 166.

¹³⁷⁶ Križić Roban, „Razgovori s umjetnicima: Mladen Stilinović“.

¹³⁷⁷ Gregorić i Stipančić, *Mladen Stilinović: umjetnik radi: 1973 - 1983*, 114, 116.

¹³⁷⁸ Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 166.

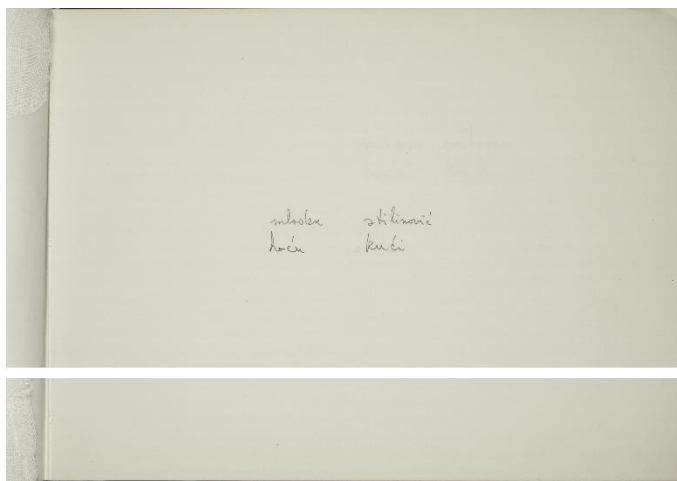
Posebnost u kontekstu Stilinovićeve kolažnog dijela opusa je audio-video kolaž kojeg je umjetnik izveo u okviru rada neformalne grupe FAVIT (film, audio, video, istraživanje i televizija) osnovane 1973. godine na inicijativu Vladimira Peteka. Grupa se predstavljala akcijama („multivizijama“) pri čemu su koristili tehnička pomagala kako bi paralelno projektirali filmove i slike putem dijaprojektora. Grupa se ovim akcijama predstavila na Aprilskim susretima 1973. i 1974. godine, uz festivale u Zagrebu i Puli. Stilinovićeve audio-video kolaže nazvan *Teror slike* (1975.) sastojao se od slajdova i paralelnih projekcija umjetnikovih vlastitih 8mm i 16mm filmova uz isječke iz dokumentarnih, crtanih, ali i erotskih filmova i isječaka s javne televizije.¹³⁷⁹ Moguće je povući paralelu između ovog djela i ranije spomenutih djela Sanje Iveković i Vere Fischer, pa i ready-made filmova Tomislava Gotovca.

U kolažima iz druge polovine 1970-ih godina, posebice onima iz 1978. i 1979. godine koristi sve raznorodnije predmete i materijale. Primjerice, u kolažima *Crveni kurac* (1978.) i *Cenzura* (1979.) koristi isječke iz pornografskih časopisa, a u kolažu *Vilica* (1978.) koristi ni manje ni više nego pravu viljušku.

Postepeno se tada počinje koristiti novčanicama i novcem uopće što će rezultirati posebnim ciklusom radova tijekom 1980-ih godina. Kao primjeri iz ovog perioda ističe se izrada frotaža pomoću kovanica u knjizi *Govorili su mi su ti* (što je prva zabilježena Stilinovićeve upotreba novca u jednom djelu),¹³⁸⁰ ali i eksplicitna upotreba novčanica u djelu



Slika 125 Mladen Stilinović, *Sad*, 1977., ručno rađena knjiga; kombinirana tehnika (olovka, konac, letraset / papir), 16 listova; 21 x 29,7 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1950 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)



Slika 124 Mladen Stilinović, *Hoću kući*, 1975., ručno rađena knjiga; kombinirana tehnika (tuš, konac, pribadače, etikete, gaza / papir), 20 listova, 21 x 29,7 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1770 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)

¹³⁷⁹ Stipančić i Stilinović, *Mladen Stilinović: nula iz vladanja*, 27.

¹³⁸⁰ Stipančić i Stilinović, 42.



Slika 126 Mladen Stilinović, *Ambijent novca*, 1980., izložba „Pjevaj“, GSU, Zagreb (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Antun Maračić?)

Novac – krv iz 1976. (krvlju zamrljana novčanica) te *Bez naziva iz 1979.* (pastel na papiru i novčanicama).¹³⁸¹ Novac će od tada biti konstanta u njegovom radu, čak neovisno o financijskim usponima i padovima.¹³⁸²

Suprotno očekivanjima, Stilinović koristi novac kao umjetnički materijal (i tematski se bavi njime) upravo u razdoblju lošijeg financijskog stanja. U sljedećem razdoblju svoga rada, odnosno 1980-ih godina, odlazi korak dalje u svojim kolažima i počinje znatno intenzivnije koristiti novac, izrađujući od njega kolaže i mobilne skulpture, pa čak i cjeloviti ambijent. Paralelno s tim nastavlja koristiti tekstualne i fotografske isječke iz novina. Ipak, njegova upotreba novca u kolažne svrhe posebno je zanimljiva i specifična u

kontekstu apropijacijskih strategija u Hrvatskoj.

Razlog Stilinovićeva korištenja novca bio je potenciranje značenja materijala. Primjer ovoga je djelo *Hommage Hans Arpu*, poznato još kao *Za H. Arpa* iz 1980. godine. Odnosno, kako on sam objašnjava, korišteni je materijal htio nabiti dodatnim značenjem. U kontekstu serije radova rađenih od novca, *Hommage Hans Arpu* je specifičan jer sadrži dvostruku referencu: (1) na Arpov postupak izrade kolaža slučajnim bacanjem komada papira na podlogu i (2) na sam novac kao nositelja vrijednosti. Stilinović je u ovom slučaju „umjesto običnog

¹³⁸¹ Gregorić i Stipančić, *Mladen Stilinović: umjetnik radi: 1973 - 1983*, 114, 116.

¹³⁸² Korespondencija s Brankom Stipančić, ožujak 2021.

papira uzeo novac i posvetio rad Arpu“.¹³⁸³ Aproprijacijske strategije korištene u ovom radu očituju se u korištenju neumjetničkog materijala s ciljem izrade kolaža koji je sam po sebi temeljen na aproprijacijskim principima. Povrh toga, umjetnik u određenoj mjeri preuzima tuđi umjetnički postupak.

Stilinović će koristiti novac za izradu drugih kolažnih djela, ulazeći pritom u područje trodimenzionalnog. Tako nastaju mobilne skulpture od novca u kojima se također poigrava značenjem materijala.¹³⁸⁴ Slične mobilne skulpture obješene su o strop galerijskog prostora u *Ambijentu novca* (Slika 126), još nazvan *Ambijent s novcima*, koji je po prvi put predstavljen u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti 1980. godine na samostalnoj izložbi „Pjevaj!“.¹³⁸⁵ Ambijent je dvokomponentan. U galerijskom prostoru su po podu pobacane kovanice po kojima publika gazi, a o strop su ovješene novčanice kao vrijednosni kontrast razasutom „sitnišu“ na tlu. *Ambijent novca* moguće je stoga tumačiti, kao što sam umjetnik čini, kao osvrt na ekonomsku nepismenost ili barem neosviještenost masa, odnosno nas samih: „ne znajući gazimo po novcu, bacamo ga i ne osvrćemo se, i istovremeno težimo nekom većem novcu. Nalazimo se između te dvije mogućnosti“.¹³⁸⁶ Nadalje, ovaj je ambijent moguće tumačiti i kao Stilinovićevu kritiku muzeja i galerija kao institucija koje pridaju umjetničkim djelima tržišnu vrijednost i postaju glavni vrednovatelji umjetničkih djela.¹³⁸⁷ I ovdje se očituje ranije spomenuta namjera umjetnika da nabije djelo dodatnim značenjem kroz upotrebu novca.

U nastojanju da približi *Ambijent* publici, Stilinović u ovom djelu, ali i drugima s novcem, rabi valute koje se zaista koriste u zemljama u kojima prezentira djela. Tako, kada predstavlja *Ambijent novca* u Zagrebu, koristi pretežito dinare, a kad ga predstavlja u Eindhovenu u Njemačkoj 2008. godine koristi eure.¹³⁸⁸

Zanimljiv je također uzrok korištenja upravo novca. U pozadini ove odluke stoji Stilinovićev stav da je isplativije, iz perspektive uštede vremena, truda, a moguće i novca, jednostavno koristiti novac kao materijal umjetničkog djela umjesto da odlazi u papirnicu kupiti papir kojeg bi uobičajeno koristio. U suštini, on preskače jedan korak u umjetničkom procesu, što je sasvim u skladu s njegovim glorificiranjem lijenosti.¹³⁸⁹

¹³⁸³ Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 185.

¹³⁸⁴ Stipančić, 185.

¹³⁸⁵ Stipančić, 184; Nikitović, Šimičić, i Stilinović, *Mladen Stilinović*, 69.

¹³⁸⁶ Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 184.

¹³⁸⁷ Stipančić i Stilinović, *Mladen Stilinović: nula iz vladanja*, 42.

¹³⁸⁸ Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 184.

¹³⁸⁹ Laanemets i ostali, *Mladen Stilinović: on money and zeros*, 87; Stilinović, „Pohvala lijenosti“.

Mari Laanemets za Stilinovićeve radove s novcem ističe da su nastali uslijed njegove prakse sakupljanja materijala i elemenata iz vlastite svakodnevice.¹³⁹⁰ U tome leži raznolikost izbora materijala u njegovim djelima. Stilinović ovaj proces naziva „rearanžiranjem“, što uvelike podsjeća na pristupe koje neki drugi aproprijacionisti u Hrvatskoj imaju.¹³⁹¹ Kako Laanemets dalje ističe, Stilinović se u ovom procesu približava figuri brikolažera (*bricoleur*) Claudea Lévi-Straussa koji „trga materijal iz izvornog konteksta i značenja i upotrebljava ga na novi način“. Pritom korišteni fragmenti ne skrivaju svoju prvotnu funkciju, a novostvorena konstrukcija poprima novo značenje koje je k tome uvijek otvoreno za promjene.¹³⁹² Ovo je vidljivo upravo u *Ambijentu novca* pošto je ambijent promjenjiv – kako prolaznici hodaju po kovanicama, neminovno je da će doći do njihovog pomicanja.¹³⁹³

Heteroklitan pristup, kako ga naziva Lévi-Strauss, vidljiv je u djelima Mladena Stilinovića i, primjerice, Tomislava Gotovca. Oba umjetnika, između ostalog, povezuje admiracija prema Kurtu Schwittersu i zanimanje za montažne principe korištene u filmu. Uostalom, oba su se bavila eksperimentalnim filmom. Povrh toga, Stilinović među (filmske) uzore ubraja upravo Tomislava Gotovca, uz neke druge eksperimentalne režisere i pobornike anti-filma kao što su Mihovil Pansini i Vlado Petek.¹³⁹⁴

U *Divljoj misli*, Lévi-Strauss po prvi put spominje figuru „domaćeg majstora“ (*bricoleura*) i govori o izvornom značenju ove riječi koja je označavala „neko sporedno kretanje odbijene lopte, psa koji luta, konja koji skreće s pravog puta da bi izbegao neku prepreku“. Intelektualna ili pak umjetnička ekvivalenta ovoga je osoba „koja se bavi ručnim radom koristeći se sredstvima zaobilaznim u odnosu na sredstva kojima se služi čovek od zanata“. Dakle, kućni majstor, avangardni umjetnik ili uopće osoba koje se koristi „divljom misli“ (koju Lévi-Strauss još naziva mitskom misli) može iznjedrati sjajne, inovativne rezultate. Umjetnik tako proizvodi „sirovu“ ili „naivnu“ umjetnost od sakupljenih materijala koji su prikupljeni jer se nikad ne zna kada nešto može dobro doći. Ovi raznorodni materijali potom nude bezbroj mogućih kombinacija.¹³⁹⁵

Dejan Sretenović povezuje postupke *bricoleura* s avangardnim umjetničkim aproprijacijskim praksama koje podrazumijevaju „dva nova oblika umetničkog rada koji se mogu definisati kao brikolerski kada govorimo o montaži, i nematerijalni kada govorimo o

¹³⁹⁰ Laanemets i ostali, *Mladen Stilinović: on money and zeros*, 87.

¹³⁹¹ Aludira se na ideju umjetnika-aranžera Brace Dimitrijevića ili pak na Gotovčevo režiranje.

¹³⁹² Stipančić i Stilinović, *Mladen Stilinović: nula iz vladanja*, 48.

¹³⁹³ Sličan se interaktivni pristup zamjećuje u *Sumi 680* Brace Dimitrijevića, premda su u tom slučaju limenke razasute po podu.

¹³⁹⁴ Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, 166–67.

¹³⁹⁵ Lévi-Strauss, *Divlja misao*, 58.

intaktnom redimejdu“. Avangardni (ili u ovom kontekstu bilo koji umjetnik koji prisvaja materijalne predmete) blizak je „kućnom majstoru“ u smislu da se koristi tehnikama rada koje nisu tipične za tu struku. On „neispravno uzima“ stvari te ih kolažnim principom povezuje u sasvim nove cjeline na netipične i često neobične načine.¹³⁹⁶

Figura *bricoleura* „nomadski prikuplja“ raznorodne materijale i koristi se različitim procesima i strategijama, među ostalim, kako objašnjava povjesničarka umjetnosti i stručnjakinja za vizualnu kulturu Gillian Whiteley, „reciklažom (kao metodom) i kaotičnim aranžiranjem (kao estetikom)“ kako bi ostvarila svoje namjere.¹³⁹⁷ Whiteley se među ostalim opoziva na samog Lévi-Straussa koji u knjizi sugestivnog naziva *The Practice of Everyday Life* progovara o umjetnostima koje se koriste upravo elementima svakodnevice kako bi „opstale“ ili se „snašle“:

Diderot koristi pojam „*manouvrier*“ za označavanje onih umjetničkih djela koja se zadovoljavaju „adaptiranjem“ materijala rezanjem, oblikovanjem, spajanjem, i tako dalje, bez da im pridaju „novo stanje“ (fuzijom, kompozicijom, itd.) kao što *produktivne* umjetnosti rade. „Svakodnevné“ umjetnosti ne „formiraju“ novi proizvod ništa više nego što imaju vlastiti jezik. One se „snašaze“ (*bricolent*).¹³⁹⁸

Naglasak se ovdje stavlja na element *snalaženja* u zadanim uvjetima s dostupnim materijalima. Tim više ako se uzmu u obzir ranije iznesene ekonomske i institucionalne okolnosti u kojima Stilinović i velik broj drugih umjetnika iz njegove generacije živi i radi.

Claude Lévi-Strauss o ovakvim nedaćama *bricoleura* govori u svom kapitalnom, ranije spomenutom djelu *La Pensée sauvage (Divlja misao)*:

Domaći majstor je sposoban da obavi velik broj različitih poslova; ali, za razliku od inženjera, njemu za izvršenje tih zadataka nisu neophodne sirovine i odgovarajuće, u skladu sa njegovim projektom nabavljene alatke: svet njegovih instrumenata je zatvoren, a pravilo njegove igre je da se uvek mora snaći sa „priručnim sredstvima“, to jest uz pomoć u svakom trenutku ograničene skupine alatki i materijala, koji su uz to još i heteroklitni, jer sastav te skupine nema nikakve veze sa njegovim trenutnim projektom, niti,

¹³⁹⁶ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 94.

¹³⁹⁷ Whiteley, *Junk*, 2011, 8.

¹³⁹⁸ Certeau i Rendall, *The Practice of Everyday Life*, 66. (prijevod autorice)

U izvorniku: „...Diderot uses the term ‘*manouvrie*’ to designate those arts that are satisfied with ‘adapting’ materials by cutting, shaping, joining, and so on, without giving them a ‘new state’ (by fusion, composition, etc.) as the manufacturing arts do. The ‘everyday’ arts no more ‘form’ a new product than they have their own language. They ‘make do’ (*bricolent*).“

suočio s političkim preprekama, a i tada je djelo izloženo, i to već iduće 1981. godine u Galeriji SC na izložbi „S onu stranu estetike“.¹⁴⁰²

Stilinović će zauzeti radikalni stav i ciklusu kojeg radi od 1984. godine. U pitanju je njegovo kapitalno apropijacijsko djelo, asamblazh *Eksploataciju mrtvih* (1984. – 1989.), a koji ilustrira njegove nesputane kritičke misli. Zauzimajući ulogu „eksploatora“:

...on koristi simbole smrti ili simbole kojima pripisuje značenje smrti, dok je njegov postupak demonstracija eksploatacije koja se često događa u ideologiji, religiji i umjetnosti. Svjestan brutalnosti ovog čina, Stilinović otvara „raspravu“ o jeziku (umjetnosti i ideologije) te moći; „priču koja se rastočila u kaos u nizu kontradiktornih priča o smrti“.¹⁴⁰³



Slika 128 Mladen Stilinović, *Eksploatacija mrtvih*, 1986. – 1990., drvo, metal, staklo, tekstil, papir - iz serije „Eksploatacija mrtvih“ (47 komada različitih veličina), Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, inv. br. MG-6342(1-47) (fotografiju ustupila Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Goran Vranić)

Rad se sastoji od oko 400 ekponata, među njima objekata, slika i tekstova (Slika 127, Slika 128).¹⁴⁰⁴ Approprijacijsku narav ovog djela prepoznao je i Dejan Sretenović, i to u više aspekata: korištenju kopija i citata suprematizma, konstruktivizma i socijalističkog realizma te apstrakcije iz 1950-ih godina (dakle svojevrstne apropijacije stila) te, u tehničkom smislu, korištenje apropijacije za izradu fotokolaža u koje komponira fotografije s političkih skupova, radnih akcija, groblja i drugih prikaza socijalističke stvarnosti. Uz ove su izloženi i gotovi

¹⁴⁰² Stilinović, „Biography | Mladen Stilinović“.

¹⁴⁰³ Stipančić i Milovac, *Mladen Stilinović: Exploitation of the Dead*, 13.

U izvorniku: „...he uses the signs of death or the signs to which he ascribes the meaning of death, while his treatment is a demonstration of exploitation that often occurs in ideology, religion and art. Aware of the brutality of this act, Stilinović opens a ‘discussion’ on language (of art and ideology) and on power, a ‘story that has dissolved into chaos, in a series of contradictory stories about death’“.

¹⁴⁰⁴ Nikitović, Šimičić, i Stilinović, *Mladen Stilinović*, 20.

predmeti poput kruha, kravata i kolača koji su modificirani bojanjem.¹⁴⁰⁵ Stilinović je zamalo mogao zamijeniti izraz „eksploatacija“ u naslovu ovog rada izrazom „aproprijacija“. To zamjećuje i Dejan Sretenović:

...upotreba termina eksploatacija namesto apropijacija ovde ukazuje na neiskreni i brutalni način upotrebe apropijacije u postmodernoj kulturi (...)
Eksploatacija mrtvih je projekat koji kritički govori o aktuelnim politikama prisvajanja i arbitrarnosti postmodernističke citatologije kao proizvodnje praznih znakova ali, istovremeno, nudi kontramodel nove značenjske artikulacije povesnih činjenica i njihovog političkog dejstva na promenjeni kulturni kontekst proklamovane postideološke sadašnjosti.¹⁴⁰⁶

Aproprijacija se ovdje događa na više razina: materijalnoj i konceptualnoj. Dok na materijalnoj Stilinović prisvaja fizičke predmete, konceptualno prisvaja umjetničke stilove, ali i kulturne i religijske simbole. Sam umjetnik objašnjava značenje „eksploatacije“ u ovom kontekstu na sljedeći način: „Eksploatacija mrtvih odnosi se na više različitih stvari unutar ove izložbe. Prvo, na eksploataciju mrtvih slikarskih poetika, na suprematizam, socijalistički realizam i geometrijsku apstrakciju. Drugo, na eksploataciju mrtvih znakova: za mene su ti znakovi mrtvi jer su izgubili značenje, ili je to značenje toliko prozirno da je za mene mrtvo.“¹⁴⁰⁷

Za potrebe ovog rada je posebno značajno spomenuti otkupe elemenata iz ciklusa *Eksploatacija mrtvih*, što ukazuje da je apropijacijski dio Stilinovićeva opusa vrednovan tek krajem 1980-ih, odnosno početkom 1990-ih godina kada se intenziviraju otkupi njegovih djela i pojačava njegova izložbena djelatnost u Hrvatskoj, a posebice u inozemstvu. Posredstvom otkupa Gradskog fonda za kulturu izravno od umjetnika, 1991. godine u fundus Muzeja suvremene umjetnosti ulazi 17 elemenata ove instalacije koji datiraju u rasponu od 1984. do 1990. godine. Svaki je element otkupljen za 1.580,00 kn.¹⁴⁰⁸ Međutim, Darko Šimičić donosi podatak da se prvi otkupi ovog ciklusa zbivaju van države. Naime, Stilinović predstavlja *Eksploataciju mrtvih* u Umjetničkoj galeriji u Banja Luci 1989. godine na skupnoj izložbi „Umjetnost za i protiv“.¹⁴⁰⁹ Slijedom toga, ova galerija otkupljuje više njegovih djela. Šimičić se prisjeća ove zgode i donosi uvid u opću situaciju po pitanju otkupa Stilinovićevih radova u vrijeme 1980-ih godina:

¹⁴⁰⁵ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 167.

¹⁴⁰⁶ Sretenović, 167.

¹⁴⁰⁷ Šimičić, „Razgovor s Mladenom Stilinovićem“, 80.

¹⁴⁰⁸ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹⁴⁰⁹ Stipančić i Milovac, *Mladen Stilinović: Exploitation of the Dead*, 106.

Mladen Stilinović je od 80-ih godina prodao rad Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Sjećam se da sam ga tamo vidio u postavu. Ali to su bili jako ograničeni otkupi. Samo ponekad, jednom u nekoliko godina su se događali. Ali baš je u tome Galerija suvremene umjetnosti [u Zagrebu] bila rijetkost. Ali Mladen Stilinović je 1989. ili 1990. izložio *Eksploataciju mrtvih* u Banja Luci i oni su je otkupili. Galerija u Banja Luci ima možda više radova iz *Eksploatacije mrtvih* nego Muzej [suvremene umjetnosti] u Zagrebu. Mislim da su kupili dvadeset komada. Znam da se on nije mogao načuditi, ali oni su to kupili. Muzej [suvremene umetnosti] u Beogradu nije, ali u Banja Luci je.¹⁴¹⁰

Prema podacima iz Muzeja savremene umjetnosti Republike Srpske, nekadašnje Umjetničke galerije u Banjaluci, u kolekciji Muzeja se doista nalazi Stilinovićevo djelo *Eksploatacija mrtvih* (Slika 129). Djelo, odnosno 30 njegovih elemenata, otkupljeno je s



Slika 129 Mladen Stilinović, *Eksploatacija mrtvih*, 1984. – 1989., instalacija, 145 x 240 cm, Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, Bosna i Hercegovina, inv. br. 1109 (fotografiju ustupio Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, autor fotografije: Nemanja Mićević)

¹⁴¹⁰ Šimičić, Intervju s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019., #00:52:25-6#.

Četrnaestog jesenjeg salona („Umjetnost za i protiv“) 4. 5. 1990. godine po cijeni od 5.000,00 DIN (ca 5.911,00 kn/€784,52).¹⁴¹¹

Iako su neka djela Mladena Stilinovića otkupljivana, njihove cijene nisu bile dovoljno visoke niti otkupi dovoljno učestali da bi mu osigurali egzistenciju, kao što ranije istaknuti citat Darka Šimičića sugerira. Također, velik dio otkupa, barem kada je u pitanju *Eksploatacija mrtvih*, zbiva se nakon 1989. godine pošto Stilinović ovu



Slika 130 Mladen Stilinović, *Bol*, 1990. (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović)

instalaciju dotad predstavlja samo u Zagrebu (1984.), Sarajevu (1986., 1987.) i Ljubljani (1986.).¹⁴¹² Zagrebački Muzej suvremene umjetnosti otkupljuje sedamnaest njenih elemenata 1991. godine od kojih za jedno u muzejskoj inventarnoj knjizi nije utvrđena cijena, jedan je otkupljen za 1.720,00 DIN (ca 1.999,00 kn/€265,31), a ostalih petnaest su pojedinačno otkupljeni za 1.580,00 DIN (ca 1.836,00 kn/€243,68).¹⁴¹³ Moderna Galerija u Zagrebu otkupljuje 47 elemenata *Eksploatacije mrtvih* 1993. godine za 15.016,00 HRD (odnosno otprilike 17.484,52 kn danas). Iste godine otkupljuje još dva Stilinovićeve djela s izložbe „Nova hrvatska umjetnost“: *Sit gladnom ne vjeruje/ SMRT* iz 1990. godine te *Bez naslova* (akril, metalni emajlirani tanjur, mixed media-objekt iz 1991. godine), svako za 1.850,00 kn.¹⁴¹⁴

Stilinović će se i u kasnijim djelima nastaviti koristiti aproprijacijom ili će se pak direktno ili indirektno referirati na neke od preteča ovih umjetničkih postupaka. Moguće je istaknuti instalaciju *Bol* koja je izložena u dva navrata. U prvoj varijanti koja se sastojala od jednog crvenog i jednog crnog madraca, djelo je predstavljeno na 25. zagrebačkom salonu 1990.

¹⁴¹¹ Prema korespondenciji s djelatnicima iz Muzeja savremene umjetnosti Republike Srpske. Podatke o otkupu vidi u: Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, Inventarna knjiga.

¹⁴¹² *Eksploatacija mrtvih* danas se nalazi u brojnim kolekcijama uključujući: Moderna Museet, Stockholm; Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb; Moderna galerija, Zagreb; Umjetnička galerija Banja Luka, Banja Luka; Musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Pariz; Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Beč te u privatnim kolekcijama u Zagrebu, Ljubljani, Tubingenu, Melbourneu, Sydneyju, itd.. Vidi u: Stipančić i Milovac, *Mladen Stilinović: Exploitation of the Dead*, 106, 108.

¹⁴¹³ Sljedeća Stilinovićeve djela koja ulaze u fundus MSU otkupljena su tek 2003. Godine (*An artist who cannot speak English is not artist* iz 1993. godine za 18.424,12 kn) te 2011. godine (plakat izložbe „Pjevaj!“ iz 1980., otkupljen za 4.000,00 kn). Vidi u: Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga. Riječki Muzej moderne i suvremene umjetnosti će doći u posjed jedne njegove fotografije, konkretno *Tijelo/za Antonina Artauda* iz 1977. godine. Otkupljeno je 1999. godine za 5.900,00 kn i trenutno je jedino Stilinovićevo djelo u ovoj kolekciji. Vidi u: Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, Inventarna knjiga. Splitska Galerija umjetnina tek 2007. godine otkupljuje umjetnikovo djelo *An Artist who Cannot Speak English is No Artist* (1992.) i to za 29.000,00 kn. Vidi u: Digitalna baza podataka Galerije umjetnina u Splitu.

¹⁴¹⁴ Moderna galerija Zagreb, Inventarna knjiga.

godine (Slika 130), a 1992. godine u varijanti s dva bijela madraca na bijenalu u Sydneyju.¹⁴¹⁵ Stilinović se, donekle nalik *Eksploataciji mrtvih*, koristi raznorodnim predmetima u ciklusu „Bijela odsutnost“ (1991. – 1996.). Ovo uključuje brojne ready-made predmete poput budilica, prebojanih naočala, svjetiljki, ali i mobilne skulpture od novca, konkretno dolara (Slika 131) te prehrambene proizvode poput kocki šećera¹⁴¹⁶ i jaja.¹⁴¹⁷ Hrana će se pojavljivati u njegovoj instalaciji *Kolači* gdje, primjerice, slaže kolače po stepenicama Doma HDLU.¹⁴¹⁸ Slično tome u ciklusu „Geometrija kolača“ (1993. – 1994.) koristi kolače, kekse i boja tanjure.¹⁴¹⁹



Slika 131 Mladen Stilinović, *Mobil*, 1997. (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović)

Od 1994. godine nadalje, Stilinović radi cijeli niz djela s referencom na Marcela Duchampa. U ciklusu „Zaštićeno ništa – ime“ (1994.) uzima četrnaest svakodnevnih predmeta koje postavlja ispod mrežastih štitnika, a uz njih postavlja staklenu pločicu s Duchampovim imenom (Slika 132).¹⁴²⁰ Stilinović ovim djelom pokazuje koliko zapravo dijeli Duchampove interese. Kako stoji navedeno u temeljnoj dokumentaciji Mladena Stilinovića u dokumentaciji Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu:

Dakako, predmeti industrijske izrade nisu objekti koji se zaštićuju poput muzeja, te je potrebno ponovno se prisjetiti Stilinovićeve strategije

¹⁴¹⁵ Nikitović, Šimičić, i Stilinović, *Mladen Stilinović*, 13, 41–43, 71; Stipančić i Stilinović, *Mladen Stilinović: nula iz vladanja*, 149.

¹⁴¹⁶ Kutlaču napunjenu kockama šećera moguće je povezati s Duchampovim djelom *Why Not Sneeze, Rose Sélavy?* (1921.) premda su „kocke šećera“ u Duchampovom slučaju zapravo napravljene od mramora.

¹⁴¹⁷ Stipančić, *Mladen Stilinović: bijeli radovi*, passim; Nikitović, Šimičić, i Stilinović, *Mladen Stilinović*, 49, 51; Stipančić, „White Absence | Mladen Stilinović“.

¹⁴¹⁸ Nikitović, Šimičić, i Stilinović, *Mladen Stilinović*, 33–34.

¹⁴¹⁹ Nikitović, Šimičić, i Stilinović, 31–33.

¹⁴²⁰ Nikitović, Šimičić, i Stilinović, 45–47.

začudnosti, posebno pri susretima s upotrebnim predmetima i stava u kojem se bez ostatka slaže s Duchampom da je umjetnost tek pitanje definicije.¹⁴²¹

U 2000-ima radi niz tekstualnih djela (pretežito na svili) koji su posvećeni ovom umjetniku: *I am Selling M. Duchamp Baby* (2005.), *I am Selling M. Duchamp* (2009.), *I am Selling M. Duchamp, H. U. O., H. I. H. I.* (2009.) te *I am Selling M. Duchamp again* (2011.).¹⁴²²



Slika 132 Mladen Stilinović, *Zaštićeno ništa*, 1995. (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović)

Aproprijacijski dio opusa Mladena Stilinovića uvjetovan je njegovim životnim okolnostima. Nisu zanemariva njegova

sudjelovanja u omladinskim manifestacijama kao što su XIV. Majski festival studentskih kazališta¹⁴²³ ili Aprilski susreti, rad u sklopu Grupe šestorice koja je održavala „libertinski duh“ 1968. godine¹⁴²⁴ te u sklopu Radne zajednice umjetnika Podroom, Sekcije Proširenih medija, Galerije Nova, Galerije SC i drugih prostora koji potiču umjetničku aktivnost mlađe generacije umjetnika. Njegova povezanost s drugim umjetnicima koji su se koristili apropijacijom poput Vlade Marteka (u sklopu Grupe šestorice autora), Brace Dimitrijevića, Tomislava Gotovca (kojeg ubraja među uzore) te umjetnicima okupljenima oko Podrooma neizostavan je faktor. Povrh toga, istaknuti obrazovni i ekonomski faktori umjetnika doprinijeli su njegovom izboru umjetničkih strategija kojima se koristio u pojedinim razdobljima svog rada. Pritom se misli na njegov nedostatak formalnog srednjoškolskog i akademskog obrazovanja, nedostatak stalnog zaposlenja, ovisnost o pomoći obitelji i prijatelja te nedovoljne otkupe njegovih djela koji bi mu osigurali egzistenciju. Financijske prilike su se odrazile na njegov odabir materijala, možda najočitije u korištenju novca te sve većeg raspona netradicionalnih umjetničkih materijala od kraja 1970-ih godina i tijekom 1980-ih. Stilinovićeve vrijednosti prepoznata je tek u 1990-im godinama, premda to nije ugasilo njegov entuzijazam za apropijacijskim praksama i umjetnošću uopće kojom se nastavljao baviti i u težim razdobljima života.

¹⁴²¹ „Zaštićeno ništa - ime, 1994.“, bez dat., str. 30, temeljna dokumentacija Mladena Stilinovića, Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb.

¹⁴²² Perić, *Umjetnost prisvajanja*, 2017, 4, 31; Laanemets i ostali, *Mladen Stilinović: on money and zeros*, 113.

¹⁴²³ Lučić, *Mladen Stilinović: instalacija*.

¹⁴²⁴ Stilinović, „Biography | Mladen Stilinović“.

8.12. Dalibor Martinis

Dalibor Martinis (rođ. 1947.) umjetnik je koji je strategije aproprijacije proveo kroz svoje cjelokupno stvaralaštvo i unutar različitih medija, uključujući plakate, instalacije, kolaž i video. Time ilustrira raspon mogućnosti i intramedijalni karakter aproprijacijskih praksi.

Martinis je danas svjetski poznat umjetnik i na nacionalnoj razini prepoznat kao jedan od prvih hrvatskih video umjetnika. Kao akademski obrazovani umjetnik, ovo mu je otvorilo vrata oficijelnih galerijskih/muzejskih prostora u Hrvatskoj i inozemstvu, omogućilo prodaju svojih djela te stvorilo prilike za plodne suradnje. Ipak, financijske brige 1970-ih i 1980-ih godine koje su mučile i druge mlade umjetnike njegove generacije, a izlaganje u alternativnim izlagačkim prostorima nipošto mu nije bilo strano, što potvrđuje činjenica da je jedan od suosnivača RZU Podroom i koautor *Prvog broja kataloga radne zajednice umjetnika RZU Podroom*, odnosno šablone Ugovora za umjetnike koji je u njemu sadržan.¹⁴²⁵

Za pojasniti kako je došlo do Martinisovog angažmana unutar Podrooma i sličnih alternativnih prostora te početka njegovih aproprijacijskih praksi, potrebno je vratiti se na sam početak njegove umjetničke karijere. On je, naime, 1971. godine diplomirao slikarstvo u klasi prof. Nikole Reiserera na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti.¹⁴²⁶ No, što je bitno za njegove kasnije interese (posebno za ciklus „Binarna serija“), prije upisa na Akademiju okušao se godinu dana na Elektrotehničkom fakultetu.¹⁴²⁷

Za očekivati je da je, po završetku Akademije, postao članom HDLU-a. Njegovo se ime danas svakako nalazi na popisu članova¹⁴²⁸ premda pisani izvori ne potvrđuju točnu godinu kada je primljen u Društvo.¹⁴²⁹

Umjetničko obrazovanje otvorilo mu je vrata i službenim galerijskim prostorima u Hrvatskoj i inozemstvu. Još od 1971. godine, kada diplomira na Akademiji, sudjeluje na međunarodnim skupnim izložbama van Hrvatske. Vrijedi spomenuti njegovo sudjelovanje na Aprilskim susretima u beogradskoj Galeriji SKC 1972. i 1974. godine te na izložbi „Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih“ koja je održana u beogradskom Muzeju savremene umetnosti te zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti. U Hrvatskoj se ističe njegova samostalna izložba „Krivotvorine“ u Galeriji suvremene umjetnosti 1975. godine. Na izložbi

¹⁴²⁵ Sanja Iveković i ostali, „Prvi broj kataloga radne zajednice umjetnika RZU Podroom“, *Digitalizacija ideja*, 1980., 6–9, <http://digitizing-ideas.org/hr/zapis/19682>.

¹⁴²⁶ Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Dalibora Martinisa.

¹⁴²⁷ Milovac, *Martinis: Between Surfaces*, n. p.

¹⁴²⁸ „Abecedni popis članova“, HDLU – Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, pristupljeno 2. kolovoza 2020., <https://www.hdlu.hr/za-clanove/abecedni-popis-clanova/#S>.

¹⁴²⁹ Izvori potvrđuju da je svakako bio član HDLU-a i ULUPUH-a 1997. godine. Vidi u: Valušek, Beroš, i Kluszczynski, *Martinis Observatorium: video-audio-interactive installations*, 93.

„Konfrontacije“ u Galeriji Benko Horvat u Zagrebu predstaviti će se akcijom *Čuvar na izložbi* 1976. godine. Nadalje, od 1977. godine se intenzivira njegova izlagačka djelatnost u Hrvatskoj i u inozemstvu. Te 1977. će izlagati u drugim oficijelnim umjetničkim prostorima kao što su, opet, GSU („Autoportret Dalibora Martinisa“), Galerija Karas (akcija na izložbi „Umjetnici u štrajku“) te Multimedijalni centar u Zagrebu (video performans „Video-in, video-out“), a u inozemstvu će se predstaviti video performansom *D. Martinis Talks to D. Martinis* u Western Frontu u Vancouveru (Kanada). Godine 1979. će se u A Space u Torontu predstaviti izložbom „Artist at Work“. Po povratku u Hrvatsku iz Kanade nastavlja izlagati mahom u oficijelnim galerijskim prostorima kao što su GSU, Galerija Ulrich, Centar MM (Multimedijalni centar), Galerija Nova, ali i u relativno alternativnim izložbenim prostorima kao što su Galerija PM i Galerija SC.¹⁴³⁰

U odnosu na period nakon završetka Akademije, bitno je zabilježiti da je Martinisova izlagačka aktivnost tijekom i neposredno nakon studija skromna i da se zbiva prvenstveno u javnom prostoru ili pak Galeriji SC (izložba „Modul N&Z“, 1969.) koja je, tada pod vodstvom Želimira Košćevića, bila otvorena prema mladim umjetnicima. Godine 1970. sudjelovat će na IFSK-u (Internacionalnom festivalu studentskih kazališta) u Zagrebu gdje će se predstaviti fluorescentnim objektom na ulici. U javnom prostoru će se opet predstaviti 1972. godine tijekom *Akcije lijepjenja plakata s društvenom porukom* po Zagrebu.¹⁴³¹

Još za vrijeme studija te dalje kroz 1970-e i 80-e godine, Martinis će se baviti vizualnim dizajnom. Dizajnerski dio njegovog opusa u manjoj je mjeri bitan za njegove apropijacijske prakse, ali je bitan za razumijevanje njegovih životnih uvjeta. Kako je i sam umjetnik izjavio: „U to vrijeme [1972.] živio sam od grafičkog dizajna, radio sam plakate i za tadašnju Galeriju suvremene umjetnosti.“¹⁴³² Martinis potvrđuje da je ovo bila uobičajena praksa ne samo za njega već i za cijelu generaciju (konceptualnih) umjetnika koja sebi kroz umjetnost nije mogla osigurati egzistenciju pa se okrenula grafičkom dizajnu kao izvoru prihoda.¹⁴³³ To su radili jer im je dizajn bio blizak (velik broj ih se već bavio medijskom umjetnošću) i jer im je

¹⁴³⁰ Ovdje su istaknute samo one izložbe koje su relevantne za tumačenje razvoja apropijacijskih praksi u Martinisovu opusu, bilo da su koristile u povezivanju ovog umjetnika s drugima koji se koriste sličnim strategijama ili pak jer su na njima predstavljena umjetnikova apropijacijska djela. Puni popis izložbi na kojima Martinis sudjeluje, podjednako samostalnih i skupnih te onih u Hrvatskoj i inozemstvu, moguće je naći u: Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Dalibora Martinisa; Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 339–42; Milovac, *Dalibor Martinis: Krizne točke*, n. p.

¹⁴³¹ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 339; Matičević, *Dalibor Martinis: Krivotvorine*, n. p.

¹⁴³² Suzana Marjanić i Dalibor Martinis, „Prekovremeni, privremeni i zapaljivi radovi“, *Zarez*, 21. siječnja 2010., 7.

¹⁴³³ Činjenica da se Martinis bavio dizajnom iz egzistencijalnih razloga potvrđena je i u drugim izvorima, konkretno u razgovorima sa samim umjetnikom. Vidi u: HDD Hrvatsko dizajnersko društvo, *[d]razgovor*, 55:59.

dozvoljavalo da se paralelno nastave baviti svojom umjetnošću. Odnosno, „vidjeli [su] u grafičkom dizajnu priliku za proširivanje polja djelovanja.“¹⁴³⁴ Martinis je također izjavio u intervjuu za *Obzor* 1999. godine: „Neki radovi, koji su naišli na bolji prijem, prodani su na različitim mjestima, ali to nije novac od kojeg bi se čovjek mogao obogatiti. Da bih si osigurao pristojan život uvijek sam se morao baviti nečim“,¹⁴³⁵ a 2001. godine je u intervjuu istaknuo da čak ima studio koji se bavi multimedijском produkcijom, što mu osigurava egzistenciju.¹⁴³⁶

Bitno je u kontekstu Martinisova korištenja strategija apropijacije, a u odnosu na njegovo druge izvore prihoda, posebice dizajna, zabilježiti citat iz teksta Marka Goluba i Dejana Kršića:

...nije teško razumjeti da je autorima poput Martinisa, Sanje Iveković, Gorana Trbuljaka, Jagode Kaloper, Gorkoga Žuvele i drugih, grafički dizajn bio privlačan ne samo iz sasvim razumljivih egzistencijalnih nego i programatskih i taktičkih razloga. *Umjetnost koja se odupire kultu originalnosti i neponovljivosti lako se prepoznaje u multiplikaciji, ponovljivosti, razmjernoj demokratičnosti, ali i efemernosti artefakata grafičkog dizajna.*¹⁴³⁷ [naglasak autorice]¹⁴³⁸

Doima se da se Martinis doista „uvijek“ morao baviti nečim drugim uz svoju umjetnost jer je još 1971. godine, kao student Akademije, radio kao dizajner za *Tjedni list omladine (TLO)* s Gorkim Žuvelom.¹⁴³⁹ Godine 1971. također dizajnira plakat za izložbu „Mogućnosti za '71.“ (GSU, Zagreb, 1971.) na kojoj i izlaže.¹⁴⁴⁰ Za Galeriju suvremene umjetnosti inače počinje dizajnirati već 1970. godine, što će biti plodna suradnja koja će se nastaviti sve do kraja 1980-ih godina, a najintenzivnija će biti u periodu od 1974. do kraja 1980-ih.¹⁴⁴¹

¹⁴³⁴ Golub i Kršić, *Dalibor Martinis*, 70.

¹⁴³⁵ Marita Bošković i Dalibor Martinis, „Moj je rad smišljeno nedovršen“, *Obzor*, izd. 211 (24. travnja 1999.): 39.

¹⁴³⁶ Jelena Mandić i Dalibor Martinis, „Moj rad ne sadrži skrivene metafore“, *Novi list*, 24. travnja 2001., 12.

¹⁴³⁷ Golub i Kršić, *Dalibor Martinis*, 18.

¹⁴³⁸ Moguće je ovdje dotaknuti se načina na koji Martinis pristupa izradi svojih plakata za izložbe drugih umjetnika, poglavito u Galeriji suvremene umjetnosti. Već je pri prvom pogledu na njih jasno da on, na njemu svojstven način, nastoji imitirati stil pojedinog autora/ice, ali bez da doslovno prikaže djelo koje će biti predstavljeno na izložbi. Ova se taktika uočava u plakatima za izložbe autora kao što su Daniel Buren (1974.), Tugo Šušnik (1983.), Edita Schubert (1984.), Radoslav Tadić (1984.), Slavomir Drinković (1984.), Milivoj Bijelić (1984.), Zvezdana Fio (1984.) te plakat koji će biti posebno istaknut u ovom poglavlju, a koji je izrađen povodom izložbe „Primarno slikarstvo“ (1983.). Martinis time u određenoj mjeri prisvaja stilove ovih autora, nastojeći što vjernije dočarati njihovo stvaralaštvo prolaznicima koji ih ugledaju u javnom prostoru.

¹⁴³⁹ HDD Hrvatsko dizajnersko društvo, *[d]razgovor*, 4:16; Golub i Kršić, *Dalibor Martinis*, 64.

¹⁴⁴⁰ Golub i Kršić, *Dalibor Martinis*, 15.

¹⁴⁴¹ Golub i Kršić, 120.

Od 1973. – 1975. godine je sa Sanjom Iveković dizajnirao telope za Radioteleviziju Zagreb,¹⁴⁴² Od 1974. godine pa do kraja 1980-ih, nastavio je dizajnirati (uglavnom plakate za izložbe, ali i filmske plakate) za neke od najvećih kulturnih institucija u Hrvatskoj uključujući ranije spomenutu Galeriju suvremene umjetnosti, RANS Moša Pijade, Jadran film, i tako dalje, ali i za neke slavne hrvatske režisere poput Rajka Grlića i Lordana Zafranovića.¹⁴⁴³ Vrijedi napomenuti da je i Martinisov rad na televiziji bio motiviran egzistencijom; bio je svjestan da je televizija vrsta masovnog medija i da učestalo nudi loš sadržaj. No, ona ga je istovremeno „financirala“ tj. pružala mogućnosti da se, uz određenu financijsku stabilnost, nastavi baviti svojom umjetnošću u privatno vrijeme.¹⁴⁴⁴

Iznimka u njegovom dizajnerskom angažmanu bila je 1978./1979. godina kada je bio u Kanadi na stipendiji.¹⁴⁴⁵ Uz primanja od dizajna, Martinis je, dakle, također bio dobitnik više stipendija, što mu je u određenoj mjeri isto moglo pomoći u ostvarivanju većeg „kapitala“ (u Bourdieuovom smislu), bilo ekonomskog ili društvenog. Bio je, primjerice, 1978. godine stipendist Canada Council i boravio u Kanadi, 1984. godine je dobio stipendiju JAICA-e i boravio u Japanu, a 1994. i 2010. u SAD-u po primanju stipendije Artslinka.¹⁴⁴⁶

Martinisove financijske prilike stabiliziraju se tek 1980-ih godina. Kako je Davor Matičević zabilježio:

Radom *Sic transit* iz 1981. godine počinje novo razdoblje u Martinisovu djelovanju, odgovarajuće osamdesetim godinama. Komponente ironijskog ali i emotivnog angažmana u drugoj polovici 70-ih kao osobine svojstvene drugačijem razdoblju koje dolazi, a koje se bilježi tek s kalendarskim promjenama desetljeća, u Martinisovu radu očituju se već i ranije. To novo doba pruža *bolje mogućnosti u opremi studija, a tu je i visoka profesionalnost produkcije radova koji sada otkrivaju složene, često raskošne ideje i potrebe umjetnika.*¹⁴⁴⁷ [naglasak autorice]

Umjetnikovoj poboljšanoj financijskoj situaciji krajem 1980-ih moglo je pripomoći zaposlenje na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu (konkretno na Odsjeku za film i televiziju gdje predaje video¹⁴⁴⁸) gdje je zaposlen od 1987. do 1991. godine. Godine

¹⁴⁴² Golub i Kršić, *Sanja Iveković - dvostruki život: grafički dizajn i suvremena umjetnička praksa*, 25.

¹⁴⁴³ Golub i Kršić, *Dalibor Martinis*, 10, 38.

¹⁴⁴⁴ Nataša Stipanov, „Video-art nije imun na viruse“, *Novi list*, 12. listopada 1995., 3.

¹⁴⁴⁵ Golub i Kršić, *Dalibor Martinis*, 32.

¹⁴⁴⁶ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 338.

¹⁴⁴⁷ Matičević i Pejić, *Dalibor Martinis: instalacije i videoprpe*, 14.

¹⁴⁴⁸ Milovac, *Martinis: Between Surfaces*, n. p.

1991./1992.¹⁴⁴⁹ bio je gostujući predavač na Ontario College of Art u Torontu.¹⁴⁵⁰ Devedesete su godine za Martinisa bile posebno plodne u smislu da je, uz spomenutu predavačku djelatnost, intenzivno bio angažiran van zemlje (u Americi, Njemačkoj i Koreji) te bio autor ili urednik TV emisije *Radar*, ali i drugih emisija na Hrvatskoj televiziji.¹⁴⁵¹ Nešto recentnije, od 2008. – 2012., bio je zaposlen na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Rijeci na Odsjeku za nove medije.¹⁴⁵²

Premda je Martinisov prvi rad otkupljen još 1974. godine (što je ipak 3 godine nakon što je diplomirao s Akademije), otkupi njegovih radova do 2011. godine, barem u Hrvatskoj, relativno su rijetki. Te 1974. godine otkupljen je *TV timer* kojeg je napravio sa Sanjom Iveković, a predstavljen je na izložbi „Otkup umjetnina 1974“ 1975. godine.¹⁴⁵³ Prvi otkup jednog Martinisovog samostalnog, k tome aproprijacijskog djela, zbio se 1975. godine. U pitanju je ciklus „Krivotvorine“ koji je otkupljen za 10.000 DIN (ca 17.624,09 kn/€2339,11 danas) za Galerije grada Zagreba sredstvima USIZ-a kulture grada Zagreba za muzejsko-galerijske ustanove u Zagrebu.¹⁴⁵⁴ Od tada, do prekretna 1981. godine, u fundus Galerije suvremene umjetnosti ulaze još samo tri Martinisova djela od kojih je za njegove aproprijacijske prakse relevantan video uradak *Dalibor Martinis razgovara s Daliborom Martinisom* (1978., otkupljen 1980. godine za 10.000,00 DIN/ca 7.115,35 kn/€944,37)¹⁴⁵⁵ Za ilustrirati frekvenciju otkupa Martinisovih djela u Hrvatskoj, a referentno na ranije spomenutu prekretnu 1981. godinu, vrijedi napomenuti da su od ukupno 35 njegovih djela u Muzeju suvremene umjetnosti samo 4 otkupljena do 1980. godine (zaključno s tom godinom).¹⁴⁵⁶

¹⁴⁴⁹ Milovac, n. p.

¹⁴⁵⁰ Golub i Kršić, *Dalibor Martinis*, 120.

¹⁴⁵¹ Stipanov, „Video-art nije imun na viruse“; Milovac, *Martinis: Between Surfaces*, n. p.

¹⁴⁵² Golub i Kršić, *Dalibor Martinis*, 120.

¹⁴⁵³ Otkup je izvršen posredstvom Komisije za otkup umjetnina interesne zajednice kulture Zagreba za Gradsku galeriju suvremene umjetnosti. Vidi u: Zlamalik, *Otkup umjetnina 1974.*, 28.

¹⁴⁵⁴ Zlamalik, *Otkup umjetnina 1975.*, 26.; Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹⁴⁵⁵ Preostala Martinisova djela koja su otkupljena između 1975. i 1981. godine su, uz ranije spomenute *Krivotvorine* i *Dalibor Martinis razgovara s Daliborom Martinisom*, video *Rad za Galeriju Pumps* (1978., otkupljen 1980. godine za 10.000,00 DIN/ca 7.117,81 kn/€944,70), video *Jumbo Joke/Diagram* (1978., otkupljen 1980. za 5.000,00 DIN/ca 3.558,91 kn/€472,35). Vidi u: Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹⁴⁵⁶ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga. Uzgred rečeno, u fundusu Muzeja suvremene umjetnosti nalaze se brojni Martinisovi plakati, a koji su uključeni u ovaj ukupni broj. No, riječ je o plakatima iz vlastite muzejske naklade koji su producirani za izložbeni program Galerije suvremene umjetnosti (danas MSU) stoga nisu u kategoriji otkupa/donacije. Prema: Korespondencija s djelatnicima Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, email, siječanj 2022.

Situacija, prema umjetnikovim riječima, nije znatno bolja ni kada su u pitanju međunarodne institucije, a broj onih u kojima se nalaze Martinisova djela je pozamašan.¹⁴⁵⁷ Kada mu je postavljeno pitanje je li mu se financijski isplatila prodaja djela svjetskim institucijama, odgovorio je:

Ne. Najvećim je dijelom riječ o videovrpcama, a vi prodajete kopiju. Ne mogu ja neki rad zapakirati, zaliti voskom i reći da je to originalan video. Bilo je i pokušaja da se stvari dovedu na nivo originala. To je besmislica, jer vaš rad svatko može doma iskopirati. Vi ne prodajete neku vrijednost nego rad, koji može biti umnožen u tisuću primjeraka. Neki radovi, koji su naišli na bolji prijem, prodani su na različitim mjestima, ali to nije novac od kojeg bi se čovjek mogao obogatiti.¹⁴⁵⁸

Sudeći po otkupima Martinisovih djela od strane nekih od vodećih umjetničkih institucija u Hrvatskoj, ali i podršci koju je dobio (ili pak nije dobivao) od strane lokalnih vlasti, postaje jasno zbog čega Martinis progovara o svojim financijskim prilikama (ali i onih svojih kolega) na negativan način. U razgovoru za *Vjesnik*, Martinis je pojasnio:

Čini mi se da nikad nije postojalo toliko nerazumijevanja za rad određenih umjetnika, pa čak i onih koji imaju ozbiljnu međunarodnu reputaciju, poput Mladena Stilinovića i Sanje Iveković. Vani nas procjenjuju prema općeprihvaćenim kriterijima, a kod nas možete doći s tri Dokumenta u džepu, a da vas okolina, uključujući i tradicionalistički orijentirane kolege sa zagrebačke Akademije, gledaju s podcjenjivanjem.¹⁴⁵⁹

O količini podrške koju dobiva u prvom desetljeću svog stvaralaštva svjedoči još nekoliko činjenica. Godine 1979., Komisija za kulturne veze s inozemstvom inicijalno odbija

¹⁴⁵⁷ Osim u privatnim kolekcijama, njegova se djela danas nalaze u kolekcijama hrvatskih i svjetski poznatih institucija uključujući: Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, MoMA-u u New Yorku, Stedelijk Museum u Amsterdamu, Muzej savremene umetnosti u Beogradu, Kunsthau u Zurichu, Museum of Modern Art u Fukuiju, National Gallety of Canada u Ottawi, Nacionalni muzej moderne umjetnosti u Zagrebu, Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, Galeriju umjetnina u Splitu, Zentrum fur Kunst und Medientechnologie u Karlsruheu te Kontakt - Erste Bank Collection u Beču. Radovi su mu također uključeni u sljedeće arhive: New York Public Library/Donnel Center u New Yorku, V-Tape u Torontu, Heure Exquise u Mons en Baroeulu, London Electronic Arts u Londonu, Video Inn u Vancouveru, Zentrum fur Kunst und Medientechnologie u Karlsruheu te Erste Collection u Beču. Vidi u: Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 338–39; Golub i Kršić, *Dalibor Martinis*, 120.

¹⁴⁵⁸ Bošković i Martinis, „Moj je rad smišljeno nedovršen“, 39.

¹⁴⁵⁹ Jelena Mandić-Mušćet, „Umjetnost postaje spektakularna“, *Vjesnik*, 14. studenog 2009., 54–55.

financirati njegovo sudjelovanje na više manifestacija sa Sanjom Iveković te traže dodatna pojašnjenja i materijale.¹⁴⁶⁰

Prilike u kojima se on i kolege iz njegove generacije nalaze pogotovo 1978./1979. nisu zavidne, a još više za one koji gaje interese prema novim medijima. Za Martinisova studija, odnosno krajem 1960-ih godina, prijenosna videooprema još nije bila dostupna. Prvi put je uopće došao u kontakt s prijenosnom kamerom 1971. godine prilikom posjeta jednog američkog kritičara i njegova znanca koji je posjedovao takvu kameru. Prvi put se takvom opremom koristi tek 1973. godine prilikom izložbe u Grazu (u pitanju je bila izložba „Trigon'73“¹⁴⁶¹).¹⁴⁶² Sam Martinis objasnio je situaciju tih godina sljedećim riječima:

S obzirom na to da u Hrvatskoj ne postoje dobri uvjeti za bavljenje videom, preostaju samo dvije stvari: prva je da odustanete, jer nemate uvjete, a druga otići negdje drugdje gdje se može raditi. Nisam otišao živjeti u neku određenu zemlju ali kada danas pogledam 90 posto mojih radova nastalo je izvan Zagreba i Hrvatske. Uvijek je to bilo u nekoj drugoj sredini ili situaciji, gdje je bila prilika da se rad realizira.

Davor Matičević tako ističe da se 1978. uvjeti za rad, konkretno Martinisu i Sanji Iveković, „sporo mijenjaju“, ali im se srećom pruži mogućnost za odlazak u Kanadu.¹⁴⁶³

Dodatna činjenica koja ukazuje na Martinisovu osviještenost po pitanju uvjeta u kojima umjetnici u Hrvatskoj (odnosno Jugoslaviji) žive i djeluju jest njegovo suosnivanje Radne zajednice umjetnika Podroom sa Sanjom Iveković 1978. godine. Prema svjedočanstvu Branke Stipančić, Martinis je za svog boravka u Kanadi dao umjetnicima svoj atelje u Mesničkoj 12 u Zagrebu na korištenje. Dok se Dalibor Martinis i Sanja Iveković nisu vratili iz Kanade, umjetnici okupljeni oko Podrooma radili su bez dotacije. Po povratku Sanje Iveković i Dalibora Martinisa iz Kanade, dvojica je umjetnika tražila od Gradskog fonda novac kako bi mogli financirati izdavanje *Prvog broja kataloga radne zajednice umjetnika RZU Podroom*.¹⁴⁶⁴ Kako stoji u *Prvom broju*: „Troškove tiska namirujemo iz ušteđenih sredstava koje je SIZ kulture općine Centar dodijelio RZU PODROOM za 1979.“¹⁴⁶⁵ Martinis je uz to potpisan na

¹⁴⁶⁰ HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 563, Serija K.V., Komisija za kult. veze s inozemstvom, Komisija za kulturne veze s inozemstvom KV - pov. 1979. god., KV - POV 279/1 - 79, Poziv na sjednicu komicije, 14. 11. 1979., Zapisnik sa sjednice odbora za likovnu suradnju s inozemstvom Komisije za kulturne veze s inozemstvom, 27. 9. 1979., str. 3.

¹⁴⁶¹ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 76.

¹⁴⁶² Bošković i Martinis, „Moj je rad smišljeno nedovršen“, 39.

¹⁴⁶³ Matičević i Pejić, *Dalibor Martinis: instalacije i videovrpe*, 14.

¹⁴⁶⁴ Martina Kontošić i Branka Stipančić, „Nismo čekali red“, kulturpunkt, pristupljeno 24. listopada 2019., <https://kulturpunkt.hr/content/nismo-cekali-red>.

¹⁴⁶⁵ Iveković i ostali, „Prvi broj kataloga radne zajednice umjetnika RZU Podroom“, 3.

Informacijama i prijedlozima USIZ-u o Radnoj zajednici umjetnika kojom se predlaže osnivanje Podrooma.¹⁴⁶⁶ Tijekom 1978. i 1979. godine, bio je aktivno uključen u rad Podrooma sudjelujući na trima izložbama („Za umjetnost u umu“, 24. 5. – 9. 6. 1978.; „Vrijednosti“, 16. – 23. 3. 1979.; „Izložba na temu jela i pića“, 8. (?) – 13. 1. 1980.). Također je, uz Sanju Iveković, organizirao više aktivnosti unutar Podrooma, uključujući: Razgovor s grupom umjetnika iz CEAC-a (Kanada) održan 13. 6. 1978., diskusiju „Alternativni umjetnički prostori i časopisi u Kanadi i SAD“ (razgovor uz dijapozitive i otvaranje stalne izložbe publikacija, održano 27. 3. 1979.) te predavanje Lize Bear i Michaela McClarda „Umjetnost i telekomunikacija“ koje je održano 19. 6. 1979. (čiji je suorganizator bio GSU).¹⁴⁶⁷

O okolnostima djelovanja Podrooma i marginalnom položaju umjetnika okupljenih oko njega već je dosad bilo riječi. Vrijedi, međutim, spomenuti Martinisova stajališta u ovom pogledu. Govoreći generalno o položaju njega i njegovih kolega unutar zemlje, umjetnik je izjavio:

Pozicija umjetnika u našoj sredini je tipična situacija provincije. Ona nije tipična za razvijene zemlje, (...) Moji smo kolege i ja na periferiji, na margini. Ono što vani radimo uvijek je individualno. Iza jednog newyorškog umjetnika uvijek stoji netko. Ako čak i ne stoji netko konkretan, stoji značenje grada New Yorka ili Amerike. On već dolazi s nekom reputacijom, jer je to dio vrlo jake kulturne sredine. Kada dođem u inozemstvo i kažem da sam hrvatski umjetnik, to nikome ništa ne znači.¹⁴⁶⁸

Nastojeći podići status hrvatskih umjetnika, u cilju čega je napisan Ugovor za umjetnike čija je šablona predložena u *Prvom broju*, Martinis je istaknuo potrebu za takvim ugovorom koji će biti primjenjiv na sve umjetnike, neovisno o mediju kojim se koriste:

Marta: To je ono kaj smo rekli, mi inzistiramo na jednom društveno-ekonomskom fer odnosu, a ne na nekakvom odnosu prema određenom estetskom stavu, ne kao – mi moramo imati ovaj specijalni tretman za razliku od nekog slikara koji, što se nas tiče, može ostati vrtiti – neeeee...¹⁴⁶⁹

Slijedom ovoga, nimalo ne začuđuje što je Martinis bio ne samo među prvima angažiranim oko Podrooma već i da je uključen u rad Galerije PM¹⁴⁷⁰ gdje sudjeluje na

¹⁴⁶⁶ Boris Demur i ostali, „Informacije i prijedlozi USIZ-u o Radnoj zajednici umjetnika Podroom“, 16. siječnja 1979., <https://www.digitizing-ideas.org/en/entry/19698>.

¹⁴⁶⁷ Iveković i ostali, „Prvi broj kataloga radne zajednice umjetnika RZU Podroom“, 13–14.

¹⁴⁶⁸ Bošković i Martinis, „Moj je rad smišljeno nedovršen“, 39.

¹⁴⁶⁹ Iveković i ostali, „Prvi broj kataloga radne zajednice umjetnika RZU Podroom“, 16.

¹⁴⁷⁰ Špoljar, Martek, i Maračić, *PM 20: 20 godina: 1981-2001*, 46–54.

„Izložbi jela i pića“ (3. 5. – 22. 5. 1994.) te gdje se samostalno predstavlja izložbom „Dnevnik, instalacija (iz binarne serije)“ (12. 2. – 18. 2. 1999.).¹⁴⁷¹

Uz Podroom i Galeriju PM, Martinis je uključen i u rad Galerije stanara – sudjeluje 1974. godine na izložbi na *poste-restante* adresi Galerije u Kinu Balkan u Zagrebu.¹⁴⁷² U pitanju je bila projekcija radova-dijapozitiva više umjetnika od kojih su za ovaj rad relevantni, uz Martinisa, Sanja Iveković i Goran Trbuljak.¹⁴⁷³

Bilo da sudjeluje na ovakvim izložbama ili radi s drugim umjetnicima u sklopu Podrooma pa i u oficijelnim prostorima, Martinis je razvijao kontakte s drugim aproprijacionistima i bio aktivan u krugovima u kojima su se ideje o aproprijaciji njegovale. Petra Belc bilježi da je Martinis „još kao srednjoškolac posjećivao (...) festival GEF-a i poigravao se idejom filmske ‘osmice’, ali njegovi su koraci u svijet videa započeli u potpunoj neovisnosti od stilskog i idejnog konteksta eksperimentalnog filma.“¹⁴⁷⁴ Doznajemo i da su Sanja Iveković i Martinis dobili posao za dizajn telopa za Hrvatsku televiziju upravo preko Matka Meštrovića koji je bio član Gorgone.¹⁴⁷⁵ Nadalje, Ivan Ladislav Galeta, koji se i sam koristi aproprijacijom u svojim filmovima i instalacijama, 1977. godine omogućuje Ivekovićki i Martinisu pristup video opremi.¹⁴⁷⁶

Martinisov angažman oko Podrooma, Galerije PM i Galerije stanara, ili općenito odnosi s drugim aproprijacionistima, potvrđuje činjenicu da je gajio tendencije prema provociranju institucija umjetnosti još od sredine 1970-ih godina. Kako Leila Topić objašnjava: „Na udaru su mnogi elementi muzejsko-galerijskog sustava: čuvanje i izlaganje umjetnina, položaj umjetnika u institucionalnom okviru, publika kao subjekt-objekt ili muzej kao roba.“¹⁴⁷⁷ Ovo je uočljivo u više Martinisovih radova iz tog doba: *Čuvar na izložbi* iz 1976., *Štrajk umjetnika* iz 1976., *Umjetnik pri radu* iz 1977. godine, *Autoportret D.M.* iz 1978., da spomenemo samo neke. Dejan Kršić i Marko Golub potvrđuju ovaj Martinisov kritičan stav prema galerijskim, muzejskim i akademskim institucijama te umjetnikov interes, od ovog doba pa do danas, za statusom umjetnika unutar Svijeta umjetnosti, statusom umjetničkog djela i „uvjeta nje[gove] institucionalne reprezentacije“.¹⁴⁷⁸ Sam Martinis govori o svojim radovima iz 1970-ih godina,

¹⁴⁷¹ Špoljar, Martek, i Maračić, 150.

¹⁴⁷² Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 341.

¹⁴⁷³ Ida Biard, „La Galerie des Locataires [1972 -]“, pristupljeno 7. rujna 2020., http://galeriedeslocataires.free.fr/la_galerie_des_locataires/1/galerie.php.

¹⁴⁷⁴ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 74.

¹⁴⁷⁵ Golub i Kršić, *Dalibor Martinis*, 30, 90.

¹⁴⁷⁶ Matičević i Pejić, *Dalibor Martinis: instalacije i videoprpe*, 14.

¹⁴⁷⁷ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 20.

¹⁴⁷⁸ Golub i Kršić, *Dalibor Martinis*, 28, 70.

nazivajući ih „Ranim radovima“, kao o djelima u kojima problematizira odnos umjetničkih institucija i umjetnika.¹⁴⁷⁹

Sve dosad rečeno u duhu je generacije umjetnika kojoj Martinis pripada. Nada Beroš će u vezi ovoga istaknuti:

Pripadajući generaciji umjetnika koja se formirala u duhu 68' bunta i kritičkog odnosa spram stvarnosti, Martinis već u svojim najranijim radovima, nastalim krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih, propituje javni prostor, njegov specifičan sustav znakova kao i mogućnost komunikacije s neumjetničkom publikom.¹⁴⁸⁰

Ova generacija, uključujući Martinisa, odlučuje izražavati svoj bunt i kritiku društva koristeći nove medije, nesputani oblicima umjetničkog djelovanja. Time izazivaju ideju umjetničkog djela i sami umjetnički establišment.¹⁴⁸¹

U ovom radu se želi argumentirati da je takva medijska nesputanost potakla Martinisovo korištenje apropijacije koja je, s vremenom, postala konstanta u njegovom djelovanju. Razlikuje se samo medij u kojem se ona manifestira.

Više je povjesničara umjetnosti zabilježilo Martinisovo korištenje apropijacije. Davor Matičević tako napominje da je: „prva odrednica Martinisova djelovanja uspostavljena (...) prepoznavanjem matrice kao komponente iskustava ready-made. To ga potvrđuje u generaciji umjetnika kojima rad i stav Marcela Duchampa čine jednu od polaznih pretpostavki.“¹⁴⁸² Bojana Pejić zamijetila je:

Već se umjetnikovi prvi radovi zasnivaju na primjeni postupaka kolaž/montaža, karakterističnih za strategije »alegorijskog uma« (Benjamin) koji provodi »konfiskaciju, pridodavanje i fragmentaciju«, prosedeima koji su nastali s pojavom tehničke umnožive slike (fotografija i film), odnosno s prvim preispitivanjima statusa slike/predmeta (kolaž i ready-made).¹⁴⁸³

Ona će nadalje istaknuti ulogu koju će „nerukotvorenost“ igrati u njegovim kasnijim djelima a koja, smještena u profani kontekst „funkcionira kao princip nastajanja djela, u ready-madeu ali i drugim oblicima umjetnosti-ka-ideje, a u doslovnom je smislu primjenljiv na »nove medije«, odnosno djela koja ne zavise od »solidnog medija«.“¹⁴⁸⁴ Ove će odlike biti

¹⁴⁷⁹ Mandić-Mušćet, „Umjetnost postaje spektakularna“, 54.

¹⁴⁸⁰ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 150.

¹⁴⁸¹ Đilas, *Dalibor Martinis: Observatorium*, n. p.

¹⁴⁸² Matičević i Pejić, *Dalibor Martinis: instalacije i videovrpce*, 19.

¹⁴⁸³ Matičević i Pejić, 45.

¹⁴⁸⁴ Matičević i Pejić, 45.

vidljive ne samo u njegovim instalacijama, već i u radovima rađenima u drugim medijima poput plakata i videa.¹⁴⁸⁵

Apropijacija prožima Martinisovu umjetničku praksu od samih početaka. Već 1971. godine, u javnom prostoru, u instalaciji *Bez naziva*, umjetnik prisvaja odnosno rekontekstualizira željezničke pragove i izokreće ih (nalik onome što je Duchamp napravio s pisoarom); oblikovao ih je u vertikalni trokut i obojao u bijelo. Time je jednom ready-made predmetu dodao „ručnoradni gest“.¹⁴⁸⁶

Sljedeće, a možda i najbitnije apropijacijsko djelo među Martinisovim ranim radovima, je ciklus „Krivotvorina“ koje umjetnik radi 1973./1974./1975. godine (ovisno o izvoru). Iako su njegove krivotvorine od tramvajskih karata možda najpoznatije iz ovog ciklusa, ovdje će se spomenuti i *Krivotvorine kozmičke* (1976. – 1980.) te *Falš, Muzičke krivotvorine* (1980.).

O apropijacijskoj naravi *Krivotvorina* (Slika 133) svjedoči činjenica da ih je Davorka Perić uključila u izložbu „Umjetnost prisvajanja“ (Galerija Forum, Zagreb, 30. 10. – 18. 11. 2017.), a koja uključuje djela zasnovana na „primjeni metode ready-madea“.¹⁴⁸⁷ Ciklus je inače prvi put predstavljen u Galeriji suvremene umjetnosti 1975. godine¹⁴⁸⁸ i sastoji se od ukupno 77 iskorištenih tramvajskih karata koje je umjetnik modificirao na razne načine – rezanjem, lijepljenjem, precrtavanjem, docrtavanjem, itd. Tim intervencijama, karta Zagreba (odnosno

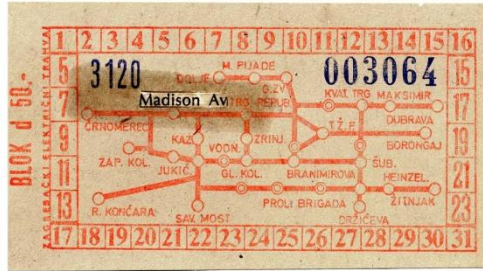
¹⁴⁸⁵ Matičević i Pejić, 45.

¹⁴⁸⁶ Matičević i Pejić, 45.

¹⁴⁸⁷ Perić, *Umjetnost prisvajanja*, 3.

¹⁴⁸⁸ 6; Matičević, *Dalibor Martinis: Krivotvorine*.

tramvajske rute na kartama) biva transformirana,¹⁴⁸⁹ što uvelike nalikuje na *détournement*



Slika 133 Dalibor Martinis, *Krivotvorine*, 1975., tramvajske karte, 60 x (5 x 8,4 cm), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1740 (1-60) (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis)

¹⁴⁸⁹ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 26.

Letrističke, odnosno Situacionističke Internacionale. Leila Topić će zabilježiti da *Krivotvorine* „anticipiraju umjetnikovu trajnu zaokupljenost apropijacijama“ te da „tehnikom kolaža, u ready-made tramvajske karte, na pojedina mjesta nasumce ubacuje odabrane riječi izrezane iz novinskih članaka ili oglasa. Postupak krivotvorenja bio je dvostruk, osporavao je kako postojeći prostor grada, tako i vjerodostojnost samog dokumenta.“¹⁴⁹⁰



Slika 134 Dalibor Martinis, *Falš – muzička krivotvorina*, 1980. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis)

Odnosno, *Krivotvorine* time na dvije razine propitaju značenje (originalnog) umjetničkog djela – značenje

umjetničkog djela kao takvog (može li ono biti obični, svakodnevni predmet?) i značenje originala (u ovom slučaju izvornog dokumenta).

Moguće ih je čak protumačiti na način da propitaju ideju umjetnika/autora jer na pojedine primjerke na kojima su uočljive intervencije konduktera, Martinis nije ništa dodavao (na druge pak jest).¹⁴⁹¹

Modifikacije koje Martinis radi minimalne su, ali značajne ako osoba koristi tramvajsku kartu kao svojevrsnu mapu. U jednom će primjerku Britanski trg biti označen kao Madison Avenue (Slika 133),¹⁴⁹² u drugom će Borongaj biti zamijenjen oznakom „šest osoba“ (Slika 133), i tako dalje.

Čineći intervenciju na predmetu s kojim se njegovi sugrađani gotovo svakodnevno susreću, Martinis je dodatno približio umjetničko djelo promatraču i umanjio udaljenost između umjetnosti i svakodnevice. Davor Matičević će ovu (plemenitu) ideju elaborirati u katalogu izložbe „Krivotvorine“ sljedećim riječima:

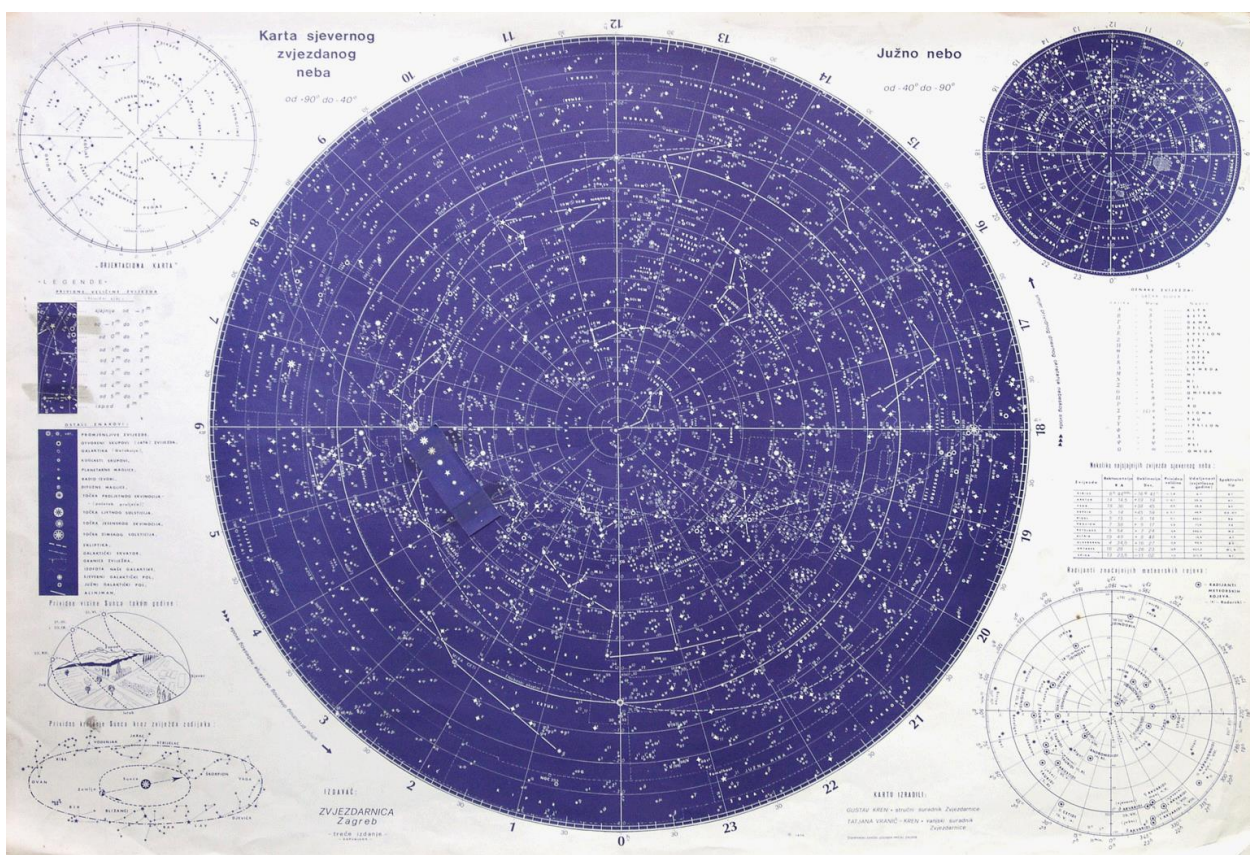
¹⁴⁹⁰ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 14.

¹⁴⁹¹ Matičević i Pejić, *Dalibor Martinis: instalacije i videovrpce*, 11–12.

¹⁴⁹² Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 310.

Služeći se animiranjem sličnih ili istih tema u različitim situacijama postigao je alternativna rješenja širokog raspona znanja od obične dosjetke do egzistencijalnih sadržaja. Za njihovo otkrivanje dovoljno je pomno očitovanje „slike“ s iskustvom sugradjana (sic!). Tako je moguće prihvatiti sugerirano ili inicirano područje razmišljanja, kao na primjer: o jednoj autorovoj vožnji gradom u toliko i toliko sati tog i tog dana, o mostu koji spaja umjesto pruge i kolodvora koji razdvajaju grad, o odlutalom psu imenom Ado, o nogometnoj utakmici sa Zairom, o Madison aveniji na mjestu Ilice, o polovičnom gradu ili gradu koji je okrenut naglavce, o vremenu izvan prostora i prostoru ili gradu bez svoga vremena.¹⁴⁹³

Martinisove je tramvajske karte moguće također tumačiti kao svojevrsni oblik otpadne umjetnosti jer, kako zamjećuje Davor Matičević, iskorištena tramvajska karta je samo otpad.¹⁴⁹⁴



Slika 135 Dalibor Martinis, *Krivotvorina kozmička*, 1976. – 1980. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis)

¹⁴⁹³ Matičević, *Dalibor Martinis: Krivotvorine*, n. p.

¹⁴⁹⁴ Matičević, 22. Ciklus radova blizak *Krivotvorinama* uključuje plakate koji se kritički odnose prema urbanom ili kulturnom stanju grada Zagreba. Plakat *Zakaj je Zagreb tak zmazam?* (1974.) tako sadrži otisak/repliku jedne tramvajske karte i more stiliziranih tramvajskih karata koje su naizgled pobacane po ulicama grada. *Zakaj niš ne igra u kinima?* (1974.) izgledom podsjeća na filmsku traku, ali koja se doima pokidano. Plakat *A uspinjača?* (1974.) izgledom je najbližiji *Krivotvorinama* u tome što i sam prisvaja shemu zagrebačkih

Izuzev *Krivotvorina* rađenih od tramvajskih karata, Martinis je kratko potom napravio još nekoliko djela koja spadaju u ovaj ciklus. Prve su *Krivotvorine kozmičke* koje nastaju od 1976. – 1980. godine (Slika 135). U pitanju su prisvojene karte zvijezda na kojima Martinis kolažno intervenira.¹⁴⁹⁵ Značenje ovih kozmičkih krivotvorina leži u tome što je Martinis od mikrokozmosa (Zagreba) prešao na makrokozmos „[‘seleći’] galaksije na deset karata nebeskog sazviježđa“.¹⁴⁹⁶ One istovremeno postaju zakučastije jer će ih moći interpretirati samo oni koji se razumiju u astronomiju, dok će bilo koji građanin Zagreba ili učestali posjetitelj grada moći prepoznati Martinisovu krivotvorenu tramvajsku kartu od originalne.¹⁴⁹⁷

Treća skupina radova koja se svrstava u ciklus „Krivotvorina“ sastoji se od krivotvorenih predložaka za mehanički klavir nazvane *Falš* iz 1980. godine koje su poznate još kao muzičke krivotvorine (Slika 134).¹⁴⁹⁸ Krivotvorene su jer je umjetnik uzeo originalne predloške i opet intervenirao na njih (za pretpostaviti je bušenjem dodatnih rupa koje klavir treba registrirati). Engleski naziv ovog djela – *Falsch: Out of Tune* – sugerira da je svrha ovih predložaka ispunjena kada ih mehanički klavir zaista odsvira i kada slušač shvati da je nešto s melodijom u krivu tj. da je „out of tune“.

Godinu dana nakon što je prikazao „Krivotvorine“ u Galeriji suvremene umjetnosti, Martinis će izvesti dvije akcije u kojima prisvaja radove drugih umjetnika, bez njihovog dopuštenja. U pitanju je akcija *Štrajk umjetnika* (1976.) i *Čuvar na izložbi* (1976.).

tramvajskih stanica, ali je okreće naopačke i samo napola uključuje u okvir. Ove se plakate može smatrati dodatnim primjerima Martinisove kritike sredinom 1970-ih godina. Reprodukcijske je moguće vidjeti u: Golub i Kršić, *Dalibor Martinis*, 21–23. Za razliku od drugih plakata koje Martinis radi u to doba, ovi nisu bili institucionalna narudžba, što se i odrazilo u njihovim porukama. Martinis je ove plakate nazvao „proširenje mog rada na Krivotvorinama iz 1973. (...) Pri izradi tih plakata također sam se služio grafičkim elementima tramvajске karte jer je ona tada bila općeprihvaćeni grafički portret grada, života i kretanja po njemu, slika koju je prepoznavao svaki stanovnik Zagreba.“ Vidi u: Golub i Kršić, 74–76.

¹⁴⁹⁵ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 14, 53.

¹⁴⁹⁶ Martinis i Beroš, *Dalibor Martinis - javne tajne*, 32.

¹⁴⁹⁷ Martinis i Beroš, 32.

¹⁴⁹⁸ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 14.

Štrajk umjetnika (eng. *Artists on Strike*) izveden je prilikom skupne izložbe „Inovacije“ u Galeriji Karas u Zagrebu (Slika 136).¹⁴⁹⁹ Martinisova intervencija u postav izložbe sastojala se od jednodnevnog „štrajka“ umjetnika koja se manifestirala na način da je Martinis prekrio skulpture, prekrio i izgasio



Slika 136 Dalibor Martinis, *Umjetnici u štrajku*, 1977. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije nepoznat)

projektore te okrenuo sve slike prema zidu. Uz to je izložio vlastitu „sliku“ koja je imala dvije stražnje strane tako da je njeno naličje uvijek ostajalo skriveno od promatrača, bez obzira kako je se okrenulo. Alemka Gregorič protumačila je ovo djelo kao sjajni primjer institucionalne kritike te kritike hijerarhije oficijelnih izlagačkih prostora.¹⁵⁰⁰

Tijekom akcije (ili kako je se ponegdje naziva – performans¹⁵⁰¹) *Čuvar na izložbi* (Slika 137), održane po prvi put u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu tijekom izložbe „Konfrontacije“, Martinis je odjeven kao čuvar stajao ispred djela za koja je smatrao da su vrijedna čuvanja.¹⁵⁰² Zanimljivost je da je kustos izložbe, Dimitrije Bašičević, odlučio paralelno izložiti djela suvremenih umjetnika (poput posuđenih djela Julija Knifera, Viktora Vasarelyja¹⁵⁰³ i video rada Ivana Ladislava Galeta¹⁵⁰⁴) te onih renesansnih i baroknih. Martinis je, bez diskriminacije, stražario podjednako pred jednima i pred drugima,¹⁵⁰⁵ ometajući posjetitelje koji su pokušavali vidjeti djela u cijelosti. Sam je umjetnik o ovoj akciji rekao sljedeće:

¹⁴⁹⁹ Paić, „Burning Through the Worked-Off History?“, 8.

¹⁵⁰⁰ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 218, 220; Marjanić i Martinis, „Prekovremeni, privremeni i zapaljivi radovi“, 6; Maja Hrgović, „Naš odnos prema prošlosti je fragmentaran i nepouzdan“, *Novi list*, 12. ožujka 2016., 49.

¹⁵⁰¹ Martinis preferira koristiti termin „akcija“ jer „označava neko djelovanje, proces, intervenciju u postojeću situaciju, dok performance znači izvedbu, odnosno djelo“. U suštini, performansu nedostaje interakcija s publikom. Vidi u: Marjanić i Martinis, „Prekovremeni, privremeni i zapaljivi radovi“, 6.

¹⁵⁰² Akciju je ponovio 1997. godine povodom izložbe Josipa Seissela, opet u Galeriji, odnosno Muzeju suvremene umjetnosti. Vidi u: J. M., „Performance Dalibora Martinisa“, *Novi list*, 16. svibnja 1997., 13.

¹⁵⁰³ Boris Beck, „Revolucija nikad ne spava“, *Nacional*, 30. kolovoza 2011., 68.

¹⁵⁰⁴ Martinis i Beroš, *Dalibor Martinis - javne tajne*, 46.

¹⁵⁰⁵ Hrgović, „Naš odnos prema prošlosti je fragmentaran i nepouzdan“.



Slika 137 Dalibor Martinis, *Čuvar na izložbi: Knifer*, 1976. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije nepoznat)

...na toj izložbi sam ja bio čuvar (...) to je bila nekakva kritika institucija u smislu da institucija postavlja neki okvir [metaforički ili doslovni u smislu konopca] oko umjetničkog djela koje tom umjetničkom djelu daje važnost (...) Ne znam, ako izlažeš u MSU-u onda je to, kao, važno, a ako izlažeš na cesti onda to nije važno. I onda je čuvar taj koji predstavlja te, kao, moćne institucije, tu su važna umjetnička djela koja treba čuvati (...) I onda sam ja napravio taj performans ili akciju na toj izložbi gdje sam čuvao nekoliko različitih umjetničkih djela (...) mislio [sam] da [će] dobiti neki dodatni značaj. Ali je pri tome uvijek u igri bilo to da ja smetam, ne, da stojim ispred Knifera. Dakle, kao, čuvar čuva Knifera, ali istovremeno skriva Knifera pa na taj način je to neka ironija u tom smislu kako i sam sustav na neki način skriva samo umjetničko djelo jer daje previše te opne oko [njega].¹⁵⁰⁶

Osim što u ovoj akciji Martinis prisvaja djela drugih umjetnika, koristeći ih na određeni način kao scensku opremu za svoju akciju, on ujedno sebe postavlja u anonimni položaj pošto,

¹⁵⁰⁶ HDD Hrvatsko dizajnersko društvo, [d]razgovor, 50:17.

u datom trenutku izvedbe akcije, promatrači nisu mogli biti sigurni je li on doista čuvar (odjeven u punu uniformu, koristeći zaštitni konopac oko djela, itd.) ili jedan od izlagača.

Godine 1977., Martinis će nastaviti propitivati granice umjetničkog stvaralaštva, ne samo u instalaciji *Umjetnik pri radu*, već i u dosad slabije obrađenom djelu *Oglas*.

Naime, umjetnik je dao oglas u *Večernjem listu* 13. 3. 1977. godine koji je glasio: „Ovim nudim umjetničku grafiku formata 29 x 43 u offset tehnici i velikoj nakladi od koje je deset primjeraka potpisao autor.“ Umjetnička grafika na koju se referira je stranica novina. Upravo tu novinsku stranicu on opet nudi u oglasu: „Dobar umjetnik nudi pismenim putem originalna umjetnička djela svakom pojedincu prema njegovim osobnim potrebama. Pisati na adresu: Martinis, Zagreb, Mesnička 12.“¹⁵⁰⁷

Premda se sljedeći Martinisov citat odnosi na djelo *Umjetnik pri radu*, jednako bi se moglo odnositi na *Oglas*:

Dok glava radi, ruka miruje, a kad je misao dokraja osmišljena, ruci ostaje još samo da je kompromitira. Umjetnik je doduše odsutan (nedostaje samo znak „Vraćam se odmah“), ali je već postavio osi akcije-kontemplacije, te je proces umjetničkog stvaranja započeo.¹⁵⁰⁸

Instalacija *Umjetnik pri radu* zanimljiva je u kontekstu aproprijacije ne samo zbog toga što se Martinis u njoj koristi svakodnevnim predmetima – radni stol na kojem stoji svjetiljka s koje, obješen o konac, visi flomaster koji ostavlja ispočetka jedva vidljiv trag na listu papira koji leži na stolu – već posebno zbog toga što u njoj također propituje ulogu umjetnikove ruke u stvaranju umjetničkog djela. U pitanju je zapravo odsustvo umjetnikove ruke pošto flomaster sam, pomaknut slučajem, ostavlja s vremenom sve veću i veću mrlju na listu papira.¹⁵⁰⁹

Ideja umjetnika pri radu produbljena je u cijelom projektu koji je trajao od početka 1980-ih (kada je Martinis napisao svojevrsni manifest *Umjetnika pri radu*¹⁵¹⁰) do 2007. godine. Završni dio projekta jasno izražava Martinisov interes za aproprijacijom – sastoji se od rekonstrukcije reklame Milana Vulpea za tvrtku Chromos (izvorno napravljene 1950-ih

¹⁵⁰⁷ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 14.

¹⁵⁰⁸ Martinis i Beroš, *Dalibor Martinis - javne tajne*, 50, 60.

¹⁵⁰⁹ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 22.

¹⁵¹⁰ Nina Ožegović i Dalibor Martinis, „Dalibor Martinis: U surovom kapitalizmu nužne su lijeve ideje jer jedino one otvaraju prostor promjenama“, *Nacional*, 17. siječnja 2012., 73.

godina)¹⁵¹¹ koja je nekoć stajala na Trgu Bana Jelačića.¹⁵¹² Ova neonska reklama replicirana je, dekonstruirana i montirana 2009. godine na krov nove zgrade Muzeja suvremene umjetnosti.¹⁵¹³ Reklama je prikazivala stiliziranog soboslikara koji beskonačno ponavlja jedan te isti potez kistom lijevo-desno, a koja za Martinisa simbolizira umjetničku upornost usprkos tome što nikog nije briga što umjetnik „drlja“. Modifikacija izvorne Vulpeove reklame sastojala se u tome da je figura soboslikara dekonstruirana – apstrahirana na neki način – tako da je uvijek svijetlio samo jedan njezin dio, a figura soboslikara nikad nije bila u cijelosti vidljiva. Ironija je bila u tome da se i Martinisov Umjetnik svaku malo kvario kao i original, kao što obično biva s neonskim reklamama,¹⁵¹⁴ a što je moguće protumačiti kao prikladnu metaforu za onodobno (mислеći pritom na 1950-e godine nadalje) rastuće konzum-društvo.

Martinis cijelo vrijeme u projektu dovodi u pitanje što znači za umjetnika „raditi“, što je pitanje koje je posebno značajno za doba radničkog samoupravljanja. Odnosno, progovara o tome što se dogodi ako umjetnik ne radi i pokušava adresirati „potrebu da se popuni ona praznina koju stvara [njegova] odsutnost iz djela“.¹⁵¹⁵

Uloga ili pak identitet umjetnika dovodi se u pitanje i u nekim Martinisovim aproprijacijskim djelima koja nastaju 1978. godine. U *Autoportretu D.M.*, aproprijacijski aspekt je razvidan u tome što sam umjetnik u osnovi ne radi ništa za performansu – samo sjedi pred publikom koja izrađuje njegov (auto)portret koristeći robotski postupak kojim policija izrađuje

¹⁵¹¹ Martinis je prisvojio Vulpeovog soboslikara i prilikom izrade plakata za izložbu „Primarno slikarstvo“ 1983. godine. Vidi u: Golub i Kršić, *Dalibor Martinis*, 88. Nadalje, Martinis je na performansu 2006. godine u Galeriji Nova uživo rekonstruirao figuru soboslikara, umačući kist u kantu crvene boje i bojajući staklenu površinu (konkretno izlog galerije) povlačeći poteze lijevo-desno sve dok nije nestalo boje. Vidi u: Marjanić i Martinis, „Prekovremeni, privremeni i zapaljivi radovi“, 7. Performans je izveden u sklopu izložbe „O nepoznatim radovima“ koju je kurirala Branka Stipančić, a na kojoj su izlagali Boris Cvjetanović, Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Željko Jerman, Julije Knifer, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Goran Trbuljak i Josip Vaništa. Vidi u: Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 22. Projekt *Umjetnika pri radu* kulminirao je u instalaciji *Muzej umjetnika pri radu (1980-2016)* u sklopu koje je predstavljena video dokumentacija Martinisovog performansa čitanja manifesta na krovu MSU-a 2009. godine, arhivska dokumentacija performansa iz Galerije Nova te crteži, grafike i kolaži figure neonskog slikara. Vidi u: Belc i ostali, 22.

¹⁵¹² Paić, „Burning Through the Worked-Off History?“, 15.

¹⁵¹³ N. Bo., „Dalibor Martinis izveo je performans ‚Umjetnik pri radu‘“, *Glas Slavonije*, 22. svibnja 2010., 78.

¹⁵¹⁴ HDD Hrvatsko dizajnersko društvo, *[d]razgovor*, 1:09:56.

¹⁵¹⁵ „Umjetnička moždana bura“, *Večernji list*, 23. listopada 1998., 63; Jasminka Franić, „Poremećenost i nadahnuće“, *Glas Slavonije*, 11. svibnja 1998., 33.



Slika 138 Dalibor Martinis, *DM1978 razgovara s DM2010*, 1978. – 2010., video-vrpca; U-matic, NTSC, boja, mono zvuk, 9' 50", Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2192 (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis)

portrete osumnjičenih osoba. Ovaj rad izražava jednu stalnu preokupaciju umjetnika – „preispitivanje samoga sebe i vlastite pozicije umjetnika“.¹⁵¹⁶

Drugo ključno djelo iz 1978. godine spominje se ovdje kao prethodnik umjetnikova recentnijeg (auto)aproprijacijskog djela. Naime, Martinis je 1978. godine za boravka u Kanadi, u Western Front Art Centru u Vancouveru, realizirao performans/video *DM1978 razgovara s DM2010* (Slika 138).¹⁵¹⁷ Rad je tada započet, ali je (uvjetno rečeno) okončan 2010. godine kad je Martinis napravio svojevrsnu reizvedbu svog ranijeg performansa odgovarajući na pitanja koja je sebi postavio prije trideset i dvije godine.

Petra Belc također je prepoznala apropijacijski moment ovog čina:

DM1978 razgovara s DM2010 nekoliko je različitih radova odnosno izvedbi u jednomu; izvedba za voditeljicu emisije Vlatku Kolarović i sve prisutne te večeri [2010.] u studiju Hrvatske radiotelevizije, *aproprijacija rada izvedenog za publiku (ondašnju i „buduću“ u kanadskom Vancouveru* gdje je tridesetdvo godišnji Martinis snimio izvornu snimku) te sam video tog

¹⁵¹⁶ Beroš i Martinis, *Dalibor Martinis, »brain-storm«*, 9.

¹⁵¹⁷ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 302.

razgovora koji je nakon montažne obrade snimljene izvedbe postao jedno potpuno novo djelo.¹⁵¹⁸ [naglasak autorice]

Pojam reizvedbe ovdje se ipak koristi s oprezom. Suzana Marjanić koristi pojam reizvedbe (eng. *reenactment*) kao krovnu odrednicu „za sve ‘re-izvedbe’ koje umjetnici i teoretičari nastoje diferencirati sljedećim pojmovnim okruženjima: npr. *re-enactment* (obnova), *re-construction* (rekonstrukcija), *re-playing* (ponovna izvedba) i *re-doing* (prerada)“.¹⁵¹⁹ Osnovni problem kojeg ona ističe jest da je jedan performans moguće izvesti samo jednom – on je neponovljiv, specifičan za određeni trenutak i prostor u kojem je izveden.¹⁵²⁰ Odnosno, kako je to slikovito objasnio Tomislav Gotovac referirajući se na *remake* akcije *Happ naš – happening*, „Čovjek ne može dva puta napraviti samoubojstvo.“¹⁵²¹ Međutim, Martinisova reizvedba *DM1978 razgovara s DM2010* odgovara ideji reizvedbe koju iznosi Domenico Quaranta – reizvedbe kao „obnovljene i proširene koncepcije te umjetničke forme“.¹⁵²² Ona bi mogla poslužiti kao primjer refleksivne metode rekonstrukcije koju Astrid Peterle definira kao onu u kojoj umjetnik ne smjera obnoviti auru originalne izvedbe, znajući da to ne može postići, već rekonstruirati izvorni rad s ciljem demonstriranja jaza između originala i reizvedbe.¹⁵²³ Leonida Kovač je na ovom tragu opservirala da se Martinisov umjetnički postupak temelji na reproduciranju. No, pod „reprodukcijom“ ne smatra kopiranje već smatra da je u pitanju „ponovna proizvodnja (...) inicijalno[g] impuls[a] nereproducibilnog događaja“.¹⁵²⁴ Odnosno, kada Martinis odgovara na pitanja koja je (budućem) sebi postavio davne 1978. godine, to čini s ciljem proširivanja prošle koncepcije djela.

Umjetnikov interes za aproprijacijom i reproduciranjem ikoje vrste ogleda se i u njegovom interesu za djelima Marcela Duchampa. Naime, Martinis je sa Sanjom Iveković 1992. napravio svojevrsnu filmsku reinterpretaciju djela *Veliko staklo* Marcela Duchampa u

¹⁵¹⁸ Belc i ostali, 80.

¹⁵¹⁹ Suzana Marjanić, „Re-performans“ kao re-enactment, re-construction, re-playing i re-doing: ili o tome kako „čovjek ne može dva puta napraviti samoubojstvo“, *Kazalište : časopis za kazališnu umjetnost* XII, izd. 39/40 (30. prosinca 2009.): 116.

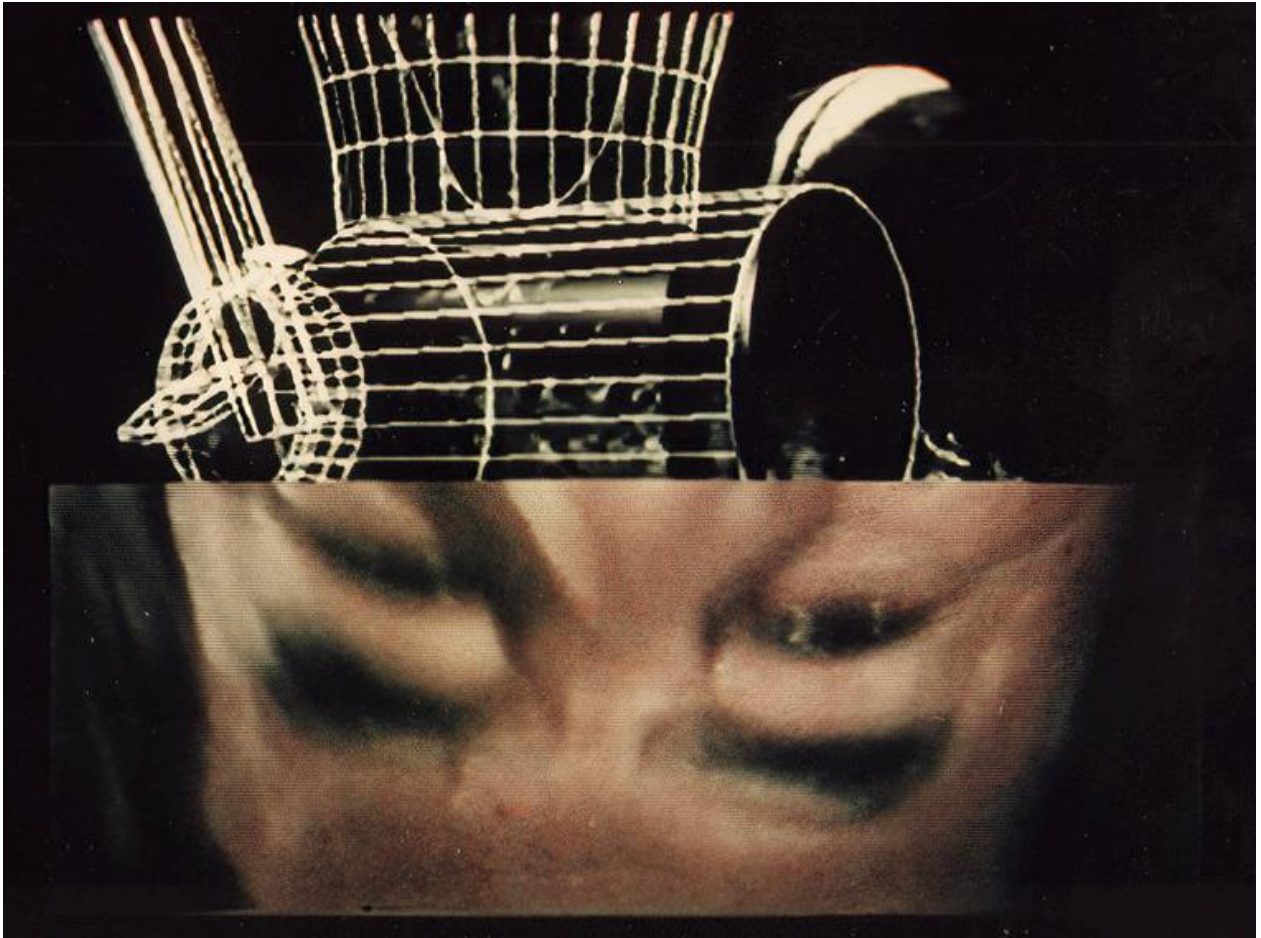
¹⁵²⁰ Marjanić, 122–23.

¹⁵²¹ Marjanić, 120.

¹⁵²² Marjanić, 129.

¹⁵²³ Marjanić, 128.

¹⁵²⁴ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 302.



Slika 139 Dalibor Martinis, *Nevjesta, neženje podjednako*, 1992. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis)

videu *The Bride, The Bachelors Even* odnosno *Nevjesta, neženje podjednako* (Slika 139). Naziv je parafraza punog engleskog naziva Duchampovog djela koje glasi: *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. Poznata struktura *Velikog stakla* temelji se na suprotstavljanju gornje i donje polovine stakla, pri čemu se u gornjoj nalazi nedodirljiva mlada, a u donjem mladoženje koji je, putem različitih mehaničkih pomagala, pokušavaju dohvatiti (ili pak oploditi). Koristeći ovu shemu, Martinisov i Ivekovićin film podijeljen je u dva dijela od kojih je prvi dio shvaćen kao ekvivalent gornjem dijelu *Stakla*, a drugi dio donjem. Petra Belc tumači ovaj film kao metaforu muško-ženskih odnosa u kojoj „mehanički aspekti Duchampove električne tragedije žudnje u filmu zadobivaju i ideološku komponentu u vidu kritike rodne asimetrije, a mehanička je konstrukcija Mlade prikazana kroz slikovne superimpozicije i umetanjem kompjutorski generirane grafike.“¹⁵²⁵

¹⁵²⁵ Belc i ostali, 86.

Martinis će nastaviti slične aproprijacijske prakse primjenjivati u svojim kasnijim djelima i to u većoj mjeri u mediju videa. Odmičući se od strogo kronološkog pregleda umjetnikove djelatnosti, autorica ovdje ističe rad *TV dnevnik 4.09.1974.* koji je realiziran 2009. godine (Slika 141). Radi se o autoapropriaciji vlastitog videa kojeg je Martinis snimio, kako naslov rada kaže, 4. rujna 1974. godine. Zapravo je to bio prvi video rad kojeg je ikad snimio, i to u jednog zagrebačkoj školi koja je posjedovala video opremu do koje je tada bilo iznimno teško doći. Rad iz 1974. sastoji se od snimke televizora na kojem se prikazuje *Dnevnik* te od mrtve prirode s draperijom koja je posložena na taj starinski, katodni televizor (Slika 140).

Aproprijacijski moment zbiva se

tek 2009. godine kada Martinis odlučuje na temelju transkripta rekonstruirati, opet u formatu videa, ono što je tadašnji spiker *Dnevnika* govorio 1974. godine. Nova snimka je vidljivo novijeg datuma zbog kvalitete snimke, odjeće koju Martinis nosi i vizualne prezentacije vijesti. Kako je sam umjetnik izjavio, ona sadrži „sve ono što bi na nekakvom CNN-u bila oprema za vijesti“.¹⁵²⁶ No, riječi koje izgovara prepune su aluzija na socijalističku prošlost. Uz to, umjesto umanjene snimke prizora o kojima spiker (Martinis) govori, u gornjem desnom uglu ekrana vidljiva je reprodukcija Martinisovog videa iz 1974. godine.¹⁵²⁷



Slika 141 Dalibor Martinis, *TV dnevnik 4.09.1974.*, 2009. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis)



Slika 140 Dalibor Martinis, *Mrtva priroda*, 1974. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis)

¹⁵²⁶ Moja Rijeka, *MojaRijeka.hr - intervju uživo - Dalibor Martinis - Molekula*, 2:58.

¹⁵²⁷ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 312.



Slika 142 Dalibor Martinis, *Drugovi i drugarice: građani i građanke*, 2006. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Boris Cvjetanović)

Umjetnik je napravio brojna djela po sličnom principu koja označava sintagmom *Data Recovery* (informatički postupak povrata izgubljenih podataka). *TV dnevnik 4.09.1974.* također spada u ovu skupinu radova. Potrebno je spomenuti još nekolicinu kako bi se istaknula sličnost između Martinisovog koncepta povrata podataka i strategija apropijacije.¹⁵²⁸

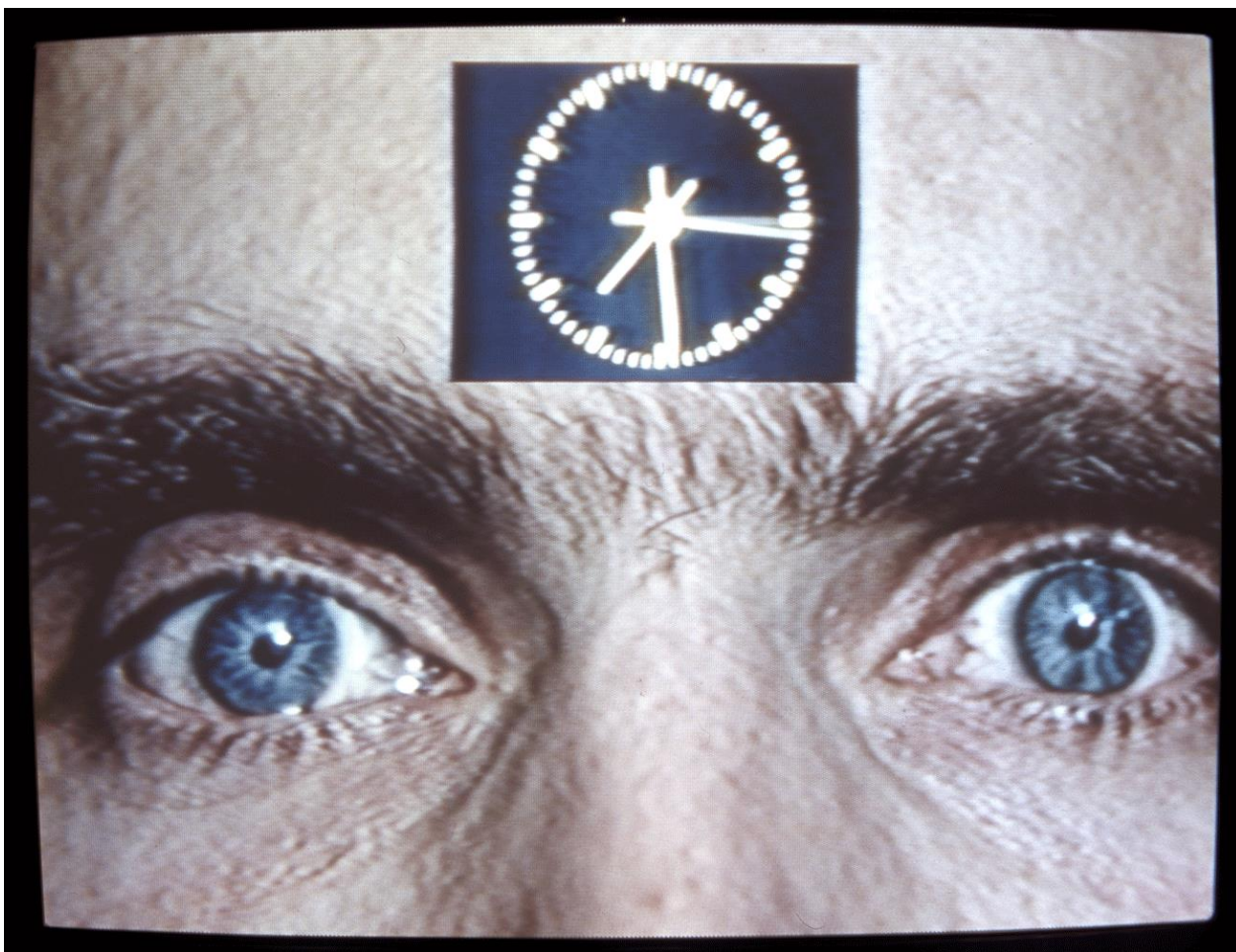
U sličnom duhu kao *TV dnevnik 4.09.1974.* rađen je i video *Drugovi i drugarice: građani i građanke* koji je ostvaren u sklopu akcije *JBT/ZADAR/51* 2006. godine (Slika 142). Martinis u biti rekonstruira Titov politički govor iz 1951. godine koji je održan na zadarskom Narodnom trgu. On je isti taj govor pročitao, snimio i snimku prikazao unatrag, projicirajući je na zgrade istog tog trga. Prikazujući govor/video unatrag, autor ga čini nerazumljivim prolaznicima koji ga gledaju te ujedno skriva političke poruke koje su u njemu izrečene. No, rad poprima nove vremenske i umjetničke dimenzije kada unatrag prikažemo snimku ove snimke na zgradi te građane koji prolaze ispod nje. Tada Martinisov/Titov govor postaje razumljiv, ali građani hodaju unatraske,¹⁵²⁹ što se može protumačiti kao udarac kojeg umjetnik zadaje prošlom društveno-političkom uređenju. Postavlja se pitanje: jesu li „dobra stara vremena“ doista uvijek tako dobra kao što se čine u sadašnjem trenutku?

Nalik *TV dnevniku* i *Drugovi i drugarice*, Martinis u filmu *Proba vijesti 4. 5.1980. (Umro je Tito)* iz 2016. godine rekreira ovu dramatičnu vijest iz 1980. godine preuzimajući na sebe ulogu voditelja i izvodi svojevrсни performans.¹⁵³⁰

¹⁵²⁸ Ovdje se neće spomenuti sva djela unutar ciklusa „Data Recovery“ zbog obima ciklusa, ali i jer sva nisu jednako ilustrativna za strategije apropijacije. Više informacija o djelima unutar ovog ciklusa moguće je pronaći u katalogu izložbe „Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.“. Vidi u: Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*

¹⁵²⁹ Paić, „Burning Through the Worked-Off History?“, 45.

¹⁵³⁰ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 108.



Slika 143 Dalibor Martinis, *Slika je virus*, 1984., video-vrpca; U-matic, boja, ton, 19' 40", Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2462 (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis)

Jedan od kompleksnijih aproprijacijskih radova unutar Martinisova opusa, u kojem se također koristi elementima vijesti (odnosno *Dnevnika*) je video uradak *Slika je virus* iz 1983. (Slika 143) koji sadrži elemente citiranja, ali i kolažno-montažne elemente. Početak filma ključan je za razumijevanje njegovog naslova i potke. Naime, on započinje citatom iz knjige *Nova Express* američkog spisatelja i poznatog „beatnika“ Williama Burroughsa: „There is no true or real ‘reality’- ‘Reality’ is simply a more or less constant scanning pattern“.¹⁵³¹ Relativnost stvarnosti o kojoj Burroughs govori manifestirat će se u manipulaciji kolažiranih snimki koje Martinis koristi – njihovim izokretanjem, izrezivanjem i kombiniranjem do te mjere da se mijenja dojam stvarnosti koju oni prezentiraju.

Naziv samog rada potječe od Burroughsove ideje koju iznosi u knjizi *The Electronic Revolution* – da je pisana riječ virus koji je omogućio postojanje verbalne riječi. U ovoj knjizi također razrađuje ideju cut-up tehnike koju je moguće koristiti kao subverzivnu (donekle

¹⁵³¹ Burroughs, *Nova express*, n. p.; Martinis i Beroš, *Dalibor Martinis - javne tajne*, 80. Na sličan način će u videu *Chanoyu*, kojeg je napravio sa Sanjom Iveković 1983., uključiti segmente teksta iz *Knjige o čaju* Okakure Kakuzōa. Vidi u: Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 86.

anarhističku) metodu. Ova tehnika demonstrira moć slikovne manipulacije tj. činjenicu da se, uz dovoljno montaže, svaka snimka može editirati do te mjere da joj se promijeni poruka. Burroughs hipotetizira scenarij u kojem ucjenjuje političara koristeći više snimki: (1) snimke njegovih govora i razgovora, (2) intimne snimke iz njegove spavaće sobe (koju je dobio skrivanjem videokamere/mikrofona u nju) te (3) snimke agresivnih reakcija publike. Prvim dvama snimkama se potom manipulira tako da se riječi iz govora ispremještaju, u snimku iz spavaće sobe unese inkriminirajuće snimke, a povezivanjem ovih snimki s trećom dobije se medijski inscenirani skandal.¹⁵³²

Iako Martinisove namjere i prakse u radu *Slika je virus* nisu ni blizu toliko uznemirujuće kao one koje predlaže Burroughs, on se ekstenzivno koristi *cut-up* principom kojeg Burroughs predlaže. On „uslojava“ različite snimke jedne preko drugih. Od četiriju segmenata rada (*Slow motion, Reset, Fast forward, Rewind* – nazvani po kontrolama na videorekorderu ili danas, pak, bilo kojem daljinskom upravljaču) apropijacijom najviše odišu posljednje tri. U segmentu *Reset*, umjetnik na *loopu* ponavlja preuzete snimke TV voditelja s *Dnevnika* koji ponavljaju uvijek iste fraze („Provedite ugodnu večer“). U segmentu *Fast forward*, spareni su zvukovi pucnjave i segmenti TV reklama s ratnim prizorima, dok se titlovi referiraju na poznate fraze s automata za igru „Pay it all. Pay it back. Play it back...“. U posljednjem dijelu, *Rewind*, Martinis inkorporira pornografske snimke, oprečno ranijem segmentu.¹⁵³³ Konstanta u ovom radu jest apropijacija drugih snimki i zvučnih elemenata. Riječima Nade Beroš: „Kolažirajući i montirajući već postojeće snimke, tretirajući ih kao svojevrsan ready-made, Martinis te citate razgrađuje, nadograđuje, manipulira, postavljajući vječito pitanje koje medij postavlja unutar medija: koliko je stvarnost uistinu stvarna?“¹⁵³⁴

¹⁵³² Burroughs, *The Electronic Revolution*, n. p.

¹⁵³³ Moguće je napraviti usporedbu s ciklusom „Prisvajanje TV fotografija“ Vere Fischer. Vidi poglavlje 8.5 Vera Fischer.

¹⁵³⁴ Martinis i Beroš, *Dalibor Martinis - javne tajne*, 80, 82.

Na sličan način, protkano političkim porukama, Martinis ostvaruje *Egipatske stube Odese* 2011. (Slika 144) koji, uz ranije spomenutu *Probu vijesti 4. 5. 1980.* pripada skupini radova unutar ciklusa „Data Recovery“.¹⁵³⁵ U pitanju su zapravo dvije realizacije filma. Prva inačica nastaje 2011. godine i sastoji se od prisvojene sekvence iz filma *Krstarica Potemkin* Sergeija Eisensteina iz 1925. godine, konkretno sekvence na stubama Odese gdje je prikazana ruska carska vojska kako puca na građane koji demonstriraju na stubama.¹⁵³⁶ Međutim, on snimku modificira dodajući joj zvuk (film je izvorno nijemi iako ima glazbenu pozadinu), konkretno glasove egipatskih revolucionara koji su dogovarali akcije putem Facebooka za vrijeme nemira u Egiptu 2011. godine.¹⁵³⁷ Zvukovi su, između ostalog, odražavali stanje tijekom uličnih demonstracija pa su se mogli čuti sukobi s policijom, ispaljivanje suzavaca te krikovi i parole aktivista.¹⁵³⁸ *Egipatske stube Odese* rekreirane su 2014. godine i video projiciran u splitskom Multimedijalnom kulturnom centru (MKC) – prikladno, na nutrašnjim stubama. Martinis kratko potom snima ovu projekciju. U trenutku kada izbijaju prosvjedi u ukrajinskom gradu Odese, on na stepenište MKC-a montira snimku videa na stubištu (snimanog iz više perspektiva), a za zvuk koristi zvučne zapise tada aktualnih protesta koje je preuzeo sa snimki na YouTubeu.¹⁵³⁹



Slika 144 Dalibor Martinis, *Egipatske stube Odese*, 2014. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis)

¹⁵³⁵ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 106.

¹⁵³⁶ Moja Rijeka, *MojaRijeka.hr - intervju uživo - Dalibor Martinis - Molekula*, 2:00.

¹⁵³⁷ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 108.

¹⁵³⁸ Beck, „Revolucija nikad ne spava“, 67.

¹⁵³⁹ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 108; Greiner, „Dalibor Martinis: Eksperimentalni filmovi (2013. – 2016.)“, 15–16.

Referirajući se na inicijalnu verziju *Egipatskih stuba Odese*, Martinis objašnjava tijekom njihova nastanka:

...nastao je za vrijeme revolucije u Egiptu. Eisensteinov film iz 1925. »Krstarica Potemkin« prikazivao sam studentima na Likovnoj akademiji u Rijeci, gdje predajem. Istovremeno sam, kako su počeli nemiri u Egiptu, počeo tražiti zapise i dokumente jer me zanimalo što se događa. Uočio sam određenu sličnost, a istovremeno i razliku između ta dva načina korištenja slika, odnosno medija. Jedan je Eisensteinova umjetnička interpretacija važnog povijesnog događaja, a nove snimke na internetu su imale sasvim drugačiji karakter – one su pretežito služile da sami aktivisti komuniciraju međusobno o tome što se događa na određenim mjestima u Kairu.¹⁵⁴⁰

Martinis se u ovom radu u suštini poigrava vremenom; spajajući sovjetski film iz 1925. godine i vrlo recentne (dokumentarne) snimke, on dovodi u vezu snimke (Eisensteinovog filma) koja retrogradno slavi Oktobarsku revoluciju i snimke koje su ključne u datom trenutku za razvoj aktualnih prosvjeda.¹⁵⁴¹ Međutim, iza dvaju snimki kriju se sasvim drukčije namjere njihovih autora (Eisensteina i aktivista). Martinis objašnjava:

Ejzenštejn (sic!) je želio stvoriti avangardno filmsko djelo u kojem će novim filmskim jezikom izraziti vrijednosti novoga sovjetskog društva. Njegovo djelo postoji u sferi simboličkog. Videoklipovi koje su aktivisti egipatske revolucije postavljali na internet bili su taktičko sredstvo, u samoj borbi, ono što se danas u medijskoj teoriji naziva 'tactical media'. Njihova svrha bila je da izvještavaju same sudionike o događajima koji su se simultano odvijali u

¹⁵⁴⁰ Mihaela Medić, „Konfrontacija medija i umjetnika“, *Novi list*, 23. kolovoza 2011., 52.

¹⁵⁴¹ Prilikom predstavljanja *Egipatskih stuba Odese* u Galeriji AŽ u Zagrebu 2011. godine, Martinis je uz video postavio i instalaciju – telefax apart iz kojeg je neprekinuto izlazila traka A4 papira s naizmjeničnim kadrovima iz Eisensteinovog filma i aktualnim vijestima o egipatskoj revoluciji. Sadrži također i tri fotoprinta *Egipatskih stuba Odese*. Vidi u: Boris Greiner, „Dvije izložbe“, *Zarez* 13, izd. 311 (6. rujna 2011.): 17; Dalibor Martinis, *Dalibor Martinis: egipatske stube Odese, data recovery, 2011*, katalog izložbe (Galerija AŽ, Zagreb, 19. 4. – 10. 5. 2011.), 2011, n. p.

različitim dijelovima grada i zemlje kako bi se lakše koordinirala borba. Oni nisu bili simbolički prikaz borbe, oni su bili sama borba.¹⁵⁴²



Slika 145 Dalibor Martinis, *U ime naroda*, 2013. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis)

U videu *U ime naroda* iz 2013. godine (Slika 145), Martinis nastavlja praksu korištenja *found footage* ili pak „citatnog hommagea“ nalik onom u *Egipatskim stubama Odese*.¹⁵⁴³ Ne začuđuje korištenje sličnih postupaka jer, poput *Egipatskih stuba*, i ovaj video pripada ciklusu „Data Recovery“.¹⁵⁴⁴ *U ime naroda* u suštini je filmski kolaž sekvenci preuzetih iz brojnih filmskih klasika, povezanih citatima iz scenarija za film *Društvo spektakla* Guyja Deborda. Međutim, dok je u *Egipatskim stubama Odese* Martinis intervenirao u zvuk, u ovom je slučaju modificirao sliku. Zadržavajući izvorne zvukove iz filmova, on iz videa „briše“ protagoniste, prekrivajući ih crnim pravokutnicima ili postavljajući specijalne efekte preko njih, ali ostavlja sporedne likove – „narod“ – vidljivima.¹⁵⁴⁵ Time smo, riječima Borisa Greinera, „mi, narod, [taj] koji je, zahvaljujući redateljskoj koncepciji došao u prvi plan. Odnosno u priliku da se u glavnoj ulozi pokaže na filmskom platnu.“¹⁵⁴⁶ Na snazi je ovdje montažni postupak i sjajna

¹⁵⁴² Beck, „Revolucija nikad ne spava“, 67.

¹⁵⁴³ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 88.

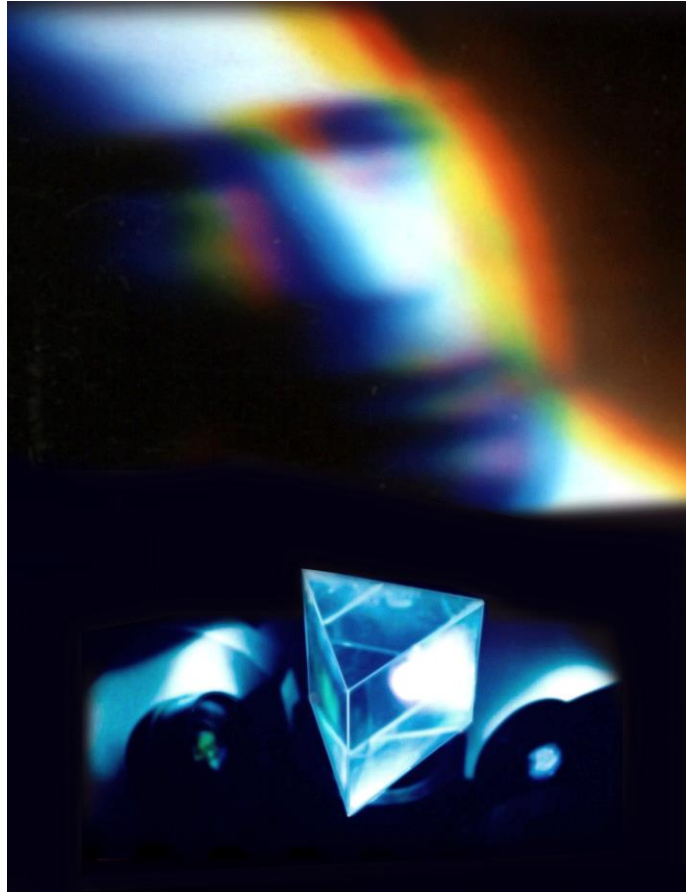
¹⁵⁴⁴ Belc i ostali, 106.

¹⁵⁴⁵ Belc i ostali, 106, 108; Greiner, „Dalibor Martinis: Eksperimentalni filmovi (2013. – 2016.)“, 14–15.

¹⁵⁴⁶ Greiner, „Dalibor Martinis: Eksperimentalni filmovi (2013. – 2016.)“, 15.

aproprijacija s obzirom da Martinis prisvaja tuđe snimke i mijenja im izvorno značenje jer, u konačnici, brisanjem protagonista iz filma kao što je Godardov *Breathless/Do posljednjeg daha* (1960.) ili *Sunset Boulevard/Bulevar sumraka* Billyja Wildera (1950.), oni ne mogu biti isti.

Martinis je na sličan način iskoristio slavnu *Casablancu* u svom ambijentu *Prizma* 1997. godine (Slika 146) pri čemu je film projicirao kroz prizmu na rotirajućoj platformi,¹⁵⁴⁷ 360° u prostor. Rezultat jest taj da zvuk izvornog filma ostaje netaknut, ali slika biva razlomljena.¹⁵⁴⁸ Vremenske su barijere i ovdje prijeđene (prisvajanjem starijeg filma), ali, kako zamjećuje



Slika 146 Dalibor Martinis, *Prizma*, 1997. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis)

Nada Beroš, „dekonstruirana se priča i delokalizirana slika. Nema ekrana na kojemu se događa priča. Gubitak mjesta odgovara gubitku vremenske perspektive. Vremenski slijed razbijen je i dekontekstualiziran. Ništa nije prošlo ni buduće, sve je postalo sadašnjost i istodobnost.“¹⁵⁴⁹

Više djela iz ciklusa „Binarni niz“ nastavit će na ovaj način prisvajati poznate filmske klasike. Vrijedi ovdje napomenuti da se ciklus sastoji od djela rađenih u raznim medijima, među kojima se nalaze i upotrebnici predmeti i video zapisi (podjednako iz popularne kulture, svakodnevice i filmskih klasika), koje Martinis spaja u nove cjeline (instalacije, ambijente, itd.) skrivajući u njih binarno kodirane poruke (binarni kod koristi samo nule i jedinice) ili one temeljene na Morseovom kodu.¹⁵⁵⁰ U ovom se kontekstu neće fokusirati na kriptički aspekt ovih djela već trenutke u kojima je vidljivo umjetnikovo korištenje strategija aproprijacije. Istaknut će se samo nekolicinu djela u čiju srž zadire Nada Beroš rekavši:

¹⁵⁴⁷ Valušek, Beroš, i Kluszczyński, *Martinis Observatorium: video-audio-interactive installations*, 66.

¹⁵⁴⁸ Valušek, Beroš, i Kluszczyński, 13.

¹⁵⁴⁹ Valušek, Beroš, i Kluszczyński, 33.

¹⁵⁵⁰ Milovac, *Dalibor Martinis: Krizne točke*, n. p.

U nekoliko radova iz *Binarne serije*, poput *To America I Say*, 2001.; *King Kong To America I Say*, 2002.; *U Malteškom sokolu*, 2002.; *Bagdadski lopov*, 2003., Martinis koristi holivudske filmove kao sirovi materijal i kino-gledalište kao okvir instalacije, da bi kroz te benigne forme prezentacije izrekao kritički komentar o suvremenom društvu, prije svega, o američkome društvu kao sinonimu neoliberalnog kapitalizma.¹⁵⁵¹

U „ready-madeu“ *To America I Say* (kako ga naziva Nada Beroš), Martinis prisvaja naslovnu špicu *King Konga* iz 1933. godine (Slika 147). U ovome leži aproprijacijski aspekt djela. Dublja analiza djela nalazi se u skrivenoj poruci, odnosno u Bin Ladenovoj poruci američkom narodu („Neće biti mira ni sigurnosti u Sjedinjenim Državama sve dok nema mira i sigurnosti u Palestini...“) koja je ispisana Morseovim kodom u treptajima ekrana i zvučnim valovima koji se šire s tornja na uvodnoj špici. Readymadenost ovog filma postaje očitija u drugoj inačici,



Slika 147 Dalibor Martinis, *To America I Say*, 2002. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis)

¹⁵⁵¹ Martinis i Beroš, *Dalibor Martinis - javne tajne*, 188.

King Kong To America I Say iz 2002. jer je u potonjem slučaju prisvojen cijeli film kroz kojeg je skrivena poruka raspoređena, dok prva inačica traje samo jednu minutu.¹⁵⁵²

U filmu *U Malteškom sokolu*, također iz 2002. godine (Slika 148), Martinis na jednak način kodira poruku kao u *King Kong To America I Say*, koristeći treptaje ekrana pri čemu se zacrnjeni dijelovi mogu čitati kao nule, a snimke kao jedinice unutar binarnog koda. Umjetnik ovdje prisvaja prvi *film noir* – *The*



Slika 148 Dalibor Martinis, *U Malteškom sokolu*, 2002. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Boris Cvjetanović)

Maltese Falcon redatelja Johna Houstona iz 1941. godine. Nada Beroš objašnjava da „priču o pronalaženju Malteškog sokola, Martinis preklapa s kodiranom porukom meksičkog revolucionarnog pokreta zapatista, tekstom u kojem pobunjenički potkomandant Marcos, glasnogovornik nacionalne oslobodilačke vojske, poziva na otpor protiv globalnog kapitalizma“.¹⁵⁵³

U videoinstalaciji *Bagdaski lopov* iz 2003. godine (Slika 150), Martinis suprotstavlja dvije vizije Bagdada – jednu, idealiziranu, iz holivudskog filma *Bagdaski lopov* Raoula Walsha iz 1924. godine te scene bombardiranja Bagdada za rata u Iraku na osam televizijskih ekrana. (Pritom se isječke originalnog filma čita kao nule, a novije snimke kao jedinice.)¹⁵⁵⁴ Kako bi dočarao ratno stanje u Iraku, Martinis ovdje preuzima snimke dokumentarnog tipa sa satelitskih TV postaja (što mu ne bi bilo prvi put da to čini).¹⁵⁵⁵

¹⁵⁵² Martinis i Beroš, 188, 190.

¹⁵⁵³ Martinis i Beroš, 190.

¹⁵⁵⁴ Topić, „Dalibor Martinis: Binarno upozorenje“, 58.

¹⁵⁵⁵ Milovac, *Dalibor Martinis: Krizne točke*, n. p.



Slika 150 Dalibor Martinis, *Bagdadski lopov*, 2003. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis)



Slika 149 Dalibor Martinis, *Dutch Moves*, 1986. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis)

Dalo se dosad naslutiti na jedan bitni aspekt Martinisove apropijacijske djelatnosti, a koji se temelji na prisvajanju tuđih umjetničkih djela. No, strategije apropijacije vidljive su u Martinisovom opusu i van medija videa, odnosno prisvajanja video snimki, što radi još od sredine 1980-ih godina.



Slika 151 Dalibor Martinis, *Pogled na drugi pogled*, 1986. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije nepoznat)

Samo tri godine nakon što je realiziran rad *Slika je virus*, konkretno 1986., Martinis manipulira slikom *Ambasadori* Hansa Holbeina ml. iz 1533. u dvama djelima: videu *Dutch Moves* (Slika 149) te videoinstalaciji *Pogled na drugi pogled* (Slika 151). U potonjem se koristi fotografskom reprodukcijom ovog slavnog djela, u pravim dimenzijama i raskošnom okviru (tako da nalikuje originalnom djelu), ogradnim muzejskim stupovima s konopcem,

postamentom te dvama monitorima na kojima se prikazuju snimke.¹⁵⁵⁶ U videoinstalaciji *Pogled na drugi pogled*, reprodukcija je postavljena u stvarni prostor, a pred njom je postavljena televizija koja prikazuje magritteovskog promatrača koji promatra tu istu sliku i, nakon zvučnog pucnja, pada mrtav – i to je samo početak radnje.¹⁵⁵⁷ Misteriozni element ovog djela, koji postavlja gledatelja u poziciju detektiva, nalikuje „duchampovskoj tajnovitosti“. Kako objašnjava Davor Matičević:

...videotraka bilježi tajnu nerazjašnjenog umorstva. Itinererom i tekstom za publiku otkriva se trag koji, međutim, ne vodi očekivanom razrješenju na cilju, već iznenađenju u obratu, simuliranim događajima koji se nije mogao dogoditi premda je dokumentiran na uvjerljiv način. Dodatnim objašnjenjima nastao je zaplet prema zakonitostima trilera ali i prebacivanje tajnovitosti mogućeg događaja u misterij umjetničkog naslućivanja nedohvatljive stvarnosti nekoga višeg reda. Sve je usmjereno na zaplet koji po duchampovskoj tajnovitosti – nema odgovora.¹⁵⁵⁸

Ambasadori se, pak, pojavljuju u videu *Dutch Moves* kao scenski dodatak. Scenarij za video se temelji na fiktivnoj triler priči o ubojstvu jednog diplomata u galeriji u trenutku kad se nalazio ispred *Ambasadora*. Scenarij dobiva na složenosti s obzirom da Martinis uvodi brojne paralelne radnje i ne vodi se linearnim tokom vremena.¹⁵⁵⁹ Sažeto, oba se rada okreću oko

¹⁵⁵⁶ Beroš i Martinis, *Dalibor Martinis, »brain-storm«*, 33.

¹⁵⁵⁷ Matičević i Pejić, *Dalibor Martinis: instalacije i videoprpe*, 49. Autorica za dodatni kontekst donosi objašnjenje videoinstalacije u cijelosti:

„Svrha ove instalacije je da se rasvijetli (sic!) jedan, očito nerješiv slučaj ubojstva koje je u njemačkim medijima postalo poznato pod naslovom »Der Botschafter im bewegung«. Da stvar bude složenija čini se da svi uključeni ili oštećeni u ovom skandalu pate od privremene amnezije.

Krenimo zato s činjenicama. Žrtva je bila, prema službenoj informaciji, muškarac i zamjenik službenika za vize ? ? ? ? ? ambasade. Ubijen je u Gradskom muzeju u Haag-u za vrijeme trajanja izložbe pod nazivom »Pogled na drugi pogled«, dok je gledao u sliku »Ambasadori« Hansa Holbeina ml. (1533).

... Metak (kalibar .38) je ušao u lubanju usred čela. Pozorno ispitivanje slike otkrilo je malu rupu koja po nalazu eksperta može biti rezultat prolaska balističkog metka kalibra .38.

U službenoj izjavi koju je izdala?????? ambasada poslije incidenta, pokojni diplomat opisan je kao osoba »koja inklinira umjetnosti« i »depresivna«.

Koja je bila prava svrha njegove posjete izložbi? Iako je muzej bio prepun ljudi kada se incident dogodio, čini se da nitko nije u stanju dati vjerodostojni opis događaja. Da li je navedena slika jedini svjedok ubojstva? Gosp. Joost de Groote, zaposlen kao noćni čuvar u muzeju, a koji se liječi od posljedica nervnog sloma, kune se da je čuo sliku »kako govori«. I više od toga, on smatra da sliku treba smatrati odgovornom za ubojstvo.

Apsolutno nemoguće, moglo bi se zaključiti - ali ipak, pretpostavimo za tren da slika zaista ima sposobnost vida (na posljetku (sic!), u njoj su dva para očiju). Što bi ona, u tom slučaju, vidjela? Što bi uopće moglo biti predmetom osvete jednog remek-djela iz XVI. stoljeća. Koji motiv bi mogao trajati 453 godine i ...“ Vidi u: Matičević i Pejić, 33.

¹⁵⁵⁸ Beroš i Martinis, *Dalibor Martinis, »brain-storm«*, 17.

¹⁵⁵⁹ Film *Dutch Moves* je inače napravljen za njemačku TV kuću ZDF (Drugi njemački TV program) tijekom Martinisova boravka u Nizozemskoj 1986. godine. Vidi u: Milovac, *Martinis: Between Surfaces*, n. p.

Ambasadora, a *Pogled na drugi pogled* nastao bi se moglo nazvati prostornom inačicom videa *Dutch Moves*.¹⁵⁶⁰

Kao što *Ambasadore* prisvaja u *Dutch Moves* i *Pogled na drugi pogled*, Martinis će prisvojiti umjetnine iz fundusa riječke Moderne galerije prilikom izvedbe *Mrtve prirode uživo* 1997. godine. Nalik starinskom salonu, jedan zid galerije (veličine ca 4 x 3 m) bio je ispunjen slikama iz depoa galerije, uključujući pejzaže, potrete i mrtve prirode, preko kojih je projicirana snimka sa stubišta u blizini Moderne galerije, a koje je snimano video kamerom koja je postavljena na jedan od prozora galerije. Umjetnine su u ovom kontekstu izložene na vrlo tradicionalan način i bez projekcije bi se mogle promatrati samostalno. No, projiciranjem snimke suvremenog života preko njih, njihovo se značenje mijenja i one postaju samo podloga za novi rad.¹⁵⁶¹ Povjesničar umjetnosti Berislav Valušek zamijetio je značaj ovog rada i njegove sličnost s radovima drugih apropijacijskih umjetnika:

Podsjetit će nas ovaj slučaj na radove Brace Dimitrijevića iz ranih osamdesetih [referentno na ciklus „Triptychos Post Historicus“], na instalacije u kojima slike iz zbirke pojedinih muzeja čine sastavni dio novog rada ili pak na serije *Depoa* Jusufa Hadžifejzovića. U krajnjem slučaju mogu nas podsjetiti i na *objet trouvé* iz prakse povijesnih avangardi, od Duchampa nadalje, gdje se „gotovi umjetnički predmeti“ upotrebljavaju – u smislu i u duhu transavangardističkih nomadizama, kao i postmodernih situacija u kojima su muzejski depoi tek kamenolomi s materijalom za nova djela – kao dobrodošla podloga za vlastito djelo.¹⁵⁶²

Martinis progovara o transformacijskoj moći konteksta umjetničkog djela i svojim intencijama u *Mrtvoj prirodi uživo* u intervjuu za *Večernji list*, prikladno nazvan „Susret života i umjetnosti“ u kojem kaže:

Tako je i ta projekcija igra s pojmom umjetnosti, odnosno umjetničkoga konteksta – umjetničke slike na zidu su jedna klasična muzejska situacija. Ja sam to doživio drukčije, budući da iz iskustva razgledanja muzeja znamo da se vrlo često nakon dugog hodanja po muzeju, pred primjerice Tintoretom, odjednom počinjemo gledati odraz nekog prozora, jer nam taj život izvana

¹⁵⁶⁰ Milovac, n. p.

¹⁵⁶¹ Valušek, Beroš, i Kluszczynski, *Martinis Observatorium: video-audio-interactive installations*, 88.

¹⁵⁶² Valušek, Beroš, i Kluszczynski, 15.

postane zanimljiv, nakon zamora određenim sadržajem. Taj sitni detalj zaokupi našu pažnju, a slika postane obično zrcalo.¹⁵⁶³

U pogledu „Susreta života i umjetnosti“ i Martinisovog interesa za integriranjem različitih medija, sam je umjetnik pojasnio: „U svojoj umjetničkoj praksi služio sam se fotografijom, videom, kolažem, očito tražeći prostor za rad izvan klasičnih umjetničkih disciplina.“¹⁵⁶⁴ Ne zadržava se ni od performansa te ne poznaje ograničenja u smislu prisvojenog materijala.

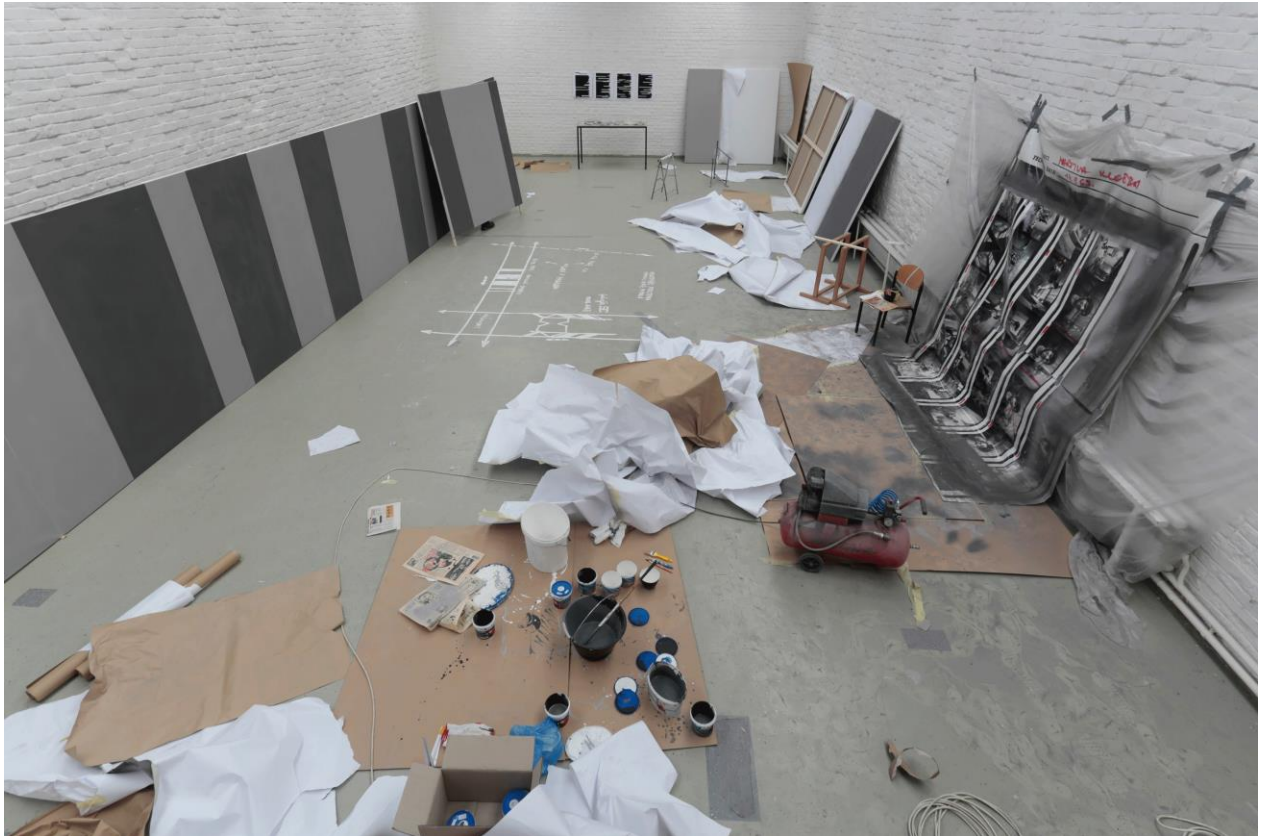
Autorica u tom pogledu ističe performans *Simultani govor* (Slika 152) koji je prvi put realiziran 2008. na međunarodnom forumu u Regensburgu. Tom je prilikom Martinis čitao govor kojeg je političar i zagovaratelj Hrvatskog proljeća Srećko Bijelić održao na sjednici SKJ u Beogradu 1963. godine. Istovremeno je po strani, na dvokatnoj kabini, stajalo 12 prevoditelja, a koji su se činili kao da prevode ono što Martinis čita. No, u stvarnosti su na dvanaest svjetskih jezika čitali neke od kapitalnih umjetničkih, filozofskih, aktivističkih i političkih tekstova 20. stoljeća: Manifest futurizma Filippa Tommasa Marinettija na svahiliju, riječi Andyja Warhola



Slika 152 Dalibor Martinis, *Simultani govor*, 2012. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Boris Cvjetanović)

¹⁵⁶³ Dorotea Jendrić i Dalibor Martinis, „Susret života i umjetnosti“, *Večernji list*, 23. ožujka 1997., 20.

¹⁵⁶⁴ Golub i Kršić, *Dalibor Martinis*, 72.



Slika 153 Dalibor Martinis, *Rad za izložbu 1969.*, 2015. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Boris Cvjetanović)

na arapskom, tekst Marcela Duchampa na kineskom, Josepha Beuysa na indijskom, Mao Ze Donga na francuskom, Osame bin Ladena na španjolskom, Martina Luthera na ruskom, Kazimira Maljeviča na japanskom te tekstove Guyja Deborda, Lenjina i drugih.¹⁵⁶⁵ Performans je doživio „re-izvedbu“, kako je Martinis naziva,¹⁵⁶⁶ 2012. godine u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti te Mini teatru u Ljubljani.¹⁵⁶⁷

Martinis će za ovaj rad reći: „Kako performans odmiče, tako se politički govor sve više pretvara u svojevrsnu jezičnu operu, u kojoj je sve dislocirano i pomaknuto, i jezici i smisao koji prenose i kulture kojima pripadaju.“¹⁵⁶⁸ Autorica prepoznaje aproprijacijske odlike ovog rada upravo u tome što je Martinis prisvojio ove govore i „izmjestio ih iz njihovih pripadajućih jezičnih, ideoloških i kulturoloških prostora.“¹⁵⁶⁹ Odnosno, rekontekstualizirao ih je, ali do te

¹⁵⁶⁵ Martina Kalle, „Alternativna biograftja u znaku politike“, *Vjesnik*, 17. prosinca 2010., 20; Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 322; Ožegović i Martinis, „Dalibor Martinis: U surovom kapitalizmu nužne su lijeve ideje jer jedino one otvaraju prostor promjenama“, 71–72; „Simultano prevođenje Dalibora Martinisa“, *Novi list*, 13. siječnja 2012., 52.

¹⁵⁶⁶ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 320.

¹⁵⁶⁷ Belc i ostali, 340.

¹⁵⁶⁸ Marjanić, „Re-performans“ kao re-enactment, re-construction, re-playing i re-doing“, 71.

¹⁵⁶⁹ Ožegović i Martinis, „Dalibor Martinis: U surovom kapitalizmu nužne su lijeve ideje jer jedino one otvaraju prostor promjenama“, 72.



Slika 154 Dio postava izložbe „Dalibor Martinis: Request_reply.DM/2077“, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2016. mjere da su u cijelosti dislocirani, kako Martinis natuknuje, i namjerno presvučeni velom misterija za one koji ne poznaju korištene jezike.

Vrijedi zaključiti ovaj opsežniji pregled Martinisovih aproprijacijskih praksi dvama recentnim izložbama u kojima su vidljive sve dosad spomenute (aproprijacijske) odlike umjetnikovih djela.

Instalacija *Rad za izložbu 1969. iz 2015.* (Slika 153) nastavak je Martinisovog projekta povrata podataka u kojem pokušava rekonstruirati svoju izložbu-ambijent „Modul N&Z“ iz 1969. uz pomoć fotografskog i dokumentarnog materijala kao što su umjetnikove skice te vlastitog sjećanja. Izložba djeluje nedovršeno, kao rad u procesu nastanka ili pak napušteni rad – po prostoru su razasute crno-bijele fotografije; ostavljen je kompresor za boju kojim su bila bojana dva napeta platna koja služe rekonstrukciji izvornih narančasto-zelenih platana iz *Modula N&Z* (iako su ovog puta obojana u nijansama sive s obzirom da su fotografski predlošci crno-bijeli); deplijani s izložbi iz 1969. (Martinisove „Modul N&Z“ ali i seminalne „When Attitudes Become Form“ iz iste godine) te ove iz 2015. godine; prikazane su crno-bijele snimke; ostavljene su zaštitne folije i ostaci obroka,¹⁵⁷⁰ ali i artikl koji ne pripada i nužno nema veze s

¹⁵⁷⁰ Belc i ostali, *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077.*, 12, 48.

izvornim postavom (svojevrsni *glitch* u memoriji) – majicu koja reproducira jedan od On Kawarinih radova s datumom održavanja „Modula N&Z“. ¹⁵⁷¹

Na izložbi „Dalibor Martinis: Request_reply.DM/2077“ koja je održana 2016. u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu (Slika 154), Martinis prezentira niz od 15 videa i pitanja. ¹⁵⁷² Odnosno, on potražuje (*requests*) odgovore (*replies*) na ova pitanja od Martinisa iz 2077. godine. Iako ovaj rad u svojoj naravi iznimno podsjeća na djelo *DM1978 razgovara s DM2010*, ono reizvedbu i aproprijaciju podiže na jedan novi nivo. Leila Topić ga, primjerice, naziva prostornim kolažom, ¹⁵⁷³ a Branka Benčić „kompleksnom referencijalnom kolažno-citatnom strukturom“ ¹⁵⁷⁴ ili pak „remedijacijom“ koju shvaća kao „oblik prisvajanja i ponovnog sagledavanja prethodnih djela.“ ¹⁵⁷⁵ Prikazani filmovi mogu se shvatiti kao utjelovljenje postavljenih pitanja. Snimani su diljem svijeta unutar dvije godine od (odnosno prije) održavanja izložbe: u Rio de Janeiru, Parizu, SAD-u, Ukrajini, na Palagruži, itd. Pitanje je prilagođeno lokaciji snimanja (ili obratno). Ključno, i zajedničko, svim videoinstalacijama jest „recikliranje“ starijih Martinisovih radova: „Negirajući ideju autorskog originala, on iz svojih prethodnih radova, odnosno njihove snimljene dokumentacije, odabire određene slojeve te preko njih ili kroz njih upisuje nova značenja.“ ¹⁵⁷⁶

Spomenute dvije izložbe sažimaju glavne aproprijacijske elemente unutar Martinisova opusa – rekontekstualizaciju prisvojenog, prelaženje vremenskih barijera, prisvajanje u različitim medijima (ali posebice u videu) i reizvedba pri kojoj umjetnik ne diskriminira među žanrovima. Ova svojstva njegovih djela često doprinose užem povezivanju svakodnevice i umjetnosti, približavanja umjetnika promatraču i nadasve propituju narav jedinstvenog medija, često odbijajući kategorizacije u jednu medijsku „ladicu“.

8.13. Ivan Ladislav Galeta

Ivan Ladislav Galeta (1947. – 2014.) za života je bio priznat podjednako kao umjetnik i kao pedagog koji je svojim dugogodišnjim radom na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti doprinio razvoju Akademiji u obliku iniciranja studija novih medija 2000. godine te studija

¹⁵⁷¹ Belc i ostali, 260.

¹⁵⁷² Zamjetno je da pitanje br. 2, koje glasi „Da li me stvarno voliš?“ uključuje snimku plakata na zgradi s djelom *L.H.O.O.Q.* Marcela Duchampa. Vidi u: Benčić, Topić, i Martinis, *Dalibor Martinis: Request_reply.DM/2077*, 4.

¹⁵⁷³ Benčić, Topić, i Martinis, 8.

¹⁵⁷⁴ Benčić, Topić, i Martinis, 14.

¹⁵⁷⁵ Benčić, Topić, i Martinis, 15.

¹⁵⁷⁶ Benčić, Topić, i Martinis, 7–8.

animiranog filma 2004. godine.¹⁵⁷⁷ Ovo ne čudi s obzirom na njegov interes za videom, što je medij u kojem je velikim dijelom radio. Međutim, osim videa i filma, bavio se fotografijom, *land artom*, provodio ekološke projekte te realizirao ambijentalne intervencije. Dio njegovog opusa, pretežito iz 1970-ih godina s početka karijere, uključuje instalacije koje će biti fokus ovog poglavlja, uz nekolicinu djela rađenih fotokopiranjem ili u mediju filma.

Po struci grafičar, Galeta je 1967. završio Školu primijenjenih umjetnosti u Zagrebu. Potom je 1969. godine diplomirao na Pedagoškoj akademiji u Zagrebu na smjeru Likovnog odgoja. Kasnije se nastavio pedagoški usavršavati pa 1981. godine diplomirao na Odsjeku pedagogije Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.¹⁵⁷⁸

Kratko nakon diplomiranja s Pedagoške akademije, konkretno 1971. godine, počinje raditi kao voditelj i snimatelj u Elektronskoj učionici Pedagoške akademije u Zagrebu gdje ostaje do 1977. Tada se zapošljava kao voditelj Multimedijalnog centra (MM centra) Studentskog centra Sveučilišta u Zagrebu gdje će raditi do 1990. godine.¹⁵⁷⁹ Godine 1993. započinje s radom na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, prvo kao stručni suradnik, potom 1995. godine postaje docent. Također je kao izvanredni profesor obnašao dužnost pročelnika Odsjeka za animirani film i nove medije. Od 1997. ima status redovitog profesora. Istovremeno djeluje kao gost predavač na brojnim europskim sveučilištima te izvodi performanse u galerijskim i muzejskim prostorima.¹⁵⁸⁰

Iako je predavao na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, sam je nije završio, što mu je moglo otežati prijem u članstvo unutar umjetničkih udruženja. Povrh toga, njegovo se ime ne nalazi na popisu članova HDLU-a.¹⁵⁸¹ Ostaje nejasno je li Galeta bio član Sekcije PM premda je poznato da je djelovao unutar Podrooma neposredno prije osnutka Sekcije PM.¹⁵⁸² U Podroomu je sudjelovao na izložbama „Za umjetnost u umu“ (1978.)¹⁵⁸³ i „2. nova izložba u Podrumu“ (1978.).¹⁵⁸⁴

¹⁵⁷⁷ „Preminuo Ivan Ladislav Galeta (1947-2014) - jedinstveni filmski umjetnik i eksperimentator“.

¹⁵⁷⁸ Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Ladislava Galeta; Popović, „Ivan Ladislav Galeta: podaci o autoru“; „Ivan Ladislav Galeta“.

¹⁵⁷⁹ Filozof, književnik i filmski producent Sead Alić navodi da je Galeta radio na poziciji voditelja MM-a do 1985. godine, a ne 1990. Vidi u: Alić, „Ivan Ladislav Galeta – istraživač medijskog prostora i medijskoga vremena“, 1025.

¹⁵⁸⁰ „Ivan Ladislav Galeta“; „Preminuo Ivan Ladislav Galeta (1947-2014) jedinstveni filmski umjetnik i eksperimentator“; Popović, „Ivan Ladislav Galeta: podaci o autoru“; Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Ladislava Galeta.

¹⁵⁸¹ „Abecedni popis članova“.

¹⁵⁸² Špoljar, Martek, i Maračić, *PM 20: 20 godina: 1981-2001*, 2004, 45, 53.

¹⁵⁸³ „Za Umjetnost u Umu“.

¹⁵⁸⁴ „2. Nova Izložba u Podrumu“.

Galeta je ipak uključen u brojne skupne izložbe u organizaciji strukovnih udruženja i unutar oficijelnih galerijskih prostora još od 1969. godine, mahom u Zagrebu. Predstavlja se tako na Izložbi likovnih pedagoga (1969.), 7. zagrebačkom salonu (1972.), 1. bijenalu suvremene hrvatske grafike (1974., Split), Salonima mladih (1974., 1976. i 1977.), na izložbama „Otkup umjetnina“ koje su se održavale u Umjetničkom paviljonu (konkretno sudjeluje 1975., 1976., 1978.) i „Akvizicijama“ Galerije suvremene umjetnosti (1979., 1981.). Uz to sudjeluje na brojnim drugim skupnim izložbama koje potvrđuju njegovu uključenost u alternativnu umjetničku scenu Zagreba 1970-ih i 1980-ih godina. Primjerice, uključen je u izložbu „Inovacije“ (Galerija Karas, 1977.), „Nova umjetnička praksa 1966 – 1978“ (GSU, 1978.), „Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina“ (GSU, 1982.) te „1981. – 1989. – PM“ (Galerija proširenih medija, 1989.)¹⁵⁸⁵ od kojih potonja sugerira njegovu aktivnost unutar Sekcije proširenih medija.

Samostalne izložbe ispočetka organizira u alternativnim izložbenim prostorima. Primjerice, 1975. godine u prolazu nebodera u Zagrebu organizira izložbu „Scenarij 27“, a iste godine pozivnicu za izložbu „Scenarij 30“ tretira kao samu izložbu. Od 1975. godine se počinje nešto intenzivnije samostalno predstavljati u galerijskim prostorima kojima upravljaju umjetnička udruženja i muzejske ustanove kao što je Umjetnički paviljon („Scenarij i kao likovni izraz“, 1975.), Galerija Nova („TV scenarij 40“, 1976.), Galerija SC („Kretanje“, 1974.; „Naprijed – natrag: klavir“ i „Naprijed – natrag: glas“, 1977.) te Galerija Lotrščak („0,25 sekunde pretapanja“, 1975.; „Originalne fotokopije“, 1977.). Izložbu „Originalne fotokopije“ predstavio je opet u Galeriji Smokvin list u Grožnjanu 1977. godine.¹⁵⁸⁶

Galetino sudjelovanje u radu progresivnih prostora (pogotovo onih koji podržavaju omladinsku kulturu) razvidno je iz spomenutih izložbi u Galeriji SC i Galeriji Nova te u Podroomu. Uz njih vrijedi spomenuti i njegovo sudjelovanje na Muzičkom bijenalu 1977. godine te na Aprilskim susretima u Beogradu iste godine.¹⁵⁸⁷

Intenziviranje njegovih sudjelovanja na skupnim izložbama te samostalno izlaganje u oficijelnim galerijskim prostorima, uz otkupe Galetinih djela mahom u drugoj polovini 1970-ih godina govore o razini njegovog institucionalnog priznanja. U drugoj polovini 1970-ih, Galeta postiže određenu razinu institucionalnog priznanja, što se očituje u otkupima njegovih djela te u drugim oblicima financijske podrške. Galeta je 1977. godine uz Sanju Iveković,

¹⁵⁸⁵ Puni popis Galetinih skupnih i samostalnih izložbi može se naći u: Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Ladislava Galeta.

¹⁵⁸⁶ Galeta, „Upitnik za izložbu ‚Nove pojave u jugoslavenskoj umjetnosti‘“.

¹⁵⁸⁷ Galeta.

Gorana Petercola i druge primio stimulaciju od 20.000,00 DIN (otprilike 29.354,00 kn/€3895,95 danas) od Komisije za stimulaciju likovnog stvaralaštva mladih,¹⁵⁸⁸ što ukazuje da je tada relativno priznat kao likovni umjetnik. No, i prije ovoga započinju otkupi njegovih djela.

Godine 1975. su mu dva djela otkupljena za Galeriju suvremene umjetnosti i godinu kasnije predstavljene na izložbi „Otkupi umjetnina“ u Umjetničkom paviljonu.¹⁵⁸⁹ U pitanju su bile serije fotografija *Čovjek u krugu (Scenarij 2)* iz 1972. godine te *Kotač (Scenarij 28)* iz 1973. – 1974. godine. Oba su ciklusa pojedinačno otkupljena 1975. godine za 1.750,00 DIN (današnjih ca 2.947,00 kn/€391,13).¹⁵⁹⁰ Godine 1976. mu je u Zagrebu otkupljeno još jedno djelo, premda ostaje nejasno o kojem je djelu riječ. Iduće mu godine GSU otkupljuje još jedno djelo koje predstavlja na „Otkupima umjetnina“ 1978. godine.¹⁵⁹¹ U Inventarnoj knjizi današnjeg MSU-a zabilježena su pak dva otkupa iz 1977. godine: crno-bijeli film *Prizemljeno sunce Ivana Kožarića* iz 1969. koji je otkupljen za 5.000,00 DIN (ca 7.326,00 kn/€972,33) te *Scenarij 10 – ruka* iz 1976. godine koje je rađeno u tehnici kserografije na papiru i otkupljeno za 1.000,00 DIN (ca 1.465,00 kn/€194,44).¹⁵⁹² Godine 1979. mu je još jedno djelo predstavljeno na „Otkupima umjetnina“, a koje je otkupljeno godinu ranije financijama SIZ-a RH za Galerije grada Zagreba.¹⁵⁹³ Iste godine, Galeta poklanja grafiku *Otisak strelice u sitotisku (Iz mape grafika „Motovunski susreti“, 34/50)* Galeriji suvremene umjetnosti. GSU 1979. godine otkupljuje Galetin film *Naprijed natrag: klavir (1977.)* i to za 30.000,00 DIN (odnosno ca 44.013,00 kn/€5841,53). Vrijedi zabilježiti da je djelo koje je otkupljeno za najnižu cijenu rađeno u tehnici kserografije tj. kopiranja, a najvišu cijenu postižu njegovi filmovi i potom fotografije

Spomenuti otkupi i ova stimulacija, uz to što je Galeta tijekom 1970-ih godina zaposlen, upućuju na različite izvore prihoda i oblike financijske podrške. Moguće je da je ovo stavilo

¹⁵⁸⁸ HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 563, Serija K. V., Komisija za kult. veze s inozemstvom, Komisija za kulturne veze s inozemstvom KV pov. 1979. god., KV spisi s oznakom SLUŽBENO 1977. – 1979, KV 1977 Službeno > Izvještaj i prijedlog Komisije za stimulaciju likovnog stvaralaštva mladih, str. 4.

¹⁵⁸⁹ Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‘Otkup umjetnina’ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“.

¹⁵⁹⁰ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga. U katalogu izložbe „Otkup umjetnina 1975“, održane 1976. godine, stoji da su oba *Scenarija* otkupljena, pojedinačno, za cijenu od 2.500,00 DIN. Vidi u: Zlamalik, *Otkup umjetnina 1975.*, 25.

¹⁵⁹¹ Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‘Otkup umjetnina’ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“.

¹⁵⁹² Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹⁵⁹³ Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‘Otkup umjetnina’ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“.



Slika 155 Ivan Ladislav Galeta, *A Two-second Dissolve / Dvije sekunde pretapanja - Scenarij 30*, 1975., c/b fotografije, 48 x (12,2 x 15,8) cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3164 (A, B) / A (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

Galetu u nešto povoljniji položaj i omogućilo mu, kad se u drugoj polovini 1970-ih počeo poigravati apropijacijskim postupcima, da to čini većim dijelom u medijima fotografije i filma.

Na tragu ovoga, 1975. godine na izložbi tj. u radu *0,25 sekunde pretapanja* (Slika 155, Slika 156) superponira fotografiju crteža te fotoportret djevojke. Međutim, nijedan od dva portreta nije načinio sam Galeta. Crtež je, primjerice, bila izradila akademska slikarica Nada Falout prema fotoportretu. Premda se Galeta ovdje bavi podudarnošću crteža i fotografije te vjerodostojnošću fotografskog medija (koji ima moć lišiti umjetničko djelo njegove aure, pa i promijeniti identitet i izgled osobe na fotografiji), prisvajanje tuđeg djela (u ovom slučaju crteža) nameće se kao izrazito apropijacijski postupak.¹⁵⁹⁴ Povjesničarka umjetnosti Markita Franulić opisala je rad na sljedeći način:

Snimak crteža i fotografija krajnje su točke niza, a između su pretapanja snimaka crteža i fotografija, svaki s definiranim vremenskim pomakom ekspozicije i s fiksnim točkama u zjenicama oka. Riječ je o prijedlog za film „Pretapanje“ (koji je, kao i drugi scenariji, detaljno razrađen u drugom, statičnom, mediju), no kako nije došlo do njegove realizacije, sam prijedlog postao je završnom realizacijom ideje i to u verziji kojom se autor želio što više približiti filmu, tako da je izvornu seriju fotografija, zrcalno otisnuo i na drugoj strani papira kako bi postigao efekt transparentnosti svojstvene

¹⁵⁹⁴ Galeta i ostali, *Ivan Ladislav Galeta: The zero landscapes*, 73.

filmskoj vrpici. Rad je oblikovan u „harmoniku“ i slan kao pozivnica na zamišljenu filmsku projekciju, što se može smatrati i provokacijom usmjerenom prema onima koji kreiraju filmsku politiku.¹⁵⁹⁵

Galetin film *Dvosmjerni bicikl* iz 1976. godine nastat će sličnim postupkom: „superponiranjem objek(a)ta u pokretu biciklista, istražuje odnos mirovanja i kretanja, statike i dinamike. Pri tome uslijed ‘sudara’ suprotnih smjerova kretanja, dolazi i do njegova poništenja, neutraliziranja u fiksnoj središnjoj točki“.¹⁵⁹⁶ Premda ovaj film sam po sebi nije primjer aproprijacije,



Slika 156 Ivan Ladislav Galeta, *A Two-second Dissolve / Dvije sekunde pretapanja - Scenarij 30*, 1975., publikacija; tisak / papir, 6,6 x 18 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3164 (A, B) / B (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

dokaz je Galetine mogućnosti bavljenja filmom u ovom periodu i, što je još važnije za ovaj rad, imat će odjeka u kasnijem objektu *Dvosmjerni bicikli* (1978./1979.).

Godine 1976., Galeta produbljuje svoje aproprijacijske prakse i radi film *Dva vremena u istom prostoru*¹⁵⁹⁷ koji je u suštini usporedna koordinirana projekcija dvaju tuđih filmova. Hrvoje Turković opisao je ovaj film sljedećim riječima: „jedan te isti (tuđi) film dvostruko projicira na isti ekran, ali pomaku od nekoliko sekundi, pa istodobno gledamo dvije vremenski razmknute faze istoga tijeka zbivanja“.¹⁵⁹⁸ Naime, Galeta prisvaja segmente filma Nikole Stojanovića *U kuhinji* koji je snimljen 1968. godine. Film je prvi put projiciran uživo iste 1976. koristeći dva projektora, a tek je 1984. godine „fiksiran“ na 260 sličica i postao zaseban film.¹⁵⁹⁹

Galetino zanimanje za film, a napose fotografiju, dovelo ga je do istraživanja granica tehničke reprodukcije, u skladu s tezama Waltera Benjamina u tekstu „Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reprodukcije“. Naime, u ciklusu *Originalnih fotokopija* iz 1977. godine (poznato još kao *Originalne xerografije*), Galeta koristi za to doba novu tehnologiju fotokopirnog stroja da bi radio fotokopije zgužvanog fotografskog papira (Slika 157) ili pak kopirao dijelove

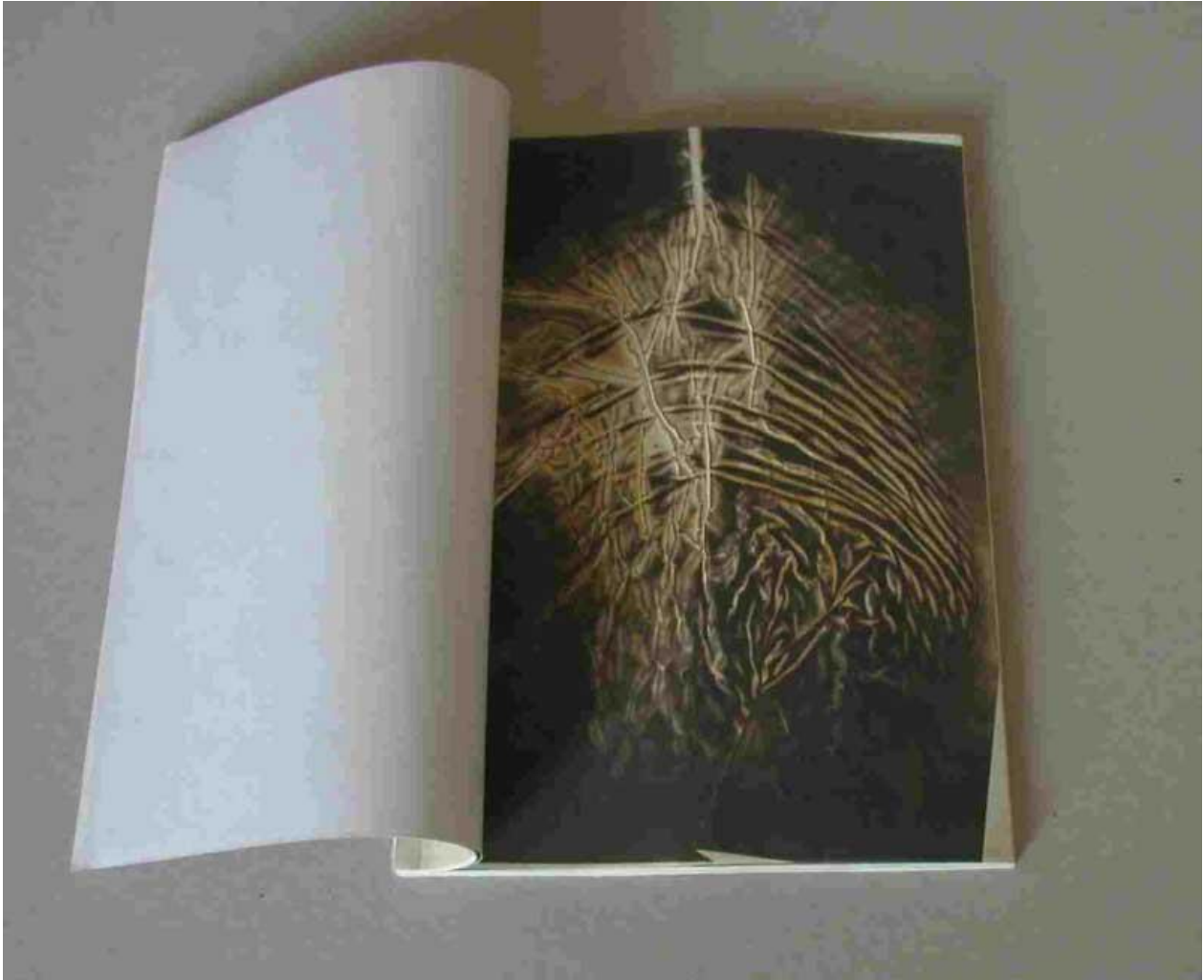
¹⁵⁹⁵ Galeta i ostali, 73.

¹⁵⁹⁶ Galeta i ostali, 74.

¹⁵⁹⁷ Film se u cijelosti može pogledati na YouTube-u: Galeta, *Two Times in One Space.mpg*.

¹⁵⁹⁸ Turković, „Ivan Ladislav Galeta, prijatelj, čijem sam se radu divio“.

¹⁵⁹⁹ Golub, „Niti sam ja ovdje gdje ste vi, niti ste vi ovdje gdje sam ja – performativni Galeta“, 84.



Slika 157 Ivan Ladislav Galeta, *Originalna fotokopija*, 1977., publikacija; fotokopija, tisak / papir, 29,5 x 21 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3167 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

vlastitog tijela. Potonjim postupkom naglavačke izvrće ideju autoportreta (lice postaje deformirano i neprepoznatljivo kada ga se fotokopira), a samim činom izrade umjetničkih djela fotokopiranjem poigrava se idejom originalnosti i izvornosti umjetničkog djela.¹⁶⁰⁰

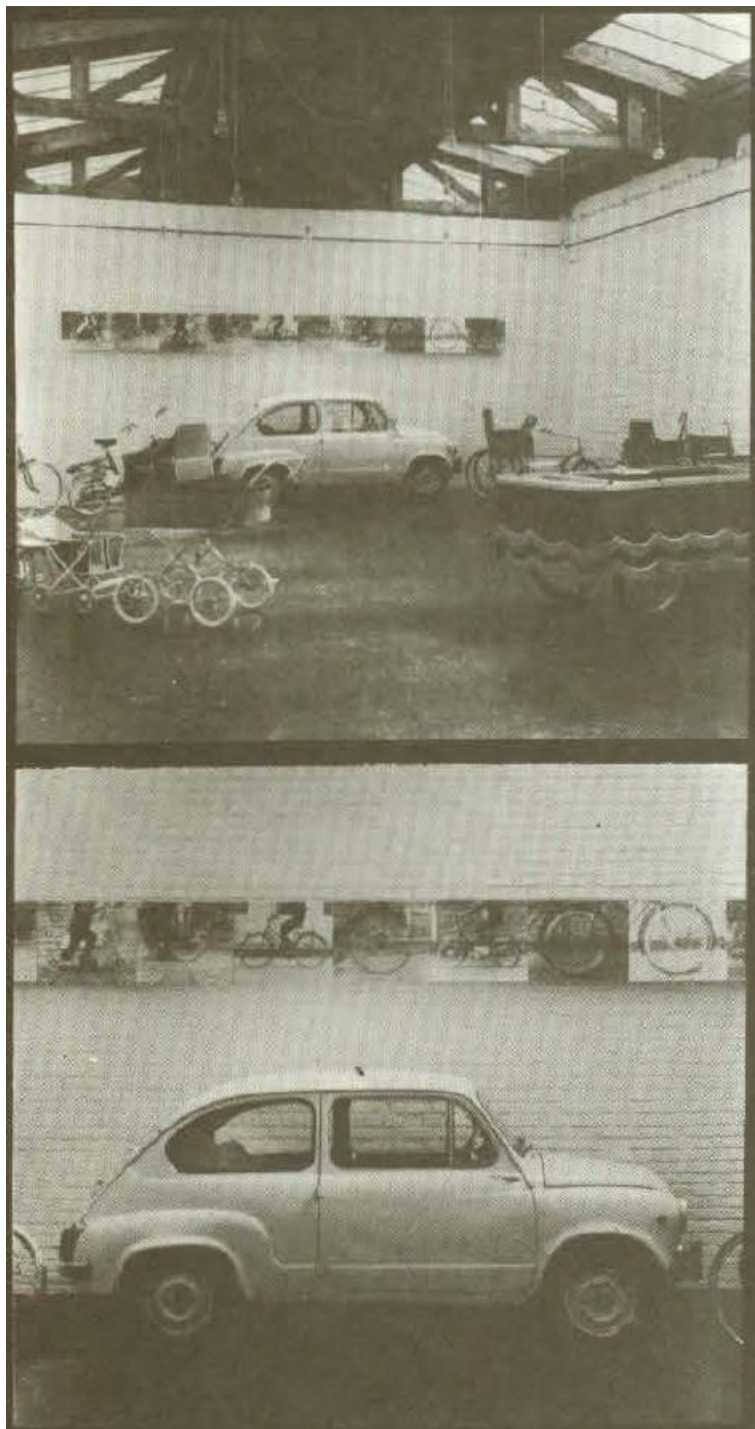
Godinu nakon *Originalne fotokopije*, odnosno 1978./1979., realizira objekt sastavljen od dva spojena bicikla, prikladno nazvan *Dvosmjerni bicikl* (Slika 159) koji se danas nalazi u kolekciji Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu. Ušlo je u fundus kao poklon autora 1980. godine.¹⁶⁰¹ Ovaj je predmet, zajedno sa *Šahom* iz 1977. – 1979. godine (poznato još kao *Reljefna šahovska ploča*) Ive Šimat Banov nazvao „nadrealističkim i neodadaističkim objektima“.¹⁶⁰² Interpretacija Marijana Susovskog može se primijeniti upravo na oba objekta:

¹⁶⁰⁰ Galeta i ostali, *Ivan Ladislav Galeta: The zero landscapes*, 67.

¹⁶⁰¹ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹⁶⁰² Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, 2013, 558.

Osim medija fotografije, filma i videa Galeta je istraživao i svakodnevne objekte kojima je mijenjao originalni funkcionalni smisao u njegovu suprotnost – defunkcionalnost, ili tražio predmete neobične konstrukcije i isticao apsurdnost postignutih rezultata. (...) Njegovi objekti izazivaju u prvi



čas zbuđenost (Dvosmjerni bicikli, Satovi, Reljefni šah, Perspektivni šah itd.), a zatim zadivljenost zbog sposobnosti autora da iz običnog predmeta izvuče skrivene, često neočekivano nove karakteristike.¹⁶⁰³

Motivom bicikle i kotača uopće Galeta se koristio još 1974. godine za realizaciju izložbe „Dosjetka o kotaču“ (Galerija SC, 25. 3. – 5. 4. 1974.) gdje je u galerijski prostor postavio brojne objekte kojima je bilo zajedničko što imaju kotač (Slika 158).¹⁶⁰⁴ Izložba, odnosno prostorna instalacija nazvana „Kretanja“, nastala je u tijeku promišljanja scenarija za film o kotaču. Galeta je kružno postavio prijevozna sredstva poput automobila, bicikla, dječjih kolica, invalidskih kolica i katafalka.¹⁶⁰⁵

Slika 158 Ivan Ladislav Galeta, fotografije postava izložbe „Dosjetka o kotaču“, Galerija SC, 25. 3. – 5. 4. 1974. (izvor: „Ladislav Galeta“, *Novine Galerije Studentskog centra*, izd. 50 (1974.): 4.)

¹⁶⁰³ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 25.

¹⁶⁰⁴ „Ladislav Galeta“, *Novine Galerije Studentskog centra* 50, 1974., 4.

¹⁶⁰⁵ Galeta i ostali, *Ivan Ladislav Galeta: The zero landscapes*, 9.

Efekt zbunjenosti kojeg uzrokuje apsurdnost predmeta poput *Dvosmjernog bicikla* ili jukstapozicija dječjih kolica i katafalka (postolje namijenjeno polaganju lijesa) vuče korijene iz nadrealističkih praksi, a defunkcionaliziranje predmeta još od Duchampa. Premda je paralela, primjerice, s dvostrukim štapom u instalaciji *Beskonačni štap/U čast Manetu* Josipa Vanište iz 1961. godine nezaobilazna.

Galetin *Šah* (1977. – 1979.) bi se također mogao interpretirati kao referenca na Duchampa, makar tome ne mora biti tako. *Šah* je u biti unikatno napravljena šahovska ploča sa stepenasto uzdignutim kvadrantima na kojima stoje šahovske figure, spremne za igru (Slika 160). Objekt je ovo kojeg je Hrvoje Turković nazvao „različito izobličeni šah“,¹⁶⁰⁶ naglašavajući time njegovu apsurdnost i nadrealistički efekt kojeg proizvodi. *Šah* asocira na



Slika 159 Ivan Ladislav Galeta, *Dvosmjerni bicikl*, 1978./1979., objekt sastavljen od dva bicikla, 114 x 190 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2169 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)

¹⁶⁰⁶ Turković, *Medijska istraživanja Ivana Ladislava Galeta*, n. p.



Slika 160 Ivan Ladislav Galeta, *Šah*, 1977. – 1979., drvo, šahovske figure, 40,7 x 56,8 x 56,7 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2112 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)

ranije spomenuto djelo *Mondrian i Duchamp* Borisa Bućana koje je nastalo samo nekoliko godina ranije (1975.), a koje se eksplicitno i namjerno referira na Duchampa kroz upotrebu šahovske ploče i figura (premda obojenih).

Autorica ubraja *Šah* među prva apropijacijska djela Ivana Ladislava Galeta koja ulaze u kolekciju zagrebačke Galerije suvremene umjetnosti. Djelo je otkupljeno vjerojatno 1979. godine, dakle iste godine kada je nastalo, za 15.000,00 DIN (ca 17.639,00 kn/€2341,10 danas).¹⁶⁰⁷ Ove godine se uočavaju otkupi više Galetinih apropijacijskih djela. Uz *Šah* je otkupljen i *Zrcalni ping-pong* (1978. – 1979.) za isti iznos, a 1980. u kolekciju GSU-a ulazi njegov *Dvosmjerni bicikl* (premda kao dar autora).¹⁶⁰⁸ Do kraja 1980-ih godina, u fundus GSU-a ulazi još samo jedno Galetino djelo, konkretno video.¹⁶⁰⁹ Preostali otkupi Galetinih djela za

¹⁶⁰⁷ Točna godina otkupa nije precizirana u Inventarnoj knjizi Muzeja suvremene umjetnosti, ali je sudeći po inventarnim brojevima i drugim djelima za koje je precizno navedena godina otkupa ovo djelo vjerojatno ušlo u fundus GSU-a 1979. godine. Vidi u: Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹⁶⁰⁸ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹⁶⁰⁹ U pitanju je video vrpca *Video by Ivan Ladislav Galeta (1976-1979)* 1. *Ping pong (1976.-1978.)* 2. *Media game 1 (1979.)* 3. *Drop (1979.)* 4. *Five drops (1979.)* 5. *Rilway station Amsterdam (25.09.1979.)* 6., 7., 8., 9., 10. (bez naziva) iz 1976. – 1979. godine koja je otkupljena za samo 2.000,00 DIN (ca 894,00 kn/€118,65 danas). Vidi u: Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.



Slika 161 Ivan Ladislav Galeta, *Zrcalni ping-pong*, instalacija; zrcalo, pola stola za stolni tenis, oprema za igru (reketi, mreža, loptica), stol: 75 x 152, 5 x 137, zrcalo: 199,5 x 224,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2113 (1-2) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)

Galeriju, odnosno Muzej suvremene umjetnosti zbivaju se tek od druge polovine 1990-ih godina.¹⁶¹⁰

U skupinu Galetinih djela prožetih nadrealističkim i dadaističkim notama apsurdna, ubraja se i djelo *Zrcalni ping-pong* (Slika 161). Apsurdni element se razvidi u tome što je „igrač (...) sam svoj suigrač“.¹⁶¹¹ Premda ovo djelo nije u cijelosti temeljeno na aproprijaciji, autorica ga izdvaja poradi Galetinog pristupa medijima i materijalima koje koristi. Sama instalacija se sastoji od zrcala, polovice stola za stolni tenis te opreme za igru (reketa, mreže i loptice), dakle

¹⁶¹⁰ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹⁶¹¹ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 25.

od zaista svakodnevnih predmeta koje bi se očekivalo u igri stolnog tenisa s izuzetkom ogledala. Kako Marijan Susovski ističe, „Za Galetu je svaki predmet potencijalni medij na kojemu je moguće izvesti analizu njegova funkcionisanja i intervencijom ga pretvoriti u umjetnički objekt s novim značenjem“.¹⁶¹² Dakle, svakodnevni predmeti imaju potencijal postati umjetničkim. Zahvaljujući ogledalu koji defunkcionalizira ostale predmete i apsurdnosti cijelog čina, *Zrcalni ping-pong* se pretvara iz običnog kompleta sportske opreme u umjetničko djelo koje je moguće tumačiti u smislu njegovog problematiziranja ljudske egzistencije i osamljenosti. Igrač, naposljetku, igra protiv samog sebe.

Aproprijacijsku potku velikog broja djela Ivana Ladislava Galeta potvrđuje umjetnikovo sudjelovanje na izložbi „Ready-mades“ 1988. godine. Galeta je na njoj sudjelovao uz velik broj drugih umjetnika koji su dosad spomenuti (Vaništa, Mangelos, Trbuljak, Gotovac i Martek). Za trajanja izložbe (od 29. – 6. 5. 7. 1988. godine), predstavio se djelom *Pokušaj intervencije u ništa* (Slika 162, Slika 163) kojeg je Žarko Vijatović, kustos izložbe, opisao kao: „kristalno (...) ogledalo s ugrađenom lećom što omogućava prodor u ništa. Primjer je to ‘potpomognutog’ ready-madea“.¹⁶¹³ Nalik *Zrcalnom ping-pongu*, Galeta koristi ogledalo da bi modificirao stvarnost. Ogledalo postavljeno u izlog knjižare reflektira ono što se zbiva s druge strane vitrine; hvata prolaznike i automobile te jednim minimalnim zahvatom budi zanimanje. Moguće ga je tumačiti kao ogledalo stvarnosti ili kao predmet koji asocira na ljudsku taštinu koja tjera pojedince da promatraju vlastiti odraz na svakoj reflektivnoj površini pokraj koje prođu. Svakako, aproprijacijska narav ovog djela razvidna je u njegovoj jednostavnosti i minimalnoj intervenciji samog autora.

¹⁶¹² Susovski, 25.

¹⁶¹³ Vijatović, *Ready-mades*, 1990., n. p.



Slika 162 Ivan Ladislav Galeta, *Pokušaj intervencije u ništa*, izložba „Ready-mades“ u izlogu knjižare Znanje-August Šenoa, Socijalističke revolucije 17, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović)

Galeta je i u recentnijim djelima također primijenio aproprijacijske postupke, ali na sasvim drukčiji način. Možda je najadekvatniji primjer ovoga njegova akcija u sklopu 48. zagrebačkog salona 2013. godine – *Multiplirani autoportret u nestajanju*. Za realizaciju ovog djela, Galeta je u Galeriji Bačva izložio četiri male (uokvirene) fotografije formata prikladnog za osobne dokumente. Fotografije je snimio 1980. godine u *photo booth* kabini u Parizu u blizini Centra Georges Pompidou. Fotografije su, jasno, s vremenom znatno izbljedile. Kako bi problematizirao njihovu vrijednost, poput duchampovskog nominiranja, „dodijelio im je status umjetničkoga djela prisvojivši ih kao svoj vlastiti rad“ te svakoj fotografiji pridodao cijenu koju je računao tako da je sa svakom godinom njenog postojanja, od dana okidanja, cijena fotografije rasla za jedan euro. Ovu je novčanu vrijednost zabilježio na zidu galerije desno od fotografija.¹⁶¹⁴ Rad je moguće protumačiti kao ironični komentar na rastuću vrijednost umjetničkih djela, a koja je u ovom slučaju obrnuto proporcionalna njihovoj fizičkoj kvaliteti i postojanosti.

¹⁶¹⁴ Golub, „Niti sam ja ovdje gdje ste vi, niti ste vi ovdje gdje sam ja – performativni Galeta“, 85.



Slika 163 Ivan Ladislav Galeta, *Pokušaj intervencije u ništa*, izložba „Ready-mades“ u izlogu knjižare Znanje-August Šenoa, Socijalističke revolucije 17, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović)

Galeta se, kako zamjećuje Davor Matičević, bavi „realnim i irealnim prostorima unutar radova na video-vrhcama ili u objektima i radovima što bilježe relativnost realnosti“.¹⁶¹⁵ Galeta u svojim filmovima i drugim apropijacijskim djelima relativizira realnost, ali i ulogu autora u izvedbi; ponekad čak u cijelosti drugima prepušta izvedbu djela, bilo da je u pitanju crtež ili pak film, pa i objekt. Upravo ga ovo ujedno ubraja među konceptualne umjetnike, a njegov pristup apropijaciji u većem dijelu opusa konceptualnim, kako je zabilježio Hrvoje Turković.¹⁶¹⁶

On poseže za apropijacijskim strategijama kako bi maksimalno iskoristio predmete koji su mu na raspolaganju i postigao neočekivane, apsurdne, zbunjujuće efekte i izmijenio sliku stvarnosti. Predmeti poput stepenastog *Šaha* ili *Dvosmjernog bicikla*, hibridnih lica u *0,25 sekunda pretapanja* ili vlastitog deformiranog lica u *Originalnim fotokopijama*, a naposljetku i ljudi u filmu *Dva vremena u istom prostoru* koji zbog dvostruke ekspozicije počinju podsjećati na poluprozirne utvare, ukupno ilustriraju raspon mogućnosti strategija apropijacije koje su nastavak dadaističkog i nadrealističkog duha povijesnih avangardi.

¹⁶¹⁵ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 12.

¹⁶¹⁶ Turković, *Medijska istraživanja Ivana Ladislava Galeta*.

8.14. Damir Sokić

Opus Damira Sokića (rođ. 1952.) uključuje djela u kojima se zamjećuju dva različita pristupa apropijaciji. Njegova kasnija djela, mahom rađena od 1990. godine, primjeri su djela u kojima se jedan umjetnik koristi tuđim umjetničkim izričajem, što je usporedivo s pristupom Brace Dimitrijevića pri izradi svojih *Najnovijih slika* ili Borisa Bućana u ciklusu *Bućan Art*, oba iz 1972. godine. Naspram toga, za vrijeme akademskog obrazovanja i neposredno nakon, naginje ka korištenju predmeta masovne proizvodnje ili jeftinih materijala (papirnatih vrećica, žarulja, žice, dasaka, itd.). Obje će „faze“ biti predmet rasprave unutar ovog poglavlja i ilustrirat će raspon mogućih pristupa apropijaciji unutar opusa samo jednog umjetnika. Svakako, kako bi se razlučile odlike radova koji nastaju u ovim dvjema fazama, valja se prvo osvrnuti na životne prilike samog umjetnika.

Damir Sokić diplomira slikarstvo na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1977. godine u klasi prof. Nikole Reisera, a od 1977. – 1979. godine je polaznik majstorske radionice za slikarstvo prof. Ljube Ivančića i prof. Nikole Reisera.¹⁶¹⁷ Slijedom toga je član HDLUZ-a i od 1979. godine redovno sudjeluje na izložbama saveza, odnosno članova HDLU-a.¹⁶¹⁸

Samostalno izlaže još za vrijeme studija, to jest od 1976. godine (Muzej broskog posavlja, Slavonski brod), a nakon toga redovno izlaže u (polu)alternativnim izlagačkim prostorima kao što je Galeriji Nova (samostalno: 1977., 1978., 1980.)¹⁶¹⁹ koja od 1975. godine preuzima ulogu Galerije SC u poticanju umjetničkih eksperimenata mlađe generacije umjetnika.¹⁶²⁰ Godine 1978. počinje izlagati u beogradskoj Galeriji SKC i u zagrebačkom Studentskom centru (konkretno u Centru za multimedijalna istraživanja), a tijekom 1980-ih izlaže u Galeriji SC u Osijeku (1981.) i zagrebačkoj Galeriji PM (1984.). Osim u ovim prostorima, sudjeluje u manifestacijama koje potiču razvoj nove umjetničke prakse i mlađe generacije umjetnika kojoj sam Sokić pripada. Sudjeluje na bijenalima, odnosno salonima mladih u Rijeci, Zagrebu i Varaždinu te na Motovunskim likovnim susretima (1980.).¹⁶²¹

Sokić je kroz ove prostore ostvarivao brojna poznanstva s umjetnicima i povjesničarima umjetnosti koji su na njega mogli utjecaji. Navodi, među ostalima, Veru Horvat Pintarić, Zvonka Makovića, Jadranku Vinterhalter, Želimira Košćevića i Ješu Denegrija – redom vrsni stručnjaci koji su se zanimali za alternativne umjetničke prakse. Kako sam Sokić svjedoči,

¹⁶¹⁷ Maković, *Damir Sokić: Dah umjetnika*, 22.

¹⁶¹⁸ Maković, 22; Kralj, Majstorović, i Maković, *Damir Sokić*, 62–67.

¹⁶¹⁹ Maković, *Damir Sokić: Dah umjetnika*, 22; Kralj, Majstorović, i Maković, *Damir Sokić*, 62–67.

¹⁶²⁰ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 18.

¹⁶²¹ Maković, *Damir Sokić: Dah umjetnika*, 22; Kralj, Majstorović, i Maković, *Damir Sokić*, 62–67.

Galerija Nova je bio prostor koji mu je omogućio najviše poznanstava s umjetnicima sličnih interesa:

U to vrijeme sam, kao i svi mladi umjetnici, uostalom kao i danas, za crkavicu vješao slike u Galeriji Nova i tamo upoznao sve umjetnike koji su me zanimali i prijateljski se s njima kao što to rade neki mladi danas s nama. Julije Knifer, Ivan Kožarić, Ivo Gattin, Vojin Bakić, Stevan Luketić bili su samo jedna od povijesnih linija koje sam pratio.¹⁶²²

Međutim, istovremeno počinje izlagati u oficijelnim galerijskim prostorima kao što je Umjetnički paviljon u Zagrebu gdje se od 1976. godine predstavlja na skupnim izložbama (među ostalima i „Otkup umjetnina“ 1977. godine). Tijekom 1970-ih također sudjeluje na skupnim izložbama u riječkoj Modernoj galeriji (1977.), Galeriji Karas (redovito od 1978. godine), i tako dalje. U Galeriji suvremene umjetnosti u Zagreb prvi put samostalno izlaže 1983. godine, a sudjeluje i u izložbama akvizicija GSU-a (1981. i 1983.). Godine 1986. se, između ostalog, samostalno predstavlja u Gliptoteci HAZU, Galeriji likovne umjetnosti u Osijeku i Galeriji Koprivnica. Izvan Hrvatske se ističe njegova izložba 1979. u Salonu beogradskog Muzeja savremene umjetnosti. Godine 1985. izlaže u Collegium Artisticum u Ljubljani.¹⁶²³ Ovo su samo neki od službenih galerijskih prostora u kojima se Sokić predstavlja samostalno ili na skupnim izložbama, a što ilustrira njegovu istovremenu pripadnost mladoj, alternativnoj generaciji umjetnika, ali i prihvaćenost unutar *mainstreama* te razinu institucionalnog i društvenog kapitala kojeg zarana posjeduje.

Intenzitet izložbi pratio je intenzitet otkupa njegovih djela. Nikolina Hrust bilježi da Sokić već 1977. godine, kao što je spomenuto, sudjeluje u izložbi „Otkup umjetnina“ u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu. Ponovno će sudjelovati 1978. godine. Oba puta mu je prethodeći izložbi otkupljeno po jedno djelo za Galeriju suvremene umjetnosti, a 1979. godine su mu djela otkupljena za Knjižnicu Vladimir Nazor.¹⁶²⁴ Djela koja su najvjerojatnije izložena

¹⁶²² Sokić, Intervju s Damiirom Sokićem, pitanje 3.

¹⁶²³ Maković, *Damir Sokić: Dah umjetnika*, 22; Kralj, Majstorović, i Maković, *Damir Sokić*, 62–67.

¹⁶²⁴ Broj otkupljenih djela nije definiran. Prema: Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‘Otkup umjetnina’ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“.



Slika 165 Damir Sokić, *Plave vreće*, 1975., papir, drvo, boja / platno, 90,6 x 115,3 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1774 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografij nepoznat)



Slika 164 Damir Sokić, *Struktura*, 1976., kombinirana tehnika (papirnatih vrećica, novinski papir, juteno platno), 200 x 140 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1909 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)

na „Otkupima umjetnina“ 1977. i 1978. godine su *Plave vreće* (Slika 165) koje je otkupljeno 1975. godine za 5.000,00 DIN (ca 7.836,00 kn/€1040,02) te *Struktura* (Slika 164) koja je otkupljena 1976. godine isto za 5.000,00 DIN (ca 7.317,00 kn/€971,13). Oba su otkupljena za Galeriju suvremene umjetnosti.¹⁶²⁵

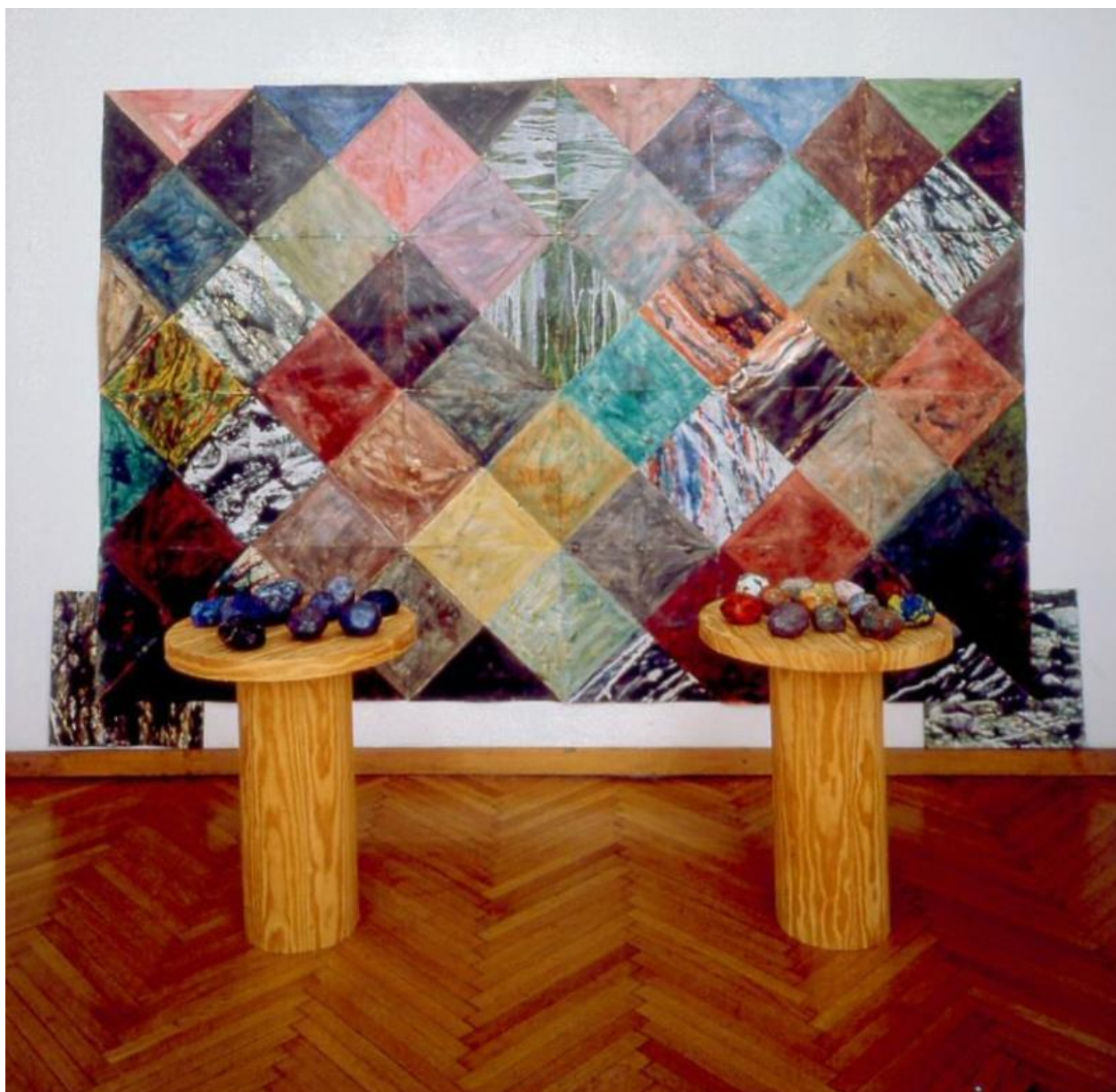
Osim na „Otkupima umjetnina“, sudjeluje također na izložbama „Akvizicije“ 1981. i 1983. godine u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, od kojih na posljednjoj sudjeluje s djelima *Moje blago* (Slika 166) i *Oberlicht* (Slika 166).¹⁶²⁶ Oba su djela rađena u netradicionalnim tehnikama ili pak tradicionalnim tehnikama koje Sokić kombinira na inovativne načine: *Moje blago* od furnira (drvene oplata), kartona, drva i parafina, a *Oberlicht* od željeza, drva, stakla i plastike. Uz ova dva djela, USIZK za Galeriju suvremene umjetnosti otkupljuje i djelo *Pretpostavka za pejzaž* (polikolor/papir, 1982.). Sva tri djela su pojedinačno otkupljena za 40.000,00 DIN (ca 5.232,00 kn/€694,41).¹⁶²⁷

Druga Sokićeva djela u kolekciji današnjeg Muzeja suvremene umjetnosti, a koja su rađena u razdoblju do 1989. godine, mahom su rađena u tradicionalnim tehnikama. U pitanju

¹⁶²⁵ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga; Hrust, „Serija Izložbi ‚Otkup Umjetnina‘ (1973. - 1980.) u Umjetničkom Paviljonu u Zagrebu“, 42.

¹⁶²⁶ Maković, *Damir Sokić: Dah umjetnika*, 22; *Akvizicije* 21.

¹⁶²⁷ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.



Slika 166 Damir Sokić, *Moje blago*, 1981., furnir, karton, drvo, parafin, 80 x 60 x 60 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2410 (1-26) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

su djela *Gregory* (drvo, 1983.), *Crne oči* (ulje/platno, 1985.), te dva djela *Bez naziva* (ulje na platnu, 1988.).¹⁶²⁸

Zanimljivo je da otkupi Sokićevih djela rađenih u netradicionalnim tehnikama cjenovno ne odstupaju u tolikoj mjeri od onih rađenih u tradicionalnim tehnikama, barem kada su u pitanju otkupi za Galeriju suvremene umjetnosti. Primjerice, drvena skulptura *Gregory* otkupljena je 1984. za 40.000,00 DIN (ca 3.091,00 kn/€410,25), a slika *Crne oči* 1987. za 600.000,00 DIN (ca 6.821,00 kn/€905,3),¹⁶²⁹ što je prosjek od 4.956,22 kn/€657,80. Za

¹⁶²⁸ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹⁶²⁹ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.



Slika 167 Damir Sokić, *Skulptura/ 15 žarulja od 25w, 35m žice*, 1978., 15 žarulja od 25w, 35m žice, dimenzije promjenjive (fotografiju ustupio Damir Sokić, fotografija iz arhiva D. Sokića)

usporedbu, prosjek cijena otkupa njegovih netradicionalnih djela za GSU (dakle cijena djela *Struktura*, *Moje blago* i *Oberlicht*) iznosi 5.927,10 kn skoro 1.000 kn više.

Sokićeva djela u kolekciji splitske Galerije umjetnina također su rađena u različitim tehnikama, od tradicionalnog ulja na platnu (*U daljini opera*, 1984.), do znatno manje konvencionalnih kao što je djelo *Pravokutnici i kvadrati* rađeno od drva i zrcala (1997.), *Ficus* (1997.) te jedno djelo koje je posebno značajno za ovaj rad – *Struktura (Škarnicli)* koje je nastalo 1976. godine i primjer je Sokićevog korištenja siromašnih materijala za izradu svojih instalacija 1970-ih godina (Slika 168). Međutim, sva djela ulaze u fundus GALUM-a od 2001. godine nadalje, a *Struktura (Škarnicli)* k tome ulazi kao dar umjetnika tek 2009. godine.¹⁶³⁰

Usporedno sa situacijom u splitskoj Galeriji umjetnina, Nacionalni muzej moderne umjetnosti u Zagrebu također dolazi u posjed jednog Sokićevog aproprijacijskog djela tek 2001. godine. U pitanju je djelo *15 x 25 W 60 metara električne instalacije* iz 1979. godine (Slika

¹⁶³⁰ *U daljini opera* također ulazi kao dar umjetnika, 2001. godine. Točna godina ulaska *Skulpture (Škarnicli)* nepoznata je, ali sudeći prema inventarnom broju, ona ulazi u fundus nakon *Ficusa* koji je otkupljen 2007. godine. Vidi u: Digitalna baza podataka Galerije umjetnina u Splitu. Za potrebe ovog rada, cijene otkupa ili procjena ovih djela nisu u tolikoj mjeri relevantne pošto se otkupi događaju u 2000-im godinama kada je Sokić već etabliran umjetnik, a aproprijacija općeprihvaćena praksa. Cijene stoga ne govore toliko o prihvaćenosti i statusu ovih djela ni Sokića kao mladog umjetnika 1970-ih i 1980-ih godina.

167) koje je rađeno od žarulja i izolirane žice. Djelo je otkupljeno iz privatne zbirke sredstvima Ministarstva kulture za 18.000 kn. Preostala Sokićeva djela u fundusu Moderne galerije (tj. Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti) izlaze van sfere interesa ovog rada. No, vrijedi napomenuti da do 1989. godine u fundus muzeja još ulaze dva Sokićeva djela: *Panorama* (drvo, pleksiglas) iz 1986., a koje je otkupljeno od samog umjetnika već 1987. za 450.000,00 DIN (ca 5.028,00 kn/€667,33) sredstvima RSIZ-a te djelo *Iz ugla mora* (mixed media, drvo, polikolor, papir, 1982.) koje je otkupljeno 1983. godine za 55.000,00 DIN (ca 7.074,00 kn/€938,88 danas). Preostala dva Sokićeva djela u kolekciji Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti nastala su 1992. i 1994. godine, a ulaze u kolekciju tek od 2006. godine nadalje i rađena su u tradicionalnoj slikarskoj, odnosno grafičkoj tehnici.¹⁶³¹

Uz ove institucije, riječki Muzej moderne i suvremene umjetnosti otkupio je 1985. godine Sokićevo djelo *Lošim putem na istok* u tradicionalnoj tehnici ulja na platnu. Ovo je trenutno jedino umjetnikovo djelo u kolekciji ovog muzeja.¹⁶³²

Može se sumirati da su Sokićeva djela otkupljivana za solidne cijene u odnosu na djela nekih drugih umjetnika koje se ističe u ovom radu. Usporedbom cijena djela otkupljenih za



Slika 168 Damir Sokić, *Struktura (Škarnicli)*, 1976., instalacija (karton; papirnate vrećice; pleksiglas), 84 x 60 cm, Galerija umjetnina, Split, inv. br. 3484 (fotografiju ustupila Galerija umjetnina, Split, autor fotografije: Ante Verzotti)

Galeriju suvremene umjetnosti može se zaključiti da su njegova aproprijacijska djela (ili uopće djela rađena u netradicionalnim tehnikama) jednako, ili čak više vrednovana od onih rađenih u tradicionalni tehnikama. Otkupi za ostale institucije nisu jednako relevantne u ovom kontekstu pošto do otkupa dolazi mahom tijekom 2000-ih godina kada Sokić već ima izgrađenu reputaciju i kada je aproprijacija relativno zastupljena umjetnička strategija i u fundusima prevladavaju djela koja nisu aproprijacijske naravi.

No, količina otkupa uopće govori o Sokićevom statusu i količini institucionalnog kapitala kojeg je akumulirao, a u čemu mu je vjerojatno

¹⁶³¹ Nacionalni muzej moderne umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹⁶³² Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, Inventarna knjiga.

pomoglo akademsko obrazovanje i intenzivna izlagačka djelatnost. Ovome je također mogao doprinijeti njegov kasniji boravak u Americi od 1986. – 1993. godine, što je ostavilo traga na njegove umjetničke prakse.¹⁶³³

Međutim, usprkos stanovitoj količini otkupa i priznanjima te nagradama koje je dobivao još od kasnih 1970-ih godina, Sokić progovara o tome kako ni ovi otkupi ni nagrade nisu bili dovoljni za osigurati mu egzistenciju:

Nesamosvjesnom umjetniku [nagrada] znači vjerojatno mnogo, jer mu podgrijava taštinu. Meni znači samo onoliko koliko mi donosi novca. (...) Ne znam točno [koliko novca]. Malo. Nagrada »Sedam sekretara SKOJ-a« bila je 1978. vrijedna 3000 dinara [ca 4.010,00 kn, godine kada ju je Sokić dobio] Beznačajan novac. Samo iz moje generacije desetak je ljudi dobilo to priznanje s kojim su mogli objesiti zube o klin ili započeti avanturu u nekoj drugoj zemlji.¹⁶³⁴

Usprkos tome što mu rad nije financijski nagrađivan u velikoj mjeri, Sokić je priznat i respektabilan umjetnik čija se ulogu u osnivanju Sekcije Proširenih medija ističe. Naime, Sokić je zajedno s Goranom Petercolom bio jedan od inicijatora Sekcije proširenih medija, a kratko vrijeme i njen voditelj.¹⁶³⁵ Također će se predstavljati na izložbama u Galeriji PM, uključujući samostalnu izložbu 1984. i skupnu izložbu „Prema ruskoj avangardi“ (1984.) te druge samostalne i skupne izložbe nakon 1990. godine.¹⁶³⁶

Sekcija PM je bitno promijenila i poboljšala status mnoštva hrvatskih umjetnika kada je osnovana 1981. godine, omogućivši im pripadnost umjetničkom udruženju. Ovo se posebno odnosilo na umjetnike koji su dotad bili okupljeni oko Podrooma,¹⁶³⁷ od kojih se veliki broj koristio aproprijacijskim strategijama. Još u pismu članovima HDLU Zagreb kojeg supotpisuje Damir Sokić i Goran Petercol, autori ističu da je u toku:

...rad na udruživanju članova HDLU-a po sekcijama (sekcije za slikarstvo, kiparstvo, grafiku, proširene medije). Uvađanjem sekcije proširenih medija trebao bi se riješiti status umjetnika koji niz godina nisu mogli postati članovi HDLU-a ili su članovi Društva ali se njihovi radovi mogu osporiti kao „čisto“ slikarstvo, grafika, kiparstvo (iako se njihova osnova može najčešće

¹⁶³³ Maković, *Damir Sokić: Dah umjetnika*, 3.

¹⁶³⁴ Hudelist, „Damir Sokić: Život na rubu mogućeg“, 43.

¹⁶³⁵ „Galerija Proširenih medija“; Maračić i ostali, „Dokumentacija o Galeriji Proširenih medija“; Špoljar, Martek, i Maračić, *PM 20: 20 godina: 1981-2001*, 2004, 10–11.

¹⁶³⁶ Špoljar, Martek, i Maračić, *PM 20: 20 godina: 1981-2001*, 2004, 135, 154.

¹⁶³⁷ Špoljar, Martek, i Maračić, 46–47.

raspoznati). Ova medijska različitost uvjetovana je (ovisno o pojedinom umjetniku) drugačijim shvaćanjem osnove umjetnosti...¹⁶³⁸

Ovo je posebno bitno ako se uzme u obzir koliko bi umjetnicima pripadnost takvom udruženju olakšavala egzistenciju. Vrijedi se prisjetiti čl. 16 Zakona o samostalnim umjetnicima iz 1979. čija prva točka glasi: „Na zahtjev samostalnih umjetnika, koji nisu udružili rad u radnim zajednicama samostalnih umjetnika, sredstva za uplatu doprinosa za zdravstveno, mirovinsko i invalidsko osiguranje može osigurati Republička samoupravna interesna zajednica u oblasti kulture.“ Takav zahtjev razmatra Komisija koju imenuje RSIZ kulture, a koja ima prilično visoke kriterije (čl. 17, čl. 20) koje mlađi umjetnici i oni koji djeluju u alternativnim umjetničkim prostorima teško mogu zadovoljiti.¹⁶³⁹

Sagledana u ovom svjetlu, Sokićeva uloga u osnivanju Sekcije PM od iznimne je važnosti. Svakako, pokretanje takve inicijative ne bi bilo moguće da se Sokić dotad već nije etablirao. Uzgred rečeno, bio je član upravnih organa HDLUZ-a.¹⁶⁴⁰ O svojoj ulozi u društvu, Sokić je progovorio u intervjuu s autoricom objasnivši povoljnu klimu koja je omogućila osnivanje Sekcije PM:

Goran [Petercol] i ja smo bili članovi Umjetničkog savjeta HDLU-a. Naše su umjetničke sklonosti bile poznate i jasne, pa čak i u širem svjetonazorskom smislu, ako to nije danas prenaplašeno reći. Predsjednik društva bio je tada odličan kipar i umjetnik Stevan Luketić, a jednako dobar umjetnik i predsjednik umjetničkog savjeta je bio Ante Kuduz. Lako je bilo s njima sve dogovoriti. Njihov format nije usporediv s današnjim likovima koji vode Društvo.¹⁶⁴¹

Sokić naglašava da je, do osnivanja ove Sekcije, umjetnicima bez akademskog obrazovanja bilo teško postati članom umjetničkog udruženja, a slijedom toga i ostvariti pravo na socijalno osiguranje. S osnivanjem PM-a, „svi su umjetnici, barem u pogledu tih prava, sada postali jednaki, bez obzira na zakonske akte. Društvo gledano u cjelini puno se više brinulo o umjetnosti i umjetnicima npr. kroz otkupe radova, dodjelu stanova ili ateljea. Bilo je više izložbi i prostora u javnim medijima i umjetničkim časopisima.“¹⁶⁴² Dakle, situacija se više nije činila tako demotivirajućom.

¹⁶³⁸ Sokić i Petercol, „Pozivamo vas na sastanak koji će se održati _____ (pismo članovima HDLU Zagreb)“.

¹⁶³⁹ „Zakon o samostalnim umjetnicima“.

¹⁶⁴⁰ Špoljar, Martek, i Maračić, *PM 20: 20 godina: 1981-2001*, 2004, 46.

¹⁶⁴¹ Sokić, Intervju s Damirom Sokićem, pitanje 1.

¹⁶⁴² Sokić, Intervju s Damirom Sokićem, pitanje 2.

Ipak, treba imati na umu da Sokić nije pripadao skupini umjetnika kojoj je Sekcija PM bila jedina prilika za članstvo u HDLU-u. On je diplomirao na Akademiji likovnih umjetnosti, i to na odsjeku za slikarstvo. Usprkos tome, njegova umjetnička djelatnost nipošto nije ograničena na tradicionalne slikarske tehnike. Moguće je da je upravo to potenciralo njegovo razumijevanje za druge kolege koji se također koriste nekonvencionalnim tehnikama.

Zanimljivo je usporediti Sokićevu umjetničku produkciju (u odnosu na aproprijacijske

prakse) za vrijeme i neposredno nakon Akademije likovnih umjetnosti (prisjetimo se da je diplomirao 1977. godine) dok djeluje u sklopu Sekcije PM te tijekom i nakon boravka u SAD-u kada se okreće više aproprijaciji u konceptualnom ruhu.

Među najranijim aproprijacijskim djelima u Sokićevu opusu ističe se ranije spomenuta *Struktura* (Slika 164) koja je otkupljena 1976. za Galeriju suvremene umjetnosti. Ovo je posebno zanimljivo djelo jer je rađeno u kombiniranoj tehnici korištenjem papirnatih vrećica, novinskog papira i jutenog platna.

S obzirom na materijalni opis djela *Struktura*, moguće je da je ono bilo izloženo na zajedničkoj izložbi Milivoja Bijelića, Ante Rašića i Damira Sokića u Salonu Galerije suvremene umjetnosti 1979. godine gdje je Sokić, kako prenosi Ješa Denegri, izložio upravo ovakve skulpture-objekte. Predstavio je dvije *Skulpture od papirnatih vrećica* iz 1975. i 1976. (ono u posjedu današnjeg MSU-a je vjerojatno ovo prvo), seriju *Skulptura od rezanih šperploča i kartonskih kutija* te dva objekta s upaljenim žaruljama: *Devet žarulja od 25 W i 20m žice* (Slika 169) i *Jedna žarulja od 25W i 5m žice*. Denegri je za potonja dva objekta-instalacije



Slika 169 Damir Sokić, *Skulptura / 9 žarulja od 25w, 20m žice*, 1978., fotografija s izložbe u Galeriji Nova, Zagreb, 1980., 9 žarulja od 25w, 20m žice, dimenzije promjenjive, vl. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (fotografiju ustupio Damir Sokić, autor fotografije: A. Zelmanović)

napisao da „imaju osobine ready-madea“.¹⁶⁴³ Sokić tumači ova djela kroz prizmu konceptualne umjetnosti ističući da je „materijal (...) potpuno nevažan, on nije umjetnička supstanca“. Možda je upravo iz tog razloga koristio rabljene materijale.¹⁶⁴⁴

Vrećice koje je izlagao bile su ponekad ispunjene, a ponekad prazne i izložene na pravokutnim površinama. Pritom je bit bila u njihovoj materijalnosti, odnosno, kako objašnjava Marijan Susovski, u „nastojanju da fizička svojstva odabranog materijala budu jedina plastički evidentna“.¹⁶⁴⁵ Skulpturama ovog tipa, s upotrebom materijala kao što su plastične vrećice, žarulje, parafin te drvene i granitne kocke, Sokić je izradio sasvim novi tip skulpture-objekta.¹⁶⁴⁶ Jednostavnost korištenih materijala svjedoči umjetnikovoj snalažljivosti i interesu za širenjem područja umjetnosti u područje banalnih predmeta. Njegove „vrećice“ istovremeno podsjećaju na anestetski princip Marcela Duchampa (zbog naglaska na puku materijalnost) i približavaju se siromašnoj umjetnosti. Oni su refleksija umjetnikove ekonomske situacije:

Bio sam bez love. Škarnicli maznuti u dućanu, pločice s otpada, lessonit isto. Ništa me nije mučilo i odjeća mi je bila takva i karakter, valjda. Poznao sam radove Piera Manzoniya, Roberta Rymana, Günthera Ueckera i drugih. Blistali su jednako kao tehnički ispolirani umjetnici ili oni iz starijih škola, poput Pabla Picassa.¹⁶⁴⁷

Kao što zamjećuje Božo Majstorović, zajedničko svim ovim predmetima jest što su „gotovi“, uključujući keramičke ploče ili kocke od različitih materijala koje Sokić koristi. Materijali nadalje nisu prožeti metaforičkim značenjem oni su „posljedica operativnog postupka“ ili pokušaj predočavanja „suvremenog pejzaža“.¹⁶⁴⁸ Međutim, ovo ih znatno odvaja od duchampovskog ready-madea koji često krije humoristične poruke i igre riječi ili pak od afektivne aproprijacije kojom se često koriste drugi umjetnici spomenuti u ovom radu, a koja je politički, društveno i/ili ekološki orijentirana. Kada Sokić svoju instalaciju sa žaruljama (koje su uključene u struju), isprepletenih kabela naziva *Skulptura* (1979.)¹⁶⁴⁹ i postavlja je na pod galerije, on širi područje umjetničkog djelovanja i odmiče se od umjetničkih konvencija, odbacuje potrebu za uzdizanjem neumjetničkog predmeta na status umjetničkog djela (primjerice postavljanjem na postament) već ga koristi surovog, kakav je zaista u svakodnevi.

¹⁶⁴³ Denegri i Galjer, *Prilozi za drugu liniju*, 468.

¹⁶⁴⁴ Sokić, Intervju s Damirom Sokićem, pitanje 4.

¹⁶⁴⁵ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 38.

¹⁶⁴⁶ Susovski, 38.

¹⁶⁴⁷ Sokić, Intervju s Damirom Sokićem, pitanje 5.

¹⁶⁴⁸ Kralj, Majstorović, i Maković, *Damir Sokić*, 11–12.

¹⁶⁴⁹ Fotografska reprodukcija *Skulpture* nalazi se u: Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 76.

Vrijedi napomenuti da je *Skulptura*, sudeći prema fotografskim reprodukcija iz kataloga izložbi te godini nastanka, istovjetno djelu *Devet žarulja od 25 W i 20m žice*. No, promjena naziva je u ovom slučaju indikativna i progovara o „ready-made osobinama“ djela.

Sokićeva ukupna djelatnost u razdoblju od 1978. – 1980. godine i izlaganja s drugima oko Podrooma



Slika 170 Damir Sokić, *Vratite mi moju Malampiju*, 2009., čokolada, željezne šipke, 44 x 33 x 17 cm (fotografiju ustupio Damir Sokić, autor fotografije: N. Ivančić)

pozicionirala ga je kao alternativca na umjetničkoj sceni koji se, poput priličnog broja drugih umjetnika oko Podrooma, koristio postupcima bliskima siromašnoj umjetnosti.

Ono što sam tada radio bilo je bliže siromašnoj umjetnosti (*arte povera*). Kao tzv. primarni slikar nikad nisam izlagao; imao sam samo nekoliko zajedničkih izložaba s umjetnicima te orijentacije. Nastupali smo grupno jer nas je povezivao srodan senzibilitet i osjećaj za problem. Nije nas toliko zbližio nekakav zajednički program koliko želja da budemo opozicija ostalim događanjima u gradu, ostaloj umjetnosti.¹⁶⁵⁰

Premda Sokić ističe da su on i kolege okupljeni oko ovih galerijskih prostora bili „dosta neshvaćeni“, jednako tako napominje da ih ipak nisu odbijali svi galerijski prostori, među ostalima Galerija Nova. Važnost ove galerije nalazi se u tome što se cijela jedna generacija umjetnika upravo unutar nje po prvi put upoznala s djelima gorgonaša i enformelista kao što su Eugen Feller (Slika 170)¹⁶⁵¹ i Ivo Gattin, između ostalih.

Naposljetku, 1980. godine je Sokić u ovom prostoru organizirao samostalnu izložbu gdje se predstavio „izložbom instalacija bliskih duhom *arte povera*“.¹⁶⁵² Među njima se našlo maločas spomenuto djelo *Devet žarulja od 25 W i 20m žice* i drugim djelima slične naravi koja

¹⁶⁵⁰ Hudelist, „Damir Sokić: život na rubu mogućeg“, 42.

¹⁶⁵¹ Sokić je 2009. godine napravio djelo *Vratite mi moju Malampiju* (Slika 170) čije je ime „posuđeno“ od Fellerovih „Malampija“. Sokić o takvim postupcima progovara u intervjuu: „S Fellerom sam o tome razgovarao prije nego što sam posudio naslov jer smo prijatelji i suvremenici. Tako se bar kod mene tada dešavalo.“ Vidi u: Sokić, Intervju s Damirom Sokićem, pitanje 7.

¹⁶⁵² Hudelist, „Damir Sokić: život na rubu mogućeg“, 42.



Slika 171 Damir Sokić, *Skulptura / 7 žarulja od 25w, 10m žice*, 1979., fotografija s izložbe u Galeriji Nova, Zagreb, 1980., 7 žarulja od 25w, 10m žice, dimenzije promjenjive, vl. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (fotografiju ustupio Damir Sokić, fotografija iz arhiva D. Sokića)

problematiziraju medij umjetničkog rada i ciljaju prema krajnjoj reduktivnosti (Slika 171, Slika 172).

Drugi primjer ovoga je instalacija načinjena od vedra napunjenog vodom, letvom, šperpločom i komadima slikarskog platna koja je predstavljena na izložbi „Druga skulptura“ u Galeriji Nova 1981. godine (uz skulpturu koja se sastoji od montirane metalne slavine iz koje teče voda u metalni okvir te od neonskog svjetla koje osvjetljava vodu tvoreći procesualno djelo koje se mijenja s refrakcijom svjetla o površinu vode (Slika 174)).¹⁶⁵³ Maković ovu skulpturu naziva *Vedro s vodom, letvom, šper-pločom i komadom slikarskog platna* (Slika 173). Osnovno počelo djela je da na osnovu svoje puke materijalnosti i naravi materijala počinje proizvoditi efekt na promatrača, u ovom slučaju mreškanje vode ili promjene u materijalima koji drukčije apsorbiraju vodu. Slučajnost u djelu također igra bitnu ulogu pošto su tempo upijanja vode i same reakcije materijala nepredvidivi.¹⁶⁵⁴

¹⁶⁵³ Maković, *Druga skulptura*, n. p. Sama narav ovog djela podsjeća na izložbu „Revija s vodom“ koja je održana u Haustoru u Zagrebu 1970. godine, a na kojoj su izlagali Braco Dimitrijević i Goran Trbuljak.

¹⁶⁵⁴ Zvonko Maković i Damir Sokić, *Damir Sokić*, Zagreb: Galerija Nova, 1980., temeljna dokumentacija Damira Sokića, Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb.



Slika 172 Damir Sokić, *Skulptura / 15 žarulja od 25w, 35m žice*, 1978. (fotografiju ustupila Galerija Klovićevi dvori, autor fotografije: Damil Kalogjera)

O Sokićevom medijskom „nomadizmu“ (izraz kojeg za njega rabi Josip Škunca¹⁶⁵⁵) progovara Zvonko Maković u predgovoru ove izložbe, što podržava tezu autorice da djela poput ovih omogućuju širenje opsega umjetničkog djelovanja. Maković tako napominje da Sokić eksperimentira podjednako u domeni slikarstva i skulpture. U slikarstvu, validan materijal postaju papirnate vrećice ispunjene papirom ili keramičke pločice. Na tragu minimalizma (a u određenoj mjeri i aproprijacijskih praksi), „autorova je nazočnost u djelu svedena na minimum, on teži anonimnosti kako bi što više istakao djelo samo, njegovu autonomnost, njegovu голу činjeničku stvarnost.“¹⁶⁵⁶ Problematiziranje osobina medija odražava se i u onim više skulpturalnim djelima, odnosno „novoj skulpturi“ ili „skulpturi – kao – skulpturi“ kako je naziva Maković, pri čemu se Sokić podjednako koristi prefabriciranim granitnim kockama koje povremeno pakira u kartonsku ambalažu, parafinskim kockama, olovnim kockama, žaruljama i žicom.

Aproprijacijske odlike ovih djela, njihova redukcionistička svojstva, interes za materijalnošću djela, moguće promjene materijala i uopće ono što Makovića navodi da ih nazove „novom skulpturom“, dovest će do Sokićevog sudjelovanja na izložbi „Druga

¹⁶⁵⁵ Škunca, „Pogled u prošlost“.

¹⁶⁵⁶ Maković i Sokić, *Damir Sokić*.



Slika 174 Damir Sokić, *Bez naziva*, 1979., olovna ploča, voda, neon, el. Pumpa, 60 x 70 x 70 cm (fotografiju ustupio Damir Sokić, autor fotografije: D. Bavljak)



Slika 173 Damir Sokić, *Vedro s vodom, letvom, šperpločom i komadom slikarskog platna*, 1977., limeno vjedro, drvo, platno, voda, 90 x 35 x 35 cm (dimenzije promjenjive) (fotografiju ustupio Damir Sokić, fotografija iz arhiva D. Sokića)

skulptura“ već iduće 1981. godine u Galeriji Nova u Zagrebu. Ovo omogućuje stvaranje izravnije poveznice između nekih njegovih

djela s apropijacijskim djelima drugih umjetnika. Od djela predstavljenih na izložbi, izdvajaju se Kožarićevi *Pinkleci* ili *Gomile* Ante Rašića, a u određenoj mjeri i *Kocke* Gorkog Žuvele. No, Sokićevo djelo na ovoj izložbi izdvaja se svojom apropijacijskom naravi te se, uz Kožarićeve *Pinklece*, posebno ističe. Sokić se predstavlja *Skulpturom* iz 1980. godine, a koju valja razlikovati od *Skulpture* iz 1979. godine (tj. *Devet žarulja od 25 W i 20m žice*). Sudeći po vizualnim reprodukcijama, u pitanju je djelo koje sam autor ostavlja bez naziva, a koje datira u 1979. godinu (Slika 174). Ovu iz 1980. je najbolje opisati riječima samog kustosa izložbe Zvonka Makovića:

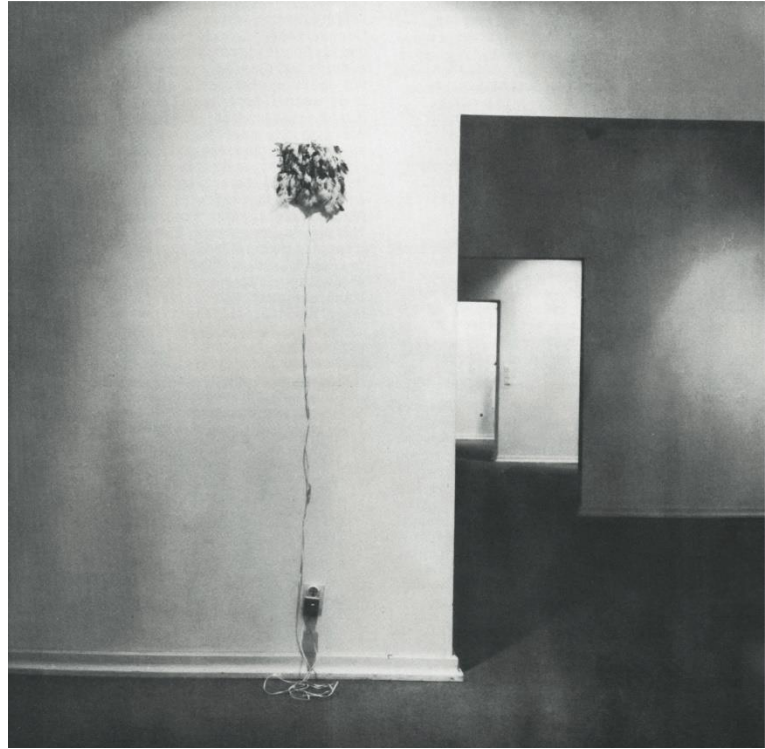
Sokić bira materijal i predmete da bi im potom dao maksimalnu samostalnost.

Daska i krpa u vedru napunjenom vodom apsorbiraju tekućinu stvarajući pritom nepredvidive šare koje autor uključuje u sistem likovnog jezika.

Intervencije su minimalne i svedene na gestu, a reinterpretacija predmeta iz neposredne okoline nije tek preuzimanje „ready-made“ principa. Sokić,

naime, inzistira na likovnim osobinama stvari i unutar prirodnih materijala traži jezičnu artikulaciju.¹⁶⁵⁷

Biranjem predmeta iz neposredne okoline, Sokić se doista približava ready-made strategijama, no, kako i Maković zamjećuje, ovaj pristup nije u potpunosti u skladu s duchampovskim principom. Kod Sokića nema Duchampove anestetičnosti; nepredvidive šare u vodi ovdje poprimaju likovna svojstva, a u svim segmentima instalacije Sokić prepoznaje neke



Slika 175 Damir Sokić, *Dobar dan gosp. Courbet*, 1981., fotografija s izložbe u Galeriji suvremene umjetnosti, Zagreb, 1983., perje, el. instalacija, zvono, 200 x 30 cm (fotografiju ustupio Damir Sokić, mogući autor fotografije: A. Zelmanović)

likovne kvalitete. No, zbog toga autorica argumentira da ovo nije ready-made djelo već apropijacijsko djelo u širem smislu pojma.

Sokić shvaća apropijaciju kao sasvim „ustaljenu praksu“ u umjetnosti.¹⁶⁵⁸ On primjenjuje apropijacijske prakse u širokom rasponu radova i tehnika te je shvaća kao nešto što je inherentno i prirodno u umjetnosti. Iz ovog velikim dijelom proizlazi tumačenje Blaženke Perice koja ističe da on:

...svoje uzore prvenstveno koristi kao izvore, tako da i bez doslovne podudarnosti (što je ponekad daleko teže postići!) s djelima na koja se referira uspijeva kod promatrača isprovocirati dojam o nebitnosti pitanja što je „originalnije“ ili „važnije“: ono što pred sobom gleda, ili ono na što ga to asocira, i tako navodi na promišljanje o novouspostavljenim relacijama.¹⁶⁵⁹

¹⁶⁵⁷ Maković, *Druga skulptura*, n. p.

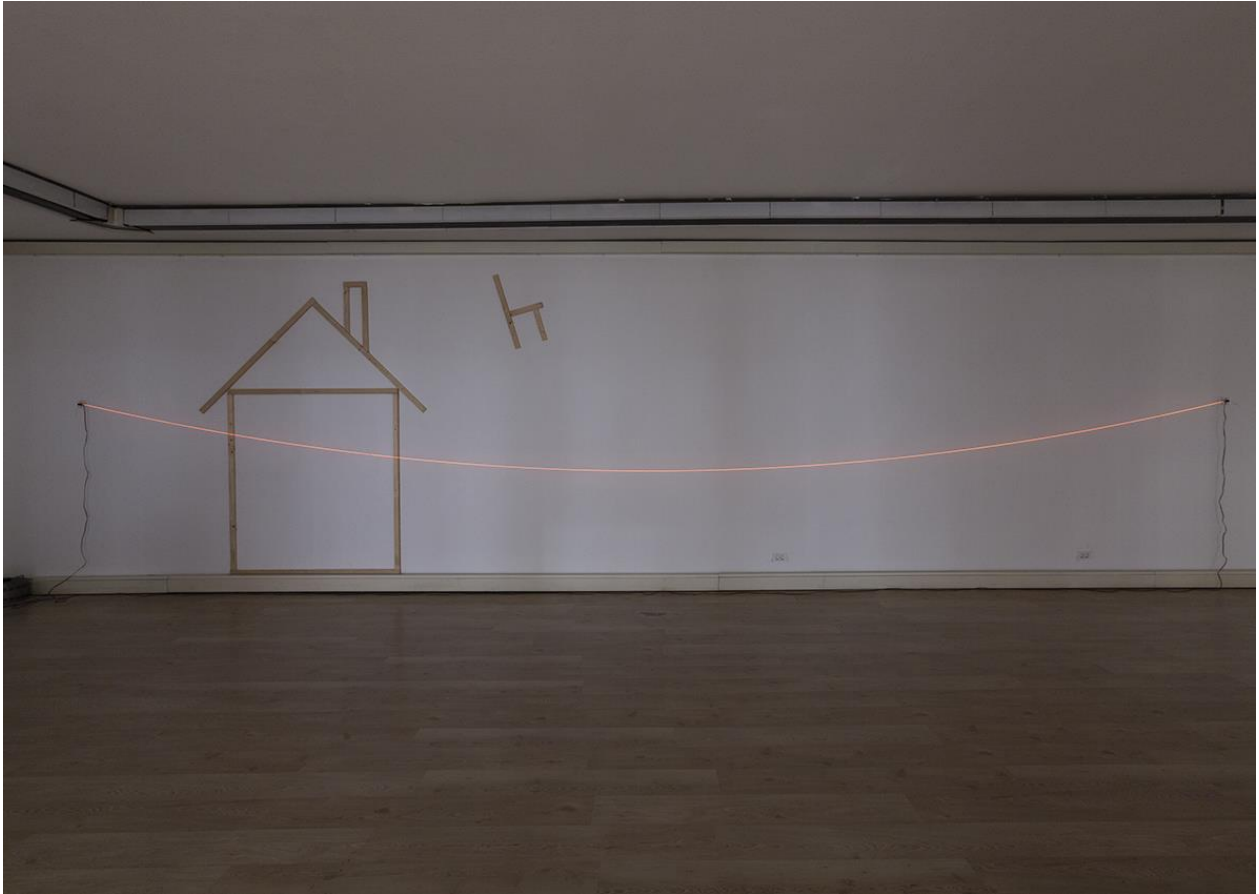
¹⁶⁵⁸ Blaženka Perica, „Aproprijacija/originalnost“, u *Kritika/teorija/pojmovi u novoj hrvatskoj umjetnosti*, ur. Krešimir Purgar (Zagreb: Art magazin Kontura, 2017), 48.

¹⁶⁵⁹ Perica, 57.

Odnosno, aproprijaciju se ne definira (samo) korištenim materijalima niti isključivo citatnim referencama. Nalik Duchampovom smještaju običnog predmeta u sasvim novi (umjetnički) kontekst, u Sokićevim je radovima bitno uspostavljanje novih relacija.

Na samostalnoj izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti 1983. godine, Sokić je izložio još jedno interesantno djelo rađeno koristeći netipične materijale – perje i električno zvonce – nazvano *Dobar dan gosp. Courbet* iz 1981. godine (Slika 175). U pitanju je bila hrpa povezanog perja kojeg je pokretao elektromotor. Autor jednog od pregovora je opet Zvonko Maković koji ističe kako se ovo, i druga djela ovdje izložena, poigravaju povijesnoumjetničkim citatima. U svom citiranju umjetnika prošlosti kao što je Gustave Courbet ili Marc Chagall i Kazimir Maljevič, Sokić se oslanja na dugu tradiciju likovnih umjetnika, što je sasvim oprečno Duchampovom postupku. Maković to obrazlaže na sljedeći način:

Umjetničko djelo ponovo zadobiva širi kontekst, ono više ne funkcionira po Duchampovu načelu jednostavne alternative, već podrazumijeva složeno i razgranato područje značenja. Tautologija ustupa mjesto simboličkom



Slika 176 Damir Sokić, *Odmor na dači i crvena konjica*, 1982., s izložbe „Slijepe ulice“, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2013., drvo, cekas (užarena žica), el. instalacija, 300 x 700 cm (dimenzije promjenjive) (fotografiju ustupio Damir Sokić, autor fotografije: M. Ercegović)

govoru, metafori i alegoriji, ili barem aluziji i analogiji. Umjetničko djelo postaje ponovo složen predmet u kojemu se susreću iskustva prošlosti...¹⁶⁶⁰

Citiranje Chagalla i Maljeviča prisutno je u drugom djelu koje je predstavljeno na ovoj izložbi – *Odmor na dači i crvena konjica* iz 1982. godine (Slika 176). Sam naziv djela upućuje na *Crvenu konjicu*, sliku Kazimira Maljeviča iz 1932. godine te na sliku *Prozor na dači* Marca Chagalla iz 1915. godine. Dača je, kao vrsta vikendice i kuće, prisutna u drugim Chagallovim slikama kao što je *Ležeći/zavaljeni pjesnik (The Poet Reclining, 1915.)* te *Dača (1918.)*.¹⁶⁶¹ Moguća je referenca i na književno djelo *Crvena konjica* Isaka Babelja iz 1926. godine. Sokić potvrđuje citatnu narav svojih djela u intervjuu:

Imao sam dobre umjetnike oko sebe koji su to razumjeli pa se toga nanizalo. Počelo je s Marcom Chagallom, Kazimirom Malevichem i Isakom Babeljom, miješao sam književne asocijacije sa slikarskima, više umjetnika ugrađivao

¹⁶⁶⁰ Matičević i Maković, *Damir Sokić*, 1983., n. p.

¹⁶⁶¹ „Marc Chagall - Russia“.

u jednu formu, više povijesnih stilova u jedan prikaz, instalacijom, objektom, ambijentom.¹⁶⁶²

Maković pojašnjava citatnu narav ovog djela u predgovoru Sokićeve izložbe iz 1983. godine:

...jezik postaje bremenit višestrukim značenjima, u njemu se susreću i sukobljuju slojevi svjesno izabranih citata i umjetnikova nesvjesnog, tu se pronalaze iskustva pojedinaca i kolektivna iskustva različitog porijekla. Takvo izranjanje kulturnog fonda, izbijanje na gornju opnu djela, može se lijepo vidjeti na primjeru instalacije *Odmor na dači i crvena konjica*. U shematskom prikazu pročelja kuće i stolice povrh krova jasno se prepoznaje aluzija na Chagalla, dok užarena žica što se proteže po sredini upućuje na kasno Maljevičevo djelo.¹⁶⁶³ (...) Upotreba citata, a prije svega simboličkog jezika, dovodi Damira Sokića u krug aktualnih interesa, interesa bliskih umjetnosti postmoderne.¹⁶⁶⁴

Reference poput ovih uvertira su u postupke koje će Sokić koristiti pri realizaciji svojih djela tijekom 1990-ih i 2000-ih godina kada se koristi likovnim stilom i ponekad doslovno prenosi u drugi medij cijele kompozicije svjetski poznatih umjetnika. Počevši od 1988. godine, Sokić će se koristiti motivima „à la Mondrian“ u nizu slika i instalacija bez naziva (Slika 177). Ova su djela među ostalima predstavljena na Sokićevoj samostalnoj izložbi „Dah umjetnika“ (Galerija umjetnina, Split, 3. – 26. 11. 1999.) uz djela iz ciklusa „Pravokutnici i kvadrati“ u kojima se Sokić koristio ogledalima,¹⁶⁶⁵ a sličan je pristup (premda u znatno većem razmjeru) vidljiv na umjetnikovoj samostalnoj izložbi u Galeriji Arteria u Zagrebu održane 1994. godine (Slika 178). Božo Majstorović ovo tumači kao „neo geo fazu“ ili „revival geometrijskih formi“ koje je imalo svoje početke za vrijeme Sokićeve boravka u New Yorku 1986. godine.¹⁶⁶⁶ Ovo je jedan mogući način interpretacije. Zvonko Maković napominje kako Sokićeve

¹⁶⁶² Sokić, Intervju s Damirom Sokićem, pitanje 7.

¹⁶⁶³ Užarena žica koja isijava crvenom bojom zaista podsjeća na Maljevičeve kompozicije iz 1910-ih godina kroz koje se takve crvene i žute crte probijaju mimo i kroz druge oblike. Također aludira na horizontalne crte koje čine tlo u *Crvenoj konjici*. Međutim, autorica također napominje kompozicijsku paralelu s djelom *Prozor na dači* Marca Chagalla u kojem konopac na kojem je ovješena tkanina dijeli kompoziciju (tj. prozor) na dvije polovine.

¹⁶⁶⁴ Matičević i Maković, *Damir Sokić*, 1983., n. p.

¹⁶⁶⁵ Maković, *Damir Sokić: Dah umjetnika*, 3–4.

¹⁶⁶⁶ Kralj, Majstorović, i Maković, *Damir Sokić*, 13–14.



Slika 178 Damir Sokić, Instalacija Galerija Arteria, fotografija s izložbe u Galeriji Arteria, Zagreb, 1994., akrilna boja na zidu (fotografiju ustupio Damir Sokić, mogući autor fotografije: D. Fabijanić, fotografija iz arhiva D. Sokića)

mondrijanovska djela ne treba shvatiti kao hommage ovom umjetniku, a njihovu citatnost nalazi isključivo u *motivu*: „Mondrian je žanr, kao pejzaž, kao mrtva priroda, smatra Sokić, i slikati taj motiv znači pozivati se prije na žanr, a tek onda na slikara Mondriana i umjetnike De Stijla“.¹⁶⁶⁷ Ako se Mondriana doista shvati kao zasebni „žanr“, a njegov stil kao predmet prisvajanja, djela ove manire mogu se interpretirati kao primjeri apropijacije u kojima umjetnik prisvaja tuđi umjetnički stil. Dodatni, relativno recentni primjer ovoga je Sokićevo djelo *Nutrimento di manzo* (slob. prev. goveđa prehrana) iz 2013. godine (Slika 179) koji se imenom referira na Piera Manzoniya, a realizacijom na Manzoniyevo djelo *Merda d'artista* iz 1961. godine.



Slika 177 Damir Sokić, *Bez naziva*, 1990., ulje na platnu, Ø nepoznat (fotografiju ustupio Damir Sokić, autor fotografije: D. Fabijanić)

¹⁶⁶⁷ Maković, Zvonko, „Damir Sokić: Slika bez tijela“ (Zagreb: Galerija Arteria, 1994.), temeljna dokumentacija Damira Sokića, Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb.



Slika 180 Damir Sokić, *Drugi let supremacije*, 1984., ulje / platno, 190 x 155 cm (fotografiju ustupio Damir Sokić, autor fotografije: D. Dučak)



Slika 179 Damir Sokić, *Nutrimento di manzo*, 2013., limena konzerva, printani omot?, ca. 11 x 16 x 16 cm (fotografiju ustupio Damir Sokić, autor fotografije: D. Fabijanić)

Svakako, Sokićev odlazak u Ameriku potrebno je protumačiti unutar okolnosti u kojima se našao. Kako sam umjetnik ističe u intervjuu s Darkom Hudelistom za časopis *Start* iz 1988. godine, umjetnici koji su pripadali njegovoj generaciji (generaciji 1980-ih godina) odlaze van države kako bi zaradili za svoju egzistenciju. Pomalo ogorčeno komentira:

U ovako bijednim kulturnim prilikama, barem što se tiče likovne umjetnosti, kad smo potpuno izolirani od Evrope, kad ne možemo dovesti nijednu iole zanimljiviju izložbu suvremene umjetnosti, kad više ne izlazi nijedan umjetnički časopis, kad se knjige stranih autora ne prevode ni parcijalno, kad nemamo prevedenu čak ni osnovnu stručnu literaturu, kad nijedan naš suvremeni umjetnik nije prisutan na značajnijoj izložbi u svijetu... (...) Proboj ne shvaćam kao zadatak nego kao nešto što dolazi po logici posla. Riječ »uspjeh« asocira me samo na to jesam li manje ili više uspješan u prodavanju, tj. jesam li kao trgovac spretan ili nespretn. No s takvim se planovima nisam ni otisnuo u New York. Bilo mi je najvažnije maknuti se

odavde. U Zagrebu se osjećaš kao penzionirani umjetnik; počinješ razmišljati da si dovoljan sam sebi, a to je samo korak do čaršijskog ponašanja.¹⁶⁶⁸

Svakako, Sokić će nastaviti svoje aproprijacijske prakse i po povratku iz Amerike (1993.), odnosno kroz 2000-e godine. Boravak u Americi za njega nije bio nagla prekretnica već postepeni proces u kojem se upoznao s umjetničkom baštinom koja je promijenila njegov likovni izraz: „proces je bio prirodan; dešavao se u meni, a ikonografija se mijenjala oko mene. New York je bio sam po sebi uzbuđenje na n-tu potenciju. Kako život i ulica, tako i muzeji i umjetnost. Kud god ideš nosiš sebe i sve one koji su te stvarali, do onih majmunolikih“.¹⁶⁶⁹

Za primjer mogu poslužiti djela kao što je *Suprematistička kompozicija Allahu Ekber (Alah je velik)* iz 2007. godine (Slika 181) u kojem cijelu Maljevičevu kompoziciju slike *Suprematizam, osam crvenih pravokutnika* (1915.) prenosi u instalaciju od orijentalnih sagova tj. čilima koje postavlja na zid galerije. Konkretno u ovom djelu ne daje komentar samo na povijesnoumjetničku tradiciju već i na povijest izložbenog prostora, Doma likovnih umjetnosti koji je tijekom Drugog svjetskog rata, konkretno od 1941. – 1945., služio kao džamija.¹⁶⁷⁰ No, ovo nije bio prvi put da se Sokić na ovako izravan način poziva na Maljeviča; prethodno je to učinio 1984. godine u slici *Drugi let supremacije* (Slika 180) koja kao svojevrsni predložak uzima isto Maljevičevo djelo iz 1915. godine, ali ga prezentira u slikarskom mediju.¹⁶⁷¹ Božo Majstorović napravio je usporedbu ističući: „U prvoj [*Drugi let supremacije*] crveni pravokutnici lebde iznad svjetlosno i gestualno razigrane površine. U drugoj [*Suprematistička kompozicija Allahu Ekber*] je ekspresija zamijenjena meditacijom, klasična manualno realizirana slika ready made instalacijom...“.¹⁶⁷² Blaženka Perica odlazi korak dalje u svom tumačenju ovih radova inspiriranih Maljevičem i iznova naglašava da je sama materijalna realizacija manje bitna od novih asocijacija i referenci koje proizlaze iz novonastalih djela:

Ista maljevčevska formacija s osam pravokutnih i kvadrat-nih ploha (bilo da su slikane, ili na zidu predočene pomoću orijentalnih tepiha, ili pak keramičkih pločica) svaki puta aktivira – zahvaljujući korištenju vrlo disparatnih materijala, medija i učinaka – vrlo raznovrsne simboličke poretke i asocijacije.¹⁶⁷³

¹⁶⁶⁸ Hudelist, „Damir Sokić: život na rubu mogućeg“, 42, 44.

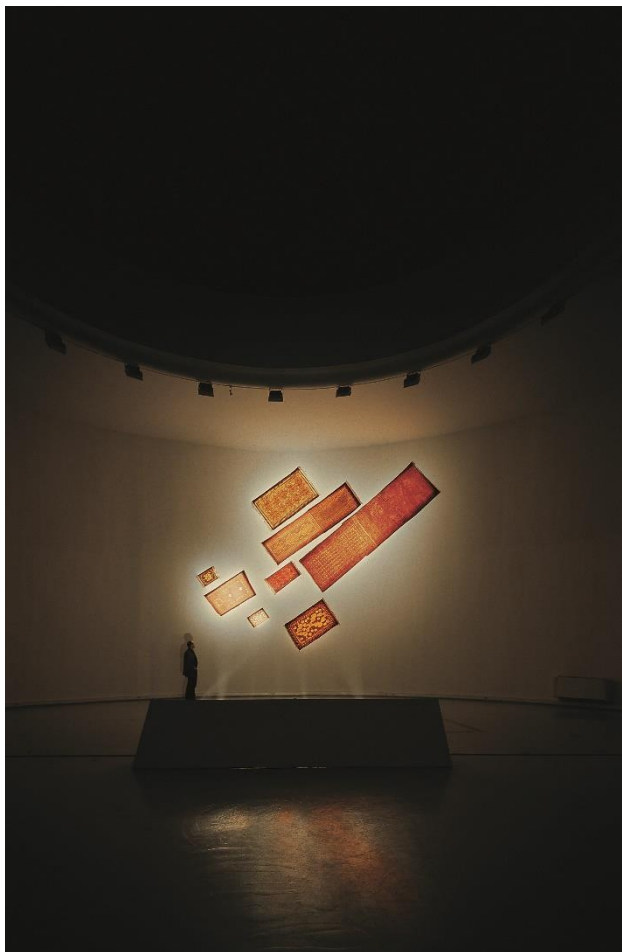
¹⁶⁶⁹ Sokić, Intervju s Damirom Sokićem, pitanje 8.

¹⁶⁷⁰ Horvat Pintarić, *Tradicija i moderna*, 545–46; Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, 2013, 387; Kralj, Majstorović, i Maković, *Damir Sokić*, 7; Lučić, Mladen. „Damir Sokić: Suprematistička kompozicija Allahu ekber / 6. 3.–11. 3. 2007. /“., 2007. Temeljna dokumentacija Damira Sokića. Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb.

¹⁶⁷¹ Lučić, Mladen. „Damir Sokić: Suprematistička kompozicija Allahu ekber / 6. 3.–11. 3. 2007. /“.

¹⁶⁷² Kralj, Majstorović, i Maković, *Damir Sokić*, 21–22.

¹⁶⁷³ Perica, „Aproprijacija/originalnost“, 57.



Slika 181 Damir Sokić, *Allahu Ekber (Alah je velik)*, 2007, fotografija s izložbe „Suprematistička kompozicija Allahu Ekber“, Zagreb, Dom HDLU, Galerija Bačva, 2007., tepisi na zidu, visina 8 m (dimenzije promjenjive) (fotografiju ustupio Damir Sokić, autor fotografije: D. Fabijanić)

Sokićev „medijski nomadizam“ i interes za širenjem područja slikarskih i kiparskih medija iznjedrio je krajnje zanimljive rezultate, posebice u prvoj fazi njegovog umjetničkog djelovanja, odnosno prije odlaska u New York 1986. godine. Boravak u Americi bitno je promijenio njegov likovni stil koji se, u pogledu apropijacije, odrazio u konceptualnom pristupu u djelima *à la* Mondrian i drugima u kojima se koristi kompozicijama ili likovnim jezikom drugih velikana povijesti umjetnosti. Prakse poput ovih približavaju ga konceptualnim praksama umjetnika kao što su Boris Bučan, Braco Dimitrijević i Goran Trbuljak te ističu njegov doprinos hrvatskoj umjetnosti u pogledu širenja opsega umjetničkog djelovanja. Svakako, ovo je jedan doprinos koji je vezan uz njegovu ulogu unutar Sekcije PM (uz druge poput Gorana Petercola) koja je stvorila

nove mogućnosti te bolje uvjete za život i rad cijeloj jednoj generaciji umjetnika.

8.15. Edita Schubert

Iako je Edita Schubert (1947. – 2001.) po vokaciji bila slikarica, njezin opus sadrži djela koja daleko nadilaze tradicionalni slikarski medij. Leonida Kovač je zabilježila da je transgresivnost medija (na tragu širenja područja umjetničkog djelovanja koje prati strategije apropijacije) jedna od glavnih odlika njenog rada: „Od ranih sedamdesetih do danas, kao konstantu u radu slikarice Edite Schubert primjećujem upravo načelo transgresivnosti: u smislu transgresije forme, odnosno jednom uspostavljenih i usvojenih oblikotvornih postulata, transgresije pojedinačnih medija, prije svega medija slikarstva, transgresije kategorije slike“.¹⁶⁷⁴ Umjetnica stoga neće izrađivati samo slike već će se u njenom opusu naći i kolaži, grafike, fotografije,

¹⁶⁷⁴ Kovač, *Edita Schubert*, 24.

skulpture, instalacije,¹⁶⁷⁵ ready-made objekti i drugi „čudni predmeti“,¹⁶⁷⁶ od kojih je neke preuzela iz prirode (ne pronašla, kako ona sama ističe¹⁶⁷⁷).

Editino umjetničko obrazovanje počelo je još 1962. kada se upisuje u Školu primijenjene umjetnosti u Zagrebu, Odsjek slikarskih tehnika, a koju završava 1967. godine.¹⁶⁷⁸ Potom upisuje studij slikarstva na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti koju završava 1971. godine,¹⁶⁷⁹ što je smješta u blisku relaciju s velikim brojem drugih apropijacijskih umjetnika (mlađe generacije) koje se spominje unutar ovog rada.

Po završetku Akademije postaje članica HDLU-a (1972. godine)¹⁶⁸⁰ a poznato je i da je bila članica ULUPUH-a,¹⁶⁸¹ što joj je moglo olakšati pristup oficijelnim izlagačkim prostorima.

Paralelno sa završetkom Akademije, Edita Schubert počinje izlagati na skupnim izložbama (konkretno u Virovitici), a njena prva veća samostalna izložba održana je 1978. godine u Galeriji SC,¹⁶⁸² kao *hubu* mladih umjetnika u to doba. No, otkad je 1973. godine počela izlagati u Zagrebu, njena se izlagačka aktivnost intenzivira te se ona predstavlja na brojnim samostalnim i skupnim izložbama, mahom u oficijelnim galerijskim prostorima kao što su Galerija suvremene umjetnosti, Galerija Nova, Izložbeni salon Doma JNA i Galerija Josip Račić. No, predstavlja su ujedno i u prostorima koji podržavaju mlađu generaciju umjetnika kojoj i sama pripada, uključujući spomenutu Galeriju Nova, ali i Galeriju SC. Učestalo se predstavlja i u Galeriji PM.¹⁶⁸³

Njezin angažman oko Galerije PM, odnosno Sekcije proširenih medija nimalo ne začuđuje s obzirom na intramedijalnu narav njezinih djela. Naime, u obavijesti o osnivanju Prostora PM poslanoj umjetnicima 25. 1. 1981. godine, Editu se navodi među voditeljima Prostora PM te se, uz druge (poput Antuna Maračića, Damira Sokića, itd.) potpisuje na dokumentu.¹⁶⁸⁴ Također se nalazi među potpisanima na inicijativi/odluci o biranju Mladena

¹⁶⁷⁵ „Schubert, Edita“ (SCCA - Zagreb, Soros-Art v 1.4, 4. srpnja 1994.), temeljna dokumentacija Edite Schubert, Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb.

¹⁶⁷⁶ Barbara Sp. N. (Spomenka Nikitović), „Nježni zapisničar zbilje: umrla slikarica Edita Schubert“, *Večernji list*, 27. srpnja 2001., 58.

¹⁶⁷⁷ Kovač, *Edita Schubert*, 93.

¹⁶⁷⁸ Vukmir, *Edita Schubert*, 10.

¹⁶⁷⁹ Leonida Kovač kao godinu njenog upisa na Akademiju spominje 1965., a ako godinu završetka ističe 1970. (vidi u: Kovač, *Edita Schubert*, 243.) premda drugi izvori navodi da je pohađala Akademiju od 1967. – 1971. Vidi u: Mirela Ramljak Purgar, *Edita Schubert: Moj stan = My apartment*, katalog izložbe (Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb, 2. – 9. 3. 1999.) (Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević, 1999), 14; Kovač, *Edita Schubert*, 24; Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnice Edite Schubert, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

¹⁶⁸⁰ „Schubert, Edita“, R-02.

¹⁶⁸¹ Kovač, *Edita Schubert*, 243.

¹⁶⁸² Krešimir Purgar i Zdenko Rus navode 1976. kao godinu održavanja njene prve samostalne izložbe. Vidi u: Purgar i Rus, *Slika i objekt*, 271.

¹⁶⁸³ Kovač, *Edita Schubert*, 231–33; Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnice Edite Schubert; Vukmir, *Edita Schubert*, 10.

¹⁶⁸⁴ Maračić i ostali, „Arhiva Galerije Proširenih medija“, 3.

Stilinovića za voditelja Galerije PM 1983. godine.¹⁶⁸⁵ Aktivno će izlagati u ovoj galeriji od 1985. nadalje premda će se unutar ovog rada istaknuti samo jedna od ovih izložbi – „Beskonačna traka“ (1995.).¹⁶⁸⁶

Bilježi se i njeno sudjelovanje na velikom broju izložbi na kojima su sudjelovali i drugi apropijacionisti, a koje ilustriraju raspon medija kojima se umjetnica koristi, uključujući: „Drugu skulpturu“ (Galerija Nova, Zagreb, 1981.), „Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina“ (GSU, Zagreb, 1982.), „1981 - 1989 PM“ (Galerija PM, Zagreb, 1989.) i „PM 20“ (Galerija PM, Zagreb, 2001.).¹⁶⁸⁷

Od izložbi u inozemstvu koje su relevantne za ovaj rad, ističe se njeno sudjelovanje na izložbi „EKO 80: 1. jugoslovanski triennale Ekologija-umjetnost“ (Razstavni salon Rotovž, Maribor, 1980.) na kojoj su sudjelovali još Vera Fischer i Vladimir Dodig Trokut.¹⁶⁸⁸ Edita se ovdje predstavlja radovima od prirodnog materijala (kolaca, vlati trave, latica, itd.) kojima manipulira savijanjem, lomljenjem, vezivanjem i rezanjem. Fotografija i podaci s izložbe potvrđuju da se na njoj predstavila djelima *Trave* (1971.), nekolicinom *Gredica* te drugim djelima od prirodne materije (uključujući perje, parafin, vosak, pepel i sjemenke).¹⁶⁸⁹

Ako je suditi po otkupnim izložbama na kojima umjetnica sudjeluje, počinje zarađivati od svoje umjetnosti 1976. godine kada sudjeluje na Novogodišnjoj prodajnoj izložbi HDLU-a (prosinac 1976.).¹⁶⁹⁰ Bilježi se i njeno sudjelovanje na „Otkupu umjetnina 1978“ (1979.) gdje joj je otkupljeno jedno djelo za Galerije grada Zagreba iz sredstava SIZ-a kulture grada Zagreba.¹⁶⁹¹ Njezina su djela također predstavljena na izložbama „Akvizicije“ Galerije suvremene umjetnosti, konkretno na izložbama „Akvizicije 19“ (1981.) gdje su joj izložena tri djela (*Bebe*, 1980.; *X*, 1979.; *8. IX*, 1979. – sva relevantna za temu strategija apropijacije),¹⁶⁹² „Akvizicije 21“ (1983.) gdje su joj opet predstavljena tri djela (*Bez naslova*, 1982.; *Plavo polje*, 1982.; *Bez naslova*, 1982.)¹⁶⁹³ te „Akvizicije 23“ (1989.) u čijem katalogu stoji navedeno da je

¹⁶⁸⁵ „Arhiva Galerije Proširenih medija: pravilnik u PM-u“, n. p.

¹⁶⁸⁶ Špoljar, Martek, i Maračić, *PM 20: 20 godina: 1981-2001*, 119, 135, 139, 145, 147.

¹⁶⁸⁷ Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnice Edite Schubert.

¹⁶⁸⁸ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 63–66; Gabršek-Prošenc i ostali, *EKO 80: 1. jugoslovanski triennale Ekologija-umjetnost*, n. p.; Kovač, *Edita Schubert*, 233.

¹⁶⁸⁹ Gabršek-Prošenc i ostali, *EKO 80: 1. jugoslovanski triennale Ekologija-umjetnost*, n. p.

¹⁶⁹⁰ Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnice Edite Schubert.

¹⁶⁹¹ Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‘Otkup umjetnina’ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“.

¹⁶⁹² „Akvizicije MSU 1959. – 1996., Akvizicije 19, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, Katarinin trg 2. 7. 7. – 6. 9. 1981.“

¹⁶⁹³ *Akvizicije 21*.

autoričino djelo *Bez naslova (trapez)* iz 1985. USIZ kulture otkupio 1988. godine.¹⁶⁹⁴ Sudjeluje na brojnim drugim otkupnim izložbama u ovom razdoblju i kasnije.¹⁶⁹⁵

Muzej suvremene umjetnosti otkupljuje umjetničina djela još od 1977. godine. Nije vidljiv obrazac u pogledu cijena otkupa njenih aproprijacijskih djela (od strane GSU-a/MSU-a) spram onih rađenih u tradicionalnim medijima. No, vidljiv je jasan obrazac pada cijena otkupa njenih djela tijekom kriznih 1980-ih. Za ilustrirati ovo, prvo njeno djelo koje ulazi u fundus GSU-a bilo je djelo *Kupola u sanduku I-III* iz 1977. Otkupljeno je 1978. za 15.000,00 DIN (ca 20.208,92 kn/€2682,18). Već se 1980. godine bilježi pad u cijeni njenih djela pa su tako njena dva djela, rađena u tehnici drva, tkanine i kože (*X. 1979.* i *8. IX. 1979.*, oba iz 1979., a koji izgledom odgovaraju djelima iz ciklusa „Herbarij“ o kojem će kasnije biti riječ) pojedinačno otkupljena za 10.000,00 DIN (ca 6.842,61 kn/€908,17), odnosno prvo je ušlo u fundus kao poklon. Već je sljedeće godine njena instalacija *Bebe* (8 drvenih držala za alat, 33 zavežljaja od slame i trave) otkupljeno za samo 10.000,00 DIN (ca 4.553,74 kn/€604,39). Konkretno, RSIZK je otkupio djelo u sklopu Otkupne nagrade na 12. salonu mladih (Zagreb, 1980.) te poklonio djelo Galeriji. Godine 1982. joj tri djela ulaze u fundus Galerije, svako za cijenu od 10.000,00 DIN (samo ca 2.762,07 kn/€366,59). U pitanju su bila djela: *Izvedeno 3. 11. 1978.* (1978., polikolor/platno, flasteri), *Plavo polje* (1982., voštani pastel, bitumen/papir) te *Bez naslova* (1982., voštana pasta u uljenoj boji/papir). Njezin rad *Bez naslova (Instalacija)* iz 1980. godine otkupljen je 1983. za 30.000,00 DIN (ca 4.001,34 kn/€531,07). Do 1990-ih godina, u fundus Galerije ulazi još šest autoričinih djela od kojih dva ulaze kao poklon, a jedno je u vlastitom izdanju Galerije. Prosječna cijena ovih djela varirala je od 1.000,00 DIN – 1.000.000,00 DIN, ali uslijed inflacije u vrijeme 1980-ih, njihova prosječna cijena danas bi bila ca 2.631,77 kn/€349,30. Sljedeća Schubertina djela koja ulaze u fundus Galerije bilježe se tek 1995. godine, a njihove cijene/procjene govore o postepenom poboljšanju ekonomske situacije (iznosi variraju od 14.772,00 kn do 40.000,00 kn). Za potrebe ovog rada vrijedi istaknuti djela: *Bez naziva* (pleteni uzorak: stabljike ruže penjačice, 1979., poklon autorice 1995., procjena: 16.000,00 kn), *Ambijent* (prostorna instalacija; 6 slika (akrilik/platno), 6 fotografskih stativa, „beskonačna traka“ (188 serigrafija s motivom bar koda), 1996., otkupljen 2000. godine za 40.000,00 kn), *Beskonačna traka (Rad na traci)* (prostorna instalacija; akrilik/papir, 1995,

¹⁶⁹⁴ „Akvizicije MSU 1959. – 1996., Akvizicije 23 – 1984 – 1988; 9. 2. – 26. 2. 1989.“, 4.

¹⁶⁹⁵ Popis uključuje „Iz fundusa Galerije VN“ (Galerija VN, Zagreb, 1979.), „Iz fundusa Galerije VN“ (Galerija VN, Zagreb, 1985.), „Izbor iz akvizicija MSU“ (MSU, Beograd, 1986.), „Akvizicije MSU 1991. - 1996.“ (MSU, Zagreb, 1996.), „Akvizicije 1997. - 2000.“ (MSU, Zagreb, 2001.), „Zbirka suvremene umjetnosti Filip Trade“ (Dom HDLU, Zagreb, 2001.), „Akvizicije MUO 2003. - 2013.“ (MUO, Zagreb, 2013.). Puni popis umjetničine izložbene aktivnosti, pa tako i one otkupne naravi, moguće je naći u: Arhivum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnice Edite Schubert.

poklon autorice iz 2000., procjena: 40.000,00 kn) te *Kolaž* (akrilik/novinski papir/platno, 1991., poklon autorice iz 2001., procjena: 24.000,00 kn).¹⁶⁹⁶

Usprkos ovim otkupima, većina Editinih djela danas se nalazi u posjedu njezine majke i sestara.¹⁶⁹⁷

Kako će posvjedočiti pojedina djela iz njenog opusa (velikim dijelom apropijacijske naravi), ali i njena karijera uopće, umjetnica nije mogla sebi osigurati egzistenciju od spomenutih otkupa. Ona je, naime, od 1963. – 1970. angažirana kao vanjska suradnica na Restauratorskom zavodu Hrvatske,¹⁶⁹⁸ a od 1973. – 2001. radi kao crtačica na Zavodu za anatomiju Medicinskog fakulteta u Zagrebu.¹⁶⁹⁹

Izuzev ovoga, umjetnica je samo 1976. godine imala priliku za dobiti stimulaciju. Bilježi se, naime, njeno sudjelovanje na „Izložbi mladih slikara za dodjelu stimulacija“ koja je održana u Zagrebu od studenog do prosinca 1976. godine.¹⁷⁰⁰

Odmičući se od kronološkog redoslijeda nastanka apropijacijskih djela u njenom opusu, ovdje vrijedi istaknuti izložbu „Moj stan“ (Slika 183, Slika 182, Slika 184) koja govori jako puno o umjetničinom poslovnom i privatnom životu i prostoru, financijskom stanju te recepciji u društvu još 1999. godine (kada je izložba organizirana). Edita Schubert, u suradnji s galerijom Miroslav Kraljević organizira izložbu u javnom prostoru; konkretno u unutrašnjosti 11 izloga trgovina, butika i kafića na zagrebačkom Cvjetnom trgu te u nekoliko okolnih ulica.¹⁷⁰¹ Svaki se rad sastoji od dvaju dijapozitiva (nastalih 1997./98.) i dvaju dijavizora te stiropora koji je zalijepljen za izloge. U stiropornim blokovima su izrezane rupe za oči. U rupe

¹⁶⁹⁶ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

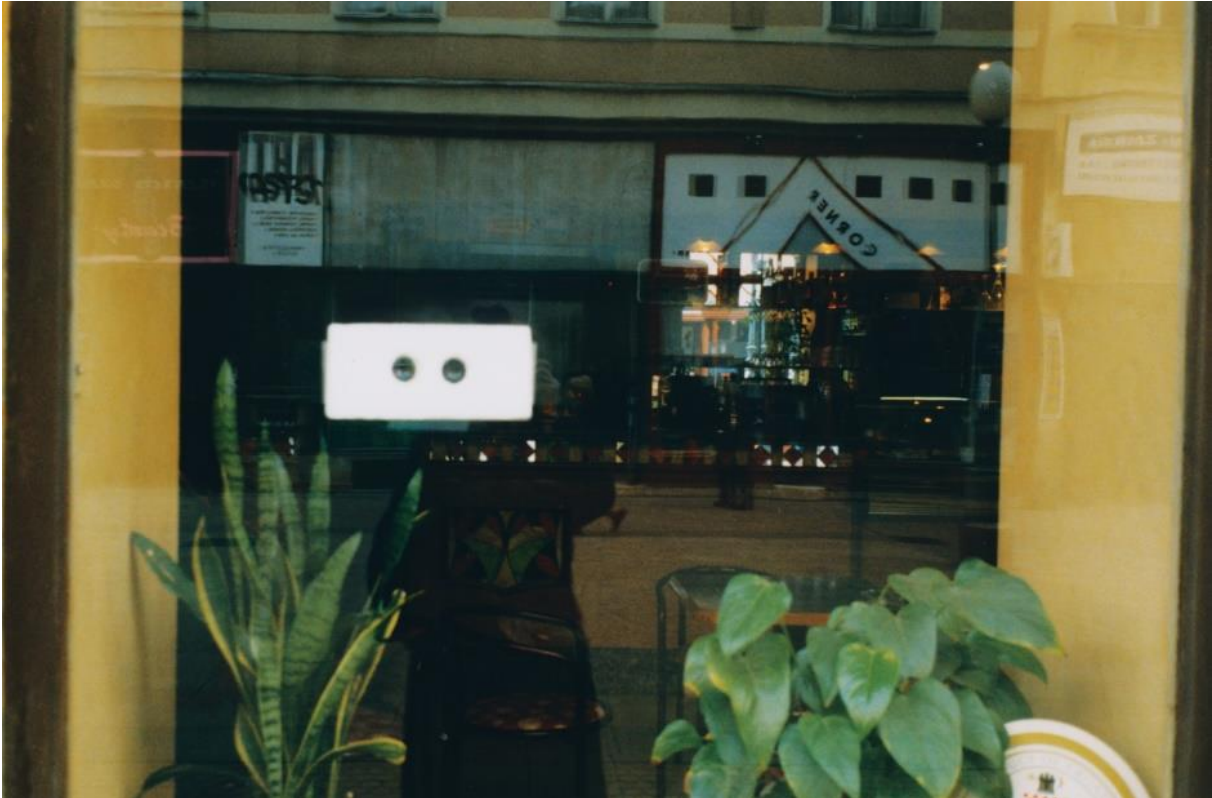
¹⁶⁹⁷ „Nezaobilazan opus u hrvatskoj umjetnosti“, *Hrvatsko slovo*, 10. veljače 2015., 1067.

¹⁶⁹⁸ Kovač, *Edita Schubert*, 243. Mirela Ramljak Purgar pak navodi period od 1965. – 1970. Vidi u: Ramljak Purgar, *Edita Schubert: Moj stan = My apartment*, 14.

¹⁶⁹⁹ Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnice Edite Schubert; Kovač, *Edita Schubert*, 24.

¹⁷⁰⁰ Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnice Edite Schubert.

¹⁷⁰¹ Ivica Župan, „Sitna opaka okanca“, *Novi list*, 16. ožujka 1999., 27; Kovač, *Edita Schubert*, 211, 215.



Slika 184 Edita Schubert, *Moj stan*, 1999., instalacija na trgu Petra Preradovića, Zagreb, stiropor, dijavizor, dijapozitiv, 11 (11 x 23 x 5 cm), arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Leonida Kovač, autor fotografije nepoznat)



Slika 183 Edita Schubert, *Moj stan*, 1999., detalj instalacije na trgu Petra Preradovića, Zagreb, stiropor, dijavizor, dijapozitiv, 11 (11 x 23 x 5 cm), arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Leonida Kovač, autor fotografije nepoznat)



Slika 182 Edita Schubert, *Moj stan*, 1999., detalj instalacije na trgu Petra Preradovića, Zagreb, stiropor, dijavizor, dijapozitiv, 11 (11 x 23 x 5 cm), arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Leonida Kovač, autor fotografije nepoznat)

su zapravo ugrušani dijavizori kroz koje usputni prolaznici mogu gledati.¹⁷⁰² Prizori koje ugledaju nisu unutrašnjost izloga već oprečna dva prizora – jedan koji prikazuje unutrašnjost umjetničina stana, a drugi vanjštinu njene stambene zgrade i prostor oko nje.¹⁷⁰³

¹⁷⁰² Zamjetna je sličnost Editinog pristupa angažiranju promatrača, koji je primoran gledati kroz stiroporni „dalekozor“, i onog Marcela Duchampa u radu *Étant donnés* (1946. – 1966.) kojeg promatrač mora gledati kroz dvije rupe u drvenim vratima.

¹⁷⁰³ Ramljak Purgar, *Edita Schubert: Moj stan = My apartment*, 5, 14.

S obzirom na lokaciju postavljanja ovih dijavizora, bitno je istaknuti kontrast koji se nalazi u ovom radu; kontrast očekivanog i dobivenog, ili pak „ponude“ i „potražnje“. Dok promatrač viri u izlog očekujući vidjeti nešto što je izloženo, on se suočava sa suštom suprotnošću potrošačkih dobara – s krajnje skromnim interijerom umjetničina stana i šturim eksterijerom njene stambene zgrade. U tom pogledu je moguće dovesti u vezu *Moj stan* s konceptom afektivnog ready-madea. Iako Edita Schubert u radu ne preuzima (u doslovnom smislu) predmete masovne proizvodnje, ona ih koristi s ciljem osvještavanja promatrača o stvarnosti koja se nalazi izvan uljepšanih izloga. Rezultat ovoga je u cijelosti afektivan – promatrač, ako shvati ili spozna o čemu se radi, ne može ostati ravnodušan.

Integriranost života i umjetničkog stvaralaštva koja je vidljiva u *Mom stanu* bit će povod dodjele Vjesnikove likovne nagrade Josip Račić za 2000. godinu Editi Schubert:¹⁷⁰⁴ „Bilo da se služi medijem slikarstva ili fotografijom, radi instalacije, kreira ambijente, upotrebljava dia i video tehniku, njezin interes podrazumijeva nastojanje da se egzistencijalna razina stvarnosti uklopi u što širi kontekst čovjekove svakodnevice“,¹⁷⁰⁵ pojasnila je Leonida Kovač.

Stanje interijera prikazanog na dijavizorima u *Mom stanu* opisuje Ivica Župan sljedećim riječima koje se ističu jer progovaraju o ekonomskom stanju umjetnice i stanju njene reputacije u to doba (a što je posljedica desetljeća njenog rada koja su prethodila ovoj izložbi):

U drugom dijapozitivu različite su situacije iz autoričina stana, očito samačkoga i skučena, koji se sastoji od kuhinje, sobe i kupaonice. U sve nas te prostorije autorica rasterećeno pripušta, ništa ne skrivajući, ništa ne uljepšavajući, a mi znatiželjno, kao u peep-showu, voajerski virkamo u njezinu intimu. Sve je u tom stanu u građanskom smislu uredno, pedantno poslagano i posloženo, a autoričina intima djelomice je transparentna i po slikama i skulpturama – djelima očito različitih autora – kojima je ukrasila životni prostor, dok njezinu »socijalnu« intimu očituju, primjerice, stari tv-prijamnik i još stariji radio aparat. (...) Je li »Moj stan« vapaj za većim prostorom, ne samo životnim, nego i artistskim, za prostorom koji bi omogućavao ne samo komorno, poput ovoga, umjetničko oglašavanje, nego i daleko prostranije, šire, kako na planu materijalne realizacije, tako i na horizontu recepcije od strane matične joj sredine, onakve kakva bi joj – poradi

¹⁷⁰⁴ Sp. N. (Spomenka Nikitović), „Nježni zapisničar zbilje: umrla slikarica Edita Schubert“, *Večernji list* (27. srpnja 2001.), 58.

¹⁷⁰⁵ Leonida Kovač, „Transgresije Edite Schubert“, *Vjesnik*, 24. lipnja 2000., 20.

reputacije i dosadašnjih umjetničkih postignuća (...) – u drugoj sredini jamačno pripala.¹⁷⁰⁶

Drugi prizori na dijavizorima prikazuju eksterijer Naselja u kojem je Edita živjela, a kojeg karakteriziraju (socijalistički) identični stambeni blokovi, praznina prostora kojeg okupiraju samo parkirani automobili (bez ljudi) i odložene vreće za smeće,¹⁷⁰⁷ a koje neminovno podsjećaju na fotografije Vere Fischer.¹⁷⁰⁸

Sandra Križić Roban dovest će u vezu *Moj stan* i slične preokupacije Virginie Woolf koja je u djelu *A Room of One's Own* još 1929. godine ukazala na potrebu umjetnice (s naglaskom na ženski rod) za adekvatnim prostorom u kojem može stvarati i kontemplirati, a kojeg Edita Schubert nije imala: „Oni koji poznaju Editu Schubert znat će za umjetničine vrlo slične probleme vezane uz mali, za istodobno stvaranje i življenje neadekvatni stambeni prostor, te atelier, ako ga tako možemo zvati, smješten u potkrovlju medicinske ustanove za koju godinama radi.“¹⁷⁰⁹

Župan, nadalje, povlači paralelu između ove izložbe i dvaju koje su joj prethodile, a koje na jednak način progovaraju o životnoj situaciji u kojoj se umjetnica našla.¹⁷¹⁰ Referira se pritom na izložbu „Ambijent“ (Galerija Zvonimir, Zagreb, 1996.) te na umjetničinu samostalnu izložbu u Studiju Josip Račić u Zagrebu 1998. godine. Sve tri izložbe provodi pod pojam „social art“.¹⁷¹¹

Na izložbi u Studiju Josip Račić, umjetnica izlaže medijski raznolika djela. Ovaj ambijent se sastoji od pet elemenata: *Eksterijera*, *Bibliografije*, *Uklapanja*, *Interijera* i *Lažnog osmijeha*. Ovdje se stavlja naglasak na četvrti segment – *Interijer* – kojeg sačinjava trideset fotokopija na grafo folijama koje naturalistički dokumentiraju „mračno stubište Zavoda, od ulaza do autoričina atelijera u njegovu potkrovlju kojim se ona punih 27 godina svakodnevno

¹⁷⁰⁶ Župan, „Sitna opaka okanca“.

¹⁷⁰⁷ Sandra Križić Roban, „Editina vlastita soba“, *Vjesnik*, 3. svibnja 1999., 19.

¹⁷⁰⁸ Više o Fischerinim fotografijama vreća za smeće i sociološkoj analizi istih nalazi se na str. 5.

¹⁷⁰⁹ Križić Roban, „Editina vlastita soba“.

¹⁷¹⁰ Ivica Župan, „Pogled iznutra i izvana“, *Glasnik INA*, 16. ožujka 1999., 18.

¹⁷¹¹ Ivica Župan, „Pitomi zapisi dramatične realnosti“, *Novi list*, 29. studenog 1999., 32. Iste je 1999. godine Edita Schubert u Galeriji SC priredila izložbu „Stanovi“. Premda nije apropijacijske naravi, ovdje je se spominje u svezi s izložbom „Moj stan“; kao njen prirodni nastavak. Naime, na ovoj je izložbi umjetnica na 80ak projiciranih slajdova prikazala unutrašnjost različitih stanova te, uz njih, poglede iz tih stanova. Možda je to činila upravo jer se osjećala klaustrofobično u vlastitom stanu pa je nastojala izaći iz njega, u tuđe životne prostore (uglavnom one svojih prijatelja i znanaca koje se usudila pitati da joj dopuste ući i fotografirati njihovu intimu). Ovaj video rad postaje interaktivna instalacija onog trenutka kada promatrač sjeda na klupu u sredini galerijskog prostora, pokraj kamere koja ga snima. Ovaj prizor u realnom vremenu biva projiciran na susjedni zid, odnosno onaj nasuprot ulaza u prostor, na kojem je moguće vidjeti promatrače uz pozadinu promatranih interijera i eksterijera. Odnosno, ljudi (posjetitelji) bivaju time vraćeni u izvorno prazne stanove. Vidi u: Sandra N. T., „Edita Schubert ‚špijunira‘ stanove svojih prijatelja“, *Jutarnji list*, 30. listopada 1999., 15; Župan, „Pitomi zapisi dramatične realnosti“; Kovač, „Transgresije Edite Schubert“.

uspinje“.¹⁷¹² Prikazane fotokopije ilustriraju put od umjetničinog stana do njenog ureda/ateljea u bolnici na Šalati, a koji se vidno nalazi „u nekakvoj potkrovnoj izbi“.¹⁷¹³ Ovaj segment rada stoga može poslužiti kao dopuna izložbe „Moj stan“ – dok potonji prikazuje umjetničin životni ambijent, *Interijer* pokazuje njezin (ništa ugodniji) radni ambijent.

Vrijedi u cijelosti iznijeti pronicljiv citat Ivice Župana koji sažima umjetničin marginaliziran položaj ili u najmanju ruku nedovoljno prepoznat kapacitet u domaćoj sredini:

Bacajući pogled unazad – nakon što 27 godina izlaže i isto toliko u Zavodu obnaša posao od kojega je otuđena jer je daleko od njezine artistske vokacije – ta sjajna umjetnica koja nas je, primjerice, predstavljala na biennialima u Sydneyu (sic!) i Veneciji, čini nam se, shvaća da su ignoriranost, izoliranost i samoća – doslovna i figurativna – u do klaustrofobičnosti zatvorenu prostoru, njezina realnost i nagrada za na umjetnost potrošen najbolji dio života.

Tako gorka poruka, koju bi, u ovom ili onom emocionalnom (sic!) registru, mogao odaslati svaki hrvatski umjetnik, automatski, i to vrlo snažno, sugerira pitanje – neće li gorčina te poruke kod Edite ubuduće generirati apatiju, malu snagu? Neće! Dapače, njezin ambijent nismo doživjeli kao kritičan i političan stav i komentar, ni kao razračunavanje sa sredinom koja je gluha za njezino umjetničko poslanje, a još manje s umjetnošću koja od autora traži samo odricanje, a – barem u našoj sredini – malo pruža jer nikome ne treba, pa ni kao čin rezignacije, nego kao malo raskošniji autoričin dar samoj sebi za 50. rođendan.¹⁷¹⁴

Vraćajući se na drugu izložbu koja progovara o umjetničkoj životnoj situaciji, Edita Schubert u *Ambijentu* koristi BAR-kod, i to ne bilo kojih proizvoda već dijetalnih namirnica kao što su sok, mlijeko i čaj, a koje Župan veže uz umjetničko zdravstveno stanje (oboljela je, naime, od raka te od njega preuranjeno preminula¹⁷¹⁵).¹⁷¹⁶ Ovaj „ambijent ostvaren *ready-madeom*“ sastoji se od BAR-koda rađenog u tehnici serigrafije te šest stativa za kamere na koja

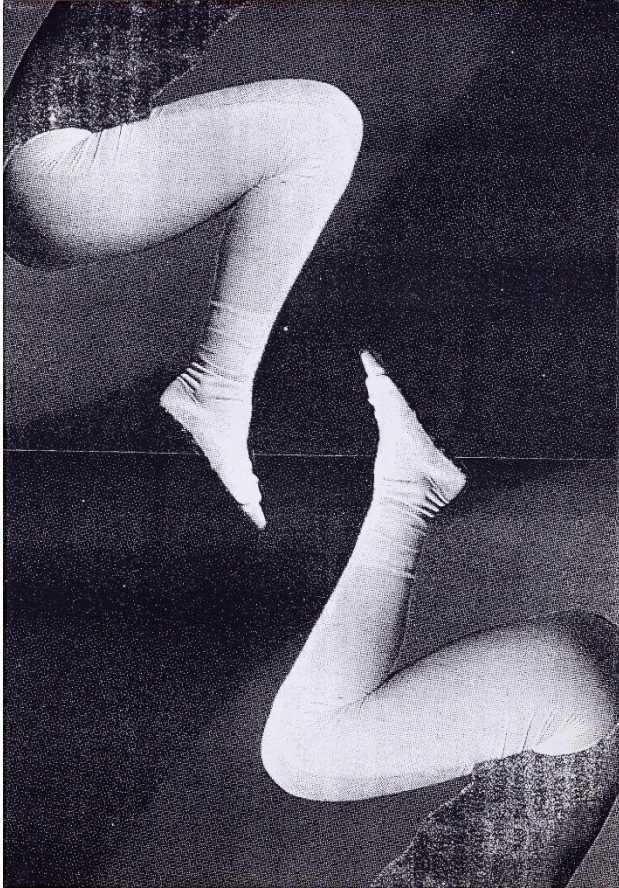
¹⁷¹² Župan, „Pedeset joj je godina tek“, *Slobodna Dalmacija* (21. travnja 1998.).

¹⁷¹³ Župan, „Pitomi zapisi dramatične realnosti“, *Novi list* (29. studenog 1999.), 32.

¹⁷¹⁴ Župan, „Pedeset joj je godina tek“.

¹⁷¹⁵ „Edita Schubert - svijet ‚geometričarke‘ - Večernji.hr“, pristupljeno 9. siječnja 2022., <https://www.vecernji.hr/kultura/edita-schubert-svijet-geometricarke-1026698>.

¹⁷¹⁶ Župan, „Pitomi zapisi dramatične realnosti“.



Slika 186 Edita Schubert, *Kolaž (Balerina)*, 1990., fotokopija na papiru, drvo, 35,5 x 25 cm, sig. verso: E. Schubert, 1990., arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka)



Slika 185 Edita Schubert, *Vukovar*, 1991., akrilik na fotokopiji na papiru, drvo, 35,5 x 25 cm, sig. verso: E. Schubert, 1991., arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka)

su postavljena platna s umjetničnim (ručno naslikanim) autoportretima.¹⁷¹⁷ Barbara Vujanović govorit će o „depersonaliziran[o]m barkod[u] čaja, mlijeka i soka“,¹⁷¹⁸ ali čitajući *Ambijent* u kontekstu umjetničke biografije, on postaje sve samo ne depersonaliziran. Antun Maračić će na ovaj način pristupiti radu rekavši:

Otkrijemo li, nadalje, šifru BAR-kodova saznat ćemo da oni označavaju blage prehrambene artikle: čaj, mlijeko, sok. I ta činjenica nenametljivi je prilog konkretne egzistencijalnosti. Tako ispod opne visoko estetiziranog, tehnološki glasnog aranžmana, sondiramo kontrapunktni značaj živog ekspresiviteta, organske podloge.¹⁷¹⁹

Ipak, BAR-kod unutar *Ambijenta* moguće je tumačiti kao referencu na potrebu masovnog potrošačkog društva za unificiranjem i kategorizacijom proizvoda,¹⁷²⁰ a možda i

¹⁷¹⁷ Ivica Župan, „Pedeset joj je godina tek“, *Slobodna Dalmacija*, 21. travnja 1998.

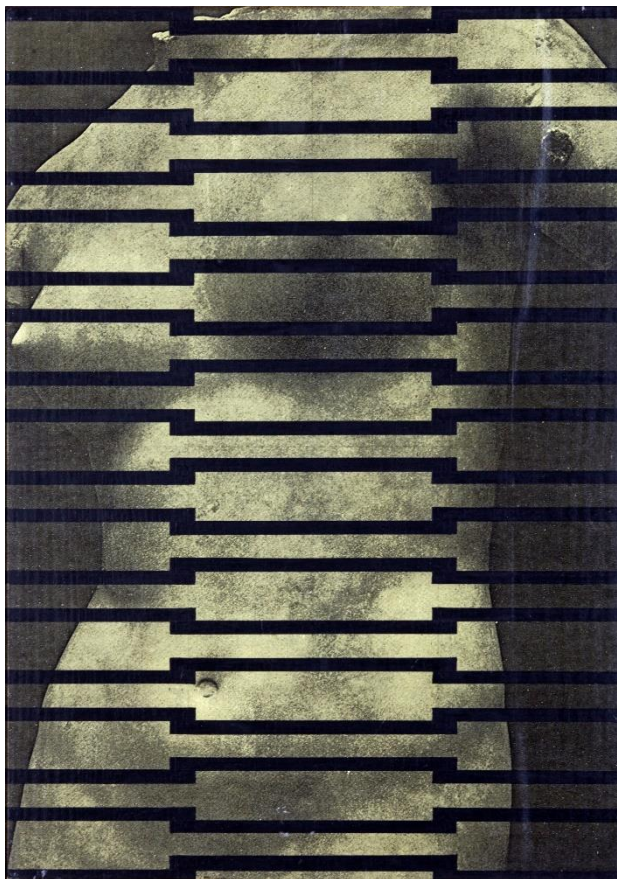
¹⁷¹⁸ Barbara Vujanović, „Dojmljiv autobiografski pogled“, *Vjesnik*, 15. studenog 2007., 29.

¹⁷¹⁹ Maračić, *Edita Schubert: Ambijent*, n. p.

¹⁷²⁰ Evelina Turković, „Iskušavanje granica slike“, *Vjesnik*, 28. prosinca 1996.

tržišta umjetnina i institucija umjetnosti koji nastoje umjetnike i njihova djela na jednak način ukalupiti.

Dvije godine prije „Ambijenta“ u Galeriji Zvonimir, Edita Schubert se predstavila naizgled sličnim djelom u Galeriji proširenih medija. Nalik BAR-kodu, postavila je papirnati friz duljine 60 cm i širine 50 cm. Papir je bojala bijelom bojom, na njega nanosila crnu boju i potom grudicama papira, dok je boja još bila mokra, grebala okomite crte.¹⁷²¹ Iako izdaleka nalikuje na BAR-kod, ovi potezi daleko su od kompjuterski generiranih. U vezi ovog rada, Ivica Župan zamjećuje da „slikarica opisuje užasavajuću činjenicu da je nemoguće kičicom ostaviti trag koji neće biti nalik nečemu iz slikarske baštine“,¹⁷²² što asocira na ideje Achillea Bonita Olive o



Slika 187 Edita Schubert, *Kolaž (Venera)*, 1991., akrilik na fotokopiji na papiru, drvo, 35,5 x 25 cm, arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka)

citiranju i recikliranju kao jednim preostalim mogućim načinima umjetničkog djelovanja.¹⁷²³

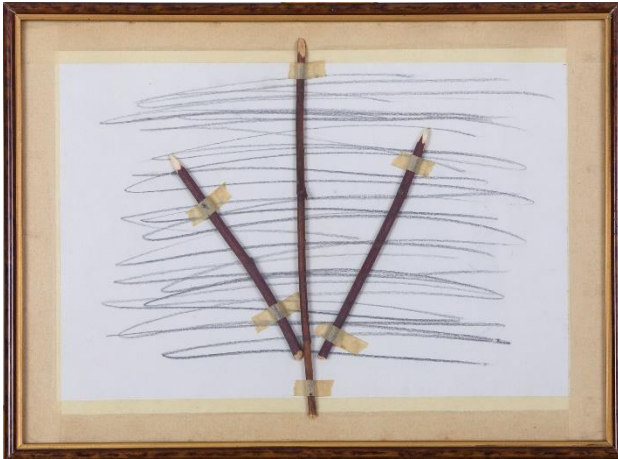
Vraćajući se kronološki unatrag, vrijedi istaknuti nešto manje personalna, ali jednako aproprijacijska djela Edite Schubert, konkretno niz kolaža koje radi početkom 1990-ih godina, konkretno 1990. i 1991. godine, rađenih u tehnici akrilika na fotokopiji na papiru s drvenim okvirima (Slika 185, Slika 186, Slika 187).¹⁷²⁴ Ove i slične radove iz 1990-ih godina Leonida

¹⁷²¹ Ovaj će rad umjetnica ponoviti u Muzeju suvremene umjetnosti 1995. i u Dubrovniku 1996. Vidi u: Maračić, *Edita Schubert: Ambijent*, n. p.

¹⁷²² Ivica Župan, „Priča dijetalnih namirnica“, *Slobodna Dalmacija*, 12. listopada 1996., 3.

¹⁷²³ Župan.

¹⁷²⁴ Edita Schubert i ostali, *Edita Schubert: retrospektiva*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 24. 9. 2015 – 15. 11. 2015.; Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, veljača – travanj 2016.) (Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2015), 218–19.



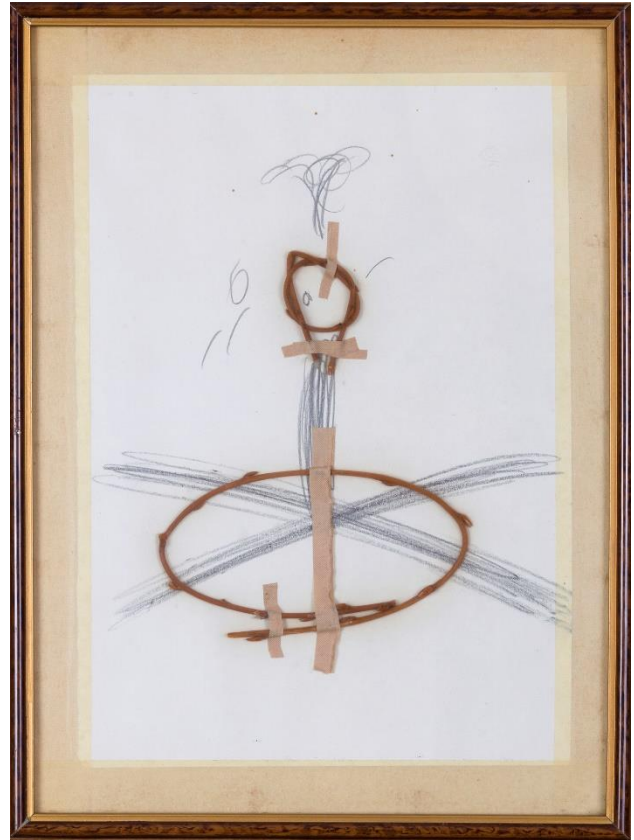
Slika 188 Edita Schubert, *Herbarij 4*, 1977., drvo (grančice), flaster, olovka, suhi žig na papiru, 18 (35 x 25 cm), arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka)

Kovač će karakterizirati kao „pregovaranje s procesima medijalizacije svojstvenim postmodernom, ili postindustrijskom društvu.“¹⁷²⁵

I doista, Edita se u ovim kolažima koristi masovnim medijima, konkretno novinama, što nije nimalo atipična praksa drugih (approprijacijskih) umjetnika koji djeluju

1990-ih. Dovoljno se sjetiti kolaža Josipa Vanište (također s početka 1990-ih godina) ili pak nešto ranijih kolaža Tomislava Gotovca. Editini kolaži vertikalnog su formata i nalikuju na tipke klavira u tome što se naizmjenično nižu (pretežito crno) obojana polja (nalik crnim tipkama na klaviru) i novinski isječci (nalik bijelim tipkama).¹⁷²⁶ Leonida Kovač pojasnit će da je u pitanju korištenje istog motiva kao iz njene geometrijske faze (dakle onaj šireg i užeg pravokutnika), a koji predstavlja apstrahirani ljudski profil.¹⁷²⁷

S obzirom da umjetnica u ovim kolažima ne koristi samo novinski papir ili slične kolažne elemente ili samo boju, oni demonstriraju njezin interes za guranjem granica slikarskog medija, odnosno njenu transgresivnost.



Slika 189 Edita Schubert, *Herbarij 1*, 1977., drvo (grančice), flaster, olovka, suhi žig na papiru, 18 (35 x 25 cm), arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka)

¹⁷²⁵ Leonida Kovač, „U staklu neprozirnog medija: Edita Schubert“, *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi* 90, izd. 1 (1. srpnja 2012.): 67.

¹⁷²⁶ Kovač, 72.

¹⁷²⁷ Kovač, *Edita Schubert*, 170.

Vraćajući se još jedan korak, odnosno desetljeće unatrag, približavamo se korijenima Schubertine aproprijacijske prakse koji su vidljivi u ciklusu „Herbarij“ i nešto kasnijim djelima od prirodnih materijala s kraja 1970-ih i iz 1980. godine.

U ciklusu „Herbarij“ (Slika 188, Slika 189), umjetnica zamjenjuje tradicionalni crtači/slikarski alat poput olovke ili kista prirodnom granom. Ciklus se sastoji od osamnaest crteža u tehnici grana, crteža i flastera na papiru, a koji „posve jasno ukazuje na svjesni čin supstitucije artificijelne ili tehnologizirane crtaljke biljkom, kao i na istovjetnost materije i referenta slike koji metonimijski označuje pojam života.“¹⁷²⁸ Kako zamjećuje Leonida Kovač, „Herbarij“ se može tumačiti kao svojevrsnu preteču instalacija koje Edita radi od kraja 1970-ih do sredine 1980-ih godina koristeći grane, lišće i laticice koje uzima iz prirode,¹⁷²⁹ a koje je kritika tog doba odmah vezala uz koncept „nove skulpture“.¹⁷³⁰

Marijan Susovski ova će djela protumačiti kao „sukob (...) između prirodnog stanja i kulturnog čina“ zbog umjetničinog korištenja prirodne materije (kolaca, šiba, latica, lišća i drvenih greda) koju ostavlja u osnovi intaktnu osim što je skulpturalno oblikuje savijanjem, kombiniranjem i vezivanjem, praveći tako instalacije ili pak, kako ih naziva Susovski, asamblaže.¹⁷³¹

U ovu skupinu radove moguće je ubrojiti ciklus „Gredica“ iz 1979. koja se sastoji od drvenih grana koje umjetnica koristi, kako naziv ciklusa kaže, kao gredice (nalik onima u vrtlarstvu).¹⁷³² Korišteni materijal uključuje četiri grane s kojih je oguljena kora te kožne vrpce kojima su grane povezane u kvadratne forme.¹⁷³³ Ponegdje se mogu naći laticice, lišće i manje grančice koji tvore kompozicije nastale uz stanovitu dozu slučajnosti, bacanjem ili prosipanjem po tlu.¹⁷³⁴ Upravo je o „Gredicama“ umjetnica rekla da su u pitanju materijali uzeti, a ne pronađeni u prirodi (što ukazuje na njenu intencionalnost) koji su nastali iz potrebe za transgresijom, „da počne(m) stvarati organskim, iz propadajućeg materijala, kontra svemu tome što je potpuno usahlo i umrlo“.¹⁷³⁵

Nalik „Gredicama“ je i umjetničin rad *100 ruža* iz 1979. godine u kojem je savila i ispreplela grane ruže penjačice stvorivši dva kruga, svaki promjera 70 cm. Stotinu otrgnutih

¹⁷²⁸ Schubert i ostali, *Edita Schubert*, 17.

¹⁷²⁹ Schubert i ostali, 17.

¹⁷³⁰ Schubert i ostali, 11.

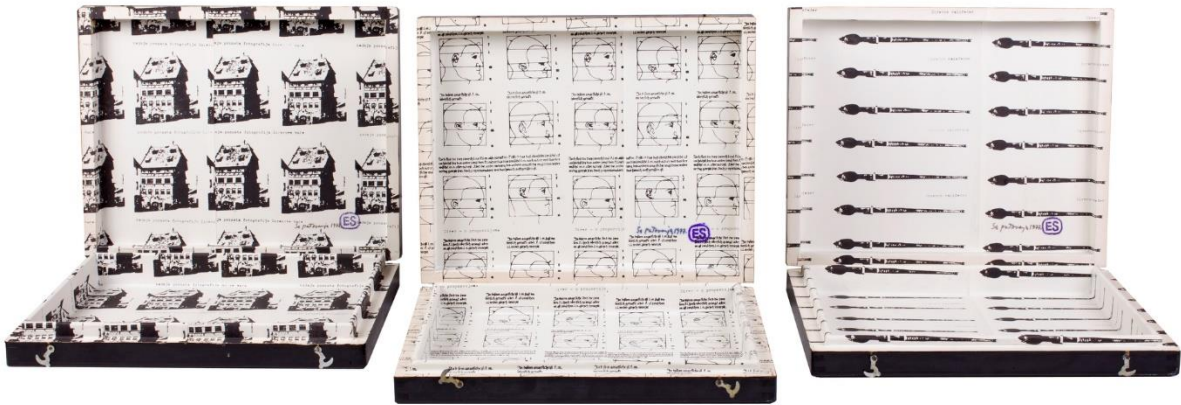
¹⁷³¹ Susovski, *Edita Schubert: Radovi 1979.*, n. p.

¹⁷³² Kovač, *Edita Schubert*, 91.

¹⁷³³ Schubert i ostali, *Edita Schubert*, 14.

¹⁷³⁴ Schubert i ostali, 14.

¹⁷³⁵ Kovač, *Edita Schubert*, 93.



Slika 191 Edita Schubert, *Nürnberg (Sa putavanja)*, 1977., drvo, metalne šarke, vijci i kopče, fotokopija na papiru, pečat, flomaster, 3 (4,5 x 30 x 24 cm), arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka)

ruža rastavlja na „proste faktore“ – latice i lišće. Jedan krug ispunjava lišćem, a drugi laticama, stvarivši time dinamičnu kompoziciju od dvaju komplementarnih boja (upravo se u tome odlikuje njen slikarski nerv).¹⁷³⁶

Nalik radu *100 ruža* nastaje i *Skulptura* koju umjetnica izvodi 1970. godine nabadajući lišće i latice na uspravno stojeće željezne šipke. U radu *Bebe* iz 1980. godine će također izvršiti spoj metala (prerađenog prirodnog materijala tj. kovine) u obliku bakrene žice i prirodnog materijala ostavljenog u izvornom obliku



Slika 190 Edita Schubert, *Nürnberg (Sa putavanja)*, 1977., drvo, metalne šarke, vijci i kopče, fotokopija na papiru, pečat, flomaster, 3 (4,5 x 30 x 24 cm), arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka)

¹⁷³⁶ Schubert i ostali, *Edita Schubert*, 14.

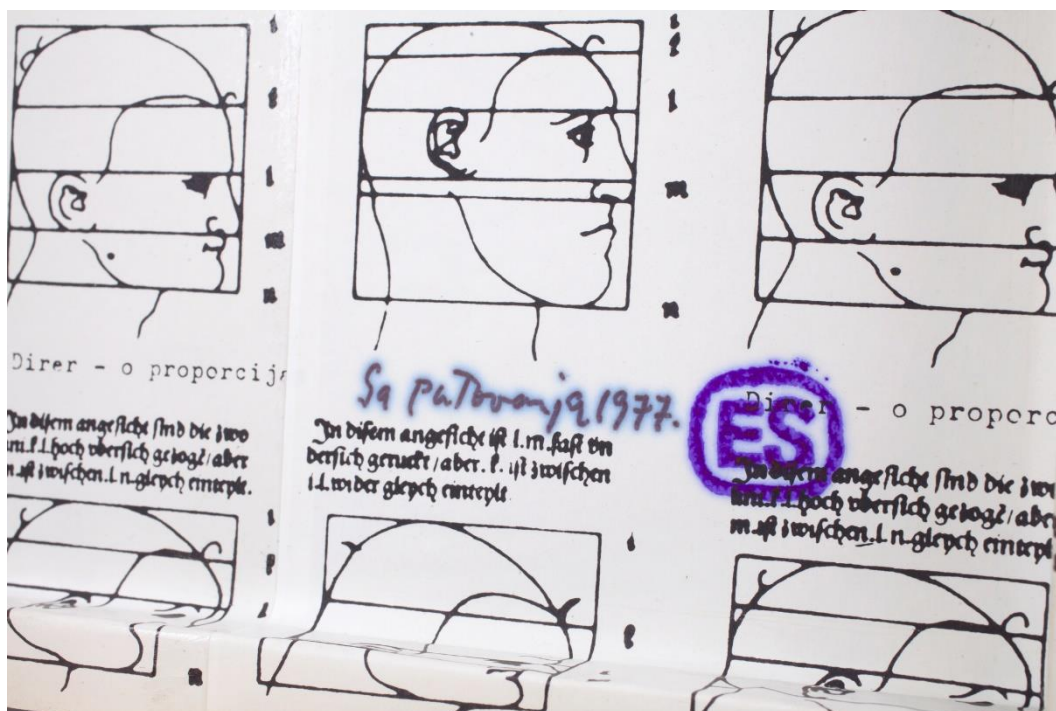


Slika 193 Edita Schubert, *Nürnberg 1 (Zadnja poznata fotografija Direrove kuće)*, 1977., drvo, metalne šarke, vijci i kopče, fotokopija na papiru, pečat, flomaster, 4,5 x 30 x 24 cm, sig. na poklopcu: Nürnberg 1 ES; unutar poklopcu: Sa putovanja 1977, žig ES, arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka)



Slika 192 Edita Schubert, *Nürnberg 3 (Direrov raisfeder)*, 1977., drvo, metalne šarke, vijci i kopče, fotokopija na papiru, pečat, flomaster, 4,5 x 30 x 24 cm, sig. na poklopcu: Nürnberg 3 ES; unutar poklopcu: Sa putovanja 1977, žig ES, arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka)

(lišća i latica), ali vezanog žicom.¹⁷³⁷ Iz iste 1980. godine datira i *Otirač* koji se sastoji od stabljika ruže penjačice od kojih je umjetnica izradila tepih, odnosno otirač. Rad je ovo koji



Slika 194 Edita Schubert, *Nürnberg 4 (Direr o proporcijama)*, 1977., drvo, metalne šarke, vijci i kopče, fotokopija na papiru, pečat, flomaster, 4,5 x 30 x 24 cm, sig. na poklopcu: Nürnberg 4 ES; unutar poklopca: Sa putovanja 1977, žig ES, arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka)

ukazuje na stanoviti proces (samo)ranjavanja koji dolazi s umjetničkim stvaralaštvom i ručnim radom uopće.¹⁷³⁸

Među najranijim apropijacijskim djelima Edite Schubert autorica ubraja ciklus „Nürnberg“ iz 1977. od kojeg su sačuvana tri djela naznačena brojevima 1, 3 i 4 (Slika 190, Slika 191, Slika 193, Slika 192, Slika 194). Zajedničko djelima jest da ih sačinjava crna kutija koja je ručno rađena prema predlošku kutije za srebrni pribor za jelo iz 19. stoljeća (nalik onoj iz umjetničke ostavštine). Ciklus je nazvan po inskripciji koja se nalazi u gornjem desnom kutu svake od kutija uz kojeg stoji redni broj kutije te autoričin monogram unutar kružnice. Sadržaj kutija, međutim, nije ono što bismo očekivali. Kutije su obložene bijelim papirom na kojem se ponavljaju motivi vezani uz umjetnika Albrehta Dürera, rađeni multipliciranjem.¹⁷³⁹ Leonida Kovač donosi detaljan opis svih triju kutija:

Unutrašnje stijenke kutije broj 1 sadrže fotokopiranjem umnoženu fotografiju Dürerove kuće u Nürnbergu pod kojom je umjetnica strojem ispisala tekst: „Zadnja poznata fotografija Direrove kuće“. Rad je signiran pod fotokopijom fotografske slike kuće, u desnom donjem kutu s unutrašnje strane poklopca.

¹⁷³⁷ Kovač, *Edita Schubert*, 95.

¹⁷³⁸ Kovač, 97; Schubert i ostali, *Edita Schubert*, 17.

¹⁷³⁹ Schubert i ostali, *Edita Schubert*, 16.

Flomasterom je napisala: „Sa putovanja, 1977.“ i otisnula vlastiti pečat, monogram ES zatvoren kružnicom. Unutrašnjost kutije br. 3 po istom je principu oblijepljena „papirnatom tapetom“ izrađenom fotokopiranjem fotografije Dürerovog specijalnog pera za izvlačenje crta tušem. Pod slikom je strojem ispisala tekst: „Direrov raisfeder“. Kutija br. 4 sadrži po istom načelu reproduciranu stranicu iz Dürerovog teorijskog djela *Vier Bucher von Menschlicher Proportion* objavljenog 1528. godine, koja pokazuje studije proporcija šest muških lica, te tekst umjetnikovog objašnjenja otisnut goticom.¹⁷⁴⁰

Sam čin multipliciranja naznačuje jedan aproprijacijski element ovih djela, ali se kutija br. 4 u ovom pogledu posebno ističe s obzirom da je riječ o prisvojenom segmentu Dürerovih studija. Ovaj ciklus nije daleko od, primjerice, Duchampovih *La Boîte-en-valise*, kutija nalik kovčezima koje sadrže umanjene replike umjetnikovih (vlastitih) umjetničkih djela, a koje su također rađene u serijama, odnosno u formi multipla, u periodu od 1935. do 1941. godine.¹⁷⁴¹

Bilo da se koristi tradicionalnim slikarskim tehnikama u kombinaciji s drugim materijalima (primjerice novinskim papirom), prirodnim materijalima (u duhu siromašne umjetnosti), da citira druge umjetnike (kao u ciklusu „Nürnberg“) ili pak radi znatno kompleksnije instalacije u duhu afektivnih ready-madea (*Moj stan*), Editi Schubert svakako pripada mjesto u povijesti strategija aproprijacije u Hrvatskoj jednako kao što joj pripada mjesto u povijesti hrvatskog slikarstva.

8.16. Zlatan Dumanić

Kao umjetnik-autodidakt, Zlatan Dumanić (1951. – 2017.) se našao na umjetničkoj margini, često skrivajući svoju umjetnost od kolega pomoraca. Kao kapetan duge plovidbe s preko 20 godina pomorskog iskustva (isprva kao kadet, a potom časnik te u konačnici zapovjednik brodova različitih domaćih i svjetskih kompanija¹⁷⁴²), bio je primoran skrivati crteže koje je kriomice radio, grabeći trenutke kako bi nacrtao neku manju skicu u bloku kojeg je držao u džepu. Time su nastajali njegovi brodski dnevnik koji mogu poslužiti kao likovni prikaz

¹⁷⁴⁰ Schubert i ostali, 16.

¹⁷⁴¹ Vrijedi ipak napomenuti da su Duchampovi „kovčezi“ namijenjeni da budu umanjeni, prijenosni muzeji – djela samog umjetnika, a ne drugih umjetnika. U tom pogledu, Schubertine kutije iz ciklusa „Nürnberg“ bitno se razlikuju od Duchampovih. Također, nije poznato je li umjetnica poznavala ovo Duchampovo djelo. Ciklus „Nürnberg“ potječe iz 1977. godine, a Duchampov *La Boîte-en-valise* predstavljen je u Zagrebu tek 1984. godine. Vidi u: Susovski, *Marcel Duchamp: La boîte en valise*.

¹⁷⁴² Horvatić i ostali, *Zlatan Dumanić: Ostavština*, 2020, 380.

umjetnikovih misli, briga i preokupacija tijekom „vijača“.¹⁷⁴³ Ovaj se aspekt njegova života ističe pošto je nemoguće njegovu umjetničko stvaralaštvo ne usporediti s vokacijom moreplovca te iz razloga što će se ovaj dvojni aspekt ličnosti pokazati kao jedna od odlika koju dijeli s drugim aproprijacionistima. Antun Maračić zamijetio je oprečan odnos ovih dvaju aspekata umjetnikove ličnosti:

Čudan je odnos između njegova posla kojim je zarađivao kruh i umjetničke vokacije: s jedne strane pronaći ćemo ekvivalent nomadizma moreplovca u medijskom, žanrovskom i stilskom nomadizmu umjetnika, no s druge strane zbunit će nas suprotnost između preciznosti, spremnosti, odlučnosti i odgovornosti koju je morao posjedovati i iskazivati kao zapovjednik velikih trgovačkih brodova i „neodgovorne“ raskošne anarhičnosti svoje umjetničke produkcije...¹⁷⁴⁴

Premda situiran u poslovnom smislu, njegova se marginaliziranost ogledala na brodu u formi skrivenog umjetničkog djelovanja te, na kopnu, u raznovrsnim umjetničkim materijalima koje je koristio u izradi svojih eksperimentalnih knjiga, instalacija i uopće u životnom stilu koji se odrazio na umjetnikov stan u Rodriginoj 2 u Splitu. U stanu je pomalo *hoarderski*, nalik Tomislavu Gotovcu ili pak Vladimiru Dodigu Trokutu, sakupljao raznorodne predmete. Kako je Antun Maračić napomenuo, za njegov umjetnički rad se, barem sredinom 1980-ih, jedva čulo. Uzrok ovome je u određenoj mjeri mogla biti umjetnikova nezainteresiranost prema „oficijelnom uskladištenju i definiciji u za to koncipiranim kućama“,¹⁷⁴⁵ što ga postavlja u gotovo „otpadnički“ položaj spram *mainstreama*.

Premda Dumanićev opus uključuje brojne slike, crteže, umjetničke knjige, skulpture, instalacije i performanse, fokus je ovdje stavljen na aproprijacijski dio njegova opusa: njegove kolažne knjige i kolaže uopće, na adaptacije postojećih knjiga, umjetnikov stan u Rodriginoj ulici 2 u Splitu te, od recentnijih radova, „pinele“, pračke i rašlje. Ove radove postavlja se u vezu s aproprijacijskim tendencijama samog Dumanića te se povlače poveznice s njemu srodnim umjetnicima koji su djelovali istovremeno. Takva djela svjedoče njegovom medijskom nomadizmu i interesom za antiumjetnost.¹⁷⁴⁶

¹⁷⁴³ Župan, „Brodski dnevnic“, 67.

¹⁷⁴⁴ Maračić, *Zlatan Dumanić, Rodrigina 2, Split*, 3.

¹⁷⁴⁵ Maračić, „Baj - baj, kupleraj“, *Polet* 241 (2. rujna 1984.).

¹⁷⁴⁶ Antun Maračić bilježi: „Već od samog početka njegov je rad obilježen medijskom raznovršnošću i prefiksom »anti«, odnosno, sve njegove objekte, kserokse, filmove ili akcije označava deklinacija od konvencionalno prilagođenih i prihvaćenih rješenja.“ Vidi u: Maračić.

Sukladno velikom broju aproprijacijskih praksi drugih umjetnika, djela su mu povezana sa siromašnom umjetnošću (posebice bilježnice i samizdati),¹⁷⁴⁷ i mogu se tumačiti u kontekstu dadaističkih i fluksusovskih praksi.¹⁷⁴⁸ Vinko Srhoj ga je povezao s konceptualnim krugom umjetnika potvrđujući njegov marginalizirani položaj:

Sveprisutna oscilacija ukusa dodirнула je gotovo sve domaće »konceptualiste«, a dio ih je, poput Zlatana Dumanića ostao na solipcističkoj periferiji gdje je i do sada prebivao. Slučaj ovoga splitskog autora zanimljiv je kao fenomen jedne neobične promocije u svijet umjetnosti, koja se kretala kanalima podrške likovnjaka-kritičara kao što su Željko Kipke i Antun Maračić, i ignoriranjem od strane institucija tzv. građanske umjetnosti i akademske javnosti.¹⁷⁴⁹

Od samog početka umjetničke djelatnosti (samim krajem 1960-ih ili pak početkom 1970-ih godina), Dumanić se kreće među osebnim umjetnicima koji se također nalaze u alternativnoj ili pak marginalnoj poziciji. Ovi počeci su obavijeni velom misterija i većim se dijelom temelje na usmenoj predaji i svjedočanstvima samog umjetnika. Kako je Dumanić tvrdio, započeo je umjetničko djelovanje bez ikakvog umjetničkog obrazovanja 1969. godine (iste godine kada je završio srednju Pomorsku školu u Splitu) u sklopu alternativne neoavangardne Grupe 3i (ogranak Crvenog peristila), a čiji je član također bio Vladimir Dodig Trokut.¹⁷⁵⁰ No, takva je suradnja nepotvrđena dokumentacijom. Od 1969. godine se pak bilježe Dumanićeve akcije na javnim prostorima, među kojima je prva bojanje galeba u crvenu boju (1969. – 1970., Split). Brojne će druge akcije izvoditi u Splitu i u drugim gradovima gdje bi ga „vijade“ odvodile (Toronto, Montreal, Annaba, Valparaisom, Pariz, Bangkok, Bandar el Homeini), neke od kojih je čak ilegalno radio (postavljanje „Karte subkvantalnog svijeta“ na izložbi kartografije i globusa u Centru Georges Pompidou u Parizu 1980. godine).¹⁷⁵¹

Temeljna dokumentacija Zlatana Dumanića u Institutu za suvremenu umjetnost navodi kao prvu Dumanićevu izložbu onu održanu u Istarskoj 24 u Splitu u okviru Kružoka 3i naziva „Nijedna stvar ili osoba“.¹⁷⁵² Povjesničar umjetnosti Toni Horvatić progovara o problematici

¹⁷⁴⁷ Vidulić, „Naglašena subverzivnost: izložba Zlatana Dumanića u Salonu Galić“.

¹⁷⁴⁸ M. K., „»Pinel-amuleti« Zlatana Dumanića. Zagreb: Dom hrvatskih likovnih umjetnika“.

¹⁷⁴⁹ Srhoj, „Bizarne hrpe i krpe: u povodu izložbe akvarela i instalacija u ciklusu »Mačevanje promjena je postojanost« Zlatana Dumanića u Galeriji »Alfa«“.

¹⁷⁵⁰ Iz grupe Crveni peristol, koja je djelovala do 1966. 1968. godine, proizašle su dvije grupe: Grupa 30 te Grupa 3i. Potonja je djelovala od 1969. 1974. godine, a činili su je, uz Zlatana Dumanića, Željko Orlić Lepra, Srđan Blažević-Kravica, Toma Čaleta, Igor Sillani, Vladimir Dodig-Trokut te Toma Bebić. Vidi u: Horvatić, „Navigacija rascjepom/Split kontekst“, 12; Maračić, „Baj - baj, kupleraj“.

¹⁷⁵¹ Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost, temeljna dokumentacija Zlatana Dumanića, Akcije.

¹⁷⁵² Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost, temeljna dokumentacija Zlatana Dumanića, Samostalne izložbe.

Dumanićevih umjetničkih početaka ističući da nije našao dokaze Dumanićeve (navodne) prve samostalne izložbe ili pak zajedničke spomenute izložbe Trokuta i Dumanića „Nijedna stvar ili osoba“ (Kružok 3i,¹⁷⁵³ Istarska 24, Split, 1970.). Neovisno o nedostatku dokumentacije o ovoj suradnji, usporedba aktivnosti ovih dvaju umjetnika ukazuje na brojne zajedničke interese i slične pristupe: izrada objekata „proizašlim iz ready made poetike“,¹⁷⁵⁴ bavljenje umjetnošću otpadaka te mistički, metafizički ili pak šamanistički pristup svakodnevnim predmetima koji se transformiraju u umjetničke.¹⁷⁵⁵

Osim Trokuta, Dumanić se kretao unutar kruga umjetnika u Splitu koji su se također u određenoj mjeri zanimali za apropijacijske prakse u različitim medijima i korištenje netradicionalnih materijala, a koji su mogli utjecati na Dumanićev umjetnički razvoj. U ovom pogledu se između ostalih ističu Momčilo Golub, Gorke Žuvela te Ivan Martinac. Martinac, koji se istaknuo u domeni eksperimentalnog filma, je montažu smatrao „jedinim aspektom“ filmskog djela. Dumanić je prisvojio takav montažni pristup kao temeljni proces rada unutar „laboratorija čuda svog doma/ateljea“, a koji se temeljio na golemoj slobodi i neograničenosti izbora materijala kojima se mogao koristiti.¹⁷⁵⁶ Riječ je o umjetnikovu stanu koji će biti predmet kasnije rasprave.

Osim ovog kruga splitskih umjetnika, Dumanić je nastavio suradnje s nekim drugim apropijacijskim umjetnicima istaknutima u ovom radu i u sklopu svojih performansa u recentnijim godinama. Godine 2001. u Salonu Galić u Splitu izvodi akciju *Proglas Splitsanima* s Ivanom Kožarićem. Sljedeće godine izvodi još jedan performans na Festivalu suvremene umjetnosti u Balama nazvan *Živjela smrt*, ovog puta s Ivanom Kožarićem, Jusufom Hadžifejzovićem¹⁷⁵⁷ te Vladimirom Dodigom-Trokutom,¹⁷⁵⁸ premda su se umjetnici na potonjoj manifestaciji našli sasvim slučajno.¹⁷⁵⁹

Dumanićevoj nesputanosti umjetničkim medijem, umjetničkoj slobodi i težnji za medijskim eksperimentiranjem svjedoči i njegova uključenost u djelovanje Galerije proširenih

¹⁷⁵³ Temeljna dokumentacija umjetnika u Institutu za suvremenu umjetnost navodi naziv grupe „Kružok 3“, a ne „Kružok 3i“.

¹⁷⁵⁴ Horvatić i ostali, *Zlatan Dumanić: Ostavština*, 2020, 14–15.

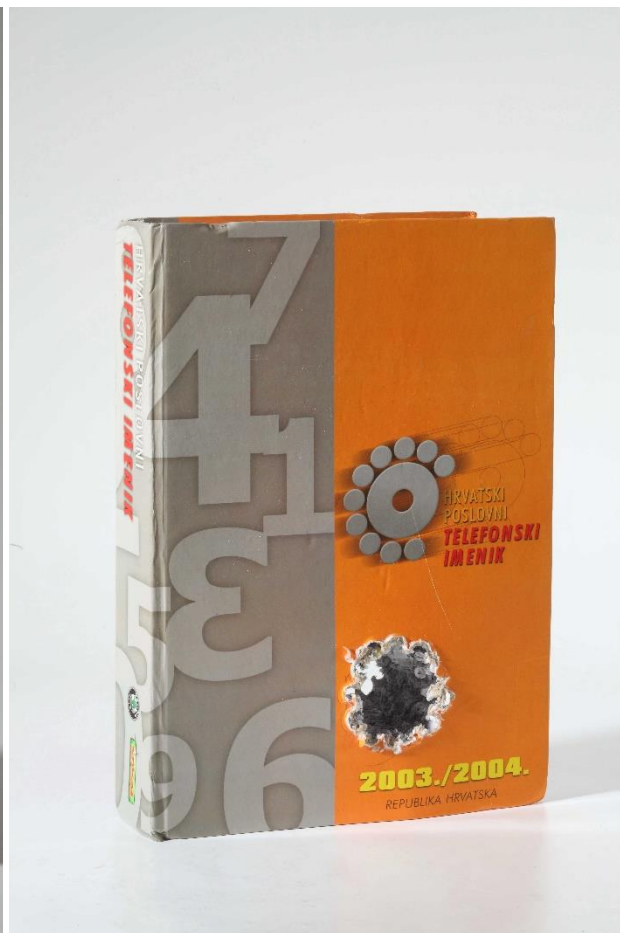
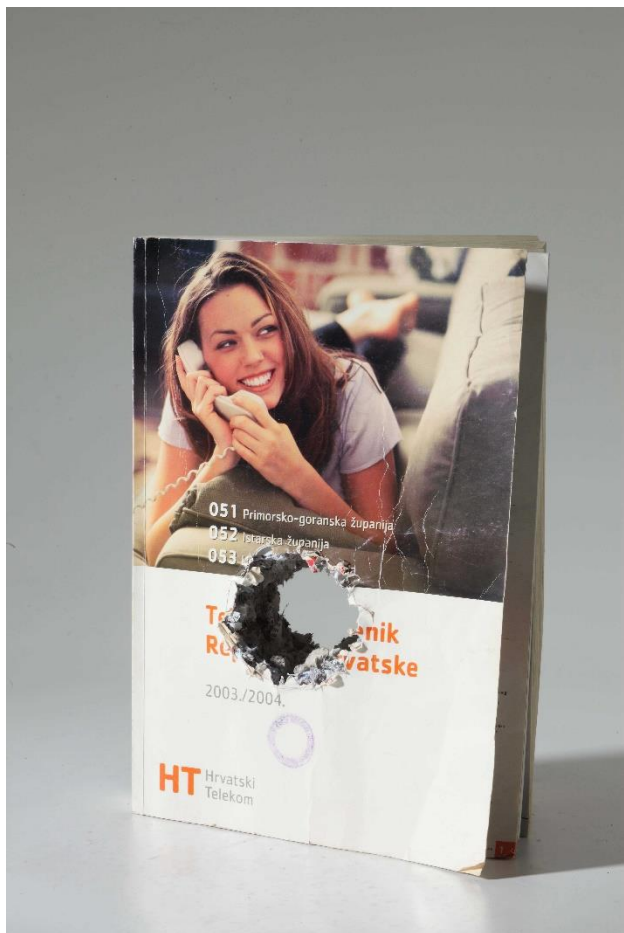
¹⁷⁵⁵ Horvatić i ostali, 14–15.

¹⁷⁵⁶ Horvatić i ostali, 15.

¹⁷⁵⁷ Generacijski blizak Zlatanu Dumaniću, Jusufa Hadžifejzovića (rođen 1956. godine) ovdje se spominje kao umjetnika koji također rabi netradicionalne umjetničke materijale, konkretno kese te novinski papir, koje koristi kao podloge za slikanje. Također radi i instalacije. U djelima ovog umjetnika ističe se korištenje razolikih materijala pri čemu materijal sam po sebi nije toliko bitan koliko proces rada – umjetnički rad se kontrastira materijalnom umjetničkom djelu. Vidi u: *Prerađeno*, 8, 10, 19. Njegovo sudjelovanje na izložbi „Prerađeno“ (Collegium Artisticum, Sarajevo, 7. 2. – 10. 3. 2007.) uključuje ga u skupinu umjetnika sa sarajevske likovne scene koji su se koristili reciklažnim, kolažnim i uopće apropijacijskim postupcima.

¹⁷⁵⁸ Horvatić i ostali, *Zlatan Dumanić: Ostavština*, 2020, 384.

¹⁷⁵⁹ Marjanić, „Razgovor: Zlatan Dumanić. Umjetnik je labirintičan čovjek“, 33.



Slika 195 Zlatan Dumanić, *Izgubljeni u tranziciji*, 2005., papir; bušenje, 40 x 207 x 300 mm, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, inv. br. MMSU-2933 (fotografiju ustupio Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, autorica fotografije: Doris Fatur)

Slika 196 Zlatan Dumanić, *Izgubljeni u transformaciji*, 2005., papir, karton; bušenje, 65 x 210 x 300 mm, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, inv. br. MMSU-2934 (fotografiju ustupio Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, autorica fotografije: Doris Fatur) medija prije nego je postao član ikojeg

umjetničkog udruženja. Naime, tek 1986. godine postaje član Hrvatske udruge likovnih umjetnika Split (HULU),¹⁷⁶⁰ a Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika tek od 1991. godine.¹⁷⁶¹ U Galeriji PM izlaže 1984. (samostalna izložba „Aemulatio“) te 1985. godine (samostalna izložba „Dezapstraktori“).¹⁷⁶²

Na popisu Dumanićevih samostalnih i skupnih izložbi održanih do 1989. godine prevladavaju izložbe u alternativnim izložbenim prostorima kao što je Galerija Na Trokut u Splitu (skupna izložba „Antiknjiga, neknjiga“, 1977.), izlog knjižare Mladost u Zagrebu (samostalna izložba „Subjekt-Lunačarski“, 1980.), izlog knjižare Znanje u Zagrebu (samostalna izložba „Mrtvi objekti“, 1981.), Skupština općine Trnje u Zagrebu (konkretno soba 309, III. kat

¹⁷⁶⁰ Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Zlatana Dumanića; Hrvatska udruga likovnih umjetnika, „Dumanić Zlatan“.

¹⁷⁶¹ Horvatić i ostali, *Zlatan Dumanić: Ostavština*, 2020, 380.

¹⁷⁶² Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Zlatana Dumanića; Horvatić i ostali, 381.

gdje se predstavlja na skupnoj izložbi „Antimuzej Noart Z. D.“ 1985. godine), Galerija AM-M 14F/1-Z tj. stan Antuna Maračića u Zagrebu (samostalna izložba „Slika“, 1987.) te knjižara Moderna vremena u Zagrebu (samostalna izložba „Bouvetoya“, 1989.).¹⁷⁶³ Uz ove, moguće je spomenuti izložbu „Analogija – neadiciona kompozicija“ u prostoru ispod Vestibula u Splitu održane 1985. godine.¹⁷⁶⁴

Specifikum Dumanićeve izložbene djelatnosti, donekle u kontrastu s onim što je Maračić napisao 1984. godine rekavši da je relativno nepoznat umjetnik, jeste da od početka 1970-ih sudjeluje na skupnim izložbama podjednako u oficijelnim i alternativnim prostorima.¹⁷⁶⁵ Od 1973. se tako predstavlja na skupnim izložbama u prostorima kao što je Umjetnički salon Galić u Splitu (gdje aktivno izlaže i u 2000-im godinama), splitska Galerije umjetnina (1974.), Dom hrvatskih likovnih umjetnika odnosno Galeriji PM (1981.), riječka Moderna galerija (1985.), Umjetnički paviljon u Zagrebu (1987.) i zagrebačka Moderna galerija tj. današnji Nacionalni muzej moderne umjetnosti (1987.). Samostalno se također predstavlja u oficijelnim galerijskim prostorima od 1984. godine: u Galeriji PM/Domu HDLU-a (1984., 1985.), Salonu Galić u Splitu („Instalacije i plastične kese“, 1987.) i Galerija Protiron u Splitu (1989.).¹⁷⁶⁶

¹⁷⁶³ Horvatić i ostali, 381–83.; Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Zlatana Dumanića.

¹⁷⁶⁴ Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost, temeljna dokumentacija Zlatana Dumanića, Samostalne izložbe.

¹⁷⁶⁵ Autorica ovdje ističe izložbe koje su organizirane do 1989. godine kako bi ilustrirala sami početak Dumanićeve izlagačke prakse. Puni popis Dumanićeve izložbene djelatnosti i performansa može se naći u: Horvatić i ostali, 381–84.; Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Zlatana Dumanića.

¹⁷⁶⁶ Horvatić i ostali, 381–83.; Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Zlatana Dumanića.

Njegov marginalizirani položaj, pak, potvrđuju izrazito slabi institucionalni otkupi djela sve do ranih 2000-ih godina. Riječki Muzej moderne i suvremene umjetnosti otkupljuje prva Dumanićeva djela tek 2003. godine. U pitanju su dvije umjetničke knjige (*Prozor u dvorište* i *Dioklecijanova kaciga* obje iz 1995. godine) te djelo *Jazzboy* iz 2001. (Slika 197) koje je nastalo bojanjem i lijepljenjem papira. Prva aproprijacijska djela Zlatana Dumanića koja ulaze u kolekciju riječkog MMSU-a su dva probušena telefonska imenika, konkretno *Izgubljeni u tranziciji* (Slika 195) te *Izgubljeni u transformaciji* (Slika 196) koja nastaju 2005. godine. Oba ulaze u kolekciju kao dar umjetnika iste 2005. godine.¹⁷⁶⁷

U fundusu splitske Galerije umjetnina nalazi se samo jedno Dumanićevo djelo – *Oltar i šank* iz 2005. koje je ušlo u kolekciju 2008. godine.¹⁷⁶⁸ Značajno je i da ni Muzej likovnih umjetnosti u Osijeku ni zagrebački Nacionalni muzej moderne umjetnosti ni Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu do danas ne posjeduju nijedno Dumanićevo djelo.¹⁷⁶⁹



Slika 197 Zlatan Dumanić, *Jazzboy*, 2001., bojanje, papir; lijepljenje, 270 x 110 x 730 cm, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, inv. br. MMSU-2337 (fotografiju ustupio Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, autorica fotografije: Doris Fatur)

¹⁷⁶⁷ Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, Inventarna knjiga.

¹⁷⁶⁸ Digitalna baza podataka Galerije umjetnina u Splitu.

¹⁷⁶⁹ Digitalna baza podataka Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku; Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, Inventarna knjiga; Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.



Slika 198 Zlatan Dumanić u svome stanu (Rodrigina 2, Split), 2008. (fotografija preuzeta iz: Prančević, Dalibor i Dora Derado. „Otpadak i umjetnost. Primjeri drugačijeg oblikovanja i tumačenja ‚skulpture‘ i njezina okruženja“. *Zbornik Skulptura medij, metod društvena praksa*, izd. 2 (2021.), autor fotografije: Antun Maračić)

Većina se Dumanićevih djela danas nalazi u privatnoj zbirci Marka i Lucije Marin.¹⁷⁷⁰ Marko Marin, kolekcionar i Dumanićev prijatelj, kupio je njegovu zbirku u cijelosti 2017. godine (nakon Dumanićeve smrti) kako bi zbirka ostala intaktna. Nekoliko njegovih slika se nalazi u zbirci privatnog kolekcionara u Švicarskoj,¹⁷⁷¹ nekolicina u zbirci kolekcionara Emila Andrijolića.¹⁷⁷² te u obiteljskoj kolekciji (konkretno u vlasništvu Dumanićevih sinova).¹⁷⁷³

Dio Dumanićevog opusa koji nije otkupljen, odnosno koji je ostao u posjedu obitelji, prezerviran je u svom izvornom stanju i ponajbolje ilustrira Dumanićev sveobuhvatni pristup umjetnosti. U pitanju je umjetnikov stan u Rodriginoj 2 u Splitu (Slika 198, Slika 199). O umjetničkoj vrijednosti ovog prostora svjedoče činjenice da je 2008. godine u Umjetničkoj galeriji Dubrovnik organizirana izložba „Zlatan Dumanić: Rodrigina 2, Split“ koja je rekonstruirala umjetnikov stan i predstavila mnoštvo zbirki sadržanih u njemu, ali i cijeli stan

¹⁷⁷⁰ Horvatić i ostali, *Zlatan Dumanić: Ostavština*, 2020, passim.

¹⁷⁷¹ Marin, „Zbirka umjetnika Zlatana Dumanića“, 18.

¹⁷⁷² Horvatić i ostali, *Zlatan Dumanić: Ostavština*, 2020, passim.

¹⁷⁷³ Marin, „Zbirka umjetnika Zlatana Dumanića“, 18.



Slika 199 Stan Zlatana Dumanića (Rodrigina 2, Split), 2008. (fotografija preuzeta iz: Prančević, Dalibor i Dora Derado. „Otpadak i umjetnost. Primjeri drugačijeg oblikovanja i tumačenja ‚skulpture‘ i njezina okružja“. *Zbornik Skulptura medij, metod društvena praksa*, izd. 2 (2021.), autor fotografije: Antun Maračić)

kao *Gesamtkunstwerk*.¹⁷⁷⁴ Nadalje, izložbu je krajem 2008. stručni sud HDLU-a Zagreb proglasio najboljom izložbom u 2008. godini.¹⁷⁷⁵

Dumanićev je stan moguće interpretirati kao cjelovito umjetničko djelo („totalno djelo“, koristeći izraz kojeg je Darko Šimičić upotrijebio za opisati stan Tomislava Gotovca). Stan je, osim namještajem (koji je ispisan umjetničkim parolama), ispunjen raznorodnim predmetima: igračkama, jeftinim plastičnim predmetima, suvenirima, osobnim fotografijama, umjetnikovim crtežima, slikama rađenima u tehnici ulja na platnu i drugim tehnikama, onima na papiru, kartonu, drvu i limu, i tako dalje. U stanu se također mogu pronaći brojni objekti, skulpture i instalacije (posebice lampe i viseće lampe), umjetnikovi poznati pinel-amuleti (Slika 202), kolekcije knjiga, „brodski dnevnici“, eksperimentalne knjige, knjige-kolaži i tako dalje.

¹⁷⁷⁴ Maračić, *Zlatan Dumanić, Rodrigina 2, Split*. Predgovor izložbe reproduciran je i u katalogu umjetnikove izložbe „Zlatan Dumanić: Ostavština“ u splitskoj Galeriji umjetnina 2020. godine. Vidi u: Maračić, „Rodrigina 2, Split“.

¹⁷⁷⁵ Katičić i Maračić, „Izvješće o radu UMJETNIČKE GALERIJE DUBROVNIK za 2008. godinu sa pripadajućom financijskom dokumentacijom.“



Slika 200 Zlatan Dumanić, *Praćke* (fotografija s izložbe „Z. Dumanić – Povratak kapetana“, Galerija umjetnina, Split, 12. 8. – 18. 10. 2020., autor fotografije: Dora Derado Giljanović)

Obuhvatni popis i kategorizaciju svih predmeta sadržanih unutar stana napravile su kustosica Adriana Perojević (2017.) i bibliotekarka Lucija Marin (2018.).¹⁷⁷⁶

Prema inventarizaciji koju su provele A. Perojević i L. Marin, zbirka Zlatana Dumanića sadrži ukupno 1.208 predmeta. Za ovaj rad su od posebnog interesa instalacije kojih ima ukupno 17 od čega su njih 14 lampe, a tri viseće instalacije. Uz njih, autorica izdvaja određene knjige iz umjetnikove zbirke koja broji ukupno 78 knjiga. Među njima su posebno relevantne adaptacije postojećih knjiga (kojih ima ukupno osam), knjige kolaži (također osam) te eksperimentalne knjige (ukupno 39). Posebnu zbirku čine objekti i skulpture.¹⁷⁷⁷ Među njima se izdvajaju opet skulpture od papira, velikim dijelom iz ciklusa „Dezapstraktori“ (ukupno njih 31). U pitanju su tzv. „papirnati sendviči“¹⁷⁷⁸ koji su napravljeni prvenstveno od knjiga. Uz njih se nalazi 12 skulptura-pinela od drva, 17 skulptura načinjenih od rukavica napunjenih manjim predmetima, 21 objekt s motivom praćke/yoda (Slika 201, Slika 200), brojne drvene igračke,

¹⁷⁷⁶ Marin, „Zbirka umjetnika Zlatana Dumanića“, 18–48.

¹⁷⁷⁷ Marin, 24–27.

¹⁷⁷⁸ Marjanić, „Razgovor sa Zlatanom Dumanićem“.



Slika 201 Zlatan Dumanić, *Praćke* (fotografija s izložbe „Z. Dumanić – Povratak kapetana“, Galerija umjetnina, Split, 12. 8. – 18. 10. 2020., autor fotografije: Dora Derado Giljanović)



Slika 202 Zlatan Dumanić, *Pinel-amuleti* (fotografija s izložbe „Dumanić - Povratak kapetana“, Galerija umjetnina, Split, 12. 8. – 18. 10. 2020., autor fotografije: Dora Derado Giljanović)

plastične figure i objekti.¹⁷⁷⁹ Navedene skupine predmeta ilustriraju različite apropijacijske postupke: od kolažiranja do čistog prisvajanja, reciklaže i kolekcionarskog pristupa.

Potrebno je osvrnuti se na problematiku datiranja velikog broja djela unutar Dumanićeva stana, odnosno opusa uopće. Kako ističe Lucija Marin, od 1.208 predmeta unutar zbirke, 890 ih je potpisano, a 651 datirano.¹⁷⁸⁰ Ovo je moguće tumačiti pozitivno, u smislu vrednovanja umjetnikove kolekcije kao što čini Lucija Marin, ali autorica stavlja naglasak na skoro polovicu nedatiranih djela u kolekciji od kojih velik broj čine upravo umjetnikovi objekti, dok su Dumanićeve slike, crteži, knjige¹⁷⁸¹ i brodski dnevnici pretežito datirani.¹⁷⁸² Neovisno o ovoj poteškoći, na primjeru umjetnikova stana uopće te onih (neslikarskih) djela koja jesu datirana, moguće je govoriti o prožetosti Dumanićeva života i umjetnosti te o prisutnosti apropijacijskih praksi u temeljima i počecima njegove umjetničke djelatnosti.

¹⁷⁷⁹ Marin, „Zbirka umjetnika Zlatana Dumanića“, 24–27.

¹⁷⁸⁰ Marin, 27.

¹⁷⁸¹ Autorica izdvaja jednu umjetničku knjigu *Na golim prstima* koja je rađena u kombiniranoj tehnici i uključuje kolažne elemente preuzete iz časopisa, neki moguće iz pornografskih, a koja nije datirana. Vidi u: Horvatić i ostali, *Zlatan Dumanić: Ostavština*, 2020, 336–43.

¹⁷⁸² Horvatić i ostali, *Zlatan Dumanić: Ostavština*, 2020, passim.

S obzirom na raznorodnost i mnogobrojnost predmeta unutar Dumanićeva stana, karakterizacija Antuna Maračića doima se posve prirodnom: „...u pitanju je eros reciklaže, ekonomiziranja sredstva, proces potpune osmoze egzistencije i umjetnosti“.¹⁷⁸³ Nadalje, moguće je protumačiti ove reciklažne postupke kao metodu stvaranja prostora „gdje funkcije stvari gube svoja čvrsta određenja, gdje granice njihovih svojstava postaju meke i permeabilne. Relativiziraju se tamo predmeti utilitarne namjene (za jelo, osobnu higijenu, odmor..) i postaju zamjenjivi s umjetničkim predmetom. I obratno.“, riječima Antuna Maračića.¹⁷⁸⁴ Ivana Mance ističe erotsku tenziju kao faktor izjednačavanja. Zahvaljujući njoj:

...sve je podložno stalnoj transgresiji vlastitoga, bilo uporabnog bilo simboličkog identiteta. Striktna granica između funkcionalnih i simboličkih predmeta u stanu, zapravo, ne postoji... (...) Ne radi se o tome da se samo prilikom javnog pokazivanja koriste pojedini fragmenti tog univerzuma koji u galerijskom kontekstu postaju umjetnički rad, nego da su u samom životnome prostoru svi ti predmeti neprestano angažirani u nekoj novoj simboličkoj funkciji.¹⁷⁸⁵

Prožetost umjetničkog i svakodnevnog, utilitarnog i kreativnog, reda u neredu, naniznost predmeta prožetih dvostrukim značenjima i humorom svojstveno je za apropijacijske, pa i ready-made prakse. Humor je, naposljetku, bio sastavni dio Duchampovih ready-madea, a brisanje granice između života i umjetnosti jedan od temeljnih stupova apropijacije kao takve. Valja postaviti i pitanje, kao što je učinio Maračić, „je li riječ tek o uporabnoj stvari u galeriji, odnosno nečemu što je, takvom kontekstualizacijom, na putu da umjetnost postane ili već o umjetničkom djelu?“¹⁷⁸⁶ Upravo je to pitanje postavio Marcel Duchamp izloživši *Fontanu* 1917. godine na izložbi Društva nezavisnih umjetnika (*Society of Independent Artists*). „Riječ je o životnom ambijentu koji je temeljito kontaminiran umjetnošću“, zaključuje Maračić o Dumanićevu stanu.¹⁷⁸⁷

Uostalom, takav je životni ambijent prenesen u galerijski prostor u sklopu ranije spomenute izložbe „Rodrigina 2, Split“ iz 2008. godine, što neminovno podsjeća na praksu izlaganja umjetničkog ateljea Ivana Kožarića (1975.) i Vere Fischer (1982.). Ipak, Dumanićev pristup je drukčiji u tome što su izloženi predmeti predstavljeni na postamentima te po tome što nisu u cijelosti preneseni izvan konteksta umjetnikova stana-ateljea. Ekspozate prate digitalne

¹⁷⁸³ Maračić, *Zlatan Dumanić, Rodrigina 2, Split*, 4.

¹⁷⁸⁴ Maračić, 4.

¹⁷⁸⁵ Mance, „Može li se u ljubavnoj vezi ostati čist? Zlatan Dumanić. Salon Galić, Split“.

¹⁷⁸⁶ Maračić, *Zlatan Dumanić, Rodrigina 2, Split*, 5.

¹⁷⁸⁷ Maračić, 4.

fotografije velikog formata (čiji je autor umjetnikov prijatelj Antun Maračić). Ovo omogućuje promatraču postaviti ih u pripadajući kontekst, a predmeti poprimaju novi život izbjegavaju osifikaciju koja prijete muzejskim eksponatima.

Vrijedi također razlikovati izložene objekte od ready-madea u duchampovskom smislu. Dok je Duchamp izložio *Fontanu* na postamentu i izdvojio je van konteksta, Dumanićevi predmeti nastavljaju živjeti. Povjesničarka umjetnosti Rozana Vojvoda jasno je istaknula ovu razliku:

Ako upotrijebimo analitički pristup kako bismo što točnije opisali kakvi su predmeti zapravo izloženi, već pri samom početku suočavamo se s teškoćama, jer ako neke izložke okarakteriziramo kao instalacije, druge kao skulpture, treće kao crteže, četvrte kao ready-made, o samoj izložbi nećemo zapravo reći ništa. Ono što ih objedinjuje je aktivno i u svojoj prirodi humano i optimistično načelo djelovanja na stvarnost, pa i onda kada ona, kao u ovom slučaju, zaprima obzore tek jednog stana.¹⁷⁸⁸

Ključno je, dakle, što Dumanićevi predmeti nastavljaju imati svoj život; razvijaju i dalje ono što antropolog Arjun Appadurai naziva *the social life of things*.¹⁷⁸⁹ Prožetost Dumanićevog svakodnevnog života i umjetnosti, posebice u odnosu na aproprijacijske oblike djelovanja, sažela je povjesničarka umjetnosti Ivana Mance:

Čak i kada su posrijedi radovi koji nisu u užem smislu rezultat ready-made postupka, već odgovaraju konceptu unikatne umjetničke rukotvorine – primjerice, objekti načinjeni od recikliranih knjiga, vlastoručno izrađene bilježnice ispunjene crtežima, tekstom i kolažima, pa i naizgled sasvim klasične slike na platnu – Dumanić će uvijek baratati sa sirovinama koje imaju neku uporabnu povijest, koje već same nose bar minimalnu simboličku prtljagu: crteži će, primjerice, biti nacrtani običnom penkalom a slike bojom za tehničku uporabu, bilježnice sastavljene od nađenog papira.¹⁷⁹⁰

Takav brikolerski pristup, snalaženje s onim što je nadohvat ruke, također je prisutan u stanu Tomislava Gotovca (Slika 42, Slika 40, Slika 41, Slika 39, Slika 43). Obje se kolekcije predmeta može tumačiti kao cjelovito djelo, kao prostorni asamblaž. Oba se temelje na sakupljanju brojnih predmeta i njihovoj organizaciji u nove cjeline. Oba su opusa prožeta izrazito osobnim notama. Dnevničke karakteristike pojedinih djela (Dumanićevih brodskih

¹⁷⁸⁸ Vojvoda, „Proces u nasumce odabranoj fazi“.

¹⁷⁸⁹ Appadurai, *The Social Life of Things*.

¹⁷⁹⁰ Horvatić i ostali, *Zlatan Dumanić: Ostavština*, 2020, 45, 47.

dnevnika i Gotovčevih kolaža nalik dnevnicima) također nisu zanemarive. Ipak, predmeti u Gotovčevom stanu sadrže manje intervencija samog umjetnika – više su „sirovi“, koristeći izraz Claudea Lévi-Straussa. Jednako kao što Dumanić koristi sirovine s „uporabnom vrijednošću“, tako i Gotovac koristi stare ambalaže, novinski papir i ine materijale koji su već iskorišteni ili pak odbačeni. Slične se prakse može uočiti u apropijacijskim praksama Vlade Marteka (korištenje starog i požutjelog papira, recikliranje pak papira) i Sanje Iveković (korištenje blazinica i drugih materijala kojima je skidala šminku), među ostalima.

Među predmetima u Dumanićevu stanu, a koji također svjedoče prožetosti umjetnikova života i umjetnosti, posebno se izdvajaju kistovi koje umjetnik modificira te koje iz umjetničkih alatki pretvara u umjetničke objekte (Slika 202).¹⁷⁹¹ Kistovima dodaje raznolike materijale i proširuje njihovu funkciju „stvorivši »uteg pinel«, »trepavice pinel«, »zujalice pinel«, i tako dalje.¹⁷⁹² Iste kistove koje koristi kako bi napravio svoje slike, on modificira, radeći od njih svojevrsne asistiranje ready-made predmete. Kako ih naziva Iva Rada Janković, „konceptualno-magijske kistove“ koristi kako bi „napadao platno“, što u konačnici rezultira cijelim ciklusom „Slika po stotinu pinela“.¹⁷⁹³ Evelina Turković u predgovoru izložbe „Zlatan Dumanić. Radikalna desublimacija“ (Galerija Galženica, Velika Gorica, 2005.) okarakterizirala ih je na sljedeći način:

Ima kod njega pinela na luku, pinela-strijela, ekvilibrirajućih pinela, za najfinije crteže koristit će minijturni kist pričvršćen na najtanjoj špageti, četka s dječjeg „rinskog“ šljema pogodna je za robusnije podloge, pinel na dršci dugačkoj tri metra bit će pokazatelj sposobnosti kontrole poteza, a kad se slika neki mekani ženski obris i kist će doslovno morati imati nešto žensko, ukosnicu ili vikler...¹⁷⁹⁴

O važnosti ovog segmenta Dumanićeva opusa govori činjenica da je 1994. godine u Prostoru PM organizirana izložba naziva „‘Pinel-amuleti’ i rašlje“. U pitanju su dva niza djela koji za Dumanića imaju specifično, duhovno značenje. Modificirajući kistove „želio [je] pokazati ritualno oruđe kojim se služi u svrhu izazova slikarskoj podlozi“.¹⁷⁹⁵ Kistove je

¹⁷⁹¹ Maračić, *Zlatan Dumanić, Rodrigina 2, Split*, 5.

¹⁷⁹² M. K., „»Pinel-amuleti« Zlatana Dumanića. Zagreb: Dom hrvatskih likovnih umjetnika“, *Slobodna Dalmacija* (10. svibnja 1994.), 26.

¹⁷⁹³ Janković, „Retorika knjige kao oslobođena intimnost“, *Zarez - Dvojednik za kulturu i društvena zbivanja* 152, izd. 7 (4. srpnja 2005.), 16.

¹⁷⁹⁴ Vojvoda, „Proces u nasumce odabranoj fazi“, *Zarez - Dvojednik za kulturu i društvena zbivanja* 231, izd. 10 (15. svibnja 2008.), 16.

¹⁷⁹⁵ Željko Kipke, „U znaku figure yod (»Pinel-amuleti« i rašlje Zlatana Dumanića u Galeriji proširenih medija u Zagrebu, listopad 1994.)“, Kolo Matice hrvatske: časopis za kulturu, umjetnost i društvena pitanja, izd. 7/8 (1994.): 761.

shvaćao istovremeno kao oruđe (pa čak i oružje, uspoređujući ih s mačem) kojim stvara svoje slike koje, ironično, u to vrijeme ili nije predstavio ili je predstavio smotane u role tako se ih nije moguće vidjeti.¹⁷⁹⁶

„Amulet“ iz naziva izložba upućuje na magična svojstva kista koji ima moć štititi umjetnika od „slikarskog patosa“, otvoriti čovjekov um i omogućiti mu da se udalji od tradicije i estetskih normi. Prilagođeni prostoru okruglog tlocrta u kojem su tada izloženi, „pineli“ su složeni u krug, kao da stvaraju magijski, zaštitni krug bilo oko umjetnika, promatrača, galerijskog prostora ili (simbolično) umjetnosti uopće.¹⁷⁹⁷

Uz pinel-amulete, Dumanić se predstavio, kako naziv izložbe kaže, i rašljama, ali i pračkama (Slika 201, Slika 200). Predstavljeni zajedno s kistovima, pračke potenciraju simboliku oružja – kistovi postaju strelice, a pračke postaju luk pomoću kojih ih se odapinje. I znatno prije ove izložbe, umjetnik je u svom stanu skupljao rašlje i pračke. Predmeti su to koji su bili prikupljeni tijekom brojnih putovanja i koji su za umjetnika nosili uspomene, ali i brojna druga značenja.¹⁷⁹⁸ Pračke i rašlje za Dumanića su značajne zbog svog „Y“ oblika koje je u različitim kulturama popimalo drukčije značenje. Detaljnu analizu prački iznio je Toni Horvatić objasnivši:

Nisu ga toliko zanimale kao dovršeni predmeti (mada je bio oduševljen ljepotom njihove izrade) već kao objekti čija se nova stvarnost očituje u umjetničkoj transpoziciji, *postupku posvajanja i novog kontekstualiziranja*. One i jesu i nisu pračke, uglavnom su rašlje Y (yod): slovo hebrejskog pisma koje ima brojčanu vrijednost 10 i numerološki označava i kraj i novi početak uz to što (ne manje važno) u hebrejskom pismu označava i zvuk. U peruanskih Inka pračka je bila oružje boga grmljavine i kiše po čemu je simbolički ekvivalent zujalice koja ima bitnu ulogu kao glas velikog uranskog božanstva dakle, novi početak i promjena kao životni credo. Od rođenja do smrti stalno put naprijed i natrag ka novom početku.¹⁷⁹⁹ [naglasak autorice]

Bilo da su u pitanju tvornički napravljeni „pineli“ koje umjetnik modificira, rašlje ili pak pračke koje je netko drugi ručno napravio i poklonio umjetniku, Dumanić ove predmete

¹⁷⁹⁶ Kipke, „U znaku figure yod (»Pinel-amuleti« i rašlje Zlatana Dumanića u Galeriji proširenih medija u Zagrebu, listopad 1994.)“, 761.

¹⁷⁹⁷ Kipke, 760–61.

¹⁷⁹⁸ Dević i Mance, *Zlatan Dumanić, Alen Floričić, Goran Trbuljak, Tomo Savić Gecan, Pasko Burdelez, Boris Šincek*, 50–51.

¹⁷⁹⁹ Horvatić, „Navigacija rascjepom/Split kontekst“, 15.

prisvaja i mijenja im značenje. S time na umu, tehnički opis objekata s motivom yoda te njegovih rašlji i prački kao „ready-made [predmeti] s intervencijom“ u katalogu umjetnikove izložbe „Zlatan Dumanić: Ostavština“ (Galerija umjetnina, Split, 2020.) doima se prikladnim.¹⁸⁰⁰

Značenje Dumanićevih prački i rašlji je često magijske naravi i asocira na određene okultne predmete iz Trokutova Antimuzeja koji su okupljeni u kolekciju „Etnomitologije“: obredna kristalna kugla za divinaciju, obredni magijski štap, rune rađene od kristala i 24-karatnog zlata, razni amuleti i totemi koji su, prema Trokutu, stari više tisuća godina, i tako dalje. Sličnu funkciju u suvremeno doba poprimaju objekti iz skupine „Mističnih predmeta“ koji zapravo nisu toliko mistični. U pitanju su starinski predmeti koji su nekoć imali jasnu funkciju (nosač za perad, vreteno za heklanje, ručno napravljen sapun, vodena lula za opijum, uteg za papir od kristala, i tako dalje), a koji se danas iz različitih razloga više ne koriste i stoga poprimaju mističnu auru.¹⁸⁰¹ Dumanićevi „pinel-amuleti“ i rašlje nalaze se negdje na razmeđu ovih dvaju skupina predmeta iz Antimuzeja pri čemu svakodnevnost i utilitarnost kistova nalikuje predmetima iz kolekcije „Mističnih predmeta“, a antropomorfni, totemski izgled nekih prački podsjeća na neke artefakte iz kolekcije „Etnomitologija“.

Izuzev prački i rašlji, i druga, kasnija Dumanićeva djela preuzimaju magijska značenja. Prema tumačenju Ivane Mance, kustosice Dumanićeve samostalne izložbe „Može li se u ljubavnoj vezi ostati čestit?“ (Salon Galić, Split, 2010.), predmeti koje umjetnik izlaže na tzv. „krugovima“ u jednoj od prostorija su „ready made podrijetla“. Neki od njih, poput talismana, vudu-lutki i amajlija doista imaju izravno magijsko značenje. Drugi pak objekti nose seksualne konotacije (ekstenzije, umjetne trepavice, ukosnice itd.). Ovi predmeti, uz igračke i ine predmete iz umjetnikova stana u Rodriginoj ul. 2 u Splitu, sačinjavaju asambleže koji ili aludiraju na seksualni čin ili otvoreno pozivaju na njega (primjerice vrlo sugestivna ploča za pikado sa strelicama uz kultnu figuru žene koja „provocira“ promatrača).¹⁸⁰² No, uz predmete magijske vrijednosti, ovi seksualizirani objekti poprimaju gotovo ljubavno-ritualno značenje ili upućuju (u nešto umjerenijem tumačenju) na moć seksualnog čina.

Vraćajući se na izložbu „Pinel-amuleti i rašlje“, vrijedi napomenuti da su uz pinele i rašlje predstavljene i Dumanićeve slike, ali na izrazito nekonvencionalan način, u rolama platna. Upravo one, na temelju njihove misterioznosti (ili pak sramežljivosti?) mogu poslužiti

¹⁸⁰⁰ Horvatić i ostali, *Zlatan Dumanić: Ostavština*, 2020, 356.

¹⁸⁰¹ Dodig Trokut, „Vladimir Dodig Trokut | Anti muzej“.

¹⁸⁰² Mance, „Može li se u ljubavnoj vezi ostati čestit? Zlatan Dumanić. Salon Galić, Split“, *Treći program Hrvatskog radija 76* (2010.), 283–285.

kao asocijacija, kako tumači Željko Kipke, na umjetnikove rane performanse u kojima je dijelio svoje eksperimentalne knjige slijepljenih stranica.¹⁸⁰³ Tajnovitost postaje svojevrsni litemotif kod Dumanića. Premda Kipke ne precizira godinu kada Dumanić ovo radi, ističe se da svoje umjetničke knjige počinje raditi još 1979. godine,¹⁸⁰⁴ a performanse izvodi od 1970. godine.¹⁸⁰⁵ Svakako, ove knjige, kao uvid u umjetnikova privatna razmišljanja, mogu i često ostaju privatne. Premda ih dijeli na akcijama, kako zamjećuje Ivana Mance, „dio Dumanićevih knjiga uopće se i ne može otvoriti: komprimirane i slijepljene, čvrsto uvezane i sljubljene jedna uz drugu u papirnati kompost, knjige djevičanski čuvaju svoju unutrašnjost od nezasićenog pogleda“.¹⁸⁰⁶ Absurdnost takvih blokiranih knjiga neminovno podsjeća na slična „glinom blokirana“ djela Vlade Marteka.

Dvije godine nakon izložbe „Pinel-amuleti‘ i rašlje“, dakle 1996. godine, Dumanić se predstavio trodijelnom izložbom u Splitu: u Pinakoteci Gospe od Zdravlja, starom brodu *Bakar* na tvrđavi Gripe te u Dioklecijanovim podrumima. U Pinakoteci izlaže devetnaest slika koje su „rezultat (...) uboda, škakljanja i štrcanja *pinel-amuletima*“, u Podrumima predstavlja slike na aluminijskoj podlozi, a (prikladno za njega) u brodu *Bakar* izlaže najmanje konvencionalna djela – svoje knjige i manuskripte.¹⁸⁰⁷

Dumanić još od samog početka svoje umjetničke praske, riječima Antuna Maračića, „intervenira u knjigama, od slojeva papira sam pravi knjige – »cigle«, ili pak fotografija, kolaža, crteža, tekstova (štampanih i rukopisnih) spaja unikatne knjižne primjerke“.¹⁸⁰⁸ Umjetničke knjige Zlatana Dumanića, kojih ima ukupno 39 u kolekciji, raznolike su. Lucija Marin u ovu skupinu ubraja maločas spomenute zatvorene knjige, ali i one u kojima se umjetnik koristi kolažem s ciljem sarkastične dosjetke. U tu skupinu se ubrajaju knjige *Konstantin i elektronska ptica* (1983.) i *Z. D.* (1984./1985.).¹⁸⁰⁹

Među novijim djelima u kojima se umjetnik koristi knjigom je djelo *Jazzboy* iz 2001., danas u kolekciji Galerije umjetnina u Splitu, koje je nastalo bojanjem i lijepljenjem goleme

¹⁸⁰³ Kipke, „U znaku figure yod (»Pinel-amuleti« i rašlje Zlatana Dumanića u Galeriji proširenih medija u Zagrebu, listopad 1994.)“, 761–62.

¹⁸⁰⁴ Maračić, *Zlatan Dumanić, Rodrigina 2, Split*, 63.; Temeljna dokumentacija Zlatana Dumanića u Institutu za suvremenu umjetnost pak spominje da radi autorske knjige već od 1970. godine. Navodi se podjela na četiri vrste knjiga: Knjige koje pokušavaju biti strukturalističko djelo, Knjige-rad, Tiskarsko pisani radovi te Knjige-entropije. Vidi u: Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost, temeljna dokumentacija Zlatana Dumanića, Autorske knjige.

¹⁸⁰⁵ Horvatić i ostali, *Zlatan Dumanić: Ostavština*, 2020, 384.

¹⁸⁰⁶ Dević i Mance, *Zlatan Dumanić, Alen Floričić, Goran Trbuljak, Tomo Savić Gecan, Pasko Burdelez, Boris Šincek*, 54–55.

¹⁸⁰⁷ Visković, „Dumanićevi dualizmi. Split: izložba u tri prostora Zlatana Dumanića“.

¹⁸⁰⁸ Maračić, „Baj - baj, kupleraj“.

¹⁸⁰⁹ Marin, „Zbirka umjetnika Zlatana Dumanića“, 46.

količine papira.¹⁸¹⁰ Poput „cigli“ koje Maračić spominje, i ova nakupina papira se doima neprobojnom, a preko slijepljenih listova se nalazi natpis „Ivica Župan JAZZBOY 2001 Kapetan“. Natpis nije beznačajan jer upućuje na Dumanićevo povezivanje identiteta kapetana s identitetom umjetnika, a aluzija na Ivicu Župana se može shvatiti kao vrsta *hommagea* ovom likovnom kritičaru čiji bi se tekstovi mogli sabrati u tom nalik *Jazzboyju* i koji je, uzgred rečeno, napisao knjigu *Vedri Sizif* (1996.) u kojoj bilježi razgovore s jednim drugim apropijacijskim umjetnikom s kojim će Dumanić iste 2001. godine izvoditi akcije i performanse – Ivanom Kožarićem.

Zasebnu skupinu unutar opusa Dumanićevih knjiga čine knjige-kolaži u kojima umjetnik dodaje raznorodne elemente poput isječaka iz časopisa (dvadeset kolaža u knjizi *Na golim prstima*, bez datacije), perli, fotografija, pa čak i perja (knjiga-kolaž *Bez naziva*, bez datacije).¹⁸¹¹ Problematika datiranja odnosi se i na velik broj Dumanićevih kolažnih djela, ali neka svjedoče tome da se kolažem koristi relativno rano u svojoj umjetničkoj karijeri (npr. kolaž *El Cazador* iz 1979. godine).¹⁸¹²

U kontekstu strategija apropijacije, osim kolažnog pristupa, autorica izdvaja nekolicinu umjetničkih knjiga koje nastaju umjetničkom intervencijom na knjigama drugih autora dodavanjem teksta ili ilustracija. Lucija Marin u ovu skupinu „Adaptacija postojećih knjiga“ svrstava ukupno 8 knjiga, a među njima knjigu poezije *Integrali* Srećka Kosovela na koju je Dumanić intervenirao ispisivanjem misli i crtanjem.¹⁸¹³

¹⁸¹⁰ Digitalna baza podataka Galerije umjetnina u Splitu.

¹⁸¹¹ Marin, „Zbirka umjetnika Zlatana Dumanića“, 47.

¹⁸¹² Marin, Prilog 1 – tablica izdvojenih djela iz zbirke Zlatana Dumanića.

¹⁸¹³ Marin, 46.



Slika 203 Vera Fischer, tuba sa smećem (fotografija s izložbe „Autobiografska izložba“, Gliptoteka HAZU, Zagreb, 19. 6. – 19. 7. 2002., fotografiju ustupila Branka Hlevnjak)

Dumanićeve su knjige predstavljene kao cjelina na izložbi „Poslije umjetnosti ponašanja ostaju samo knjige na izložbi“ (Galerija Vladimir Nazor, Zagreb, 8. – 23. 3. 2005.). Iva Rada Janković u njima je prepoznala elemente siromašne umjetnosti i neodade. *Arte povera* narav Dumanićevih knjiga razvidi se u tome što su neke doista pronađene na otpadu, a mogu sadržavati društveno-političke konotacije: „U erotskom užitku upisivanja i prisvajanja, nalaze se i knjige koje su se nakon razdoblja socijalizma mogle pronaći uz kontejnere za smeće u hrpama. Te su gestom piljenja dobile gotovo skulpturalne dimenzije. Kad se rastvore oblikom podsjećaju na rep aviona.“¹⁸¹⁴ Nadalje, I. R. Janković tumači ih u kontekstu Dumanićevih ekspedicija, „habitusa svjetskog putnika“ pri čemu knjige preuzimaju na sebe simboliku svijeta i umjetnikove svestranosti i upućenosti.¹⁸¹⁵

Svoje (kolažne) knjige i kolaže uopće je uz objekte izložio u Galeriji proširenih medija u Zagrebu 1985. godine,¹⁸¹⁶ što pomaže u barem okvirnom datiranju ovih djela. Objekti tu predstavljeni u suštini su nakupine različitih manjih predmeta (praćki, staklenih perli, četkica, umjetnih mamaca u obliku sipe, i tako dalje) koji ispunjavaju staklene menzure, rukavice ili

¹⁸¹⁴ Janković, „Retorika knjige kao oslobođena intimnost“.

¹⁸¹⁵ Janković.

¹⁸¹⁶ Maračić, Antun, „Buntovnička imaginacija: Uz izložbu Zlatana Dumanića u Zagrebu“, *Vjesnik* (6. travnja 1985.).

pak prozirne plastične valjkaste strukture.¹⁸¹⁷ Moguće je napraviti usporedbu posljednje skupine predmeta, posebice onih u valjkastoj ambalaži, s kasnijom instalacijom Vere Fischer ispunjene praznim kutijama Gastala (Slika 203).¹⁸¹⁸

Osim poviše spomenutih objekata-nakupina, Dumanić od kraja 1980-ih godina stvara i objekte drukčije naravi, pri čemu se često koristi drvom (kojeg boja) na koje lijepi raznolike predmete. Koristi se, primjerice, kuhačom i školjkama u djelu *Na srednjoj žlici periplua* (1987.) ili plastičnim jajima „na oko“ u djelu *Bez naziva* (1989.). Posebno se ističe *Ukradeno raspelo* iz nepoznate godine (Slika 204) kojeg, kako naziv sugerira, sačinjava (ukradeno?) raspelo, ali i niz



Slika 204 Zlatan Dumanić, *Ukradeno raspelo*, kombinirana tehnika na drvu (fotografija s izložbe „Z. Dumanić – Povratak kapetana“, Galerija umjetnina, Split, 12. 8. – 18. 10. 2020., autor fotografije: Dora Derado Giljanović)

drugih predmeta poput svetačke slike i privjeska za ključeve koji su nalijepljeni na drvenu letvu.

Poredbe s drugim apropijacionistima, tehnike i strategije kojima se Dumanić koristi te njegov pristup umjetnosti koji je nedjeljiv od njegova svakodnevnog života upućuje na apropijacijsku narav Dumanićevih djela. Ipak, kako je istaknula Ivana Mance, nisu u pitanju ready-made radovi. „Readymadenost“ podrazumijeva jasnu razgraničenost umjetničkog i svakodnevnog predmeta prije integracije potonjeg u umjetnički kontekst. „Upravo takve suprotstavljenosti između života i umjetnosti, uporabne i simboličke funkcije, predmetne i mentalne egzistencije u Dumanićevu univerzumu nema,“ ističe Mance.¹⁸¹⁹ Ovome ponajprije svjedoči Dumanićev stan, ali uopće životni put.

¹⁸¹⁷ Maračić, Antun.

¹⁸¹⁸ Vidi poglavlje 8.5 Vera Fischer.

¹⁸¹⁹ Dević i Mance, *Zlatan Dumanić, Alen Floričić, Goran Trbuljak, Tomo Savić Gecan, Pasko Burdelez, Boris Šincek*, 52–53.

Dumanićeva dvojna vokacija umjetnika i kapetana svojstvena je ovom umjetniku, ali ujedno podsjeća na brojne druge aproprijacijske umjetnike koji su bili prisiljeni (ili pak htjeli) imati alter ego kako bi živjeli svoj život te slobodno i neopterećeno stvarali, bez eksternih pritisaka. Dumanićevo nalaženje svojevrzne utjehe u umjetničkom stvaralaštvu za vrijeme „vijada“ doslovan je primjer gorgonaške potrage za umjetničkim azilom. Međutim, Dumanićev alter ego nije toliko „alter“ koliko je to bio slučaj s nekim ranije spomenutim umjetnicima: Bašičević povjesničar umjetnosti – Mangelos umjetnik, Vaništa-slikar i Vaništa-gorgonaš, Vera Fischer-slikarica i Vera Fischer koja se koristi otpadom, Gotovac-snimatelj i Gotovac-kolažist, Martek-knjižničar i Martek-umjetnik. Navedeni kronološkim redom njihova rođenja i, sukladno tome, početka njihove umjetničke karijere, kod spomenutih umjetnika se bilježi sve intenzivnija integracija alter ega u jednu cjelovitu ličnost koja se očituje u neskrivanju stvorenog i radikalnijem korištenju svakodnevice. Tako Dumanić-kapetan i Dumanić-aproprijacionist postaju i jesu jedno.

8.17. Vladimir Dodig Trokut

Vladimir Dodig Trokut (1949. – 2018.) svestrani je umjetnik, moglo bi se reći i mistik, čija umjetnička djelatnost nadilazi standardne umjetničke tehnike i medije te se prožima sa svakidašnjim i nesvakidašnjim; realnim i nadrealnim. On je „likovni umjetnik, šaman, sakupljač umjetnina, galerist, muzeolog, donator, povjesnik, antropolog, teoretičar, predavač, publicist, tvorac je mnogobrojnih muzejskih projekata i proizvodnih poligona tvornica-muzeja, osnivač je prvog svjetskog Anti-muzeja“.¹⁸²⁰ Djela su mu bliska dadaističkim praksama i enformelu,¹⁸²¹ a u određenoj mjeri i nadrealizmu. Dadaističke i nadrealističke odlike razvidne su iz Trokutova odabira predmeta na temelju njihove psihodinamike te u jukstaponiranju raznorodnih elemenata. Odlike enformela vide su u fokusu na antiestetske i nepikturalne odlike djela. U određenoj je mjeri blizak čak i fluxusu (primjerice, po sakupljanju predmeta u zbirke).

U kontekstu ovog rada, obrađuje se dio Trokutova opusa koji ukazuje na umjetnikovo prošireno poimanje umjetnosti, korištenje raznolikih materijala te spajanje umjetnosti, muzejske djelatnosti i svakodnevice (prvenstveno u okviru Antimuzeja). Podaci o ovom umjetniku, ma koliko opskurni i obavijeni velom misterija, služe da bi se ilustrirao njegov marginalan ili čak otpadnički položaj u društvu te utjecaj koji je to imalo na njegovo umjetničko

¹⁸²⁰ Dodig Trokut, „Vladimir Dodig Trokut | Anti muzej“.

¹⁸²¹ Susovski, *Vladimir Dodig Trokut: amuleti čini arkane*, 4.

stvaralaštvo ili pak obratno – način na koji ga je umjetničko djelovanje smještalo na društvenu marginu.

Trokut, poput nekolicine dosad spomenutih umjetnika, nije imao umjetničko obrazovanje – završio je srednju trgovačku školu u Splitu.¹⁸²² U vlastitoj biografiji bilježi da umjetničko djelovanje započinje 1968. godine u Splitu gdje naukuje kod Ante Kaštelančića i Božidara Jelenića.¹⁸²³ Kako je Trokut pojasnio u intervjuu 2018. godine, Jelenić je utjecao na umjetnike unutar Crvenog peristila sa svojim radikalnima stavovima. A doima se da je Trokut poznao njegova kolažna djela.¹⁸²⁴ Neposredno prije toga, odnosno od 1966. – 1968. godine, bavi se „signalističkom, letrističkom i objekt-poezijom“, a 1968. godine svoj interes od šamanizma preusmjerava na likovnu umjetnost i potom anti-muzeologiju.¹⁸²⁵

Od 1976. godine djeluje u Zagrebu gdje, među ostalima i prema umjetnikovoj biografiji, uči od Dimitrija Bašičevića Mangelosa¹⁸²⁶ (koji Trokutu 1976. godine predlaže logotip Antimuzeja koji se sastoji od Muzejskog jaja i Muzejske patke¹⁸²⁷) i Radoslava Putara.¹⁸²⁸ Tijesne veze između Mangelosa i Trokuta razvidne su i iz Mangelosovog predstavljanja na antimuzejskom štandu na Cvjetnom trgu 1981. godine te iz toga što upravo na Trokutovu inicijativu priređuje izložbu u izlogu Znanstvene knjižare 1983. godine.¹⁸²⁹ Nadalje, Marijan Susovski je u Trokutovim djelima prepoznao poveznice s gorgonaškim praksama koje se očituju u elementu apsurdnosti.¹⁸³⁰

Osim istaknute poveznice s dvama gorgonašima, Trokut je blisko surađivao s nekolicinom umjetnika okupljenima unutar grupe Crveni peristil (1966. – 1968.), odnosno njenog ogranka Grupe 3i (1969. – 1974.) među kojima se ovdje ističe Zlatan Dumanić.¹⁸³¹

Potrebno je spomenuti i njegovo sudjelovanje na izložbi „Eko 80“, odnosno Prvom jugoslavenskom trijenalu „Ekologija i umjetnost“ u Mariboru 1980. godine gdje se predstavio

¹⁸²² Susovski, *Vladimir Dodig Trokut: Solve*, n. p.

¹⁸²³ Dodig Trokut, „Vladimir Dodig Trokut | Anti muzej“.

¹⁸²⁴ Albanež, „Razgovor: Vladimir Dodig Trokut“, 23–24.

¹⁸²⁵ Dodig Trokut, „Vladimir Dodig Trokut | Anti muzej“.

¹⁸²⁶ Trokut navodi Dimitrija Bašičevića Mangelosa kao svog prvog mentora otkad je došao u Zagreb 1972./1973. godine. Vidi u: Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*, sv. 1, 3 sv., Biblioteka Sinestetika (Zagreb: Udruga Bijeli val [u.a.], 2013), 193.

¹⁸²⁷ Dodig Trokut, „Manifestacije | Anti muzej“.

¹⁸²⁸ Dodig Trokut, „Vladimir Dodig Trokut | Anti muzej“.

¹⁸²⁹ Maračić, Antun, „Mangelos: tiha revolucija Dimitrija Miće Bašičevića“, 32.

¹⁸³⁰ Susovski, *Vladimir Dodig Trokut: amuleti čini arkane*, 4.

¹⁸³¹ Maračić, „Baj - baj, kupleraj“.

uz Veru Fischer i Editu Schubert.¹⁸³²

Trokut u Mariboru izlaže upravo segment Antimuzeja (Slika 205), odnosno „različite predmete koje ne koristimo“. Predmeti time poprimaju mističnu, muzejsku kvalitetu, ali za razliku od uobičajenog pristupa muzeja koji „čuvaju umjetničke predmete a ne i njihov duh i njihovu psihometriju“, Trokutov Antimuzej čuva auru tih brojnih malih predmeta koji bilježe svakodnevicu čiji su bili dio.¹⁸³³ Uz ovu poveznicu, Vera se samo dvije godine nakon toga referira na njega u predgovoru izložbe „Trideset godina u traženju nađenog i drugim igrama“.¹⁸³⁴

Već je prema Trokutovim kontaktima moguće zaključiti da se kreće unutar kruga alternativnih umjetnika. Stoga ne čudi, primjerice, njegovo sudjelovanje na 5. aprilskim susretima 1976. godine gdje izvodi spontanu akciju *Zid* pri čemu on i Joseph Beuys zamjenjuju šešire i štapove.¹⁸³⁵ Sudjeluje također na kasnijim Aprilskim susretima (1977., 1978.) te drugim skupnim izložbama i manifestacijama u okruženju brojnih drugih mladih likovnih umjetnika: Salonu Tribine mladih u Splitu (1971.), Salonu mladih u Splitu (1973. i 1974.), Salonu Tribine mladih u Zagrebu (1978.), Salonu Tribine mladih u Novom Sadu (1978.), i tako dalje.¹⁸³⁶



Slika 205 Vladimir Dodig Trokut, Antimuzej (izvor: Meta Gabršek-Prosenec i ostali, *EKO 80: 1. jugoslovanski trienale Ekologija-umjetnost*, katalog izložbe (Razstavni salon Rotovž, Maribor, 21. 11. – 21. 12. 1980.) (Maribor: Pripravljani odbor Trienala EKO 80; Razstavni salon Rotovž, 1980), n.p.)

¹⁸³² Arlikum HAZU, Dosje umjetnika Vladimira Dodiga Trokuta; Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 63–66; Gabršek-Prosenec i ostali, *EKO 80: 1. jugoslovanski trienale Ekologija-umjetnost*, n. p.

¹⁸³³ Gabršek-Prosenec i ostali, *EKO 80: 1. jugoslovanski trienale Ekologija-umjetnost*, n. p.

¹⁸³⁴ Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*, 66. Vidi pojašnjenje na str. 218.

¹⁸³⁵ Dodig Trokut, „Manifestacije | Anti muzej“; Pleše, „Ova sredina naprosto nije znala prepoznati Trokuta, tog divnog luđaka, umjetnika i šamana“, *Telegram.hr*.

¹⁸³⁶ Susovski, *Vladimir Dodig Trokut: Solve*, n. p.

Za Trokutovu umjetničko djelovanje, a posebno zbog poveznica s drugim apropijacionistima, bitno je njegovo djelovanje u sklopu Podrooma. Naime, njegovo se ime nalazi među potpisima na Informacijama i prijedlozima USIZ-u o Radnoj zajednici umjetnika Podroom,¹⁸³⁷ što ukazuje na njegovu pripadnost tom uskom krugu umjetnika. Sudjeluje u programu rada Podrooma još od njegova osnutka. Samostalno se u Podroomu predstavlja na izložbi „Black-out“ 1978., a iste godine i na trima skupnim izložbama u Podroomu: „2. nova izložba u Podroomu“, „Za umjetnost u umu“ i „Radovi u Podrumu“.¹⁸³⁸

Nakon Podrooma, nastavlja sudjelovanje unutar Sekcije, odnosno Galerije proširenih medija. Postav Antimuzeja predstavlja u PM-u 1981. godine u sklopu 13. Salona mladih.¹⁸³⁹ Također sudjeluje na skupnoj izložbi „Prema ruskoj avangardi“ 1984. godine, a 1989. je uključen u preglednu izložbu „1981 – 1989 PM“.¹⁸⁴⁰ Trokut je inače postao član HDLU-a 1986. godine,¹⁸⁴¹ a ime mu se i danas nalazi na popisu članova Društva.¹⁸⁴²

Iako je aktivno sudjelovao u radu Podrooma i Galerije PM, Trokut od 1977. godine paralelno sudjeluje u radu oficijelnih galerijskih prostora. Sudjeluje tako na više akvizicijskih izložbi kao što su „Akvizicije“ (GSU, 1978.), „Otkup umjetnina“ (Umjetnički paviljon, 1979.), „Akvizicije 19“ (GSU, Zagreb, 1981.), „Akvizicije VI (1981 – 1983)“ u Osijeku (1984.) te „U susret MSU“ (Muzejski prostor, Zagreb, 1986.).¹⁸⁴³ Godine 1977. je održao prvu samostalnu izložbu u Galeriji Nova u Zagrebu, a sljedeće samostalne izložbe održat će se, osim one u Podroomu, u Galeriji suvremene umjetnosti (1978., 1980., 1982.), Galeriji SC (1980., 1981.), Galeriji Koprivnica („Zaboravljeno iznađene pojave – no muzej“, 1981.). Sudjeluje i na brojnim značajnim skupnim izložbama u ovim i drugim oficijelnim prostorima: „Konfrontacije“ (Galerija Benko Horvat, Zagreb, 1976.), „Nova umjetnička praksa 1966. – 1978.“ (Galerija

¹⁸³⁷ Demur i ostali, „Informacije i prijedlozi USIZ-u o Radnoj zajednici umjetnika Podroom“.

¹⁸³⁸ Rajić, „RZU Podroom: Oblici djelovanja i komunikacije s javnošću“, 80–82; Iveković i ostali, „Prvi broj kataloga radne zajednice umjetnika RZU Podroom“, 13; Susovski, *Vladimir Dodig Trokut: Solve*, n. p.

¹⁸³⁹ Škunca, „Izložba obrata“, *Digitalizacija ideja*.

¹⁸⁴⁰ Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Vladimira Dodiga Trokuta; Susovski, *Vladimir Dodig Trokut: Solve*, n. p.

¹⁸⁴¹ „IN MEMORIAM Vladimir Dodig Trokut“, *HDLU - Hrvatsko društvo likovnih umjetnika*.

¹⁸⁴² „Abecedni popis članova“.

¹⁸⁴³ Puni popis izložbi Vladimira Dodiga Trokuta vidi u: Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Vladimira Dodiga Trokuta; Susovski, *Vladimir Dodig Trokut: Solve*, n. p.

suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.)¹⁸⁴⁴ te „Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina“ (GSU, Zagreb, 1982.) među ostalima.¹⁸⁴⁵

Posebnu cjelinu u pogledu Trokutove umjetničke pa i izložbene djelatnosti čini Antimuzej kojeg aktivno predstavlja od 1979. godine podjednako u alternativnim i oficijelnim izložbenim prostorima. Prvo predstavljanje bilo je na samostalnoj izložbi „Muzej za svaki dan“ (Galerija SC, Zagreb, 1979.) te u sklopu akcije objavljivanja arhiva i dokumentacije Antimuzeja u *Studentskom listu* (1979./80.). Trokut nastavlja predstavljati Antimuzej i kroz 1980-e godine izlažući u Vjesnikovoj galeriji u Zagreb, Studentskom kulturnom centru u Zagrebu, Galeriji Koprivnica, ŠKUC-u u Ljubljani, Razstavnom salonu u Mariboru i tako dalje. No, Antimuzej predstavlja najviše u alternativnim izlagačkim prostorima kao što su izlozi knjižara (Znanstvena knjižara, Zagreb; knjižara Mladost, Zagreb) i na javnim površinama (u sklopu Vjesnikova sajma knjiga na Preradovićevom trgu u Zagrebu, u sklopu projekta realizacije Tkalčičeve ulice u Zagrebu, na Maksimiru).¹⁸⁴⁶

Sakupljanje predmeta koji čine inventar Antimuzeja, Trokut je započeo 1978. godine kada su se odvijale akcije čišćenja glomaznog otpada iz zagrebačkih gradskih četvrti. Komade namještaja i ine predmete je spašavao s ulice, a druge metode nabave bile su obilazak buvljaka (u Zemunu, Pančevu, Ljubljani, Rimu, Beču i Parizu), a suradnju je imao i sa zagrebačkim Romima s Jakuševca koji su prema umjetnikovom popisu i opisima traženih predmeta pronalazili ono što ga zanima.¹⁸⁴⁷ Radonja Leposavić, pak, navodi da je Trokutova fascinacija otpadom započela prilikom razgovora s kolekcionarom Hinkom Lederom. Ispijajući s njim vino, prazne boce s etiketama bile su pokretač ideje no-muzeja, odnosno anti-muzeja. Od tada nadalje je, kako Leposavić objašnjava, Trokut redovito obilazio različite otpade, smetlišta buvljake i druge lokacije na kojima je mogao pronaći pokoji komad (uvjetno rečeno) arheologije za uvrstiti u Antimuzej u nastajanju.¹⁸⁴⁸ U ovome se najintenzivnije odražavaju Trokutove sakupljačke pretenzije i interes za aproprijacijskim praksama.

¹⁸⁴⁴ Na izložbi „Nova umjetnička praksa 1966. – 1978.“, Trokut će se predstaviti i nekim aproprijacijskim djelima kao što su *1/3 uništenog umjetničkog djela* (1970.), procesualni rad *Zrak-vode-zemlja* u kojem koristi epruvetu te druga djela u kojima elemente hvata u boce ili epruvete: *Zrak u boci I*, *Zrak u boci II*. Osim ovoga izlaže *Intervencije na fotografijama* (ukupno 8 fotografija) te tri *Intervencije na ogledalima* te Fotodokumentaciju akcije ispisivanja poruka na vlakovima (2 fotografije). Vidi u: HR-MDC-Z/GGZG, Galerije grada Zagreba 1.510, Nova umjetnička praksa 1966. – 1978., n. p.

¹⁸⁴⁵ Susovski, *Vladimir Dodig Trokut: Solve*, n. p.

¹⁸⁴⁶ Susovski.

¹⁸⁴⁷ Vulić, „Trokut protiv države: Moja zbirka, vrijedna pet milijardi USD, iz dana u dan trune zbog ignorantskog odnosa aktualne vlasti prema njoj“, 61.; Radonja Leposavić, „Dosije Trokut“, u *Shadow Museum*, ur. Slavko Timotijević (Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Kulturni centar Vršac, Muzej savremene umetnosti Republike Srpske, Galerijski centar Varaždin, bez dat.), 90.

¹⁸⁴⁸ Leposavić, „Dosije Trokut“, 90.

Premda je (navodno) u kolekciji Antimuzeja imao djela nekih svjetskih renomiranih umjetnika kao što je ranije i istaknuto, Trokut za sebe nije izdvajao novac i živio je izuzetno skromno; u podrumskom stanu u oskudnim uvjetima.¹⁸⁴⁹ Ostaje nejasno na koji način je sebi priuštio toliku zbirku i prostore u kojima ju je držao. Trokut je sam tvrdio da je izgradio zbirku na temelju poznavanja tržišta – jeftino kupovao što je mogao, a prodavao ono što se tražilo. Financijski se snalazio i otvaranjem antikvarijata u Splitu (još 1969.), Trogiru i Rabu, pa i van države.¹⁸⁵⁰

Trokutov Antimuzej, prema tvrdnji samog umjetnika, broji 500.000 artefakata i nalazi se na ukupno 35 lokacija, što u Hrvatskoj, što u inozemstvu.¹⁸⁵¹ No, i ovaj je broj sporan – oni koji su mu bili najbliži smatraju da je riječ o samo sedam ili osam skladišta. Neke od njih koristi do kraja svoje umjetničke karijere, a neke je prestao koristiti iz različitih razloga. Primjerice, do 1991. godine je dio kolekcije, premda bespravno, bio smješten u atomskom skloništu u Travnom (današnjoj Ulici Božidara Magovca) u Zagrebu. Prostor u Jukićevoj ulici u Zagrebu je koristio do 1994. godine. Neka od skladišta nalaze se u Imotskom (odakle je Trokut porijeklom) te u Istri (u rudniku Raša te jedno u Balama). Otprilike 50 artefakata se danas nalazi u kolekciji umjetnikova prijatelja Slavka Timotijevića u Novom Sadu, u Muzeju sjenki.¹⁸⁵² Prema Rješenju o preventivnoj zaštiti spomenika kulture privatne zbirke „Anti-MUZEJ“, lokacije Antimuzeja uključuju prostore u Lopudskoj 3A, Velenjsku 27, Palmotićevo 3a, Prilaz JNA 53 (danas Prilaz Đure Deželića), Rapsku 57 te djela pohranjena u Galeriji grada Zagreba, među ostalima.¹⁸⁵³

Jedno od „novootkrivenih“ skladišta u Grahorovoj ulici u Zagrebu *navodno* je sadržavalo najvrjednije predmete iz njegove kolekcije, a među njima čak 52 Mangelosova globusa, koji su možda vraćeni nakon Bašičeвиćeve smrti 1987. godine, te dvije Mangelosove „crne knjižice“. Uz njih, u kolekciju Antimuzeja su navodno ulazila i djela Picassa, Matissea, Chagalla, Modiglianija, Rodina, Kleeja i Gauguina, premda je njihova lokacija nepoznata. Ova je djela Trokut, prema umjetnikovim tvrdnjama, kupovao prilično jeftino s obzirom na njihovu tržišnu vrijednost – Picassovo djelo za 150 njemačkih maraka 1996. godine ili Matisseovo djelo

¹⁸⁴⁹ Cigoj, „Nakon što je umro, Trokutova asistentica Branka Prša izjasnila se kao njegova nevjenčana supruga“; Marjanić, „Vladimir Dodig Trokut, oaze estetskoga aktivizma“.

¹⁸⁵⁰ Vulić, „Trokut protiv države: Moja zbirka, vrijedna pet milijardi USD, iz dana u dan trune zbog ignorantskog odnosa aktualne vlasti prema njoj“, 61.

¹⁸⁵¹ Dodig Trokut, „Vladimir Dodig Trokut | Anti muzej“; Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Vladimira Dodiga Trokuta.

¹⁸⁵² Cigoj, „Nakon što je umro, Trokutova asistentica Branka Prša izjasnila se kao njegova nevjenčana supruga“.

¹⁸⁵³ Lučić, „Rješenje o preventivnoj zaštiti spomenika kulture privatne zbirke „Anti-MUZEJ“ druga Vladimira Dodiga, sa stanom u Zagrebu, Lopudska 3A (Općina Trnje), smještenoj na raznim adresama u gradu Zagrebu...“

za samo 10 kuna iste godine. Međutim, sasvim je moguće da je ovo dio mistifikacije i izgradnje reputacije Antimuzeja te da su ovakve Trokutove tvrdnje bile rečene s ciljem podizanja materijalne vrijednosti drugih eksponata unutar kolekcije Antimuzeja.¹⁸⁵⁴

Osim sastava i lokacije Antimuzeja, neobičan je i donekle upitan tijek njegova nastanka. Marijan Susovski smješta početak Trokutovih sakupljačkih praksi u 1968. godinu.¹⁸⁵⁵ No, Vladimir Gudac, koji je bio voditelj Galerije studentskog centra u Zagrebu od 1980. – 1989. godine,¹⁸⁵⁶ prisjeća se da je Trokutu dao priliku da na polukatu Galerije SC deponira raznorodne predmete koje je dotad sabirao i organizirao unutar dva ili tri stana. Gudac dalje svjedoči:

Tu su bile hrpe stvari s proljetnog čišćenja koje su se gomilale ... i tako je nastao *Antimuzej*. Dakle, taj *Antimuzej* nije Trokutovo ime niti je on tu izložbu prvi napravio. Ja sam te predmete nosio, pohranjivao, čistio... a onda je Josip Stošić dao ime tome – *Antimuzej*. Tada smo konzultirali jednog odličnog profesora i divnog čovjeka, konzervatora, Tihomira Stahuljaka s Filozofskog fakulteta, i Dimitrija Bašičevića Mangelosa da budu u savjetu toga „Muzeja“. (...) Prva je izložba bila u mojoj kancelariji u Galeriji, na jednoj od policia. Ta je polica bila proglašena *Antimuzejom* i za tu prigodu je Mangelos donirao jednu „muzejsku“ patku, običnu plastičnu patku koju smo u šali tako nazivali, i jedno jaje. Održali smo sjednicu na čelu sa Stahuljakom i to je bio početak *Antimuzeja* koji se potom pretvorio u nešto drugo.¹⁸⁵⁷

Pitanje autorstva i temeljne ideje Antimuzeja dovode se ovim u pitanje. No, ovdje nije cilj razriješiti ovu dilemu već istaknuti da (1) Trokut ipak sakuplja predmete u kolekciji prije nego što je nastalo ime za nju te (2) čak i da on osobno nije osmislio ime ili koncept, činjenica da ga se ipak veže uz Antimuzej govori o tome da je objeručke prihvatio (ili pak prisvojio) ovu ideju. U potonjem slučaju je Antimuzeju dodana jedna dodatna aproprijacijska dimenzija.

Svakako, Trokut je grupirao artefakte unutar Antimuzeja u deset zbirki: Etnomitologija, Svakodnevice, No Art, Mistični predmeti, Moda, Erotika, Industrijska arheologija, Predmeti prirode, Dizajn, Igre i igračke te Turizam.¹⁸⁵⁸ Među njima se u kontekstu aproprijacije ističu zbirke Svakodnevice, No arta, Industrijske arheologije i Mističnih predmeta, premda je svaku

¹⁸⁵⁴ Cigoj, „Nakon što je umro, Trokutova asistentica Branka Prša izjasnila se kao njegova nevjerenčana supruga“.

¹⁸⁵⁵ Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 25–26.

¹⁸⁵⁶ Glavan i Topić, *Galerija studentskog centra 40 godina = Students' Centre Gallery 40 years*, 110.

¹⁸⁵⁷ Glavan i Topić, 112. U pitanju je vjerojatno instalacija *Stalni postav Antimuzeja* 1981. (Soba 212, Paviljon N, Studentski centar). Vidi u: Susovski, *Vladimir Dodig Trokut: Solve*, n. p.

¹⁸⁵⁸ Dodig Trokut, „Zbirke | Anti muzej“.

od zbirke Antimuzeja moguće u određenoj mjeri analizirati iz perspektive apropijacijskih praksi.

Zbirka Svakodnevice, kako naziv sugerira, obuhvaća „predmete uporabnog karaktera svakodnevne primjene“, a koji odražavaju određeni *Zeitgeist* pripadajuće epohe. I doista, u kolekciji se nalaze raznorodni predmeti od kojih je svaki imao svoju vrlo specifičnu funkciju: valjak za tijesto i žlica za umak, vojni kompas i specijalno ulje za oružje, džepni molitvenik i putni kofer¹⁸⁵⁹ (koji podsjeća na Duchampov *Boîte-en-valise*). Oni svjedoče doslovnoj integraciji svakodnevnog života i Trokutove antimuzejske djelatnosti. Uvrštavanjem ovih predmeta u svoju muzejsku kolekciju, Trokut ih je uzdigao na status umjetničkog djela.

Nešto više na tragu asistiranog ready-made, ističu se djela iz zbirke No Arta koji već prema opisu upućuju na korištenje apropijacijske strategije: „Avangardistički i post avangardistički artefakti nastali intervencijom umjetnika na postojeći predmet.“ Kolekciji pripadaju, između ostalih, kultno *Muzejsko jaje* (1970.), simbol Antimuzeja, ali i brojni drugi neobični predmeti poput loptica skočica od kojih je jedna (*Loptica posokočica* (sic!) iz 1970.) opisana kao „Readymade iz serije Kiša“, modificirano raspelo nazvano *Crveni korpus* (1968.) te više djela drugih pripadnika skupine Crveni peristol¹⁸⁶⁰ čija uključenost u ovu kolekciju naglašava problematiku autorstva u kolekciji Antimuzeja.

Artefakti iz zbirke Industrijskih predmeta mahom imaju uporabni (npr. *Oštrilo* ili *Karbon, traka za pisaću mašinu*) i reklamni karakter na koji upućuju i nazivi djela: *Boca za Coca-colu*; *Oranžada, staklena boca*; *Reklamni proizvod za tvornicu porculana Maisen*; *Dvojna ambalaža*, *Bizjak keksi*, i tako dalje.¹⁸⁶¹ Sama činjenica da su ovi predmeti industrijski proizvedeni i da su imali uporabnu vrijednost u jednom ranijem životu svjedoči njihovoj ready-made naravi.

Prevladava, dakle, uporabni karakter predmeta uključenih u ove i ostale zbirke unutar Antimuzeja. Uz uporabnu vrijednost, neki predmeti imaju specifične funkcije prema kojima su grupirani. Primjerice, erotski predmeti i igračke u zbirku Erotike, dječje igračke, naravno, u zbirku Igara i igračaka, kulturni i ritualni predmeti u zbirku Etnomitologije, a nekoć predmeti svakodnevne uporabe (danas zaboravljeni ili slabo korišteni) u zbirku Mističnih predmeta i tako dalje.¹⁸⁶²

¹⁸⁵⁹ Dodig Trokut, „Svakodnevica | Anti muzej“.

¹⁸⁶⁰ Dodig Trokut, „No Art | Anti muzej“.

¹⁸⁶¹ Dodig Trokut, „Industrijska arheologija | Anti muzej“.

¹⁸⁶² Dodig Trokut, „Zbirke | Anti muzej“.

Moguća je i drukčija podjela zbirke kakvu se iznosi u Listi preventivno zaštićenih kulturnih dobara Registra kulturnih dobara Republike Hrvatske od 6. ožujka 2014. godine. Arhitekt Silvije Hraste dijeli Trokutovu zbirku na dva dijela: povijesni dio i odjele Anti-muzeja:

Zbirka se dijeli u dvije velike cjeline. Povijesni dio zbirke sadrži oko 15.000 predmeta objedinjenih u slijedećim zbirkama: etnografska zbirka (pretežno drvo u tradicionalnoj obradi 997 eksponata, zatim keramika 145 kom., te tekstil oko 350 kom.); prapovijesna zbirka (obredne figurice, obredni vrčevi Vinča, nalazišta u Dalmaciji 24 kom.); dokumenti (povelje, zakonici, rukopisi, itd. oko 400 jedinica); zbirka slika „Nova umjetnička praksa“ (od 1950. do danas, oko 700 radova); zbirka satova (umjetnički obrt, 18. st. – 1910. g.) 15 kom.; razni građanski predmeti (umjetnički obrt, svijećnjaci, kaleži, materijal u srebru), tehnička zbirka (telefoni, pisaći strojevi, radio-aparati, fotografski aparati, zbirka zubarstva, medicinskih pomagala, dia-projektori, zbirka navigacionih sprava) oko 130 predmeta.

Druga znatno brojnija cjelina su odjeli „ANTI-MUZEJA“ s oko 80.000 predmeta: nova sakralna umjetnost, kuhinjski pribor, zbirka ambalaže, zbirka ezoterije, industrijska arheologija, novi folklor, fotografije s foto instalacijama i kompletnom opremom dva fotolaboratorija, obiteljskih fotografija, pločica, poruka, natpisa, odjeće 60-tih i 70-tih, dječje igračke, inventari obrtnika i njihovih radionica.¹⁸⁶³

Neovisno o vrsti i naravi predmeta unutar zbirki, način na koji ih Trokut bira ne temelji se na njihovoj vizualnoj dopadljivosti (odnosno „retinalnosti“, Duchampovim rječnikom) već na njihovom „zračenju“ ili pak „naboju“. Uvrštavajući ih u Antimuzej, Trokut im daje novi život, ali i osvještava postojanje ranijeg života – „psihodinamike“ pojedinih predmeta. Na tragu ranije spomenute Appadurajeve ideje o društvenom životu stvari (*social life of things*),¹⁸⁶⁴ „Kutije šibica, dugmad, kutije za čajeve ili kavu, ukosnice, boce, ulaznice, obavijesti, poklopci [unutar Antimuzeja] sadržaj su golemog, nepostojećeg ali uvijek oko nas prisutnog muzeja – antimuzeja, muzeja stvari koje smo zaboravili jer su izgubile uporabni karakter ali nisu, usprkos tome, izgubile duh vremena u kojemu su bile upotrebljavane.“¹⁸⁶⁵ Trokut ne preferira da se odnosi prema njemu kao prema umjetniku, ali ipak stvara umjetničke objekte,¹⁸⁶⁶ što prilično

¹⁸⁶³ Prančević, *U Splitu Vladimir Dodig Trokut*, 7–8.

¹⁸⁶⁴ Vidi pojašnjenje na str. 449.

¹⁸⁶⁵ Susovski, *Vladimir Dodig Trokut: amuleti čini arkane*, 2.

¹⁸⁶⁶ Susovski, 2–3.



Slika 206 Vladimir Dodig Trokut, stan u Bulićevoj 6, Zagreb (Antimuzej) (fotografija preuzeta iz: Prančević, Dalibor i Dora Derado. „Otpadak i umjetnost. Primjeri drugačijeg oblikovanja i tumačenja ‚skulpture‘ i njezina okružja“. *Zbornik Skulptura medij, metod društvena praksa*, izd. 2 (2021.), autor fotografije: Antun Maračić, autor fotografije: Ivo Šućur)

nalikuje Duchampovim stavovima.¹⁸⁶⁷ Također nalik Duchampu, on u gomili prepoznaje kvalitetu nekog predmeta, uzima predmete i izlaže ih u nađenom (ready-made) stanju, onako „kako ih je uobličila neka nepoznata ruka“,¹⁸⁶⁸ što navodi na problematiku umjetničkog stvaralaštva i ulogu umjetnikove ruke u stvaranju umjetničkog djela; gotovo alkemijskom činu transformacije. Oba se pitanja nalaze u temeljima apropijacijskih praksi.

O alkemijskoj preobrazbi koju takvi predmeti proživljavaju u Antimuzeju progovorio je kustos izložbe „Strategija citata u umjetnosti 80-ih i 90-ih“ Vinko Srhoj rekavši:

...od vješalica do omota gramofonske ploče i vitrine u kojoj se čuvaju „knjige“ koje su transmutirale do stvari koja je zadržala samo njihovu vanjsku

¹⁸⁶⁷ Marcel Duchamp je u razgovoru s Pierreom Cabanneom istaknuo da mu namjera pri stvaranju ready-madea nije bila stvoriti umjetničko djelo. Izraz „ready-made“ mu se nametnuo tek nakon što je napravio prvi ready-made i činio mu se „savršenim za opisivanje tih stvari koje nisu bila umjetnička djela“. Vidi u: Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, 1971, 4–48.

¹⁸⁶⁸ Susovski, *Vladimir Dodig Trokut: amuleti čini arkane*, 2.

formu. Svi predmeti negdašnjeg života i zagubljene uporabne vrijednosti sada su tek čudovišna tvar koja mutira i srasta u neki novi predmetni amalgam.¹⁸⁶⁹

Trokutove sakupljačke prakse rezultirale su u brojnim kolekcijama predmeta u umjetnikovu stanu, odnosno Antimuzeju: šeširi, štapovi i kuhinjsko posuđe (Slika 206), krletke, školjke i kristali, vješalice (Slika 208) samo su neki od predmeta koji ga ispunjavaju (Slika 207).

Svi su predmeti uredno grupirani unutar Antimuzeja i često postavljeni na police ili vitrine kao što je *Vješalica za intelektualce* koja je predstavljena na Trijenalu hrvatskog slikarstva Plavi salon 15 nazvan „Strategija citata u umjetnosti 80-ih i 90-ih“ (Zadar: Narodni muzej, 1999.).¹⁸⁷⁰

Raznovrsnost predmeta u zbirkama Antimuzeja rezultat je Trokutovih sakupljačkih (gotovo *hoarderskih* tendencija). „Trokut je i sakupljač – sakupljač odbačenih ili potpunim nestankom ugroženih stvari“, napisao je za njega Marijan Susovski.¹⁸⁷¹ Međutim, to sakupljanje predmeta nije bezrazložno; ono je dio kustoske koncepcije antimuzeja odnosno, kako je naziva Dejan Sretenović, „kolekcionarske linije aproprijacionizma“ čime sakupljanje postaje metoda rada, a sama kolekcija (predstavljena uglavnom u obliku ambijentalne instalacije) rezultirajuće djelo. U skupinu ovih muzeja Sretenović uvrštava



Slika 207 Vladimir Dodig Trokut, stan u Bulićevoj 6, Zagreb (Antimuzej) (fotografija preuzeta iz: Prančević, Dalibor i Dora Derado. „Otpadak i umjetnost. Primjeri drugačijeg oblikovanja i tumačenja ‚skulpture‘ i njezina okružja“. Zbornik *Skulptura medij, metod društvena praksa*, izd. 2 (2021.), autor fotografije: Antun Maračić, autor fotografije: Ivo Šućur)

¹⁸⁶⁹ Srhoj, *Strategija citata u umjetnosti 80-ih i 90-ih (Plavi salon: 15. trijenale hrvatskog slikarstva)*, 1999, 10.

¹⁸⁷⁰ Srhoj, 10, 27.

¹⁸⁷¹ Susovski, *Vladimir Dodig Trokut: amuleti čini arkane*, 2.



Slika 208 Vladimir Dodig Trokut, stan u Bulićevoj 6, Zagreb (Antimuzej) (fotografija preuzeta iz: Prančević, Dalibor i Dora Derado. „Otpadak i umjetnost. Primjeri drugačijeg oblikovanja i tumačenja ‚skulpture‘ i njezina okružja“. *Zbornik Skulptura medij, metod društvena praksa*, izd. 2 (2021.), autor fotografije: Antun Maračić, autor fotografije: Ivo Šućur)

stvarne i zamišljene muzeje svjetski poznatih umjetnika kao što su Marcel Broodthaers (*Musée d'Art Moderne*, 1968. – 1982.), Daniel Spoerri (*Le Musée sentimental de Paris*, 1977. – 1979.), Claes Oldenburg (*Mouse Museum*, 1965. – 1977.), Herbert Distel (*Museum of Drawers*, 1970. – 1977.). Svi oni „propituju odnos između umetničkog dela i muzeja, artefakta i umetničkog dela, logike kolekcioniranja i logike razvrstavanja, umetničke apropijacije i muzeifikacije stvari“. ¹⁸⁷² Sretenović u takvim umjetničkim muzejima vidi određena magična svojstva (obični predmeti se predstavljaju u magičnom okruženju), a povijesno ih veže uz kabinete čuda (Wunderkammer). ¹⁸⁷³ Usporedba s Trokutovom Wundercammerom je očita, ¹⁸⁷⁴ premda

¹⁸⁷² Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 2013, 75, 77.

¹⁸⁷³ Sretenović, 77.

¹⁸⁷⁴ *Wunderkammera* je instalacija, odnosno segment Antimuzeja koji se nalazio u umjetnikovoj sobi u stanu u Bulićevoj ulici 6 u Zagrebu. Bila je predstavljena na izložbi „Wunderkammer – Studio slobodne misli“ (izložba u povodu Međunarodnog dana muzeja, Mali salon, Korzo 24, Rijeka, 18. – 31. 5. 2004.). Vidi u: Cerovac, „Vladimir Dodig Trokut, Wunderkammer – studio slobodne misli“. *Wunderkammera* je također predstavljena na posthumnoj izložbi povodom druge obljetnice umjetnikove smrti „Trokut is back!“ (2. 9. 2020.). Na izložbi je „prvi put (...) Trokutova wunderkammer (...) potpuno rekonstruirana u jednoj sobi, najvjernije što je bilo moguće

Sretenović u ovom kontekstu ne spominje Trokuta. Ovoj je skupini, uz Trokutov Antimuzej, svakako moguće priključiti i stanove Zlatana Dumanića te Tomislava Gotovca.

Međutim, Trokutovo je djelovanje specifično orijentirano prema korištenju otpada. Sam Trokut je za sebe rekao da je „od samih početaka (...) junk artist i to je na neki način povezano s antropologijom, mikro-etno terapijom, muzeološkom praksom u odnosu stvaranja raznih muzeoloških poligona.“¹⁸⁷⁵ Umjetnikov sin, Mislav Dodig, pojasnio je da je najbolje predmete iz kolekcije nalazio upravo na otpadu ili pak u napuštenim tavanima i kućama te na sajmu auta i robe na Jakuševcu¹⁸⁷⁶ što ga približava figuri otpadnika u doslovnom smislu riječi.

Tendencija obilaska buvljaka nekih aproprijacijskih umjetnika, a posebice Gorana Trbuljaka i Vere Fischer, nije zanemariva, pogotovo ako ih se sagleda iz kulturološke perspektive. Trbuljak je o ovome progovorio u intervjuu s autoricom ističući svoje obilaskesajma na Hreliću u Zagrebu i posjete Trokutovom stanu:

To su [na Hreliću] stvari koje su bačene, ali nisu smeće. Smeće je relativan pojam. To je ono što ide u kantu za smeće zajedno s trulom hranom. Mi ne govorimo o tome. Nego o predmetima. Spominjali smo ranije Trokuta. Bio sam nekoliko puta kod njega kući. Uvijek ću pamtiti te situacije. U onome što izgleda kao najgori džumbus, kao najgore smeće, svaki predmet koji izdvojiš je fenomenalan. Taj senzibilitet nemaju svi. Jednostavno čovjek ne može vjerovati da je taj predmet odbačen jer još uvijek ili ima neku svoju funkciju ili se sam po sebi čini lijepim.¹⁸⁷⁷

Povjesničarka umjetnosti Gillian Whiteley podrobnije se bavi umjetnošću otpadaka i analizira značenje otpada u kulturološkom smislu. Ona kaže: „Otpad je, naravno, prikolica luksuza. Smeće, otpad, đubre, šund, krš – kako ga god nazivali – ovisi o ekonomskom bogatstvu i proizvodnom višku.“¹⁸⁷⁸ Whiteley se također referira na teoretičare kulture i filma, Ellu Shoat i Roberta Stama koji analiziraju oživjelu praksu korištenja otpada u umjetničke svrhe u kulturama Zapadne i Srednje Afrike, a koja ukazuje na snalažljivost ljudi u teškim okolnostima.

rekonstruirati Trokutove zidne instalacije, ali i postave u drvenim vitrinama“. Vidi u: Domagoj Margetić, „Trokut is back!‘ 2. 9. 2020. u 18 sati“, *radio gornji grad* (blog), 30. kolovoza 2020., <https://radiogornjigrad.wordpress.com/2020/08/30/trokut-is-back-2-9-2020-u-18-sati/>.

¹⁸⁷⁵ Albanež, „Razgovor: Vladimir Dodig Trokut“, 24–25.

¹⁸⁷⁶ Cigoj, „Nakon što je umro, Trokutova asistentica Branka Prša izjasnila se kao njegova nevjenčana supruga“.

¹⁸⁷⁷ Goran Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 23. rujna 2019., 1. dio, #01:03:00-4#.

¹⁸⁷⁸ Whiteley, *Junk*, 2011, 4. (prijevod autorice)

U izvorniku: „Waste is, of course, an adjunct of luxury. Junk, trash, garbage, rubbish, refuse – whatever we call it – is dependent on economic wealth and excess production.“

Autori progovaraju o problematici periferije u odnosu na centar, siromašnih u odnosu na dobrostojeće i o relativnosti otpada. Shoat i Stam ističu:

Otpad onih koji imaju postaje blago onih koji nemaju ništa: mračno i nesanitarno biva preobraženo u sublimno i lijepo. (...) Kao dijasporirano, heterotropno mjesto, točka promiskuitetnog miješanja bogatog i siromašnog, centra i periferije, industrijskog i ručno rađenog, organskog i neorganskog, nacionalnog i internacionalnog, lokalnog i globalnog; kao miješani, sinkretički, radikalno decentraliziran društveni tekst, otpad nudi idealnu postmodernu i postkolonijalnu metaforu. (...) (Arheologija, kako su neki predložili, je naprosto sofisticirani oblik garbologije.) (...) Kao suština negativnog, otpad također može biti oblik umjetničkog džiju-džicua i ironične reaproprijacije. Koristeći estetsku terminologiju, smeće se može promatrati kao aleatorni kolaž ili nadrealističko nabranje, primjer definiranja slučajnošću, nasumična hrpa *objets trouvés* ili *papiers collés*, mjesto agresivnog, začuđujućeg jukstaponiranja. Otpad je, poput smrti ili izmeta, sjajan društveni ekvilizator...¹⁸⁷⁹

Premda Shoat i Stam govore o otpadu i umjetnosti proizašoj iz njega u sasvim drugom kontekstu i u jednoj sasvim drugoj kulturi, aluzije na ekonomska pitanja i društveni status, opažanja i usporedbe s umjetničkim praksama kubista ili nadrealista, pa čak i referenca na arheologiju relevantni su za analizu Trokutova opusa. Nadrealističke (i često dadaističke) odlike Trokutovih djela bit će predmet rasprave kroz analize pojedinih njegovih djela. Početke arheološke naravi Trokutova djelovanja, koja se pretočila u muzejske prakse, moguće je pronaći još u doba umjetnikova djetinjstva kada je počeo sakupljati predmete nađene na arheološkim nalazištima u okolici Dubrovnika,¹⁸⁸⁰ ali i u zbirci Industrijske arheologije unutar

¹⁸⁷⁹ Shoat i Stam, „Narrativising Visual Culture – toward a Polycentric Aesthetics“, 52–53. (prijevod autorice)

U izvorniku: „The trash of the haves become the treasure of the have-nots: the dark and unsanitary is transmogrified into the sublime and the beautiful. (...) As a diasporized, heterotropic site, the point of promiscuous mingling of rich and poor, center and periphery, the industrial and the artisanal, the organic and the inorganic, the national and the international, the local and the global; as a mixed, syncretic, radically decentered social text, garbage provides an ideal postmodern and postcolonial metaphor. (...) (Archeology, it has been suggested, is simply a sophisticated form of garbology.) (...) As the quintessence of the negative, garbage can also be an object of artistic ju-jitsu and ironic reappropriation. In aesthetic terms, garbage can be seen as an aleatory collage or surrealist enumeration, a case of the definitive by chance, a random pile of *objets trouvés* and *papiers collés*, a place of violent, surprising juxtapositions. Garbage, like death and excrement, is also a great social leveler...“

¹⁸⁸⁰ Tenžera, „Krećem od šamanizma u umjetnost“, 29.

Antimuzeja.¹⁸⁸¹ No, potrebno se zadržati se na pitanjima umjetnikova društvenog i ekonomskog statusa.

Sakupljače i one koji prezerviraju predmete pretežito, dakle, pokreće mentalitet oskudice. Ekonomska kriza odrazila se i na umjetnike – ovo je bilo krizno razdoblje umjetnosti. Aproprijacijske prakse postajale su tada učestalije, a od samog kraja sedamdesetih godina se posebno vidi pojačani interes umjetnika za restlom (otpacima, ostacima) konzumerističkog društva. Željko Kipke navodi: „Premda socijalistički uređena bivša se država prilagođavala modelu potrošačke zajednice pa su nusprodukti njezine hrpe smeća itekako bili zanimljivi umjetničkim marginalcima.“¹⁸⁸² Među njima ističe ponajprije Tomislava Gotovca i Vladimira Dodiga Trokuta¹⁸⁸³ koji su, uzgred rečeno, bili bliski¹⁸⁸⁴ i zajedno posjećivali buvljake poput onog na Britanskom trgu.¹⁸⁸⁵

Uzevši u obzir inflaciju, otežale životne okolnosti u kojima se nalaze brojni umjetnici tijekom 1980-ih godina, pa i ostatak društva u Hrvatskoj i Jugoslaviji uopće te političke turbulencije tog doba, prevlast sakupljačkog mentaliteta se doima sasvim mogućom. Taj obrazac ponašanja uočava se kod Trokuta i nekih drugih aproprijacijskih umjetnika.

Autorica izdvaja navod Gorana Trbuljaka koji je progovorio o jednom mogućem načinu tumačenju odnosa socijalističkog društva u Jugoslaviji prema otpadu:

U konzumerizmu, u bogatim društvima, postoji prevelika količina tih predmeta. Onda se ljudi moraju tih predmeta rješavati. Bacaju ih u smeće ili jeftino prodaju. (...) Dok mi koji smo bili siromašni smo jednostavno čuvali

¹⁸⁸¹ Dodig Trokut, „Industrijska arheologija | Anti muzej“.

¹⁸⁸² Kipke, „Likovna umjetnost: Postmetafizika prije postmetafizike“, 110–11.

¹⁸⁸³ Kipke, 110–11.

¹⁸⁸⁴ Trokut i Gotovac 2005. godine zajedno izvode performans „Obredno pranje“ pri kojem zajedno ulaze u bazen i jedan drugog peru sapunom. Performans je to koji aludira na mistične i ritualne prakse, na obredno pranje i uz to „demistificira tabu starosti“. Vidi u: Koljanin, „Šokantno pranje Trokuta i Lauera“. Ističe se također zajednički performans „Trokut jaše Gotovca“ na Trgu bana Jelačića iz 1998. godine. Vidi u: Tonko Vulić, „Trokut protiv države: Moja zbirka, vrijedna pet milijardi USD, iz dana u dan trune zbog ignorantskog odnosa aktualne vlasti prema njoj“, *Nacional*, 21. listopada 1998. Osim toga, u „Konceptu za realizaciju projekta Antiulica – Antimuzej – Anti grad“, Gotovca se navodi među umjetnicima čije se djelovanje ističe u domeni „živih muzeja“ i „muzeja ateljea“. U ovu skupinu tj. „zadužbinu živih autora“ ubrajaju se i neki drugi aproprijacionisti koje se ističe unutar ovog rada, uključujući Mladena Stilinovića, Ivana Kožarića, Tomislava Gotovca (s „ego muzejom“), a uz njih Julije Knifer, Željko Kipke, Ivo Gattin, Petar Smajić, Baba Penauša i drugi. Vidi u: Radna grupa arhive Antimuzeja, „Koncept za realizaciju projekta Antiulica – Antimuzej – Anti grad“.

¹⁸⁸⁵ Miško Šuvaković se prisjeća: „Kasnije od 2000. godine, posle YU ratova kada sam počeo redovno da posećujem Zagreb sretali smo se [Gotovac i Šuvaković] na izložbama, ali češće nedeljom na Britancu gde su dileri prodavali stare slike, grafike, razglednice, magazine i novine. On bi sedeo u kaficu na rubu trga i pratio šta se dešava. Tračario bi sa slučajnim prolaznicima i mahao rukama. Poslednji put sam ga video na Britancu sa Trokutom dve godine pre njegove smrti. Pričali su; mahnuo sam i odmahnuo je. Posle par nedelja neko mi je doneo fotke sa njim i Trokutom.“ Vidi u: Ana Janevski i ostali, *Tomislav Gotovac: Anticipator Kriza (Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 22. 9. – 26. 11. 2017.)*, ur. Ksenija Orelj i ostali (Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2017), 37.

te predmete. Frižidere, pisaae mašine nisi bacao jer ih nisi imao čime zamijeniti. To je nalik onim prastarim automobilima na Kubi koje ljudi još voze jer ih ne mogu zamijeniti. Nema druge opcije. (...) Puno ljudi ima taj refleks uzimanja stvari kako bi ih obnovili, vratili im život. Oni istovremeno zaokupljaju našu pažnju. Primjerice, ako ja bacim ovu čašu i onda je vratim natrag, ja sam je stavio u fokus. Znalo mi se događati da, primjerice, pred vratima stana nekih prijatelja vidim stvari koje su oni odbacili. Onda bih ušao u stan i pitao: „Jeste li vi to bacili? Meni to izgleda super“. Na što bi odgovorili: „Ne, ne još razmišljamo“.¹⁸⁸⁶

Iako su 1981. zbirke Vladimira Dodiga Trokuta, što uključuje Antimuzej i nekoliko zasebnih kolekcionarskih cjelina, stavljene pod zaštitu Zakona o zaštiti spomenika kulture,¹⁸⁸⁷ odnosno pod preventivnu zaštitu Regionalnog zavoda za zaštitu kulturne baštine,¹⁸⁸⁸ umjetnik je i dalje imao poteškoće u nalaženju i održavanju životnog i radnog prostora. Primjerice, 1984. godine Centar za socijalni rad SIZ-a socijalne zaštite općine Trnje intervenira po pitanju rješavanja Trokutovog stambenog problema te upućuje zahtjev SIZ-u stanovanja općine Trnje u kojem ističe da Trokut „od dolaska u Zagreb 1976. g. nema riješeno stambeno pitanje, već stanuje u svojstvu podstanara, a takodjer (sic!) nema ni adekvatan prostor za pohranu svoje zbirke, koja je trenutno rasparčana i smještena na osam lokacija i to potpuno neadekvatno i zbog toga osudjena (sic!) na propadanje“.¹⁸⁸⁹ Trokutova je zbirka zbog čestog seljenja bila ugrožena i bilo ju je nemoguće adekvatno predstaviti na jednom mjestu. Uz to, loši stambeni uvjeti uzrokovali su propadanje materijala kao što je tekstil (zbog moljaca) ili drveni predmeti (zbog vlage). Kako bi je sačuvali i samom umjetniku riješili stambeno pitanje, Centar za socijalni rad je prikupio i priložio ovom zahtjevu preporuka više uglednih institucija koje su potvrdile vrijednost Trokutova rada, konkretno Etnografskog muzeja, Galerije grada Zagreba, Sekcije za kulturu i umjetnost SSRNH, USIZ-a kulture grada Zagreba, Komiteta za društvene djelatnosti općine Trnje te Gradskog komiteta za odgoj, obrazovanje, kulturu, znanost, fizičku i tehničku kulturu grada Zagreba, među ostalima. Marijan Susovski, koji potpisuje preporuku u ime Galerija grada Zagreba kao zamjenik direktora, istaknuo je sljedeće:

¹⁸⁸⁶ Goran Trbuljak, Intervju s Goranom Trbuljakom, 23. rujna 2019. #01:06:05-8#, #01:07:41-2#, #01:08:37-7#.

¹⁸⁸⁷ Lučić, „Preporuka za dobivanje radnog i izložbenog prostora za Vladimira Dodiga“.

¹⁸⁸⁸ Lučić, „Rješenje o preventivnoj zaštiti spomenika kulture privatne zbirke ‚Anti-MUZEJ‘ druga Vladimira Dodiga, sa stanom u Zagrebu, Lopudska 3A (Općina Trnje), smještenoj na raznim adresama u gradu Zagrebu...“ Od 1991. godine, zbirka Anti-muzeja je zaštićeni spomenik kulture koji je u cijelosti darovan hrvatskom narodu. Vidi u: Prančević, *U Splitu Vladimir Dodig Trokut*, 9.

¹⁸⁸⁹ Knežević i Radmilović, „Dodig Vladimir, rješavanje stambenog problema“.

...njegove napore da rješi (sic!) svoj radni, izložbeni i stambeni problem takodjer (sic!) smo uvijek pokušavali poduprijeti našim preporukama da mu se osigura adekvatan prostor za daljnji rad. Na žalost taj se problem do danas nije riješio i prijete opasnost da kao prvo ovu zanimljivu kolekciju i jedinstven muzej u nas izgubimo iz naše sredine, a osim toga i da izgubimo jednog posebnog umjetnika koji svojom aktivnošću veoma doprinosi animiranju naše likovne scene.¹⁸⁹⁰

Preporuku GGZ-a potpisuju brojni umjetnici i povjesničari umjetnosti među kojima su i neki istaknuti u ovom radu: Mladen Stilinović, Želimir Košćević, Žarko Vijatović i brojni drugi.¹⁸⁹¹ Podršku je također dao Dimitrije Bašičević u ime CEFFT-a.¹⁸⁹²

Upućene molbe urodile su plodom iste 1984. godine kada je Centar za socijalni rad općine Trnje u Zagrebu 12. srpnja donio rješenje kojim je utvrđeno da će se Trokutu mjesečno isplaćivati novčana pomoć u iznosu od 6.060,00 DIN (današnjih ca 469,00 kn/€62,25) počevši od 15. lipnja 1984. godine. Financijska pomoć mu je priznata nakon što je ustanovljeno da nema drugih izvora prihoda tj. da nije u radnom odnosu i da je trajno nesposoban za rad uslijed bolesti.¹⁸⁹³ Za bolji dojam o praktičnoj vrijednosti ovog iznosa, vrijedi imati na umu da je prosječna plaća 1984. godine u Hrvatskoj bila 24.702,00 DIN (ca 2.147,76 kn/€285,06 danas), a 1 kg kruha je koštao 36,00 DIN (ca 3,13 kn/€0,42).¹⁸⁹⁴ Samo tri godine kasnije, odnosno 1987., Trokut je dobio parnicu pred Ustavnim sudom čime mu je priznat radni staž umjetnika s početkom 10. 2. 1968. (od akcije *Crveno more*). Za priznavanje ovog statusa velikim su dijelom zaslužni Dimitrije Bašičević Mangelos, Radoslav Putar, Boris Kelemen i Marijan Susovski koji su obavljali stručnu ekspertizu, a nostrifikaciju je obavio Tomislav Šola u Muzejsko-dokumentacijskom centru u Zagrebu.¹⁸⁹⁵

¹⁸⁹⁰ Susovski, „Vladimir Dodig Trokut - preporuka za dobivanje radnog, izložbenog i stambenog prostora“.

¹⁸⁹¹ Susovski.

¹⁸⁹² Bašičević, „Preporuka za dodjeljivanje radnog prostora umjetniku Vladimiru Dodigu“.

¹⁸⁹³ Radmilović, „Rješenje“. Trokut je inače bolovao od autizma. Vidi u: Marjanić, „Vladimir Dodig Trokut, oaze estetskoga aktivizma“. Nadalje, izvještaj Psihijatrijske bolnice Rab donosi podatke o tome da je Dodig bio oslobođen služenja vojnog roka radi dijagnoze sociopatije. Liječio se u psihijatrijskim ustanovama u Splitu, Zagrebu i Rabu od 1972. godine. Bolnica u Rabu također daje preporuku za rješavanje Dodigovog statusa s obzirom da zbog specifične obiteljske situacije ima neriješeno stambeno pitanje te nije u mogućnosti brinuti se o sinu. Vidi u: Ataljano, „DODIG VLADIMIR, rješavanje socio-ekonomskog statusa“. Radonja Lepasavić također opisuje Trokuta kao nekomunikativnu osobu, objašnjava da je imao disleksiju i da je bio „...dokazani autista sa umanjnim umnim i fizičkim sposobnostima“. Voleo je da se šunja, prikrada i da prisluškuje razgovore. Školu nije voleo.“ On također navodi da je Trokut, nakon izvođenja akcije „Sprovođenje“ u Sarajevu, priveden u policijsku stanicu zbog održavanja anarhističkog govora, a čim je od tu bio pušten, izveo je drugu akciju pri kojem se „popeo se na jedan sarajevski soliter i odozgo bacao rezervative sa političkim člancima“, nakon čega je zatvoren u duševnu bolnicu na tjedan dana. Vidi u: Radonja Lepasavić, „Dosije Trokut“, 89–90.

¹⁸⁹⁴ Duda, *Pronađeno blagostanje*, 33.

¹⁸⁹⁵ Lepasavić, „Dosije Trokut“, 90.

S ovim spoznajama, ne čudi da je Trokut progovarao o svojoj teškoj i marginalnoj poziciji koja se nije bitno poboljšala ni u recentnije doba. Poznato je da si nije mogao priuštiti kupiti stan, a onaj u kojem je živio u Buličevoj ulici u Zagrebu je iznajmljivao od neimenovane gospođe.¹⁸⁹⁶ Umjetnik je u intervjuu 2001. godine za *Vjesnik* pojasnio: „Još prije devet godina komisijski je utvrđeno da imam status zaslužnog hrvatskog kulturnog djelatnika i građanina, na temelju kojega imam pravo dobiti gradski stan u najam. Očito je da sam sad na cesti, s cirozom jetre živim i spavam u velikoj vlazi, u lošim higijenskim uvjetima“.¹⁸⁹⁷ Usprkos plodnoj umjetničkoj aktivnosti još od 1968. godina, koja prema Trokutovom navodu uključuje preko 700 akcija, performansa i izložbi, ovom je umjetniku teško odano priznanje, a o njoj se znalo više u inozemstvu nego u njegovoj domovini.¹⁸⁹⁸

Teško je odrediti što je u ovom slučaju uzrok, a što posljedica – je li Trokut bio marginaliziran dijelom zbog svoje umjetničke djelatnosti ili su njegove sakupljačke tendencije bile posljedica mentaliteta oskudice. Jedno je sigurno – loši životni i radni uvjeti ga nisu spriječili u stvaranju.

O otežalim financijskim prilikama u kojima je Trokut živio progovorio je umjetnikov sin, Mislav Dodig: „...znam da s banke nije dizao posljednjih 30 penzija. Njemu novac nije trebao, a račune za plin, vodu, struju, koliko znam, plaćao je, što bi se reklo, žicajući“. Novac ga kao takav nije zanimao iako je, paradoksalno, imao problema s kockanjem i bio u dugovima. Prodavao je obiteljske nekretnine kako bi zaradio za život, a na svoje ime nije imao imovine, kako tvrdi Mislav Dodig. Takva je situacija bila i 2009. godine kada je zbog dugova bio fizički napastovan i završio u bolnici. Tek je pred kraj života navodno uspio prodati svoja djela za konkretnu svotu novaca, to jest 35.000,00 EUR, a koje nije u cijelosti zadržao za sebe već podijelio s kolegom.¹⁸⁹⁹ Sudeći prema golemoj količini predmeta u Antimuzeju, od kojih su neki zaista antikni, Trokut je ono novaca što je imao trošio na populiranje zbirke Antimuzeja.¹⁹⁰⁰

Kako povjesničar umjetnosti Dalibor Prančević ističe, „beskompromisna pozicija i subvertiranje uobičajenih društvenih konvencija i navada, koncepata vrijednosti naročito onih umjetničkih i načina ‘stranog’ ili ‘nelagodnog’ umjetničkog istraživanja vodili su ga k

¹⁸⁹⁶ Novak Starčević, „Stvari iz stana jednog od najvećih hrvatskih umjetnika završile na ulici u hrpi za odvoz otpada!“

¹⁸⁹⁷ Horvat, „Trokut: Zbog nebrige grada živim na ulici“.

¹⁸⁹⁸ Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*, sv. 1, 194.

¹⁸⁹⁹ Cigoj, „Nakon što je umro, Trokutova asistentica Branka Prša izjasnila se kao njegova nevjenčana supruga“.

¹⁹⁰⁰ Mislav Dodig ističe: „Zbirka antimuzeja obuhvaća "jednu od najvećih zbirki kravata, šešira, štapova, torbica, rukavica, nakita s kraja 19. stoljeća, tkanina, rezbarija, 250 haljina, 350 ptičjih krletki...“ Vidi u: Cigoj.



Slika 210 Vladimir Dodig Trokut, *Zimnica za intelektualce (Kina u nama)*, *Arkana 2*, 1979., staklena boca (zrak, ulje, voda, sol), 24 x 8 x 8 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2231 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)



Slika 209 Vladimir Dodig Trokut, *Zimnica za intelektualce (Kina u nama)*, *Arkana 3*, 1979., staklena boca (zrak, ulje, vino), 25 x 8 x 8 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2232 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

permanentnoj margini“.¹⁹⁰¹ Velik dio tog istraživanja sastoji se upravo u korištenju strategija apropijacije i sakupljačkog pristupa stvaranju umjetničkog opusa i kolekcije Antimuzeja.

Povremeni institucionalni otkupi Trokutovih djela jesu zabilježeni, ali su bili nedovoljno učestali da bi mu osigurali egzistenciju. Otkupi Trokutovih djela započinju godinu nakon njegove prve samostalne izložbe u Galeriji Nova u Zagrebu (održane 1977. godine). Godine 1978. jedno njegovo djelo ulazi u kolekciju zagrebačke Galerije suvremene umjetnosti (otkup financira SIZ RH) i predstavljeno iduće godine na izložbi „Otkupi“.¹⁹⁰² Iz kataloga se doznaje da je u pitanju bilo djelo *Zagreb u boci* (1968., staklo, prozirna boca, voda, zrak) i da je otkupljeno za 5.000,00 DIN (ca 6.986,45 kn/€927,26).¹⁹⁰³ Ostaje nejasno o kojem je djelu riječ jer Inventarna knjige Muzeja suvremene umjetnosti prve otkupe Trokutovih djela bilježi tek 1981. godine kada otkupljuje *Zimnicu za intelektualce (Kina u nama)*, *Arkana 1* iz 1978. godine

¹⁹⁰¹ Prančević, *U Splitu Vladimir Dodig Trokut*, 7.

¹⁹⁰² Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‘Otkup umjetnina’ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“.

¹⁹⁰³ Bužančić i Seder, *Otkup umjetnina 1978.*, 16.

za 25.000,00 DIN (ca 11.293,00 kn/€1498,84), Iste godine, još dvije „zimnice“ ulaze u fundus GSU-a kao poklon autora: *Zimnica za intelektualce (Kina u nama)*, *Arkana 2* (Slika 210) i *Zimnica za intelektualce (Kina u nama)*, *Arkana 3* (Slika 209).¹⁹⁰⁴ Sva tri djela su predstavljena na izložbi „Akvizicije“ 1981. godine.¹⁹⁰⁵ U fundusu MSU-a se danas nalaze, uz ova, još dva Trokutova djela iz 1985. godine: *Krletka kosa*, „*Uznik*“ te *Krletka maca (čekić)*, *glad crvenog stola, stol je crven, ja sam gladan*. No, ona su otkupljena tek 2002. godine, svako za 16.366,76 kn.¹⁹⁰⁶

Sličan se obrazac očituje u drugim muzejskim i galerijskim institucijama u Hrvatskoj koje otkupljuju Trokutova djela tek u 2000-im godinama. Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci otkupljuje dva njegova djela tek 2003. godine: *Let ptica nebeskih* (1971.) i *Tata, mama i ja i kiša* (1973.). No, za razliku od umjetnikovih djela u fundusu MSU-a, ovo nisu apropijacijska djela već slike rađene u tehnici akrilika i masnog pastela na drvu.¹⁹⁰⁷ Splitska Galerija umjetnina na dar dobiva kolekciju serigrafija *Antimuzej* (1981.) tek 2012. godine. Nije zabilježen nijedan otkup njegovih djela za ovu galeriju.¹⁹⁰⁸ U kolekcijama Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku i Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu se ne nalazi nijedno Trokutovo djelo.¹⁹⁰⁹

Osim Antimuzeja, koji čini samo jedan dio Trokutove ostavštine i ukupnog opusa, izdvajaju se njegova vlastita djela. No, ova je dva segmenta njegove djelatnost, kako ispravno tumači povjesničar umjetnosti Darko Schneider, jako teško razlučiti.¹⁹¹⁰

Godine 1982., Trokut je na izložbi „Solve“ (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 9. 9. – 2. 10. 1982.) predstavio kolekciju (od ukupno šezdesetak¹⁹¹¹) svakodnevnih, ponekad modificiranih predmeta: štapova, križeva, kruha, pribora za jelo, zimnica, tanjura, školjki, kose, boca i raznolikih instalacija. Ovom je prilikom također izložena *Zimnica za intelektualce* iz 1979. godine koju Marijan Susovski, kustos izložbe, opisuje sljedećim riječima: „Zimnica za intelektualce serija je ispunjenih konzervi. Otvorena poklopca, unutrašnjost otkriva da je uobičajen sadržaj zamijenjen drugim sadržajem: anorganski svijet organskim, jestivi proizvodi

¹⁹⁰⁴ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹⁹⁰⁵ Muzej suvremene umjetnosti, „Akvizicije MSU 1959. – 1996., Akvizicije 19, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, Katarinin trg 2. 7. 7. – 6. 9. 1981.“

¹⁹⁰⁶ Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹⁹⁰⁷ Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, Inventarna knjiga.

¹⁹⁰⁸ Digitalna baza podataka Galerije umjetnina u Splitu.

¹⁹⁰⁹ Digitalna baza podataka Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku; Moderna galerija Zagreb, Inventarna knjiga. No, prema katalogu izložbe „Akvizicije VI“, u fundus Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku 1982. godine kao poklon ulazi Trokutova mapa *Antimuzej*. Vidi u: Ambroš, *Akvizicije VI (1981 – 1983)*, n. p.

¹⁹¹⁰ Cigoj, „Nakon što je umro, Trokutova asistentica Branka Prša izjasnila se kao njegova nevjerenčana supruga“.

¹⁹¹¹ Beroš, *Akcenti*, 134.

nejestivim, ružnim i odbojnim, utopljenim u bljutavu stvrdnutu tekućinu voska.“¹⁹¹² Međutim, *Zimnica* kakva se danas nalazi u kolekciji Muzeja suvremene umjetnosti sastoji se od triju *boca* ispunjenih vinom, solju, uljem i zrakom postavljenih na drvenom pladnju. No, tekstura ispune sasvim odgovara ranijem opisu. Neovisno o tome jesu li u pitanju boce ili konzerve, djelo ima određene aproprijacijske odlike. Prije svega se očituju u upotrebi svakodnevnih predmeta u umjetničke svrhe. Uz to, što je svojstveno za Trokuta (kao i neke druge aproprijacioniste poput Ivana Kožarića i Vere Fischer) zbiva se gotovo alkemijska transmutacija materijala, što s vremenom (zbog kemijskih procesa koji uzrokuju promjene materijala), što činom umjetničke nominacije predmeta. I ovo djelo, poput predmeta iz Antimuzeja, oslanja se na Trokutovu ideju psihometrije predmeta. On se posebno zanima za defunkcionalizirane predmete (vrijedi se prisjetiti zbirke Mističnih predmeta) kojima daje novi život, odnosno „prefunkcionalizira“ ih.¹⁹¹³ Ciklus „Solvi“ se u ovom smislu etimološki referira na proces razgradnje i razaranja koji je potreban za alkemijsku preobrazbu predmeta.¹⁹¹⁴

Moguće je napraviti usporedbu između *Zimnice za intelektualce* s djelom američkog umjetnika Claya Spohna koji je 1940-ih godina radio na kolekciji raznih bizarnih predmeta kao što su iskrivljene viljuške u ciklusu objekata i asamblaža „Forking Events“, a posebice djelo *Mole Samplers Mouse Seeds, Bedroom Fluff* (1949.) koje se sastoji od tri velike tegle ispunjene



Slika 212 Vladimir Dodig Trokut, *Krletka kosa „Uznik“*, 1985., krletka, kosa, 18 x 14 x 15 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3989 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)



Slika 211 Vladimir Dodig Trokut, *Krletka maca (čekić)*, 1985., krletka, čekić, 41 x 17 x 31 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3990 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)

¹⁹¹² Susovski, *Vladimir Dodig Trokut: Solve*, n. p.

¹⁹¹³ Susovski.

¹⁹¹⁴ Beroš, *Akcenti*, 134.



Slika 213 Vladimir Dodig Trokut, *Poj 'tica pjevica...*, od 1970-ih do 2010. (izvor: Dalibor Prančević, *U Splitu Vladimir Dodig Trokut*, ur. Duje Mrduljaš, prev. Robertina Tomić, katalog izložbe (Galerija Kula, Split, 2. 9. – 2. 10. 2020.) (Split: Ustanova za kulturu Galerija Kula, 2020.), str. 14–15)

prilično gnjusnim sastavom: pokvarenom rižom prekrivenom gljivicama, odnosno prašinom koju je skupio s poda nečije spavaće sobe. Uzgred rečeno, Spohn je također bio sakupljač te, od predmeta sakupljenih s otpada, izgradio svojevrsni muzej.¹⁹¹⁵

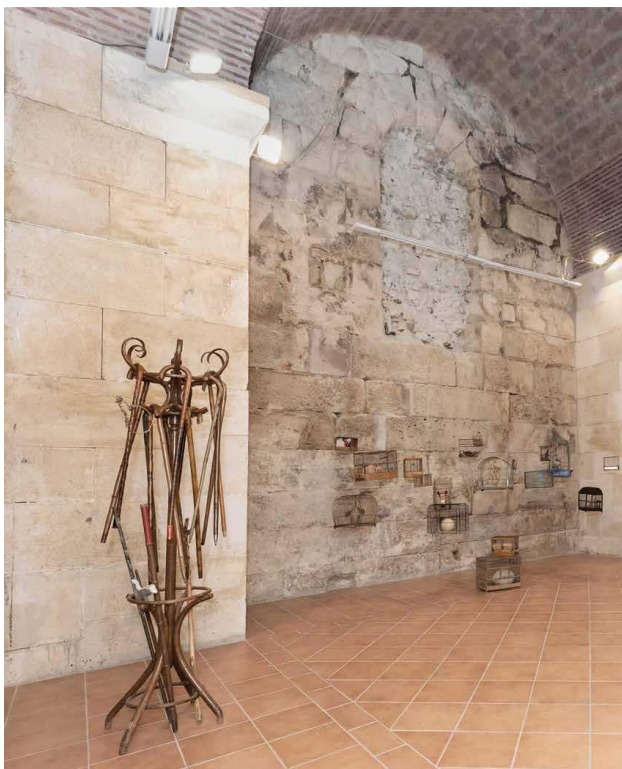
Slična preobrazba, magijske/duhovne prirode, ali i fiziološke i kemijske prirode, očituje se i u drugim Trokutovim djelima koji zbog svoje apsurdnosti podsjećaju na nadrealističke objekte. Za dodatni primjer, uz *Zimnicu za intelektualce*, može poslužiti djelo *Kruh nas svagdanji* u kojem Trokut (jestivi) kruh spaja s nejestivim predmetima „sjedinenih u činu »alkemijskog pomirenja«“. ¹⁹¹⁶

Recentna Trokutova izložba u Splitu, prikladno nazvana „U Splitu Vladimir Dodig Trokut“ predstavila je još cijeli raspon djela koje je umjetnik radio od 1970-ih godina nadalje. Ističe se ciklus „Poj 'tica pjevica“ koji nastaje od 1970-ih do 2010. godine (Slika 213), a koji se sastoji od niza predmeta „zarobljenih“ u krletkama koje je umjetnik sakupljao.¹⁹¹⁷ Nekoliko se sličnih krletki nalazi u kolekciji zagrebačkog Muzeja suvremene umjetnosti poput djela *Krletka maca (čekić)*, *glad crvenog stola*, *stol je crven*, *ja sam gladan* iz 1985. godine (Slika 211) te *Krletka kosa „Uznik“* iz iste godine (Slika 212). Svakako, ovakve krletke mogu se postaviti u vezu s Duchampovim ranije spomenutim djelom *Why not Sneeze, Rose Sélavy?*,

¹⁹¹⁵ Whiteley, *Junk*, 2011, 57–58; Aukeman, *Welcome to Painterland*, 37.

¹⁹¹⁶ Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, 2013, 557–58.

¹⁹¹⁷ Prančević, *U Splitu Vladimir Dodig Trokut*.



Slika 214 Vladimir Dodig Trokut, *A Tribute to Joseph Beuys*, 1973. (izvor: Dalibor Prančević, *U Splitu Vladimir Dodig Trokut*, ur. Duje Mrduljaš, prev. Robertina Tomić, katalog izložbe (Galerija Kula, Split, 2. 9. – 2. 10. 2020.) (Split: Ustanova za kulturu Galerija Kula, 2020.), str. 16)



Slika 215 Vladimir Dodig Trokut, *Zimnica za intelektualce, Omaž Džamonji*, 1980. (izvor: Dalibor Prančević, *U Splitu Vladimir Dodig Trokut*, ur. Duje Mrduljaš, prev. Robertina Tomić, katalog izložbe (Galerija Kula, Split, 2. 9. – 2. 10. 2020.) (Split: Ustanova za kulturu Galerija Kula, 2020.), str. 17)

barem na osnovu tehničkog opisa. Nakana je kod Trokuta, ipak, drukčija. No, humor i trikovi koji prožimaju Trokutova djela, kako ističe kustos ove izložbe Dalibor Prančević, upućuju da duchampovske prakse.¹⁹¹⁸

Uz Duchampa, na spomenutoj izložbi i u Trokutovom opusu uopće, razabiru se reference na druge velikane povijesti umjetnosti poput Josepha Beuysa kojeg je Trokut poznao i s kojim je obavio umjetničku razmjenu štapova. Ovdje se referira na djelo *A Tribute to Joseph Beuys* iz 1973. godine (Slika 214) koje se sastoji od mnoštva štapa za hodanje obješenih o stalak za kapute.¹⁹¹⁹ Međutim, i u ovom je radu moguće iščitati druge reference, primjerice na Vaništino djelo *Beskonačni štap/U čast Manetu* ili pak Duchampov *Bottlerack* ili, još doslovnije, *Trap* iz 1917. godine (slob. prev. *Zamka*) koji se sastojao od drvenog i metalnog (makar znatno manjeg) vješala za jakne kojeg je Duchamp pribio za pod nakon što je, odgađavši ga postaviti na zid, neprestano zapinjao za njega. Naziv djela je, tipično za

¹⁹¹⁸ Prančević, 7.

¹⁹¹⁹ Prančević, 7, 16.

Duchampa, također igra riječi pošto se francuski glagol *trebucher* može prevesti kao zapinjanje.¹⁹²⁰

U kategoriju djela „s posvetom“ pripada i *Omaž Džamonji* iz 1980. godine koji, postavljanjem hrpe čavala u prozirnju staklenku bez poklopca, odaje počast ovom slavnemu kiparu koji je poznat upravo po korištenju čavala, lanaca i drugih odbačenih industrijskih materijala. Ovo je djelo na izložbi postavljeno pokraj jedne *Zimnice za intelektualce* koja je ispunjena, na sličan način, hrpom ruzinavih vijaka i jednim neidentificiranim predmetom (Slika 215) te djela *More* iz 1980. koje je u suštini prozirna cilindrična forma također



Slika 216 Vladimir Dodig Trokut, *Antimuzej, konjić*, 1978. (izvor: Dalibor Prančević, *U Splitu Vladimir Dodig Trokut*, ur. Duje Mrduljaš, prev. Robertina Tomić, katalog izložbe (Galerija Kula, Split, 2. 9. – 2. 10. 2020.) (Split: Ustanova za kulturu Galerija Kula, 2020.), str. 19)

ispunjena čavlima. Moguće je i ovdje povući poveznicu između *Mora* i prozirne staklene tube ispunjenom ambalažama Gastala Vere Fischer.¹⁹²¹

Moguće je izdvojiti i *Konjića* iz 1978. godine (Slika 216) koji je asamblaž drvene dječje igračke u obliku konja s nataknutim paunovim perjem namjesto repa, čime životinja postaje bizarni, nadrealni hibrid. Nameće se usporedba i s dječjim drvenim konjićem (premda u obliku klackalice) Vere Fischer, a koji je predstavljen uz njenu maloprije spomenutu tubu na izložbi u Gliptoteci HAZU 2002. godine (Slika 203).

¹⁹²⁰ Kristina Seekamp, „Trap“, Tout-fait, pristupljeno 22. prosinca 2018., https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Trap.html.

¹⁹²¹ Vidi bilj. 919.



Slika 217 Vladimir Dodig Trokut, *Objekt poezije*, 1968. (izvor: Dalibor Prančević, *U Splitu Vladimir Dodig Trokut*, ur. Duje Mrduljaš, prev. Robertina Tomić, katalog izložbe (Galerija Kula, Split, 2. 9. – 2. 10. 2020.) (Split: Ustanova za kulturu Galerija Kula, 2020.), str. 18)

Na izložbi u Galeriji Kula je također predstavljena instalacija od tri metalna tanjura s natpisima „IZA“, „ZID“ te „IZVODI SE U MRAKU“. Instalacija, nastala 1968. godine, nosi naziv *Objekt poezije* (Slika 217), što budi asocijacije na Martekov ciklus „Poetskih objekata“.

Istaknute su poveznice s drugim aproprijacijskim umjetnicima koje se spominje u ovom radu kako bi se ilustriralo da često jako slične egzistencijalne brige i slični interesi rezultiraju u sličnim djelima. Svakako, temeljna je odlika svih ovih djela da povezuju umjetnost i svakodnevicu, a granice jednog i drugog pomiču, kao u slučaju Trokuta, prema ezoterijskim i magijskim praksama. Granice između otpada, uporabnog i umjetničkog predmeta se gube. S ciljem stapanja ovih triju domena, umjetnici, među njima i Trokut, često posežu za nadrealističkim i dadaističkim strategijama – koriste se humorom, ironijom, citatom i pritom se ne ograničavaju tehnikama. Rezultat je toga širenje opsega umjetničkog djelovanja i propitivanje naravi umjetničkog djela te uloge umjetnika u njegovom stvaranju. Odnosno, stvaralačka aktivnost postaje manje važna u odnosu na neke druge aktivnosti. U slučaju Trokuta, to su aktivnosti kolekcionara i muzeologa; sakupljanje postaje njegova omiljena metoda rada i umjetničkog izražavanja.

Između sakupljanja i prisvajanja je tanka granica, jednako kao što postaje tanka granica između umjetnosti i svakodnevice, što je u suštini i cilj aproprijacijskih praksi. Enigmatična

figura Vladimira Dodiga Trokuta ovo uprizoruje u življenju za Antimuzej i neumornoj borbi za spašavanjem odbačenih pred meta svakodnevice kako bi u njih udahnula novi život.

8.18. Gorki Žuvela

Unutar opusa Gorkoga Žuvele (1946. – 2017.) nameće se izrazito interaktivna narav njegovih djela, težnja ka demokratizaciji umjetnosti, izlaženje u javne prostore i integriranje radova u svakodnevicu te nesputanost umjetničkim tehnikama. Premda se neka Žuvelina djela mogu, s tehničkog stanovišta, svrstati u strože povijesnoumjetničke ladice asamblaža, ready-madea ili instalacija, njihova tehnika je manje bitna od ciljeva koji stoje iza samih djela, a koja su izrazito društvene naravi te koja nastoje približiti umjetnosti široj javnosti i/ili problematizirati relevantna društvena pitanja. Odlike su ovo koje ga također povezuju s njegovim vršnjacima, odnosno umjetnicima koje su obilježile okolnosti turbulentne '68. godine kojoj pripada stanoviti broj umjetnika-aproprijacionista obrađenih u prethodnim studijama slučaja.

Ovakva narav Žuvelinih radova ne začuđuje poznavatelje njegove biografije. Kao pripadnik generacije zagrebačkih plastičara koja je smjerala integrirati umjetnost u svakodnevicu i učiniti je što dostupnijom široj publici,¹⁹²² Žuvela je težio pomirenju „visoke“ i popularne kulture. Božo Bek će tako pojasniti:

U svom radu Gorki Žuvela pokušava, polazeći od repertoara aktualne umjetničke prakse, reagirati na društvene sadržaje. U tu se svrhu služi iskustvom intervencija u urbanom prostoru svakodnevnice (sic!), gdje je i sam primjenjivao metodu iznenadjenja (sic!), i iskustvom konceptualne umjetnosti koja, uz ostalo, afirmira kreiranje materijom s bilo kojeg područja izvan uobičajeno umjetničkog.¹⁹²³

Žuvela je, nadalje, kao pripadnik Nove umjetničke prakse eksperimentirao s umjetničkim materijalima. Već je 1970. godine u sklopu Galerije SC predstavio djelo *Obojeno crijevo (Niz)* (Slika 218) – 18-metarsko PVC crijevo koje je bilo nošeno po gradu. Time je ilustrirao ne samo da umjetnost može inkorporirati neumjetničke (čak industrijske) materijale, već i da može biti interaktivna i da ne mora biti zatvorena iza kulisa umjetničkih institucija.¹⁹²⁴

¹⁹²² Božo Majstorović, *Gorki Žuvela: Plakati = Posters*, ur. Božo Majstorović, katalog izložbe (Galerija umjetnina, Split, 4. – 30. 4. 2017.) (Split: Galerija umjetnina, 2017), 14.

¹⁹²³ Božo Bek, ur., *Gorki Žuvela: Spojite sami = To be join*, katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 25. 3. – 4. 4. 1976.) (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1976), 2.

¹⁹²⁴ Božo Majstorović i Jadranka Vinterhalter, *Gorki Žuvela: ciklus jedan na jedan*, ur. Božo Majstorović, katalog izložbe (Galerija umjetnina, Split, 24. 5. – 19. 6. 2012.) (Split: Galerija umjetnina, 2012), 3.



Slika 218 Gorki Žuvela, *Obojeno crijevo*, 1970., plastika, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1698 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: nepoznat)

Djelo *Niz*, u ovom kontekstu, igra višestruku ulogu – ono služi kao polazišna točka za analizu aproprijacijskih djela unutar Žuvelinog opusa, ilustrira društvenu narav njegovih djela, ali i prihvaćenost Žuvele (kao akademskog umjetnika) unutar Svijeta umjetnosti, čime se iznosi još jedan primjer umjetnika koji nije nužno morao biti marginaliziran da bi se okrenuo ka eksperimentiranju s umjetničkim materijalima.

Poput stanovitog broja drugih umjetnika-pripadnika Nove umjetnička prakse, pa i onih koji su se koristili aproprijacijom u nekom obliku, Žuvela također diplomira 1971. godine na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, konkretno u klasi Miljenka Stančića.¹⁹²⁵ No, njegova izložbena aktivnost započela je prije nego što je diplomirao upravo u okviru Galerije SC još 1970. godine.¹⁹²⁶ Ova je izložba imala presudnu ulogu u razvoju ne samo Žuveline umjetničke

¹⁹²⁵ Magdalena Getaldić i Feđa Gavrilović, *Suvremeni odjeci antike = Contemporary Reverberations of Antiquity: Grgur Akrap, Maja Bachler, Petar Dolić, Momčilo Golub, Marko Grgat, Luka Hrgović, Svjetlan Junaković, Siniša Majkus, Ante Rašić, Dalibor Stošić, Gorki Žuvela*, ur. Vesna Mažuran Subotić, katalog izložbe (Galerija, Zagreb, IV. Stalni postav Zbirke sadrenih odljeva antičke skulpture, prosinca 2016. – siječnja 2017.) (Zagreb: Gliptoteka HAZU, 2016), 30.

¹⁹²⁶ Božo Majstorović, ur., *Gorki Žuvela: svakodnevno zalijevam cvijeće*, katalog izložbe (Galerija umjetnina, Split, 27. 4. – 9. 5. 1999.) (Split: Galerija umjetnina, 1999), n.p.; „File: Zuvela1.doc“, bez dat., 1, temeljna dokumentacija Gorkog Žuvele, Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb.

karijere već i karijera drugih mladih umjetnika njegove generacije. Galerija SC im je tada poslužila kao svojevrsna odskočna daska i prostor u kojem su dobivali poticaj i podršku od Želimira Košćevića pa i Davora Matičevića.¹⁹²⁷

Žuvelina opsežna izlagačka aktivnost, podjednako u Hrvatskoj i inozemstvu, na samostalnim i skupnim izložbama, ali i nagrade koje je dobivao pozicioniraju ga daleko od figure marginalca kakvog opisuje Šuvaković. Ističe se Žuvelino izlaganje u sklopu (alternativnih) izlagačkih prostora koji podržavaju omladinsku kulturu (Galerija SC, 1970.; Galerija Nova, 1981.) i onih oficijelnih gdje sudjeluje na više izložbi koje su uključene u Korpus izložbi važnih za razvoj strategija apropijacije u Hrvatskoj („Mogućnosti za '71“, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb 1971.; „Nova umjetnička praksa 1966 – 1978“, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.; „Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina“, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1982.).¹⁹²⁸ Razini Žuvelinog institucionalnog kapitala također pomaže činjenica da je diplomirao na Akademiji likovnih umjetnosti, što postavlja ga u povoljniji položaj unutar umjetničkih institucija i udruženja. On je stoga član Hrvatske udruge likovnih umjetnika Split te Hrvatskog društva likovnih umjetnika Split.¹⁹²⁹

O relativnoj prihvaćenosti Žuvele unutar umjetničkog establišmenta svjedoče i otkupi njegovih djela koja se bilježe već u prvoj polovini 1970-ih godina. Još je 1974. zabilježeno da mu se djela nalaze u fundusima nekih od najvećih muzeja u Hrvatskoj, uključujući Muzej (tada Galeriju) suvremene umjetnosti u Zagrebu, Nacionalni muzej moderne umjetnosti u Zagrebu (tada Moderna galerija), Galeriju umjetnina u Splitu te riječki Muzej moderne i suvremene umjetnosti, ali i u brojnim privatnim kolekcijama te javnim ustanovama i crkvama u Hrvatskoj i inozemstvu.¹⁹³⁰ Već 1974. godine, jedno mu je djelo otkupljeno za zagrebačku Galeriju suvremene umjetnosti, a godinu nakon toga još jedno (oba su predstavljena u sklopu ciklusa izložbi „Otkupi umjetnina“ u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu).¹⁹³¹ Danas se u kolekciji zagrebačkog Muzeja suvremene umjetnosti nalazi ukupno 14 Žuvelinih djela. No, od toga ih je

¹⁹²⁷ „Plakat je okvir koji stvara predodžbu što se događa“, *Jutarnji list*, 18. travnja 2017., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU; Siniša Kekez, „Gorki Žuvela: Širitelj lokalnih okvira“, *Slobodna Dalmacija*, 17. lipnja 2017., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

¹⁹²⁸ Majstorović, *Gorki Žuvela: svakodnevno zalijevam cvijeće*, n.p.; „File: Zuvela1.doc“, 1–2; „Gorki Žuvela Jadranska 2, 58 000 Split, Croatia“, bez dat., 3, temeljna dokumentacija Gorkog Žuvele, Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb.

¹⁹²⁹ „Gorki Žuvela Jadranska 2, 58 000 Split, Croatia“, 5; „Žuvela Gorki“, HULU Split, pristupljeno 2. kolovoza 2020., <http://hulu-split.hr/artisti/zuvela-gorki/>.

¹⁹³⁰ S. Lorger, „Gorki Žuvela“, *Slobodna Dalmacija*, 11. veljače 1974., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

¹⁹³¹ Hrust, Radni materijal za izlaganje i tekst „Serija izložbi ‘Otkup umjetnina’ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu“.

10 ušlo u fundus kao poklon. Među otkupljenim djelima nalazi se maločas spomenuto *Obojeno crijevo* iz 1971. (otkupljeno 1974. godine za 3.500,00 DIN ili današnjih ca €986,38), nekoliko djela iz ciklusa „Rečenice“ (*Jedanaesta rečenica*, 1995., otkupljena 2004. godine za 70.396,13 kn tj. približno €18.576,36; *Druga rečenica*, 1995., otkupljena 1997. za 28.000,00 kn ili otprilike €7.756,94 danas) te djelo *Moja monografija*, 1991., otkupljena 1996. godine za 14.402,40 kn tj. otprilike €4.635,95.¹⁹³² Bilježi se očiti porast u cijenama Žuvelinih djela, premda tek od 1996. godine nadalje (nakon krize 1980-ih godina). U fundusu riječkog Muzeja moderne i suvremene umjetnosti se nalazi, pak, samo jedno Žuvelino djelo – *Prošlo* iz 2008. godine – koje je ušlo u zbirku kao donacija Croatia Osiguranja (zabilježena je vrijednost od 37.000,00 kn tj. ca €9.434,71).¹⁹³³ Zagrebački Nacionalni muzej moderne umjetnosti u svojoj kolekciji ima samo tri Žuvelina djela.¹⁹³⁴ Po pitanju količine djela u svojoj zbirci, svakako prednjači splitska Galerija umjetnina s ukupno 117 popisanih kataloških jedinica Gorkoga Žuvele. No, od toga je čak 115 ušlo u fundus kao dar (pretežito samog umjetnika), najvećim dijelom u dva vala donacija – jednom 2007. godine i drugom 2014. godine.¹⁹³⁵ Među ovim se djelima nalaze dva djela iz ciklusa „Greška“, jedno iz ciklusa „Rečenica“ te jedno iz ciklusa „Moje filozofiranje“ od kojih će neka biti predmet daljnje rasprave, uključujući.¹⁹³⁶ Dakle, Žuvelina djela pretežito ulaze u zbirke hrvatskih muzeja putem donacija. Iz tog je razloga teško razlučiti percipiranu (tržišnu) vrijednost i valorizaciju njegovih djela koja su aproprijacijske naravi od onih koja to nisu. Uostalom, Žuvelino pribjegavanje prisvajanju valja tražiti u drugim uzrocima od onih ekonomskih.

Kako bi se upotpunio ekonomski okvir u kojem Žuvela stvara svoja djela (aproprijacijska i ina), valja istaknuti da je za života pretežito bio stabilno zaposlen i to mahom kao profesor, prvo u Školi likovnih umjetnosti u Splitu (od 1975. godine), potom kao vanjski suradnik na Studiju likovne kulture Sveučilišta u Splitu (od 1980.) te kao pročelnik Odsjeka za slikarstvo Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu gdje je ostao raditi kao redoviti profesor do svoje

¹⁹³² Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹⁹³³ Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, Inventarna knjiga.

¹⁹³⁴ Nacionalni muzej moderne umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.

¹⁹³⁵ Digitalna baza podataka Galerije umjetnina u Splitu.

¹⁹³⁶ U pitanju su konkretno dva istoimena djela *Greška* iz 1976. godine pod inventarnim brojevima 5490 i 5491, *Peta rečenica* iz 1996. godine (inv. br. 3090) koja je otkupljena za 52.575,00 kn (današnjih ca €13.180,74) 2006. godine te djelo *Moje filozofiranje* iz 1992. godine (inv. br. 5495). Vidi u: Digitalna baza podataka Galerije umjetnina u Splitu.

preuranjene smrti 2017. godine.¹⁹³⁷ No, Žuvela je izjasnio svoje stajalište po pitanju svog pedagoškog rada rekavši:

Ja radim u školi, na Akademiji, meni je stvarno dobro, imam dosta slobodnog vremena, to je modus koji zadovoljava moj odnos prema radu. Prosvjetni rad je nešto meni sasvim drago, ne želim ga omalovažavati, ali mislim da na neki način oduzima jedan dio mene, mog vremena u kojem bih mogao raditi, s više interesa, s više naboja.¹⁹³⁸

Možda se upravo iz tog razloga, uz svoju privatnu umjetničku praksu, bavio i grafičkim dizajnom, arhitekturom te izrađivao scenografije.¹⁹³⁹ Još kao svježje diplomirani umjetnik, dizajnira i prelama časopis *TLO (Tjedni list omladine)*, a od 1975. godine izrađuje broje plakate za kulturne institucije.¹⁹⁴⁰ No, Žuvela nije po ovom pitanju izolirani slučaj. Kako objašnjava Božo Majstorović:

...dizajnom je bila inficirana cijela njegova generacija počevši od Borisa Bućana, Dalibora Martinisa, Sanje Iveković do Gorana Trbuljaka i Deana Jokanovića Toumina. Umjetnicima koji su napuštali galerijske prostore i svoje radove koncipirali i realizirali za i na javnim mjestima, plakat je, kao najvidljiviji dizajnerski produkt, bio je osobito zanimljiv.¹⁹⁴¹

Dejan Kršić okretanje ovih umjetnika grafičkom dizajnu tumači kao način proširivanja umjetničkih vidika i odmicanja od klasičnih slikarskih i kiparskih tehnika.¹⁹⁴² Svakako, kao i većina pripadnika Nove umjetničke prakse, koristi se grafičkim dizajnom dijelom iz egzistencijalnih razloga, a dijelom iz taktičkih.¹⁹⁴³ U konačnici, kad mu se postavilo pitanje statusa njega samog i njegove generacije u društvu, u intervjuu za *Okò* je pojasnio da puno toga

¹⁹³⁷ Getaldić i Gavrilović, *Suvremeni odjeci antike = Contemporary Reverberations of Antiquity: Grgur Akrap, Maja Bachler, Petar Dolić, Momčilo Golub, Marko Grgat, Luka Hrgović, Svjetlan Junaković, Siniša Majkus, Ante Rašić, Dalibor Stošić, Gorki Žuvela*, 30; Leonida Kovač, ur., *Gorki Žuvela: Svakodnevno zalijevam cvijeće = I water my flowers every day*, katalog izložbe (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 13. 5. – 6. 6. 1999.) (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1999), 31; „Svakodnevno zalijevam cvijeće“, *Vjesnik*, 13. svibnja 1999., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU. Siniša Kekez navodi 1976. godinu kao početak Žuvelinog rada pri Školi likovnih umjetnosti u Splitu gdje je predavao crtanje i slikanje, projektiranje, grafički dizajn i pismo. Vidi u: Siniša Kekez, „Umjetnik, profesor i borac protiv provincijalizma“, *Slobodna Dalmacija*, 21. prosinca 2017., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

¹⁹³⁸ Tonka Čović, „Dijalog s materijalom“, *Okò*, 28. lipnja 1986., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

¹⁹³⁹ Kekez, „Umjetnik, profesor i borac protiv provincijalizma“.

¹⁹⁴⁰ Majstorović, *Gorki Žuvela: Plakati = Posters*, 6–7.

¹⁹⁴¹ Majstorović, 18.

¹⁹⁴² Dejan Kršić, „Grafički dizajn i vizualne komunikacije, 1950. – 1975.“, u *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950. - 1974.: [Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2. prosinca 2011. – 5. veljače 2012]*, ur. Tvrško Jakovina i Ljiljana Kolečnik (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti; Institut za povijest umjetnosti, 2012), 264.

¹⁹⁴³ Golub i Kršić, *Sanja Iveković - dvostruki život*, 18–19.

radi dobrovoljno: „Ima masa stvari koje prolaze mimo mene, a da toliko dobrovoljno stvari radim, počevši od SSRN-a do SIZ-a za kulturu. Ne vidim tu svoju prednost, zapravo više gubim“.¹⁹⁴⁴

Iz ovih se iskaza mogu iščitati dvije potke koje su mogle utjecati na Žuvelinu odluku umjetničkog eksperimentiranja s materijalima, ne iz ekonomske nužde, već iz puke želje za eksperimentom: neprestana želje za umjetničkim istraživanjem (ono što može raditi „s više interesa, više naboja“) te jedno tinjajuće nezadovoljstvo statusom u društvu u kojem djeluje u određenoj mjeri kao alternativac koji, kako to slikovito opisuje Miško Šuvaković, uzvikuje „Ja vas preobraćam i vaš svijet će potpasti pod moj svijet!“.¹⁹⁴⁵

Moguće je da je Žuvelino korištenje raznorodnih materijala, njegovi istupi u javne prostore i interaktivna narav velikog broja njegovih (aproprijacijskih) djela proizašla iz potrebe da se približi takvom društvu koje nije u cijelosti prepoznalo vrijednost cijele jedne generacije umjetnika upravo u vrijeme društvenih i ekonomskih previranja (referirajući se pritom na razdoblje od 1968. i kroz 1970-e i 80-e godine) kada je moglo u umjetnosti pronaći utočište ili barem proširiti i svoje vidike, kao što su umjetnici širili svoje. Naredni će primjeri iz Žuvelinog opusa pojasniti upravo koja se djela u ovom pogledu ističu, što ih čini „aproprijacijskima“ i koji je bio njihov društveni značaj.

Najranija djela Gorkog Žuvele ilustriraju njegovu težnju ka društveno angažiranoj umjetnosti: *Plastično crijevo* (Slika 218) i *Obojena užad*. Oba su djela nastala u kontekstu Galerije SC i generacije Novih plastičara koji su ciljali aktivno uključiti prolaznike u proces nastanka umjetničkog djela (pritom se ističe riječ *proces* u kontekstu proceduralne naravi strategija aproprijacije). Ili, riječima Zvonka Makovića: „Dakako, tražila se aktivna participacija promatrača koji mijenja svoj status u odnosu na umjetničko djelo; on postaje sudionikom događanja“.¹⁹⁴⁶ Oba djela, sukladno praksi Novih plastičara, rađena su od raznorodnih, svakodnevnih materijala poput PVC folije odnosno brodske užadi. Međutim, njihov društveni angažman ponajbolje se vidi u strateškoj poziciji na kojoj su postavljeni. Žuvela je tako postavio *Plastično crijevo* upravo na mjesto nefunkcionalnih tračnica uspinjače koja povezuje zagrebački Donji i Gornji grad. Time ističe problem gradske komunikacije i prijevoza. *Obojena užad* je, pak, neprestano pozivala promatrače da sudjeluju u stvaranju i preoblikovanju samog djela koje se protezalo duž Zakmardijevih stuba, Strossmayerovog

¹⁹⁴⁴ Čović, „Dijalog s materijalom“.

¹⁹⁴⁵ Šuvaković, *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj*, 152.

¹⁹⁴⁶ Zvonko Maković, „Umjetnik svog“, *Slobodna Dalmacija*, 11. svibnja 1989., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

šetališta, prilaza Dverce, Katarininog trga i Jezuitskog trga u Zagrebu,¹⁹⁴⁷ čime je Žuvela, na tragu drugih konceptualnih umjetnika koji su djelovali u to doba (poput Brace Dimitrijevića) doveo u pitanje autorstvo djela.

Znakovita je u ovom pogledu i Žuvelina prva samostalna izložbu u Splitu koja je održana u sklopu didaktičko-kreativne radionice Braće Borozan čiji je primarni cilj bio demokratizacija odnosa u kulturi i uopće u društvu, poticanje kolektivnog rada između šarolikog članstva i oživljavanje „novih gradskih naselja“ koja su bila kulturno osiromašena spram samog centra grada. To su sve nastojali činiti kroz „angažiranje što je moguće većeg broja gradjana (sic!), koji bi se javljali ne samo kao potrošači, konzumenti kulturnih dobara nego i kao kulturni stvaraoci“.¹⁹⁴⁸ Radionica i njezine komisije i savjeti su se u načelu vodile principima samoorganizacije,¹⁹⁴⁹ što daje još jednu prizmu kroz koju je moguće promatrati Žuvelina interaktivna djela iz razdoblja 1970-ih i 1980-ih godina.

Sažeto rečeno, u svojim djelima, neovisno o fazi karijere u kojoj nastaju, Žuvela nastoji potaknuti publiku na interakciju s umjetničkim djelom. Kako objašnjava Božo Majstorović:

U nastojanju da društvenu relevantnost umjetničkog rada proširi i ozbilji, posebnu je pozornost usmjerio prema angažiranju publike. To je osobito vidljivo u radovima (akcijama) iz sedamdesetih godina. Radilo se o urbanoj intervenciji ili zaposjedanju klasičnoga galerijskog prostora, publika nije tretirana kao pasivni element izlagačkog rituala, već kao aktivan, kreativan i sustvarateljski čimbenik.¹⁹⁵⁰

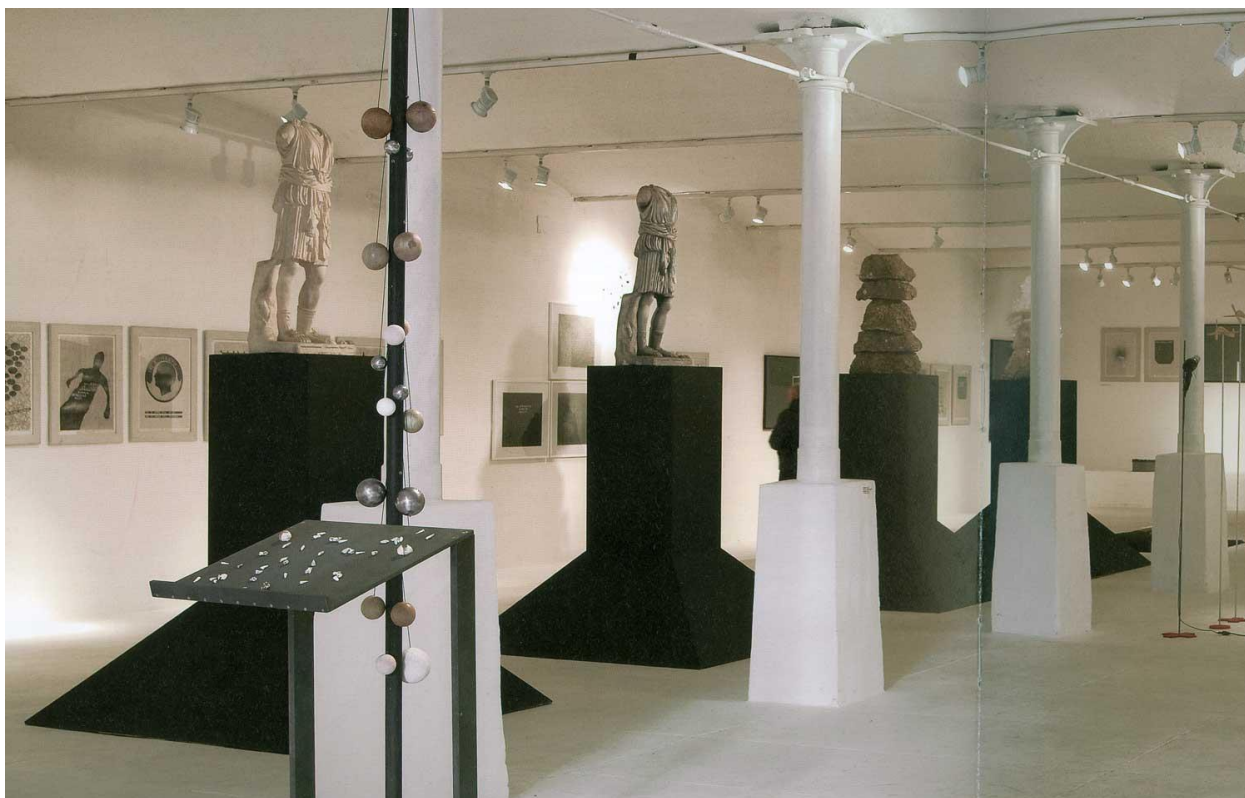
Godine 1981., Žuvela će na izložbi „Trigon '81“ u Grazu realizirati rad naslovljen *Spomenik Saloni: Poklon Austro-ugarskoj monarhiji* (Slika 219) – višedijelnu instalaciju u kojoj problematizira fenomen kojeg se danas naziva kulturnom apropijacijom (eng. *cultural*

¹⁹⁴⁷ Majstorović, *Gorki Žuvela: Plakati = Posters*, 14–15.

¹⁹⁴⁸ „Prijedlog programa rada didaktičko-kreativne radionice ‚Braće Borozan‘“, bez dat., 1–2, Inventarni omot Galerije grada Zagreba: Žuvela Gorki II, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, pristupljeno 22. travnja 2023.

¹⁹⁴⁹ „Nacrt statuta didaktičko-kreativne radionice ‚Braće Borozan‘ Split“, 4. rujna 1976., 8–9, Inventarni omot Galerije grada Zagreba: Žuvela Gorki II, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb.

¹⁹⁵⁰ Majstorović, *Gorki Žuvela: svakodnevno zalijevam cvijeće*, n.p.



Slika 219 Gorki Žuvela, *Projekt Salona (Priča o spomeniku)*, 1980. – 1981., instalacija; gips, zemlja, celofan, vata, željezo, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2632 (1-11) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: nepoznat)

appropriationi).¹⁹⁵¹ Naslov rada je ironičan i referira se na brojne arheološke nalaze koji su danas dislocirani i nalaze se u austrijskim muzejima.¹⁹⁵² Approprijacijsku narav ovih djela prepoznao je i umjetnik Ante Kuštre koji o njima komentira: „Ironizirajući i prokazujući militarističko prisvajanje tuđe kulture i umjetnosti od strane kolonijalnih sila, Žuvela svoje etičke poruke i metafore ugrađuje u estetsku izvedbu bogatu značenjskim implikacijama“.¹⁹⁵³ Djelo sačinjava šest segmenata od kojih se pet može, uvjetno rečeno, nazvati skulpturama koje su smještene na visokim, neobično piramidalnim postamentima. Sami su postamenti referenca na način prezentacije sličnih antičkih djela u velikim svjetskim muzejima, ali njihova iskrivljenost odnosno neobičan oblik upućuje na to da nešto ipak nije kako treba biti. Leonida

¹⁹⁵¹ Pitanje kulturne apropijacije u današnje vrijeme, posebice u kontekstu repatrijacije bronce iz Benina i sličnih vijesti o vraćanju kulturnih dobara na izvorne lokacije, ovdje se neće problematizirati. Vrijedi, međutim, zabilježiti da ideja kulturne apropijacije povlači za sobom etička pitanja i umjetničke reperkusije. Za potrebe ovog rada, istaknut će se samo definicija kulturne apropijacije autora Jamesa O. Younga koji je definira kao „aproprijaciju koja se zbiva preko granica različitih kultura. Pripadnici jedne kulture (zvat će ih autsajderima) uzimaju za svoje ili za vlastitu upotrebu predmete koje je proizveo član/članovi neke druge kulture (zvat će ih insajderi)“. [prijevod autorice]. Vidi u: James O. Young, *Cultural appropriation and the arts*, New directions in aesthetics 6 (Malden, MA: Blackwell Pub, 2008), 5.

¹⁹⁵² Leonida Kovač, *Gorki Žuvela: Izmišlita Sebe*, ur. Ariana Kralj (Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti - Gliptoteka HAZU, 2009), 268.

¹⁹⁵³ A. Kuštre, „Radovi G. Žuvele“, *Slobodna Dalmacija*, 11. ožujka 1981., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

Kovač ovo tumači kao simbol nestabilnosti i aluziju na pitanje autentičnosti samih djela (naposljetku su u pitanju kopije antičkih skulptura). Spomenutih šest segmenata redom se nazivaju: *Nacionalni spomenik Saloni*, *Muzejski spomenik Saloni*, *Knjiški spomenik Saloni*, *Klasni spomenik Saloni*, *Društveni spomenik Saloni* te *Kolonijalni spomenik saloni*. Već njihovi nazivi ukazuju na društvena pitanja. No, u kontekstu aproprijacije i propitivanja autorstva djela koje je inherentno ovoj umjetničkoj praksi, valja istaknuti *Muzejski spomenik Saloni* koji je u suštini gipsani odljev originalne mramorne skulpture božice Diane iz Salone, patiniran kako bi imitirao original, te *Knjiški spomenik Saloni* koji je rađen po istom principu, ali patiniran crno-bijelo kako bi simulirao fotografsku reprodukciju skulpture kakvu možemo naći u starim knjigama. U *Društvenom spomeniku Saloni* nailazimo na upotrebu neumjetničkih, prirodnih materijala – zemlje razasute po galerijskom podu – i fragment antičke skulpture, potencijalno opet božice Diane, koji viri iz nje.¹⁹⁵⁴ Leonida Kovač s pravom zamjećuje da, iako ovo djelo jest primjer aproprijacije, k tome jedno koje progovara o ovom fenomenu na više nivoa, Žuvela „[p]ronalazi i pokazuje 'artefakte' koji, međutim nisu svodivi na koncept ready-made“.¹⁹⁵⁵

Na tragu *Spomenika Saloni*, valja spomenuti nešto raniji ciklus „Zahvalnica“ iz 1976. godine (Slika 220) koje Žuvela predstavlja u sklopu izložbe „Spojite sami“ (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1976.). Ove su zahvalnice, rađene inače u tehnici svilotiska, opet ironične. Izložene su zahvalnice Velike Britanije Egiptu, Njemačke Grčkoj, Francuske Egiptu, Francuske Grčkoj, Njemačke Egiptu, Sjedinjenih Američkih Država Grčkoj i Velike Britanije Grčkoj, čime se aludira, opet, na kulturnu aproprijaciju i odvoz umjetnina iz ovih zemalja u muzeje kolonijalnih sila.¹⁹⁵⁶ Pritom je možda najjasniji politički komentar na situaciju s partenonskim frizom kojeg je Thomas Bruce odnio u British Museum početkom 19. stoljeća.¹⁹⁵⁷

¹⁹⁵⁴ Kovač, *Gorki Žuvela: Izmislite sebe*, 270.

¹⁹⁵⁵ Kovač, 265.

¹⁹⁵⁶ Kovač, 249.

¹⁹⁵⁷ Feđa Gavrilović, „Antički svijet u umjetnosti danas“, u *Suvremeni odjeci antike*, ur. Vesna Mažuran Subotić (Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti - Gliptoteka, 2017), 9.



Slika 220 Gorki Žuvela, Zahvalnica: Velika Britanija - Grčkoj, British Museum - Partenon, 1975., sitotisak, tuš / platno; metalna šipka, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2133 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: nepoznat)

Društvena angažiranost Žuvelinih radova očitovat će se i u nekim recentnijim djelima među kojima je moguće istaknuti djela na izložbi „Svakodnevno zalijevam cvijeće“ (Galerija umjetnina, Split, 1999.). Izložba se sastojala od više segmenata: brojnih malih asamblaža, „pitara“ za cvijeće, praznih nosača za slike, dizajnerskih stolica (k tome ne dizajnirane od strane samog umjetnika, što daje dodanu aproprijacijsku dimenziju ovoj izložbi) i, u ovom kontekstu najbitnije, oko dvjesto pari crnih, gumenih Borovo čizama koje su dočekale posjetitelje kao da priželjkuju da ih se obuče. Sandra Križić Roban nazvala je ove čizme „svojevrsnim inicijacijskim pomagalom“ koje bi moglo omogućiti posjetiteljima, kad ih obuju, mentalnu pripremljenost za posjet izložbi.¹⁹⁵⁸ Njihovu će bit pronicljivo sažeti Jasminka Franić: „Ulazeći U čizme, posjetitelj istovremeno ulazi U umjetničko djelo i počinje ono što bismo mogli nazvati interaktivnim odnosom između publike i umjetnosti“.¹⁹⁵⁹ Ivica Župan tumači prazne nosače kao

¹⁹⁵⁸ Sandra Križić Roban, „Nedovršene rečenice“, *Vjesnik*, 6. rujna 1999., 19, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

¹⁹⁵⁹ Jasminka Franić, „Izložba rečenica“, *Zarez*, 28. svibnja 1999., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.



Slika 221 Gorki Žuvela, *Druga rečenica*, 1995., drvo, željezo, lak, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3124 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: nepoznat)

način propitivanja ideje slike i ručnog rada.¹⁹⁶⁰ Svakako, djela predstavljena na ovoj izložbi postavljaju pitanja bliska apropijaciji te naglašavaju interaktivni aspekt Žuvelinog rada.

Godine 1999., Žuvela će se predstaviti na izložbi „Svakodnevno zalijevam cvijeće“ u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti. Tu će, uz velik broj radova koje je predstavio u Splitu na istoimenoj izložbi, dodatno izložiti i djela iz ciklusa „Rečenice“ koja nastaju u

periodu od 1993. – 1997. godine. U pitanju je ukupno 13 radova, a koje Leonida Kovač naziva „skulpturama i kiparskim prostornim instalacijama“.¹⁹⁶¹ Premda nije moguće sva ova djela nazvati apropijacijskima, ističu se *Peta rečenica* i *Osmo rečenica*. Djelo *Peta rečenica* (Slika 222) sastoji se od cijelog niza uredno poredanih drvenih postolarskih kalupa koje su usmjerene prema savinuti željeznim ljestvama.¹⁹⁶² *Osmo rečenica* je, pak, rađena od relativno tradicionalnih kiparskih materijala – kamena i drva (drveni krevet i mramorna stolica položena naopako na njega).¹⁹⁶³ Međutim, arhivski materijali upućuju na proces izrade „Rečenica“,

¹⁹⁶⁰ Ivica Župan, „Vjernost konceptuali“, *Novi list*, 6. srpnja 1999., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

¹⁹⁶¹ Leonida Kovač, *Gorki Žuvela: svakodnevno zalijevam cvijeće = Gorki Žuvela: I water my flowers every day*, ur. Leonida Kovač (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1999), 5.

¹⁹⁶² Kovač, 7, 15.

¹⁹⁶³ Kovač, 7, 19.

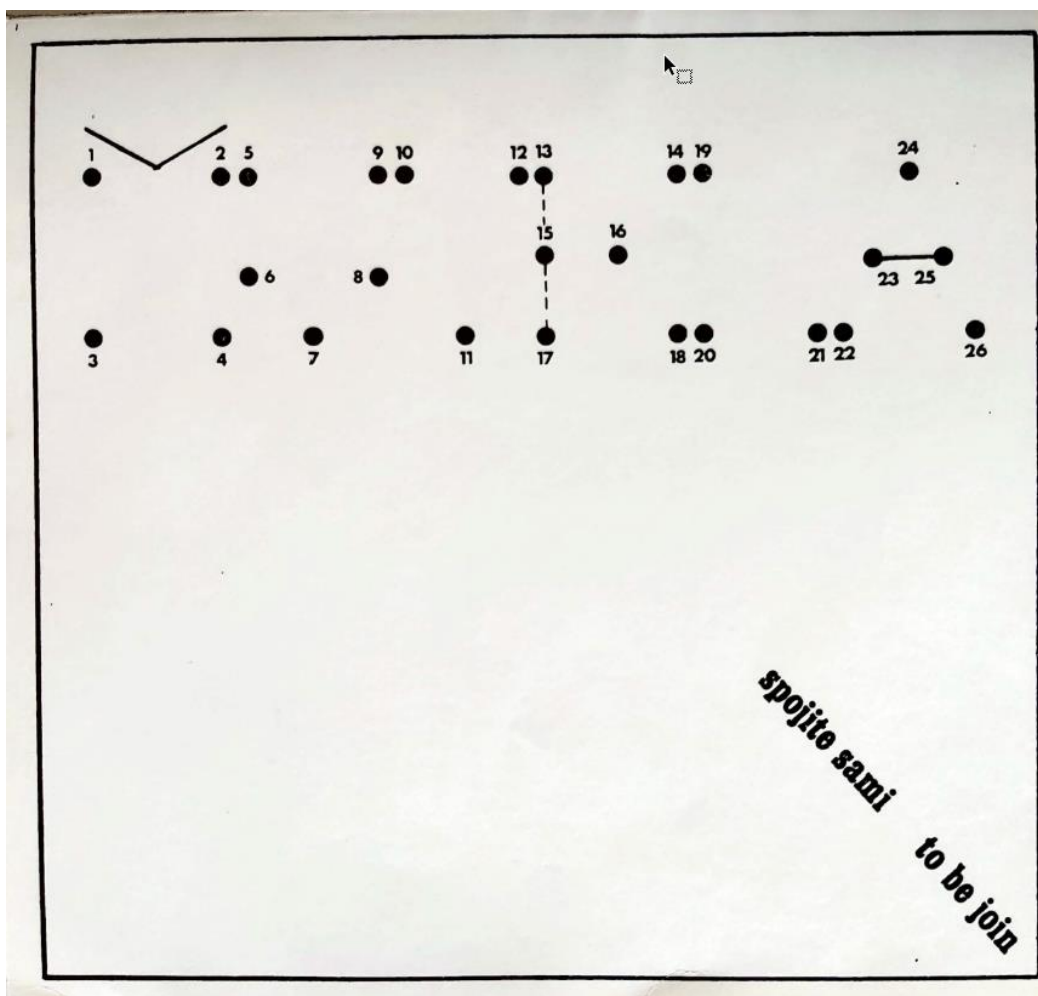


Slika 222 Gorki Žuvela, *Peta rečenica*, 1996., drvo; kamen; željezo, Galerija umjetnina, Split, inv. br. 3090 (fotografiju ustupila Galerija umjetnina, Split, autor fotografije: nepoznat)

konkretno *Druge rečenice* (Slika 221) i *Pete rečenice*, pri čemu su skice napravljene kao da Žuvela daje drugima jasne upute za postav elemenata od kojih se ova djela sastoje uz detaljne specifikacije dimenzija i materijala od kojih pojedini elementi trebaju biti napravljeni.¹⁹⁶⁴ Ovo, opet, ukazuje na pitanje uloge umjetnikove ruke u izradi umjetničkog djela.

Osim što djela na ovoj izložbi propituju neke temeljne postulate umjetnosti (granicu između umjetnosti i dizajna, pitanje autorstva djela, granicu umjetnosti i svakodnevice), neki se njeni dijelovi, a napose Borovo čizme, mogu shvatiti kao primjer afektivnog ready-madea koji nastoji približiti umjetničko djelo posjetitelju i „simboliziraju ulazak u autorov privatni vrt

¹⁹⁶⁴ „1994 Druga rečenica“, bez dat., temeljna dokumentacija Gorkog Žuvele, Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb; „1994 Peta rečenica“, bez dat., temeljna dokumentacija Gorkog Žuvele, Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb.



Slika 223 Naslovnica kataloga izložbe „Spojite sami“ (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 25. 3. – 4. 4. 1976.)

koji obrađuje¹⁹⁶⁵. Odnosno, granica između privatnog i kolektivnog; svakodnevnog i umjetničkog, banalnog i uzvišenog biva dokinuta.

Kao što je razvidno iz pojedinih djela predstavljenih na izložbi „Svakodnevno zalijevam cvijeće“, aktivna komunikacija s publikom zamjetna je, dakle, kroz cijelu Žuvelinu umjetničku karijeru (počevši još od 1976. godine), ali je možda najočitija na primjeru ranije spomenute izložbe „Spojite sami“ održane 1976. godine u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu. Naime, kako bi realizirao izložbu, Žuvela je poslao preko tisuću pisama u kojima poziva zainteresirane da mu ispričaju priču o nekoj pogrešci. Znakovito je da je pismo napisano svakodnevnim, razumljivim jezikom i da su greške u prijepisu namjerno ostavljene,¹⁹⁶⁶ čime je umjetnik htio približiti umjetnost publici i olakšati joj aktivni angažman u njenom stvaranju. Zamjetna je greška već na samim koricama kataloga izložbe (Slika 223) na kojima stoji gramatički neispravan engleski prijevod „To be join“. Ostaje svakako otvoreno pitanje „tko će

¹⁹⁶⁵ Sandi Vidulić, „Konceptualni klasicizam“, *Slobodna Dalmacija*, 19. svibnja 1999., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvela, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

¹⁹⁶⁶ Kovač, *Gorki Žuvela: Izmislite sebe*, 243.

spajati? I hoće li se u spoju pojaviti greška?“¹⁹⁶⁷ Odnosno, ponovno se ističe pitanje autorstva onog trenutka kada umjetnik prepusti stvaranje umjetničkog djela publici.

Žuvelin interes za greškom bit će vidljiv upravo u djelima iz ciklusa „Greška“ koja nastaju mahom 1976. godin. U suštini su u pitanju asamblaži svakodnevnih predmeta koje Žuvela minimalno modificira. Vesna Kesić, primjerice, bilježi: „Ali izložba nije zamišljena samo od tuđih grešaka, veći dio eksponata ipak su intervencije autora, iako on tvrdi da su minimalne“.¹⁹⁶⁸ Ne čudi stoga da i drugi autori, poput Marka Kružića, povlače paralelu ovih djela i avangardne linije Duchamp-Beuys-Kosuth¹⁹⁶⁹ upravo zbog upotrebne vrijednosti prisvojenih predmeta koji bivaju kombinirani na različite načine i modificirani kako bi im se značenje promijenilo, uz novi kontekst u kojeg bivaju smješteni.¹⁹⁷⁰

Izložba „Spojite sami“ i ciklus „Greške“ ističe iz dva razloga: kao primjer aktivnog angažiranja publike, ali i svjesne upotrebe greške/slučajnosti¹⁹⁷¹ za realizaciju umjetničkog djela. Obje odlike bitne su u kontekstu strategija aproprijacije uopće i progovaraju o pitanju autorstva djela.

Ovim, ali i drugim djelima, Žuvela kontrastira ručni rad i industrijski rađene predmete. Drugi primjeri ovoga u njegovom opusu mogu uključivati, primjerice, djelo *Rogovi u vreći* (2010., jelenji i ovnovi rogovi, cipele i mediapan u pamučnoj vreći)¹⁹⁷² ili *Splav* (2012.) koja je, kao što joj naziv sugerira, ručno rađena drvena splav, ali na kojoj su, kontrastno, postavljeni plastični kukci.¹⁹⁷³ Premda se oba djela može dublje kontekstualno iščitati, ovdje ih se ističe kao primjer kontrasta ručnog i industrijskog rada ili pak prirodnih i ručno rađenih materijala.

Ovakvi inventivni spojevi materijala prisutni su u cijelom Žuvelinom opusu. Kako navodi Božo Majstorović:

¹⁹⁶⁷ Kovač, 243; Bek, *Gorki Žuvela: Spojite sami = To be join*, n.p.

¹⁹⁶⁸ Vesna Kesić, „Greške s okusom Gorkog“, *Vjesnik u srijedu*, 13. ožujka 1976., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

¹⁹⁶⁹ Marko Kružić, „I ne samo ortodoksni slikar“, *Vijenac*, 26. ožujka 2009., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

¹⁹⁷⁰ Žuvela će na sličan način pristupiti nizu od pet instalacija koje sačinjavaju ciklus „Pazar“ s kraja 1990-ih godina, a koje se sastoje od različitih nakupina svakodnevnih predmeta (ključeva, geometrijskih pomagala, oblutaka, itd.) postavljenih na nestabilne stolove koji su nogama oslonjeni, opet, na svakodnevne predmete poput čaša i jabuka. Vidi u: Kružić, „I ne samo ortodoksni slikar“; Irena Bekić, „Sve umjetnikove preokupacije“, *Novi list*, 3. siječnja 2009., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU; Kovač, *Gorki Žuvela: Izmislite sebe*, 162–73.

¹⁹⁷¹ Žuvela će princip slučajnosti i nepredvidivosti u izradi svojih djela možda najjasnije iskoristiti za izradu ciklusa djela „Portreti“ iz sredine 1980-ih godina koja nastaju kapanjem vode i nanošenjem vode kistom na brušene limene plohe. Umjetnik ih potom ostavlja da odstoje nekoliko dana ili čak mjeseci i ostatak umjetničkog procesa prepušta vremenskim prilikama i slučajnosti. Vidi u: Čović, „Dijalog s materijalom“; Zlatko Gall, „Na pragu transavangarde“, *Slobodna Dalmacija*, 25. travnja 1982., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

¹⁹⁷² Majstorović i Vinterhalter, *Gorki Žuvela: ciklus jedan na jedan*, 37.

¹⁹⁷³ Majstorović i Vinterhalter, 4, 22.

Društvenu osviještenost kao stav u umjetnosti i koncept kao polazište u radu Žuvela je zadržao do danas. Raznorodnost koja je osnovna odlika njegova izraza podvojila se u dva pravca: jedan vodi prema izrazito pričljivim radovima u kojima koristi različite kombinacije i spojeve materijala, tehnika, tehnologija.¹⁹⁷⁴

Eksperimentiranje s materijalima i generalno propitivanje nekih od glavnih postulata umjetnosti (ideje autorstva i originalnosti, između ostalog) te uopće širenje granica umjetnosti po pitanju korištenih materijala, ali i nastojanje da se umjetnost učini dostupnom i razumljivom javnosti neke su od ključnih odlika Žuvelinih djela i razlog zbog kojeg ih se može obilježiti pojmom „aproprijacijsko“.

8.19. Ivan Faktor

Specifičnost opusa Ivana Faktora (rođ. 1953.), posebice u odnosu na prakse prisvajanja, jest konstantna prisutnost i referiranje za filmove redatelja Fritza Langa koji je na više načina obilježio Faktorovu karijeru – ne samo filmski dio njegovog opusa, već i performanse i fotografije. Premda se aproprijacija manifestira u Faktorovim djelima primarno u njegovim eksperimentalnim filmovima, on se bitno razlikuje u pristupu od drugih aproprijacionista koji se koriste ovim medijem, primjerice Tomislava Gotovca ili Dalibora Martinisa. No, neovisno o odabranom mediju, Faktor će se u svojim djelima učestalo osvrnati na društvena pitanja (posebice pitanje Domovinskog rata), isticati društvene probleme, i to činiti na multimedijalan, gotovo istraživački način, ispreplićući različite medije podjednako kao umjetnost i život. Odnosno: „aproprijacijom i citiranjem, eksplicitnim kontekstualiziranjem vlastitoga rada poviješću medija pokretnih slika, Faktor je film.“¹⁹⁷⁵

Faktorova filmska karijera započinje još 1975. godine snimanjem dokumentarnih filmova. Već tri godine kasnije, radi svoj prvi eksperimentalni film *Prvi program*, a 1979. godine počinje izvoditi performanse, raditi u videu, baviti se eksperimentalnom fotografijom te integrirati sve ove medije u sklopu multimedijalnih izvedbi i instalacija.¹⁹⁷⁶ Njegova je

¹⁹⁷⁴ Majstorović i Vinterhalter, 3.

¹⁹⁷⁵ Leonida Kovač, „U retroviziji tekućih slika ili Kangaroo Court na rubu poznatog svijeta“, u *Ivan Faktor: prvi program = First programme*, ur. Marina Viculin, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 7. 9. – 3. 10. 2010.) (Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2010), 148, citirano prema: Valentina Radoš i Leonida Kovač, *Ivan Faktor: Film koji samo ja gledam = A Film that only I Watch*, katalog izložbe (Muzej likovnih umjetnosti, Osijek) (Osijek: Muzej likovnih umjetnosti, 2017), 22.

¹⁹⁷⁶ „Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Faktora“, bez dat., n.p., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Faktora, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, pristupljeno 22. travnja 2023.; Marina Viculin, ur., *Ivan Faktor: prvi program = First programme*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 7. 9. – 3. 10. 2010.) (Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2010), 164.

umjetnička karijera zarana obilježena informiranošću o i predanošću filmovima koja se očituje u tome da već 1975. godine vodi prvu filmsku tribinu u Klubu ljubitelja filma u Osijeku.¹⁹⁷⁷ Od 1971. – 1988. godine je bio voditelj filmskog programa Studentskog centra, a od 1992. – 2006. urednik filmskog programa Kinematografa Osijek.¹⁹⁷⁸ Za karijere je bio i predsjednik osječkog HDLU-a te, od 2006. godine, ravnatelj Gradskih galerija Osijek.¹⁹⁷⁹

Navedeno ukazuje na uronjenost Faktora u svijet filma (pomalo nalik geslu T. Gotovca „Sve je to movie“ ili pak „ja, čim ujutro otvorim oči, gledam film“), ali i na visoku razinu društvenog kapitala kojeg je Faktor posjedovao, premda on nije nužno bio popraćen jednako visokom razinom ekonomskog i institucionalnog kapitala. Naime, Faktor se ispočetka, odnosno do 1982. godine (kada sudjeluje u grupnoj izložbi „Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina“) predstavlja u sklopu manifestacija i galerija fokusiranih na studente i mlađe umjetnike (Festival studentskog filma, 1976., Skopje; Saloni mladih u Zagrebu od 1979. do 1971. godine; Galerija SC u Osijeku, 1981.; Galerija ŠKUC u Ljubljani, 1981.; Galerija SKC, Beograd, 1981.).¹⁹⁸⁰

Sudeći prema umjetnikovim iskazima, ali i otkupima njegovih djela, porast njegovog ekonomskog i institucionalnog kapitala očitovat će se tek u 2000-im godinama. Napominje kako mu je 1970-ih godina, posebice kao multimedijalnom umjetniku, bilo „nemoguće raditi bez ateljea“ te da je snimao filmove u kuhinji i drugim mjestima koja su korištena iz nužde.¹⁹⁸¹ Njegova djela ulaze u funduse hrvatskih muzeja tek od 1995. godine, što putem donacija, što putem otkupa, k tome ne u prevelikim količinama.¹⁹⁸² Traženje ekonomskih uzroka

¹⁹⁷⁷ Edo Popović, „Veliki Faktor iz osječkog Kazamata“, *Jutarnji list*, 27. srpnja 2003., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Faktora, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

¹⁹⁷⁸ Viculin, *Ivan Faktor*, 164.

¹⁹⁷⁹ Igor Gajin, „Beskućnici na kraju tisućljeća?!“, *Glas Slavonije*, 6. listopada 1999., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Faktora, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU; Snježana Čanić Divić, „Osijeku dom umjetnosti za tisućljeće“, *Vjesnik*, 23. siječnja 2002., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Faktora, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU; N. Bošnjak, „Mandat povjeren Ivanu Faktoru“, *Novi list*, 10. studenog 2006., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Faktora, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU; Viculin, *Ivan Faktor*, 164.

¹⁹⁸⁰ Viculin, *Ivan Faktor*, 166.

¹⁹⁸¹ Sara Zelić-Kos, „Mislili smo da će 21. stoljeće početi nježnije“, *Jutarnji list*, 11. listopada 2001., 45.

¹⁹⁸² U nastavku će se sažeto navesti broj Faktorovih djela koja se nalaze u muzejskim i galerijskim institucijama u Hrvatskoj, broj otkupljenih naspram poklonjenih djela, raspon godina otkupa te prosječna cijena otkupa djela. U fundusu Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu se danas nalaze samo četiri Faktorova djela. Prvo ulazi u fundus kao poklon 1995. godine, a ostala su otkupljena u rasponu od 2002. – 2008. godine. Prosječna cijena otkupa ovih djela iznosi €16.237,42. Vidi u: Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga. Riječki Muzej moderne i suvremene umjetnosti u svojoj kolekciji ima samo jedno Faktorovo djelo koje je otkupljeno 2007. godine za 50.000,00 kn, odnosno otprilike €12.763,97. Vidi u: Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, Inventarna knjiga. Osječki Muzej likovnih umjetnosti također u svom fundusu ima začudno malo Faktorovih djela – samo dva, koja su otkupljena 2015. i 2016. godine svako za 50.000,00 kn. Vidi u: Digitalna baza podataka Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku. Splitska Galerija umjetnina također posjeduje samo dva njegova djela koja ulaze u fundus 2007. godine, jedno kao otkup, a drugo kao parcijalni otkup. Prosječna im je vrijednost €4.449,01. Vidi u: Digitalna baza podataka Galerije umjetnina u Splitu.

Faktorovom okretanju strategijama aproprijacije bi stoga bilo površno. Znatno se važnijim čimbenicima doimaju oni društveni: povezanost Faktora s nekim drugim aproprijacionistima, upućenost u svjetska zbivanja te interes za avangardnim praksama (posebice eksperimentalnim filmom).

Faktor je za sebe rekao da mu je „svjetska scena oduvijek bila poznata i s njom sam prilično 'kod kuće' – 'A Casa'. Izgledavajući radove avangardnih svjetskih umjetnika, uočio sam kako je moj rad posve korespondentan“.¹⁹⁸³ Još preciznije, Faktor otvoreno progovara o velikom utjecaju kojeg su na njega imali Tomislav Gotovac, pripadnici Gorgone, američki avangardni film i njemački filmski ekspresionizam.¹⁹⁸⁴ Dapače, 2011. godine, Faktor je snimio film *Le samourai* upravo u Gotovčevom stanu neposredno pred umjetnikovu smrt kako bi dokumentirao njegov životni i radni prostor i odao mu počast.¹⁹⁸⁵

U Faktorovoj će biografiji biti zamjetne i druge sličnosti s Gotovcem i Gorgonašima, primjerice stvaranje alter ega (u slučaju Faktora, imena Johnny), korištenje vlastitog tijela kao ready-madea (u dvama *Autoportretima* iz 1980. odnosno 2006. godine), upotreba citata (u obliku titlova, zvuka i uopće filma, što će se očitovati u brojnim Faktorovim djelima) te bricoleurski pristup,¹⁹⁸⁶ a koje će se pojasniti na odabranim primjerima iz umjetnikova opusa.

Prva Faktorova djela koja se mogu obilježiti terminom „aproprijacijski“ nastaju 1980. godine. U pitanju su ciklusi fotografija *Prvi program* i *Drugi program* koja nastaju na identičan način: fotografiranjem televizora na kojem stoji upaljen program naveden u nazivu rada. Glavnu razliku čini to što u *Prvom programu* Faktor snima samo snijeg na televiziji¹⁹⁸⁷ (motiv koji će se kasnije ponavljati u njegovim radovima, posebice u djelu *15 minuta za Nadu Lang*). Teško se pritom ne sjetiti ciklusa fotografija prisvojenih s TV ekrana koje Vera Fischer počinje raditi još 1973. godine. No, za razliku od Vere Fischer koja snima programe kako bi na svojevrsni način dokumentirala svoju svakodnevicu i ono što joj naprosto privlači pozornost, Faktor, doima se, to primarno radi s ciljem medijskog eksperimentiranja.

¹⁹⁸³ Delimir Rešicki, „Ivan Faktor: Slavonski nadgrobnji spomenik“, Quorum, bez dat., 142–46.

¹⁹⁸⁴ Vlastimir Kusik, „Koridor između umjetnosti i rata“, *Glas Slavonije*, 16. srpnja 1994., 32, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Faktora, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

¹⁹⁸⁵ Nenad Polimac, „Krajiška 29: Fascinantan Tomov brlog koji će vidjeti i Venecija“, *Jutarnji list*, 17. siječnja 2011., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Faktora, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

¹⁹⁸⁶ Marina Viculin objašnjava Faktorov brikolerski pristup u kontekstu korištenja isječaka iz filmova Fritza Langa: „Ta je drukčija neanalitička svijest bliska i tehnicu bricolagea, kojom se Faktor redovito služi. Ili je možda preciznije reći daje ključni oblikovni princip upravo trud da se sam proces bricolagea učini čim vidljivijim. Faktor to čini kroz slijed mutiranih radova u kojima od već poznatih elemenata gradi promijenjena značenja. A poruka, kada bje bilo, bila bi ponajviše sadržana upravo u samom procesu brikoliranja (bricoler)“. Vidi u: Viculin, *Ivan Faktor*, 129.

¹⁹⁸⁷ Viculin, 24, 26.

Iste 1980. godine nastaje još jedan Faktorov eksperimentalni film naziva *Autoportret*. Film predočava upravo ono što njegovo ime kaže – umjetnika samog, u cijelosti. Faktor se, naime, snima od glave do pete držeći u rukama kameru na makro-zoomu.¹⁹⁸⁸ Moguće je ovaj postupak shvatiti kao umjetnikovo korištenje vlastitog tijela kao ready-madea upravo kao što je to činio Tomislav Gotovac. Odlazeći korak dalje, Faktor će u činu autoaproprijacije ili pak *remakea* ponoviti *Autoportret* 2006. godine. Ipak, ovog puta nije u pitanju doslovni autoportret pošto umjetnik dopušta medicinskom osoblju (odnosno ultrazvučnim aparatima) da snime njegovu unutrašnjost.¹⁹⁸⁹ Postupak je to koji odiše istim nervom kao djelo *Perimetarski test vidnog polja umjetnika što ga je iscrtao plavom i crvenom olovkom dežurni bolničar u srpnju 1970* Gorana Trbuljaka.

Faktor 1981. godine počinje produbljivati svoju apropijacijsku praksu i po prvi put prisvaja isječke tuđeg filma, što će biti okosnica njegovih kasnijih radova. U djelu *John Ford: Stagecoach (1939.)*, on kombinira ono što će postati njegova buduća omiljena strategija i strategija koju koristi u izradi *Prvog i Drugog programa*: postavlja fotoaparat ispred TV ekrana na kojem se emitira film iz naslova djela. Rezultat je 36 fotografija sa *stillovima* filma.¹⁹⁹⁰

Nekoliko godina nakon toga, konkretno 1987., Faktor istu strategiju prisvajanja (on bi rekao „esejiziranja“) počinje primjenjivati na filmovima Fritza Langa i tako započinje novu fazu u svom stvaralaštvu filmom *Fritz Lang und Ich* (prev. Fritz Lang i ja). Interes za ovim redateljem krije se još u ranom djetinjstvu umjetnika kada je prvi put pogledao Langov vestern *Ranč prokletih* (1952.) i kada otkriva da je jedan od protagonista, inače pljačkaš vlakova, njegov prezimenjak (Jess Factor). Faktor opet uzima fotoaparat u ruke i snima tri crno-bijele fotografije ovog filma.¹⁹⁹¹

Ponovno radeći svojevrzni *remake* ili reinterpretirajući ovo djelo u drugim medijima (što će biti ustaljena praksa za Faktora), umjetnik izvodi performans-instalaciju u Galeriji SKUC u Osijeku 1994. godine. Postupak će ponoviti 2004. godine u Gliptoteci HAZU u Zagrebu. Ipak, ova instalacija proširenje je u odnosu na raniji rad i sastoji se od dvaju crno-

¹⁹⁸⁸ Ana-Marija Koljanin, *Ivan Faktor: Autoportret/Self-portrait 1980 – 2006: instalacija/installation*, prev. Mirela Škarica, katalog izložbe (Galerija Anex - MMC Luka, Pula, ožujak 2006.) (Pula: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika Istre; Hrvatski filmski savez, 2006), 10.

¹⁹⁸⁹ Koljanin, 7; Viculin, *Ivan Faktor*, 114.

¹⁹⁹⁰ Viculin, *Ivan Faktor*, 32. Faktor će gotovo identičan postupak ponovno primijeniti na filmu Johna Forda *The Searchers* iz 1956. godine u fotografskom djelu *John Ford: The Searchers (1956.)* koje nastaje 1991. godine. Vidi u: Viculin, *Ivan Faktor*, 50. Na sličan će način s tehničkog pogleda, ali u bitno drukčijem, ratnom kontekstu 1991./1993. godine Faktor snimiti fotografiju filma *Blade Runner* Ridleyja Scotta. Vidi u: Viculin, *Ivan Faktor*, 56, 128. Znatno kasnije, konkretno 2008. godine, Faktor će jednako tako mobitelom fotografirati film *La dolce vita* Federica Fellinija za vrijeme projekcije u zagrebačkom kinu „Tuškanac“. Vidi u: Viculin, *Ivan Faktor*, 116.

¹⁹⁹¹ Viculin, 42.

bijelih projekcija Langovog filma *Ranč prokletih*, prikaza u koloru na dvama TV monitorima (na jednom u cijelosti, a na drugom parcijalno samo tri kadra iz *Ranča prokletih* u kojima se spominje Jess Factor isprekidano s kadrom iz Faktorovog filma *Prvi program*) te ukupno 26 fotografija u boji i jedne crno-bijele fotografije. Performativni segment rada sastoji se u Faktorovom stajanju posred sjecišta dvaju projekcija (koje su usmjerene jedna put druge), pri čemu je odjeven poput poznate osječke beskućnice Ane Šebalj u crni kaput, crnu vunenu kapu navučenu preko očiju i sandale.¹⁹⁹² Faktor time samog sebe postavlja u središte zbivanja. Imajući ovo na umu, i ovaj je rad moguće tumačiti kao autoportret umjetnika u kojem se on predstavlja kroz više prizmi i više medija, ali i koristeći se različitim ličnostima (vlastitom, onom Jessa Faktora te osječke beskućnice čiji stil odijevanja preuzima). Prisvajanje alter ega bit će znatno prisutnije u kasnijim Faktorovim djelima, a vrijedi napomenuti da je ovo još jedna okosnica koja ga veže uz druge aproprijacioniste poput Gotovca i Mangelosa, između ostalih.¹⁹⁹³

U činu autoaproprijacije, Faktor će snimke *Prvog programa*, između ostalog, opet koristiti u videoinstalaciji *Requiem* 1990. godine. Pritom se odmiče od opusa Fritza Langa i prisvaja segmente filma *Let's Make Love* Georgea Cukora uz glazbu *March of the priests* iz „Čarobne frule“ W. A. Mozarta te *Carline Says II* Loua Reeda.¹⁹⁹⁴ Uzgred rečeno, praksa korištenja tuđe glazbe neminovno podsjeća na Gotovčeve *Ready-made filmove*, ali i na korištenje glazbe iz *Bonanze* u njegovom filmu *Plavi jahač* iz 1964. godine.

Ratne 1991. godine, djela Ivana Faktora počinju poprimati još složeniji karakter i sadržavati sve više elemenata. Nemoguće ih je tumačiti van konteksta u kojem se sam umjetnik nalazio. Prvo u nizu tih djela jest video *Ratni spotovi* iz 1992./1993. godine koji predstavlja nekoliko kadrova snimki TV ekrana kojeg umjetnik koristi kao ogledalo i snima sebe u svojoj „ratnoj sobi“ tj. sobi sina Petra.¹⁹⁹⁵ Ponovno se time ističe autoportretna narav djela. No, nije

¹⁹⁹² Viculin, 64; Leonida Kovač i Mladen Lučić, *Ivan Faktor: Fritz Lang und ich, 1994 – 2004*, ur. Ariana Kralj, katalog izložbe (Gliptoteka HAZU, Zagreb, 26. 2. – 14. 3. 2004.) (Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti - Gliptoteka HAZU, 2004), 10.

¹⁹⁹³ Ivan Faktor u intervjuu sa Suzanom Marjanić objašnjava: „U performansu *Johnny, wenn du Geburtstag hast* (1999) prvi put lik iz 1994. (instalacija, performans *Fritz Lang und Ich*) dobiva ime. To je mladić iz Langovog filma *Der müde Tod* iz 1921. godine. (...) Mladić s tek vjenčanom suprugom ulazi u gostionicu jednog malog grada. Sjedaju za stol spremajući se za proslavu. U gostionicu ulazi Smrt i svi su gosti prestrašeni jer ne znaju za čiji će stol sjesti. Smrt sjeda za stol mladenaca i u jednom trenutku mladić shvaća da ga je Smrt odabrala. (...)“. Vidi u: Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*, sv. 3, Biblioteka Sinestetika (Zagreb: Udruga Bijeli val [u.a.], 2013), 1577–78. Lik Johnnyja će se također pojaviti u videoinstalaciji/performansu *Johnny, arrivederci!* iz 1999. godine te fotografiji *Johnny* (1999.) u kojoj Faktor fotografira kadar krunog plana u kojem se vidi protagonist Langovog filma *Der müde Tod*, a kojeg Smrt bira za svoju iduću žrtvu. Vidi u: Viculin, *Ivan Faktor*, 76, 78.

¹⁹⁹⁴ Viculin, *Ivan Faktor: prvi program* 48.

¹⁹⁹⁵ Viculin, *Ivan Faktor*, 52.

na odmet spomenuti i činjenicu da Faktor za nazive snimki prisvaja imena kompozicija Billie Holiday s ploče *Billie Holiday Memorijal* koju je u to vrijeme slušao. Jednako tako, rad je posvećen Tomislavu Gotovcu, što potvrđuje Faktorovo viđenje Gotovca kao jednog od njegovih filmskih uzora.¹⁹⁹⁶

Poput Gotovčevih djela, i Faktorovi filmovi posebno iz doba Domovinskog rata, imaju odlike afektivnog ready-madea, a njihova afektivna narav će se samo nastaviti intenzivirati tijekom ratnih godina kako umjetnik bude sve više integrirao segmente vlastite svakodnevice u svoja djela. Osvrćući se tako na jedno od kapitalnih djela Faktorovog opusa, instalaciju *Slavonski nadgrobni spomenik* (Slika 224, Slika 225), Blaženka Perica objašnjava:

Sasvim druge konotacije priziva instalacija Ivana Faktora *Slavonski nadgrobni spomenik*, težina i ozbiljnost rezultiraju ovdje iz križanja životnog iskustva u ratnoj svakodnevici i imperativa koje takvo iskustvo nameće umjetniku. Okoliš je u ratu pomaknuta, razorena stvarnost, te se Faktorov rad doima poput svjedočanstva o takvu stanju upravo u naporu da učini nemoguće, da *uredi kaos*.¹⁹⁹⁷

Instalacija se sastoji od više segmenata i bilježi rastuću složenost Faktorovih djela s vremenom kako u njih inkorporira sve raznorodnije materijale, sve više tehnika, ali i aspekata.¹⁹⁹⁸ *Slavonski nadgrobni spomenik* se tako sastoji od 25 spaljenih TV monitora (postavljenih na način da preslikavaju postav fotografija na zidovima), devet halogenih lampi, zvučnika koji emitiraju auditivni dio instalacije, 16 fotografija u boji te devet crno-bijelih fotografija. Neke fotografije prikazuju polje suncokreta između Nemetina i Sarvaša, neke su, pak, fotografije filma *Ranč prokletih* Fritza Langa, a neke su fotografije Faktorovog filma *Prvi*

¹⁹⁹⁶ Viculin.

¹⁹⁹⁷ Blaženka Perica, „A Casa/At Home: Prijatelji u kući“, *Vijenac*, 3, izd. 39 (29. lipnja 1995.): 15.

¹⁹⁹⁸ Ovu će instalaciju Faktor također varirati ovisno o izložbenom prostoru u kojem je postavlja te će neke dijelove zamijeniti sasvim drugim segmentima. Više o iteracijama ove instalacije vidi u: Viculin, *Ivan Faktor*, 58.



Slika 224 Ivan Faktor, *Slavonski nadgrobni spomenik*, 1993. – 1995., kombinirana tehnika, spaljeni TV, Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, inv. br. MLU-5146 (fotografiju ustupio Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, autor fotografije: nepoznat)

program.¹⁹⁹⁹ Aproprijacijske odlike ovog djela očituju se djelomično u hommageu Van Goghu (fotografije polja suncokreta), Maljeviću (u oblicima kvadrata u kojeg su postavljeni televizori te križa – oblika kojeg čine crno-bijele fotografije postavljene usred kompozicije okružene 16 fotografija u boji, ali i oblik u kojeg su postavljene halogene lampe koje osvjetljavaju fotografije na zidovima²⁰⁰⁰), Langu (aproprijacija filma *Ranč prokletih*) te Beuysu (korištenje materijala s otpada),²⁰⁰¹ ali najviše u prisvajanju fotografija Langovom filma te autoaproprijaciji fotografija *Prvog programa*. Korištenje spaljenih televizora posebno je zanimljivo jer se Faktor time približava umjetnosti otpadaka. Naime, on je ove televizore našao u spaljenoj tvornici na crti obrane grada Osijeka te ih, kako to objašnjava Marina Viculin, skupio gotovo arheološki, poput ljudskih kostiju, sa svim pripadajućim dijelovima, uključujući prašinom.²⁰⁰² Vrijedi izdvojiti Faktorovo objašnjenje procesa prikupljanja ovih televizora, dijelom jer to nije činio sâm i stoga

¹⁹⁹⁹ Vlastimir Kusik, „Koridor između umjetnosti i rata“, *Glas Slavonije*, 16. srpnja 1994., Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Faktora, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU; Viculin, *Ivan Faktor*, 58.

²⁰⁰⁰ Viculin, *Ivan Faktor*, 58.

²⁰⁰¹ Kusik, „Koridor između umjetnosti i rata“.

²⁰⁰² Viculin, *Ivan Faktor*, 58

ukazuje na još jednu odliku aproprijacijskih djela koja dovode u pitanje singularnost autora.

Faktor objašnjava:

Spaljeni televizori su s mojega „arheološkoga lokaliteta“ u blizini jednog industrijskog objekta, koji se trenutno nalazi u tzv. „zoni razdvajanja“. Skupio sam ih uz logističku i vojnu pomoć našeg zajedničkog prijatelja Ivice Zeca. Na onom mjestu na kojemu se od Osijeka putovalo prema Vukovaru. Nimalo veselo mjesto pod nadzorom, tada UNPROFOR-a. Prvo skupljanje arheoloških predmeta bilo je prije „zone razdvajanja“ kada su naše snage kontrolirale taj prostor. Boraveći tamo, slučajno sam u velikom industrijskom objektu u kojemu je doslovno sve izgorjelo (beton, željezo, staklo, sve) naišao na veliku količinu spaljenih televizora.²⁰⁰³



Slika 225 Ivan Faktor, *Slavonski nadgrobni spomenik*, 1993. – 1995., kombinirana tehnika, spaljeni TV, Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, inv. br. MLU-5146 (fotografiju ustupio Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, autor fotografije: Marin Topić)

²⁰⁰³ Delimir Rešicki, „Ivan Faktor: Slavonski nadgrobni spomenik“, Quorum, bez dat., 145.



Slika 226 Ivan Faktor, *São Paulo ↔ Osijek, Eine Stadt sucht einen Mörder*, 2002., video-instalacija (4 video projekcije); Mini DV (PAL, zvuk), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 4048 (1-4) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: nepoznat)

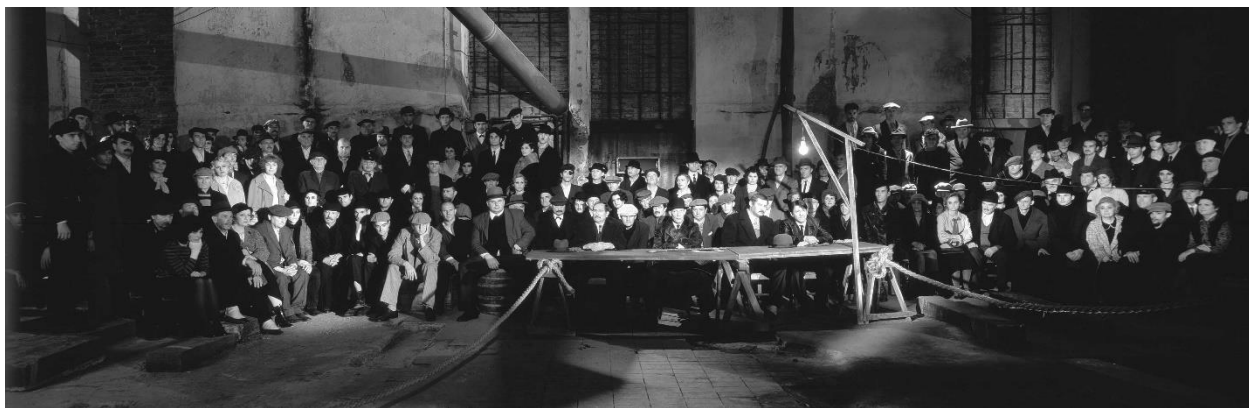
Afektivnost ovog djela očituje se ne samo u procesu sakupljanja televizora koji svojom uništenom prisutnošću u galerijski prostor uvode djelić okrutne svakodnevice u kojoj se Faktor nalazio, već i u zvučnom dijelu instalacije koji izložbenim prostorom odašilje zvukove teških topničkih napada na Osijek koje je Faktor snimio u noći s 15./16. rujna 1991. godine.²⁰⁰⁴

Na jednako dokumentarni, ali ujedno afektivni način, Faktor će 1994. godine realizirati instalaciju *Berlin – Osijek, Eine Stadt sucht Einen Mörder*. U pitanju je prvo djelo u cijelom nizu u kojem će se Faktor referirati, odnosno direktno prisvojiti izvorni naziv Faktorovog filma *M*, snimljenog u Berlinu 1931. godine. Naziv djela postaje jasniji kad uvidimo paralelu u korištenju kadrova požara iz Langovog filma *Die Nibelungen: Kriemhilds Rache* te kadra kuće u plamenu koju je Faktor snimio 1992. godine. Zvuk je također kombinacija zvuka iz instalacija *Slavonski nadgrobni spomenik* te onog iz Langovog filma *M* (uzgred rečeno prvi Langov zvučni film). Ova će instalacija biti realizirana u više varijanti, referirajući se svaki put na drugi grad s kojim Faktor želi povući paralelu: Berlin, Osijek, Split, Vinkovci, Sao Paolo (Slika 226) i

²⁰⁰⁴ Viculin, *Ivan Faktor*, 58, 130.

Dubrovnik. Zvuk će u instalacijama uvijek ostati isti – ratni snimci koji se naizmjenično, svakih 15 sekunda, izmjenjuju sa zvukovima iz Langovog filma *M* i tišinom. U slučaju splitske verzije, Faktor će koristiti snimku plamena svijeće snimljene na Božić 1991. godine, ali i međutitlove iz Langovog filma *Umorna smrt (Der müde Tod)* koji se prikazuju uz snimke fotografija s nadgrobnih spomenika koje su bile oštećene ili zubom vremena ili pak ratom.²⁰⁰⁵ U osječkoj će inačici – *Osijek, Eine Stadt sucht einen Mörder 1931. – 1991.* – tako biti korištene snimke izblijeđene fotografije relativno nepoznate djevojke po imenu Nada Lang koja ne samo da dijeli prezime s velikim redateljem već je i preminula iste godine kad Lang snima svoj film *Umorna smrt*.²⁰⁰⁶ Svakako, u sveukupnom korištenju tuđih snimki i zvuka, Faktor i u ovom djelu vrši čin aproprijacije, ali na nimalo hladan, distanciran način. Kako objašnjava Mladen Lučić: „sve [će] kasnije solucije postava, na tragu autorova krajnje inovativnog 'posvojenja' nominalno obilježiti i grad u kome rad koncepcijski egzistira i ikonološki (kao motiv, emotivnost, karakter, sadržaj, siže,) funkcionira“.²⁰⁰⁷

Leonida Kovač s pravom zamjećuje da Faktor u cijelom svom opusu „reciklira“ djela Fritza Langa.²⁰⁰⁸ To će ponekad činiti prisvajanjem samo naslova filma, kao u slučaju djela *Der müde Tod 1921. – 1998.* iz 1998. (za kojeg je preuzeo ime iz Faktorovog istoimenog filma iz



Slika 227 Ivan Faktor, *Kangaroo Court*, 2005./2007., fotografija na aluminiju, Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, inv. br. MLU-5169 (fotografiju ustupio Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, autor fotografije: Jasenko Rasol)

²⁰⁰⁵ Viculin, *Ivan Faktor*, 68. I ova instalacija, poput drugih iz Faktorovog opusa, sadrži još elemenata koje se ovdje ne ističe jer nisu jednako relevantni za temu aproprijacije, ali i jer su promjenjivi. O različitim iteracijama ove instalacije vidi u: Viculin, *Ivan Faktor*, 130.; Vlastimir Kusik i Leonida Kovač, *Ivan Faktor: São Paulo - Osijek, Eine Stadt Sucht Einen Mörder 25th Bienal de Sao Paulo*, 23. 3. – 2. 6. 2002., ur. Leonida Kovač (Zagreb: Museum of contemporary art, 2002), 41.

²⁰⁰⁶ Kusik i Kovač, *Ivan Faktor: São Paulo - Osijek, Eine Stadt Sucht Einen Mörder*, 6–8.

²⁰⁰⁷ Mladen Lučić, „Faktor, der Stadt und Fritz Lang“, u *Ivan Faktor: Fritz Lang und ich, 1994 – 2004*, katalog izložbe (Gliptoteka HAZU, Zagreb, 26. 2. – 14. 3. 2004.) (Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti - Gliptoteka HAZU, 2004), 34.

²⁰⁰⁸ Leonida Kovač, *Ivan Faktor: Alergija/Allergia*, katalog izložbe (Zavičajni muzej grada Rovinja, Galerija sv. Toma - Rovinj Art Program, 13. – 30. 8. 2003.) (Rovinj: Zavičajni muzej grada Rovinja, 2003), 1.

1921. godine), ranije spomenutog *Eine Stadt such einen Mörder* (u kojem ujedno prisvaja i *stillove* iz filma) ili pak *Mörder unter uns*, što je bio izvorni naziv Faktorovog filma *M*.²⁰⁰⁹

Isti će ovaj film poslužiti kao polazna točka za Faktorov multimedijalni projekt *Kangaroo Court* iz 2005./2007. (Slika 227) za kojeg je dobio nagradu 39. zagrebačkog salona 2005. godine. U ovoj fotografiji (koja je kasnije pretočena u medij filma), Faktor rekonstruira kadar Langovog filma *M* (prisjetimo se, izvorno nazvan *Grad traži ubojicu*) koji prikazuje skupinu ljudi „iz podzemlja“ kako iščekuju suđenje ubojice djece za kojim se vrši potraga cijeli film – misterij u kojem im policija ne uspijeva nimalo pomoći pa ova skupina marginaliziranih građana stoga odlučuje uzeti stvari u vlastite ruke. U pitanju je rekonstrukcija fotografije s Langovog filmskog seta koja je izvedena uz pomoć 177 statista, od čega je 32 hrvatskih umjetnika i umjetnica, kustosa i kustosica, uključujući Faktorove prijatelje i obitelj, producentica projekta i sam Faktor.²⁰¹⁰ Osim čina prisvajanja kadra Langotovog filma i uopće njegovog imena te rekonstrukcije Langove fotografije, vrijedi skrenuti pozornost na činjenicu da Faktor među aktere-marginalce smješta (slučajno ili ne) stanoviti broj umjetnika.

Premda je fokus ovog poglavlja bio na Faktorovu prisvajanju djela Fritza Langa i, u određenoj mjeri, reciklaži vlastitih radova, valja imati na umu da nije od tolike važnost što Faktor prisvaja upravo Langova djela. Znatno je bitniji sam čin prisvajanja koji govori o važnosti i prisutnosti ove strategije u Faktorovu opusu, Faktorovo prelaženje granice medija da bi ostvario svoje umjetničke namjere, a posebice (ratni) kontekst u kojem dolazi do primjene ovih strategija. Kako Leonida Kovač objašnjava: „Od jednog izlaganja do drugog, trećeg, četvrtog, petog. Prijenos, iz medija u medij, kao i onaj iz jednog fizičkog prostora u drugi, s pripadajućom mu vremenskom dimenzijom, inducira proces 'reciklaže' pamćenja u kojemu iz identičnih činjenica nastaju priče čija značenja nisu ista“.²⁰¹¹ Drugim riječima, Faktor smješta prisvojeno (reciklirano) u drugi kontekst, mijenjajući mu značenje – on rekontekstualizira djela i smješta ih u novi, vlastiti kontekst koji odražava umjetnikov život i svakodnevicu.

²⁰⁰⁹ Viculin, *Ivan Faktor*, 102.

²⁰¹⁰ Viculin, *Ivan Faktor*, 106, 146, 148.

²⁰¹¹ Leonida Kovač, „Wem Gehört das Land Neben dem Friedhof?“, u *Ivan Faktor: Der Müde Tod 1921 – 1999.*, *Umorna smrt*, Katalog izložbe (Moderna galerija - Studio Josip Račić, Zagreb, 9. – 23. 7. 1999.) (Moderna galerija; Studio Josip Račić, bez dat.), 2–5, pristupljeno 23. svibanj 2023.

9. ZAKLJUČAK

Iako su aproprijacijske prakse temeljito istražene na svjetskoj razini, stupanj njihove istraženosti na području Hrvatske je znatno niži, tim više ako se uz samu umjetničku produkciju nastoji sagledati i širi kontekstualni okvir, što ovaj rad i čini.

Pod pojmom strategija aproprijacije autorica smatra niz tehnika, pojava i strategija koje se razvijaju u umjetnosti 20. stoljeća, kako u Hrvatskoj tako u inozemstvu. Za temeljne odlike ovih strategija uzima:

- *Strateški* (namjerni) i aktivni pristup prisvojenom.
- *Rekontekstualizaciju* prisvojenog (prisvajanje s drukčijom namjerom od izvorne i smještanje u novi kontekst).
- *Nesputanost umjetničkim tehnikama*.
- *Nadilaženje individualnih praksi* (umjetnika ili cijelih pokreta).
- *Proceduralnu narav* nastalog djela čije stvaranje počinje prije materijalne realizacije, ukoliko ona postoji. Ovo omogućuje vječnu transformaciju djela u dijalogu s promatračima i novim kontekstima u kojima se nalazi.
- *Pluralitet mogućih umjetničkih pristupa*.

Množina strategija posljedica je upravo posljednjeg kriterija te nesputanosti umjetničkim tehnikama koje rezultiraju u širenju područja umjetničkog djelovanja i raspona „dopustivih“ materijala. Ovo je trend koji je već zabilježen u (hrvatskoj) povijesti umjetnosti, pogotovo kada je riječ o postmodernoj i suvremenoj umjetnosti, premda su za njega korišteni brojni izrazi: transgresija (pojednog medija), inter/intramedijalnost, stanje postmedija, kraj umjetnosti, pastiš, itd. Autorica dovodi strategije aproprijacije u izravnu vezu s ovim izrazima.

Kao obuhvatan i relativno fleksibilan krovni pojam, „strategije aproprijacije“ obuhvaćaju mnoštvo umjetničkih tehnika i drugih strategija: ready-made, kolaž (i tehnike proizašle iz njega), asamblaž, pronađene predmete (*objets trouvés*), umjetnost otpadaka i robnu skulpturu, strategiju montaže, readymade strategiju i sve druge moguće oblike „readymadenosti“ u duhu aproprijacijske umjetnosti 20. stoljeća.

Neovisno o različitim mogućim pristupima i medijima, ključna promjena koju su aproprijacijske prakse donijele, uz odbacivanje ograničenja medija, jest integracija svakodnevnog života i umjetnosti te približavanje umjetničke prakse široj publici. To čine ne samo kroz korištenje materijala i predmeta koji su joj bliski (primjerice upotrebnih predmeta, otpada koje umjetnici sami proizvode, slučajnih predmeta kojih se uspijevaju domoći, vizualnih

simbola i materijala s kojima se šira publika često susreće, itd.), već i djelujući u javnom prostoru. Umjetnost time izlazi van galerijskih i muzejskih prostora čime dolazi do demokratizacije umjetnosti – ona postaje dostupnija masama. Ne čude stoga njeni začeci u alternativnim izložbenim prostorima.

Ovo se potencira propitivanjem uloge i udjela rada umjetnika u stvaranju umjetničkog djela čime nekoć pasivni promatrač postaje, u aproprijacijskim praksama, često suizvođač ili pak cjeloviti izvođač djela. Širenje opsega umjetničkog djelovanja u različite sfere života i na različite medije ovdje se shvaća kao prirodna posljedica korištenja različitih strategija aproprijacije. Rad ilustrira da se ovo pokazalo ključnim za povećavanje umjetničke slobode te mijenjanje uloge umjetnika, promatrača i institucija umjetnosti te njihovih međudnosa od druge polovine 20. stoljeća.

Uz ove izmijenjene uloge, često je dovedena u pitanje uloga umjetnika unutar društva kao takvog. Autorica argumentira da su oni umjetnici koji su se koristili netradicionalnim likovnim tehnikama i pristupima, među njima i aproprijacijom, bili postavljeni ili zauzimali marginalan, alternativan ili otpadnički položaj u društvu te često nailazili na otpor ili nerazumijevanje institucija umjetnosti. Alternativno, ako se koriste ujedno i tradicionalnim likovnim tehnikama, marginalizirani su ili pak slabije vrednovani aproprijacijski dijelovi njihovih opusa.

Premda je ustanovljena korelacija, definitivna uzročno-posljedična veza između umjetnikovog položaja u društvu i korištenih strategija aproprijacije ostaje nerazriješena, dijelom jer varira od umjetnika do umjetnika. Povrh toga, povod umjetnikovog/činog odabira određenih strategija ili tehnika uvijek je njegova/njena namjera. Stoga je potrebno sagledati motivacije i okolnosti unutar kojih umjetnici žive na individualnoj razini, što ovaj rad i čini kroz studije slučajeva devetnaestero umjetnika.

Odabir upravo ove selekcije umjetnika temelji se ponajprije na njihovoj učestalosti ili pak dosljednosti u korištenju strategija aproprijacije. Iako svatko od njih razvija vlastiti likovni izraz i na drukčije se načine (ili s drukčijom namjerom) bavi aproprijacijom, ipak je zamijećen stanovit broj sličnih interesa. Iz tog razloga se aproprijacijske segmente opusa ovih 19 umjetnika obrađuje u pojedinačnim poglavljima rada, ali se ističu poveznice tamo gdje je moguće. K tome su ovi umjetnici postavljeni u širi kontekst podjednako u pojedinačnim poglavljima i onim prethodnima u kojima je riječ o općenitijim umjetničkim kretanjima u pogledu strategija aproprijacije, podjednako u Hrvatskoj i šire.

Svakako, svih 19 umjetnika povezuje nekoliko interesa koji su ključni za aproprijaciju kao takvu. To su ponajprije tendencije ka nadilaženju medija, odnosno širenju granica

umjetničkog stvaralaštva, te prisvajanje raznorodnih predmeta (počevši od svakodnevnih predmeta upotrebne naravi, tuđih umjetničkih djela ili koncepata, otpada, i tako dalje). Prisvojeni predmeti/ideje potom se rekontekstualiziraju kako bi bili integrirani u novo umjetničko djelo. Time vrlo često do izražaja dolazi još jedna ključna apropijacijska praksa – povezivanje ili čak integriranje umjetnosti i svakodnevne. Umjetnici koji su istaknuti u radu se nadalje učestalo interesiraju za anitumjetničke prakse i gaje antiinstitucionalne interese. Često su provokatorski nastrojeni i to izražavaju kroz umjetnička djela koja dovode u pitanje ulogu umjetnika, odnos originalnog umjetničkog djela i njegove kopije te ulogu oficijelnih galerijskih prostora u prezentiranju umjetničkog djela. Gotovo su svi istaknuti umjetnici u radu, u većoj ili manjoj mjeri, uključeni u rad alternativnih izlagačkih prostora koji nastoje demokratizirati umjetnosti. Upravo je i to jedan od ciljeva apropijacijskih praksi koje pokušavaju približiti umjetnost neumjetničkoj publici kroz njeno integriranje sa svakodnevicom, „spuštanje“ umjetnosti s pijedestala u razinu sa svakodnevnim predmetom (ili čak otpadom) te kroz davanje prilika publici za sudjelovanjem u stvaranju umjetničkog djela.

Istaknutih devetnaest umjetnika smješteno je u odgovarajući širi geografski i vremenski kontekst kako bi se pojasnile njihove tendencije ka korištenju strategija apropijacije u odnosu na društvo u kojem žive, a koje je poglavito socijalističko s rastućim konzumerističkim nagonima. Pritom su istaknute bitne povijesne i ekonomske okolnosti koje su mogle utjecati na umjetnikov/čin odabir korištenja ovih strategija. Zamijećene su stanovite sličnosti i u tom pogledu: kritika konzumerizma, korištenje njegovog otpada (u doslovnom smislu), preokupacija nezahvalnim položajem umjetnika u takvom društvu i uopće ulogom umjetnika u njemu. Društveni faktori nipošto nisu zanemareni te su uočeni slični pravci kretanja umjetnika koji se koriste apropijacijskim strategijama – slična poznanstva te kretanje i izlaganje u sličnim (učestalo alternativnim) galerijskim prostorima.

Ovakva obuhvatna kontekstualna razmatranja individualnih apropijacijskih praksi iznesena su kako bi znatno detaljnije pojasnili ono što je navedeno u dvama ishodima ovog istraživanja: (1) Korpusu umjetnika i umjetničkih djela te (2) Korpusu izložbi. Ovi korpusi zajedno ilustriraju kronološki razvoj apropijacije u Hrvatskoj. Iz njih je razvidno koji se umjetnici njima najintenzivnije koriste, ali oba korpusa donose samo faktografske podatke koji su nedovoljni za adekvatnu, obuhvatnu analizu ovog fenomena. Autorica smatra nužnim ponuditi temeljitu kontekstualnu analizu djela zasnovanu na biografijama umjetnika, njihovoj izložbenoj djelatnosti, otkupima umjetnina, ekonomskom statusu umjetnika (tamo gdje je to poznato), odnosima i poveznicama s drugim apropijacijskim umjetnicima, interesima umjetnika i, naposljetku, okolnostima nastanka pojedinih djela.

Faktori koje se veže uz umjetnike, odnosno njihovu odluku korištenja strategija aproprijacije, grupirani se u tri kontekstualna okvira, dijelom temeljno a razmišljanjima Pierrea Bourdieua: ekonomskom, institucionalnom i društvenom. Ekonomski faktori obuhvaćaju financijsku situaciju umjetnika, to jest prihode (uključujući alternativne izvore financiranja uz prodaju umjetničkih djela) te doprinose u obliku socijalnog osiguranja. Institucionalni faktori obuhvaćaju formalno obrazovanje i faktore institucionalne podrške unutar umjetničkih udruženja. Društveni faktori uključuju izloženost potrošačkoj kulturi i umreženost umjetnika, pogotovo unutar umjetničkih grupacija i alternativnih izložbenih prostora.

Autorica zauzima stav da do sve češćeg korištenja strategija aproprijacije u umjetnosti dolazi istovremeno s porastom potrošačke kulture u Jugoslaviji. Ona je i imala utjecaja na njihov razvoj, i to najviše od 1960-ih godina prošlog stoljeća. Ovo koincidira s jačanjem odnosa sa zapadnoeuropskim zemljama kao što su susjedna Italija te Francuska i Njemačka (što je vidljivo i u umjetničkim kontaktima), a posebice SAD. Premda ovo nije imalo jednako veliki utjecaj na sve umjetnike koji se obrađuju unutar rada, izdvajaju se, primjerice, kolaži Tomislava Gotovca iz sredine 1960-ih godina u kojima koristi ostatke ambalaže, djela Sanje Iveković iz sredine 1970-ih u kojima umjetnica problematizira prikaze žena i standarde ženske ljepote u kapitalističkom društvu (posebno se osvrćući na modne časopise), nekolicina ranijih kolaža Vere Fischer (primjerice *Pasji život* iz 1968.) koji se kritički odnose prema megalomaniji potrošačkog društva, i tako dalje. Moguće je u ovom kontekstu tumačiti i djela koja problematiziraju novac (pojedina djela Mladena Stilinovića i Vlade Martek iz 1970-ih i 1980-ih godina) ili pojavu moćnih tvrtki i brendova koji prate razvoj kapitalizma (a koje ironizira ciklus „Bućan Art“ Borisa Bućana).

Nadalje, uočavaju se specifičnosti odnosa umjetnika u socijalističkom društvenom uređenju prema masovnoj proizvodnji i restlu potrošačkog društva. Posebice kada je su u pitanju krizne 1980-e godine u kojima prevladava mentalitet oskudice, autorica uočava negativan odnos prema potrošačkoj kulturi koji se u umjetnosti redovito manifestira u obliku siromašne umjetnosti, korištenju nađenih predmeta i razvoju umjetnosti otpadaka. Ovo navodi i na zaključak da su umjetnici koji se koriste aproprijacijom kao strategijom često naprosto radili s materijalima koji su im bili najlakše dostupni i koje su si mogli priuštiti.

Drugi društveni faktor koji se uzima u obzir je umreženost umjetnika. Autorica zamjećuje da su umjetnici koji se koriste aproprijacijom često okupljeni oko alternativnih izložbenih prostora (npr. Studio G, Podroom, Haustor, izlozi pojedinih knjižara i javni prostori) ili pak progresivnih oficijelnih prostora koji često podržavaju omladinsku kulturu i pokret (npr. Galerija SC, Galerija proširenih medija, Galerija Nova, Galerija suvremene umjetnosti). Oni

također ponekad formiraju grupe unutar kojih dolazi do razmjene znanja i iskustava, a koje potom potenciraju širenje razmišljanja o aproprijacijskim praksama. Samo neke od ovih grupa istaknutih u radu su Gorgona, Grupa šestorice autora, RZU Podroom, umjetnici okupljeni unutar Sekcije proširenih medija HDLU-a i dvojac ViGo. Uz njih se kao spona također spominje zagrebački Genre film festival (GEFF).

Institucionalni faktori često su u uskoj vezi s društvenima. Autorica argumentira, na temelju konkretnih primjera umjetnika, da su oni koji nisu pripadali umjetničkom udruženju često bili stavljeni u nepovoljan položaj jer su imali manji izbor izlagačkih prostora, manje podrške i nisu ostvarivali ista prava (prvenstveno na socijalno osiguranje) kao drugi umjetnici koji su imali status samostalnog umjetnika. Utjecaj na prijem umjetnika u udruženje je svakako imalo formalno umjetničko obrazovanje. Premda ono nije bilo prijeko potrebno (posebice s osnutkom Sekcije proširenih medija), ipak je bila olakotnost. Rad argumentira da su oni umjetnici koji nisu imali formalno umjetničko obrazovanje i oni koji su bili primljeni u Sekciju proširenih medija češće posezali za aproprijacijskim praksama. Kao što je ranije istaknuto, ove se faktore ne smatra uzrocima ovih praksi već se ovaj odnos smatra korelativnim.

Svakako, aproprijacijska djela (ne nužno umjetnici kao takvi) nailazila su na slabije razumijevanje šire javnosti i institucija umjetnosti. Ovo se odrazilo u slabijim otkupima takvih djela ili pak otkupima po nižim cijenama (u odnosu na djela ovih ili drugih umjetnika rađenih u tradicionalnim tehnikama). Ovo je otežavalo umjetnicima financijske prilike i perpetuiralo njihovo korištenje aproprijacijskih praksi. Proučavanjem biografija umjetnika kroz dostupne literarne i arhivske izvore te kroz intervjue, autorica je kao obrazac ustanovila korištenje najradikalnijih oblika aproprijacije upravo u razdobljima najtežih financijskih prilika umjetnika. Također je uočeno korištenje aproprijacijskih praksi u medijima filma i fotografije u periodima kada su umjetnici bili u boljim financijskim prilikama i mogli sebi priuštiti opremu, dok su se u nedostatku sredstava koristili svakodnevnim, nađenim ili otpadnim materijalima.

Može se rezimirati da je češće korištenje umjetničkih strategija aproprijacije u uzročno-posljedičnoj ili barem korelacijskoj te proporcionalnoj vezi s pet faktora (ili barem trima od njih pet): (1) porastom masovnog potrošačkog društva, (2) financijskim stanjem umjetnika, (3) nedostatkom kontakata unutar svijeta umjetnosti te namjernim/nenamjernim nedostatkom umjetničke reputacije, (4) nepripadnošću umjetničkim udruženjima koja bi umjetniku/ci osigurala određena prava i pomogla u razvoju reputacije (5) nedostatkom formalnog obrazovanja umjetnika (što je usko vezano uz faktore pod br. 3 i 4).

U slučajevima kada umjetnici nisu posjedovali barem dvije od tri vrste kapitala – ekonomskog, kulturnog i društvenog (prema klasifikaciji Pierrea Bourdieua) – oni su postajali

marginalizirani unutar društva ili su se pak svojevoljno distancirali od njega (postajali su „otpadnici“).

Svakako, okretanje ovih umjetnika strategijama aproprijacije uvelike je utjecalo na povećanje opsega umjetničkog djelovanja u drugoj polovini 20. stoljeća u Hrvatskoj, a što je postalo gotovo pa ustaljena praksa od 1990-ih godina. Širenje raspona „dopustivih“ umjetničkih materijala bio je, uostalom, jedan od povoda za osnivanje Sekcije proširenih medija pri HDLU-u koja je, potom, umjetnicima koji su joj pripali omogućavala veća prava.

Sagledana u pripadajućem društveno-političkom i ekonomskom kontekstu, aproprijacija se doima kao način individualne umjetničke prilagodbe, premda se i taj mehanizam prilagodbe zasniva na umjetničkoj volji i svjesnoj odluci korištenja upravo takvih strategija. Posezanje za svakodnevnim, upotrebnim, odbačenim i „tuđim“ predmetima i materijalima stoga se može shvatiti kao manifestacija novih ekonomskih i društveno-političkih uvjeta u kojima su se umjetnici, kao i ostatak zemlje, našli. S obzirom na brojne mogućnosti prilagodbe i umjetničkih reakcija, kao određujući faktori strategija aproprijacije ističe se pluralitet (odakle množina „strategija“) te nadilaženje individualnih praksi (pri čemu se uočavaju trendovi te slične prakse i interesi kod više umjetnika).

Zaključuje se da je razvoj aproprijacijski praksi u Hrvatskoj bio dugotrajan proces koji je započeo ranih 1920-ih godina s pojavom prvih kolaža na ovom prostoru. Do češćeg korištenje aproprijacije dolazi u drugoj polovini 20. stoljeća, posebice unutar grupe Gorgona, a intenzivira se tijekom 1970-ih i 1980-ih godina premda svako od ovih desetljeća, uz specifične ekonomske i društvene okolnosti, utječe na drukčije manifestacije aproprijacijskih praksi.

Konačni rezultat aproprijacijskih praksi je širenje granica umjetnosti i njeno prožimanje sa svakodnevnim životom. Time se bespovratno promijenio odnos između publike i djela, uloga umjetnika i poimanje umjetničkog djela. Odnosno, poljuljani su odnosi između triju glavnih stupova Svijeta umjetnosti – umjetnika, umjetničkog djela i promatrača – što je ostavilo prostora za rekonstrukciju ovih pojmova u postmodernoj i suvremenoj umjetnosti, odnosno već u drugoj polovini 20. stoljeća.

10. POPIS ARHIVSKIH IZVORA I LITERATURE

Arhivski izvori

Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (dalje: Arlikum HAZU):

1. Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnice Edite Schubert.
2. Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnice Sanje Iveković.
3. Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnice Vere Fischer.
4. Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Borisa Bućana.
5. Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Dalibora Martinisa.
6. Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Damira Sokića.
7. Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Dimitrija Bašičevića Mangelosa.
8. Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorana Trbuljaka.
9. Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele.
10. Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Faktora.
11. Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Kožarića.
12. Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Ladislava Galete.
13. Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Josipa Vanište.
14. Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Mladena Stilinovića.
15. Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Tomislava Gotovca
16. Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Vlade Marteka.
17. Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Vladimira Dodiga Trokuta.
18. Arlikum HAZU, Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Zlatana Dumanića.
19. Dimitrijević, Slobodan. „Suma 680“, 1969. Fond Galerije SC, SC-6/F1-F24. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

20. Maković, Zvonko. „ozbiljnost igre: uz izložbu slobodana dimitrijevića: »suma 680«, gsc, 26. XI–6. XII 1969.“ *Studentski list*, 12. prosinca 1969., 15 izdanje. Fond Galerije SC, SC-6/F1-F24, Suma 680. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
21. Miletić, Jurica. „Molimo Vas da donosiocu ovog dopisa...“, 11. prosinca 1969. Fond Galerije SC, SC-6/F1-F24. Suma 680, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
22. ———. „Molimo Vas da nam izdate 350 kom...“, 11. listopada 1969. Fond Galerije SC, SC-6/F1-F24. Suma 680, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

Državni arhiv u Zagrebu:

1. Državni arhiv u Zagrebu, Fond 1415. Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu Socijalističke Republike Hrvatske (dalje HR-HDA-1415-RS PKFK SRH), kut. 468/1415, 77,2 1960 – 1966.
 - a. HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 468/1415, 77,2 1960 1966, Zapisnici sjednica komisije za otkup umjetnina, 1965, 1966, 1967
2. HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 563, Serija K. V., Komisija za kult. veze s inozemstvom.
 - a. HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 563, Serija K. V., Komisija za kult. veze s inozemstvom, Komisija za kulturne veze s inozemstvom KV pov. 1979. god., KV spisi s oznakom SLUŽBENO 1977. – 1979, KV 1977 Službeno, Izvještaj i prijedlog Komisije za stimulaciju likovnog stvaralaštva mladih, str. 4.
 - b. HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 563, Serija K. V., Komisija za kult. veze s inozemstvom, Komisija za kulturne veze s inozemstvom KV pov. 1979. god., Komisija za kulturne veze s inozemstvom zapisnici sjednica i materijali sa sjednica 1979. god., Ad 5, Zapisnik 16. sjednice Odbora za likovnu suradnju s inozemstvom, 25. 12. 1978., str. 3.
 - c. HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 563, Serija K. V., Komisija za kult. veze s inozemstvom, Komisija za kulturne veze s inozemstvom zapisnici sjednica i materijali sa sjednica 1979. god., KV 2/79-79, Program suradnje s inozemstvom u 1979...., 5. 3. 1979.
 - d. HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 563, Serija K. V., Komisija za kult. veze s inozemstvom, Komisija za kulturne veze s inozemstvom zapisnici sjednica i materijali sa sjednica 1979. god., KV 2/79-79, Odbor za suradnju s inozemstvom na području likovnih umjetnosti i kulturne baštine.

- e. HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 563, Serija K. V., Komisija za kult. veze s inozemstvom, Komisija za kulturne veze s inozemstvom KV pov. 1979. god., Zapisnik 18. sjednice Odbora za likovnu suradnju s inozemstvom Komisije za kulturne veze s inozemstvom, 5. 3. 1979.
 - f. HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 563, Serija K. V., Komisija za kult. veze s inozemstvom, Komisija za kulturne veze s inozemstvom KV pov. 1979. god., KV spisi s oznakom SLUŽBENO 1977. – 1979, KV 1977 Službeno > Izvještaj i prijedlog Komisije za stimulaciju likovnog stvaralaštva mladih, str. 4.
 - g. HR-HDA-1415-RS PKFK SRH, kut. 563, Serija K.V., Komisija za kult. veze s inozemstvom, Komisija za kulturne veze s inozemstvom KV - pov. 1979. god., KV - POV 279/1 - 79, Poziv na sjednicu komisije, 14. 11. 1979., Zapisnik sa sjednice odbora za likovnu suradnju s inozemstvom Komisije za kulturne veze s inozemstvom, 27. 9. 1979., str. 3.
3. Državni arhiv u Zagrebu, Fond 1979.2. Hrvatsko društvo likovnih umjetnika (dalje HR-HDA-1979.2-HDLU), kut. 40 Otkup umjetničkih radova.
- a. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Podatci o otkupu i prodaji preko ULUH-a 1959. 1962., Popis otkupljenih radova u 1961.
 - b. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Podatci o otkupu i prodaji preko ULUH-a 1959. 1962., Popis otkupljenih radova u 1961. Prodaja likovnih djela preko ULUH-a u 1959 godini, str. 1.
 - c. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Podatci o otkupu i prodaji preko ULUH-a 1959. 1962., Prodaja likovnih djela preko ULUH-a u 1959 godini, str. 2.
 - d. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije -Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. 1954. 1970.), 1962.
 - e. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije -Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. 1954. 1970.), 1969, Otkupi u 1969 godini.

- f. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Otkup obavijesti članovima 1951. 1952., Popis članova kojima je dostavljena okružnica broj 1008 radi dostave radova za otkup.
- g. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Otkup umjetničkih radova Savjet za kulturu i nauku NRH, Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH, 1950. 1953., Otkup savjeta za prosvjetu nauku i kulturu NRH novembar 1951, Zapisnik VII. Sastanka Komisije za kupovanje radova likovne i primijenjene umjetnosti pri Savjetu za prosvjetu, nauku i kulturu NR Hrvatske.
- h. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije -Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. 1954. 1970.), 2. Otkupna komisija 1955, Zapisnik Komisije za kupovanje radova likovne i primijenjene umjetnosti pri Savjetu za prosvjetu nauku i kulturu NR Hrvatske, 22. 11. 1955.
- i. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije -Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. 1954. 1970.).
- j. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Podatci o otkupu i prodaji preko ULUH-a 1959. 1962.
- k. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Otkup računi za otkupljene radove 1952. 1961.
- l. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Otkup računi za otkupljene radove 1952. 1961., Račun br 600.
- m. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije -Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. 1954. 1970.), 2. Otkupna komisija 1955, Zapisnik Komisije za kupovanje radova likovne i primijenjene umjetnosti pri Savjetu za prosvjetu nauku i kulturu NR Hrvatske, 22. 11. 1955.

- n. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije -Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. 1954. 1970.), 1962.
 - o. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije -Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. 1954. 1970.), Zapisnik Komisije za otkup umjetnina pri Republičkom sekretarijatu za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu, 17. 3. 1966.
 - p. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije -Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. 1954. 1970.), 1. Otkupna komisija 1967., Skupština grada Zagreba: otkup sa izložbe ULUH-a.
 - q. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije -Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. 1954. 1970.), 1968., Zapisnik Komisije za otkup umjetnina pri Republičkom sekretarijatu za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu, 7. 6. 1968.
 - r. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Podatci o otkupu i prodaji preko ULUH-a 1959. 1962., Popis otkupljenih radova u 1961.
 - s. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Podatci o otkupu i prodaji preko ULUH-a 1959. 1962., Popis ovjerenih računa u 1961 godini.
 - t. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 40 Otkup umjetničkih radova, Komisija za otkup (-Savjet za kulturu i nauku NRH -Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH -Sjednice Otkupne komisije -Obavijesti -Odluke o podjeli umjetnina Ministarstva galerijama -računi, reversi, 1951. 1954. 1970.), 1969., Otkupi u 1969 godini, str. 2.
4. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 45, Savjet za umjetničku djelatnost.
- a. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 45, Savjet za umjetničku djelatnost, Ocjenjivački žiri (jury), Sastanci 1955. – 1981., 1987.

- b. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 45, Savjet za umjetničku djelatnost, Ocjenjivački žiri (jury), Sastanci 1955. – 1981., Odluke sa sjednice Savjeta za likovnu djelatnost održane 05.09.1987.
- c. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 45, Savjet za umjetničku djelatnost, Aukcije 1969., Ponoćna radio aukcija 19. 4. 1969.
- d. HR-HDA-1979.2-HDLU, kut. 45, Savjet za umjetničku djelatnost, Ocjenjivački žiri (jury), Sastanci 1955. 1981., 1987., Zapisnik sastanka Savjeta za likovnu djelatnost HDLUZ-a od 15. 9. 1987.

Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda:

5. Digitalna baza podataka Galerije umjetnina grada Slavonskog Broda.

Galerija umjetnina u Splitu:

6. Digitalna baza podataka Galerije umjetnina u Splitu.

Gradski muzej Sisak:

7. Digitalna baza podataka Gradskog muzeja Sisak.

Institut za suvremenu umjetnost u Zagrebu:²⁰¹²

8. „»Inovacije«“, bez dat. Temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka. Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb.
9. „Schubert, Edita“. SCCA - Zagreb, Soros-Art v 1.4, 4. srpnja 1994. Temeljna dokumentacija Edite Schubert. Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb.
10. „VII. Internationale Malerwochen 1972“. Graz: Neue Galerie, 1972. Temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka. Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb.
11. Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka.
12. Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Damira Sokića.

²⁰¹² Katalozi izložbi i knjige koje su uključene u Temeljnu dokumentaciju pojedinih umjetnika uvršteni su u odjeljak „Knjige, poglavlja u knjigama, prilozi u zbornicima i katalozi izložbi“ uz naznaku da su konzultirani u Institutu za suvremenu umjetnost u Zagrebu. U Institutu su proučeni dostupni materijali za svih 17 umjetnika koji su predstavljeni unutar studija slučaja. U bibliografiju su u konačnici uvršteni samo oni izvori koji su citirani u radu.

13. Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Mladena Stilinovića.
14. Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Zlatana Dumanića.
15. Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Dalibora Martinisa.
16. Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Edite Schubert.
17. Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Gorkog Žuvele.
18. Dokumentacija Instituta za suvremenu umjetnost u Zagrebu, temeljna dokumentacija Ivana Faktora.

Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb

19. Digitalna baza podataka Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu.
20. Nacionalni muzej moderne umjetnosti Zagreb, Inventarna knjiga.

Muzej likovnih umjetnosti u Osijeku:

21. Digitalna baza podataka Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku.

Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci:

22. Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, Inventarna knjiga.

Muzej suvremene umjetnosti Republike Srpske:

23. Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, Inventarna knjiga.

Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu:

24. Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Inventarna knjiga.
25. „Nacrt statuta didaktičko-kreativne radionice ‚Braće Borozan‘ Split“, 4. rujna 1976. Inventarni omot Galerije grada Zagreba: Žuvela Gorki II. Muzej suvremene umjetnosti Zagreb.
26. „Prijedlog programa rada didaktičko-kreativne radionice ‚Braće Borozan‘“, bez dat. Inventarni omot Galerije grada Zagreba: Žuvela Gorki II. Muzej suvremene umjetnosti Zagreb. Pristupljeno 22. travnja 2023.

Muzejski dokumentacijski centar Zagreb:

27. Muzejski dokumentacijski centar Zagreb, Arhiv Muzeja i galerija u Hrvatskoj, Zagreb Galerije grada Zagreba (dalje HR-MDC-Z/GGZG), Gradska galerija suvremene umjetnosti.

Knjige, poglavlja u knjigama, prilozi u zbornicima i katalogi izložbi

1. *Akvizicije 1*. Katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 23. 3. – 10. 4. 1963.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1963.
2. *Akvizicije 21*. Katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 8. 8. – 4. 9. 1983.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1983.
3. Agamben, Giorgio. „What Is the Contemporary“. U „*What Is an Apparatus? And Other Essays*. Meridian, Crossing Aesthetics. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2009.
4. Ambruš, Jelica. *Akvizicije VI (1981 – 1983)*. Uredio Predrag Gol. katalog izložbe (Galerija likovnih umjetnosti, Osijek, Bulevar JNA 9, rujan, listopad 1984.). Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, 1984.
5. Antal, Frederick. *Florentine Painting and its Social Background*. London: Kegan Paul, 1947.
6. Appadurai, Arjun, ur. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. 11. print. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2013.
7. Aukeman, Anastasia. *Welcome to Painterland: Bruce Conner and the Rat Bastard Protective Association*. Oakland, California: University of California Press, 2016.
8. Bagić, Krešimir, Branko Kostelnik, i Feđa Vukić, ur. *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*. Katalog izložbe (Dom HDLU, Zagreb, 10. 4. – 10. 5. 2015.). Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika; Društvo za istraživanje popularne kulture, 2015.
9. Bago, Ivana. „Mono. Looking. Glass. Door. Hole: Naive Conceptual Artist as the Gatekeeper of Art“. U *Before and after Retrospective*, uredio Tevž Logar. Ljubljana; Berlin: Gurgur editions, 2018.
10. Bago, Ivana, Andrea Bellini, Ješa Denegri, Christian Rattemeyer, i Goran Trbuljak. *Before and after Retrospective*. Uredio Tevž Logar. Ljubljana; Berlin: Gurgur editions, 2018.

11. Baljković, Nena. „Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak Grupa šestorice autora“. U *Nova umjetnička praksa 1966.-1978.*, uredio Marijan Susovski, 29–34. katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 28. 9. – 22. 10. 1978.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.
12. Banash, David C. *Collage culture: readymades, meaning, and the age of consumption*. Postmodern studies 49. Amsterdam; New York, N.Y.: Rodopi, 2013.
13. Bašičević, Dimitrije. *Akvizicije 5*. Ur. Božo Bek i Vladimir Gojković. Katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 12. 5. – 11. 6. 1967.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1967.
14. ———. *Akvizicije 6*. Ur. Božo Bek i Vladimir Gojković. Katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 29. 6. – 8. 9. 1968.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1967.
15. ———. *Vlado Martek. Lapsusi: slike i objekti 1983 – 85*. Katalog izložbe (Prostor PM, HDLUZ, 19. – 24. 6. 1985.). Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika Zagreb, 1985. <https://digitizing-ideas.org/hr/zapis/19777>.
16. Battista Ilić, Aleksandar, ur. *Tomislav Gotovac*. Zagreb: Hrvatski Filmski savez, 2003.
17. Becker, Howard S. *Svjetovi umjetnosti*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2009.
18. Bek, Božo, ur. *Gorki Žuvela: Spojite sami = To be join*. Katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 25. 3. – 4. 4. 1976.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1976.
19. Bek, Božo, i Vladimir Gojković, ur. *Akvizicije 4*. Katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 23. 7. – 30. 10. 1966.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1966.
20. Beke, Laszlo. „Fenomeni postmoderne i New Art History“. U *Uvod u povijest umjetnosti*, ur. Hans Belting. Zaporešić: Fraktura, 2007.
21. Belc, Petra, Branka Benčić, Alenka Gregorič, Boris Greiner, Aleksandra Sekulić, Leila Topić, i Tihana Puc. *Dalibor Martinis: Data Recovery 1969.-2077*. Uredila Leila Topić. katalog izložbe (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 6. 12. 2016. – 12. 2. 2017.). Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2017.
22. Belting, Hans. *Kraj povijesti umjetnosti*. Ur. Andy Jelčić i Nada Beroš. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2010.
23. ———. *The End of the History of Art?* Chicago: University of Chicago Press, 1987.

24. Benčić, Branka, Leila Topić, i Dalibor Martinis. *Dalibor Martinis: Request_reply.DM/2077*. katalog izložbe (Umjetnički paviljon, Zagreb, 18. 3. – 17. 4. 2016.). Zagreb: Umjetnički paviljon, 2016.
25. Berenson, Bernard. *Studies in Medieval Painting*. New York: Da Capo Press, 1975.
26. Beroš, Nada. *Akcenti: Vodič kroz zbirke u pokretu*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2009.
27. ———, ur. *Dimitrijević, Braco: Triptychos Post Historicus*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2001.
28. Beroš, Nada, i Dalibor Martinis. *Dalibor Martinis, »brain-storm«*. Uredila Nada Beroš. katalog izložbe (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 22. 10. – 15. 11. 1998.). Zagreb: Muzej suvremene umjetnost, 1990. (lokacija: Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb)
29. Block, René, ur. *The Readymade Boomerang: Certain Relations in 20th Century Art*. Katalog izložbe (Art Gallery of New South Wales, Sydney, 11. 4. – 3. 6. 1990.). Sydney: Biennale of Sydney, 1990.
30. Bourdieu, Pierre. „The Forms of Capital“. U *Handbook of theory and research for the sociology of education*, ur. John G. Richardson. Westport, Conn: Greenwood Press, 1986. http://home.iitk.ac.in/~amman/soc748/bourdieu_forms_of_capital.pdf.
31. ———. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Nachdr. Meridian Crossing Aesthetics. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press, 2006.
32. Bourriaud, Nicolas. „Deejaying and Contemporary Art“. U *Appropriation*, ur. David Evans. Documents of contemporary art. London; Cambridge, Mass.: Whitechapel; MIT Press, 2009.
33. Bracewel, Wendy. „Eating Up Yugoslavia: Cookbooks and Consumption in Socialist Yugoslavia“. U *Communism unwrapped: consumption in Cold War Eastern Europe*, ur. Paulina Bren i Mary Neuburger. New York, NY: Oxford University Press, 2012.
34. *Braco Dimitrijevic: Between the Louvre and the Zoo*. Torino: U. Allemandi, 2012.
35. Bren, Paulina, i Mary Neuburger, ur. *Communism unwrapped: consumption in Cold War Eastern Europe*. New York, NY: Oxford University Press, 2012.
36. Buchloh, Benjamin. „Readymade, Photography, and Painting in the Painting of Gerhard Richter“. U *Neo-Avantgarde and Cultural Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.
37. Buchloh, Benjamin H. D. „Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke“. U *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and*

- American Art from 1955 to 1975*, 1. izd. mekog uveza, 343–64. An October Book. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.
38. Buhin, Anita, ur. „Jugoslavenska popularna kultura između zabave i ideologije“. U *Stvaranje socijalističkoga čovjeka: Hrvatsko društvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma*. Zagreb: Srednja Europa, 2017.
39. Burroughs, William S. *Nova express*. 1st Evergreen ed. New York: Grove Press, 1992.
40. ———. *The Electronic Revolution*. Ubu classics, 2005.
41. Bürger, Peter. *Teorija avangarde*. Preveo Nataša Medved. Zagreb: Izdanja antibarbarus, 2007.
42. Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Sv. 4. Theory and History of Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
43. Butler, Rex. *What is Appropriation?* Brisbane; Sydney: Institute of Modern Art; Power Institute of Fine Arts, 1996.
44. Bužančić, Vlado, i Đuro Seder. *Otkup umjetnina 1978*. katalog izložbe (Umjetnički paviljon, Zagreb, 15. 6. – 24. 6. 1979.). Zagreb: Umjetnički paviljon, 1979.
45. Cabanne, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*; London: Thames and Hudson, 1971.
46. Certeau, Michel de i Steven Rendall. *The Practice of Everyday Life*. Nachdr. Berkeley: Univ. of California Press, 2002.
47. Cramer, Sue, i Branka Stipančić, ur. „The Horse Who Sings: Radical Art from Croatia“. Sydney: Museum of Contemporary Art, 1993. Temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka. Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb.
48. Crimp, Douglas. „Appropriating Appropriation“. U *Image Scavengers: Photography*, ur. Paula Marincola, 27–34. Philadelphia: Institute of Contemporary Art; University of Pennsylvania Press, 1982.
49. ———. *Pictures*. Katalog izložbe (Artists Space, New York, 24. 9. – 29. 10. 1977.). New York: Committee for the Visual Arts, 1977.
50. Danto, Arthur C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.
51. ———. *Nasilje nad ljepotom: estetika i pojam umjetnosti*. Ur. Nada Beroš. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2007.
52. ———. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Seventh printing. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1996.
53. ———. *What Art Is*. New Haven; London: Yale University Press, 2014.

54. Delimar, Vlasta i Milan Božić. *Apsolutni umjetnik: Antonio Gotovac Lauer*. Zagreb: Domino, 2012.
55. Denegri, Jerko. „Goran Trbuljak: The Artist Who Is Questioning the Art System“. U *Before and after Retrospective*, uredio Tevž Logar. Ljubljana; Berlin: Gurgur editions, 2018.
56. ———. *Ivan Kožarić*. Sisak: Matica hrvatska; Narodna knjižnica i čitaonica, 2006.
57. Denegri, Ješa. *Goran Trbuljak*. Katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 14. 5. – 21. 5. 1973.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1973.
58. ———. *Gorgona*. Ur. Marinko Sudac. Zagreb: Agroinova, 2018.
59. ———. *Gorgona: 1959 - 1966*. Katalog izložbe (Galerija studentskog kulturnog centra, Beograd, lipanj 1977.). Beograd: Galerija studentskog kulturnog centra, 1977.
60. ———. *Prilozi za drugu liniju 2: dopune hronici jednog kritičarskog zalaganja: EXAT-51, Nove tendencije, radikalni enformel, Gorgona*. Beč; Beograd: Macura, 2005.
61. ———. „Tomislav Gotovac“. U *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, 447–48. Zagreb: Horetzky, 2003.
62. Denegri, Ješa i Jasna Galjer. *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*. Zagreb: Horetzky, 2003.
63. Dević, Ana i Ivana Mance. *Zlatan Dumanić, Alen Floričić, Goran Trbuljak, Tomo Savić Gecan, Pasko Burđelez, Boris Šincek*. Ur. Srdjana Cvijetić i Slaven Tolj. Katalog izložbe (Museo Fortuny, Venezia, [Hrvatski paviljon], 11. 6. – 6. 11. 2005. / 51. esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia). Dubrovnik: Umjetnička galerija Dubrovnik, 2005.
64. Dickie, George. „What Is Art? An Institutional Analysis“. U *Aesthetics: a comprehensive anthology*, ur. Steven M. Cahn i Aaron Meskin, 426–37. Blackwell philosophy anthologies 29. Malden, MA: Blackwell Pub, 2008.
65. Dimitrijević, Braco. *Tractatus Post Historicus*. Tubingen: Edition Dacić, 1976.
66. Dimitrijević, Braco i Antun Maračić. *Braco Dimitrijević: posthistorijska dimenzija*. Zagreb; Dubrovnik: Art studio Azinović; Umjetnička galerija, 2004.
67. Dimitrijević, Nena. *Gorgona*. Katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 10. 3. – 3. 4. 1977.). Zagreb: Galerija grada Zagreba, 1977.
68. Dimitrijević, Nena, Braco Dimitrijević i Branko Franceschi, ur. *Odabrani tekstovi*. Zagreb: Durieux, 2014.

69. ———, ur. „Zašto slikam kao Pollock ili Vrijednost umjetničkog djela“. U *Odabrani tekstovi*. Zagreb: Durieux, 2014.
70. Donat, Branimir, Fedor Vučemilović, Goran Vranić, Zvonko Maković i Ana Medić. *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*. Ur. Zvonko Maković i Ana Medić. Katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 15. 3. – 6. 5. 2007.). Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2007.
71. Duchamp, Marcel. *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. Ur. Michel Sanouillet i Elmer Peterson. London: Thames and Hudson, 1975.
72. Duda, Dean. „Socijalistička popularna kultura kao (ambivalentna) modernost“. U *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950. - 1974.: [Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2. prosinca 2011. - 5. veljače 2012]*, ur. Tvrtko Jakovina i Ljiljana Kolečnik, 297–328. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti; Institut za povijest umjetnosti, 2012.
73. Duda, Igor, ur. „Potrošači kao nositelji socijalizma. Zaštita potrošača u sustavu društvenog samoupravljanja i udruženoga rada“. U *Stvaranje socijalističkoga čovjeka: Hrvatsko društvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma*. Zagreb: Srednja Europa, 2017.
74. ———. *Pronađeno blagostanje: svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*. Zagreb: Srednja Europa, 2010.
75. ———. „Samoposluga kao vijest dana : počeci suvremenog potrošačkog društva 1950-ih i 1960-ih godina“. U *Problemi sjevernog Jadrana*, ur. Miroslav Bertoša, 8:267–78. Zagreb: HAZU, 2003.
76. ———. *U potrazi za blagostanjem: o povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih*. Zagreb: Srednja Europa, 2005.
77. Duve, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.
78. Đilas, Milica. *Dalibor Martinis: Observatorium*. katalog izložbe (Moderna galerija, Rijeka, 27. 2. – 16. 3. 1997.). Rijeka: Moderna galerija Rijeka, 1997. (lokacija: Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb)
79. Evans, David, ur. *Appropriation. Documents of contemporary art*. London; Cambridge, Mass.: Whitechapel; MIT Press, 2009.
80. Faris, Jaimey Hamilton. *Uncommon Goods: Global Dimensions of the Readymade*. Bristol: Intellect, 2013.
81. Fischer, Vera. *Vera Fischer: Lica*. Katalog izložbe (Židovska općina, Zagreb, 29. 1. – 17. 2. 1995.). Zagreb, 1995.

82. Foster, Hal, ur. *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. 1st ed. Port Townsend, Wash: Bay Press, 1983.
83. ———. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.
84. Franceschi, Branko. *Područje zastoja: kolekcija Marinko Sudac*. Ur. Marinko Sudac. Prev. Maja Gota, Daria Torre i Tomislav Kuzmanović. Zagreb: Institut za istraživanje avangarde, 2011.
85. Gabršek-Prosenc, Meta, Marijan Susovski, Milojka Kline i Helena Grandovec. *EKO 80: 1. jugoslovanski triennale Ekologija-umjetnost*. Katalog izložbe (Razstavni salon Rotovž, Maribor, 21. 11. – 21. 12. 1980.). Maribor: Pripravljalni odbor Trienala EKO 80; Razstavni salon Rotovž, 1980.
86. Galeta, Ivan Ladislav, László Beke, Markita Franulić, Malcolm Le Gricem, Željko Kipke, Miklós Peternák, Tihomir Milovac i ostali. *Ivan Ladislav Galeta: The zero landscapes*. Ur. Tihomir Milovac. Zagreb; Paks Gallery: Muzej suvremene umjetnosti; Paks, 2013. <https://issuu.com/pk-paksikeptar/docs/paksi-keptar-ivan-ladislav-galeta-r>.
87. Gattin, Marija, ur. *Gorgona: Protokol dostavljanja misli*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2002.
88. Gavrić, Zoran. *Marcel Duchamp: izbor tekstova*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1984.
89. Gavrić, Zoran i Branislava Belić. *Marcel Duchamp: spisi: tumačenja*. Bogovađa: samostalno izdanje, 1995.
90. Gavrilović, Feđa. „Antički svijet u umjetnosti danas“. U *Suvremeni odjeci antike*, uredio Vesna Mažuran Subotić, 7–9. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti - Gliptoteka, 2017.
91. Glavan, Darko i Leila Topić. *Galerija studentskog centra 40 godina*. Ur. Ksenija Baronica i Božica Matašić. Zagreb: Studentski centar u Zagrebu, Kultura, Galerija SC, 2005.
92. Getaldić, Magdalena, i Feđa Gavrilović. *Suvremeni odjeci antike = Contemporary Reverberations of Antiquity: Grgur Akrap, Maja Bachler, Petar Dolić, Momčilo Golub, Marko Grgat, Luka Hrgović, Svjetlan Junaković, Siniša Majkus, Ante Rašić, Dalibor Stošić, Gorki Žuvela*. Uredio Vesna Mažuran Subotić. katalog izložbe (Galerija, Zagreb, IV. Stalni postav Zbirke sadrenih odljeva antičke skulpture, prosinac 2016. – siječanj 2017.). Zagreb: Gliptoteka HAZU, 2016.

93. Golub, Marko, i Dejan Kršić. *Dalibor Martinis: dizajner pri radu = designer at work: 1970-1990*. Zagreb: Hrvatsko dizajnersko društvo, 2019.
94. ———. *Sanja Iveković - dvostruki život: grafički dizajn i suvremena umjetnička praksa*. Zagreb: Hrvatsko dizajnersko društvo, 2018.
95. Gregorič, Alenka i Branka Stipančić, ur. *Mladen Stilinović: umjetnik radi: 1973 - 1983*. Zagreb: M. Stilinović; Stega tisak, 2010.
96. Groys, Boris. „Povratak originala: o repolitizaciji umjetnosti“. U *Criss-Cross, pet pozicija njemačke i hrvatske suvremene scene*, ur. Nada Beroš. Katalog izložbe (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 24. 11. – 30. 12. 2005.). Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2005.
97. Hauser, Arnold. *The Social History of Art: Naturalism, Impressionism, the Film Age*. 3. izd. Sv. 4. London; New York: Routledge, 1999.
98. ———. *The Social History of Art: Renaissance, Mannerism, Baroque*. Sv. 2. London: Routledge; Kegan Paul, 1992.
99. ———. *The sociology of art*. London: Routledge, 2011.
100. Hauser, Arnold i Jonathan Harris. *The Social History of Art: From Prehistoric Times to the Middle Ages*. 3. izd. Sv. 1. London; New York: Routledge, 1999.
101. ———. *The Social History of Art: Rococo, Classicism and Romanticism*. Sv. 3. London: Taylor & Francis, 1999.
102. Hlevnjak, Branka. *Vera Fischer: Autobiografska izložba*. Ur. Ivan Kožarić. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2002.
103. ———. *Vera Fischer: Izložba bez šminke*. Katalog izložbe (Galerija umjetnina grada Slavenskog Broda, Slavonski Brod, 4. 3. – 4. 4. 2019.). Slavonski brod: Galerija umjetnina grada Slavenskog Broda, 2019.
104. ———. *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva*. Zagreb: DesignArt – udruga za promicanje oblikovanja i umjetnosti, 2014.
105. Horvat Pintarić, Vera. *Tradicija i moderna*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti - Gliptoteka, 2009.
106. Horvatić, Toni. „Navigacija rascjepom/Split kontekst“. U *Zlatan Dumanić: Ostavština*, ur. Branko Franceschi, 11–42. Split: Galerija umjetnina, 2020.
107. Horvatić, Toni, Ivana Mance, Antun Maračić, Ivica Župan i Adriana Perojević. *Zlatan Dumanić: Ostavština*. Ur. Branko Franceschi. Split: Galerija umjetnina, 2020.
108. ———. *Zlatan Dumanić: Ostavština*. Ur. Branko Franceschi. Split: Galerija umjetnina, 2020.

109. Ivica. *Zlatan Dumanić: Brodski dnevnik*. Ur. Branko Franceschi. Katalog izložbe (Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb, 6. – 21. 12. 2001.). Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević, 2001.
110. Jakovina, Tvrtko i Ljiljana Kolečnik, ur. *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950. - 1974.: [Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2. prosinca 2011. - 5. veljače 2012]*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti; Institut za povijest umjetnosti, 2012.
111. Jameson, Fredric. „Postmodernism and Consumer Society“. U *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, uredio Hal Foster, 1st ed., 111–25. Port Townsend, Wash: Bay Press, 1983.
112. Janevski, Ana, Marija Katalinić, Boris Ružić, Suzana Marjanić, Suzana Milevska, Andrej Mirčev, Diana Nenadić i ostali. *Tomislav Gotovac: Anticipator Kriza*. Ur. Ksenija Orelj, Darko Šimičić, Nataša Šuković i Miško Šuvaković. Katalog izložbe (Muzej Moderne i Suvremene Umjetnosti, Rijeka, 22. 9. – 26. 11. 2017.). Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2017.
113. Kamien-Kazhdan, Adina. *Remaking the readymade: Duchamp, Man Ray, and the conundrum of the replica*. Epub. London; New York: Routledge; Taylor & Francis Group, 2018.
114. Karaman, Ljubo. *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*. Zagreb: Društvo historičara umjetnosti N. R. H., 1963.
115. Keleman, Boris, Božo Bek i Dimitrije Bašičević, ur. *Akvizicije 2*. Katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 13. 8. – 27. 9. 1964.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1964.
116. Kipke, Željko. „Likovna umjetnost: Postmetafizika prije postmetafizike“. U *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*, ur. Krešimir Bagić, Branko Kostelnik i Feđa Vukić. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika; Društvo za istraživanje popularne kulture, 2015.
117. Kirn, Gal, ur. „From the Primacy of Partisan Politics to the Post-Fordist Tendency in Yugoslav Self-Management Socialism“. U *Post-Fordism and Its Discontents*, 253–302. aaaaarg.org, 2019.
118. Kluszczyński, Ryszard W. „Between Public and Private Space. The Art of Sanja Ivekovic“. U *Is This My True Face*, ur. Tihomir Milovac, 5–15. Zagreb: Museum of Contemporary Art, 1998.

https://www.academia.edu/4206224/Between_Public_and_Private_Space._The_Art_of_Sanja_Ivekovic.

119. Kolečnik, Ljiljana. *Između Istoka i Zapada: hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*. Studije i monografije Instituta za povijest umjetnosti 27. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006.
120. Koljanin, Ana-Marija. *Ivan Faktor: Autoportret/Self-portrait 1980 – 2006: instalacija/installation*. Preveo Mirela Škarica. katalog izložbe (Galerija Anex - MMC Luka, Pula, ožujak 2006.). Pula: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika Istre; Hrvatski filmski savez, 2006.
121. Košević, Želimir, ur. *Galerija Studentskog centra Zagreb: 1961-1973*. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1975.
122. ———. *Kritike, predgovori, razgovori: 1962-2011*. Zagreb: Durieux, 2012.
123. Kovač, Leonida. *Edita Schubert*. Zagreb: Horetzky, 2001.
124. Kovač, Leonida. *Gorki Žuvela: Izmislite Sebe*. Uredio Ariana Kralj. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti - Gliptoteka HAZU, 2009.
125. Kovač, Leonida. *Gorki Žuvela: svakodnevno zalijevam cvijeće = Gorki Žuvela: I water my flowers every day*. Uredio Leonida Kovač. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1999.
126. Kovač, Leonida. *Ivan Faktor: Alergija/Allergia*. Katalog izložbe (Zavičajni muzej grada Rovinja, Galerija sv. Toma - Rovinj Art Program, 13. – 30. 8. 2003.). Rovinj: Zavičajni muzej grada Rovinja, 2003.
127. Kovač, Leonida. „U retroviziji tekućih slika ili Kangaroo Court na rubu poznatog svijeta“. U *Ivan Faktor: prvi program = First programme*, uredio Marina Viculin, 145–52. katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 7. 9. – 3. 10. 2010.). Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2010.
128. Kovač, Leonida. „Wem Gehört das Land Neben dem Friedhof?“ U *Ivan Faktor: Der Müde Tod 1921 – 1999., Umorna smrt*, 2–5. Katalog izložbe (Moderna galerija - Studio Josip Račić, Zagreb, 9. – 23. 7. 1999.). Moderna galerija; Studio Josip Račić, bez dat. Pristupljeno 23. svibnja 2023.
129. Kovač, Leonida, i Mladen Lučić. *Ivan Faktor: Fritz Lang und ich, 1994 – 2004*. Uredio Ariana Kralj. katalog izložbe (Gliptoteka HAZU, Zagreb, 26. 2. – 14. 3. 2004.). Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti - Gliptoteka HAZU, 2004.

130. Kovačević, Edo. *Akvizicije 3*. Ur. Božo Bek. Katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 9. 5. – 6. 6. 1965.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1965.
131. Kralj, Ariana, Božo Majstorović i Zvonko Maković. *Damir Sokić: Résumé*. Ur. Ariana Kralj i Božo Majstorović. Katalog izložbe (Gliptoteza HAZU, 29. 4. – 22. 5. 2009.; Galerija umjetnina Split, studeni 2009.). Zagreb; Split: Gliptoteka HAZU; GALUM, 2009.
132. Krauss, Rosalind E. *The Originality of The Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985.
133. Krauss, Rosalind E., i Marcel Broodthaers. *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*. 31st of the Walter Neurath memorial lectures. New York, N.Y: Thames & Hudson, 2000.
134. Kršić, Dejan. „Grafički dizajn i vizualne komunikacije, 1950. – 1975.“ U *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950. - 1974.: [Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2. prosinca 2011. - 5. veljače 2012]*, uredio Tvrtko Jakovina i Ljiljana Kolečnik. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti; Institut za povijest umjetnosti, 2012.
135. Kršić, Dejan. *Boris Bućan: Plakati*. Zagreb: HDD, 2010.
136. Kršić, Dejan i Marko Golub. *Sanja Iveković. Dvostruki život: dizajn, umjetnost, aktivizam*. Katalog izložbe (HDD galerija, Zagreb, 10. 5. – 1. 6. 2018.). Zagreb: HDD, 2018.
137. *Kulturna politika i razvitak kulture u Hrvatskoj („Crvena knjiga“ i drugi dokumenti)*. Zagreb: Republički komitet za prosvjetu, kulturu, fizičku i tehničku kulturu; Republička samoupravna interesna zajednica u oblasti kulture; Zavod za kulturu Hrvatske, 1982.
138. Kusik, Vlastimir, i Leonida Kovač. *Ivan Faktor: São Paulo - Osijek, Eine Stadt Sucht Einen Mörder 25th Bienal de Sao Paulo*, 23. 3. – 2. 6. 2002. Uredila Leonida Kovač. Zagreb: Museum of contemporary art, 2002.
139. Kuspit, Donald. *Kraj umjetnosti*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2018.
140. Laanemets, Mari, Mladen Stilinović, Søren Grammel i Branka Stipančić. *Mladen Stilinović: on money and zeros*. Berlin: Revolver, 2008.
141. Lee, Ann. *Appropriation: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

142. Leposavić, Radonja. „Dosije Trokut“. U *Shadow Museum*, uredio Slavko Timotijević, 89–90. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Kulturni centar Vršac, Muzej savremene umetnosti Republike Srpske, Galerijski centar Varaždin, bez dat.
143. Lévi-Strauss, Claude. *Divlja misao*. Ur. Miloš Stambolić. Prev. Jelena Jelić i Branko Jelić. Beograd: Nolit, 1978.
144. Lucie-Smith, Edward. *The Thames and Hudson dictionary of art terms*. London; New York: Thames and Hudson, 1984.
145. Lučić, Mladen. „Faktor, der Stadt und Fritz Lang“. U *Ivan Faktor: Fritz Lang und ich, 1994 – 2004*, 29–35. katalog izložbe (Gliptoteka HAZU, Zagreb, 26. 2. – 14. 3. 2004.). Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti - Gliptoteka HAZU, 2004.
146. Lučić, Mladen. *Mladen Stilinović: instalacija*. Katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 12. 4. – 15. 5. 1984.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1984.
147. Lukšić, Irena, ur. *Sedamdesete: zbornik*. Zagreb: Hrvatsko Filološko Društvo, 2010.
148. MacLeod, Katarina Wadstein. „The Resilience of the Periphery“: U *Europe Faces Europe*, ur. Johan Fornäs, 153–78. Narratives from Its Eastern Half. Intellect, 2017. www.jstor.org/stable/j.ctv9hj72r.9.
149. Majstorović, Božo. *Gorki Žuvela: Plakati = Posters*. Uredio Božo Majstorović. katalog izložbe (Galerija umjetnina, Split, 4. – 30. 4. 2017.). Split: Galerija umjetnina, 2017.
150. Majstorović, Božo, ur. *Gorki Žuvela: svakodnevno zalijevam cvijeće*. katalog izložbe (Galerija umjetnina, Split, 27. 4. – 9. 5. 1999.). Split: Galerija umjetnina, 1999.
151. Majstorović, Božo. *Goran Trbuljak: piturski i ostali radovi*. Split, Hrvatska: Galerija umjetnina, 2004.
152. Majstorović, Božo, i Jadranka Vinterhalter. *Gorki Žuvela: ciklus jedan na jedan*. Uredio Božo Majstorović. katalog izložbe (Galerija umjetnina, Split, 24. 5. – 19. 6. 2012.). Split: Galerija umjetnina, 2012.
153. Maković, Zvonko. *Damir Sokić: Dah umjetnika*. Ur. Božo Majstorović. Katalog izložbe (Galerije umjetnina, Split, 3. – 26. 11. 1999.). Split; Zagreb: Galerija umjetnina; Mal Mat, 1999.
154. ———. *Druga skulptura*. Katalog izložbe (Galerija Nova, Zagreb). Zagreb: Galerija Nova, 1981.

155. ———. „Najmlađa generacija jugoslavenskih plastičara: »novi ambijenti«, »siromašna« i »konceptualna umjetnost“. U *Oko u akciji*. Zagreb: Mladost; Centar za kulturu Narodnog sveučilišta grada Zagreba, 1972.
156. ———. *Oko u akciji*. Zagreb: Mladost; Centar za kulturu Narodnog sveučilišta grada Zagreba, 1972.
157. ———. „Pluralistička umjetnička scena i vrijedan segment europskoga kasnog modernizma“. U *Šezdesete u Hrvatskoj: mit i stvarnost*, ur. Vesna Ledić, Adriana Prlić i Miroslava Vučić, 66–103. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt: Školska knjiga, 2018.
158. ———. *Strategija kolaža, Tomislav Gotovac - kolaži*. Katalog izložbe (Izložbeni salon Doma JNA, Zagreb, 25. 2. – 12. 3. 1988.). Zagreb: Izložbeni salon Doma JNA, 1988.
159. Maković, Zvonko i Damir Sokić. *Damir Sokić*. Katalog izložbe (Galerije Nova, Zagreb, listopad 1980.). Zagreb: Galerija Nova, 1980.
160. Mance, Ivana. „Od »staleškog« udruženja do društvene organizacije. HDLU 1968. – 1991.“ U *150 godina Hrvatskog društva likovnih umjetnika: Umjetnost i institucija*, ur. Irena Kraševac, 241–63. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika; Institut za povijest umjetnosti, 2018.
161. Maračić, Antun. *Edita Schubert: Ambijent*. katalog izložbe (Galerija Zvonimir, Zagreb, 27. 11. – 7. 12. 1996.). Zagreb; Pula: Galerija Zvonimir; Ministarstvo obrane Republike Hrvatske, 1996. (lokacija: Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb)
162. ———. *Ivan Kožarić: skulptura 1954.–2000*. Katalog izložbe (Dom hrvatskih likovnih umjetnika, Zagreb, 22. 1. – 19. 2. 2000.). Zagreb: HDLU, 2000.
163. ———. „Rodrigina 2, Split“. U *Zlatan Dumanić: Ostavština*, ur. Branko Franceschi, 55–66. Split: Galerija umjetnina, 2020.
164. ———. *Zlatan Dumanić, Rodrigina 2, Split*. Katalog izložbe (Umjetnička galerija Dubrovnik, 1. 3. – 30. 4. 2008.). Dubrovnik: Umjetnička galerija Dubrovnik, 2008.
165. Marcoci, Roxana i Sanja Iveković. *Sanja Ivekovic: sweet violence*. New York: Museum of Modern Art, 2011.
166. Marjanić, Suzana. *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*. Sv. 1. 3 sv. Biblioteka Sinestetika. Zagreb: Udruga Bijeli val [u.a.], 2013.
167. Marjanić, Suzana. *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*. Sv. 3. 3 sv. Biblioteka Sinestetika. Zagreb: Udruga Bijeli val [u.a.], 2013.

168. ———. *Topoi umjetnosti performansa: lokalna vizura*. Zagreb: Durieux : Hrvatska sekcija AICA, 2017.
169. Maroević, Tonko. *Vaniština poputbina*. Zagreb: EPH art, 2009.
170. Maroević, Tonko i Vlado Martek. *Vlado Martek: Na kraju manirizma: priprema za umjetnost (retrospektivna izložba)*. Ur. Duje Mrduljaš. Split: Ustanova za kulturu Galerija Kula, 2018.
171. Maroević, Tonko, Antun Travirka, Zdravko Poznić, Antun Karaman, Vinko Srhoj i Ješa Denegri. *Inovacije u slikarstvu osamdesetih / Triennale slikarstva 13. Plavi salon*. Ur. Antun Travirka. Zadar: Narodni muzej, 1990.
172. Martek, Vlado. *Vlado Martek : (pred) poetski ambijent*. Katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 8. 4. – 16. 4. 1982.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1982.
173. Martinis, Dalibor. *Dalibor Martinis: egipatske stube Odese, data recovery, 2011*. katalog izložbe (Galerija AŽ, Zagreb, 19. 4. – 10. 5. 2011.), 2011.
174. Martinis, Dalibor, i Nada Beroš, ur. *Dalibor Martinis - javne tajne: = Dalibor Martinis - public secrets*. Omni:media. Zabreg: MSU, 2006.
175. Matičević, Davor. *Dalibor Martinis: Krivotvorine*. katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 9. 1. – 19. 1. 1975.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1975. (lokacija: Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb)
176. Matičević, Davor, i Bojana Pejić. *Dalibor Martinis: instalacije i videovrpce*. Uredio Davor Matičević. katalog izložbe (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 12. 4. – 6. 5. 1990.). Zagreb: Muzej suvremene umjetnost, 1990. (lokacija: Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb)
177. Matičević, Davor i Zvonko Maković. *Damir Sokić*. Ur. Božo Bek. Katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 10. 2. – 27. 2. 1983.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1983.
178. Milevska, Suzana. „The Readymade and the Question of the Fabrication of Objects and Subjects“. U *Primary documents: a sourcebook for Eastern and Central European art since the 1950s*, ur. Laura Hoptman i Tomáš Pospiszyl. New York: Museum of Modern Art, 2002.
179. Milovac, Tihomir, ur. *Martinis: Between Surfaces*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnost, 1995. (lokacija: Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb)

180. ———. *Dalibor Martinis: Krizne točke*. katalog izložbe (Galerija Rigo, Novigrad, 6. 5. – 23. 5. 2003.). Novigrad: Galerija Rigo, 2003. (lokacija: Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb)
181. ———, ur. *Sanja Iveković: Is This My True Face*. Zagreb: The Museum of Contemporary Art, 1998.
182. ———, ur. *Neprilagodeni: konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2002.
183. Moguš, Milan, ur. „Ivan Kožarić“. *Ljetopis hrvatske akademije* 101 (1997.): 385–88.
184. Nelson, Robert S. i Richard Shiff, ur. „Appropriation“. U *Critical terms for art history*, 2. izd., 160–73. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
185. Nenadić, Diana. „Deklinacija filma po Tomu / Antoniju Gotovcu / Laueru“. U *Tomislav Gotovac: Anticipator Kriza*, ur. Ksenija Orelj, Miško Šuvaković, Nataša Šuković i Darko Šimičić. Katalog izložbe (Muzej Moderne i Suvremene Umjetnosti, Rijeka, 22. 9. – 26. 11. 2017.). Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2017.
186. Nikitović, Spomenka, Darko Šimičić i Mladen Stilinović. *Mladen Stilinović*. Ur. Jadranka Vinterhalter. Biblioteka Val 1. Zagreb: Meandar, 1998.
187. Nikolić, Jadranka, ur. *Boris Bućan: izložba plakata*. Katalog izložbe (Galerija Sebastian, Dubrovnik, 3. 7. – 18. 7. 1984.). Dubrovnik; Zagreb: Atlas art agencija, Galerija Sebastian; Vjesnik, 1984.
188. Oheim, Gertrud. *Savršena domaćica*. Zagreb: Mladost, 1966.
189. Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Rotulus Universitas. Zagreb: Grafički Zavod Hrvatske, 1990.
190. Owens, Craig. „Representation, Appropriation, and Power“. U *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, 1. paperback print., 88–113. Berkeley: Univ. of California Press, 1994.
191. Paić, Žarko. „Burning Through the Worked-Off History?“ U *Dalibor Martinis: »Oktobarska reevaluacija«*. katalog izložbe (Galerija P74, Ljubljana, listopad 2007.). Ljubljana: P74, 2007. (lokacija: Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb)
192. Pansini, Mihovil, ur. *Knjiga GEFFA 63*. Zagreb: Organizacioni komitet GEFF-a, 1967.

193. Perica, Blaženka. „Aproprijacija/originalnost“. U *Kritika/teorija/pojmovi u novoj hrvatskoj umjetnosti*, uredio Krešimir Purgar, 46–59. Zagreb: Art magazin Kontura, 2017.
194. Perić, Davorka, ur. *Umjetnost prisvajanja*. Katalog izložbe (Galerija Forum, Zagreb, 30. 10. – 18. 11. 2017.). Zagreb: Galerija Forum, 2017.
195. ———, ur. *Umjetnost prisvajanja*. Katalog izložbe (Galerija Forum, Zagreb, 30. 10. – 18. 11. 2017.). Zagreb: Galerija Forum, 2017.
196. Petković Basletić, Ana. *Boris Bućan: Fenomen plakatne umjetnosti*. Ur. Slavica Marković. Katalog izložbe (Kabinet grafike HAZU, 29. 5. – 18. 6. 2017.). Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2017.
<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=iiif.v.a&id=213174>.
197. Pintarić, Snježana. *Volumen: katalog zbirke i kronologija izložbi*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2008.
198. Pintarić, Snježana, Germano Celant, Michel Gauthier, Nena Dimitrijević i Branko Franceschi. *Braco Dimitrijević: retrospektiva*. Ur. Snježana Pintarić. Katalog izložbe (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 27. 4. – 21. 6. 2017.). Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 2017.
199. Piotrowski, Piotr. *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989*. London: Reaktion books, 2009.
200. Počanić, Patricia. „Narudžbe i otkupi umjetničkih djela za interijere javnih institucija u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih“. *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, izd. 62 (2019.): 179–201. <https://doi.org/10.17685/Peristil.62.11>.
201. Prančević, Dalibor, ur. *36. splitski salon: [s]kul[p]tura: ready-made - rukotvorina - igračka - fetiš*. Katalog izložbe (Podrumi Dioklecijanove palače, Split, 14. 11. – 6. 12. 2009.). Split: HDLU, 2009.
202. ———. *U Splitu Vladimir Dodig Trokut*. Ur. Duje Mrduljaš. Prev. Robertina Tomić. Katalog izložbe (Galerija Kula, Split, 2. 9. – 2. 10. 2020.). Split: Ustanova za kulturu Galerija Kula, 2020.
203. *Prerađeno*. Katalog izložbe (Collegium Artisticum, Sarajevo, 7. 2. – 10. 3. 2007.). Sarajevo: Gradska galerija Collegium artisticum; Internacionalni festival Sarajevska zima; Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, 2007.
204. Purgar, Krešimir, i Zdenko Rus. *Slika i objekt: zbirka suvremene umjetnosti Filip Trade*. Zagreb: Filip Trade, 2004.

205. Putar, Radoslav. *Jugoslavia*. Katalog izložbe (Biennale di Venezia '76, 13. 7. – 10. 10. 1976.). Zagreb: Galerije grada Zagreba, 1977.
206. Radoš, Valentina, i Leonida Kovač. *Ivan Faktor: Film koji samo ja gledam = A Film that only I Watch*. katalog izložbe (Muzej likovnih umjetnosti, Osijek). Osijek: Muzej likovnih umjetnosti, 2017.
207. Ramljak Purgar, Mirela. *Edita Schubert: Moj stan = My apartment*. katalog izložbe (Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb, 2. – 9. 3. 1999.). Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević, 1999.
208. Rattemeyer, Christian. „* [Endnote: *Goran Trbuljak: I Would Prefer Not To]“. U *Before and after Retrospective*, uredio Tevž Logar. Ljubljana; Berlin: Gurgur editions, 2018.
209. Roberts, John. *The intangibilities of form: skill and deskillling in art after the readymade*. London; New York: Verso, 2007.
210. Rus, Zdenko. *Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba*. Katalog izložbe (Gliptoteka Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, 4. 3 – 4. 4. 2008.). Zagreb: Moderna galerija, 2008.
211. Schubert, Edita, Leonida Kovač, Graham McMaster, i Marina Paulenka. *Edita Schubert: retrospektiva*. katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 24. 9. 2015 – 15. 11. 2015.; Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, veljača – travanj 2016.). Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2015.
212. Seitz, William Chapin, ur. *The Art of Assemblage*. New York: The Museum of Modern Art: Distributed by Doubleday, 1961.
213. Shoat, Ella i Robert Stam. „Narrativising Visual Culture – toward a Polycentric Aesthetics“. U *The Visual Culture Reader*, ur. Nicholas Mirzoeff, 37–59. London: Routledge, 2010.
214. Shore, Robert. *Beg, Steal and Borrow: Artists against Originality*. London: Laurence King Publishing, 2017.
215. Smith, Terry. *What is contemporary art?* Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
216. Sretenović, Dejan. *Umetnost prisvajanja*. Beograd: Orion art, 2013.
217. Srhoj, Vinko. *Grupa Biafra: 1970. - 1978*. Zagreb: Art studio Azinović, 2001.
218. ———, ur. *Strategija citata u umjetnosti 80-ih i 90-ih (Plavi salon: 15. trijenale hrvatskog slikarstva)*. Katalog izložbe (Galerija umjetnina narodnog muzeja, Zadar, 26. 8. – 10. 11. 1999.). Zadar: Narodni muzej, 1999.

219. Stallabrass, Julian. *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
220. ———. *High art lite: the rise and fall of young British art*. Rev. and Expanded ed. London ; New York: Verso, 2006.
221. Stipančić, Branka, i Goran Trbuljak. *G. Trbuljak*. Zagreb: Galerija grada Zagreba, 1996.
222. ———, ur. *Mangelos no. 1–9 1/2*. Zagreb: DAF, 2007.
223. ———. *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*. Zagreb: Arkzin; Hrvatska sekcija AICA, 2011.
224. ———, ur. *Mladen Stilinović: bijeli radovi*. Zagreb: M. Stilinović; Stega tisak, 2012.
225. ———, ur. *Riječi i slike*. Zagreb: Institut Otvoreno društvo - Hrvatska, 1995.
226. ———. *Vlado Martek: Poezija u akciji*. Katalog izložbe (Galerija P-74, Ljubljana 17. 9. – 10. 10. 2010.; Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb, 25. 11. – 22. 12. 2010.). Zagreb: Delve – Institut za trajanje, mjesto i varijable, 2010.
227. ———. *Personal Cuts: Art Scene iz Zagreb from 1950s to Now*. Katalog izložbe (Carré d'Art-Musée d'art contemporain de Nimes, 17. 10. 2014. – 11. 1. 2015.). Nimes: Carré d'Art-Musée d'art contemporain de Nimes, 2014.
228. Stipančić, Branka i Tihomir Milovac, ur. *Mladen Stilinović: Exploitation of the Dead*. Zagreb: Museum of Contemporary Art, 2007.
229. Stipančić, Branka i Mladen Stilinović. *Mladen Stilinović: nula iz vladanja*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti Zagreb; Mladen Stilinović, 2013.
230. Stipančić, Branka i Goran Trbuljak. *G. Trbuljak*. Zagreb: Galerija grada Zagreba, 1996.
231. Stošić, Josip. *Josip Stošić: Govor riječi, predmeta i prostora*. Ur. Božo Bek i Davor Matičević. Katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 8. 12. – 26. 12. 1972.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1972.
232. Susovski, Marijan. *Edita Schubert: Radovi 1979*. katalog izložbe (Studio Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 29. 5. – 15. 6. 1980.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1980. (lokacija: Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb)
233. ———, ur. *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*. Katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, ožujak 1982.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1984.

234. ———. *Marcel Duchamp: La boîte en valise*. Katalog izložbe (Studio galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 16. 2. – 8. 3. 1984.). Zagreb: Galerija grada Zagreba, 1984.
235. ———, ur. *Nova umjetnička praksa 1966.-1978. Katalog izložbe* (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 28. 9. – 22. 10. 1978.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.
236. ———, ur. *Tomislav Gotovac: Collages 1964. Katalog izložbe* (Studio galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 12. 5. – 27. 5. 1979.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1979.
237. ———. *Vladimir Dodig Trokut: amuleti čini arkane*. Katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 14. 11. – 7. 12. 1980.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1980.
238. ———. *Vladimir Dodig Trokut: Solve*. Katalog izložbe (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 9. 9. – 2. 10. 1982.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1982.
239. Šijan, Slobodan. *Kino Tom: Antonio G. Lauer ili Tomislav Gotovac između Zagreba i Beograda*. Beograd; Zagreb: Muzej savremene umjetnosti; Hrvatski filmski savez, 2012.
240. Šimat Banov, Ive. *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*. Povijest umjetnosti u Hrvatskoj. Zagreb: Naklada Ljevak, d.o.o, 2013.
241. Šimičić, Darko. *Tom Gotovac / Strategije ready-madea*. Katalog izložbe (Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb, 9. 2. – 20. 2. 2016.). Zagreb: Institut za suvremenu umjetnost, 2016.
242. Škrčić, Antonija, ur. *Josip Vaništa: Ishodišta: izložba crteža, slika, kolaža, projekata*. Karlovac: Gradski muzej Karlovac, 2014.
243. Škunca, Josip, ur. *Josip Vaništa: „Hommage a Krleža“, olovka, akvareli i crteži (1953. - 1983.)*. Katalog izložbe (Zorin dom, Karlovac, 15. 11. – 24. 11. 1983.). Karlovac: Zorin dom, 1983.
244. ———. *Vera Fischer: Asocijacije i varijacije na noćnu temu*. Katalog izložbe (Mali lapidarij, Kamenita 15, Zagreb, 23. 1. – 3. 2. 1978.). Zagreb: Krešimir Štefanović, 1978.
245. Košević, Želimir, i Mladenka Šolman, ur. *Ivan Kožarić*. katalog izložbe (Moderna galerija, Zagreb, 23. 6. – 26. 7. 1987.). Zagreb: Moderna galerija, 1987.

246. Špoljar, Marijan, Vlado Martek i Antun Maračić. *PM 20: 20 godina: 1981-2001*. Ur. Antun Maračić. Zagreb; Dubrovnik: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika; Umjetnička galerija Dubrovnik, 2004.
247. Šuvaković, Miško. *Dišan i redimejd*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
248. ———. *Martek: Fatalne figure umjetnika : eseji o umjetnosti i kulturi XX. stoljeća u Jugoistočnoj, Istočnoj i Srednjoj Europi kroz djelo(vanje) umjetnika Vlade Marteka*. Zagreb: Meandar, 2002.
249. ———. *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatsko : živjeti izvan svoje glave: asamblaž povijesnih, teorijskih i filozofskih dispozitiva*. Zagreb: DAF, 2019.
250. Šuvaković, Miško i Olga Jevrić. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb; Ghent: Horetzky; Vlees & Beton, 2005.
251. Tate Gallery, ur. *The Tate Gallery 1982-84: illustrated catalogue of acquisitions*. The Tate Gallery illustrated catalogue of acquisitions 1982/84. London: The Tate Gallery, 1986.
252. Toman, Boris. *S umjetnicima na kavi: ready-made in Croatia*. Katalog izložbe (Galerija Kortil, Rijeka, lipanj – srpanj 2000.). Rijeka: HDLU, 2000.
253. Topić, Leila i Danka Šošić, ur. *ViGo - potentially important activities*. Katalog izložbe (Galerija umjetnina, Split, 13. 11. – 9. 12. 2018.). Split; Zagreb: Galerija umjetnina; Muzej suvremene umjetnosti, 2018.
254. Trbuljak, Goran, Ivana Bago, Andrea Bellini, Ješa Denegri, Christian Rattemeyer, Tevž Logar, Vít Havránek i ostali. *Before and after Retrospective*. Ur. Tevž Logar. Ljubljana; Berlin: Gurgur editions, 2018.
255. Trbuljak, Goran, Jasmina Fučkan i Vedran Benović. *Zašto bi netko kupio glavoper od Gorana Trbuljaka?* katalog izložbe (Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 20. 11. 2018. – 1. 4. 2019.). Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2019.
256. Turković, Hrvoje. *Medijska istraživanja Ivana Ladislava Galeta*. izvorno u: Ivan Ladislav Galeta: projekti, izvedbe, realizacije (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 12. 4. – 6. 5. 1979.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1979.
https://www.academia.edu/8036235/Medijska_istra%C5%BEivanja_Ivana_Ladislava_Galeta_Creative_media_research_by_Ivan_Ladislav_Galeta.
257. Valušek, Berislav, Nada Beroš, i Ryszard W. Kluszczynski. *Martinis Observatorium: video-audio-interactive installations*. Uredio Berislav Valušek.

- Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 1997. (lokacija: Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb)
258. Vaništa, Josip. *Josip Vaništa: ukidanje retrospektive*. Ur. Nada Beroš. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2013.
259. ———. *Knjiga zapisa*. 2. izd. Zagreb: Moderna galerija : Kratis, 2003.
260. ———. *Skizzenbuch 1932-2010: iza otvorenih vrata*. Zagreb: Kratis, 2010.
261. Vaništa, Josip, Tonko Maroević i Nenad Fabijanić. *Rukovet: Josip Vaništa; eksponati, projekti, crteži, kolaži, edicije, dokumentacija*. Ur. Velimir Neidhard. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2014.
262. Vergine, Lea. *When trash becomes art: TRASH rubbish mongo*. Milan; London: Skira; Thames & Hudson, 2007.
263. Viculin, Marina, ur. *Ivan Faktor: prvi program = First programme*. katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 7. 9. – 3. 10. 2010.). Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2010.
264. Vijatović, Žarko. „(Gorgonske) posebnosti“. U *Josip Vaništa: ukidanje retrospektive*, ur. Nada Beroš, 147–52. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2013.
265. ———, ur. *Ready-mades*. Katalog izložbe (autorski izlog knjižare Znanje – August Šenoa, Zagreb, 18. 5. – 20. 7. 1988.). Zagreb: samostalno izdanje, 1990.
266. Vučetić, Radina. *Koka-kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*. Biblioteka Društvo i nauka. Edicija Istorija. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
267. Vukmir, Janka. *Edita Schubert*. katalog izložbe (Moderna galerija/Studio Josip Račić, Zagreb, 9. 4. – 22. 4. 1998.). Zagreb: Moderna galerija; Studio Josip Račić, 1998. (lokacija: Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb)
268. Welchman, John C. *Art after Appropriation: Essays on Art in the 1990s*. New York, NY: Routledge, 2003.
269. Whiteley, Gillian. *Junk: art and the politics of trash*. London; New York: I. B. Tauris, 2011.
270. Whiteley, Nigel, i Lawrence Alloway. *Art and Pluralism: Lawrence Alloway's Cultural Criticism. Value Art Politics*. Liverpool: Liverpool University Press, 2012.
271. Wölfflin, Heinrich i Marie Donald Mackie Hottinger. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. Dover Books on Art History. New York: Dover, 1950.

272. Young, James O. *Cultural appropriation and the arts*. New directions in aesthetics 6. Malden, MA: Blackwell Pub, 2008.
273. Zlamalik, Vinko. *Otkup umjetnina 1974*. katalog izložbe (Umjetnički paviljon, Zagreb, 12. 2. – 24. 2. 1975.). Zagreb: Umjetnički paviljon, 1975.
274. ———. *Otkup umjetnina 1975*. katalog izložbe (Umjetnički paviljon, Zagreb, 15. 6. – 28. 6. 1976.). Zagreb: Umjetnički paviljon, 1975.
275. Župan, Ivica. „Brodski dnevnic“i“. U *Zlatan Dumanić: Ostavština*, ur. Branko Franceschi, 67–78. Split: Galerija umjetnina, 2020.

Periodika

276. Albanež, Nikola. „Razgovor: Vladimir Dodig Trokut“. *Kontura*, izd. 142/143 (2018.): 18–31.
277. Alić, Sead. „Ivan Ladislav Galeta – istraživač medijskog prostora i medijskoga vremena“. *In medias res: časopis filozofije medija* 4, izd. 7 (1. prosinca 2015.): 1024–40.
278. Aslanovski, Davor. „Druga scena drugog svijeta“. *Kvartal: kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj* 5, izd. 2 (2008.): 54–57.
279. „b. bučan“. *Novine Galerije Studentskog centra*, izd. 9 (1969.): 21.
280. Bago, Ivana. „A Window and a Basement: Negotiating Hospitality at La Galerie des Locataires and Podroom – The Working Community of Artists“. *ARTMargins* 1, izd. 2/3 (28. kolovoza 2012.).
https://doi.org/10.1162/ARTM_a_00021.
281. ———. „Činjenica da postoji institucionalna kritika važnija je od onoga što bi o njoj moglo biti napisano“. *Život umjetnosti* 80, izd. 1 (1. srpnja 2007.): 6–25.
282. ———. „Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća“. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, izd. 36 (28. prosinca 2012.): 235–48.
283. Baljković Dimitrijević, Nena. „Prolaznici stvaraju: izložba Gorana Trbuljaka u veži Frankopanska 2a“. *Omladinski tjednik*. 17. veljače 1971. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorana Trbuljaka. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

284. Barabási, Albert-László, Samuel P. Fraiburger, Roberta Sinatra, Magnus Resch i Christoph Riedl. „Quantifying Reputation and Success in Art“. *Science* 362, izd. 6416 (16. studenog 2018.): 825–29. <https://doi.org/10.1126/science.aau7224>.
285. Beck, Boris. „Revolucija nikad ne spava“. *Nacional*, 30. kolovoza 2011., 66–68.
286. Bekić, Irena. „Sve umjetnikove preokupacije“. *Novi list*, 3. siječnja 2009. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
287. Benjamin, Walter. „Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reprodukcije“. *Život umjetnosti*, izd. 6 (1968.): 67–81.
288. Boon, Marcus. „On Appropriation“. *CR: The New Centennial Review* 7, izd. 1 (17. prosinca 2007.): 1–14. <https://doi.org/10.1353/ncr.2007.0024>.
289. Bošković, Marita, i Dalibor Martinis. „Moj je rad smišljeno nedovršen“. *Obzor*, izd. 211 (24. travnja 1999.): 38–39.
290. Bošnjak, N. „Mandat povjeren Ivanu Faktoru“. *Novi list*, 10. studenog 2006. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Faktora. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
291. Bourriaud, Nicolas. „The Signature Game“. *Flash Art XXIII*, izd. 155 (studen 1990.): 126–29.
292. Briski Uzelac, Sonja. „Mangelos na putu po Europi“. *Život umjetnosti* 38, izd. 71/72 (2004.): 62–73.
293. Buchloh, Benjamin. „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art“. *Artforum* 21, izd. 1 (1. rujna 1982.): 43–56.
294. „Burni život zaboravljene umjetnice“. *Jutarnji list*, 16. srpnja 2014., 30–31.
295. Cameron, Dan. „Umjetnost i njezin dvojnik“. *Quorum: časopis za književnost*, izd. 6 (1988.): 116–46.
296. Cerovac, Branko. „Vladimir Dodig Trokut, Wunderkammer - studio slobodne misli: (izložba u povodu Međunarodnog dana muzeja“. *Informatica museologica*, katalog izložbe (Mali salon, Korzo 24, Rijeka, 18. – 31. 5. 2004., 35, izd. 3–4 (2004.): 103.
297. Cone, Michèle C. „Pierre Restany and the Nouveaux Réalistes“. *Yale French Studies*, izd. 98 (2000.): 50–65. <https://doi.org/10.2307/2903227>.
298. Crimp, Douglas. „On the Museum’s Ruins“. *October* 13 (1980.): 41–57. <https://doi.org/10.2307/3397701>.

299. „Četiri upita o stvarnom i virtualnom“. *Hrvatsko slovo*, 26. studenog 1999., 20.
300. Čanić Divić, Snježana. „Osijeku dom umjetnosti za tisućljeće“. *Vjesnik*, 23. siječnja 2002. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Faktora. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
301. Čorak, Željka. „razbroj zbroja: »suma 680«, izložba slobodana dimitrijevića u galeriji studentskog centra“. *Telegram*, 12. prosinca 1969., 502 izdanje. Fond Galerije SC, SC-6/F1-F24, Suma 680. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
302. Čović, Tonka. „Dijalog s materijalom“. *Oko*, 28. lipnja 1986. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
303. Danto, Arthur C. „Art after the End of Art“. *Art Forum*, travanj 1993., 62–69.
304. ———. „The Artworld“. *The Journal of Philosophy* 61, izd. 19 (1964.): 571–84. <https://doi.org/10.2307/2022937>.
305. Denegri, Ješa. „Četiri modela hrvatske ‚druge linije‘ u hrvatskoj umjetnosti 1950.-1970.“ *Književna revija* 42, izd. 3–4 (2002.): 95–106.
306. Depolo, Josip. „Između dva koncepta“. *Vjesnik*, 1. prosinca 1961.
307. ———. „Naglasak na avangardi“. *Oko*, 3. svibnja 1979., 19.
308. Depolo, Josip i Rene Bakalović. „Do kada će mame hraniti umjetnike“. *Polet*, 31. siječnja 1979., 8–9.
309. Dević, Ana. „Ivan Kožarić: A Feeling of Wholeness“. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, izd. 31 (2012.): 36–47. <https://doi.org/10.1086/668921>.
310. Dickie, George. „Defining Art“. *American Philosophical Quarterly* 6, izd. 3 (1969.): 253–56.
311. Dimitrijević, Slobodan. „Grupa ‚Penzioner Tihomir Simčić‘“. *Novine Galerije Studentskog centra*, izd. 12 (studeni 1969.): 32–33.
312. Domić, Ljiljana. „Govor ready-madea“. *Vjesnik*, 27. listopada 1986.
313. Figenwald, Nenad. „Ormar i slika na istom čeku“. *Plavi vjesnik*, 3. svibnja 1973., 20.
314. Foster, Hal. „(Post)Modern Polemics“. *New German Critique*, izd. 33 (1984.): 67–78. <https://doi.org/10.2307/488354>.
315. Franić, Jasminka. „Izložba rečenica“. *Zarez*, 28. svibnja 1999. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
316. Franić, Jasminka. „Poremećenost i nadahnuće“. *Glas Slavonije*, 11. svibnja 1998., 33.

317. Gajin, Igor. „Beskućnici na kraju tisućljeća?!“ *Glas Slavonije*, 6. listopada 1999. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Faktora. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
318. Gall, Zlatko. „Na pragu transavangarde“. *Slobodna Dalmacija*, 25. travnja 1982. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
319. Gervereau, Laurent. „Na raskrižju medija: Boris Bućan“. *Art bulletin*, izd. 63 (31. prosinca 2013.): 36–51.
320. Glavan, Darko. „Stav a ne stil“. *Kontura*, izd. 71 (2002.): 56–57.
321. Golub, Marko. „Niti sam ja ovdje gdje ste vi, niti ste vi ovdje gdje sam ja – performativni Galeta“. *Hrvatski filmski ljetopis* 20, izd. 77/78 (2014.): 81–86.
322. Greiner, Boris. „Dalibor Martinis: Eksperimentalni filmovi (2013. – 2016.)“. U *Osvojena područja*, 14–16. Zagreb: Petikat, 2017.
323. ———. „Dvije izložbe“. *Zarez* 13, izd. 311 (6. rujna 2011.): 17.
324. Gvozdenović, Žana. „Veliko staklo Marcel Duchampa“. *Dometi*, izd. 2–3 (1986.): 21–34.
325. Hanaček, Ivana i Sandra Križić Roban. „Razgovori s umjetnicima: Goran Trbuljak“. *Život umjetnosti*, izd. 89 (veljača 2011.): 136–39.
326. Hlevnjak, Branka. „Peta obljetnica smrti Vere Fischer“. *Hrvatsko slovo*, 18. srpnja 2014., 18.
327. Horvat, Vedran. „Trokut: Zbog nebrige grada živim na ulici“. *Vjesnik*, 15. studenog 2001.
328. Hrgović, Maja. „Naš odnos prema prošlosti je fragmentaran i nepouzdan“. *Novi list*, 12. ožujka 2016., 49.
329. Hrust, Nikolina. „Serija Izložbi ‚Otkup Umjetnina‘ (1973. – 1980.) u Umjetničkom Paviljonu u Zagrebu“, 20. srpnja 2019.
https://www.academia.edu/36603696/Serija_izlo%C5%BEbi_Otkup_umjetnina_1973_-1980._u_Umjetni%C4%8Dkom_paviljonu_u_Zagrebu.
330. Hudelist, Darko. „Damir Sokić: život na rubu mogućeg“. *Start*, izd. 488 (3. listopada 1988.): 41–44.
331. Humble, P. N. „Marcel Duchamp: Chess Aesthete and Anartist Unreconciled“. *Journal of Aesthetic Education* 32, izd. 2 (1998.): 41–55.
<https://doi.org/10.2307/3333557>.

332. Ilić, Nataša i Dejan Kršić. „Pictures of Women“. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, izd. 15 (2007.): 72–81.
333. J. M. „Performance Dalibora Martinisa“. *Novi list*, 16. svibnja 1997., 13.
334. J. Š. (Josip Škunca). „Vera Fischer: »Prihvaćam stvari bez šminke«“. *Vjesnik*. 15. ožujka 1978.
335. Janeš, Željko. „Mirovinsko i invalidsko te zdravstveno osiguranje samostalnih umjetnika“. *Slobodno poduzetništvo: časopis za promicanje poduzetništva i tržišnog gospodarstva* 4, izd. 5 (1997.): 22–29.
336. Janković, Iva Rada. „Retorika knjige kao oslobođena intimnost“. *Zarez - dvotjednik za kulturu i društvena zbivanja* 7, izd. 152 (7. travnja 2005.): 16.
337. Jendrić, Dorotea, i Dalibor Martinis. „Susret života i umjetnosti“. *Večernji list*, 23. ožujka 1997., 20.
338. Jerman, Željko. „Mangelos u Domu JNA“. *Studio*, izd. 1178 (31. listopada 1986.).
339. *Jutarnji list*. „Plakat je okvir koji stvara predodžbu što se događa“. 18. travnja 2017. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
340. Kalle, Martina. „Alternativna biografitja u znaku politike“. *Vjesnik*, 17. prosinca 2010., 20.
341. Kekez, Siniša. „Gorki Žuvela: Širitelj lokalnih okvira“. *Slobodna Dalmacija*, 17. lipnja 2017. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
342. Kekez, Siniša. „Umjetnik, profesor i borac protiv provincijalizma“. *Slobodna Dalmacija*, 21. prosinca 2017. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
343. Kesić, Vesna. „Greške s okusom Gorkog“. *Vjesnik u srijedu*, 13. ožujka 1976. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
344. Kesić, Vesna. „Ne žalimo se“. *Vjesnik u srijedu*, 5. studenog 1977., 1330. izdanje. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorana Trbuljaka. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
345. Kipke, Željko. „U znaku figure yod (»Pinel-amuleti« i rašlje Zlatana Dumanica u Galeriji proširenih medija u Zagrebu, listopad 1994.)“. *Kolo Matice hrvatske : časopis za kulturu, umjetnost i društvena pitanja*, izd. 7/8 (1994.): 760–62.

346. Kiš, Patricia. „Jeste li čuli za Veru Fischer? Hrvatski Andy Warhol bila je žena“. *Jutarnji list*, 1. rujna 2010., 64–65.
347. Koljanin, Ana-Marija. „Šokantno pranje Trokuta i Lauera“. *Glas Slavonije*, 14. srpnja 2005.
348. Koščević, Želimir. „Martinis“. *Novine Galerije Studentskog centra*, izd. 53 (1975.): 4.
349. Kovač, Leonida. „Transgresije Edite Schubert“. *Vjesnik*, 24. lipnja 2000., 20.
350. ———. „U staklu neprozirnog medija: Edita Schubert“. *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi* 90, izd. 1 (1. srpnja 2012.): 66–75.
351. Krauss, Rosalind. „Sculpture in the Expanded Field“. *October* 8 (1979.): 31–44. <https://doi.org/10.2307/778224>.
352. Krauss, Rosalind E. „Reinventing the Medium“. *Critical Inquiry* 25, izd. 2 (1999.): 289–305.
353. Križić Roban, Sandra. „Editina vlastita soba“. *Vjesnik*, 3. svibnja 1999., 19.
354. Križić Roban, Sandra. „Nedovršene rečenice“. *Vjesnik*, 6. rujna 1999. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvela. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
355. Križić Roban, Sandra. „Razgovori s umjetnicima: Mladen Stilinović“. *Život umjetnosti*, izd. 89 (veljača 2011.): 56.
356. Kružić, Marko. „Inventivna retrospektiva“. *Vijenac* 10, izd. 219–221 (25. srpnja 2002.): 13.
357. Kružić, Marko. „I ne samo ortodoksni slikar“. *Vijenac*, 26. ožujka 2009. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvela. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
358. Kukuljević, Alexi. „More or less art, more or less a commodity, more or less an object, more or less a subject : the readymade and the artist“. *Fracija*, izd. 64/65 (2012.): 64–72.
359. Kusik, Vlastimir. „Koridor između umjetnosti i rata“. *Glas Slavonije*, 16. srpnja 1994. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Faktora. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
360. Kuštre, A. „Radovi G. Žuvela“. *Slobodna Dalmacija*, 11. ožujka 1981. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvela. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

361. „Ladislav Galeta“. *Novine Galerije Studentskog centra*, izd. 50 (1974.): 4.
362. Lippard, Lucy i John Chandler. „The Dematerialization of Art“. U *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ur. Alexander Alberro i Blake Stimson, 46–50. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1999.
363. Loriger, S. „Gorki Žuvela“. *Slobodna Dalmacija*, 11. veljače 1974. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
364. M. K. „»Pinel-amuleti« Zlatana Dumanića. Zagreb: Dom hrvatskih likovnih umjetnika“. *Slobodna Dalmacija*, 5. listopada 1994., 26.
365. Maković, Zvonko. „Umjetnik svog“. *Slobodna Dalmacija*, 11. svibnja 1989. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
366. Mance, Ivana. „Može li se u ljubavnoj vezi ostati čestit? Zlatan Dumanić. Salon Galić, Split“. *Treći Program Hrvatskog Radija 2010*, izd. 76 (2010.): 283–85.
367. Mandić, Jelena, i Dalibor Martinis. „Moj rad ne sadrži skrivene metafore“. *Novi list*, 24. travnja 2001., 12.
368. Mandić-Mušćet, Jelena. „Umjetnost postaje spektakularna“. *Vjesnik*, 14. studenog 2009., 54–55.
369. Mandić, Miroslav. „goran trbuljak“. *Index 11*, 1970.
370. Maračić, Antun. „Baj - baj, kupleraj“. *Polet*, izd. 251 (9. veljače 1984.).
371. ———. „Buntovnička imagijacija: Uz izložbu Zlatana Dumanića u Zagrebu“. *Vjesnik*. 6. travnja 1985.
372. ———. „Mangelos: tiha revolucija Dimitrija Miće Bašičevića“. *Studentski list*. 4. ožujka 1987., izd. 4 (933).
373. Marjanić, Suzana. „Razgovor: Zlatan Dumanić. Umjetnik je labirintičan čovjek“. *Zarez - Dvotjednik za kulturu i društvena zbivanja* 7, izd. 152 (7. travnja 2005.): 32–33.
374. ———. „“Re-performans” kao re-enactment, re-construction, re-playing i re-doing: ili o tome kako “čovjek ne može dva puta napraviti samoubojstvo”“. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost XII*, izd. 39/40 (30. prosinca 2009.): 116–29.
375. Marjanić, Suzana, i Dalibor Martinis. „Prekovremeni, privremeni i zapaljivi radovi“. *Zarez*, 21. siječnja 2010., 6–7.
376. „Marsel Dišan (Marcel Duchamp)“. *Likovne sveske*, izd. 2 (1972.): 87–99.

377. Medić, Mihaela. „Konfrontacija medija i umjetnika“. *Novi list*, 23. kolovoza 2011., 52.
378. Mijušković, Slobodan. „Govor u neodređenom licu“. *Moment*, izd. 8 (1987.): 27–30.
379. N. Bo. „Dalibor Martinis izveo je performans ‚Umjetnik pri radu‘“. *Glas Slavonije*, 22. svibnja 2010., 78.
380. N. T., Sandra. „Edita Schubert ‚špijunira‘ stanove svojih prijatelja“. *Jutarnji list*, 30. listopada 1999., 15.
381. „Nezaobilazan opus u hrvatskoj umjetnosti“. *Hrvatsko slovo*, 10. veljače 2015., 1067.
382. Owens, Craig. „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“. *October* 12 (1980.): 67–86. <https://doi.org/10.2307/778575>.
383. Ožegović, Nina, i Dalibor Martinis. „Dalibor Martinis: U surovom kapitalizmu nužne su lijeve ideje jer jedino one otvaraju prostor promjenama“. *Nacional*, 17. siječnja 2012., 71–74.
384. Perica, Blaženka. „A Casa/At Home: Prijatelji u kući“, *Vijenac*, 3, izd. 39 (29. lipnja 1995.): 15.
385. Polimac, Nenad. „Krajiška 29: Fascinantan Tomov brlog koji će vidjeti i Venecija“. *Jutarnji list*, 17. siječnja 2011. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Faktora. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
386. Popović, Duško. „Ivan Ladislav Galeta: podaci o autoru“. *Hrvatski filmski ljetopis* 20, izd. 77/78 (2014.): 102–3.
387. Popović, Edo. „Veliki Faktor iz osječkog Kazamata“. *Jutarnji list*, 27. srpnja 2003. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Ivana Faktora. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
388. Prelom kolektiv. „Slučaj Studentskog kulturnog centra 1970-ih godina“. *Novine Galerije Nova* Posebno izdanje povodom projekta Nevidljiva povijest izložbi, izd. 18 (prosinac 2008.): 18.
389. Pučko, Stane. „Umjetnost u borbi za okoliš“. *Vjesnik*. 25. prosinca 1980.
390. Rešicki, Delimir. „Ivan Faktor: Slavonski nadgrobnji spomenik“, *Quorum*, bez dat., 142–46.
391. Rus, Zdenko. „Ništa: Goran Trbuljak u Galeriji studentskog centra Zagreb, 9. – 16. XI. 1971.“ *Hrvatski tjednik*, 19. studenog 1971., 31. izd. Kartoteka likovnih

- umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorana Trbuljaka. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
392. „Simultano prevođenje Dalibora Martinisa“. *Novi list*, 13. siječnja 2012., 52.
393. Sp. N. (Spomenka Nikitović), Barbara. „Nježni zapisničar zbilje: umrla slikarica Edita Schubert“. *Večernji list*, 27. srpnja 2001., 58.
394. Srhoj, Vinko. „Bizarne hrpe i krpe: u povodu izložbe akvarela i instalacija u ciklusu »Mačevanje promjena je postojanost« Zlatana Dumanica u Galeriji »Alfa«“. *Slobodna Dalmacija*, 16. srpnja 1992., 37.
395. Stilinović, Mladen. „Pohvala lijenosti“. *Kolo Matice hrvatske: časopis za kulturu, umjetnost i društvena pitanja* 3 (151), izd. 11–12 (bez dat.): 1003–1104.
396. ———. „Umetnik u prvom licu“. *Moment*, izd. 6/7 (1986.).
397. Stipančić, Branka. „Ivan Kožarić: ‘Freedom Is a Rare Bird’“. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, izd. 31 (2012.): 48–57.
<https://doi.org/10.1086/668922>.
398. Stipanov, Nataša. „Video-art nije imun na viruse“. *Novi list*, 12. listopada 1995., 3.
399. Šimičić, Darko. „Institut Tomislav Gotovac“. *Život umjetnosti*, izd. 91 (1. prosinca 2012.): 94–102.
400. ———. „Razgovor s Mladenom Stilinovićem“. *Život umjetnosti*, izd. 45/46 (1989.): 80–81.
401. Škunca, Josip. „Pogled u prošlost“. *Oko*, 3. srpnja 1986.
402. Šuvaković, Miško. „Cognitive importance and functions of Ready-made, Metaphor, Allegory and Simulation“. Ur. Aleš Erjavec. *Vestnik*, izd. 1 (1988.): 161–72.
403. Tenžera, Marina. „Krećem od šamanizma u umjetnost“. *Vjesnik*, 22. travnja 2008.
404. ———. „Ljepota u iskrenosti“. *Vjesnik* (21. lipnja 2002.): 20.
405. Topić, Leila. „Dalibor Martinis: Binarno upozorenje“. *Kontura*, izd. 76 (srpanj 2003.): 58–59.
406. ———. „Kožarićevo šesto čulo“. *Kvartal: kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj* III, izd. 1 (15. ožujka 2006.): 19–21.
407. Turković, Evelina. „Iskušavanje granica slike“. *Vjesnik*, 28. prosinca 1996. (lokacija: Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb)

408. Turković, Hrvoje. „Pitanje ready-madea“. *Vijenac* 9, izd. 182 (22. veljače 2001.): 34.
409. Turner, Flora. „Londonski dnevnik: Braco Dimitrijević Tate Gallery 16. 9. - 6. 10. 1985.“ *Život umjetnosti*, izd. 41–42 (1987.): 153–54.
410. „Typoezija“. *Novine Galerije Studentskog centra VIII*, izd. 6 (1968/1969.): 21.
411. „Umjetnička moždana bura“. *Večernji list*, 23. listopada 1998., 63.
412. „Uputstvo o kupovanju radova likovne i primijenjene umjetnosti“. *Službeni list FNRJ VII*, izd. 6 (1951.): 106–7.
413. „Uputstvo o kupovanju radova likovne i primijenjene umjetnosti“. *Službeni list FNRJ VII*, izd. 39 (1951.): 485–86.
414. „Uputstvo o prevođenju umjetnika i pomoćnog umjetničkog osoblja na nove plaće“. *Službeni list FNRJ VIII*, izd. 26 (1952.): 521–22.
415. V. KN. (Vesna Kusin). „Otpaci na izložbi“. *Vjesnik*. 24. travnja 1978.
416. Verrips, Jojada. „Excremental Art: Small Wonder in a World Full of Shit“. *Journal of Extreme Anthropology* 1, izd. 1 (7. svibnja 2017.): 19–46.
<https://doi.org/10.5617/jea.4335>.
417. Vesić, Jelena. „SKC kao mjesto performativne (samo)proizvodnje. Oktobar 75 – institucija, samoorganizacije, govor u prvom licu, kolektivizacija“. *Život umjetnosti* 91, izd. 2 (1. prosinca 2012.): 30–53.
418. Vidulić, Sandi. „Konceptualni klasicizam“. *Slobodna Dalmacija*, 19. svibnja 1999. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
419. Vidulić, Sandi. „Naglašena subverzivnost: izložba Zlatana Dumanića u Salonu Galić“. *Slobodna Dalmacija*, 24. kolovoza 1999., 19.
420. Vijatović, Žarko. „Marcel Duchamp“. *Quorum: časopis za književnost*, 19, izd. 2 (1988.): 304–8.
421. Visković, Tamara. „Dumanićeви dualizmi. Split: izložba u tri prostora Zlatana Dumanića“. *Slobodna Dalmacija*, 5. prosinca 1996., 16.
422. *Vjesnik*. „Svakodnevno zalijevam cvijeće“. 13. svibnja 1999. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
423. Vojvoda, Rozana. „Proces u nasumce odabranoj fazi“. *Zarez - dvotjednik za kulturu i društvena zbivanja* 10, izd. 231 (15. svibnja 2008.): 16.

424. Vučetić, Radina. „Potrošačko društvo po američkom modelu (jedan pogled na jugoslavensku svakodnevicu šezdesetih)“. *Časopis za suvremenu povijest* 44, izd. 2 (2. studenog 2012.): 277–98.
425. Vujanović, Barbara. „Dojmljiv autobiografski pogled“. *Vjesnik*, 15. studenog 2007., 29.
426. Vulić, Tonko. „Trokut protiv države: Moja zbirka, vrijedna pet milijardi USD, iz dana u dan trune zbog ignorantskog odnosa aktualne vlasti prema njoj“. *Nacional*, 21. listopada 1998.
427. Whiteley, Nigel. „Toward a Throw-Away Culture. Consumerism, ‚Style Obsolescence‘ and Cultural Theory in the 1950s and 1960s“. *Oxford Art Journal* 10, izd. 2 (1987.): 3–27.
428. WHW. „Želimir Košćević, voditelj Galerije SC-a u Zagrebu [1969-1979]“. *Novine Galerije Nova*. Posebno izdanje povodom projekta Nevidljiva povijest izložbi, izd. 18 (prosinac 2008.): 8–12.
429. „Xerox“. *Novine Galerije Studentskog centra*, izd. 42 (1973.): 176.
430. „Xerox“. *Novine Galerije Studentskog centra*, izd. 44 (1973.): 181–86.
431. „Zakon o izmjenama Zakona o samostalnim umjetnicima“. *Narodne novine*. 28. prosinca 1984., 55. izdanje.
432. „Zakon o samostalnim umjetnicima“. *Narodne novine*. 20. studenog 1979., 48. izdanje.
433. „Zakon o sredstvima za financiranje socijalnog osiguranja umjetnika i o organu za utvrđivanje u posebni staž vremena koje je osiguranik proveo u svojstvu kulturnog radnika“. *Narodne novine*. 17. srpnja 1967., 30. izdanje.
434. Zelić-Kos, Sara. „Mislili smo da će 21. stoljeće početi nježnije“. *Jutarnji list*, 11. listopada 2001., 45.
435. Zubak, Marko. „Omladinski tisak i kulturna strana studentskoga pokreta u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji (1968. – 1972.)“. *Časopis za suvremenu povijest* 46, izd. 1 (26. svibnja 2014.): 37–53.
436. Župan, Ivica. „Ivan Kožarić: Anticipator koji nadahnjuje“. *Kontura* 23, izd. 121 (srpanj 2013.): 29–31.
437. ———. „Pedeset joj je godina tek“. *Slobodna Dalmacija*, 21. travnja 1998.
438. ———. „Pitomi zapisi dramatične realnosti“. *Novi list*, 29. studenog 1999., 32.
439. ———. „Pogled iznutra i izvana“. *Glasnik INA*, 16. ožujka 1999., 18.

440. ———. „Priča dijetalnih namirnica“. *Slobodna Dalmacija*, 12. listopada 1996., 3.
441. ———. „Sitna opaka okanca“. *Novi list*, 16. ožujka 1999., 27.
442. Župan, Ivica. „Vjernost konceptuali“. *Novi list*, 6. srpnja 1999. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Gorkog Žuvele. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
443. *Novine Galerije Studentskog centra*, izd. 52 (1975.): 6.

Mrežni izvori

1. „Boris Bučan“. Središnja knjižnica HAZU; Digitalna zbirka HAZU. Pristupljeno 2. lipnja 2020. <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=iiif.v.a&id=176183>.
2. „Edita Schubert - svijet ‚geometričarke‘ - Večernji.hr“. Pristupljeno 9. siječnja 2022. <https://www.vecernji.hr/kultura/edita-schubert-svijet-geometricarke-1026698>.
3. Art-kino Croatia. „Tom Gotovac: Ready made osjećaji - screenings“. Pristupljeno 1. studenog 2019. <https://www.art-kino.org/en/filmovi/tom-gotovac-ready-made-osjecaji>.
4. Avantgarde Museum. „Boris Bučan“. Pristupljeno 27. siječnja 2021. <https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/boris-bucan~pe4550/>.
5. ———. „Dimitrije Bašičević Mangelos“, 29. svibnja 2016. <https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnicidimitrije-basicevic-mangelos~pe4515/>.
6. ———. „Mladen Stilinović“. Pristupljeno 3. ožujka 2021. <https://avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnici/mladen-stilinovic~pe4501/>.
7. Biard, Ida. „La Galerie des Locataires [1972 -]“. Pristupljeno 7. rujna 2020. http://galeriedeslocataires.free.fr/la_galerie_des_locataires/1/galerie.php.
8. Braco Dimitrijević. „Braco Dimitrijević | Biography“, 14. svibnja 2020. <https://bracodimitrijevic.com/Biography.html>.
9. ———. „Braco Dimitrijević | Biography“. Pristupljeno 14. svibnja 2020. <https://bracodimitrijevic.com/Biography.html>.
10. Breton, André. „Du poème objet“. <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100199560>. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris : BRT 79, 27. veljače 1942. <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100199560>.

11. Buchloh, Benjamin. „Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke“. Pristupljeno 28. ožujka 2019. <https://www.artforum.com/print/198203/parody-and-appropriation-in-francis-picabia-pop-and-sigmar-polke-35612>.
12. Cigoj, Mark. „Nakon što je umro, Trokutova asistentica Branka Prša izjasnila se kao njegova nevjerenčana supruga“. Jutarnji List, 9. rujna 2018. <https://www.jutarnji.hr/kultura/art/nakon-sto-je-umro-trokutova-asistentica-branka-prsa-izjasnila-se-kao-njegova-nevjencana-supruga/7806894/>.
13. Danto, Arthur C. „Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art“. *Tout-Fait: Marcel Duchamp Studies Online journal* 1, izd. 3 (prosinac 2000.). https://www.toutfait.com/issues/issue_3/News/Danto/danto.html.
14. Demur, Boris, Vladimir Dodig Trokut, Ivan Dorogi, Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Željko Jerman, Željko Kipke i ostali. „Informacije i prijedlozi USIZ-u o Radnoj zajednici umjetnika Podroom“, 16. siječnja 1979. Pristupljeno 8. listopada 2019. <https://www digitizing-ideas.org/en/entry/19698/>.
15. Demur, Boris, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović, Željko Kipke, Zlatko Kutnjak i Antun Maračić. „Maj 75 Ć“. Digitalizacija ideja, 1979. <http://digitizing-ideas.hr/hr/zapis/19651/3>.
16. Denegri, Ješa. „Miljenko Horvat: jedna gorgonska umjetnička sudbina“. Avantgarde Museum, 2012. <https://www.avantgarde-museum.com/en/jesa-denegri-miljenko-horvat-jedna-gorgonska-umjetnicka-sudbina-croatian~no6438/>.
17. Digitalizacija ideja. „2. Nova nova Izložba izložba u Podrumu“. Pristupljeno 20. ožujka 2021. <http://digitizing-ideas.hr/hr/pretrazi:sve:sve/ladislav%20galeta/stranica:1/zapis:19704>.
18. ———. „Arhiva Galerije Proširenih Medija: Pravilnik u PM-u“, 1983. <https://digitizing-ideas.org/hr/zapis/19843>.
19. ———. Digitalizacija ideja. „Galerija Proširenih medija“, 2012. <http://digitizing-ideas.hr/si/raziskuj/galerija-prosirenih-medija>.
20. ———. „Podroom“, 2012. <http://digitizing-ideas.hr/hr/istrazi/podroom>.
21. ———. „Upitnik za izložbu ‚Nove pojave u jugoslavenskoj umjetnosti‘“. Digitalizacija ideja. Pristupljeno 22. ožujka 2021. <http://digitizing-ideas.hr/hr/zapis/19998>.
22. ———. „Za Umjetnost umjetnost u Umumu“. Pristupljeno 20. ožujka 2021. <http://digitizing-ideas.hr/hr/pretrazi:sve:sve/ladislav%20galeta/stranica:1/zapis:19684>.

23. Dodig Trokut, Vladimir. „Industrijska arheologija | Anti muzej“. Anti-muzej Vladimir Dodig Trokut, 2015. <http://anti-muzej.com/industrijska-arheologija>.
24. ———. „Manifestacije | Anti muzej“. Anti-muzej Vladimir Dodig Trokut, 2015. <http://anti-muzej.com/manifestacije%20anti-muzej>.
25. ———. „No Art | Anti muzej“. Anti-muzej Vladimir Dodig Trokut, 2015. <http://anti-muzej.com/no-art>.
26. ———. „Svakodnevnica | Anti muzej“. Anti-muzej Vladimir Dodig Trokut, 2015. <http://anti-muzej.com/svakodnevnica>.
27. ———. „Vladimir Dodig Trokut | Anti muzej“. Anti-muzej Vladimir Dodig Trokut, 2015. <http://anti-muzej.com/vladimir-dodig-trokut>.
28. ———. „Zbirke | Anti muzej“. Anti-muzej Vladimir Dodig Trokut, 2015. <http://anti-muzej.com/>.
29. Girst, Thomas. „(Ab)Using Marcel Duchamp: The Concept of the Readymade in Post-War and Contemporary American Art“. *Tout-Fait: Marcel Duchamp Studies Online journal* 2, izd. 5 (travanj 2003.). https://www.toutfait.com/issues/issue_3/News/Danto/danto.html.
30. Glas Slavonije. „Interakcija s umjetnicima i njihovim djelima“. Pristupljeno 10. siječnja 2021. <http://www.glas-slavonije.hr/406711/5/Interakcija-s-umjetnicima-i-njihovim-djelima>.
31. Golub, Marko. „Televizijska grafika Radiotelevizije Zagreb 1970-ih - Sanja Iveković i Dalibor Martinis“. Hrvatsko dizajnersko društvo / Croatian Designers Association, 10. travnja 2020. <http://dizajn.hr/blog/televizijska-grafika-radiotelevizije-zagreb-1970-ih-sanja-ivekovic-dalibor-martinis/>.
32. HDLU – Hrvatsko društvo likovnih umjetnika. „Abecedni popis članova“. Pristupljeno 2. kolovoza 2020. <https://www.hdlu.hr/za-clanove/abecedni-popis-clanova/#Shttps://www.hdlu.hr/za-clanove/abecedni-popis-clanova/#A>.
33. ———. „IN MEMORIAM Vladimir Dodig Trokut“, 4. rujna 2018. <http://www.hdlu.hr/2018/09/in-memoriam-vladimir-dodig-trokut/>.
34. Hrgović, Maja. „Što sa stvarima umrlih dama?“ *arteist* (blog), 11. veljače 2015. <https://arteist.hr/amp/sto-sa-stvarima-umrlih-dama/>.
35. Hrvatska udruga likovnih umjetnika. „Dumanic Zlatan“. Pristupljeno 29. srpnja 2020. <http://hulu-split.hr/artisti/dumanic-zlatan/>.
36. HULU Split. „Žuvela Gorki“. Pristupljeno 2. kolovoza 2020. <http://hulu-split.hr/artisti/zuvela-gorki/>.

37. Hrvatski filmski savez. „Ivan Ladislav Galeta“, 6. srpnja 2020.
http://www.hfs.hr/autori_detail.aspx?sif=26.
38. ———. „Preminuo Ivan Ladislav Galeta (1947-2014) - jedinstveni filmski umjetnik i eksperimentator“. Pristupljeno 6. srpnja 2020.
http://www.hfs.hr/novosti_detail.aspx?sif=3040#.Ut0Y-vs1jcs.
39. Ivančić, Pino. „Katalog izložbe ‚Zadovoljstvo‘ Pina Ivančića u PM“. Digitalizacija ideja, 1985. <https://digitizing-ideas.org/si/vnos/19770>.
40. Iveković, Sanja i Dalibor Martinis. „Pismo članovima RZU Podroom“, 26. veljače 1980. <https://digitizing-ideas.org/hr/zapis/19676>.
41. Iveković, Sanja, Dalibor Martinis, Goran Trbuljak, Mladen Stilinović, Goran Petercol, Ivan Dorogi, Antun Maračić, Boris Demur i Vlado Martek. „Prvi broj kataloga radne zajednice umjetnika RZU Podroom“. *Digitalizacija ideja*. 1980. <http://digitizing-ideas.org/hr/zapis/19682>.
42. Jameson, Fredric. „Postmodernism and Consumer Society“. Predavanje, Whitney Museum, 1982.
http://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf.
43. Katičić, Miho i Antun Maračić. „Izješće o radu UMJETNIČKE GALERIJE DUBROVNIK za 2008. godinu sa pripadajućom financijskom dokumentacijom.“ Dubrovnik: Upravni odjel za kulturu i društvene djelatnosti, 9. lipnja 2009.
https://www.dubrovnik.hr/uploads/20140830/1272952877_347_m.doc.
44. Kontošić, Martina, i Branka Stipančić. „Nismo čekali red“. *Kulturpunkt*. Pristupljeno 24. listopada 2019. <https://kulturpunkt.hr/content/nismo-cekali-red>.
45. Kunalipa. „Povijesne tečajne liste: Jugoslavenski dinar 1945.-1965.“ Pristupljeno 23. studenog 2020. <http://www.kunalipa.com/katalog/tecaj/yu-dinar-1945-1965.php>.
46. ———. „Povijesne tečajne liste: Jugoslavenski dinar 1966.-1991.“ Pristupljeno 23. studenog 2020. <http://www.kunalipa.com/katalog/tecaj/yu-dinar-1966-1991.php>.
47. Maračić, Antun, Ante Rašić, Boris Demur, Damir Sokić, Edita Shubert, Goran Petercol, Milivoj Bijelić, i ostali. „Arhiva Galerije Proširenih medija“. Prostor PM, 1982. <https://digitizing-ideas.org/hr/pretrazi:sve:sve/galerija%20pro%C5%A1irenih%20medij/stranica:1/zapis:19715>.
48. ———. „Djelatnost unutar Prostora PM od 25. 1. - 27. 4. 1981.“ Arhiva Galerije Proširenih medija, Prostor PM, 1982. <https://digitizing->

- ideas.org/hr/pretrazi:sve:sve/galerija%20pro%C5%A1irenih%20medij/stranica:1/zapis:19715.
49. ———. „Dokumentacija o Galeriji Proširenih medija“. Prostor PM, 1982.
<https://digitizing-ideas.org/hr/zapis/19715>.
50. Marc Chagall. „Marc Chagall - Russia“. Pristupljeno 23. ožujka 2021.
<https://www.marcchagallart.net/russia.php>.
51. Margetić, Domagoj. „‘Trokut is back!’ 2.9.2020. u 18 sati“. *radio gornji grad* (blog), 30. kolovoza 2020. <https://radiogornjigrad.wordpress.com/2020/08/30/trokut-is-back-2-9-2020-u-18-sati/>.
52. Marjanić, Suzana. „Razgovor sa Zlatanom Dumanicom“. *Zarez - dvotjednik za kulturu i društvena zbivanja*, 7. travnja 2005. <http://www.zarez.hr/clanci/razgovor-sa-zlatanom-dumanicom>.
53. ———. „Vladimir Dodig Trokut, oaze estetskoga aktivizma: Trokutov/i Antimuzej/i“. uredio Josip Zanki, 75–81. Zagreb: Dom Hrvatskog društva likovnih umjetnika, 2015.
https://www.academia.edu/23705454/Vladimir_Dodig_Trokut_Oaze_estetskoga_aktivizma_Trokutov_i_Antimuzej_i.
54. Martek, Vlado, Rajko Radovanović, Marijan Molnar i Tomislav Gotovac. „Prijedlog izložbe u PM-u; ‚Poetski objekti‘ (1973 – 1982); Umijeće brijanja poezije“. Digitalizacija ideja, 1983. <http://digitizing-ideas.hr/si/vnos/19831>.
55. MMSU. „Osnovni podaci: Sanja Iveković - Osobni rezovi“. Pristupljeno 8. prosinca 2020. <http://www.zbirka.mmsu.hr/Predmet/3576/o/1/1/-1/1/2375/-1/-1/-1/-1/-1/-1/-1/1/10>.
56. Musée national d’art moderne – Centre Pompidou. „La Collection du Musée national d’art moderne – Centre Pompidou“. Navigart.fr, 28. kolovoza 2020.
<https://collection.centrepompidou.fr/artworks?layout=grid&page=1&filters=authors%3AIVEKOVIC%20Sanja%E2%86%B9IVEKOVIC%20Sanja>.
57. Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka. „Zbirka MMSU“. Pristupljeno 23. studenog 2020. <http://www.zbirka.mmsu.hr/>.
58. Novak Starčević, Lada. „Stvari iz stana jednog od najvećih hrvatskih umjetnika završile na ulici u hrpi za odvoz otpada!“ *Jutarnji list*, 17. srpnja 2020.
<https://www.jutarnji.hr/kultura/art/stvari-iz-stana-jednog-od-najvecih-hrvatskih-umjetnika-završile-na-ulici-u-hrpi-za-odvoz-otpada-15008589>.
59. Pantelić, Vladimir. „Aprilski susreti | Festival proširenih medija 1972 - 1978.“ Arhiva SKC Beograd. Pristupljeno 27. veljače 2020.

- <https://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/velike-manifestacije/aprilski-susreti/11619-o1290.html>.
60. ———. „I aprilski susret 4 - 11. april 1972.“ Arhiva SKC Beograd. Pristupljeno 27. veljače 2020. <https://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/velike-manifestacije/aprilski-susreti/5833-i-aprilski-susreti.html>.
61. ———. „V aprilski susret 15 - 22. april 1976.“ Arhiva SKC Beograd. Pristupljeno 27. veljače 2020. <https://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/velike-manifestacije/aprilski-susreti/5837-v-aprilski-susret.html>.
62. ———. „VII jugoslavenski konkurs za rad iz oblasti proširenih medija 8 -10. jun, 1978.“ Arhiva SKC Beograd. Pristupljeno 27. veljače 2020. <https://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/velike-manifestacije/aprilski-susreti/5859-8-10-jun-1978-vii-jugoslovenski-konkurs-za-rad-iz-oblasti-prosirernih-medija.html>.
63. Parent, Beatrice, Marijan Susovski, Daniele Bloch, Daniel Soutif, Michel Nuridsany, Gerard Guyot i Ida Biard. *La Galerie des Locataires: 1972 -* Ur. Massimo Riposati. Rim: Edizioni Carte Segrete, 1989. http://galeriedeslocataires.free.fr/la_galerie_des_locataires/6/galerie.php.
64. Peritz, Romina. „VLASTA DELIMAR ‚Moj odnos s Tomom Gotovcem bio je gotovo ljubavnički““. Jutarnji list, 10. svibnja 2014. <https://www.jutarnji.hr/kultura/art/vlasta-delimar-moj-odnos-s-tomom-gotovcem-bio-je-gotovo-ljubavnicki-798808>.
65. Petercol, Goran i Pino Ivančić. „Katalog izložbe Pino Ivančić, PM; tekst Goran Petercol“. Galerija Proširenih medija, 1987. Digitalizacija ideja. <https://digitizing-ideas.org/hr/zapis/19826>.
66. Pleše, Mladen. „Ova sredina naprosto nije znala prepoznati Trokuta, tog divnog luđaka, umjetnika i šamana“. Telegram.hr. Pristupljeno 1. travnja 2021. <https://www.telegram.hr/kultura/ova-sredina-naprosto-nije-znala-prepoznati-trokuta-tog-divnog-ludaka-umjetnika-i-samana/>.
67. Seekamp, Kristina. „Door, 11 rue Larrey“. Tout-fait. Pristupljeno 22. prosinca 2018. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Door.11%20rue%20Larrey.html.
68. ———. „In Advance of the Broken Arm or Shovel“. Tout-fait, 2004. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Bicycle%20Wheel.html.
69. ———. „L.H.O.O.Q. or Mona Lisa“. Tout-fait. Pristupljeno 22. prosinca 2018. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/LHOOQ.html.

70. ———. „Trap“. Tout-fait. Pristupljeno 22. prosinca 2018.
https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Trap.html.
71. ———. „Unmaking the Museum: Marcel Duchamp’s Readymades in Context“. Tout-fait, 2004. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/.
72. Sokić, Damir, i Goran Petercol. „Pozivamo vas na sastanak koji će se održati _____ (pismo članovima HDLU Zagreb)“. Digitalizacija ideja. Pristupljeno 29. ožujka 2021.
<https://digitizing-ideas.org/hr/zapis/19854>.
73. Statut Hrvatskog društva likovnih umjetnika, URBROJ: 251-07-11-17-4 (2017).
https://www.hdlu.hr/wp-content/uploads/2018/06/Statut-od-7.6.2017_usvojen-na-Skup%c5%a1tini-i-potvr%c4%91eni-od-Gradskog-ureda-za-upravu.pdf.
74. Stilinović, Mladen. „Biography | Mladen Stilinović“. Mladen Stilinović. Pristupljeno 17. svibnja 2019. <https://mladenstilinoVIC.com/bio/>.
75. ———. „Filmography | Mladen Stilinović“. *Mladen Stilinović* (blog), 1. ožujka 2019.
<https://mladenstilinoVIC.com/filmography/>.
76. Stipančić, Branka. „White Absence | Mladen Stilinović“. *Mladen Stilinović* (blog), 4. listopada 2013. <https://mladenstilinoVIC.com/works/11-2/>.
77. Šijan, Slobodan. „Muzika drugim sredstvima: DVD: Tom Gotovac – Glenn Miller Movies, Hrvatski filmski savez, 2015.“ *Zapis: bilten Hrvatskog filmskog saveza*, izd. 79 (2015.).
http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=34444#X_WcONj0IPY.
78. Škunca, Josip. „Izložba obrata“. Digitalizacija ideja. Pristupljeno 3. travnja 2021.
<http://digitizing-ideas.hr/si/vnos/19861>.
79. The Museum of Modern Art. „Sanja Iveković | MoMA“. Pristupljeno 30. siječnja 2021. <https://www.moma.org/artists/30946>.
80. Tomislav Gotovac, Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Željko Kipke, Zlatko Kutnjak, Vlasta Delimar i ostali. „Maj 75 H“. Digitalizacija ideja, 1982.
<http://digitizing-ideas.hr/hr/pretrazi:sve:sve/maj%2075/stranica:1/zapis:19658>.
81. Turković, Hrvoje. „Ivan Ladislav Galeta, prijatelj, čijem sam se radu divio“. Hrvatski filmski savez, 6. srpnja 2020.
http://www.hfs.hr/novosti_detail.aspx?sif=3041#.Ut0ZNFs1jcs.
82. US Inflation Calculator. „Inflation Calculator“. Pristupljeno 23. studenog 2020.
<https://www.usinflationcalculator.com/>.
83. Vaništa, Josip. *Postgorgona br. 8*, lipanj 1986. Pristupljeno 14. srpnja 2020.
<https://www.digitizing-ideas.org/en/entry/20287>.

84. Vesić, Jelena. „Parallel Chronologies An Archive of East European Exhibitions: Oktobar 75 – An Example of Counter-Exhibition (Statements on Artistic Autonomy, Self-Management and Self-Critique)“. *Tranzit* (blog), 26. kolovoza 2014.
<http://tranzit.org/exhibitionarchive/oktobar-1975/>.
85. Ziolkowska, Magdalena. *Sanja Iveković. Practice Makes Perfect*. Katalog izložbe (Muzeum Sztuki, Łódź). Łódź: Muzeum Sztuki, 2009.
https://www.academia.edu/38948623/Sanja_Ivekovi%C4%87.Practice_Makes_Perfect.

Intervjui

1. Martek, Vlado. Intervju s Vladom Martekom. Intervjuirala Dora Derado. Email, 30. ožujka 2021. (PRILOG 10)
2. Meštrović, Matko. Intervju s Matkom Meštrovićem, 24. rujna 2019. (PRILOG 8)
3. Sokić, Damir. Intervju s Damirom Sokićem. Intervjuirala Dora Derado. Email, ožujak 2021. (PRILOG 9)
4. Šimičić, Darko. Intervju s Darkom Šimičićem, 26. veljače 2018. (PRILOG 4)
5. ———. Intervju s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019. (PRILOG 6)
6. Trbuljak, Goran. Intervju s Goranom Trbuljakom, 23. rujna 2019. (PRILOG 7)
7. Vijatović, Žarko i Danka Šošić. Intervju sa Žarkom Vijatovićem i Dankom Šošić. Intervjuirala Dora Derado, 7. studenog 2018. (PRILOG 5)

Završni i diplomski radovi

1. Marin, Lucija. „Zbirka umjetnika Zlatana Dumanića“. Diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 2019.
<https://repositorij.ffzg.unizg.hr/islandora/object/ffzg:176>.
2. Rajić, Tina. „RZU Podroom: Oblici djelovanja i komunikacije s javnošću“. Diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 2016.

Dokumentacija i neobjavljeni izvori

1. „Akvizicije MSU 1959. – 1996., Akvizicije 19, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, Katarinin trg 2. 7. 7. – 6. 9. 1981.“, 1979. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.
2. „Akvizicije MSU 1959. – 1996., Akvizicije 23 – 1984 – 1988; 9. 2. – 26. 2. 1989.“, 1989. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.
3. Lučić, Branko. „Rješenje o preventivnoj zaštiti spomenika kulture privatne zbirke ‚Anti-MUZEJ‘ druga Vladimira Dodiga, sa stanom u Zagrebu, Lopudska 3A (Općina Trnje), smještenoj na raznim adresama u gradu Zagrebu...“ Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Zagrebu, 14. srpnja 1981. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Vladimira Dodiga Trokuta. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
4. „Akvizicije 22, 20. 6. – 2. 9. 1984., GSU“. Galerija suvremene umjetnosti, 1984. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.
5. „Akvizicije MSU 1959. – 1996., Akvizicije 19, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, Katarinin trg 2. 7. 7. – 6. 9. 1981.“, 1979. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.
6. „Gorgona (1959 - 1966), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 10. III - 3. IV. 1977, Katalog“, 1977. Temeljna dokumentacija Dimitrija Bašičevića Mangelosa. Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb.
7. „Inventarni omot Galerije grada Zagreba 18, Akvizicije MSU 1986-91, srpanj, 1991“, 1991. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.
8. „Inventarni omot Galerije grada Zagreba 24: Akvizicije 17 (13. 7. – 27. 9. 1979., GSU)“, 1979. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.
9. „Inventarni omot Galerije grada Zagreba, Akvizicije 17, 13. 7. – 27. 9. 1979.“, 1979. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.
10. „MSU Inventarni omot Galerije grada Zagreba, Akvizicije 14, 21. 6. – 26. 9. 1976., GSU“, 1976.
11. „Zaštićeno ništa - ime, 1994.“, bez dat. Temeljna dokumentacija Mladena Stilinovića. Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb.
12. Ataljano, Gabriel. „DODIG VLADIMIR, rješavanje socio-ekonomskog statusa“. Rab: Psihijatrijska bolnica Rab, 21. studenog 1983. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Vladimira Dodiga Trokuta. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

13. Bašičević, Mića. „Preporuka za dodjeljivanje radnog prostora umjetniku Vladimiru Dodigu“. Galerije grada Zagreba, 2. srpnja 1981. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Vladimira Dodiga Trokuta. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
14. Hrust, Nikolina. „Radni materijal za izlaganje i tekst Serija izložbi ‚Otkup umjetnina‘ (1973. – 1980.) u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu objavljen u Zborniku 20. seminara Arhivi, knjižnice, muzeji – Mogućnosti suradnje u okruženju globalne informacijske infrastrukture, Poreč, 23. – 25. studenog 2016.“, 2017.
15. Knežević, Ivanka i Jelka Radmilović. „Dodig Vladimir, rješavanje stambenog problema“. Centar za socijalni rad, Samoupravna interesna zajednica socijalne zaštite općine Trnje, Grad Zagreb, Socijalistička republika Hrvatska, 27. veljače 1984. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Vladimira Dodiga Trokuta. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
16. Korespondencija s djelatnicima Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, email, siječanj 2022.
17. Lučić, Branko. „Preporuka za dobivanje radnog i izložbenog prostora za Vladimira Dodiga“, 16. srpnja 1981. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Vladimira Dodiga Trokuta. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
18. Radmilović, Jelka. „Rješenje“. Zagreb: Centar za socijalni rad općine Trnje, 12. srpnja 1984. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Vladimira Dodiga Trokuta. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
19. Radna grupa arhive Antimuzeja. „Koncept za realizaciju projekta Antiulica – Antimuzej – Anti grad“, 1990. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Vladimira Dodiga Trokuta. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
20. Stilinović, Mladen i Darko Šimičić. „mangelos“, bez dat. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU. Pristupljeno 13. prosinca 2018.
21. Susovski, Marijan. „Vladimir Dodig Trokut - preporuka za dobivanje radnog, izložbenog i stambenog prostora“. Galerije grada Zagreba, 19. srpnja 1983. Kartoteka likovnih umjetnika, Osobni dosje umjetnika Vladimira Dodiga Trokuta. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
22. Šimičić, Darko. „Dimitrije Bašičević - Mangelos: biografija, izložbe, bibliografija“, 1990. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.
23. Vaništa, Josip. „Poštovana kolegice Mifka...“, 1968. privatna zbirka Žarka Vijatovića.

Video

1. Galeta, Ivan Ladislav. *Two Times in One Space.mpg*, 2012.
<https://www.youtube.com/watch?v=fFBs6zHH9nM&t=3s>.
2. Habjan, Ana Marija. *Gorgona*. Dokumentarni film. HTV, 2012.
3. HDD Hrvatsko dizajnersko društvo. *[d]razgovor: DALIBOR MARTINIS*, 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=bVsPEJb0SIg>.
4. Moja Rijeka. *MojaRijeka.hr - intervju uživo - Dalibor Martinis - Molekula*, 2011.
<https://www.youtube.com/watch?v=Nx1BXIJcaNU>.

11. POPIS SLIKOVNIH PRILOGA

- Slika 1 Dimitrije Bašičević Mangelos, *Negation de la peinture*, m 5 [1951 – 1956]
(fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović)..... 96
- Slika 2 Josip Vaništa, *Protiv rata*, 1944., kolaž, 21 x 17 cm, Muzej suvremene umjetnosti,
Zagreb, inv. br. 6700 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor
fotografije nepoznat) 96
- Slika 3 Dimitrije Bašičević Mangelos, *Negation de la peinture*, m 5 [1951 – 1956]
(fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović)..... 97
- Slika 5 Dimitrije Bašičević Mangelos, *Antipeinture*, m 5 [1951 – 1956] (fotografiju ustupila
Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović)..... 97
- Slika 5 Dimitrije Bašičević Mangelos, *Negation de la peinture [Der Blue Boy]*, m 5 [1951 –
1956] (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović) 97
- Slika 6 Josip Vaništa, *Gorgona br. 6*, 1961., tisak, kombinirana tehnika / papir, 20,8 x 19,2
cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2629-6 (Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider) 98
- Slika 7 Josip Vaništa, *Gorgona br. 1*, 1961., tisak, kombinirana tehnika / papir, 20,8 x 19,2
cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2629-1 (fotografiju ustupio Muzej
suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)..... 98
- Slika 8 Josip Vaništa, *Beskonačni štap/U čast Manetu*, 1961., stolica, štap, cilindar, 87 x 112
x 50 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3128 (1–3) (fotografiju
ustupio Dokumentacijsko informacijski odjel Muzeja suvremene umjetnosti, Zagreb,
autor fotografije nepoznat)..... 99
- Slika 9 Ponude na oglas Josipa Vanište iz zagrebačkih novina za rekvizite za instalaciju
Beskonačni štap/U čast Manetu, 1961., tinta, kolaž, papir, 300 x 211 mm, Kolekcija
Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb).. 100
- Slika 10 Ponude na oglas Josipa Vanište iz zagrebačkih novina za rekvizite za instalaciju
Beskonačni štap/U čast Manetu, 1961., tinta, kolaž, papir, 299 x 211 mm, Kolekcija
Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb).. 100

- Slika 11 Josip Vaništa, *Gorgona* (fotografija za putovnicu Gorgone), 1961., tisak, papir, 270 x 234 mm, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb) 101
- Slika 12 Josip Vaništa, *Kolektivna legitimacija*, 1961., 11 x cb fotografija, platno, 97 x 879 mm, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb) 101
- Slika 13 Josip Vaništa, *Izložak 1961*, 1961., keramika, šećer, promjenjive dimenzije, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb) 102
- Slika 14 Dimitrije Bašičević Mangelos, Antičasopis *Gorgona* br 0, 1961., izvedeno kasnijih godina, tempera, tisak, papir, 209 x 193 mm, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb) 103
- Slika 15 Dimitrije Bašičević Mangelos, radovi na izložbi „Ready-mades“ u izlogu knjižare Znanje-August Šenoa, Socijalističke revolucije 17, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović) 164
- Slika 16 Dimitrije Bašičević Mangelos, bilježnica s natpisom „tabula rasa no. 1 je moja školska tablica“, izložba „Ready-mades“ u izlogu knjižare Znanje-August Šenoa, Socijalističke revolucije 17, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović) 165
- Slika 17 Dimitrije Bašičević Mangelos, stranice bilježnice s ispisanom biopsicho teorijom, izložba „Ready-mades“ u izlogu knjižare Znanje-August Šenoa, Socijalističke revolucije 17, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović) 165
- Slika 18 Dimitrije Bašičević Mangelos, *Tabula rasa*, m 5 [1951 – 1956] (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović) 167
- Slika 19 Dimitrije Bašičević Mangelos, *Američka pjesnikinja Gertrude Stein često je podsećala Picassa...*, ciklus „Fenomen Picasso“, ca. 1967 – 1972 (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović) 168
- Slika 20 Ivan Kožarić, *Spontana skulptura*, 1978., drvo, boja, aluminijska skulptura Oblik prostora iz 1966., 70 x 62 x 33,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br.

- 2743 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Boris Cvjetanović) 175
- Slika 21 Ivan Kožarić, *Reagiranja*, 1956. – 1978., konstruiranje, drveni stolac, bronca, žica, drvene ploče, Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, inv. br. MG-4459 (fotografiju ustupila Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Goran Vranić) 175
- Slika 22 Ivan Kožarić, *Pozlaćeni ormar ateljea*, 1971., drvo, staklo, zlatna boja, 194 x 108 x 40 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1741, (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat) 176
- Slika 23 Ivan Kožarić, *Spontana skulptura (Pokušaj gradnje)*, 1985., konstruiranje, drvo, Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, inv. br. MG-4460 (Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Goran Vranić) 176
- Slika 24 Ivan Kožarić, *Tepih*, 1975., tkanina, tepih, 5000 x 100 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2633 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat) 177
- Slika 25 Tomislav Gotovac, „*Valvoline Series*“ „*Smrt*“, 1965., kolaž na drvenoj ploči (papir, ljepjenka, metal, rendgen film, boja, tkanina), 73 x 50 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3992 (1-2)/2 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)..... 185
- Slika 26 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Budweiser)*, 1964., tiskana fotografija, novine, ljepilo / lesomit, 61 x 61 cm, sign. na poledini: 12/X/65 TG, Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb, K23 (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 185
- Slika 27 Tomislav Gotovac, *Bez naziva (Ballett)*, 1964., 61 x 60 cm, privatna kolekcija (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić). 186
- Slika 28 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Ra)*, 1957. Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić). 187
- Slika 29 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Parafin 1)*, 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 188

- Slika 30 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Paradajz pire)*, 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 188
- Slika 31 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Zeleni grašak sa svinjskim mesom)*, 1975., revers, Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (ljubaznošću Instituta Tomislav Gotovac, Zagreb, autor fotografije: Dora Derado Giljanović) 190
- Slika 32 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Zeleni grašak sa svinjskim mesom)*, 1975., avers, Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (ljubaznošću Instituta Tomislav Gotovac, Zagreb, autor fotografije: Dora Derado Giljanović) 190
- Slika 33 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (dopisnica 8)*, 1975., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 192
- Slika 34 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (dopisnica 5)*, 1975., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 192
- Slika 35 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Obitelj, čistoća)*, 1975., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (ljubaznošću Instituta Tomislav Gotovac, Zagreb, autor fotografije: Dora Derado Giljanović)..... 192
- Slika 36 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Ljepota, ljubav)*, 1975., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (ljubaznošću Instituta Tomislav Gotovac, Zagreb, autor fotografije: Dora Derado Giljanović)..... 192
- Slika 37 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Rižoto sa svinjskim mesom)*, 1975., revers, Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (ljubaznošću Instituta Tomislav Gotovac, Zagreb, autor fotografije: Dora Derado Giljanović) 192
- Slika 38 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Rižoto sa svinjskim mesom)*, 1975., avers, Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (ljubaznošću Instituta Tomislav Gotovac, Zagreb, autor fotografije: Dora Derado Giljanović)..... 192
- Slika 39 Tomislav Gotovac, *Sarah 1977*, 1977., instalacija; novine, drvo, željezo, dimenzije instalacije: 53 x 330 x 67 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2259 (1-5) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)..... 193

Slika 40 Tomislav Gotovac, stan (kuhinja), danas Institut Tomislav Gotovac, Krajiška 29, Zagreb (autorica fotografije: Dora Derado Giljanović)	194
Slika 41 Tomislav Gotovac, stan (hodnik), danas Institut Tomislav Gotovac, Krajiška 29, Zagreb (autorica fotografije: Dora Derado Giljanović)	194
Slika 42 Tomislav Gotovac, stan (hodnik), danas Institut Tomislav Gotovac, Krajiška 29, Zagreb (autorica fotografije: Dora Derado Giljanović)	194
Slika 43 Tomislav Gotovac, stan (hodnik), danas Institut Tomislav Gotovac, Krajiška 29, Zagreb (autorica fotografije: Dora Derado Giljanović)	195
Slika 44 Tomislav Gotovac, stan (kuhinja), danas Institut Tomislav Gotovac, Krajiška 29, Zagreb (autorica fotografije: Dora Derado Giljanović)	196
Slika 45 Tomislav Gotovac, djela na samostalnoj izložbi u sklopu ciklusa izložbi „Ready-mades“, izlog knjižare Znanje – August Šenoa, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović)	197
Slika 46 Tomislav Gotovac, otuđeni natpis iz zgrade, izložba Tomislava Gotovca, ciklus izložbi „Ready-mades“, izlog knjižare Znanje – August Šenoa, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović)	199
Slika 47 Tomislav Gotovac, <i>Bez naslova (Objekt 4)</i> , ca. 1988., papiri, olovka (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)	199
Slika 48 Tomislav Gotovac, <i>Bez naslova</i> , ca. 1988., gnijezdo, kovanice (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)	200
Slika 49 Tomislav Gotovac, <i>Bez naslova (+534+1165=1699, 22. 8. 2001.)</i> , 2001., kartonska kutija, pivski čepovi (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)	200
Slika 50 Tomislav Gotovac, duplerica, časopis <i>Start</i> br. 466, 1986.	202
Slika 51 Tomislav Gotovac, <i>Foxy Mister</i> , 2002., fotografije u boji; paspartu, okvir, 14 x (55 x 43) cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 4091 (1-14) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor ciklusa fotografija: Tomislav Čuveljak, autor fotografija rada nepoznat)	203

- Slika 52 Vera Fischer, *Maska na limu*, 1960., lim, sadra, 90 x 110 cm, Zbirka skulptura i sitne plastike Gradskog muzeja Sisak, inv. br. 510:SIK-30227 (fotografiju ustupio Gradski muzej Sisak, autorica fotografije: Blaženka Suntešić)..... 211
- Slika 53 Vera Fischer, *Mnogo ljudi*, 1968., kolaž, 75 x 65 cm, Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, inv. br. MLU-S-829 (fotografiju ustupio Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, autor fotografije: Daniel Zec) 214
- Slika 54 Vera Fischer, *Pasji život*, 1968. – 1972., kolaž, 57 x 86,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 6224 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider) 215
- Slika 55 Vera Fischer, *Nešto je crveno*, 1970., kolaž, 66 x 66 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 6227 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider) 216
- Slika 56 Vera Fischer, djela iz ciklusa „Prisvajanje TV fotografija“, fotografije, 1995. (fotografiju ustupila Branka Hlevnjak, autorica fotografija: Vera Fischer)..... 218
- Slika 57 Detalj s postava izložbe „Asocijacije i varijacije na noćnu temu“, Mali Lapidarij, Zagreb, 1978., (izvor: Vjesnik, 15. 3. 1978., autor fotografije: Dražen Pomykalo) 219
- Slika 58 Detalji s postava izložbe „Asocijacije i varijacije na noćnu temu“, Mali Lapidarij, Zagreb, 1978. (izvor: Josip Škunca, Vera Fischer: Asocijacije i varijacije na noćnu temu, katalog izložbe (Mali lapidarij, Kamenita 15, Zagreb, 23. 1. – 3. 2. 1978.).. 220
- Slika 59 Vera Fischer otvara „Izložbu odbačenih predmeta po izboru radnika Čistoće“, 1978. (fotografiju ustupila Branka Hlevnjak, autor fotografije: Ivan Lesiak (?))..... 222
- Slika 60 Vera Fischer, instalacija s Bambijem, „Izložba odbačenih predmeta po izboru radnika Čistoće“, 1978. (fotografiju ustupila Branka Hlevnjak, autor fotografije: Ivan Lesiak (?)) 223
- Slika 61 Djeca se igraju na „Izložbi odbačenih predmeta po izboru radnika Čistoće“, 1978. (fotografiju ustupila Branka Hlevnjak, autor fotografije: Ivan Lesiak (?))..... 223
- Slika 62 Vera Fischer, kugla od plastičnih čaša, intervencija umjetnice, „Izložba odbačenih predmeta po izboru radnika Čistoće“, 1978. (fotografiju ustupila Branka Hlevnjak, autor fotografije: Ivan Lesiak (?)) 224

- Slika 63 Vera Fischer, *Smrt stare dame*, 1978. nadalje, dimenzije promjenjive, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 7163 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)..... 225
- Slika 64 Vera Fischer, *Smrt stare dame* (izvor: Meta Gabršek-Prosenec i ostali, *EKO 80: 1. jugoslovanski triennale Ekologija-umjetnost*, katalog izložbe (Razstavni salon Rotovž, Maribor, 21. 11. – 21. 12. 1980.) (Maribor: Pripravljalni odbor Trienala EKO 80; Razstavni salon Rotovž, 1980), n.p.) 226
- Slika 65 Vera Fischer, kolaž s blizancima, 1978. (fotografiju ustupila Branka Hlevnjak, autorica fotografije: Vera Fischer) 228
- Slika 66 Vera Fischer, *Natovarena dama*, 1978. (fotografiju ustupila Branka Hlevnjak, autorica fotografije: Vera Fischer) 229
- Slika 67 Vera Fischer, izložba „Trideset godina u traženju nađenog i drugim igrama“, 1982. (izvor: Branka Hlevnjak, *Vera Fischer: od pop-arta do misionarstva* (Zagreb: DesignArt - udruga za promicanje oblikovanja i umjetnosti, 2014), 64.) 231
- Slika 68 Goran Trbuljak, skice za djelo *Bez naziva*, 1970. (izvor: Temeljna dokumentacija Gorana Trbuljaka, Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb) 251
- Slika 69 Goran Trbuljak, *Paleta S. Š. dva dana kasnije*, 1977., akrilik / papir, 2 x (126 x 95,5) cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1932(1-2) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)..... 254
- Slika 70 Goran Trbuljak, *Paleta Save Šumanovića*, 1977., kombinirana tehnika, papir, 480 x 480 mm, Nacionalni muzej moderne umjetnosti, inv. br. MG-3937 (fotografiju ustupila Nacionalni muzej moderne umjetnosti, autor fotografije: Goran Vranić) . 254
- Slika 71 Goran Trbuljak, *El Greco*, ca. 1974. Privatna arhiva Gorana Trbuljaka (fotografiju ustupio Goran Trbuljak)..... 263
- Slika 72 Goran Trbuljak, *Perimetarski test vidnog polja umjetnika što ga je iscrtao plavom i crvenom olovkom dežurni bolničar u srpnju 1970.*, 1970., tisak, olovka u boji / papir, 31,5 x 15 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1589-b (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat) 264
- Slika 73 Goran Trbuljak, *Simuliranje I_Perimetarski test vidnog polja umjetnika što ga je iscrtao plavom i crvenom olovkom dežurni bolničar u srpnju 1970.*, 1970., tisak, olovka u boji / papir, 31,5 x 15 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br.

- 1589-a (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)..... 264
- Slika 74 Goran Trbuljak, *Bez znanja uprave muzeja otuđio obavijest o posudbi, smatrajući da je ona jednaka originalu kojeg zamjenjuje*, 1981., izložba „Ready-mades“, knjižara Znanje-August Šenoa, Socijalističke revolucije 17, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović) 266
- Slika 75 Goran Trbuljak, *V. V. Vereščagin*, 1987. (fotografiju ustupio Goran Trbuljak, autor fotografije: Goran Trbuljak)..... 267
- Slika 76 Goran Trbuljak, (auto)monografije, izložba „Monografije“ Radnička galerija, Zagreb, 2013. (fotografiju ustupio Goran Trbuljak, autor fotografije: Goran Trbuljak) 269
- Slika 77 Goran Trbuljak, (auto)monografije, izložba „Monografije“ Radnička galerija, Zagreb, 2013. (fotografiju ustupio Goran Trbuljak, autor fotografije: Goran Trbuljak) 270
- Slika 78 Goran Trbuljak, (auto)monografije, izložba „Monografije“ Radnička galerija, Zagreb, 2013. (fotografiju ustupio Goran Trbuljak, autor fotografije: Goran Trbuljak) 270
- Slika 79 Goran Trbuljak, *Glavoper*, 2018., izložba „Zašto bi netko kupio Glavoper od Gorana Trbuljaka?“, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2018. (autorica fotografije: Dora Derado Giljanović)..... 271
- Slika 80 Boris Bućan, *Leger* (iz ciklusa „Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas“), 1975., emajlirana cijev za dimnjak, 58,2 x 23 x 13,2 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1758 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Boris Cvjetanović)..... 275
- Slika 81 Boris Bućan, *Brancusi* (iz ciklusa „Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas“), 1975., igla za šivanje, 4,8 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1759 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)..... 275
- Slika 82 Boris Bućan, *Ingres* (iz ciklusa „Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas“), 1975., mjedena pločica za vrata, tekst, 2,9 x 9,9 cm, Muzej suvremene

- umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1760 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat) 276
- Slika 83 Boris Bućan, *Mondrian i Duchamp*, 1975., obojena šahovska ploča, 16 crnih figura, 36,8 x 36,8 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1757 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat) 277
- Slika 84 Boris Bućan, *Art (po Dunhillu)*, 1972., polycolor, platno, 500 x 700 mm, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb, autor fotografije: Darko Bavoľjak) 278
- Slika 85 Boris Bućan, *Art (po BMW-u)*, 1972., polycolor, platno, 500 x 700 mm, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb, autor fotografije: Darko Bavoľjak) 278
- Slika 86 Boris Bućan, *Art (po Coca-Coli)*, 1972., polycolor, platno, 500 x 700 mm, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb, autor fotografije: Darko Bavoľjak) 278
- Slika 87 Boris Bućan, *Museum Palmolive (Alfa Romeo)*, 1974., letraset, razglednica / papir, 84,7 x 64,8 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1821 (1-6)/2 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat) 279
- Slika 88 Boris Bućan, *Museum Palmolive II (Helena Rubinstein)*, 1974., letraset / papir, tempera / staklo, 84,7 x 64,8 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1821 (1-6)/3 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat) 279
- Slika 89 Ivan Kožarić, *Tepih*, 1975., instalacija s tepisima, pogled na instalaciju u Galeriji suvremene umjetnosti, Zagreb, 1975., Atelje Kožarić, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti Zagreb) 281
- Slika 90 Boris Bućan, *Dragi Henri Rousseau, ovog putnika propustite...*, 1976., ready-made, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb) 282
- Slika 91 Sanja Iveković, *IL "RELAX" / ... E VA IN ACQUA (The "Relax" / ... and she goes into the water)*, iz ciklusa „Slatki život/Sweet Life“, 1975. – 1976., fotomontaža, crno-bijele fotografije iz časopisa s natpisom, crno-bijela fotografija / karton,

- uokvireno 60 x 46 cm, Generali Foundation Collection—Permanent Loan to the Museum der Moderne Salzburg 289
- Slika 92 Sanja Iveković, *IL MOMENTO PIU DOLCE (The sweetest moment)*, iz ciklusa „Slatki život/Sweet Life“, 1975. – 1976., fotomontaža, crno-bijele fotografije iz časopisa s natpisom, crno-bijele fotografije / karton, uokvireno 60 x 46 cm, Generali Foundation Collection—Permanent Loan to the Museum der Moderne Salzburg.. 289
- Slika 93 Sanja Iveković, *Vrata koja su skrivala tešku nevolju djevojke (The door which hid the girl's trouble)*, iz ciklusa „Gorki život/Bitter Life“, 1975. – 1976., fotomontaža, 1 crno-bijela fotografija iz časopisa s natpisom, 1 crno bijela fotografija, montirano na karton, 20,3 x 29,6 cm, uokvireno 46 x 55 cm, Generali Foundation Collection—Permanent Loan to the Museum der Moderne Salzburg..... 290
- Slika 94 Sanja Iveković, *Pozornica zločina. Brojem 1 označeno je mesto gde je našla smrt., a bila je tako blizu ulaza u svoj stan (2)*, izvorni naslov na ćirilici, iz ciklusa „Gorki život/Bitter Life“, 1975. – 1976., fotomontaža, 1 crno-bijela fotografija iz časopisa s natpisom, 1 crno bijela fotografija, montirano na karton, 20,3 x 29,6 cm, uokvireno 46 x 55 cm, Generali Foundation Collection—Permanent Loan to the Museum der Moderne Salzburg 291
- Slika 95 Sanja Iveković, *Dvostruki život 1959-1975*, 1976., novinske reprodukcije, fotografije / papir, 42 x 29 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3485 (1-66)-9,10 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat) 292
- Slika 96 Sanja Iveković, *Dvostruki život 1959-1975*, 1976., novinske reprodukcije, fotografije / papir, 42 x 29 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3485 (1-66)-13,14 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat) 293
- Slika 97 Sanja Iveković, *Dvostruki život 1959-1975*, 1976., novinske reprodukcije, fotografije / papir, 42 x 29 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3485 (1-66)-43,44 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat) 294
- Slika 98 Sanja Iveković, *Tragedija jedne Venere*, 1976., novinske reprodukcije, fotografija / papir, 30,5 x 21,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3484 (14-15)

- (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)..... 295
- Slika 99 Sanja Iveković, *Tragedija jedne Venere*, 1976., novinske reprodukcije, fotografija / papir, 30,5 x 21,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3484 (18-19) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)..... 296
- Slika 100 Sanja Iveković, *Tragedija jedne Venere*, 1976., novinske reprodukcije, fotografija / papir, 30,5 x 21,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3484 (24-25) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)..... 297
- Slika 101 Sanja Iveković, *8 suza (Helena Rubinstein)*, 1976., kolaž, fotografija, reprodukcija, 51 x 35,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1805 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider) 298
- Slika 102 Sanja Iveković, *8 suza (Domaćinstvo)*, 1976., kolaž, fotografija, reprodukcija, 51 x 35,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1805 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)..... 299
- Slika 103 Sanja Iveković, *8 suza (Ljubav)*, 1976., kolaž, fotografija, reprodukcija, 51 x 35,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1805 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)..... 299
- Slika 104 Sanja Iveković, *Dalibor Martinis – krivotvorine* (plakat za izložbu), 1975., plakat; sitotisak / papir, 100 x 70,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 5398 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)..... 300
- Slika 105 Vlado Martek, *Što onda kad pjesnika ulovi poštenje*, 1980. (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović)..... 306
- Slika 106 Vlado Martek, *Ja sam kanta za poeziju, Maj 75 H*, 1982. (izvor: Tomislav Gotovac i ostali, „Maj 75 H“, Digitalizacija ideja, 1982., 18, <https://digitizing-ideas.org/hr/zapis/19658/4.>)..... 310

- Slika 107 Vlado Martek, *Povećanje cjeline, Maj 75 Ć*, 1979. (izvor: Boris Demur i ostali, „Maj 75 Ć“, Digitalizacija ideja, 1979., 7, <https://digitizing-ideas.org/hr/zapis/19651/2>.)..... 309
- Slika 108 Vlado Martek, *Prvo i Drugo zasjedanje AVNOJ-a*, 1973., objekt, knjiga, 256 x 180 mm, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb, autor fotografije: Aleš Sudac)..... 311
- Slika 109 Vlado Martek, *Živjela Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija*, 1973., kombinirana tehnika (interakcija na plakatu i c/b fotografija), 110 x 705 mm, Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac)..... 311
- Slika 110 Vlado Martek, *Samo mi molim vas recite na koju policu da stavim srce*, 1973., papir, tekst tintom, čavli; 190 x 140 x 90 mm, privatna kolekcija Darka Šimičića (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović)..... 313
- Slika 111 Vlado Martek, *Glinom blokirana knjiga*, 1974., knjiga, tkanina, glina, 215 x 172 x 10 mm (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović)..... 312
- Slika 112 Vlado Martek, *Zanimalo bi me sjećanje*, 1973., Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb)..... 313
- Slika 113 Vlado Martek, *Zanimalo bi me sjećanje*, 1973., Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb (fotografiju ustupila Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb)..... 313
- Slika 114 Grupa šestorice autora, izložba-akcija *Šetnja gradom*, Zagreb, 1976. (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autorica fotografije: Branka Jurjević)..... 314
- Slika 115 Vlado Martek, *Ponos*, 1976. (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije nepoznat)..... 315
- Slika 116 Vlado Martek, poetski objekt *Ponos* na izložbi-akciji „Šetnja Zagrebom“, 1976. (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije nepoznat)..... 315
- Slika 117 Vlado Martek, *Elementarni procesi u poeziji*, (I. ciklus), 1979. – 2002., mixed media, ogledalo, olovka, tekst/papir, Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, inv. br. MG-6773 (fotografiju ustupila Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Goran Vranić)..... 316

- Slika 118 Vlado Martek, *Iz serije Elementarni procesi u poeziji*, 1978. – 1981., papir, olovke, gumice; 29,7 x 21 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2353-2 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)..... 316
- Slika 119 Vlado Martek, *Iz serije Radovi za pripremanje poezije*, 1978. – 1980., 1. ogledalo, gumice; 29,8 x 21 cm // 2. olovka / papir, ogledalo; 30,4 x 21 cm // 3. ogledalo, pisaljke; 30 x 21 cm Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2363 (1-3) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)..... 318
- Slika 120 Vlado Martek, *Pjesnička agitacija 3. „Na svaku stvar koju imate napišite njeno ime“*, 1979., kombinirana tehnika, tiskani tekst, fotografija, karton, 40 x 30 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2791 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Ivan Marinković)..... 319
- Slika 121 Vlado Martek , radovi na izložbi „Ready-mades“ u izlogu knjižare Znanje-August Šenoa, Socijalističke revolucije 17, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović)..... 323
- Slika 122 Vlado Martek , rad na izložbi „Ready-mades“ u izlogu knjižare Znanje-August Šenoa, Socijalističke revolucije 17, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović)..... 321
- Slika 123 Vlado Martek , radovi na izložbi „Ready-mades“ u izlogu knjižare Znanje-August Šenoa, Socijalističke revolucije 17, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović)..... 322
- Slika 124 Mladen Stilinović, *Govorili su mi su ti (They Spoke to Me to You)*, 1973. (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović)..... 336
- Slika 125 Mladen Stilinović, *Hoću kući*, 1975., ručno rađena knjiga; kombinirana tehnika (tuš, konac, pribadače, etikete, gaza / papir), 20 listova, 21 x 29,7 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1770 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider) 337
- Slika 126 Mladen Stilinović, *Sad*, 1977., ručno rađena knjiga; kombinirana tehnika (olovka, konac, letraset / papir), 16 listova; 21 x 29,7 cm, Muzej suvremene umjetnosti,

- Zagreb, inv. br. 1950 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)..... 337
- Slika 127 Mladen Stilinović, *Ambijent novca*, 1980., izložba „Pjevaj“, GSU, Zagreb (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Antun Maračić?)..... 338
- Slika 128 Mladen Stilinović, *Eksploatacija mrtvih*, 1984. – 1990., instalacija (akrilik/drvo, pero, plastika, tkanina, fotografija, staklo, kravata, boja, metal, različite dimenzije, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2802 – 2818 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat) 342
- Slika 129 Mladen Stilinović, *Eksploatacija mrtvih*, 1986. – 1990., drvo, metal, staklo, tekstil, papir - iz serije „Eksploatacija mrtvih“ (47 komada različitih veličina), Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, inv. br. MG-6342(1-47) (fotografiju ustupila Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Goran Vranić).. 343
- Slika 130 Mladen Stilinović, *Eksploatacija mrtvih*, 1984. – 1989., instalacija, 145 x 240 cm, Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, Bosna i Hercegovina, inv. br. 1109 (fotografiju ustupio Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, autor fotografije: Nemanja Mićević)..... 345
- Slika 131 Mladen Stilinović, *Bol*, 1990. (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović) 346
- Slika 132 Mladen Stilinović, *Mobil*, 1997. (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović) 347
- Slika 133 Mladen Stilinović, *Zaštićeno ništa*, 1995. (fotografiju ustupila Branka Stipančić, autor fotografije: Boris Cvjetanović) 348
- Slika 134 Dalibor Martinis, *Krivotvorine*, 1975., tramvajske karte, 60 x (5 x 8,4 cm), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1740 (1-60) (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis)..... 360
- Slika 135 Dalibor Martinis, *Falš – muzička krivotvorina*, 1980. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis)..... 361
- Slika 136 Dalibor Martinis, *Krivotvorina kozmička*, 1976. – 1980. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis)..... 362

Slika 137 Dalibor Martinis, <i>Umjetnici u štrajku</i> , 1977. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije nepoznat).....	364
Slika 138 Dalibor Martinis, <i>Čuvar na izložbi: Knifer</i> , 1976. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije nepoznat)	365
Slika 139 Dalibor Martinis, <i>DM1978 razgovara s DM2010</i> , 1978. – 2010., video-vrpca; U-matic, NTSC, boja, mono zvuk, 9' 50", Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2192 (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis) ...	368
Slika 140 Dalibor Martinis, <i>Nevjesta, neženje podjednako</i> , 1992. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis).....	370
Slika 141 Dalibor Martinis, <i>Mrtva priroda</i> , 1974. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis).....	371
Slika 142 Dalibor Martinis, <i>TV dnevnik 4.09.1974.</i> , 2009. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis).....	371
Slika 143 Dalibor Martinis, <i>Drugovi i drugarice: građani i građanke</i> , 2006. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Boris Cvjetanović).....	372
Slika 144 Dalibor Martinis, <i>Slika je virus</i> , 1984., video-vrpca; U-matic, boja, ton, 19' 40", Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2462 (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis).....	373
Slika 145 Dalibor Martinis, <i>Egipatske stube Odese</i> , 2014. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis).....	375
Slika 146 Dalibor Martinis, <i>U ime naroda</i> , 2013. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis).....	377
Slika 147 Dalibor Martinis, <i>Prizma</i> , 1997. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis).....	378
Slika 148 Dalibor Martinis, <i>To America I Say</i> , 2002. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis)	379
Slika 149 Dalibor Martinis, <i>U Malteškom sokolu</i> , 2002. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Boris Cvjetanović)	380
Slika 150 Dalibor Martinis, <i>Dutch Moves</i> , 1986. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis).....	381

- Slika 151 Dalibor Martinis, *Bagdadski lopov*, 2003. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Dalibor Martinis) 381
- Slika 152 Dalibor Martinis, *Pogled na drugi pogled*, 1986. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije nepoznat) 382
- Slika 153 Dalibor Martinis, *Simultani govor*, 2012. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Boris Cvjetanović) 385
- Slika 154 Dalibor Martinis, *Rad za izložbu 1969.*, 2015. (fotografiju ustupio Dalibor Martinis, autor fotografije: Boris Cvjetanović) 386
- Slika 155 Dio postava izložbe „Dalibor Martinis: Request_reply.DM/2077“, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2016. 387
- Slika 156 Ivan Ladislav Galeta, *A Two-second Dissolve / Dvije sekunde pretapanja - Scenarij 30*, 1975., c/b fotografije, 48 x (12,2 x 15,8) cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3164 (A, B) / A (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat) 392
- Slika 157 Ivan Ladislav Galeta, *A Two-second Dissolve / Dvije sekunde pretapanja - Scenarij 30*, 1975., publikacija; tisak / papir, 6,6 x 18 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3164 (A, B) / B (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat) 393
- Slika 158 Ivan Ladislav Galeta, *Originalna fotokopija*, 1977., publikacija; fotokopija, tisak / papir, 29,5 x 21 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3167 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat) 394
- Slika 159 Ivan Ladislav Galeta, fotografije postava izložbe „Dosjetka o kotaču“, Galerija SC, 25. 3. – 5. 4. 1974. (izvor: „Ladislav Galeta“, *Novine Galerije Studentskog centra*, izd. 50 (1974.): 4.)..... 395
- Slika 160 Ivan Ladislav Galeta, *Dvosmjerni bicikl*, 1978./1979., objekt sastavljen od dva bicikla, 114 x 190 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2169 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)..... 396
- Slika 161 Ivan Ladislav Galeta, *Šah*, 1977. – 1979., drvo, šahovske figure, 40,7 x 56,8 x 56,7 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2112 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)..... 397

- Slika 162 Ivan Ladislav Galeta, *Zrcalni ping-pong*, instalacija; zrcalo, pola stola za stolni tenis, oprema za igru (reketi, mreža, loptica), stol: 75 x 152, 5 x 137, zrcalo: 199,5 x 224,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2113 (1-2) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider) 398
- Slika 163 Ivan Ladislav Galeta, *Pokušaj intervencije u ništa*, izložba „Ready-mades“ u izlogu knjižare Znanje-August Šenoa, Socijalističke revolucije 17, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović) 400
- Slika 164 Ivan Ladislav Galeta, *Pokušaj intervencije u ništa*, izložba „Ready-mades“ u izlogu knjižare Znanje-August Šenoa, Socijalističke revolucije 17, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović) 401
- Slika 165 Damir Sokić, *Struktura*, 1976., kombinirana tehnika (papirnate vrećice, novinski papir, juteno platno), 200 x 140 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1909 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: Tomislav Šmider)..... 404
- Slika 166 Damir Sokić, *Plave vreće*, 1975., papir, drvo, boja / platno, 90,6 x 115,3 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1774 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat)..... 404
- Slika 167 Damir Sokić, *Moje blago*, 1981., furnir, karton, drvo, parafin, 80 x 60 x 60 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2410 (1-26) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat) 405
- Slika 168 Damir Sokić, *Skulptura/ 15 žarulja od 25w, 35m žice*, 1978., 15 žarulja od 25w, 35m žice, dimenzije promjenjive (fotografiju ustupio Damir Sokić, fotografija iz arhiva D. Sokića)..... 406
- Slika 169 Damir Sokić, *Struktura (Škarnicli)*, 1976., instalacija (karton; papirnate vrećice; pleksiglas), 84 x 60 cm, Galerija umjetnina, Split, inv. br. 3484 (fotografiju ustupila Galerija umjetnina, Split, autor fotografije: Ante Verzotti)..... 407
- Slika 170 Damir Sokić, *Skulptura / 9 žarulja od 25w, 20m žice*, 1978., fotografija s izložbe u Galeriji Nova, Zagreb, 1980., 9 žarulja od 25w, 20m žice, dimenzije promjenjive, vl. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (fotografiju ustupio Damir Sokić, autor fotografije: A. Zelmanović) 410

- Slika 171 Damir Sokić, *Vratite mi moju Malampiju*, 2009., čokolada, željezne šipke, 44 x 33 x 17 cm (fotografiju ustupio Damir Sokić, autor fotografije: N. Ivančić)..... 412
- Slika 172 Damir Sokić, *Skulptura / 7 žarulja od 25w, 10m žice*, 1979., fotografija s izložbe u Galeriji Nova, Zagreb, 1980., 7 žarulja od 25w, 10m žice, dimenzije promjenjive, vl. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (fotografiju ustupio Damir Sokić, fotografija iz arhiva D. Sokića)..... 413
- Slika 173 Damir Sokić, *Skulptura / 15 žarulja od 25w, 35m žice*, 1978. (fotografiju ustupila Galerija Klovićevi dvori, autor fotografije: Damir Kalogjera) 414
- Slika 174 Damir Sokić, *Vedro s vodom, letvom, šper-pločom i komadom slikarskog platna*, 1977., limeno vjetro, drvo, platno, voda, 90 x 35 x 35 cm (dimenzije promjenjive) (fotografiju ustupio Damir Sokić, fotografija iz arhiva D. Sokića) 415
- Slika 175 Damir Sokić, *Bez naziva*, 1979., olovna ploča, voda, neon, el. Pumpa, 60 x 70 x 70 cm (fotografiju ustupio Damir Sokić, autor fotografije: D. Bovoljak) 415
- Slika 176 Damir Sokić, *Dobar dan gosp. Courbet*, 1981., fotografija s izložbe u Galeriji suvremene umjetnosti, Zagreb, 1983., perje, el. instalacija, zvono, 200 x 30 cm (fotografiju ustupio Damir Sokić, mogući autor fotografije: A. Zelmanović)..... 416
- Slika 177 Damir Sokić, *Odmor na dači i crvena konjica*, 1982., s izložbe „Slijepe ulice“, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2013., drvo, cekas (užarena žica), el. instalacija, 300 x 700 cm (dimenzije promjenjive) (fotografiju ustupio Damir Sokić, autor fotografije: M. Ercegović)..... 418
- Slika 178 Damir Sokić, *Bez naziva*, 1990., ulje na platnu, Ø nepoznat (fotografiju ustupio Damir Sokić, autor fotografije: D. Fabijanić) 420
- Slika 179 Damir Sokić, Instalacija Galerija Arteria, fotografija s izložbe u Galeriji Arteria, Zagreb, 1994., akrilna boja na zidu (fotografiju ustupio Damir Sokić, mogući autor fotografije: D. Fabijanić, fotografija iz arhiva D. Sokića) 420
- Slika 180 Damir Sokić, *Nutrimento di manzo*, 2013., limena konzerva, printani omot/?, ca. 11 x 16 x 16 cm (fotografiju ustupio Damir Sokić, autor fotografije: D. Fabijanić)... 421
- Slika 181 Damir Sokić, *Drugi let supremacije*, 1984., ulje / platno, 190 x 155 cm (fotografiju ustupio Damir Sokić, autor fotografije: D. Dučak)..... 421

- Slika 182 Damir Sokić, *Allahu Ekber (Alah je velik)*, 2007, fotografija s izložbe „Suprematistička kompozicija Allahu Ekber“, Zagreb, Dom HDLU, Galerija Bačva, 2007., tepisi na zidu, visina 8 m (dimenzije promjenjive) (fotografiju ustupio Damir Sokić, autor fotografije: D. Fabijanić) 423
- Slika 183 Edita Schubert, *Moj stan*, 1999., detalj instalacije na trgu Petra Preradovića, Zagreb, stiropor, dijavizor, dijapozitiv, 11 (11 x 23 x 5 cm), arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Leonida Kovač, autor fotografije nepoznat) 428
- Slika 184 Edita Schubert, *Moj stan*, 1999., detalj instalacije na trgu Petra Preradovića, Zagreb, stiropor, dijavizor, dijapozitiv, 11 (11 x 23 x 5 cm), arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Leonida Kovač, autor fotografije nepoznat) 428
- Slika 185 Edita Schubert, *Moj stan*, 1999., instalacija na trgu Petra Preradovića, Zagreb, stiropor, dijavizor, dijapozitiv, 11 (11 x 23 x 5 cm), arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Leonida Kovač, autor fotografije nepoznat) 428
- Slika 186 Edita Schubert, *Vukovar*, 1991., akrilik na fotokopiji na papiru, drvo, 35,5 x 25 cm, sig. verso: E. Schubert, 1991., arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka) 432
- Slika 187 Edita Schubert, *Kolaž (Balerina)*, 1990., fotokopija na papiru, drvo, 35,5 x 25 cm, sig. verso: E. Schubert, 1990., arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka) 432
- Slika 188 Edita Schubert, *Kolaž (Venera)*, 1991., akrilik na fotokopiji na papiru, drvo, 35,5 x 25 cm, arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka) 433
- Slika 189 Edita Schubert, *Herbarij 4*, 1977., drvo (grančice), flaster, olovka, suhi žig na papiru, 18 (35 x 25 cm), arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka) 434
- Slika 190 Edita Schubert, *Herbarij 1*, 1977., drvo (grančice), flaster, olovka, suhi žig na papiru, 18 (35 x 25 cm), arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka) 434
- Slika 191 Edita Schubert, *Nürnberg (Sa putavanja)*, 1977., drvo, metalne šarke, vijci i kopče, fotokopija na papiru, pečat, flomaster, 3 (4,5 x 30 x 24 cm), arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka 436

- Slika 192 Edita Schubert, *Nürnberg (Sa putovanja)*, 1977., drvo, metalne šarke, vijci i kopče, fotokopija na papiru, pečat, flomaster, 3 (4,5 x 30 x 24 cm), arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka) 436
- Slika 193 Edita Schubert, *Nürnberg 3 (Direrov raisfeder)*, 1977., drvo, metalne šarke, vijci i kopče, fotokopija na papiru, pečat, flomaster, 4,5 x 30 x 24 cm, sig. na poklopcu: Nürnberg 3 ES; unutar poklopca: Sa putovanja 1977, žig ES, arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka) 437
- Slika 194 Edita Schubert, *Nürnberg 1 (Zadnja poznata fotografija Direrove kuće)*, 1977., drvo, metalne šarke, vijci i kopče, fotokopija na papiru, pečat, flomaster, 4,5 x 30 x 24 cm, sig. na poklopcu: Nürnberg 1 ES; unutar poklopca: Sa putovanja 1977, žig ES, arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka) 437
- Slika 195 Edita Schubert, *Nürnberg 4 (Direr o proporcijama)*, 1977., drvo, metalne šarke, vijci i kopče, fotokopija na papiru, pečat, flomaster, 4,5 x 30 x 24 cm, sig. na poklopcu: Nürnberg 4 ES; unutar poklopca: Sa putovanja 1977, žig ES, arhiva Edite Schubert (fotografiju ustupila Henrieta Schubert, autorica fotografije: Marina Paulenka)..... 438
- Slika 196 Zlatan Dumanić, *Izgubljeni u tranziciji*, 2005., papir; bušenje, 40 x 207 x 300 mm, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, inv. br. MMSU-2933 (fotografiju ustupio Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, autorica fotografije: Doris Fatur)..... 443
- Slika 197 Zlatan Dumanić, *Izgubljeni u transformaciji*, 2005., papir, karton; bušenje, 65 x 210 x 300 mm, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, inv. br. MMSU-2934 (fotografiju ustupio Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, autorica fotografije: Doris Fatur) 443
- Slika 198 Zlatan Dumanić, *Jazzboy*, 2001., bojenje, papir; lijepljenje, 270 x 110 x 730 cm, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, inv. br. MMSU-2337 (fotografiju ustupio Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, autorica fotografije: Doris Fatur)..... 445
- Slika 199 Zlatan Dumanić u svome stanu (Rodrigina 2, Split), 2008. (fotografija preuzeta iz: Prančević, Dalibor i Dora Derado. „Otpadak i umjetnost. Primjeri drugačijeg

- oblikovanja i tumačenja „skulpture“ i njezina okruženja“. *Zbornik Skulptura medij, metod društvena praksa*, izd. 2 (2021.), autor fotografije: Antun Maračić) 446
- Slika 200 Stan Zlatana Dumanića (Rodrigina 2, Split), 2008. (fotografija preuzeta iz: Prančević, Dalibor i Dora Derado. „Otpadak i umjetnost. Primjeri drugačijeg oblikovanja i tumačenja „skulpture“ i njezina okruženja“. *Zbornik Skulptura medij, metod društvena praksa*, izd. 2 (2021.), autor fotografije: Antun Maračić) 447
- Slika 201 Zlatan Dumanić, *Pračke* (fotografija s izložbe „Z. Dumanić – Povratak kapetana“, Galerija umjetnina, Split, 12. 8. – 18. 10. 2020., autor fotografije: Dora Derado Giljanović) 448
- Slika 202 Zlatan Dumanić, *Pračke* (fotografija s izložbe „Z. Dumanić – Povratak kapetana“, Galerija umjetnina, Split, 12. 8. – 18. 10. 2020., autor fotografije: Dora Derado Giljanović) 449
- Slika 203 Zlatan Dumanić, *Pinel-amuleti* (fotografija s izložbe „Dumanić - Povratak kapetana“, Galerija umjetnina, Split, 12. 8. – 18. 10. 2020., autor fotografije: Dora Derado Giljanović)..... 449
- Slika 204 Vera Fischer, tuba sa smećem (fotografija s izložbe „Autobiografska izložba“, Gliptoteka HAZU, Zagreb, 19. 6. – 19. 7. 2002., fotografiju ustupila Branka Hlevnjak)..... 457
- Slika 205 Zlatan Dumanić, *Ukradeno raspelo*, kombinirana tehnika na drvu (fotografija s izložbe „Z. Dumanić – Povratak kapetana“, Galerija umjetnina, Split, 12. 8. – 18. 10. 2020., autor fotografije: Dora Derado Giljanović) 458
- Slika 206 Vladimir Dodig Trokut, Antimuzej (izvor: Meta Gabršek-Prosenec i ostali, *EKO 80: 1. jugoslovanski triennale Ekologija-umjetnost*, katalog izložbe (Razstavni salon Rotovž, Maribor, 21. 11. – 21. 12. 1980.) (Maribor: Pripravljalni odbor Trienala EKO 80; Razstavni salon Rotovž, 1980), n.p.)..... 461
- Slika 207 Vladimir Dodig Trokut, stan u Buličevoj 6, Zagreb (Antimuzej) (fotografija preuzeta iz: Prančević, Dalibor i Dora Derado. „Otpadak i umjetnost. Primjeri drugačijeg oblikovanja i tumačenja „skulpture“ i njezina okruženja“. *Zbornik Skulptura medij, metod društvena praksa*, izd. 2 (2021.), autor fotografije: Antun Maračić, autor fotografije: Ivo Šućur) 468

- Slika 208 Vladimir Dodig Trokut, stan u Bulićevoj 6, Zagreb (Antimuzej) (fotografija preuzeta iz: Prančević, Dalibor i Dora Derado. „Otpadak i umjetnost. Primjeri drugačijeg oblikovanja i tumačenja ‚skulpture‘ i njezina okružja“. *Zbornik Skulptura medij, metod društvena praksa*, izd. 2 (2021.), autor fotografije: Antun Maračić, autor fotografije: Ivo Šućur) 469
- Slika 209 Vladimir Dodig Trokut, stan u Bulićevoj 6, Zagreb (Antimuzej) (fotografija preuzeta iz: Prančević, Dalibor i Dora Derado. „Otpadak i umjetnost. Primjeri drugačijeg oblikovanja i tumačenja ‚skulpture‘ i njezina okružja“. *Zbornik Skulptura medij, metod društvena praksa*, izd. 2 (2021.), autor fotografije: Antun Maračić, autor fotografije: Ivo Šućur) 470
- Slika 210 Vladimir Dodig Trokut, *Zimnica za intelektualce (Kina u nama)*, *Arkana 3*, 1979., staklena boca (zrak, ulje, vino), 25 x 8 x 8 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2232 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat) 477
- Slika 211 Vladimir Dodig Trokut, *Zimnica za intelektualce (Kina u nama)*, *Arkana 2*, 1979., staklena boca (zrak, ulje, voda, sol), 24 x 8 x 8 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2231 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat) 477
- Slika 212 Vladimir Dodig Trokut, *Poj 'tica pjevica...*, od 1970-ih do 2010. (izvor: Dalibor Prančević, *U Splitu Vladimir Dodig Trokut*, ur. Duje Mrduljaš, prev. Robertina Tomić, katalog izložbe (Galerija Kula, Split, 2. 9. – 2. 10. 2020.) (Split: Ustanova za kulturu Galerija Kula, 2020.), str. 14–15) 480
- Slika 213 Vladimir Dodig Trokut, *Krletka kosa „Uznik“*, 1985., krletka, kosa, 18 x 14 x 15 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3989 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat) 479
- Slika 214 Vladimir Dodig Trokut, *Krletka maca (čekić), glad crvenog stola, stol je crven, ja sam gladan*, 1985., krletka, čekić, 41 x 17 x 31 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3990 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije nepoznat) 479
- Slika 215 Vladimir Dodig Trokut, *A Tribute to Joseph Beuys*, 1973. (izvor: Dalibor Prančević, *U Splitu Vladimir Dodig Trokut*, ur. Duje Mrduljaš, prev. Robertina

- Tomić, katalog izložbe (Galerija Kula, Split, 2. 9. – 2. 10. 2020.) (Split: Ustanova za kulturu Galerija Kula, 2020.), str. 16)..... 481
- Slika 216 Vladimir Dodig Trokut, *Zimnica za intelektualce, Omaž Džamonji*, 1980. (izvor: Dalibor Prančević, *U Splitu Vladimir Dodig Trokut*, ur. Duje Mrduljaš, prev. Robertina Tomić, katalog izložbe (Galerija Kula, Split, 2. 9. – 2. 10. 2020.) (Split: Ustanova za kulturu Galerija Kula, 2020.), str. 17) 481
- Slika 217 Vladimir Dodig Trokut, *Antimuzej, konjić*, 1978. (izvor: Dalibor Prančević, *U Splitu Vladimir Dodig Trokut*, ur. Duje Mrduljaš, prev. Robertina Tomić, katalog izložbe (Galerija Kula, Split, 2. 9. – 2. 10. 2020.) (Split: Ustanova za kulturu Galerija Kula, 2020.), str. 19) 482
- Slika 218 Vladimir Dodig Trokut, *Objekt poezije*, 1968. (izvor: Dalibor Prančević, *U Splitu Vladimir Dodig Trokut*, ur. Duje Mrduljaš, prev. Robertina Tomić, katalog izložbe (Galerija Kula, Split, 2. 9. – 2. 10. 2020.) (Split: Ustanova za kulturu Galerija Kula, 2020.), str. 18)..... 483
- Slika 219 Gorki Žuvela, *Obojeno crijevo*, 1970., plastika, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 1698 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: nepoznat)..... 485
- Slika 220 Gorki Žuvela, *Projekt Salona (Priča o spomeniku)*, 1980. – 1981., instalacija; gips, zemlja, celofan, vata, željezo, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2632 (1-11) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: nepoznat)..... 491
- Slika 221 Gorki Žuvela, *Zahvalnica: Velika Britanija - Grčkoj*, British Museum - Partenon, 493
- Slika 222 Gorki Žuvela, *Druga rečenica*, 1995., drvo, željezo, lak, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 3124 (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: nepoznat) 494
- Slika 223 Gorki Žuvela, *Peta rečenica*, 1996., drvo; kamen; željezo, Galerija umjetnina, Split, inv. br. 3090 (fotografiju ustupila Galerija umjetnina, Split, autor fotografije: nepoznat)..... 495
- Slika 224 Naslovnica kataloga izložbe „Spojite sami“ (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 25. 3. – 4. 4. 1976.)..... 496

- Slika 225 Ivan Faktor, *Slavonski nadgrobni spomenik*, 1993. – 1995., kombinirana tehnika, spaljeni TV, Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, inv. br. MLU-5146 (fotografiju ustupio Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, autor fotografije: nepoznat) 504
- Slika 226 Ivan Faktor, *Slavonski nadgrobni spomenik*, 1993. – 1995., kombinirana tehnika, spaljeni TV, Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, inv. br. MLU-5146 (fotografiju ustupio Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, autor fotografije: Marin Topić) 505
- Slika 227 Ivan Faktor, *São Paulo ↔ Osijek, Eine Stadt sucht einen Mörder*, 2002., video-instalacija (4 video projekcije); Mini DV (PAL, zvuk), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 4048 (1-4) (fotografiju ustupio Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, autor fotografije: nepoznat)..... 506
- Slika 228 Ivan Faktor, *Kangaroo Court*, 2005./2007., fotografija na aluminiju, Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, inv. br. MLU-5169 (fotografiju ustupio Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, autor fotografije: Jasenko Rasol) 507
- Slika 229 Tomislav Gotovac, Bez naslova (Ra), 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 802
- Slika 230 Tomislav Gotovac, Bez naslova (Zgužvane novine 1), 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 803
- Slika 231 Tomislav Gotovac, Bez naslova (Budweiser), 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 804
- Slika 232 Tomislav Gotovac, Bez naziva (Jugoton), 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 804
- Slika 233 Tomislav Gotovac, Bez naslova (BP), 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 804
- Slika 234 Tomislav Gotovac, Bez naslova (Tramvajske karte 7), 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 805

- Slika 235 Tomislav Gotovac, Bez naslova (Paradajz pire), 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 805
- Slika 236 Tomislav Gotovac, Bez naslova (Grupno uživanje 1), 1976.?, Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 806
- Slika 237 Tomislav Gotovac, Bez naslova (Strip), 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 806
- Slika 238 Tomislav Gotovac, Bez naslova (Parafin 1), 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 806
- Slika 239 Tomislav Gotovac, Bez naslova (Tutti-frutti čokolada), detalj, 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 808
- Slika 240 Tomislav Gotovac, Bez naslova (omoti konzervi sardina), 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 808
- Slika 241 Tomislav Gotovac, Bez naslova (omoti žvakaćih guma), 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 808
- Slika 242 Tomislav Gotovac 14. X. 1964. Wrigley's Spearmint, 1964., kolaž, pečatni vosak, parafin; drveni okvir, staklo, 28 x 23,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2126 ((fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 809
- Slika 243 Tomislav Gotovac, Bez naslova (Računi 1), 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 809
- Slika 244 Tomislav Gotovac, Bez naslov (omoti konzervi 1), 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić) 809

Slika 245 Tomislav Gotovac, Bez naslova (Diptih – bijeli), 1964./65., Privatna kolekcija, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić).....	810
Slika 246 Tomislav Gotovac, Bez naslova (Ljepota, ljubav), 1976.?, (autor fotografije: Dora Derado Giljanović).....	822
Slika 247 Tomislav Gotovac, Bez naslova (Obitelj, čistoća), 1976.?, (autor fotografije: Dora Derado Giljanović).....	822
Slika 248 Tomislav Gotovac, Bez naslova (zlatna maska s lokaliteta Trebenište), 1976.?, (autor fotografije: Dora Derado Giljanović).....	823
Slika 249 Tomislav Gotovac, Bez naslova (Rižoto sa svinjskim mesom), 1976.?, (autor fotografije: Dora Derado Giljanović Giljanović).....	823
Slika 250 Tomislav Gotovac, Bez naslova (Zeleni grašak sa svinjskim mesom), 1976.?, (autor fotografije: Dora Derado Giljanović).....	825
Slika 251 Tomislav Gotovac, Bez naslova (dopisnica 5), 1976.?, Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić).....	826
Slika 252 Tomislav Gotovac, Bez naslova (dopisnica 8), 1976.?, Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić).....	827
Slika 253 Naslovnica kataloga izložbe „Ready-mades“.....	828
Slika 254 Izložba Tomislava Gotovca, ciklus izložbi „Ready-mades“, izlog knjižare Znanje – August Šenoa, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović).....	830
Slika 255 Tomislav Gotovac, otuđeni natpis iz zgrade, izložba Tomislava Gotovca, ciklus izložbi „Ready-mades“, izlog knjižare Znanje – August Šenoa, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović).....	830
Slika 256 Izložba Tomislava Gotovca, ciklus izložbi „Ready-mades“, izlog knjižare Znanje – August Šenoa, Zagreb, 1988., detalj (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović).....	831

12. ŽIVOTOPIS AUTORICE

Dora Derado Giljanović diplomirala je 2016. godine na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Splitu te stekla zvanja magistre edukacije povijesti umjetnosti te engleskog jezika i književnost. Dobitnica je Rektorove nagrade za izvrsnost za akademsku godinu 2015./2016. te nagrade „Splitski pupoljak“ (2016.). Položila je stručni ispit za zanimanje nastavnika likovne umjetnosti 2018. godine. Od 2018. do 2022. godine radila je kao asistent na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu. Od 2022. godine je samostalni istraživač.

Godine 2017. upisala je Poslijediplomski doktorski studij povijesti umjetnosti pri Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu (mentori: dr. sc. Jasna Galjer, redovita profesorica; izv. prof. dr. sc. Dalibor Prančević).

Od 2017. – 2020. angažirana je kao suradnik-doktorand na znanstveno-istraživačkom projektu „Pojavnosti moderne skulpture u Hrvatskoj: skulptura na razmeđima društveno-političkog pragmatizma, ekonomskih mogućnosti i estetske kontemplacije“ (Crosculpture) kojeg je financirala Hrvatska zaklada za znanost, a čiji je voditelj bio izv. prof. dr. sc. Dalibor Prančević.

Od 2018. – 2022. angažirana je na HRZZ Projektu razvoja karijera mladih istraživača – izobrazba novih doktora znanosti (natječajni rok: DOK-2018-01, mentor: izv. prof. dr. sc. Dalibor Prančević).

Aktivno je uključena u područje povijesti umjetnosti u obliku organiziranja više međunarodnih konferencija, sudjelovanja na stručnim i znanstvenim skupovima te kuriranjem samostalnih i skupnih izložbi. Članica je Kustoskog tima Hrvatske udruge likovnih umjetnika Split od 2016. godine.

Također je autorica više stručnih i znanstvenih članaka. Njeno trenutno područje znanstvenog interesa uključuje teoriju umjetnosti, umjetnost 20. stoljeća i suvremenu umjetnost s posebnim naglaskom na teme vezane uz aproprijacijske strategije u hrvatskoj povijesti umjetnosti.

12.1. Popis objavljenih djela

1. Derado Giljanović, Dora. „Fotografija kao prenosnica intimnog i kolektivnog: Intervju s fotografkinjom Glorijom Lizde“. *Kontura*, izd. 158/159 (2022.). (u procesu objavljivanja)

2. Derado, Dora. „Artistic Displays in Display Windows: Where Art and Life Meet“. *Zbornik radova konferencije Izložbene kartografije: kritički instrumentarij, izložbeni i kustoski narativi* (u procesu objavljivanja)
3. Prančević, Dalibor, i Dora Derado. „Otpadak i umjetnost. Primjeri drugačijeg oblikovanja i tumačenja ‚skulpture‘ i njezina okružja“. *Zbornik Skulptura medij, metod društvena praksa*, izd. 2 (2021.).
4. Derado, Dora. „Zajedništvo prostora i ljudi“. *Universitas* 13, izd. 135 (25. siječnja 2021.): 24.
5. Derado, Dora. „Onkraj kiparskog diskursa: rekonceptualizacija umjetničkog objekta u hrvatskoj umjetnosti 1970-ih godina kroz ready-made i made-ready“. U *Pojavnosti moderne skulpture u Hrvatskoj: protagonisti, radovi, konteksti*, 282–301. Split: Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, 2021.
6. Derado, Dora. „Accident, Artistic Intent and Error: A Study of (Un)intentionality in post-World War II Croatian Art“. *Sztuka i Dokumentacija*, izd. 22 (studeni 2020.): 17–26.
7. Derado, Dora. „Uklanjanje ‚umjetnikove ruke‘: ready-made i aproprijacijske strategije u proširenom polju skulpture u Hrvatskoj“. *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu*, izd. 12 (2019.): 57–80.
8. Derado, Dora. „Transposition of Readymade Strategies into the Socialist Republic of Croatia“. U *Artistic contacts between political blocs after World War II in Central Europe: visual arts, power, cultural propaganda*, ur. Makary Górczyński, Sylwia Pierucka, i Anna Tabaka, 30–32. Kalisz: Kaliskie Towarzystwo PrzyjaciółNauk, 2019.
9. Derado, Dora. „The Derogation of Handicraft: Ready-Mades and Appropriation in Croatian Sculpture“. *Zbornik radova Filozofskoga fakulteta u Splitu* izd. 12 (2019.): 57–80.
10. Derado, Dora. „Društveni značaj javne skulpture Vaska Lipovca: Ne znamo što imamo dok to ne izgubimo“. U *Misliti skulpturu: programska knjižica i radni materijali radionice*, ur. Dalibor Prančević i Dora Derado, 27–37. Split: Filozofski fakultet u Splitu, 2019.
11. Derado, Dora. „Skulptura kao spona“. *Universitas*. studeni 2018., 109. izdanje.
12. Derado, Dora. „Moderna skulptura u Hrvatskoj: stare vrijednosti novo motrište (uz istraživački projekt Hrvatske zaklade za znanost ‚Pojavnosti moderne skulpture u Hrvatskoj: skulptura na razmeđima društveno-političkog pragmatizma, ekonomskih mogućnosti i estetske kontemplacije“)“. *Mogućnosti : književnost, umjetnost, kulturni problemi* izd. 1–2 (2018.): 167–70.

13. Derado, Dora. „Modern and Contemporary Adaptations of the Readymade Strategy in Sculptural Practices on the ‚Periphery‘ of Europe“. *Sculpture Network*, kolovoz 2018. <https://sculpture-network.org/en/view/article/9361>.
14. Derado, Dora. „Kakva nam je kultura kaže nam i skulptura“. *Universitas*. siječanj 2018., 99. izdanje.
15. Prančević, Dalibor, i Dora Derado. „Pojavnosti moderne skulpture u Hrvatskoj: skulptura na razmeđima društveno-političkog pragmatizma, ekonomskih mogućnosti i estetske kontemplacije“. *Kvartal : kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj XIV*, izd. 1–2 (2017.): 75–77.
16. Derado, Dora. „Koliko je umjetnosti u prapovijesnom stvaralaštvu?“ Diplomski rad, Sveučilište u Splitu, 2016.
17. Derado, Dora. „Šamanizam, obredi, umjetnost nekoliko usporednica na primjerima umjetničkog djelovanja Jacksona Pollocka i Josepha Beuysa“. Završni rad, Sveučilište u Splitu, 2014.

13. PRILOZI

Popis priloga:

PRILOG 1.	Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redoslijed).....	595
PRILOG 2.	Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed).....	664
PRILOG 3.	Korpus izložbi (kronološki redoslijed).....	729
PRILOG 4.	Transkript intervjua s Darkom Šimičićem, 26. veljače 2018.	797
PRILOG 5.	Transkript intervjua sa Žarkom Vijatovićem i Dankom Šošić, 7. studenog 2018.....	832
PRILOG 6.	Transkript intervjua s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019.	844
PRILOG 7.	Transkript intervjua s Goranom Trbuljakom, 23. rujna 2019.....	864
PRILOG 8.	Transkript intervjua s Matkom Meštovićem, 24. rujna 2019.....	884
PRILOG 9.	Transkript intervjua s Damirom Sokićem, ožujak 2021.....	890
PRILOG 10.	Transkript intervjua s Vladom Martekom, ožujak 2021.....	896

PRILOG 1. Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Seissel	Josip (Jo Klek)	<i>Pafama</i>	/		1922		kolaž
Černigoj	Avgust	/	objekti izloženi na "Konstruktivističkoj izložbi" u Ljubljani		1924		dijelovi strojeva, motor, radno odijelo američkog radnika, barjaci s natpisom "Kapital je krađa"
Černigoj	Avgust	<i>How I Cross the Street</i>	kolaži		1925		kolaž
Černigoj	Avgust	<i>Bez naziva, Tank</i>	kolaži		1925		kolaž
Černigoj	Avgust	<i>Charlie Chaplin</i>	kolaži		1926		kolaž
Ristić	Marko	/	ciklus kolaža "La vie mobile"		1926	1927	kolaži
Schön	Miho	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1926	1927	kolaž
Schön	Miho	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1926		kolaži (novine, nađeni predmeti)
Ristić	Marko	<i>Bludnik</i>	kolaži	ca.	1927		kolaž
Schön	Miho	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1927		kolaž
Schön	Miho	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1927		kolaž
Schön	Miho	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1928		kolaž
Plavšić	Čedomil	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1929		kolaž
Matić	Dušan	/	kolaži i asamblaži	ca.	1930	(poč.)	kolaži
Tomljenović		<i>Urbanistička vizija Praga</i>	kolaži		1933	1934	tuš, gvaš, kolaž, papir
Meller	Ivana		ciklus "Paysages de la guerre"		1940	-e / 1980-e	tempera/lesonit
Bašičević	(Mangelos)	/			1940		
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1941	1943	kolaž

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1943		kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1943		kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1943		kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1943	1944	kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1943	1948	kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1943	1944	kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1943		kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1943		kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1944		kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1944		kubistički kolaži i upotreba ready- made/odbačenih materijala
Vaništa	Josip	<i>Protiv rata</i>	kolaži		1944		kolaži
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1945		kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1945		kolaž
Bahorić	Belizar	/	spomenici s readymade elementima (ugrađeni elementi ratnih oruđa i oružja)		1950	-e - 1960-e	tradicionalni materijali, ugrađeni elementi ratnih oruđa i oružja
Kožarić	Ivan	/	asamblaži	ca.	1950	-e	svila, konjska koža, potrošni i jeftini materijali

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Luketić	Stevan	/	spomenici s readymade elementima (ugrađeni elementi ratnih oruđa i oružja)	ca.	1950	-e i 1960-e	tradicionalni materijali, ugrađeni elementi ratnih oruđa i oružja
Bašičević	Dimitrije (Mangelos)	/	ciklus "Negation de la peinture"	ca.	1951	1956	modificirane (precrnjene, prekrižene) reprodukcije umjetničkih djela
Bašičević	Dimitrije (Mangelos)	/	ciklus "Tabula rasa"	ca.	1951	1956	tempera i/ili ulje na kartonu ili okviru školske tablice
Bašičević	Dimitrije (Mangelos)	<i>Paysage of al Capone</i>	/		1952		ulje na globusu (metal, drvo, tiskani papir)
Kožarić	Ivan	<i>prijedlog za 3. broj Gorgone</i>	/		1954		bronca, korištenje skulpture <i>Torzo</i> iz 1954. kao pronađenog objekta/ready-madea
Kožarić	Ivan	/	ciklus "Spontane skulpture"	ca.	1955	1985	drvo, metal, kombinirana tehnika
Bašičević	Dimitrije (Mangelos)	<i>Antipeinture</i>	/	ca.	1956		prazni okvir s natpisom "antipeinture"
Gattin	Ivo	<i>Smeđa masa, Crna vertikalna kompozicija</i>	/		1956		smola, pigment, juta na dasci, kombinirana tehnika

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Šejka	Leonid Dimitrije (Mangelos)	<i>Flaše: Proglašavanje objekta - Destrukcija flaše - Defunkcionalizovani objekt</i>	/		1956	1960	objekt (modificirane boce)
Bašičević		/	ciklus "No-stories" ili <i>Noart</i>	ca.	1957	1963	ulje na platnu
Hruškovec	Tomislav	<i>Ekshumirana tkiva</i>	/		1959		raspadajuća organska materija, spaljeni najlonski materijal
Bahorić	Belizar	/	ciklus "Suprotnosti"		1959	-e	skulpture s odbačenim komada metala (npr. komadi željezne ograde, željezne vilice, ključevi, poluge, limeni poklopci itd.)
Bahorić	Belizar	/	ciklus "Otpori"		1959	-e	skulpture s odbačenim komada metala (npr. komadi željezne ograde, željezne vilice, ključevi, poluge, limeni poklopci itd.)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Bahorić	Belizar	/	ciklusi "Napukla vremena"		1960	-e	skulpture s odbačenim komada metala (npr. komadi željezne ograde, željezne vilice, ključevi, poluge, limeni poklopci itd.)
Bijelić	Milivoj	/	asamblaži	?	1960	-e / 1970-e	/
Fischer	Vera	<i>Oko na limu</i>	ciklus pop-art asamblaža		1960		staklo/lim asamblaž, drvena dječja igračka (šareni konjić), opleten žicom s fosforescentnim staklom jednoga bicikla
Fischer	Vera	<i>Cesta noću</i>	ciklus pop-art asamblaža		1960		asamblaž; na velikoj crnoj limenoj ploči nalazi se malena sadrena ženska glava
Fischer	Vera	<i>Maska na limu</i>	ciklus pop-art asamblaža		1960		asamblaž: lim, bitumen, žica, žičana mreža
Fischer	Vera	<i>Nešto čekamo</i>	ciklus pop-art asamblaža		1960		slika, nalijepljeno umjetno oko
Fischer	Vera	<i>Nesporazum jer ona voli grožđe</i>	/	ca.	1960	1965	slika, nalijepljen pravi broš
Fischer	Vera	<i>Djevojka s brošem</i>	/	ca.	1960	1965	fotografije
Gotovac	Tomislav	<i>Glave</i>	/		1960		

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži	ca.	1960		foto-kolaž/papir
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	eksperimentalni pop-art kolaži	ca.	1960		foto kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Ready made</i>	/	?	1960		tehnika nepoznata
Bašičević	Dimitrije (Mangelos)	<i>neostvoreni ready- made/konceptualni broj Gorgone br. 0</i>	/	?	1961		prisvojena Vaniština <i>Gorgona</i> br. 1, prebojana u crno
Vaništa	Josip	<i>Gorgonska crna</i>	/		1961		2 x tuba s bojom, naljepnica, kutija
Vaništa	Josip	<i>Beskonačni štap / U čast Manetu</i>	/		1961		instalacija: stolica, štap, cilindar
Vaništa	Josip	<i>Kolektivna legitimacija</i>	/		1961		modificirane fotografije
Vaništa	Josip	<i>Izložak 1961.</i>	/		1961		keramički tanjur s kockama šećera
Vaništa	Josip	<i>Putovnica Gorgone</i>	/		1961		fotokompencija anonimne žene iz dnevnog tiska
Vaništa	Josip	<i>Ukidanje perspektive</i>	/		1961	1963	objekt, stol
Vaništa	Josip	<i>Gorgona br. 1</i>	/		1961		tisak, kombinirana tehnika / papir
Vaništa	Josip	<i>Gorgona br. 6</i>	/		1961		tisak, kombinirana tehnika / papir
Kristl	Vlado	<i>Pleteni konci na papiru</i>	/		1961	1963	slike-objekti; konac, papir
Seder	Đuro	<i>Reklamno svjetlo pred novom sezonom</i>	/		1962		prisvojen (izdvojen) i potpisan novinski članak

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Dimitrijević	Braco	<i>Zastava svijeta</i>	/		1963		uprljana krpa za čišćenje kistova postavljena na jedrilicu umjesto zastave
Gotovac	Tomislav	<i>Prijepodne jednog fauna</i>	/		1963		film, isječki ready-made filma/zvuka
Ivanjicki	Olja	<i>Kofer ruskog general</i>	pop i trash art djela		1963		stari kofer napunjen odbačenim predmetima sa smetlišta
Seder	Đuro	<i>Bez naziva (Do posljednjeg daha (1959.), Jean-luca Godarda)</i>	ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina		1963		kolaž / papir, ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina
Seder	Đuro	<i>Bez naziva (Četiristo udaraca (1960.) Francoisa Truffauta)</i>	ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina		1963		kolaž / papir, ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina
Seder	Đuro	<i>Bez naziva (Prošle godine u Marienbadu (1961.) Alaina Resnaisa)</i>	ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina		1963		kolaž / papir, ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina
Seder	Đuro	<i>Bez naziva (Pomrčina (1962.) Antonionija)</i>	ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina		1963		kolaž / papir, ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Seder	Đuro	<i>Bez naziva (Moderato Cantabile (1960.) Petera Brooka)</i>	ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina		1963		kolaž / papir, ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina
Gotovac	Tomislav	<i>Pravac</i>	trilogija Pravac, Plavi jahač i Kružnica		1964		film, isjecci ready-made filma/zvuka
Gotovac	Tomislav	<i>Plavi jahač</i>	trilogija Pravac, Plavi jahač i Kružnica		1964		film, isjecci ready-made filma/zvuka
Gotovac	Tomislav	<i>Pravac</i>	ready-made filmovi		1964		film, isjecci ready-made filma/zvuka
Gotovac	Tomislav	/	kolaži		1964	1965	kolaži na kartonu/drvenoj ploči; papir, metal, boja, novinski papir, ambalaža, parafin, i drugi materijali
Horvat	Miljenko	<i>Linija</i>	serija slika, kombinirana tehnika		1964		istrunulo platno, zahrđali lim, odbačeni predmeti
Bahorić	Belizar	<i>Don Quijote</i>	/		1965		gotovi predmeti (npr. škare I druge alatke)
Ivanjicki	Olja	<i>Mašina za mlevenje mesa</i>	pop i trash art djela		1965		/
Ivanjicki	Olja	<i>Pop-kolaž</i>	pop i trash art djela		1965		kolaž
Kožarić	Ivan	<i>Hrpa II</i>	Venecijanski bijenal 1976.		1965	1975	gomila umjetnikovih starijih kiparskih djela i odbačenih predmeta
Pogačnik	Marko	/	ciklus "Pop objects"		1965	1968	kombinirana tehnika

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Feller	Eugen	<i>akcija potpisivanja na predmetima po gradu</i>	/		1966		akcija potpisivanja na predmetima po gradu
Gračan	Stjepan	<i>objekti nastali umakanjem nađenih starih televizora i radio-aparata u gips</i>	/		1966		trodimenzionalni objekti nastali umakanjem nađenih starih televizora i radio-aparata u gips
Kožarić	Ivan	<i>Pravac</i>	ciklus prisvojenih prometnih znakova		1966		plavi prometni znak (boja, metal, Ø 598 mm)
Otašević	Dušan	<i>More, more!</i>	/		1966		daska WC školjke (pop art djela i korištenje otpadaka svakodnevnog života)
Gotovac	Tomislav	/	upotreba tijela kao ready-madea u performansima		1967	nadalje	/
Dimitrijević	Braco	<i>Slučajna skulptura I</i>	/		1968		trag na cesti kojeg je ostavio slučajni prolaznik u automobilu pregasivši preko gipsa
Dimitrijević	Braco	<i>Slučajna skulptura II</i>	/		1968		trag na cesti kojeg je ostavio slučajni prolaznik u automobilu pregasivši preko gipsa

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Dimitrijević	Braco	<i>Slučajni crtež</i>	/		1968		pokidani papir preko kojeg je pregazio tramvaj
Dimitrijević	Braco	<i>Slučajna slika</i>	/		1968		trag tekućine (ulja) na cesti kojeg je ostavio slučajni prolaznik u automobilu
Fischer	Vera	<i>Pasji život</i>	kolaži		1968		kolaž
Fischer	Vera	<i>Mnogo ljudi</i>	kolaži		1968		kolaž
Pogačnik	Marko	<i>Karte</i>	ciklus "Artikli"		1968		kutije šibica
Bučan	Boris	<i>Pikturalna petlja</i>	/		1969		cijevi
Dimitrijević	Braco	<i>Prašnjavi trag slike F. K.</i>	/		1969		prašnjavi trag slike na zidu
Dimitrijević	Braco	<i>Slika Krešimira Klike</i>	/		1969		trag na cesti kojeg je ostavio slučajni prolaznik u automobilu pregazivši preko tetrapaka mlijeka
Dimitrijević	Braco	<i>Skulptura Tihomira Simčića</i>	/		1969		otisak ručke i ruba vrat u glini
Dimitrijević	Braco	<i>Suma 680</i>	izložba "Suma 480", Galerija SC, Zagreb		1969		ambijent, obojene limenke
Dimitrijević	Braco	<i>Triptih</i>	/		1969		pronađeni komad žičane armature s ostacima žbuke
Fischer	Vera	<i>Nešto je crveno</i>	kolaži		1969		kolaž

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Fischer	Vera	<i>Glavno da je veselo</i>	/		1969		kolaž
Kožarić	Ivan	<i>Hrpa I</i>	Venecijanski bijenal 1976.		1969	1973	gomila umjetnikovih starijih kiparskih djela i odbačenih predmeta
Šalamun	Tomaž	<i>Sijeno, cigle, kukuruzovina</i>	/		1969		sijeno, cigle, kukuruzovina
Trbuljak	Goran	<i>Zaleđe slike F. K.</i>	/		1969		prašnjavi trag slike na zidu
Bogdanović	Slavko	<i>Otvorena knjiga - zatvorena knjiga</i>	/	?	1970	1971	knjiga s iscrtanom zatvorenom linijom po rubovima
Bogdanović	Slavko	<i>Zapisaću mojih 200 ideja</i>	/	?	1970	1971	konceptualni tekst
Bogdanović	Slavko	<i>L. H. O. O. Q.</i>	/		1970		časopis
Bogdanović	Slavko	<i>Porez na promet</i>	/		1970		upotreba (neizmijenjenog) pravnog teksta kao umetničkog djela zapisanog u formi slobodnog stiha

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Dimitrijević	Braco	<i>Tri skupine predmeta</i>	samostalna izložba u Haustoru (Frankopanska 2a)		1970		tri seta predmeta: okrugli objekti, crveni objekti, oštri objekti; svakodnevni i organski predmeti postavljeni na postamente
Dimitrijević	Braco	<i>Akcija dijeljenja crvenih naočala publici za vrijeme prikazivanja filma Ingmara Bergmana</i>	/		1970		akcija u sklopu BITEF- a - dijeli crvene naočale publici u kazalištu
Dimitrijević	Braco	/	ciklus "Slučajni prolaznici"		1970	2017	uvećane verzije fotografija za osobne dokumente
Iveković	Sanja	<i>Environment</i>	/		1970		snop tankih plastičnih cijevi obojanih u modro, crveno i žuto obješene o strop i zidove
Kocijančić	Janez	<i>Restoran kod KOD</i>	/	?	1970	1971	urbani ambijentalni projekt, simulacija restorana
Mandić	Miroslav	<i>L. H. O. O. Q.</i>	/		1970	1972	časopis
Pejaković	Mladen	<i>Svijetli kadar</i>	/		1970		oblutci
Pejaković	Mladen	<i>Crvena ploča</i>	/		1970		oblutci

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Stošić	Josip	<i>Verbalno preparirani predmeti</i>	/		1970		instalacije, zvučne trake, svakodnevni predmeti, riječi ispisane na ogledalu/kamenu
Trbuljak	Goran	<i>Xerox kopije rupa u asfaltu</i>	/		1970		xerox kopije rupa na asfaltu
Trbuljak	Goran	<i>Simuliranje I - Perimetarski test vidnog polja umjetnika što ga je iscrtao plavom i crvenom olovkom dežurni bolničar u srpnju 1970.</i>	/		1970		crtež crvenom i plavom olovkom na perimetrovom test formularu
Trbuljak	Goran	<i>Perimetarski test vidnog polja umjetnika što ga je iscrtao plavom i crvenom olovkom dežurni bolničar u srpnju 1970. (rad br. 5)</i>	/		1970		crtež crvenom i plavom olovkom na perimetrovom test formularu
Trbuljak	Goran	<i>Lavor III</i>	/		1970		lavor, čizme, ribe
Dimitrijević	Braco	<i>Soto – Manifestation Alibaba</i>	/		1970		akcija dijeljenja kokica i letka s objašnjenjem posjetiteljima izložbe Jesusa Rafaela Sota, GSU
Bogdanović	Slavko	<i>Zakovana knjiga</i>	/		1971		objekt, crno bela fotografija, 9x14cm

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Dimitrijević Kožarić	Braco Ivan	<i>Ovo bi moglo biti remek- djelo</i>	ciklus "Ovo bi moglo biti remek-djelo"		1971	1973	raznovrsni pronađeni predmeti izloženi na bijelim muzejskim postamentima
		<i>Pozlaćena vrata</i>	/		1971		drvo, metal, cipele
Kožarić Martinis	Ivan Dalibor	<i>Atelijer Kožarić (bojanje u zlatno)</i>	/		1971	1973	atelje umjetnika, umjetnička djela i predmeti sadržani u njemu
		<i>Bez naziva</i>	/		1971		željeznički pragovi objekt punjen zrakom, raznobojna PVC-folija, dužina 22 m, promjer promjenjiv
Žuvela	Gorki	<i>Obojeno crijevo (Niz)</i>	/		1971		pet objekata promjenjiva oblika i položaja, brodsko uže, žuta i bijela boja, dužina 22 m, promjer 0,3 m
Žuvela	Gorki	<i>Obojena užad</i>	/		1971		kombinirana tehnika, 390 x 315 x 8 m
Matković	Slavko	<i>Mail art sanduk</i>	/		1971		jabuke, krumpiri i naranče omotani žicom
Trbuljak	Goran	<i>Bez naziva</i>	izložba "Javni čas umetnosti", Tribina mladih, Novi Sad		1971		

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Trbuljak	Goran	<i>Pod imenom Grgura Kulijaša poslao sam tri rada Klausu Grah...</i>	/		1971		konceptualno djelo, tri rada objavljena u knjizi <i>Aktuele Kunst in Osteuropa</i>
Bašičević	Dimitrije (Mangelos)	/	ciklus "Fenomen Picasso"		1972		modificirane reprodukcije umjetničkih djela nalijepljeni na podlogu s crtvljenjem
Dimitrijević	Braco	<i>Najnovije slike Brace Dimitrijevića</i>	/		1972		drip slike u maniri Jacksona Pollocka
Trnski	Velimir	<i>Predmeti od stiropora i otpadaka od plastike</i>	izložba u Galeriji studentskog centra		1972		iz stiropora izrađeni elementi za slaganje, otpatci od plastike koji su ili »dorađeni« ili naprosto nađeni i doneseni na izložbu
Bučan	Boris	/	ciklus "Bučan Art"		1972		akrilik na platnu, prisvojeni i modificirani logotipovi različitih tvrtki
Černigoj	Avgust	<i>La rivolta dei Giovani (The rebellion of the young)</i>	kolaži		1972		kolaž
Černigoj	Avgust	<i>Guerra Fondai (Warmonger)</i>	kolaži		1972		kolaž

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Trbuljak	Goran	<i>Potpisi ispod reklama u katalogu izložbe "VII internationale Malerwochen"</i>	/		1972		prisvojene reklame u katalogu izložbe potpisom
Damnjanović Damnjan	Radomir	<i>Rasponi 73</i>	/		1973		tušem modificirani formulari
Dodig Trokut	Vladimir	<i>A Tribute to Joseph Beuys</i>	/		1973		vješalice za kapute, štapovi za hodanje
Petrić Damnjanović Damnjan	Ratko Radomir	<i>Transfuzija</i>	/		1973		instalacija sastavljena od različitih elemenata (gumena cijev, lijevak, zahodska školjka, ljudski mozak u koji se sve utiče)
Damnjanović Damnjan	Radomir	<i>U čast Avangarde</i>	/		1973		fotografija, 295 x 397 mm
Damnjanović Damnjan	Radomir	<i>Dezinformacije</i>	/		1973		ulje/platno
Fischer	Vera	/	ciklus fotografija prisvojenih s TV ekrana		1973	nadalje	fotografije
Martek	Vlado	<i>Samo mi molim vas recite na koju policu da stavim srce</i>	ciklus "Poetski objekti"		1973	1975	knjiga probodena čavlom

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Martek	Vlado	<i>Prvo i Drugo zasjedanje AVNOJ-a</i>	/		1973		uložena knjiga o povijesti talijanske književnosti u prazne korice knjige <i>Prvo i Drugo zasjedanje AVNOJ-a</i>
Martek	Vlado	<i>Živjela Socijalistička Federativna Jugoslavija</i>	/		1973		prefabricirani agitacijski plakat, osobna crno-bijela fotografija, lavirani tuš
Milenković	Boško	/	Xerox radovi		1973		xerox kopije
Stilinović	Mladen	<i>Zapiš</i>	umjetničke knjige		1973		umjetnička knjiga, kolaž
Stilinović	Mladen	<i>Govorili su mi su ti</i>	umjetničke knjige		1973		umjetnička knjiga, kolaž
Stilinović	Mladen	<i>Augustinčić</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i plastičnim slovima na papiru
Stilinović	Mladen	<i>Sinovi, sinovi</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i plastičnim slovima na papiru
Stilinović	Mladen	<i>I, i ništa</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i flomasterom na papiru
Stilinović	Mladen	<i>Ti izlaziš iz kuće, da</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i flomasterom na papiru

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Stilinović	Mladen	<i>Hvala, nije trebalo, nije to ništa, sitnica</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i flomasterom na papiru
Stilinović	Mladen	<i>Tko da ih sve nabroji</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i flomasterom na papiru
Stilinović	Mladen	<i>TV</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama na papiru
Stilinović	Mladen	<i>Ostavite me na miru božjem</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i flomasterom na papiru
Stilinović	Mladen	<i>Zaključano je</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i flomasterom na papiru
Stilinović	Mladen	<i>Crtani film na radost sviju nas</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i flomasterom na papiru
Stilinović	Mladen	<i>Ne smijemo čekati</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i selotejpom na papiru
Urkom	Gergelj	/	ciklus Xerox radova		1973		xerox kopije
Bučan	Boris	<i>Museum Palmolive</i>	ciklus "Museum Palmolive"		1974		letraset, tekst/papir
Martinis	Dalibor	<i>Daniel Buren</i>	/		1974		plakat (sitotisak)
Petrić	Ratko	<i>Gozba</i>	/		1974		životinjsko meso
Demur	Boris	<i>Dekolaž kultura</i>	/		1974		tinta, novinski papir

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Trbuljak	Goran	<i>El Greco</i>	ciklus "Na restauraciji, na posudbi"		1974		fotografija cedulje/legende iz muzeja
Martek	Vlado	<i>Glinom blokirana knjiga</i>	ciklus "Poetski objekti"		1974		knjiga, glina
Trbuljak	Goran	<i>Paleta S. Š.</i>	/		1974		tempera na reprodukciji (prisvojeni i modificirani katalog izložbe slikara Save Šumanovića)
Stilinović	Mladen	<i>Hoću kući</i>	umjetničke knjige		1974		ručno rađena knjiga; kombinirana tehnika (tuš, konac, pribadače, etikete, gaza / papir)
Trbuljak	Goran	<i>Paleta S. Š. dva dana kasnije</i>	/		1974		tempera na reprodukciji (prisvojeni i modificirani katalog izložbe slikara Save Šumanovića)
Bućan	Boris	<i>Mondrian i Duchamp</i>	ciklus "Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas"		1975		obojena šahovska ploča, 16 crnih figura

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Bučan	Boris	<i>Ingres</i>	ciklus "Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas"		1975		mjedena pločica za vrata, tekst, 2,9 x 9,9 cm
Galeta	Ivan Ladislav	<i>0,25 sekunde pretapanja</i>	/		1975		superponirane fotografije
Iveković	Sanja	<i>Struktura</i>	/		1975	1976	100 otisaka srebrne želatine s ručno ispisanim tekstom
Iveković	Sanja	/	ciklus "Slatki život"		1975	1976	otisci srebrne želatine i ispis na papiru
Iveković	Sanja	/	ciklus "Dnevnik"		1975	1976	stranice časopisa, vata, šminka i maramice na 7 listova papira
Martinis	Dalibor	<i>Krvotvorine kozmičke</i>	ciklus "Krivotvorine"		1975	1980	kolaži
Petrić	Ratko	<i>Ostatak</i>	/		1975		ručni stroj za mljevenje mesa
Bučan	Boris	<i>Leger</i>	ciklus "Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas"		1975		emajlirana cijev za dimnjak
Bučan	Boris	<i>Djelo za prodaju</i>	/		1975		intervencija na novčanici
Damnjanović	Radomir	<i>Dva damnjanova okvira za platno iz 1969.</i>	/		1975		drvo, platno, boja
Kožarić	Ivan	<i>Tepih</i>	/		1975		instalacija s tepisima

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Damnjanović	Damnjan	Radomir	<i>Damnjanov crveni okvir za platno iz 1972.</i>	/		1975	drvo, platno
Kožarić	Ivan		<i>Veronikin rubac</i>	/		1975	svilena krpa špricana akrilom
Dimitrijević	Braco		<i>Ovo bi mogao biti razlog da se napišu knjige</i>	samostalna izložba, Städtisches Museum Monchengladbach		1975	nađeni predmeti, materijali
Dimitrijević	Braco		/	ciklus "Ovo bi moglo biti remek-djelo" / samostalna izložba, Städtisches Museum Monchengladbach		1975	prisvojena bista njemačkog kipara Max Roedera
Dimitrijević	Braco		<i>Ovo bi moglo biti vrijedno 1.000.000 dolara</i>	Ovo bi moglo biti remek-djelo / samostalna izložba, Städtisches Museum Monchengladbach		1975	nađeni predmeti, materijali
Iveković	Sanja		<i>Women in Art - žene u jugoslavenskoj umjetnosti</i>	/		1975	fotomontaža
Iveković	Sanja		<i>Plakat za samostalnu izložbu "Krivotvorine" Dalibora Martinisa u GSU</i>	/		1975	plakat
Iveković	Sanja		/	ciklus "Gorki život"		1975	kolaži (fotografije)

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Jerman	Željko	<i>Apsolutno korištenje materijala 26. 7. 1975.</i>	/		1975		asamblaž nastao izlaganjem kompletnog neupotrijebljenog materijala (neraspakirane kemikalije, fotopapiri itd.) potrebnog za izradu fotografije
Martek	Vlado	<i>Krevet</i>	ciklus "Poetski objekti"		1975		objekt: karton, polikolor, knjiga
Martek	Vlado	<i>Dvostruko čitanje knjige u pejzažu</i>	ciklus "Poetski objekti"		1975		glinene slovo, knjige, ogledalo
Martek	Vlado	<i>Zanimalo bi me sjećanje</i>	ciklus "Poetski objekti"		1975		raspelo izliveno u gusu, flomaster, staklo, papir
Martinis	Dalibor	<i>Krivotvorine</i>	ciklus "Krivotvorine"		1975		poništene, modificirane tramvajske karte
Sokić	Damir	<i>Plave vreće</i>	/		1975		skulpture od ispunjenih papirnatih vrećica

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Stilinović	Mladen	<i>Teror slike</i>	/		1975		audio-video kolaž; slajdovi i paralelne projekcije vlastitih filmova te isječaka crtanih, erotskih, dokumentarnih filmova i TV- programa puštanog s televizora
Vučemilović	Fedor	<i>Molio druge da me fotografiraju</i>	/		1975		akcija
Bučan	Boris	<i>Kožarić je došao pogledati moju izložbu</i>	izložba Borisa Bućana, GSU, 1976.		1976		intervencija na rad Ivana Kožarića: <i>Tepih</i> iz 1975. g., plastika/letreset, 3 x 110 cm
Dimitrijević	Braco	/	ciklus "Triptychos Post Historicus"		1976	1977	umjetnička djela, svakodnevni predmeti, predmeti iz prirode
Galeta	Ivan Ladislav	<i>Scenarij 10 - ruka</i>	/		1976		kseroks
Iveković	Sanja	/	ciklus "Paper women"		1976	1977	iskidani ispisani papir
Martinis	Dalibor	<i>Artists on Strike/Štrajk umjetnika</i>	/		1976		inverencija
Martinis	Dalibor	<i>Čuvar na izložbi</i>	/		1976		performans
Sokić	Damir	<i>Struktura (Škarnicli)</i>	/		1976		skulpture od ispunjenih papirnatih vrećica

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Stilinović	Mladen	<i>Crveni kruh</i>	/		1976		kruh, boja, umjetna svila, stiropor
Stilinović	Mladen	<i>Crvena poema</i>	/		1976		fotokolaž
Žuvela	Gorki	<i>ciklus "Greška"</i>	Spojite sami		1976		asamblaži (kiparske i slikarske intervencije na svakodnevnim predmetima)
Žuvela	Gorki	<i>Zahvalnice</i>	Spojite sami		1976		sitotisak na svili
Galeta	Ivan Ladislav	<i>Dva vremena u istom prostoru</i>	/		1976		usporedna koordinirana projekcija dvaju tuđih filmova
Kožarić	Ivan	<i>Hrpa artefakata</i>	/		1976		gomila umjetnikovih starijih kiparskih djela i odbačenih predmeta
Gotovac	Tomislav	/	kolaži		1976		kolaži
Iveković	Sanja	<i>Osam suza</i>	/		1976		mapa; kolaž (fotografije, reprodukcije) / papir
Kožarić	Ivan	<i>Pinkleci</i>	/	ca.	1976		zamotuljci od ručno tkane plahte ili jeftinog pamučnog platna ispunjeni krpama

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Iveković	Sanja	<i>Dvostruki život</i>	/		1976		otisci srebrne želatine, stranice časopisa, strojno ispisani tekst
Kožarić	Ivan	/	ciklus "Privremene skulpture"	ca.	1976		alumijska folija
Iveković	Sanja	<i>Tragedija jedne Venere</i>	/		1976		otisci srebrne želatine, stranice časopisa
Iveković	Sanja	<i>Moj ožiljak - moj potpis (djevojke)</i>	/		1976		ruž na 6 stranica časopisa
Iveković	Sanja	<i>Moj ožiljak - moj potpis (oglas)</i>	/		1976		ruž na 6 stranica časopisa
Martek	Vlado	<i>Poetski objekt</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		knjiga, glina
Martek	Vlado	<i>Produžena knjiga</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		knjiga, glina
Martek	Vlado	<i>Da ili ne</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		knjiga, glina
Martek	Vlado	<i>Breton</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		knjiga, platnene korice, čavli
Martek	Vlado	<i>Raskoljena knjiga</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		knjiga
Martek	Vlado	<i>Jednaka bi nas snaga mogla istisnuti</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		knjige, gipsana skulptura, flomaster na staklu

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Martek	Vlado	<i>Što je poezija? (Pitanje!)</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		olovka na knjizi pjesama Georgos Seferisa
Martek	Vlado	<i>Umjesto pjesme</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		gaćice, flomaster na papiru
Martek	Vlado	<i>Igraju se s njom ko veseli pjesnici kada je ostave</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		olovka na stranici išćupanoj iz knjige i zalijepljenoj na prednju koricu knjige pjesama Yves Bonneyfrya
Martek	Vlado	<i>Ponos</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		kotač bicikla, konopac, fotografija, tekst olovkom na papiru
Martek	Vlado	<i>Čaša sa slovima</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		glina, staklo
Martek	Vlado	<i>L'histoire privée de la France</i>	/		1976		flomaster na stranicama od ogledala u plastičnoj mapi

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Papić	Dragan	<i>Unutrašnji muzej</i>	/		1976		zbirka nađenih predmeta (uzetih s arheoloških iskopina ili buvljaka), zbirka svakodnevnih objekata, relikvija i čudesa socijalističkog života u Jugoslaviji
Stilinović	Mladen	<i>Sad</i>	umjetničke knjige		1976		umjetnička knjiga, kolaž
Bučan	Boris	<i>Dragi Henri Rousseau, ovog putnika propustite...</i>	/		1977		ready-made (putovnica, papir s natpisom s pisače mašine)
Galeta	Ivan Ladislav	<i>Originalna fotokopija</i>	/		1977		publikacija, fotokopija
Galeta	Ivan Ladislav	<i>Šah</i>	/		1977	1979	drvo, šahovske figure, 40,7 x 56,8 x 56,7 cm
Gotovac	Tomislav	<i>Sarah</i>	/		1977		velika količina dnevnih novina
Martinis	Dalibor	<i>Oglas</i>	/		1977		oglas u Večernjem listu 12. i 13. 3.1977.
Martinis	Dalibor	<i>Umjetnik pri radu</i>	/		1977		instalacija
Rašić	Ante	<i>Gomile</i>	/		1977	1980	gomile papira povezane i složene u hrpu
Schubert	Edita	<i>Kupola - raznolika</i>	/		1977		fotokopija

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Schubert	Edita	<i>Nürnberg 1, (Zadnja poznata fotografija Direrove kuće)</i>	/		1977		drvo, metalne šarke, vijci i kopče fotokopija na papiru, pečat, flomaster
Schubert	Edita	<i>Nürnberg 4, (Direr o proporcijama)</i>	/		1977		drvo, metalne šarke, vijci i kopče fotokopija na papiru, pečat, flomaster
Schubert	Edita	<i>Nürnberg (Direrov raisfeder)</i>	/		1977		drvo, metalne šarke, vijci i kopče, fotokopija na papiru, pečat, flomaster
Schubert	Edita	/	ciklus "Herbarij"		1977		18 crteža, drvo (grančica), flaster, olovka, suhi žig na papiru
Stilinović	Mladen	<i>Prisvajanje papira</i>	umjetničke knjige		1977		umjetnička knjiga, kolaž
Gotovac	Tomislav	<i>Zorah</i>	/		1977		velika količina dnevnik novina
Gudac	Vladimir	/	ciklus "Usprkos činjenici"		1977		mape 41 kom., A4
Rašić	Ante	<i>Bijela vrata</i>	/		1977		lanene plahte, zaliježljene na jutu i premazane bijelim polikolorom

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Dimitrijević	Braco	<i>Sorpresa di Anonimo Bizantino / Iznenađenje anonimnog Bizantinca</i>	ciklus "Culturescapes"		1978	1980	slike s citatima slikarskih idioma
Dodig Trokut	Vladimir	<i>Antimuzej</i>	/	ca.	1978	nadalje	nađeni predmeti u prostoru
Dodig Trokut	Vladimir	<i>Konjić</i>	/		1978		modificirani dječji drveni konjić
Fischer	Vera	<i>Natovarena dama</i>	/		1978		fotografija beskućnice u New Yorku
Fischer	Vera	/	izložba "Asocijacije i varijacije na noćnu temu" (ciklus izložbi "Bez šminke")		1978		asamblaži sa smećem
Fischer	Vera	/	izložba "Izložba odbačenih predmeta po izboru radnika Čistoće" (ciklus izložbi "Bez šminke")		1978		odbačeni predmeti
Fischer	Vera	<i>Smrt stare dame</i>	ciklus izložbi "Bez šminke"		1978		odbačeni materijali, instalacija
Galeta	Ivan Ladislav	<i>Dvosmjerni bicikl</i>	/		1978	1979	objekt sastavljen od dva spojena bicikla

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Galeta	Ivan Ladislav	Zrcalni ping-pong	/		1978	1981	instalacija: zrcalo, pola stola za stolni tenis, oprema za igru (reketi, mreža, optica), stol 75 x 152,5 x 137, zrcalo 199x5 x 224,5
Gattin	Ivo	Udarna površina	/		1978		kamen, 20 X 15 X 20 cm
Kožarić	Ivan	Culo	/		1978		stare krpe
Martek	Vlado	Soneti	ciklus "Poetski objekti"		1978	1981	olovka, akvarel, flomaster, ogledalo, staklo... /papir
Martek	Vlado	Bez naziva	ciklus "Soneti"		1978	1980	papir, gumice za brisanje; 150x250 mm
Martinis	Dalibor	Original i kopije	/		1978		crtež?
Martinis	Dalibor	DM1978 razgovara s DM2010	/		1978	2010	medijski projekt, performans postavljanja pitanja i odgovaranja na pitanja
Martinis	Dalibor	Autoportret D.M.	/		1978		autoportreti koje crta publika uz pomoć policijskog robota
Sokić	Damir	Skulptura / 9 žarulja od 25w, 20m žice	izložba u Galeriji Nova, Zagreb, 1980.		1978		9 žarulja od 25w, 20m žice
Sokić	Damir	Skulptura / 15 žarulja od 25w, 35m žice	Moderna Galerija, Zagreb		1978		15 žarulja od 25w, 35m žice

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Stilinović	Mladen	<i>Crveni kurac</i>	/		1978		kolaž
Stilinović	Mladen	<i>Vilica</i>	/		1978		kolaž
Gattin	Ivo	<i>Grebeno u crnoj masi</i>	/		1978		beton, 45 X 15 X 40 cm
Stilinović	Mladen	<i>Coca-Cola</i>	/		1978		pastel na tiskanom papiru na umjetnoj svili
Bijelić	Milivoj	<i>Oblici</i>	/		1979		plastelin, 4 X (15 X 7 X 4) cm
Dimitrijević	Braco	<i>About Two Artists Status</i>			1979		skulpture, mramorni postamenti
Dumanić	Zlatan	<i>Post Historicus</i>			1979		skulpture, mramorni postamenti
		<i>El Cazador</i>	kolaži		1979		kolaž
Đorđević	Goran	<i>Kratka istorija umetnosti</i>	/		1979	1982	instalacija (kopije ikoničkih djela povijesti umjetnosti rađene olovkom na papiru istog formata)
Iveković	Sanja	<i>Make-up</i>	/		1979		stranica časopisa s pribadačama
Iveković	Sanja	<i>Ljudi na prozorima (Novi Zagreb)</i>	/		1979		fotomontaža
Martek	Vlado	<i>Stranica iz časopisa Maj '75, br. Ć</i>	/		1979		uložak za kemijsku olovku, papir
Martek	Vlado	/	ciklus "Elementarni procesi u poeziji"		1979	1982	ogledala, kolaž/papir, boje, papir, gumice, staklo

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Martek	Vlado	/	ciklus "Na svaku stvar koju imate ili kupite, napišite njeno ime"		1979		ready-made, flomaster
Martek	Vlado	<i>Ukiseljeni alat i materijal</i>	ciklus "Poetski objekti"		1979		olovke, gumice, papir u staklenkama za zimnicu
Martek	Vlado	<i>Neću</i>	ciklus "Poetski objekti"		1979		srp, boja, ženske gaćice
Martek	Vlado	/	ciklus "Predpjesme, pjesme, post pjesme"		1979		kombinirana tehnika (ogledalo, olovka, tekst olovkom, papir...)
Schubert	Edita	<i>Trave</i>	/		1979		sirovi, prirodni materijali
Schubert	Edita	/	Gredice		1979		drvo (grane), bitumen, pust, vosak, koža, žica, guma
Schubert	Edita	<i>Skulptura</i>	/		1979		željezne šipke, lišće, latice
Schubert	Edita	<i>100 ruža</i>	/		1979		stabljika, latice i listovi ruže penjačice
Schubert	Edita	<i>Otirač</i>	/		1979		pleteni uzorak; stabljike ruže penjačice
Schubert	Edita	/	serija radova "Kompozicije"		1979		drvo (granje)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Sokić	Damir	Skulptura / 7 žarulja od 25w, 10m žice	izložba u Galeriji Nova, Zagreb, 1980.		1979		7 žarulja od 25w, 10m žice
Sokić	Damir	Vedro s vodom, letvom, šper-pločom i komadom slikarskog platna			1979		limeno vjedro, drvo, platno, voda
Sokić	Damir	Jedna žarulja od 25W i 5m žice	/		1979		1 žarulja od 25w, 5m žice
Stilinović	Mladen	Cenzura	/		1979		kolaž
Stilinović	Mladen	Nemam vremena	/		1979		knjiga, offset na papiru, korice + 52 lista, 16,3 x 12 cm
Žuvela	Gorki	Kocke	izložba "Druga skulptura"		1979		kocke složene od kartona
Žuvela	Gorki	Zlatom prekrivena motika	izložba "Druga skulptura"		1979		motika
Žuvela	Gorki	Prošlo se najviše mijenja	/		1979		modificirana fotokopija fotografije
Dodig Trokut	Vladimir	Zimnica za intelektualce: Arkana 1, Arkana 2, Arkana 3	/		1979		drveni pladanj, staklena boca (vino, sol, ulje, zrak)
Dodig Trokut	Vladimir	Omaž Džamonji	/		1980		stakleni kontejner ispunjen čavlima
Dodig Trokut	Vladimir	More	/		1980		stakleni kontejner ispunjen čavlima
Drinković	Slavomir	Uvrnuti kvadar zemlje	/		1980		industrijska zemlja

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Đorđević	Goran	<i>Glasnici apokalipse</i>	/		1980	1982	naslikane kopije autorove ranije slike (od autora i drugih umjetnika)
Faktor	Ivan	<i>Prvi program</i>	/		1980		4 c/b fotografije 50 x 60 cm (100 x 120 cm)
Faktor	Ivan	<i>Drugi program</i>	/		1980		2 c/b fotografije 50 x 60 cm (50x120 cm) 2 x 50 x 60 cm (50 x 120 cm)
Faktor	Ivan	<i>Autoportret</i>	/		1980		film, 16mm, 10'
Gotovac	Tomislav	<i>stan (Krajiška 29, Zagreb)</i>	/	ca.	1980	2010	prostor; sakupljani nađeni predmeti
Kovačić	Kuzma	<i>Tajna</i>	/		1980		pozlačeno drvo
Kožarić	Ivan	<i>Crvena kanta</i>	/		1980		kanta za smeće crvene boje
Luketić	Stevan	/	recikliranje automobila i hladnjaka	ca.	1980	-e i 1990-e	nađeni i odbačeni materijali
Martek	Vlado	/	ciklus "Radovi za pripremanje poezije"		1980		kombinirana tehnika
Martinis	Dalibor	<i>Falsch/Out of Tune</i>	ciklus "Krivotvorine"		1980		kolaži
Martinis	Dalibor	<i>Muzej umjetnika pri radu</i>	/		1980	2016	instalacija
Martinis	Dalibor	<i>Brzjavni</i>	/	poč.	1980	-ih	plakat (sitotisak)
Schubert	Edita	<i>Bebe</i>	/		1980		novinski papir, drvena držala za alate, grude trave,

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
							lišća, latica
Sokić	Damir	Skulptura	izložba "Druga skulptura"		1980		daska i krpa u vedru napunjenom vodom
Stilinović	Mladen	O radu	/		1980	1988	instalacija: tempera na kartonu i fotografije iz novina
Stilinović	Mladen	/	papirnate mobilne skulpture od novca	ca.	1980	-e	novac (novčanice)
Stilinović	Mladen	Staviti na javnu raspravu	/		1980		instalacija: akril na kartonu
Stilinović	Mladen	Ambijent od novca	/		1980		novac (novčanice, kovanice)
Stilinović	Mladen	Za H. Arpa / Hommage Hans Arpu	/		1980		kolaž od novca
Trbuljak	Goran	/	(auto)monografije od otpadnih materijala	ca.	1980		umjetničke knjige proizvedene od restla iz trgovina (računa, naljepnica, izgužvanih potvrda, poderane ambalaže i sl.)
Martek	Vlado	Metamorfoza	ciklus "Poetski objekti"		1980		kemijska olovka i flomaster na papiru i staklu
Martek	Vlado	Kraj poezije	ciklus "Poetski objekti"		1980		flomaster na papiru zalijepljeno u knjizi

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Martek	Vlado	<i>Nisam pjesnik jer da hoću mogao bi biti</i>	ciklus "Poetski objekti"		1980		olovke zalijepljene na papiru
Martek	Vlado	<i>Perforirana knjiga</i>	/		1980		knjiga bušena iglom
Martek	Vlado	<i>Politiziram svoju knjigu</i>	/		1980		knjiga rezana žiletom
Popržan	Vesna	<i>Kriška dragog kamena</i>	/		1980		dolomit
Sokić	Damir	<i>Skulptura</i>	/		1980		daska i krpa u vedru napunjeno vodom
Bogdanić	Peruško	<i>Cijelodnevni svemir</i>	/		1981		gips
Dimitrijević	Braco	/	ciklus "Životinje"		1981	1990	instalacije sa živim životinjama i umjetničkim djelima
Faktor	Ivan	<i>John Ford: Stagecoach (1939.)</i>	/		1981		fotografija dim. 144x108 cm
Gotovac	Tomislav	<i>Sarah II</i>	/		1981		više primjeraka stripa <i>Alan Ford</i>
Gotovac	Tomislav	<i>Hommage Christu</i>	/		1981	1989	instalacija od paketa novina (<i>Večernji list, Vjesnik, Polet, Studentski list</i>) zapakiranih u najlonske vreće za smeće
Iveković	Sanja	<i>Titova haljina</i>	Crteži		1981	1982	fotomontaža, tinta, novinski papir

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Jurum	Jasna	<i>Yves Klein / Dostojevski</i>	/		1981		prisvojena fotografija Kleinovog skoka (<i>Le saut dans le vide</i>), ispod ispisan tekst o djevojci koja se bacila s litice
Schubert	Edita	<i>Djedovina</i>	/		1981		
Trbuljak	Goran	<i>Bez znanja uprave muzeja otuđio obavijest o posudbi, smatrajući da je ona jednaka originalu kojeg zamjenjuje</i>	izložba "Ready-mades", ciklus "Na restauraciji, na posudbi"		1981		prisvojena cedulja/legenda iz muzeja
Žuvela	Gorki	<i>Spomenik Saloni: Poklon Austro-ugarskoj monarhiji</i>	/		1981		skulpture na postamentima, zahvanice, zastavice
Martek	Vlado	<i>Bacanje kocke (Ready made)</i>	/		1981		glina
Sambolec	Duba	<i>Drek</i>	/		1981		drek lijepljen flasterom za podlogu (časopis <i>Maj 75-F</i>)
Sambolec	Duba	<i>Fragile</i>	/		1981		pečatirana riječ "FRAGILE" iznad iglice koja probada papir (časopis <i>Maj 75-F</i>)
Sokić	Damir	<i>Dobar dan gosp. Courbet</i>	/		1981		Perje, električna instalacija, zvono

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Fischer	Vera	atelje	"Trideset godina u traženju nađenog i druge igre"		1982		atelje
Iveković	Sanja	Osobni rezovi	/		1982		video u boji, zvuk, kratke snimke prisvojene iz televizijskog programa Jugoslavenska povijest, emitiranog nakon Titove smrti 1980. godine.
Martek	Vlado	Stranica iz časopisa Maj '75, br. H	/		1982		olovka, gumica, selotejp, papir
Martek	Vlado	Iz ciklusa Pred-poezije (pribor za pisanje)	ciklus "Predpoezija"		1982		pisaljke, gumice, papir na ogledalu
Martek	Vlado	Druže Krleža, mi ti se kunemo da sa tvog puta ne skrećemo	ciklus "Poetski objekti"		1982		tekst s flomasterom, zalijepljena olovka/papir
Martek	Vlado	/	supotpisivanje u samizdatima		1982	nadalje	konceptualni rad, supotpisivanje tuđih stihova u vlastitim samizdatima
Sokić	Damir	Odmor na dači i crvena konjica	/		1982		drvo, cekas (užarena žica), električna instalacija

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Golub	Momčilo	<i>Zec</i>	/		1983		zečja koža s reprodukcijom slavnoga djela obješena na sušilu
Iveković	Sanja	<i>Nova zvijezda</i>	/		1983		kolaž, ispisani papir, kosa
Iveković	Sanja	<i>Chanoyu</i>	/		1983		film
Martek	Vlado	<i>Dlakava zastava</i>	ciklus "Poetski objekti"		1983		tkanina, svinjska dlaka, drvo
Martinis	Dalibor	<i>Chanoyu</i>	/		1983		film
Martinis	Dalibor	<i>Slika je virus</i>	/		1983		video
Martinis	Dalibor	<i>Bili Brandt: fotografije</i>	/		1983		plakat (sitotisak)
Martinis	Dalibor	<i>Tugo Šušnik</i>	/		1983		plakat (sitotisak)
Martinis	Dalibor	<i>plakat za izložbu "Primarno slikarstvo"</i>	/		1983		plakat
Petercol	Goran	/	svjetlosne instalacije		1983		skromni i siromašni materijali (odlomci nađene i savijene žice, metalne cijevi, komadići drveta, obične opeke...) na koje iz reflektora projicira svjetlo i koje proizvode sjenu
Stilinović	Mladen	<i>Tišina</i>	/		1983		izresci iz novina
Đorđević	Goran	/	izložba "Kopije"		1984		kopije tuđih i vlastitih ranijih djela
Martinis	Dalibor	<i>Edita Schubert</i>	/		1984		plakat (sitotisak)

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Martinis	Dalibor	<i>Radoslav Tadić</i>	/		1984		plakat (sitotisak)
Martinis	Dalibor	<i>Slavimir Drinković</i>	/		1984		plakat (sitotisak)
Martinis	Dalibor	<i>Milivoj Bijelić</i>	/		1984		plakat (sitotisak)
Martinis	Dalibor	<i>Zvezdana Fio - Slike</i>	/		1984		plakat (sitotisak)
Sokić	Damir	<i>Drugi let supremacije</i>			1984		slika (tehnika nepoznata)
Stilinović	Sven	<i>Zastava od vate</i>	/		1984		pamučna vata, drvo
							ambijent, kombinirana tehnika: akril na dasci, kolaž, staklo, fotografije, objekti... različitih dimenzija
Stilinović	Mladen	<i>Eksploatacija mrtvih</i>	/		1984	1989	
Stilinović	Sven	<i>Zastava od žileta</i>	/		1984	1985	žileti, keramika, drvo
Dodig Trokut	Vladimir	<i>Krletka kosa "Uznik"</i>	/		1985		krletka, kosa
Dodig Trokut	Vladimir	<i>Krletka maca (čekić), glad crvenog stola, stol je crven, ja sam gladan</i>	/		1985		krletka, čekić
Dumanić	Zlatan	/	knjige-kolaži	ca.	1985		kolaži (crteži, fotografije, tiskani i rukopisni tekstovi, kolaži)
Maračić	Antun	<i>Paleta</i>	izložba "L'art en passant"		1985	1986	palete prekrivene bojom iz 1985.
Žuvela	Gorki	<i>Portreti</i>	/		1985		obrušeni lim, oslikan vodom

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Benjamin	Walter (Goran Đorđević)	/	izložba "Poslednja futuristička izložba slika. 0.10"	?	1986		izložba, prisvajanje identiteta Waltera Benjamina, rekreiranje istoimene izložbe iz 1913.
Benjamin	Walter (Goran Đorđević)	<i>Piet Mondrian 63-66.</i>	/		1986		predavanje o Mondrianovim djelima iz ovog doba i izložba (izlaganje kopija šest Mondrijanovih slika), prisvajanje identiteta Waltera Benjamina, Ljubljana, 1986.
Benjamin	Walter (Goran Đorđević)	/	izložba "International Exhibition of Modern Art"		1986		izložba, prisvajanje identiteta Waltera Benjamina, rekreiranje istoimene izložbe iz 1913., djela 19 svjetskih umjetnika (kopije)
Cvjetanović	Boris	<i>Grafiti</i>	/		1986	1987	fotografija

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Gotovac	Tomislav	<i>Fotografija u časopisu Start</i>	/		1986		fotografija u časopisu <i>Start</i> , apropijacija poze s naslovnice albuma "Island Life" Grace Jones (preteča serije "Foxy Mister")
Iveković	Sanja	<i>Opća opasnost (sapunica)</i>	/		1986		video (boja, zvuk), 6:24 min.
Martinis	Dalibor	<i>Kameni vrt</i>	/		1986		instalacija
Martinis	Dalibor	<i>Dutch Moves</i>	/		1986		video
Martinis	Dalibor	<i>Pogled na drugi pogled</i>	/		1986		televizor, slika <i>Ambasadori</i> Hansa Holbeina ml.
Žuvela	Gorki	<i>Skale za nebo</i>	/		1986		site-specific instalacija
Žuvela	Gorki	/	/		1986		prisvojen o jedro iz Brodospasa

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Bajić	Mrđan	/	ciklus "Trash"		1987	2007	odbačeni predmeti iz sfere masovne proizvodnje (npr. suveniri, dječje igračke, zastave, razglednice) te oštećeni i upotrijebljeni predmeti (napukla keramika, slomljeno staklo, ljepljive trake, komadi drva, izrezani karton, metalne žice, konop, komadi tkanine, itd.)
Bajić	Mrđan	<i>Mountain River</i>	/		1987		kombinirana tehnika
Dumanić	Zlatan	/	izložba "Instalacije i plastične kese" (Salon Galić, Split)		1987		instalacije, plastične kese
Dumanić	Zlatan	<i>Na srednjoj žlici periplua</i>	/		1987		školjke i kuhača na dasci
Faktor	Ivan	<i>Fritz Lang und Ich</i>	/		1987		fotografije, 3 crno-bijele (3 x 50 x 60 cm), 3 kolora (3 x 50 x 60 cm)

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Ivančić	Pino	/	asistirani ready-madei (kolaži i skulpture) od predmeta s brodogradilišta		1987		prisvojeni predmeti s brodogradilišta
Iveković	Sanja	<i>Svjetionik</i>	/		1987	2001	video instalacija
Trbuljak	Goran	<i>Paleta za pet prstiju</i>	/		1987		modificirana (probušena) slikarska paleta
Trbuljak	Goran	<i>Uzelčeva paleta</i>	/		1987		pladanj za piće
Trbuljak	Goran	<i>Kist i Twist</i>	/		1987		metalna paleta s jazz brushom
Trbuljak	Goran	<i>Vasilij Vasiljevič Vereščagin</i>	ciklus "Na restauraciji, na posudbi"		1987		prisvojena cedulja/legenda iz muzeja
Bašičević	Dimitrije (Mangelos)	<i>radovi na izložbi "Ready- mades"</i>	izložba "Ready-mades"		1988		Tabula rasa, crno prebojana teka otvorena na stranice na kojima stoji pisanim slovima „tabula rasa no. 1 je moja školska tablica“, teka sa zapisanom biopsycho teorijom o 10 i pol Mangelosa
Drinković	Slavomir	<i>Gomila</i>	/		1988		presavijeni komadi tkanine umočeni u gips i osušeni

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Galeta	Ivan Ladislav	<i>Pokušaj intervencije u ništa</i>	izložba "Ready-mades"		1988		kristalno ogledalo s ugrađenom lećom
Gotovac	Tomislav	/	izložba "Ready-mades"		1988		nađeni i "prepoznati" predmeti autobiografskih konotacija
Knifer	Julije	<i>radovi na izložbi "Ready-mades"</i>	izložba "Ready-mades"		1988		boca s alkoholom, čaša i tanjur, primjerak knjige <i>Tübingen</i> (autor Manfred Grohe), kvaka za vrata (?)
Martek	Vlado	<i>radovi na izložbi "Ready-mades"</i>	izložba "Ready-mades"		1988		boca na postamentu ispunjena morskom vodom, natpis "staro more odvojeno po marteku 1969. g.", prazna čaša za alkohol, poetski objekt <i>Igraju se s njom ko veseli pjesnici kada je ostave</i>
Stilinović	Mladen	<i>Vjesnik</i>	/		1988		kolaž s novčanicama na novinskom papiru
Stošić	Josip	<i>Nerukotvorena ikona vlasti</i>	izložba "Ready-mades"		1988		cinčani lim skinut sa zastora

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Vaništa	Josip	radovi na izložbi "Ready-mades"	izložba "Ready-mades"		1988		fotografija izloga (ista kao u anti-časopisu <i>Gorgona</i> br. 1)
Vijatović	Žarko	<i>Duchamp</i>	fotografije izloga u Zagrebu		1988		fotografije izloga u Zagrebu, referenca na Duchampa
Vijatović	Žarko	<i>Under the Rose</i>	segment izložbe "Vijatović"		1988		dio postava izložbe, izložen i <i>Object dard</i>
Vijatović	Žarko	<i>Object dard</i>	izložba "Ready-mades"		1988		nađeni predmet
Zrinščak	Mirko	<i>Crni otpor</i>	/		1988		prerađeni nađeni predmet i materijali
Dumanić	Zlatan	<i>Bez naziva</i>	/		1989		plastična jaja na oko na drvu
Faktor	Ivan	<i>Requiem</i>	/		1990		videoinstalacija - performans
Gotovac	Tomislav	<i>In Memoriam za Elizabetu Lauer Bešku</i>	/		1990		ormar s majčinom odjećom i ormarić s lijekovima
Salvaro	Hanibal	/	ciklus "Dekonstrukcije"		1990		ostaci razbijenih, izvijenih, lomljenih keramičkih školjki ili umivaonika
Schubert	Edita	<i>Kolaž (Viterbo)</i>	kolaži		1990		fotokopija na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Kolaž (Balerina)</i>	kolaži		1990		fotokopija na papiru, drvo

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Schubert	Edita	<i>Kolaž (S. Kahve)</i>	kolaži		1990		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Sokić	Damir	/	ciklus slika a la Mondrian		1990		ulje/platno, akrilna boja na zidu
Sokić	Damir	<i>Bez naziva</i>	ciklus "Dah umjetnika"		1990	1997	ulje/platno (citiranje Mondriana), pigment/zid, lišće, elektromotori, pozlačeni čavli
Stilinović	Mladen	<i>Bol</i>	izložba "25. zagrebački salon"		1990		crveni i crni madrac
Trbuljak	Goran	/	serija frotaža "Plava monokromija"		1990		frotažiranje reprodukcija iz umjetničkih časopisa
Trbuljak	Goran	/	ciklus "Skice za skulpturu"	ca.	1990	te	psihoinstalacije, fotografske instalacije
Vaništa	Josip	<i>Turisti i dalje pristižu</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Jutarnji ritual</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Cambio valute</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Svadbena vožnja za mladence</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Sjaj hrvatskih vrednota</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Ovdje je moj dom</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Kriminal porastao</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Sklopljena brojna prijateljstva</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Jugoslavija u finalu</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Vaništa	Josip	<i>Uglavnom sunčano</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Sretna nova 1993.</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Jesenska sonata</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vijatović	Žarko	/	ciklus fotografija "Skulptor i skulptura" s Ivanom Kožarićem	ca.	1990	(poč.)	fotografije
Faktor	Ivan	<i>Blade Runner, 1982.</i>	/		1991	1993	c/b fotografija
Faktor	Ivan	<i>John Ford: The Searchers (1956.)</i>	/		1991		fotografija dim. 150x180 cm
Faktor	Ivan	<i>Eine Stadt sucht einen Mörder 1931 – 1993</i>	/		1991		instalacija: 9 fotografija u boji
Jandrić	Đorđe	<i>Peta skulptura</i>	/		1991		metal, koža
Maračić	Antun	<i>Ispražnjeni okviri - iščezli sadržaji</i>	/		1991	1994	pronađeni ispražnjeni okviri i tragovi ploča na gradskim fasadama, modificirani dodavanjem imena autora i rada

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Maračić	Antun	<i>Je vous meprise</i>	/		1991		golublji izmet apliciran na platna u ćirilici i fonetski na osam europskih jezika, ready-made (drvena ploča koja je služila kao zaštita za neki prozorski otvor u vrijeme uzbuna u Zagrebu)
Schubert	Edita	<i>Kolaž (Apolo)</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Kolaž (Venera)</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Ratna</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Vukovar</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Ratna</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Tenkovi</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Avioni</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Ratna</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Ratna (Povratak sa zastavom)</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Schubert	Edita	<i>Ratna</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Sokić	Damir	<i>Bez naziva</i>	ciklus slika a la Mondrian		1991	1992	ulje/platno
Stilinović	Mladen	/	ciklus "Bijela odsutnost"		1991	1996	gotovi predmeti (ca. 40 komada) izdvojeni iz svakodnevne upotrebe, bijele boje ili prebojani u bijelo (dijelom ili u cijelosti)
Stilinović	Mladen	<i>Kolači</i>	izložba u Hrvatskom domu likovnih umjetnika		1991		kolači na stepenicama HDLU-a
Trbuljak	Goran	<i>The Journal of Art 38 and 28 Frottage</i>	/		1991		platno, tinta za tisak
Faktor	Ivan	<i>Ratni spotovi</i>	/		1992	1993	video, VHS, 21'
Ilić	Aleksandar	<i>Informativni pult</i>	/		1992		nasuprot velikom uredskom stolu s kompjutorom postavljena velika fotografija tog istog stola i kompjutora
Iveković	Sanja	<i>Nevjesta, neženje podjednako / The Bride, The Bachelors Even</i>	/		1992		film
Kožarić	Ivan	<i>Kanta za smeće</i>	/		1992		ready-made (kanta za smeće)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Leko	Kristina	<i>Mes objets trouvés</i>	/		1992	2001	pronađeni predmeti iz svakodnevice
Martinis	Dalibor	<i>Nevjesta, neženje podjednako / The Bride, The Bachelors Even</i>	/		1992		film
Martinis	Dalibor	<i>Supper at last</i>	/		1992		stol, 13 stolica, projekcija večere sa zvukom, slušalice na stolu sa zvučnim zapisima
Martinis	Dalibor	<i>Infra-ultra</i>	/		1992		instalacija (jaja, infracrvena lampa, hladnjak, kokoši)
Stilinović	Mladen	<i>Bol</i>	bijenale u Sydneyju		1992		bijeli madraci
Faktor	Ivan	<i>Slavonski nadgrobni spomenik</i>	/		1993	1995	instalacija: 25 spaljenih TV monitora (veličine 50x60 cm), 9 halogenih lampi, 16 zvučnika, 2 transformatora, audiovrpca, 16 kolor fotografija (veličine 50x60 cm), 9 crno-bijelih fotografija (veličine 50x60 cm)
Jokanović Toumin	Dean	<i>Ideološki stol</i>	/		1993		instalacija (modificirani stol, knjige)

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Stilinović	Mladen	<i>Geometrija kolača</i>	/		1993	1994	kombinirana tehnika: akril na emajliranim tanjurima, keksi, kolači, umjetna svila, različitih dimenzija
Stilinović	Mladen	<i>Pohvala lijenosti</i>	/		1993		tekst
Žuvela	Gorki	<i>Dvanaesta rečenica</i>	/		1993	1997	antička keramika i staklo u drvenoj kašeti
Žuvela	Gorki	<i>Deveta rečenica</i>	/		1993		11 grupa različitih predmeta, različiti materijali
							instalacija (platno, staklo, podložak za tortu, lavor, ukoričena knjiga <i>Spaziomorto</i> , tri u prvi tren neprepoznatljiva readymadea koji svojim oblikom podsjećaju na kapsule (metke ili pilule))
Cinotti	Nini	<i>Spaziomorto</i>	/		1994		

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Dumanić	Zlatan	/	ciklus "'Pinel-amuleti' i rašlje"		1994		slikarski kistovi, pračke, rašlje tj. Objekti s motivom yoda, rašlji i prački (ready-made s intervencijama?)
Faktor	Ivan	<i>Berlin - Osijek, Eine Stadt sucht einen Mörder 1931. – 1991.</i>	/		1994		instalacija: 2 TV monitora, 1 videoplayer 18 kolor fotografija (veličina 50x60 cm), audioprpa, 6 zvučnika, videoprpa
Gotovac	Tomislav	<i>Manhattan, zima 1993./1994.</i>	/		1994		predavanje- performance propraćen projekcijom dijapozitiva, uključeni ready made predmeti (čizma, gumene rukavice i spavaćica iz bolnice u kojoj je umjetnik boravio, table i znakovi uzeti s ulice)

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Maračić	Antun	<i>Ispražnjeni okviri - iščezli sadržaji</i>	/		1994	2017	pronađeni ispražnjeni okviri i tragovi ploča na gradskim fasadama, modificirani dodavanjem imena autora i rada
Martek	Vlado	<i>Istraživanje pisanja, kao autobiografija</i>	/		1994		ready-made predmeti na koje umjetnik piše pravo/krivo ime tog predmeta
Molnar	Marijan	<i>Prizivanje imena</i>	/		1994		instalacija
Stilinović	Mladen	<i>Zaštićeno ništa - ime</i>	niz djela "Zaštićeno ništa - ime"		1994		14 mrežastih štitnika, svakodnevni predmeti, staklena pločica s Duchampovim imenom
Faktor	Ivan	<i>Osjek, Eine Stadt sucht Einen Mörder 1931. – 1991.</i>	/		1996		performans - instalacija: tramvaj + prikolica, agregat za struju, 1 16 mm projektor, 16 mm loop film, 2 zvučnika, putnici, zvuk
Gotovac	Tomislav	<i>Tomislav Gotovac</i>	jednominutni filmski kolaž-autoportret		1996		jednominutni filmski kolaž-autoportret

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Kožarić	Ivan	<i>Renault 4</i>	/		1996		ready made; automobil Renault 4
Kožarić	Ivan	<i>Stog sijena</i>	/		1996	2001	stog sijena
Krizman	Aldo	<i>Stolica</i>	/		1996		modificirana stolica
							instalacija: natron papir, metalne kutije, tablete, lijekovi, tkanina, akrilik, šiljila, olovke, gumice za brisanje
Martek	Vlado	<i>Zemlja je ravna ploča</i>	/		1996		tkanina, olovka, kist, tonirani papir
Martek	Vlado	<i>Crveni krevet</i>	/		1996		nađeni i ready-made predmeti
Radoičić	Vojo	<i>Stara daska</i>	/		1996		željezo, drvo, kamen (drveni postolarski kalupi)
Žuvela	Gorki	<i>Peta rečenica</i>	/		1996		drveni krevet, mramorna stolica
Žuvela	Gorki	<i>Osma rečenica</i>	/		1996		crteži
Žuvela	Gorki	/	Moje filozofiranje		1996		6 tintnih ispisa (svaki 100 x 70 cm), originalna stranica časopisa (27.9 x 22.9 cm)
Iveković	Sanja	<i>Gen XX</i>	ciklus "Gen XX"		1997	2001	ambijent, hulahup čarape, grudnjak, kistovi, papir,
Martek	Vlado	/	ciklus "Nevolje s estetikom"		1997		

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
							grančica
Martek	Vlado	<i>Žrtvovani</i>	/		1997		slomljeni kist, obojani simbol latinskog križa
Martinis	Dalibor	<i>Mrtva priroda uživo</i>	/		1997		videoinstalacija videokamera, videoprojektor predmeti iz depoa MGR (projekcije slika iz riječke Moderne galerije na zid)
Martinis	Dalibor	<i>Prizma</i>	/		1997		videoinstalacija (filma <i>Casablanca</i> prikazan kroz rotirajuću prizmu)
Todorović	Predrag	<i>Melankolija</i>	/		1997		kazetofon, reprodukcija Rembrandtove slike
Žuvela	Gorki	<i>Pazar</i>	/		1997		stol, ključevi, karton, čaše
Žuvela	Gorki	<i>Pazar</i>	/		1997		sol, kamenje, karton, staklo
Deković	Ivo	<i>Kokos Santiago</i>	/		1998		instalacija s video i readymade predmetima

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Faktor	Ivan	<i>Der müde Tod 1921 – 1998</i>	/		1998		instalacija: 4 kolor fotografije (veličine 100x120 cm), 1 diaprojektor (karusel), 2 svijeće, 2 zvučnika, pojačalo s kasetofonom (auto- reverse)
Schubert	Edita	<i>Ambijent</i>	/		1998		serigrafijo 500 x cca 40.000 mm akril na platnu, 6 x (400 x 470 mm) foto stativi, 6 kom
Dabo	Tanja	<i>Odmor</i>	/		1999		katalog
Faktor	Ivan	<i>Johnny, arrivederci!</i>	/		1999		videoinstalacija, performans: videokamera, videoprojektor, diaprojektor, zvuk
Faktor	Ivan	/	Johnny, wenn du Geburstag hast		1999		performans

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Faktor	Ivan	<i>Johnny, arrivederci!</i>	/		1999		instalacija: 6 kolor fotografija (dim.100x120 cm) 1 TV monitor, 1 dijabprojektor, 1 videoprojektor, 2 videoplayera, 2 videovrpce, 1 slajd, zvuk
Gotovac	Tomislav	<i>Tramvaj 406</i>	/		1999		film, posveta trilogiji Pravac, Plavi jahač i Kružnica
Grubić	Igor	<i>Odmor</i>	/		1999		katalog
Ilić	Aleksandar	<i>Enciklopedija dijaloga</i>	/		1999		instalacija (crvene bačve ispisane crnom majuskulom podignute na željeznu skelu
Martinis	Dalibor	<i>Ballet Machinistique</i>	/		1999		video
Schubert	Edita	/	izložba "Moj stan"		1999		instalacija
Schubert	Edita	/	ciklus "Portables"		1999		
Žuvela	Gorki	/	Svakodnevno zalijevam cvijeće		1999		prostorna instalacija: gumene čize, kamene lončanice za cvijeće, ovjesnice za slike
Žuvela	Gorki	<i>Doba dana</i>	/		1999		mješavine pijeska/platno

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Faktor	Ivan	<i>15 minuta za Nadu Lang</i>	/		2000		instalacija: 6 kolor fotografija (dim. 100x120 cm), 1 TV monitor, 1dijaprojektor, 1 videoprojektor, 2 videoplayera, 2 videovrpce, 1 slajd, zvuk
Gotovac	Tomislav	<i>Mjesto pod suncem 1-3</i>	ready-made filmovi		2000		film, isječci ready-made filma/zvuka
Gotovac	Tomislav	<i>A Ready Made 1-4</i>	ready-made filmovi		2000		film, isječci ready-made filma/zvuka
Gotovac	Tomislav	<i>Sjećanje na Hoagy Carmichaela</i>	ready-made filmovi		2000		film, isječci ready-made filma/zvuka
Gotovac	Tomislav	<i>Osjećaji 1-9</i>	ready-made filmovi		2000	2004	film, isječci ready-made filma/zvuka
Jandrić	Đorđe	<i>Ceci n'est pas une sculpture</i>	/		2000		niz ready-made predmeta (pisači stroj, vaga, šah, protvan i dr.) modificirani natpisom "Ceci n'est pas une sculpture"
Martek	Vlado	/	izložba "Paralele-Samokritičke opaske"		2000		prisvajanje tuđih djela
Dumanić	Zlatan	<i>Jazzboy</i>	/		2001		bojenje, ljepljenje, papir

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Faktor	Ivan	<i>Das Lied ist aus</i>	/		2001		film, VHS, BETA SP, kolor, 18'
Faktor	Ivan	<i>Ich bin so müde</i>	/		2001		performans
Martek	Vlado	<i>Ideja Marcel Duchamp</i>	/		2001		fotokopija, papir, tkanina, metal, staklo
Martek	Vlado	<i>Duchamp i Murtić</i>	/		2001		grafit; sprej, kamen, Rovinj, fotografija u boji, A4
Martek	Vlado	/	ciklus "Ideja Marcel Duchamp"		2001		fotokopije, reprodukcije djela (među ostalim Etant donnees Marcela Duchampa)
Martinis	Dalibor	<i>To America I Say</i>	Binarna serija		2001		video
Martinis	Dalibor	<i>U Malteškom sokolu / Inside the Maltese Falcon</i>	/		2001		video
Martinis	Dalibor	<i>Kugle i koplja</i>	/		2001		instalacija (disco kugle i atletičarska koplja)
Šarić	Silvio	<i>Bez naziva</i>	/		2001		čajna žlica
Živković	Loren	<i>Što nisam rekao, raste</i>	/		2001		instalacija (konstrukcija s najlonskim vrećama i vodom)
Žuvela	Gorki	<i>Biblioteka nenapisana (Ali, nemojmo opet pojednostavljivati)</i>	/		2001		umjetničke knjige

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Faktor	Ivan	<i>Sao Paolo – Osijek, Eine Stadt such einen Mörder</i>	/		2002		instalacija: 4 videoprojeksije u nizu dužine cca 15 metara
Faktor	Ivan	<i>Sedamdeset i jedan</i>	/		2002		video
Fischer	Vera	<i>Bez naziva (asamblaž - staklena tuba ispunjena praznim kutijama bombona i Gastala)</i>	izložba "Vera Fischer, Autobiografska izložba", Gliptoteka HAZU, Zagreb, 2002.		2002		staklena tuba, prazne kutije bombona i Gastala
Fischer	Vera	<i>Originalno pakovanje, posvojeno</i>	/		2002		prisvajanje ambalaža
Gotovac	Tomislav	<i>Foxy Mister</i>	ciklus "Foxy Mister"		2002		fotografije
Kožarić	Ivan	<i>Atelier Kožarić</i>	"Documenta 11", Kassel, Njemačka		2002		bojanje ateljea i predmeta u njemu u zlatno
Stilinović	Mladen	<i>HE, HE, HE</i>	/		2002	2006	akril na umjenoj svili (?)
Dodig Trokut	Vladimir	<i>Petnaesta serija (fragment)</i>	/		2003	2004	ormar, nađeni predmeti
Faktor	Ivan	<i>Alergija</i>	/		2003		zvučna instalacija
Kožarić	Ivan	<i>Privremene skulpture</i>	ciklus "Privremene skulpture"		2003		aluminijaska folija
Martinis	Dalibor	<i>Beuysova brada (iz filca ukradenog s umjetnikovog rada)</i>	/		2003		kolaž?

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Martinis	Dalibor	/	ciklus i izložba "Kritične točke" (serija "Binarni niz")		2003		lusteri, fotografije, elementi vijesti preuzeti s internetskih stranica televizijskih kuća
Martinis	Dalibor	<i>Bagdaski lopov</i>	Binarni niz (podserije Kritičke točke)		2003		videoinstalacija (snimke granatiranja Bagdada kojega autor povezuje s drugim "pogledom" američkim na Bliski istok)
Molnar	Marijan	<i>Sistem nađenih predmeta</i>	/		2003		nađeni predmeti, popratna dokumentacija (A4 papiri)
Radoičić	Vojo	<i>Vesla</i>	/		2003		intervencije na nađenim predmetima (veslima)
Sokić	Damir	<i>Bez naslova (Kompozicija br. 10)</i>	ciklus djela a la Mondrian		2003		ulje / alucobond
Faktor	Ivan	<i>Mörder unter uns</i>	/		2004		film, BETA SP, kolor, 12' 30"
Gotovac	Tomislav	<i>Glenn Miller ili kako je U.S.A. pobjedila Evropu</i>	ready-made filmovi		2004		film, isjeći ready-made filma/zvuka
Martek	Vlado	<i>Milost</i>	/		2004		kutija, kemijske olovke, papir s natpisom "MILOST"

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Martinis	Dalibor	/	ciklus "Data Recovery"		2004	(poč.)	
Todorović	Predrag	<i>Edith Piaf</i>	/		2004		instalacija (CD-player, ljepilo, zvuk, nož zaboden u kazetofon)
Dumanić	Zlatan	<i>Izgubljeni u tranziciji</i>	/		2005		ready-made (papir, bušenje)
Dumanić	Zlatan	<i>Izgubljeni u transformaciji</i>	/		2005		ready-made (papir, bušenje)
Dumanić	Zlatan	<i>Oltar i šank</i>	/		2005		instalacija
Faktor	Ivan	<i>Kangaroo court</i>	/		2005	2007	fotografija, film
Faktor	Ivan	<i>Željko Jerman - Moj mjesec</i>	/		2005		film, BETA SP, kolor, 9' 50"
Kožarić	Ivan	<i>Privremena skulptura - Glava</i>	ciklus "Privremene skulpture"		2005		otpadni materijal
Stilinović	Mladen	<i>I am Selling M. Duchamp Baby</i>	/		2005		akrilik na tkanini (?)
Faktor	Ivan	<i>Autoportret</i>	/		2006		film, BETA SP, crno-bijeli, 7' 45"
Krasić	Ines	<i>Pronađeno u supermarketu</i>	/		2006		ambijent, pod i zid obloženi reklamnim katalozima iz supermarketa
Martinis	Dalibor	<i>Drugovi i drugarice: građani i građanke</i>	akcija JBT/ZADAR/51		2006		video
Žuvela	Gorki	<i>E. Muybridge 1883.</i>	/		2006		mediapan, željezo, akrilik, lak

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Krašković	Denis	<i>Gulaš</i>	/		2007		instalacija (ready made): pladanj, figurice vojnika
Martinis	Dalibor	/	JBT/VII/58		2007		
Martinis	Dalibor	<i>U-Pact</i>	/		2007		7 zastava na stupovima, 7 reprezentacija umjetničkih djela, U-Pact povelja, stol, vasa sa cvijećem
Sokić	Damir	<i>Neodada-Dadaneo (Origami Ginko biloba)</i>	/		2007		aluminij, baterija, dolar
Sokić	Damir	<i>Suprematistička kompozicija Allahu Ekber (Alah je velik)</i>	/		2007		tepisi na zidu
Faktor	Ivan	<i>Nico</i>	/		2008		fotografski diptih
Kožarić	Ivan	<i>Jarci</i>	/		2008		drvo (instalacija)
Kožarić	Ivan	<i>Pronađena skulptura</i>	/		2008		drvo
Martinis	Dalibor	<i>Simultani govor</i>	ciklus "Data Recovery"		2008		
Sokić	Damir	<i>Crni pravokutnik i crveni krug</i>	/		2008		željezo, drvo, električna instalacija
Trbuljak	Goran	<i>Ovaj plakat je kopija plakata iz sedamdesetih godina</i>	/		2008		plakat
Bajić	Mrđan	<i>Gastarbajter</i>	ciklus skulptura s igračkama		2009		ready-made, kolaž/papir

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Dona	Patrizia	<i>Pleasure to superfluity</i>	/		2009		3 objekta, različiti materijali
Falak	Kristijan	<i>downLOAD</i>	/	?	2009		bijela košulja, zlatni listići, 100 balona punjena helijem
Golub	Momčilo	<i>Knjige i dalekozor u šećeru</i>	/		2009		knjige, naočale, olovka, sat, platno, dalekozor, šećer
Martek	Vlado	<i>Figurice</i>	/	?	2009		glina, šamot, kruh, ogledalo, šiljilo, olovka
Martinis	Dalibor	<i>Muortinis: privremeni radovi u muzeju!</i>	/		2009		intervencija
Martinis	Dalibor	<i>TV dnevnik 4.09.1974.</i>	/		2009		video
Martinis	Dalibor	<i>Mikijeva ponuda dana</i>	izložba "Muortinis"		2009		
Martinis	Dalibor	<i>Savski Jang Ce</i>	ciklus "Data Recovery"		2009		
Sokić	Damir	<i>Vratite mi moju Malampiju</i>	/		2009		čokolada, željezne šipke
Stilinović	Mladen	<i>I am Selling M. Duchamp</i>	/		2009		akrilik na tkanini
Stilinović	Mladen	<i>I am Selling M. Duchamp, H. U. O., H. I. H. I.</i>	/		2009		akrilik na tkanini
Bajić	Mrđan	<i>Drugi dom</i>	ciklus skulptura s igračkama		2010		igračka (autić)

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Faktor	Ivan	<i>Requiem</i>	/		2010		videoinstalacija - performance
Krasić	Ines	<i>Ispod duge</i>	/		2010		instalacija (uvećana konzumeristička kolica, otisnute kutije)
Žuvela	Gorki	<i>Rogovi u vreći</i>	/		2010		jelenji i ovnovski rogovi, cipele, mediapan, pamučna vreća, dimenzije promjenjive
Faktor	Ivan	<i>Le Samourai</i>	/		2011		film, 20'
Martinis	Dalibor	<i>Egipatske stube Odese</i>	/		2011		video
Stilinović	Mladen	<i>I am Selling M. Duchamp again</i>	/		2011		akrilik na kartonu
Iveković	Sanja	<i>Eve's Game</i>	/		2012		audio vizualna instalacija (fotografije, intervju)
Martinis	Dalibor	<i>Kaput raznesenog Lenjina</i>	/		2012		instalacija
Martinis	Dalibor	<i>Simultani govor</i>	/		2012		performans
Pavić	Predrag	<i>Nema goreg od sranja na brzaka</i>	/		2012		A4, kopija grafike Ivana Kožarića
Žuvela	Gorki	<i>Isto - Splav</i>	/		2012		ručno rađena drvena splav, plastični umjetni kukci

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Galeta	Ivan Ladislav	<i>Multiplicirani autoportret u nestajanju</i>	/		2013		prisvojene četiri fotografije formata za osobne dokumente
Martinis	Dalibor	<i>U ime naroda</i>	/		2013		video
Sokić	Damir	<i>Nutrimento di manzo</i>	/		2013		limena konzerva, printani omot/?
Vaništa	Josip	<i>Mrtva priroda</i>	ciklus mrtvih priroda/instalacija (tanjur, kocke šećera, narovi, lonac)		2013		više instalacija: tanjur, kocke šećera, narovi, lonac
Vaništa	Josip	<i>Vrpca crna</i>	/		2013		objekt
Martinis	Dalibor	<i>Odessa stairs 1924/2014</i>	/		2014		video
Martinis	Dalibor	<i>Rad za izložbu 1969</i>	/		2015		instalacija, video
Martinis	Dalibor	<i>Tijelo ispred muzeja (Guliver je mrtav)</i>	/		2016		podni crtež
Martinis	Dalibor	<i>Proba vijesti 4. 5.1980. (Umro je Tito)</i>	/		2016		video
Martinis	Dalibor	/	izložba "Dalibor Martinis: Request_reply.DM/2077"		2016		
Ružić	Neli	<i>Neo-colony (gast/arbeiter)</i>	/		2016		akcija čišćenja korištenog pisoara (referenca na <i>Fontanu</i> Marcela Duchampa)
Martek	Vlado	<i>Duchamp bi me volio</i>	/		2018		akcija, fotografije

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (kronološki redosljed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Martek	Vlado	<i>akcija na grobu Marcela Duchampa</i>	/		2018		akcija, fotografije
Martinis	Dalibor	<i>Galerija suvremene umjetnosti / Zagreb, 1. travnja 1974.</i>	/		2018		prostorna instalacija (4 zida, crteži kredom na zidu), vitrina s arhivskom građom (arhivska građa sastoji se od 6 fotografija, tlocrt GSU-a, 2 skena kataloga izložbe Daniela Burena iz GSU-a, iz 1974., plakat izložbe Daniela Burena iz GSU-a iz 1974.)
Trbuljak	Goran	<i>Glavoper</i>	/		2018		glavoper
Dodig Trokut	Vladimir	<i>Vješalica za intelektualce</i>	/		n.d.	n.d.	instalacija (ormarić ispunjen "knjigama" čiji je oblik promijenjen do neprepoznatljivosti)
Dumanić	Zlatan	<i>stan, Rodrigina 2, Split</i>	/		n.d.	n.d.	prostor; sakupljeni nađeni predmeti
Dumanić	Zlatan	<i>Ukradeno raspelo</i>	/		n.d.	n.d.	kombinirana tehnika na drvu
Dumanić	Zlatan	/	prisvojene i modificirane knjige		n.d.	n.d.	intervencije u postojećim knjigama drugih autora

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
624							

PRILOG 2. Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Bahorić	Belizar	/	spomenici s readymade elementima (ugrađeni elementi ratnih oruđa i oružja)		1950	-e - 1960-e	tradicionalni materijali, ugrađeni elementi ratnih oruđa i oružja
Bahorić	Belizar	/	ciklus "Suprotnosti"		1959	-e	skulpture s odbačenim komada metala (npr. komadi željezne ograde, željezne vilice, ključevi, poluge, limeni poklopci itd.)
Bahorić	Belizar	/	ciklus "Otpori"		1959	-e	skulpture s odbačenim komada metala (npr. komadi željezne ograde, željezne vilice, ključevi, poluge, limeni poklopci itd.)
Bahorić	Belizar	/	ciklusi "Napukla vremena"		1960	-e	skulpture s odbačenim komada metala (npr. komadi željezne ograde, željezne vilice, ključevi, poluge, limeni poklopci itd.)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Bahorić	Belizar	<i>Don Quijote</i>	/		1965		gotovi predmeti (npr. škare I druge alatke)
Bajić	Mrđan	/	ciklus "Trash"		1987	2007	odbačeni predmeti iz sfere masovne proizvodnje (npr. suveniri, dječje igračke, zastave, razglednice) te oštećeni i upotrijebljeni predmeti (napukla keramika, slomljeno staklo, ljepljive trake, komadi drva, izrezani karton, metalne žice, konop, komadi tkanine, itd.)
Bajić	Mrđan	<i>Mountain River</i>	/		1987		kombinirana tehnika
Bajić	Mrđan	<i>Gastarbajter</i>	ciklus skulptura s igračkama		2009		ready-made, kolaž/papir
Bajić	Mrđan	<i>Drugi dom</i>	ciklus skulptura s igračkama		2010		igračka (autić)
Bašičević	Dimitrije (Mangelos)	/	ciklus "Paysages de la guerre"		1940	-e / 1980-e	tempera/lesonit

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Bašičević	Dimitrije (Mangelos)	/	ciklus "Negation de la peinture"	ca.	1951	1956	modificirane (precrnjene, prekrižene) reprodukcije umjetničkih djela
Bašičević	Dimitrije (Mangelos)	/	ciklus "Tabula rasa"	ca.	1951	1956	tempera i/ili ulje na kartonu ili okviru školske tablice
Bašičević	Dimitrije (Mangelos)	<i>Paysage of al Capone</i>	/		1952		ulje na globusu (metal, drvo, tiskani papir)
Bašičević	Dimitrije (Mangelos)	<i>Antipeinture</i>	/	ca.	1956		prazni okvir s natpisom "antipeinture"
Bašičević	Dimitrije (Mangelos)	/	ciklus "No-stories" ili <i>Noart</i>	ca.	1957	1963	ulje na platnu
Bašičević	Dimitrije (Mangelos)	<i>neostvoreni ready- made/konceptualni broj Gorgone br. 0</i>	/	?	1961		prisvojena Vaniština <i>Gorgona</i> br. 1, prebojana u crno
Bašičević	Dimitrije (Mangelos)	/	ciklus "Fenomen Picasso"		1972		modificirane reprodukcije umjetničkih djela nalijepljeni na podlogu s crtovljem

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Bašičević	Dimitrije (Mangelos)	radovi na izložbi "Ready- mades"	izložba "Ready-mades"		1988		Tabula rasa, crno prebojana teka otvorena na stranice na kojima stoji pisanim slovima „tabula rasa no. 1 je moja školska tablica“, teka sa zapisanom biopsycho teorijom o 10 i pol Mangelosa
Benjamin	Walter (Goran Đorđević)	/	izložba "Poslednja futuristička izložba slika. 0.10"	?	1986		izložba, prisvajanje identiteta Waltera Benjamina, rekreiranje istoimene izložbe iz 1913.
Benjamin	Walter (Goran Đorđević)	<i>Piet Mondrian 63-66.</i>	/		1986		predavanje o Mondrianovim djelima iz ovog doba i izložba (izlaganje kopija šest Mondrijanovih slika), prisvajanje identiteta Waltera Benjamina, Ljubljana, 1986.

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Benjamin Bijelić	Walter (Goran Đorđević) Milivoj	/	izložba "International Exhibition of Modern Art"		1986		izložba, prisvajanje identiteta Waltera Benamina, rekreiranje istoimene izložbe iz 1913., djela 19 svjetskih umjetnika (kopije)
Bijelić	Milivoj	/	asamblaži	?	1960	-e / 1970-e	/
Bogdanić	Peruško	<i>Oblici</i>	/		1979		plastelin, 4 X (15 X 7 X 4) cm
Bogdanović	Slavko	<i>Cijelodnevni svemir</i>	/		1981		gips
Bogdanović	Slavko	<i>Otvorena knjiga - zatvorena knjiga</i>	/	?	1970	1971	knjiga s iscrtanom zatvorenom linijom po rubovima
Bogdanović	Slavko	<i>Zapisaću mojih 200 ideja</i>	/	?	1970	1971	konceptualni tekst
Bogdanović	Slavko	<i>L. H. O. O. Q.</i>	/		1970		časopis
Bogdanović	Slavko	<i>Porez na promet</i>	/		1970		upotreba (neizmijenjenog) pravnog teksta kao umetničkog djela zapisanog u formi slobodnog stiha
Bogdanović	Slavko	<i>Zakovana knjiga</i>	/		1971		objekt, crno bela fotografija, 9x14cm
Bučan	Boris	<i>Pikturalna petlja</i>	/		1969		cijevi

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Bučan	Boris	/	ciklus "Bučan Art"		1972		akrilik na platnu, prisvojeni i modificirani logotipovi različitih tvrtki
Bučan	Boris	<i>Museum Palmolive</i>	ciklus "Museum Palmolive"		1974		letraset, tekst/papir
Bučan	Boris	<i>Mondrian i Duchamp</i>	ciklus "Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas"		1975		obojena šahovska ploča, 16 crnih figura
Bučan	Boris	<i>Ingres</i>	ciklus "Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas"		1975		mjedena pločica za vrata, tekst, 2,9 x 9,9 cm
Bučan	Boris	<i>Leger</i>	ciklus "Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas"		1975		emajlirana cijev za dimnjak
Bučan	Boris	<i>Djelo za prodaju</i>	/		1975		intervencija na novčanici
Bučan	Boris	<i>Kožarić je došao pogledati moju izložbu</i>	izložba Borisa Bučana, GSU, 1976.		1976		intervencija na rad Ivana Kožarića: <i>Tepih</i> iz 1975. g., plastika/letraset, 3 x 110 cm
Bučan	Boris	<i>Dragi Henri Rousseau, ovog putnika propustite...</i>	/		1977		ready-made (putovnica, papir s natpisom s pisače mašine)

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Cinotti	Nini	<i>Spaziomorto</i>	/		1994		instalacija (platno, staklo, podložak za tortu, lavor, ukoričena knjiga <i>Spaziomorto</i> , tri u prvi tren neprepoznatljiva readymadea koji svojim oblikom podsjećaju na kapsule (metke ili pilule))
Cvjetanović	Boris	<i>Grafiti</i>	/		1986	1987	fotografija
Černigoj	Avgust	/	objekti izloženi na "Konstruktivističkoj izložbi" u Ljubljani		1924		dijelovi strojeva, motor, radno odijelo američkog radnika, barjaci s natpisom "Kapital je krađa"
Černigoj	Avgust	<i>How I Cross the Street</i>	kolaži		1925		kolaž
Černigoj	Avgust	<i>Bez naziva, Tank</i>	kolaži		1925		kolaž
Černigoj	Avgust	<i>Charlie Chaplin</i>	kolaži		1926		kolaž
Černigoj	Avgust	<i>La rivolta dei Giovani (The rebellion of the young)</i>	kolaži		1972		kolaž
Černigoj	Avgust	<i>Guerra Fondai (Warmonger)</i>	kolaži		1972		kolaž
Dabo	Tanja	<i>Odmor</i>	/		1999		katalog
Damnjanović	Radomir	<i>Rasponi 73</i>	/		1973		tušem modificirani formulari
Damnjanović	Radomir	<i>U čast Avangarde</i>	/		1973		fotografija, 295 x 397 mm

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Damnjanović	Damnjan	Radomir	<i>Dezinformacije</i>	/		1973	ulje/platno
Damnjanović	Damnjan	Radomir	<i>Dva damnjanova okvira za platno iz 1969.</i>	/		1975	drvo, platno, boja
Damnjanović	Damnjan	Radomir	<i>Damnjanov crveni okvir za platno iz 1972.</i>	/		1975	drvo, platno
Deković	Ivo		<i>Kokos Santiago</i>	/		1998	instalacija s video i readymade predmetima
Demur	Boris		<i>Dekolaž kultura</i>	/		1974	tinta, novinski papir
Dimitrijević	Braco		<i>Zastava svijeta</i>	/		1963	uprljana krpa za čišćenje kistova postavljena na jedrilicu umjesto zastave
Dimitrijević	Braco		<i>Slučajna skulptura I</i>	/		1968	trag na cesti kojeg je ostavio slučajni prolaznik u automobilu pregasivši preko gipsa
Dimitrijević	Braco		<i>Slučajna skulptura II</i>	/		1968	trag na cesti kojeg je ostavio slučajni prolaznik u automobilu pregasivši preko gipsa
Dimitrijević	Braco		<i>Slučajni crtež</i>	/		1968	pokidani papir preko kojeg je pregazio tramvaj

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Dimitrijević	Braco	<i>Slučajna slika</i>	/		1968		trag tekućine (ulja) na cesti kojeg je ostavio slučajni prolaznik u automobilu
Dimitrijević	Braco	<i>Prašnjavi trag slike F. K.</i>	/		1969		prašnjavi trag slike na zidu
Dimitrijević	Braco	<i>Slika Krešimira Klike</i>	/		1969		trag na cesti kojeg je ostavio slučajni prolaznik u automobilu pregazivši preko tetrapaka mlijeka
Dimitrijević	Braco	<i>Skulptura Tihomira Simčića</i>	/		1969		otisak ručke i ruba vrat u glini
Dimitrijević	Braco	<i>Suma 680</i>	izložba "Suma 480", Galerija SC, Zagreb		1969		ambijent, obojene limenke
Dimitrijević	Braco	<i>Triptih</i>	/		1969		pronađeni komad žičane armature s ostacima žbuke
Dimitrijević	Braco	<i>Tri skupine predmeta</i>	samostalna izložba u Haustoru (Frankopanska 2a)		1970		tri seta predmeta: okrugli objekti, crveni objekti, oštri objekti; svakodnevni i organski predmeti postavljeni na postamente

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Dimitrijević	Braco	<i>Akcija dijeljenja crvenih naočala publici za vrijeme prikazivanja filma Ingmara Bergmana</i>	/		1970		akcija u sklopu BITEF-a - dijeli crvene naočale publici u kazalištu
Dimitrijević	Braco	/	ciklus "Slučajni prolaznici"		1970	2017	uvećane verzije fotografija za osobne dokumente
Dimitrijević	Braco	<i>Soto – Manifestation Alibaba</i>	/		1970		akcija dijeljenja kokica i letka s objašnjenjem posjetiteljima izložbe Jesusa Rafaela Sota, GSU
Dimitrijević	Braco	<i>Ovo bi moglo biti remek-djelo</i>	ciklus "Ovo bi moglo biti remek-djelo"		1971	1973	raznovrsni pronađeni predmeti izloženi na bijelim muzejskim postamentima
Dimitrijević	Braco	<i>Najnovije slike Brace Dimitrijevića</i>	/		1972		drip slike u maniri Jacksona Pollocka
Dimitrijević	Braco	<i>Ovo bi mogao biti razlog da se napišu knjige</i>	samostalna izložba, Städtisches Museum Monchengladbach		1975		nađeni predmeti, materijali
Dimitrijević	Braco	/	ciklus "Ovo bi moglo biti remek-djelo" / samostalna izložba, Städtisches Museum Monchengladbach		1975		prisvojena bista njemačkog kipara Max Roedera

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Dimitrijević	Braco	<i>Ovo bi moglo biti vrijedno 1.000.000 dolara</i>	Ovo bi moglo biti remek-djelo / samostalna izložba, Stadtisches Museum Monchengladbach		1975		nađeni predmeti, materijali
Dimitrijević	Braco	/	ciklus "Triptychos Post Historicus"		1976	1977	umjetnička djela, svakodnevni predmeti, predmeti iz prirode
Dimitrijević	Braco	<i>Sorpresa di Anonimo Bizantino / Iznenadenje anonimnog Bizantinca</i>	ciklus "Culturescapes"		1978	1980	slike s citatima slikarskih idioma
Dimitrijević	Braco	<i>About Two Artists Status Post Historicus</i>			1979		skulpture, mramorni postamenti
Dimitrijević	Braco	/	ciklus "Životinje"		1981	1990	instalacije sa živim životinjama i umjetničkim djelima
Dodig Trokut	Vladimir	<i>A Tribute to Joseph Beuys</i>	/		1973		vješalice za kapute, štapovi za hodanje
Dodig Trokut	Vladimir	<i>Antimuzej</i>	/	ca.	1978	nadalje	nađeni predmeti u prostoru
Dodig Trokut	Vladimir	<i>Konjić</i>	/		1978		modificirani dječji drveni konjić
Dodig Trokut	Vladimir	<i>Zimnica za intelektualce: Arkana 1, Arkana 2, Arkana 3</i>	/		1979		drveni pladanj, staklena boca (vino, sol, ulje, zrak)
Dodig Trokut	Vladimir	<i>Omaž Džamonji</i>	/		1980		stakleni kontejner ispunjen čavlima

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Dodig Trokut	Vladimir	<i>More</i>	/		1980		stakleni kontejner ispunjen čavlima
Dodig Trokut	Vladimir	<i>Krletka kosa "Uznik"</i>	/		1985		krletka, kosa
Dodig Trokut	Vladimir	<i>Krletka maca (čekić), glad crvenog stola, stol je crven, ja sam gladan</i>	/		1985		krletka, čekić
Dodig Trokut	Vladimir	<i>Petnaesta serija (fragment)</i>	/		2003	2004	ormar, nađeni predmeti
Dodig Trokut	Vladimir	<i>Vješalica za intelektualce</i>	/		n.d.	n.d.	instalacija (ormarić ispunjen "knjigama" čiji je oblik promijenjen do neprepoznatljivosti)
Dona	Patrizia	<i>Pleasure to superfluity</i>	/		2009		3 objekta, različiti materijali
Drinković	Slavomir	<i>Uvrnuti kvadar zemlje</i>	/		1980		industrijska zemlja
Drinković	Slavomir	<i>Gomila</i>	/		1988		presavijeni komadi tkanine umočeni u gips i osušeni
Dumanić	Zlatan	<i>El Cazador</i>	kolaži		1979		kolaž
Dumanić	Zlatan	/	knjige-kolaži	ca.	1985		kolaži (crteži, fotografije, tiskani i rukopisni tekstovi, kolaži)
Dumanić	Zlatan	/	izložba "Instalacije i plastične kese" (Salon Galić, Split)		1987		instalacije, plastične kese

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Dumanić	Zlatan	<i>Na srednjoj žlici periplua</i>	/		1987		školjke i kuhača na dasci
Dumanić	Zlatan	<i>Bez naziva</i>	/		1989		plastična jaja na oko na drvu
Dumanić	Zlatan	/	ciklus "'Pinel-amuleti' i rašlje"		1994		slikarski kistovi, pračke, rašlje tj. Objekti s motivom yoda, rašlji i prački (ready-made s intervencijama?)
Dumanić	Zlatan	<i>Jazzboy</i>	/		2001		bojenje, ljepljenje, papir
Dumanić	Zlatan	<i>Izgubljeni u tranziciji</i>	/		2005		ready-made (papir, bušenje)
Dumanić	Zlatan	<i>Izgubljeni u transformaciji</i>	/		2005		ready-made (papir, bušenje)
Dumanić	Zlatan	<i>Oltar i šank</i>	/		2005		instalacija
Dumanić	Zlatan	<i>stan, Rodrigina 2, Split</i>	/		n.d.	n.d.	prostor; sakupljani nađeni predmeti
Dumanić	Zlatan	<i>Ukradeno raspelo</i>	/		n.d.	n.d.	kombinirana tehnika na drvu
Dumanić	Zlatan	/	prisvojene i modificirane knjige		n.d.	n.d.	intervencije u postojećim knjigama drugih autora

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Đorđević	Goran	<i>Kratka istorija umetnosti</i>	/		1979	1982	instalacija (kopije ikoničkih djela povijesti umjetnosti rađene olovkom na papiru istog formata)
Đorđević	Goran	<i>Glasnici apokalipse</i>	/		1980	1982	naslikane kopije autorove ranije slike (od autora i drugih umjetnika)
Đorđević	Goran	/	izložba "Kopije"		1984		kopije tuđih i vlastitih ranijih djela
Faktor	Ivan	<i>Prvi program</i>	/		1980		4 c/b fotografije 50 x 60 cm (100 x 120 cm)
Faktor	Ivan	<i>Drugi program</i>	/		1980		2 c/b fotografije 50 x 60 cm (50x120 cm) 2 x 50 x 60 cm (50 x 120 cm)
Faktor	Ivan	<i>Autoportret</i>	/		1980		film, 16mm, 10'
Faktor	Ivan	<i>John Ford: Stagecoach (1939.)</i>	/		1981		fotografija dim. 144x108 cm
Faktor	Ivan	<i>Fritz Lang und Ich</i>	/		1987		fotografije, 3 crno-bijele (3 x 50 x 60 cm), 3 kolora (3 x 50 x 60 cm)
Faktor	Ivan	<i>Requiem</i>	/		1990		videoinstalacija - performans
Faktor	Ivan	<i>Blade Runner, 1982.</i>	/		1991	1993	c/b fotografija

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Faktor	Ivan	<i>John Ford: The Searchers (1956.)</i>	/		1991		fotografija dim. 150x180 cm
Faktor	Ivan	<i>Eine Stadt sucht einen Mörder 1931 – 1993</i>	/		1991		instalacija: 9 fotografija u boji
Faktor	Ivan	<i>Ratni spotovi</i>	/		1992	1993	video, VHS, 21'
Faktor	Ivan	<i>Slavonski nadgrobni spomenik</i>	/		1993	1995	instalacija: 25 spaljenih TV monitora (veličine 50x60 cm), 9 halogenih lampi, 16 zvučnika, 2 transformatora, audiovrpca, 16 kolor fotografija (veličine 50x60 cm), 9 crno-bijelih fotografija (veličine 50x60 cm)
Faktor	Ivan	<i>Berlin - Osijek, Eine Stadt sucht einen Mörder 1931. – 1991.</i>	/		1994		instalacija: 2 TV monitora, 1 videoplayer 18 kolor fotografija (veličina 50x60 cm), audiovrpca, 6 zvučnika, videovrpca

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Faktor	Ivan	<i>Osiijek, Eine Stadt sucht Einen Mörder 1931. – 1991.</i>	/		1996		performans - instalacija: tramvaj + prikolica, agregat za struju, 1 16 mm projektor, 16 mm loop film, 2 zvučnika, putnici, zvuk
Faktor	Ivan	<i>Der müde Tod 1921 – 1998</i>	/		1998		instalacija: 4 kolor fotografije (veličine 100x120 cm), 1 dijaprojektor (karusel), 2 svijeće, 2 zvučnika, pojačalo s kasetofonom (auto-reverse)
Faktor	Ivan	<i>Johnny, arrivederci!</i>	/		1999		videoinstalacija, performans: videokamera, videoprojektor, dijaprojektor, zvuk
Faktor	Ivan	/	Johnny, wenn du Geburtstag hast		1999		performans

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Faktor	Ivan	<i>Johnny, arrivederci!</i>	/		1999		instalacija: 6 kolor fotografija (dim.100x120 cm) 1 TV monitor, 1 dijabprojektor, 1 videoprojektor, 2 videoplayera, 2 videovrpce, 1 slajd, zvuk
Faktor	Ivan	<i>15 minuta za Nadu Lang</i>	/		2000		instalacija: 6 kolor fotografija (dim. 100x120 cm), 1 TV monitor, 1 dijabprojektor, 1 videoprojektor, 2 videoplayera, 2 videovrpce, 1 slajd, zvuk
Faktor	Ivan	<i>Das Lied ist aus</i>	/		2001		film, VHS, BETA SP, kolor, 18'
Faktor	Ivan	<i>Ich bin so müde</i>	/		2001		performans
Faktor	Ivan	<i>Sao Paolo – Osijek, Eine Stadt such einen Mörder</i>	/		2002		instalacija: 4 videoprojeksijske u nizu dužine cca 15 metara
Faktor	Ivan	<i>Sedamdeset i jedan</i>	/		2002		video
Faktor	Ivan	<i>Alergija</i>	/		2003		zvučna instalacija
Faktor	Ivan	<i>Mörder unter uns</i>	/		2004		film, BETA SP, kolor, 12' 30"

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Faktor	Ivan	<i>Kangaroo court</i>	/		2005	2007	fotografija, film
Faktor	Ivan	<i>Željko Jerman - Moj mjesec</i>	/		2005		film, BETA SP, kolor, 9' 50"
Faktor	Ivan	<i>Autoportret</i>	/		2006		film, BETA SP, crno-bijeli, 7' 45"
Faktor	Ivan	<i>Nico</i>	/		2008		fotografski diptih
Faktor	Ivan	<i>Requiem</i>	/		2010		videoinstalacija - performance
Faktor	Ivan	<i>Le Samurai</i>	/		2011		film, 20'
Falak	Kristijan	<i>downLOAD</i>	/	?	2009		bijela košulja, zlatni listići, 100 balona punjena helijem
Feller	Eugen	<i>akcija potpisivanja na predmetima po gradu</i>	/		1966		akcija potpisivanja na predmetima po gradu
Fischer	Vera	<i>Okno na limu</i>	ciklus pop-art asamblaža		1960		staklo/lim
Fischer	Vera	<i>Cesta noću</i>	ciklus pop-art asamblaža		1960		asamblaž, drvena dječja igračka (šareni konjić), opleten žicom s fosforescentnim staklom jednoga bicikla
Fischer	Vera	<i>Maska na limu</i>	ciklus pop-art asamblaža		1960		asamblaž; na velikoj crnoj limenoj ploči nalazi se malena sadrena ženska glava

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Fischer	Vera	<i>Nešto čekamo</i>	ciklus pop-art asamblaža		1960		asamblaž: lim, bitumen, žica, žičana mreža
Fischer	Vera	<i>Nesporazum jer ona voli grožđe</i>	/	ca.	1960	1965	slika, nalijepljeno umjetno oko
Fischer	Vera	<i>Djevojka s brošom</i>	/	ca.	1960	1965	slika, nalijepljen pravi broš
Fischer	Vera	<i>Pasji život</i>	kolaži		1968		kolaž
Fischer	Vera	<i>Mnogo ljudi</i>	kolaži		1968		kolaž
Fischer	Vera	<i>Nešto je crveno</i>	kolaži		1969		kolaž
Fischer	Vera	<i>Glavno da je veselo</i>	/		1969		kolaž
Fischer	Vera	/	ciklus fotografija prisvojenih s TV ekrana		1973	nadalje	fotografije
Fischer	Vera	<i>Natovarena dama</i>	/		1978		fotografija beskućnice u New Yorku
Fischer	Vera	/	izložba "Asocijacije i varijacije na noćnu temu" (ciklus izložbi "Bez šminke")		1978		asamblaži sa smećem
Fischer	Vera	/	izložba "Izložba odbačenih predmeta po izboru radnika Čistoće" (ciklus izložbi "Bez šminke")		1978		odbačeni predmeti
Fischer	Vera	<i>Smrt stare dame</i>	ciklus izložbi "Bez šminke"		1978		odbačeni materijali, instalacija
Fischer	Vera	<i>atelje</i>	"Trideset godina u traženju nađenog i druge igre"		1982		atelje

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Fischer	Vera	<i>Bez naziva (asamblaž - staklena tuba ispunjena praznim kutijama bombona i Gastala)</i>	izložba "Vera Fischer, Autobiografska izložba", Gliptoteka HAZU, Zagreb, 2002.		2002		staklena tuba, prazne kutije bombona i Gastala
Fischer	Vera	<i>Originalno pakovanje, posvojeno</i>	/		2002		prisvajanje ambalaža
Galeta	Ivan Ladislav	<i>0,25 sekunde pretapanja</i>	/		1975		superponirane fotografije
Galeta	Ivan Ladislav	<i>Scenarij 10 - ruka</i>	/		1976		kseroks
Galeta	Ivan Ladislav	<i>Dva vremena u istom prostoru</i>	/		1976		usporedna koordinirana projekcija dvaju tuđih filmova
Galeta	Ivan Ladislav	<i>Originalna fotokopija</i>	/		1977		publikacija, fotokopija
Galeta	Ivan Ladislav	<i>Šah</i>	/		1977	1979	drvo, šahovske figure, 40,7 x 56,8 x 56,7 cm
Galeta	Ivan Ladislav	<i>Dvosmjerni bicikl</i>	/		1978	1979	objekt sastavljen od dva spojena bicikla
Galeta	Ivan Ladislav	<i>Zrcalni ping-pong</i>	/		1978	1981	instalacija: zrcalo, pola stola za stolni tenis, oprema za igru (reketi, mreža, loptica), stol 75 x 152,5 x 137, zrcalo 199x5 x 224,5
Galeta	Ivan Ladislav	<i>Pokušaj intervencije u ništa</i>	izložba "Ready-mades"		1988		kristalno ogledalo s ugrađenom lećom

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Galeta	Ivan Ladislav	<i>Multiplicirani autoportret u nestajanju</i>	/		2013		prisvojene četiri fotografije formata za osobne dokumente
Gattin	Ivo	<i>Smeđa masa, Crna vertikalna kompozicija</i>	/		1956		smola, pigment, juta na dasci, kombinirana tehnika
Gattin	Ivo	<i>Udarna površina</i>	/		1978		kamen, 20 X 15 X 20 cm
Gattin	Ivo	<i>Grebeno u crnoj masi</i>	/		1978		beton, 45 X 15 X 40 cm
Golub	Momčilo	<i>Zec</i>	/		1983		zečja koža s reprodukcijom slavnoga djela obješena na sušilu
Golub	Momčilo	<i>Knjige i dalekozor u šećeru</i>	/		2009		knjige, naočale, olovka, sat, platno, dalekozor, šećer
Gotovac	Tomislav	<i>Glave</i>	/		1960		fotografije
Gotovac	Tomislav	<i>Prijepodne jednog fauna</i>	/		1963		film, isjecci ready-made filma/zvuka
Gotovac	Tomislav	<i>Pravac</i>	trilogija Pravac, Plavi jahač i Kružnica		1964		film, isjecci ready-made filma/zvuka
Gotovac	Tomislav	<i>Plavi jahač</i>	trilogija Pravac, Plavi jahač i Kružnica		1964		film, isjecci ready-made filma/zvuka
Gotovac	Tomislav	<i>Pravac</i>	ready-made filmovi		1964		film, isjecci ready-made filma/zvuka

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Gotovac	Tomislav	/	kolaži		1964	1965	kolaži na kartonu/drvenoj ploči; papir, metal, boja, novinski papir, ambalaža, parafin, i drugi materijali
Gotovac	Tomislav	/	upotreba tijela kao ready-madea u performansima		1967	nadalje	/
Gotovac	Tomislav	/	kolaži		1976		kolaži
Gotovac	Tomislav	<i>Sarah</i>	/		1977		velika količina dnevnih novina
Gotovac	Tomislav	<i>Zorah</i>	/		1977		velika količina dnevnih novina
Gotovac	Tomislav	<i>stan (Krajiška 29, Zagreb)</i>	/	ca.	1980	2010	prostor; sakupljeni nađeni predmeti
Gotovac	Tomislav	<i>Sarah II</i>	/		1981		više primjeraka stripa <i>Alan Ford</i>
Gotovac	Tomislav	<i>Hommage Christu</i>	/		1981	1989	instalacija od paketa novina (<i>Večernji list, Vjesnik, Polet, Studentski list</i>) zapakiranih u najlonske vreće za smeće

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Gotovac	Tomislav	<i>Fotografija u časopisu Start</i>	/		1986		fotografija u časopisu <i>Start</i> , apropijacija poze s naslovnice albuma "Island Life" Grace Jones (preteča serije "Foxy Mister")
Gotovac	Tomislav	/	izložba "Ready-mades"		1988		nađeni i "prepoznati" predmeti autobiografskih konotacija
Gotovac	Tomislav	<i>In Memoriam za Elizabetu Lauer Bešku</i>	/		1990		ormar s majčinom odjećom i ormarić s lijekovima
Gotovac	Tomislav	<i>Manhattan, zima 1993./1994.</i>	/		1994		predavanje-performance praćen projekcijom dijapozitiva, uključeni ready made predmeti (čizma, gumene rukavice i spavaćica iz bolnice u kojoj je umjetnik boravio, table i znakovi uzeti s ulice)
Gotovac	Tomislav	<i>Tomislav Gotovac</i>	jednominutni filmski kolaž-autoportret		1996		jednominutni filmski kolaž-autoportret

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Gotovac	Tomislav	<i>Tramvaj 406</i>	/		1999		film, posveta trilogiji Pravec, Plavi jahač i Kružnica
Gotovac	Tomislav	<i>Mjesto pod suncem 1-3</i>	ready-made filmovi		2000		film, isječci ready-made filma/zvuka
Gotovac	Tomislav	<i>A Ready Made 1-4</i>	ready-made filmovi		2000		film, isječci ready-made filma/zvuka
Gotovac	Tomislav	<i>Sjećanje na Hoagy Carmichaela</i>	ready-made filmovi		2000		film, isječci ready-made filma/zvuka
Gotovac	Tomislav	<i>Osjećaji 1-9</i>	ready-made filmovi		2000	2004	film, isječci ready-made filma/zvuka
Gotovac	Tomislav	<i>Foxy Mister</i>	ciklus "Foxy Mister"		2002		fotografije
Gotovac	Tomislav	<i>Glenn Miller ili kako je U.S.A. pobjedila Evropu</i>	ready-made filmovi		2004		film, isječci ready-made filma/zvuka
		<i>objekti nastali umakanjem nađenih starih televizora i radio-aparata u gips</i>	/		1966		trodimenzionalni objekti nastali umakanjem nađenih starih televizora i radio-aparata u gips
Gračan	Stjepan	<i>Odmor</i>	/		1999		katalog
Grubić	Igor	/	ciklus "Usprkos činjenici"		1977		mape 41 kom., A4
Gudac	Vladimir	/	serija slika, kombinirana tehnika		1964		istrunulo platno, zahrđali lim, odbačeni predmeti
Horvat	Miljenko	<i>Linija</i>			1964		raspadajuća organska materija, spaljeni najlonski materijal
Hruškovec	Tomislav	<i>Ekshumirana tkiva</i>	/		1959		

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Ilić	Aleksandar	<i>Informativni pult</i>	/		1992		nasuprot velikom uredskom stolu s kompjutorom postavljena velika fotografija tog istog stola i kompjutora
Ilić	Aleksandar	<i>Enciklopedija dijaloga</i>	/		1999		instalacija (crvene bačve ispisane crnom majuskulom podignute na željeznu skelu
Ivančić	Pino	/	asistirani ready-madei (kolaži i skulpture) od predmeta s brodogradilišta		1987		prisvojeni predmeti s brodogradilišta
Ivanjicki	Olja	<i>Kofer ruskog general</i>	pop i trash art djela		1963		stari kofer napunjen odbačenim predmetima sa smetlišta
Ivanjicki	Olja	<i>Mašina za mlevenje mesa</i>	pop i trash art djela		1965		/
Ivanjicki	Olja	<i>Pop-kolaž</i>	pop i trash art djela		1965		kolaž
Iveković	Sanja	<i>Environment</i>	/		1970		snop tankih plastičnih cijevi obojanih u modro, crveno i žuto obješene o strop i zidove
Iveković	Sanja	<i>Struktura</i>	/		1975	1976	100 otisaka srebrne želatine s ručno ispisanim tekstom

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Iveković	Sanja	/	ciklus "Slatki život"		1975	1976	otisci srebrne želatine i ispis na papiru
Iveković	Sanja	/	ciklus "Dnevnik"		1975	1976	stranice časopisa, vata, šminka i maramice na 7 listova papira
Iveković	Sanja	<i>Women in Art - žene u jugoslavenskoj umjetnosti</i>	/		1975		fotomontaža
Iveković	Sanja	<i>Plakat za samostalnu izložbu "Krivotvorine" Dalibora Martinisa u GSU</i>	/		1975		plakat
Iveković	Sanja	/	ciklus "Gorki život"		1975		kolaži (fotografije)
Iveković	Sanja	/	ciklus "Paper women"		1976	1977	iskidani ispisani papir
Iveković	Sanja	<i>Osam suza</i>	/		1976		mapa; kolaž (fotografije, reprodukcije) / papir
Iveković	Sanja	<i>Dvostruki život</i>	/		1976		otisci srebrne želatine, stranice časopisa, strojno ispisani tekst
Iveković	Sanja	<i>Tragedija jedne Venere</i>	/		1976		otisci srebrne želatine, stranice časopisa
Iveković	Sanja	<i>Moj ožiljak - moj potpis (djevojke)</i>	/		1976		ruž na 6 stranica časopisa
Iveković	Sanja	<i>Moj ožiljak - moj potpis (oglas)</i>	/		1976		ruž na 6 stranica časopisa

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Iveković	Sanja	<i>Make-up</i>	/		1979		stranica časopisa s pribadačama
Iveković	Sanja	<i>Ljudi na prozorima (Novi Zagreb)</i>	/		1979		fotomontaža
Iveković	Sanja	<i>Titova haljina</i>	Crteži		1981	1982	fotomontaža, tinta, novinski papir
Iveković	Sanja	<i>Osobni rezovi</i>	/		1982		video u boji, zvuk, kratke snimke prisvojene iz televizijskog programa Jugoslavenska povijest, emitiranog nakon Titove smrti 1980. godine.
Iveković	Sanja	<i>Nova zvijezda</i>	/		1983		kolaž, ispisani papir, kosa
Iveković	Sanja	<i>Chanoyu</i>	/		1983		film
Iveković	Sanja	<i>Opća opasnost (sapunica)</i>	/		1986		video (boja, zvuk), 6:24 min.
Iveković	Sanja	<i>Svjetionik</i>	/		1987	2001	video instalacija
Iveković	Sanja	<i>Nevjesta, neženje podjednako / The Bride, The Bachelors Even</i>	/		1992		film

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Iveković	Sanja	<i>Gen XX</i>	ciklus "Gen XX"		1997	2001	6 tintnih ispisa (svaki 100 x 70 cm), originalna stranica časopisa (27.9 x 22.9 cm)
Iveković	Sanja	<i>Eve's Game</i>	/		2012		audio vizualna instalacija (fotografije, intervju)
Jandrić	Đorđe	<i>Peta skulptura</i>	/		1991		metal, koža
Jandrić	Đorđe	<i>Ceci n'est pas une sculpture</i>	/		2000		niz ready-made predmeta (pisači stroj, vaga, šah, protvan i dr.) modificirani natpisom "Ceci n'est pas une sculpture"
Jerman	Željko	<i>Apsolutno korištenje materijala 26. 7. 1975.</i>	/		1975		asamblaž nastao izlaganjem kompletnog neupotrijebljenog materijala (neraspakirane kemikalije, fotopapiri itd.) potrebnog za izradu fotografije
Jokanović Toumin	Dean	<i>Ideološki stol</i>	/		1993		instalacija (modificirani stol, knjige)

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Jurum	Jasna	<i>Yves Klein / Dostojevski</i>	/		1981		prisvojena fotografija Kleinovog skoka (<i>Le saut dans le vide</i>), ispod ispisan tekst o djevojci koja se bacila s litice
Knifer	Julije	<i>radovi na izložbi "Ready-mades"</i>	izložba "Ready-mades"		1988		boca s alkoholom, čaša i tanjur, primjerak knjige <i>Tübingen</i> (autor Manfred Grohe), kvaka za vrata (?)
Kocijančić	Janez	<i>Restoran kod KOD</i>	/	?	1970	1971	urbani ambijentalni projekt, simulacija restorana
Kovačić	Kuzma	<i>Tajna</i>	/		1980		pozlaćeno drvo
Kožarić	Ivan	/	asamblaži	ca.	1950	-e	svila, konjska koža, potrošni i jeftini materijali
Kožarić	Ivan	<i>prijedlog za 3. broj Gorgone</i>	/		1954		bronca, korištenje skulpture <i>Torzo</i> iz 1954. kao pronađenog objekta/ready-madea
Kožarić	Ivan	/	ciklus "Spontane skulpture"	ca.	1955	1985	drvo, metal, kombinirana tehnika

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Kožarić	Ivan	<i>Hrpa II</i>	Venecijanski bijenal 1976.		1965	1975	gomila umjetnikovih starijih kiparskih djela i odbačenih predmeta
Kožarić	Ivan	<i>Pravac</i>	ciklus prisvojenih prometnih znakova		1966		plavi prometni znak (boja, metal, Ø 598 mm)
Kožarić	Ivan	<i>Hrpa I</i>	Venecijanski bijenal 1976.		1969	1973	gomila umjetnikovih starijih kiparskih djela i odbačenih predmeta
Kožarić	Ivan	<i>Pozlaćena vrata</i>	/		1971		drvo, metal, cipele
Kožarić	Ivan	<i>Atelijer Kožarić (bojanje u zlatno)</i>	/		1971	1973	atelje umjetnika, umjetnička djela i predmeti sadržani u njemu
Kožarić	Ivan	<i>Tepih</i>	/		1975		instalacija s tepisima
Kožarić	Ivan	<i>Veronikin rubac</i>	/		1975		svilena krpa špricana akrilom
Kožarić	Ivan	<i>Hrpa artefakata</i>	/		1976		gomila umjetnikovih starijih kiparskih djela i odbačenih predmeta
Kožarić	Ivan	<i>Pinkleci</i>	/	ca.	1976		zamotuljci od ručno tkane plahte ili jeftinog pamučnog platna ispunjeni krpama
Kožarić	Ivan	/	ciklus "Privremene skulpture"	ca.	1976		alumijska folija
Kožarić	Ivan	<i>Culo</i>	/		1978		stare krpe

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Kožarić	Ivan	<i>Crvena kanta</i>	/		1980		kanta za smeće crvene boje
Kožarić	Ivan	<i>Kanta za smeće</i>	/		1992		ready-made (kanta za smeće)
Kožarić	Ivan	<i>Renault 4</i>	/		1996		ready made; automobil Renault 4
Kožarić	Ivan	<i>Stog sijena</i>	/		1996	2001	stog sijena
Kožarić	Ivan	<i>Atelier Kožarić</i>	"Documenta 11", Kassel, Njemačka		2002		bojanje ateljea i predmeta u njemu u zlatno
Kožarić	Ivan	<i>Privremene skulpture</i>	ciklus "Privremene skulpture"		2003		alumijska folija
Kožarić	Ivan	<i>Privremena skulptura - Glava</i>	ciklus "Privremene skulpture"		2005		otpadni materijal
Kožarić	Ivan	<i>Jarci</i>	/		2008		drvo (instalacija)
Kožarić	Ivan	<i>Pronađena skulptura</i>	/		2008		drvo
Krasić	Ines	<i>Pronađeno u supermarketu</i>	/		2006		ambijent, pod i zid obloženi reklamnim katalozima iz supermarketa
Krasić	Ines	<i>Ispod duge</i>	/		2010		instalacija (uvećana konzumeristička kolica, otisnute kutije)
Krašковиć	Denis	<i>Gulaš</i>	/		2007		instalacija (ready made): pladanj, figurice vojnika
Kristl	Vlado	<i>Pleteni konci na papiru</i>	/		1961	1963	slike-objekti; konac, papir

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Krizman	Aldo	<i>Stolica</i>	/		1996		modificirana stolica
Leko	Kristina	<i>Mes objets trouvés</i>	/		1992	2001	pronađeni predmeti iz svakodnevice
Luketić	Stevan	/	spomenici s readymade elementima (ugrađeni elementi ratnih oruđa i oružja)	ca.	1950	-e i 1960-e	tradicionalni materijali, ugrađeni elementi ratnih oruđa i oružja
Luketić	Stevan	/	recikliranje automobila i hladnjaka	ca.	1980	-e i 1990-e	nađeni i odbačeni materijali
Mandić	Miroslav	<i>L. H. O. O. Q.</i>	/		1970	1972	časopis
Maračić	Antun	<i>Paleta</i>	izložba "L'art en passant"		1985	1986	palette prekrivene bojom iz 1985.
Maračić	Antun	<i>Ispražnjeni okviri - iščezli sadržaji</i>	/		1991	1994	pronađeni ispražnjeni okviri i tragovi ploča na gradskim fasadama, modificirani dodavanjem imena autora i rada

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Maračić	Antun	<i>Je vous meprise</i>	/		1991		golublji izmet apliciran na platna u ćirilici i fonetski na osam europskih jezika, ready-made (drvena ploča koja je služila kao zaštita za neki prozorski otvor u vrijeme uzbuna u Zagrebu)
Maračić	Antun	<i>Ispražnjeni okviri - iščezli sadržaji</i>	/		1994	2017	pronađeni ispražnjeni okviri i tragovi ploča na gradskim fasadama, modificirani dodavanjem imena autora i rada
Martek	Vlado	<i>Samo mi molim vas recite na koju policu da stavim srce</i>	ciklus "Poetski objekti"		1973	1975	knjiga probodena čavlom
Martek	Vlado	<i>Prvo i Drugo zasjedanje AVNOJ-a</i>	/		1973		uložena knjiga o povijesti talijanske književnosti u prazne korice knjige <i>Prvo i Drugo zasjedanje AVNOJ-a</i>

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Martek	Vlado	<i>Živjela Socijalistička Federativna Jugoslavija</i>	/		1973		prefabricirani agitacijski plakat, osebna crno-bijela fotografija, lavirani tuš
Martek	Vlado	<i>Glinom blokirana knjiga</i>	ciklus "Poetski objekti"		1974		knjiga, glina
Martek	Vlado	<i>Krevet</i>	ciklus "Poetski objekti"		1975		objekt: karton, polikolor, knjiga
Martek	Vlado	<i>Dvostruko čitanje knjige u pejzažu</i>	ciklus "Poetski objekti"		1975		glinene slovo, knjige, ogledalo
Martek	Vlado	<i>Zanimalo bi me sjećanje</i>	ciklus "Poetski objekti"		1975		raspelo izliveno u gusu, flomaster, staklo, papir
Martek	Vlado	<i>Poetski objekt</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		knjiga, glina
Martek	Vlado	<i>Produžena knjiga</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		knjiga, glina
Martek	Vlado	<i>Da ili ne</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		knjiga, glina
Martek	Vlado	<i>Breton</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		knjiga, platnene korice, čavli
Martek	Vlado	<i>Raskoljena knjiga</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		knjiga
Martek	Vlado	<i>Jednaka bi nas snaga mogla istisnuti</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		knjige, gipsana skulptura, flomaster na staklu
Martek	Vlado	<i>Što je poezija? (Pitanje!)</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		olovka na knjizi pjesama Georgos Seferisa
Martek	Vlado	<i>Umjesto pjesme</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		gaćice, flomaster na papiru

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Martek	Vlado	<i>Igraju se s njom ko veseli pjesnici kada je ostave</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		olovka na stranici išćupanoj iz knjige i zalijepljenoj na prednju koranicu knjige pjesama Yves Bonnefrya
Martek	Vlado	<i>Ponos</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		kotač bicikla, konopac, fotografija, tekst olovkom na papiru
Martek	Vlado	<i>Čaša sa slovima</i>	ciklus "Poetski objekti"		1976		glina, staklo
Martek	Vlado	<i>L'histoire privée de la France</i>	/		1976		flomaster na stranicama od ogledala u plastičnoj mapi
Martek	Vlado	<i>Soneti</i>	ciklus "Poetski objekti"		1978	1981	olovka, akvarel, flomaster, ogledalo, staklo... /papir
Martek	Vlado	<i>Bez naziva</i>	ciklus "Soneti"		1978	1980	papir, gumice za brisanje; 150x250 mm
Martek	Vlado	<i>Stranica iz časopisa Maj '75, br. Ć</i>	/		1979		uložak za kemijsku olovku, papir
Martek	Vlado	/	ciklus "Elementarni procesi u poeziji"		1979	1982	ogledala, kolaž/papir, boje, papir, gumice, staklo
Martek	Vlado	/	ciklus "Na svaku stvar koju imate ili kupite, napišite njeno ime"		1979		ready-made, flomaster

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Martek	Vlado	<i>Ukiseljeni alat i materijal</i>	ciklus "Poetski objekti"		1979		olovke, gumice, papir u staklenkama za zimnicu
Martek	Vlado	<i>Neću</i>	ciklus "Poetski objekti"		1979		srp, boja, ženske gaćice
Martek	Vlado	/	ciklus "Predpjesme, pjesme, post pjesme"		1979		kombinirana tehnika (ogledalo, olovka, tekst olovkom, papir...)
Martek	Vlado	/	ciklus "Radovi za pripremanje poezije"		1980		kombinirana tehnika
Martek	Vlado	<i>Metamorfoza</i>	ciklus "Poetski objekti"		1980		kemijska olovka i flomaster na papiru i staklu
Martek	Vlado	<i>Kraj poezije</i>	ciklus "Poetski objekti"		1980		flomaster na papiru zalijepljeno u knjizi
Martek	Vlado	<i>Nisam pjesnik jer da hoću mogao bi biti</i>	ciklus "Poetski objekti"		1980		olovke zalijepljene na papiru
Martek	Vlado	<i>Perforirana knjiga</i>	/		1980		knjiga bušena iglom
Martek	Vlado	<i>Politiziram svoju knjigu</i>	/		1980		knjiga rezana žiletom
Martek	Vlado	<i>Bacanje kocke (Ready made)</i>	/		1981		glina
Martek	Vlado	<i>Stranica iz časopisa Maj '75, br. H</i>	/		1982		olovka, gumica, selotejp, papir
Martek	Vlado	<i>Iz ciklusa Pred-poezije (pribor za pisanje)</i>	ciklus "Predpoezija"		1982		pisaljke, gumice, papir na ogledalu
Martek	Vlado	<i>Druže Krleža, mi ti se kunemo da sa tvog puta ne skrećemo</i>	ciklus "Poetski objekti"		1982		tekst s flomasterom, zalijepljena olovka/papir

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Martek	Vlado	/	supotpisivanje u samizdatima		1982	nadalje	konceptualni rad, supotpisivanje tuđih stihova u vlastitim samizdatima
Martek	Vlado	<i>Dlakava zastava</i>	ciklus "Poetski objekti"		1983		tkanina, svinjska dlaka, drvo
Martek	Vlado	<i>radovi na izložbi "Ready-mades"</i>	izložba "Ready-mades"		1988		boca na postamentu ispunjena morskom vodom, natpis "staro more odvojeno po marteku 1969. g.", prazna čaša za alkohol, poetski objekt <i>Igraju se s njom ko veseli pjesnici kada je ostave</i>
Martek	Vlado	<i>Istraživanje pisanja, kao autobiografija</i>	/		1994		ready-made predmeti na koje umjetnik piše pravo/krivo ime tog predmeta
Martek	Vlado	<i>Zemlja je ravna ploča</i>	/		1996		instalacija: natron papir, metalne kutije, tablete, lijekovi, tkanina, akrilik, šiljila, olovke, gumice za brisanje
Martek	Vlado	<i>Crveni krevet</i>	/		1996		tkanina, olovka, kist, tonirani papir

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Martek	Vlado	/	ciklus "Nevolje s estetikom"		1997		ambijent, hulahup čarape, grudnjak, kistovi, papir, grančica
Martek	Vlado	<i>Žrtvovani</i>	/		1997		slomljeni kist, obojani simbol latinskog križa
Martek	Vlado	/	izložba "Paralele-Samokritičke opaske"		2000		prisvajanje tuđih djela
Martek	Vlado	<i>Ideja Marcel Duchamp</i>	/		2001		fotokopija, papir, tkanina, metal, staklo
Martek	Vlado	<i>Duchamp i Murtić</i>	/		2001		grafit; sprej, kamen, Rovinj, fotografija u boji, A4
Martek	Vlado	/	ciklus "Ideja Marcel Duchamp"		2001		fotokopije, reprodukcije djela (među ostalim Etant donnees Marcela Duchampa)
Martek	Vlado	<i>Milost</i>	/		2004		kutija, kemijske olovke, papir s natpisom "MILOST"
Martek	Vlado	<i>Figurice</i>	/	?	2009		glina, šamot, kruh, ogledalo, šiljilo, olovka
Martek	Vlado	<i>Duchamp bi me volio</i>	/		2018		akcija, fotografije
Martek	Vlado	<i>akcija na grobu Marcela Duchampa</i>	/		2018		akcija, fotografije
Martinis	Dalibor	<i>Bez naziva</i>	/		1971		željeznički pragovi

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Martinis	Dalibor	<i>Daniel Buren</i>	/		1974		plakat (sitotisak)
Martinis	Dalibor	<i>Krvotvorine kozmičke</i>	ciklus "Krivotvorine"		1975	1980	kolaži
Martinis	Dalibor	<i>Krivotvorine</i>	ciklus "Krivotvorine"		1975		poništene, modificirane tramvajske karte
Martinis	Dalibor	<i>Artists on Strike/Štrajk umjetnika</i>	/		1976		intervencija
Martinis	Dalibor	<i>Čuvar na izložbi</i>	/		1976		performans
Martinis	Dalibor	<i>Oglas</i>	/		1977		oglas u Večernjem listu 12. i 13. 3.1977.
Martinis	Dalibor	<i>Umjetnik pri radu</i>	/		1977		instalacija
Martinis	Dalibor	<i>Original i kopije</i>	/		1978		crtež?
Martinis	Dalibor	<i>DM1978 razgovara s DM2010</i>	/		1978	2010	medijski projekt, performans postavljanja pitanja i odgovaranja na pitanja
Martinis	Dalibor	<i>Autoportret D.M.</i>	/		1978		autoportreti koje crta publika uz pomoć policijskog robota
Martinis	Dalibor	<i>Falsch/Out of Tune</i>	ciklus "Krivotvorine"		1980		kolaži
Martinis	Dalibor	<i>Muzej umjetnika pri radu</i>	/		1980	2016	instalacija
Martinis	Dalibor	<i>Brzjavi</i>	/	poč.	1980	-ih	plakat (sitotisak)
Martinis	Dalibor	<i>Chanoyu</i>	/		1983		film
Martinis	Dalibor	<i>Slika je virus</i>	/		1983		video
Martinis	Dalibor	<i>Bili Brandt: fotografije</i>	/		1983		plakat (sitotisak)
Martinis	Dalibor	<i>Tugo Šušnik</i>	/		1983		plakat (sitotisak)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Martinis	Dalibor	<i>plakat za izložbu "Primarno slikarstvo"</i>	/		1983		plakat
Martinis	Dalibor	<i>Edita Schubert</i>	/		1984		plakat (sitotisak)
Martinis	Dalibor	<i>Radoslav Tadić</i>	/		1984		plakat (sitotisak)
Martinis	Dalibor	<i>Slavimir Drinković</i>	/		1984		plakat (sitotisak)
Martinis	Dalibor	<i>Milivoj Bijelić</i>	/		1984		plakat (sitotisak)
Martinis	Dalibor	<i>Zvezdana Fio - Slike</i>	/		1984		plakat (sitotisak)
Martinis	Dalibor	<i>Kameni vrt</i>	/		1986		instalacija
Martinis	Dalibor	<i>Dutch Moves</i>	/		1986		video
Martinis	Dalibor	<i>Pogled na drugi pogled</i>	/		1986		televizor, slika <i>Ambasadori</i> Hansa Holbeina ml.
Martinis	Dalibor	<i>Nevjesta, neženje podjednako</i> <i>/ The Bride, The Bachelors</i> <i>Even</i>	/		1992		film
Martinis	Dalibor	<i>Supper at last</i>	/		1992		stol, 13 stolica, projekcija večere sa zvukom, slušalice na stolu sa zvučnim zapisima
Martinis	Dalibor	<i>Infra-ultra</i>	/		1992		instalacija (jaja, infracrvena lampa, hladnjak, kokoši)

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Martinis	Dalibor	<i>Mrtva priroda uživo</i>	/		1997		videoinstalacija videokamera, videoprojektor predmeti iz depoa MGR (projekcije slika iz riječke Moderne galerije na zid)
Martinis	Dalibor	<i>Prizma</i>	/		1997		videoinstalacija (filma <i>Casablanca</i> prikazan kroz rotirajuću prizmu)
Martinis	Dalibor	<i>Ballet Machinistique</i>	/		1999		video
Martinis	Dalibor	<i>To America I Say</i>	Binarna serija		2001		video
Martinis	Dalibor	<i>U Malteškom sokolu / Inside the Maltese Falcon</i>	/		2001		video
Martinis	Dalibor	<i>Kugle i koplja</i>	/		2001		instalacija (disco kugle i atletičarska koplja)
Martinis	Dalibor	<i>Beuysova brada (iz filca ukradenog s umjetnikovog rada)</i>	/		2003		kolaž?
Martinis	Dalibor	/	ciklus i izložba "Kritične točke" (serija "Binarni niz")		2003		lusteri, fotografije, elemeti vijesti preuzeti s internetskih stranica televizijskih kuća

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Martinis	Dalibor	<i>Bagdaski lopov</i>	Binarni niz (podserije Kritičke točke)		2003		videoinstalacija (snimke granatiranja Bagdada kojega autor povezuje s drugim "pogledom" američkim na Bliski istok)
Martinis	Dalibor	/	ciklus "Data Recovery"		2004	(poč.)	
Martinis	Dalibor	<i>Drugovi i drugarice: građani i građanke</i>	akcija JBT/ZADAR/51		2006		video
Martinis	Dalibor	/	JBT/VII/58		2007		
Martinis	Dalibor	<i>U-Pact</i>	/		2007		7 zastava na stupovima, 7 reprezentacija umjetničkih djela, U-Pact povelja, stol, vasa sa cvijećem
Martinis	Dalibor	<i>Simultani govor</i>	ciklus "Data Recovery"		2008		
Martinis	Dalibor	<i>Muortinis: privremeni radovi u muzeju!</i>	/		2009		intervencija
Martinis	Dalibor	<i>TV dnevnik 4.09.1974.</i>	/		2009		video
Martinis	Dalibor	<i>Mikijeva ponuda dana</i>	izložba "Muortinis"		2009		
Martinis	Dalibor	<i>Savski Jang Ce</i>	ciklus "Data Recovery"		2009		
Martinis	Dalibor	<i>Egipatske stube Odese</i>	/		2011		video
Martinis	Dalibor	<i>Kaput raznesenog Lenjina</i>	/		2012		instalacija
Martinis	Dalibor	<i>Simultani govor</i>	/		2012		performans
Martinis	Dalibor	<i>U ime naroda</i>	/		2013		video

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Martinis	Dalibor	<i>Odessa stairs 1924/2014</i>	/		2014		video
Martinis	Dalibor	<i>Rad za izložbu 1969</i>	/		2015		instalacija, video
Martinis	Dalibor	<i>Tijelo ispred muzeja (Guliver je mrtav)</i>	/		2016		podni crtež
Martinis	Dalibor	<i>Proba vijesti 4. 5.1980. (Umro je Tito)</i>	/		2016		video
Martinis	Dalibor	/	izložba "Dalibor Martinis: Request_reply.DM/2077"		2016		
Martinis	Dalibor	<i>Galerija suvremene umjetnosti / Zagreb, 1. travnja 1974.</i>	/		2018		prostorna instalacija (4 zida, crteži kredom na zidu), vitrina s arhivskom građom (arhivska građa sastoji se od 6 fotografija, tlocrt GSU-a, 2 skena kataloga izložbe Daniela Burena iz GSU-a, iz 1974., plakat izložbe Daniela Burena iz GSU-a iz 1974.)
Matić	Dušan	/	kolaži i asamblaži	ca.	1930	(poč.)	kolaži
Matković	Slavko	<i>Mail art sanduk</i>	/		1971		kombinirana tehnika, 390 x 315 x 8 m
Milenković	Boško	/	Xerox radovi		1973		xerox kopije
Molnar	Marijan	<i>Prizivanje imena</i>	/		1994		instalacija

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Molnar	Marijan	<i>Sistem nađenih predmeta</i>	/		2003		nađeni predmeti, popratna dokumentacija (A4 papiri)
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1941	1943	kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1943		kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1943		kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1943		kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1943	1944	kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1943	1948	kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1943	1944	kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1943		kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1943		kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1944		kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1944		kubistički kolaži i upotreba ready-made/odbačenih materijala
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1945		kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1945		kolaž
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	kolaži	ca.	1960		foto-kolaž/papir
Motika	Antun	<i>Bez naziva</i>	eksperimentalni pop-art kolaži	ca.	1960		foto kolaž, papir
Otašević	Dušan	<i>More, more!</i>	/		1966		daska WC školjke (pop art djela i korištenje otpadaka svakodnevnog života)

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Papić	Dragan	<i>Unutrašnji muzej</i>	/		1976		zbirka nađenih predmeta (uzetih s arheoloških iskopina ili buvljaka), zbirka svakodnevnih objekata, relikvija i čudesa socijalističkog života u Jugoslaviji
Pavić	Predrag	<i>Nema goreg od sranja na brzaka</i>	/		2012		A4, kopija grafike Ivana Kožarića
Pejaković	Mladen	<i>Svijetli kadar</i>	/		1970		oblutci
Pejaković	Mladen	<i>Crvena ploča</i>	/		1970		oblutci
Petercol	Goran	/	svjetlosne instalacije		1983		skromni i siromašni materijali (odlomci nađene i savijene žice, metalne cijevi, komadići drveta, obične opeke...) na koje iz reflektora projicira svjetlo i koje proizvode sjenu
Petrić	Ratko	<i>Transfuzija</i>	/		1973		instalacija sastavljena od različitih elemenata (gumena cijev, lijevak, zahodska školjka, ljudski mozak u koji se sve utiče

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Petrić	Ratko	<i>Gozba</i>	/		1974		životinjsko meso
Petrić	Ratko	<i>Ostatak</i>	/		1975		ručni stroj za mljevenje mesa
Plavšić	Čedomil	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1929		kolaž
Pogačnik	Marko	/	ciklus "Pop objects"		1965	1968	kombinirana tehnika
Pogačnik	Marko	<i>Karte</i>	ciklus "Artikli"		1968		kutije šibica
Popržan	Vesna	<i>Kriška dragog kamena</i>	/		1980		dolomit
Radoičić	Vojo	<i>Stara daska</i>	/		1996		nađeni i ready-made predmeti
Radoičić	Vojo	<i>Vesla</i>	/		2003		intervencije na nađenim predmetima (veslima)
Rašić	Ante	<i>Gomile</i>	/		1977	1980	gomile papira povezane i složene u hrpu
Rašić	Ante	<i>Bijela vrata</i>	/		1977		lanene plahte, zalijepljene na jutu i premazane bijelim polikolorom
Ristić	Marko	/	ciklus kolaža "La vie mobile"		1926	1927	kolaži
Ristić	Marko	<i>Bludnik</i>	kolaži	ca.	1927		kolaž
Ružić	Neli	<i>Neo-colony (gast/arbeiter)</i>	/		2016		akcija čišćenja korištenog pisoara (referenca na <i>Fontanu</i> Marcela Duchampa)

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Salvaro	Hanibal	/	ciklus "Dekonstrukcije"		1990		ostaci razbijenih, izvijenih, lomljenih keramičkih školjki ili umivaonika
Sambolec	Duba	<i>Drek</i>	/		1981		drek lijepljen flasterom za podlogu (časopis <i>Maj 75-F</i>)
Sambolec	Duba	<i>Fragile</i>	/		1981		pečatirana riječ "FRAGILE" iznad iglice koja probada papir (časopis <i>Maj 75-F</i>)
Schön	Miho	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1926	1927	kolaž
Schön	Miho	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1926		kolaži (novine, nađeni predmeti)
Schön	Miho	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1927		kolaž
Schön	Miho	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1927		kolaž
Schön	Miho	<i>Bez naziva</i>	kolaži		1928		kolaž
Schubert	Edita	<i>Kupola - raznolika</i>	/		1977		fotokopija
Schubert	Edita	<i>Nürnberg 1, (Zadnja poznata fotografija Direrove kuće)</i>	/		1977		drvo, metalne šarke, vijci i kopče fotokopija na papiru, pečat, flomaster
Schubert	Edita	<i>Nürnberg 4, (Direr o proporcijama)</i>	/		1977		drvo, metalne šarke, vijci i kopče fotokopija na papiru, pečat, flomaster

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Schubert	Edita	<i>Nürnberg (Direrov raisfeder)</i>	/		1977		drvo, metalne šarke, vijci i kopče, fotokopija na papiru, pečat, flomaster
Schubert	Edita	/	ciklus "Herbarij"		1977		18 crteža, drvo (grančica), flaster, olovka, suhi žig na papiru
Schubert	Edita	<i>Trave</i>	/		1979		sirovi, prirodni materijali
Schubert	Edita	/	Gredice		1979		drvo (grane), bitumen, pust, vosak, koža, žica, guma
Schubert	Edita	<i>Skulptura</i>	/		1979		željezne šipke, lišće, latice
Schubert	Edita	<i>100 ruža</i>	/		1979		stabljika, latice i listovi ruže penjačice
Schubert	Edita	<i>Otirač</i>	/		1979		pletenu uzorak; stabljike ruže penjačice
Schubert	Edita	/	serija radova "Kompozicije"		1979		drvo (granje)
Schubert	Edita	<i>Bebe</i>	/		1980		novinski papir, drvena držala za alate, grude trave, lišća, latica
Schubert	Edita	<i>Djedovina</i>	/		1981		

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Schubert	Edita	<i>Kolaž (Viterbo)</i>	kolaži		1990		fotokopija na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Kolaž (Balerina)</i>	kolaži		1990		fotokopija na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Kolaž (S. Kahve)</i>	kolaži		1990		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Kolaž (Apolo)</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Kolaž (Venera)</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Ratna</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Vukovar</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Ratna</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Tenkovi</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Avioni</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Ratna</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Ratna (Povratak sa zastavom)</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo
Schubert	Edita	<i>Ratna</i>	kolaži		1991		akrilik na fotokopiji na papiru, drvo

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Schubert	Edita	<i>Ambijent</i>	/		1998		serigrafijo 500 x cca 40.000 mm akril na platnu, 6 x (400 x 470 mm) foto stativi, 6 kom
Schubert	Edita	/	izložba "Moj stan"		1999		instalacija
Schubert	Edita	/	ciklus "Portables"		1999		
Seder	Đuro	<i>Reklamno svjetlo pred novom sezonom</i>	/		1962		prisvojen (izdvojen) i potpisan novinski članak
Seder	Đuro	<i>Bez naziva (Do posljednjeg daha (1959.), Jean-luca Godarda)</i>	ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina		1963		kolaž / papir, ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina
Seder	Đuro	<i>Bez naziva (Četiristo udaraca (1960.) Françoisa Truffauta)</i>	ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina		1963		kolaž / papir, ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina
Seder	Đuro	<i>Bez naziva (Prošle godine u Marienbadu (1961.) Alaina Resnaisa)</i>	ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina		1963		kolaž / papir, ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina
Seder	Đuro	<i>Bez naziva (Pomrčina (1962.) Antonionija)</i>	ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina		1963		kolaž / papir, ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Seder Seissel	Đuro Josip (Jo Klek)	<i>Bez naziva (Moderato Cantabile (1960.) Petera Brooka)</i>	ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina		1963		kolaž / papir, ciklus kolaža s izrezanim kadrovima filmova iz novina
		<i>Pafama</i>	/		1922		kolaž
Sokić	Damir	<i>Plave vreće</i>	/		1975		skulpture od ispunjenih papirnatih vrećica
Sokić	Damir	<i>Struktura (Škarnicli)</i>	/		1976		skulpture od ispunjenih papirnatih vrećica
Sokić	Damir	<i>Skulptura / 9 žarulja od 25w, 20m žice</i>	izložba u Galeriji Nova, Zagreb, 1980.		1978		9 žarulja od 25w, 20m žice
Sokić	Damir	<i>Skulptura / 15 žarulja od 25w, 35m žice</i>	Moderna Galerija, Zagreb		1978		15 žarulja od 25w, 35m žice
Sokić	Damir	<i>Skulptura / 7 žarulja od 25w, 10m žice</i>	izložba u Galeriji Nova, Zagreb, 1980.		1979		7 žarulja od 25w, 10m žice
Sokić	Damir	<i>Vedro s vodom, letvom, šperpločom i komadom slikarskog platna</i>			1979		limeno vjedro, drvo, platno, voda
Sokić	Damir	<i>Jedna žarulja od 25W i 5m žice</i>	/		1979		1 žarulja od 25w, 5m žice
Sokić	Damir	<i>Skulptura</i>	izložba "Druga skulptura"		1980		daska i krpa u vedru napunjenom vodom
Sokić	Damir	<i>Skulptura</i>	/		1980		daska i krpa u vedru napunjeno vodom
Sokić	Damir	<i>Dobar dan gosp. Courbet</i>	/		1981		Perje, električna instalacija, zvono

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Sokić	Damir	<i>Odmor na dači i crvena konjica</i>	/		1982		drvo, cekas (užarena žica), električna instalacija
Sokić	Damir	<i>Drugi let supremacije</i>			1984		slika (tehnika nepoznata)
Sokić	Damir	/	ciklus slika a la Mondrian		1990		ulje/platno, akrilna boja na zidu
Sokić	Damir	<i>Bez naziva</i>	ciklus "Dah umjetnika"		1990	1997	ulje/platno (citiranje Mondriana), pigment/zid, lišće, elektromotori, pozlaćeni čavli
Sokić	Damir	<i>Bez naziva</i>	ciklus slika a la Mondrian		1991	1992	ulje/platno
Sokić	Damir	<i>Bez naslova (Kompozicija br. 10)</i>	ciklus djela a la Mondrian		2003		ulje / alucobond
Sokić	Damir	<i>Neodada-Dadaneo (Origami Ginko biloba)</i>	/		2007		aluminij, baterija, dolar
Sokić	Damir	<i>Suprematistička kompozicija Allahu Ekber (Alah je velik)</i>	/		2007		tepisi na zidu
Sokić	Damir	<i>Crni pravokutnik i crveni krug</i>	/		2008		željezo, drvo, električna instalacija
Sokić	Damir	<i>Vratite mi moju Malampiju</i>	/		2009		čokolada, željezne šipke
Sokić	Damir	<i>Nutrimento di manzo</i>	/		2013		limena konzerva, printani omot/?
Stilinović	Mladen	<i>Zapiš</i>	umjetničke knjige		1973		umjetnička knjiga, kolaž

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Stilinović	Mladen	<i>Govorili su mi su ti</i>	umjetničke knjige		1973		umjetnička knjiga, kolaž
Stilinović	Mladen	<i>Augustinčić</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i plastičnim slovima na papiru
Stilinović	Mladen	<i>Sinovi, sinovi</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i plastičnim slovima na papiru
Stilinović	Mladen	<i>I, i ništa</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i flomasterom na papiru
Stilinović	Mladen	<i>Ti izlaziš iz kuće, da</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i flomasterom na papiru
Stilinović	Mladen	<i>Hvala, nije trebalo, nije to ništa, sitnica</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i flomasterom na papiru
Stilinović	Mladen	<i>Tko da ih sve nabroji</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i flomasterom na papiru
Stilinović	Mladen	<i>TV</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama na papiru
Stilinović	Mladen	<i>Ostavite me na miru božjem</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i flomasterom na papiru
Stilinović	Mladen	<i>Zaključano je</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i flomasterom na papiru

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Stilinović	Mladen	<i>Crtani film na radost sviju nas</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i flomasterom na papiru
Stilinović	Mladen	<i>Ne smijemo čekati</i>	kolaži		1973		kolaž s novinama i selotejpom na papiru
Stilinović	Mladen	<i>Hoću kući</i>	umjetničke knjige		1974		ručno rađena knjiga; kombinirana tehnika (tuš, konac, pribadače, etikete, gaza / papir)
Stilinović	Mladen	<i>Teror slike</i>	/		1975		audio-video kolaž; slajdovi i paralelne projekcije vlastitih filmova te isječaka crtanih, erotskih, dokumentarnih filmova i TV-programa puštanog s televizora
Stilinović	Mladen	<i>Crveni kruh</i>	/		1976		kruh, boja, umjetna svila, stiropor
Stilinović	Mladen	<i>Crvena poema</i>	/		1976		fotokolaž
Stilinović	Mladen	<i>Sad</i>	umjetničke knjige		1976		umjetnička knjiga, kolaž
Stilinović	Mladen	<i>Prisvajanje papira</i>	umjetničke knjige		1977		umjetnička knjiga, kolaž
Stilinović	Mladen	<i>Crveni kurac</i>	/		1978		kolaž
Stilinović	Mladen	<i>Vilica</i>	/		1978		kolaž

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Stilinović	Mladen	<i>Coca-Cola</i>	/		1978		pastel na tiskanom papiru na umjetnoj svili
Stilinović	Mladen	<i>Cenzura</i>	/		1979		kolaž
Stilinović	Mladen	<i>Nemam vremena</i>	/		1979		knjiga, offset na papiru, korice + 52 lista, 16,3 x 12 cm
Stilinović	Mladen	<i>O radu</i>	/		1980	1988	instalacija: tempera na kartonu i fotografije iz novina
Stilinović	Mladen	/	papirnate mobilne skulpture od novca	ca.	1980	-e	novac (novčanice)
Stilinović	Mladen	<i>Staviti na javnu raspravu</i>	/		1980		instalacija: akril na kartonu
Stilinović	Mladen	<i>Ambijent od novca</i>	/		1980		novac (novčanice, kovanice)
Stilinović	Mladen	<i>Za H. Arpa / Hommage Hans Arpu</i>	/		1980		kolaž od novca
Stilinović	Mladen	<i>Tišina</i>	/		1983		izresci iz novina
Stilinović	Sven	<i>Zastava od vate</i>	/		1984		pamučna vata, drvo
Stilinović	Mladen	<i>Eksploatacija mrtvih</i>	/		1984	1989	ambijent, kombinirana tehnika: akril na dasci, kolaž, staklo, fotografije, objekti... različitih dimenzija
Stilinović	Sven	<i>Zastava od žileta</i>	/		1984	1985	žileti, keramika, drvo

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Stilinović	Mladen	<i>Vjesnik</i>	/		1988		kolaž s novčanicama na novinskom papiru
Stilinović	Mladen	<i>Bol</i>	izložba "25. zagrebački salon"		1990		crveni i crni madrac
Stilinović	Mladen	/	ciklus "Bijela odsutnost"		1991	1996	gotovi predmeti (ca. 40 komada) izdvojeni iz svakodnevne upotrebe, bijele boje ili prebojani u bijelo (dijelom ili u cijelosti)
Stilinović	Mladen	<i>Kolači</i>	izložba u Hrvatskom domu likovnih umjetnika		1991		kolači na stepenicama HDLU-a
Stilinović	Mladen	<i>Bol</i>	bijenale u Sydneyju		1992		bijeli madraci
Stilinović	Mladen	<i>Geometrija kolača</i>	/		1993	1994	kombinirana tehnika: akril na emajliranim tanjurima, keksi, kolači, umjetna svila, različitih dimenzija
Stilinović	Mladen	<i>Pohvala lijenosti</i>	/		1993		tekst
Stilinović	Mladen	<i>Zaštićeno ništa - ime</i>	niz djela "Zaštićeno ništa - ime"		1994		14 mrežastih štitnika, svakodnevni predmeti, staklena pločica s Duchampovim imenom
Stilinović	Mladen	<i>HE, HE, HE</i>	/		2002	2006	akril na umjenoj svili (?)
Stilinović	Mladen	<i>I am Selling M. Duchamp</i>	/		2005		akrilik na tkanini (?)

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
		<i>Baby</i>					
Stilinović	Mladen	<i>I am Selling M. Duchamp</i>	/		2009		akrilik na tkanini
Stilinović	Mladen	<i>I am Selling M. Duchamp, H. U. O., H. I. H. I.</i>	/		2009		akrilik na tkanini
Stilinović	Mladen	<i>I am Selling M. Duchamp again</i>	/		2011		akrilik na kartonu
							instalacije, zvučne trake, svakodnevni predmeti, riječi ispisane na ogledalu/kamenu
Stošić	Josip	<i>Verbalno preparirani predmeti</i>	/		1970		cinčani lim skinut sa zastora
Stošić	Josip	<i>Nerukotvorena ikona vlasti</i>	izložba "Ready-mades"		1988		sijeno, cigle, kukuruzovina
Šalamun	Tomaž	<i>Sijeno, cigle, kukuruzovina</i>	/		1969		čajna žlica
Šarić	Silvio	<i>Bez naziva</i>	/		2001		objekt (modificirane boce)
		<i>Flaše: Proglašavanje objekta - Destrukcija flaše - Defunkcionalizovani objekt</i>	/		1956	1960	kazetofon, reprodukcija Rembrandtove slike
Šejka	Leonid						instalacija (CD-player, ljepilo, zvuk, nož zaboden u kazetofon)
Todorović	Predrag	<i>Melankolija</i>	/		1997		tuš, gvaš, kolaž, papir
Todorović	Predrag	<i>Edith Piaf</i>	/		2004		
Tomljenović	Ivana	<i>Urbanistička vizija Praga</i>	kolaži		1933	1934	

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Trbuljak	Goran	<i>Zaleđe slike F. K.</i>	/		1969		prašnjavi trag slike na zidu
Trbuljak	Goran	<i>Xerox kopije rupa u asfaltu</i>	/		1970		xerox kopije rupa na asfaltu
Trbuljak	Goran	<i>Simuliranje I - Perimetarski test vidnog polja umjetnika što ga je iscrtao plavom i crvenom olovkom dežurni bolničar u srpnju 1970.</i>	/		1970		crtež crvenom i plavom olovkom na perimetrom test formularu
Trbuljak	Goran	<i>Perimetarski test vidnog polja umjetnika što ga je iscrtao plavom i crvenom olovkom dežurni bolničar u srpnju 1970. (rad br. 5)</i>	/		1970		crtež crvenom i plavom olovkom na perimetrom test formularu
Trbuljak	Goran	<i>Lavor III</i>	/		1970		lavor, čizme, ribe
Trbuljak	Goran	<i>Bez naziva</i>	izložba "Javni čas umetnosti", Tribina mladih, Novi Sad		1971		jabuke, krumpiri i naranče omotani žicom
Trbuljak	Goran	<i>Pod imenom Grgura Kulijaša poslao sam tri rada Klausu Grah...</i>	/		1971		konceptualno djelo, tri rada objavljena u knjizi <i>Aktuelle Kunst in Osteuropa</i>
Trbuljak	Goran	<i>Potpisi ispod reklama u katalogu izložbe "VII internationale Malerwochen"</i>	/		1972		prisvojene reklame u katalogu izložbe potpisom
Trbuljak	Goran	<i>El Greco</i>	ciklus "Na restauraciji, na posudbi"		1974		fotografija cedulje/legende iz muzeja

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Trbuljak	Goran	<i>Paleta S. Š.</i>	/		1974		tempera na reprodukciji (prisvojeni i modificirani katalog izložbe slikara Save Šumanovića)
Trbuljak	Goran	<i>Paleta S. Š. dva dana kasnije</i>	/		1974		tempera na reprodukciji (prisvojeni i modificirani katalog izložbe slikara Save Šumanovića)
Trbuljak	Goran	/	(auto)monografije od otpadnih materijala	ca.	1980		umjetničke knjige proizvedene od restla iz trgovina (računa, naljepnica, izgužvanih potvrda, poderane ambalaže i sl.)
Trbuljak	Goran	<i>Bez znanja uprave muzeja otuđio obavijest o posudbi, smatrajući da je ona jednaka originalu kojeg zamjenjuje</i>	izložba "Ready-mades", ciklus "Na restauraciji, na posudbi"		1981		prisvojena cedulja/legenda iz muzeja
Trbuljak	Goran	<i>Paleta za pet prstiju</i>	/		1987		modificirana (probušena) slikarska paleta
Trbuljak	Goran	<i>Uzelčeva paleta</i>	/		1987		pladanj za piće
Trbuljak	Goran	<i>Kist i Twist</i>	/		1987		metalna paleta s jazz brushom

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Trbuljak	Goran	<i>Vasilij Vasiljevič Vereščagin</i>	ciklus "Na restauraciji, na posudbi"		1987		prisvojena cedulja/legenda iz muzeja
Trbuljak	Goran	/	serija frotaza "Plava monokromija"		1990		frotažiranje reprodukcija iz umjetničkih časopisa
Trbuljak	Goran	/	ciklus "Skice za skulpturu"	ca.	1990	te	psihoinstalacije, fotografske instalacije
Trbuljak	Goran	<i>The Journal of Art 38 and 28 Frottage</i>	/		1991		platno, tinta za tisak
Trbuljak	Goran	<i>Ovaj plakat je kopija plakata iz sedamdesetih godina</i>	/		2008		plakat
Trbuljak	Goran	<i>Glavoper</i>	/		2018		glavoper
Trnski	Velimir	<i>Predmeti od stiropora i otpadaka od plastike</i>	izložba u Galeriji studentskog centra		1972		iz stiropora izrađeni elementi za slaganje, otpatci od plastike koji su ili »dorađeni« ili naprosto nađeni i doneseni na izložbu
Urkom	Gergelj	/	ciklus Xerox radova		1973		xerox kopije
Vaništa	Josip	<i>Protiv rata</i>	kolaži		1944		kolaži
Vaništa	Josip	<i>Ready made</i>	/	?	1960		tehnika nepoznata
Vaništa	Josip	<i>Gorgonska crna</i>	/		1961		2 x tuba s bojom, naljepnica, kutija
Vaništa	Josip	<i>Beskonačni štamp / U čast Manetu</i>	/		1961		instalacija: stolica, štamp, cilindar
Vaništa	Josip	<i>Kolektivna legitimacija</i>	/		1961		modificirane fotografije

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Vaništa	Josip	<i>Izložak 1961.</i>	/		1961		keramički tanjur s kockama šećera
Vaništa	Josip	<i>Putovnica Gorgone</i>	/		1961		fotokompencija anonimne žene iz dnevnog tiska
Vaništa	Josip	<i>Ukidanje perspektive</i>	/		1961	1963	objekt, stol
Vaništa	Josip	<i>Gorgona br. 1</i>	/		1961		tisak, kombinirana tehnika / papir
Vaništa	Josip	<i>Gorgona br. 6</i>	/		1961		tisak, kombinirana tehnika / papir
Vaništa	Josip	<i>radovi na izložbi "Ready-mades"</i>	izložba "Ready-mades"		1988		fotografija izloga (ista kao u anti-časopisu <i>Gorgona</i> br. 1)
Vaništa	Josip	<i>Turisti i dalje pristižu</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Jutarnji ritual</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Cambio valute</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Svadbena vožnja za mladence</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Sjaj hrvatskih vrednota</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Ovdje je moj dom</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Kriminal porastao</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Sklopljena brojna prijateljstva</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Jugoslavija u finalu</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Uglavnom sunčano</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Sretna nova 1993.</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir
Vaništa	Josip	<i>Jesenska sonata</i>	kolaži		1990	2000	kolaž, papir

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Vaništa	Josip	<i>Mrtva priroda</i>	ciklus mrtvih priroda/instalacija (tanjur, kocke šećera, narovi, lonac)		2013		više instalacija: tanjur, kocke šećera, narovi, lonac
Vaništa	Josip	<i>Vrpca crna</i>	/		2013		objekt
Vijatović	Žarko	<i>Duchamp</i>	fotografije izloga u Zagrebu		1988		fotografije izloga u Zagrebu, referenca na Duchampa
Vijatović	Žarko	<i>Under the Rose</i>	segment izložbe "Vijatović"		1988		dio postava izložbe, izložen i <i>Object dard</i>
Vijatović	Žarko	<i>Object dard</i>	izložba "Ready-mades"		1988		nađeni predmet
Vijatović	Žarko	/	ciklus fotografija "Skulptor i skulptura" s Ivanom Kožarićem	ca.	1990	(poč.)	fotografije
Vučemilović	Fedor	<i>Molio druge da me fotografiraju</i>	/		1975		akcija
Zrinščak	Mirko	<i>Crni otpor</i>	/		1988		prerađeni nađeni predmet i materijali
Živković	Loren	<i>Što nisam rekao, raste</i>	/		2001		instalacija (konstrukcija s najlonskim vrećama i vodom)
Kuljiš	Loren						objekt punjen zrakom, raznobojna PVC-folija, dužna 22 m, promjer promjenjiv
Žuvela	Gorki	<i>Obojeno crijevo (Niz)</i>	/		1971		

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Žuvela	Gorki	<i>Obojena užad</i>	/		1971		pet objekata promjenjiva oblika i položaja, brodsko užje, žuta i bijela boja, dužina 22 m, promjer 0,3 m
Žuvela	Gorki	<i>ciklus "Greška"</i>	Spojite sami		1976		asamblaži (kiparske i slikarske intervencije na svakodnevnim predmetima)
Žuvela	Gorki	<i>Zahvalnice</i>	Spojite sami		1976		sitotisak na svili
Žuvela	Gorki	<i>Kocke</i>	izložba "Druga skulptura"		1979		kocke složene od kartona
Žuvela	Gorki	<i>Zlatom prekrivena motika</i>	izložba "Druga skulptura"		1979		motika
Žuvela	Gorki	<i>Prošlo se najviše mijenja</i>	/		1979		modificirana fotokopija fotografije
Žuvela	Gorki	<i>Spomenik Saloni: Poklon Austro-ugarskoj monarhiji</i>	/		1981		skulpture na postamentima, zahvanice, zastavice
Žuvela	Gorki	<i>Portreti</i>	/		1985		obrušeni lim, oslikan vodom
Žuvela	Gorki	<i>Skale za nebo</i>	/		1986		site-specific instalacija
Žuvela	Gorki	/	/		1986		prisvojen o jedro iz Brodospasa
Žuvela	Gorki	<i>Dvanaesta rečenica</i>	/		1993	1997	antička keramika i staklo u drvenoj kašeti

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Žuvela	Gorki	<i>Deveta rečenica</i>	/		1993		11 grupa različitih predmeta, različiti materijali
Žuvela	Gorki	<i>Peta rečenica</i>	/		1996		željezo, drvo, kamen (drveni postolarski kalupi)
Žuvela	Gorki	<i>Osma rečenica</i>	/		1996		drveni krevet, mramorna stolica
Žuvela	Gorki	/	Moje filozofiranje		1996		crteži
Žuvela	Gorki	<i>Pazar</i>	/		1997		stol, ključevi, karton, čaše
Žuvela	Gorki	<i>Pazar</i>	/		1997		sol, kamenje, karton, staklo
Žuvela	Gorki	/	Svakodnevno zalijevam cvijeće		1999		prostorna instalacija: gumene čize, kamene lončanice za cvijeće, ovjesnice za slike
Žuvela	Gorki	<i>Doba dana</i>	/		1999		mješavine pijeska/platno
Žuvela	Gorki	<i>Biblioteka nenapisana (Ali, nemojmo opet pojednostavljivati)</i>	/		2001		umjetničke knjige
Žuvela	Gorki	<i>E. Muybridge 1883.</i>	/		2006		mediapan, željezo, akrilik, lak

Prilozi – Korpus umjetnika i umjetničkih djela (abecedni redoslijed)

Prezime	Ime	Naziv djela	Ciklus / izložba	Ca.	Godina	Do - godina/ napomena	Opis/materijali
Žuvela	Gorki	<i>Rogovi u vreći</i>	/		2010		jelenji i ovnovski rogovi, cipele, mediapan, pamučna vreća, dimenzije promjenjive
Žuvela	Gorki	<i>Isto - Splav</i>	/		2012		ručno rađena drvena splav, plastični umjetni kukci
624							

PRILOG 3. Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Korpus izložbi sadrži podatke o izložbama organiziranim unutar i izvan Hrvatske koje su bile značajne za razvoj aproprijacijskih praksi u Hrvatskoj, bilo u pogledu općeg razvoja ovih praksi u zemlji, prezentiranja aproprijacijskih djela umjetnika spomenutih u radu ili onih koje su omogućile kontakte među umjetnicima (a koji su mogli potaknuti šire shvaćanje umjetnosti).

Korpus izložbi nije cjelovit i moguće ga je dopunjavati drugim izložbama. No, on uključuje one čiju je vrijednost za aproprijacijske prakse u Hrvatskoj autorica prepoznala tijekom istraživanja i/ili one koje se u kontekstu ovog rada ističu u biografijama pojedinih umjetnika (od istaknutih 17 unutar rada).

Godina održavanja izložbe određena je prema podacima o otvaranju, zatvaranju ili uopće održavanju izložbe u pripadajućim publikacijama ili hemerotečnim izvorima. Ukoliko za neku izložbu nije bio naveden datum održavanja, datum izdavanja publikacije u kojoj se izložba spominje iskorišten je za određivanje godine održavanja. Nekolicina izložbi za koje nije određen datum odnosno godina sadrže u stupcu godine oznaku „n.d.“ (nema datuma/no date).

Izložbe obuhvaćaju one održane u Hrvatskoj, široj Jugoslaviji i nekolicinu istaknutih izvan zemlje koje su uključene zbog umjetnika koji su se na njima predstavili. One održane izvan Hrvatske označene su sivom bojom. Raspon godina pokriva period od 1922. godine (izložba reprodukcija dadaističkih umjetnika u Osijeku) do recentnih izložbi održanih 2020. godine. Naglasak je ipak, u skladu s ciljevima istraživanja, stavljen na izložbe koje su se organizirale u drugoj polovini 20. stoljeća, a posebno od 1959. – 1989. godine.

Popis izlagača nije potpun već sadrži samo imena umjetnika koji su na izložbi izlagali, a koji su se u određenoj mjeri koristili aproprijacijskim strategijama u svojim opusima. Popis izlagača uključuje umjetnike van užeg popisa od sedamnaest umjetnika istaknutih u ovom radu i oslanja se na Korpus umjetnika i umjetničkih djela (Prilog 1 i Prilog 2).

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
	Uz Osječku matineju - izložba reprodukcija dadaističkih umjetnika		Osijek	Hrvatska	20/08/1922				1922	Skupna	Mihailo S. Petrov, Dragan Aleksić
Putar, Radoslav; Bašičević, Dimitrije	Salon 54	Galerija likovnih umjetnosti	Rijeka	Hrvatska	07/03/1954	30/03/1954			1954	Skupna	Josip Vaništa, Ivan Kožarić
	Presjek fundusa Gradske galerije suvremene umjetnosti od pet godina otkupa 1954. – 1959.: izložba u čast 40-godišnjice KPJ	Gradska galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	30/06/1959	31/12/1959			1959	Skupna	Stevan Luketić
Seitz, William	Art of Assemblage	MoMA	New York	SAD	02/10/1961	12/11/1961			1961	Skupna	

Dora Derado Giljanović – Strategije apropijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
	Nove akvizicije	Gradska galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	12/08/1962	02/09/1962			1962	Skupna	Vlado Kristl, Ivan Kožarić, Julije Knifer
Putar, Radoslav	Modern Style	Studio G	Zagreb	Hrvatska	18/12/1962		12/1962		1962	Skupna	
Kovačević, Edo	Akvizicije 1	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	23/03/1963	10/04/1963			1963	Skupna	Julije Knifer, Antun Motika
Kovačević, Edo	Akvizicije 2	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	13/08/1964	27/09/1964			1964	Skupna	Belizar Bahorić, Ivan Kožarić, Stevan Luketić, Đuro Seder, Josip Vaništa
Kovačević, Edo	Akvizicije 3	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	09/05/1965	06/06/1965			1965	Skupna	Belizar Bahorić, Julije Knifer, Stevan Luketić, Antun Motika, Đuro Seder, Josip Vaništa
Košćević, Želimir	Imaginarni muzej	Galerija SC	Zagreb	Hrvatska	14/05/1966	28/05/1966			1966	Skupna	

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
Bek, Božo	Akvizicije 4	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	23/07/1966	30/10/1966			1966	Skupna	Radomir Damnjanović Damnjan, Tomislav Hruškovec, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Vlado Kristl, Stevan Luketić, Josip Vaništa
Bašičević, Dimitrije	Akvizicije 5	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	12/05/1967	11/06/1967			1967	Skupna	Belizar Bahorić, Radomir Damnjanović Damnjan, Eugen Feller, Mladen Galić, Julije Knifer, Stevan Luketić, Ljerka Šibenik, Miroslav Šutej, Josip Vaništa
Bašičević, Dimitrije	Akvizicije 6	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	29/06/1968	08/09/1968			1968	Skupna	Đuro Seder, Ljerka Šibenik
Koščević, Želimir	Imaginarni muzej III	Galerija SC	Zagreb	Hrvatska	02/11/1968	20/11/1968			1968	Skupna	

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
	Objekti i slike	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	13/12/1968	31/12/1968			1968	Samostalna	Ljerka Šibenik
Čorak, Željka; Koščević, Želimir; Tomić, Biljana	Typoezija	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	05/05/1969	24/05/1969			1969	Skupna	Dimitrije Bašičević Mangelos
Košćević, Želimir	Modul N&Z	Galerija SC	Zagreb	Hrvatska	07/11/1969	15/11/1969	11/1969		1969	Samostalna	Dalibor Martinis
	Jesus Rafael Soto	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	30/06/1970				1970	Samostalna	Braco Dimitrijević
	Tri skupine predmeta	Haustor, Frankopanska 2A	Zagreb	Hrvatska	02/07/1970				1970	Samostalna	Braco Dimitrijević
Baljković Dimitrijević, Nena; Dimitrijević, Braco	At the Moment	Haustor, Frankopanska 2A	Zagreb	Hrvatska	23/04/1971	23/04/1971			1971	Skupna	Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Victor Burgin, Grupa OHO, Daniel Buren, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Goran

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redoslijed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
											Trbuljak, Braco Dimitrijević
	Akvizicije 7	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	23/04/1971	18/05/1971			1971	Skupna	Nema kataloga
	Akvizicije 8	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	01/07/1971	10/09/1971			1971	Skupna	Nema kataloga
	Velimir Trnski	Galerija SC	Zagreb	Hrvatska	04/04/1972				1972	Samostalna	Velimir Trnski
	Akvizicije 9	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	14/06/1972	03/09/1972			1972	Skupna	Nema kataloga
	VII. Internationale Malerwochen 1972	Neue Galerie	Graz	Austrija	08/10/1972	16/10/1972			1972	Skupna	Goran Trbuljak

Dora Derado Giljanović – Strategije apropijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
Biard, Ida	Artiste anonymes	La Galerie des Locataires (stan Ide Biard u Parizu)	Pariz	Francuska	10/11/1972	10/12/1972			1972	Samostalna	Goran Trbuljak
	Govor riječi, predmeta i prostora	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	08/12/1972	26/12/1972			1972	Samostalna	Josip Stošić
Biard, Ida	Information sur le travail des jeunes artistes yugoslaves (1969–1973)	Galerija stanara (stan Ide Biard u Parizu)	Pariz	Francuska	28/01/1973	28/02/1973			1973	Skupna	Goran Trbuljak
	Otkupi umjetnina 1971 – 1972	Umjetnički paviljon	Zagreb	Hrvatska	27/02/1973	09/03/1973			1973	Skupna	Belizar Bahorić, Boris Bučan (?), Vladimir Gudac, Dejan Jokanović Toumin, Ivan Kožarić, Antun Motika, Ratko Petrić, Vanja Radauš, Đuro Seder

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
Denegri, Ješa	Goran Trbuljak	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	14/05/1973	21/05/1973			1973	Samostalna	Goran Trbuljak
	Akvizicije 10	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	01/06/1973	27/06/1973			1973	Skupna	Nema kataloga
Košćević, Želimir	Xerox - mogućnost ili zabluda	Galerija SC	Zagreb	Hrvatska	14/06/1973	30/06/1973			1973	Skupna	Gergelj Urkom, Goran Trbuljak, Vladimir Gudac, Miljenko Horvat, Braco Dimitrijević
Bonito Oliva, Achille	La delicata scacchiera, Marcel Duchamp: 1902-1968	Palazzo Reale	Napulj	Italija	30/06/1973	31/07/1973			1973	Samostalna	Marcel Duchamp
	Contemporanea	Garaža ispod parka Ville Borghese	Rim	Italija	30/11/1973	30.2.1974			1973	Skupna	Braco Dimitrijević

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
Biard, Ida	Još jedna prilika da budete umjetnik / Ecore une occasion d'etre l'artiste	Galerija SC / La Galerie des Locataires (French Window)	Zagreb	Hrvatska	07/12/1973	17/12/1973			1973	Skupna	Dalibor Martinis, Goran Trbuljak, Vladimir Gudac, Radomir Damnjanović Damnjan, Sanja Iveković, Braco Dimitrijević, Raša Todosijević
	Otkup umjetnina 1973	Umjetnički paviljon	Zagreb	Hrvatska	17/01/1974	26/01/1974			1974	Skupna	Belizar Bahorić, Vera Fischer, Ivan Kožarić, Ratko Petrić, Đuro Seder
	Dosjetka o kotaču	Galerija SC	Zagreb	Hrvatska	25/03/1974	05/04/1974			1974	Samostalna	Damir Sokić
	Krivotvorine	Galerija SC	Zagreb	Hrvatska	09/01/1975	19/01/1975			1975	Samostalna	Dalibor Martinis
	Otkup umjetnina 1974	Umjetnički paviljon	Zagreb	Hrvatska	12/02/1975	24/02/1975			1975	Skupna	Belizar Bahorić, Stjepan Gračan, Julije Knifer, Ratko Petrić, Vanja Radauš, Boris Bučan, Radomir Damnjanović Damnjan, Sanja Iveković,

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
											Dean Jokanović Toumin, Dalibor Martinis, Ratko Petrić, Goran Trbuljak, Josip Vaništa, Gorki Žuvela
	Akvizicije 13	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	09/07/1975	01/09/1975			1975	Skupna	Nema kataloga
Bek, Božo	Spojite sami	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	25/03/1976	4.4..1976	06/2000		1976	Samostalna	Gorki Žuvela
	5. aprilski susreti	Studentski kulturni centar	Beograd	Srbija	15/04/1976	22/04/1976			1976	Skupna	Vladimir Dodig Trokut, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Goran Đorđević, Radomir Damnjanović Damnjan, Željko Jerman, Vlado Martek,

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
											Slobodan Braco Dimitrijević, Ivan Ladislav Galeta, Gergelj Urkom, Goran Trbuljak
	Otkup umjetnina 1975	Umjetnički paviljon	Zagreb	Hrvatska	15/06/1976	28/06/1976			1976	Skupna	Belizar Bahorić, Stjepan Gračan, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Antun Motika, Ratko Petrić, Vanja Radauš, Velimir Trnski, Josip Vaništa, Gorki Žuvela, Boris Bučan, Ivan Ladislav Galeta, Dean Jokanović Toumin, Dalibor Martinis
	Akvizicije 14	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	21/06/1976	26/09/1976			1976	Skupna	Nema kataloga

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
Putar, Radoslav	Jugoslavia	Biennale di Venezia	Venecija	Italija	13/07/1976	10/10/1976			1976	Skupna	Radomir Damjanović Damnjan, Braco Dimitrijević, Julije Knifer, Ivan Kožarić
	Konfrontacije, performance Čuvar na izložbi	Galerija Benko Horvat	Zagreb	Hrvatska	30/09/1976	17/10/1976	09/1976		1976	Samostalna	Dalibor Martinis
	Otkup umjetnina 1976	Umjetnički paviljon	Zagreb	Hrvatska	28/01/1977	09/02/1977			1977	Skupna	Boris Bučan (9 djela), Damir Sokić, Belizar Bahorić, Vera Fischer, Ivan Ladislav Galeta, Julije Knifer, Antun Motika, Goran Trbuljak, Antun Maračić, Ratko Petrić, Ante Rašić, Damir Sokić, Mladen Stilinović, Fedor Vučemilović
Dimitrijević, Nena	Gorgona	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	10/03/1977	03/04/1977			1977	Skupna	Dimitrije Bašičević Mangelos, Miljenko Horvat, Marijan Jevšovar,

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
											Julije Knifer, Ivan Kožarić, Đuro Seder, Josip Vaništa
	Akvizicije 15	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	13/07/1977	04/09/1977			1977	Skupna	Nema kataloga
	Akvizicije 18	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	13/07/1977	04/09/1977			1977	Skupna	Nema kataloga
Crimp, Douglas	Pictures	Artists Space	New York	SAD	24/09/1977	19/10/1977			1977	Skupna	Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith
	Asocijacije i varijacije na noćnu temu	Mali lapidarij	Zagreb	Hrvatska	23/01/1978	03/02/1978		03/1978	1978	Samostalna	Vera Fischer

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
	Otkupi umjetnina 1977	Umjetnički paviljon	Zagreb	Hrvatska	20/02/1978	05/03/1978			1978	Skupna	Antun Maračić, Peruško Bogdanić, Eugen Feller, Stjepan Gračan, Đuro Seder, Goran Trbuljak, Velimir Trnski, Milivoj Bijelić, Boris Demur, Ivan Ladislav Galeta, Ivo Gattin, Sanja Iveković, Željko Kipke, Ivan Kožarić, Zvonimir Lončarić, Antun Maračić, Goran Petercol, Ratko Petrić, Vesna Popržan, Ante Rašić, Damir Sokić, Mladen Stilinović, Josip Vaništa

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
	Akvizicije 16	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	15/07/1978	10/09/1978			1978	Skupna	Nema kataloga
	Ivan Ladislav Galeta: projekti, izvedbe, realizacije	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	12/04/1979	06/05/1979			1979	Samostalna	Ivan Ladislav Galeta
Susovski, Marijan	Collages 1964	Studio Galerije suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	12/05/1979	27/05/1979			1979	Samostalna	Tomislav Gotovac
	Otkup umjetnina 1978	Umjetnički paviljon	Zagreb	Hrvatska	15/06/1979	24/06/1979			1979	Skupna	Tomislav Gotovac, Julije Knifer, Olja Ivanjicki, Antun Motika, Radomir Damnjanović Damnjan, Boris Demur, Braco Dimitrijević, Vladimir Dodig Trokut, Vera Fischer, Ivan Ladislav Galeta, Ivo Gattin, Stjepan Gračan, Julije

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
											Knifer, Stevan Luketić, Goran Petercol, Ratko Petrić, Ante Rašić, Đuro Seder, Mladen Stilinović
	Akvizicije 17	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	13/07/1979	27/09/1979			1979	Skupna	Boris Bučan, Braco Dimitrijević, Eugen Feller, Ivan Ladislav Galeta, Mladen Galić, Sanja Iveković, Marijan Jevšovar, Ivan Kožarić, Mladen Stilinović, Ljerka Šibenik, Goran Trbuljak, Josip Vaništa
	11. Salon mladih	Umjetnički paviljon	Zagreb	Hrvatska	15/11/1979	05/12/1979			1979	Skupna	/

Dora Derado Giljanović – Strategije apropijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
	Otkup umjetnina 1979.	Umjetnički paviljon	Zagreb	Hrvatska	28/02/1980	16/03/1980			1980	Skupna	Stjepan Gračan, Ratko Petrić, Eugen Feller, Ivo Gattin, Tomislav Gotovac, Dean Jokanović Toumin, Ivan Kožarić, Atun Maračić, Ante Rašić, Damir Sokić, Josip Vaništa, Stjepan Gračan
Susovski, Marijan	Edita Schubert: Radovi 1979.	Studio Galerije suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	29/05/1980	15/06/1980			1980	Samostalna	Edita Schubert
	Pjevaj!	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	18/09/1980	12/10/1980			1980	Samostalna	Mladen Stilinović
Susovski, Marijan	Vladimir Dodig Trokut: amuleti čini arkane	Studio Galerije suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	14/11/1980	07/12/1980			1980	Samostalna	Vladimir Dodig Trokut

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redoslijed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
Susovski, Marijan	EKO 80: 1. jugoslavanski triennale Ekologija-umjetnost	Razstavní salon Rotovž	Maribor	Slovenija	21/11/1980	21/12/1980			1980	Skupna	Vera Fischer, Vladimir Dodig Trokut, Edita Schubert (?)
	Akvizicije	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	07/07/1981	06/09/1981			1981	Skupna	
Denegri, Ješa	Retrospektiva	Salon Muzeja savremene umetnosti	Beograd	Srbija	04/12/1981	14/12/1981			1981	Samostalna	Goran Trbuljak
	Trideset godina u traženju nađenog i drugim igrama	Galerija Dubrava	Zagreb	Hrvatska	10/03/1982	24/03/1982			1982	Samostalna	Vera Fischer
	Vlado Martek: (pred)poetski ambijent	Studio Galerije suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	08/04/1982	16/04/1982			1982	Samostalna	Vlado Martek
	Akvizicije 20	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	12/07/1982	05/09/1982			1982	Skupna	Eugen Feller, Dean Jokanović Toumin

Dora Derado Giljanović – Strategije apropijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
Bek, Božo	Solve	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	09/09/1982	02/10/1982			1982	Samostalna	Vladimir Dodig Trokut
Maković, Zvonko	Damir Sokić	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	10/02/1983	27/02/1983			1983	Samostalna	Damir Sokić
	Akvizicije 21	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	08/08/1983	04/09/1983			1983	Skupna	Željko Kipke, Edita Schuber, Đuro Seder, Damir Sokić
Susovski, Marijan	Marcel Duchamp - La boîte en valise	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	16/02/1984	08/03/1984			1984	Samostalna	Marcel Duchamp
	Akvizicije	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	12/06/1984	02/09/1984			1984	Skupna	
Stilinović, Mladen	Prema ruskoj avangardi	Prostor Proširenih medija (Galerija PM)	Zagreb	Hrvatska	30/10/1984	02/11/1984			1984	Skupna	Boris Demur, Goran Petercol, Vladimir Dodig Trokut, Željko Kipke, Boris Lepen, Vlado Martek, Damir Sokić,

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
											Mladen Stilinović
	Mangelos	Galerija Sebastian	Beograd	Srbija	05/06/1986	30/06/1986			1986	Samostalna	Dimitrije Bašičević Mangelos
Matičević, Davor	Damir Sokić: instalacije, skulpture, slike	Studio Galerije suvremene umjetnosti / Gliptoteka JAZU	Zagreb	Hrvatska	12/06/1986	29/06/1986			1986	Samostalna	Damir Sokić
Koščević, Želimir; Šolman, Mladenka	Ivan Kožarić	Moderna galerija	Zagreb	Hrvatska	23/06/1987	26/07/1986			1987	Samostalna	Ivan Kožarić
Vijatović, Žarko	Tomislav Gotovac - Kolaži	Izložbeni salon Doma JNA	Zagreb	Hrvatska	24/02/1988	12/03/1988			1988	Samostalna	Tomislav Gotovac
Maković, Zvonko	Strategija kolaža, Tomislav Gotovac - kolaži	Izložbeni salon Doma JNA	Zagreb	Hrvatska	25/02/1988	12/03/1988			1988	Samostalna	Tomislav Gotovac

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
Vijatović, Žarko; Gotovac, Tomislav	Ready-mades	autorski izlog knjižare Znanje - August Šenoa	Zagreb	Hrvatska	18/05/1988	20/07/1988			1988	Skupna	Josip Vaništa, Dimitrije Bašičević Mangelos, Julije Knifer, Josip Stošić, Goran Trbuljak, Tomislav Gotovac, Ivan Ladislav Galeta, Vlado Martek, Žarko Vijatović
Milovac, Tihomir; Stipančić, Branka	Goran Petercol: instalacije, skulpture	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	11/05/1989	28/05/1989			1989	Samostalna	Goran Petercol
	Akvizicije MSU	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	13/06/1989	14/06/1989			1989	Skupna	
Janjić, Sonja; Perđuv Misirlić, Ljiljana	Umjetnost za i protiv : umjetnost - politika - ideologija / XIV. jesenji salon	Umjetnička galerija Banja Luka	Banja Luka	Bosna i Hercegovina	24/11/1989	17/01/1990			1989	Skupna	Mladen Stilinović

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redoslijed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
Block, René	The Readymade Boomerang	Art Gallery of New South Wales; Bond Stores 3/4	Sydney	Australija	11/04/1990	03/06/1990			1990	Skupna	Mrđan Bajić
Matičević, Davor; Pejić, Bojana	Dalibor Martinis: instalacije i videovrpce	Muzej suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	12/04/1990	06/05/1990			1990	Samostalna	Dalibor Martinis
	The horse who sings	Museum of Contemporary Art	Sydney	Australija	17/03/1993	27/05/1993			1993	Skupna	Gorgona (Dimitrije Bašičević Mangelos, Miljenko Horvat, Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Đuro Seder, Josip Vaništa)
	Europe, Europe - A Century of Avant-garde Art in Middle and Eastern Europe (Bonn)	Bundeskunsthalle	Bonn	Njemačka	27/05/1994	16/10/1994			1994	Skupna	Gorgona (Dimitrije Bašičević Mangelos, Miljenko Horvat, Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Đuro Seder,

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
											Josip Vaništa)
	Vera Fischer: Lica	Židovska općina	Zagreb	Hrvatska	29/01/1995	17/02/1995			1995	Samostalna	Vera Fischer
Maračić, Antun	Ambijent	Galerija Zvonimir	Zagreb	Hrvatska	27/11/1996	07/12/1996			1996	Samostalna	Edita Schubert
Đilas, Milica	Observatorium	Moderna galerija	Rijeka	Hrvatska	27/02/1997	16/03/1997			1997	Samostalna	Dalibor Martinis
Gattin, Marija	Gorgona, gorgonesco, gorgonico: gruppo Gorgona	Villa Pisani	Stra	Italija	14/06/1997	30/09/1997			1997	Skupna	Gorgona (Dimitrije Bašičević Mangelos, Miljenko Horvat, Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Radoslav Putar, Josip Vaništa)

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
Martek, Vlado; Šimičić, Darko; Vinterhalter, Jadranka; Vukmir, Janka; Grupa šestorice autora	Grupa šestorice autora	Dom hrvatskih likovnih umjetnika HDLU	Zagreb	Hrvatska	19/06/1998	19/07/1998			1998	Skupna	Grupa šestorice autora (Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Vlado Martek, Željko Jerman, Boris Demur, Fedor Vučemilović)
Beroš, Nada	Brain-storm	Muzej suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	22/10/1998	15/11/1998			1998	Samostalna	Dalibor Martinis
	Moj stan	Cvjetni trg	Zagreb	Hrvatska	02/03/1999	09/03/1999	03/1999		1999	Samostalna	Edita Schubert
Majstorović, Božo	Gorki Žuvela: Svakodnevno zalijevam cvijeće	Galerija umjetnina	Split	Hrvatska	27/04/1999	09/05/1999			1999	Samostalna	Gorki Žuvela
Kovač, Leonida	Gorki Žuvela: Svakodnevno zalijevanje cvijeća	Muzej suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	13/05/1999	06/06/1999			1999	Samostalna	Gorki Žuvela
Majstorović, Božo	Doba dana	Galerija umjetnina	Split	Hrvatska	18/05/1999	02/06/1999			1999	Samostalna	Gorki Žuvela

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
Srhoj, Vinko	Strategija citata u umjetnosti 80-ih i 90-ih (Plavi salon: 15. trijenale hrvatskog slikarstva)	Galerija umjenina narodnog muzeja	Zadar	Hrvatska	26/08/1999	10/11/1999			1999	Skupna	Boris Bučan, Boris Demur, Braco Dimitrijević, Vladimir Dodig Trokut, Nina Ivančić, Željko Kipke, Antun Maračić, Vlado Martek, Dimitrije Popović, Đuro Seder, Damir Sokić, Mladen Stilinović
Maković, Zvonko	Dah umjetnika	Galerija umjetnina Split	Split	Hrvatska	03/11/1999	26/11/1999			1999	Samostalna	Damir Sokić
Hegy, Lóránd; Blažević, Dunja	Aspekte/Positionen, 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949 - 1999	Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig	Beč	Austrija	18/12/1999	27/02/2000			1999	Skupna	Ivo Gattin, Tomislav Gotovac, Gorgona, Grupa šestorice autora, Sanja Iveković, Ivana Keser, Julije Knifer, Vlado Kristl, Dimitrije Bašičević Mangelos, Dalibor Martinis,

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
											Goran Petercol, Ivan Picelj, Aleksandar Srnc, Mladen Stilinović, Goran Trbuljak
Beroš, Nada	Braco Dimitrijević: Triptychos Post Historicus	Muzej Mimara	Zagreb	Hrvatska	28/06/2001	07/10/2001	06/2000		2001	Samostalna	Braco Dimitrijević
Milovac, Tihomir	Binarna serija	Muzej suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	02/10/2001	10/10/2001			2001	Samostalna	Dalibor Martinis
Župan, Ivica	Zlatan Dumanić: Brodski dnevnik	Galerija Miroslav Kraljević	Zagreb	Hrvatska	06/12/2001	21/12/2001	06/2000		2001	Samostalna	Zlatan Dumanić
	Vera Fischer, Autobiografska izložba	Gliptoteka HAZU	Zagreb	Hrvatska	19/06/2002	19/07/2002			2002	Samostalna	Vera Fischer
Milovac, Tihomir	Krizne točke	Galerija Rigo	Novigrad	Hrvatska	06/05/2003	23/05/2003	06/2000		2003	Samostalna	Dalibor Martinis
Gattin, Marija; Vinterhalter, Jadranka	Tomislav Gotovac: Speaking of Pictures	Muzej suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	20/11/2003	10/12/2003			2003	Samostalna	Tomislav Gotovac

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
	Vladimir Dodig Trokut, Wunderkammer - studio slobodne misli: (izložba u povodu Međunarodnog dana muzeja)	Mali salon, Korzo 24	Rijeka	Hrvatska	18/05/2004	31/05/2004			2004	Samostalna	Vladimir Dodig Trokut
	Poslije umjetnosti ponašanja ostaju samo knjige na izložbi	Galerija Vladimir Nazor	Zagreb	Hrvatska	08/03/2005	23/03/2005			2005	Samostalna	Zlatan Dumanić
Cvijetić, Srdjana; Tolj, Slaven; Dević, Ana; Mance, Ivana	51. esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia	Museo Fortuny	Venecija	Italija	11/06/2005	06/11/2005			2005	Skupna	Zlatan Dumanić, Goran Trbuljak
Beroš, Nada	Criss-Cross: Pet pozicija u suvremenoj hrvatskoj i njemačkoj umjetnosti	Muzej suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	24/11/2005	30/12/2005	06/2000		2005	Skupna	Lovro Artuković, Plamen Dejanoff, Kristina Leko, Kristian Kožul, Nina Fischer, Maraon el Sani, Marion Porten, Slaven Tolj...

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
Kob, Edelbert	Kontakt...: works from the Collection of Erste Bank Group	Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig	Beč	Austrija	17/03/2006	21/05/2006	06/2000		2006	Skupna	Gorgona, Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Julije Knifer, Vlado Martek, Dalibor Martinis, Mladen Stilinović, Raša Todosijević
Husedžinović, Meliha	Prerađeno	Collegium Artisticum	Sarajevo	Bosna i Hercegovina	07/02/2007	10/03/2007			2007	Skupna	
Maković, Zvonko; Medić, Ana	Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti	Klovićevi dvori	Zagreb	Hrvatska	15/03/2007	06/05/2007	06/2000		2007	Skupna	Josip Seissel, Dragan Aleksić, Ljubomir Micić, Antun Motika, Dimitrije Bašičević Mangelos, Josip Vaništa, Mladen Stilinović, Eugen Feller, Ivan Ladislav Galeta, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Braco Dimitrijević,

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
											Vlado Martek, Ivo Gattin, Marijan Jevšovar, Goran Trbuljak, Boris Bučan, Đuro Seder, Josip Stošić, Ivana Tomljenović Meller, Željko Jerman, Antun Maračić, Sven Stilinović
Hlevnjak, Branka	Vera Fischer - Ja	Galerija Milan i Ivo Steiner	Zagreb	Hrvatska	18/03/2007	22/04/2007			2007	Samostalna	Vera Fischer
Vinterhalter, Jadranka	Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća	Muzej suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	17/05/2007	14/06/2007	06/2000		2007	Skupna	Dragan Aleksić, Ljubomir Micić, Branko ve Poljanski, Josip Seissel, Ivana Tomljenović Meller
Maračić, Antun	Zlatan Dumanić: Rodrigina 2, Split	Umjetnička galerija	Dubrovnik	Hrvatska	01/03/2008	30/04/2008	06/2000		2008	Samostalna	Zlatan Dumanić

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
Rus, Zdenko	Vlado Martek: 1973 - 2007.: retrospektivna izložba	Gliptoteka HAZU	Zagreb	Hrvatska	04/03/2008	04/04/2008	06/2000		2008	Samostalna	Vlado Martek
Badovinac, Zdenka	NAME: readymade	Forum Stadtpark	Graz	Austrija	04/10/2008	25/10/2008			2008	Skupna	Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša
Majstorović, Božo; Maković, Zvonko	Damir Sokić: Résumé	Gliptoteka HAZU	Zagreb	Hrvatska	29/04/2009	22/05/2009	06/2000		2009	Samostalna	Damir Sokić
Prančević, Dalibor	36. splitski salon: [s]kul[p]tura: ready-made - rukotvorina - igračka - fetiš	Podrumi Dioklecijanove palače	Split	Hrvatska	14/11/2009	06/12/2009	06/2000		2009	Skupna	Momčilo Golub, Vlado Martek, Kristijan Falak, Dragoslav Dragičević, Tanja Ravlić Čelić, Sandra Mateljan, Ivan Bura, Rino Efendić, Zvonimir Bakotin, Vlado Zrnić, Luka Barbić, Vlasta Žanić, Sandra Sterle, Dan Oki, Dani Martinić, Tonći Čakarić, Sandro Đukić,

Dora Derado Giljanović – Strategije apropijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
											Valentino Bilić Prčić, Mislav Katalinić, Gordana Šojat, Zorislav Šojat, Filip Rogošić, Hrvoje Cokarić, Luka Duplančić
Stipančić, Branka	Vlado Martek: Poezija u akciji	Galerij P-74	Ljubljana	Slovenija	17/09/2010	10/10/2010	06/2000		2010	Samostalna	Vlado Martek
Stipančić, Branka	Vlado Martek: Poezija u akciji	Galerija Miroslav Kraljević	Zagreb	Hrvatska	25/11/2010	22/12/2010	06/2000		2010	Samostalna	Vlado Martek
	Egipatske stube Odese	Galerija AŽ	Zagreb	Hrvatska	19/04/2011	08/05/2011			2011	Samostalna	Dalibor Martinis
	Monografije	Radnička galerija	Zagreb	Hrvatska	09/10/2013				2013	Samostalna	Goran Trbuljak

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
Prevost, Jean-Marc; Stipančić, Branka	Personal Cuts: Art Scene iz Zagreb from 1950s to Now	Carré d'Art - musée d'art contemporain de Nîmes	Nîmes	Francuska	17/10/2014	11/01/2015	06/2000		2014	Skupna	Gorgona, Josip Vaništa, Julije Knifer, Dimitrije Bašičević Mangelos, Ivan Kožarić, Tomislav Gotovac, Goran Trbuljak, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Mladen Stilinović, Vlado Martek, Boris Cvjetanović, Igor Grubić, David Maljković, Andreja Kulunčić, Božena Končić Badurina
Šimičić, Darko	Tom Gotovac / Strategije ready-madea	Institut za suvremenu umjetnost	Zagreb	Hrvatska	09/02/2016	20/02/2016			2016	Samostalna	Tomislav Gotovac

Dora Derado Giljanović – Strategije apropijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
Šimičić, Darko	Strategije ready-madea	Institut za suvremenu umjetnost	Zagreb	Hrvatska	09/02/2016	20/02/2016	06/2000		2016	Samostalna	Tomislav Gotovac
Topić, Leila; Benčić, Branka	Request_reply.DM/2077	Umjetnički paviljon	Zagreb	Hrvatska	18/03/2016	17/04/2016			2016	Samostalna	Dalibor Martinis
	Data Recovery 1969 – 2007	Muzej suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	06/12/2016	12/02/2017			2016	Samostalna	Dalibor Martinis
Pintarić, Snježana	Braco Dimitrijević: retrospektiva	Muzej suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	27/04/2017	21/06/2017	06/2000		2017	Samostalna	Braco Dimitrijević
Više autora	Tomislav Gotovac: anticipator kriza	Muzej moderne i suvremene umjetnosti	Rijeka	Hrvatska	22/09/2017	26/11/2017			2017	Samostalna	Tomislav Gotovac

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
Perić, Davorka	Umjetnost prisvajanja	Galerija Forum	Zagreb	Hrvatska	30/10/2017	18/11/2017	06/2000		2017	Skupna	Walter Benjamin, Boris Cvjetanović, Tanja Dabo, Tomislav Gotovac, Igor Grubić, Sanja Iveković, Božena Končić Badurina, Antun Maračić, Marko Marković, Dalibor Martinis, Mladen Stilinović, Slaven Tolj, Goran Trbuljak...
Golub, Marko; Kršić, Dejan	Sanja Iveković. Dvostruki Život: dizajn, umjetnost, aktivizam	HDD galerija	Zagreb	Hrvatska	10/05/2018	01/06/2018	06/2000		2018	Samostalna	Sanja Iveković

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
Benčić, Branka; Milovac, Tihomir	REZ / CUT – Primjeri kolaža u umjetničkim praksama srednje i istočne Europe od avangarde do danas	Muzej suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska	05/06/2018	14/08/2018	06/2000		2018	Skupna	Vera Fischer, Ivan Ladislav Galeta, Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Željko Jerman, Ivan Kožarić, Vlado Martek, Dalibor Martinis, Ivana Tomljenović Meller, Antun Motika, Vladimir Petek, Josip Seissel, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Goran Trbuljak, Roman Uranjek (IRWIN), Ivan Volarić-Feo, Josip Vaništa, Miho Schön, Marko Ristić, Čedomir Plavšić

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redoslijed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
Topić, Leila; Šošić, Danka	ViGo - potentially important activities	Galerija umjetnina	Split	Hrvatska	13/11/2018	09/12/2018	06/2000		2018	Skupna	Tomislav Gotovac, Žarko Vijatović
Fučkan, Jasmina; Trbuljak, Goran	Zašto bi netko kupio glavoper od Gorana Trbuljaka?	Muzej za umjetnost i obrt	Zagreb	Hrvatska	20/11/2018	01/04/2019	06/2000		2018	Samostalna	Goran Trbuljak
Fučkan, Jasmina; Trbuljak, Goran	Autoportret Gorana Trbuljaka naslikan od drugog	Palača Milesi	Split	Hrvatska	14/07/2019	12/08/2019	06/2000		2019	Samostalna	Goran Trbuljak
Hlevnjak, Branka	Vera Fischer: Izložba bez šminke	Galerija umjetnina grada Slavenskog Broda	Slavonski Brod	Hrvatska	04/03/2020	04/04/2020	06/2000		2020	Samostalna	Vera Fischer
Prančević, Dalibor	U Splitu Vladimir Dodig Trokut	Galerija Kula	Split	Hrvatska	02/09/2020	02/10/2020	06/2000		2020	Samostalna	Vladimir Dodig Trokut
Micić, Ljubomir	Zenitova međunarodna izložba nove umjetnosti		Beograd	Srbija		31/12/1924			1924	Skupna	
	Antun Motika (?)		Zagreb	Hrvatska		31/12/1952			1952	Samostalna	Antun Motika
	Francuska suvremena umjetnost		Zagreb	Hrvatska			03/1952		1952	Skupna	
	Salon des Realites Nouvelles		Pariz	Francuska		31/12/1952			1952	Skupna	

Dora Derado Giljanović – Strategije apropijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
	Antun Motika (kolaži, gvaševi)		Zagreb	Hrvatska		31/12/1953			1953	Samostalna	Antun Motika
	II. Riječki Salon		Rijeka	Hrvatska		31/12/1956			1956	Skupna	
	Ivo Gattin	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska			04/1956		1956	Samostalna	Ivo Gattin
	Salon 56		Rijeka	Hrvatska		31/12/1956			1956	Skupna	
	Suvremena jugoslavenska umjetnost	Galleria Nazionale d'Arte Moderna	Rim / Milano / Varšava / Krakow / Gdansk / Poznan	Italija / Poljska			12/1956		1956	Skupna	
	Venecijanski bijenale		Venecija	Italija		31/12/1956			1956	Skupna	
	Ivo Gattin	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska			12/1957		1957	Samostalna	Ivo Gattin
	Samousluga SAD	Zagrebački velesajam	Zagreb	Hrvatska		31/12/1957			1957	Skupna	
	Suvremeno hrvatsko slikarstvo i kiparstvo	Orangerie	Erlangen	Njemačka			06/1957		1957	Skupna	
	Njemačka suvremena umjetnost		Rijeka	Hrvatska		31/12/1958			1958		

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redoslijed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
	Venecijanski bijenale		Venecija	Italija		31/12/1958			1958	Skupna	
	Nadrealisti apstraktni: zbirka Urvater	Moderna galerija	Zagreb	Hrvatska			05/1959		1959	Skupna	Kurt Schwitters (2 kolaža)
	Suvremena jugoslavenska umjetnost	Galerie Raymond Creuze	Pariz	Francuska		31/12/1959			1959	Skupna	
Horvat Pintarić, Vera	Piero Rimbaudi	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska			02/1960		1960	Samostalna	Piero Rimbaudi
	Venecijanski bijenale		Venecija	Italija		31/12/1960			1960	Skupna	
	Vera Fischer	Galerija ULUH	Zagreb	Hrvatska		31/12/1961		01/1961	1961	Samostalna	Vera Fischer
	Beskonačni štap / U čast Manetu	Studio G	Zagreb	Hrvatska			12/1961		1961	Samostalna	Josip Vaništa
	Eugen Feller	Studio G	Zagreb	Hrvatska			01/1962		1962	Samostalna	Eugen Feller
	Knifer, Seder, Feller	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska		31/12/1962			1962	Skupna	Julije Knifer, Đuro Seder, Eugen Feller
	Oltre l'informale			San Marino		31/12/1963			1963	Skupna	Vojin Bakić, Dušan Džamonja, Oton Gliha, Julije Knifer, Ivan Picelj
	Pop-art		Rovinj	Hrvatska		31/12/1964			1964	Samostalna	Olja Ivanjicki
	Pop-art		Beograd	Srbija		31/12/1964			1964	Samostalna	Olja Ivanjicki

Dora Derado Giljanović – Strategije apropijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
	Dušan Otašević (?)	Atelje 212	Beograd	Srbija		31/12/1965			1965	Samostalna	Dušan Otašević
Tomić, Biljana	Permanentna umetnost	Galerija 212	Beograd	Srbija		31/12/1968			1968	Skupna	Dimitrije Bašičević Mangelos
Koščević, Želimir	Suma 680	Galerija SC	Zagreb	Hrvatska			11/1969		1969	Samostalna	Braco Dimitrijević
Tomić, Biljana	Vizuelna poezija	Galerija 212	Beograd	Srbija		31/12/1969			1969	Skupna	Dimitrije Bašičević Mangelos
	Nijedna stvar ili osoba	Kružok 3i, Istarska 24	Split	Hrvatska					1970	Skupna	Vladimir Dodig Trokut, Zlatan Dumanić
	5. zagrebački salon		Zagreb	Hrvatska		31/12/1970			1970	Skupna	Vera Fischer
	Goran Trbuljak	Haustor, Frankopanska 2A	Zagreb	Hrvatska		31/12/1970			1970	Samostalna	Goran Trbuljak
	Revija s vodom	Haustor, Frankopanska 2A	Zagreb	Hrvatska		31/12/1970			1970	Skupna	Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević
	Braco Dimitrijević	Kunstraum	Munchen	Njemačka		31/12/1970			1970	Samostalna	Braco Dimitrijević
	6. Zagrebački salon		Zagreb	Hrvatska			05/1971		1971	Skupna	Braco Dimitrijević
Koščević, Želimir	Poštanske pošiljke	Galerija SC	Zagreb	Hrvatska		31/12/1971			1971	Skupna	
Amelio, Lucio	Braco Dimitrijeviš (?)	Modern Art Agency	Napulj	Italija		31/12/1971			1971	Samostalna	Braco Dimitrijević
	Pariški bijenale		Pariz	Francuska			09/1971		1971	Skupna	Braco Dimitrijević
	Po / After		Lugano	Švicarska		31/12/1971			1971	Skupna	

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redoslijed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
Baljković Dimitrijević, Nena; Dimitrijević, Braco	In Another Moment	Galerija SKC	Beograd	Srbija					1971	Skupna	Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak
Matičević, Davor	Mogućnosti za '71	Galerija suvremene umjetnosti / urbani ambijent	Zagreb	Hrvatska			06/1971		1971	Skupna	Boris Bučan, Slobodan Braco Dimitrijević, Sanja Iveković, Jagoda Kaloper, Dalibor Martinis, Davor Tomičić, Goran Trbuljak, Gorki Žuvela.
Zidić, Igor	Nadrealizam i hrvatska likovna umjetnost	Umjetnički paviljon	Zagreb	Hrvatska					1972	Skupna	Vera Fischer
	Fenomen Picasso komentari Mangelos	Tribina mladih	Novi Sad	Srbija		31/12/1972			1972	Samostalna	Dimitrije Bašičević Mangelos
	Braco Dimitrijević	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska		31/12/1973			1973	Samostalna	Braco Dimitrijević

Dora Derado Giljanović – Strategije apropijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
Košćević, Želimir	Bučan Art	Galerija Sebastian	Rijeka	Hrvatska			06/1973		1973	Samostalna	Boris Bučan
Košćević, Želimir	Bučan Art		Split	Hrvatska			05/1973		1973	Samostalna	Boris Bučan
Košćević, Želimir	Bučan Art	Galerija SC	Zagreb	Hrvatska		31/12/1973			1973	Samostalna	Boris Bučan
	Platno/Canvas	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska		31/12/1973			1973	Skupna	Giovanni Anselmo, Braco Dimitrijević, Gilbert & George, Barryj Flanagan, Jannis Kounellis, John Latham, On Kawara, Reiner Rutenbeck
Biard, Ida	Poste restante Dusseldorf	La Galerie des Locataires	Dusseldorf	Njemačka		31/12/1973			1973	Skupna	Christian Boltanski, Radomir Damnjanović Damnjan, Klaus Groh, Annette Messenger, Goran Trbuljak
Biard, Ida	Poste restante Milan	La Galerie des Locataires	Milano	Italija		31/12/1973			1973	Skupna	Didier Bay, Bernard Borgeaud, Robin Crozier, Jean Roualdes,

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
											Goran Trbuljak, Jiri Valoch
	/	Galerija Gian Enzo Sperone	Torino	Italija		31/12/1973			1973	Skupna	Braco Dimitrijević
	/	Situation Gallery	London	Engleska		31/12/1973			1973	Samostalna	Braco Dimitrijević
	Radomir Damnjanović Damnjan?	Galerija SC	Zagreb	Hrvatska				10/1974	1974	Samostalna	Radomir Damnjanović Damnjan
Biard, Ida	Goran Trbuljak: L'espace neutre	La Galerie des Locataires, métro Pyrénées	Pariz	Francuska		31/12/1974			1974	Samostalna	Goran Trbuljak
Biard, Ida	Simplon Express					31/12/1974			1974	Skupna	Žarko Vijatović, Goran Trbuljak, Radomir Damnjanović Damnjan

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
Biard, Ida	Vladimir Gudac - Was würden sie mit 3.000. – schilling machen? / Que pouvez vous faire avec 3000 schillings?	La Galerie des Locataires	Graz	Austrija		31/12/1974			1974		Vladimir Gudac
Biard, Ida	Projection des travaux sous forme de diapositives	Kino Balkan	Zagreb	Hrvatska		31/12/1974			1974	Skupna	Radomir Damjanović Damnjan, Vladimir Gudac, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Goran Trbuljak
	/	La Galerie des Locataires / Kino Balkan	Zagreb	Hrvatska					1974	Samostalna	Dalibor Martinis
Šibenik, Ljerka	Braco Dimitrijević	Galerija Nova	Zagreb	Hrvatska		31/12/1975			1975	Samostalna	Braco Dimitrijević
	Ivan Kožarić (?)	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska		31/12/1975			1975	Samostalna	Ivan Kožarić
Cladders, Johannes	(Izložba na temu ready-madea)	Städtisches Museum	Mönchengladbach	Njemačka		31/12/1975			1975	Skupna	Braco Dimitrijević, Marcel Duchamp,

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
											Daniel Buren
Cladders, Johannes	Braco Dimitrijević	Städtisches Museum	Mönchengladbach	Njemačka			02/1975		1975	Samostalna	Braco Dimitrijević
	Ivan Kožarić	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska					1975	Samostalna	Ivan Kožarić
	0,25 sekunde pretapanja	Galerija Lotrščak	Zagreb	Hrvatska					1975	Samostalna	Damir Sokić
	Krivotvorine	Galerija SC	Zagreb	Hrvatska					1975	Samostalna	Dalibor Martinis
	Šetnja s radovima po gradu		Zagreb	Hrvatska					1976	Skupna	Grupa šestorice autora (Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Vlado Martek, Željko Jerman, Boris Demur, Fedor Vučemilović)
	Boris Bučan	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska					1976	Samostalna	Boris Bučan

Dora Derado Giljanović – Strategije apropijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
	Dokumenti 1949–1976	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska		31/12/1976			1976	Samostalna	Sanja Iveković
	Mangelos?	Izlog Željka Jermana, Voćarska 5	Zagreb	Hrvatska		31/12/1976			1976	Samostalna	Dimitrije Bašičević Mangelos
	Mladen Stilinović	Galerija Nova	Zagreb	Hrvatska		31/12/1976			1976	Samostalna	Mladen Stilinović
	Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska		31/12/1976			1976	Samostalna	Boris Bučan
	Mladen Stilinović	Galerija SKC	Beograd	Srbija		31/12/1976			1976	Samostalna	Mladen Stilinović
Denegri, Jerko	Tomislav®	Galerija SKC	Beograd	Srbija		31/12/1976			1976	Samostalna	Tomislav Gotovac
	Triptychos Post Historicus (?)	Nationalgalerie	Berlin	Njemačka		31/12/1976			1976	Samostalna	Braco Dimitrijević
Putar, Radoslav (komesar)	Venecijanski bijenale		Venecija	Italija			12/1976		1976	Skupna	Ivan Kožarić, Braco Dimitrijević, Julije Knifer, Radomir Damjanović Damnjan, Herman Gvardjančić, Boris Jesih

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redoslijed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
	Antiknjiga, neknjiga	Galerija Na Trokut	Split	Hrvatska					1977	Skupna	Vladimir Dodig Trokut, Zlatan Dumanić
	Informel 1956-1962	Galerija Nova	Zagreb	Hrvatska			04/1977		1977	Skupna	Eugen Feller, Ivo Gattin, Vlado Kristl, Marijan Jevšovar, Đuro Seder
Denegri, Ješa	Gorgona: 1959 – 1966	Galerija SKC	Beograd	Srbija			06/1977		1977	Skupna	Dimitrije Bašičević Mangelos, Miljenko Horvat, Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Đuro Seder, Josip Vaništa
	Originalne fotokopije	Smokvin list	Grožnjan	Hrvatska					1977	Samostalna	Damir Sokić
	Originalne fotokopije	Galerija Lotrščak	Zagreb	Hrvatska					1977	Samostalna	Damir Sokić
	Umjetnici u štrajku, akcija na izložbi	Galerija Karas	Zagreb	Hrvatska					1977	Skupna	Dalibor Martinis
	A4	Podroom	Zagreb	Hrvatska					1978	Samostalna	Mladen Stilinović
	Mangelos no. 9 – Shid-Theory	Podroom	Zagreb	Hrvatska					1978	Samostalna	Dimitrije Bašičević Mangelos

Dora Derado Giljanović – Strategije apropijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
	Evidencija rada (1970-78) filmovi, kolaži, crteži, slike, fotografije...	Voćarsko naselje 128	Zagreb	Hrvatska		31/12/1978			1978	Samostalna	Mladen Stilinović
	Ivo Gattin	Galerija Nova	Zagreb	Hrvatska		31/12/1978			1978	Samostalna	Ivo Gattin
	Izložba odbačenih predmeta po izboru radnika Čistoće	plato u Mamutici	Zagreb	Hrvatska		31/12/1978			1978	Skupna	Vera Fischer
Horvat Pintarić, Vera	Josip Seissel/Jo Klek	Galerija Nova	Zagreb	Hrvatska			05/1978		1978	Samostalna	Josip Seissel
	Mangelos?	Podroom	Zagreb	Hrvatska		31/12/1978			1978	Samostalna	Dimitrije Bašičević Mangelos
Tišljar, Zdravko	Smrt stare dame	Galerija Izlog	Zagreb	Hrvatska				01/1978	1978	Samostalna	Vera Fischer
	Damir Sokić	Galerija Nova	Zagreb	Hrvatska			04/1978		1978	Samostalna	Damir Sokić

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
Susovski, Marijan	Nova umjetnička praksa	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska		31/12/1978			1978	Skupna	Boris Bučan, Crveni peristil (Vladimir Dodig Trokut et. Al.), Radomir Damnjanović Damnjan, Boris Demur, Braco Dimitrijević, Goran Đorđević, Ivan Ladislav Galeta, Tomislav Gotovac, Vladimir Gudac, Sanja Iveković, Željko Jerman, Dean Jokanović Toumin, Julije Knifer, Janez Kocijančič, Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, Ivan Kožarić, Vlado Martek, Dalibor Martinis,

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
											Slavko Matković, Marko Pogačnik, David Nez, Milenko Matanović, Andraž Šalamun, Tomaž Šalamun, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Josip Stošić, Fedor Vučemilović, Vladimir Gudac, Goran Trbuljak, Gergelj Urkom, Gorki Žuvela

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
Stošić, Josip	Za umjetnost u umu	Podroom	Zagreb	Hrvatska			05/1978		1978	Skupna	Boris Demur, Vladimir Dodig Trokut, Ivan Dorogi, Ivan Ladislav Galeta, Tomislav Gotovac, Vladimir Gudac, Sanja Iveković, Željko Jerman, Željko Kipke, Antun Maračić, Vlado Martek, Dalibor Martinis, Marijan Molnar, Goran Petrco, Rajko Radovanović, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Josip Stošić, Goran Trbuljak i Fedor Vučemilović

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
	D. Martinis Talks to D. Martinis, (Answer ...)	Western Front	Vancouver	Kanada					1978	Samostalna	Dalibor Martinis
Susovski, Marijan	Nova umjetnička praksa 1966-1978.	Galerija suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska			09/1978		1978	Skupna	Grupa Penzioner Tihomir Simčić, Ivan Kožarić, Josip Stošić, Boris Bučan, Dalibor Martinis, Želimir Koščević, Sanja Iveković, Braco Dimitrijević, Gorki Žuvela, Goran Trbuljak, Ivan Ladislav Galeta, Vladimir Dodig Trokut, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Galerija Stanara, Radomir Damnjanović Damnjan,

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
											Tomislav Gotovac
	Edita Schubert	Galerija Vladimir Nazor	Zagreb	Hrvatska					1978	Samostalna	Edita Schubert
	Edita Schubert	Galerija Vladimir Nazor	Zagreb	Hrvatska					1978	Samostalna	Edita Schubert
	Muzej za svaki dan	Galerija SC	Zagreb	Hrvatska					1979	Samostalna	Vladimir Dodig Trokut
Trbuljak, Goran	Životni i radni prostor	Soba 222, Hotel Dubrovnik	Zagreb	Hrvatska					1979	Samostalna	Goran Trbuljak
	Crveno roza	Podroom	Zagreb	Hrvatska		31/12/1979			1979	Samostalna	Mladen Stilinović
	Elementarni procesi u poeziji	Podroom	Zagreb	Hrvatska		31/12/1979			1979	Samostalna	Vlado Martek

Dora Derado Giljanović – Strategije apropijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
	Životni i radni prostor	Hotel Dubrovnik, soba 222	Zagreb	Hrvatska		31/12/1979			1979	Samostalna	Goran Trbuljak
	Milivoj Bijelić, Ante Rašić, Damir Sokić	Salon Muzeja savremene umetnosti	Beograd	Srbija				12/1979	1979	Skupna	Milivoj Bijelić, Ante Rašić, Damir Sokić
	Artist at Work	A Space	Toronto	Kanada					1979	Samostalna	Dalibor Martinis
	Knjigarad	Galerija SC	Zagreb	Hrvatska					1980	Skupna	Vlado Martek, Mladen Stilinović
	15. zagrebački salon		Zagreb	Hrvatska		31/12/1980			1980	Skupna	Vera Fischer
	Damir Sokić (?)	Galerija Nova	Zagreb	Hrvatska		31/12/1980			1980	Samostalna	Damir Sokić
	Knjigarad	Galerija SC	Zagreb	Hrvatska		31/12/1980			1980	Skupna	Mladen Stilinović, Vlado Martek
	Otkup umjetnina 1979.	Umjetnički paviljon	Zagreb	Hrvatska		31/12/1980			1980	Skupna	Tomislav Gotovac
	Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije	Muzej savremene umetnosti	Beograd	Srbija		31/12/1980			1980	Skupna	

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
	Knjigarad	Galerija Srećna nova umetnost	Beograd	Srbija		31/12/1980			1980	Skupna	Mladen Stilinović, Vlado Martek
	13. salon mladih	Galerija PM / Umjetnički paviljon / Galerija SC	Zagreb	Hrvatska					1981	Skupna	Vladimir Dodig Trokut
	13. Salon mladih	Umjetnički paviljon / Galerija SC / Prostor Proširenih medija (Galerija PM)	Zagreb	Hrvatska		31/12/1981			1981	Skupna	Breda Beban, Vlasta Delimar, Vladimir Dodig Trokut, Pino Ivančić, Željko Jerman, Željko Kipke, Zlatko Kutnjak, Antun Maračić, Vlado Martek, Marijan Molnar, Rajko Radovanović, Sven Stilinović, Darko

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
											Šimičić, Goran Trbuljak
Maković, Zvonko	Druga skulptura	Galerija Nova	Zagreb	Hrvatska		31/12/1981			1981	Skupna	Milivoj Bijelić, Peruško Bogdanić, Slavomir Drinković, Mladen Galić, Ivo Gattin, Kuzma Kovačić, Ivan Kožarić, Vesna Popržan, Ante Rašić, Edita Schubert, Damir Sokić, Ljerka Šibenik, Gorki Žuvela

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
	Mangelos?	Cvjetni trg, štand V. D. Trokuta	Zagreb	Hrvatska		31/12/1981			1981	Samostalna	Dimitrije Bašičević Mangelos
	Mangelos?	Prostor Proširenih medija (Galerija PM)	Zagreb	Hrvatska		31/12/1981			1981	Samostalna	Dimitrije Bašičević Mangelos
	Prevrednovanje poezije, Pripremanje za poeziju, Pred poezija	Podroom	Zagreb	Hrvatska		31/12/1981			1981	Samostalna	Vlado Martek
	(Pred)poetski ambijent	Studio Galerije suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska		31/12/1982			1982	Samostalna	Vlado Martek
	Mladen Stilinović	Prostor Proširenih medija (Galerija PM)	Zagreb	Hrvatska		31/12/1982			1982	Samostalna	Mladen Stilinović
	Mladen Stilinović	Kavana hotela Slavija	Opatija	Hrvatska		31/12/1982			1982	Samostalna	Mladen Stilinović
	Venecijanski bijenale (Aperto)		Venecija	Italija		31/12/1982			1982	Skupna	Braco Dimitrijević

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
Susovski, Marijan	Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina		Zagreb	Hrvatska			03/1982		1982	Skupna	Dimitrije Bašičević Mangelos, Eugen Feller, Mladen Galić, Ivo Gattin, Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Ljerka Šibenik, Josip Vaništa, Milivoj Bijelić, Boris Bućan, Vlasta Delimar, Boris Demur, Braco Dimitrijević, Vladimir Dodig Trokut, Slavomir Drinković, Ivan Ladislav Galeta, Tomislav Gotovac, Vladimir Gudac, Nina Ivančić, Sanja Iveković, Željko Jerman,

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
											Dean Jokanović Toumin, Željko Kipke, Antun Maračić, Vlado Martek, Dalibor Martinis, Marijan Molnar, Goran Petercol, Vesna Popržan, Ante Rašić, Edita Schubert, Damir Sokić, Mladen Stilinović, Josip Stošić, Goran Trbuljak, Gorki Žuvela, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović, Josip Stošić

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
Susovski, Marijan	Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina		Beograd	Srbija			04/1982		1982	Skupna	Dimitrije Bašičević Mangelos, Eugen Feller, Mladen Galić, Ivo Gattin, Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Ljerka Šibenik, Josip Vaništa, Milivoj Bijelić, Boris Bućan, Vlasta Delimar, Boris Demur, Braco Dimitrijević, Vladimir Dodig Trokut, Slavomir Drinković, Ivan Ladislav Galeta, Tomislav Gotovac, Vladimir Gudac, Nina Ivančić, Sanja Iveković, Željko Jerman,

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
											Dean Jokanović Toumin, Željko Kipke, Antun Maračić, Vlado Martek, Dalibor Martinis, Marijan Molnar, Goran Petercol, Vesna Popržan, Ante Rašić, Edita Schubert, Damir Sokić, Mladen Stilinović, Josip Stošić, Goran Trbuljak, Gorki Žuvela, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović, Josip Stošić
	Mangelos?	Izlog Znanstvene knjižare	Zagreb	Hrvatska		31/12/1983			1983	Samostalna	Dimitrije Bašičević Mangelos

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
	Eugen Feller	Klub mladih arhitekata	Beograd	Srbija		31/12/1983			1983	Samostalna	Eugen Feller
	Zenit i avangarda dvadesetih godina	Narodni muzej	Beograd	Srbija				12/1983	1983	Skupna	Josip Seissel
Kršić, Dejan	Kopije	Narodni muzej	Beograd	Srbija					1983	Samostalna	Goran Đorđević
	Prema ruskoj avangardi	Galerija PM	Zagreb	Hrvatska					1984	Skupna	Mladen Stilinović
	Instalacije	Studio Galerije suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska		31/12/1984			1984	Samostalna	Mladen Stilinović
Kipke, Željko	Tomislav Gotovac: Dvadeset godina prije Collages 1964 (II)	Prostor Proširenih medija (Galerija PM)	Zagreb	Hrvatska		31/12/1984			1984	Samostalna	Tomislav Gotovac
Gavrić, Zoran	Boite-en-valise (?)	Muzej savremene umetnosti	Beograd	Srbija		31/12/1984			1984	Samostalna	Marcel Duchamp
	Instalacije	Galerija ŠKUC	Ljubljana	Slovenija		31/12/1984			1984	Samostalna	Mladen Stilinović

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redoslijed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
	Antimuzej Noart Z. D.	Skupština općine Trnje, III. kat, soba 309	Zagreb	Hrvatska					1985	Samostalna	Zlatan Dumanić
	Dezapstraktori	Galerija PM	Zagreb	Hrvatska					1985	Samostalna	Zlatan Dumanić
	Tomislav Gotovac: Dvadeset godina prije Collages 1964 (II)	Galerija PM	Zagreb	Hrvatska					1985	Samostalna	Tomislav Gotovac
	Zadovoljstvo	Prostor Proširenih medija (Galerija PM)	Zagreb	Hrvatska		31/12/1985			1985	Samostalna	Pino Ivančić
	L'art en passant	Prostor Proširenih medija (Galerija PM)	Zagreb	Hrvatska		31/12/1986			1986	Samostalna	Antun Maračić
	Mangelos	Izložbeni salon Doma JNA	Zagreb	Hrvatska		28/10/1986			1986	Samostalna	Dimitrije Bašičević Mangelos
	Ausbeutung der Toten / Exploitation of the Dead	Studio d Ingrid Dacić	Tubingen	Njemačka		31/12/1986			1986	Samostalna	Mladen Stilinović

Dora Derado Giljanović – Strategije apropijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
Benjamin, Walter	International Exhibition of Modern Art	Salon Muzeja savremene umetnosti	Beograd	Srbija			10/1986		1986	Skupna	
Benjamin, Walter	International Exhibition of Modern Art	SKUC, Cankarjevi dom	Ljubljana	Slovenija			11/1986		1986	Skupna	
Benjamin, Walter	Poslednja futuristička izložba slika. 0.10	privatni stan	Beograd	Srbija			09/1986		1986	Skupna	
Benjamin, Walter	Poslednja futuristička izložba slika. 0.10	SKUC	Ljubljana	Slovenija			09/1986		1986	Skupna	
Matičević, Davor	Damir Sokić: instalacije, skulpture, slike	Zavičajni muzej	Rovinj	Hrvatska			07/1986		1986	Samostalna	Damir Sokić
Matičević, Davor	Damir Sokić: instalacije, skulpture, slike	Ratstavni salon Rotovž	Maribor	Slovenija			08/1986		1986	Samostalna	Damir Sokić
Matičević, Davor	Damir Sokić: instalacije, skulpture, slike	Galerija Koprivnica	Koprivnica	Hrvatska			09/1986		1986	Samostalna	Damir Sokić
	Pino Ivančić	Prostor Proširenih medija (Galerija PM)	Zagreb	Hrvatska		31/12/1987			1987	Samostalna	Pino Ivančić
Matičević, Davor	Damir Sokić: instalacije, skulpture, slike	Galerija slika	Varaždin	Hrvatska			01/1987		1987	Samostalna	Damir Sokić

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redoslijed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
Matičević, Davor	Damir Sokić: instalacije, skulpture, slike	Galerija likovnih umjetnosti	Osijek	Hrvatska			02/1987		1987	Samostalna	Damir Sokić
	Eksploatacija mrtvih	Galerija PM	Zagreb	Hrvatska		31/12/1988			1988	Samostalna	Mladen Stilinović
	Tomislav Gotovac, Kolaži	Galerija Sesame	Dubrovnik	Hrvatska		31/12/1988			1988	Samostalna	Tomislav Gotovac
	Vijatović	Izložbeni salon Doma JNA	Zagreb	Hrvatska		31/12/1988			1988	Samostalna	Žarko Vijatović
Lauf, Cornelia	Natura Naturata		New York	SAD		31/12/1988			1988	Skupna	Braco Dimitrijević
	In Memory of Elizabeta Lauer Beška	autorski izlog knjižare Znanje - August Šenoa	Zagreb	Hrvatska		31/12/1990			1990	Samostalna	Tomislav Gotovac
Drach, Saša	Tomislav Gotovac, Topla voda - kolaži i filmovi	Knjižara Moderna vremena	Zagreb	Hrvatska		31/12/1990			1990	Samostalna	Tomislav Gotovac
	Akvizicije MSU 1986.-1991.	Muzej suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska			07/1991		1991	Skupna	
	Ivan Kožarić (?)	Galerija Beck	Zagreb	Hrvatska		31/12/1993			1993	Samostalna	Ivan Kožarić
	'Pinel-amuleti' i rašlje	Galerija PM	Zagreb	Hrvatska					1994	Samostalna	Zlatan Dumanić

Dora Derado Giljanović – Strategije apropijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
	Izložba jela i pića	Galerija PM	Zagreb	Hrvatska					1994	Skupna	Ivan Kožarić, Goran Trbuljak
	Edita Schubert	Galerija Beck	Zagreb	Hrvatska			05/1994		1994	Samostalna	Edita Schubert
	Čuvar na izložbi (performance)	Muzej suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska					1997	Samostalna	Dalibor Martinis
Milovac, Tihomir	Is This My True Face	Muzej suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska		31/12/1998			1998	Samostalna	Sanja Iveković
Higgins, Dick; Košćević, Želimir; Martin, Henry	FLUXUS: donacija Francesca Conza	Muzej suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska			11/1999		1999	Skupna	Tomislav Gotovac, Goran Trbuljak, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Ivan Kožarić
	Dnevnik, Binama serija	Galerija PM/HDLU	Zagreb	Hrvatska					1999	Samostalna	Dalibor Martinis
	Stanovi	Galerija SC	Zagreb	Hrvatska				10/1999	1999	Samostalna	Edita Schubert

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redosljed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izlagač(i) od interesa za rad
Toman, Boris	S umjetnicima na kavi: ready-made in Croatia	Galerija Kortil	Rijeka	Hrvatska			06/2000		2000	Skupna	Tomislav Brajnović, Zvonimir Kamenar, Zlatko Kutnjak, Branko Lenić, Vlado Martek, Ksenija Mogin, Mladen Stilinović, Silvo Šarić, Jasna Šikanja, Goran Štimac, Miroslav Šutej, Predrag Todorović, Žarko Violić
Truebswetter, Iris	Užasi zajedničkoj rata	Gradska galerija	Rosenheim	Njemačka				07/2003	2003	Skupna	Dalibor Martinis
	Performance: Umjetnik pri radu	Galerija Nova	Zagreb	Hrvatska					2006	Samostalna	Dalibor Martinis
Stipančić, Branka	O nepoznatim radovima	Galerija Nova	Zagreb	Hrvatska			02/2006		2006	Skupna	Dalibor Martinis, Boris Cvjetanović, Antonio Gotovac Lauer (Tomislav Gotovac), Sanja

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
											Iveković, Željko Jerman, Julije Knifer, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Goran Trbuljak i Josip Vaništa
	JBT/VII/58, video intervencija u gradu	javni prostor	Ljubljana	Slovenija					2006	Samostalna	Dalibor Martinis
Paić, Žarko	Dalibor Martinis: Oktobarska reevaluacija	Galerija P74	Ljubljana	Slovenija			10/2007		2007	Samostalna	Dalibor Martinis
	Simultaneous Speech (performance)	University Theatre/ Documenta	Regensburg	Njemačka					2008	Samostalna	Dalibor Martinis
Ziolkowska, Magdalena	Sanja Iveković. Practice Makes Perfect	Muzeum Sztuki	Łódź	Poljska		31/12/2009	06/2000		2009	Samostalna	Sanja Iveković
	Artist at Work, performance	Muzej suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska					2009	Samostalna	Dalibor Martinis

Prilozi – Korpus izložbi (kronološki redoslijed)

Kustos(i)	Naziv izložbe	Izložbeni prostor	Grad	Država	Datum otvaranja	Datum zatvaranja	Mjesec održavanja	Datum teksta o izložbi	God.	Tip izložbe	Izagač(i) od interesa za rad
	Muortinis:privremeni radovi u muzeju!	Muzej za umjetnost i obrt	Zagreb	Hrvatska					2009	Samostalna	Dalibor Martinis
	Može li se u ljubavnoj vezi ostati čestit?	Salon Galić	Split	Hrvatska					2010	Samostalna	Zlatan Dumanić
Franceschi, Branko	Područje zastoja	brod Galeb	Rijeka	Hrvatska		18/06/2011	06/2000		2011	Skupna	
	Simultaneous Speech (performance)	Muzej suvremene umjetnosti	Zagreb	Hrvatska					2012	Samostalna	Dalibor Martinis
	Simultaneous Speech (performance)	Mini teater	Ljubljana	Slovenija					2012	Samostalna	Dalibor Martinis
	Data Recovery	Galerija MKC	Split	Hrvatska					2012	Samostalna	Dalibor Martinis
	Rad na izložbi 1969. / 2015.	Galerija SC	Zagreb	Hrvatska				11/2015	2015	Samostalna	Dalibor Martinis
Biard, Ida	Slavko Matković	La Galerie des Locataires					06/2000		n.d.	Samostalna	Slavko Matković
	Tri muzejske izložbe	Palais des Beaux Arts / Gradski muzej / seoska kuća	Bruxelles / Mönchengladbach / Albiolo	Belgija / Njemačka / Italija			06/2000		n.d.	Samostalna	Braco Dimitrijević
Total		323							323		

PRILOG 4. Transkript intervjua s Darkom Šimičićem, 26. veljače 2018.

Razgovor s Darkom Šimičićem proveden je u prostoru Instituta Tomislav Gotovac (Krajiška ul. 29, 10000, Zagreb) 26. veljače 2018. godine zahvaljujući ljubaznosti i susretljivosti Darka Šimičića. Transkript intervjua je autoriziran i ovdje prenesen u cijelosti.

1. dio

#00:00:02-0# Darko Šimičić: „Moja priča kreće od druge polovice 70-ih. Tada sam imao dvadeset i nešto godina i upoznao sam umjetnike. Od sredine sedamdesetih zapravo se cijelo vrijeme pričalo o Marcelu Duchampu. Većina je ljudi znala mislim i za ready-made i njegov opus, ali ne bih rekao da je to bilo neko duboko poznavanje. Nisam ni ja tad shvaćao do kraja o čemu se tu% radi. Samo, to je bilo sveto trojstvo: Marcel Duchamp, Kazimir Maljevič, i od suvremenih Joseph Beuys. Te tri figure su se stalno nekako motale u svemu tome. Oni su figurirali kao velike ličnosti. U tom nekom lomu, nekoj promjeni, se nesumnjivo nalazi i umjetnost sedamdesetih. Ne mogu reći da je ready-made kao koncept tada bio nešto čime bi se netko bavio, na način da je netko baš to koristio. Iako, kad se kasnije krene u nekakvo sagledavanje tih opusa, može se naći sto stvari koje sigurno jesu u nekakvom dodiru s tim. Ali ja bih prije rekao da to nije bilo u tolikoj mjeri osviješteno. To su situacije kao, na primjer, što je radio Braco Dimitrijević ili Trbuljak ili Grupa šestorice, unutar neke radikalne, konceptualne umjetnosti. Tu je bilo najrazličitijih stvari. Martek, primjerice, ima djela s knjigama i objektima koja su jako bliska tome. Pošto ga [Marteka] znam, mogu reći da je on znao za Duchampa, ali ne bih ja rekao da bi Martek rekao „e sad ću se ja baviti Duchampom“. Puno kasnije, Martek ima cijele serije radova o Duchampu. Sudjelovao je prije nekoliko godina u Njemačkoj na jednoj izložbi koja je tematizirala Duchampa. U njegovom radu ima puno toga, ali to je puno kasnije. Ali takvih djela s objektima imate kod njega već sedamdesetih. Tu je, naravno, pitanje interpretacije. Što s tim učiniti? Kako to tretirati?“

#00:02:53-0# Dora Derado: „Interpretacije sa strane, umjetnici kao takvi se nisu direktno pozivali na Duchampa?“

#00:03:02-0# DŠ: „On [Duchamp] je bio tu prisutan, ali rekao bih da nikad nije bio nekakav direktni uzor. Mislim da svi mladi umjetnici zapravo stvaraju svoju povijest. Naravno, ako vas

zanima tradicionalna umjetnost, onda se tom poviješću nadovezujete, ne znam, na Meštrovića ili Picassa. Ako vas zanima radikalno, onda se nadovezujete na ovo što sam rekao. Oni nisu imali uzora iz ove sredine. Njima su uzori s jedne strane bili Maljevič odnosno Duchamp. Iako je ovo isto puno kasnije, Mladen Stilinović se nadovezivao na njih i puno citira, primjerice u tekstu „Pohvala lijenosti“. Ovaj tekst je više puta objavljen. Počinje idejom da na zapadu nema umjetnosti jer su umjetnici vrijedni, na istoku ima umjetnosti jer su umjetnici lijeni. Ali i zapadni umjetnici su mogli to učiti od Marcela Duchampa. I u kasnijim radovima se referira na njega. Primjerice „Prodajem Marcel Duchampa“. Mladen [Stilinović] je puno čitao, znao puno stvari i puno putovao tako da bih rekao da je kod njega uvijek bilo puno više pozivanja na druge umjetnike.

Neki od važnijih momenata događaju se početkom osamdesetih godina. Beogradski muzej savremene umetnosti izdao je 1984. jednu knjižicu prijevoda tekstova Marcela Duchampa koja se zove *Marcel Duchamp: izbor tekstova*. To je, koliko ja znam, prvi put da je korpus njegovih tekstova preveden na srpski i svi su ga čitali. Prije nekoliko godina [2013.], Miško Šuvaković je u Beogradu izdao zbornik *Dišan i redimejd* s prijevodima tekstova Marcela Duchampa koji je nesumnjivo od koristi jer ga se i u Hrvatskoj sigurno čitalo. U prvome sigurno ima prijevod kapitalnog teksta ‘Apropos readymadea’.

#00:06:50-0# DD: „Mislite li, dakle, da do 1984. nije bilo izravnog spomena Marcela Duchampa u tekstualnom obliku u Hrvatskoj?“

#00:07:00-0# DŠ: „Ja bih rekao da nije bilo jer, koliko mi je poznato, njegovi tekstovi se nisu prevodili i nije bio predstavljen ovdje putem izložbi. Samo je jednom predstavljen u Studiju Galerije suvremene umjetnosti 1984. godine na izložbi „La boite en valise“. No, razgovarao sam u više navrata s Josipom Vaništom. Vaništa piše o Duchampu u svojim zapisima koje objavljuje posljednjih desetljeća. Tu ga spominje. Međutim, ja nisam našao nigdje nešto što bi bila direktna poveznica s Duchampom. Možda se negdje spominje među *Mislina za mjeseca*. Bio sam zajedno sa [Miškom] Šuvakovićem kod Vanište kad ga je Šuvaković pitao kad je on prvi put saznao i od koga za Marcela Duchampa. Vaništin odgovor je bio da je to bio Ivo Steiner, brat slikara Milana Steinera. Milan Steiner je studirao u Francuskoj između dva rata, družio se s nadrealistima. Ivo Steiner je je Vaništi, kako on kaže i ako ne izmišlja, već kasnih 40-ih ili ranih 50-ih, pričao o Marcelu Duchampu. Vaništa to možda čak eksplicitno negdje i zapisuje u svojim zapisima. Možda se zove „In memoriam Ivo Steiner“ ili nešto slično tome gdje on piše o njegovu životu. Žena Ive Steiner zvala se Odette. Prethodno je bila udana za Andréa Massona. To je bio

taj krug umjetnika. Ima jedna fotografijama Odette koju je Man Ray napravio. Znači, on [Ivo Steiner] je taj koji donosi znanje o Duchampu u Zagreb i to znanje očito kruži unutar Gorgone, ali nema nijedan trag da bi išlo izvan tog kruga.“

#00:12:06-0# DD: „U dosadašnjem mi se istraživanju nametnula veza između Gorgone i Gotovca posredstvom Josipa Vanište. Vaništa se od svih gorgonaša nameće kao onaj koji se najintenzivnije koristi strategijom ready-madea.“

#00:12:44-0# DŠ: „Unutar Gorgone sigurno su u opticaju ideje vezane uz Marcela Duchampa. Oni su svi obrazovani; oni čitaju francuski. Oni su morali čitati njegove spise, a vjerojatno su čitali o izložbama. Postoji apokrifna priča koju ja nikad nisam uspio provjeriti. Pojavljuje se Vaništinim zapisima da je postojala ideja da se Duchampa pozove da napravi jedan broj časopisa *Gorgona*. Navodno se Rade Putar išao naći s njim, ali je Duchamp umro pet dana ranije. Priča ide otprilike tako. Ali ja ne znam bi li tome trebalo vjerovati ili ne. Meni to više liči na gorgonske priče.“

#00:13:35-0# DD: „Odakle točno ta priča?“

#00:13:30-0# DŠ: „Pojavljuje se tu i tamo kad se piše o Gorgoni.“

#00:13:37-0# DD: „Nešto nalik narodnoj predaji.“

#00:13:39-0# DŠ: „Nisam siguran u nju, ali svako malo se nešto pojavi o tome. S druge strane, ja bih rekao zapravo da je Gorgona bila pod jako velikim utjecajem Duchampa. Određene ideje na kraju krajeva tih ranih 60-ih kolaju na globalnoj razini. To je vrijeme otkrivanja Duchampa, vrijeme kada se Duchampovi ready-madei ponovno pokazuju, konkretno 1964. godine. To je, dakle, u vrijeme dok Gorgona djeluje. Duchamp prvu retrospektivu uopće ima u Americi 1962. To je sve doba kad je Gorgona zapravo aktivna. Postoji tu neka paralela. Imate radova koji bi čak mogli biti duchampovski radovi, i to baš ready-madei. Recimo tube boje *Gorgonske crne*.“

#00:14:55-0# DD: „I Duchamp se izravno referira na tube boje kao ready-made pa deducira da je po toj logici svaka slika onda ready-made.“

#00:15:05-0# DŠ: „Definitivno je koincidencija ili nekoincidencija da Vaništa stavlja u *Gorgonu* br. 6 Mona Lisu. To su primjeri među kojima zasigurno postoji korelacija. U njima se definitivno prepoznaje duchampovski otklon od tradicionalne umjetnosti.“

#00:15:49-0# DD: „Je li vam poznato u koliko mjeri je Gotovac upoznat s tim idejama koje kruže u Gorgoni. Poznato je da mu je Vaništa predavao. Koliko je Gotovac upoznat s Vaništinim i drugim gorgonaškim radovima tijekom 1960-ih godina?“

#00:16:14-0# DŠ: „Jako dobro. Vaništa mu je predavao, oni su se dobro poznavali i dopisivali su se. Vaništa je davao Gotovcu *Gorgone* tako da je Gotovac imao *Gorgone* i znao je za njih. Vaništa mu je bio profesor na fakultetu tih godinu dana studija. Ali postoji drugi krug koji je zapravo jako bitan. Taj drugi krug je GEFF, krug filmofila kao što je Mihovil Pansini koji je bio i Vaništin i Gotovčev prijatelj. GEFF-ovski dio je zapravo jednako važan za ovu kulturu, ali se nekako najmanje na njega referira ili zna. Unutar GEFF-a se rađa ideja antiumjetnosti, anti-filma i raspravlja se o ovim idejama. To je tipično Duchampovo nasljeđe. Imate knjigu koja se zove *Knjiga GEFF-a*. Izašla je 1967. Unutra su sabrani tekstovi; diskusije u Kino klubu Zagreb koje prethode prvom GEFF-u koji je bio 1963. Dakle to su diskusije iz 1962.–1963. gdje oni od reda citiraju Johna Cagea i govore o antiumjetnosti. Velika je vjerojatnost da se spominje i Duchampa, ali to ne znam na pamet. To sam odavno čitao pa biste trebali provjeriti. Ali čak i da ga se ne spominje, to je krug u kojem se priča o antiumjetnosti i antifilmu. To je zapravo Gotovčevo okružje. S time da se Gotovac kasnije sprijateljio s Julijem Kniferom i Ivanom Kožarićem. To je ipak bilo kasnije. Ali 1960-ih, odnosno kasnijih 50-ih i 60-ih, dakle baš u vrijeme nastanka *Gorgone*, Gotovac je bio jako dobar prijatelj s Miljenkom Horvatom jer su obojica stalno boravili u Kinoteci, obojica su obožavali filmove i imali su slične interese. Dopisivali su se kad je Miljenko otišao Kozaricom u Pariz 1962. godine. Slao mu je pisma ispisana na šapirografiranim stranicama iz francuske kinoteke i komentirao filmove. To je ta gorgonska veza. Ima jedna veza između Gotovca i *Gorgone* putem GEFF-a. Gotovac pokazuje svoje filmove na GEFF-u, a u dva navrata je dobio nagradu. Prvi put je u žiriju bio Vaništa, a drugi put Rade [Radoslav] Putar. Znači, oni su prvi koji su mu dali javna priznanja za rad. A znamo iz pisama da je Gotovac 1964./1965. pokazao Vaništi svoje kolaže i da je ovaj rekao da bi sigurno vrijedilo neke od njih pokazati premda su ti kolaži tek 1976. prvi put pokazani. Za te kolaže Gotovac nikad ne navodi Marcela Duchampa kao uzora, ali navodi da mu je uzor bio Kurt Schwitters.“

#00:21:35-0# DD: „Da, rekao je da je vidio zbirku Urvatera 1959. kad je predstavljena u Zagrebu.“

#00:21:40-0# DŠ: „Meni kao zanimljiva paralela između Schwittersa i Duchampa jer, kad se neodada ili pop art zarana spominju, obojica se uzimaju kao veliki prethodnici. Znači, kod Gotovca vidite isti impuls kao kod Rauschenberga; impuls preko kojeg dolazi se do tog objekta koji se unosi na površinu slike, dolazi do tretiranja materijala u toj nekakvoj sirovom, neobrađenom stanju. To su samo neki od elemenata koji tvore sliku Gotovca, Gorgone, i GEFFA, odnosno tih radikalnih pokreta.“

#00:22:43-0# DD: „Po pitanju Gotovčevih kolaža, zanimljiv je proces njihova nastanka. Nakon što je vidio zbirku Urvater 1959. godine, počeo je mahito sakupljati raznorazne elemente koje je kasnije gotovo u dahu kolažirao. Možete li reći nešto više o tome?“

#00:23:02-0# DŠ: „Da, dosta je bitno što on pet godina skuplja materijale prije nego što počinje raditi kolaže. Znači, ima tu fazu akumulacije. Nije u pitanju nekakav ‘vangoghovski’ impuls na način da on nešto vidi i odmah ide stvarati. On planira. U konačnici radi oko 100 kolaža. Pokazat ću Vam ove koji su mi pri ruci. Naime, velika većina je spakirana ili bila na izložbi i sad opet ide na izložbu tako da trenutno nije sve dostupno. Ovdje je serija kolaža koju ću dati u MUO [Muzej za umjetnost i obrt] od 26. 4. do 30. 9. [2018.] i bit će uključeni u izložbu ‘Šezdesete u Hrvatskoj: Mit i stvarnost’.“

#00:24:09-0# DD: „Zanimalo bi me je li se Gotovčeva financijska situacija u to doba ili su pak drugi elementi iz privatnog života utjecali na taj intenzivan period izrade kolaža? Govorio je da je u tom razdoblju bio u besparici.“

#00:24:20-0# DŠ: „On je stalno bio u besparici.“

#00:24:24-0# DD: „Izjavio je jednom da se 1966. malo popravilo stanje i da je tada počeo ponovno raditi filmove. Je li moguće da je slučajnost što najintenzivnije radi kolaže baš u periodu kada nije mogao raditi filmove?“

#00:24:34-0# DŠ: „Gotovac je gotovo u pravilu jednako tretirao sve medije. On ima faza gdje dvadeset godina ne radi film, ali radi performanse i fotografije. Sto kolaža je napravio u kratko

vrijeme, u samo nekoliko mjeseci i onda ih je ostavio i više ih nije radio. Nije stoga toliko bitno pitanje njegovog materijalnog stanja. Prije bih rekao da je to bilo pitanje konstelacije. On kolaže može sam napraviti; film ne može sam napraviti. Za film mu treba i novaca i – suradnika. U tome je kvaka.“

#00:25:31-0# DD: „On je u više navrata priznao da ih ne može raditi sam, ali i da ih se dosta dugo uopće ustručavao raditi. Kao da je imao fobiju od kamere, ali i fotoaparata.“

#00:26:01-0# DŠ: „On je, recimo, jedan od ključnih umjetnika koji se bavio fotografijom, a da je, koliko je meni poznato, napravio samo jedan rad držeći sam fotoaparat u ruci.“

#00:26:15-0# DD: „Zanimljivo, da. Pregledavajući sad kolaže vidim da ih je većina ostavljena bez naslova.“



Slika 229 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Ra)*, 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)

#00:26:15-0# DŠ: „Samo mali broj ima neki naslov koji je on zapisao na poleđini. Naime, on je datirao i potpisao tu i tamo neki rad. Kad sam ih popisivao, ja sam im davao naslove, ali sam uvijek prvo stavljaio ‘Bez naslova’. Naslov sam stavljaio jedino ako ga je on na poleđini napisao. Drugi dio naslova sam stavljaio prema onome što se ističe na radu. Ovog sam nazvao *Budweiser*



Slika 230 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Zgužvane novine I)*, 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)

jer je to dominantan motiv na tom kolažu. No, većina je zapravo bez naslova i mislim da to Gotovcu nije bilo bitno. Inače bi ih bio naslovio. Da Vam pokažem još neke njegove kolaže iz 1964./65. godine. Ovaj kolaž je iz serije od četiri na temu Budweisera [Slika 231].

#00:27:59-0# DD: „Je li poznavao Matisseove kolaže? Ovaj dosta slični na njegova djela [Slika 232].“

#00:29:00-0# DŠ: „Pa vjerojatno je poznavao Matisseove kolaže. Ovaj je dosta izuzetan. Mislim da je napravio možda dva takva kolaža. Vrlo su neobični.“

#00:30:17-0# DŠ: „U ovom koristi crne najlonske čarape [Slika 233], a u drugima često zgužvane novine [Slika 230].“



Slika 233 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (BP)*, 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)



Slika 231 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Budweiser)*, 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)



Slika 232 Tomislav Gotovac, *Bez naziva (Jugoton)*, 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)

#00:30:39-0# DD: „Govorio je u intervjuima da je volio koristiti baš novine *The Times*.“

#00:30:44-0# DŠ: „Da, volio je koristiti *Times* jer je imao šuškvav papir. Ovaj je neobičan [Slika 229] jer u potpisu stoji da je iz 1957. godine, što ga izdvaja iz ovog opusa. Pretpostavljam da je iz te godine jer nemam razloga da mu ne vjerujem, ali jest jedini.“



Slika 234 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Tramvajske karte 7)*, 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)



Slika 235 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Paradajz pire)*, 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)

#00:31:26-0# DŠ: „Neki su kolaži rađeni od tramvajskih karata [Slika 234]. Nekad je dodavao bijelu boju poviše. A ovi sivi su, kako Zora [Cazi] kaže, nastali tako da ih je mazao ljepilom i onda je pepeo cigareta posipao po njima [Slika 235].“

#00:32:34-0# DŠ: „Ovdje [u Institutu Tomislav Gotovac] imamo dva kolaža koje je napravio i potom zalio tekućim voskom od svijeća [Slika 238]. Još sam na dva mjesta našao po dva takva kolaža. Dakle znam za ukupno šest takvih kolaža s parafinom. Međutim, on je imao samo dekorativnu funkciju – nije služio za lijepljenje. Postoji još jedna serija malih kolaža kojom je ilustrirao tekst „Grupno uživanje“ koji su isto dosta drukčiji [Slika 236].“



Slika 236 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Grupno uživanje 1)*, 1976.?, Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)



Slika 238 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Parafin 1)*, 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)



Slika 237 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Strip)*, 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)

#00:33:42-0# DD: „Vidim da ima cijelu seriju kolaža u po-art stilu [Slika 237].“

#00:33:44-0# DŠ: „Ima. To je iz doba 1960-ih kada je pop art bio dominantan. Postoje i tri knjige kolaža A4 formata koje je izrađivao tako da je lijepio kolaže u teke.“

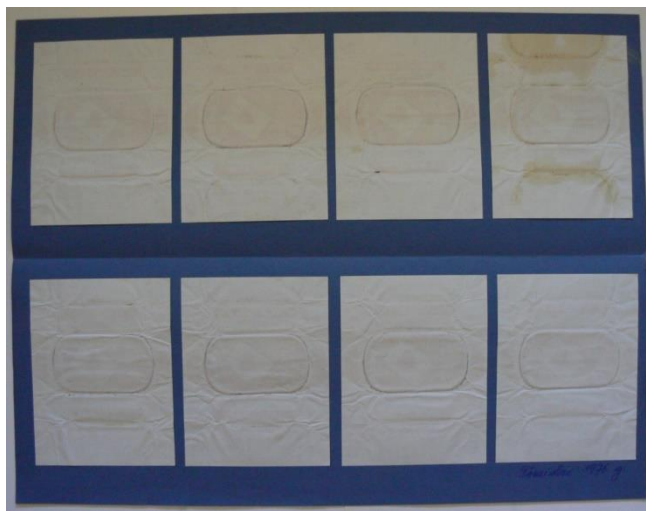
#00:34:09-0# DD: „To bi bilo zanimljivo sagledati u kontekstu knjige i časopisa kao umjetničkog djela.“

#00:34:21-0# DŠ: „Ovo je primjer kolaža napravljenog od omota konzervi sardina [Slika 240]. Evo primjera kolaža, odnosno dijela kolaža napravljenog od omota od čokolada [Slika 239]. To je četiri metra dugačko. Ima i primjera kolaža rađenih od pakiranja žvakaćih guma [Slika 241] i omota s konzervi hrane, ali okrenutih tako da im se vidi poledina [Slika 244]. U nekima je koristio i račune – spremio ih je nakon što bi platio, primjerice, u restoranu [Slika 243]. Dakle, to su ti kasniji kolaži ih 1976. godine.“

#00:35:13-0# DD: „Je li namjerno s nekih omota s hrane micao etikete koje bi ih mogle identificirati?“

#00:35:19-0# DŠ: „Ja mislim da ga je više zanimala više vizualna neutralnost. Okretao ih je poledinama put gore da prevlada bjelina. Ali to radi samo u toj grupi od 15-ak kolaža iz 1976. godine. Nema ništa slično ni prije ni kasnije.“

#00:36:36-0# DD: „Ciljao je, dakle, na monokromiju? Nije se poigravao s autorstvom i brandingom kompanija?“



Slika 240 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (omoti konzervi sardina)*, 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)



Slika 239 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Tutti-frutti čokolada)*, detalj, 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)



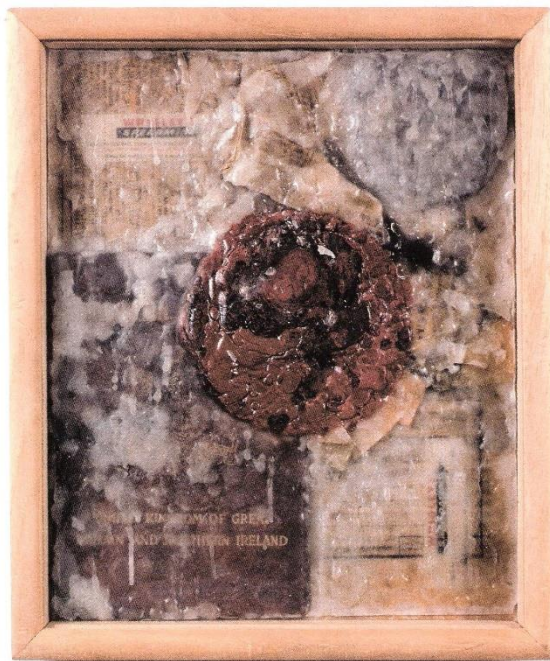
Slika 241 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (omoti žvakaćih guma)*, 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)



Slika 244 Tomislav Gotovac, *Bez naslov (omoti konzervi I)*, 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)



Slika 243 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Računi I)*, 1964./65., Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)



Slika 242 Tomislav Gotovac 14. X. 1964. Wrigley's Spearmint, 1964., kolaž, pečatni vosak, parafin; drveni okvir, staklo, 28 x 23,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. 2126 ((fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)

#00:36:41-0# DŠ: „Kako je u to doba u trendu bilo monokromno slikarstvo, odnosno taj analitički pristup, mislim da ovi kolaži imaju veze s tim. No, ima i niz kolaža rađenih u stilu enformela [Slika 242]. Oni u kolekciji Muzeja suvremene umjetnosti. Ima i kolaža koje je prebojao bijelom bojom [Slika 245]. Nisam siguran je li koristio kist ili neki drugi alat.“



Slika 245 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Diptih – bijeli)*, 1964./65., Privatna kolekcija, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)

#00:37:25-0# DŠ: „Jeste li bili možda u Rijeci na izložbi? [„Anticipator kriza – Kuda idemo ne pitajte“, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 13. 12. 2017. – 2. 2. 2018.] U Ljubljani se 12. 4. otvara još jedna izložba i trajat će dva mjeseca [istoimena izložba, Mestna galerija, Ljubljana, 12. 4. – 10. 6. 2018.]. Pa ako Vas put tamo navede, to je prilika za vidjeti na okupu više njegovih radova. No, pet kolaža koje ovdje imam izdvojene idu na izložbu u Zagrebu. Oni će se, dakle, uskoro moći vidjeti u javnosti. To je bitno jer mi se čini da je ono što je njemu bilo privlačno kod kolaža ta direktna realnost. Dakle, oni predmeti koji su *tu*. On kasnije čini akumulacije predmeta, a koji u konačnici podsjećaju na instalaciju. Dođite da Vam pokažem. [razgledava se bivša Gotovčeva kuhinja] „Kuhinju čuvamo u onom stanju u kojoj ju je ostavio. Nekad je bila kuhinja, a on ju je pretvorio, kako kaže, u ‘Merzbau’. To i je, mislim, baš zbog veze sa Schwittersom. Ja to vidim kao trodimenzionalni kolaž zbog gomilanja materijala, predmeta...“

2. dio

#00:00:02-0# DD: „Na temu Gotovčeva stana, on je intenzivno počeo skupljati predmete nakon majčine smrti. Je li tako?“

#00:00:029-0# DŠ: „Pa nekako da. To je vrijeme kad on preuzima taj stan. Otac mu je poginuo 1977. godine u tramvajskoj nesreći kada je prelazio cestu. Nije bio na semaforu i tramvaj ga je pregazio. Preminuo je u bolnici. Gotovčeva majka je preminula 1987. godine. Tada on dobiva stan i do smrti ga u cijelosti ispunjava.“

#00:01:42-0# DD: „To je zasigurno imalo psihološkog utjecaja na njega. To se vidi iz njegovih fotografija, na primjer. Ali koliko je to njegovo skupljanje predmeta bilo rezultat tih potresnih događaja, posebice majčine smrti?“

#00:02:02-0# DŠ: „Ne, nije direktno povezano. On je stalno skupljao najrazličitije stvari, i to cijeli život; od nekakvih kutija u koje je trpao predmete do hrpe plakata koje je slagao na ormar. To je sve skupljao na ulici. Skupljao je što god mu se činilo zanimljivim i novim.“

#00:02:38-0# DD: „Govorio je da je obožavao *The Times*; da su mu te novine bile favorit.“

#00:02:40-0# DŠ: „Sve mu je to bilo jako zanimljivo. Rekao bih da je samo bilo pitanje toga da, kad je ostao sam u stanu, onda su mu ‘narasla krila’ pa je mogao intenzivnije skupljati. Ali ja bih rekao da je on stalno sakupljao predmete.“

#00:03:16-0# DD: „Naišla na podatak da su on i prijatelj Konić još u djetinjstvu sakupljali raznorazne isječke iz časopisa i pravili vlastite časopise.“

#00:03:37-0# DŠ: „Da, pravili su časopise kolažiranjem. Mislim da je to u ovo preddigitalno doba zapravo bila jedna od tih dječjih igara nalik lijepljenju sličica u albume. Tako da to nije bilo neobično. Međutim, kod njih dvoje je to bilo vrlo promišljeno. Oni se bave filmom.“

#00:04:14-0# DD: „Da, ciljano režu isječke, odnosno članke vezane uz filmove, recenzije, i tako dalje. Možda to tada nije bilo planirano u smislu da su ciljano išli raditi kolaže, ali se vide naznake nekih budućih Gotovčevih praksi.“

#00:04:31-0# DŠ: „Da, tu se definitivno vidi interes za taj materijal. Volio bih spomenuti još nešto zanimljivo. Tom nije napravio puno stvari koje bi bile spadale u kategoriju dizajna. Napravio je nešto plakata i za druge umjetnike i za sebe. Međutim, ako je išta obožavao, obožavao je ‘ulični dizajn’, nazovimo ga tako. Dakle najobičnije plakate koje vidite. Tamo gore [na zidu], recimo, stoji oznaka ‘Zabranjeno parkiranje osobnih vozila’. On je toga donio iz Amerike i svugdje. Netko bi za to rekao da je to vojnički dizajn, dakle onaj dizajn koji je uočljiv i čvrst, kojeg karakteriziraju masna slova. Vidi se da je pobornik takvog dizajna jer kad radi kolaže, ne vodi se nekakvim estetskim dizajnom nego tim vizualno atraktivnim materijalom, ali koji je svugdje oko nas. Ne kao djelo svjesnog dizajnera nego je naprosto tu. A on to obožava. On je obožavao sve te konzerve, te svakodnevne predmete. Svakodnevnica je njemu u interesu. Kad on kaže ‘kad otvorim oči ja vidim film’, misli da je svakodnevnica dio *arta*.“

#00:06:11-0# DD: „To se vidi u svim njegovim djelima, bez obzira na medij; od fotografije i filma do kolaža. Koristio je u konačnici i vlastite flastere u kolažima. No, zanima me taj estetski aspekt, ako se mogu osvrnuti na njega. Među odlikama ready-madea se nalazi anestezija ili anestetičnost koju Duchamp spominje. Kod Gotovca je suprotna situacija. On ne cilja na anestetičnost, već dapače, cilja da ono što radi bude estetski privlačno ili barem estetski osviješteno. Zanima me, dakle, koliko se njegova aproprijacijska djelatnost zaista može smatrati bliskom tom ready-made pristupu ako se uzme u obzir da ne dijeli neke od tih ključnih značajki.“

#00:07:24-0# DŠ: „Što je početna pozicija Gotovca i Duchampa – Gotovac je mnoštvo radova napravio s posvetama, ali nema nijedan rad posvećen Marcelu Duchampu. A onda 2000. godine, nakon dvadeset godina što nije radio filmove, napravi osamnaest ready-made filmova, koje sam tako naziva. I ranije se u njegovim filmovima nalaze elementi ready-madea u smislu da uzme fragment, uzme zvuk, ali ove filmove izričito tako imenuje. Tu nema zbora da li to je ili nije. Ako on napiše da je to ready-made film onda je to ready-made film. Postoji, recimo, taj ciklus od devet filmova koji se zovu *Osjećaji*, onda tri filma nazvana *Mjesto pod suncem 1, 2, 3*. Kad Gotovac 2003. radi popis svojih filmova u monografiji, tu je eksplicitno navedeno da je svaki od tih filmova ready-made film. To je popis koji je on sastavio. Odnosno naziva ih ‘eksperimentalni’, u zagradi ‘readymade’. Uvijek su u pitanju inserti filmova. On uzima jedan

insert iz filma u trajanju nekoliko minuta. U *Sjećanje na Hoagy Carmichaela* ih ima više, ali recimo u *Osjećajima* je jedan insert. Postoji devet *Osjećaja* i postoji još nekoliko filmova u kojima je špica readymade film koje on ovdje nije uveo, ali smo ih mi našli u filmskom savezu pa sam ih ja naveo tamo [u katalog izložbe „Strategija readymadea“]. E sad, po Duchampu je ready-made estetski neugledan, a kod Gotovca je upravo suprotno. On bira nešto što je zapravo izrazito osjećajno, pa tako naziva filmove *Osjećaj 1, 2, 3*, itd. ili *Mjesto pod suncem*. Sasvim suprotno od Duchampa.“

#00:11:38-0# DD: „On je u intervjuima kritizirao ready-made djela jer im nedostaje osjećajnosti.“

#00:11:51-0# DŠ: „U ovim je filmovima on interpretirao Duchampovu praksu. Odnosno, Duchamp je na tržnici kupio običan predmet, Gotovac uzima gotov holivudski film i koristi ga kao sirovi materijal. Rekao bih ovo: ono što je bitno za sve ove filmove je da su snimljeni ranih pedesetih. To su Gotovčeve formativne godine. On ih je gledao tada. On o ready-made filmovima kaže ‘ovo je moja mladost’, ‘ovo je nešto što ja volim’. To je eksplicit. On to na taj način iskazuje i tu je zapravo bitna njegova radikalna strategija. Postoji nešto što se zove *found footage* u filmu pri čemu se koriste filmovi drugih, odnosno tuđi filmski materijal, ali ne na ovaj način. Ja ne znam za ikoga tko je osim njega pravio ready-made filmove.“

#00:13:14-0# DD: „Zanimljivo je to pitanje autorstva koje se provlači u njegovim djelima. Prvo mi pada na pamet Petek koji je snimao njegove *Glave*.“

#00:13:36-0# DŠ: „Ove prve iz šezdesetih, da.“

#00:13:40-0# DD: „Često se događa da drugi autori snimaju njegove fotografije ili filmove, odnosno u suradnji s njim ili snimaju njega. A on se bilježi kao autor.“

#00:13:58-0# DŠ: „Vizualne umjetnosti se razlikuju od filmskih po tome što u vizualnim umjetnostima i dalje prevladava ideja, baš zato što vizualne umjetnosti proizlaze iz slikarstva ili iz kiparstva. Autor je taj koja je sveta osoba koja stvara djelo. Bez obzira što povijest bilježi Rubensov ili Rembrandtov studio. Dakle oni nisu djelovali samostalno. Dakle, to je jedan princip. Drugi princip je filmski. U filmu se sve radi kolektivno. Film je gotovo u pravilu kolektivno djelo. Uloge postoje; jedan čovjek može imati više uloga u tom filmu, ali te uloge su,

rekao bih, eksplicitne i one su unutar filma vidljive. Znači, netko je scenarist, netko je glumac, netko je snimatelj, netko je producent, netko je režiser. U filmu, najvažniji autor je režiser. Gotovac je u svojim filmovima režiser. Filmofili znaju tko je scenarist, ali obični ljudi znaju tko je glumac, znaju tko je režiser, i to možda znaju režisera. Ali se režiser zapravo uzima kao nekakav autor. Kod Gotovčevog autorstva zapravo je princip identičan. Ako je serija fotografija u pitanju, kao u slučaju *Glava*, i dalje je filmski princip na djelu. Zato je Gotovac ključni autor (ovdje fotoautor ovdje), a da nije nijedanput držao fotoaparat u ruci. On je taj koji je autor svojih fotografija. Ali postoji i ta druga krajnost. To je recimo u jednom intervjuu na televiziji rekao Goran Trbuljak. Rekao je, ako ćemo ići u krajnost, onda je svaka fotografija na kojoj je Tomislav Gotovac djelo Tomislava Gotovca, što nije bez vraga zato što je Gotovac, osim svog rada, zapravo cijeli život radio na sebi, na svom imidžu. Dakle njegov imidž na tuđoj fotografiji je opet Gotovčevo djelo. Time je izmijenjena uloga tradicionalnog umjetnika. To je zanimljivo pitanje. Mislim da danas neke generacije sa zanimanjem gledaju na to. S tradicionalnim fotografima često imam problem i imao sam situacije gdje tradicionalni fotografi smatraju da su fotografije Gotovca njihove fotografije.“

#00:18:38-0# DD: „Rekli ste da je on radio na svom imidžu; na svom tijelu. Ješa Denegri je interpretirao Gotovčev pristup svom tijelu kao ready-made djelo. Gotovac to i potvrđuje u intervjuima. Slažete li se s tom interpretacijom? Naime, umjetnikovo tijelo nije nešto što je on sam napravio i u tom smislu može biti ready-made. Međutim, Gotovac govori da je u njegovim performansima tijelo ujedno i subjekt i objekt. Ali to je standardna definicija *body arta* – ne ready-madea.“

#00:19:14-0# DŠ: „Gotovac je u jednom intervjuu rekao da je njemu bilo važno otkriće toga da tijelo može biti materijal umjetničkog rada, što mislim da je ključno za njega. To vrijedi od samog početka njegovog djelovanja. Prvi njegovi radovi su portreti ili *Listanje Ellea* u kojima unosi tijelo u sam fotografski medij. U tim se radovima opet dolazi do pitanja realnosti; života kao takvog gdje umjetnost nije samo medij. U umjetnosti jedan od materijala može biti gradski trg jednako kao i tijelo umjetnika. Izdvojio bih njegove performanse koji, kad se izvode u urbanom prostoru, nikad nisu bez relacije prema tom prostoru. Znači, taj prostor i slučajni prolaznici i policija koja ga hapsi – oni su svi sudionici tog performansa. U slučaju *Zagreb, volim te*, ima nešto što nije bilo jasno od početka niti je on to javno izlagao. Nakon njegove smrti, počeli smo izlagati i dokumente sa suđenja gdje je vidljivo da je on koristio sud kao scenu za svoj performans. On se godinu dana nakon performansa žalio svaki put kad je Viši sud donio

odluku na koju se moglo žaliti. On se svaki put žalio, sve do Vrhovnog suda. Završio je u konačnici na Vrhovnom sudu s tim predmetom i platio je kaznu, ali cijelo vrijeme je na sudu imao što izjaviti u vezi tog. I to je performans *par excellence*.“

#00:21:30-0# DD: „Dakle to je bio još jedan način izražavanja?“

#00:21:35-0# DŠ: „Apsolutno.“

#00:21:39-0# DD: „Više nije onda u pitanju je li opravdano ili ne nešto nazvati umjetničkim djelom nego, ako je on odredio da je nešto umjetničko djelo, onda ono to i jest. Ako je tome slučaj, umjetnička namjera postaje ključna.“

#00:21:46-0# DŠ: „On je govorio, recimo, da zna kako će performans početi, ali da ne zna kako će završiti. Performans po njemu završava onog momenta kad ga zaustavi policija ili kada ga netko drugi zaustavi. Na kraju se, čitajući te [sudske] spise, vidi da je to, rekao bih, bio prvi čin. A drugi čin su činili sudski procesi. Performansi su zapravo bili djela u nastajanju.“

#00:22:36-0# DŠ: „U vezi ready-madea, spomenuo bih izložbu iz 1988. godine. Fotograf i umjetnik Žarko Vijatović je u to doba vodio Izložbeni salon Doma JNA gdje se održala Gotovčeva retrospektiva kolaža [„Tomislav Gotovac - Kolaži“, 1988.]. Tu je ujedno bila organizirana prva retrospektiva Mangelosa, velika izložba Kožarića i tako dalje. Žarko je puno tu napravio. Međutim, preko puta Izložbenog salona, gdje je Žarko imao ured, bila je knjižara. To je sad dječji odjel gradske knjižnice. Knjižara se zvala August Šenoa. Tu knjižaru je vodio čovjek koji se zove Berislav Vodopija. On i danas ima antikvarijat u Zagrebu. Izuzetan čovjek. E sad, u toj knjižari postoji jedan izlog u kojeg Berislav nije stavljao knjige nego je davao umjetnicima da iskoriste kao izložbeni prostor. Rekao bih da je izlog bio otprilike veličine dva puta četiri metra. Nije to bilo jako veliko. Žarko Vijatović je tu organizirao seriju izložbi koje su se sve zajedno zvale „Ready-mades“. Izlagao je Josipa Stošića, Mangelosa, Vaništu, Knifera, i tako dalje. Sveukupno je bilo devet izložbi, između ostalog Gotovčeva. Žarko je i svoj rad izložio jer je završio Akademiju likovnih umjetnosti. To je jedini put da je organizirano nešto što u nazivu baš sadrži ‘ready-made’.“

#00:25:54-0# DD: „...po prvi put da se u Hrvatskoj taj termin koristi ciljano, namjerno.“

#00:25:57-0# DŠ: „On je nakon te serije izložbi izradio katalog. Bio je A4 formata, fotokopiran s lošim fotografijama. To je izradio u malom broju primjeraka i podijelio umjetnicima. To je skroman dokument od petnaestak stranica, ali je ipak dokument o toj seriji izložbi. Negdje u to doba, krajem 1980-ih, Žarko je za časopis *Quorum* napisao blok tekstova o Marcelu Duchampu koji je preveden. I to je po meni, koliko znam, prvi, a možda i jedini niz tekstova o Duchampu na hrvatskom jeziku u to vrijeme. A to je otprilike vrijeme kad Gotovac kutije puni kovertama i sličnim predmetima. Gotovac i Žarko su se jako družili – bili su bliski. A Žarko je stalno pričao o Duchampu, o Gorgoni i bio je njihov neumorni propagator tako da mislim da to skupljanje materijala tijekom 1980-ih Gotovac duguje Žarku, nekako u osviještenju te ideje. To je isto doba kad počinje skupljati predmete po stanu, kad stan počinje transformirati. Žarko živi u Parizu, ali doći će uskoro u Split. Na jesen će imati u Splitu izložbu gdje će predstaviti zajedničku djelatnost s Gotovcem. Naime, on i Gotovac su u to doba činili dvojac „ViGo“ – Vijatović Gotovac – nazvanu po Jeanu Vigou. Žarko je snimao puno serija fotografija Gotovca i nešto će od toga izložiti u Galeriji umjetnina u Splitu.“

#00:29:18-0# DD: „Na temu Gotovčeva poznavanja Duchampa, nesumnjivo je bio upoznat s njegovim radom s obzirom na svoje poznavanje povijesti umjetnosti općenito. Također je u jednom intervjuu spomenuo Duchampove filmove. Poznati su mi Duchampovi rotoreljefi...“

#00:30:03-0# DŠ: „*Anémic Cinéma*. Da...“

#00:30:04-0# DD: „Je li Gotovac bio upoznat s ovim Duchampovim filmovima?“

#00:30:09-0# DŠ: „On je jako dobro poznao film. Poznao je i tu avangardu 1920-ih i sve što se u Francuskoj snimalo. Stoga nema sumnje da je znao i za *Anémic Cinéma*.“

#00:30:24-0# DD: „Kad je 1993./1994. posjetio New Yorku, je li imao prilike osobno vidjeti ikoje Duchampovo djelo?“

#00:30:33-0# DŠ: „Ne znam, ali je puno gledao; nije puno čitao, ali je gledao i bio je vizualni tip. Tako da je znao sve što se zbiva. Bio je hodajuća enciklopedija. On je bio užasno znatiželjna osoba i sve je „probavljao“. Samo je pitanje možda u kojem momentu je nešto osvijestio. Zato napominjem da su njegovi kontakti s Gorgonom i GEF-om bili direktni. On je mogao čuti [o

Duchampu] i od [Mihovila] Pansinija. Treba zapravo provjeriti neke stvari, s čime je bio u direktnom kontaktu, ali nije da nije bio upućen. Bio je apsolutno upućen.“

#00:31:57-0# DD: „Na tragu Gorgone, 1954. je u Muzeju za umjetnost i obrt organizirana izložba Josipa Vanište i Ivana Kožarića.“

#00:32:03-0# DŠ: „Petorica ih je izlagala, da.“

#00:32:03-0# DD: „Gotovac je u jednom navratu rekao da ju je vidio i da ga je oborila s nogu. Koliko mi je poznato, Vaništa se na toj izložbi nije predstavio gorgonaškim djelima, već slikama. Je li tako?“

#00:32:21-0# DŠ: „Da. Međutim, za razumijevanje tih situacija je bitno da su to bili prvi važni otkloni od nekakvog akademizma i tradicije. Radoslav Putar posebno piše o tome, o izložbama iz prve polovine 1950-ih godina. Dakle, paralelno se pojavljuje EXAT, ali i unutar ovoga se pojavljuje otklon kod Vanište. Kožarić se i dalje bavi figuracijom samo što već ima drukčiji princip rada. Tradicionalni umjetnici su prikazivali partizane. Ovi se ipak bave nekom drukčijom umjetnošću. Zbog toga su te izložbe bitne za nacionalnu povijest umjetnosti jer se na njima događaju bitne promjene. Gotovac govori da je kao mlad čovjek, osim što je neprestano išao u kino, gledao sve kazališne predstave i pratio sve izložbe koje su se zbivale u gradu.“

#00:33:50-0# DD: „Znao bi više puta gledati jedan te isti film jer je smatrao da se tek nakon više puta gledanja zapravo može pojmiti cjelokupno djelo. No, ako može digresija. Nisam mogla ne povezati Vašu izložbu „Tomislav Gotovac: Strategije ready-madea“ s tekstom Zvonka Makovića „Strategija kolaža“ objavljenom u katalogu izložbe „Tomislav Gotovac - kolaži“ održane 1988. godine u Galeriji Sesame u Dubrovniku.“

#00:34:33-0# DŠ: „U Zagrebu je bila izložba kolaža. U pripremi izložbe „Tomislav Gotovac: Strategije ready-madea“ nisam se pozivao izravno na Makovićeve izložbe jer je meni bila bitna ta veza sa Schwittersom, ali sam Makovićeve tekst odavno pročitao. Slabo se sjećam što u njemu piše. To je skroman katalog. Ali ta izložba [Strategija kolaža, 1988.] je kapitalac zato što su tad prvi put svi kolaži pokazani. Tu se vidjelo koja je količina tog materijala bila napravljena. Kad sam počeo ovdje [u Institutu Tomislav Gotovac] raditi, znao sam Gotovca i znali su ga svi koji su bili tu. Stalno je bila neka fama da se o Gotovcu sve zna. A ja sam se opetovano uvjeravao da

se o Gotovcu jako puno ne zna. O jako puno stvari, bez obzira jesu li one bila pokazane, nije bilo napisano ništa.“

#00:36:55-0# DŠ: „Kao digresija, postoje dva teksta o readymade filmovima. Jedan je napisao Hrvoje Turković, drugi Dijana Nenadić. Hrvojev, objavljen u *Vijencu*, je baš odličan [Turković, Hrvoje. „Pitanje ready-madea“. *Vijenac* 9, izd. 182 (22. veljače 2001.): 34.]. Mislim da sam ga citirao u svom tekstu. Na izložbu me ponukalo to da otkrijem dio njegovog opusa koji se predvidio. On je ostavio ogroman opus. Bavio se užasno raznolikim stvarima. I sad u tom ogromnom opusu desi se da se nešto previdi ili se usputno zabilježi u smislu ‘Aha, Gotovac je napravio readymade filmove’ i to je to. Ono što je mene zanimalo je da se iz njegovog opusa predstavi strategija readymade. On već, recimo, 1962. i 1963. kad snima film *Prije podne jednog fauna* uzima tuđi zvuk za film; ono što Slobodan Šijan kaže ‘readymade zvuk’. Kasnije, konkretno 1977., radi film *Glen Miller* koji cijeli traje 45 minuta i pokazuje kruženje. To je valjda najbolji primjer readymade filma jer je cijeli *soundtrack* preuzet iz filma *Moja draga Klementina*. To je zaista primjer strateškog razmišljanja kako u jedan film staviti nešto neočekivano; ako se film zove *Glen Miller*, prva stvar koju bismo očekivali je da je u pozadini glazba Glena Millera, ali nije. Kad u film *Plavi jahač* još ranije, 1964., stavlja *soundtrack* Bonanze, to je zapravo isto strategije readymadea. Znači, readymade u ovom slučaju nije objekt nego je dio filma; bazira se na filmu. Kasnije će napraviti readymade filmove, ali readymade zvuk postoji dakle znatno ranije.“

#00:39:34-0# DD: „Kad Vi koristite pojam ‘strategije readymadea’, govorite u principu o strategiji prisvajanja?“

#00:39:42-0# DŠ: „Da, prisvajanja na različite načine; pozivanje na druge, posvete drugima... Ali Gotovac se nikad nije pozivao na Marcela Duchampa, ali zapravo koristi njegov princip. To mi je, recimo, bilo zanimljivo.“

#00:40:08-0# DD: „Duchamp je govorio da ono što definira čisti ready-made je čin prisvajanja, odnosno namjera umjetnika koji deklarira predmet umjetničkim djelom. On je provodi potpisivanjem i datiranjem predmeta, po mogućnosti s naznakom datuma i sata nastanka.“

#00:40:58-0# DŠ: „To je ono što Gotovac radi u filmovima.“

#00:41:01-0# DD: „Da, i ne samo u filmovima. Kako ste rekli, on se potpisuje tako i na kolaže. U njima je, naravno, dominantniji princip kolažiranja.“

#00:41:24-0# DŠ: „I naravno, Gotovac ne bi bio Gotovac da on to ne radi radikalno drugačije. Dakle, nije u pitanju prisvajanje industrijski proizvedenog predmeta već filmske industrije, pokretne slike. Prisvaja pokretnu sliku i potpisuje je kao djelo Tomislava Gotovca.“

#00:41:43-0# DD: „Ustanovili smo da je Gotovac upućen u nacionalna i svjetska umjetnička zbivanja od povijesnih avangardi nadalje. Je li upoznat s djelovanjem umjetnika na području Jugoslavije koji su se 1920-ih i 1930-ih među prvima bavili kolažem? Primjerice Josip Seissel ili August Černigoj.“

#00:42:11-0# DŠ: „Sljedeća je situacija. Svjedočio sam tome osobno. Sve ovo što znamo o povijesnim avangardama ovdje je sredinom 1970-ih još uvijek potpuno nepoznato. Prva izložba Černigoja je bila napravljena 1978., i to ne u Ljubljani nego u Idriji. Pitao sam kustosa zašto pa je rekao da su u Ljubljani bile prejake sile otpora koje nisu dozvoljavale da se radikalna avangarda pokaže u Ljubljani nego je izabrana Idrija. Malo mjesto, provincija. Ali izložba je bila pokazana nakon Idrije u Beogradu i u Zagrebu. Ja sam je vidio u Zagrebu. To je ja mislim bilo 1978. godine.“

#00:43:05-0# DD: „Dakle Gotovac nije bio upoznat s njim do tada?“

#00:43:12-0# DŠ: „Ne, nije mogao znati. Nitko nije znao za to. Vera Horvat Pintarić 1978. radi izložbu Josipa Seissela u Galeriji Nova koju sam vidio. Tad Josip Seissel postaje umjetnik. Do tad nitko nije čuo njegovo ime, a kamoli vidio njegove radove. Za Zenit se znalo. O Zenitu je pričala Vera, pa i drugi. Ali nitko ništa nije od toga vidio dok 1984. godine nije napravljena izložba koja je predstavljena prvo u Beogradu, onda došla i do Zagreba. Tada mi vidimo djela Zenita i uz njih neka nepoznata djela Josipa Seissela i Augusta Černigoja. Ranije, kad su bila u zbirci Ljubomira Micića, nisu bila izlagana. Predstavljena su tek tad. Dakle, u vrijeme druge polovine 1970-ih i početkom 1980-ih se ova sredina upoznaje sa svojim prethodnicima. Do tad oni ne postoje. Kad je riječ o Gorgoni, treba imati na umu da je prva izložba Gorgone napravljena 1977. godine. Znači da je cijela jedna generacija – Goran Trbuljak, Sanja Iveković, Mladen Stilinović, Vlado Martek – počela raditi svoje opuse, a da nitko nije znao za Gorgonu. Za Gorgonu su znale prethodne generacije, ali ne kao grupu konceptualnih umjetnika nego kao

neku grupu ljudi. Tek kad Nena Dimitrijević iznosi tumačenje Gorgone ona postaje poznata. Da se piše prava povijest umjetnosti onda bi izgledala otprilike ovako: EXAT 51, Trbuljak, Dimitrijević, Sanja Iveković, Grupa šestorice, Gorgona, Seissel, Černigoj. Tako izgleda povijest umjetnosti. Ilustriram način na koji je ona postala vidljiva. Makar se slično događa i danas. Danas su Frida Kahlo ili Louise Bourgeois velike umjetnice. Ja sam za Fridu Kahlo prvi put čuo 1982. ili 1983. kad su počele izložbe u Njemačkoj. Dotad je ona bila anonimna umjetnica. Za nju je znala nekolicina specijalista. Imali ste knjigu o meksičkoj umjetnosti u kojoj se Frida Kahlo usput spominje. Krajem 1970-ih se o Maljeviću nije znalo skoro ništa. Znalo se zahvaljujući tome što je dio njegovih slika bio u Amsterdamu. Ja sam 1978. prvi put vidio Maljevićeve slike. Da te slike nisu ostale u Amsterdamu, o Maljeviću se na zapadu ne bi znalo ništa. Zato je nužno uvijek barem pokušati uspostaviti mrežu ili lentu događanja. S Gotovcem je slučaj da je on jako puno toga znao, ali prvenstveno posredstvom filma. Film je bio okidač preko kojeg je on saznavao o svemu. On je naravno znao o ruskoj avangardi, o svojoj francuskoj i njemačkoj avangardi, a sve zato što je gledao filmove. Znao je zato što je u Beogradu postojala kinoteka, zato što su iz inozemstva dolazili filmski programi, zato što su u Zagreb stizale izložbe kao što je zbirka Urvater. I on je to imao priliku vidjeti. Živio je u doba kad je kulturno otvaranje Jugoslavije prema Zapadu bilo vrlo intenzivno, a kad se istovremeno dio stvari s Istoka mogao vidjeti, ali u nekom manjem dijelu. Gotovac i drugi umjetnici su mogli svoje kolege ili „suborce“ iz istočnih zemalja mogli upoznati u Beogradu na Aprilskim susretima. Tad su dolazili umjetnici iz Češke, Poljske i drugdje. Ako se okrenete, vidjet ćete plakat kad je bio u Poljskoj. Tad je upoznao Zofiju Kulik i ekipu poljskih umjetnika koji su djelovali 1970-ih godina. Danas ga se često puta zna u literaturi povezivat s Ionom Grigorescom, ali za Grigoresca smo saznali tek kad je pao komunizam. Dotad nitko nije znao za njega ovdje ni bilo gdje drugdje. Ra razliku od Gotovca koji je od 1970-ih nadalje pokazivao svoje filmove u inozemstvu. Njegovi su se filmovi predstavljali po programima u Nizozemskoj, po Njemačkoj, Americi ili u Velikoj Britaniji. Onda je, dakle, imao jednu snažnu vezu s ostatkom svijeta.“

#00:50:04-0# DD: „Je li bio upoznat s enformelom, primjerice djelima Ive Gattina i Eugena Felleri?“

#00:50:18-0# DŠ: „Sigurno ih je vidio jer je posjećivao sve izložbe u gradu.“

#00:51:13-0# DD: „Dakle načitan je, prati izložbe, sudjeluje na Aprilskim susretima, ali i na GEFF-u [Genre film festivalu u Zagrebu]. Preko njih se mogao upoznati s radikalnom avangardom, zar ne?“

#00:51:24-0# DŠ: „Filmovi radikalne avangarde su se predstavljali na GEFF-u. Kinoteka je stalno pokazivala te filmove iz 1920-ih i 1930-ih godina. On je u intervjuima govorio o svim tim filmovima. S time da ima jedva stvar koja danas zvuči kao znanstvena fantastika, ali 1970-ih i 80-ih su se na državnoj televiziji prikazivali silni ciklusi filmova. Ja sam kao mlad čovjek odgledao cikluse i Yasujirōa Ozua ili Sergeia Parajanova, a sve na državnoj televiziji. To je bilo sasvim normalno jer su se filmski kritičari pozicionirali. Kad su oni kreirali filmske programe, to je bilo fantastično. To ste sve mogli vidjeti na televiziji. I ako ih niste mogli vidjeti na televiziji, a bili ste u Zagrebu, onda ste imali Kinoteku. Ja nisam iz Zagreba i nisam imao prilike gledati te filmove tu, ali sam ih zato gledao na televiziji.“

#00:52:05-0# DD: „Kad su Gotovčevi kolaži prvi put izloženi, kakva je bila recepcija javnosti?“

#00:52:15-0# DŠ: „Nisam siguran. U Zagrebu su prvi put izlagani 1978. u Studiju Galerije suvremene umjetnosti. Sjećam se da je to bilo baš dobro iznenađenje u smislu da su Gotovca tada svi znali kao filmaša, ali tek od 1976. godine, od te prve izložbe kolaža u Beogradu, i kasnije 1978. u Zagrebu kad je uključen u izložbu „Nova umjetnička praksa“, postaje dio te likovne scene. Do te 1978. i izložbe „Nova umjetnička praksa“, ja jesam čuo za Gotovca, ali na način kao što sam čuo za Vladimira Peteka ili Mihovila Pansinija. Samo što Petek i Pansini nisu uključeni u „Novu umjetničku praksu“ jer nisu imali vizualne radove koji bi spadali u uže područje likovne umjetnosti, a Gotovac je imao fotografije i kolaže. Kolaži mu nisu bili izlagani na „Novoj umjetničkoj praksi“ zato što je ona pokrivala godine od 1966. – 1978. i vjerojatno Ješi Denegriju nije bilo stalo do toga da se oni uključe jer su iz pozicije radikalne umjetnosti ti kolaži su previše tradicionalni, rekao bih. Međutim, oni su, kad su izlagani, percipirani kao izuzetno kvalitetni radovi. Sjećam se kad sam ih prvi put vidio da sam rekao ‘wow’. Baš je bilo iznenađenje. Nakon toga se zbilja retrospektivna izložba 1988. u Domu JNA koja je bila fantastična. Na zidovima je bilo izloženo 100 komada kolaža. Imam popis koji broji između sto trideset i sto četrdeset kolaža, ali su tu uključeni i ovi kasniji kolaži iz 1970-ih. Ali ovih iz 1960-ih ima preko sto, makar ih može biti i za koje ne znam. I kad govorimo o tima iz 1964./65. godine, on ih ne radi cijelo vrijeme. Jednom sam čak išao popisivati datume i uočio da ih je

zapravo sve napravio u nekoliko mjeseci, po nekoliko komada dnevno. Radio je kolaž sa kolažom. Pet godina je prikupljao materijale i onda je slijedila samo proizvodnja.“

#00:55:14-0# DD: „Je li birao materijale za svoje kolaže na temelju određenih kriterija? Osim osobnog afiniteta.“

#00:55:27-0# DŠ: „Rekao bih da je imao poseban senzibilitet prema svakodnevicu. Svaki je materijal mogao ući u kolaž. Samo je bilo pitanje onoga što bi mu se nametnulo kao privlačno. S time da se u jednoj kasnijoj seriji kolaža iz 1970-ih ističe da je većina materijala koje je birao bila upotrebnna. Primjerice, ako je koristio kutiju cigareta, budite sigurni da su to cigarete koje je on popušio. Ima mnoštvo kolaža, primjerice iz 1976., koji sadržavaju omote za konzerve sardine. Svaku je on pojeo. On nije kupovao materijal, već ga „trošio“. Dakle, koristio je hranu koju je sam pojeo, novine koje je sam pročitao, fotografije koje je sam našao u novinama i tako. A od kutija cigareta ima napravljeno stotine kolaža. Postoje i kolaži s tramvajskim kartama, kartama za kino i tako dalje. On je iskoristio svaku tu kartu i pogledao svaki taj film.“

#00:56:51-0# DD: „Biste li rekli da je to jedna od razlika između kolaža iz 1964./1965. i ovih kasnijih iz 1970-ih?“



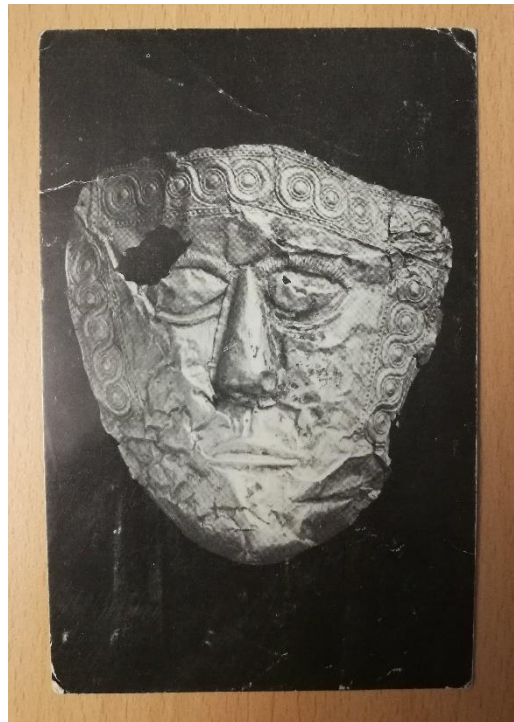
Slika 246 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Ljepota, ljubav)*, 1976.?, (autor fotografije: Dora Derado Giljanović)



Slika 247 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Obitelj, čistoća)*, 1976.?, (autor fotografije: Dora Derado Giljanović)



Slika 249 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Rižoto sa svinjskim mesom)*, 1976.?, (autor fotografije: Dora Derado Giljanović Giljanović)



Slika 248 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (zlatna maska s lokaliteta Trebenište)*, 1976.?, (autor fotografije: Dora Derado Giljanović)

#00:56:57-0# DŠ: „Ne, i jedni i drugi imaju taj osobni element. Mislim da većina tih materijala ima upotrebnu vrijednost. On nije skupljao bačene kino ulaznice nego ulaznice koje je sam koristio da bi pogledao film. Kolaži iz 1976. stavljaju već naglasak na ovaj aspekt. Vrlo su jednostavni. Oni su zapravo nanizani, recimo, omoti konzerva sardina. Postoji i jedan veliki

kolaž od 4 metra koji nikad nije izlagan, a koji se sastoji isključivo od omota od čokolada [Slika 239]. Pokazat ću Vam još neke primjere.“

(...)

#01:00:08-0# DŠ: „Tom je upoznao Zoru Cazi 1. maja 1975. u Beogradu. On je tamo studirao na akademiji. Ona je došla posjetiti prijateljicu. Zora uvijek kaže da je to bila ljubav na prvi pogled. Ona je otišla natrag kući, a onda je Gotovac njoj slao razglednice. Ja ih nazivam ljubavne razglednice i ukupno ih je deset. Poštom su stizale na njenu adresu. Kad vidite na tim kolažima zalijepljeni dio kutije od rižota, budite sigurni da je pojeo taj rižot [Slika 249]. On koristi sve što mu je pri ruci. Primjerice, koristi ambalaže deterdženta za pranje rublja. S jednog je ovaj prikaz labudova s natpisima „ljepota“ i „ljubav“ s jedne strane [Slika 246]. Na drugom primjeru stoji „obitelj“ i „čistoća“ [Slika 247]. Ove smo kolaže 2012. izlagali u Varšavi. Ja sam ih 1988. prvi put vidio. Ponovo su izlagani na retrospektivi u u Mestnoj galeriji u Ljubljani 2018. godine. I to je opet na tragu ready-madea.“

(...)

#01:02:41-0# DŠ: „Ovo je još jedan primjer razglednice, ali on onda dodaje kolaž s druge strane. [Slika 250]. Ovo je također početak gotove hrane. Ja se tog sjećam. A on je bio student samac i vjerojatno je živio na takvim gadostima [Slika 249, Slika 250].“

#01:03:28-0# DD: „Dalo bi se komentirati vezu između konzumerizma, odnosno fame gotove tj. instant hrane i ready-madea. No, koliko je Vama poznato, on nije taj proces shvaćao kao nešto u duhu ready-madea, nego je naprosto koristio materijale kojih se domogao?“



Slika 250 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (Zeleni grašak sa svinjskim mesom)*, 1976.?, (autor fotografije: Dora Derado Giljanović)

#01:04:43-0# DŠ: „To je realnost, nešto što je oko njega. Ali ima nekih detalja. Na jednoj razglednici stoji natpis ‘I love you dawn’, znači ‘Volim te, Zora’. A onda na ćirilici ‘I love you’ [Slika 252]. To mi je preslatko. Na drugoj stoji ‘Copy by T [Slika 251].’,,

#01:05:21-0# DD: „Duchamp slično radi. On se ne potpisuje ‘by’ Duchamp nego ‘from Duchamp’ na ready-madeu *In Advance of the Broken Arm*. Osobno mi je izbor riječi ‘from’ zanimljiv.“

C

#01:05:41-0# DŠ: „Na ovom je dio željezničke karte. Kad ste kupovali karte, onda bi vam ime ispisali na njoj. [referira se na istu razglednicu na kojoj piše ‘I love you -> Dawn -> Tom’] Znači, on tu kartu koristi da bi preuzeo Zorino ime. Ovo su meni prelijepi radovi. Remek djela.“

#01:06:04-0# DD: „Jako su dirljivi radovi. S njima još dosad nisam bila upoznata jer nigdje nisu spomenuti.“



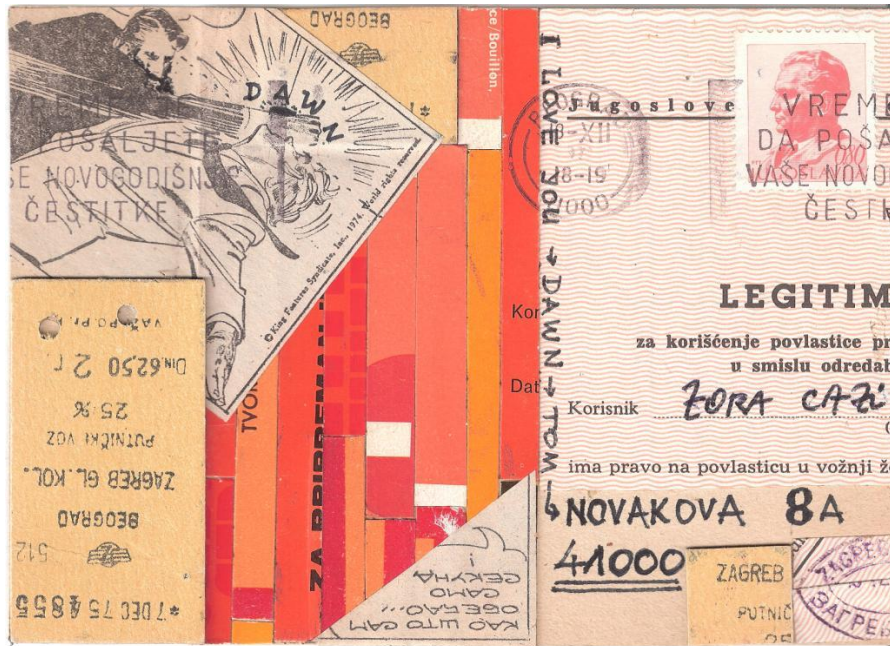
Slika 251 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (dopisnica 5)*, 1976.?. Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)

#01:06:10-0# DŠ: „Nisu. O tome govorim kad kažem da se stalno nešto novo može izvući i pokazati iz njegova opusa. Meni je, recimo, jedan od najvećih komplimenata bio kad je Hrvoje Turković, kojeg poznajem mislim od 1962. godine, došao prilikom velike izložbe u Rijeci i rekao ‘bio sam dvaput na izložbi, toliko toga nisam nikad u životu vidio’. Gotovac je jako puno radio; nešto je pokazao, nešto nije ako ga nije više zanimalo da to pokazuje ili ga nitko nije pitao ili tražio da to pokaže. To je onda stajalo u kući. Da nije bilo te retrospektive kolaža, jedna desetina kolaža ne bi uopće bila pokazana. Međutim, kako vrijeme čini svoje, od izložbe 1988. je dosta prošlo. Tko je još pamti.“

#01:06:08-0# DD: „Je li Gotovac ikad eksplicitno govori da shvaćao svoj stan kao nekakav asambladž?“

#01:07:25-0# DŠ: „On je to jako svjesno radio i svjesno sve slagao u stanu. Način na koji je on tretirao stan sličan je njegovom pristupu razglednicama i kolažima. U njegovom radu nikad nema stihije. Nije vangoghovski rad. Uvijek je pedantno slagao predmete u njemu.“

#01:07:59-0# DD: „Kad gledam ovo što ste ostavili u stanu u izvornom stanju, pada mi na pamet figura *hoardera*, sakupljača koji isto tako jako pedantno, organizirano skupljaju i kategorično



Slika 252 Tomislav Gotovac, *Bez naslova (dopisnica 8)*, 1976.?, Kolekcija Sarah Gotovac, Zagreb (fotografiju ustupio Institut Tomislav Gotovac, autor fotografije: Darko Šimičić)

svrstavaju predmete u svojim stanovima ili kućama; od starih novina do praznih kutija i raznih drugih predmeta. Koliko je opravdano nazvati onda i Gotovca *hoarderom*?

#01:08:47-0# DŠ: „Bio je *hoarder*, apsolutno. Jako je precizan u tome i on točno zna da je to što radi *art*. Nema kod njega slučajnosti. Sve što radi se na neki način svodi na njegovu filozofiju da između života i umjetnosti nema neke razlike. Vrlo je precizan u prikupljanju materijala, razvrstavanju materijala, pokazivanju materijala. To je cijeli život tako radio. Primjerice, Ivan Faktor, Gotovčev prijatelj i snimatelj, snimio je stan 2008. godine (a Tom je umro 2010. godine). Ali stan je bio neprohodan. Ovdje je [na mjesto radnih stolova] bio Tomov krevet. Od ulaza do kreveta je bio prostor gdje se moglo proći. Ostalo je bilo do stropa ispunjeno kutijama, većinom praznima. Faktor je na jednoj projekciji govorio da je on godinama Toma molio da mu dozvoli snimanje stana, ali on sve do jednog trenutka to nije dozvoljavao i tada je rekao: ‘E sad možeš snimati, sad je gotovo’. Dakle, on je bio svjestan da je to djelo u jednom trenutku bilo gotovo i u tom smislu popunjeno; da unutra više ne stane, da je djelo gotovo i da je to obavio. U jednom drugom dokumentarcu [Faktor] pokazuje te kutije i ostatak stana.“

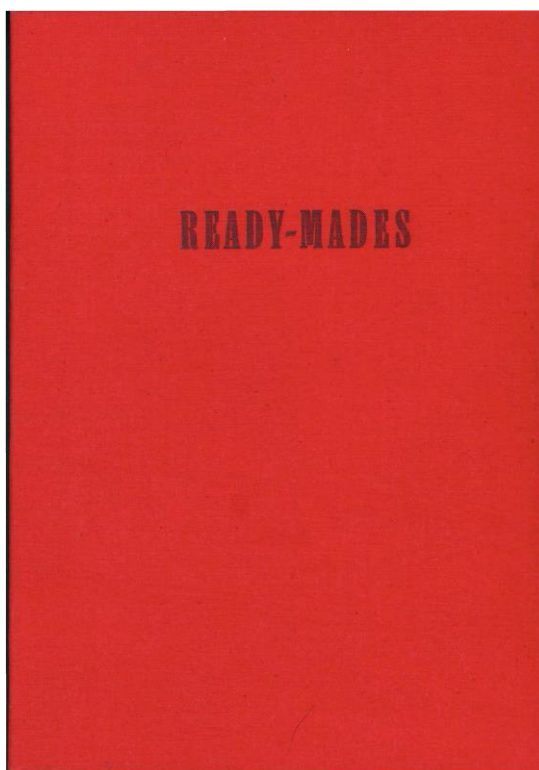
#01:10:59-0# DD: „Gotovac *de facto* radi onda na stanu 30 godina?“

#01:11:02-0# DŠ: „Da. On je smatrao da će sve te kutije iskoristiti za svoju dokumentaciju, da će napraviti police. Ali *hoarderi* su ljudi koji ne mogu ništa s tim materijalima dalje napraviti osim

gomilanja. To nije u njihovoj moći. On je pak imao ideju za dalje. Kad je Zora ušla u ovaj stan, bilo je jasno da to ne može ostati tako. Kuhinja i predsoblje su ostavljeni u izvornom stanju. Pometen je pod da se pokaže kako je to izgledalo. Plakati posloženi na ovim ormarima su ostavljeni u zatečenom stanju, a plakata koji su ležali uokolo posloženi zajedno s njima na jednu hrpu. Zidni tapeti su mislim originalni. Promijenjene su instalacije, ali vanjske nismo htjeli dirati. Ali kada je on rekao 'ja ću napraviti police i složiti ću sve', to je zapravo bila uputa za nas. U jednom je dokumentarcu za strop izjavio da u Hollywoodu potroše milijun dolara da naprave tako nešto, a on ima Hollywood u Zagrebu.“

#01:12:23-0# DD: „On je naposljetku govorio da je Zagreb njegov New York.“

#01:12:30-0# DŠ: „Je. To su neki elementi koji čine njegovu priču, ali zapravo u zadnje vrijeme govorim da je to Tomov film. On je cijelo vrijeme režirao taj film: snimao, režirao, radio, sudjelovao u tome.“

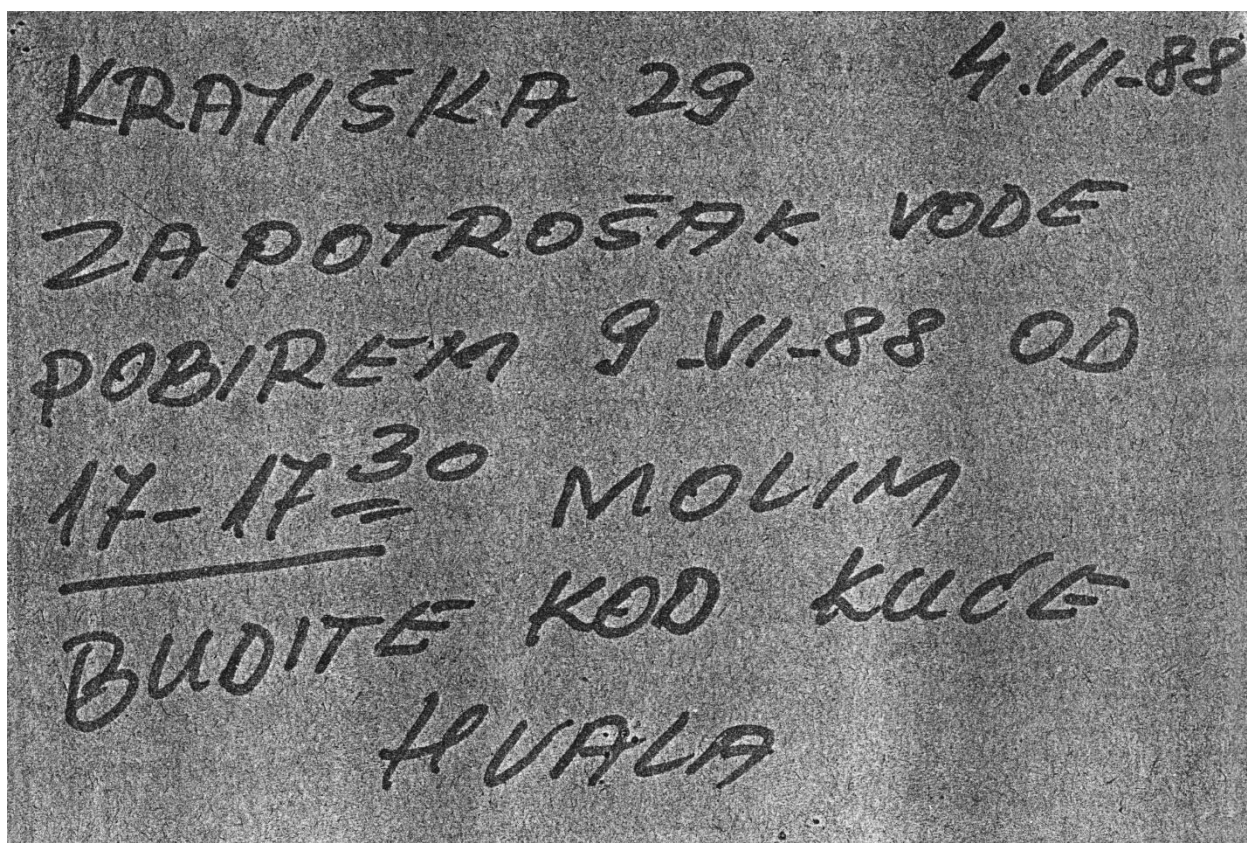


Slika 253 Naslovnica kataloga izložbe „Ready-mades“

3. dio

#00:02:35-0# DŠ: „Nemamo ovdje više neke od Tomovih radova makar ih možete naći u katalogu izložbe „Strategije ready-madea“ koja je organizirana u Institutu za suvremenu

umjetnost u Zagrebu 2016. godine. Jedan sačinjava drveni okvir s jednim metalnim komadom [Slika 254]. To je Gotovac našao na cesti. Ispod je nekakva svila. On je to na taj način opremio i uokvirio jer je prepoznao u tome znak zodijaka – lava. Zora je lavica pa joj je to poklonio za rođendan. To je sada u Berlinu u galeriji. Ovaj drugi rad je gnijezdo koje je našao na cesti, a koje je iznutra obojao u zlatno [Slika 48]. U njemu je držao kovane novce. To je isto otišlo u Berlin. Tu su dalje kutije s praznim kovertama. Tih kutija ima gomila. Potom kutije sa šećerom. Kad smo pregledavali materijal, našli smo cijele kutije različitog materijala. Ova je predivna; to je kutija s pivskim čepovima [Slika 49] koje je on pobrojao 22. 8. 2001., a tad je prestao piti tako da je time obilježio jedan završetak. Ali to je sve popio. To je ono što Vam kažem kad nađete kutiju cigareta, znate da ju je popušio. A kad sam govorio o Žarku Vijatoviću, ovdje imate publikaciju o ready-madeima [Slika 253]. Ovo su stranice s Gotovčevim djelima. To je fotografija izloga knjižare Znanje, odnosno August Šenoa. Tako je izgledala Gotovčeva izložba. Bio je predstavio nekakav nađeni predmet, valjda dio veš mašine, uz druge predmete. Sve je to našao na cesti, spojio u objekte i izložio [Slika 256]. A ovo je ready-made obavijest koju je našao u veži s uputom da stanari budu kod kuće u određeno doba radi sakupljanja novca za potrošak vode [Slika 255]. On je to tako izložio u izlogu.“



Slika 255 Tomislav Gotovac, otuđeni natpis iz zgrade, izložba Tomislava Gotovca, ciklus izložbi „Ready-mades“, izlog knjižare Znanje – August Šenoa, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović)



Slika 254 Izložba Tomislava Gotovca, ciklus izložbi „Ready-mades“, izlog knjižare Znanje – August Šenoa, Zagreb, 1988. (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović)

#00:05:16-0# DD: „Pravi li on razliku u svojim djelima između ready-madea, *trash arta* i *objet trouvé*?“

#00:05:21-0# DŠ: „Osobno mislim da on za te razlike nije imao pojma. Evo još nekoliko fotografija s izložbe „Ready-mades“. Ovo su drugi materijali koje je izložio. Nekakav metalni objekt na postolju [Slika 256]. Ovaj idući je blok papira koji je imao rupu u koju je on ugurao olovku [Slika 47].“

#00:06:24-0# DD: „Prikladno je možda zaključiti s izložbom „Ready-mades“. Biste li mogli za kraj rezimirati na koji način se Gotovčeva djela ukapaju u koncept ove izložbe ili pak izdvajaju naspram djela drugih autora koji su se tu predstavili?“

#00:07:04-0# DŠ: „Za Gotovca je ready-made onaj komadić realnosti koji ga zanima, slučajno pronađeni predmet; kolekcionira predmet, ono što je izabrano. On nesumnjivo u običnim predmetima pronalazi neku ljepotu koju želi pokazati. Vjerujem da se ideja o tim zanimljivim i važnim predmetima kod njega razvijala neovisno od Duchampovog kanona. Jednostavnije: nema razlike između života i umjetnosti.“



Slika 256 Izložba Tomislava Gotovca, ciklus izložbi „Ready-mades“, izlog knjižare Znanje – August Šenoa, Zagreb, 1988., detalj (fotografiju ustupio Žarko Vijatović, autor fotografije: Žarko Vijatović)

PRILOG 5. Transkript intervjuja sa Žarkom Vijatovićem i Dankom Šošić, 7. studenog 2018.

Razgovor sa Žarkom Vijatovićem i Dankom Šošić proveden je u cafeu Luxor u Splitu 7. studenog 2018. godine zahvaljujući ljubaznosti i susretljivosti g. Vijatovića i gđe Šošić. Transkript intervjuja je autoriziran i ovdje prenesen u cijelosti.

Dora Derado (DD): Čini mi se najbolje možda početi s Vašom izložbom „Ready-mades“ iz 1988. godine. Neki radovi me posebno interesiraju i nedokučivi su mi. Voljela bih znati zbog čega ste baš njih uključili u izložbu; zašto ste njih nazvali ready-madeima? Posebno me zanima Vaništino djelo, odnosno fotografija izloga.

#00:02:36-5# Žarko Vijatović (ŽV): Vaniština fotografija u izlogu knjižare Znanje je fotografija predmeta koji se nalazi u izlogu. U biti, taj je predmet ostao samo zabilježen na fotografiji. Sad kad gledate Duchampova djela, ne postoji nijedan njegov ready-made koji je, rekli bismo, „originalan“. Oni su jedno vrijeme i egzistirali samo kao fotografije. Na primjer, *Fontana* iz 1917. egzistirala je kao fotografija Alfreda Stieglitza koja je bila objavljena u časopisu *The Blind Man*. Duchamp tek pred kraj života u suradnji s Arthurom Schwarzom radi reedicije. Ono što mi danas gledamo kao ready-madeove Marcela Duchampa su u stvari skulpture koje je radio jedan mladi talijanski umjetnik po Duchampovim uputama. Znači, mi ne gledamo rezultat njegove ideje da se jedan predmet industrijske proizvodnje prenese u galeriju iz jednog profanog prostora u jedan „sakralni“ prostor, to jest prostor galerije. U stvari ne postoji nijedan Duchampov rad koji predstavlja taj čin sam po sebi jer je on uvijek na neki način intervenirao na svojim ready-madeima; bio to neki tekst koji ide po rubu, dodavanje naslova rada, postavljanje na postolje kao što je slučaj s *Kotačem bicikla* i tako dalje. Dakle, on ready-madeove ipak nije samo kupio pa kao takve izložio. #00:04:55-3#

#00:04:55-4# DD: Tu već zalazimo u raspravu o čistom i asistiranom ready-madeu.

#00:05:01-1# ŽV: Ono što je mene potaklo na tu izložbu [„Ready-mades“] jest, kao prvo, da se ta tema nije obrađivala u jugoslavenskoj niti u hrvatskoj umjetnosti. To je zaista bila kod nas prva izložba koja se doticala problematike ready-madea. Kad se promatra što Duchamp sve smatra ready-madeom, onda postaje jasnije zašto sam i ja mogao izložiti, na primjer,

Mangelovosu pločicu na kojoj je napisao „tabula rasa“ ili ono što je Knifer napravio; kao i sve druge predmete koji su tom prilikom predstavljeni. Ako ste poznavali Knifera, onda Vam rad koji je tada izložio jako puno govori o njemu samom, jer je on jako puno pio. Alkohol mu je bio jako bitan. Zato je izložena boca alkohola. Sam je rekao da su svi ti predmeti u stvari metafora o meandru. To je čitava jedna autobiografska priča. Isti slučaj je i sa Stošićem. On je pronašao komad pocinčanog lima na kojeg su se preslikale zatvorske rešetke. I on je i imao problema. Stošić je bio u zatvoru zbog svoje knjige *Derdan*. Zato je izloženi rad nazvao *Nerukotvorena ikona vlasti* – ikona vlasti koja je nastala, da tako kažem, suncem koje je preslikalo rešetke na cinčani lim. U moj katalog uvrštena je fotokopija teksta „Apropos »readymades«“ (1961.) u izdanju Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, 1984. godine. Za mene je to bila neka vrsta ready-made predgovora.#00:07:35-0#

#00:07:35-0# DD: Zoran Gavrić je također preveo jedan njegov tekst. Dosad sam samo bila čula za taj tekst. #00:07:51-4#

#00:07:51-6# ŽV: To je tekst „Apropos »readymades«“ koji je objavljen 1984. godine. No, u *Likovnim sveskama* iz 1972. godine Duchamp u jednom intervjuu govori o ready-madeu, i u stvari, kad pročitate taj intervju i njegov tekst „A apropos readymades“, jako su bliski. Koliko ja znam, to je prvi put da se o Duchampu pisalo kod nas. #00:08:53-3#

#00:08:58-9# ŽV: Mene je kod Duchampa u stvari privukao taj njegov intervju iz 1972. godine jer sam ja tada čuo od jednog umjetnika da iskazuje neke činjenice koje su se meni činile naprosto nevjerovatne. Kad ga pitaju za *Kotač bicikla*, on objašnjava da taj rad kreće od njegove slike *Mlin za kavu* koju radi za svog brata Raymonda Duchampa Villona kao jednu dekoraciju i na kojoj prvi put upotrebljava strelicu koja naznačuje pokret. I onda, kaže da kružno kretanje za njega ima nešto što je u bliskosti sa samozadovoljavanjem, s masturbacijom.¹⁹³⁰ Kad pogledate Duchampov rad *Étant donnés*, na primjer, onda možete otkriti da je on u taj rad metaforično ukomponirao dosta svojih ready-madea. Zašto vam to govorim? Zato što su interpretacije ready-madea kod nas, a i dosta dugo u svijetu, u stvari proizvodi interpretacije koja je američka konceptualna umjetnost iznijela u odnosu na Duchampa. Moram Vas upozoriti na još jedan vrlo bitan tekst. To je tekst Jeffa Walla koji govori baš o tom problemu. Ready-made, u smislu onog

¹⁹³⁰ „U meni je uvek postojala potreba za krugovima, za kako da vam kažem, rotacijom. Tu ima neke vrste narcisoidnosti, ta samodovoljnost, neka vrsta onanije.“ citat iz intervjuua kojeg je vodio Francis Roberts „Namjeravam poremetiti fizičke zakone“, *Art News*, prosinac 1968., objavljeno u *Likovnim sveskama* br. 2, 1972. Vidi u: „Marsel Dišan (Marcel Duchamp)“, *Likovne sveske*, izd. 2 (1972.): 87–99.

što je značio za Duchampa, i ready-made kako ga interpretira američka konceptuala su dvije različite stvari. Zbog čega? Duchamp na neki način igra igru s američkim konceptualcima jer čitavo vrijeme krije da radi na *Étant donnés*. Na neki način plasira krive informacije. Pogledajte samo neke aspekte *Étant donnés*. Centralni dio instalacije je „nevjesta“. To je u stvari gipsani odljev njegove tadašnje velike ljubavi, Marie Martinez. Ona je položena pod kutom od devedeset stupnjeva i leži na šiblju. Duchampov ready-made *Fontaine* kada je bio izložen 1917. godine, isto je tako bio položen pod kutom od 90 stupnjeva: Šiblje se na engleskom kaže *underwood*. Duchamp je napravio ready-made od pokrivala za pisaću mašinu i nazvao ga *Underwood*. Zato je na šiblju, zar ne? I zašto je ovo ready-made? Ona ima raširene noge. Je li tako? Mi vidimo njezino spolovilo koje je obrijano. Sjetite se njegove *Obrijane Mona Lise*. Mi ne znamo što je sve obrijano; jesu li samo njezini brkovi?

Étant donnés se sastoji od više segmenata. Prvi segment su zatvorena vrata koja vam onemogućavaju ući u prostor u kojemu leži naga žena raširenih nogu tako da se može jedino vidjeti njezino obrijano spolovilo i da u ruci drži plinsku svjetiljku. Tu se scenu može gledati samo kroz dvije rupe na vratima, poput nekog voajera. Ispred tih vrata mogu stajati dva Duchampova ready-madea. *Porte-bouteilles* gdje su elementi na koje se mogu nataknuti boce u nekoj vrsti erekcije. Međutim, boca nema. Elementi u erekciji su u procesu neispunjene žudnje. Kad to povežete s biografijom Duchampa, onda znate da ga je Maria Martinez napustila. Njezin odljev u gipsu se nalazi u prostoriji u koju ne možemo ući. Žudnja dakle ostaje neispunjena. Drugi ready-made koji bi stajao ispred zatvorenih vrata je *Roue de bicyclette*, za koji on sam kaže da predstavlja kružno kretanje koje ga podsjeća na onaniju. Uostalom, Duchamp šalje Mariji Martinez sliku *Paysage fautif*, naslikanu u stilu neke apstraktno-ekspresionističke slike koje su tih godina bile u modi. Prema nedavnim analizama utvrđeno je da je slika „naslikana“ spermom Marcela Duchampa.

Tekst Jeff Walla je izuzetno zanimljiv baš zbog tih interpretacija djela Marcela Duchampa.
#00:15:19-8#

#00:15:19-9# DD: Fokus bih stavila na trenutak na hrvatsku likovnu scenu. Čini mi se da se slični ready-made postupci mogu pronaći i u Hrvatskoj u 1970-ima i 1980-ima. Imam dojam da sve počinje s Gorgonom. Vaništa je praktički prvi koji preko Ive Steinera ili samostalno zapravo dolazi do informacija o Duchampu i njegovim djelima. Pisao je u svojoj *Knjizi zapisa* da je u Stockholmu vidio dva njegova rada. Po opisu bi to trebali biti *Why Not Sneeze*, *Rrose Selavy?* i jedan „kovčeg“. Dakle vidio je njegova djela i bio upoznat s njima. Jesu li Vam, osim ove, poznate još neke zgode u vezi gorgonaša i sličnih aproprijacijskih praksi? U jednom ste intervjuu

rekli da su gorgonaši mislili organizirati izložbu predmeta, ali da nikad nije ostvarena. To bi u ovom kontekstu bilo silno zanimljivo. #00:16:18-4#

#00:16:18-4# ŽV: Ovo prvo djelo , *Why Not Sneeze*, u stvari opet nije ready-made. To je asamblaž. Meni su Jevšovar i Vaništa rekli da su radili na izložbi čija je tema bila – gotovi industrijski predmeti. Izložba se trebala zvati „Predmeti“ i svi gorgonaši su trebali izložiti jedan predmet.

Jevšovar mi je rekao da je on za to imao spremnu neku drvenu žlicu. Rekao je da se žlica od upotrebe bila skoro do pola stanjila. #00:17:15-2#

#00:17:15-3# DD: Koje je to bilo godine? #00:17:19-0#

#00:17:19-1# ŽV: Nisam točno siguran, ali bilo je to 60-ih godina, u toj nekoj herojskoj fazi Gorgone. Recimo do 1966. Diskutirali su o toj izložbi i u jednom trenutku su odlučili da te izložbe ne treba biti jer se ona iscrpila u svim tim diskusijama tako da je nisu ni realizirali. #00:18:05-6#

#00:18:05-7# DD: Našli ste Vaništino pismo upućeno Ljerki Mifki u kojem spominje moguću suradnju s Duchampom. Pismo nije datirano. Je li ga Vaništa napisao 1968. godine? Ističe da je tih dana Duchamp umro pa na osnovu toga pretpostavljam da je 1968. u pitanju.

#00:18:31-1# ŽV: Da, to je bilo 1968. #00:18:39-5#

#00:18:39-6# DD: Koji bi, po Vama, mogli biti uzroci fascinacije gorgonaša i drugih umjetnika nešto kasnije uporabnim ili svakodnevnim predmetima? Počinju se češće viđati djela u stilu umjetnosti otpadaka ili nađeni predmeti.

#00:19:17-7# ŽV: Pa to je bio jedan jako uski krug, znate. Gorgona je stvarno bila na margini. Gorgona nije imala značaj koji ima sada. Njen značaj su u stvari uspostavili konceptualci koji su se formirali 1970-ih godina. Bez Nene i Brace Dimitrijevića ne bi bilo Gorgone kakvu mi sada znamo. Je li to prava istina o Gorgoni ili nije, to će pokazati vrijeme. Još treba doći do nekih podataka. Pazite, Vaništa je bio jako povezan s vanjskim svijetom; dosta je putovao i do njega su dolazile informacije tako da je on sigurno vrlo rano znao za Duchampa. U stvari, on je i napravio broj Gorgone gdje reproducira Mona Lisu koja je izravna asocijacija na Duchampov *L.H.O.O.Q.*

Čak kaže „reproducirati Mona Lisu jednako je kao i ostaviti praznu stranicu“. Kao da ništa nisi napravio. U njega je postojana ideja praznine i poznavanje Duchampa. #00:21:04-1#

#00:21:04-3# DD: Tu se vidi kombinacija utjecaja Kleina i Duchampa... #00:21:07-4#

#00:21:07-6# ŽV: Kleina i Duchampa čitavo vrijeme... #00:21:10-5#

#00:21:10-5# Danka Šošić (DŠ): ...i antiumjetnosti i antislike isto, jednako kao i element apsurdna koji je prisutan u raspravi o ready-madeu. Njih je fasciniralo to negiranje. Nije ih zanimalo klasično građansko, štafelajno slikarstvo.

#00:21:26-4# ŽV: Sve je bilo anti, da. Antifilm, antičasopis, antislika... #00:21:32-8#

#00:21:33-0# DD: Na tragu antifilma, poznata mi je veza Pansini-Gotovac i potom Gotovac-gorgonaši. Je li Pansini dijelio njihove interese za duchampovske ideje? Nisam naišla na podatak koji ukazuje na to da je.

#00:21:52-2# ŽV: Ja isto nisam. #00:21:57-4#

#00:21:57-6# DD: Možda veze s Duchampom nisu u kontekstu o kojem mi govorimo toliko ni bitne. Jasno da je u sistemu socijalističkog samoupravljanja 1960-ih, 70-ih i 80-ih život bio sasvim drukčiji od onog kakvog je Duchamp živio. Zanimalo bi me stoga koliko je naglasak na kolektivitet unutar radničkog samoupravljanja moguće povezati s nedostatkom rada (barem ručnog rada) koji je prevalentan u stvaranju ready-madea i aproprijacijskim praksama uopće? Odnosno, mogu li se uočiti korelacije u umjetnosti 1960-ih godina? #00:22:53-5#

#00:22:53-7# ŽV: Grupe su postojale kao neki kolektivi i prije, znate. Od impresionista, kubista, ekspresionista, Fluxusa, konceptualnih umjetnika, pa nadalje. Svi su krenuli kao grupe. #00:23:19-2#

. #00:23:19-4# DŠ: Mislim da nisu direktno povezani. #00:23:26-1#

#00:23:26-5# ŽV: Mislim da ne. Ja mislim da su oni, ako su imali neki odnos prema socijalističkom kolektivitetu, onda je to bio ironičan ili čak sarkastičan odnos.

#00:23:42-2# DŠ: Ali nije bio anti. Mislim da je to bila jedna datost koja se prihvaćala kao takva.

#00:23:52-7# DD: Teško mi je zasad pretpostaviti koliki će postotak aproprijacijskih djela na koje naiđem biti političan, a koliki apolitičan. Zasad mi se kao specifikum izdvaja Gotovac jer je u svojim djelima jako subjektivan. U tom smislu se bitno razlikuje od Duchampovog „hladnog“ pristupa. #00:24:33-9#

#00:24:34-0# ŽV: Pa i Duchampovi ready-madei su jako autobiografski, još od početka. On je i rekao da je za njega bitan trenutak prepoznavanja ideje, odnosno predmeta i da je za života napravio samo 15 – 16 ready-madea; da ne može više. On nikad nije ni vjerovao u neku produkciju ready-madea. #00:25:14-8#

#00:25:15-1# DD: On se zalagao i za anestetičnost djela; nije birao predmete na temelju njihove estetske, odnosno „retinalne“ privlačnosti. Bira nešto što mu nije ni lijepo ni ružno, što mu se ni sviđa ni ne sviđa. Premda zna sam sebi kontrirati. #00:25:31-6#

#00:25:31-7# ŽV: Često, da. Jer kad pročitate ovaj tekst Jeffa Walla, on se isto dotakao pitanja indiferentnog biranja i nedostatka interesa za estetiku. On to dovodi u pitanje na primjeru dva remek-djela Marcela Duchampa: *Velikog stakla* te *Étant donnés*. To bi Vam mogao biti vrlo zanimljiv tekst jer Wall sa svojim analizama izlazi van okvira objašnjenja koje su dali američki konceptualci 1960-ih godina. #00:26:41-5#

#00:26:41-6# DD: Iz koje je godine Wallov tekst? #00:26:44-4#

#00:26:44-5# ŽV: To je recentan tekst iz 2013. godine. #00:26:54-6#

#00:26:54-8# DD: Sigurno će biti zanimljiva analiza. No, voljela bih se osvrnuti na starija izdanja i osvrte na ready-made u Jugoslaviji. Ako se možemo vratiti na *Likovne sveske* koje izlaze u Beogradu. Pretpostavljam da se moglo doći do njih i u Hrvatskoj?

#00:27:08-8# ŽV: Da, prodavalo ih se po knjižarama. Bilo ih je vrlo lako nabaviti.

#00:27:17-3# DŠ: Samo ih je sad skoro nemoguće naći... #00:27:19-0#

#00:27:19-2# DD: Bili ste i jako bliski s Vaništom. Možete li se sjetiti nekih zanimljivosti iz razgovora s njim koje bi Vam upućivale na njegovo poznavanje ready-madea i svjesno korištenje aproprijacije? Mimo ovog što ste dosad spomenuli. #00:27:49-5#

#00:27:49-6# ŽV: Pa, on [Vaništa] je znao za sve to. Na primjer, meni je 1985. dao Lebelov tekst o *Étant donnés*. Dakle znao je za to djelo. Prošle godine je objavljena jedna knjiga koju je napisala Elena Filipovic o naizgled marginalnim aktivnostima Marcela Duchampa. Njezin tekst se zove „The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp“. Ona piše o tome da je taj rad, kad je napokon prikazan publici 1969. godine, izazvao šok i da su američki konceptualci bili naročito ogorčeni i tvrdili da je Duchamp lažni Rimbaud. Njegovo napuštanje umjetnosti je bilo lažno. On je sve te godine lagao da ne radi, a u sjeni svog ateljea u New Yorku je radio na svom kapitalnom djelu. #00:29:50-7#

#00:29:50-9# DD: To je bilo dio njegovog imidža. #00:29:55-2#

#00:29:55-4# ŽV: Da, da. I pristao je na svu tu igru oko ready-madea. Ako pogledate reediciju ready-madea koju radi Arturo Schwarz, to je u potpunoj suprotnosti s Duchampovom idejom ready-madea. #00:30:25-7#

#00:30:25-9# DD: Slažem se. Ako može digresija, Duchamp je 1920-ih godina bio u Parizu, je li tako?

#00:30:40-0# ŽV: Da.

#00:30:44-5# DD: Je li Vam poznato je li netko od naših starijih umjetnika koji su u to vrijeme bili u posjetama Parizu, poput Gecana, ili pak SAD-u imali priliku izravno doći u doticaj s Duchampom ili s nekim od njegovih radova?

#00:30:58-2# ŽV: To ne znam, ali Vam mogu reći jedan zanimljiv podatak. Imate knjigu *Kunstism 1924-1914*, koju su izdali El Lissitzky i Hans Arp. U toj knjizi se nalaze sva velika imena ruske i europske avangarde: Picabia, Tzara, Maljevič, Picasso... Jedini umjetnik koji tu nedostaje je Marcel Duchamp. Ta se knjiga smatra jako bitnom po pitanju grafičkog dizajna. Možda je bilo umjetnika koji su unutar beogradskog nadrealizma radili s nađenim predmetima, ali je to bilo više u vezi s nadrealizmom nego s ovom idejom Marcela Duchampa i dadaističkog

negiranja. Beogradska sekcija Dade i nadrealizma je jako bitna. Primjerice, na plakatu Dade kojeg je radio Marcel Duchamp je uključena i Yugo-Dada. 9#00:33:42-1#

#00:33:56-3# ŽV: Moglo bi Vam biti korisno istražiti ostavštinu američkog kustosa Edwarda Fryja. Bilo bi zanimljivo ako bi se našlo neko Vaništino pismo unutar tih arhiva. Fry je bio Vaniština poveznica s Duchampom.

#00:36:04-5# DD: No, Vi ste se dosta bavili Duchampovim opusom. O Vama je Feđa Vukić napisao tekst „Goodbye Marcel“ u *Životu umjetnosti* 1989. godine... #00:37:27-0#

#00:37:27-1# ŽV: Vukić je to napisao povodom moje samostalne izložbe 1988. godine u Galeriji Doma JNA. #00:37:54-3#

#00:37:54-4# DŠ: Izložba se zvala „Vijatović“ i sumirala je Žarkova tadašnja razmišljanja o umjetnosti. #00:37:50-2#

#00:37:50-3# ŽV: Feđa je tako nazvao tekst jer je na jedan način predvidio što će se sa mnom dogoditi. Zadnja rečenica njegovog teksta glasi: „Goodbye Marcel, vidimo se u videu“. On je mislio da ću ja otići u video, a ja sam otišao u fotografiju. Nije puno pogriješio. A zašto Marcel? Jer sam imao više segmenata na izložbi posvećenih različitim umjetnicima. Jedan je bio posvećen Marcelu Duchampu, jedan Maljeviču i ruskoj avangardi, jedan soc-realizmu i tako dalje.

#00:38:44-3# DŠ: Fotografije izložbe će biti objavljene u knjizi. [misli se na knjigu: Topić, Leila, i Danka Šošić, ur. *ViGo - potentially important activities*. katalog izložbe (Galerija umjetnina, Split, 13. 11.–9. 12. 2018.). Split; Zagreb: Galerija umjetnina; Muzej suvremene umjetnosti, 2018.] #00:38:50-1#

#00:38:50-2# ŽV: Baš sam u toj knjizi [katalogu izložbe „ViGo“] objavio i postave Gotovčeve izložbe kolaža¹⁹³¹, što smatram da je jako zanimljivo. U prostor smo stavili stolac, stol s bocama piva koje je on pio, novine koje je čitao, ofinger s njegovim kaputom, sandučić s lijekovima (koje je on poslije izložio u izlogu knjižare Znanje kad mu je mama umrla kao jedan *in*

¹⁹³¹ Izložba *Kolaži* održana je u Salonu Doma JNA 1988. godine.

memoriam za nju) i jedan stakleni ormar u kojeg je on stavio mamine stvari. Vidjet ćete, to su vrlo zanimljive stvari koje su potpuno isparile; nitko se toga više ne sjeća. Htio sam ih oživjeti izložbom ViGo-a.

#00:40:10-8#

#00:40:10-9# DD: Na temu Gotovca, kad sam vidjela fotografije njegovih radova na izložbi „Ready-mades“, nisam uspjela dokučiti od čega su napravljeni izloženi predmeti? Otuđeni natpis je jasan. Doimaju se kao dijelovi kućanskih aparata. [Slika 256]

#00:40:20-6# ŽV: To su sve dijelovi kućanskih instalacija. Primjerice vodokotlića, WC-a i slično. Znači, ako je Tom imao problem s WC-om, pa je dio u vodokotliću zamijenjen, on bi ga onda sačuvao. Ali Gotovčevi predmeti, za razliku od Duchampovih, nisu hladni, zar ne? Kod Gotovca je to predmet koji nosi stigmatu vremena i upotrebe. Znači, to je predmet koji je odbačen jer je zamijenjen novim predmetom u vodokotliću. On uzima upotrebnim predmet kao ready-made. #00:41:26-4#

#00:41:26-5# DD: Možete li pojasniti kakve predmete izlaže Martek i zbog čega?

#00:41:46-4# ŽV: Izložio je bocu s morem gdje on kaže „staro more izdvojeno po Marteku...“. Kad sam ga upitao što to znači za njega odgovorio je: „Da more može biti ready-made, da je to najveći ready-made uopće. 1969. godina je doba izvršenja. A zapis je sekundaran.“ [Slika 122]

#00:42:39-5#

#00:42:39-6# DD: Vaš *Objet dard* mi je isto jako zanimljiv. To je izravna referenca na Duchampova djela. Možete li pojasniti od čega i kako je ovaj rad napravljen? #00:42:51-7#

ŽV: To je gumeni nastavak nataknut na pocinčani komad. Našao sam taj predmet u nekoj trgovini, ali uopće ne znam koja je njegova uporabna funkcija. To je bila neka trgovina koja je prodavala oluke za dimnjake, cijevi i slično. To je vjerojatno trebalo stajati negdje na krovu, ali zaista nisam siguran koja mu je prava funkcija. Meni je imao oblik onih njegovih „mužjačkih modela“ (*malic moulds*) i imao je taj jedan erektivni oblik.

#00:43:38-5# DD: Duchamp je isto imao jedno djelo koje je vezano uz Dimnjak – *Pulled at Four Pins*.

#00:43:49-8# ŽV: Da, ali to nije ready-made. To je njegov zadnji crtež. Ja sam se referirao na onih devet muških figura unutar *Velikog stakla. Malic Moulds*, kako ih on naziva. A *Objet dard* je igra riječi. Stvar je u izgovoru pa može značiti ili „umjetnički predmet“ ili „predmet penis“.

#00:45:54-7# DD: Dard bi trebao biti žalac.

#00:45:57-5# DŠ: To je žalac, ali u žargonu označava penis. #00:46:02-4#

#00:46:02-5# DD: Još bih se dotaknula Mangelosove *Tabule rase*. Koliko je opravdano nju nazivati ready-madeom?

#00:47:50-9# ŽV: Ona je nalik onome što bi Duchamp nazvao potpomognutim ready-madeom. Odnosno, ready-made koji ima tekst i taj tekst vodi u neke druge verbalnije prostore.

#00:48:05-0# DD: Ako usporedim Mangelosov postupak s Duchampovim, kod Mangelosa postoji taj jedan dodatni korak prebojavanja podloge (uglavnom u crno) prije nego je na nju dodat tekst. Kod Duchampa je intervencija na predmetu znatno manja. #00:48:23-4#

#00:48:30-8# ŽV: Mangelos koristi školsku pločicu (*ardoise* na francuskom) koja se proizvodila od crnog kamena škriljevca. U Francuskoj su u osnovnoj školi djeca na tim pločicama pisala i ono što bi napisala poslije bi se obrisalo. Poput velike školske table koje su postojale u svakom razredu. Mangelos ju nije obojio u crno, ona je takva, crna. On ju je izabrao i na nju je samo dodao tekst „Tabula rasa“. U početku je tekst bio napisan kredom, a poslije, da tekst ne bi bio izbrisan, Mangelos upotrebljava uljanu boju.

#00:48:44-6# DD: Po fotografiji Mangelosovog postava u izlogu knjižare Znanje mi se ipak čini da je, uz takvu pločicu, postavljena knjiga, to jest teka s crno obojanim stranicama. [Slika 16]

#00:48:58-3# ŽV: U izlogu su bile postavljene školska pločica na kojoj je Mangelos napisao „Tabula rasa“. To je ready-made. Dolje u podnožju sam stavio teku u kojoj je pisalo: „Prva tabula rasa je bila moja školska pločica“ i dva kartona na kojima je bio ispisan *Šidski manifest*, tzv. Biopsihoteorija. Mangelos je bio upoznat s izložbom, no on nažalost 1987. umire. I ja sam

odlučio izložiti *Šidski manifest* jer u on u tom manifestu desetak godina prije, a možda i više, predviđa godinu svoje smrti.

#00:50:05-3# DŠ: Kod Vanište i kod svih gorgonaša, kao i kod Duchampa, to je sve jedna intelektualna priča. To su igrači šaha. Oni se bave sistemom umjetnost; pitanjima onoga što je, što nije umjetnost, što je protiv, što je za. Je li potpomognuto ili nije? Kada uđete u tu problematiku, postaje jako komplicirano. #00:51:16-8#

#00:51:16-9# ŽV: Vaništin *Beskonačni štap* je, recimo, više asamblaž zato što on ima taj cilindar, ima stolac, ima taj štap koji je fabriciran s dva kraja i stoga gubi uporabnu funkciju. Ali isto tako postoje i rukavice koje su skrivene ispod cilindra.

#00:51:50-9# DD: Argumentirala bih da Vaništa ipak te predmete nije sam napravio već ih je samo spojio, kao što je Duchamp spojio *Kotač bicikla*. Taj mi je proces jako nalik ready-madeu, premda ne govorimo onda o čistom ready-madeu. To bi tehnički bio asistirani ready-made. Usudila bih se reći da je to možda jedini rad u tom periodu kojeg se može tako nazvati.

#00:52:21-3# DŠ: Dobro, mogli bismo za *Beskonačni štap* reći da je instalacija koja je direktno izašla iz ready-madea. #00:52:29-5#

#00:52:29-7# DD: Mislite li da je moguće ili pak opravdano ijedno djelo koje je nastalo u Hrvatskoj 1960-ih i 1970-ih eksplicitno i nedvojbeno nazvati ready-madeom? Nisam sigurna da je to moguće. #00:52:37-4#

#00:52:37-5# DŠ: Pa ja mislim da je snimljeni prazni izlog čisti ready-made. Vaništin je rad u pitanju, a fotografiju je snimio Pavao Cajzek.

#00:52:48-2# DD: Što znači da je Vaništa zapravo prisvojio njegovu fotografiju.

#00:52:51-0# ŽV: Ne, on ga je odveo tamo da to snime.

#00:52:55-2# DŠ: Ideja da se to snimi nije bila Cajzekova nego Vaniština. Vaništa je odlučio to snimiti i izložiti kao takvo. To je, dakle, pronađena situacija; predmet koji je izložen kroz

fotografiju. Ipak, po meni je to čisti ready-made. Pronađeni predmet koji se izlaže. Kao i kod Duchampa, fotografija kao zapis o izloženom ready-madeu postaje ready-made. Kad su Marcela Duchampa tražili za neku izložbu čuveni *Porte-bouteilles* iz 1914. godine, odgovorio im je da ga on nema i savjetovao im je da odu u trgovinu i kupe novi. To znači da standardni i zamjenjiv predmet kao držač za boce nije umjetnički predmet sam po sebi već samo predmet Duchampove umjetnosti. Funkcija ready-madea je u tom slučaju da izazove reakciju ili probudi svijest o umjetnosti kao umjetničkom činu samom po sebi. Po toj logici, ready-made kod Vanište nije ni prazni izlog ni prazna polica, ni fotografija pronađene situacije, već praznina. #00:53:17-1#

#00:53:17-2# DD: Nešto nalik tome će Trbuljak, premda znatno kasnije, raditi u svojim psihoinstalacijama. #00:54:59-5#

#00:55:17-7# ŽV: Pa on i sad ima te serije. On je sad napravio nešto što ja mislim da je strahovito zanimljivo. Prije deset godina otkrio je da u Zagrebu postoji jedan čovjek koji se isto kao on zove Goran Trbuljak. Došao je u knjižnicu Bogdan Ogrizović vratiti neku knjigu. Onda mu je knjižničarka rekla da duguje još jednu knjigu. Pitao je koju i ona mu je rekla naslov. Međutim, on tu knjigu nikad nije bio posudio. Provjerili su adrese i vidjeli da postoje dva Gorana Trbuljaka. O činjenici da postoje dva Gorana Trbuljaka priča s prijateljima. Godine 2018. jedan prijatelj ga nazove i kaže mu: „Slušaj, onaj tvoj imenjaka i prezimenjak na Njuškalu prodaje glavoper“, dakle ono u frizerskim salonima što služi za pranje kose. Goran Trbuljak od tog drugog Gorana Trbuljaka kupuje taj glavoper kao ready-made i sad će ga prvi put izložiti u Muzeju za umjetnost i obrt¹⁹³². [Slika 79]

#00:57:02-6# DŠ: A dotični vlasnik glavopera ni ne zna da ga je kupio Goran Trbuljak, jer ga je on anonimno kupio.

#00:57:03-6# ŽV: I sad se Goran Trbuljak pita: „Zamisli da je Marcel Duchamp kupio od Marcela Duchampa svoje ready-madeove?“

¹⁹³² Izložba pod nazivom „Goran Trbuljak, *Goran Trbuljak*“ je održana u MUO od 20. 11. 2018 – 1. 4. 2019. Naslov teksta u katalogu izložbe je „Zašto bi netko kupio glavoper od *Gorana Trbuljaka*“.

PRILOG 6. Transkript intervjua s Darkom Šimičićem, 21. rujna 2019.

Razgovor s Darkom Šimičićem proveden je u prostoru Instituta Tomislav Gotovac (Krajiška ul. 29, 10000, Zagreb) 21. rujna 2019. godine zahvaljujući ljubaznosti i susretljivosti Darka Šimičića koji je po drugi put pristao na razgovor s doktorandicom. Transkript intervjua je autoriziran i ovdje prenesen u cijelosti.

#00:00:05-0# Dora Derado (DD): Biste li mogli ispričati Vaše iskustvo kao osobe koja je bila prisutna na umjetničkoj sceni i koja je upoznata s privatnim pričama umjetnika? A sigurno ste upućeni i u političku i društvenu situaciju druge polovine 20. stoljeća, odnosno od 70-ih godina naovamo. Ono što me najviše zanima je koliko smatrate da su umjetnici u 50-im, 60-im i 70-im godinama prošlog stoljeća bili upoznati s idejom aproprijacije i integrirali je u svoja djela?

#00:00:49-1# Darko Šimičić (DŠ): Moje radno iskustvo u umjetnosti formira se krajem 70-ih u poznanstvu s umjetnicima u krugu Grupe šestorice. I to je ishodište oko kojeg ja i dan danas promišljam o puno stvari tako da sve ovo što znam o 50-im, 60-im godinama sam naknadno naučio. Ali za kraj 70-ih i dalje mogu biti svjedok jer sam puno stvari prisustvovao. Što se tiče aproprijacije i ideje aproprijacije, vjerojatno je bila prisutna 50-ih i 60-ih godina. Međutim, pošto je taj termin nastao kasnije, nezgodno je pristupiti tome jer to znači da se vraćamo u prošlost i tumačimo je novom terminologijom. Primjerice, pojavom performansa 70-ih godina krenulo se unatrag pa se gledalo što je u povijesti od futurizma do 70-ih bio performans, odnosno koji je to performativni čin koji je bio sastavni dio umjetnosti. Naravno, to je legitimno. Uvijek osoba traži nekog svog, svoje duhovne roditelje, ili djedove i pradjedove, bake i prabake. Zanimljivo je da je ova sredina, Zagreb, od 50-ih nadalje bila jako otvorena prema svim utjecajima s najrazličitijih strana. Naravno, uvijek se govori da smo bili otvoreniji prema Zapadu, što je istina. Radeći kronologiju, shvatio sam da Gorgonaši 1953./1954. godine putuju u Pariz. To znači da su umjetnici među prvim društvenim kategorijama koji dobivaju dozvole za putovanje u inozemstvo. Tada nije bilo ni novaca ni dozvola za putovati tek tako. #00:03:13-7#

#00:03:13-7# DD: Tada su se počele izdavati putovnice...#00:03:16-1#

#00:03:16-1# DŠ: Upravo tako, ali mislim da je to bilo i pitanje financija. Običan čovjek jednostavno nije išao na putovanja jer nije imao novaca. Umjetnici su vjerojatno dobivali nekakve stipendije s kojima su mogli putovati. To znači da su pripadali "privilegiranoj"

kategoriji, što god to značilo. Ja ne mislim da su svi umjetnici živjeli kao Meštrović i gradili si palače u Splitu, ali su isto tako u neakvim situacijama bili privilegirani. Druga privilegija se nalazi u mogućnosti da se na licu mjesta vide neke stvari. Na primjer, Gorgone definitivno ne bi bilo bez tih putovanja u Pariz. I Vaništa i Kožarić i Knifer i Jevšovar su putovali. Pariz je nekako i dalje bio tradicionalno središte. Drugo veliko i jako važno odredište, koje je i kasnije bilo i danas jeste važno, je bijenale u Veneciju. To je toliko blizu. Znači vjerojatno i sami da svaki student povijesti umjetnosti, ili likovne akademije već kao student krene posjećivati Veneciju, što nije bilo nešto uobičajeno u drugim istočnoeuropskim državama. Radeći u 90-im godinama u Soros centru za suvremenu umjetnost, jednom od dvadeset koji su bili osnovani u svim zemljama komunističkog bloka, ustanovio sam da su moji kolege, kolege mojih godina, zapravo tek 90-ih počeli odlaziti u Veneciju. I to nije beznačajna stvar u odnosu na razvoj umjetničke scene. Druga stvar je Jugoslavija. Što god o njoj danas neki govore, Jugoslavija je bila zasnovana na ideji modernizma. Dakle, društvo koje je težilo modernizmu i modernizaciji, industrijalizaciji, isto tako je težilo nekakvoj modernoj kulturi koja ju je reprezentirala. To se ogledalo u tome da su apstraktni slikari radili murale u zgradama Centralnog komiteta. U 70-ima, to reflektiralo tako da je organizacija koja se zvala Centar za društvenu djelatnost omladine Socijalističkog saveza Hrvatske osnovala Galeriju Nova 1976. godine u kojoj su se odreda događale radikalne stvari. Posebno u tom prvom razdoblju 70-ih. A kad sam jednom prijatelju krajem 90-ih objašnjavao na njegovo čuđenje kako je bilo moguće da Savez socijalističke omladine osnuje takvu galeriju, onda sam se nasmijao rekavši da je bilo moguće jer je ideja bila ta da treba dati podršku mladima i društvenoj aktivnosti, bez obzira na to što to nije donosilo novca. Ali to je pružalo mogućnost djelovanja, rada i nekakve vidljivosti. A onda sam u šali rekao: pokušaj sada zamisliti da mladež HDZ-a otvori galeriju. Tko bi u njoj izlagao? Sigurno ne bi Siniša Labrović. Dakle, politički dominantna partija otvara galeriju za mlade umjetnike, što tjera na razmišljanje. Što se tiče organizacije kulturnog i umjetničkog života, i dalje je preuzet onaj s jedne strane austrougarski model strukovnih udruga koje su kasnije transformirane u nekakav sovjetski model poslije Drugog svjetskog rata. I za svakog umjetnika je bilo nužno i važno da je član udruženja. Jer to je donosilo privilegije, pa i one financijske. Država je uplaćivala, i dan danas uplaćuje umjetnicima, članovima tih udruženja, zdravstveno i mirovinsko osiguranje tako da umjetnici mogu otići u mirovinu sa šezdeset i pet godina i mogu dobivati kakvu-takvu mirovinu. U puno slučajeva, to su umjetnici koji nikad nisu imali stalne prihode. I na taj način im je to osigurano, bez obzira koliko je to često bilo minimalno. Kad je Gotovac otišao u mirovinu, imao je pred kraj toliko minimalnu mirovinu da mu je na intervenciju Bože Biškupića ona povećana za 500 kuna. Ali to je zanemarivo. Toliko je malo novaca to donosilo. Međutim, činjenica je da je država imala

strategiju kako pomagati umjetnicima. I neki su naravno profitirali jako dobro, a neki nisu. Ali isto pravilo je vrijedilo za Edu Murtića i Tomislava Gotovca. Drugo pitanje je organizacije umjetničkog života. Tu bi Vam mogao biti zanimljiv upravo slučaj Gotovca. Naime, on je 1964. godine napravio više od stotinu kolaža; vrlo uzbudljivih, kvalitetnih, izuzetno zanimljivih radova, neke od kojih je pokazao Vaništi, što znamo iz korespondencije. Na to mu Vaništa odgovara: "jako dobro, neki od njih bi se mogli izlagati". Međutim, Gotovac te kolaže izlaže po prvi put tek 1976. godine, i to u Galeriji studentskog kulturnog centra u Beogradu na svojoj prvoj samostalnoj izložbi, odnosno izložbi koja je istovremeno bila retrospektiva petnaestogodišnjeg rada. Ali kvaka je u tome da Gotovac nije bio član nikakve likovne udruge. Bio je vjerojatno član Filmskog udruženja, ali netko tko nije bio član HDLU-a teško da je mogao doći do izložbenog prostora. Može doći do prostora u kojima su izlagali amateri, ali to nije nešto što je Gotovca zanimalo. I nije jednostavno bilo šanse da on te radove tada pokaže. I nije ih pokazao dok se nisu stvorili uvjeti, odnosno dok se nisu otvorile galerije kao što je SKC u Beogradu koji je otvoren početkom 70-ih. Odmah nakon toga, kad je dobio taj prvi input, mogao je izlagati u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, a da pritom nije završio Akademiju likovnih umjetnosti i da istovremeno nije član udruženja. Znači, postojala su neka mjesta u kojima se nije tražilo članstvo u strukovnom udruženju. Naoko sitnice, danas se takvi stvari ukazuju kao stvarne prepreke koje se nisu dale tako lako riješiti.#00:11:24-7#

#00:11:24-7# DD: Spominjali ste stipendije kao jedan mogući izvor financiranja. Koliko ja znam, to su uglavnom bile stipendije Fonda Moša Pijade. Izuzev toga, jesu li Vam poznate još neke?#00:11:46-2#

#00:11:46-3# DŠ: Da. Ne znam. Nisam nikad bio u nijednoj likovnoj udruzi. Međutim, morao je postojati neki fond iz kojeg su umjetnici dobivali sredstva. Imate jednu fantastičnu fotografiju gdje Vaništa, Jevšovar i Kožarić kuhaju na otvorenoj vatri u nekakvom kotlu. Pretvaraju se da si kuhaju ručak ispred Eiffelovog tornja. Naravno, nisu bili toliko siromašni. Ali da su otišli u Pariz i da su tamo boravili, morali su dobiti neke novce. Tu fotografiju tretiram kao nekakav gorgonaški rad koji je zapravo superironičan mi smo umjetnici, došli smo u Pariz i sad kuhamo na otvorenoj vatri a zapravo se uklapa u taj narativ siromašnog umjetnika koji spava pod mostovima da bi živio za svoj art. Ali siguran sam da je postojala pomoć umjetnicima da uopće odu i da borave tamo. Jer odlaze. Oni nisu jedini. Znam da je između dva rata Francuski institut financirao umjetnike jer to spominje i Krsto Hegedušić. Ne znam kako je bilo poslije Drugog

rata. Da nije isto tako postojala pomoć možda s francuske strane? Ali o tome sigurno postoje podaci.#00:13:56-3#

#00:13:56-3# DD: Taj trend umjetnika koji rade kao alternativci, ali streme izlaganju u etabliranim umjetničkim prostorima mi je jako zanimljiv. Oni istovremeno rade provokativne radove i kritiziraju institucije. Van institucija su, ali opet kad-tad tijekom karijere završe izlažući u takvim institucijama i čak najčešće žele izlagati u njima. Kakav je Vaš stav o tome?#00:14:32-1#

#00:14:32-1# DŠ: Rekao bih da je to nešto najnormalnije, krenuti od manjeg prema većem. Što se tiče alternativaca, mogu govoriti iz iskustva sedamdesetih godina. Zašto je Grupa šesterice počela izlagati na ulici? Razlog je bio jednostavan. Oni kao aktivni i proaktivni umjetnici nisu imali vremena slijediti onaj ritam koji i danas postoji: napišete prijedlog za izložbu, pošaljete na natječaj. Danas sam napravio nešto i to mogu u najboljem slučaju izložiti za dvije godine. To njih uopće nije zanimalo. Bili su mladi i aktivni ja sam danas nešto napravio i htio bih to izložiti još danas. Odnosno, idem na ulicu nešto napraviti i to pokazati. Taj nedostatak vremenske distance, aktivno življenje umjetnosti zapravo je nasljeđe svih povijesnih avangardi, od futurista, dadaista, i tako dalje. U slučaju šesterice, neki su već izlagali. Na primjer, Jerman je izlagao i u nekom omladinskom klubu, ali i u organizaciji tadašnjeg CEFT-a koji je bio dio Galerija grada Zagreba, odnosno dio Galerije suvremene umjetnosti. On je već imao izložbe, a ovi drugi nisu. Stilinović se bavio filmom i nije imao izložbe. Martek je završio fakultet, ali nije imao izložbe. Istovremeno, od njih šest, samo je Demur imao umjetničko obrazovanje. On je tad još bio student na Akademiji likovnih umjetnosti. Svi drugi su došli iz drugačijeg obrazovnog backgrounda. Galerija, bilo koja, je za njih u principu zatvorena. Čak i amaterska. To je jedno. Kao drugo, osnovni princip njihovog djelovanja jeste da je umjetnik osoba koja je odgovorna za svoj rad u smislu da mora stati kraj svog rada da bi ga zainteresiranoj publici mogla objasniti. Dakle, ukida se ta distanca "bijeke kocke", rada postavljenog na zidu galerije u koju netko dođe i nešto vidi. Ovdje umjetnik stoji uz svoj rad i tu nema nikakve distance. I kad smo u Institutu za suvremenu umjetnost radili retrospektivu 1998. [Grupe šesterice], bez obzira na to što sam znao te umjetnike već puno godina, išao sam ponovno raditi intervju s njima. Kad sam baš Mladena [Stilinovića] intervjuirao, on mi je rekao: nemoj misliti da su to uvijek bile nekakve velike ideje koje su se realizirale spektakularno. To je bilo sve jednostavno, spontano. Tako su otišli na Savu, bez ikakve ideje što bi to moglo biti i bez ikakve ideje o budućnosti. Oni su tu došli i izveli akciju. Naravno, to je napravljeno bez dozvole jer su otišli među kupaca i izložili svoje radove.

Ali nakon toga su sjeli i razgovarali međusobno i ustanovili da to funkcionira. Već sljedeću akciju su napravili u nekom novozagrebačkom naselju i bili su jako nezadovoljni jer je to bilo bez ikakve komunikacije. I onda je krenulo od ideje da probaju doći do centra grada. Nisu prvu izveli na [Jelačićevom] trgu nego na Jezuitskom koji je s jedne strane omeđen aurom starog dijela grada, a zapravo je točno između izložbenog prostora i ureda Muzeja, odnosno tada Galerije suvremene umjetnosti. A to su dakle napravili s dozvolom na kojoj je pisalo da Galerija suvremene umjetnosti organizira izložbu-akciju. Oni su potpisali papir. I svaka je sljedeća izložba-akcija na javnom prostoru napravljena u suradnji s institucijom. Neke s Galerijom Nova, jedna s Galerijom Studentskog centra. Model je bio takav da bi institucija napisala dopis policiji u kojem govori da će taj dan umjetnici izvesti akciju i dobila bi dozvolu koja bi im to omogućila. Naravno, to nisu bile političke provokacije. Ipak, oni su se sami izborili za svoju slobodu, ali su za djelovanje na javnom prostoru trebali institucionalnu zaštitu.#00:19:45-6#

#00:19:45-6# DD: Dakle postoji institucionalni okvir od kojeg se nikako ne može pobjeći osim ako se ne želi biti proganjan od strane zakona...#00:19:56-5#

#00:19:56-5# DŠ: Može se pobjeći. Pogledajte slučaj Crvenog peristila.#00:20:03-4#

#00:20:03-4# DD: Ali oni su opet bili kažnjavani za ono što su napravili.#00:20:07-2#

#00:20:07-2# DŠ: Upravo to. Kad god se Gotovac skidao gol, naravno da bi došla policija i privela ga. I naravno da nije mogao niti dobiti dozvolu. Bio sam kustos i organizator izložbe „Granice“ 2001. godine u Slavonskom Brodu na koju sam između ostalih umjetnika pozvao i Vlastu Delimar. No, već prije toga je Vlasta izvela Lady Godivu u Zagrebu isto bez dozvole jer joj nitko nije mogao dati dozvolu. Pitao sam kolegu s kojim sam surađivao što da napravimo, kako možemo to izvesti. On je rekao: ne brini, ja ću otići kod prijatelja policajca i pitati ga što da napravimo. Ovaj je prasnuo u smijeh i rekao: pa nitko ti neće dati dozvolu da gola žena na konju projaše kroz centar grada Međutim, svjedočim tome da su svi u Slavonskom Brodu znali da će se nešto desiti. Nisu znali točno što. Policajci su vjerojatno svi znali da će gola žena proći gradom. To se desilo točno u podne u subotu kad je grad krcat ljudima, i to u centru grada kad su svi kafići bili puni. Vlasta je izvela akciju, svi ljudi na Korzu vidjeli su голу umjetnicu u ulozi Lady Godive, a policija je došla petnaest minuta kasnije. Tako da sam siguran da su oni sve to nadgledali, ali nisu htjeli nikog privoditi nego su došli kasnije i napravili zapisnik. Znači, čak i takve situacije u kojima se ne može dobiti dozvola se ipak izvode. To je i Gotovac radio, s time da je Gotovac 1984., kad je izvodio performans u vezi Poleta, za svaku dobio dozvolu. Centar za

društvenu djelatnost koji je izdavao taj isti Polet je za svaku njegovu akciju tražio dozvolu od policije, i to se rutinski izdavalo. Ali javni prostor je bio na taj način zaštićen jer je bio pod velikom kontrolom. Danas je javni prostor navodno slobodan, ali zapravo pod takvom represijom komercijalnog sistema tako da mislim da je nepristupačniji danas nego što je bio prije.#00:22:17-7#

#00:22:17-7# DD: Da, i danas se treba tražiti dozvola da biste nešto izveli na javnom prostoru. Ali to je zanimljivo ako se gleda 80-e godine kao period jačanja cenzure.#00:22:28-7#

#00:22:28-7# DŠ: Cenzura je stalno postojala. Ona je samo bila nekad jača, nekad slabija. Filmski redatelji i književnici su uvijek bili pod velikim okom Partije iz jednostavnog razloga što su imali veći utjecaj. Likovni umjetnici su daleko bolje prolazili i kod njih nema baš toliko hapšenja. Ima nekoliko slučajeva, ali rijetko, i to ne zbog likovnog djelovanja nego je češće bio u pitanju splet okolnosti. Imali ste mjesta gdje je bila jača ili slabija cenzura. Kad srpski pisci nisu mogli raditi u Beogradu, objavljivali bi u Ljubljani, ili slovenski u Beogradu. To se tako radilo. Uvijek se nalazilo nekakav način da se eskivira. Ali mislim da je cenzura pazila na moralne osjećaje građana, i tada i danas. Znalo se što se nije smjelo. Niste smjeli govoriti ništa protiv Tita, ništa protiv Partije i, naravno, nije se smjelo pjevati nacionalističke pjesme. Tko ih je pjevao znao je da će završiti u zatvoru. Najčešće kad se radilo o nekakvom jačanju cenzure, bili su u pitanju nekakvi politički lomovi. Zato je 1971. i taj crni val jugoslavenskog filma nastradao jer je tu bilo pitanje obračuna i s liberalnim i nacionalističkim stranama. Oko 70-ih je zato puno toga i zabranjeno, ali u okviru tih nekakvih "obračuna". Ne zbog toga što je inkvizicija bila posebno pedantna. To je moje mišljenje. Nisam svjedok toga, ali danas tako gledam na to. Primjerice slučaj Plastičnog Isusa gdje je Lazar Stojanović kao student završio u zatvoru, a s posla izbačeni Živojin Pavlović i Aleksandar Petrović iako je jasno da je kampanja išla protiv njih. Oni su bili veliki i moćni režiseri, veliki umjetnici. A kampanje su vodili trećerazredni redatelji. Tako to uvijek biva kad se treba nekog maknuti zapravo nastrada nekakav manji igrač da bi se neutralizirao veliki.#00:25:40-0#

#00:25:40-0# DD: Ako uzmemo u obzir da su 60-e i 70-e vrijeme porasta masovnog potrošačkog društva, čini mi se da s jedne strane postoji svakodnevni potrošač koji si može priuštiti konzumerističke blagodati. S druge strane postoje određeni umjetnici koji nisu financijski u mogućnosti toliko uživati u tim blagodatima i koji su u stanovitoj mjeri prisiljeni okretati se strategijama aproprijacije kako bi realizirali svoje umjetničke namjere. Pritom pod aproprijacijom podrazumijevam bilo kakvo prisvajanje neumjetničkih i umjetničkih materijala,

tuđih umjetnina (kao u slučaju Brace Dimitrijevića) pa i otpadnih materijala. Slažete li se s ovim viđenjem? I mislite li da je odluka, odnosno odabir takvih materijala bio uvjetovan naglim povećanjem takvih raznorodnih materijala na tržištu, ali i nedostatkom sredstava umjetnika da participiraju u potrošačkom društvu?#00:27:23-5#

#00:27:23-5# DŠ: Nisam do kraja siguran da je to povezano. Osim Dimitrijevića kojeg ste spomenuli, koga biste još izdvojili da se koristi produktima masovne potrošnje?#00:27:46-2#

#00:27:46-2# DD: Opseg može biti prilično široko ako se uključe kolaži u kojima se koriste isječci iz novina i časopisa. Kronološki, van kolaža, čini mi se da Dimitrijević drži prvenstvo. Uz njega bih istaknula Dodiga Trokuta. Možda bih spomenula i Vaništino prisvajanje šešira, rukavica i stolice (U čast Manetu i korištenje novina na nabavu ovih materijala). Ubrajam tu i Gotovčeve kolaže, njegov stan, pa čak i njegove ready-made filmove, premda se filmom u tolikoj mjeri ne bavim. Dvostruki život Sanje Iveković je zanimljiv u smislu aproprijacije reklama iz modnih časopisa. Neki Kožarićevi asamblaži iz 50-ih, odnosno 70-ih i 80-ih godina su također zanimljivi. Mangelosova Antipeinture djela također svjedoče aproprijaciji, ali tu nije izražen ovaj odnos s masovnim potrošačkim društvom.#00:29:29-0#

#00:29:29-0# DŠ: Dobro, sad mi je otprilike jasno. Kod Mangelosa nema toga. To je druga strategija. To je strategija duchampovskih brkova na Mona Lisi. U slučaju Gotovca, ali zapravo dobrog dijela 60-ih ili 50-ih godina, enformela i tako dalje, izraženo je pitanje koje je možda najbolje iznio Kurt Schwitters. Kod Gotovca je to eksplicit, ali i kod drugih. Naime, kako transformirati umjetnost? Sve radikalne prakse svode se na to kako učiniti nešto potpuno drukčijim od onog što je do tada bilo. Nećemo uzeti boju i platno i slikati na njemu nego ćemo uzeti stvarni objekt, stvarni komad papira, stvarnu fotografiju i to ćemo nalijepiti i dobit ćemo realnost na toj površini. I to je kod Gotovca savršeno jasno. Kod Gotovca je meni fascinantan taj proces gdje on pet godina skuplja materijale da bi ih u vrlo kratkom vremenu iskoristio. To je gotovo pa industrijska proizvodnja jer je on skoro na dnevnoj bazi radio kolaže. I tu je trag svemu onome što će se naći u enformelu, svemu onome što će se na kraju krajeva naći i u ranom kubističkom kolažu. Ali to nema neku direktnu vezu s potrošačkim društvom. Na primjer, Picassovi rani kolaži su nastali u vrijeme Prvog svjetskog rata, što nema veze s potrošačkim društvom. Poveznica između potrošnje, potrošačkog društva i kolaža i tih objekata pojavljuje se s pop artom. Pop art je taj koji je zapravo kritika konzumerizma i to kroz taj art koji je kolaž, na primjer Oldenburgovi objekti, ili nešto intenzivnije Kienholz koji kroz aproprijaciju objekata

zapravo radi žestoku kritiku društva. Nitko od pop artista nije napravio tako žestoku političku provokaciju kao Kienholz. Mislim na antikonzumerizam u smislu destrukcije koju izvodi fluksus gdje se koristi gomila objekata i gdje zapravo potrošne stvari ulaze u art. Što se tiče aproprijacije, konzumerizma i baš potrošačkog društva, imate sjajan primjer artikl objekata Marka Pogačnika. To je možda najbolji primjer jer on te objekte transferira u nekakvu drugu situaciju i to izvodi najpreciznije. Kod Brace Dimitrijevića bih već rekao da je sasvim neka druga priča. To je zapravo konceptualna ideja koja nema direktne veze s konzumerizmom kao takvim, ali naravno da je aproprijacija. Jedan spektakularan primjer prisvajanja je rad Eksploatacija mrtvih Mladena Stilinovića. Nismo o njemu pričali. U njemu se nalazi cijeli spektar stvari koje se može uzeti i ponovno izložiti, uključujući i kolač.#00:34:16-9#

#00:34:16-9# DD: Uzmimo onda u obzir drugi aspekt masovnog potrošačkog društva. Dakle umjetnost otpadaka, odnosno otpad kao "tragično lice konzumerizma" (izraz Lee Vergine). Rekla bih da se strategije aproprijacije češće koriste aproprijacije radi, a ne nužno radi kritike konzumerizma. No, odabir materijala je ovdje zanimljiv jer često nisu korišteni "svježiji", novi materijali, nego su to materijali koji su takoreći "pred smrt". Mislim da bi umjetnost otpadaka mogla biti ključna poveznica prije nego masovno potrošačko društvo kao takvo.#00:35:07-2#

#00:35:07-2# DŠ: Da. Ono ima veze s masovnim društvom i mislim da je to zapravo jače izraženo u tom tipu arta. Mislim da bi u Hrvatskoj ti pripadali umjetnici Biafre, koje ja ne podnosim i smatram da su katastrofa, ali su činjenica. Kad bi se tako prišlo toj grupi, njihovim radovima, dalo bi se puno zanimljivih stvari izvući.#00:35:45-0#

#00:35:45-0# DD: Naišla sam na jedan Gračanov rad u kojem stare kućanske aparate umače u gips. Iako nisam našla fotografije, naišla sam taj opis. #00:36:01-5#

#00:36:01-5# DŠ: Ja sam vidio relativno dosta tih njihovih radova i izložbi. I tu je uvijek ta ideja prljavog, lošeg, gadnog. Ali radi se ponovno o kritici umjetnosti, ideji građanske umjetnosti, da umjetnost uvijek mora biti lijepa i uvijek mora biti estetski doživljaj, da uvijek nešto lijepo držite na zidu. S umjetnošću otpadaka nikad ne dolazi do toga. Bez obzira na to što se poimanje ljepote drastično mijenja, pa naravno da sada u muzejima imate takve stvari. Ali paralelno tu postoje dvije stvari: kritika konzumerizma i kritika same umjetnosti. Znači, ideje lijepog u umjetnosti jer je u umjetnosti otpadaka sadržano baratanje otpatkom, otpacima, odnosno trash materijalom. S time da je ideja borbe protiv lijepog u radikalnoj umjetnosti uvijek nekako istaknuta jer je već,

primjerice, ideja monokroma u potpunoj suprotnosti s idejom povijesti umjetnosti u kojoj se prati razvoj prema čim boljem zanatskom prikazivanju realnosti. Onda odjedanput netko oboja platno jednom jedinom bojom. Ali to su ti radikalni lomovi koji su se dešavali i za koje mislim da postoje kod svih eksperimentalnih i radikalnih umjetnika. Čitao sam 80-ih, ako se dobro sjećam, da je Maljevič rekao da je svaka smrt u umjetnosti zapravo novo rođenje. To je vrlo jasno kad sagledamo ovih zadnjih sto godina avangardne prakse. Tu se vidi da je svaki pisoar nešto novo u umjetnosti. Ne propast, nego zapravo vitalna snaga. Ne vitalna snaga u oponašanju, nego vitalna snaga u ideji. Ali istovremeno i bilo koje osvrtnje unatrag zapravo donosi nekakvo novo tumačenje, ili novi pogled na to što se desilo, kako se desilo, ili zašto se desilo.#00:38:44-5#

#00:38:44-5# DD: Mislite li da su strategije aproprijacije bile simptom prihvaćanja ili odbijanja konzumerističkih tendencija? Iako mi se čini da sam već dobila odgovor na svoje pitanje da nije u pitanju ni jedno ni drugo.#00:38:51-3#

#00:38:51-3# DŠ: Nijedno ni drugo. I jedno i drugo, ali i nijedno ni drugo.#00:39:00-3#

#00:39:00-3# DD: Oni koegzistiraju, ali nije nužno svaki rad bio reakcija na konzumerizam.#00:39:05-7#

#00:39:05-7# DŠ: Siguran sam da kad krenete u detaljnije gledanje da će se desiti da kod istog umjetnika imate i jedno i drugo, što znači da nema pravila. Možda je najbolje uvijek od pojedinog primjera krenuti pa ga uzglobiti, postaviti u odnos prema nekim situacijama da vidite kako se to razvija.#00:39:36-2#

#00:39:36-2# DD: Više puta sam naišla na ideju da tržište umjetnina u Hrvatskoj u periodu 60-ih i 70-ih godina prošlog stoljeća nije postojalo. Odnosno, da je u pitanju bio monopol vlasti. Sve one umjetnine koje su se prodavale uglavnom je kupovala vlast. One umjetnine koje se nisu mogle prodati zato što nisu odgovarale vlasti iz nekog razloga, jednostavno su ostajale u privatnom vlasništvu umjetnika, odlazile u nasljeđe i tako dalje. Rijetke su bile privatne kupnje. Slažete li se s tim?#00:40:28-0#

#00:40:28-1# DŠ: Opet je i nije. Naravno da u jednoj situaciji kao što je to socijalističko društveno uređenje postoje reperkusije i na kulturu i na tržište. Pravo tržište, govorimo o Zapadnom modelu, kako je to na Zapadu bilo i dan danas je. Kad ste spomenuli 60-e i 70-e, ja ću

biti još radikalniji i reći da ni dan danas ne postoji tržište umjetnina. Postoji nešto što se zove tržište umjetnina, ali to je siva zona jer i dalje nemate poštene i važne galeriste i ozbiljne kolekcionare za ovu nekakvu radikalnu praksu. Ima nekih, ali to je diskutabilno. I dalje se čak i u ovim "ozbiljnim" galerijama kupuje ispod pulta, dakle bez računa. Onda je to sve siva zona, u smislu kako postoji siva zona u puno segmenata u ovoj državi. Apsolutna siva zona ovdje je najam stanova. Nitko ne plaća porez na najam stana, svi znaju kako iznajmiti stan, kako naći stan, a opet se država u to ne miješa. Slično je, ali u sasvim drugom obliku, bilo i s tržištem umjetnina. Naravno da država koja kontrolira sve kontrolira i to. Ali ja to ne gledam u negativnom smislu. Država je bila ta koja je otkupljivala. Uvijek. Danas bih rekao da je to čak bilo zlatno doba jer su tvornice, hoteli i ustanove kupovali umjetnine. Vi ste po najrazličitijim ustanovama imali neke slike. To je kupljeno. Nitko nije tražio da mu ih se donira, ili da ih se ukrade. Danas to nitko ne radi. Danas, ako neki hotel stavlja nešto na zid, kupit će petparačku, bezvrijednu reprodukciju. Za usporedbu, 60-ih godina kad je krenuo turizam, hotele su gradile hrvatske građevinske firme, projektirali hrvatski arhitekti, namještaj su proizvodile hrvatske tvornice prema dizajnu hrvatskih dizajnera i sve je bilo vrhunsko. Danas je sve naopako, rade anonimni arhitekti, građevinci tko zna odakle, namještaj se kupuje u Ikei, ili u nekim jeftinim talijanskim dućanima, a ako se što stavi na zid, to je smijurija. Sada, ako je država kupovala, ako su tvornice kupovale, to bi vas moglo zanimati. Upravo se radilo o tome da su te organizacije bile nadležne između ostalog i za otkupe. S time da postoji jedan časopis. Zove se Umjetnost. Velikog je formata. Mislim da ga je HAZU izdavao 50-ih. Sjećam se naslovnica. Recimo Murtić je na jednoj. Ali na kraju brojeva, u obavijestima, stajali su otkupi. I pisalo bi da je tvornica ta i ta kupila tu i tu sliku za toliko i toliko novaca. Dakle to je bilo javno. Na jednoj naslovnici je i jedan Bakićev rad, na jednoj je jedna od njujorških slika Ede Murtića. #00:45:20-2#

#00:45:20-2# DD: Ali to su najčešće bili umjetnici koji su bili institucionalno priznati. #00:45:31-4#

#00:45:31-4# DŠ: Nije bilo umjetnika izvan institucije. #00:45:35-4#

#00:45:35-4# DD: Da, ali vjerujem da bi se rijetko kad na tim stranicama našli umjetnici kojima se ja bavim. Eventualno bi se moglo naići na Kožarića, ali dalje od njega, vrlo slabo. #00:45:53-9#

#00:45:53-9# DŠ: Naravno. Pa Julije Knifer nije nikad ovdje ništa prodavao. Tomislav Gotovac nije nikad ovdje ništa prodavao, osim muzejskim ustanovama. Ali sad je tu opet taj naš genijalni paradoks. Tomislav Gotovac je alternativni umjetnik koji izlaže u najvažnijoj državnoj galeriji i čije radove ta najvažnija državna galerija otkupljuje. Znači što? Nije alternativni umjetnik. Hoću reći da je država opet bila taj korektiv. Znam da je krajem 70-ih postojala ta neka struktura kako je država otkupljivala umjetnine. Postojale su komisije za otkup umjetnine. Te komisije su obilazile sve izložbe i na tim izložbama odlučivale što će kupiti. Ja sam bio prisutan kad je komisija došla u Galeriju Nova. Član komisije bio je između ostalog Josip Stošić. Tad sam ga i upoznao. I on je pitao ovu galeristicu Ljerku Šibenik koje su cijene ovih slika. Mislim da je bila izložba Milivoja Bijelića, ako se ne varam. Ona ga je nazvala i pitala za cijene slika. Onda su ih oni gledali i ja mislim da su kupili jednu. A paradoks je taj, opet alternativa, da je Stošić dovodio tu komisiju u Podroom. Ostali su mislili propasti u zemlju. Ali da, komisija je dolazila, ja sam je vidio. Nešto što Vam još može pomoći, kad budete u Muzeju suvremene umjetnosti, ili u Arhivu HAZU, je izložbeni program Galerije suvremene umjetnosti, odnosno Galerije grada Zagreba koji je postojao cijelu godinu osim preko ljeta. Tada bi postavili izložbu koja se zvala "Otkupi" na kojoj se predstavljalo ono što je Galerija otkupila. Na taj način je ta ustanova davala javnosti na uvid kako stvara fond. S time da su 70-ih postojale u Umjetničkom paviljonu izložbe koje su se zvale "Otkupi umjetnina" na nivou grada Zagreba. Na njima se izlagalo što su te komisije kupovale. S jedne strane, ovi alternativci nisu ulazili u to, naravno. A s druge strane, ja sam na jednu od tih izložbi išao s Mladenom Stilinovićem jer je ta komisija kupila jedan njegov rad za Galeriju suvremene umjetnosti. I na to smo se smijali jer je Stile [Mladen Stilinović] tad prvi put izlagao u Paviljonu. Hoću reći da ti alternativci nisu igrali nikakvu ulogu, ali bilo je ekscesa koji su se događali. Ono što je meni daleko zanimljivije u toj ideji otkupa je da je Galerija suvremene umjetnosti u umjetničkoj strategiji tadašnjih kustosa bila jedna od prvih muzejskih ustanova, ali govorim na globalnoj razini, koja je kupovala konceptualnu umjetnost. To su mi rekli kustosi iz MOMA-e kad su bili ovdje. Sedamdesetih godina kad ste imali izložbu u Galeriji suvremene umjetnosti, praksa je bila da vam se otkupi jedan rad. Drugi rad su tražili na poklon. I oni su na taj način stvarali kolekciju. Ali kupovali su, to je bila praksa. Tako da, kad Braco [Dimitrijević], [Goran] Trbuljak, ili Sanja [Iveković] i drugi imaju izložbe 1973./1974., to je značilo da im se tad kupio rad. U Muzeju suvremene umjetnosti. Radi se o tome da je, primjerice, sjajna zbirka koju je Ljubljana napravila 2000. godine, napravljena u zadnji čas. Jer tim stvarima se diže cijena i postaju nedostupne. Pred koju godinu mi je Zdenka Badovinac [ravnateljica Muzeja moderne umjetnosti u Ljubljani] rekla da nije onog što je tad napravljeno, danas nema šanse da bi kupila nešto od toga. Dakle, bez obzira na to što nitko nije kupovao Mladena Stilinovića,

Vladu Marteka, ili Mangelosa. Mangelosa nije kupovao nitko. Čak i kad je on počeo izlagati, nije ga nitko kupovao. Njegova su djela prije ušla u kolekcije njemačkih muzeja nego zagrebačkih. Ali činjenica je ipak da nitko nije živio od tih otkupa. Ali je Galerija suvremene umjetnosti 1978. godine otkupila od Željka Jermana Moju godinu '77 koju je on tamo izložio. Iduće godine kad je to izloženo, tad je otkupljeno. Samo je pitanje institucije, institucije koja je tad imala otvoreni pristup prema toj radikalnoj praksi i isto tako i kupovala djela. Sigurno nije Jerman ili Stile [Mladen Stilinović] imao cijene Ede Murtića, jer Edo Murtić je bio tvornica koja je to proizvodila i prodavala. Ali isto tako, ako stavimo crno na bijelo, država je otkupljivala Edu Murtića i Željka Jermana. #00:52:23-4#

#00:52:23-4# DD: Samo posredstvom galerija. #00:52:25-6#

#00:52:25-6# DŠ: Za Galeriju. Nije postojalo privatno kolekcionarstvo. U nekakvom obliku, to je jedna od boljki koja i dan danas postoji. Nema privatnih kolekcionara osim Marinka Sudca, ali to je nešto sasvim drugo. I sada odvjetnik Kalaj. Recimo, apstraktnu umjetnost nitko nije sakupljao. Ovdje je bilo kolekcionara koji su kupovali naivu, primjerice, ali to nas ne zanima. Ne sviđa mi se kad se kaže da ništa tu nije postojalo. Postojalo je, ali mali broj ustanova je otkupljivao. Recimo, Mladen Stilinović je od 80-ih godina prodao rad Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Sjećam se da sam ga tamo vidio u postavu. Ali to su bili jako ograničeni otkupi. Samo ponekad, jednom u nekoliko godina su se događali. Ali baš je u tome Galerija suvremene umjetnosti [u Zagrebu] bila rijetkost. Ali Mladen Stilinović je 1989. ili 1990. izložio Eksploataciju mrtvih u Banja Luci i oni su je otkupili. Galerija u Banja Luci ima možda više radova iz Eksploatacije mrtvih nego Muzej [suvremene umjetnosti] u Zagrebu. Mislim da su kupili dvadeset komada. Znam da se on nije mogao načuditi, ali oni su to kupili. Muzej [suvremene umetnosti] u Beogradu nije, ali u Banja Luci je. #00:54:23-2#

#00:54:23-2# DD: Ovo je jako zanimljivo. Nisam sigurna kakva je bila situacija s otkupima umjetnina, pogotovo konceptualne umjetnosti. #00:54:44-0#

#00:54:44-0# DŠ: Za ove "Otkupe" su tiskani katalogi. To možete vrlo lako pregledati. Do toga se može doći. Nisam se time bavio, ali siguran sam da su preko udruženja išli svi otkupi, recimo za hotele i druge. Kod vas u Splitu, jedan ili dvaput sam noćio u onom hotelu na Prokurativama. Tamo je na stepenicama bila tapiserija Jagode Buić, i to ona koja je bila izlagana u Sao Paolu. Znači da je hotel to kupio. Nije kupio muzej u Splitu nego hotel. #00:55:44-3#

#00:55:44-3# DD: Ako su ustanove kupovale, i ako je umjetnik bio član udruženja, to je vjerojatno trebalo ići preko udruženja.#00:55:51-7#

#00:55:51-7# DŠ: Ja mislim da je to moralo ići preko udruženja jer nije postojao galerijski sistem koji je omogućavao da to obavi galerist, nego je to obavljalo udruženje. Mislim da je i sve što se za Muzej kupovalo isto išlo preko udruženja. Jer udruženja i dan danas osiguravaju manju poreznu stopu. Zato moraju postojati neke evidencije i moraju postojati neki godišnji izvještaji.
#00:56:27-7#

#00:56:27-7# DD: A alternativni umjetnički prostori sami po sebi niti su mogli sebi financirati kupnju takvih djela, niti im je bila namjera kupovati djela...#00:56:34-9#

#00:56:34-9# DŠ: Dok je Podroom postojao, u Poletu je izašao na duplerici jedan tekst. Znam da je pričao Jerman, znam da je pričao Mladen Stilinović, možda je još Petercol pričao. Dvojica-trojica. A veliki naslov je bio "Dokle će mame hraniti umjetnike?" Jer činjenica je da dosta umjetnika nije imalo stalni posao. Primjerice, Vlado Martek je cijeli život radio u knjižnici i imao prihode, ali Jerman, braća Stilinović, Demur ne. Demur je na kraju i prodavao slike, ali tek puno kasnije. Stilinovići su živjeli od mamine mirovine, Jermanu je isto mama davala novce. Tomislav Gotovac je živio od suprugine plaće i to je bilo to. Ako jesu bile prodaje, to nije značilo da su oni od toga mogli živjeti, to ni slučajno. To je jedna stvar. Drugo je pitanje ateljea. Julije Knifer nikad nije imao atelje. On je u Zagrebu slikao na kuhinjskom stolu, a prve velike slike je počeo raditi 80-ih godina kad su mu galeristi iz Njemačke osigurali tamo atelje i on je odlazio u Tübingen da bi slikao velike slike. A ovi drugi umjetnici, oni nisu mogli niti razmišljati o tome da bi došli na red da dobiju atelje. Tu su vidljive neke razlike što se tiče ekonomije, odnosno nekakve organizacije. Kad smo kod toga, prostor Proširenih medija u Zagrebu je nesumnjivo u 80-ima ključno mjesto izložbenih praksi i izložbeni je prostor Sekcije proširenih medija koja je osnovana 1981. Naime, HDLU je imao tri sekcije: slikarstvo, kiparstvo i grafika. Pošto je već u 70-ima cijela ta nova generacija umjetnika bez završene umjetničke škole došla na likovnu scenu, oni se nisu mogli kandidirati u HDLU kako bi dobili socijalno osiguranje, a time i mirovinu. A onda se pojavila jedna skupina u kojoj su od mlađih bili najaktivniji Damir Sokić i Goran Petercol, a od starijih velika podrška i ključni igrač bio Stevan Luketić, a drugi Ivo Gattin. Oni su zapravo inicirali da se u HDLU-u osnuje ta četvrta sekcija Proširenih medija u koju su primljeni svi ovi koji nisu imali završenu akademiju. Tako su u HDLU ušli Mladen Stilinović, Vlasta Delimar, Željko Jerman, svi oni. I time im se otvorio status umjetnika s davanjima i svim

drugim privilegijama, koliko god mali bili. Znači osnovana je ta četvrta sekcija i jedan ured je ispražnjen da bi nastala galerija, i to u zgradi koja je u cijelosti pripadala HDLU-u. Tako da iza tog prostora zapravo stoji daleko važnija društvena stvar. Ja sam tad bio u vojsci. Izlagao sam u Podroomu i inače se družio s tim umjetnicima, objavljivao u Maju '75 i tako dalje, ali tad sam bio u vojsci. Da nisam bio u vojsci, ja bih bio član HDLU-a jer su oni odjedanput primili dvadeset i nešto ljudi. Ja sam zakasnio, a kasnije mi se nije dalo baviti time. Podroom je zapravo ono što se na Zapadu naziva artist's space u kojem se umjetnici sami organiziraju. U tom momentu, kad ostaju bez prostora, kad Sanja [Iveković] i [Dalibor] Martinis daju otkaz umjetnicima, bio je taj jedan međuprostor od godinu-dvije dok se nije osnovao Prostor proširenih medija. U to doba su neke stvari rađene. Recimo jedna serija izložbi u Ljubljani rađena je pod naslovom "Radna zajednica umjetnika Zagreb". To je zapravo bilo potpuno fluidno i samoorganizirano, ali bez ikakvih formalnosti i ikakvog institucionalnog okvira, da bi onda postalo, naravno, Galerija PM koju su osnovali članovi HDLU-a, a koji su bili članovi Sekcije proširenih medija.#01:03:39-7#

#01:03:39-7# DD: Zanimljiv je način organizacije Podrooma i Radne zajednice umjetnika koji mi se čini jako blizak ideji radničkog samoupravljanja. Je li to u tom duhu?#01:03:58-4#

#01:03:58-4# DŠ: Umjetnici tog doba su zapravo prezirali te političke termine, ali to je samoorganiziranje. Izložbe-akcije su samoorganizacije. Vlado Martek je uvijek govorio da je imao potrebu izlagati. Sam nije mogao izlagati u galeriji, sam nije mogao izaći na ulice, ali ako ih je šestorica, mogu. To su kolektivi. To je zapravo samoorganizacija koja je karakteristična za sve avangarde. Uvijek se skupe u grupu jer jedan ne može ništa. Jedan je nemoćan. Ali kad je grupa, kad su šestorica, već mogu nešto raditi. Mislim da je samoupravljanje kao ideja zapravo bliska anarhizmu, samo što, naravno, kad država u socijalizmu to ukoriči, onda je to birokratski model. Ono što je jako eksplicitno primjerice u Stilinovićevom radu je ta kritika birokratskog socijalizma. Staviti na javnu raspravu, recimo. Mladen je uvijek govorio kako, svaki put kad u državi krene kampanja da se prestane sa sastancima i krene u učinkoviti rad, znači da će se održavati sastanci i da će se beskonačno raspravljati o tome da smo neučinkoviti. I to se samo multiplicira. A na kraju i dan danas živimo u doba sve manje učinkovitosti. Zato su se oni grozili ideje samoupravljanja, ali zapravo su sami sobom upravljali. Mislim to se može nadovezati na to da se ti umjetnici s kojima sam se ja družio i zapravo ta cijela generacija iz 70-ih, generacijski direktno nadovezuju na '68., odnosno nadovezuju se na ove radikalne društvene pokrete kao što je anarhizam. Ideja anarhizma je individualno djelovanje, ali i zapravo samoorganizacija u grupe. Recimo Mladen Stilinović se sasvim ozbiljno bavio proučavanjem anarhizma. Martek isto. Ali

Stile [Mladen Stilinović] je uvijek bio zagrižen za to, čitao knjige, i tako dalje. A još bolje, možda je to kritika samoupravljanja jer su oni bili pronašli efikasni model. Samoupravljanje zapravo ne funkcionira. I da ne zaboravim po pitanju tržišta umjetnina. Edo Murtić i njegova kompanija organizirali su Galeriju Forum. Ona je zapravo stvorena da bi se formiralo tržište jer su se kroz Galeriju prodavale slike. To je bila, moglo bi se reći, elitna galerija jer su najbolji umjetnici tu izlagali. U to doba, a to su 70-e i 80-e, pošto su postojali tada i privatni poduzetnici koji su plaćali porez, ako ste kupili sliku i dobili potvrdu o kupnji, bili ste oslobođeni tog dijela poreza. Tako su Murtić i ostali organizirali Galeriju Forum da bi se legaliziralo trgovanje umjetninama.#01:08:07-2#

#01:08:07-2# DD: To je interesantno s aspekta tržišta umjetnina, ali alternativni umjetnici tamo nisu uspijevali izlagati. #01:08:18-0#

#01:08:18-0# DŠ: Nisu, ne. Ali to je zanimljiv model jer je to zapravo bila jedina galerija koja je bila komercijalna za svoje članove. Nitko se od njih [alternativnih umjetnika] naravno nije mogao ni približiti tome. Za njih nije postojalo nikakvo tržište. I kolekcioniranje, ne samo tržište. Kolekcioniranje nije postojalo. Nitko nije skupljao te stvari...tada. Osim mene. [smije se] Ali mislim to sasvim ozbiljno jer ja ih jesam sakupljao. To je eksces jednako kao što je eksces bio otkup u Galeriji suvremene umjetnosti. Tu je i pitanje statusne hijerarhije. Što znači za alternativce izlagati u državnoj galeriji? Govorimo dakle o ovim radikalnim umjetnicima i o jednoj jedinoj galeriji, a to je Galerija suvremene umjetnosti. Sredinom 80-ih, Vlado Martek je imao prvu veliku izložbu povodom koje je izdan i katalog. Bilo je otvorenje, bilo je posjetilaca i ne može se reći da ta izložba nije bila uspješna, a nekoliko tjedana nakon otvorenja je napravio izložbu u svom vrtu, što je znao raditi. U Dubravi je tad stanovao. Imao je roditeljsku kuću s lijepim vrtom gdje smo se znali sastajati. Tamo je u nekoliko navrata napravio izložbu. Razvukao bi sve radove po travi, neke postavio i u sobe. Tako smo dolazili, pili i jeli, naravno. I gledali Martekovu izložbu. I on mi je sam kasnije u razgovoru rekao: evo kad gledam koliko mi je ljudi došlo u suvremenoj [Galeriji suvremene umjetnosti], koliko mi je došlo kući, isti ljudi su bili i tamo i ovdje. Znači društveni status mu se nije promijenio. Nije se ništa bitno maknuo od te alternative time što je izlagao tamo. Drugi problem je bio taj što ti umjetnici zapravo nikad nisu imali široku publiku. I à propos PM-a, u 80-ima je na izložbe u PM dolazilo 20 ljudi.#01:11:24-0#

#01:11:24-0# DD: Sjetili ste me na tri pojma koja mi se stalno nameću, a koje je Šuvaković fino objasnio u svojoj najnovijoj knjizi Neoavangarda i konceptualna umjetnost: "Marginalac kazuje:

"Vi me ne primajte!" Alternativac uzvikuje: "Ja vas preobraćam i vaš svijet će potpasti pod moj svijet!" Otpadnik ili osjeća ili na razne načine pokazuje da ga vi ne zanimate, da niste dostojni uvida u njegove čini." (Šuvaković, 2019.: 152). Shvatila sam da je marginalac marginaliziran. Dakle on je pasivan, on je onaj kojeg društvo odbacuje. Alternativni umjetnici su anarhistički, proaktivni, pokušavaju promijeniti svijet. A pojam otpadnika, ono što Howard S. Becker u Svjetovima umjetnosti na engleskom naziva mavericks, zanimljiv je fenomen za sebe jer upućuje na umjetnike koji su se svojevrijem izolirali, koji gledaju s visoka na druge i koji u toj svojoj izolaciji u određenoj mjeri uživaju i nemaju namjeru se institucionalizirati. Kad gledam popis imena umjetnika na kojem radim, vrlo malo ih strogo govoreći pripada toj skupini otpadnika. Tu mogu svrstati recimo Dodiga Trokuta, u određenoj mjeri Gotovca. Ali onog trenutka kad oni krenu ulaziti u institucionalni okvir, pogotovo onaj Galerije suvremene umjetnosti, to otpadništvo se dovodi u pitanje. Oni onda mogu eventualno spadati u skupinu alternativaca, što najčešće i jesu, ili marginalaca. #01:13:17-8#

#01:13:17-8# DŠ: Da, da. Miško to uvijek genijalno napravi. Stvar je sljedeća. Grupu šestorice, kako se sjećam iz razgovora, apsolutno nikad nije zanimala ta neka alternativna pozicija. Oni su uvijek htjeli biti u galerijama, imati knjige o sebi. Dakle oni ne biraju poziciju u kojoj jesu. Ta pozicija je njima nametnuta. #01:13:49-8#

#01:13:49-8# DD: Oni su marginalizirani. #01:13:52-8#

#01:13:52-8# DŠ: Niti ih zanima da budu nekakvi otpadnici. Ja se sjećam jedne diskusije kada je Ješa Denegri počeo koristiti termin "druga linija". Mislim da je Sven Stilinović bio taj koji je rekao: što znači druga linija? Druga liga? Oni su žestoko bili protiv toga da Ješa koristi taj termin, makar je potpuno terminološki ispravan jer se paralelno s mainstreamom događa i ta druga linija. Ali čak i to znači da je u pitanju bilo odbacivanje. Ne želimo biti u drugoj liniji, mi želimo biti u prvoj. Ima, naravno, tih da ne kažem ezoteričnih odluka poput Trokutovih koji može poslužiti kao primjer. Ali u slučaju Gotovca ne. Gotovac ne samo da je htio biti prva linija, on je htio biti najbolji na svijetu. On je filmaš, on hoće Oskara. Ono što je Tomislav Gotovac htio, to je Marina Abramović uspjela ostvariti, možemo reći postati globalna zvijezda. Mislim da je Gotovac fantazirao o tome da bude globalno važan umjetnik. Ni slučajno nije htio „biti sa strane“. On je htio biti u centru, biti najbolji. To je taj neki ultimativni ego trip. Kao što ljudi koji su poznavali Marinu u 70-ima kažu da je bilo evidentno iz njenog stava od početka da ona želi biti globalno važna umjetnica. #01:15:46-2#

#01:15:46-2# DD: Zato je potreban oprez s ovim terminima jer mi se čini da za sada samo Dodiga Trokuta stvarno mogu nazvati otpadnikom.#01:15:55-1#

#01:15:55-1# DŠ: Je, odnosno Crveni peristol. U katalogu Nova umjetnička praksa koji je izašao 1978., što je deset godina nakon Crvenog peristila, Crveni peristol je prvi put historiziran i ušao u neki narativ. U fusnoti se tamo navodi da ih je Želimir Košćević odmah nakon toga kontaktirao i pozvao da izlažu u Galeriji studentskog centra. On je vodio Galeriju studentskog centra. Ali su oni odbili. I tu se prvi put vidi takav stav. Jer istovremeno Košćević izlaže recimo OHO. I u to doba, OHO i Crveni peristol su dosta bliski. Nešto čime se kod nas nitko nije pozabavio ili napravio izložbu o tome jeste hipi kultura i umjetnost, čemu su definitivno i jedni i drugi pripadali, s time da je OHO djelovao kroz galerije. Ali onda, 1971., kad su postigli svjetski uspjeh, izlagali u Münchenu i u MoMA-i, onda su prekinuli i otišli na selo, a ovi [Crveni peristol] od početka nisu htjeli ići u galerije. To je primjer tog radikalnog pristupa otpadnika koji govore: ne tičete me se, mi imamo svoj svijet i živimo u svom svijetu i to nam je dovoljno. I u tome su bili radikalni. Ali nitko od njih nije napravio niti približno nešto onome što se moglo napraviti. Primjerice neke Dulčićeve stvari koje su mogle uzrokovati bitne promjene. Ja sam krajem 90-ih vidio Dulčićevu izložbu u Splitu na kojoj je izložena gomila psihodeličnih crteža. Nitko nikad nije napravio tezu o narkoticima i umjetnosti kod nas. Dulčić je savršen primjer toga. Bila je jedna izuzetno zanimljiva mala fotografija. Pita sam Zlatka Gala za to. Ne znam ni sam što mi je rekao, možda da je on ima. Na fotografiji je jedan objekt koji je on [Dulčić] napravio, sako koji drži sliku. To je Dulčić čak izložio. Na nekoj izložbi je snimljeno i to postoji samo kao fotografija. Izuzetan rad. Hoću reći da su oni računali na taj gubitak svega. Imali su stav: mi nećemo napraviti ništa, mi nećemo sudjelovati s vama, mi s vama nemamo nikakve veze.
#01:19:06-4#

#01:19:06-4# DD: Nešto drugo, makar manje vezano uz temu aproprijacije, jesu beogradski nadrealisti. Ristić je 1926./1927. išao u Pariz i tu upoznao Bretona. I neki hrvatski umjetnici isto sredinom 20-ih tamo odlaze. Postoji okosnica Breton-Duchamp putem njihovog poznanstva. Mislite li da su preko Ristića, primjerice, ili nekog od drugih beogradskih nadrealista koji su odlazili u Pariz, hrvatski umjetnici mogli stupiti u kontakt s Bretonom i preko njega eventualno i direktno s Duchampom? Iako mi Duchamp trenutno nije toliko u fokusu interesa, volim istražiti sve moguće smjerove upliva utjecaja.#01:20:49-3#

#01:20:49-3# DŠ: Duchamp je zapravo nepoznat u ovim krajevima sve do poslije njegove smrti. On se pojavljuje samo u nekim sitnim momentima. Postoji apokrif da je Rade Putar uspostavio vezu s njim, da je trebao doći do Duchampa, a kad je došao da su ga iznosili mrtvog. Tako da do direktnog kontakta, koliko ja znam, nikad nije došlo. Bio sam prisutan kad je Šuvaković pitao Vaništu kada je saznao za Duchampa. Rekao mu je da je Ivo Steiner pričao o njemu. Ali gledajte, naše znanje o Duchampu danas, odnosno tumačenje Duchampa je jako novo. Dok je Duchamp bio živ, nitko nije mario za njega. Nije ulazio u narativ. Tek pojavom konceptualne umjetnosti on postaje važan umjetnik. Do tada, on je neka egzotika. On je jedan od nadrealista, da mu danas svi nadrealisti ne bi bili ni do gležnja u odnosu na njegovu važnost. I ta ideja ready-madea, to je sve konstrukcija 70-ih. Odnosno 1964. kad ih on počinje multiplicirati. Nisam sto posto siguran da je Marko [Ristić] sreo Duchampa. Ali čak i da je, Marko Ristić i beogradski nadrealisti odreda su djeca visoke buržoazije, ultrabogataša. I oni si mogu priuštiti putovanja, boravke, i tako dalje. Tako da je beogradski nadrealizam, koliko god je važan, koliko god je utjecajan, koliko god je direktno povezan s Parizom (beogradski nadrealisti objavljuju u francuskim časopisima, francuski umjetnici ovdje) – on je eksces. I s jedne strane oni [francuski umjetnici] jesu objavljivali knjige i časopise, ali nikad nisu napravili izložbu u Beogradu. Nikad ti radovi nisu bili viđeni do 1968., ili 1969. godine. Prva izložba na kojoj se izlažu nadrealistički radovi održana je u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Muzej je radio velike izložbe koje su se zvale "Dekade". Izdan je i katalog i zajednički je napravljena izložba koja se zvala "Nadrealizam i socijalna umjetnost" gdje su izloženi beogradski nadrealisti. Tu je povučena veza sa Zemljom i ovim socijalnim umjetnicima, a to je umjetnost NOB-a. Sve je to napravljeno na jednoj izložbi. Ali tada je prvi put pokazano što su radili beogradski nadrealisti. Jer se dogodilo to da ta djeca buržuja, izuzetni umjetnici, veliki pisci, poslije Drugog svjetskog rata odlaze. Koča Popović odlazi u Španjolsku, bori se u Španjolskom građanskom ratu. Oni su svi ljevičari, komunisti u manjoj ili većoj mjeri, i u ovoj nekoj društvenoj hijerarhiji poslije rata zauzimaju visoke pozicije. Koča Popović odlazi s partizanima odmah 1941. i izlazi kao general. I kao general zauzima vojne pozicije. Ali kasnije i kad je izašao iz vojske, zauzima druge važne pozicije. On je bio Ministar vanjskih poslova Jugoslavije. Marko Ristić postao je Ambasador Jugoslavije u Parizu. Tu je sada druga kvaka. Oni se zapravo odriču nadrealizma. Ili ga skrivaju. Nitko 40-ih, 50-ih i 60-ih ne poznaje ih kao nadrealiste. Oni su političari. Oni su postali važne ličnosti. Jedini među njima koji odskače je Vane Bor. On živi u Oxfordu. Ali on je izašao iz Beograda okupiranog 1942. ili 1943., ali to je sasvim jedna druga priča. Nitko nije to zapisao, ali znam iz razgovora da ga je, pošto je on bio homoseksualac, neka homoseksualna veza odvela u Englesku i tako je ostao tamo. Znači beogradska nadrealistička grupa se potpuno raspala i

zapravo postaje anonimna do te izložbe. I sam direktor Muzeja [savremene umetnosti u Beogradu] Miodrag Protić u predgovoru navodi da ih [beogradske nadrealiste] je dugo nagovarao da daju radove za izložbu. I oni tad postaju važni umjetnici. Njihov utjecaj na ovo što se dešavalo kasnije je zapravo zanemariv. Oni su obavili svoju ulogu 30-ih godina, jako važnu, ali nisu imali nikakav kasniji utjecaj. Danas se možemo pozivati na nadrealiste i to je važno, ali na ovu liniju koja bi Vama bila zanimljiva, tu je slijepa ulica. Zato mislim da je dosta važno to istaknuti jer na žalost tu ne postoji kontinuitet. Tu postoji samo ovo važno razdoblje, a ono poslije toga je praznina. A onda, tek puno, puno kasnije dolazi historizacija. #01:27:07-3#

#01:27:07-3# DD: Zanima me još i Cage. Znam da je on još u kontaktu s nekim našim enformel umjetnicima, prvenstveno kad dolazi u Zagreb za Drugi muzički bijenale. A poznato je da se družio s Duchampom. Znam za akciju u Fellerovom ateljeu kad su bacali...#01:27:35-1#

#01:27:35-1# DŠ: ...franje. To je jednodnevno bilo druženje. Tu opet nema direktne veze. Cage dolazi u Zagreb na drugi bijena 1963. godine. Kako je Cage dolazio kući u Donaueschingen gdje se održavao taj Festival nove muzike u Njemačkoj, a gdje je i Kelemen bio, iako ovo nisam eksplicitno našao, vjerojatno je i to neka veza po kojoj Kelemen, koji je direktor Muzičkog bijenala, dovodi na njega i Cagea. Već na Prvom bijenalu su se Cageove stvari izvodile, ali su ih izvodili Mauricio Kagel i ansambl iz Kölna. Na Drugi bijenale Cage dolazi osobno i boravi u Zagrebu mislim dva dana. Nakon koncerta završi na tulumu u vili Ive Gattina gore u Jurjevskoj. Postoje različite priče o tome, ali to je definitivno nešto s čime Duchamp ne može imati nikakve veze iako on naravno je utjecao na Cagea. Ali postoji nekoliko vrlo zanimljivih momenata. Oni zajednički navodno to igraju. Ja sam vidio jedan papir na kojem se nalaze potpis Cagea i Davida Tudora, to se sjećam. ali ne mogu mu ući u trag. Sjećam se potpisa Igora Mandića, što mi je bilo bizarno, ali zapravo Mandić se bavio glazbenom kritikom u to doba. Bilo je potpisa još nekoliko ovih umjetnika. To se odvalo kod Ive Gattina, Feller je bio prisutan, Jevšovar nije bio tamo...ne...Jevšovar je razgovarao s Johnom Cageom. Naime kad je Jevšovarova Siva slika bila izložena, a koja je sad u Muzeju suvremen umjetnost u Zagrebu, netko ju je išarao i napisao na nju "idiotizam". Pogledajte katalog. Mislim da je to katalog Jevšovarove izložbe iz 1980. godine u Muzeju suvremene umjetnosti. Cage mu je na to rekao "Pa super, nadopunio vam je sliku". Znači Cage je taj koji tuđu intervenciju aproprijacijom prihvaća. No, ta slika je kasnije restaurirana. Ne znam je li to Jevšovar sam restaurirao, ili neki restaurator. Naime, u tom katalogu postoji fotografija na kojoj se vidi trag tog natpisa "idiotizam". Postoje dva kataloga Jevšovara u Muzeju suvremene umjetnosti. Ja mislim da je to onaj iz 1980. Definitivno se te

neke ideje vezane uz Cagea i Duchampa vrte po Zagrebu, ali u nekim krugovima koji nisu prvenstveno likovni. Pročitajte GEF 63. Unutra imate te njihove razgovore o Zen Budizmu, antiumjetnosti, monokromima i slično. A to su filmaši. Ja često koristim intervju što su s Gotovcem napravili [Hrvoje] Turković i [Goran] Trbuljak 1977. jer Gotovac govori što se u Zagrebu sve dešavalo. I tu možete naći neke priče o stvarima koje se događaju u Zagrebu, ili ljudima koji putuju uokolo i vide stvari. U Zagrebu 60-ih se razgovara o antislici, što rade gorgonaši Knifer i Jevšovar, o antifilmu, strukturalnom filmu. To postoji kao nekakva ideja. Nove Tendencije, Gorgona, koje se paralelno dešavaju, Muzički bijenale i GEF su sve različiti aspekti jedne te iste priče. I tu se puno toga događa u različitim oblicima. Primjer odraza te cageovske slučajnosti, ili onog što je on preuzeo od Zena i od Duchampa je rad, primjerice, Ivo Gattina, a istovremeno možda filmovi Peteka, ili Pansinija. Tako da je to duh vremena. Isto kao što je u 70-ima bio taj duh vremena konceptuale i postkonceptuale gdje su svi baratali idejama koje je netko vidio na nekoj izložbi, pročitao u knjigama koje su se izmjenjivale, čitale i bile dostupne. Tako je bilo i 60-ih. Gotovac radi svoje kolaže 1964., a koristi novine The Times koje je kupovao jer su se prodavale na trgu. Informacije su kolale i moglo se do njih doći. #01:34:31-7#

#01:34:42-5# DD: Postoje li potencijalni utjecaji Novih realista na Gotovca? #01:35:01-1#

#01:35:01-1# DŠ: Nisam siguran da je on znao za njih. A možda i je. Nema direktnih utjecaja, ali kod Gotovca ima jedna stvar na koju mi je ukazala njegova supruga. On je često prešućivao stvari koje bi ga uzdrmale. Nije htio govoriti o njima. Gotovac je znao jako puno tako da je možda i znao za Nove realiste. Hajdemo reći, gotovo sigurno da je znao, ali nije postojao nekakav direktan utjecaj. No, ako to povežete s, recimo, filmom, pa ako pogledate rane Godardove filmove koji su užasno anarhični i koji zapravo odražavaju taj duh vremena Novih realista. Gotovac radi cijele serije filmova posvećene Godardu tako da možemo reći sasvim sigurno da je postojao posredan utjecaj. Je li on čitao neke knjige o njima, to ne znam. On uvijek govori o Schwittersu, ali nikad ne spominje Duchampa. Nikad ga nije spomenuo, ali je napravio radove koji su mu stvarno bliski. Ali još se jedna stvar ispostavila u vezi Cagea. Isti dan kad je Cage bio u Zagrebu, bila je i Ann Helprin sa svojom plesnom grupom. Gotovac je gledao tu predstavu i to je daleko važnije za njega nego Cage. Bio sam u razgovoru gdje se javilo troje ljudi koji su vidjeli tu predstavu 1963. u Zagrebu i onda su krenuli to opisivati. Ivica Boban, kazališna redateljica rekla je da se činilo da to traje pet sati. Nije trajalo toliko, ali jako se sporo sve dešavalo. Bila je tu osoba koja je imala tranzistor i slušala neku stanicu i koja se gurala

između ljudi u redovima koji su sjedili. To je izvedeno u kazalištu Gavella. Ann Helprin je na pozornicu donosila prazne boce. Kažu da je slagala više od stotinu tih boca. Kako se to nosi, to stalno proizvodi taj zvuk stakla o staklo. I zanimljivo je da su bili bosu. Bili su na pozornici, među publikom, svugdje. U jednom momentu se bacalo perje po publici, a perje se baca 1967. u Tomovom prvog happeningu. Tako da mi je sad jasno da je Happ naš posveta Ann Helprin. On to nije nikad rekao. On je na dva mjesta pričao o Ann Helprin, jednom Hansu Ulrichu Obristu i drugi put u jednom intervjuu iz dvije tisuće i neke. Imam i audio snimku razgovora s Hrvojem Turkovićem gdje spominje Ann Helprin. A Ann Helprin pripada toj istoj duhovnoj sredini kao što je i Cage. Ann Helprin je imala predstavu popodne, a Cage u ponoć, tako da su zajedno bili tu. Gotovac kaže da je poludio kad je to vidio. Kad govorimo o utjecajima, tu bih ja rekao da je daleko najvažnije to da Gotovac, koji tad ima dvadeset i nešto godina, nalazi potvrdu svojih ideja da je moguće nešto takvo izvesti. Da je moguće ne samo pred kamerom listati Elle, kao što radi 1962., nego je moguće i pred publikom nešto takvo izvesti. I onda to 1967. izvodi. To se sve događa u njegovim formativnim godinama. Tu predstavu on puno kasnije spominje. Moguće je da ima još hrpa drugog što je ili nekom drugom rekao, ali nemamo intervju. Ali on je upijao sve. Sve je na neki način utjecalo na njega. Neke stvari, neke bitne momente u njegovom radu i dodirne točke s njima su na nama da nalazimo i da iz neke perspektive protumačimo. #01:40:46-0#

PRILOG 7. Transkript intervjua s Goranom Trbuljakom, 23. rujna 2019.

Razgovor s Goranom Trbuljakom proveden je u cafeu Hocus Pocus u Zagrebu 23. rujna 2019. godine zahvaljujući ljubaznosti i susretljivosti g. Trbuljaka koji je pristao na razgovor s doktorandicom. Transkript intervjua je autoriziran i ovdje prenesen u cijelosti.

1. dio

#00:01:24-9# Dora Derado: Koje je Vaše shvaćanje pojma aproprijacije i strategija aproprijacije? Posebno ako se referiramo na Vaš rad.

#00:01:24-9# Goran Trbuljak: I u novije vrijeme se bavim posvajanjem. Lakše mi je govoriti o onome što je friško nego o onome što je bilo. Imam dosta radova koji bi išli u tu kategoriju. Nedavno sam imao izložbu u Splitu i praktički na cijeloj izložbi nije bilo skoro ništa mojega, nego je uglavnom sve što je doneseno napravljeno od drugih, na primjer portreti koje su slikali studenti i đaci za grupu ABS. Relativno je noviji Glavoper kojega sam kupio preko Njuškala.

Kada se pokušavam prisjetiti unatrag, najmarkantniji mi je bio trenutak na izložbi u Philadelphiji, gdje je postavljena Duchampova kolekcija radova. Na toj izložbi rad *Bottlerack* je bio negdje na posudbi pa je umjesto njega na zidu visjela cedulja [referentno na rad *Bez znanja uprave muzeja otuđio obavijest o posudbi, smatrajući da je ona jednaka originalu kojeg zamjenjuje*, 1981.]. Bilo mi je zanimljivo da jedan komad papira s tekstom *de facto* može zamijeniti original. Osoba dođe i pročita to, tome je posvetila jednako vrijeme kao da je gledala pravo djelo. Ova cedulja mi je bilo nešto što sam morao imati, jer je to direktna zamjena za predmet. Naročito na Duchampovu primjeru, na primjeru čovjeka koji je u svijest uveo mogućnost prisvajanja predmeta kao umjetničkog čina. Tada mi se činilo da je taj komad papira ekvivalent pravom predmetu.

Kad sam to uspio iznijeti van, osjetio sam uzbuđenje kao da sam stvarni predmet odnio sa sobom kući. To mi je jedno dobro sjećanja na temu *ready-madea*. Ako idem od tog datuma prema danas mogao bih nabrojati više takvih trenutaka, ali bi ih se morao prisjetiti.

#00:04:51-9# DD: Da Vas podsjetim. Izuzev otuđivanja takvih obavijesti poput Duchampove koja je predstavljena na izložbi „Ready-mades“ u organizaciji Žarka Vijatovića, čini mi se da je na tragu aproprijacije i *Zaleđe slike F. K.* i serija *Paleta*, odnosno uopće Vaše korištenje paleta, pogotovo *Paleta S. Š.*, odnosno Save Šumanovića.

#00:05:17-8# GT: Točno.

#00:05:17-8# DD: Pritom ne mislim samo na materijalnu aproprijaciju, pogotovo u Vašem slučaju, nego i na onu konceptualnu. Dakle Vi ne prisvajate nužno materijalni predmet. Vi prisvajate, primjerice, naljepnicu, ali tu se više radi o tome što ta legenda predstavlja. Isto tako u *Zaleđu slike F. K.*, opet je u pitanju nematerijalno prisvajanje, dakle prisvajanje praznog prostora, a u *Paleti S. Š.* prisvajanje isječka kataloga.

#00:06:06-8# GT: Crno-bijela fotografija palete S. Š. bila je naslovnica kataloga. Bila mi je paradoksalna činjenica da je naslovnica bila crno-bijela, a da prikazuje slikarevu paletu s gomilom boja. Kako je sve bilo sivo ja sam joj dodao boju. Uzgred rečeno, nisam imao mnogo radova koji su bili toliko materijalni da bi ih bilo tko mogao kupiti, ali ono što mi je bilo jako zanimljivo kod tog rada je da je kupljen čak dva puta. Valjda zato što je na njemu bilo boje. U to vrijeme su postojale dvije komisije. Jedna je bila republička, a druga gradska, i obje su komisije

kupile isti rad. Kako se radilo o istom radu, otišao sam kući, uzeo novi katalog i napravio drugi rad za drugu komisiju.

#00:07:15-7# DD: Je li to bilo iste godine kad je i nastala, odnosno 1974. godine?

#00:07:20-0# GT: Moram priznati da nisam siguran u godinu kada je otkupljeno i kada je nastalo.

#00:07:30-2# DD: Je li veći raspon godina, ili se dogodilo u kraćem razdoblju?

#00:07:37-7# GT: Bilo je to u istom razdoblju. U jednoj komisiji su tri člana, i u drugoj tri člana. Ne komuniciraju međusobno. Da sam bilo što drugo napravio, oni to ne bi uzeli. U tome su prepoznali nešto što im je bilo blisko paleta i nešto boje na njoj. To mi je bio znak koliko smo zapravo još uvijek konzervativni. Čovjek prihvaća ono što poznaje. Oni to nisu uzeli jer je to bio moj rad. Logika njihovog otkupa nije bila "tu je sad nešto inovativno, to je dio povijesti apropijacije od kubizma nadalje". Njima je to bilo u kategoriji rezanja nečeg iz novina i lijepljenja. To je nešto što je njima bilo prepoznatljivo.

Što se tiče *Zaleda slike F. K.*, u tom slučaju potpisao sam nešto što već postoji, što je zatečeno. Nešto iz konteksta umjetnosti. U pitanju je bila izložba mladih umjetnika, studenata. Po prvi put sam izlagao u izlagačkom prostoru, u sklopu SC-a. Jedna od slika je uklonjena iz prostora, slika našeg profesora Ferdinanda Kulmera. I što je ostalo? Ostao je taj komad praznog zida s tragovima topline od radijatora i prašine koja je ostavila obris okvira slike. Bilo mi je zanimljivo da je i on tu nekako prisutan s nama. Kulmer je u jednom trenutku shvatio da se to odnosi na njegovu sliku. Malo je zakolutao očima jer to nije bilo u domeni slikarstva kakvo je on volio ili onog što je on radio.

#00:10:20-6# DD: Nešto o čemu nisam naišla previše informacija su vaše automonografije od otpadnih materijala.

#00:10:54-3# GT: Počeo sam ih raditi 2010. Imao sam samo jedan katalog, ali je bilo prijepora oko njega i on je povučen. Rekao sam samom sebi da ću svoje monografije od tada sam crtati. Krenuo sam od običnog papira, kutija, ambalaže i svega što mi je bilo nadohvat ruke. Crtao bih na dvije ili tri strane. To je obuhvaćalo razdoblje od otprilike 1971. do najkasnije 1981. Postojale su samo naznake gdje bi trebale biti fotografije kojih, naravno nije bilo jer je sve bilo crtano. To

je u biti izgledalo kao špijl za neki budući katalog. Bila bi markirana strana, na njoj bi pisalo, na primjer, da tu ide fotografija br. 1, da je ona nastala 1970./71. godine, da ide crno-bijela fotografija i to je bilo to. Ideja je bila da izgleda kao da to radi neki marginalac.

Postoji taj fenomen *art bruta*, marginalnih umjetnika koji nisu educirani, koji cijeli život rade u jednoj profesiji i onda se u stare dane opuste i počnu slikati. I oni znaju raditi fenomenalne stvari. Međutim, pod *art brut* se misli na ljude koji su pomalo "pomaknuti", shizoidni ili imaju nekakav defekt. Marginalci su još uvijek normalni, ali nešto ih je "otkačilo".

#00:14:02-2# DD: Miško Šuvaković u svojoj novoj knjizi *Neoavangarda i konceptualna umjetnost* pravi razliku između marginalca, alternativca i otpadnika. On kaže: „*Marginalac kazuje: 'Vi me ne primajte!' Alternativac uzvikuje: 'Ja vas preobraćam i vaš svijet će potpasti pod moj svijet!' Otpadnik ili osjeća ili na razne načine pokazuje da ga vi ne zanimate, da niste dostojni uvida u njegove čini. Alternativac je u tom smislu proaktivan. Otpadnik kao da gleda s visoka na svijet. A marginalac je pasivan i marginaliziran jer ga društvo odbacuje.*“

#00:15:00-7# GT: Tako je.

#00:15:03-1# DD: Alternativci su vrlo aktivni, pokušavaju promijeniti svijet, a otpadnici su jedna zasebna kategorija za koju bih rekla da u Hrvatskoj gotovo pa ne postoji jer bi to podrazumijevalo da su ti umjetnici svojevolumino izolirani, u ulozi promatrača ili *flâneura* društva. Čini mi se da dosta hrvatskih umjetnika, pogotovo u periodu 70-ih i 80-ih godina, makar bili alternativni ili marginalizirani, često streme prema određenoj razini institucionalnog priznanja. Da ništa drugo, žele izlagati u uglednim institucijama umjetnosti.

#00:16:21-2# GT: Meni je najbolji primjer otpadnika Vlado Kristl. On je izuzetno anarhičan, ali ne u smislu izraza, nego u smislu političkog stava. On se stalno bunio i stalno je bio protiv sistema.

#00:17:07-0# DD: On mi se više doima poput alternativca.

#00:17:14-8# GT: Da, ali on nije bio toliko aktivan. A možda i je...

#00:17:22-8# DD: Meni se ne čini da se on povukao u sebe.

#00:17:25-5# GT: To ne. On je bio komunikativan, samo što je presijecao veze. Ali tu ne bi pripadao niti Tom Gotovac. Njemu je bilo stalo do toga da se afirmira. Ne vidim niti Trokuta u tom.

#00:17:46-6# DD: Možda nije ni on, ali mi se on [Trokut] čini najbliži figuri otpadnika.

#00:17:52-2# GT: Da, moguće.

#00:17:52-8# DD: Teško je napraviti stroge razdjelnice.

#00:18:02-0# GT: Kada sam govorio o marginalcima, to je termin kojega više vežem uz jednu vrstu klasifikacije. To je ono što je Francuz Jean Dubuffet nazvao *art brut*. To su ljudi koji nemaju nikakvu likovnu naobrazbu. Dubuffet je smatrao da je kultura nešto što je izmišljeno i stvar intelektualne nadogradnje. To je zapravo umjetnost mentalno poremećenih. U *art brut* isključivo spada ta vrsta ljudi. To se onda proširilo, ali se trebala napraviti distinkcija između toga i naivne umjetnosti. Mislim da je Nada Vrkljan-Križić zagovarala termin marginalca koji bi bio malo širi pojam. Mislim da to kod nje nije bilo tako postavljeno kao što Miško Šuvaković izlaže.

U skupinu marginalaca bi tako spadao i jedan Drago Jurak koji je radio u Hrvatskom narodnom kazalištu, čini mi se kao scenski radnik. On je u jednom trenutku počeo slikati. Slikao je neku čudnu arhitekturu. On je zapravo bio marginalac. Mentalno je vjerojatno bio zdrav. Nije mogao biti dio naive jer je naiva vezana za selo. Amerikanci te umjetnike zovu *Outsider Artists*. Ja na primjer Grupu šestoricu svrstavam u urbanu naivu. Oni su ujedno i moji ideološki protivnici, hahah, odnosno ja ih doživljam kao sve protiv čega sam se bunio, ali oni su na kraju pobijedili. To ja kažem i Marteku.

#00:20:38-6# DD: Ako se možemo vratiti na Vaše radove, zanimale bi me Vaše *Psihoinstalacije*. One nastale 90-ih, je li tako?.

#00:20:52-9# GT: Da.

#00:20:52-9# DD: One su mi jako zanimljive jer graniče s umjetnošću otpadaka, ali su fotografije.

#00:21:03-7# GT: Da.

#00:21:03-7# DD: U potpunosti su intermedijalne.

#00:21:10-3# GT: To je ideja.

#00:21:13-6# DD: Buni me samo jesu li one ista stvar što i Vaše *Skice za skulpturu*? Po opisu *Psihoinstalacija*, one obuhvaćaju puno širi dijapazon predmeta koji su trebali biti odbačeni, ali su fotografirani.

#00:21:42-2# GT: Sam termin sam posvojio od [Martina] Kippenbergera koji ima jednu malu knjižicu koja se zove *Psychobuildings*. On je hodajući po Balkanu fotografirao one bizarnije situacije koje su vrlo slične fotografijama Borisa Cvjetanovića, i njegove serije „Grad“. Primjerice, ovu šalicu i etiketu [od čaja] i onu malu [čajnu žličicu] sad bih fotografirao. To bi za mene bila skica za skulpturu. A kako su *Psihoinstalacije* uopće nastale? Moj stariji sin je slagao stvari kad je bio dijete. On bi posložio stvari, posložio bi stolice u jedan red ili bi ove etikete od čaja slagao na svoj način. Ima jedna fotografija gdje je uzeo cijelu kutiju kesica čaja, složio ih u neku ladicu tako da su etikete jedna po jedna u redu virile van. To nisam ja napravio, to je napravio on. Ja sam fotografirao. Meni je to *Psihoinstalacija*. Nada Beroš je 90-ih godina povodom moje izložbe tražila da napravim neko predavanje. Onda sam izvukao sve te fotografije i rekao sam da su to njegove instalacije. Te su mi instalacije zanimljive jer ja u tome vidim nešto posebno.

#00:23:33-0# DD: To su Vaše fotografije njegovih radova?

#00:23:34-6# GT: Tako je. Dakle fotografije njegovih instalacija koje sam ja nalazio po kući. Imali smo parket koji se na nekim mjestima odvajao. Onda bi on u taj procjep uredno stavljao redove kovanica. I kada bi netko hodao, zapeo bi preko toga. On bi poslagao desetak takvih kovanica i ti ih uopće ne bi vidio pa bi skoro pao na pod. Nisam siguran kada je to točno bilo. Ali to mi je dalo ideju za slaganjem. Taj sistem sam ja kod njega prepoznao, ili na neki način preuzeo od njega. Znači te instalacije sam ja samo fotografirao u boji. Kad sam neke od slika izlagao u Galeriji suvremene umjetnosti, imao sam problem. Nekako mi nisu izgledale dobro na zidu, pa mi je palo na pamet da bi bilo dobro da je jedna na zidu, a ostale naslagane dolje na

podu, kao neka hrpa. Tako da ako osoba baš želi vidjeti ostale, može ih uzeti i pogledati svaku za sebe. To je primjer tog slaganja.

#00:25:46-4# DD: Psihoinstalacije se mogu shvatiti kao koncept, a ne kao konkretno djelo?

#00:25:52-3# GT: Tako je.

#00:25:52-3# DD: I taj koncept obuhvaća *Skice za skulpturu*?

#00:25:56-0# GT: Koji se kasnije ponavlja, tako je. Ti predmeti koje ja stavljam sebi u kadar su predmeti koji postoje oko mene. Znači to su predmeti koje donesem, složim i fotografiram. Recimo ovo [pokazuje na poredane šalice i čaše] mi baš ovako izgleda super. Kao da je s namjerom postavljeno u neku crtu. To je neki red za kojim čovjek ima potrebu. Neki ljudi, ne svi. Neki imaju potrebu za neredom. Prije puno godina sam bio kod [Ante] Babaje. Imao je ogromne kožne fotelje i nekakav niski mali stol. Na tom stolu se nalazila takva gomila različitih stvari: knjige, lijekovi, možda olovke, sve na tom malom stolu. Meni je to bilo fantastično fotogenično. Ja tada nisam imao stol. Sada moj radni stol izgleda tako, potpuno sumanuto baš kao njegov tada.

#00:27:59-9# DD: Ovo me asocijalo na jedan podatak na kojeg sam naišla, a koji se tiče Vaše financijske situacije u to doba. Naišla sam na informaciju da ste 1977. godine provalili u jedan napušteni stan da biste ga iskoristili kao atelje.

#00:28:12-9# GT: Tako je.

#00:28:15-5# DD: To je bilo '77. godine, a kažete da 80-ih niste uopće imali stol. Ukoliko nije previše privatno pitanje, zanimalo bi me kakva Vam je generalno bila situacija u životu tada financijski i po pitanju odnosa institucija umjetnosti prema Vama?

#00:28:55-8# GT: Život je bio skroman. Otišao sam od roditelja, ali znam da sam im se u jednom trenutku vratio kada sam nisam mogao plaćati stan. Posao dizajna [dizajn i grafičko uređivanje *Novina Galerije SC*, časopisa *Film*, *Gordogan*, *Svijet*, dizajn kataloga izložbi, plakata i sl.] koji sam tada radio donosio je minimalno prihoda, bio je skroman. Jedina povlastica koju sam tada imao je što sam izašao s Akademije [likovnih umjetnosti] i da je postojala mogućnost

da uđem u udruženje likovnih umjetnika [HZSU] i da mi preko nje ide staž i socijalno osiguranje.

#00:30:36-7# DD: Dakle dobivali ste kakvo-takvo osiguranje.

#00:30:42-3# GT: Možeš si misliti. Kad danas čovjek vidi koje su to mirovine od 1000 ili 2000 kuna, to je jeza. Generacija koja je sada došla do mirovine ima minimalnu osnovicu. Sjećam se da sam si u jednom trenutku trebao kupiti komad namještaja. Nisam to mogao kupiti na kredit jer po trgovini i banci nisam bio kreditno sposoban. Onda sam objašnjavao da dobivam honorare, da u trgovinu mogu donijeti ispis svog bankovnog računa da se vidi da sam kreditno sposoban. To nije dolazilo u obzir. I to je vrijedilo za sve umjetnike jer *de facto* ni kredit nisu mogli podignuti. Dakle, ipak smo bili na neki način oštećeni. Ali smo opet s druge strane imali privilegiju koju drugi ljudi nisu imali jer su morali biti zaposleni u firmi da bi im se računalo radno iskustvo. No dobro, onda si imao plaću koja ti je davala mogućnost da digneš kredit.

Ali tu se dogodila jedna fenomenalna stvar. Zahvaljujući Goranu Petercolu i kiparu [Stevanu] Luketiću, osnovana je Sekcija proširenih medija. I zahvaljujući tome, svi ti koji su bili na rubu, marginalci, ako ništa drugo, dobili su socijalno i zdravstveno osiguranje. To je ono što imam reći na temu socijalnog stanja. A što se tiče mojih sjećanja na moje prve "pristojne" poslove, prvi novac sam zaradio u *Poletu* kao grafički dizajner. To je bilo krajem 70-ih godina. *Polet* je izlazio na tjednoj bazi, a ja sam primao mjesečni honorar, dakle za četiri broja. Kada sve skupa zbrojim, to mi je bio financijski možda najbolji period života. Počeo sam raditi filmove kada je kinematografija bila u nekakvom padu. Nisam radio na velikim produkcijama, već su to sve bili nekakvi umjetnički filmovi. Uvijek je s njima bilo upitno hoćemo li na kraju uspjeti zaokružiti financijsku konstrukciju, hoćemo li to uopće uspjeti snimiti i na kraju dobiti puni honorar, takozvanu četvrtu ratu.

#00:35:18-1# DD: Zanimljivo mi je u ovom pogledu pratiti Vašu biografiju od 60-ih godina nadalje. Rekli ste da Vam je kroz 70-e godine karijera napredovala. Period 80-ih Vam je donio nekakvu financijsku stabilnost. U konačnici ste se 1988. godine zaposlili na Katedri filmskog i TV snimanja na Akademiji dramskih umjetnosti. Upravo je taj kraj 80-ih godina zaključna točka moje disertacije.

#00:36:03-0# GT: Onda nas je pogodio rat. Generalno govoreći, moje odluke još na Likovnoj akademiji su bile ključne. Ne da me to nije uopće zanimalo, već sam bio nekako predeboko zašao u područje konceptualne umjetnosti. Slikarski način izražavanja mi je bio nekako *passé*.

Godinu 1969. stalno navodim kao ključni trenutak za mene. Sjećam se da sam na televiziji gledao čovjeka kako slijeće na Mjesec. To je bilo fantastično, bez obzira je li bilo inscenirano ili se zapravo dogodilo. Kao mladi čovjek sam shvatio da se time sve mijenja. Gledaš video snimku čovjeka koji hoda po Mjesecu. Sivu sliku. To mi je bio tako jaki podražaj koji me natjerao da zastanem. Kakvo crtanje ili slikanje kad imaš televizijsku sliku nazovimo to "direktnog prijenosa" s Mjeseca? Tada shvatiš da s time počinje nešto drugo u čemu moraš sudjelovati na drugačiji način. U tom trenutku o tržištu umjetnosti niti ne razmišljaš, nego znaš da trebaš nekako preživjeti. Ali kako? Ne radiš linoreze koje bio mogao eventualno negdje prodati. U tržištu umjetnina ne možeš sudjelovati. Onda pročitaš negdje u novinama da se formira Odsjek za snimanje na Akademiji za kazališnu i filmsku umjetnost [danas Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu]. Pomisliš da je to nekakva vrsta posla koja ima perspektivu. Možda nećeš snimati na Mjesecu, ali ćeš u tome možda nešto raditi. Onda sam u jednom trenutku počeo raditi u novinama. To je ta druga faza gdje sam jako dobro zarađivao. Točno pamtim čovjeka u *Vjesniku* koji je bio na visokom položaju i koji mi je ponudio posao skoro pa nadglednika nekih *Vjesnikovih* izdanja. Ja sam to odbio. On mi je na to rekao da tu gdje živim film nema nikakve šanse, da neću živjeti od filma. Vremena su takva da će filma biti sve manje. Savjetovao me da prihvatim posao. Dobio sam ponudu za snimanje filma. Tada me zapravo film više privlačio. To mi je bilo uzbudljivo. Nisam mislio. Nisam razmišljao o tome hoću li tu zaraditi novac, već sam se vodio uzbudjenjem.

#00:41:17-9# DD: Vratila bih se na trenutak na nešto ranije razdoblje Vašeg školovanja. Vi ste pisali diplomski rad na temu vezanu uz Marcela Duchampa. Je li Vam profesor Marijan Detoni bio mentor ili netko drugi? I možete li reći nešto više o tome?

#00:41:43-9# GT: Da. Diplomski rad o Duchampu sam pisao na Akademiji likovnih umjetnosti 1972. godine. Na Akademiji za kazališnu i filmsku umjetnost sam diplomirao s temom automatske kamere. Ne sjećam se jesmo li uopće imali mentore kada je riječ o tim pisanim radnjama. Moguće da je to čitao Matko Peić, nisam dao tekst Detoniju. U radu sam uspoređivao Duchampa i film i pokušavao dokučiti je li film možda utjecao na Duchampa. Film je i meni kao medij bio zanimljiv. Zapravo se ni ne sjećam je li mi itko od mojih nastavnika bio mentor. Čak i na filmskoj akademiji nisam imao mentora koji mi je čitao radnju u nastajanju. Očekivalo se da

tu radnju samo predaš. Što se tiče Duchampa, on je već bio spominjan, barem u nekom našem krugu umjetnika. Zvalo se za njega jer su ga pop artisti i drugi poput Rauschenberga i Jaspersa Johnsa izvukli na vidjelo. Pisalo se o njemu u beogradskim *Likovnim sveskama* koje smo kao studenti čitali.

#00:44:48-2# DD: Spomenuli ste tržište umjetnina kad ste govorili o tome da ste razmišljali koje poslove uzeti i kako sebi osigurati egzistenciju. Ovo je tim više zanimljivo jer tržište umjetnina, barem u onome smisli kakvim ga mi danas shvaćamo, nije postojalo. Privatnih otkupa u to vrijeme zapravo nije bilo. Svi su otkupi bili državni na ovaj ili onaj način. I ono što su institucije otkupljivale bilo je od državnih sredstava. Slažete li se s ovim razmišljanjima?

#00:45:41-7# GT: Tako je. Galerija Forum je tu specifična. U njoj su u to vrijeme izlagali većinom profesori s Akademije. Ta Galerija nije osnovana samo s namjerom da radove unutar nje otkupljuju samo državne institucije, već i privatna lica. Dakle to su prvi pokušaji privatnih otkupa. Ali ovo je teritorij o kojem ja ne mogu ništa reći. Ne samo ja. Mi u tome nismo sudjelovali. Ja mogu samo prepričavati anegdote iz doba dok smo mi bili studenti. Primjerice, pričalo se da su Stančićeve slike odnosili iz ateljea dok su još bile mokre. Meni Stančić nije bio profesor, ali bio je na primjer Žuveli. Znači neko tržište je postojalo. Govorilo se da je to liječničko tržište. Liječnici su bili ti koji su izgleda imali najveći interes za kupovanjem umjetnina, ili su im se one poklanjale. Mi nismo imali nikakvog pristupa tom tržištu. Naprosto nismo bili nikome interesantni. Nisam nikada bio protiv ljudi koji slikaju i prodaju, oni rade svoje. Tržište umjetnina sigurno je postojalo. Tako je i danas. Tko ima potrebu za slikama? Neka društvena elita. Danas su to odvjetnici koji su postali kolekcionari. Vaništa je možda prodavao. Opet ne svoje avangardne stvari nego je prodavao svoje slike. Crteže sumnjam da je prodavao. Ali radio je pejzaže koji su bili lijepi pa je vjerojatno to uspijevao prodati. Picelj je možda mogao prodati neke radove, ali živio je od dizajna. Sjećam se da sam kod nekih ljudi vidio Kristlove slike koje su mi se dopadale. On ih je ili poklanjao ili prodavao. Dobio sam jednog Kristla tako da mi je jedna znanica rekla da ga njezin otac ima u kolekciji. Našao sam tog Kristla u njihovom podrumu jer su ga maknuli. Nije im se više dopadao. Ali su držali na zidu Murtića. Znači Murtić se prodavao. Postojala je uz to i naiva koja se prodavala, i u inozemstvu i u zemlji. Ona je bila strašno u modi. A onda se u jednom trenutku više nije kupovala jer je postala preskupa. Ali nemojte uopće u ovom našem krugu ljudi očekivati da je itko razmišljao da bi mogao prodati neki svoj rad.

#00:52:56-7# DD: Ne tvrdim da tržište umjetnina apsolutno nije postojalo, ali ako je postojalo, ono je bilo umjetno. Ono je favoriziralo one koji su se uklapali u državni sistem. A oni koji su iz njega istupali...

#00:53:00-8# GT: Bilo je pitanje vezano za provalu u stan koji je trebao postati nečiji atelje u kuli Lotrščak. Do dana današnjega nitko iz kruga ljudi kao što su Sanja Iveković, [Dalibor] Martinis, [Mladen] Stilinović, [Vlado] Martek nije dobio atelje od države. Ta je mogućnost postojala. Mogao si se aplicirati. Ali nitko od te generacija nije dobio atelje ni od grada ni od države.⁴

#00:54:09-8# DD: ... što govori o ekonomskom aspektu ove situacije i financijskom stanju umjetnika te generacije. Ali određene vrste financiranja jesu postojale. Primjerice, Vi ste 1972. otišli u Pariz. I godine 1973./74. opet. U New York ste išli 1979./80. godine. Kako je to financirano?

#00:54:51-3# GT: Za 1973./74. sam dobio stipendiju. Postojao je ugovor između Francuske i Jugoslavije o stipendiranju studenata. Prvi put to nije bio slučaj. To je bilo individualno i to je bilo dosta teško. Znam da sam si trebao kupiti fotoaparatus za akademiju. Umjesto da kupim fotoaparatus, potrošio sam novac na to putovanje. S time da je tada bio limitiran iznos kojeg se smjelo iznijeti iz Jugoslavije. Novac sam morao skrivati u čarapi, a po putovnici je postojao određeni iznos koji je bio dozvoljen. Ali s tim iznosom se nije moglo biti tamo ni mjesec dana. U New Yorku sam naprosto imao nekog znanca kojeg sam upoznao godinu dana ranije. Izlagali smo u istoj galeriji u Veneciji. Imao sam mogućnost stanovati kod njega, inače ne bih otišao. Tada sam si platio put, a mogao sam to platiti jer sam radio u *Poletu* i zaradio nešto novaca.

#00:56:37-9# DD: Voljela bih čuti Vaše mišljenje o odnosu umjetnosti i masovnog potrošačkog društva u Hrvatskoj. Moje viđenje je sljedeće: na jednom kraju spektra postoji, uvjetno rečeno, potrošač (koliko može biti potrošač u kontekstu socijalističkog društva). Na drugom kraju spektra se nalazi stanoviti broj umjetnika koji zbog svoje financijske situacije i zbog nedostatka financijske podrške od strane vlasti ne mogu u tolikoj mjeri sudjelovati u potrošačkom društvu. To nisu nužno svi umjetnici niti se nužno nalaze u takvoj situaciji u svakom periodu života. Ali u

⁴ Ivana Bago napominje da je Trbuljakova provala u kulu Lotrščak napravljena u znak protesta prema državnom aparatu koji je davao ateljee samo onim umjetnicima koji su radili u tradicionalnim tehnikama. Vidi u: Bago, „Mono. Looking. Glass. Door. Hole: Naive Conceptual Artist as the Gatekeeper of Art“, 211.

onim trenucima kada se jesu našli u njoj, tada se koriste strategijama aproprijacije. To je jedna vrsta reakcije na njihovu financijsku situaciju.

#00:59:00-5# GT: Nisam siguran kako na to odgovoriti jer, kada govorimo o aproprijaciji, trebali bismo odrediti na koje umjetnike i koja konkretna djela mislimo. Ali ilustracije radi, i Jasper Johns i Rauschenberg uzimaju stvari s ulice. Praktički otpad. To kasnije onda rade i drugi. [Julian] Schnabel skuplja tanjure. Mike Kelly koji kupuje igračke. To je sve relativno novo. U krajnjoj liniji i nadrealisti se koriste gotovim predmetima, a još su kubisti koristili izreske iz novina. Duchampov pisoar, pa i prije njega kotač [*Kotač bicikla*] koji mu je vizualno bio zanimljiv jer se rotira. Po tom je pitanju blizak futuristima. Često se zaboravlja da je Duchamp znao za Brancusija. Brancusi je imao onu epizodu kada je donio svoju pticu u New York pa mu je carina rekla da to nije umjetnost, nego da je to neki uporabni predmet. Duchamp je bio blizak s Brancusijem. On ga je i doveo u New York. To je sve duh vremena. Ono što je privlačno u svakodnevnom predmetu je što ga ne moraš ti proizvesti nego ga jednostavno preneseš.

#01:02:31-9# DD: Leži li privlačnost tih predmeta u tome što su vizualno privlačni, što znači da se sve svodi samo na estetiku, a mislim da to nije baš slučaj, ili je privlačno što su jednostavno dostupni?

#01:03:00-4# GT: Ima tu još jedan faktor. Ne znam jeste li ikad bili na Hreliću, tu u Zagrebu. Hrelić je sajam koji se održava nedjeljom. Ono što se održava na Britanskom trgu je mlaka voda prema Hreliću. Na Britancu je skoro pa odabrana roba koja naginje prema *artu*. Međutim taj Hrelić je jedna enormna površina. Ti predmeti koji stoje jedan do drugog, koje su ljudi donijeli za prodati, to je nadrealizam. To je sve tako primamljivo. To je sve tako zanimljivo da bi čovjek htio sve to posjedovati i smjestiti u neki kontekst. Kada ja danas odem na Hrelić, vidim primjerice alate i pomislim da bi to mogla biti neka scenografija. Mogao bih to staviti ovdje na zid i to bi izgledalo fenomenalno. To su stvari koje su bačene, ali nisu smeće. Smeće je relativan pojam. To je ono što ide u kantu za smeće zajedno s trulom hranom. Mi ne govorimo o tome. Nego o predmetima. Spominjali smo ranije Trokuta. Bio sam nekoliko puta kod njega kući. Uvijek ću pamtit te situacije. U onome što izgleda kao najgori džumbus, kao najgore smeće, svaki predmet koji izdvojiš je fenomenalan. Taj senzibilitet nemaju svi. Jednostavno čovjek ne može vjerovati da je taj predmet odbačen jer još uvijek ili ima neku svoju funkciju ili se sam po sebi čini lijepim.

#01:05:58-1# DD: Onda ipak smatrate da postoji jedna estetska komponenta?

#01:06:05-8# GT: Apsolutno. Samo što to Duchamp negira. Ali ja mislim da je to lukavo. Da je to naprosto njegova strategija. On je tvrdio da je prestao slikati jer, ako on u jednom trenutku nešto naslika i čini mu se da je to lijepo naslikano, on to može ponoviti. To njega ne zanima. Dakle on ne želi proizvoditi još jedan estetski predmet. On nije mogao priznati da iza njegovog izbora *ready-made* predmeta stoji estetski razlog. A mislim da kod svih nas drugih postoji taj refleks: "čekaj, meni je to prelijepo da bi završilo na smeću". U konzumerizmu, u bogatim društvima, postoji prevelika količina tih predmeta. Onda se ljudi moraju tih predmeta rješavati. Bacaju ih u smeće ili jeftino prodaju.

#01:07:41-2# DD: Bogatija društva proizvode više otpada.

#01:07:41-2# GT: Tako je. Dok mi koji smo bili siromašni smo jednostavno čuvali te predmete. Frižidere, pisaače mašine nisi bacao jer ih nisi imao čime zamijeniti. To je nalik onim prastarim automobilima na Kubi koje ljudi još voze jer ih ne mogu zamijeniti. Nema druge opcije.

#01:08:06-0# DD: Dakle, pošto se u Hrvatskoj masovno potrošačko društvo u to vrijeme ne razvija u potpunosti, ljudi su prisiljeni živjeti skromno i čuvati ono što bi možda u drugim uvjetima bio otpadni materijal. I onda iz tog možebitnog otpadnog materijala u određenim situacijama proizlazi potencijalno umjetničko djelo. Kao način nalaženje novog života u tim predmetima.

#01:08:37-7# GT: Dva su refleksa. Prvi je očuvanje. Dakle, osoba razmišlja: „*Ova stvar zavrjeđuje biti sačuvana. Kako? Tako da joj dam drugi život*“. Puno ljudi ima taj refleks uzimanja stvari kako bi ih obnovili, vratili im život. Oni istovremeno zaokupljaju našu pažnju. Primjerice, ako ja bacim ovu čašu i onda je vratim natrag, ja sam je stavio u fokus. Znalo mi se događati da, primjerice, pred vratima stana nekih prijatelja vidim stvari koje su oni odbacili. Onda bih ušao u stan i pitao: „*Jeste li vi to bacili? Meni to izgleda super*“. Na što bi odgovorili: „*Ne, ne još razmišljamo*“.

#01:09:36-4# DD: Odjedanput je to nešto dobilo na vrijednosti jer se Vi zanimate za to.

#01:09:40-5# GT: Apsolutno. U onom trenutku kada ti pokažeš interes i samo postaviš pitanje, pali se neka druga lampica. Ako je to tebi dobro, onda je i meni još uvijek dobro.

#01:10:07-4#

2. dio

GT: Dakle neko tržište umjetnina u to vrijeme postoji. Na jednim Aprilskim susretima došao je Achille Bonito Oliva. On je tada izjavio da u Jugoslaviji nema umjetnosti. Svi smo se pitali zašto? Nema umjetnosti zato što nema tržišta. Njegov stav je bio da je umjetnost usko vezana za tržište. Kako se tržište razvija, počinjem uviđati logiku njegovog razmišljanja. Trideset godina kasnije, ja razumijem što je on mislio. Zašto je to tržište važno? Nije uloženo u umjetnost ni malo novaca, nije nigdje potvrđena vrijednost, autentičnost, godina nastanka i kupnje. Datumima nastanka radova se puno preciznije barata na ozbiljnom tržištu. Zato što su za to zainteresirani kolekcionari.

#00:01:38-9# DD: To garantira pedigree umjetnine.

#00:01:37-7# GT: Tako je. Kod nas ne postoji tržište umjetnina. Nijedan datum ti ne možeš precizno odrediti.

#00:01:52-3# DD: Onda dolazi do antedatiranja?

#00:01:54-5# GT: To ne vrijedi samo za našu generaciju. To vrijedi i za generacije koje su bile ranije, puno ranije. Čak ni papirnati materijal nije pretjerano pouzdan.

#00:02:22-4# DD: Ono što Bonito Oliva govori mogu povezati s institucionalnom teorijom umjetnosti Georgea Dickieja. Po toj teoriji, institucija umjetnosti je ono što definira umjetninu i umjetnika. Vi također tvrdite da je čin izlaganja u instituciji puno važniji od onoga što je u njoj izloženo. Dakle treba postojati sustav koji će vrednovati i dati nekom djelu status umjetničkog djela. Taj sustav može biti tržište umjetnina, ili cijeli niz institucija i njenih djelatnika i pripadnika, uključujući same umjetnike i publiku.

#00:03:51-5# GT: Da. Na žalost, trenutno negdje postoji netko za koga mi ne znamo, a tko će možda kroz deset godina isplivati kao važno ime. Po svom djelu, a ne po imenu. Uvijek postoji ta mogućnost da drugi ljudi jednostavno nisu bili u stanju prepoznati vrijednost te osobe.

#00:04:57-4# DD: To je ono što je Duchamp nazivao *delay*.

#00:04:59-8# GT: Da, on je tome dao priliku da se to potvrdi kroz 50 do 100 godina. Ali ne za života umjetnika. Svi smo mi zapiljili u ono što nam je ponudio Duchamp. Međutim, netko radi na nekom drugom rješenju, ali smo mi jednostavno slijepi za to.

#00:05:36-9# DD: Hoćete reći da su neki ljudi ispred svog vremena i mi nismo to u stanju prepoznati?

#00:05:40-7# GT: Točno. To se jako dobro vidi u slučaju *Neue Slowenische Kunst*. U Modernoj [galeriji u Ljubljani] je otvorena njihova izložba. Bila je jako dobro postavljena, s puno materijala koji je objašnjavao taj fenomen. Čovjeka pomalo uhvati čak depresija, jer vidi kako država stoji iza toga. Uhvati ga depresija, jer je to mračno. Sve to opisuje doba raspada Jugoslavije. Ali onda pomislim što je s onim umjetnicima koji nisu u tome? Jer u Sloveniji sigurno postoje drugi umjetnici koji ne spadaju u *Neue Slowenische Kunst*. Što je s njima? I oni su trebali taj period preživjeti. Što je s njihovim radovima? Kako oni izgledaju?

#00:06:47-0# DD: Nešto na tragu toga da povijest pišu pobjednici.

#00:06:56-4# GT: To se kroz otprilike pedeset godina izrelativizira i predstavi se druga perspektiva. Ali hoće li se to dogoditi? Postoji danas jedan pluralizam sve je otvoreno, sve je dostupno zahvaljujući Internetu. Otkrivaju se svjetovi. Čovjek se sjeti Afrike, pomisli da o Africi ne zna ništa. Potraži, i onda se događaju čuda. Ali da se vratimo na temu. Aproprijacija je uvijek postojala, ali nam je sada u postmoderno doba postala aktualna tema. Imao sam izložbu u Splitu [u palači Milesi] koja je primjer toga. Prije toga sam imao još jednu izložbu gdje sam posvojio cijeli ovaj svoj snimateljski opus. Godinama sam pravio razliku između svoje umjetnosti i filma. I mislio sam da ih ne smijem miješati. U onom momentu kada sam završio svoju snimateljsku praksu, osjetio sam potrebu da taj period uklopim u svoju umjetničku biografiju. To sam napravio tako što sam rekao da zapravo nisam snimao s režiserima te filmove i njihove zamisli,

dramu i glumce, nego da sam ja zapravo snimao samo predmete. Snimao sam ready-madeove. Dakle, sve što je stavljeno u filmovima u kadar kao rekvizita.

#00:10:11-5# DD: Vi ste to onda shvatili kao jedan ready-made u stvarnom svijetu?

#00:10:14-7# GT: Točno to. Godard tvrdi da je film istina 24 sličice u sekundi, Hanake da je film laž 24 sličice u sekundi, a ja da je film 24 ready-madea u sekundi. Snimio sam tridesetak filmova i onda sam samo zbrojio koliko sam, dakle, u životu snimio ready-madeova. Sve te sličice iz svih tih filmova, trideset godina toga, broji nekoliko milijuna ready-madea.

#00:10:48-9# DD: To ste objasnili i u predgovoru izložbe „Wow i ready-made“.

#00:10:50-4# GT: Da, to je recentno. Prije jednostavno nisam o tome tako razmišljao. Sad sam promijenio mišljenje.

#00:11:27-0# DD. Ovo me asocira na Gotovčev filmski opus. On ima relativno sličan pristup filmu. Govorimo o procesu montaže, koji je blizak kolažu i sam po sebi vrsta aproprijacije. Vezano uz takve procese sam čitala o konceptu umjetnika aranžera. Koliko je taj pojam za Vas relevantan? Mislite li da je on povezan s masovnim potrošačkim društvom?

#00:12:50-3# GT: Taj naziv dolazi od naziva za aranžere izloga. Kad se kaže aranžer, misli se na ljude koji zaista rade s gotovim predmetima i koji organiziraju u prostoru. Govorilo se tada da su i američki umjetnici kao što su Warhol i Rauschenberg u nekim periodima stvarno uređivali izloge. Međutim u ovom kontekstu se to odnosilo na to da osoba pripremi situaciju u kojoj će netko drugi sudjelovati.

#00:13:47-4# DD: Ne radi se o pripremi izloga nego o pripremi okruženja.

#00:13:54-0# GT: Točno to.

#00:13:54-6# DD: Ako se to prvo odnosilo na aranžere izloga, je li povezano s masovnim potrošačkim društvom?

#00:14:06-0# GT: To [umjetnik-aranžer] je zapravo igra riječi. U toj riječi ima i nešto pejorativno kad je riječ o umjetnosti.

#00:14:26-4# DD: U smislu da se umjetnika svodi na obrtnika?

#00:14:30-0# GT: Svođenje umjetnika na nekoga tko aranžira situacije. To je samoironično. Jedan slikar neće nikad za sebe reći da je aranžer. On je umjetnik. On stvara svoj svijet. Umjetnik-aranžer je ironičan, ili samoironičan jer priznaje da on ne stvara nikakav svoj svijet. On samo na neki svoj način slaže već postojeći svijet.

#00:15:09-3# DD: U tom smislu je aranžiranje, a time i apropijacija, podređena činu kreacije. Zanimljivo je da u tom periodu dolazi do negiranja ideje umjetnika kao genija i samostalnog stvaratelja. Govorite li o umjetniku kao svojevrsnom geniju i kreatoru kada govorite o "stvaranju vlastitog svijeta"?

#00:15:37-2# GT: Po mom mišljenju je tako. A taj pojam umjetnika-aranžera postoji samo u jednom tekstu kojeg ja nisam potpisao.

#00:15:55-8# DD: Da, našla sam ga u Novinama Galerije SC. No, zanimalo me vaše stajalište o njemu generalno kao fenomenu.

#00:16:00-5# GT: Moja generalna pozicija, od onda pa do danas, jest da geniji ne postoje. Ja se ne osjećam kao genij. Ne mogu tvrditi da je to kreacija.

#00:16:46-3# DD: Makar je i čin aranžiranja stvaranje nove cjeline iz nečeg što već postoji. To bi isto mogla biti određena vrsta kreacije.

#00:17:04-1# GT: Apsolutno. Samo postoje kreacije i *kreacije*. Po meni ima u tome neke samoironije, podcjenjivanja. Ali ne bih o tome govorio jer to nije samo moje. Naime to je tekst koji je pisan zajednički, samo na njemu nema moga imena.

#00:17:46-4# DD: Onda bih prešla na nešto što Vam je zasigurno bliže izložba "Ready-mades".

#00:17:54-7# GT: Žarkova izložba? [misli se na Žarka Vijatovića]

#00:17:56-5# DD: Da. To je posljednja izložba koju bih spomenula u disertaciji.

#00:18:22-8# GT: Da, to nisu drugi obradili.

#00:18:22-3# DD: Koja su Vaša sjećanja na tu izložbu? Kako ste došli do toga da na njoj izložite otuđeni natpis? Spomenuli ste da ste u tom periodu skupili više takvih legendi

#00:18:43-0# GT: Žarko me pozvao na tu izložbu. On je možda znao za taj komad [legendu/natpis] kojeg sam uzeo i to mi je bilo najlogičnije. Jednostavno mi nije palo na pamet da izložim neki drugi predmet.

#00:19:04-2# DD: Izuzev Vašeg i Žarkovog rada [*Object dard*] nema direktnih referenci na Duchampa. Makar ostali radovi jesu u ready-made duhu. Jeste li znali s čime će se drugi sudionici izložbe predstaviti?

#00:19:35-5# GT: Koliko se sjećam ne. Možda se na cijeli kontekst nisam uopće obazirao. Nije mi nekako bio bitan. I dalje sam bio toliko uzbuđen zbog tog komadića papira. Mislio sam kako je važno da se to vidi, da to bude izloženo. Neću reći da mi je to bilo poništavanje Duchampovog ready-madea. To mi je čak bilo iznad njegovog ready-madea.

#00:20:23-8# DD: Vi ste prisvojili već prisvojeno. To je neka vrsta metaaproprijacije.

#00:20:29-3# GT: Tako je, ali tada nisam imao svijest o apropijaciji na taj način o kojem mi danas govorimo o njoj. Tada su mi to bili samo zamjenski predmeti. Tada sam vjerovao da sam došao u posjed tog djela pošto je ono u muzeju stajalo umjesto stvarnog predmeta. Apropijacija mi u tom smislu uopće nije bila na pameti. Taj predmet i danas je za mene nešto mentalno. Kada govorimo o mentalnim procesima, vraćamo se na 70-e godine i dematerijalizaciju, odvajanje od predmeta. Dakle, ulazimo u sferu ideja. To je onda za mene bilo korak dalje od Duchampa jer je Duchamp donio predmet, a kustos je taj predmet dematerijalizirao. Ja sam kasnije došao u posjed tog dokumenta, odnosno te dematerijalizacije. To bio moj interes tada.

#00:22:35-8# DD: Čija ste još djela na taj način prisvojili?

GT: Nekidan sam našao da sam negdje u Pragu isto tako skinuo jednu legendu. Možda je to bila prva u nizu. Zatim mislim da je bio El Greco u Berlinu ili Münchenu. Znam da sam snimio fotografiju. Vjerojatno je to bilo u minhenskoj Pinakoteci. To je bilo ogromno djelo. Namjesto njega je stajao veliki okvir s nekakvim samtom i unutra je bila pričvršćena legenda o posudbi. Nisam se usudio uzeti je. Samo sam fotografirao. Vjerojatno mi je otuda ta ideja i za Duchampa [prisvajanja natpisa Duchampovog djela]

#00:24:04-0# DD: Osim slučaja El Greca i Duchampa, jeste li napravili još sličnih djela?

#00:24:07-2# GT: Spomenuo sam ranije jedno slično djelo iz Češke [referira se na djelo Vasilija Vasiljeviča Vereščagina]. Dakle ovo u Njemačkoj se nisam odvažio uzeti. Ali ovo sam morao. Bio sam nervozan, kao da uzimam stvarni predmet. Nedavno je snimljen dokumentarni film o Ulayu koji je u Njemačkoj ukrao jednu sliku, ali ju je onda vratio [referira se na Ulayevu akciju iz 1976. godine u Neue Nationalgalerie u Berlinu]. Znao sam za tu priču o krađi, ali je tu postojala još jedna pozadinska priča.

#00:25:48-2# DD: Ovo me podsjeća na situaciju s nedavno ukradenom Catellanovom *Amerikom*.

#00:25:58-3# GT: To je bilo nedavno, nekidan.

#00:27:00-1# [kratka razmjena o novinskim člancima o ukradenom djelu]

GT: U Splitu je nedavno bila otvorena moja izložba [„Autoportret naslikan od drugog“, u Palači Milesi, 2019.]. Ovaj autoportret [pokazuje na naslovnici kataloga izložbe] sam našao na Hreliću. Vidio sam ga i shvatio to sam ja. To je moj autoportret. Iako je to naslikao netko drugi, prepoznao sam se u tome. Moj autoportret je naslikao netko drugi. To je moj autoportret po tome što sam se ja prepoznao u njemu. To je po toj logici posvojeno. Ali ja ne znam tko je tu sliku napravio jer nije potpisana. Na slici ničega nema. Nema niti godine. Jedino što je moje na njoj je legenda koja kaže: „Autoportret Gorana Trbuljaka naslikan od drugog“.

#00:28:48-2# DD: Na Vašoj izložbi i jesu samostalno stale neke etikete.

#00:28:53-5# GT: Može se raspravljati je li to onda autoportret ili ne. Ali ja to tako nazivam. Ovo sam jučer kupio na Hreliću [pokazuje fotografiju na mobitelu slike sa sajmišta Hrelić gotovo istog slikarskog rukopisa]. Na istom tom sajmištu pojavila se slika. Dakle nakon godinu

dana. Kao da je isti autor. Onu [*Autoportret*] sam platio 50 kuna. Za ovu drugu su tražili 600 kuna. Ali ne svima. Moja supruga je kupila za 40 kuna.

A ova djela [pokazuje na druge fotografije u katalogu izložbe] su radili ABS-ovci koji su imali u svom programu da plakat na kojemu je moj fotografski autoportret daju slikarima da ga naslikaju. I nacrtaju. Dakle i to je moj autoportret naslikan od drugog.

#00:30:20-6# DD: Sada ste me sjetili na Vašu retrospektivu. I ona je na neki način autoaproprijacija, zar ne?

#00:30:33-5# GT: Ja mislim da ne. Ja sam stvarno htio deset godina nekog rada objediniti na jednom plakatu. To je zapravo retrospektiva mog opusa, kao da prije toga nisam ništa napravio i da poslije toga neću ništa napraviti

#00:31:07-8# DD: Vezano uz Vašu recentnu djelatnost, konkretno u vezi otkupa *Glavopera* preko Njuškala. To me asociiralo na Vaništin otkup dijelova za svoje djelo *U čast Manetu/Beskonačni štap* putem oglasa u novinama. Ovo mi se čini kao zanimljiva poveznica i uopće zanimljiv način nabave umjetničkog materijala.

#00:31:56-5# GT: Ali opet se radi o otpadu, o nečemu čega se čovjek hoće riješiti, za što stavlja oglas ne bi li prodao. To ti je jednako kao sajmište.

#00:32:17-9# DD: Kod Vanište je bilo obrnuto. On je tražio predmet pa su se ljudi njemu javljali, ali opet s onim što njima ne treba.

#00:32:21-7# GT: Tako je. I to s nečim što on nema, što ne može naslikati. On traži pravi predmet. Netko drugi bi možda taj cilindar ili taj stolac bacio, zar ne? On [Vaništa] je uzeo neki predmet koji tim ljudima nije trebao. Oni ga nisu bacili u smeće nego su ga stavili na tržište. Ali *de facto* je to vrlo slično. Jedan me znanac upitao prodajem li ja nešto [referentno na oglas za glavoper na Njuškalu]. Odgovorio sam ne i onda ustanovio da postoji još jedan Goran Trbuljak. Ja nisam ništa tražio nego se to poklopilo. Evo jučer je baš izašao jedan tekst u kojem spominjem ljude koji su uzimali imena i govorim o toj peripetiji s prezimenom i imenom. Isti je dan jedan čovjek promijenio svoje ime u Milan Bandić. Službeno. I to je bilo na televiziji. I kandidirat će se za predsjednika. Očigledno ima još takvih. Tomislav Gotovac je bio promijenio ime i prezime.

#00:34:05-9# DD: Aproprijacija imena je nešto svježija pojava. I nije toliko materijalne naravi. Više je u pitanju prisvajanja koncepta. Čini mi se da bi se u to područje konceptualne aproprijacije moglo uključiti neka djela Sanje Iveković (*Generation XX, Dvostruki život*) ili Borisa Bućana (*Bućan Art*).

#00:35:00-2# GT: Apsolutno. On je preuzeo logo od različitih tvrtki i samo dodao "art".

#00:35:38-3# DD: Takvi i slični radovi pokazuju da aproprijacija ne mora biti u potpunosti izvedena. Ona može biti i parcijalna, odnosno preuzeti predmet se može samo modificirati. Ali to ostaje aproprijacija.

#00:35:57-5# GT: Zato i kažem da će se za sto godina otkriti nekoga tko je radio nešto sasvim deseto i shvatiti da je bio genije.

PRILOG 8. Transkript intervjua s Matkom Meštrovićem, 24. rujna 2019.

Razgovor s Matkom Meštrovićem proveden je u Victory Art Caffeu u Zagrebu 24. rujna 2019. godine zahvaljujući ljubaznosti i susretljivosti g. Meštrovića koji je pristao na razgovor s doktorandicom. Transkript intervjua je autoriziran i ovdje prenesen u cijelosti.

Dora Derado: Koje je vaše shvaćanje pojma strategija aproprijacije? Možete li se reflektirati na Vaša iskustva s umjetnicima koji su (ako jesu i na koji način) koristili ove strategije?
#00:00:41-4#

#00:00:45-3# Matko Meštrović: Nisam familijaran s tim terminom koji se može tumačiti na razne načine, niti bih mogao navesti neke izričite referencije na njega. Toj temi je dosta blizak širi problem s kojim sam ja upoznat, i to ne po mom iskustvu i djelovanju u Gorgoni nego po onome što su programski postavile Nove Tendencije kao pokret. One su kao svoju bitnu odrednicu dovele u pitanje tržište i umjetnost za tržište. I stoga, u kasnijem razdoblju kada je ta utopijska ideja više-manje povijesno propala ili povijesno ignorirana, to nije došlo do ikakve bitnije razine moga interesa. Ali pokušavam se približiti onome što Vi razvijate unutar svoje teme. Ta pojava počinje puno ranije nego što je Vaše određenje razdoblja njene aktualnosti. S Marcel Duchampom.

#00:03:01-7#DD: Da, na globalnoj razini, temeljim se na njegovoj umjetničkoj djelatnosti. Ali u periodu njegovog djelovanja, jedino što mogu povezati s njegovim idejama u Hrvatskoj su kolaži. Međutim, s obzirom na brojnost primjera koji se pojavljuju u drugoj polovini 20. stoljeća, fokusiram se na nju.

#00:03:18-9# MM: Kolaži su jedna dosta povučena upotreba fizički postojećeg materijala. Kolaž se radi od ostataka, izrezaka, ili primjeraka nekih artefakata. Utoliko se može podvesti pod Vaš pristup, premda to nije u punom smislu značenje ovog pojma aproprijacije. (...) Gledišta posvajanja, prisvajanja, usvajanja razni su vidovi toga pojma i mogu se danas reaktualizirati. Ali su previše korišteni i na neki način iscrpljeni u svom značenju i važnosti. To što se Vi vraćate na taj pojam ili što ga oživljavate, ne gubi na značenju baš zato što je pojam ostavljen po strani. Zato Vas podržavam u tome.

#00:05:30-0# DD: Hvala Vam. Ako se mogu onda osvrnuti na Vaša iskustva i poznanstva iz razdoblja 60-ih do 80-ih godina. Jeli Vam ostalo u sjećanju nešto upečatljivo iz razgovora s umjetnicima, u vezi njihove svakodnevice, što bi moglo ukazati na to da su u tom periodu određene privatne financijske poteškoće dovele do okretanja strategijama aproprijacije?

#00:06:23-0# MM: Ne bih se s time složio. Cijeli kompleks, koji je sa sobom donijela pojava Novih Tendencija i to često veoma radikalno ali konstruktivno, tek je djelomice osvijetljen, a glede Vašeg pitanja imao je razne oblike očitovanja. Navest ću samo dva. Praktično djelovanje i idejna stajališta grupe N u Padovi, kao prvo. Radove koji su nastajali u okviru te grupe, članovi nisu potpisivali. Prema tome, prešutno se prešlo preko toga da ono što je napravio Toni Costa, na primjer, ne može ili neće nikad napraviti Manfredo Massironi. Iako i jedno i drugo nastaje u grupi koja se deklarira kao *Gruppo N* i kao takva nastupa i na tržištima. Zašto su se te ideje pokazale, ne bih rekao neodrživima bile su vitalne ali nisu izdržale pa su se grupe raspale. Kao drugi primjer, navodim najjaču parišku grupu *Groupe de Recherche d'Art Visuel*. Iz te grupe Julio Le Parc izdvojen je politikom, rekao bih podmuklo, da na Venecijanskom Bijenalu dobije prvu nagradu. Time su ga izdvojili iz same grupe koja je na to morala pristati snagom činjenica da više nije ono što je smatrao da jest, nego neformalni pripadnik jedne grupe. A bio je unutar grupe i sa grupom nositelj radikalnih stavova koji se očituju u nekim drugim aspektima. Prvenstveno da se „aktivira gledatelja”, da ga se navede, primjerice, da prođe kroz konstruirani labirint gdje će iskusiti neke neobične

senzacije, vizualne, taktilne, prostorne, ili pak svojim kretanjem pokrenuti suptilnu perceptivnu dinamiku nekog objekta.

Molim Vas, usporedite tu ideju s idejom apropijacije, ili je dogradite, ili razgradite, razbijte sa ovoga stajališta. Dat ću Vam još jedan uvid iz istog razloga. Puno puno radikalniji. Je li poznate djelo Manzoniya?

#00:11:46-1# DD: Da. Njegov *Merda d'artista* ili uopće korištenje vlastitog tijela kao svojevrsnog ready-madea.

#00:12:19-1# MM: Ja sam se našao u neobičnoj neprilici kad se u Galeriji suvremene umjetnosti pripremala prva izložba *Novih tendencija*, NT1. On je pored svoje slike sačinjene od pamuka, prijavio još dva rada. Dogodilo se da je napravio nešto što nikako ne bi moglo potvrditi Vašu početnu tezu o nekakvom privatnome interesu. A ruši cijeli svijet etabliranog poimanja umjetnosti. Za koga je umjetnost? Što je umjetnost? Spram tih pitanja Vaše je pitanje drugorazredno, povijesno drugorazredno. To ne znači da nije značajno.

Ilustrirat ću Vam kako je tržište primilo Manzoniyevo djelovanje. Dakle on je poslao rad kojeg sam spomenuo, druga dva su odbijena. Jedan je bio kartonski tuljac u kojem se u smotuljku nalazila linija dugačka deset metara i tridesetak centimetara. Bit je da se povjeruje da je linija na traci smotana i da se nalazi u tuljcu, da je podatak "10 metara i 37 centimetara" na etiketi istinit.

Koliko je to važno, ovoga časa bih Vas podsjetio da se zapitate što je s istinom danas. S istinom kao pojmom. Čak se govori da je ovo razdoblje post istine. *Fake news!* Mi [Piero Manzoni i Matko Meštrović] smo se poznavali. On se meni tada obratio putem pisama, koja su nedavno objavljena, izražavajući svoju bojazan i onu svoga prijatelja Castellaniya, da će njihovi radovi doći među konstruktiviste. Što oni nikako ne bi htjeli. Pa je Manzoni sa svoja dva rada, dakle *Izmet umjetnika* i *Linija duga...*, htio anulirati svaku pomisao da i oni spadaju među konstruktiviste. I onda odbijene radove on šalje meni, najprije tuljac s linijom. Na carini su povjerovali u istinitost podatka, ili su nekim načinom ispitali da ništa značajno nije u toj tubi. Ali za limenku, koja je stigla naknadno, ja nisam mogao znati što su u njoj našli i zašto su je pustili. Zašto sam je ja dobio neoštećenu? Ja sam sebi rekao: pa umjetnost je pobijedila. No vidite, tada Manzoni nije značio ništa. Nitko nije padao na te njegove štosove. Možda su u nekim krugovima, grupama imali razumijevanja. Ali desetak godina kasnije ja sam bio u financijskim teškoćama. Morao sam priskrbiti neke novce za stan ili tako nešto i odlučio sam to prodati. U bivšoj državi nijedan muzej to ne bi kupio. Ali je [François] Morellet prolazio

kroz Zagreb i ja sam ga zamolio da to ponese i pokuša u Parizu. Dobio sam potvrdu od jednog galeriste da je preuzeo na izlaganje u izlogu svoje galeriji ta dva djela i opisao mi je njihovo fizičko stanje. Činilo se da ništa nije bilo s tubom, ali na moje iznenađenje, da je limenka punktirana. Znete li što to znači?

#00:20:35-0# DD: Netko je pokušao provjeriti sastav.

#00:20:37-1# MM: Ja nisam nikad vidio gdje [je punktirana]. U Parizu je bila izložena mjesec dana i onda ju je galerist vratio. I Morellet me o tome obavijestio, a ja sam onda pomislio da će valjda u Italiji biti nešto drugo. I otišao sam s tim u Milano i uspio to prodati za enormnu cifru u tadašnjim lirama.

#00:21:36-8# DD: Koje je to točno godine bilo?

#00:21:38-9# MM: To je bilo krajem sedamdesetih. Kratko nakon toga javlja mi se Vaništa da je pročitao da je prodan taj rad, odnosno preprodan taj rad, za cijenu puno veću nego što sam ja dobio. Dakle pouka koju ja izvlačim: Manzoni je s jedne strane uspio u pokušaju da, desakralizirajući umjetnički čin, naprotiv izazove njegovu afirmaciju. To je moje tumačenje njegovog uspjeha. A sad se prodaju i limenke s istim oznakama. Što je njihov sadržaj, ne znam. Postoji Fondacija Manzoni u Milanu. Pred par godina bila je velika izložba talijanske suvremene umjetnosti u zagrebačkom *MSU*-u. Njegova sestra bila je nazočna na svečanom otvaranju. Upoznali smo se i ona mi je rekla da se radi na tome da se sačuva Manzonijevo nasljedstvo i njegovo značenje. Što je tu sada privatizacija? Što je apropijacija? Ja ne bih htio ništa sugerirati. Ni sam na to pitanje nemam spreman odgovor. Ali mislim da biste Vi svoju tezu morali osposobiti za odgovor.

#00:24:38-8# DD: Nastavno na pitanje tržišta umjetnina u Hrvatskoj, iz dosad meni poznatih informacija, potvrđuje mi se ovo što ste Vi rekli da na našem tržištu nije bilo razumijevanja za djela poput Manzonijevih. Tržište umjetnina kakvo danas poznajemo tada nije postojalo u Hrvatskoj, sve je bilo u rukama tadašnje vlasti. Govorimo o dobu socijalizma.

#00:25:33-8# MM: Vidim, imate veoma simpliciranu, grubo reduciranu predodžbu o tom za Vas „povijesnom vremenu”. Nije država naručivala djela. Morate jasnije razlučiti što se događa u koje vrijeme. Jedno je doba neposredno poslije rata, takozvanog socijalističkog

realizma, zatim pedesete godine kad imate već *EXAT 51*. *EXAT*-a nitko nije naručio. Nitko nije kupovao. Ali su ti ljudi živjeli od narudžbi, ne njihovih radova nego usluga jugoslavenskoj privredi koje je nastupala na međunarodnim sajmovima, na promišljenim, oblikovno kvalitetnim prezentacijama. Kako ćete objasniti partizanske spomenike iz tog doba? Oni su doživjeli veliki uspjeh u svijetu naročito nakon njujorške izložbe u *MoMA*. Pojedinci su ih išli sami istraživati, postoje publikacije gdje su primjerci dolično prikazani s udivljenjem zbog raznolikog oblikovnog vokabulara i izuzetne kreativne imaginacije. Iza tih monumentalnih djela nije stajao komercijalni, ili isključivo politički interes, nego neke duboke emocije u ljudima koji su preživjeli ratna i tragična zbivanja i tražili su neki znamen. Što znamen znači? Da znaš nešto i da si osvijestio nešto. To je bila funkcija kvalitetnih spomenika. A ima ih dosta. Mnogi su, pa i oni najznačajniji, uništeni. Brutalno, sadistički. To je regresivna društvena situacija sklona negirati sve što je prije bilo i vrijedilo. U vremenu tranzicije mnogo je društvenih postignuća prethodnih generacija svjesno ili nesvjesno prepušteno propadanju. Za to čini mi se primjerenim geslo francuskog kralja: „Poslije mene potop“ preinačeno u „Prije mene potop“, („*Avant moi le déluge*“).

DD: Zanimale bi me korespondencije oko anti-časopisa *Gorgona*. Većinu kontakata s inozemnim umjetnicima koji su predlagali svoje ideje za časopis imali su Vaništa, Putar i Vi. Naišla sam i u monografiji *Gorgone* da ste vodili korespondenciju sa Dieterom Rothom.

#00:33:58-4# MM: Da.

#00:33:58-3# DD: On mi je zanimljiv jer se isto koristio aproprijacijom, u smislu asamblaža. Uz njega mi je zanimljiva i ona korespondencija s Duchampom u vezi broja *Gorgone* koji se planirao, ali nije realiziran. Biste li mogli reći nešto više o njima?

#00:35:09-6# MM: Koliko se ja sjećam, Dieter Roth se prvi put pojavio u ovim krajevima u popisu koji je Mavignier dao za potencijalne sudionike prve izložbe *Novih tendencija*. Ja sam možda u tom procesu i sam kontaktirao Dietera Rotha, ali ga nikad nisam upoznao. On je Nijemac koji je otišao živjeti na Island. I Vaništa se jako zainteresirao za njega. I on je razvio korespondenciju s njim koliko ja znam. Bio je i neki prijedlog za njegov broj časopisa *Gorgone* koji nije ostvaren.

#00:36:20-2# DD: Postojao je prijedlog za deveti broj, zar ne?

#00:36:32-7# MM: To je bio prijedlog. Koliko ja znam nije tiskan. Ja s njim nisam u tom pogledu surađivao. A je li Putar, to mi nije poznato. Ja sam međutim kontaktirao Manzonija. Međutim njegove ideje nisu dospjele do ostvarenja. S Enzom Marijem sam isto posredovao. Mari je neke uzorke papira poslao da Vaništa odabere, prema onome što mu se činilo prikladnije. Ti su uzorci sačuvani. Ali ni to se nije ostvarilo. Bilo je puno zamisli, međutim Vaništa je sam to financirao. Sad mi kažite na tom primjeru kako stoji vaša teza?

#00:38:16-2# DD: Mislite li u odnosu na Vaništino privatno financiranje izdanja *Gorgone*?

#00:38:18-9# MM: Da.

#00:38:21-4# DD: Čini mi se da to podržava ovo o čemu sam razmišljala jer govori o nedostatku institucionalne i financijske podrške i razumijevanja za alternativne umjetničke prakse u to doba.

#00:38:33-9# MM: Da, može se tako shvatiti. Ali ne samo to. Tu je sada jedan drugi aspekt koji je za mene zanimljiv. Sve do pred koju godinu, u životopisima koje sam morao priložiti za ovu ili onu svrhu nikad nisam navodio da sam bio član *Gorgone*.

#00:39:08-5# DD: Zašto?

#00:39:08-5# MM: Jer sam smatrao da je to nešto što mene stavlja u nekakvu dvojnju situaciju. Ja djelujem javno. Javljam se barem dva ili tri puta tjedno na radio-televiziji. Odnosno na radiju sve do kraja 1963. godine. To moje djelovanje nema veze s onim što ja uzgajam kao biljku u jednoj lončanici s nekoliko bliskih ljudi. Bliskih više-manje po ljudskosti. Prema tome, to nije za javnost bitno, a još manje za neku prodaju s kojom nitko od nas nije računao. To spada u svijet mog intimnog promišljanja i provjere s ljudima koji nisu javnost. Iznositi te stvari u javnost... Znate li kako je Knifer u javnosti prošao? Uzeli su meandar i u karikaturi ga ismijali. No, *Gorgone* bez Vanište koji ju je pokrenuo i artikulirao pa i uzgajao, ne bi bilo.

I kad je već izgledalo da je krepala ta ideja, kad se to tako razglasilo, bilo bi s moje strane, neću reći neoportuno, nego neistinito, da za sebe govorim da sam ja i tamo nešto bio i radio. Time ne prikrivam da sam u tome sudjelovao od početka. Vaništa je najprije pozvao mene u

svoj atelje u Križanićevoj, tu i počinje gorgonska priča. Pružili ste mi neočekivanu prigodu da se prisjetim tih dana, a ako budete raspoloženi stojim Vam na raspolaganju da o tome nastavimo razgovor.

#00:43:22-2# DD: Hvala Vam.

PRILOG 9. Transkript intervjua s Damirom Sokićem, ožujak 2021.

Razgovor sa Damirom Sokićem proveden je putem emaila (uz mjestimične telefonske razgovore) u periodu od 21. ožujka 26. ožujka 2021. godine zahvaljujući ljubaznosti i susretljivosti g. Sokića. Tekst u nastavku je autorizirana inačica intervjua.

1. Dora Derado: Po završetku svog akademskog obrazovanja, postali ste članom HDLUZ-a i s vremenom postali član upravnih organa Društva. **Možete li reći nešto više o tome je li Vam i u koliko mjeri članstvo i pozicija unutar HDLUZ-a pomogla u pokretanju ove Sekcije**

Damir Sokić: Ako govorimo o galeriji PM, Goran i ja smo bili članovi Umjetničkog savjeta HDLU-a. Naše su umjetničke sklonosti bile poznate i jasne, pa čak i u širem svjetonazorskom smislu, ako to nije danas prenaplašeno reći. Predsjednik društva bio je tada odličan kipar i umjetnik Stevan Luketić, a jednako dobar umjetnik i predsjednik umjetničkog savjeta je bio Ante Kuduz. Lako je bilo s njima sve dogovoriti. Njihov format nije usporediv s današnjim likovima koji vode Društvo.

2. DD: Kad ste zajedno s Goranom Petercolom inicirali pokretanje Sekcije PM, vjerujem da ste bili upoznati sa Zakonom o samostalnim umjetnicima koji je u to doba bio aktualan (1979.), a koji je u nepovoljan položaj stavljao umjetnike koji nisu bili članovi umjetničkih udruženja. Protiv takvog položaja su se borili i umjetnici okupljeni oko Podrooma (primjerice kroz pisanje Ugovora o uvjetima javne prezentacije umjetničkog rada... koji je uvršten u prvi broj kataloga RZU Podroom). **Kakva su Vaša sjećanja na položaj samostalnih umjetnika krajem 1970-ih i početkom 1980-ih? Što ste u ovom pogledu htjeli postići osnivanjem Sekcije PM i smatrate li da ste to u konačnici ostvarili?**

DS: Da pojasnimo malo situaciju na tadašnjoj sceni. Podroom nije bila posebna, pogotovo ne alternativna grupacija koja je nešto tražila od državnog udruženja. PM je osnovan kao sekcija unutar društva s prostorom unutar zgrade društva s liberalnijom, manje administriranom upravom tj. bez uprave i bez novaca, ali i bez obaveza i, naglasio bih, bez odgovornosti. Podroom je činio sastav ljudi iz PM-a s dodatkom još nekih koji su proširivali Proširene Medije i za svoje radove su našli još jedan prostor u gradu. Do tada su ljudi bez akademskog obrazovanja teško postajali članovi HDLU-a, pa slijedom toga i drugih institucija, da ih sada ne nabrajam, koje su im omogućavale zdravstveno i mirovinsko osiguranje. Dakle, osnovna socijalna prava. Sada to više nije bio problem. Svi su umjetnici, barem u pogledu tih prava, sada postali jednaki, bez obzira na zakonske akte. Društvo gledano u cjelini puno se više brinulo o umjetnosti i umjetnicima npr. kroz otkupe radova, dodjelu stanova ili ateljea. Bilo je više izložbi i prostora u javnim medijima i umjetničkim časopisima. Umjetnost je naprosto bila bitan dio prosvjetiteljskog prostora, a ne usputnog i zabavnog, kao što je danas. Na žalost, politički podobni su onda nastavili svoje političke karijere sve do danas, samo na još višim funkcijama, najvišima u području kulture. Danas nam je u svijesti da je puno časnije biti u opoziciji nego na poziciji. Zbog toga kićenje epitetom alternative, koji umjetnika čini moralnim uzorom, izaziva u najmanju ruku podsmijeh. Današnje jadno stanje likovnih institucija, fakulteta, muzeja i samih umjetnika njihovo je djelo. Djelo oportunistička.

3. DD: Kakvi su bili Vaši odnosi s umjetnicima okupljenima oko Podrooma i drugima s „alternativne“ umjetničke scene tog doba (npr. Gorgona, GEF, Galerija SC, Galerija Nova, itd.)? Je li itko od ovih umjetnika utjecao na Vas (ili obratno) i na koji način?

DS: Moji su odnosi s ljudima uvijek pojedinačni, dakle promjenjivi, a prema, nazovimo grupaciji, kako vi to postavljate, jasni su već zbog osnivanja PM-a. S ove distance, vidim da treba podsjetiti da vlada zbrka. U to vrijeme Galerija Nova i Galerija SC su bile državne institucije, socijalističke institucije. Gorgona je bila uspomena na apolitičnu grupu na čije je djelovanje podsjećala Galerija Nova pod vodstvom Ljerke Šibenik i Galerija suvremene umjetnosti pod vodstvom gospodina i druga Bože Beka. Veći dio umjetnika iz PM-a i Podrooma su izlagali i u tim galerijama. Pojam alternativnog se danas vješa na umjetnički rever kao nekada komunističke značke. Svaka netaletrirana budala se danas kurči svojom nevidljivošću tada. Kad znamo da je puno časnije biti u opoziciji nego na poziciji onda je shvatljivo zašto se povijest redizajnira i olako klišeizira. I bome takve ambicije uspijevaju prilično iskriviti sliku. Nadam se samo privremeno jer još uvijek vjerujem u snagu djela.

U to vrijeme sam, kao i svi mladi umjetnici, uostalom kao i danas, za crkavicu vješao slike u Galeriji Nova i tamo upoznao sve umjetnike koji su me zanimali i sprijateljio se s njima kao što to rade neki mladi danas s nama. Julije Knifer, Ivan Kožarić, Ivo Gattin, Vojin Bakić, Stevan Luketić bili su samo jedna od povijesnih linija koje sam pratio. Danas tu liniju nazivati alternativnom nema nikakvog smisla. S veće vremenske distance, povijest se komprimira; nevažni nestanu u laganim anegdotama, a neki postanu prevažni i rasplinu se u mitovima. Prvo čega se trebamo držati je kronologija događaja, ali u svoj njihovoj kompleksnosti. Vrlo rano, kao mlad umjetnik, student čak, upoznao sam naše najvažnije umjetnike i povjesničare umjetnosti poput Vere Horvat Pintarić, Zvonka Makovića, Jadranke Vinterhalter, Želimira Košćevića, Ješe Denegrija i drugih koji više nisu živi. Ovdje spominjem, naravno one više zainteresirane za umjetnost kakvoj sam i sam pripadao. Dakle, ako ti je rad vrijedio, bio si zamijećen. U Hrvatskoj, umjetnost nikad nije bila prioritetna roba, kamoli nešto više od toga. Tako je onda bilo, a danas još i manje. Ostaje da se elitno osjećamo samo po duhu svetom. Tako se neki i osjećaju, kako možeš i vidjeti.

4. DD: Postoji li uzročno-posljedična veza ili pak samo korelacija između Vašeg korištenja netradicionalnih materijala već sredinom 1970-ih godina (primjerice od papirnatih vrećica, žarulja, šperploča i kartonskih kutija) i inicijative za pokretanje Sekcije PM?

DS: Pitanje tradicije je pitanje koliko sam gledao široko. Sve materijale koje sam koristio već su bili korišteni. I da naglasim, materijal je potpuno nevažan, on nije umjetnička supstanca. Kada smo osnivali sekciju nazvali smo je Sekcija proširenih *medija*, a ne *materijala*, iako danas mislim da niti to nije bio najprikladniji izraz. Bili smo mladi, svidjelo nam se PM. Ova je izraz izazvao neke druge asocijacije. Zabavljali smo se. Nije bilo tako mračno. Mračnije, puno mračnije je danas. Ne govorim ideološki. Ne čitam danas Karla Marxa čitam Marka Aurelija. Cara.

5. DD: Zbog čega ste se počeli koristiti takvih netradicionalnim materijalima? Jesu li postojali financijski razlozi ili je to bilo u skladu s Vašim interesom za narav medija?

DS: Bio sam bez love. Škarnicli maznuti u dućanu, pločice s otpada, lessonit isto. Ništa me nije mučilo i odjeća mi je bila takva i karakter, valjda. Poznavao sam radove Piera Manzoniya, Roberta Rymana, Günthera Ueckera i drugih. Blistali su jednako kao tehnički ispolirani umjetnici ili oni iz starijih škola, poput Pabla Picassa.

6. DD: Jeste li imali druge izvore prihoda u vrijeme 1970-ih i 1980-ih osim prodaje vlastitih djela? U koliko mjeri su ovi otkupi i eventualno alternativni izvori prihoda utjecali na Vaš „medijski nomadizam” (kako je za Vas jednom napisao Josip Škunca)?

DS: Ma, životarili smo i smatrali da tako i treba biti. Država, kroz muzeje ili neke druge institucije, je tu i tamo nešto i kupila. Danas se država izmakla, a prosvijećeni privatni kapital se nije primakao. Hoćemo li o našim prosvijećenim bogatunima? Josip Škunca je bio dnevni likovni kritičar kojeg biste zaboravili još dok biste ga čitali, poput ostalih dnevnih novinskih *survivera*.

7. DD: Među Vašim djelima iz 1970-ih i 1980-ih godina, koja djela biste izdvojili zbog njihovih aproprijacijskih odlika?

DS: Ne bih to nazvao odlikama. Kada sam neke radove napravio još nije izmišljen i prihvaćen taj pojam. Postao je gotovo inovacija bez potrebe za dozvolom patentnog zavoda, ali ako ju nisi imao nisi bio umjetnik. Dozvolu ti daju etablirane galerije i muzeji. Moj životni fokus je bio umjetnik i njegovo djelo pa nije čudno da nisam s njima razgovarao samo noću sanjajući ih, već mi je pobjeglo i danju dok sam slikao. A pošto sam si puno toga uzimao za pravo, jer je takvo poslanje umjetnikovo, napravio sam prvi rad, a poslije je lako. Imao sam dobre umjetnike oko sebe koji su to razumjeli pa se toga nanizalo. Počelo je s Marcom Chagallom, Kazimirom Malevichem i Isakom Babeljom, miješao sam književne asocijacije sa slikarskima, više umjetnika ugrađivao u jednu formu, više povijesnih stilova u jedan prikaz, instalacijom, objektom, ambijentom. Pisao sam priče, pisao si pisma i kitio ih skulpturom, fotografijom i čime god. Pojam „aproprijacija“ se pojavio i samo sam ga krajičkom oka vidio kao slučajnog suputnika. Bili su tu Gustave Courbet, Leonid Pasternak, Piet Mondrian, razni suprematisti, više puta Kazimir Malevich, Francis Picabia, Piero Manzoni, Gabriel García Márquez, Marcel Duchamp, Nam June Paik i Charlotte Moorman te živi umjetnici koji su postali opće mjesto kao npr. Eugen Feller zbog *Malampije*, pojma koji su Ješa Denegri i umjetnici koji su se referirali na taj rad i tako zajedno stvorili novu riječ u našoj povijesti umjetnosti. S Fellerom sam o tome razgovarao prije nego što sam posudio naslov (Slika 171) jer smo prijatelji i suvremenici. Tako se bar kod mene tada dešavalo.

Inače, nerado izdvajam radove jer su to trenutačni fokusi koji traže elaboraciju, a nikako se ne bih zaklinjao u izdvojene radove da se ni slučajno ne pomisli da si uobražavam autorstvo nad

trajnim vrijednostima. Ne odustajem od davno izgovorene sumnje u vlastiti rad. Mogu se s tim nositi i imati još više razloga dalje raditi i nalaziti smisla u tome.

8. DD: Dok su Vaša djela prije odlaska u SAD bliska siromašnoj umjetnosti (ono što u svom radu vežem uz materijalistički pristup aproprijaciji), djela *à la* Mondrian primjer su jedne druge krajnosti, odnosno ono što u radu nazivam konceptualnim pristupom aproprijaciji. Premda se kratko pred odlazak također počinjete referirati na druge umjetnike (npr. *Dobar dan gosp. Courbet*, 1981.; *Odmor na dači i crvena konjica*, 1982.), **biste li rekli da je SAD u pogledu Vašeg pristupa aproprijaciji zaista bio prekretnica? I na koji način?**

DS: Ne, proces je bio prirodan; dešavao se u meni, a ikonografija se mijenjala oko mene. New York je bio sam po sebi uzbuđenje na n-tu potenciju. Kako život i ulica, tako i muzeji i umjetnost. Kud god ideš nosiš sebe i sve one koji su te stvarali, do onih majmunolikih. Može ti jedan događaj i jedna osoba okrenuti život naopako. Velike su moći pojedinca. Mislim na umjetnike.

9. DD: Među drugim umjetnicima koji se bave aproprijacijom i pristupaju joj konceptualno, napravila bih usporedbu s onim što Vi radite u mondrijanovskim djelima te djelima iz ciklusa „Bućan Art“ Borisa Bućana (1972./1973.) te *Najnovijih slika Brace Dimitrijevića* (1972.) u kojima imitira stil Jacksona Pollocka. Sličnosti uočavam u prisvajanju tuđeg „brenda“ ili likovnog jezika. Biste li se složili s ovakvom usporedbom? **Možete li reći nešto više o razlozima Vašeg korištenja upravo mondrijanovskog rastera?**

DS: Nikad mi ova dvojica nisu padali na pamet. Braco mi je previše doslovan, a Bućan preblizu ilustraciji. Govorim samo o radovima s kojima pretpostavljam da uspoređuješ moje. Nikad ne bih kod umjetnika upotrijebio riječ „brand“, osim ako ga ne bih htio omalovažiti. To su PR-ovski termini meni odurni kao i sva njihova magla, da budem dorečen, sve njihove otrovne pare koje su ošamutile ono malo mozga što se bavi najljepšim djelom čovjeka.

10. **DD: I u „novijim“ djelima** (imajući na umu da se bavim prvenstveno razdobljem do 1989. godine) **se koristite aproprijacijskim strategijama**, primjerice u djelima *Suprematistička kompozicija Allahu Ekber (Alah je velik)* iz 2008. te *Crni pravokutnik i crveni krug* iz 2009. (istovremeno asocijacija na suprematizam, ali i na Warholov ciklus „Death and Disaster“). U oba slučaja preuzimate kompoziciju ili pak motiv drugog umjetnika.

Ovo upućuje na neprestanu prisutnost apropijacije u Vašem opusu od samog početka Vašeg umjetničkog stvaralaštva.

DS: Nekad, kad sam počinjao, imao sam sreću da sam odmah propao ispod leda. Nisam našao izlaz. Imam dojam da sam upao u dobro društvo i da su oni svi zagazili na pravo mjesto u pravo vrijeme.

PRILOG 10. Transkript intervjua s Vladom Martekom, ožujak 2021.

Razgovor s Vladom Martekom proveden je putem emaila u periodu od 10. ožujka 30. ožujka 2021. godine zahvaljujući ljubaznosti i susretljivosti g. Marteka. Tekst u nastavku je autorizirana inačica intervjua.

1. Dora Derado: Kakve su bile Vaše financijske prilike u vrijeme studija, konkretno oko 1973. godine, naspram onih krajem 1970-ih kada se zapošljavate u knjižnici i surađujete s drugim umjetnicima okupljenima oko Podrooma?

Vlado Martek: Imao sam mali džeparac od roditelja a povremeno sam radio raznovrsne pomoćne poslove. Dakle, bio je to u materijalnom smislu siromašan život. Čak sam prodavao plazmu kroz plazmaferezu na tadašnjem Imunološkom zavodu, kao većina studenata medicine. U umjetnost nisam ništa materijalno ulagao.

2. DD: Zbog čega organizirate prvu samostalnu izložbu u Voćarskoj 5 (kući Vlaste Delimar i Željka Jermana)? I uopće kasnije organizirate izložbe u obiteljskoj kući u Konjšćinskoj 40?

VM: Onda još Vlasta Delimar nije bila u društvu. A Jerman je, kao jedan od mojih velikih „art-frendova“, naprosto svojom energijom i voljom za umjetnost i nastupanje bio zarazan. Osim toga, na početku mi je odgovaralo nešto marginalno. Kasnije su se organizirale izložbe u vrtu u Dubravi kao dio neke tradicije neprofesionalnih mjesta, u tradiciji Grupe šestorice, ali i jako prisutnog običaja iz vremena ruske avangarde i njenih kasnijih odjeka. Izložbe u stanovima, vrtovima i na livadama bile su nužda, a kod nas i odraz slobodarskog i ironičnog otklona.

3. DD: Jesu li Vam se financijske prilike poboljšale tijekom 1980-ih godina? Otkupi Vaših djela, barem onih koja ulaze u fundus Galerije/Muzeja suvremene umjetnosti i broj izložbi upućuje na to da ste 1980-ih godina bili u nešto povoljnijoj situaciji.

VM: Situacija je bila povoljnija, ali i start je bio vrlo oskudan. Ponešto se prodalo privatno ili ondašnjoj Galeriji suvremene umjetnosti, ali za skromne iznose. Oni naprosto nisu dobivali veliki novac za otkupljivanje suvremene umjetnosti. Jasno je to u konstelaciji ideološkog jednoulja.

4. DD: Naišla sam na podatak da u vrijeme zapošljavanja u knjižnici čitate djela Marcela Duchampa. Sjećate li se koja su djela bila u pitanju? Zbog čega se zanimete za njega, među ostalima?

VM: Teško je izreći sve razloge za gledanje i čitanje Marcela Duchampa. Bila je to monografija Artura Schwarza *The Complete Works of Marcel Duchamp* (izdanje: Abrams, New York, 1970.). Skrenuta mi je pažnja na njega i onda sam otkrio autora iz čijeg rada izvire konceptualizam, *performance*, umjetničko ponašanje, itd. Sve ono što je energiziralo moju vokaciju pjesnika i filozofa.

5. DD: U svojoj autobiografiji (u knjizi Poezija u akciji) navodite da u vrijeme 1974. – 1986. živite „polubohemski“ premda ste tada zaposleni. Možete li pojasniti?

VM: Živio sam u takozvanom ekonomskom realizmu, nisam trošio na umjetnost, hranio sam se kao slabo plaćeni radnik u kulturi. Nisam kupovao materijal. Na primjer, uzimao sam pak papir u koje su bile umotane knjige koje je knjižnica kupila i na tim natron papirima slikao, crtao te njima radio kolaže. Kad nemate dovoljno novaca za život i rad onda pomalo žicete od drugih i ovisni ste mada, kao okorjeli buntovnik, to baš ne ide glatko, pa jednom imaš dovoljno, a drugi puta nešto više... Hirovito i nepredvidljivo. Novac je energija koja izmiče.

6. DD: Godine 1979. se zapošljavate u knjižnici. Zbog čega ste se se tu zaposlili ili uopće zaposlili? Na koji način je zaposlenje utjecalo na Vašu umjetničku produkciju?

VM: Zapošljavanje u knjižnici bio je jedan od sretnih trenutaka u mom životu. Postao sam relativno neovisan, a blizu kulturi, s mogućnostima da puno čitam i informiram se, a opet sam imao priliku izabrati put eksperimentalne umjetnosti te nastaviti dalje. Mogao sam bez činjenja mnogih komercijalnih i inih kompromisa. To je važno ako imate žar radikalnosti i želju da unutar pobune načinite daljnju pobunu. Naime, umjetnost je vrsta pobune, a avangardna umjetnost je još jedna pobuna unutar korpusa umjetnosti.

7. DD: Je li na Vaš (eventualno) poboljšani status utjecalo članstvo u Sekciji proširenih medija ULUH-a? Odnosno, je li Vam članstvo „otvorilo vrata“ u smislu većeg broja izložbi i otkupa djela? Možete li reći nešto više o svom prijemu u članstvo? Vodite li se kao član Sekcije od samog osnutka 1981. godine?

VM: Nije utjecalo osim što je malo razuvjerilo one skeptične uokolo koji su onda u tome vidjeli izvjesnu revalorizaciju rada. Pošto sam bio zaposlen, imao socijalno osiguranje i članstvo mi nije donijelo korist.

Inače, to je bio regionalni presedan da se u Strukovno udruženje prime članovi koji nisu imali oficijelnu diplomu struke. Tako je nas desetak primljeno na temelju našeg umjetničkog rada i rezultata (fenomena). Tako sam od 1981. godine postao dvostruki profesionalac jer sam radio u knjižnici kao činovnik i održavao izložbe koje su brojčano bile dovoljne i da budem u ZUH-u [Zajednici samostalnih umjetnika] na socijalnom. Nekoliko umjetnika su bili takvi rijetki primjeri dvostrukog profesionalizma. (Naravno, to nije nikad financijski regulirano. Utopija je, ali da se zna.)

8. DD: Jesu li Vaši kontakti i komunikacija s umjetnicima u okviru Grupe šestorice autora, Podrooma i Galerije PM utjecali na Vaš odabir „siromašnih“ ili nadenih predmeta (primjerice u poetskim objektima) i pjesničkih alatki koje koristite u razdoblju 1970-ih i 1980-ih?

VM: Teško je to precizno odredili. Svakako važi i ona „s kim si, takav si“. S druge strane, izbor je vjerojatno subjektivno određen sklonošću prema dekonstrukciji i sabotazi (u tradiciji nadrealizma), ironiziranju i dekonstrukciji. K tome, nesklon sam ideji reprezentativnosti. To udaljuje od istine, odnosno od bitnog, transformirajućem, tranzitivnog u temelju. Za mene je umjetnost definitivno dobro sredstvo, a loš cilj.

9. DD: U svojim samizdatima, koje radite od 1982. godine, se povremeno *supotpisujete*. Je li ispravno u ovom činu prepoznati određenu vrstu aproprijacije? Naposljetku, preuzimate tuđe citate, premda u smislu književnog citata, a ne likovnog.

VM: Supotpisivanje znači nastavljnje, nastavljnje znači rušenje apolonijskog, klasičnog pojma umjetničkog stvaranja. U najmanju ruku, oboje: apolonijsko i dionizijsko, klasično i romantično. A element zajedništva dio je utopije historijskih avangardi 20. stoljeća koje sam i ja baštinio.

10. DD: Kada započinju privatni otkupi Vaših djela? Prvi takav otkup na kojeg nailazim je otkup djela od strane Ingrid i Žike Dacića, no izvori se razlikuju po pitanju godine i okolnosti otkupa.

VM: Točno, Dacići su prvi kupili slike 1986., mislim prvenstveno na nagovor Julija Knifera, a jednako tako preko njega su organizirane dvije moje samostalne izložbe u Tubingenu, 1988. i 1990. godine.

11. DD: Jeste li u 1980-ima, kada se bilježi povećani broj otkupa Vaših djela, mogli živjeti od njih?

VM: Ne, nipošto. Živio sam od svakodnevnog kafkijanskog rada u knjižnici. Dopodne knjižničar-informator, a poslijepodne konceptualni pjesnik, slikar, fotograf, akcionista, agitator, kipar, grafičar...

12. DD: Možete li reći nešto više o svojoj izložbi u sklopu ciklusa izložbi „Ready-mades“ iz 1988. godine u izlogu knjižare Znanje August Šenoa? Fotografije upućuju da ste izložili poetski objekt *Igraju se s njom ko veseli pjesnici kada je ostave iz 1976. zajedno s još nekolicinom „prepoznatih predmeta“ (boca s morem na postamentu, čaša, objekt nalik privjesku ili visku) i natpisom ispod boce koji glasi „staro more odvojeno po marteku 1969. g.“. Možete li reći nešto više o razlozima odabira upravo ovih predmeta i potvrditi riječi i značenje natpisa?*

VM: Ready-mades su bili važni za dekonstrukciju i oslobađanje od okova estetski proizvedenih predmeta i shvaćanja umjetnosti po „klasičnoj“ špranci. Predmeti nisu tek prepoznati nego i energetski usvojeni i prezentirani kao sublimirani simboli. (Umjetnost je relevantna tek kao sublimacija i simbolizacija.) Izreka „staro more izdvojeno po marteku 1969.“ znači: tad, prije mog izlaska u multimedijalnu praksu, već sam imao impuls prema gore rečenom. Razlozi odabira uvijek su tajanstveni, nadolaze iz podsvijesti i ekonomije duše.

13. DD: Jeste li u vrijeme sudjelovanja na ovoj izložbi ili pak ranije bili svjesni bliskosti Vaših umjetničkih praksi s aproprijacijskim i ready-made strategijama?

VM: Jesam, ali to mi je bilo k'o dobar dan; od početka sam mislio, postupao i povezivao stvari po ideji aproprijacije, ready-madea i supotpisivanja te nastavljanja na djela drugih. To je pitanje energije i alkemijske metafore transformacije. Uostalom svi najveći umjetnički geniji 20. stoljeća držali su umjetnost prvenstveno za duhovnu prasku, a tek potom kao autonomnu estetsku proizvodnju. Konceptualizam je to osvijestio do kraja, odnosno oni okorjeli konceptualisti koji se sada i ubuduće prepoznaju kao probuđeni i tranzitivni; s one strane umjetnosti a opet umjetnici.

14. **DD:** Godine 2014. ste sudjelovali na izložbi „Der Kubist Marcel Duchamp mag nicht malen“ u Galerie Thomas Schulte u Berlinu. Tu izlažete niz radova posvećen Duchampu sudeći prema [fotografskoj dokumentaciji izložbe](#)⁵ (primjerice niz djela u ciklusu „[Ideja Marcel Duchamp](#)“ iz 2001. godine⁶). Kasnije, konkretno 2018. godine, napravit ćete djelo *Duchamp bi me volio* i izvesti akciju na njegovom grobu. Zbog čega se tada zimate za Duchampov rad? Jeste li se i u ranijim periodima stvaralaštva (konkretno 1970-ih i 1980-ih godina) svjesno zanimali za njega? Primjerice, naišla sam na podatak da ste čitali njegova djela još na početku zaposlenja u knjižnici.

VM: Da, zanimao sam se najviše za Duchampa (i Maljeviča). Ali nisam se ranije referirao na njega, bar ne svjesno. Evo jednog primjera: 1976. u doba Grupe šestorice autora, imali smo akciju *Šetnja gradom*. Svaki autor je nosio neki svoj rad po ulici. Ja sam nosio kotač bicikla kojeg je netko par mjeseci ranije odbacio u moj vrt. Stavio sam svoju fotografiju u središte i iznad napisao riječ „ponos“. Tek kasnije sam doznao da je prvi Duchampov ready-made bio kotač bicikla pričvršćen za stolicu. Slično energetsko-simboličko prepoznavanje ulovio sam umjetnički arhetip. Duchampove ideje hermafrodita, alkemije kao temeljne metafore umjetnosti, osjećanje praznine (problem je nerješiv zato što problema nema). Izreka „uostalom, uvijek su oni drugi koji umiru“ je ultimativni uvid. (Nadovezao sam se izjavom „Uostalom, uvijek su oni drugi koji se rađaju“ 1999. ili „Uostalom, uvijek su oni drugi koji izlažu“ 1998.) Jednostavno, zar ne? Ali spoznajna linija ide do temelja svijeta.

15. **DD:** U svojoj knjizi *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj* (2019.), Miško Šuvaković je okarakterizirao tri „tipa“ umjetnika na koje se brojni drugi povijesnoumjetnički izvori osvrću na ovaj ili onaj način. Citiram: „...marginalac kazuje: ‘Vi me ne primate!’ Alternativac uzvikuje: ‘Ja vas preobraćam i vaš svijet će potpasti pod moj svijet!’ Otpadnik ili osjeća ili na razne načine pokazuje da ga vi ne zimate, da niste dostojni uvida u njegove čini.“ Vaša često provokativna djela i interesi koje dijelite s umjetnicima oko Podrooma upućuju na to da ste izrazito

⁵ Galerie Thomas Schulte and Berlin, “Der Kubist Marcel Duchamp Mag Nicht Malen at Galerie Thomas Schulte,” 16. kolovoza 2014, zadnje pristupljeno 13. srpnja 2022., <https://www.galleriesnow.net/shows/michael-muller-der-kubist-marcel-duchamp-mag-nicht-malen/?true>.

⁶ “Vlado Martek | Idea M. Duchamp 3. | Artsy,” Artsy, zadnje pristupljeno 13. srpnja 2022., <https://www.artsy.net/artwork/vlado-martek-idea-m-duchamp-3>.

proaktivni i nipošto marginalizirani. Biste li se složili s ovom tvrdnjom? Možete li reći nešto više o shvaćanju svog položaja u kontekstu umjetničke scene u Hrvatsko 1970-ih i 1980-ih godina?

VM: Provokativnost proizlazi, kako je rečeno ranije, iz strasti i energije dekonstrukcije, koja bi bila u liniji duhovne (re)konstrukcije novovjekovnog čovjeka. (Danas je estetika čisti luksuz koji si umjetnici ne bi trebali dati...)

Što se tiče marginalnog, ljudi to različito podrazumijevaju. Druga linija (po Jerku Denegriju) uvijek će biti marginalna po svom duhovnom habitusu. Naprosto to ne može biti u svojoj biti apsorbirano. Biti historiziran u čitankama, leksikonima, enciklopedijama ne znači mnogo, osim površnom egu. Dakle, ne slažem se s Vama, ako ste me dobro shvatili. Po prirodi stvari koje radim, bit ću marginalan. Paradoks? Radi se o različitim nivoima, frekvencijama. Pozitiva je isto podložna tome. (Sedamdesetih i osamdesetih moj položaj je potpuno problematičan. Inače, sjedio sam na dvije stolice: udruženja DKH [Društvo hrvatskih književnika] i HDLU [Hrvatsko društvo likovnih umjetnika].) Govorili su mi mlađi kolege: „Martek, daj se ti odluči, da li si ti pjesnik ili slikar“. Trebalo je biti jedno. Takva je, pa i danas. provincijska svijest. Međutim, moje utočište je bilo u brojnosti moje multimedijalne generacije i svijesti (iz studija filozofije) o relativnosti i doksi.