

Rubne posebnosti. Ljubo Karaman i suvremena vizualna kultura

Prošlo je gotovo pola stoljeća od objavljivanja studije Ljube Karamana *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva* pa se uslijed velikih promjena kulturnih politika, kulturne proizvodnje, umjetničkih teorija i paradigmi, a napose promjena u društvenom, političkom i gospodarskom kontekstu od onoga vremena do danas, nude neke Karamanove teze za novu interpretaciju. Te se promjene mogu registrirati na razini globalne ali i lokalne društvene tranzicije, a relacija općeg i posebnog, globalnog i lokalnog u proizvodnji vizualnih sadržaja jest neposredan kontekst na koji se aplicira nova interpretacija Karamanovih teza.¹ Povod tomu jest nova razina relacije općeg i pojedinačnog, odnosno globalnog i lokalnog u razmjeni vizualnih sadržaja na koje će se koncentrirati ovaj hipotetički teorijski pokušaj. Svakako da bi se u izvornoj domeni kojom se Karaman u svojoj studiji bavi, onoj arhitekture i kiparske plastike, njegove teze danas mogle i trebale posebno aktualizirati, no ovdje će se svjesno napraviti refokusiranje tematike i to zbog dva razloga. Prvi je taj što same odrednice discipline arhitekture i kiparstva danas zahtijevaju primarno načelno terminološko razjašnjenje uslijed razlika prema dobu koje Karaman tematizira, a glavna odlika tih razlika je profanizacija arhitekture i skulpture u modernoj kulturi. Potom, izmijenio se odnos kulturnih politika i praksi, a – zanimljivo – ta se rekonfiguracija počinje događati upravo u vrijeme kada Karaman objavljuje svoju studiju. Uz svijest o ograničenjima ovoga teorijskog pokusa, članak za daljnju diskusiju nudi jedan od mogućih priloga promišljanju o lokaliziranoj metodologiji za istraživanje i interpretaciju umjetničke proizvodnje. Karaman u tom smislu svakako nudi dostatno poticaja.

Za lokalnu primjenu: globalne pobude

Promijenjeni intelektualni odnos istraživača prema vizualnim umjetnostima i vizualnosti uopće, međutim, nudi zanimljive konvergencije prema Karamanovu poimanju arhitekture i skulpturalne plastike srednjega vijeka, barem utoliko što su analize vizualnosti danas u dobroj mjeri okrenute kritici relacija »visoke« i »niske« kulture, uz tendenciju istraživanja umjetničke produkcije na lokalnoj razini.² Pitanje identiteta koje Karaman implicira u svojem tekstu postalo je u međuvremenu jedno od ključnih teorijskih žarišta za analiziranje kulture, kulturne produkcije posebno, a napose vizualnosti i ta je činjenica jedna od značajnijih konstanti u

kritičkom i teorijskom mišljenju o vizualnoj kulturi nakon 1990. Pritom se nerijetko kritički sagledavalo »hegemoniju interpretacije«, odnosno dominantnu, iz središta modernizacije kreiranu, perspektivu u konstrukciji pripovijesti o umjetničkoj produkciji pa i vizualnoj kulturi.³ Je li moguće uspostaviti novi interpretacijski horizont, takav koji bi uzeo u obzir i reverzibilnu perspektivu, upravo s rubova modernizacijskih procesa prema središtu, dakle – onako kako je Karaman predlagao da se sagleda provincijska, granična i periferijska umjetnička produkcija? Pokušat ću potražiti odgovor na to pitanje primjenom triju Karamanovih magistralskih teza na neke primjere suvremene vizualne kulture, a kako bi se eventualno otvorio prostor za daljnje kritičke rasprave pa možda i za primjenu ovakve hipotetičke metode na sagledavanje lokalne kulturalne utemeljenosti još dviju disciplina koje se dijelom mogu smatrati vizualnima, ali je jedna izravnije vezana uz izvorni Karamanov interes – arhitektura, ali ovdje: moderna i suvremena, dok je druga izazovnija ali itekako bitno vezana uz lokalni identitet – urbanizam i prostorno planiranje.

Ostavljajući zasad te dvije discipline po strani, za korist radne hipoteze valja samo napomenuti da se pojam »suvremena« koristi ne samo da označi aktualnu, »ovdje i sad« produkciju vizualnih komunikacija, nego se širi i na područje koje je »suvremenosti« tek izmaklo i uteklo se, možda, pod oznaku modernizma kao – donekle – povijesno dovršenog procesa. Dakako, ovdje se modernizam ne motri samo kao estetička ili stilska kategorija nego kao društveni, politički i ekonomski kontekst primarno, a što je u slučaju lokalne hrvatske kulture posve jasno završeni period, posebno što se tiče prvog razdoblja liberalne ekonomije ili »prve hrvatske modernizacije« pa i razdoblja dogovorne ekonomije i društvenog vlasništva odnosno »druge hrvatske modernizacije«.⁴ Upravo ta »dovršenost« društvenog projekta stvara posebne okolnosti i za sagledavanje vizualne kulture epohe. U raspravi tijekom članka, međutim, pomalo će se fokus širiti i izvan područja vizualnog, prema predmetnom oblikovanju, a to upravo radi jasnijeg upućivanja u problematiku, ne samo terminološkog određenja epohe ili stila, nego i eventualnoga interdisciplinarnog uvida u složenu ekonomsku, političku i kulturnu sliku 20. stoljeća.

Mogućnosti interpretacije ili o metodi

Novi interpretacijski horizont nalazi se u činjenici da modernizacijski procesi, kao poticaj stvaranju vizualnih sadržaja, na razini gospodarstva, ekonomije ili uže domene kulture, stvaraju mapu suodnošenja lokalnih sredina prema središtima tih procesa pa stoga između središta i ruba postoji stalno produkcijsko i produktivno umrežavanje, odnosno »zamjenjivost« kako bi to definirao Germann.⁵ Praksa stvaranja vizualnih sadržaja neposredan je iskaz tih suodnošenja i razmjena simboličkih vrijednosti koje mogu biti prepoznate kao tradicijske, suvremene ili hibridne, prema Papastergiadis.⁶

Usljed toga lokalne sredine, odnosno kulture ruba, imaju svoje posebnosti u odnosu na središta modernizacijskih napora, a te se posebnosti nude za teorijsko uokvirenje uz pomoć Karamanovih triju magistralnih teza.

Navedena »zamjenjivost« nudi se kao metodički radni alat u vrlo specifičnom smislu evidentnih suodnosa koji na razini proizvodnje vizualnih sadržaja postoje ne samo zbog globalne komercijalne industrije identiteta (oglašavanja), nego i zbog činjenice da u užoj sferi proizvodnje umjetnosti razmjena ideja danas uistinu jest globalna. Papastergiadisova glavna teza, dakako, cilja na suodnos tradicijskog i suvremenog, predmodernog i modernog, upravo manufakture i industrijske proizvodnje, pa je utoliko komplementarna polaznoj Karamanovoj ideji. No »tradicijski, suvremeni ili hibridni« modeli vizualnih sadržaja, kao svojevrsni model dominantnog označitelja, svakako su i poticajan element za uspostavu eventualne tipologije na osnovi koje bi se mogli uspostavljati analitički modeli za nove interpretacijske horizonte vizualnih sadržaja, koji su nastajali u lokalnom kontekstu tijekom industrijske modernizacije pa do danas.

Je li politički plakat nastao u Hrvatskoj posve lokalno utemeljen zbog »geografskog podrijetla«, iako apelira na opcije koje su globalno prihvaćene? Pozicioniraju li ga pojedini vizualni elementi ipak lokalno kao označitelja konteksta? Je li oglas u ilustriranom magazinu za multinacionalnu korporaciju koja operira u Hrvatskoj lokalno ili globalno procjenjiv? I s kojeg stajališta i vrijednosnog sustava? Ako je umjetničko galerijsko djelo hrvatskog autora/autorice nastalo lokalno a predstavljeno globalno, u kojem ga sustavu valja sagledavati i vrednovati? Što se promijenilo (ako išta) u vizualnoj domeni izgrađenog, urbanog prostora? Slijedi li taj prostor svojom vizualnom kulturom i koliko opću ideju o demokratizaciji društva? Ovakva i slična pitanja potiču iz suvremenosti u užem smislu, dakle iz aktualne tranzicije prema ideji o neoliberalnome modelu ekonomije i društva, a unutar takve ideje upravo je domena vizualnog vrlo važna. K tome, suvremeni i globalno dostupni mediji i platforme komunikacije izrazito naglašavaju upravo tu domenu kao ključnu. S obzirom na očigledno propadanje te domene u urbanom kontekstu a i s obzirom na golemu produkciju vizualnih sadržaja, vrijedi se upitati o eventualnoj lokalno stvorenoj pa time i adekvatnije primjenjivoj metodi kritičkog vrednovanja vizualne kulture.

Provincija kao tema

Prva Karamanova teza o »provincijskim čednim omjerima« i »pobudama iz kulturnih središta koje prima u okviru svojih skromnih ekonomskih i socijalnih prilika«⁷ motri se i analizira kao refleksija vizualne kulture na neposredni društveni, ekonomski i politički kontekst. Tijekom prve polovine šezdesetih godina, u vrijeme »druge hrvatske modernizacije«, trajao je kao društvena zbilja kontekst ideologijski jednopartijske uprave i dogovorne ekonomije te društvenog vlasništva. To je dakle politički trenutak »prostora između« za tadašnju Hrvatsku, a nije bez važnosti napomenuti da se tada događa i politički pripremljen trenutak pomaka od dogovorne ekonomije prema modelu slobodnog tržišta. U takvim okolnostima u Hrvatskoj djeluje skupina Gorgona, utemeljuje se djelovanje međunarodnog pokreta Nove tendencije, a tržišna komunikacija u volumenu uzima sve veći zalet.⁸

Svakako da je djelovanje Gorgone kao svojevrsne antiskupine referentno na tadašnja umjetnička strujanja u globalnom kontekstu, odnosno na – grubo opisano – početke nekonvencionalnog djelovanja koji se okvirno mogu opisati kao »konceptualna umjetnost«.⁹ No divergentno djelovanje članova skupine, međusobno različito u vizualnom i u filozofskom smislu, a tako očito čak i u izdanjima »službenog« časopisa, referentno je primarno na uži kontekst nastajanja. Neformalnost ili čak aformalnost u odnosu na tradicionalnu ideju o proizvodnji umjetnosti, nađeni objekti kao umjetničko djelo, umjetnost ponašanja, paradoks kao operativna metoda, multimedijalnost, sve su to odlike povijesnog modernizma koje, međutim, lokalno aplicirane imaju i posebnu težinu argumenta, kao svojevrsni socijalni angažman. Taj angažman, dakako, u slučaju Gorgone, paradoksalno, bio je to glasniji što je bio tiši i formalno minimalniji. Crtež preokrenutih kolica, fotografija izloga bez svrhe, galerijska slika sa srebrnim horizontom, forma meandra kao podloga za dugotrajno istraživanje... to su neki od motiva koji tiho ali radikalno uspostavljaju drukčiji red u proizvodnji vizualnih sadržaja, drukčiji u odnosu na populistički aktivizam dominantan u kontekstu onoga vremena.¹⁰

Djelovanje međunarodnog pokreta Nove tendencije zrcalni je odraz ideologije Gorgone, sa sličnim namjerama ali posve drukčijim operativnim sredstvima. Sama činjenica da je pokret bio internacionalan pa potom i programatski multidisciplinarni smješta ga u posebnu kategoriju umjetničkog djelovanja. Preciznije bi čak možda bilo reći, na osnovi programatskih tekstova, da je to bila djelatna teorija lokalne prilagodbe globalnih materijalnih i simboličkih poticaja, a s neskrivenim ambicijama formiranja drukčijeg poretka stvari u metodi stvaranja i javnom shvaćanju smisla tradicijske pozicije umjetnosti. Lokalna utemeljenost a globalna referentnost, dakle kroz prepoznavanje, primjerice, važnosti stroja u kulturi, pozicije računala u vizualnoj komunikaciji, smisla industrijskog dizajna na civilizacijskoj razini, televizijske slike kao alata edukacije, drugim riječima – svih onih tema koje su u međuvremenu do danas na globalnoj razini postale dio kulturnog standarda.¹¹

Sama produkcija umjetničkih djela za galerijsku prezentaciju u sklopu izložbi pokreta varira od jednostavnih preispitivanja volumena i prostora, boje i teksture, sve do složenijih

estetičkih i tehnoloških zahvata u sam temelj smisla umjetničkog djela. Programirane vizualne strukture, ideja multi-originala, djela s pomičnim elementima koji omogućavaju kombinatoriku, percepcijski responzivna djela i ambijenti su formalno apstraktna djela, ali u kontekstu ideologije Novih tendencija poprimaju vrijednost i značenje bez kojih lako mogu biti svedena samo na razinu vizualne činjenice. Čak i kada ih se danas doživljava u postavu Muzeja suvremene umjetnosti, s dostatnim odmakom, većina tih djela mogu se – posebice iz perspektive laika – doživjeti kao geometrijska apstrakcija, kao slaganje neiluzionističke forme. No u sklopu opće ideje ta su djela imala neskrivenu ambiciju da lokalni i globalni kontekst promijene u domeni shvaćanja humanističkog smisla kulturne i umjetničke proizvodnje. Globalno i lokalno u djelovanju Novih tendencija pretapa se tada a još i više danas, s obzirom na civilizacijske procese koji su dijelom potvrdili, a dijelom i demantirali manifestne postavke pokreta.

Poticajno je za shvaćanje potpune dimenzije konteksta u kojem tada djeluju i Gorgona i Nove tendencije napomenuti kako je na valu privredne reforme sve veća aktivnost tih godina u domeni tržišnih komunikacija. U toj domeni odnos globalnog i lokalnog još je doslovnije očigledan, s obzirom na to da se nerijetko ideja o potrebi uvođenja slobodne tržišne konkurencije u kontekst dogovorne ekonomije realizira tako što je fantazija o materijalnoj potrošnji doslovno aplicirana u lokalnu sredinu predočavanjem sadržaja preuzetih iz globalnog, dakle – ideologijski i ekonomski posve drukčijeg konteksta. Pa je tako na jednom plakatu tvrtke Kraš prosječna obitelj potrošača njihovih masovnih proizvoda – radnika i samoupravljača – predstavljena kao fantazijska alegorija iz zapadnoeuropske potrošačke kulture u kojoj je materijalno blagostanje osnova ljudske sreće, izvan svake tada aktualne ideologijske poruke.¹² Identičnost vizualne označiteljske forme upućuje da ono što je označeno, ipak, nije posve identično izvornom smislu takve forme, budući da je predočena stvarnost u kontekstu tek predmet društvene ambicije i pojedinačne želje. Provincijski čedni omjeri na primjeru iznesenoga mogu stoga u suvremenoj vizualnoj kulturi biti shvaćeni kao poticajni i prema globalnim pobudama ali i kao lokalno posebni, jer kolikogod svaka na svojoj razini i u užoj domeni estetičkog aktivizma i Gorgona i Nove tendencije mogu biti (i sve više jesu) razumljive, toliko tržišna komunikacija tek usporedbom s lokalnom situacijom poprima puni smisao, koji nerijetko ima posve drukčije semantičke vrijednosti od očekivanih. Sve veći interes središta modernizacijskih procesa za umjetničku i uopće vizualnu produkciju s nekadašnjih i sadašnjih rubova, svjedoči o pokušajima uspostave novih interpretacijskih horizonata koji uvažavaju lokalno, odnosno i pojam provincije više ne shvaćaju kao negativno shvaćeni predznak za nepoznato i manje vrijedno.¹³

Granična sredina kao dijalektika

Druga Karamanova teza o »raznovrsnosti oblika granične sredine« i »utjecaju dvaju bitno različitih umjetnosnih krugova«¹⁴ nudi se za interpretaciju kao polazište za istraživanje odnosa planiranog i komuniciranog u vizualnoj informaciji, odnosno razine manipulativnosti sadržajima, bilo da je ri-

ječ o kontekstu komercijalne ili pak političke komunikacije. Taj je odnos naznačen već prije pa je logično upozoriti da je ta razina vizualne kulture izravno vezana uz masovnu reprodukciju i diseminaciju slika, primarno radi održanja mehanizma masovne proizvodnje i potrošnje, ali i u svrhu uspostave i održanja ideologijskih političkih ideja i vlasti. Sama koncepcija »samoupravnog socijalizma« bila je politički i socijalno »nešto između« istočnog i zapadnog modela društvenog ustrojstva pa je i proizvodnju i puštanje u javni optjecaj vizualnih sadržaja potrebno motriti u tom kontekstu. Sagledavaju li se, primjerice, politički plakati nastali u Hrvatskoj 1945. – 1990. u retrospekciji, moguće je primijetiti da je označitelj ideologijske zamisli do sedamdesetih godina uglavnom bio vizualno zasnovan prema ponešto moderniziranom istočnom predlošku, da bi od sredine sedamdesetih sve više bio temeljen na komunikacijskim elementima koji su mnogo više referentni na zapadni model proizvodnje vizualnih formi, bilo u umjetničkoj ili komercijalnoj domeni.¹⁵ Plakati su u doba diktature proletarijata i dogovorne ekonomije vrlo jasno i nedvosmisleno označivali društveno poželjni sadržaj¹⁶ da bi nakon privredne reforme šezdesetih i posebno nakon donošenja novog Ustava 1975. komunikacija političkih ideja postala manje označiteljski direktivna a više poticajna za dublje shvaćanje označenog.

Pritom se čak moglo dogoditi da su bitni formalni označitelji cijeloga društvenog sustava, poput lika vođe ili pak glavnoga ideologijskog simbola, formalno tretirani tako da se čak mogu shvatiti kao semantički subverzivni ili, barem, kao poticajni za kritičku spoznaju stvarnosti. U tom je smislu »graničnost« lokalnog konteksta u doba samoupravnog socijalizma, odnosno u kontekstu »druge hrvatske modernizacije«, poticajna kroz dinamiku promjene društvenih okolnosti, čija je dinamika nezaobilazni alat za shvaćanje smisla vizualnog komuniciranja u to vrijeme.

Posebnu pozornost u okviru ove teme moglo bi se posvetiti djelovanju Zagreb-filma, organizacije koja je, u domeni vizualnog – ali animiranog – sadržaja od kasnih pedesetih godina pa sve do osamdesetih, količinom i kakvoćom vrlo bitan akter stvaranja takvih sadržaja. Graničnost sredine posebno je značajan poticaj za stvaranje u toj instituciji koja je cijelu svoju tadašnju povijest ispunjavala produkcijom na dvije razine: umjetničkoj koja je javno poznata, memorirana i sačuvana pod donekle nepreciznom oznakom »Zagrebačke škole crtanog filma« i komercijalnoj, namjenskoj, rađenoj za potrebe gospodarstva onoga vremena.¹⁷ I dok su za umjetničku produkciju tada bili još nedefinirani kanali distribucije i prezentacije, za komercijalne kratke filmove bio je posve jasno definiran medijski kontekst tada već posve formiranoga televizijskog programa. S pojedinim projektima Zagreb-film se i u domeni umjetničke proizvodnje uključuje u masovni medij, kao što je slučaj sa serijom *Profesor Baltazar*, no namjenski promotivni filmovi ostali su ipak bitan dio prisutnosti te kreativne tvrtke u masovnoj javnosti. Zanimljivo je pritom napomenuti kako su nerijetko elementi sličnih ili čak istih formalnih rješenja korišteni u umjetničkim i u promotivnim filmovima, ali u drukčijem kontekstu. Pa tako sam označitelj, iako iste ili slične forme, konstruira različite vrste označenoga, odnosno upućuje za drukčiji sadržaj: na jednoj razini konstruira fantazijski svijet dječje crtane serije, a na

drugo ništa manje fantazijski svijet masovne potrošnje po uzoru na društveni model liberalnog kapitalizma. Dakako, ta razina označenog događa se samo zbog konteksta unutar kojeg vizualna animirana forma nastaje, a koji je bitno drukčiji od onoga koji se rekonstruira za potrebe masovne potrošnje. Graničnost sredine kao fenomen, kao aktivator i kao doživljajni kontekst vizualne forme ovdje je upravo prema Karamanovim naputcima više nego važan čimbenik za interpretaciju.

Periferija kao posebnost

Treća Karamanova teza o »slobodi stvaranja periferijske umjetnosti« i »sredini koja u stanovitom rastojanju od vodećih kulturnih krajeva prima pobude iz više strana, usvaja ih i prerađuje, razvijajući samostalnu umjetničku djelatnost na vlastitu tlu«¹⁸ analizira se kao autentična lokalna teorija sukladna zamislima koje su pod oznakama »alternativni« (Craven) ili »marginalni« (Fry) modernizam¹⁹ postale globalno aktualne tek dvadesetak godina nakon objavljivanja Karamanove studije. Time se rasprava zaključuje uvidima u hipotetično Karamanovu globalnu aktualnost s obzirom na naknadno formiranje postkolonijalne teorije, vizualnih studija i teorije dizajna, odnosno onih disciplina koje su na akademskoj i intelektualnoj globalnoj sceni aktualizirale poziciju lokalnog kao posebnu.

Jedan izložak na recentnoj izložbi *Art Déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva svjetska rata* vrlo dobro upućuje na interpretativni potencijal Karamanovih zamisli. U striktno formalnom smislu možda najbliže izvornoj ideji pojma *art déco* jesu komercijalni plakati nastali uglavnom u Zagrebu tijekom tridesetih, a odmah ih značenjem slijede ilustracije za magazin *Svijet*, kao i oglasi iz magazina. Jesu li to bili glavni motivatori kreacije ukusa lokalnoga građanstva toga vremena? Neobično je međutim na izložbi čiji je glavni označitelj »art déco« vidjeti i predmete te ostvarenja koji teško da mogu u filozofiji, socijalnom angažmanu ili tehnologiji, biti svedivi na tu oznaku. Čitav korpus modernističke arhitekture, minimalistički metalni namještaj, *Zenit*, Seislov plakat *Pomozite studentima*, sve je to, ipak, dio nekoga drugog svijeta, koji nije bio okrenut samo poljepšavanju svakodnevne nelagode.

Jedan od najzanimljivijih izložaka svakako je metalni stolac, vjerojatno lokalna obrtnička inačica stolca M20 (u literaturi ga mjestimično nazivaju i MR 20 a u kasnijim izdanjima čak i D42) Miesa van der Rohea, nekada u velikom broju prisutnog na terasi zagrebačke Gradske kavane, a danas u tek jednom poznatom sačuvanom originalnom primjerku u Zagrebu. Različitost oblika izložka u odnosu na original možda je

zoran prilog Karamanovoj tezi o »ljupkim oblicima provincijalne umjetnosti«, gdje realizator izvornu ideju nije mogao slijediti ni estetički ni tehnološki pa je vitkoj konstrukciji originala pridodao malo nespretne stražnje podupirače.²⁰ Ali, rekao bi Karaman, nije zbog toga taj predmet manje vrijedan nego upravo – poseban. Barem za interpretaciju materijalnih ostataka neposredne prošlosti.

Tu, dakako, postoji prijepor koji opstoji već dugo u teoriji i povijesti moderne kulture, a vezan je uz pitanje koliko takva, za *art déco* tako svojstvena, kontradiktorna, estetička opredjeljenja mogu biti analitički promatrana kao jedna cjelina. U lokalnom kontekstu riječ je o društvenoj eliti koja je aktivno sudjelovala u onovremenom pokušaju nastavka razvoja liberalne ekonomije, odnosno kapitalizma, unutar kojeg se i lokalni model proizvodnje »lijepih« stvari za masovnu potrošnju temeljio na obrascu iz razvijenijih sredina. Taj obrazac interpretiran je s više ili manje uspjeha, ali kakavgod bio formalni rezultat označitelja, čini se da rekonstrukcija označenog zahtijeva danas interpretativni pristup »po mjeri« koja bi se mogla iskrojiti možda baš na osnovi nove aktualizacije zamisli Ljube Karamana kojoj je već dan svojevrsni sličan prilog kroz ideju da su njegovi osnovni pojmovi »sinkronijska varijanta problema preklapanja i interferencija generacija«,²¹ odnosno da je u prostorno-vremenskom kontinuumu uvijek nova interpretacija ključna.

Prema zaključku

Zaključak se nudi kao otvorena struktura za interpretacijsku nadogradnju, pri čemu analizirani primjeri i predložene teorijske pozicije trebaju poslužiti kao poticaj formiranju metodološkog okvira za tumačenje posebnosti kulture kroz vizualne forme, a na osnovi teorije o rubnim modernizacijskim područjima proizvodnje vizualnih sadržaja. Stoga hipotetičke rubne posebnosti jesu semiotičke situacije koje reflektiraju kontekstualne datosti, bilo kao hibridne forme lokalne i globalne provenijencije, bilo kao komunikacijske strukture koje svjesno ili nesvjesno reinterpetiraju tradiciju.²² To su onda posebnosti identitetskog tipa, odnosno vrijednosti s potencijalom vrednovanja i gradnje kulturnog identiteta lokalne sredine.

A kako »oblikovanje vizualnih komunikacija nije samo izgled, to je fundamentalno izvedba...«,²³ odnosno kako je projektna namjera svake vizualne komunikacije informiranje, tako bi i u teorijskoj i kritičkoj analizi informacija trebala biti cilj. Karaman u novom ključu, eventualno, može biti put prema informaciji o lokalnoj posebnosti pa time i globalnoj vrijednosti vizualne kulture.

Bilješke

- 1
LJUBO KARAMAN, O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva, Zagreb, 1963., ponovno objavljeno i u: LJUBO KARAMAN, *Odabrana djela*, Split, 1986., 187–242.
- 2
MARGARET DIKOVITSKAYA, *Visual Culture, The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge, Mass., 2006., 70.
- 3
ANA PERAJICA, A Corruption of »Grand Narrative« of Art, u: *East Art Map*, London, 2006., 474, 475.
- 4
IVAN ROGIĆ, Tehnika i samostalnost, Okvir za sliku treće hrvatske modernizacije, Zagreb, 2000., 323–413.
- 5
CHRISTOPHE GERMANN, »Cultural Treatment« and »Most-Favoured-Culture« to Promote Cultural Diversity vis-a-vis International Trade Regulations, u: *Dynamics of Communication: New Ways and New Actors*, (ur.) Biserka Cvjetičanin, Zagreb, 2006., 181, 182.
- 6
NIKOS PAPASTERGIADIS, Restless Hybrids, u: *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, (ur.) Rasheed Araeen, Sean Cubitt, Ziauddin Sardar, London–New York, 2002., 166–168.
- 7
LJUBO KARAMAN (bilj. 1, 1963.), 6.
- 8
NENA DIMITRIJEVIĆ, Gorgona – Umjetnost kao način postojanja, katalog izložbe, Zagreb, 1977. (bez paginacije); JERKO DENEGRI, Umjetnost konstruktivnog pristupa, Zagreb, 2000.
- 9
MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad, 2007.
- 10
SNJEŽANA PAVIČIĆ, Hrvatski politički plakat, Zagreb, 1990., 17; CVETKA POŽAR, Vsi na volitve, Plakat kot politični medij na slovenskem, 1945–1999., Ljubljana, 2000., 6.
- 11
A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art: New Tendencies and Bit International, 1961–1973, (ur.) Margit Rosen, Cambridge, Mass., 2011.
- 12
Umjetnost uvjeravanja, oglašavanje u Hrvatskoj 1835–2005, (ur.) Feđa Vukić, Zagreb, 2006., 135, kat. br. 1.5.17.
- 13
Impossible Histories – Historical Avant-Gardes, Neo-avant-gardes, and Post-Avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991, (ur.) Dubravka Djuric, Misko Suvakovic, Cambridge, Mass., 2003.; Postmodernism and the Postsocialist Condition – Politized Art under Late Socialism, (ur.) Aleš Erjavec, Berkeley, 2003.
- 14
LJUBO KARAMAN (bilj. 1, 1963.), 7.
- 15
Umjetnost uvjeravanja... (bilj. 12), 416–422.
- 16
Umjetnost uvjeravanja... (bilj. 12), 245–248, 258–263, 280–285.
- 17
Zagrebački krug crtanog filma, I (Grada za povijest hrvatske kulture), Pedeset godina crtanog filma u Hrvatskoj, almanah 1922. – 1972., (ur.) Zlatko Sudović, Zagreb, 1978.; Umjetnost uvjeravanja... (bilj. 12), 320–332.
- 18
LJUBO KARAMAN (bilj. 1, 1963.), 7.
- 19
DAVID CRAVEN, The Latin American Origins of »Alternative Modernism«, u: *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, (ur.) Rasheed Araeen, Sean Cubitt, Ziauddin Sardar, London–New York, 2002., 24, 27; TONY FRY, »A Geography of Power: Design History and Marginality«, u: *Design Issues*, 1 (1989.), 24, 25.
- 20
Art Déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata, (ur.) Miroslav Gašparović, Zagreb, 2010., 30, 212, kat. br. 23.
- 21
MARCEL BAČIĆ, Stil i misao, u: *Prilozi*, 61–62 (2005.), 255–259.
- 22
FEDJA VUKIĆ, Hybrid Identities and Paralyzing Traditions: Contemporary Croatian Design within the Context of Social Transition, u: *Design Issues*, vol. 25, 4 (2009.), 80–90.
- 23
JORGE FRASCARA, *Communication Design, Principles, Methods and Practice*, New York, 2004., 12.