

svoje priče, utemeljuje samu materijalnost, zbunjujući poziciju gledaoca, kako bi metodom simulacije preispitao neke kulturnopovijesne pozicije. Izložba kao »stvar po sebi« u tradicionalnom je smislu shvaćena kao mjesto »iskrenosti«, kao prostor intimnog ekskursa, kako je nasljeđuje modernizam i definitivno mijenja. Vijatović shvaća izložbu, pa je tako i izvodi, kao »priču o drugom«, kao prostor diskursa izrastao na nekim osnovnim parametrima općeprepoznatljivih kulturnih dobara i konvencija. Otud i filmičnost postave, stoga i atrakcija: funkcionalnost je izložbe u njezinoj metafikcionalnosti, u nadilaženju i prostora i autora, u odustajanju od ich-forme, u potpunom angažiranju posjetioca.

Svaki od pojedinih segmenata cijele »priče« predstavlja, upravo tako – predstavlja, neki od momenata kulturnog backgrounda, predodčuje, daje uvid u dobar dio modernističke tradicije. Od Mangelosa, Tatljina, preko Maljeviča, Mondriana, posebno Duchampa, pa sve do Gorgone prisustvujemo redanju nejasnih dojmova, prisustvujemo uvidu u avangardnost kao »stvar po sebi«. I to je zaista predstava, iako nije riječ o iluzionističkim slikama (ako ih i ima, tu su samo radi paradoksalnog obrata), već prije objektima ili ambijentima od kojih svaki daje jednu parafrazu, uspostavlja odnos s već postojećim slikovnim ili misaonim sustavima.

Vijatović, primjenjujući »zaobilazne strategije«, à la Duchamp/Eno, vrti svoj modernistički film koji, ipak, nije toliko osoben da lukavo ne istakne bitne karakteristike modernosti: racionalizam i iracionalnost, misticizam i materijalnost, konstruktivnost i dekonstrukciju, elitizam i masovnost, prirodu i društvo. I sve to u isto vrijeme. Sva su lica modernizma tu: sav kontinuitet i diskontinuitet modernističke teorije i prakse pokazuje se na djelu. I kič, naravno, kao važna odrednica i polazište moderne kulture uopće. Od kiča do campa proteže se linija duž koje se odvija cijela modernistička priča, duž koje se događaju svi »značenjski lomovi« – kičer je uvjeren da stvara visokoparnu umjetnost i tu poziciju ne može zamijeniti drugom. Camp, međutim, uživa u drugom ili poziciji drugog, pokušava se uživljavanje za kratko vrijeme. Kič je, dakle, govor u prvom licu, camp simulacija – govor o drugom u navodnim znacima. A to »navođenje drugog« znači i prenaplašavanje objekta, odatle na izložbi jedna preuveličana i preoblikovana sentimentalna slika. Vijatović zauzima upravo camp poziciju odnosa prema modernizmu, služi se već postojećim slikovnim sustavima dovodeći ih u sasvim nov, neo-



čekivani, međuodnos. Njegov osobni »značenjski lom« događa se u diskretnom mijenjanju uzorka, omogućujući, primjerice, posjetiocu da ventilatorom pokrene suprematističku kompoziciju, ili u direktnoj parafrazi, poistovjećivanjem s pozicijom konkretnog autora. Pretvarajući izložbu u montažu atrakcija Žarko Vijatović definitivno izlazi i zatvara vrata za prostorom unutar kojeg se odvijao njegov, već prepoznatljivi, sekvencijalni slijed odnošenja prema »tradiciji novog«. Time je i on pokazao da je modernizam dio stvarnog, povijesnog vremena: tradicija, dakle, čiji kontinuitet i diskontinuitet danas živimo u difuznoj primjeni.

Izložba je izvedena tako da njen referencijalni kontejner popušta na rubovima; toliku količinu informacija malokad podnosi jedna galerijska postava. Stoga nam se i čini da za autora počinje novo razdoblje, premještanje u medij koji će moći sublimirati informacijsku gustoću. Dovidjenja, Marcelle, vidimo se na ekranu.

Zlatko Perhoč

Slike Nenada Voriha

Galerija Nova, 10–26. ožujka 1988.

U stvaranju vizuelne drame suvremenog čovjeka i formiranju njegova socijalnog i kulturnog bića, konzumenta, umnogome sudjeluju emisije masovnih medija čija se snaga trgovačkom spretnošću iskorištava za pogon najrazličitijih reklamnih mašinerija.

Postmodernoj dinamici slike gotovo pervertiranu krajnost nalazimo u reklamnim porukama, u mnogim njezinim medijskim oblicima – gradskim neonskim instalacijama, plakatima i muralima, ilustriranim časopisima i filmskim spotovima – kao neizbježnom pandanu etablirane likovnoumjetničke produkcije. U tako vizuelno prezasićenom prostoru »nove osjećajnosti«, čija otupjela čutila reagiraju tek na agresivni impuls, životni sadržaji postaju sve jeftiniji i isprazniji. Masovno se proizvodi potrošački stil.

Vorih prihvaća provokaciju svoga vremena ne bi li nadišao takvo obezvređivanje svakodnevice, i time njegovo nastojanje dobiva suvremen značaj.

Prihvaća se banalnog sadržaja i patvorenih vrijednosti dnevno serviranih npr. s uljem za sunčanje na koketnim feminilnim pokretima ljetnih vampova ili sa snobovskim scenama

pozera koji – gle! – sa lakiranih stranica revija silaze na ulice. Glamour zanosi, atraktivni ideali fasciniraju i ni na šta ne obvezuju.

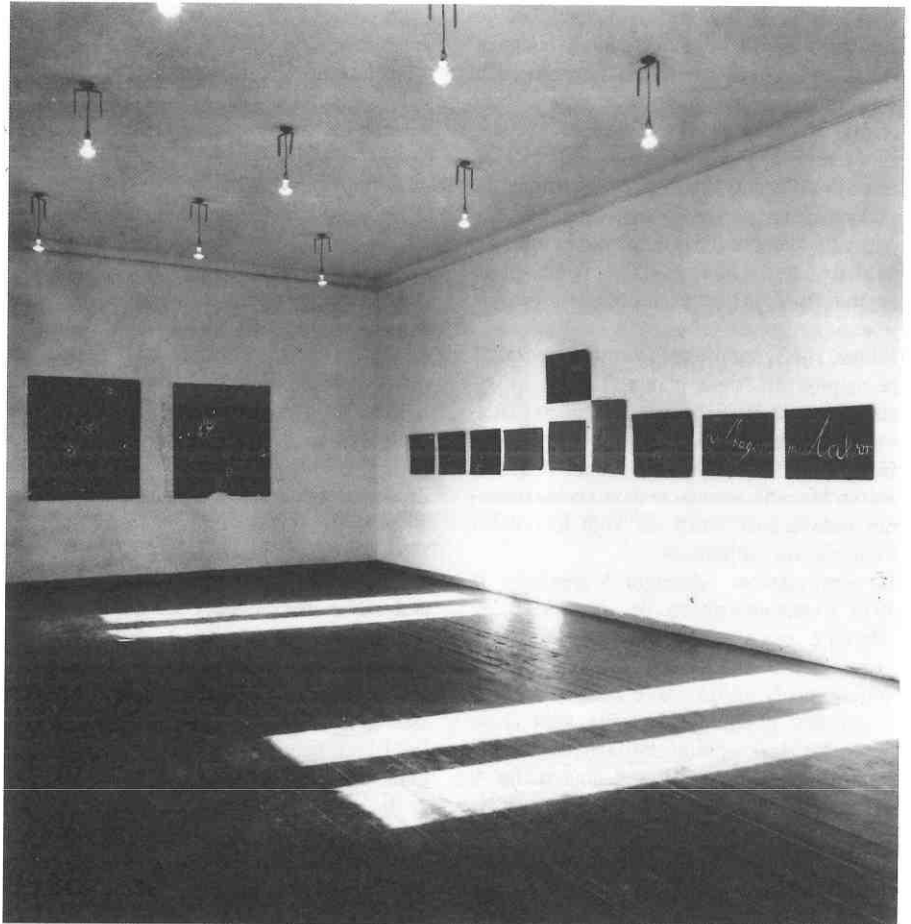
Koristeći se nepresušnim potencijalom figurativnog, njegovom rječitošću, Vorih u slikarskom mediju prerađuje isfabriciranu ikonografiju mode suvremenog življenja.

Slika brzo i zato se služi akrilnim bojama, a formati slika dimenzijama su primjereni i temi i ekspresiji na kojoj on temelji svoj izraz. Figure su često istaknute u prednjem planu, i to u pozama kojima ispisuje lako prepoznatljive fraze. Na razini tih fraza figure, banalne i proste, povratno djeluju na vlastito izvorište nudeći se i provocirajući, mameći i razobličujući. Kričavi akordi boja, nakon tiših skala u kompozicijama koje odlikuju mnogi kontrasti, likovni su nosioci provokacija u kojima treba vidjeti smiono balansiranje po rubu između umjetničkog i kičerskog. Plastično i prostorno u slici tretira Vorih tonski sa značajki razrađenim tamnim i svijetlim partijama, čemu kao osnova prethodi jasan crtež. Tako postiže kolorističke i svjetlosne kontraste kojima svjesno ide za efektom, težeći povećanoj ekspresiji u pristupu temi. Boje kojima svoje emocije prenosi na platno neonskog su intenziteta, pri čemu on poseže i za fluorescentnim pigmentom.

Slikarov pristup temi osviješten je i kritički, no iako se može nazreti neka subverzivnost u njegovom slikarstvu, on ipak ne želi biti i angažiran, već nastoji uspostaviti komunikacioni kanal sa svojom okolinom revalorizirajući novonastalu vizualnost.

Ležernost pak, kojom Vorih poseže za povijesnim iskustvom ekspresionizma i donekle pop-art tematike, omogućuje mu novostečena pozicija slikarstva od početka ovog decenija, od koje bilježi individualan pomak vrijeđan pažnje i ukazuje na opća umjetnička kretanja u drugoj polovici osamdesetih godina. Nakon prve generacije novih slikara, sada mahom raseljene i zato nedjelotvorne na domaćem likovnom prostoru, Vorih znači osvježenje za naše suvremeno slikarstvo osobnim pristupom figuralnoj tematici i izlaženjem iz čisto likovnih okvira slikarstva.

Nenad Vorih rođen je 1963. godine u Zagrebu, a diplomirao na ALU 1987. godine u klasi prof. Ferdinanda Kulmera.



Goran Tomčić Mangelos

Zbog značenja jednog djela, proizišlog iz pročišćenog prisustvovanja kao produkta želje za neprisustvovanjem, stvaranog od 1941. do 1987, u Galeriji proširenih medija otvorena je 18. II 1988. izložba i održan okrugli stol o Dimitriju Bašičeviću Mangelosu, povjesničaru umjetnosti i umjetniku, što su ga organizirali umjetnikov prijatelj i znanci pod vodstvom Mladena Stilinovića.

Prvi referent okruglog stola, Ješa Denegri, referirajući o Bašičeviću kao kritičaru, istakao je postojanje »dvaju lica«, »javne« i »privatne« strane jedne ličnosti, dvaju segmenata jednog stava prema životu (čitaj umjetnosti) koji se međusobno nadopunjuju.

Školovan za povjesničara umjetnosti u Beču (1942–1944) i Zagrebu (1945–1949), Bašičević se konfrontiranih pedesetih, u »vremenu rasstrojenom ideologijom«, razvija u lucidnog

kritičara koji, zajedno s Putarom, s pozicija »druge linije« piše o »prezrenim buržujkim umjetnicima«, slovenskim impresionistima, Hermanu, Vidoviću, Tartagli i Lubardi, kao i o »bauku apstrakcije« izazvanom skupinom »Exat 51« čije stavove zastupa tekstom o jeziku apstrakcije.

Od 1952. do 1956. osniva i vodi Galeriju primitivne umjetnosti, izdaje monografije o Viriusu i Generaliću, a 1956/7. zaokupljen je Steinerom i Šumanovićem, organizira prvu retrospektivnu izložbu Milana Steinera i brani doktorsku disertaciju o Savi Šumanoviću koja 1960. izlazi u skraćenom obliku kao prva monografija o tom umjetniku. Razočaran navom, šezdesetih godina djeluje kao kustos Gradske galerije, surađuje u Novim tendencijama, član je redakcije časopisa »Bit international« i »Spot«, a sedamdesetih kao voditelj CEFFT-a zastupa medij fotografije kao oblik funkcionalnog mišljenja u umjetnosti. Paralelno s Bašičevićem kritičarem, okružen tišinom, razvija se Mangelos umjetnik.