

18/19
HVL



Izdavač: Hrvatska udruga likovnih umjetnika - Split,
Obala hrvatskog narodnog preporoda 24/I,
21000 Split

Za nakladnika:
Vice Tomasović

Svi tekstovi u katalogu predstavljaju isključivo mišljenja, stajališta i zaključke autora teksta, te su isključivo njihovi privatni i kao takvi ne predstavljaju mišljenja, stavovi i zaključke HULU Splita.

Fotografija rada, upotrebljena na koricama kataloga je djelo vizualnog umjetnika i člana HULU - Split Erica del Castilla, s izložbe „Retrobudućnost“.

HULU Split

IZLOŽBE I DOGAĐANJA 2018/2019

SADRŽAJ

IZLOŽBE I. - SALON GALIĆ	6-139
GLORIJA LIZDE • F20.5 •	8-11
DALIBOR POPOVIČ • JA LEGOMAN •	12-15
NATALIJA ŠKALIĆ • DIJAGONALE U PROSTORU •	16-19
DRAGAN ŠIJAČKI • OBLICI ISPOD POVRŠINE •	20-23
IVANA ROD • IZMEĐU REDAKA •	24-27
DAN OKI • ODSUTNOST TELEPRISUTNOSTI •	28-31
KATE MANDARIĆ I ALMA ČAČE • CRTEŽI •	32-35
MLADA LITVANSKA GRAFIKA • SKUPNA IZLOŽBA •	36-39
ROBERT FIŠER • BINARNI PROSTORI •	40-43
KRISTINA RESTOVIĆ • TURIZAM •	44-47
KAJA URH • SLIKE •	48-51
MIRAN ŠABIĆ • ARHIVIRANJE MEMORIJE •	52-55
MILAN ZORIČIĆ • FORMAL FORMS •	56-59

MARIO MATOKOVIĆ • NEPODNOŠLJIVA LAKOĆA INERCIJE •	60-63
PAVLE PAVLOVIĆ • SIGURNI RIZICI •	64-67
MOMČILO GOLUB • “TKO BI SE SJETIO JABUKE DA JE NIKAD NIJE VIDIO?” •	68-71
IVAN KOLOVRAT • INTERVALI •	72-75
DUJE MEDIĆ • MATER PLANINA + PARIŠKE STUDIJE •	76-79
DARKO ŠKROBONJA • DNEVNIK C-41 •	80-83
GRGUR FISTONIĆ • SILVIO •	84-87
ARIJANA LEKIĆ- FRIDRIH I ANDREA KAŠTELAN • OD5DO95 •	88-91
PETAR KATAVIĆ • ARHITEKTURA •	92-95
TAJČI ČEKADA • „... I ŠTO TI PERFORMERI ZAPRAVO RADE?“ •	96-99
GILDO BAVČEVIĆ • DE_STABILIZACIJA •	100-103
DAVOR KONJIKUŠIĆ • AUTOCESTA •	104-107
SEBASTIJAN VOJVODA • BIJEG OD GOSPODARA UMA •	108-111
TANJA DEMAN • HRAMOVİ KULTURE •	112-115
IGOR RUF • LIJEPO MI JE BITI TU •	116-119
TJAŠA KALKAN • DIJALOZI •	120-123
MITAR MATIĆ • PORTRETI •	124-127

YOSHIO IMAMURA • 9. SPLITGRAPHIC BIJENALE 2019-2020 •	128-131
ERIC DEL CASTILLO • RETROBUDUĆNOST •	132-135
VEDRAN KARADŽA TABULOV • PRIGOVOR SAVJESTI •	136-139

IZLOŽBE II. - DIOKLECIJANOVI PODRUMI 140-165

NGUYEN PHUONG LINH • MEMORY OF THE BLIND ELEPHANT •	142-145
TVRTKO BURIĆ • LINE MEMORIES •	146-159
GORANA TEŽAK • NOKTURNO (I POSLIJE GORANE – GORANA) •	150-153
LAV PARIPOVIĆ • NO COMMENT •	154-157
VLADIMIR NOVAK • TIHI OSVAJAČI •	158-161
KATA MIJATOVIĆ • RESUME / INCOSCIE •	162-165

IZLOŽBE III. - POSEBNI PROJEKTI 166-247

SPRINT • SKUPNA IZLOŽBA •	168-175
1918 - 2018 - 2118 • SKUPNA IZLOŽBA •	176-181
ALMISSA OPEN ART 2018: ZAČEPI, MOLIM TE! • SKUPNA IZLOŽBA •	182-187
SFF PLAKAT • SKUPNA IZLOŽBA •	188-193

SPLITSKI SALON 39. • SKUPNA IZLOŽBA •	194-201
SVJETLOST BOŽIĆA • SKUPNA IZLOŽBA •	202-205
ANIMUS • SKUPNA IZLOŽBA •	206-209
TIJELO KOJE GORI • SKUPNA IZLOŽBA •	210-215
FOURFOLD. POSITIONS FROM BERLIN • SKUPNA IZLOŽBA •	216-221
ALMISSA OPEN ART 2019: KUDA IDEMO? • SKUPNA IZLOŽBA •	222-227
TURIZAM NA RUBU PAMETI • SKUPNA IZLOŽBA •	228-231
ALMA TRTOVAC • THE LIGHTHOUSE •	232-235
NINA KAMENJARIN • TAKT O •	236-239
#VR_INC-001 (VIRTUALNA MATERIJ) • SKUPNA IZLOŽBA •	240-243
PETAR POPIJAČ • SKULPTURA U NEUTRALNOJ PLOVNOSTI •	244-247

ŽIVOTOPISI	248-257
-------------------	----------------



IZLOŽBE I.



SALON GALIĆ

GLORIJA LIZDE

F20.5 (08.01. - 20.01. 2018.)

Serija fotografija F20.5 prikazuje sjećanja na razdoblje kada je moj otac bolovao od shizofrenije. Rekreativajući njegove vizualne halucinacije stvaram novo okruženje u koje postavljam svoje dvije sestre i sebe kako bih prikazala utjecaj shizofrenije na pojedinca, ali i na odnose unutar obitelji. Fotoaparat koristim kao terapijsko sredstvo pomoću kojeg reinterpretiram prošlost te preispitujem vlastiti identitet. (Glorija Lizde, izjava o radu)

Ne čini se marginalnim da je introspekcija kao metoda uvedena u istom stoljeću kada su izumljene i tehnologije stabilizacije slike. Fotografija i psihoanaliza su štoviše dugo vremena bile i preklapljena područja, s tehničke strane uvjetujući percepciju sa ponavljanjem slika, uokvirivanjem i odsijecanjem realnosti, dok s teorijske uvodeći sasvim nove fokuse na nekrofiliju, voajerizam i fetišizam kao posljedice razvoja samog medija. Fotografije je također poslužila i kao objašnjenje same paradigme, nasljeđujući tako model camere obscure koji se redovno uzimao u referencu za podsvjesno. U Interpretaciji snova, Freud je tako uspedio psihi sa vizualnim sredstvom nalik mikroskopu ili fotografskom aparatu. Prema Mary Bergstein, fotografija kao medij je vjerojatno i utjecala na razvoj različitih teorija freudovske analize, poput one fetišizma, magičnog mišljenja, surogacije i animizma. Stoga je zaključila; "Ukoliko je psihoanaliza metodologija gledanja u prošlost i propadanja kroz vrijeme, tada je to i fotografija". Na sličan je način i Walter Benjamin usporedio kameru sa nesvjesnim u Maloj povijesti fotografije; "Kamera nas uvodi u nesvjesnu optiku jednako kao što i psihoanaliza nesvjesnog uvodi impulse". Benjamin je dodatno razradio tezu o fotografiji kao metafori nesvjesnoga, uvodeći koncept optičkog nesvjesnog u fotografiju, rekavši da je fotografija slična psihoanalizi. Rosalind Krauss je u svojoj fragmenti ranoj teoriji Optičkog

nesvjesnog nastavila rabiti taj koncept u izvornom obliku, za analizu nadrealnih i apstraktnih umjetničkih djela. [...]

U praksi, jedno je istraživanje sprovedeno uz pomoć fotografije odigralo veliku ulogu u razvoju suvremene psihijatrije. Jean-Martin Charcot, učenik Guillaume Duchenne de Boulognea, bio je orijentiran na vanjsko bilježenje unutarnjih stanja, koristeći fotografiju u dijagnostici u Salpêtriene sanatoriju, poznatom po slikama histerije i hipnoze. [...] Te naivne slike egzaltiranih žena trebale su potkrijepiti dijagnoze, prije nego li pokazati moć fotografskog portreta općenito. Stoga ne čudi da je i sam Freud studirao na Salpêtriene klinici.[...] Vizualni medij se preporuča kao terapijsko sredstvo još od 70-ih, vrhunac dosežući u žanru autoportreta. Klinička foto-terapija, kao metoda koju Raymond Cornelison razvija u 60-ima u praksu se stavlja tek u 70-ima od strane većeg broja terapeuta u Kanadi, UK i SAD-u. [...] Suvremeni razvoj u foto-terapiji primiče se prema istraživanju u egzaktnim znanostima, poput neuroznanosti. Druge, dodatne metode koje se razvijaju od tada, posebno sa digitalnim medijima, istražuju kapacitete digitalne slike u prevenciji i liječenju različitih psiholoških problema. [...] Fotografija se pokazala korisnom u slučajevima kada pacijenti nisu u mogućnosti, ili ne pak žele govoriti o svojim traumama, [...] Fotografije su se pokazale korisnim sredstvom i u situacijama i uvjetima kada se pacijenti nisu u stanju formulirati, bilo zbog općenitog manjka rječnika, manjka preciznih definicija koje bi bile pogodne za verbalizaciju različitih stanja i osjećaja, ili naposljetku zbog društveno uvjetovanih okolnosti auto-cenzure, ili pak prohibicije svjesnog direktnog govora.

Prijevod: Ana Peraica, *Culture of the Selfie, Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2017: 60-63*







DALIBOR POPOVIČ

JA LEGOMAN (24.01. - 10.02. 2018.)

P. S. R. *

ili Popino sastavljanje rastavljenog

BOJ - bitka, okršaj, megdan, sraz, sukob, rat; s drugima ili/i sa sobom; povremen ili stalan

BITI - biti se, boriti se, tući se; ali i biti, kao bivati, obitavati, postojati

LEGO - danski proizvođač, prvo drvenih, a onda plastičnih dijelova koji se spajaju u veće cjeline, pri čemu se očekuje da se dobro zabavimo (leg godt)

KOCKE - geometrijska tijela ili figure za igre na sreću, ili, kao u našem slučaju, figure koje su sreća sama, ili sreća kao takva, a kad je sreća sama, lako dođe i do Tuge, pa i do Sjete...

MAŠTA - naravno, i do sada smo konzultirali Wikipediju, no sad je moramo i citirati, jer tamo kaže da je to "psihički proces stvaranja novih predodžbi, kombiniranjem različitih ideja i pojmova koji kao takvi ne postoje u ranijem iskustvu." No, prave Wiki zanimljivosti tek slijede: "Proces maštanja je pod snažnim utjecajem želja." Štoviše W. napominje kako "neki psiholozi i psihoanalitičari smatraju da mašta može biti i mehanizam obrane. Tim putem se nezadovoljavajuća stvarnost zamjenjuje maštarijama u kojima su na stvaralački način zadovoljene mnoge snažne, a u stvarnosti nezadovoljene težnje."

Čast Wikici, ali nam je ipak draža naša definicija mašte kao sve rjeđeg načina preživljavanja. Moglo bi se čak reći kako se ljudi sve snažnije, sve masovnije i sve maštovitije upiru da realiziraju, ili svijet bez mašte i bez potrebe za njom, ili takav u kome će mašta biti uhapšena i zasluženo joj biti suđeno.

JUNAK - ili heroj pojam je oko kojega se opet ne slažemo s Wikušom da je to "izuzetno hrabar čovjek koji spašava druge ljude i brani ih od zlih ljudi". To je možda junak kakvoga traži dječak koji piše 'Pismo ćali', kao što on možda traži još i više: "ljudsko biće prožeto božanskim svojstvima, poluboga, sina boga i smrtno žene i obrnuto..."

Ni takav nas junak ne zanima, a i u protimbi je s onim što nam o tome ima reći kršćanstvo koje "općenito ne prihvaća pojam junaka, nego ga zamjenjuje pojmom svjedoka (najčešće u značenju mučenik)." U to ime, mučenički svjedočimo da je za nas junak samo onaj koji se hrabrije od drugih ili od većine bori za svoj svijet kojega daruje drugima, te tako stvara drukčiji zajednički svijet.

Slijedom rečenog, iz rukava vučemo Njegaša i neznatno ga korigiramo:

Boj ne biju lego kocke, već boj bije mašta u junaka. Pa kao što neki smatraju da ih se vrijeda ako ih se naziva intelektualcima, tako ni Popu ne bi trebalo razjarivati nazivajući ga umjetnikom. On je značajno više od toga: junak u kojega je svaka kocka maštovita!

* Ova je PSR bilješka sastavljena s jedne strane kao post scriptum, dakle, nešto čega smo se naknadno sjetili i manje je važno, a s druge, ona se kao i Popovičeva legomanija nudi zapravo poste restante, kao nešto što se ne uručuje izravno primatelju, nego se pušta ili ostavlja da po to nešto dođe netko, bilo tko, ili nitko...

Vjeko Santrić







NATALIJA ŠKALIĆ

Dijagonale u prostoru (12.02. - 27.02. 2018.)

Pri ulasku u izložbeni prostor, podignemo li po gled ukoso, u smjeru geometrijskih prostornih struktura izrađenih od crnih, glatkih letvica, uočiti ćemo prateće sjene prostornih negativa na potpornim zidovima. Zrcaljenje je vrsta simetrije, dakle geometrijski pojam, reći će Damjanov, ali u umjetničkom stvaranju, kao i u ovom slučaju, povrhu apstraktne matematičke biti, ono što nas zanima jest prostorno-vremenska re-kompozicija kroz promjenu smjera pogleda, koju sebi, a potom i nama emitira umjetnica. Elementarni oblik izloženog objekta-akromatska crna linija-unosi blagu napetost i jasni ritam u bijeli 'neutrum' prihvatnog prostora, te navodi na kretanje, okrenuto samoj svojoj biti.

Svedena na osnovu, linija koja se kreće uzročnik je promjene. U svom trajanju i prekidu ona uobličava našu pažnju. Prateći ju okom, svjesni smo kretanja rukom, te je promjena koju proizvodi ruka u pokretu direktno transferirana u naš osjetilni aparat, pridodat će Damjanov.

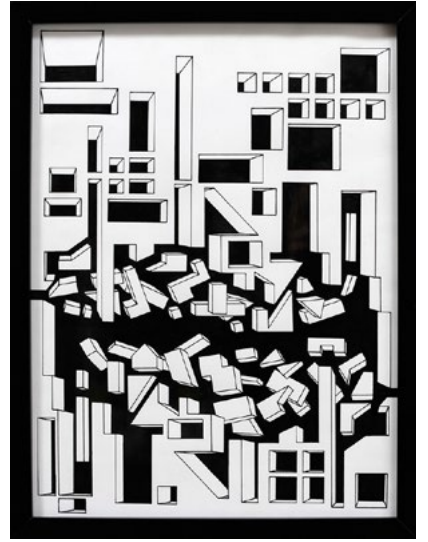
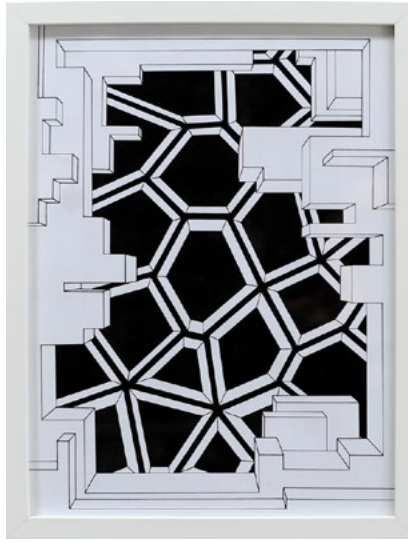
Tako npr. u ovoj izložbenoj artikulaciji, nakon objekata, na našem promatračkom obzoru uočavamo crtež, koji na prvi pogled priziva nacrtanu geometriju, ali njegova aksionometrijska i ortogonalna normativnost nije potvrđena. Nacrtani prostor nije realno predočiv, odnosno treba odustati od njegova prevođenja u 'stvarni', življeni svijet i usvojiti ogledalo imaginacijskog, autoričinog posvojenja i obrata plohe kroz specifičnu liniju. I sama će umjetnica naglasiti da će možda krenuti od nekih viđenih prostora i konstrukcija, kako bi se prilikom samog čina crtanja, prepustila njegovim unutarnjim oblicima i logikama, te pretočila trodimenzionalno u dvodimenzionalno, realno i idealno u jedino moguće za taj trenutak i taj papir, točnije

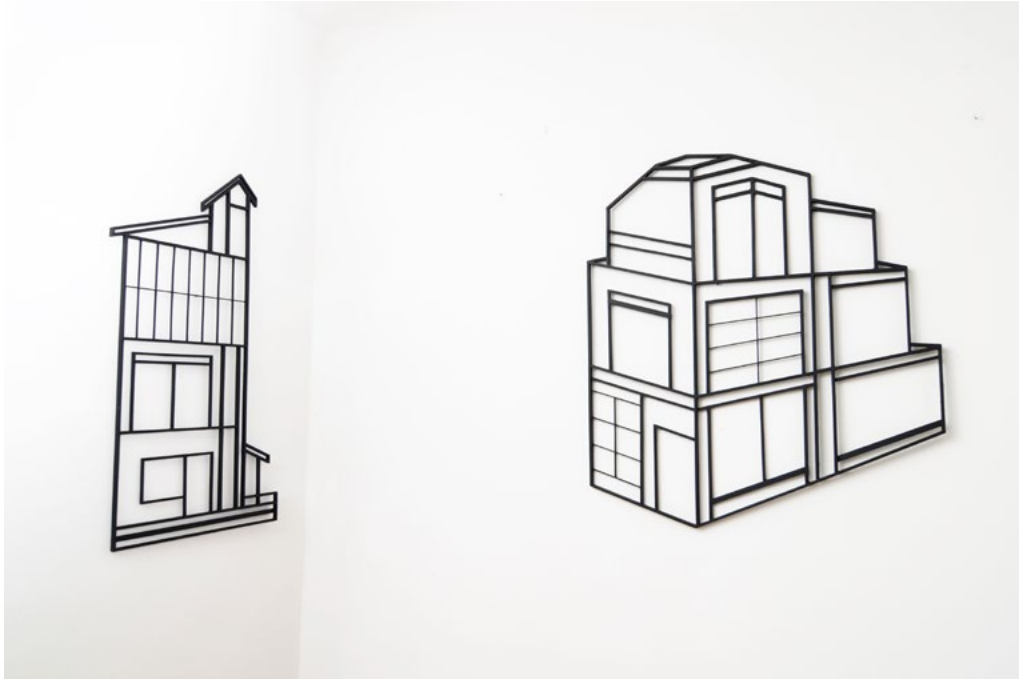
stepenicu ili zid kuće u novonastalu simetriju, dok osobna autorska mjera ne zaključi da je sklad postignut. Nema u tome procesu nastanka ništa literarnog, nego obraćanja s geometrijom, virtualnim prostorom u svijesti autorice, a potom i gledatelja. I meni samoj, u pogledu na njegove diktate, prvenstveno dolazi ideja o virtualnim prostornim igricama, no autorica će reći da ju nikada nije zanimalo digitalno obraćanje, koliko god ga bila svjesnom, nego sam proces; dodira olovke na papirnatu plohu, nastajanja forme, brisanja nedostataka.

Pratimo ritam, vjeđu zarobi sjena, a u još jednom od izložbenih prostora, dočekuje nas bijeli reljef u kojeg autorica ugrađuje makete drugih prostora, te prostorna skulptura koja širi pipke u dijagonalnom obraćanju s promatračem. Rebecca Solnit će u svojim razmatranjima o prostoru i kretanju naznačiti kako još od antičkih vremena, nerijetko, mnemotehnički pristupamo prostoru, kako bismo ga zapamtili. Zamišljamo konstrukciju, u koju spremamo objekte i sjećanja i čini mi se ponekad da je upravo to i ono što motivira samu autoricu u njezinim geometrijskim lutnjama kroz prostorne karakteristike; od linija do formi, okomitog do ravnog, sada i tu.

Prostor (grad) je ponovljiv: ponavlja se da bi se nešto utisnulo u sjećanje reći će Calvino u svojim putopisnim fikcijama Nevidljivi gradovi. Slijedom analogije, i same crteže, makete, objekte i reljefe autorice Natalije Škalić, koji nas prate dijagonalno u prostoru, možemo promatrati kao njezina sjećanja koje neprestano ponavlja kroz elementarne forme, kako bi njezini 'gradovi' počeli postojati.

Ivana Meštrović







DRAGAN ŠIJAČKI

Oblici ispod površine
(12.02. - 27.02. 2018.)

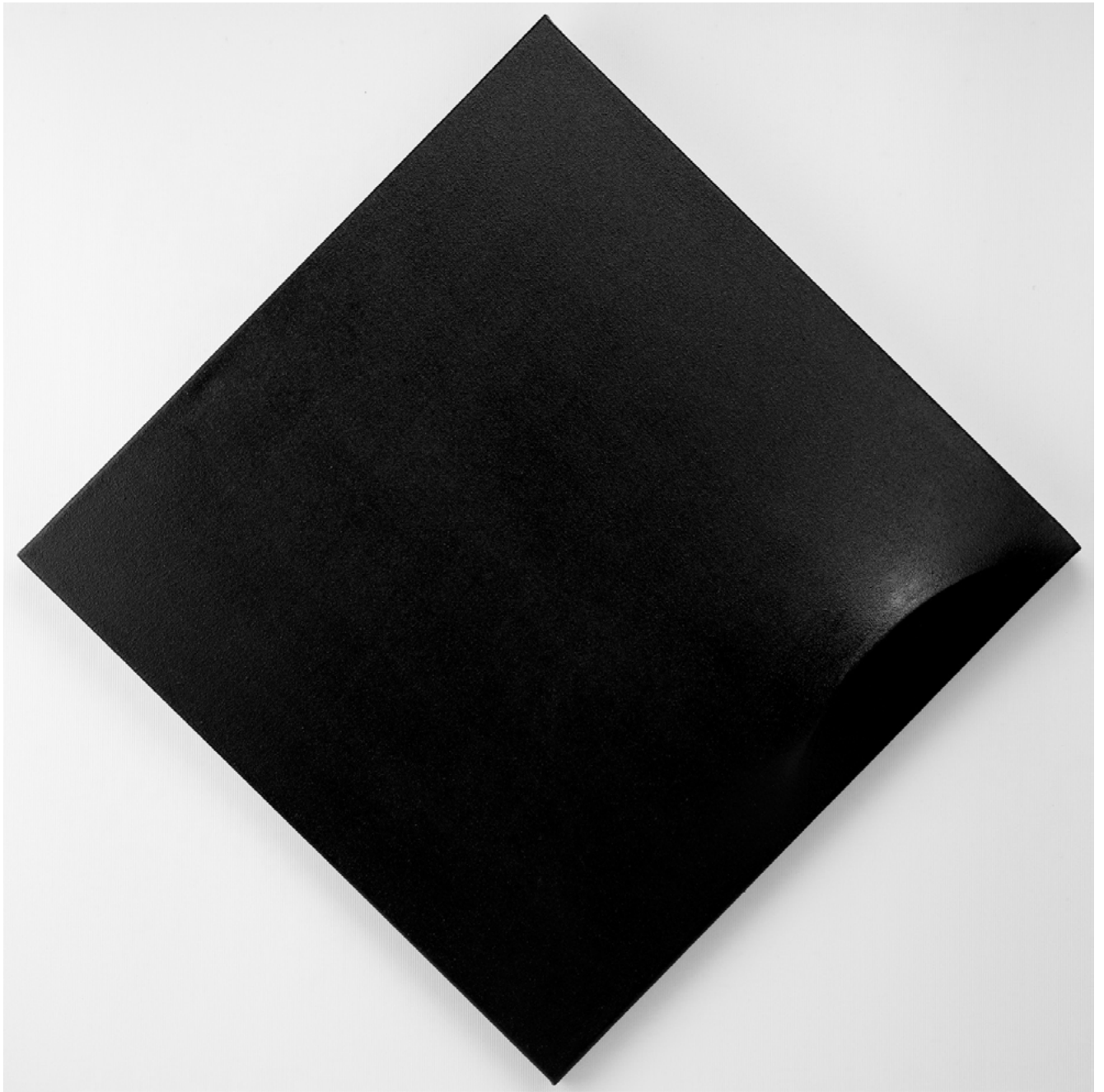
Novi ciklus radova Dragana Šijačkog mogli bismo okarakterizirati kao geometrijsku apstrakciju koja to zapravo i nije. Slikarstvo čistih monokromatskih platna kvadratnog ili pravokutnog oblika autor obogaćuje intervencijama ispod platna. Žičane strukture napinju platno i oblikuju prostorne linije i istake čime se plošni geometrijski oblici transformiraju u trodimenzionalne slike.

Svaki rad može biti samostalan ili dio veće kompozicije. Radovi se prilagođavaju prostoru u kojem se nalaze stvarajući pritom dinamične kompozicije jedinstvenog ritma. Jednostavnost i čistoća formi otvara nebrojene mogućnosti komponiranja modula, dok različiti formati, te monokromatska crna, crvena i bijela platna doprinose raznolikom ritmu i dinamici unutar kompozicije. Sustav horizontala i vertikalna obogaćen je prostornim krivuljama koje uvode prirodni red u geometrijsku savršenost. Jednoličnost obojane površine platna dokidaju oblici koji suptilno i nepredvidivo izranjaju iz površine. Ponekad je riječ o ravnim prostornim linijama koje dijele platno na dva ili četiri dijela, dok silnice istaka povremeno stvaraju dodatne tenzije unutar platna krećući se u suprotnim smjerovima i akcentuirajući jedan ili više uglova platna. Trodimenzionalne linije i istaci

dodatno su naglašeni lomom svjetlosti. Prostorne linije poništavaju pravilnost prvobitnog formata platna izlazeći izvan obrisa pravilnih geometrijskih formi. Prodiranje u prostor rezultira nastankom tihog vibrata na inače plošnim slikarskim ravninama. Svjetlost postaje sastavni dio gradnje struktura i ritma unutar djela i kompozicije radova. U polju pročišćene i minimalističke geometrijske apstrakcije izgrađene na akromatskim premisama s povremenim akcentom crvene boje Šijački strogom geometrijskom redu suprotstavlja prirodnu spontanost izlomljenih i zakrivljenih linija.

Neobična gibanja unutar platna, naznake oblika skrivenih ispod površine, tenzije, napinjanja i skoro pa probijanja platna osnovni su elementi ovog jedinstvenog ciklusa koji počiva na vlastitim zakonitostima. Dragan Šijački naizgled krajnje jednostavnim i minimalističkim radovima latentnih oblika i snažne unutarnje dinamike skrivenih gibanja potiče promatrača na istraživanje skrivenog kako u radovima suptilne i intrigantne energije tako i u samima sebi.

Sonja Švec Španjol, mag.hist.art.







IVANA ROD

Između redaka (19.03. - 03.04. 2018.)

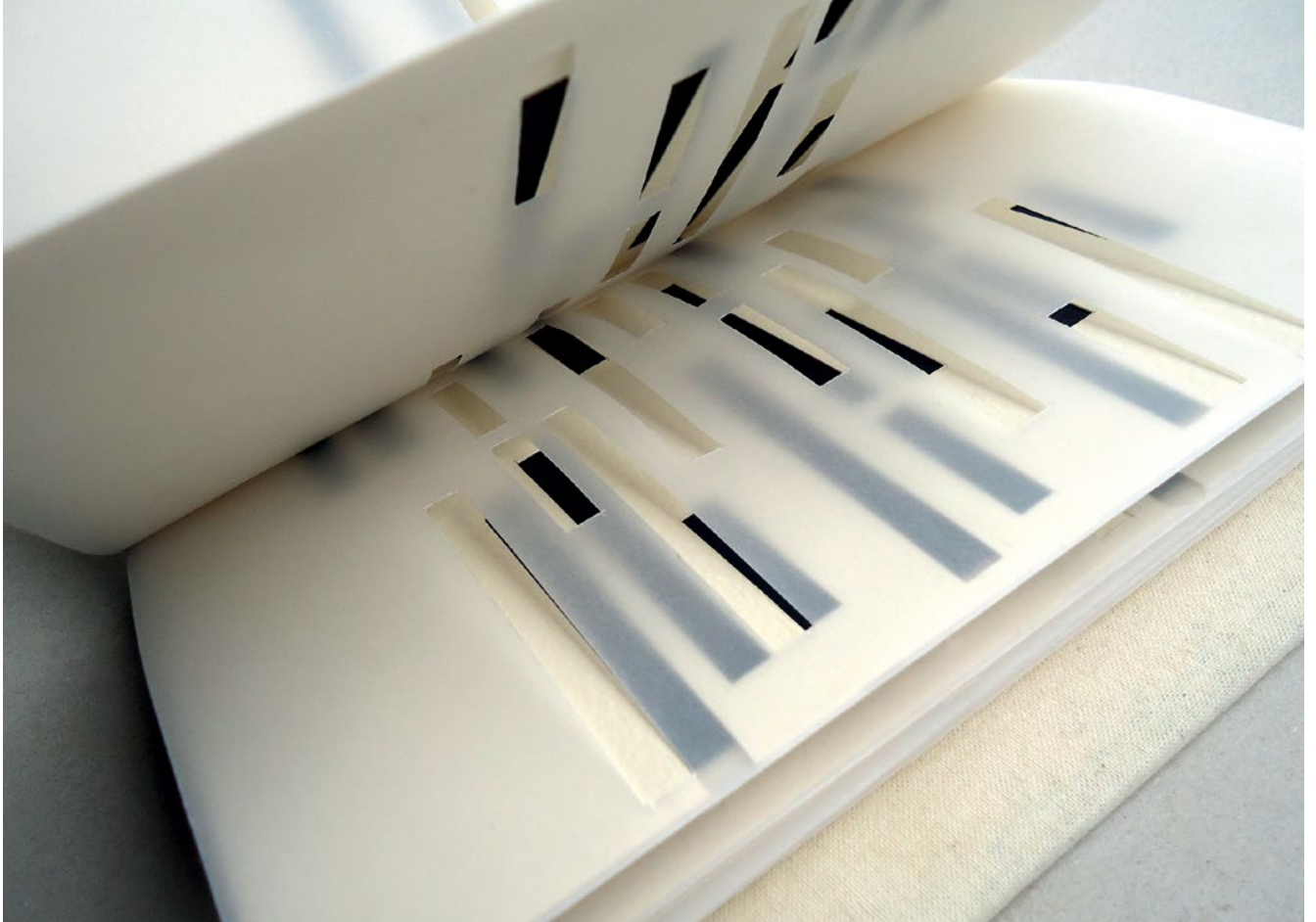
Ivana Rod vrlo se rano, još tijekom svojih studentskih dana, odlučila za medij umjetničke knjige. Ovaj hibridni medij od konca 18. stoljeća, posebno tijekom prošloga, pa tako i u 21. stoljeću privlači mnoge umjetnike, usprkos sve snažnijoj dominaciji novih tehnologija i načina komunikacije. Možda baš zbog ustoličenja ekrana računala i pametnih telefona kao prevladavajuće platforme preuzimanja i konzumiranja različitih sadržaja, čime se općenito redefinira uloga i forma knjiga, časopisa i ostalih tiskovina, umjetnici prepoznaju važnost istraživanja te likovne forme.

Osnovna motivacijska premisa za njezin odabir jest mogućnost neposrednoga, osobnoga i intimnoga povezivanja na relaciji autor – predmet – promatrač. Na počecima Ivanina oblikovanja umjetničke knjige, dominirao je bujni, ekspresivni crtež, inspiriran literarnim sadržajem (diplomski rad *Snake Book - Little Bit Of Love*, prema poeziji Pabla Nerude, 20 ljubavnih pjesama i jedna očajnikova, 2014.). No, autorica se postupno primiče redukciji, to jest odmaku od crteža, i posezanju za otisnutom riječi, bilo da je autorica sama tiska, bilo da preuzima postojeće. Fokus njezina interesa je na riječima i na interpretaciji sadržaja kroz postupak njegova preslagivanja i reprogramiranja. Polazište jednoga od ciklusa, koji se predstavlja na ovoj izložbi, je knjiga francuske književnice Marguerite Duras *Ljubavnik*, točnije njezinih 28 stranica, koje predstavljaju 28 Ivaninih godina. Na odabranim listovima knjige autorica selektivno skriva postojeći sadržaj, ostavljajući dijelove s kojima se poistovjećuje, i tako kreira vlastitu priču. Tim postupkom ona dvostruko naglašava kompleksnu uloga naratorice (one u romanu i sebe), čiji se monolog formira u napetom postupku otkrivanja i negiranja. Smisao monološkog iskaza odražava se stoga podjednako u onome što je (ostalo)

ispisano, i onome što je izbrisano, prešućeno, odnosno cenzurirano. Metodičnim analiziranjem i uslojavanjem iskaza koji ostvaruje u kolažima, Ivana Rod osvještava formiranje pojedinca unutar okvira narativa kojega sačinjavaju mikro momenti svakodnevnice. Također, usporedno Ivana osamostaljuje svoj glas u dnevničkim, lapidarnim zapisima nastalima tijekom svakodnevnih putovanja vlakom. Unutarnje impresije uslojenim pretakanjem iz pozitivna prelaze u negativ, a apstrahiranje riječi i njihova smisla dodatno je osnaženo pridruživanjem apstraktnih otisaka.

Monolog, koji je glavna tema spomenutog ciklusa, slijed je prvenstveno dijaloga Ivane Rod s Marguerite Duras, te sa samom sobom, a potom poticaj dijalogu svakoga narednog promatrača, to jest čitača Ivaninih umjetničkih knjiga i kolaža. Gonetanje se ostvaruje u susretu s pojedinačnim ostvarenjem ali i cjelinom, koja je suptilno ispremežena prenošenjem i razvijanjem već prepoznatljivih postulata i kodova autoričina djelovanja. Kreativni postupak i estetski ishod prepoznajem u trajnoj napetosti između intuitivnoga momenta i posve promišljenoga konstruiranja strukture knjige. Autorica se ne zadovoljava samo jednom formom već pomno bira različite, u skladu sa sadržajem i simbolikom, pa i dinamikom teme. Primjerice, nizanjem plastičnih foldera, ispunjenih izrezanim riječima, u pamfletnom uvezu (Prozirna, 2016.) postiže se ludička dinamika novoga i različitog otkrivanja misli i fabule sa svakim okretanjem stranice. Pojedina rješenja preuzima za sljedeću knjigu, no svaki put se događa pomak, odstupanje od prethodno postignutoga. Upravo to je zalog njezina daljnjeg otkrivanja kreativnih potencijala umjetničke knjige i pridruženoga joj medija kolaža.

Barbara Vujanović







DAN OKI

Odsutnost teleprisutnosti
(05.04. - 21.04. 2018.)

Izložba se sastoji od usporedbe dvije serije fotografija ljudi sa mobilnim telefonima iz 1997 i 2017 godine, te od umjetničko dnevničkih fotografija i video snimaka snimljenih zadnjih nekoliko godina sa mobilnim telefonom.

Prva serija fotografija snimljena je 1997 godine s analognim fotoaparatom u Tokiju, a druga serija fotografija 2017 godine sa DSLR digitalnom kamerom u Seoulu. Godine 1997-e Sony je bio jedan od glavnih proizvođača mobitela na svijetu, međutim dvadeset godina kasnije, 2017-e Samsung je postao jedan od vodećih proizvođača mobitela kako na svijetu tako i na Dalekom istoku. Epicentar mobilne groznice iz Tokija je prešao u Seoul. Slijedom ovih razmišljanja bilo je logično fotografirati mobilne telefoniste u Seoulu, baš kao što sam ih dvadeset godina prije fotografirao u Tokiju. Druga cjelina izložbe je unutarnji pogled kroz dispoitiv upotrebe mobilnog telefona kao umjetničkog procesa, unutarnjeg protokola upotrebe mobilnog telefona kao foto i video kamere samog umjetnika – Dana Okija. U vremenskom rasponu od dvadeset godina došlo je do promjene upotrebe mobilnog telefona u tehnološkom i antropološkom smislu. Slična stvar se dogodila sa umjetničkim aspektom snimateljskog dispozitiva, ponaosob kroz otjelovljenu viralnost fotografije i pokretne slike, uz telematatičnu diseminaciju dispozitiva sa papira,

ekrana ili projekcije u društvene mreže i direktnu vizualnu komunikaciju teleprisutnosti preko mobilnih uređaja. Slijedila je nova kontekstualizacija fotografije i video umjetnosti kao umjetničkog izraza. Serija fotografija iz 1997 godine snimljena je okomito i iz dosta veće udaljenosti, a druga vodoravno, te iz puno veće blizine. Zašto je to tako? Prije dvadeset godina bilo je teško neopaženo prići ljudima na mobitelu, jer su gledali uokolo dok su razgovarali, za razliku od današnjice kada uglavnom gledaju u ekran telefona, pa ne primjećuju što se oko njih zbiva. Prije dvadeset godina snimao sam uglavnom totale, za razliku od prošlogodišnjih snimki u kojima sam snimao srednje i bliže planove. Analogni fotoaparat je postao digitalni, ali promjena je uslijedila kako ispred foto kamere, tako i u samoj kameri; mobitel je iz isključivo audio naprave postao multimedijalna naprava, te tako i sam fotoaparat.

Uvjeran sam da gradovi i zemlje koji proizvode određenu tehnologiju istodobno proizvode i specifičan dio ljudske stvarnosti posredovane tom istom tehnologijom. To se odražava najviše kroz učestalost i nijansiranost upotrebe tehnologije u svakodnevnom životu, bilo da se radi o tehnološko antropološkim novitetima, društvenom angažmanu ili psiho-socijalnim patologijama kojima je dato društvo inficirano.

Dan Oki







ALMA BOŽANIĆ ČAČE I KATE MANDARIĆ ERCEG

Crteži (23.04. - 09.05. 2018.)

Izložbom „Crteži“ Alma Božanić Čače i Kate Mandarić Erceg predstavljaju svoje recentne radove – crteže izvedene tušem i akrilom u manjim (A3, A4) formatima (Mandarić Erceg), te akrilom na natron papiru srednjeg formata od cca 50x50 cm do cca 120x120 cm (Božanić Čače). U pripremi izložbe autoricama sam postavio nekoliko pitanja, te Vam ovim predgovorom prenosim (zbog ograničenog prostora) samo dio razgovora vođenog u dva navrata tijekom ožujka i travnja:

T.: Kako je došlo do toga da zajedno izlažete?

A.: Sasvim neplanirano - godinama se viđamo, a do ideje da zajedno izlažemo je došlo spontano. Željele smo vidjeti kako u istom mediju međusobno „pričaju“ naša dva različita pristupa crtežu.

K.: Šalimo se da će biti više publike, jer najčešće na izložbu dođu ljudi iz užeg kruga obitelji i prijatelja, a sad nas je dvije pa će biti barem duplo više ljudi na otvaranju.

T.: Kako bi kontekstualizirali crtež unutar vlastitih nastojanja?

A.: Ja crtež pokušavam „očistiti“ – svesti na bitno, osnovno... s druge strane sam opterećena time što od toga treba živjeti što je neka nestalna površina života, a i paralelno doći do sebe duboko do suštinskog – postojanog izvora stalnog emitiranja, pa su mi doživljaji jedne te iste stvari oprečni...

K.: Crtež nije zahtjevan.

A.: Jeftin papir opušta – daje priliku za grešku.

K.: Meni su platna „više ležala“, ali kako nemam radne uvjete počela sam istraživati crtež. Ove svoje crteže osjećam kao pripremu za nešto što se tek ima pokazati. Neka tranzicija je svakako u pitanju.

A.: Slažem se - jako je bitno kontinuirano biti u procesu i dočekati taj „klik“ Iako godinama možeš biti u „nečemu“, a da ga nikad ne doživiš, ipak nikad ne bih odustala.

Imam potpuno slijepo povjerenje ili možda tek tračak nade, ali koji nikad ne gasne.

K.: Ja nastojim raditi neovisno o onome što se odvija „izvan“. Zanima me povlačenje, čistoća, atmosfera u crtežu; neki određeni motiv... – možda duboko u sebi pronalazim taj akcent tu crvenu nit prisutnu u crtežu, ali prvenstveno me zanima čistoća linije i mogućnosti koje ta linija daje. Pritom mi je izazov svaki put kad se nađem pred praznim papirom. Prošlost i proživljeno su u drugom, trećem planu. Zato ove svoje crteže vidim kao skice na putu neponovljivom kao što je i život neponovljiv. Ne volim ponavljanja i osvrte. Zanima me ono ispred mene i način kako da sve svoje osjeća i ono što se „lomi“ u meni izrazim linijom i formom što čišće, ako je moguće automatizmom oslobođenim od misli. Slijedim osobni refleks kojemu ne pridodajem značenje. Vjerojatno između ostalog i zato što ne cijenim „dodvoravanja“ publici, a dopadljivosti kao platforme dijaloga u bilo kojem kontekstu se iskreno bojim. Točnije ljudi koji komuniciraju na toj razini – da budem do kraja jasna.

A.: Mene zanimaju slojevi, planovi i njihova preklapanja. Ta plava boja koja me „prati“ i „ogoljena“ kompozicija linijom horizonta svedena na što je moguće jednostavnije okruže. Ponekad ekspresija probija skicozno (bez obzira na format), a ponekad kao magma eruptira ostavljajući tragove na površini. Kad taj impuls krene ne znam se zaustaviti, ali to mi je drago jer draže mi je „pogriješiti“ a biti dosljedna tom impulsu nego kalkilirati – crtež je produžena nit života i načina na koji ga živim. Pritom koristim razne „samizdat“ kistove koji mi služe za razne fakture, tekture i eksperimente s njima. Ponekad se znam potpuno zaigrati, pa i pretjerati u „eksperimentu“.

T.: Koliko vas mjesto pritom određuje?

A.: Mene jako puno. Ponavljaju mi se punte sa škoja i

naravno nikad nisu iste jer kako se mijenja atmosfera u pejzažu u zavisnosti od jako velikog broja faktora (doba godine, doba dana, meteoroloških uvjeta itd.) mijenja se i moj doživljaj u korelaciji sa intimnim životnim okolnostima u kojima se doživljaj odvija. Na taj način me vlastiti rad povratno oblikuje. Neobična interakcija koju osjećam kao vrlo važnu i nastojim je slijediti.

K.: Ja sam tu poprilično zatvorena prema svijetu. Mjesto mi nije toliko važno.

T.: Kojim bi imenom bez razmišljanja tagirali vlastita nastojanja u crtežu?

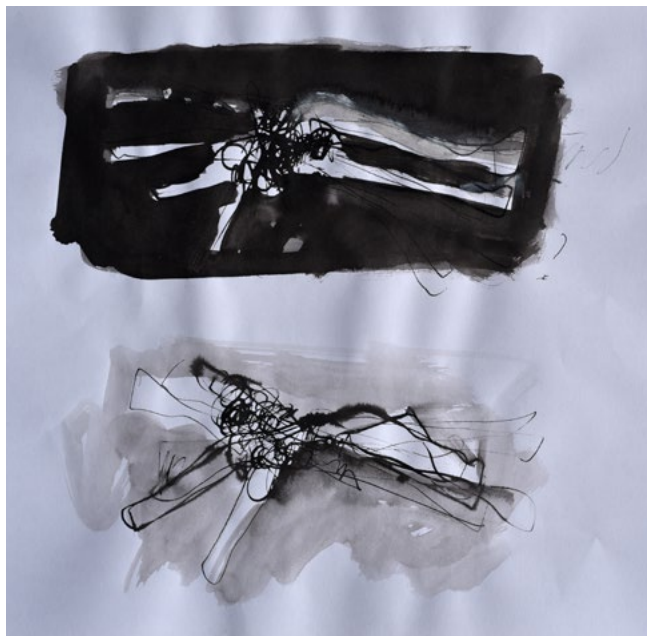
K.: Kaos ili ono što jest, razdiranje: crveno.

A.: Mir ili ono čemu težim, iako u sebi nisam mirna: plavo.

Posebnost ovoj izložbi daje činjenica da su pred nama izloženi radovi gotovo potpuno različitih autorskih poetika unutar istog medija, te mi se rasponi u doživljaju proizašlog iz njihovog sučeljavanja kreću u rasponu od ruba introvertiranosti do ruba ekstrovertiranosti,

od lirskog i apstraktnog do ekspresivnog i naziruće figurativnog na granici prepoznatljivosti. Da li je moguće unutar tih ekstenzija uspostaviti harmoniju ostaje tek za vidjeti u postavu koji mi u trenutku dok ovo pišem nije do kraja razvidan, ali to i nije od presudnog značaja jer kao što i same autorice kažu: atmosferu uvijek određuje trenutak, a greška je ionako integralni dio cjelokupne priče. Kako u umjetnosti, tako i u životu. Stoga eventualna iščašenja više služe kao okidač uspostave mogućih pravaca kretanja iz točke sadašnjosti (viđene kao svojevrsni eksperiment) put naprijed ka nekim novim obzorima i izazovima. U tom kontekstu izloženi crteži su svojevrsna inventura, nenadani sinkronicitet sabiranja nakupljenog vremena i datog prostora - vremena koje oduvijek izmiče svakom pokušaju zadržavanja i prostora slobode življenja i rada koji se uvijek nanovo ima osvajati i koji je ujedno luksuz ako ne i utopija unutar skućene omeđenosti svakodnevice. Poticaj? Svakako.

Toni Horvatić







MLADA LITVANSKA GRAFIKA

Međunarodna skupna izložba
(10.05. - 26.05. 2018.)

Izložba se sastoji od radova četiri litvanska umjetnika mlađe generacije: Augustas Bidlauskas, Linas Blažiūnas, Elena Grudzinskaitė i Laura Selmistraitytė. Umjetnici su diplomirali skoro pa u isto vrijeme na Akademiji likovnih umjetnosti u Vilniusu, i otada aktivno grade svoje umjetničke karijere: uspješno sudjeluju u lokalnim i međunarodnim umjetničkim projektima, njihove radove rado kupuju i kolekcionari i muzeji. Ono što ova četiri umjetnika imaju zajedničko u njihovim radovima je kontinuirani razvoj tematskog opusa i izvrsnu tehničku izvedbu radova. Umjetnici predstavljaju tradiciju "čiste, iskonske" grafičke umjetnosti, što je jedinstvena karakteristika kod već nekoliko generacija litvanskih grafičara. Unatoč tome, mladi umjetnici su naklonjeni eksperimentiranju: koriste različite netradicionalne materijale za grafičke matrice, transformiraju ploče, idu izvan okvira dvodimenzionalnosti površine, i stvaraju grafičke instalacije, dok još uvijek često koriste tradicionalne grafičke tehnike kao neodvojivi dio vlastitog kreativnog procesa. To je odnos između čistog (tradicionalnog) i eksperimentalnog (modernog) grafičke umjetnosti, kao i novih značenja koja proizlaze iz tog odnosa koji obilježavaju čitavu mlađu generaciju grafičara u Litvi. Ova izložba je snažna ilustracija toga.

Od 2011. godine glavni lik u radovima Augustasa Bidlauskasa je čovjek. Izložena serija meztintiti iz 2015. do 2017. godine nije iznimka. U seriji grafika Čovjek umjetnik urezuje čitave siluete solidnim linijama u ploče od cinka, pazeći na detalje, simbole i značenja koje one proizvode. Umjetnik koristi jezik alegorije; njegovi radovi pokazuju prominentnu povijesnu i sociokulturnu dimenziju i nastanjeni su likovima iz različitih epoha i društvenih socijalnih statusa. S neprikrivenom ironijom, umjetnik istražuje granice čovječnosti, prodirući u ljudske

mane i slabosti. Lica figura na grafikama su najčešće zamaskirana, što ih čini bezličnima, lišenima identiteta. Linas Blažiūnas kontinuirano razvija i koristi u svom radu teme vezane za prirodu, koje se često igraju i s motivima iz prirode. Umjetnik stalno traži nove načine svoje umjetničke ekspresije, koja transformira sadržaj slike i njeno značenje. Njegovi radovi su prožeti osjećajem kratkotrajnog i prolaznog. Na primjer, instalacija Dvije strane. Dvije mogućnosti viđenja govori jezikom mističnog sumraka i sjena. Rad je izveden tehnikom suhe igle na organskom staklu. Uz pomoć svjetla, Blažiūnas stvara magičnu i meditativnu instalaciju koja se otvara promatraču u toj mjeri da on ili ona iskreno žele zaroniti u fantastični svijet prirode mladog umjetnika. Od 2014. Elena Grudzinskaitė stvara konceptualne instalacije u kojima uglavnom istražuje krajolike, nudeći različite interpretacije tog krajolika. Koristeći tehnike suhe igle, fotopolimera i foto-bakropisa, umjetnica stvara apstraktne krajolike temeljene na stvarnim prizorima, na primjer astrofotografijama Mjeseca. Izbjegavajući direktne geografske reference, umjetnica stvara fiktivne prostore i u vlastitom karakterističnom stilu transformira postojeće stvarne slike.

U svom radu umjetnica analizira filozofski odnos čovjeka, prostora i vremena, i utjecaja značenja koji imaju jedan na drugi, kao i granica između njih: veza između individualnog i određenog mjesta, utjecaj individue na krajolik i njegove promjene. Umjetnica naglašava granice svega postojećeg, propitujući refleksije ljudskog uma o stvarnosti i fikciji. Laura Selmistraitytė ostaje vjerna drvorezu kao tehnici koju koristi na konceptualan način. Od 2012. radi grafike velikih formata koje karakterizira čista kompozicija i nijansirane boje, isprepletene s višeslojnom fotografskom slikom. Umjetnicu oduvijek

zanima proces stvaranja umjetnosti: za napraviti jedan otisak koristi istu ploču nekoliko puta, radeći sve dublje i dublje udubine u ploči. Na ovaj način umjetnica ne samo proizvodi posebnu fizičku površinu slike i sličnost objektu kojeg prikazuje, nego stvara i novi objekt (inspiriran prototipom), dajući mu druga značenja. Grafika Oblak /176 je literarna i direktna aluzija na oblak koji visi nad izložbom. Grafika se sastoji od posebnih dijelova kao karte koji čine jednu prepoznatljivu cjelinu;

ovi dijelovi omogućuju nam da percipiramo objekt kao cjelinu ali i individualnost njegovih fragmenata. Prema umjetnici, oblak nas ohrabruje da mislimo kako se srž svakog objekta ili tvari sastoji od brojnih dijelova, ali ljudsko znanje i naše mišljenje je diskontinuirano, i mnogi od ovih dijelova ostaju nam nepoznati.

*Kristina Kleponytė-Šemeškienė i Jurga Minčinauskienė
Kustosice Grafički centar Vilnius*







ROBERT FIŠER

Binarni prostori (28.05. - 12.06. 2018.)

Binarni prostori Roberta Fišera rezultat su umjetnikove kontinuirane potrage za mogućim procjepima unutra klasičnih umjetničkih medija. Metaforički gledano, njegova Crvotočina kao da odslikava traženi međuprostor između sfera kojim Fišerova umjetnička težnja lebdi u toj potrazi. Njegovo je putovanje za „umjetničkim djelom“ započelo vrlo rano za vrijeme studija, a proizlazilo je iz neprestane bojazni da slika ono što je već naslikano. Fišerova strah da svojim djelima ne podražava već nebrojeno puta viđenu stvarnost postavio je umjetniku imperativ za otvaranjem stranica o teoriji vidljivog koje tek treba ispisati. Pozicija koju je tražio zapravo je oslikana u Kleeovoj tezi kako „umjetnost ne reproducira vidljivo, nego stvara vidljivo“. U nastojanju da dođe do traženog oslonca umjetnik je vizualni prostor svog rada očistio od svega suvišnog dolazeći do polja monokromne slike. U ciklusu monokromnih platana nazvanih Monokromi/Bezimene površine Fišer se našao suočen s prostorom koji su već brojni slikari istraživali tražeći kako semantičke tako i vizualne mogućnosti razapetog platna. Koristeći se kistom i spužvastim valjkom za nanos bolje na plohu, Fišer je dobio dvofaktorne crne ili bijele monokrome koje je lišio bilo kakve semantike zadržavajući težište na optičkoj igri koja nastaje prilikom razlijevanja svjetlosti po njima.

U idućem ciklusu nazvanom Nježna destrukcija otišao je korak dalje slikajući, ali i destruirajući prethodno oslikane površine. Procesom destrukcije, odnosno struganja i šmirglanja površine platna kako bi se došlo do akrilne prašine, dobivene su proširene slike koji su sada svedene na razinu skulpture jer su dobile treću, a ponekad i četvrtu dimenziju. Fišerova destrukcija nema razaralačku potku. Štoviše, intervencijom na postojeće oslikano platno on upravo afirmira to platno šireći njegove mogućnosti poznate iz klasičnoga slikarstva.

Dio je ove strategije zadržan i u Binarnim prostorima. To nam zorno pokazuje Prijelaz u kojem se umjetnik referira na svoju raniju Čašu punu slike, ali ovoga puta ne stavlja akrilne čestice sastrugane s platna u čašu nego ih kompresira u kocku postavljenu ispred slike.

Sveukupno gledajući, Fišer se u Binarnim prostorima manje bavi slikarstvom, a više objektima. Tome svjedoči rad Bi u kojem destruirao objekte načinjene od gipsa. Razbija ih kako bi došao do gipsane prašine koju zatim koristi da bi prezentirao njihov negativ. Prašinu dobivenu od razbijene kugle raspršuje u pravokutni oblik ostavljajući u njegovu središtu krug koji obrnuto proporcionalnom logikom priziva negaciju postojeće kugle. Isto radi i s kockom čiju prašinu širi u kružni oblik ostavljajući u središtu kružnice prazninu koju na imaginarnoj razini zauzima fizička kocka koja je nekad bila satkana od iste prašine. Paralelizam izražen nazivom Bi ogleda se u binarnosti odnosa praznog i punog, odnosno okruglog i uglatog utjelovljenog u antičkoj ideji kvadrature kruga kao idealu dostizanja punine.

Radovi Tripoint i Crvotočina slični su ako promišljanju o njima pristupimo kroz ideju razrađivanja vizualne igre. Dok je ranije postojao prijelaz iz slike u skulpturu, kod Tripointa baza je skulptura, odnosno gipsani objekti također podvrgnuti destrukciji prije čega su fotografirani u prirodnoj veličini. Prašinom ostalom nakon toga procesa i pomiješanom s vezivom umjetnik na neprepariranom platnu slika tri objekta koja su nekada postojala. Na stanovitoj udaljenosti od zida postavljaju se fotografije objekata na kojima su oni izrezani kao negativ. Kroz te isječke posjetitelji iz određene točke trebaju gledati platna kako bi došli do idealnog poklapanja između negativa (praznine) i naslikane forme (punine). Identičan je slučaj u instalaciji Crvotočina. Nizom vertikalnih i horizontalnih crnih linija između kojih

se nalaze bijele praznine zida ostvaruje se kontinuum u kojem jedinu anomaliju čine dvije praznine. Prvu od njih čini nedostatak jedne horizontalne crne linije koju Fišer fizički stavlja u prostor ispred zida i koja pod određenim kutem gledanja optički ispunjava cjelinu instalacije, a drugu vertikalni procjep na zidu ispunjenom horizontalnim linijama. Opreka između crnog i bijelog, beskonačne protežnosti crne linije i praznine, kao i binaran ritam između horizontale i vertikale čini prostorni kontinuum Crvotočine upravo binarnim. U ovom se radu također segmentira Fišerova težnja za korištenjem krajnosti kako bi se postigao jedini mogući minimum ostvariv tek u binarnom sustavu, a kojeg je u svojim djelima naročito bio svjestan Knifer pišući u Zapisima sljedeće: „Postoje dva kontrastna minimuma

– krajnje kontrastna minimuma – bijelo i crno. Postoje dva krajnje kontrastna minimuma – crno i bijelo, ali u isto vrijeme to su i potpuni maksimumi. Potpuno, do kraja bilo i potpuno, do kraja crno. Crno i bijelo u isto su vrijeme i minimum i maksimum.“

Posljednji ciklus Roberta Fišera u kontekstu njegova cjelokupnog rada pokazuje kako se radi o umjetniku koji ne luta, nego svakim ciklusom nastavlja studiozno razrađivati određene elemente prethodnih ciklusa služeći se minimalnim sredstvima, a sve da bi s njima postigao što snažniji vizualni i intelektualni efekt unutar vlastitoga umjetničkog svijeta lišenog intelektualnih zagonetki i razgranate metaforike.

Igor Loinjak







KRISTINA RESTOVIĆ

Turizam (13.06. - 30.06. 2018.)

Kristina Restović ovom izložbom predstavlja ciklus grafičkih radova „Turizam“ na kojemu je započela raditi prije nešto više od četiri godine, točnije 02. 06. 2014. Tada je naime snimila prvu fotografiju ležaljki uz more u Hvaru, jednom od ishodišnih autoričinih mjesta. Od tada naovamo nastajao je vrlo kompleksan ciklus koji pažnju usmjerava u najmanje nekoliko pravaca, na nekoliko razina „iščitavanja“. „Turizam“ ima strukturu filma / omnibusa. U osnovi svih njegovih sastavnica je vježba percepcije po modelu koji je u stalnom pokretu, izmicanju i izmještanju. Ovaj ciklus je proizašao iz vreve gradskog života iniciran svakodnevicom omiljene turističke destinacije u špici sezone. „Sirovi materijal“ je zapravo sam pronašao autoricu bez njene osobite čežnje za njim, odnosno turisti su se jedne godine masovno pojavili u gradu i od tog trenutka im se iz godine u godinu broj stalno povećava. Tko to nije iskusio, ne zna što je propustio.

Međutim iako sa turistima dijelimo isti prostor, ne dijelimo i istu stvarnost. Oni su opušteni šetači, ometeni istraživači, radoznale skitnice u udobnoj obući ograničeni datumom putovanja. Ta razlika iščitava se u pokretima, hodu i pogledu. Prostor grada Kristina je zamijenila bjelinom grafičkog papira, dok sjene likova određuju njihovu poziciju u tom prostoru. Radi se o vrlo jednostavnim izvedbama, no pripreme su bile nešto složenije. Trebalo je svakodnevno fotografirati - „hvatati“ željene kadrove; dobiti taj duh različitosti, a ne nekakve reporterske ili karikaturalne snimke. Takve sirove materijale u računalu je očistila, prekadrirala i uredila po potrebi. Kako se ne radi o fotografiji, već o njejoj simulaciji, kontraste na prikazima trebalo je izbalansirati za jetkanje (kod dubokog tiska), prikaze zrcalno okrenuti i staviti u negativ. Pritom treba znati da postoje brojni načini transfera

fotografskog ili drugog sadržaja na grafičku ploču. Osnovni uvjet je učiniti transfer otpornim na jetku. Print na ploči stabilan je u jetkanju do izvjesne granice i zahtjeva posebnu pažnju, ali duboki tisak i jest tehnika posebne pažnje. Međutim upotrebom raznih tehnika i sadržaja u rad se unosi i njihova priroda. Tako „Turizam“ u sebi ima ukomponirane / montirane segmente više „svjetova“: hladnoću digitalnog printa, teksturu fotografskog zrna, reljefnost izjetkane ploče i osjećaj poteza dlana pri čišćenju boje prije tiskanja. Radovi jesu otisci cinčane matrice na tiskarski papir, no procesi koji su prethodili radu na matrici su također prisutni u prikazu. Alternativna upotreba raznih tehnika je uvijek delikatna, ali taj osjećaj hibridnosti u radu pun je sugestija i poruka, te dopušta čitanje rada na više razina.

Pritom doći i do strukture imaginiranog na putu prema unutra potaknut vanjskim podražajem, do prolaznosti interpretirane iz neočekivanog rakursa svakako je jedna od mogućih ruta kretanja. Kolaži raznih mogućnosti tumačenja ovdje kao da se multipliciraju. Duboka modra pozadina. Noć. Slike su podijeljene. Gornje dijelove čine scene smještene unutar kvadratnog fotografskog formata (1:1) što je važno za simetriju snova i omjere u kojima se sjećanja i stvarnost pretaču u njima. Donji dijelovi (položeni pravokutnici) rezervirani su za bilješke, kao margine u knjizi koje služe da se na njima nešto zapiše. Mjesto usputnih bilješki za trajanja oniričkog leta; ilustracija kako se valja iskrcati kad se stigne na odredište, digitalni zapis vremena koji podupire sjećanje ili urezani friževi što svjedoče stvarnost jedne prisutnosti. Kaleidoskop preklapanja paralelnih stvarnosti. Recimo, tri izložena sitotiska iz podciklusa „Isto vrijeme isto mjesto“ u svojoj osnovi „nose“ dvije fotografije snimljene na istom mjestu u

različito vrijeme, ali u istim vremenskim uvjetima. Ljudi – turisti ulaze, prolaze jedni kroz druge kao potpuno opušteni vremenski putnici anestetizirani užitkom bivanja i kretanja kroz destinaciju po vlastitom odabiru. Njima apsolutno ništa ne smeta. Oni smjelo šetaju vlastitim snovima koji se preklapaju na istom mjestu u različitim vremenima. Oni su naš spas i naša propast. A mi? Mi smo svjedoci svoga vremena – jedinog kojeg imamo i pasionirani / konsternirani promatrači transformacije

voljenog grada u (ne) željenu destinaciju. Kamo sreće ili nesreće da nam se sjene preklope pa da i mi zajedno s njima zalepršamo kroz vrijeme, a da pritom prstom ne mrdnemo. Asimilacija je globalna, lokalni otpor je uzaludan. Živio turizam – spasitelj naš i otkupitelj dugova naših.

Toni Horvatić







KAJA URH

Slike (02.07. - 17.07. 2018.)

Umjetnički opus slovenske slikarice Kaje Urh kritičko je propitkivanje i stavljanje u međuodnos kako samih tradicionalnih i novih medija (slikarstvo/fotografija/video), tako i aktualnih društvenih, socijalnih, političkih pitanja. Počevši od samog promatranja različitosti umjetničkih/stvaralačkih procesa i vrijednosti njihovih produkata, umjetnica masovnu digitalnu produkciju tradicionalnim tehnikama prebacuje u fizičku sferu likovnog djela – sliku. Ovom tranzicijom Urh fotografijama (često male umjetničke vrijednosti) pronađenima u bespućima interneta daje status materijalizirane, fizički prisutne umjetnine s novom (ako ne i prvom) aumom. Koristi platna većih dimenzija na koja akrilom transferira dvije ili više različitih fotografija, a koje međusobnim preklapanjem dobivaju novi smisao, te postavljaju pitanja i/ili daju komentare. Tako dovođenjem određenih fotografija u međuvezu umjetnica javno iznosi svoj kritički stav, fotografijama mijenja značenja, stvarajući put za lucidan, isprepleteni narativ na brojnim razinama.

Dominantna „distorzija“ na slikama djeluje dvojako: em kao asocijacija na sveprisutnu pikselizaciju digitalnih medija, em kao izvjesni „prozor“ u ono što se nalazi ispod – doslovno i metaforički. Baš kao ni odabir fotografija, dimenzije platna ovdje nisu slučajne. Urh namjerno koristi veća platna od kojih je potreban odmak kako bi ih se sagledalo u cijelini, a kojima se opet potrebno i približiti ukoliko se želi zaista „vidjeti“ slika. Tek približavanjem, blagim „zoomiranjem“ prizor postaje jasniji, pozadina vidljivija, slika bitno drugačija. No ovdje je potreban oprez jer, priđe li se slici isuviše blizu ona ponovno postaje nečitka, gotovo apstraktna. Umjetnica na izvjestan način zapravo prisiljava promatrača da pronađe pravu mjeru, da uspori. Da prouči. Brzo preletanje pogledom i preskakanje na iduću sliku/sadržaj bez dubljeg zagledanja/promišljanja,

kao što je to često slučaj s digitalnim medijima, ovdje stoga neće biti dovoljno. (Tada, baš kao i u svakodnevnom životu u kojem smo bombardirani mnoštvom informacija, stvari ne „vidimo“ kakvima su zapravo.) Dakle, digitalni sadržaj koji se umjetničkom intervencijom i transformacijom u polje slikarstva našao na slikama Kaje Urh, odjednom dolazi do izražaja, dobiva traženu pozornost i - u konačnici - novo značenje. Izvjesna je paralela koju umjetnica metaforički povlači s površnim, brzopletim, nekritičnim načinom ljudskog prihvaćanja informacija serviranih putem masovnih medija. Ovo nas dovodi i do figurativne kritike predstavljene na nedvojbeno angažiranim, društveno kritičkim slikama prepunih simbola i jasno izraženog stava. U promišljenom kombiniranju i međusobnom ispreplitanju fotografija političara, prosvjednika, vojnika, djece, pasa, ovaca i slično, Kaja Urh stvara sasvim nove priče o igrama moći, manipulaciji, pobuni – probrane se fotografije sele iz svog originalnog u jedan potpuno novi kontekst. Tako vidimo kako se na triptihu „On the gravity of species“ sačinjenom od tri različite online fotografije (od kojih je jedna kulturna fotografija poljupca nakon objavljivanja pobjede Amerike nad Japanom), pozicija vojnika u mornaričkoj uniformi koji strastveno ljubi medicinsku sestru u bijeloj suknji neizbježno i vrlo značajno stapa s likom psa. Postaje gotovo nemoguće razlikovati čovjeka od zvijeri, nasilje neizbježno postaje dio priče o poljupcu. Slike „Sheep will rise again“ i „Brighter future“ prikazuju prosvjednike u revolucionarnim pozama kojima umjetnica pridružuje prikaze blagih pogleda mirnih ovaca, a slična se tenzija osjeća i na slici „We can do it“ gdje je dinamičnoj gestikulaciji političara u pozadinu pridodana mirna dječja igra u pješćaniku...

Nina Nemec





Psyche (2012) by Peter Dinklage



MIRAN ŠABIĆ

Arhiviranje memorije (18.07. - 04.08. 2018.)

Sposobnost pamćenja jedna je od najvažnijih tekovina čovjekovog razvoja koja ga razlikuje od ostalih živih bića, te predstavlja osnovu za stjecanje raznolikih znanja i ovladavanja njima. Pojam ljudskog sjećanja ili pamćenja evocira nešto što je zaustavljeno u vremenu i što pobuđuje reminiscenciju na prošlo zbivanje ili događaj. Na taj način sjećanje na nešto što se dogodilo u prošlosti itekako djeluje na našu sadašnjost i utječe na našu budućnost. Utoliko je čovjek skup osobnih sjećanja, a upravo nas naša iskustva čine onakvima kakvi jesmo. Memorija tako predstavlja sintezu vremena i identiteta. Maštu Mirana Šabića još od djetinjstva zaokupljaju doživljaji i sjećanja koja je upijao kroz pripovijedanja najbližih članova obitelji dok su mu nesebično prepričavali zanimljive povijesne i obiteljske priče. Prateći autorov umjetnički rad od samih početaka do danas uviđamo kontinuiranu preokupaciju pitanjem identiteta, memorije i života poslije smrti. Navedene teme Miran Šabić interpretira unutar pojedinih ciklusa, pritom izbjegavajući doslovnu interpretaciju i ilustraciju teme, ljudi ili događaja.

U prikazima jednostavnih svakodnevnih trenutaka u životu koje često zaboravimo (iako nas možda upravo oni nesvjesno definiraju), te bilježenju naizgled običnih predmeta koji nose izražena sjećanja na voljenu osobu koju smo izgubili, autor pronalazi sličnosti i poveznice s vlastitim životom. Pojam pamćenja, sjećanja i memorije zastupljen je i u doktorskom radu Mirana Šabića unutar kojeg je autor proveo kompleksno istraživanje na temu arhiviranja memorije na granici života i smrti. Izložba *Arhiviranje memorije* predstavlja vizualni dio dokorskog rada čije je polazište istraživanje pojma memorije na granici života i smrti, odnosno preispitivanje načina na koji vizualna memorija zdravog ljudskog bića, koja se pojavljuje kao refleksija upravo na toj granici, definira čovjekove vrijednosti prema životu. Budući da sjećanje i

pamćenje grade čovjeka i njegov identitet, Miran Šabić je svoje istraživanje bazirao na osobnim sjećanjima kroz slike koje pojedinac pohranjuje tijekom života, a pojavljuju se skupno u trenutku prijelaza u kliničku smrt. Ponukan teškim trenucima proživljenim prilikom bolesti i smrti djeda i bake Miran Šabić odlučio je istražiti kakav i koliki utjecaj imamo na svoju okolinu, tj. koliko svojim životom i djelima ostajemo zapamćeni u svijesti drugih ljudi. Izvedba likovnog dijela rada koncipirana je kao multimedijaska instalacija vizualne rekonstrukcije vlastitog života umjetnika koju su ispričali njegovi bliski prijatelji. Pojam arhiva u Šabićevom radu referira se na proživljeni trenutak zabilježen i potkrijepljen određenom dokumentacijom, čime se stvara čitava mreža događaja vezana uz taj trenutak.

Prostorna instalacija sastoji se od tri jednakovrijedne cjeline. Svaku cjelinu čini video rad i grupa crteža koji se direktno referiraju na sadržaj pojedinog video rada. Snimke su iskazi osoba bliskih autoru o događajima koji su, prema njihovom mišljenju, definirali odnos s autorom. Dokumentaristička snimka u kojoj je intervjuirana osoba smještena u središte kadra ispred neutralne pozadine omogućuje promatraču da gradi priču kroz sadržaj koji sluša, ali i popratne elemente poput načina govora, tona i emocija koje prima od naratora, a koje izlaze na površinu prilikom prisjećanja određenog trenutka iz prošlosti. Video rad je prikaz individualne memorije kroz prezentaciju vlastitog sjećanja uključenog pojedinca, dok se u dijelu s crtežima nadopunjava znanjem i prisjećanjem autora na isti događaj čime je formiran skup različitih sjećanja o istom iskustvu. Karakter događaja iščitavamo kroz mimiku lica, fokusiranost na detalje, raspoloženje i emocije intervjuirane osobe, što zaokružuje priču i daje cjelovit doživljaj situacije interpretirane iz dvije različite pozicije dvaju aktera uključenih u isti događaj. Tri predstavljena video rada

polazišna su točka instalacije, dok glavni praktični dio čine grupe crteža predmeta koje autor ističe kao dokaze priča ispričanih u video radovima. Prikazani predmeti svojevrsni su tragovi podijeljenog trenutka. Umjesto doslovnog narativnog prikaza samog događaja Miran Šabić odabire portretirati predmete koji su bili sastavnim dijelom ispričanog događaja. Crteži većih dimenzija izvedeni laviranim tušem i perom omogućili su autoru autentičan prikaz predmeta. Zgužvanost košulje i namještenost rukava pridonosi životnosti i realnosti samih predmeta koji djeluju kao da su prošli cijelo ispričano iskustvo, pa se promatrač s njima lako povezuje i poistovjećuje. Predmeti koje umjetnik interpretira svima su bliski i poznati, te vizualnim jezikom prate priču iz video zapisa.

Prikazani u prirodnoj veličini s mnoštvom detalja djeluju poput obilježja određenog vremena, što dodatno potencira tonski crno-bijeli prikaz koji potiče ideju stvaranja simbola od određenog predmeta kao važnog sjećanja koje je u filmovima redovito bilo diferencirano od realnog protoka vremena izdvojenim crno-bijelim kadrovima. Određene predmete na crtežima spomenula je osoba iz video zapisa, dok je pojedine predmete dodao umjetnik i oni čine dio njegovog osobnog sjećanja na isti događaj. Na taj način uviđamo kako je riječ o subjektivnom i krajnje individualnom dojmu svakog uključenog pojedinca, dok svi zajedno pružaju zaokruženiju priču jednog sjećanja. Izlaganjem video rada i crteža dolazi do sinteze sjećanja osobe koja događaj opisuje, te sjećanja autora koji je i sam bio dio tog događaja. U kontekstu rada crteži preuzimaju funkciju fotografija i u formi mentalnih slika prate određena sjećanja iz prošlosti. I dok svaki predmet može biti direktna asocijacija i poveznica s autorom u kontekstu ispričanog događaja, on ujedno predstavlja i univerzalni simbol, pa ostaje na posjetitelju hoće li pomoću predmeta vizualizirati trenutak koji je ispričan u video radu ili će prizvati vlastita sjećanja inicirana percipiranim predmetom, te tako zaći u područje osobnog iskustva. Zanimljivo je kako Miran Šabić najčešće odabire prikaz predmeta, a ne ljudi uključenih u priču. Iako su bliske osobe ključni nositelji sadržaja

ovog i mnogih drugih ciklusa, predmeti u njegovom radu preuzimaju funkciju čuvara određenog sjećanja i trenutka. Svaka osoba na poseban način doživljava određeni događaj i pohranjuje ga u svoje sjećanje, a sa svakim gledateljem predstavljeni rad dobiva jedinstvenu interpretaciju, doživljava i završetak, čime izložba ostaje kontinuirano otvorena i stalno mijenjajućeg karaktera unutar osnovnih smjernica i postavki zadanih video iskazima i pratećim crtežima. Uključenjem većeg broja gledatelja koji prizivaju vlastita sjećanja dolazimo do pojma kulturne memorije kao jedne vrste kolektivne memorije koju dijeli određeni broj ljudi u istom društvu, te se odnosi na kulturni identitet svakog čovjeka. Daljnjom analizom prikupljenih i interpretiranih materijala Miran Šabić spoznaje kako su njemu dragi ljudi umjesto, možda logično očekivanih, važnih događaja, spontano izabrali i prepričali svakodnevne zajedničke trenutke obilježene pozitivnim ozračjem što je navelo umjetnika da se zapita je li moguće da ta mala sjećanja od kojih se naš život sastoji, ukoliko ih se tako često i lako sjećamo, zapravo čine ključna sjećanja koja oblikuju naš život?

Dijeljenjem vrlo osobne priče i iskustva Miran Šabić u svom radu dokida iluziju nedodirljivog umjetnika te omogućuje promatraču da osjeti bliskost i poveže se s njim na temelju sličnih proživljenih svakodnevnih iskustava lišenih velikih očekivanja. Kontekstualizacijom događaja iz vlastitog djetinjstva, evociranjem tradicije pripovijedanja i objedinjavanjem svojih sjećanja, kao i sjećanja bliskih osoba na isti događaj unutar multimedijalne instalacije Miran Šabić ukazuje kako su sjećanja, proživljena iskustva i trenuci bit samog života čime potvrđuje misao španjolskog filmskog redatelja Luisa Buñuela s kojom je i zaključio svoj doktorski rad: "Trebamo početi gubiti sjećanja, makar i djeliće, da bi shvatili kako su sjećanja ono što čini život. Život bez sjećanja, zapravo nije život, isto kao što inteligencija bez mogućnosti izražavanja nije zapravo inteligencija. Naša sjećanja su naša koherentnost, naši osjećaji, čak i naše djelovanje."

Sonja Švec Španjol, mag.hist.art.





MILAN ZORIČIĆ

Formal Forms (06.08. - 21.08. 2018.)

Renomirani suvremeni likovni umjetnik, arhitekt i slikar Milan Zoričić aktivan je na Hrvatskoj, ali i međunarodnoj likovnoj sceni preko četrdeset godina. U tom su periodu različite faze njegovog slikarskog opusa u više navrata izložbama predstavljane splitskoj publici, a njegova sedma po redu samostalna izložba u Salonu Galić – znakovitog naziva „Formal Forms“ - predstaviti će umjetnikov najnoviji ciklus radova nastalih u proteklih godinu dana.

Izložbu možemo promatrati kao skup pojedinačnih radova atipičnih geometrijskih formi različitih formata koji na suptilan način postepeno prodiru u prostor naposljetku se u potpunosti odvajajući od svoje prvotne slikarske plošnosti, postajući tako samostalnim trodimenzionalnim objektima koji suvereno dominiraju galerijskim prostorom, izlaze iz zidova ili u njih ulaze, penju se do stropova – isprepliću s postojećom arhitekturom. Finalni umjetnički rad Milana Zoričića ogleda se u zbiru svih eksponata promatranih kao jedinstvena cjelina - postavu izložbe u svom totalu. U dugom procesu umjetničkog stvaralačkog razvoja Zoričić je prolazio kroz brojne faze, a u slikarstvu mu je svojevremeno od izrazitog značaja bilo upravo dovođenje figurativnog motiva do nivoa perfekcije. Možda upravo iz tog razloga, u svojoj težnji ka čistom, jasnom, sažetom – perfektom - postepeno se spontano oslobodio figurativnog i svoj slikarski izraz sveo na minimalnu suštinu onog bitnog. (Stoga ne bismo puno pogriješili kada bismo njegovu „zrelu“ fazu nazvali minimalističkom - ukoliko su ikakve kategorizacije ovdje uopće potrebne.) Zoričić ne želi znati gdje će ga u određenom trenutku pojedini rad odvesti, prepušta se intuitivnom impulsu u iskrenom stvaralačkom procesu lišenom promišljanja i ega. Ne libi se pri nastanku novih

novih radova koristiti one „stare“, rezati ih i po potrebi prenamjenjivati kako bi isti nanovo oživjeli u kontekstu novoga djela, najčešće na samoj granici slikarstva. Njegove slike/objekti sačinjene su od samostalnih ili pak međusobno kombiniranih, pravilnih i strogih, uglavnom jednobojskih geometrijskih ploha (pravokutnici, kvadrati, trokuti i krugovi) izražajne teksturalnosti, te uvijek novih i jedinstvenih formi koje (baš kao u apstraktnom slikarstvu) promatraču predstavljaju mentalni izazov podsjećajući ga na ono nešto njemu blisko, ni sam ne znajući da li je riječ o makro ili mikro zbilji.

Značajno je primjetiti kako je Milan Zoričić svoju bogatu likovnu karijeru započeo radom u polju arhitekture, pa stoga ne čudi vidna manifestacija njenog utjecaja i na umjetnikovo slikarsko stvaralaštvo. Korelacijski odnos i međusobno prožimanje ova dva za umjetnika i danas dominantna područja djelovanja lako se uočavaju u njegovom umjetničkom postupku. Naime, i kada slika, stječe se dojam da on zapravo - gradi. Njegova primarna slikarska tehnika, majstorski savladano tradiconalno fresko slikarstvo, zapravo je slikarska intervencija direktno na zid - arhitekturu. U kreativnom procesu stvaranja slika/objekata on se koristi drvenim okvirima obloženim platnom na koje prethodno prenosi površinu zidne freske (affresco strappato). Asocijativnu „gradnju“ slike naposljetku naslućujemo i odabirom načina pristupa platnu gdje Zoričić njihovim preklapanjima, dubljenjima i prosijecanjima na izvjestan način sliku transformira u trodimenzionalni entitet gotovo u potpunosti lišen svake za klasično slikarstvo tipične plošnosti.

Nina Nemec







MARIO MATOKOVIĆ

Nepodnošljiva lakoća inercije
(22.08. - 08.09. 2018.)

U mnoštvu umjetničkih poetika kritički usmjerenih prema društveno nepovoljnim odlukama i nepravdama koje se gotovo svakodnevno proizvode od strane vlasti u zemljama diljem svijeta, Mario Matoković preko svojih radova zauzima izravan stav prema onome što smatra nezadovoljavajućom situacijom u vlastitoj domovini i postavlja suštinska pitanja o uvjetima života u Hrvatskoj i o tome što to uopće znači biti Hrvatom ili Hrvaticom u trenutnim okolnostima. Njegovi radovi vizualna su artikulacija razmišljanja o odnosu države i njenih stanovnika, a sazđani su na uvjerenju prema kojem se država prije svega smatra društvenim konstruktom koji ne bi trebao biti imun na preispitivanja i promjene. Matokovićeva produkcija medijski je raznovrsna i pozamašna, a njegov umjetnički svjetonazor nije aktivistički intoniran nego kritički nastrojen. Razlog leži u tome što, prema autorovom razmišljanju, umjetnosti samoj po sebi nedostaje snage za direktnu promjenu neke postojeće društvene ili političke paradigme, no s druge strane to nipošto ne znači da njegovi radovi komuniciraju isključivo apatiju ili rezignaciju. Iako svaki rad na izložbi u Salonu Galić na svoj način problematizira neke od negativnih obilježja života u Hrvatskoj i tako neizbježno podsjeća promatrača na aktualni koloplet turobnih tema poput nezaposlenosti, iseljavanja, loše demografske slike ili korupcije, to opetovano načinjanje „otvorenih rana“ strategija je usmjerena prema izložbenoj publici koja se može protumačiti kao vapaj za njenom reakcijom. To je neka vrst poziva na savjest gdje se Matoković kao autor (nevidljiv i pasivan sugovornik) ili akter (vidljiv i aktivan sugovornik) u svojim radovima („dokumentima“ koji ilustriraju hrvatsku sadašnjost referirajući se na njenu nedavnu prošlost) nastoji obratiti posjetiteljima galerije kako bi od njih isprovocirao bilo kakav glas o

problematici zastupljenoj na izložbi. Matokovićeva umjetnost istodobno je i subverzivna i duboko anarhična upravo zbog toga što joj je početna zadaća ta da potakne izložbenu publiku na izricanje vlastita stava u odnosu na ono o čemu njegovi radovi slikovito progovaraju, a o čemu je često najpraktičnije šutjeti. Ona je također prvenstveno usmjerena na pojedinca jer je zajednicu mnogo teže pokrenuti. Osim što se nadahnjuje mogućnošću bilo kakve konstruktivne promjene koja bi potencijalno mogla proisteći iz iskrenog uvida u našu zbilju, početna točka Matokovićevog stvaralaštva temelji se na prijeziru prema latentnim stanjima, a inspiraciju svakodnevno pronalazi u neposrednoj okolini (on će tako reći da je u Hrvatskoj glupost neuništiva). Jedno od primjera spomenutih stanja za Matokovića upravo je ono koje je posljedica po mnogima trenutno najistaknutijeg obilježja hrvatskog društva: manjka samopouzdanja i osjećaja nemoći da pomogne samo sebi. Kod njega je umjetnost sredstvo kojim on kod pojedinaca želi probuditi odgovornost i potaknuti volju za promjenom stvari koje zahtijevaju kolektivno zalaganje i ustrajnost jedne veće zajednice. Iako se takav pristup može opisati utopijskim, pa i nerealnim, njegova odlučnost ne jenjava i oslikava se u odbijanju alibija i iskaza poput „hajde, nemoj to sada“ ili „pa još si mlad, ima vremena!“ u korist njegovanja specifične etike „ustraj, ne odustaj!“, što je krilatica ne samo njegovog privatnog nego i umjetničkog življenja i djelovanja. Fond radova na ovoj izložbi obilježen je sugestivnim i prijemljivim umjetničkim izrazom, što je i razumljivo s obzirom da je jedno od spomenutih obilježja Matokovićeve produkcije upućenost na posjetiće galerijskog prostora. Kod dijela radova prepoznatljiv je i autorov cinizam, koji je ponegdje i eksplicitan (u nazivima radova poput To All

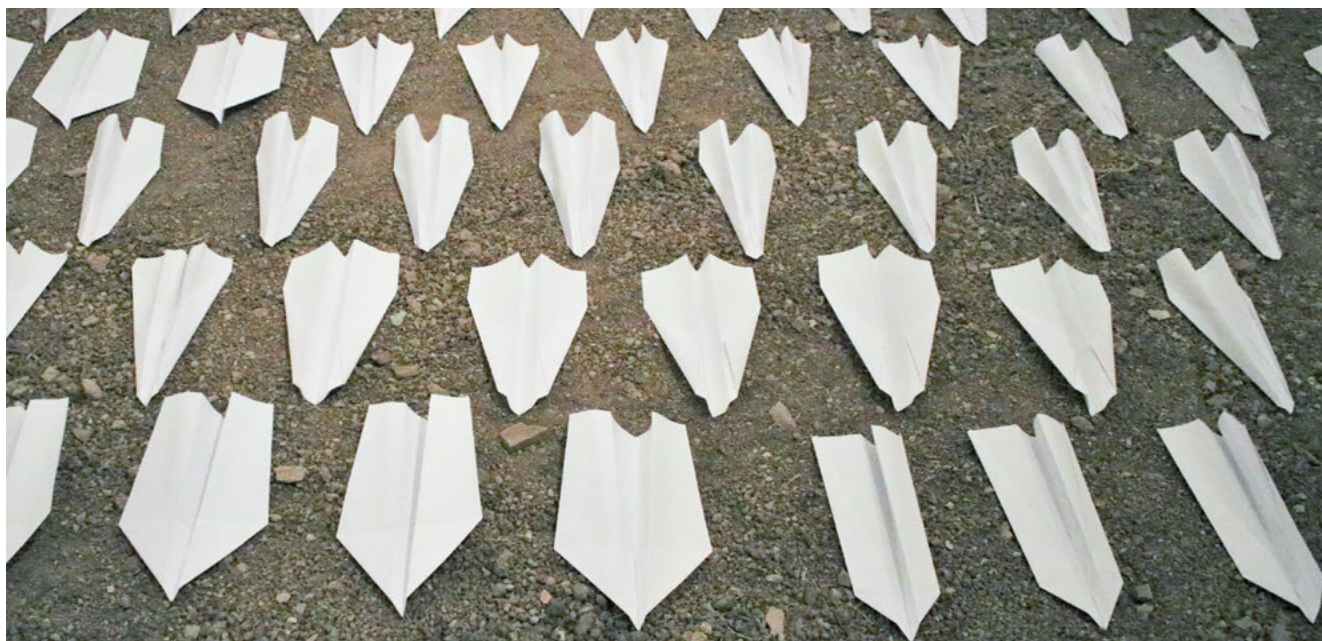
of Those People Who Destroyed my City). Matokovićevi radovi temelje se na interpretacijama i referencijama na događaje iz recentne hrvatske prošlosti, kao i na preispitivanju državnog ustroja koji deklarativno garantira vrijednosti koje su danas prisutne tek u tragovima. Tako Matoković u radu Zastava (2011.) kao predložak koristi prepoznatljivi motiv hrvatske trobojnice s grbom, samo što je njegova izvedenica načinjena od raznobojne plastike, postajući parodija originalnog dizajna državnog amblema. Umjesto zastave tkane od svile pred nama je „lažnjak“; iako se može razabrati da se radi o vizualnom identitetu Republike Hrvatske, jasno je kako ta „plastična“ zastava nema značaj one službene. Ovaj čin nesumnjivo je podrugljiv i humoran, no iza njega stoji sud koji uspoređuje odnos između izvornika i manjkave kopije zastave s Hrvatskom kao državom zavidnih mogućnosti koja zakazuje u ostvarenju svog velikog potencijala. Materijal izvedbe rada slikovito govori o jednom od mogućih razloga za to: plastika kao jedan od najvećih zagađivača na planeti simbolizira velike korporacije i njihov značajan utjecaj na državnu politiku, a Matokovića u tom obzoru najviše frustrira pogodovanje vanjskim interesima u smislu rasprodaje Slavonije, obale i otoka. Untitled (2015.) predstavlja uokvireni hrvatski grb kakav bi po zakonu Republike Hrvatske trebao biti postavljen u prostor svake državne institucije. Radi se o readymadeu, o „šahovnici“ pronađenoj u podrumu jedne osječke osnovne škole, no nakon pomnijeg promatranja utvrđeno je da je grb tek naljepnica na fotografiji Josipa Broza Tita. Untitled je palimpsest koji ukazuje na ustaljeni običaj zamjene prepoznatljivih simbola prethodnih vlasti onima aktualnih. Ove transformacije događaju se munjevito, s jedne strane izazvane nečim što graniči sa sramom i gađenjem, a s druge strane pod okriljem novih obećanja i novopronađenog narodnog jedinstva. Na kraju se ljudi obično pitaju u kojem sustavu im je bilo gore. Iako dijeli sličnost sa Zastavom u smislu prikaza prepoznatljivog motiva jedne zemlje, Untitled prvenstveno ukazuje na veliku mjeru privlačnosti simbola masama i na sklonost prema „sakralizaciji“

svjetovnoga, a postavlja se i pitanje o kakvom se to statusu radi i koja je uopće vrijednost ovakvih obilježja koji u jednom trenutku bivaju obožavani, a u drugom odbačeni. Triptih 8.9.10.2000. (2015.) nastao je iz prisjećanja na smanjeni obiteljski budžet u jednom razdoblju umjetnikovog studiranja i otjelovljenje je osobnog iskustva preživljavanja sa dvadeset kuna dnevno (u razdoblju od 3 mjeseca). Šesnaest godina kasnije, Matokovićevih dvadeset kuna izuzeto je iz svog uobičajenog diskursa, to jest uklonjeno iz optjecaja i kroz izlaganje dovedeno gotovo do statusa kakve ikone, nesumnjivo oponašajući značaj koje su tada za njega imale. Bez obzira na to što nadahnuće za nastanak ovog rada očito dolazi iz osobnog iskustva, improvizacije ovog tipa svakodnevna su pojava za mnoge obitelji diljem Hrvatske. Ovaj rad je i posveta roditeljima koji nastoje svojoj djeci pružiti što više unutar sustava koji daje sve manje. Homeland (2015.) je serija od deset analognih fotografija koje prikazuju neke od lokacija pogođene ratnom devastacijom devedesetih godina. Jučer živa središta života i rada, danas su to (još uvijek) devastirani i neugledni prostori koji izazivaju nelagodu, izuzev obnovljene osnovne škole Nikole Andrića u Vukovaru. Ipak, ona je zbog neuvažavanja etničke raznovrsnosti i danas mjestom jedne druge vrste traume koja se manifestira u psihičkom zlostavljanju djece od strane svojih vršnjaka. Crno bijele fotografije stvaraju dojam retrospektivnosti, no istina je da je to i dalje slika današnjice u nekim dijelovima Hrvatske. Matoković se u radu pojavljuje kao osamljeni akter, u statičnoj pozi, s rukom na mjestu srca i sklopljenih očiju. Brojne su interpretacije ovih ikonografskih elemenata, no sigurno se prvenstveno radi o izrazu pijeteta žrtvama Domovinskog rata i o apelu za brigom o devastiranim područjima ljudskog tijela i duha općenito. Dok u seriji fotografija Homeland njegov lik djeluje kao vrsta markera koji upućuje na prostorne odnose i komunicira gore navedene poruke, u radu To All of Those People Who Destroyed My City (2017.) Matoković je aktivni protagonist svog rada. Ova ironična posveta govori o Osijeku u obzoru

„jednokunskih“ privatizacija s početka devedesetih koje su uzrokovale propadanje gospodarskog sektora u cijeloj Hrvatskoj, pa tako i u Matokovićevu gradu. Umjetnik je u stavu klečanja, no uspravan. To je odavanje počasti i poistovjećenje s onima koji su na bilo koji način bili pogođeni ovim razvojem događaja. U mnogim obiteljima posljedice se još osjećaju, stoga ovakav iskaz u 2017. godini. Rad slikovito prikazuje vrćenje u krug, nemogućnost bijega i „križni put“ koji još uvijek traje, što je asocijacija potencirana Matokovićevim klečanjem na štitnicima za koljena u koje je urezano trideset utora s kovanicama od jedne kune. To je mučno, nerazriješeno stanje naglašeno stalnim kretanjem na koljenima koja puštaju krv na bijeli papir. Umjetnik se s jednog kraja kadra vraća na drugi i tako gotovo unedogled, a bijeli papir s krvavim tragovima vrsta je dokumenta, traga patnje koja je još prisutna, ali ne i nepremostiva; nove generacije pamte. I uče. Jedan od Matokovićevih najrecentnijih radova, Strategija hipokritičnosti (2018.), referira se na državnu politiku koja umjesto rješavanja temeljnih društvenih problema

poput nezaposlenosti i nerazvijenosti prioritet daje naručivanju flote rabljenih izraelskih ratnih aviona, opravdavajući to time da se radi o pitanju sigurnosti Republike Hrvatske. Matokovićevi papirnati avioni ironiziraju ovu odluku Vlade RH i smješteni su u derutni prostor koji slikovito označava ropotarnicu vremena gdje bi se i trebali nalaziti. Matokovićeva umjetnost u ovom tekstu opisana je raznim pridjevima, kao subverzivna, anarhijska, kritička i ponegdje cinična, no konačan sud o njoj glasi da je, unatoč prvom dojmu, iznad svega optimistična i istinski domoljubna jer je temeljena na pronalaženju, oslovljavanju i ponovnom aktualiziranju problema kako bi se zajednica u trenutku postizanja građanske zrelosti uhvatila u koštac s njima. Međutim, mogućnosti promjene prije svega zahtijevaju vrijeme i sposobne pojedince koji će sutra činiti jezgru boljeg društva, a Matokovićevi radovi i odluka da izlaže u Splitu pokazuje da je siguran da će takve pronaći među posjetiocima ove izložbe.

Mario Matoković





PAVLE PAVLOVIĆ

Sigurni rizici (17.09. - 03.10. 2018.)

U davnim vremenima ljudi su gledali u zvijezde i vi -djeli heroje u konstelacijama. U ovim modernim vremenima činimo manje više isto, samo što su naši junaci ljudi od krvi i mesa.”, riječi su predsjednika Nixona povodom slijetanja posade Apolla 11 na Mjesec u srpnju 1969. godine. Osvajanje Mjeseca, događaj je od moguće povijesnog značenja i ikonični prizori koje je proizveo urezani su u kolektivnu memoriju dvadesetog stoljeća.

Slijetanje pak, koje ovaj govor slavi, nikad se nije dogodilo. Ne misli se pritom na mnogobrojne teorije zavjere koje od samog početka osporavaju ovaj događaj pa upečatljive prizore pripisuju između ostalih i režiji Stanleya Kubricka. Navodi su ovo iz govora predsjednika Nixona za slučaj neuspjeha misije. Paralelni protokol u slučaju nužde uključuje osobni telefonski poziv udovicama otpisanih, kratko i dostojanstveno obraćanje naciji i ritualno prekidanje veze s nasukanim astronautima. U nedostatku primjerenijeg i svećenik će za blagoslov slijediti ove maritimne metafore i uz obred standardnog pogreba na moru preporučiti njihove duše „to the deepest of the deep”, najdubljem od najdubljih. Pavlovi junaci potječu također iz dubina, onih manje ili više dokumentiranih područja informacijskog kozmosa i košmara mreže svih mreža. On stvara repozitorij, odlagalište prizora, slika i memova prikupljenih po društvenim mrežama, digitalnim kanalima i opskurnim i tamnim zakutcima interneta. U daljnjem slikarskom procesu on je taj koji ponovno ispisuje njihove priče. Ono što digitalne plime nanesu često su bizarni motivi, lišeni bilo kakve pozadinske priče i jedino što nam preostaje su paralelni protokoli, koji će po potrebi presložiti sastavne dijelove i uvjeriti nas u istinitost prizora koji se odigrava pred našim očima. Bizarnost je pritom sasvim proizvoljna

kategorija upitne kvalitete. Jednako kao i određenje realnosti i realizma, ona uvelike ovisi o danom društvenom određenju norme, onome koji ima kontrolu nad narativom i njegovom/njenom obziru prema mogućem Drugom i Drugačijem. Nesumnjivo, mnogi od njegovih protagonista, svoju su karijeru pred kamerom započeli nesvjesni vlastite nezgrapnosti i vlastite vrlo niske pozicije na općoj društvenoj ljestvici, ako ne prihvatljivog, a ono barem dostojanstvenog ponašanja. U Pavlovim radovima norme i određenja normalnog u svakom slučaju nema i on nesmetano preslaguje i ugrađuje ove društvene gubitnike u jedan sasvim novi i uvjerljivi svijet. U arhivima Gorgone u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu nalazi se jedno od najljepših i ujedno najpotresnijih pisama koje sam ikada imao prilike pročitati. Radoslav Putar, Gorgonaš, povjesničar umjetnosti i kritičar opisuje polagano i neumoljivo nadiranje bolesti koja će mu potrgati sjećanja i ispremiješati slike „jer to više i nije samo obični propust ... Po srijedi je vjerojatno – trošnost duha koji se iscrpio u besmislicama i suvišnom, nepotrebnim nastojanjima; iluzijama”.

Bezobzirni i nezaustavljivi proces gubljenja kontrole nad vlastitim narativom višestruko je naglašen u današnje doba digitalne slike. Pavlova metoda preuzimanja motiva i slika s Interneta i njihova kolažiranja, također je metoda potrgane memorije. No, on nastavlja tamo gdje potrgana memorija prestaje, ispunjava nastale praznine i ciklusi njegovih slika napućuju jedan zajednički svemir koji ima svoja pravila i svoje zakonitosti. Ova dosljednost daje uvjerljivost njegovim prizorima i od napuštenih dokumenata besmislica i suvišnog stvara nove junake od krvi i mesa.

Vladimir Čajkovac







MOMČILO GOLUB

“Tko bi se sjetio jabuke da je nikad nije vidio?”
(03.11. - 20.11. 2018.)

Mada se Momčilo Golub vratio „kući“ još izložbom iz 1999. a potom u svom gradu izlagao i 2013. i 2016. moglo bi se možda kazati da je novim radovima stavio točku na rečenicu započetu 1983. onom sjajnom i vraški značajnom izložbom „Mramor za Venerin bok“ u splitskoj Galeriji Umjetničkog salona. Ne samo stoga što onaj davnašnji „Zec koji sluša zvijezde“ ima novi život združen s jelenskim rogovima na naslovnici „Frankfurter Allgemeine Zeitunga“ (kao možda i podsvesni hommage i Düreru i Beuysu i Irwinu), što zavjese u koje su upetljani insekti prizivaju prozračnu taktilnost koju su nudile studije draperija sa slika starih majstora a dijelovi glazbala u novim instalacijama imaju predšasnika u violončelima iz 2015., već zbog stvaralačkog postupka koji nastavlja umjetnikova sustavna propitkivanja opipljive tvarnosti i umjetničke „stvarnosti“. Danas, za razliku od mnogih radova iz osamdesetih i doba Golubovog leta iznad kukavičjeg gnijezda kojima je propitkiavao odnos umjetničkog objekta/artefakta (kroz fotografije reprodukcija remek djela) prema stvarnim materijalima, daleko više korištenjem uporabnih predmeta kojima uskraćuje izvornu praktičnost i svrhu. Isto onako kao što je remek djelima iz svjetskih muzeja „dokidao“ unikatnost umjetnine pretvarajući ih u umnoživ ready-made muzejskog postera ili „merchandisinga“.

Zanimljiva je to ali i tako tipična golubovska inverzija: umjetnina je nekoć postala uporabni predmet a potom, lišena izvorne nakane, „materijal“ novog umjetničkog objekta da bi s novijim ciklusima radova svakodnevni predmeti oslobođeni svake funkcionalnosti postali – umjetnički rad. Prvi je to prepoznao kustos Branko Franceschi i Goluba potaknuo na novi let materijaliziran sjajnom izložbom u splitskom MMC a onda i monumentalnom skulpturom izvedenom od krhotina

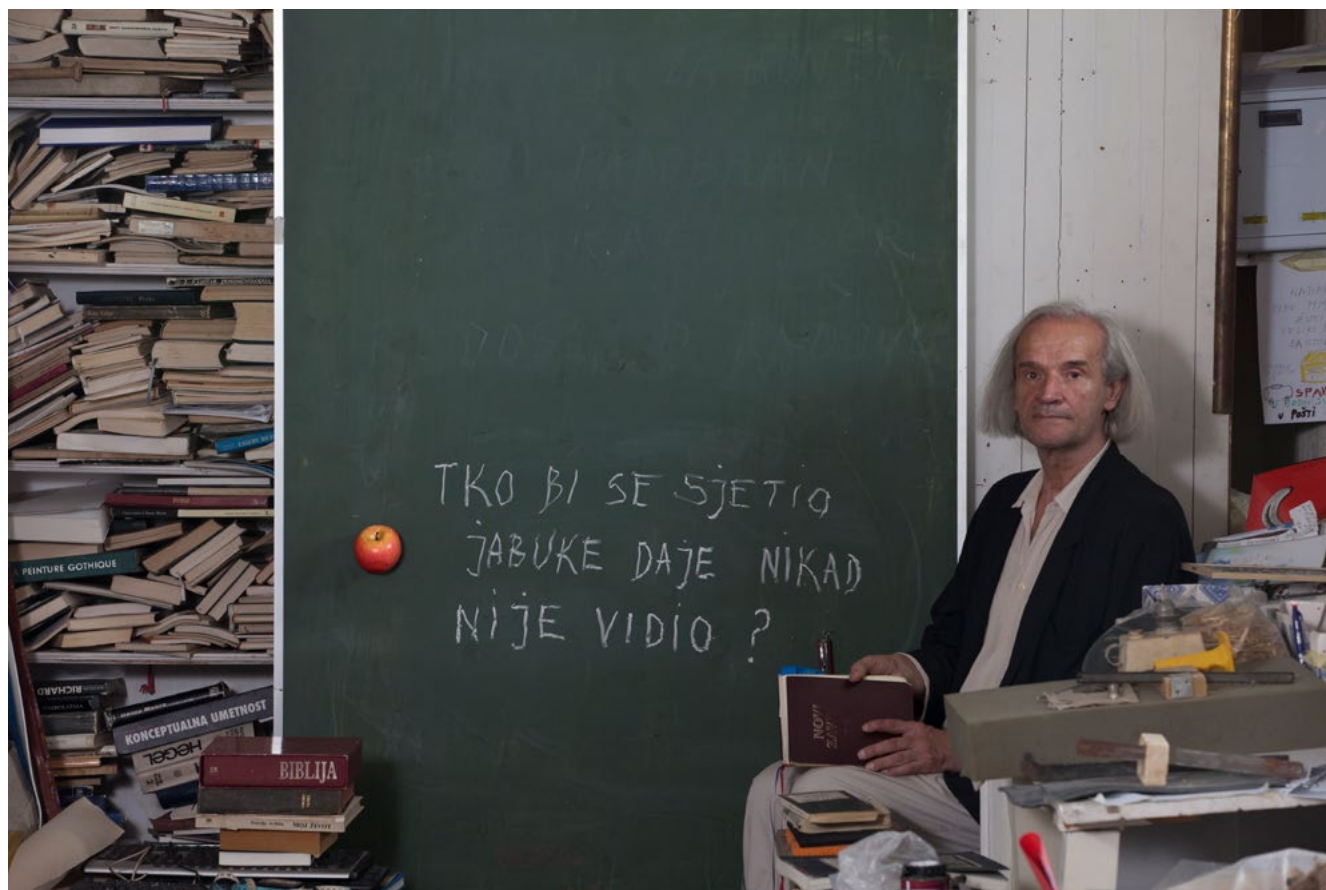
porculana u Galeriji umjetnina u Splitu. Ready made, bio on starenjem i propadanjem uskraćen izvorne funkcije ili pak netom nabavljen ribički štap, lopata ili metla naknadnom intervencijom do apsurdna i parodije lišena izvorne namjene, djelići su predmeta iz svakodnevnog okruženja korišteni kao gradivo tkivo za umjetničke objekte nastale iz kontemplacije. U njoj je osnovi nekoć – a možda i danas – i štogod od budističke potrage za uvidom u „nepostojanost svih stvari“ odnosno nepostojanje suštine i trajnosti. Zar je onda čudno što je vrijeme – koje neumitno teče i u konačnici sve stvarno i naizgled važno pretvara u ništavno - jedna od „crvenih niti“ koje se provlači kroz Golubov opus. Poput onog snopa metalnih majstorskih metara koji su poput klasja žita povezanih ručnim satom a koji kao da govori da su naša opsesivna mjerenja vremena i duljina, tako nebitna u suočenju s onim Velikom Koscem koji sve odvodi u ništavilo. Ako je Golubovim umjetničkim objektima iz osamdesetih poput znane „Alkemije kruha – od olova do pozlaćene bronce“ prije „materijalizacije“ prethodila kontemplacija koja stoji duboko u „opisu radnog mjesta“ konceptualnog umjetnika, noviji su radovi svojim „hodogramom“ drukčiji. Najprije su plod intuitivnog sakupljanja (lišenog svake logike i potrebe osim odabira „po srcu“ a ne „po umu“) pa onda promišljanjem (kontemplacijom) u ateljeu posvojeni ili – bolje je reći – usisani u organsku cjelinu autorskog artefakta.

Ova je izložba stoga točka na jednu dugu i složenu rečenicu ali ne i kraju priče jer Golubovo se putovanje nastavlja. Ne više možda ono fizičko s pariškim i newyorškim adresama već duhovno i umjetničko s ready-made objektima, instalacijama i asemblažima dosljedno usuglašenim s temeljnim odlikama autorove

poetike. A Golub nije „od jučer“. Još je manje umjetnik-novostečak koji svoje postojanje duguje medijima i naklonosti kritike. Štoviše, i svojim neizborom (humanističkim svjetonazorom i duhovnošću koje nisu za ovo doba i rove prizemnih isključivosti) i svojim izborom margine kao legitimnog polja djelovanja, gotovo da je posve izvan žiška pažnje (likovne i one medijske) javnosti. Momčilo Golub, rekoh, „nije od jučer“. On je i srednjevjekovni isposnik-mistik i alkemičar, i budist i asketski katolički redovnik, i baštinik dadaističke prakse

ready-madea i asemblaža s početka prošlog stojeća i praskozorja europske avangarde ali istovremeno i pronicljivi promatrač i kritičar svagdana. Dajući svojim radovima glas i riječ (pomno odabranim citatima i natpisima) od kojih se, u svom isposničkom privatnom svijetu, tako rado odrekao. A kad umjetnički radovi govore umjetniku je dovoljna šutnja.

Zlatko Gall







IVAN KOLOVRAT

Intervali (23.11 - 08.12 2018.)

Novi ciklus fotografija Ivana Kolovrata naslovljen kao *Intervali* u Salonu Galić upoznaje nas s novim istraživanjima mogućnosti fotografske slike koje možemo okarakterizirati kao nastavak Kolovratovih intencija koje su bile evidentne na izložbi Međuslike, a koje su u istom prostoru bile pokazane 2011. godine. I u susretu s ovim ciklusom radova možemo zaključiti da je Kolovrat, koji predaje fotografiju na splitskoj Umjetničkoj akademiji, izuzetan poznavatelj ovog medija, njegove povijesti i tehnologija. Čitav mit o istini fotografije – o njenoj sposobnosti da vizualno neposredno i transparentno, a time i s univerzalno razumljivim značenjem komunicira događaje i stanja stvarnosti kao njene legitimne i legalne dokaze, koji ne bi trebali kulturološka kodiranja (poput jezika), - Kolovratu je jednako dobro poznato kao i najnovije tehnologije, digitalizirana i kompjutorski generirana fotografija, s kojima se danas, u doba vizualnog obrata više ne radi u cilju „utvrđivanja istine slike po sebi“ u cilju „iščitavanja značenja slike po analogijama“, nego je poanta u konstituiranju značenja u procesima resemantizacije, ili kako bi Norman Bryson rekao, pripisivanjem slikama „diskurzivnih“, a napuštanjem njihovih „figuralnih“ svojstava. Fotografije izložbe *Intervali* suočavaju promatrača s prilično dvojbenom situacijom – ono što vidi jest nešto što ima očito status fotografske slike (svjetlosni otisci na papiru), ali to što vidi ne prepoznaje kao motiv predmetne stvarnosti. Razlog je jednostavno u tome što promatrač uistinu i ne treba/ne može vidjeti ono što je umjetnik snimio da bi takva slika, nastala fotografiranjem, funkcionirala kao fotografija. Ove su Kolovratove fotografije zapravo sve samo ne ono što je uobičajena, krajnje raširena predodžba o fotografiji, a to je pretpostavka da nam fotografija posreduje točne reprodukcije stvarnosti, i to u određenom momentu, zaustavljenom trenutku u vremenu, kako bi se

dokumentiralo/sačuvalo nešto od zaborava, ili kako bi Roland Barthes u svom znamenitom, fotografiji posvećenom tekstu „Svijetla soba“ zaključio kako nam fotografije nude: „...izvjesnost da je nešto sigurno bilo tu, a sada više nije.“ Čini se da Kolovratove intencije ne odgovaraju ovakvom pristupu fotografiji: pošto ništa ne možemo točno identificirati, mi ne možemo ni znati što je bilo to nešto što je bilo tu. To ipak ne znači da ništa ne vidimo, te nas situacija pred Kolovratovim fotografijama vodi u paradoks pogleda koji gleda, ali ne vidi odnosno ne prepoznaje što vidi. On samo gleda. Što nas vodi zaključku da pogled na stvarnost nije isto što i stvarnost pogleda; da viđenje nije isto što i vizualnost. Ako međutim to i izgleda čuderno, treba imati u vidu: „Čudo se odnosi na faktičnost, na ono 'da' nešto jest, a ne da nije.“ Mi naime nešto ipak doista i vidimo na fotografijama izložbe *Intervali*: U nekim slučajevima perfekcija blistavih površina polje je igre boja svijetloplavog spektra, ili onih smeđežutih i crvenih tonskih prijelaza u dinamički usmjerenim, sukcesivnim i/ili raznosmjerno raspoređenim, svjetlosno definiranim, više formacijama nego formama, pri čemu – na mjestima spajanja ili preklapanja - nastaju prizmatični oblici, oštrih, ili valovitih bridova. U drugim slučajevima - kada na fotografijama kojima vladaju crno-bijeli kontrasti - forme se doimaju kao plaštevili koprene, više ili manje osvijetljene dimne izmaglice različitih gustoća i transparentnosti koje se izvijaju u suptilnim prijelazima i tonalitetima iz dubine pozadina ili jedna iz druge. Nemoguće je previdjeti da se jednom radi o dojmu „bržih“ ili „sporijih“, „gušćih“ ili „poroznijih“ formacija; o dinamičnijim ili statičnijim „kompozicijama“. Ponegdje prevladava grafizam i uočljivi „pomaci“ formacija, dok su drugdje iznenađujuće uočljivi „malerisch“-efekti. Ponešto o razlozima ovakvih dojmova, zapravo subjektivnim interpretacijama

viđenoga, saznajemo iz definicije koja uključuje intervale u kontekstu fotografije: pojam time-lapse u stručnoj terminologiji predstavlja naime „posebnu tehniku fotografiranja pri kojoj više fotografija nekog kadra snimamo u određenom vremenskom intervalu. Spajanjem zabilježenih fotografija u kontinuirani prikaz (barem 24 fotografije u jednoj sekundi, iako se često koristi i 30) dobiva se iluzija pokreta, odnosno dojam filma. Dobiveni video uradak je konačni produkt time-lapse fotografije. Gledanjem time-lapse video uratka, dobivamo dojam da se scena kreće ubrzano, pa se može reći da je time-lapse obrnuta tehnika od slow-motiona.“ Iz istog izvora saznajemo da je za izradu time-lapse fotografija potrebna vrlo opsežna priprema, i vrlo precizno određivanje motiva, kao i pozicija s koje se snima, definiranje kadra, ekspozicije, i da je „najvažnija zadaća pravilno odrediti interval između snimanja dvije fotografije“. Ukratko, što je scena snimanja „brža“, to će interval biti kraći. Suprotno tome, sporija scena podrazumijeva dulje intervale. Ovo objašnjenje također ne pogoduje opće raširenom shvaćanju fotografije kao „neposrednog“ odslika svijeta zbilje...

Sve ove tehničke pojedinosti i uvid u uvjete nastanka ovakvih fotografija kao što su i ove Kolovratove još uvijek nam ništa ne govore o tome što to gledamo. Idemo li korak dalje u promišljanju o opisanom (mogućem) načinu na koji nastaju ove fotografije, logikom stvari moramo zaključiti da umjetnik možda i jest gledao nešto, ali da ovo što vidimo na fotografijama – baš kao ni mi – nije ni on mogao vidjeti. Tako nitko ne gleda. Stoga to nije nikakav dokumentirani trenutak stvarnosti već „bezbroj mogućnosti jednog trenutka“ kako to sam Kolovrat kaže. Tehnika fotoaparata omogućila je ne bilježenje, nego proizvođenje novog pogleda na stvarnost, kreiranje nove vizualnosti koju drugačije i ne bismo mogli saznati. Složimo li se oko toga da su ove fotografije apstraktne, da se radi o fotografskim apstrakcijama, naime o formama koje nemaju značenja izvan sebe samih - mogli bi se nemalo iznenaditi refleksijama teoretičara Lamberta Wiesinga koji ustvrđuje da nešto kao „apstraktna fotografija“ uopće

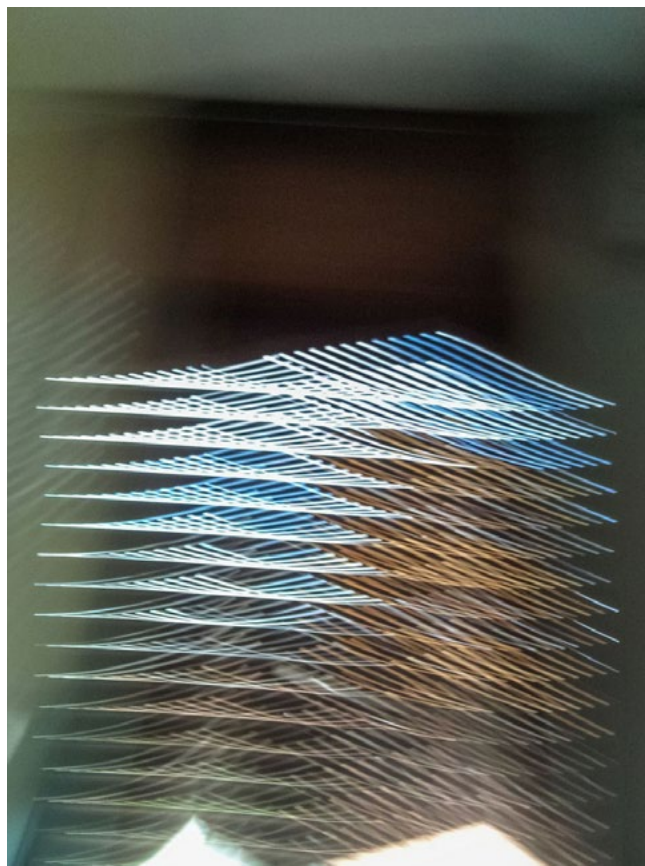
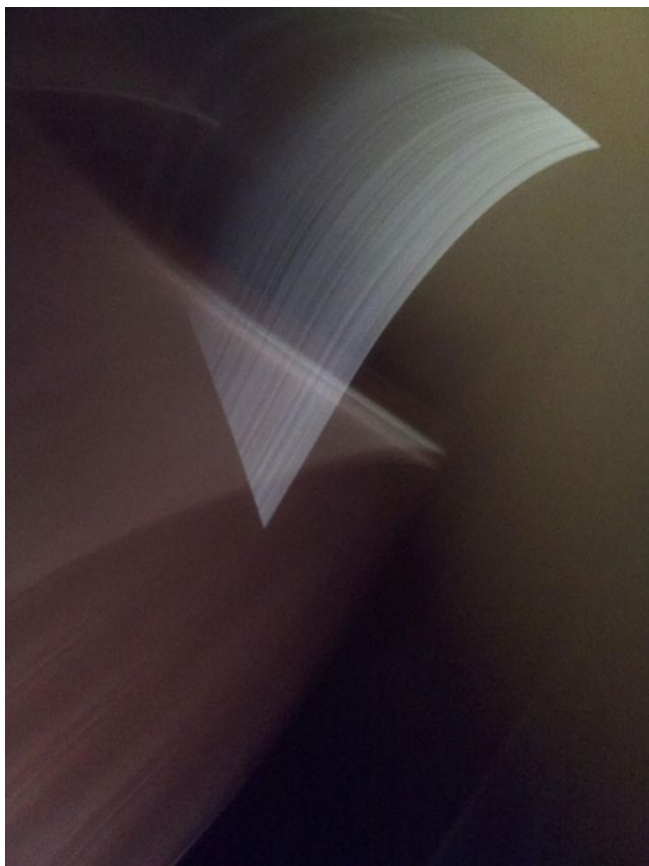
nije samorazumljivo na taj način - da naime nije dostatno da ustvrdimo kako se radi o ne-predmetnim svjetlosnim oblicima, te da takvo „samorazumijevanje“ čak nema ni smisla ukoliko ne porazmislimo o intencijama radi kojih je apstraktna fotografija nastala. Apstrahirati prije svega znači redukciju, lišavanje od nečega što NIJE bitno za samo postojanje, prije svega za nastanak, proces produkcije intendiranog objekta. Kolovratove nam fotografije stoga pokazuju da bilježenje predmetne zbilje nije ono što je za njihov nastanak bitno, ali one su još uvijek rezultat, „konzervirani“ trag svjetlosnih učinaka na supstance ili luminoosjetljivi papir. Lambert Wiesing daje detaljni uvid u stupnjeve „apstrakcija u fotografskom procesu produkcije“ : Za nastanak takvih tragova koji imaju status apstraktne fotografije – kako je poznato iz povijesti eksperimentalne fotografije, od one Alvina Lengdona Coburna, preko sjenografija Christiana Schada, rajograma Mana Raya ili struktura kod Gottfrieda Jägera – nužno je „odustati“, apstrahirati od nekih dijelova/dionica procesa samog fotografiranja. Tako je npr. svjetlosni trag u tzv. Clische verre moguć bez fotoaparata, ali ne i bez negativa (izvjestan vid negativa ostvaruje se na staklu nekom vrstom urezivanja crtežom), dok je fotogram moguć bez negativa: na papir se direktno polažu predmeti i izlažu djelovanju svjetla. Nadalje, za luminogram nisu potrebni ni kamera, ni negativ, ni predmet odslika/preslika – tragovi ostaju zahvaljujući usmjeravanju i obradi svjetla direktno na osjetljivu podlogu/papir. U tom nizu apstrahiranja u tehnici fotografije sljedeći bi korak bio ono što je još jedva fotografija – npr. u kemijagramima tragovi nastaju isključivo pomoću kombinacije kemikalija i njihovih reakcija na osjetljivi papir.

Iz ovog pregleda postaje još jasnije u kojoj tradiciji i u kojem suvremenom kontekstu treba vidjeti Kolovratove apstraktne fotografije: svjetla i boje koje gledamo postaju nam jednako „nepoznanica“ koliko i ishodišna stvarnost jer ni ti efekti i senzacije nisu zasigurno nastali izvan tehnoloških procesa, uobičajenih za današnju fotografsku produkciju slika, utemeljenu na transformacijama – obradi i prezentaciji digitalnih

zapisa ovisnoj o npr. „standardiziranom sustavu kontrole i definiranja boje koje određuje/propisuje International Color Consortium – ICC preko čega je omogućena i ponovljivost rezultata (konzistentnost), kao i usaglašavanje prikazivanja boja na različitim platformama i sustavima (računalni hardware i software, monitori, pisači, papiri...)“. Drugim riječima: umjetnikov interes očito nije preslikati vidljivu stvarnost, nego proizvesti „predmete od čiste vidljivosti“ radi čega nije izgledno da se radi o pukoj izlagačkoj konvenciji, a još manje o čistom slučaju kada nam ih na izložbi Intervali Kolovrat predstavlja uokvirene, zaštićene staklom:

time se podcrtava njihov objektni, konkretni karakter. Smisao njegovih apstrakcija je generiranje, produkcija vidljivoga kojoj je i sredstvo i predmet vizualizacije proces nastanka, fotografiranje samo, a time i medij fotografije kao „specifične situacije slike“. Generirana fotografija stoga nije upućena na „realizaciju predodžbe stvarnosti, već ona sama predstavlja određenu realnost.“ Kao i Kolovratova fotografija koja je u svojoj generiranoj i konkretnoj čistoj vidljivosti „...jednako i pogled i moment, i svijet i fotografija.“

Blaženka Perica





DUJE MEDIĆ

Mater planina + Pariške studije
(10.12. - 28.12. 2018.)

Iz crteža u crtež, iz serije u seriju Duje Medić se premeće u umjetnika koji sve više intrigira i oduševljava. Mnogi suvremeni crtači uspijevaju fiksirati naše poglede za svoja djela, ali su rijetki oni iz čijih grafitnih prašina se čita poezija i proza i sva drama nekog vremena, nekog bića. Kakve su to priče bez zvuka, bez boje i mirisa? Nijeme, svih nijansi sive, ishlapjelih aroma. E, nisu...

Medić je crtač i pripovjedač sjete, nostalgije, zavičaja... Veliki obožavatelj materijalnog i nematerijalnog narodnog blaga, mladi erudit koji neprestano uči, pa prenosi, dijeli, prepričava, čuva i reinterpretira. Olovkom upisuje dubine u tanke slojeve na papiru. Kad postanu gusti, tamniji od noći kojom vlada Šorko, lokalni brejanski đavao, oni se transformiraju u teške, monolitne i trodimenzionalne skulpture koje prijete u tišini. Taj zloduh kojega je umjetnik prikazao kao mišinu za vino koja se radila od kozje kože, premda simpatična imena, neke je – pričaju stanovnici Dujinih rodni Brela – stajao glave. Kako bi se Šorkov urok poništio onaj tko ga je noću sreo ispod planine trebao je o susretu šutjeti barem sedam dana. Premda su to znali, neki nesretnici od siline šoka nisu uspijevali držati jezik za zubima pa bi ih iznenada i zauvijek pojela noć.

Neka druga duga, pusta noć, postala je grob nevinim dušama mladića iz gornjebrejanskih zaseoka iz kojih su oteti i odvezeni u utrobu planine za vrijeme Drugog svjetskog rata i tamo im se presudilo samo zato što su postojali. Jedna je majka, povijest kaže, sina iskala i mrtvog pronašla, na svojim kostima ga preko planine kući donijela i zakopala u tuđi grob da bi ga na kraju rata dostojanstveno zakopala u obiteljski. Toj neizrecivoj tuži u čast Duje je izgradio krizantemu, toliko mesnatu i sjetnu da se čini od kamena sazdana, krizantemu koja

stremlje Nebu, jedinom našem cilju. Petar Gudelj, najveći nepoznati hrvatski pjesnik čiji je Duje veliki poklonik, zapisao je na sličnu temu stihove:

„Oko tvojih starohrvatskih mrtvih,
oko njihovih kostiju na visokoj breljanskoj stijeni,
lete lastavice.
Lastavice ili su njihove duše.“

Kako ih je samo, fotografskom preciznošću nacrtao Duje... Tako snažno, krhko i monumentalno da proizvode neke neobične vibracije u našim osjetilima. Kostiju koje prah postaju, u prah se vraćaju, ali samo prah ne ostaju. Ostaci su to pravednika koje će se na Sudnji dan sjediniti s dušama u letu. U pričama i legendama o baštini Medić ne propušta reći nešto o dojmivom Sluzi Božjemu, biskupu Nikoli Bijankoviću (1645. – 1730.) koji je bio uvelike slavljen i poštivan u Brelima, Makarskoj Rivijeri i okolnim mjestima sve do Hercegovine. Lokalno stanovništvo ga spominje kao deota, svetog čovjeka kroz kojeg Bog nadnaravno djeluje; utjecali su mu se u neprilikama i molili ga za Božju pomoć. Mnogi su klečali i lijegali na njegov grob u molitvi nadajući se njegovom zagovoru, donosili su i odjeću ili neke druge predmete proseći njegov blagoslov. Mnoge molitve je uslišao i tako nastavio borbu za spas duša koju je započeo za svoga života.

Premda se poštivanje i zazivanje njegova imena smanjilo, ono nikada nije prestalo. Ljudi poput biskupa Bijankovića uzor su i opomena. Intimno vezan za njegov lik i djelo, Duje Medić njegov portret posve neočekivano crta kao lubanju s bogato ukrašenom mitrom i bradom. Dujina fascinacija radom američke umjetnice Laurie Lipton u crtežu Deota iz 2018. dobila je svoju

opredmetnjenu verziju. Ovim je crtežom natopljenim filigranskim umijećem Duje Medić postavio letvicu još više i uspio svladati vlastiti rekord radišnosti i izvrsnosti. I u izloženim crtežima Pržina, Propovijednik, Zaređenje, Puk, Banak, Obitelj mnoge su druge priče koje čuva Biokovo – mater planina, ona koja se sablasno nadvila nad Brela i okolna sela. Strašna kosa je ime njezinog ispupčenja. Mještani su se oduvijek bojali te nakazne izbočine koja je danonoćno prijetila njihovom selu pa je Medić naslikao kao demonski izobličeno lice. Iskešena faca tog prikrivenog ubojice prvi put stoji lice u lice s prestravljenim promatračem.

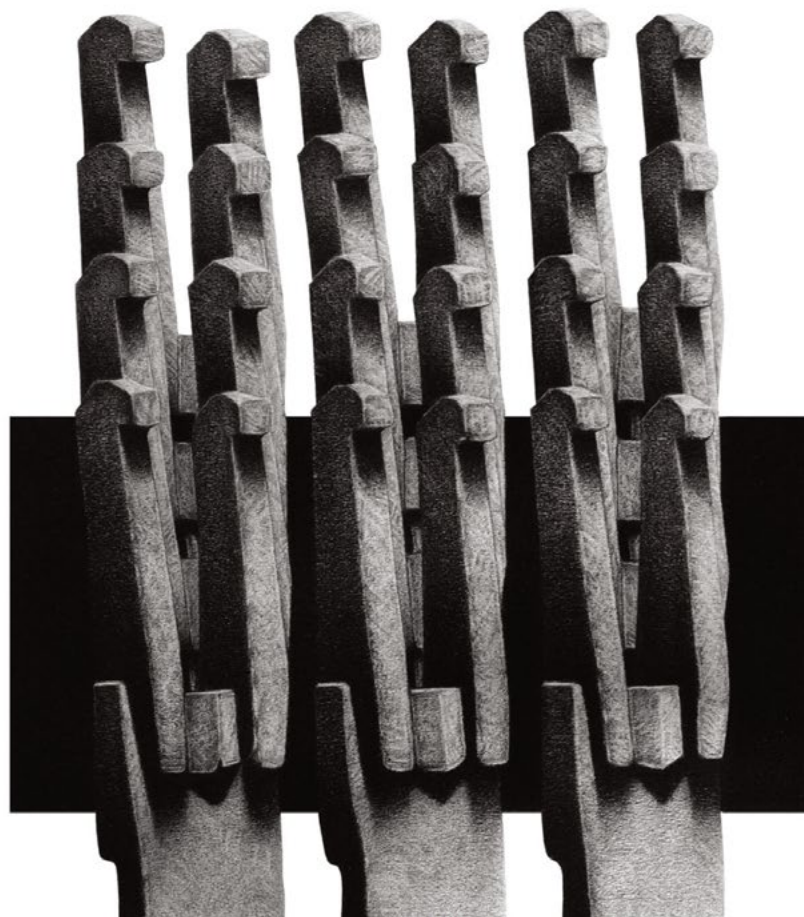
Trag Dujine olovke s godinama postaje stameniji. Paučinaste i mekane tvorbe su prisutne, ali ne prevladavaju. Duje je jedan od rijetkih majstora olovke koji taj fragilni alat koristi kako bi stvarao trodimenzionalne, skulpturalne likove. Sada, kada oni tako jasno i nedvosmisleno iznose svoje priče Medić se može svrstati u novu generaciju pričatelja priča. Je li istinito, je li povijesno utemeljeno, je li provjereno...? Tko bi još za to mario dok mu do uma i duše dopiru priče s planine koje zaokupljaju cijelo biće ustupajući mjesto zaboravu briga i bola? Dujine brejanske priče novi su povratak u stari svijet za koji smo svjesno ili nesvjesno vezani. Osim ciklusa brejanskih priča Duje Medić se u Salonu Galić predstavlja i svojim osebujnim „Pariškim studijama“. Taj je ciklus Duje započeo 2016. godine u Parizu tijekom boravka na rezidenciji Cité des Arts. Obilazeći Louvre i jedan od najzanimljivijih pariških muzeja Quai Branly koji je posvećen izvanoeuropskim

kulturama Medić se oduševio različitim prikazima ritualnih maski afričkih plemena, njihovim božanstvima i idolima drevnih civilizacija. Slikao je tada u svoj notes, na male papire dimenzija svega 10 x 14 cm najrazličitije maske građene sivim tonovima na bijeloj pozadini. Majstorski su precizno „isklesane“ do zadnjeg detalja pa nije ni čudo što nam se čini da ih ovaj tren možemo prstima odvojiti od pozadine i staviti ih preko lica kao kakav predmet koji ima treću dimenziju. Medić je ciklus nastavio crtati i po odlasku iz Pariza. Vraćajući se uvijek iznova fotografijama nastalima za vrijeme rezidencije Duje je kroz dvije godine razvio ciklus minijaturnih crteža koji doseže brojku od tridesetak radova olovkom. Na splitskoj izložbi izloženo ih je sveukupno 20.

Ono što povezuje ova dva ciklusa jest njihova duboka ukorijenjenost u vrijednosti tradicije koja je Dujin stalni pokretač. Ništa ga ne može toliko goniti da opetovano izazove svoje crtačke sposobnosti kao što su motivi vezani uz tradiciju. Dujine su maske strašne, duhovite, ponekad duboko potresne, a ponekad ironične. Likovno oblikovanje tih arhetipskih maski utjecalo je na izričaj Dujinih crteža nastalih nakon njegovog „pariškog otkrića“. Misao Henrija Focillona o tome kako je umjetničko djelo uronjeno u promjenjivosti vremena i pripadnosti vječnosti te kako je ono posebno, lokalno, pojedinačno i univerzalno posve dobro tumači naizgled krhku poveznicu između motiva maski i idola primitivnih civilizacija i brejanskih priča iz davnina.

Anita Ruso





DARKO ŠKROBONJA

Dnevnik C-41m (10.01. - 28.01. 2019.)

Fotografije izložene u Salonu Galić rezultat su dugotrajnog umjetničkog istraživanja njihovog autora, fotografa i video umjetnika Darka Škrobonje. Umjetničko istraživanje temelji se na spontanim i besciljnim šetanjima po rutama čiji odabir je djelomično slučajan a djelomično proizlazi iz autorovog cjeloživotnog iskustva odrastanja u jednom gradu. Ta neuhvatljiva lutanja svoj smisao dobivaju tek kroz potragu za motivima koji ih čine baš takvima kakva jesu i ispitivanjem načinima bilježenja istih.

U tom smislu na autora možemo gledati kao na praktičara svakodnevice u njegovom izvornom obliku, kako ga je definirao Michel de Certeau u *Invinciji svakodnevice*[1]. *Invincije svakodnevice* Škrobonje, nesputane, nepredvidive i spontane šetnje odvijaju se daleko od nametnutih urbanističkih poredaka, čvrsto strukturiranih dominantnih društvenih i ekonomskih poredaka. Kao takva, autorova lutanja otpor su vladajućim strukturama pa se postavlja i pitanje čemu se to autor konkretno opire. Jedan od mogućih odgovora, a takvih je sigurno više, svakako se može iščitati i u autorovom osobnom iskustvu profesionalnog rada u turizmu. Tu se autoru, dok utilitarno doprinosi industriji turizma, nameće jedna slika grada, grada destinacije, slika koja ne odgovara njegovom životnom iskustvu u istom gradu. Na ove naizgled besciljne šetnje tako možemo gledati kao na odmor, otpor, pauzu i/ili zabušavanje, a potraga za motivima lokalnog i autentičnog grada postaje odraz autorove želje za legitimiranjem vlastitog životnog prostora, prostora živućeg grada. Ali trenutnost i nepostojanost obilježja

su praksi invencije svakodnevice, pa tako fotografije koje ih bilježe nisu više nego samo njihovi tragovi, mnoštvo vidljivih pojedinosti koje prakse iza njih i dalje drže nevidljivima. I tu ovo istraživanje prelazi u istraživanje formalnih elemenata medija fotografije. U svojim šetnjama, bilježeći motive/tragove analognim filmom srednjeg formata u boji autor se okreće istraživanju svjetla, boje, teksture i kompozicije. A motivi/tragovi izdvojeni iz prakse koja ih je zabilježila postaju tek simboli nekih narativa koji se kriju iza formalnih elemenata.

Ipak ovaj zaokret u formalnost samog medija ne treba nas odvratiti od same početne ideje ovog umjetničkog istraživanja koja ostaje prisutna na nivou simbola. Stephen Johnstone pišući o svakodnevici u suvremenoj umjetnosti opisuje je kao mjesto gdje obični ljudi, iz dana u dan, kreativno koriste i transformiraju svijet s kojim se susreću[2]. Tako autentičnost i demokratičnost koju spomenuti autor pripisuje svakodnevici treba pripisati i ovom radu u kojem Škrobonja oslobađa grad od kulisa i glamura, od lažne reprezentacije, te kroz fotografije tragova svojih praksi svakodnevice otkriva istovremeno lakoću i težinu života u njemu.

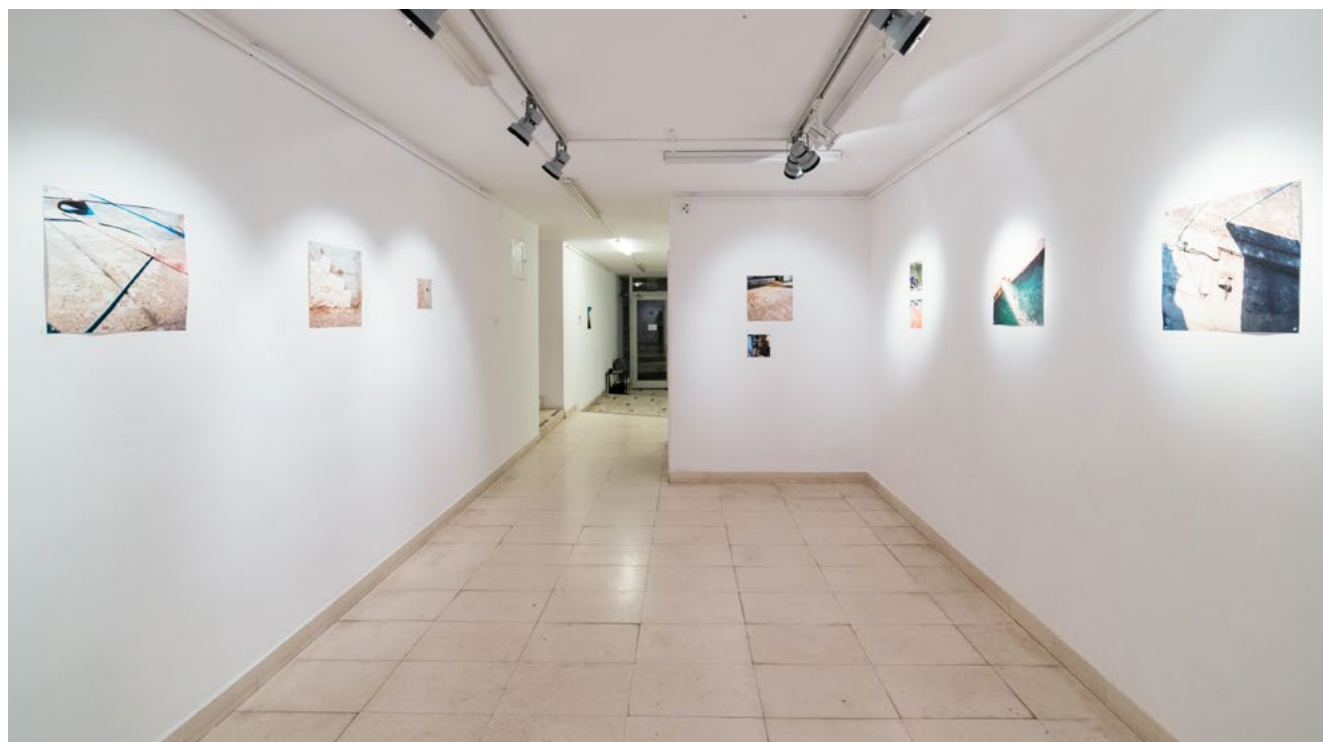
[1] Michel de Certeau, *Invincija svakodnevice*, Naklada MD, Zagreb 2002.

[2] Stephen Johnstone, *Recent Art and the Everyday, The Everyday*, Whitechapel Gallery, The MIT Press, London/Cambridge (MA) 2008.

Tonči Kranjčević Batalić







GRGUR FISTONIĆ

Silvio (31.01. - 16.02. 2019.)

Grgur Fistonić, priznat i po svom radu prepoznatljiv splitski kipar dugogodišnjeg umjetničkog staža u Salonu Galić publici predstavlja najnoviju društveno angažiranu izložbu kratkog naziva *Sivilo* kojom primarno kroz naslove dvadeset do sada nikada izlaganih reljefa, tri trodimenzionalne projekcije i jednog asemblaža posjetiteljima na uvid nudi osobni osvrt na trenutne nacionalne, ali i lokalne aktualnosti.

Do kristalno jasnog razumijevanja krovnog termina ove izložbe dolazi se relativno brzo. Shvaćajući ulogu umjetnika kao avangarde društva koja bi prva trebala kritički progovarati o uočenim društvenim nepravilnostima, Grgur Fistonić pojedine visokopozicionirane entitete proziva direktno i bez susprezanja. Iako duhoviti, ovi u krajnjoj liniji smrtno ozbiljni i eksplicitni komentari različitih društvenih anomalija koje pronalazimo u nazivima reljefa predstavljenih pod okriljem termina *Sivilo* (Fra i Don zarez, Diptih Braco i Seka, Bljuvanec, Izgubljena u vremenu, Za janjetinu sa mladom kapulicom – spremni, i slično) nedvojbeno učinkovito prenose umjetnikovu misao svakom iole upućenom posjetitelju kojem će kao dodatna pomoć u iščitavanju problematike svakako poslužiti i pomalo groteskan asemblaž Političar postavljen na samom ulazu u galeriju.

U društveno-političkom kontekstu sivo je gotovo pa uvijek nešto negativno, nešto što čak i ne mora nužno biti kriminalno, ali što je zasigurno barem na granici zakonitosti. To su, po umjetniku, sve one situacije u kojima političari, udruge i pojedinci u prilici, često uz vještu pomoć vrljih odvjetnika, uzimaju zakon u svoje ruke i tumače ga u svoju korist, korist svoje obitelji, prijatelja, kumova i ostalih interesnih skupina koje će im, podrazumijeva se, uslugu vratiti istom mjerom.

Slijedeći logiku reljefa, i predstavljene trodimenzionalne projekcije u funkciji su kritike – ovaj put opće. Dok se reljefima referira na različite pojedinačne situacije, majstorski izvedenim trodimenzionalnim projekcijama *Globalno*, *Sivilo* crvene boje i *Selfie* Fistonić gradira situaciju generalizirajući sliku društva te je postepeno spuštajući na najniži nivo – nas same. Tako je *Globalno* (*sivilo*) dominantna slika stvarnosti i hladna suma svih nepravilnosti, dok u radu *Sivilo* crvene boje umjetnik polako prepoznaje mogućnost srama, osjećaja krivice, naznake kajanja i neiskvarene ljudskosti. Do kulminacije dolazi radom *Selfie*, iskrivljenom projekcijom nas samih u kojoj svatko pronalazi vlastiti odraz.

Sukladno metaforičkom naslovnom *sivilu* i u izloženim je umjetničkim radovima na očigled dominantan upravo sivi ton. Akromatski likovni izričaj svakako da u prvom trenutku dodatno intenzivira turobnost teme, a detaljnijim iščitavanjem originalnog autorskog izraza Grgura Fistonića u izloženim se radovima polagano otkriva čitavo bogatstvo pokreta, preciznost izrade, te umijeće inovativnog promišljanja i korištenja umjetničkih tehnika. Rasplesane vitice reljefa utisnute u prazne plohe bitko i odvažno poništavaju prvotnu hladnu plošnost aluminijskih ploča, apstraktna kontrastna igra svjetla i sjene dodatno naglašena premazom boje i poliranjem deformirane površine, te dinamičan sjaj nastalih rastera radovima daju posebnu patinu ističući neupitan Fistonićev talent.

Poznat i po trodimenzionalnim objektima koje je do sada izlagao na čak pet trijenala hrvatskog kiparstva u Zagrebu, umjetnik u sklopu izložbe uz reljefe predstavlja tri već spomenuta objekta iz kojih se dobiva uvid u iluzionističku vještinu kojom iz dvodimenzionalne plošnosti naizgled jednostavnih

pravokutnih objekata izniču samostalno opstojeće trodimenzionalne projekcije koje promatrača ostavljaju istovremeno zbunjenog i oduševljenog. Njegovo oko obmanuto je preciznom vještinom izrade optičkih iluzija koje gotovo hipnotički prisiljavaju promatrača na preuzimanje aktivne uloge – mahinalan pokušaj dodirivanja i razumijevanja predložene iluzije. Fistoniceve inovativne trodimenzionalne projekcije društvenih fenomena kratko se mogu opisati kao

uzbudljiva igra materijalnog i nematerijalnog, onoga tu i onoga onkraj, fizičkog i duhovnog – stvarnosti i iluzije. I za kraj, obratimo pažnju na jedan izuzetak u odnosu na dosljedni monokromizam Fistonicevih radova. Možemo li promišljenu pojavu boje u radu Sivilo crvene boje promatrati kao autorovu (svjesnu ili podsvjesnu) natruhu promjene u vremenu koje tek slijedi?

Nina Nemec







ARIJANA LEKIĆ- FRIDRIH I ANDREA KAŠTELAN

Od5Do95 (19.02. - 09.03. 2019.)

Multimedijalnom izložbom „Od5Do95“ Arijana Lekić-Fridrih i Andrea Kaštelan po prvi put u klasičnom galerijskom prostoru predstavljaju publici opsežni istoimeni multimedijalni umjetnički web projekt namjenjen prenošenju priča i iskustava. Riječ je o projektu sačinjenom od niza video priča žena različitih dobnih skupina koje kroz intervju fleksibilne strukture otvoreno iznose svoja intimna promišljanja i životna iskustva. Lekić-Fridrih i Kaštelan ističu kako svaka od intervjuiranih žena simbolički predstavlja jednu godinu života – od pet do devedeset i pet, a cijeli je projekt spoj filma i web medija kao takvog. Svojevrсна vremenska crta dopušta pregled doku-ispovijedi o životu hrvatskih žena u 21. stoljeću.

Lekić-Fridrih i Kaštelan uviđaju kako se o određenim imanentno ženskim temama i iskustvima ne govori javno već gotovo isključivo unutar zatvorene skupine žena, te kako mediji priče vezane za starenje, majčinstvo, diskriminaciju u privatnom i poslovnom okruženju i slično plasiraju romansirano, karikirano i cenzurirano, a čest je slučaj i autocenzure kako bi se izbjegla osuda društva.

Autorice smatraju kako su na ovaj način ženska iskustva i ženske priče i dalje stigmatizirane, u dijelovima „prljave“, postoje segmenti ženskog života (od kojih su neki esencijalni) o kojima se legitimno „ne govori“. Upravo to je jedan od glavnih razloga zašto Lekić-Fridrih i Kaštelan teže pokrenuti javni dijalog, otvoriti prostor za teme do sada rezervirane za zatvorene grupe, za „unutar četiri zida“.

Intervjuirane sugovornice su u samim začetcima projekta bile žene bliske autoricama (njihove prijateljice,

majke, bake), no nakon što je pokrenuta službena web stranica, žene koje do tada umjentice nisu poznavale počele su se same javljati u želji da ispričaju svoju priču. One su svjesne da je pred ženama velika borba za ostvarenje jednakosti od koje se nažalost još uvijek nalaze veoma daleko. Svjesne su da se, koliko god to nevjerojatno zvučalo, trenutno ponovno brane prava za koja su se njihove majke i bake već izborile.

Intervjui koje Lekić-Fridrih i Kaštelan vode sa svojim sugovornicama nisu čvrsto strukturirani, bazirani su na 8 iznimno općih i otvorenih pitanja, kako bi se svaka žena mogla predstaviti što autentičnije i razgovoru pridodati vlastitu notu. Nema senzacionalizma koji često prati razgovor o ženskoj intimi – za Lekić-Fridrih i Kaštelan svaka je priča priča koju je vrijedno ispričati. Posebnost ovog projekta svakako je njegova neposrednost – osim što intervjuirane sugovornice same biraju ono što će o sebi otkriti i na koji način će to prezentirati, one zaista neposredno, uz minimalnu intervenciju autora, komuniciraju sa samim korisnicima. U cilju da gotov video prenese točno ono što su željele reći, sugovornice se uvijek traži autorizacija materijala, a snazi i karakteru snimljenih priča nesumnjivo doprinosi odabrani način pristupa slici – autorice promišljeno snimaju crno-bijelo u krupnom kadru kako ništa ne bi odvrćalo pozornost gledatelja, kako bi se on neometano mogao posvetiti onome što i jest bit projekta – priči.

„Od5Do95“ je projekt započet prije tri godine, u trenutku kada su autorice osjetile kako se u Hrvatskoj pokrenula svojevrсна konzervativna revolucija – raspravljalo se o pravima istospolnih zajednica, govorilo se o promjenama u zakonu o pobačaju, a većina mjera tadašnje Vlade i iznimno jakih interesnih skupina bila

je, po viđenju autorica, usmjerena direktno protiv žena. Idejno, projekt je trebao sadržavati devedeset priča koje bi, uz ostalo, bile i poruka vladajućima da su žene svjesne situacije u društvu i da ženska borba neće prestati.

Po završetku snimanja prvih devedeset priča autorice su uvidjele da je projekt nužno nastaviti na godišnjoj bazi, pratiti promjene situacija, te promjene u ženskom iskustvu. Rezultat je sto pedeset trenutno snimljenih priča od kojih se njih sto deset nalazi na web stranici projekta. Kontinuirano snimanje, a shodno tome i konstantni rast broja priča, pouzdan su znak kako projekt još uvijek nije završio i kako će svoj puni obim poprimiti tek za nekoliko godina čime će ispunti primarni cilj koje su mu autorice postavile – stvoriti virtualni muzej ženske prvenstveno usmene povijesti.

Opsežan umjetnički, ali i aktivistički te feministički rad poput ovog, najmjenjen primarno Internetu, Lekić-Fridrih i Kaštelan fragmentalno sele u galerijski prostor vadeći iz njega djelove koje prepoznaju bitnima, od istih

formirajući video i TV projekcije, te videoinstalacije. Predstavljeni multimedijalni radovi variraju od kratkih i jasnih nijemih, do onih zvučnih znatno dužih i kompleksnijih. I jedni i drugi strateški nose snažne poruke sa zadaćom poticanja posjetitelja na kritičko promišljanje, sagledavanje šireg konteksta i u krajnjoj liniji, posjeta web stranici na kojoj se nalazi ukupna snimljena dokumentacija. Autorice uz multimediju u prostoru također izlažu određeni broj odabranih predmeta od velikog emotivnog značaja za žene koje ih u svojim pričama spominju, kao i fotografske portrete dijela sugovornica čime se materijalizira neopipljiva izrečena zbilja i uvodi dinamika u izložbeni postav.

Na poslijetku, otvoreno ostaje još samo pitanje do koje su mjere intervjuirane žene iskreno progovorile znajući da se priče neće cenzurirati niti će se njima manipulirati, odnosno, da li je u određenoj mjeri i ovdje prisutna autocenzura?

Nina Nemec







PETAR KATAVIĆ

Arhitektura (12.03. - 30.03. 2019.)

Ovom izložbom prvi put u Salonu Galić predstavlja se umjetnik Petar Katavić, a odabrani radovi se nastavljaju na izložbu održanu u siječnju u Galeriji umjetnina. Od 2017. godine Petar razvija i nadograđuje temelj svojih promišljanja o oblikovanju prostora volumenom što kroz radove nastoji prikazati. Redukcija boje, linija i plohe te jednostavnost u promišljanju likovnosti, autorove su karakteristike rada, a ogledaju se kako u samim naslovima tako i u postavu. Tako je naziv izložbe u Galeriji umjetnina bio *Prostor*, ponajviše zbog toga jer se radilo o prostorno specifičnoj izložbi promišljenoj upravo prema određenoj prostoriji u sklopu galerije, a naziv *Arhitektura* ove izložbe logični je nastavak koji odaje fokus autorovih interesa. Izložba se sastoji od nekoliko likovnih cjelina postavljenih u različitim prostorijama galerije. U središnjem dijelu nailazimo na postav od pedesetpet ploča medijapana dimenzija 40×40 cm preslikanih tehnikom akrilika i to prvim slojem plave boje koja se u segmentima nazire ispod lazurno nanesenog gornjeg sloja bijelih i oker tonova. Tim postupkom autor dočarava naznaku prostora u slici.

Dio crteža na pločama su arhitektonski prikazi čistih geometrijskih oblika dok je veći dio apstrahirane forme. Crteži su nastali graviranjem površine što paralelno predstavlja redukciju i dedukciju. Navedena likovna struktura korespondira sa tri slike većih formata, ulja i akrilika na platnu, na kojima se ističe izrazito crvena boja koju inače autor često koristi u svojim djelima. Odabirom kolorita dobiva se toplo – hladni kontrast naspram oslikanih medijapana. Na ovim slikama, likovnost je građena isključivo apstrahiranjem, a nanizani prikazi trokuta u ovom slučaju predstavljaju piramidu koja je kao najjednostavniji oblik prostora značajna u egipatskoj, srednjoameričkoj, mezopotamskoj, kineskoj, indijskoj, grčkoj i rimskoj kulturi, što autora posebice intrigira. Uz prikaze trokuta, na slikama su ispisane i riječi na

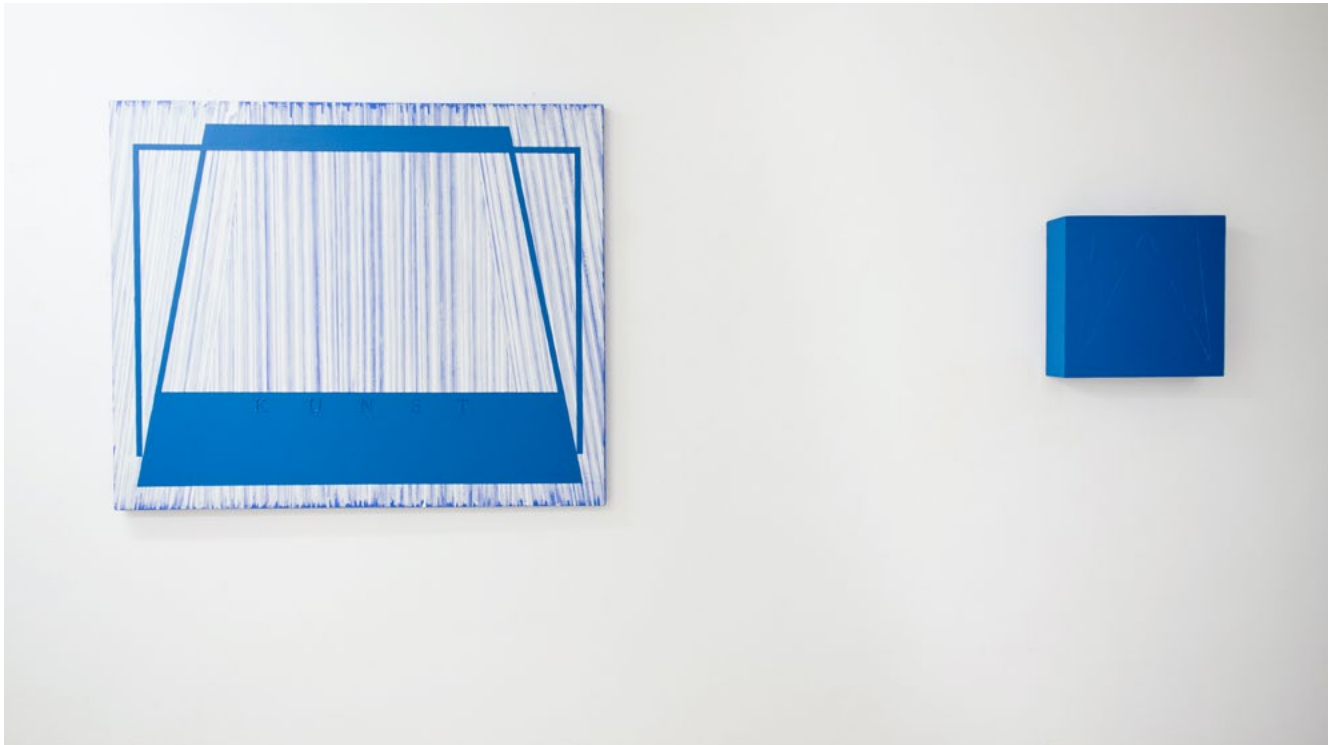
njemačkom jeziku kao simboli reda, rada i discipline. Time autor odaje počast svojim precima koji su radili na obnovi poslijeratne Njemačke kako bi stambeno zbrinuli potomke, omogućili im temelje za razvoj, a samim time i utjecali na oblikovanje njihova identiteta. Od ostalih radova tu su još tri ulja i akrilika na platnu koja čine triptih. Nastala monokromatskim pristupom, na njima dominiraju plava i bijela boja s natpisom metal fabrik koji se odnosi na industrijsku izradu željeznih lijevanih elemenata koji su uvelike zaslužni za današnji izgled suvremene arhitekture. Generalno, u svojim radovima, Petar se često referira na velikane moderne arhitekture pa kaže:

Također mi je bitan arhitektonski opus Ludwiga Mies van der Rohe, njegov senzibilitet proporcija, minimalistički pristup arhitekturi koja je svedena na geometrijsku formu koja proizlazi iz njegove težnje usmjerene prema jednostavnim oblicima i odbacivanju nepotrebnih konstrukcijskih elemenata koji u konačnici formiraju arhitektonski čiste građevine čiji čelični kostur predstavlja uklanjanje krutih zidova iznutra i izvana. S. Giedion[1] tvrdi da Ludwig Mies van der Rohe i Le Corbusier spadaju među mali broj arhitekata koji ponovo svjesno unose proporcije u svoje zgrade u pitagorejskom smislu gdje broj ne znači jednostavno samo broj već mu osim kvantitativnih pripadaju kvalitativne osobine kao i brižljivost u proporcioniranju koja je kombinirana sa istančanom obradom materijala. Iako je estetika Petrovih djela reducirana, minimalistička i jednostavna, u svakom se radu ogleda njegova predanost i posvećenost što smatra najbitnijim čimbenikom u stvaralaštvu. Zaključno, opet ću se kao i u predgovoru izložbe *Prostor*, referirati na Mies van der Roheovu poznatu krilaticu „manje je više” koja je Petrova nit vodilja i vrlo jasno dočarava finoću i meditativnost koju pronalazim u Petrovim djelima.

Ivana Vukušić







TAJČI ČEKADA

...I što ti performer i zapravo rade?
(02.04. - 20.04. 2019.)

Što je to performans i što ti performer i zapravo rade? – zapitali su se “forumaši” ne tako davne 2013. godine, i to u podsektoru Forum.hr-a koji se zove “Muški kutak – Za poklonike piva, daljinskog, verbalnog šovinizma i ostalih muških spika...”, a njihove komenare umjetnica Tajči Čekada iskoristila je kao scenarij za izvedbu istoimenog performansa u kojem sudjeluje 21 osoba, kao i na ovom forumskom “razgovoru”. Kao što sudionici internetskih rasprava skrivaju osobno ime pod nickname-om, što im onda daje slobodu da vrijeđaju bez da svoje riječi potpišu imenom i prezimenom, performer i nose kostime koji skrivaju prave identitete aktera. Izveden u javnom prostoru u samom centru Rijeke, ovaj umjetnički čin na neki način preslikava opće nerazumijevanje značenja performansa, ali i umjetnika općenito, koji, kako kažu “forumaši”, uglavnom “sviraju kurcu” i od toga žive jako dobro parazitirajući na državnom proračunu.

Na ovu izjavu odmah bih nadovezala drugi performans Čekade, koji se također predstavlja u ovom presjeku njezinih radova unazad posljednjih 10tak godina, naziva „Šunka-sir, kulen-sir, samo sir“, u kojem umjetnica u izjavi o radu kaže: “Za takav sam se performans odlučila jer iako se bavim poslovima kao što su kostimografija, modni dizajn, fotografija, performans itd, ponekad si moram pomoć nekim dodatnim poslom, a to je već osmo ljetu za redom izrada sendviča koje prodajem u raznim beach barovima.”

Tajči Čekada dio je snažne i uvijek provokativne riječke umjetničke scene, te se u svom dugogodišnjem radu koristi raznim načinima umjetničkog izražavanja, od fotografije, modnog dizajna i kostimografije, do performansa u kojima je najčešće i akter, a ovom

izložbom u Salonu Galić želja nam je predstaviti presjek njenog umjetničkog djelovanja u posljednjih desetak godina kroz devet video performansa i/ili dokumentacija umjetničkih radova. U njenim performansima često je prisutna svojevrsna transformacija osobe, odnosno umjetnika, aktera performansa, u neko drugo biće, životinju, ili čak mitsko, izmišljeno, izmaštano biće, te oni ovako postavljeni zajedno stvaraju jedan imaginarij koji je Branko Cerovac izrazito precizno nazvao “kulturnim bestijarijem”, te prezentiraju umjetničinu želju transformacije stvarnog života u “život u umjetnosti”. Pitanje je koliko je ova želja svjesna ili nesvjesna, nagonska, jer sama umjetnica kao razlog za nastanak performansa F to H, u kojem realizira transvrnsu i transrodnu transformaciju iz čovjeka (tzv. ženke) u zeca (tzv. mužjaka), kaže: “Potrebu za transformaciju u zeca u sebi nosim od 2010. godine, kada mi je to jednostavno „sinulo“ i počelo me postepeno i sustavno opsjedati. Želja je bila iskonska, ne vezana za ikakvo promišljanje ni citiranje.” U ovom performansu, za potrebe kojeg umjetnica nadograđuje vlastite zube, te se preoblači u zeca, ali ne zeku, nipošto ni zečicu, u kojem je neizostavna usporedba s Josephom Beuysom, odnosno njegovim slavnim performansom “Kako objasniti slike mrtvom zecu” iz 1965., umjetnica nimalo slučajno ulazi u problematiku rodnog identiteta i njegovih transformacija. Naime, F to H je aluzija na internetske kratice za spolne transformacije (F to M za transformacije iz žene u muškarca i M to F za transformacije iz muškarca u ženu). Kod Čekade je riječ o transformaciji iz žene u zeca, i to šumskog zeca, i muškog zeca. Opetovana tema transformacije ponavlja se kod Čekade više puta, kao da umjetnica, svjesno ili nesvjesno, pokušava pobjeći u vlastiti izmaštani svijet koji ima potpuno drugačije zakonitosti

od ovog stvarnog kojeg dijelimo s njom, bježeći tako u prirodu transformirajući se u puža te iscenirajući piknik s veprom, kao u performansu "The picnic", ili čak u smrt, kao u performansu "Post mortem high fashion", uvijek sa dozom humora i autoironije, te pomnom pažnjom za svaki detalj kostimografije i scenografije. Nameće se zaključak da djelomično pokušava pobjeći od onih likova iz Muškog kutka s početka ovog teksta, koji sami

sebe nazivaju šovinstima i time se očigledno ponose, a ja bih zaista više voljela da su njeni maštoviti i idilični umjetnički svjetovi stvarni, a da ova stvarnost u kojoj takvi ljudi postoje i siju mržnju prema svemu drugom i drugačijem, nije stvarna.

Natasha Kadin







GILDO BAVČEVIĆ

De-stabilizacija (23.04. - 13.05. 2019.)

Posljednjih desetak godina koliko je intenzivnijom izlagačkom aktivnošću prisutan na umjetničkoj sceni u Hrvatskoj i šire, Gildo Bavčević svoju autorsku poziciju gradi i profilira s jedne strane kroz vrlo direktan kritički stav u bavljenju aktualnim/gorućim temama neposredne društveno-političke zbilje, i s druge jasnom porukom, koju šalje kroz svoje umjetničke angažmane, o neophodnosti preuzimanja individualnih/ kolektivnih odgovornosti u odbrani vrijednosti bez kojih nema pravednog, humanog i slobodnog društva. Najprije, u žiži Bavčevićevog interesa je rodni Split i dinamike grada u kojem turistička sezona zapravo nikada ne jenjava, a ritam i atmosferu svakodnevice određuju beskonačni tokovi ljudi, prekapacitarnost, opterećenost infrastrukture, urbana zagušenost naročito stare, zaštićene gradske jezgre i uslijed toga niza stvorenih komplikacija. Umjetnik kao reakciju na tu problematiku na spomenutom lokalitetu izvodi tri performativne akcije za kameru (video 021_123) otvarajući situacijama apsurdnih interakcija sa prolaznicima i ironiziranjem samog procesa turistifikacije brojna pitanja vezana ne samo za (ne)funkcioniranje grada već i o promjenama koje su isti uzrokovali primjerice u deindustrijalizaciji kraja ili doprinijeli raznoraznim apetitima u kojima se opet zaboravlja mali čovjek i stavlja sve u korist profita. Sjetimo se tim povodom Bavčevićevog filma Mreža solidarnosti, vrijednog dokumenta o radničkim protestima na području Splitsko-dalmatinske županije u pokušajima da spriječe propast firmi i osobnih egzistencija, ali i o načinima i mogućnostima da se udruženim građanskim akcijama razviju i osmisle strategije otpora, u ovom slučaju, samovoljama (lokalnih) političkih i biznis elita, njihovim spregama u uzurpaciji zajedničkih dobara zarad lakše manipulacije i privatizacije istih što, nažalost, inače čini surovu realnost zemalja na prostoru bivše Jugoslavije. U tom

kontekstu također prisjetimo se i umjetnikovog performansa/intervencije Balans bijele kada je simboličkim gestom izvijanja bijele zastave na sportsko-prodajnom centru Koteks Gripe (Split) i vojnom kompleksu u Koprivnici reaktivirao sudbine spomenutih prostora koji su posljednja, skoro tri desetljeća “predana” svojim novim namjenama i transformacijama koje su uvjetovale bilo konverze ekonomske tranzicije ili političke odluke da se izbriše sjećanje na jedno povijesno razdoblje. Vijoravu bjelinu zastave autor će istaći kao centralni motiv i u recentnom video radu Ignavi – ljudi bez stava referirajući na Danteovu “Božanstvenu komediju” i njegovu karakterizaciju neutralnih, neopredijeljenih, ne-pripadajućih “duša” ni raju ni paklu, konceptualno zaokružujući na taj način prethodne intervencije govorom o pasiviziranosti, obeshrabrenosti, izgubljenosti, ispražnjenosti ovdašnjih post socijalističkih, ali i suvremenih društava u cjelini. Imperativ odgovornosti koji moramo imati pred okružujućim svijetom, prema nasljeđu, prirodi u Bavčevićevim radovima je gotovo manifestno toniran pozivom na otrežnjenje svih nas običnih, na opće mobiliziranje u zaštiti zajedničkih interesa, povratku pravdi, slobodi, jednakosti, empatiji, razumijevanju i toleranciji, vrijednostima i idealima danas izgubljenim u svakodnevnom malim borbama za preživljavanje, dok se robovski klanjamo, prikupljamo ili takmičimo za mrvicu kapitala baš kao u autorovom performansu Lovac. Potrebom da se uspravimo i ne budemo sužnji, umjetnik nas je suočio u jednom od ranih performansa Padaj silo i nepravdo gdje je uz stihove istoimene revolucionarne pjesme u ikoničnoj pozi skoro zaboravljenog narodnog heroja Stjepana Filipovića visoko podignutih ruku i stisnutih pesnica iz kojih, kao kakvim čudom, potiču metalne kovanice, snažan simbol nepristajanja na zlo fašizma proizveo u akt čuda koje

mora zaista i da se dogodi – oslobađanje od diktata nametnutih vrijednosti koju proklamira najjača od svih ideologija danas– novac. A to je u biti samo papir ili komadić neprepoznatljivog metala kako nam je opet Bavčević demonstrirao u akciji PROFIT vs. DOBROBIT, dok repetitivnim činom udaranja u kovanicu dezintegrira njenu materijalnu vrijednost ali i moć, podsjećajući nas tako da smo i ovu civilizacijsku tekovinu okrenuli protiv sebe pretvorivši je u mjernu jedinicu života, sredstvo i instrument manipulacije, osvajanja, destrukcije naroda, teritorija i same prirode. Svojim aktivnostima radikalno utječemo na sve, postali smo geološka snaga na planeti, destabilizirajući odnos upravo sa prirodom bez koje ne možemo, a koju eksploatiramo i uništavamo osobnom konzumerističkom nebrigom, korporacijskim interesima i profitima zamjenjujući i devastirajući krajolike tržišnim centrima, luksuznim biznis kompleksima i deponijima.

Pitanja opstanka životne sredine, individualne i kolektivne nesavjesti, nemara i odsustva bilo kakve društvene/državne strategije u sprečavanju potencijalnih ekoloških katastrofa problemski su fokus nekolicine umjetnikovih radova U suradnji sa prirodom, Plastični čovjek stroj, Livada iz sna, naročito u potonjem video performansu u kojem Bavčević tematizira neposrednu prijetnju koju predstavlja splitsko odlagalište smeća, Karepovac. Na spomenutom lokalitetu dječji zbor i orkestar izvode pjesmu Neka cijeli ovaj svet iz mjuzikla Jalta, Jalta hrvatskog kompozitora Alfija Kabilja, dok u jednom trenutku razgovjetnost njihove interpretacije vizije o postojanju bajkovitog, utopijskog mjesta ne počnu remetiti bijele maske koje im se stavljaju preko lica, vraćajući ih u stvarnost sumornog kontaminiranog ambijenta obilježenog danas “pješčanim dinama” kao dio rešenja o sanaciji ili opet samo kao dio strategije da se postojeći problem zamaskira, a samim tim i zaboravi. Jer posljednjih nekoliko desetljeća svjedoci smo tendencija da se kao društva amneziramo, da se u novim ideološkim usmjerenjima revidiraju povijesne činjenice, relativiziraju zločini, suspendiraju sjećanja na

mjesta antifašističkih otpora i stradanja ljudi koji nisu šutali ni zatvarali oči pred represivnim nacionalističkim sistemima. Jedno takvo mjesto je Dotršćina, masovno stratište i vječno počivalište za tisuće građana Zagreba i okoline za vrijeme Drugog svjetskog rata, kojima Bavčević u audio-performativnoj instalaciji Otkucaji odaje počast ambijentirajući čitav prostor spomen-parka otkucajima vlastitog srca koristeći metaforu pulsirajuće životne sile, koja je ovdje za mnoge nasilno prekinuta, kao medij povezivanja vremena prošlog i sadašnjeg, ali i kao jasan stav nepristajanja da sjećanja na tragičnost događaja i stradale zaustave ili da njima manipulira bilo koja ideologija ili politika.

Nacionalizmi u regiji su ponovo u modi kao oprobano sredstvo vladajućih političkih elita da se skrene pogled sa ekonomske devastacije društva, urušenog materijalnog statusa građana, beskrupuloznog partijskog zaposjedanja i besmislenosti postojanja takvih institucija, njihovih neagilnosti, medijskih manipulacija u potenciranju straha od drugih, političkih neistomišljenika, sunarodnjaka, migranta. Upravo sve to je imao na umu Gildo Bavčević kada je prije nekoliko godina u performativnoj intervenciji Domaći rad, pokušao protupožarnim aparatom izbijeliti jedan od nacionalnih simbola – hrvatsku zastavu komentirajući ovaj čin kao svojevrsno simboličko liječenje zastave, gašenje žarišta nakupljene nacionalne boli uzrokovane istinskim egzistencijalnim i društvenim problemima koji tinjaju i razbuktavaju se u današnjoj Hrvatskoj. Mogao bi to zapravo biti i poziv na akt samo-iscjeljivanja svakog pojedinca i ovdje kao i bilo gdje drugdje, uvođenje Unutarnje kontrole, kako je umjetnik nazvao jednu od svojih akcija markiranja konzumerističkih prostora i reklamnih sadržaja jednostavnim, a važnim riječima poput: smisao, iskrenost, dostojanstvo, savjest, velikodušnost, zahvalnost... suprotstavljajući ih kao prave vrijednosti i potrebe našim potrošačkim porivima. U suprotnom bez tih malih svakodnevnih podsjetnika “što zaista trebamo biti” dok ukucavamo šifre na

bankomatu, uplaćujemo igre na sreću, stojimo strpljivo u redu za flexi kredit, očekuje nas stanje usporene dezorijentirane mase, zakrčene bezbrojnim pravcima osobnih agendi i htijenja, normalizacija nemogućnosti da se vidi i emotivno osjeti neko drugi ili odredi i zauzme stav u branjenju općih interesa više nego ikad ugroženih uspostavljanjem novih struktura, sistema, mehanizama u podčinjavanju, zloupotrebi, nadziranju i na kraju u totalnom upravljanju našim golim životima. Destabilizacija, koju Bavčević bira za lajtmotiv izložbe u Salonu Galić, predstavljene radove najprije uvodi kao intervenciju u realnost, pokušaj da se izvornim

značenjem termina – podrivanje – imenuje nužni proces promijene postojećeg poretka stvari, naših uljuljkanosti i prešućivanja, ma koliko bili (ne)osviješteni, (ne)voljno glasni ili tihi. Na to nas u galerijskom prostoru prvenstveno opominju otkucaji srca, univerzalna unutrašnja snaga koju moramo usvojiti kao stalnu intimnu, društvenu potrebu i odgovornost da zaštitimo živote drugih, očuvamo zajedničku sredinu, hrabro se odupremo svakom tko na bilo koji način želi to uzurpirati ili oduzeti.

Miroslav Karić





DAVOR KONJIKUŠIĆ

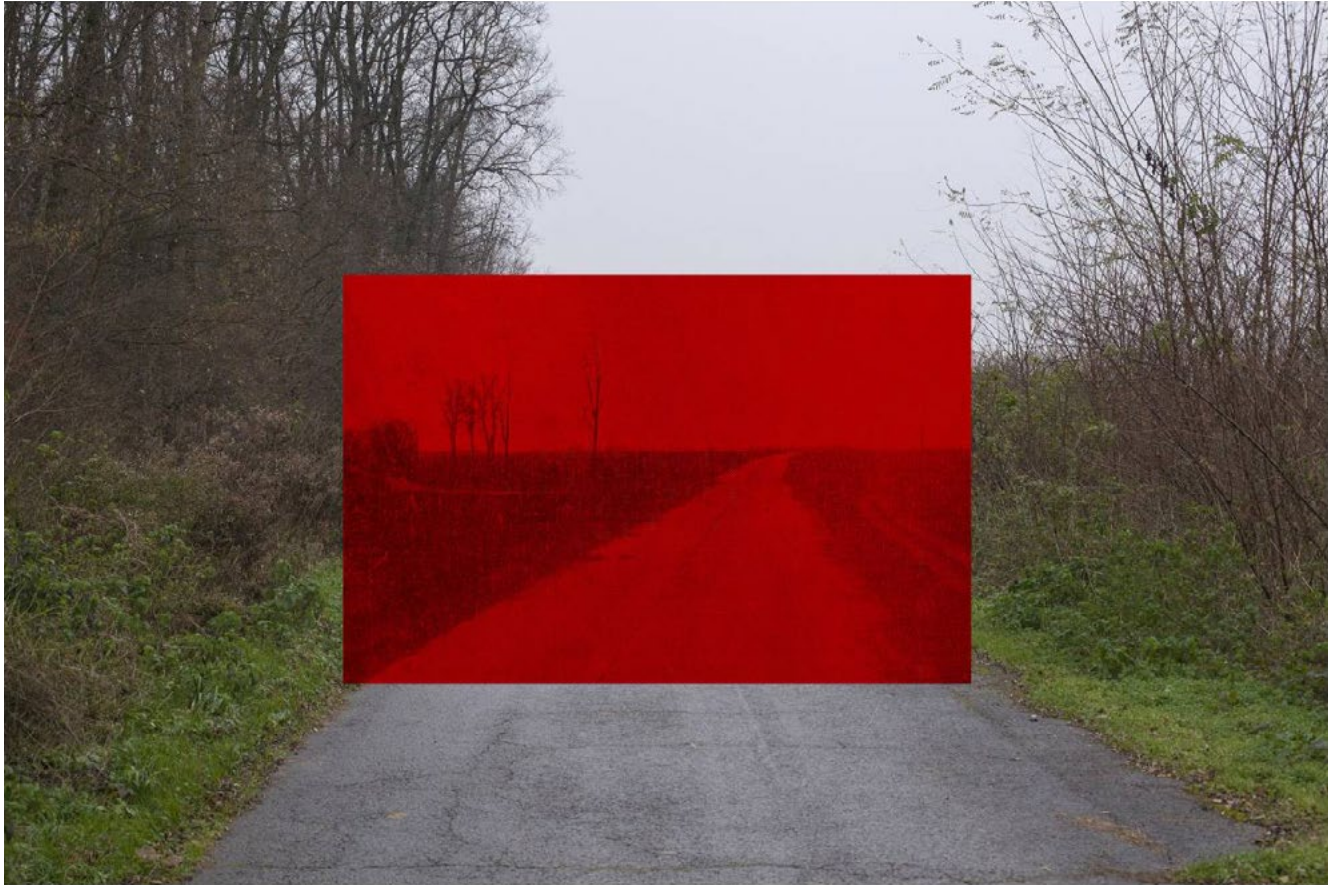
Autocesta (20.05. - 01.06. 2019.)

Autocesta kao neprekinuta linija, poveznica, komunikacija, simbol ili jedna od formi kontinuiteta, ovom je izložbom predstavljena kroz multimedijalni umjetnički dijapazon heterogenih političkih, povijesnih ali i nekih sasvim osobnih pozicioniranja. Međutim, ne radi se o bilo kojoj autocesti niti je ona kao motiv odabrana primarno iz vizualnih razloga. Davor Konjikušić svoje istraživanje fokusira značenjski, iskustveno i identitetski. Sustavno istraživanje autoceste A3, nekadašnjeg Autoputa „Bratstva i jedinstva“ na relaciji Zagreb-Beograd autor započinje 2010. godine i do danas ga promatra gotovo „spomenički“, kao medij propitivanja i transponiranja značenja, otvoreni proces valorizacije i revalorizacije. Autocesta utoliko postaje i neka vrsta paradoksalne linije u prostoru koja povezuje dvije zemlje a koja umjesto kontinuiteta odražava razne forme diskontinuiteta. Pozicionirajući sebe kao istraživača u „post-kontekstu“, osobu koja promatra, traži ili nalazi pojmove, vrijednosti, događaje i značenja s jasnim vremenskim odmakom, Konjikušić kombinira gotovo znanstvenu istraživačku perspektivu, arhivski materijal i dokumentaciju, faktografiju, vlastitu fotografiju, umjetnički eksperiment, „grešku“ ili pak pomalo fetišizirane ready-made geste prikupljanja „tragova“. Rad *Autocesta* publici je vjerojatno najpoznatiji po autorovim fotografijama trenutnog stanja autoceste, zapuštenih i devastiranih objekata, hostela, odmorišta i sličnog. Upravo ovaj dio rada najjasnije se približava „estetici ruševina“, specifičnom, nerijetko kontroverznom ali i posljednjih godina sve popularnijem žanru, posebno u fotografiji, koji se kod nas nerijetko osim samog vizualnog podražaja kritički dotiče i konkretnih političkih, ekonomskih, post-industrijskih, tranzicijskih ili pak privatizacijskih procesa. Utoliko generacijski odmak ili spomenuta pozicija „-post“ nastoji podjednako sinkronijski i dijakronijski zahvatiti vrijeme nekada i sada ali i relacije socijalizma i kapitalizma, međudržavnih odnosa, ideologije, utopije i distopije. Osim novih

fotografija, izložba među ostalim obuhvaća i niz arhivskih fotografija koje ilustriraju kontekst građenja Autoputa „Bratstva i jedinstva“ od 1945. do 1950. godine te prikazuju rad, radničke akcije, faze gradnje i slično. Tu su i fotografije radnih akcija iz 70-ih godina na kojima je intervenirano kolažiranjem ali i one iz 90-ih godina koje prikazuju ratni ambijent i vojnike. Iako je dio arhivskog materijala sažeto i jasno obuhvaćen u biltenu koji je više puta izlagan, izložba u galeriji Šira namjerno izostavlja ovaj segment umećući neke nove. Tako primjerice projekcija starih fotografija preko dijapozitiva obuhvaća nešto odvažniji odmak od medija fotografije, vizualni eksperiment, malu estetsku gestu, pokušaj sakupljanja i vizualizacije gotovo nepostojećeg – sitnih čestica prašine, prljavštine i zemlje koju je autor prikupio na pojedinim mjestima na autocesti.

Ovaj čin blizak je diskretnim osobnim fetišima čuvanja kamenja, pijeska, bilja i sličnih komadića krajolika s ciljem podsjećanja osobe na značajnu lokaciju ili događaj. Prašina s autoceste ovdje je u funkciji uvrnutog ready-madea, pomalo poetične simbolike, poigravanja materijalnog i nematerijalnog te zanimljivog vizualnog i svjetlosnog podražaja. Materijalno i nematerijalno provlači se i kroz „Latentnu sliku“, rad o nerealiziranom spomeniku radnim akcijama iz 1950. godine provučen kroz crveni filter i glitch kao suvremeni moment digitalne „greške“ unutar arhivskog materijala, te osmišljen kao projekcija na kamenu, materijalu u kojem spomenik nikada nije realiziran. Upravo kamen, osim što dugoročno bilježi, pridonosi i pamćenju te na sličan način kao i cjelokupni rad *Autocesta* – imaginira, priziva, konstruira ili rekonstruira jedan utopijski scenarij u kojem među ostalim „raditi znači izgrađivati vlastiti san“.

Marija Borovičić







SEBASTIJAN VOJVODA

Bijeg od Gospodara Uma (09.07. - 27.07. 2019.)

Izložbi slika danas i ovdje prijete opasnost da ju se smjesta kategorizira pod gotovo estradnu sklepinu 'novog hrvatskog realizma', od koje najveću štetu trpe oni koje se pod taj nesuvisli nazivnik trpa. (Kao da bi ga bilo moguće sadržajno ili stilski razlikovati od primjerice, slovenskog, bosanskog ili švedskog.) Vojvoda opasnost paušalnog svrstavanja u začetku eliminira zato što zasad još nije oformljena grupacija 'nove apstrakcije', no ako se takva odrednica uskoro i oblikuje tada bi ga se moglo staviti uz bok Duji Juriću u podvrsti pod imenom 'updatirane apstrakcije'. U Vojvodinu slučaju takva hipotetska kategorizacija proizlazi iz kombinacije između nečeg što podsjeća na duhovito (pa čak pomalo i karikaturalno) čitanje naslijeđa ruske avangarde, ponajprije El Lissitzkog i Maleviča, pa onda i Mondriana i, s druge strane, onog što je, ponovo, diskretna karikatura virtualnog grafizma – ogromnog povećanja provodnika otisnutih na minijaturnim elektronskim pločicama (situaciju koju je poprilično istražio, dakako, Jurić), zatim dijelova grafike nekih već i zaboravljenih kompjuterskih igrice i konačno pixela kao elementarnog konstrukta kompletnog virtualnog prostora. Ono što je atom u organici, to je pixel u digitalnoj slici. Ne bi se, međutim, moglo reći da je ovdje prisutna bila kakva posveta, relacija, referenca ili bilo što slično s obzirom na spomenute klasike, nego da se radi o svojevrsnom propitivanju, ako ne i ironizaciji određenih vizualnih arhetipova koji su u međuvremenu poprimili gotovo epski ikonografski značaj. Istovjetan je pristup, odnosno čitanje, usmjereno na povijest kao i na sadašnjost – koju se ovdje duhovito poistovjećuje s bivšim pretpostavkama budućnosti koje je današnjica već adaktirala. Gledajući, naime, slikarsku interpretaciju tih pixela i elektronskih sinapsi, galopirajući tehnološki napredak i njih već odavno doživljava kao 'daleku' prošlost. Moglo bi se reći da se ovakvim obuhvatom

motiva zapravo interpretira nekakvo 'svovrijeme', no, između redova te interpretacije kao da dopire šapat (kojeg je i autor zacijelo čuo, ako ne i potaknuo) kako je naš doživljaj, naša percepcija osnovnih grafičkih elemenata virtualiteta zastarjela... Uvećane pixele strelovito tehnološko ubrzanje kao da u svom virtualnom svemiru ostavlja poput spomenika počecima, a naizgled složene elemente elektronskih mikro instalacija nano današnjica je smjestila u muzeje, ne bi li djeci sutrašnjice na tim banalnim primjerima ilustracijom pojasnila kako je to sve počelo. Odgovor na pitanje 'što je zapravo sadržaj Vojvodine Topologije?' ne može biti sasvim jasan odnosno narativno figurativan ne samo zato što su motivi apstraktni nego zato što je, po mom mišljenju, ideja konceptualno postavljena u prostor između izložbe i posjetitelja, ali tek s pretpostavkom ažuriranja dosadašnjeg pristupa, na čemu bi se trebao temeljiti jezik njihova dijaloga.

Osnovna sintaksa tog jezika jest redefinicija odnosa spram neupitnosti petrificiranih, pa slijedom toga i 'posvećenih', postulata koje se istovjetnim tretmanom sučeljava s 'profanim' simbolima današnjice. Pretpostavljajući nekakve striktno, fiksno postavljene kriterije, takva bi se namjera mogla doživjeti i subverzivnom, tim više što je, bez obzira na odgovornu i zanatski visoku razinu, u tom sučeljavanju prisutna i diskretna karikatura kako spram vlastitog tako i cjelokupna doživljaja spomenutih nedodirljivosti. No, upravo postavljanjem elemenata na istu ravan ustanovljava se legitimitet vlastite pozicije koja 'otkriva mogućnost proboja u aktualno, u scenarij vlastita života, u neki polemički dohvat svijeta. Koja se ne libi ironičnih uboda u raslinje općih pojmova' ili konkretno, ažuriranja vizualnih simbola. I dok Jurić estetizacijom i uvećanjem matičnih pločica sugerira osjećaj strepnje pred

sveobuhvatnošću neshvatljive elektronike, Vojvoda u istoj tehnici progovara jezikom nove generacije i 'geometrijske činjenice proglašava kontrolorima za kretanje u virtualnom svijetu igraćih konzola'. Slike na zidovima (ulja na platnu), u grupama ili pojedinačno postavljene, jednoobrazna su formata (50 x 50 cm) i međusobno vrlo slične – započelo se od crnih, crvenih i bijelih ploha i linija (apostrofiranje prošlosti) u koje se uključuje nijansa sive kao posvijetljena crna i nijansa bordo kao potamnjele crvene (relativizacija kao doprinos sadašnjosti). Samo se na jednoj slici, od njih pedesetak, probio minijaturni komadić plave. Sve su plohe i linije pravilne, ravne, posve geometrizirane. Ponekad se u njihovu razmještau na platnu pojavljuje slutnja dizajna, koja je, međutim, smjesta napuštena budući okružena posvemašnjom gustoćom dapače, gužvom na susjednim platnima što bi eventualni dizajn učinio posve nefunkcionalnim. Iz totalne se geometrizacije ne mogu razabrati ni Knifer, ni Picelj, ni Mondrian a s početka dominantna asocijacija na konstruktiviste postupno iščezava pod naletom personifikacije virtualna umreženja. Toponimi apstrakcije, dakle, tek načelno uključuju opća mjesta, a ta opća mjesta moguće i identificiraju autorov stav o apstrakciji koji u obzir uzima samo onu geometrijsku. Ili, nju uzima zato što mu je moguće sučeliti vizualne toponime razmaknute jedno stoljeće i izolirati, pa čak i naglasiti njihovu sličnost. Ne bih, međutim, rekao da je ta komparativnost ključna nego tek usputna poluga, tek etapa u doživljaju na koncu kojeg, dakako, ne čeka nikakva finalna poanta nego tek suptilna ponuda razgovora, koji se, međutim, može odviti jedino pod striktnim, odnosno isključivo ovim okolnostima:

1/ stiliziranom izjednačavanju vizualnih simbola prošlog i sadašnjeg vremena;

1a/ interpolacijom ključnih značajki razvoja apstraktna slikarstva u posvemašnju sveprisutnost virtualna konteksta;

2/ neodvojivošću spiritualne dimenziju umjetnika /

slikara u čiji je razvoj nužno utkana svijest o idejnom razvoju tog metiera s njegovom svjetovnom osobnošću okruženom konfiguracijom suvremena doba. Ispostavu tih konceptualnih isprepletenosti, čija je jedna od formalnih karakteristika upravo gusta mreža suodnosa geometrijskih oblika unutar jedne slike, postavlja u očište gledatelja. Čak bi se moglo govoriti i o instalaciji s obzirom na usporedivost dojma kompletne izložbe i njenih izgradbenih dijelova jer vizualnost detalja na pojedinoj slici poslušno odgovara ulozi pojedine slike u totalu. I taj total poput nekakva neobična ogledala reflektira pogled što ga gledatelj upućuje prizoru i vraća mu ga natrag preodjevena u doživljaj. Bez obzira na posvemašnju općenitost te komunikacije koja bi se uvijek u galeriji trebala dogoditi između art facta i recepcije, u ovom slučaju to zapravo i nije dijalog, odnosno nije poanta u razgovoru između slika i čovjeka koji ih gleda, nego je ta komunikacija, rekao bih, još uvijek u službi. Poput projekcije sekundarne slike koja kao ekran koristi projekcioni snop primarne. Pri čemu je sekundarna slika materijalizacija dijaloga odnosno vizure s ciljem da precizira točku odnosno poziciju promatrača. Poziciju metaforičke prirode: točku u kojoj bi suočavanje sa stilizacijom topološke mreže trebalo rezultirati prepoznavanjem pa čak i demistifikacijom ili barem redefinicijom arhetipskog vizualnog jezika. Interpolacija starih 'ikonografskih' elemenata u ono što u osnovi nema estetskih pretenzija, nego mu je ta atribucija dodana autorskom interpretacijom, u svijesti gledatelja plastično oblikuje njegov vlastiti odnos spram neupitnosti estetskog apsoluta. U toj točki gledatelj postaje spreman prihvatiti sve ono što mu izjednačavanjem "Crnog kvadrata" i povećanog pixela u svojim uljima na platnu poručuje autor. Pa mu se čak čini i da čuje njegov glas dok mu govori: "U potpunosti se odričem metafizičkog pristupa geometriji kao izrazu skrivenog univerzalnog poretka koji je bio značajan za pionire apstraktnog slikarstva. Na prvom je mjestu događajna sadašnjost i njena ontologija."

Boris Greiner





TANJA DEMAN

Hramovi kulture (31.07. - 20.08. 2019.)

Split je grad umjetničinog rođenja, u kojem je po razvojnoj psihologiji provela one prve, formativne godine života. Možda je preuzetno početi s biografskom referencom i pretpostaviti da je umjetničina tendencija povezivanja neočekivanih sadržaja u uskoj svezi s iskustvom okruženja koje je pastiš arhitektonskih stilova, traje u srazu malomištanskog komoditeta i velegradskih ambicija, a razvija se kroz paralelne postupke urbanog planiranja i stihijske izgradnje. Ako je tako, na osnovu serije fotografskih kolaža Hramovi kulture možemo zaključiti da je Tanja Deman odrastajući u gradu čiji se rasponi manifestiraju u ekstremima za razliku od većine stanovništva koje se prilagođava životnoj sredini, prema životnom okruženju razvila i zauzela aktivan stav. U suglasju s okruženjem iskustvo Splita osvijestilo joj je mogućnost da svaki slijedeći pogled bude vizualno, ali i spoznajno iznenađenje. Umjetničina izrazita izvedbena profesionalnost navodi me na zaključak da su upravo kaotični aspekti životnog okruženja pridonijeli stavu da pomno planiranje i disciplinirano provođenje svake geste pri realizaciji prave veliku razliku u doživljaju cjeline, te da ono što život može učiniti primjetno boljim jeste aktivno promišljanje funkcioniranja okruženja. Kiparica po obrazovanju, Deman je za medij svog stvaralaštva izabrala digitalnu fotografiju koja joj omogućuje manipulaciju snimljenog sadržaja postupcima koje možemo svesti na oduzimanje, odnosno dodavanje ili zamjenu izabranih dijelova s nekim drugim sadržajem. Rezultat ovog postupka su mukotrpno i minuciozno izvedene kompozicije koje tehnologijom bilježenja vizualnog materijala i tiskom pripadaju fotografskom mediju, dok su zahvaljujući metodi po kojoj se u realizaciji završne kompozicije pomoću specijaliziranog programa briše, unosi ili povezuje piksel po piksel, zadržale bliskost sa procesualnim aspektima tradicionalne likovnosti.

S obzirom da u izvođenju kompozicije umjetnica barata s vlastitim prethodno snimljenim sadržajima, stvaralačka metoda Tanje Deman oslanja se i određuje prema principima dvaju ključnih produkcijskih metoda 20. stoljeća, montaži i kolažu. Iako su ove metode, kao i izražajni jezik fotografskog medija rudimentarno prisutni u prethodnim razdobljima, svoj su procvat doživjeli u 20. stoljeću u kojem se uopće ubrzano razvija umjetnost zasnovana na razvoju tehnologija proizvodnje i komuniciranja vizualnog sadržaja. Kolaž se pokazao kao idealna izražajna metoda razdoblja obilježenog težnjom za reformiranjem cjelokupne stvarnosti, jer je omogućivao dinamično sučeljavanje likovnih materijala i sadržaja, ali i – što je znakovitije – pomicanje pažnje s formalnih aspekata umjetničkog stvaralaštva na komunikaciju poruke i značenja, uz demokratizaciju stvaralačkog procesa. Razvoj digitalne tehnologije i njena masovna primjena u slojevitoj strukturi suvremenog vizualnog stvaralaštva, omogućili su visoki standard povezivanja disparatnih vizuala u homogene, uvjerljivo kontinuirane prikaze za razliku od klasičnih kolaža u kojima je jasno isticanje različitog porijekla sastavnica po materijalu i/ili kulturnoj hijerarhiji bilo pokretač naracije, izražajno sredstvo i cilj.

U seriji 'Hramovi kulture' koju čini šest fotografskih kompozicija velikih dimenzija izvedenih 2014. godine, fokus umjetničine pažnje i objektiv kamere usmjereni su na hrvatske kulturne institucije: muzeje, izložbene prostore, knjižnice, čitaonice, kazališne kuće. Polazište kompozicije institucionalni je interijer, koji je adekvatno konceptu njegove društvene funkcije u širenju arbitrarno određenih i prihvaćenih znanja i istina po svojoj arhitekturi i opremi dosljedno racionalan, simetričan i hijeratičan. Deman izabrane motive snima tako da iz točke snimanja može obuhvatiti pogled na

interijer u njegovoj cjelovitoj širini, visini i dubini. U takve reprezentativne i reprezentativno snimljene prostore umjetnica unosi bujnu vegetaciju, situacije iz javnih prostora ili različite elemente naglašeno hipertrofiranih dimenzija. U osnovi postignutog efekta začudnosti umjetničina je svijest da se fotografija uobičajeno percipira kao izravno bilježenje stvarnosti kroz leću objektiva sa ciljem ispisa objektivne situacije. Dapače, fotografska vještina cijeni se po kvaliteti bilježenja ključnog trenutka, a ako autor ima umjetničke ambicije, onda i po sposobnosti komuniciranja ciljanog sadržaja kroz u osnovi dokumentarnu snimku trenutka. Oblikovanje kolažnih fotografija lijepljenjem segmenata različitih fotografija pred očima je publike na očit način uspostavljalo fiktivni narativ zasnovan na sadržajnim i vizualnim asocijacijama koje pak nadahnjuje povezivanje vizualnih elemenata kolaža. Digitalni kolaž usložnjava ovaj princip jer omogućuje stvaranje jedinstvene površine prizora, bez vidljivih prijelaza s jedne snimke na drugu, treću i tako dalje. Digitalni fotografski kolaži Tanje Deman stoga se onima koji ne poznaju arhitekturu na kojoj su zasnovani mogu dojmiti kao potpuno dokumentarna fotografska snimka visoke estetske vrijednosti. Upravo se iz sraza ovog dojma i

očekivanja s realitetom fiktivne konstruirane kompozicije može nazrijeti narativna potka ciklusa. Stječe se dojam da umjetnica ne smatra da 'hramovi kulture' rade na dobrobit ljudske vrste. Zatvoreni su u sebe, autoritarni, bez dodira sa stvarnim životom, odvojeni od prirode koju tretiraju kao objekt ljudskog proučavanja, a ne kao subjekt opstanka ljudske vrste. Prirodu koja će u doglednom vremenu prekriti i rastočiti njihovu oholu antropocentričnost. Blaži oblik interpretacije može kompozicije tumačiti kao umjetničine sugestije kakva bi uloga kulturnih institucija i što bi kultura koja radi na opstanku ljudske vrste trebala biti. Civilizacija se doista našla u trenutku kad uljudba postaje borba za opstanak vrste. 'Hramove kulture' kao i tematski i izvedbeno srodnu seriju digitalnih kolaža 'Kolektivni narativi' iz 2012./2013. godine vidim kao snažan umjetničin doprinos žanru ekološki osviještene umjetnosti koja ljudsku pažnju nastoji usmjeriti hitnom očuvanju uvjeta opstanka. Ono što umjetnost po tom pitanju može napraviti, Tanja Deman izvela je na jedini pravi način – sadržajno i formalno uvjerljivo.

Branko Franceschi







IGOR RUF

Lijepo mi je biti tu (13.08. - 09.09. 2019.)

Kako bi pojedini umjetnik bio poticajan u svom stvaralaštvu, neophodno je da bude dobar pripovjedač. Postavljena kategorički, takva tvrdnja poziva na osporavanje; pa ipak, samo nakratko razmislivši i prisjetivši se određenih primjera iz starije ili novije povijesti likovne umjetnosti i vizualne kulture, moguće je uvjeriti se u njenu utemeljenost, bez obzira na to je li umjetnost promatranih stvaraoca više ili manje konkretna ili apstraktna, mimetička ili konceptualna, formalno tradicionalna ili progresivna... Čak je i među najtvrdim avangardistima, apstrahistima i proto-konceptualnim umjetnicima kakvi su u Hrvatskoj bili, primjerice, Julije Knifer ili Vlado Kristl, moguće jasno slijediti provodnu nit koja, vijugava ali neprekidna poput Arijadne, ocrta izrazito dosljednu stvaralačku liniju čija je izravna posljedica i likovna naracija, makar čitateljski zahtjevnija i semantički hermetična. Uostalom, takve su veoma često i moderna i suvremena poezija, itekako bliske likovnim umjetnostima, pa ipak nikome obrazovanom po svoj prilici neće pasti na pamet osporavati da se u snažnoj poeziji nalazi zametak pripovijesti, kao što bi vrsno pripovijedanje teško bilo sugestivno bez doze poezije u sebi. Ako svoju tezu nastavim logički razvijati, s povratkom na početak iz toga proizlazi da je sva inspirativna likovna umjetnost nužno poetična! To će reći kako bi neophodno trebala komunicirati s intuitivnom stranom čovjekovog kognitivnog sustava, pored toga što recipijenta fascinira umijeće organizacije likovnih, tj. prostorno-ambijentalnih i semantičkih elemenata u karakterističnu cjelinu kakvu je umjetnik zamislio. Na tom tragu, jedan od najzanimljivijih domaćih stvaraoca mlađe generacije je kipar i multimedijalni umjetnik Igor Ruf, predani istraživač koji iz izložbe u izložbu, iz javnog nastupa u nastup, postupno širi granice vlastitih autorskih dosegâ, pritom ostajući vjeran narativnom ambijentu kao svojoj odabranoj prostornoj formi, stalno

iznova gradeći cjeline koje su uvijek više od zbira svojih dijelova, dok su individualni radovi svjesno jedva odvojivi od ostalih, samostalno doprinoseći organskoj progresiji Rufovog opusa, što se ubraja među konceptualno najdosljednije u novijoj hrvatskoj umjetnosti.

Frizerski salon za brdo, prilično slojevit i značenjski zakučast rad što ga je Ruf premijerno izložio na samostalnoj izložbi u zagrebačkom Institutu za suvremenu umjetnost 2016., podrazumijevao je krajnju konzekvencu autorovog dotadašnjeg umjetničkog postupka, dotjeravši njegovu varijantu plastičnog pripovijedanja do točke u kojoj je postala maksimalno fascinantna, ali i relativno iscrpljena. Stoga ne treba čuditi što je za svoj aktualni nastup u Salonu Galić, samostalnu izložbu *Lijepo mi je biti tu* (premijerno postavljenu u zagrebačkom MSU u prosincu 2018., a zatim u dubrovačkoj Art radionici Lazareti nedavno u srpnju), Ruf odlučio stati na loptu i sagledati stvaralački horizont koji je autentično ocrtao oko sebe iz podosta drugačije, no ništa manje intrigantne vizure. Sastavni elementi Rufovih narativnih ambijenata te s njima povezanih hepeninga i video-performansa otprilike od *One of a Kind and Five Others* iz 2010. do Frizerskog salona za brdo, posebno u slučaju zapažene Izložbe brda, namještaja i hodajućih prostora u Galeriji SC 2013., bili su, s jedne strane, minuciozno izrezani dijelovi oniričkih pejzaža i visoko stiliziranih životinjskih i ljudskih tijela s druge, uz prateći upotrebnî asesoar koji je u Rufovim inscenacijama redovito poprimao karakteristike ready-made predmeta. Kažem inscenacije jer njegovi narativni ambijenti neosporno posjeduju izrazite scenografske vrline, da ne velim kazališne, a to je duboko ukorijenjeno baš u tome što najčešće komuniciraju više ili manje artikuliran događaj ili, preciznije rečeno, sjećanje na događaj, neovisno o

tome što su ponajviše statični s povremenim tečnim elektronskim slikama. Mada svaka vrsta umjetnosti ima određen odnos prema protoku vremena, moglo bi se olako zaključiti da u slučaju kiparstva ono nije silnica koja ga suštinski determinira, pa ipak se suvremeno kiparstvo odavno dosjetilo načina da čak i u galerijskom okruženju s velikom rijekom vremena uđe u intenzivniji međuodnos nego što je bio slučaj u njegovom predmodernom razdoblju. Dakako, to je iziskivalo još uvijek neiscrpno širenje rječnika kiparstva u raznovrsnim nepredvidivim multimedijским pravcima, a dan-danas u hrvatskom i regionalnom kontekstu Igor Ruf slovi za jednog od umjetnika koji su stalno među najspremnijima na ponovno i ponovno ukidanje imanentne statičnosti individualne skulpture, ali ne doslovno u mehaničkom, nego mnogo važnije, u konceptualnom smislu shvaćanja što skulptura uopće jeste.

Prije nego što se pozabavim uvidom u Rufov aktualni splitski postav, želio bih se ukratko vratiti spomenutim sjećanjima na događaje kao ključevima za ulaženje u njegove rafinirane prostore. Kad sam ga 2013. intervjuirao za izvrsnu i u međuvremenu ukinutu radijsku emisiju Jutro na Trećem povodom izložbe u Galeriji SC, kao jednu od konstantnih mas-medijских referenci za dešifriranje svoje umjetnosti izrazio je ljubav prema filmovima Wernera Herzoga, pogotovo dokumentarnima, što je za nas važno iz više razloga. Prvo, neovisno o tome režira li igrani ili dokumentarni film, među kojima prema vlastitim riječima za njega nema značajne razlike, Herzog nerijetko koristi originalni dramski postupak što ga je odavno usavršio do nivoa nepogrešivo prepoznatljive poetike, možda najjasnije oblikovane u ranom remek-djelu Fata Morgana iz 1972., a to je potreba za prikazivanjem svijeta kakav je bio neposredno nakon stvaranja. Naravno, takvo prikazivanje nezadrživo priziva prirodu sjećanja, individualnog i kolektivnog — jer ne bi Herzogovi filmovi bili toliko sugestivni za milijune

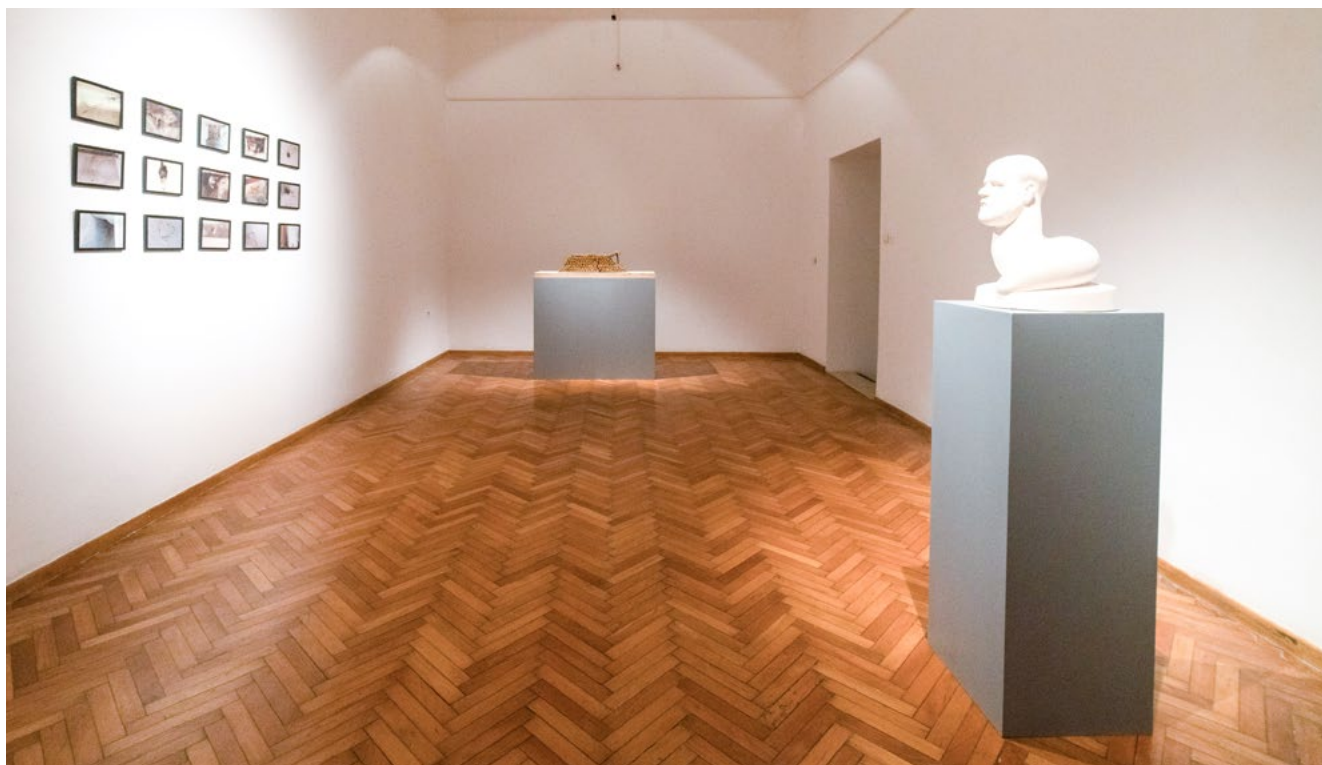
gledatelja da se ne obraćaju kulturnim i biološkim arhetipovima duboko usađenima u svima nama — dok je ono najzanimljivije činjenica kako je riječ o fiktivnom sjećanju kakvo spremno prihvaćamo kao vlastito. Želja za iskustvom svijeta poput tabule rase, inherentna svakom ljudskom biću, zbog nesagledivog utjecaja čovjekovog izgrađenog okoliša na ekosustav i bioritam planete Zemlje danas je moguća samo putem umjetničke inicijacije, na čemu se temelji golema privlačnost i Herzogovog i Rufovog rada. Drugo, takvo umjetničko nastojanje može biti uspješno u svojoj svrsi samo ako barata simbolima dovoljno kapacitiranim za komunikaciju rečenog raspoloženja, pri čemu su nezaboravni stvaraoci ti koji su kadri proizvesti vlastite, a rezonantne s recipijentima svakako različitih životnih pozadina. Rufove čovjekolike životinje i animalni ljudi, obronci i vrhunci planina ludila, pustinske površine i izlivene vatre, bezlične zgrade i zagonetni spomenici ispunjuju taj zadatak pružajući promatračima priliku za doživljaj sličan zurenju u vatru u peći.

Nikad ne uspijevamo u potpunosti objasniti zašto gotovo ne možemo odvojiti oči od tog prizora, ali zrnce odgovora svakako je u tome što dira u strune ugrađene u same temelje vrste, kako kulturne, tako i biološke, ionako u vječnom dijalektičkom odnosu. Dobro odabrani naziv izložbe Lijepo mi je biti tu upućuje na autorov duboki udah i izdah, svojevrsni smiraj u sadašnjem trenutku i mjestu, povlačenje crte iza prethodnog perioda i sabiranje stečenog, bogatog iskustva. Svakom umjetniku takva su razdoblja kreativne dokolice neophodna prije početka novih traženja, a moj je dojam da ovaj postav Rufovih radova ležerno stoji na graničnoj crti dosadašnjih shvaćanja i svježih, neočekivanih račvanja puteva. Naime, Ruf je proizveo svoj dosad najmanje narativni ambijent i izložbu koja se najviše od svih njegovih što sam ih vidio doima poput priče bez namjere da bude zaokružena, odnosno, radi se o relativno apstraktno organiziranoj skupini objekata kakva ovaj put izbjegava svjesno

pripovijedanje i radije se usmjerava na metaforičko izražavanje dosegnutog stanja. Vjerojatno otuda i dolazi njezin naslov. Uobičajeno bizarni i namjerno opskurni nazivi radova sada su uglavnom lišeni animalne simbolike, s izuzetkom blago grotesknog portreta Rufovog prijatelja Davida kao Biste-gliste — taj u svaku rupu mora pogledati, a karakteristično je da veći dio radova funkcionira poput nadrealističkih arhitektonskih maketa ili evokativnih skica prostora koji tek trebaju biti izgrađeni. Unutar tako postavljenog ugođaja za mene je najzavodljivija Diorama za maloga, svojevrsni školski prikaz djelića pustinskog pejzaža koji istodobno priziva sjećanje na neproživljeno, no ipak doživljeno dječastvo. Surrealno, koloristički zasićeno osvjetljenje intenzivira takav dojam. Pored ova dva rada, kao kontrapunkt njihovoj meditativnoj, no nipošto melankoličnoj igri

izdvojio bih drugi osobni favorit — Male pobjede, seriju fotografija plijesni u različitim interijerima, paradoksalno i konkretnu i apstraktnu kompoziciju koja proces prirodnog propadanja materije proglašava pobjedom, tako se dobroćudno rugajući općem zazoru od neumitnog rastakanja, ali i obnavljanja živog i neživog. Bocke za sve, malo brdašce umjetnih pilećih nogica, na početku i na koncu postava su intimna posveta svakodnevnom hedonizmu koji može biti i dostojanstven i dekadentan, no je u svakom slučaju neizostavni dio kontinuiranog kruženja životne i stvaralačke energije, podjednako samog umjetnika i okoliša što ga gleda i zaključuje da mu je lijepo biti s nama.

Bojan Krištofić





TJAŠA KALKAN

Dijalozi

(12.09. - 30.09. 2019.)

Javni prostori mjesta su koja su dostupna i otvorena svim građanima. Ulice, trgovi, stajališta javnoga prijevoza, pločnici, kolnici, parkirališta, čekaonice, banke, autobusni i željeznički kolodvori, aerodromi, sve otvorene i zatvorene javne površine, prostori su susreta i tranzita te mjesta gdje se ljudi druže i djeluju. Da bi skladno funkcionirale, društvene zajednice izgradile su unutar sebe stabilne i relativno trajne međudnose, sa čvrstom strukturom pisanih i nepisanih pravila. Određujući njima, između ostaloga, ponašanje u javnim prostorima, kao i način njihova korištenja. Propisujući što se smije, a što ne smije; što je društveno prihvatljivo, a što nije; kako bi takav prostor mogao ispuniti svoju svrhu i pružiti sigurnost. Ali isto tako kako bi se tu poštivale personalne i interpersonalne komunikacijske prostorne zone i tako izbjegle napetosti i agresije. Javni prostor uvijek nosi izazove – ali generira i konfliktnu, dihotomnu situaciju. Jer s jedne strane tu se poštuju norme, konvencije i zabrane, ali s druge, u tim prostorima iste te norme buntovno se krše, preoblikuju i „izvrću naglavačke“. Suvremene umjetničke prakse često se bave problematikom javnih urbanih prostora, pa su oni nerijetko mjesta angažiranih aktivističkih umjetničkih intervencija, performansa i protesta. Njima se izražava neposluš i protest protiv ustaljenih načina ponašanja i ograničenih sloboda na javnim mjestima, a buntom iskazuje potreba za njihovom većom otvorenosti i personalizacijom, za dozvolom isticanja individualnih vrijednosti i umjetničke kreativnosti.

Tjaša Kalkan, istaknuta predstavnica mlađe generacije suvremene hrvatske fotografske scene, u svojoj seriji *Dijalozi* bavi se upravo problematikom granica slobode ponašanja u javnom gradskom prostoru, pokazujući kroz fotografije/fotoperformans način kretanja i

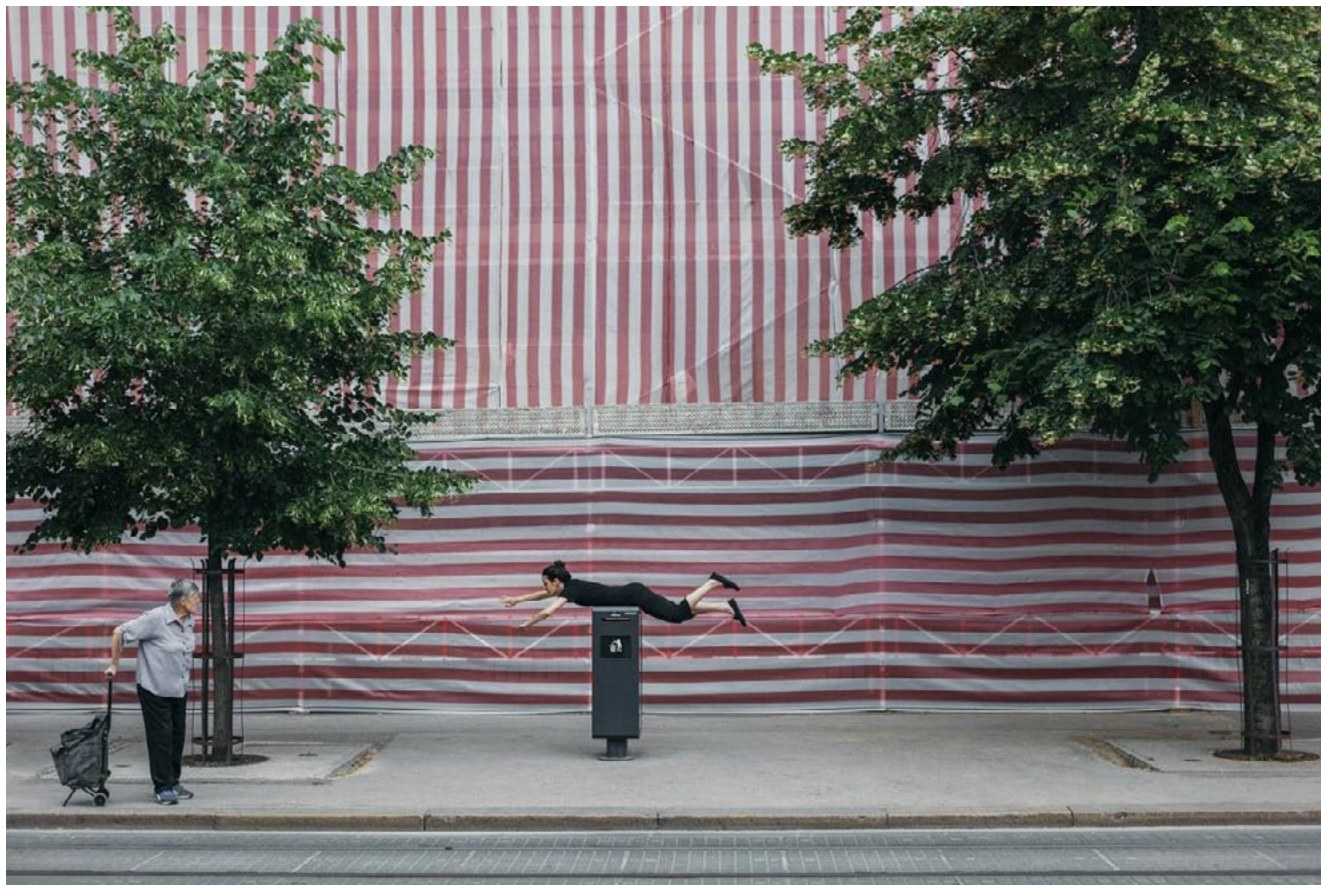
ponašanja kao oblik iskazivanja neposluš i izbjegavanja zadanih normi. Pritom se, kao medijem, služi ženskim tijelom, koje performativnim postupkom režirano instalira u različite javne gradske prostore, prilagođavajući ga urbanim prostornim oblicima i opremi: stupu s ogledalom, ogradi, grmu, livadi, rondeli, stablu, fontani, autobusnoj postaji ... Na taj način aktivirajući dijalog tijela i prostora. Namještene poze tijela i geste slobodne su i nesputane, nekonvencionalne i čak duhovite, inspirirane slobodom dječjeg ponašanja, odudarajući od uobičajenih klišeja, čime autorica negira, briše i redefinira znane naučene kanone, uspostavljajući u javnom prostoru novi komunikacijski uzorak i novu semantizaciju. „Radim inscenaciju ženskog tijela u odnosu na slučajne prolaznike“, kaže Tjaša Kalkan. „Inscenirano tijelo koristim kao početnu točku konstrukcije fotografije, uspostavljajući performativnost neprekidnom proizvodnjom tjelesnih poza, koje odudaraju od uobičajenih, čime propitujem načine na koje se uspostavlja norma, te kako se općenito stvara značenje reprezentacijom ljudskog tijela.“

Tijelo je jedinstvo subjekta i objekta, materijalnosti i duhovnosti. Ali je i fluidnost i poetičnost; promjenjivost i fragmentiranost; uređenost i kaotičnost. Zato je ono izuzetno intrigantno sredstvo izražavanja. U performansu tijelo je umjetnički medij; objekt i nositelj događaja, koji se postavlja u prostor, razvijajući odnos s okolinom. Performativne prakse objedinjuju radnje, postupke i ponašanja koje tijelo izvodi pred očima gledatelja, u galerijskom ili u javnom prostoru. Performans je u suvremenoj umjetnosti najefikasniji medij iskaza neposredne reakcije na socio-političke pojave te način pružanja otpora tjelesnom intervencijom

u javnom prostoru. Isto tako i ponajbolja metoda propitivanja svakodnevnice te kontakta i dijaloga s publikom. Performativne postupke vole danas uključiti u svoj rad umjetnici mnogih umjetničkih vrsta, posebno fotografi, koji (kao u ovom slučaju autorica Dijaloga) fotoaparatom dokumentiraju režirane scene, prateći sve faze kretanja tijela u prostoru, ali i reakcije publike-slučajnih prolaznika. Proširujući tako pojam

fotografskog medija performativnim (nefotografskim) postupcima. Tjaša Kalkan u ovaj svoj rad, kod kojeg su fotografije kompozicijski pročišćene, sažete i profinjeno-jednostavne, time dodatno uvodi jednu lepršavu igru stvarnoga i izmašanoga, dajući cjelokupnoj seriji uzbudljivi semantički okvir i jedan novi život.

Višnja Slavica Gabout







MITAR MATIĆ

Portreti

(03.10. - 22.10. 2019.)

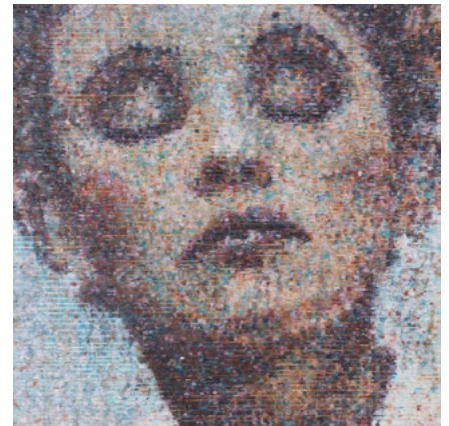
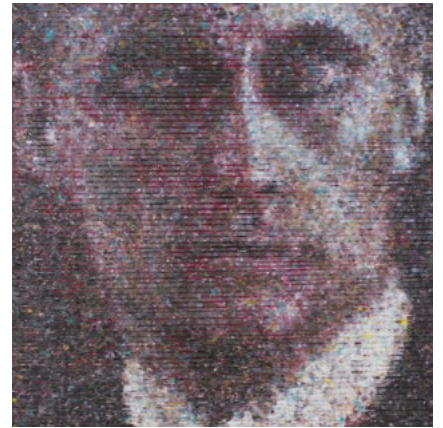
Jedna od stvari koja najviše definira čovjeka kao razumsko biće njegov je pogled, ta projekcija svijesti ili ega na okolinu. Pogled usmjeren prema nama znači da nas je osoba koja gleda svjesna i da sudjelujemo u njezinu svijetu, jednako kao i ona u našem. A za životinje koje imaju ulogu predatora u ekosustavu, to jest one obdarene trodimenzionalnom percepcijom, cijeli svijet je plijen, rekao bi Oswald Spengler. Čovjek je najgrabežljivija od svih zvijeri i to ne samo zbog svoje mogućnosti savladavanja prirode tehnikom, nego i zbog razuma pomoću kojega sve pojave kategorizira i usustavljuje u spoznatljive obrasce.

S obzirom na sve to, Mitar Matić čini zanimljiv eksperiment. On preslikava portrete najgrabežljivijih među ljudskim grabežljivcima: portrete vođa naroda, revolucionara i filozofa, te im uklanja pogled, odnosno sklapa očne vjeđe. Ti važni državnici i mudraci koji su mišlju i djelom krojili (i još kroje) svijet, sada djeluju kao da spavaju, ili kao da su ovi portreti tu da posvjedoče o njihovoj smrti. U gustim nanosima boje Matić naglašava karakter svoga ostvarenja: ove diktatore on je upokojio na slici, to jest slikarstvom, umjetnošću koja dozvoljava da se pogledu pruži ono zamislivo, dakle ne nužno ono stvarno. Svijet je tako uistinu plijen ljudske ruke, kojoj

pomaže tehnologija, ali i ljudskog duha, a umjetnici često taj plijen dijele sa svojom publikom, kako bi je potaknuli na shvaćanje nekih istina o čovjeku. Lica koja gledamo na Matićevim slikama od nas su iznimno udaljena. Mi smo se naučili prepoznavati ih, obožavati ih ili mrziti, osjećati prema njima simpatiju ili odbojnost, ali ona su na koncu samo simboli nekih (trenutno neaktualnih ili još vitalnih) ideja. Zatvarajući im oči na ovim portretima, umjetnik nas podsjeća kako su svi oni samo slike.

To zapravo nisu личности, nego naše mentalne predodžbe tih личности – njihove slike posredovane medijima ili različitim stručnim i umjetničkim djelima. Svim je tim slikama zajedničko to što su bezopasne. One imaju samo ono značenje koje im mi dajemo. Fiktivni pogled umnika ili silnika na nekoj fotografiji, kojim nas on očinski strogo ili blago (nad)gleda, sada je ugašen. Svijet više nije njihov plijen koji mogu oblikovati kako žele i stavljati u svoje političke i misaone sustave, u kojima smo mi onda prisiljeni sudjelovati. Ovaj nas slikar oslobađa njihova pogleda i bilo kakve odgovornosti pred njim. Stavimo im, dakle, novčiće na oči i pošaljimo ih dođavola!

Fedja Gavrilović







YOSHIO IMAMURA

9. *Splitgraphic bijenale 2019-2020* (24.10. - 12.11. 2019.)

Samostalna izložba Yoshia Imamure u Salonu Galić je prva u nizu izložbi devetog Splitgraphic bijenala, čiji će se program odvijati tijekom 2019. i 2020. godine, te će se tako nizom različitih izložbi i suradnji obilježiti već više od petnaest godina djelovanja Splitgraphica. Ova izložba je nastavak partnerstva Splitgraphica i HULU-Split započetog 2017. godine. Već se može govoriti o uspostavljenom obrascu ciklusa izložbi: samostalna izložba "Found Images/Pronađene slike" Wojciecha Tyłbora-Kubrakiewicza, kojoj je slijedila skupna izložba "Mlada litvanska grafika"(s Grafičkim centrom Vilnius, Litva) i koja će se nastaviti i 2020. godine s izložbom "Basquegraphia – Fig Bilbao".

Od prvog izdanja bijenala 2003. godine japanska je grafika imala značajan utjecaj na formiranje i definiranje poimanja suvremenosti u grafičkoj umjetnosti na skupnim izložbama Splitgraphica. Japanski su umjetnici na svakom izdanju Splitgraphic bijenala do 2017. godine redovito osvajali glavne i posebne nagrade – Masahiro Fukuda, Masahiro Kasai, Yoshio Imamura, Sadao Sakurai, Hisashi Kurachi, Tomiyuki Sakuta i Taichi Kodama. Skupna izložba "Suvremena japanska grafika" održana je 2016. godine u Staroj gradskoj vijećnici u Splitu, gdje su predstavljeni opusi japanskih grafičkih umjetnika koji su dotad sudjelovali na Splitgraphic bijenalima. Jedan od izlagača je naravno bio i Yoshio Imamura koji je tom prilikom i prvi put boravio u Splitu. Yoshio Imamura (1948.) je dobitnik glavne Grand prix nagrade na prošlom održanom osmom izdanju Splitgrafika 2017. godine. Umjetnik je također već bio dobitnik Posebne nagrade (Special Award) na 4. Splitgraphicu 2009. godine. Imamura je priznati majstor grafičke umjetnosti na današnjoj suvremenoj grafičkoj sceni, te je član prestižne

strukovne udruge Japanese Print Association. Izložene grafičke listove u Salonu Galić Yoshia Imamure povezuje zajednička nit: tradicija i suvremenost japanske grafičke umjetnosti kroz korištenje tradicionalne japanske "woodblock" (drvorez) tehnike u kombinaciji s ostalim grafičkim tehnikama – kod Imamure se radi o bakropisu i mezzotinti, tematika prirode i univerzalnosti postojanja, savršenost i minucioznost tehničke izvedbe, te likovni jezik i senzibilitet.

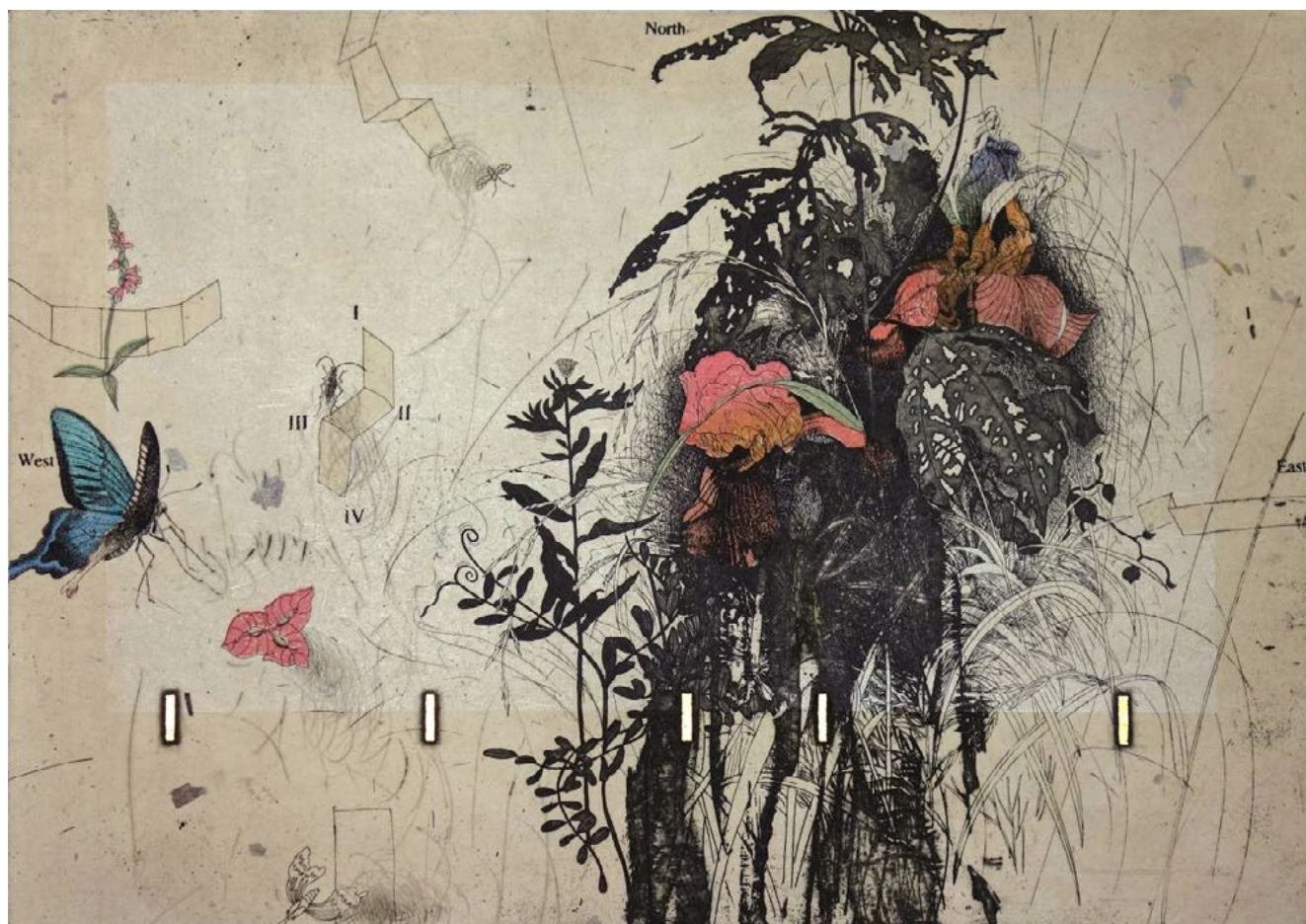
Yoshio Imamura je inspiriran prirodom koju susreće u svojoj okolini, u planinama, gdje živi četiri sata od Tokya i daleko od svih urbanih aglomeracija. Inspirira ga promjena godišnjih doba u prirodi i promjene koje donosi u biljnom i životinjskom svijetu. Mijene u prirodnom svijetu ga podsjećaju na krhkost ljudskog postojanja. On pokušava zabilježiti te promjene i boje u svojim grafikama, prvo urezujući ih u bakrene matrice, te kasnije otiskujući ih na papir.

Grafički opus Yoshia Imamure deklarira pripadnost japanskom kulturnom nasljeđu, tj. tradiciji grafičke produkcije, kao i naravno pripadnost krugu japanske suvremene grafike gdje redovito dolazi do izražaja tehnička vještina kojom je grafika izvedena, uz pojedinačni umjetnikov stil. Grafiku kao medij bitno određuje tehnika i princip reproduktibilnosti unutar grafike kao originalnog umjetničkog djela. Suvremenu japansku grafiku karakterizira tehnička perfekcija uz suvremenost izraza. Homogenost suvremene japanske grafike može se iščitati iz pristupa mediju grafike kao originalnoj umjetnosti. Za razliku od europskih grafičara kojima je grafika često usputna produkcija uz slikarstvo ili kiparstvo, Imamura, kao i drugi japanski umjetnici bave se isključivo grafičkom

umjetnošću. Imamura pokazuje poštivanje medija, razumijevanje njegovih zakonitosti, granica i sloboda, htijenje za unapređenjem kako tehničkih, tako i stilskih karakteristika. Tradicija japanskog drvoreza temelj je japanskog grafičkog izričaja, no ta tradicija ne koči kretanje u suvremenost grafičkih tehnika i kombiniranje s ostalim "zapadnjačkim" tehnikama grafike. On u izričaju posjeduje htijenje i slobodu prikazivanja motiva i tema s nizom značenja. Koristeći univerzalne teme prirode i

čovječanstva propituje postojanje, vrijeme i prolaznost, ostavljajući vizualne obavijesti i poruke koje mi kao promatrači sami moramo dešifrirati. Izbor iz opusa ovog japanskog majstora grafike nudi nam određenu homogenost pojma japanske grafičke umjetnosti pod odrednicama tradicije, slobode izražavanja, htijenja umjetnika i stvaranja originalnog grafičkog djela.

Marina Petit







ERIC DEL CASTILLO

Retrobudućnost

(15.11. - 03.12. 2019.)

Od početka svoje karijere Eric del Castillo kontinuirano se bavi prikazivanjem osobne predodžbe ljudske naravi, preciznije nečega što bi se moglo nazvati „ljudskim stanjem“ (human condition). Riječ je o apstraktnom pojmu koji označava vrlo širok skup značajki svojstvenih ljudskom biću, među kojima ga posebno zanima ona „ljudske drame“ (human drama). Uz biološki programirane potrebe i vijek čovjeka neizbježno obilježen rođenjem i smrću, čini se da je i ta „drama“ stalno u svojim različitim oblicima utkana u naše živote i vječno učahurena u sva društvena uređenja. To je ujedno tematska okosnica del Castillovih radova na ovoj izložbi, od kojih neke publika ima priliku vidjeti po prvi puta.

Ukoliko del Castillov opus zamislimo u obliku dvije osi, ona „okomita“ temelji se na prethodno spomenutom zanimanju za prikazivanjem univerzalne „ljudske drame“ koja u njegovom dosadašnjem stvaralaštvu dolazi do izražaja na tri načina: izdvajanjem i postavljanjem protagonista ili njihovih sudbina u prvi plan (primjerice serija *Delirious Dreams* [1986.] i remakeovi kolaža nastalih tijekom devedesetih); njenim smještanjem u obzor specifičnih društvenih pojava (primjerice serije *Riots* i *Narcoland* iz 2016. godine); stvaranjem polisemijskih modela poredaka ljudskog postojanja (primjerice serija *Universal History of Infamy* iz 2015. godine).

Del Castillova biografija obilježena je višekulturalnim iskustvima koja potječu iz duljih boravaka u različitim sredinama, što je dovelo do postepenog oblikovanja umjetnikove predodžbe o nekoj vrsti imanentnog okvira (grid) u temelju svakog ljudskog uređenja, bez obzira na njihove međusobne razlike; o nevidljivom ishodištu

i središtu povijesne spirale kao modela sagledavanja čovjekovog zemaljskog postojanja i traga; na neki način osobnom spoznajom u analogiji s odavno formuliranom Claude Lévi Straussovom strukturalnom antropologijom. [1] Možemo raspravljati o tome da upravo „ljudsko stanje“ – približno objašnjeno u uvodnom paragrafu – pruža plodno tlo za oblikovanje čvrstih, a opet toliko „izmičućih“ (elusive) društvenih struktura s obzirom na to da su nastajale u odnosu na temeljne ljudske potrebe i strasti među kojima su najopojnije vjerojatno seksualnost, kontrola i moć (da se poslužimo tipičnim vokabularom Michela Foucaulta). [2]

Del Castillo stvara u aktivnom dosluhu sa svijetom koji nas okružuje, o čemu svjedoči temeljno antropološka, a zatim i s njome srodna sociološka problematika kao referentni okvir tumačenja pojava i događaja u modernom društvu, ujedno motiva prikazanih u njegovim radovima. Oni predstavljaju ono što mi neposredno doživljavamo kao stvarnost (premda se radi tek o površinskom, na neki način „operativnom“ sloju zbiljnosti koji služi kao putokaz najosnovnijeg ljudskog „snalaženja“ u svijetu).

[...]

Izvadak iz teksta Bože Kesića.

Pročitajte više na:









VEDRAN KARADŽA TABULOV

Prigovor savjesti

(09.12. - 24.12. 2019.)

Izloženi asamblaži nastajali su u periodu od 2015.- 2019. godine kao jedna vrsta osobne katarze koju Vedran Karadža Tabulov smatra integralnim dijelom svoje umjetničke prakse. Jer koja je uopće svrha rada koji ne mijenja, ne korigira, odnosno ne modificira i ne usmjeruje autora ka novim obzorima i vidicima. Ako nema komunikacije unutar, iluzorno ju je očekivati izvan ateljea, s tim da ovdje riječ atelje treba shvatiti uvjetno, jer istinski radni prostor Vedranu nipošto nije samo njegova prostorno skućena Radionica – njegova nastojanja upućuju na znatno šire polje djelovanja, sihroniciteta, kauzalnosti i interakcija.

T.H.: Nekoliko riječi o tvom pristupu asamblažu...

V.K.T.: Moj rad u ovom mediju gotovo se isključivo temelji na estetici i uživanju u oblikovanju nepredviđenih oblika finog balansa. Neopterećen je značenjem, eksplicitnom porukom, trendom aktualnošću ili problemom; bez predumišljaja je i bez predrasude, prisile ili imperativa, bez plana kojeg se moram držati osim donekle u konstrukcijskom smislu rasporeda masa. Oslobođen je naslovom, koji ako je i tu, onda tek da podrži potencijal i širinu tumačenja i, lijepo bi bilo, doživljaja tog ostvarenja. Jedino u tom slučaju prestaje biti tupi i lijepi „piece of art“, nadilazi se, i kroz uzajamno titranje sa gledateljem oživljava kao istinita stvarnost koja ne prikazuje niti predstavlja nego naprosto jest; jer je prošla i kroz um i kroz osjećaj, i ostvarila se u inteligenciji i komunikaciji.

T.H.: Igra?

V.K.T.: Riječ u koju udobno stane moj dugogodišnji rad upravo je igra. Potpuna igra bez početka i kraja, igra odavanja počasti i jedna od mogućnosti slavljenje

ljepote postojanja te mogućnosti igranja nje same; čisti larpurlatizam oslobođen brige koji zato nikada nije bio lišen vlastite istinitosti, logike, filozofije i poetike, kroz trenutačno ili naknadno tumačenje, no nikad time i pretpostavljen, uvjetovan ili vođen, jer tada on naprosto to ne bi bio. Uvijek sam puštao da se moje ostvarenje razumije i osjeća u skladu s afinitetima onoga tko gleda, da ga, kako tko želi i bez ikakve obaveze, oblači u odijela po svojoj mjeri, prevodi bez stroge upute.

T.H.: Ne doživljavaš sebe kao stvaratelja...

V.K.T.: Drago mi je što se ne smatram stvarateljem već prije rezonatorom i modulatorom te ravnopravnim sudionikom mijene i primjene materija, svojstava, mogućnosti i ishoda kojima oni mogu voditi. Utoliko mi je i ponuđena sloboda zabavljati se i razrađivati sve ono čime raspolazem do ugođene, zadovoljavajuće i za početak, meni ugodne zgotovljenosti, specifične gustoće i intenziteta prožimajućih komponenti, procesa i osjećanja koji se imaju ujediniti u baš takvo stanje kakvim se ostvarenje manifestira. Lijepo mi je i udobno u poziciji koja oslobađa uz tek onaj pošten optimizam odgovornosti, zahvalnosti i poštovanja prema svemu potrebnom i podarenom, prema svim onim vitalnim predispozicijama sudjelovanja od kojih je dar talenta, kao specifičan obol kojim mi doprinosimo toj igri, kvaliteta koja nije samo puko znanje i mogućnost već sposobnost koja umjetnost života u cjelini dohranjuje i osvježava naročitim umjetničkim činom i činjenicama.

T.H.: Kako doživljavaš svoj rad?

V.K.T.: Razmišljajući o svom radu interesantno mi je cijeli proces, sama ostvarenja, te sebe kao

protagonista sagledavati kao dinamičan sustav koji pulsira na energiji povratne sprege ideje, materije, emocije i znanja aktiviranih mojim jasnim namjerama. Moji asamblaži su skoro sama improvizacija, izvedeni na osnovu poznavanja principa i primjene slobodnih odabira, i u bilo kojoj fazi rada stalno se nudi fraktalni nemir mogućnosti kojeg uvijek najbolje uređuje vlastita trenutačna sugestivnost usklađena sa mojom pažnjom i s još uvijek ne posve dokučenim kodovima mojih estetskih afiniteta. No pored svih kategorija koje su spajale i dijelile moj rad, želim istaknuti sljedeće: egzaktnost tumačenja odnosno sloboda interpretacije počinju se odražavati i prelamati u za mene sve jasnijim pitanjima etike i estetike, igre i odgovornosti, odnosno u odgovorima forme i sadržaja.

T.H.: Tu je i priča s otokom...

V.K.T.: Na otoku s kojeg potičem već od prije sam imao malenu Radionicu, nedovoljnu, doduše, za sve što se u njoj imalo ostvarivati, ali meni nezamjenjivu jer je imala (a ima i dan danas) onu najvažniju predispoziciju, a to je mogućnost kontinuiranog rada, poštivanja kreda nulla dies sine linea, te samim tim održavanja jedinstva sa svojim prostorom koji tako prestaje biti puko radno mjesto i postaje vitalni ambijent, kreativna maternica u kojoj se osjećam sigurno, cjelovit i slobodan za razvoj sebe i onog čime se bavim. Biti usklađen s takvim

prostorom znači živjeti svoju djelatnost i biti prisutan u punom smislu te riječi. Moj se nagonski odnos prema tome što radim, što god da radim, sve više pretvara u lucidnu spoznaju što i zašto zaista to želim i trebam raditi. U tom smislu, savršeno mi je jasno da sam se, godinama radeći na otoku, ponekad i suviše prepuštao kreativnoj stihiji koju sam intuitivno započeo, a svjesno nastavio disciplinirati angažmanom u ambijentu prirodnih mogućnosti sađenja, revitalizacije, obnove i uređenja, aktivnosti koje bih se usudio nazvati „primjereni land art in progress“.

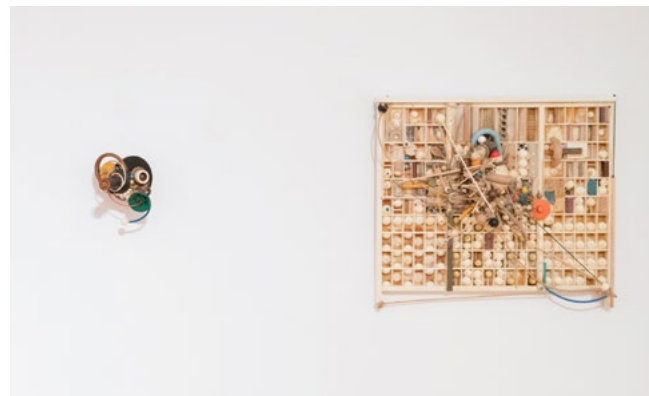
T.H.: Koje je u tom kontekstu polazište tvog rada?

V.K.T.: Stvarno polazište i utočište mojeg rada je široki kontekst življenja sa svim svojim mogućnostima i nepredvidivostima u kojima se samo dobrom voljom i jasnom namjerom može održavati željeni kurs. Nepregledan je to svijet u kojem razliku između izgubiti se i pronaći čini jedino što potpunija afirmacija sebe kao čovjeka kroz vlastite afinitete i talente.

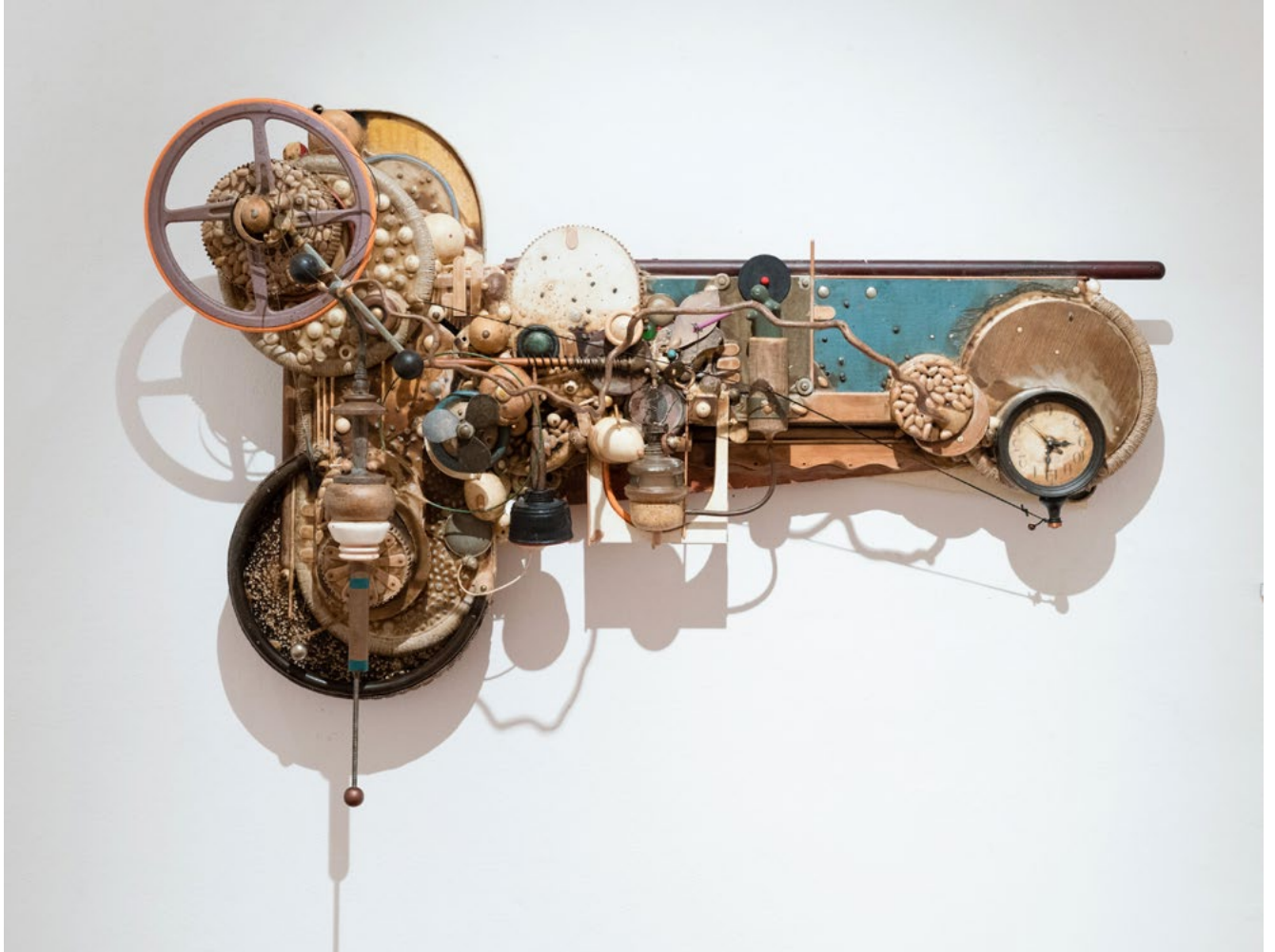
T.H.: Hvala.

V.K.T.: Nema na čemu.

Toni Horvatić









IZLOŽBE II.



DIOKLECIJANOVI PODRUMI

NGUYEN PHUONG LINH

Memory of the blind elephant (30.5. - 30.6. 2018.)

Other side project naziv je programa izložbi započetog 2015. kroz predstavljanje vijetnamskih umjetnika u Hrvatskoj. Do sada izložbom su se predstavili umjetnici : Le Brothers 2015. u galeriji Prsten HDLU Zagreb, 2016. Mai Nguyen u galeriji Pm HDLU u Zagrebu, Tran Trong Vu u galeriji Pikto u Zagrebu 2017. , te ove 2018. Linh Phuong Nuygen u Dioklecijanovim podrumima. Kao drugi dio projekta organizirane su izložbe hrvatskih umjetnika u Vijetnamu gdje se u dvije godine predstavilo više od dvadeset suvremenih likovnih umjetnika. Izložbe pod nazivom Memories organizirane 2016. u New space art foundation galeriji u Hueu, te 2017. Memories 2. u Hoang ngo galeriji u Hanoiu . Umjetnici koji su sudjelovali na izložbama u Vijetnamu su : Ines Krasić, Josip Zanki, Ivana Ognjanovac, Iva Čurić, Ida Blažičko, Tea Hatadi, Igor Juran, Petar Bunić, Martina Miholić, Mia Orsag, Ana Vivoda, Ana Mušćet, Lila Herceg, Iva Šarić, Iva Višošević, Ivan Tudek, Ivana Tkalić, Letricija Linardić , Helena Schultheis Edgeler, Neva Lukić, Ana Sladetić, Miran Šabić, Marija Lopac). Cilj projekta je povezivanje, predstavljanje umjetnika nama dalekih zemalja, a tako i hrvatskih umjetnika u svijetu. *Other side project* ove godine predstavlja vijetnamsku umjetnicu Linh Phuong koja se bavi instalacijama, videom i skulpturom. Njen rad odiše istraživanjem, otuđenjem modernog čovjeka i prolaskom ljudskog života. Ona uočava zemljopisne kulturne smjene i tradicionalne korijene, fragmentirane povijesti Vijetnama. Umjetnica putuje, provodi terenska istraživanja i prikuplja artefakte iz povijesnih činjenica, analizirajući mjesta razmjene i transformacije. Phuong Linh Nguyen je odrasla među najcjenjenijim vijetnamskim suvremenim umjetnicima , razlog tome je taj što je u domu njenog oca osnovan Nha San – projekt tj prvi neprofitabilan, eksperimentalan prostor za suvremenu umjetnost koji su micali granice tadašnje

suvremene umjetnosti u Vijetnamu. Tijekom godina učenja, gledanja , saznanja drugih umjetnika , Linh polako to iskustvo probražava u svoju umjetnost. Vlast je zatvorila Nha San 2011. Nakon nekoliko godina Linh suosniva Nha San kolektiv – grupu mladih umjetnika koji su zainteresirani za razvoj umjetnosti i savladavanje barijera u sustavu. „*Memory of the blind elephant* „ video je sniman kroz više godina na kolonijalnim plantažama kaučuka (prirodnog latexa-gume) u srednjem i južnom Vijetnamu. Umjetnica je putovala na plantaže te istaživala, snimala, dokumentirala povijesnu i lokalnu ostavštinu. Mnogi neobilježeni grobovi radnika potakli su umjetnicu na istraživanje o eksploataciji i općenito ostavštini vijetnamaca za vrijeme Francuskog kolonijalnog vremena. Stabla, sadnice, ali i sjemenje kaučuka dopremljeni su iz Afrike u Vijetnam , te je krenulo iskorištavanje ljudi za što boljim produktom, izvozom u Europi, a samim time i boljom zaradom. Žalosna je činjenica da dokazi upućuju na mučenje ljudi i uništavanje bilo kojeg baštinskog suvereniteta. Sama simbolika slijepog slona govori o služenju gospodarima i trpljenju, općenito o iskorištavanju. Linh osjeća zabrinutost za vijetnamski kulturni pomak, tradicionalne korijene i fragmentiranu povijest u simbiozi povijesti, stabla i zemlje. Umjetnica se u svojem radu također bavi i samim stablom u svom prirodnom stanju , njegove strukture i povijesti. Nakon Francuskog perioda pojavio se socijalizam i ponovno zanemarivanje ljudskih prava na plantažama, a industrija gume i danas je vrlo razvijena u Vijetnamu. Umjetnica umjesto gledanja u prošlost sa nostalgijom, usredotočuje se na današnja mjesta tih eksploatacija i uočava da svi šute- stabla, ljudi, životinje i priroda, svi šute o povijesti kroz više režima.

Marija Lopac







TVRTKO BURIĆ

Line memories (20.07. - 20.08. 2018.)

U svijetu nikad veće kompetitivnosti sve je učestalija nemogućnost održavanja ravnoteže između duhovnog i materijalnog, te privatnog i profesionalnog zbog čega dolazi do radikalne stagnacije kvalitete života pojedinca. Takvo okruženje postaje glavno inspirativno područje u radu Tvrtka Burića i ključni poticaj za bijeg u svijet vizualnog i doživljajnog u kojem autor pronalazi mogućnost rješenja za novonametnute vrijednosti kroz uspostavljanje ravnoteže između punog i praznog, mirnog i dramatičnog, prirodnog i umjetnog. Tvrtko Burić iskustvo doživljava svijeta u kojem živi transformira u umjetničke instalacije disperzivnog karaktera. Spontanim i intuitivnim oblikovanjem jedinstvenih formi autor utjelovljuje snagu i energiju doživljenog. Povijesnost Dioklecijanovih podruma postavila je jedinstven izazov u Burićevom radu.

Oblikovanje nove umjetničke instalacije zahtijevalo je uspostavljanje dijaloga s kompleksnim i slojevitim prostorom podruma. Kako je izgradnja podrumskih dvorana uvjetovana geološkom podlogom lokaliteta, Tvrtko Burić je morao slijediti prirodne zadatosti i specifičnosti prostora prilikom osmišljavanja i realizacije jedinstvenog site-specific rada. Dok je manji dio sastavnih dijelova instalacije pripremljen unaprijed, veći dio rada nastao je na licu mjesta pri čemu je prostorni raspored elemenata novonastale konstrukcije realiziran unutar konteksta vizualnog sadržaja kojeg poimamo kao totalitet povijesnog nasljeđa.

Tvrtko Burić osmislio je linearni crtež koji je materijalizirao u prostoru gradeći rasplinutu strukturu naizmjeničnih organskih formi i grafičkih akcenata. Linija, kao ključna nit poveznica svih dijelova instalacije, definira dinamiku cjelokupnog prostora. Ona objedinjuje, razjedinjuje i rasplinjuje vodeći pogled promatrača od razvedenih formi, preko stanovitih pauza u prostoru, pa sve do krajnje minimalističkih akcenata. Instalacija izdaleka poprima dojam trodimenzionalnog skiciranja po zraku, no njezina prostorna slojevitost poziva promatrača da zakorači u njezinu unutrašnjost kako bi pobliže

promotrio bogatstvo detalja konstrukcije, te stekao sveobuhvatni dojam prostornog crteža. Kretanjem kroz prostor promatrač postaje sastavni dio instalacije spoznajući pritom beskonačan broj točki gledišta koje se mijenjaju svakim daljnjim korakom. Sagledavanjem djela iz više mogućih perspektiva promatrač gradi cjelovitu interpretaciju umjetničkog djela koja otvara različite mogućnosti evaluacije. Upravo se promatračevom aktivacijom postiže konačno ostvarenje instalacije te ona poprima svoj puni smisao.

Uz osnovni dijalog ostvaren između prostora, umjetničkog djela i publike, instalacija sadrži nekoliko ključnih slojeva značenja koje je moguće iščitati analizom pojedinih detalja. Ako pažnju obratimo na upotrijebljene materijale uvidjet ćemo kako je riječ o direktnom srazu prirodnih i umjetnih elemenata – sasušenih grana stabala povezanih s komadima plastike i metala u jedinstvene razvedene forme. Kombinacija prirodnog i umjetnog izravna je referenca na suvremeni izričaj realiziran u povijesnom prostoru. S druge strane, Burić spajanjem nespojivog ukazuje na dominaciju čovjeka nad prirodom koja je neminovna za naš opstanak, a koju sustavno uništavamo gomilajući nerazgradivi otpad. Pronalaskom ravnoteže između organskog i neorganskog možemo ostvariti i ravnotežu između čovjeka i prirode, industrije i prirode, tehnologije i prirode. Daljnjom analizom detalja dolazimo do idućeg višeznačenjskog umjetničkog momenta. Svi dijelovi instalacije zajedno s prostorom u kojem se nalaze tvore zaokruženi i definirani prostorni entitet.

No, ako razlomimo elemente i sagledamo ih kao jedinke uvidjet ćemo da je riječ o grupaciji različitih materijala koji djeluju poput nakupine beskorisnog otpada. Kada ih umjetnik transformira u jedinstvenu instalaciju koja je ostvarila dijalog s prostorom, ujedno se ostvaruje i maksimalni potencijal predmeta koje bismo u suprotnome odbacili. S druge strane, oslobađanje prostora podruma od nagomilanih predmeta kojima su se od srednjeg vijeka supstrukcije Dioklecijanove palače postupno zatrpavale

ilustrira obrnuti proces: oduzimanjem dolazi do oslobađanja prostora čime je ostavljena mogućnost izgradnje mentalne slike, odnosno preispitivanja percepcije nas samih i naših postupaka. Oba primjera ukazuju kako spontano građenje i upotreba naizgled bezvrijednih predmeta, kao i čišćenje natovarenog prostora, mogu zajednički oformiti jedinstvenu energiju i dinamiku, te poprimiti smisleno obličje. Upoznavanjem jedinstvene instalacije prostornog crteža promatrač spoznaje dinamiku i karakter samog autora kao i prostora u kojem je instalacija smještena. Linija tumači glavnu fabulu, no osim što se povremeno materijalizira u konkretnije natruhe figurativnih formi, ona ujedno ustupa mjesto pauzama, tj. prazninama u prostoru koje pružaju promatraču mogućnost da sâm dovrši priču i

na taj način aktivno sudjeluje u radu. Tvrtko Burić je svojim individualnim pristupom i razumijevanjem nematerijalnih vrijednosti pojedinog prostora ostvario komunikaciju između povijesnog i suvremenog, osobnog i kolektivnog, te ukazao na važnost i raznolikost poimanja vrijednosti umjetničkog djela i njegove trajnosti, kao i na mogućnost uspostavljanja dijaloga između prirodnih suprotnosti. Tako su materijalizirane bilješke umjetnikovih razmišljanja o neostvarivom, ali i potencijalnom postale svojevrсни poziv za višeslojno iščitavanje dinamika i varijabli suvremenog života, te traženja mogućih korektiva i čovjekove uloge u njemu.

Sonja Švec Španjol, mag.hist.art.







GORANA TEŽAK

Nokturno (*I poslije Gorane – Gorana*)
(21.09. - 08.10. 2018.)

Suvremena likovna scena, kako europska, tako i svjetska, da ne kažemo „globalna“, danas, više nego ikada u povijesti, izložena je utjecaju tijekova novca i financijskog tržišta, koji su se, uz kolaboraciju, velikim dijelom likovnih kritičara, a manjim dijelom i nekih „razvikanih“ povjesničara umjetnosti, pokazali ključnim faktorima u formiranju načela po čemu je nešto u umjetnosti danas „dobro“ (in) ili „nije“ (out), vrijedi li na tržištu, ili ne. Suvremena likovna scena ili likovno tržište jednog malog naroda, ili manje regije, budući da zbog svoje globalne beznačajnosti realno faktički i ne postoji, donekle je u povoljnijoj situaciji za kvalitetniji razvoj, jer je neovisnije o spomenutom novčanom utjecaju, ali je zato kod takve scene / tržišta nazočan jedan posve drugačiji problem, onaj, nazovimo ga „provincijske“ prirode, koji se pak očituje u nekompetentnosti i površnosti ponekih vodećih stručnjaka te promašenosti i zabludama pojedinih likovnih kritičara, koji umjetnost do kraja ne osjećaju, a i poznaju je samo površno, koji se s njom bez emotivne angažiranosti ili razmišljanja služe samo i isključivo za ostvarivanje svojih osobnih karijera i privatnih ciljeva, prečesto i bez najosnovnijeg formalnog obrazovanja (npr. novinari). Na takvoj umjetničkoj sceni nema novca, a još k tomu je takva scena najčešće i hranjiva podloga za razvoj i nastanak potpunih likovnih promašaja, ili, u najbolju ruku, mediokritetnih likovnih ličnosti. Nije ipak tomu baš uvijek tako, a tu je naša nacionalna likovna scena kroz nedavnu prošlost stvaran i ozbiljan primjer (Gorgona, Exat 51, Nove tendencije itd.), ali je to „naša“ realnost koja se ipak u zadnje vrijeme često i prečesto ponavlja, pogotovo u posljednjih dvadesetak godina, ali ne samo kod nas, nego i kod ostalih „malih“ nacija diljem Europe, ali i Svijeta. Kod svih „malih“ je gotovo uvijek ista situacija. Déjà vu. Ponekad su i oni pravi poznavatelji znali biti zavedeni lošom energijom mase i tako prepušteni struji izvikivali smiješne i beznačajne manifeste za ovaj ili onaj likovni pravac, dok se ne bi osvijestili i dok ne bi vidjeli da su u zabludi. Kako se takvim trendovima i nametnutim pravcima othrvati ponajbolje zna mlada, ali već jako iskusna slikarica Gorana Težak, koja tendira čvrstom uvjerenju, koje i dijeli dobru od loše umjetnosti, da je najvažnije (ali i generalno u svemu što čovjek u životu radi) biti iskren i

biti svoj, nikada se ne prepuštajući bujici koja nepovratno vodi u propast osrednjosti i beznačajnosti. Dobro oko pravog kolekcionara, povjesničara umjetnosti, likovnog kritičara, ili pak običnog ljubitelja ili zaljubljenika u umjetnost, kvalitetu uvijek prepozna. Ponekad, u nedostatku formalnog obrazovanja, poneka nadobudna glava zna bez trunke razmišljanja kazati: Ne znam zašto, ali znam i vidim da je ovo dobro! (Od dobre bi se umjetnosti zbog uzbuđenja trebao lučiti endorfin, kao i prilikom vođenja ljubavi, stvarajući „pozitivnu kemiju“ – ljubav na prvi pogled). Tko pozna opus Gorane Težak, a voli slikarstvo i likovnu umjetnost uopće, ne može biti ravnodušan pred Goraninim djelima. Slikarica je to koja je postupno i polako se razvijajući, od apstraktnog izričaja, koji je i bio njen početak, pa preko kratkog razdoblja čiste figuracije, došla do jedinstvenog i čudesnog spoja koji nas vodi u nevjerojatan svijet slikaričine mašte i njenih uvjerenja, uvijek politički i društveno angažiran, ali i potpuno jedinstven, neovisan i slobodan, od bilo čijeg utjecaja ili utjecaja neke određene političke struje ili opcije. Gorana je kao žena i kao slikarica samoosvještena. Zna što hoće, u životu i u slikarstvu, ali i zna za što se zalaže. Zato je uvijek bila i ostat će izvan struje. Njeno se slikarstvo ne može odrediti nijednim pravcem, niti se može uporediti s bilo kojim recentnim ili već preminulim slikarem. Ona nije kopija ni Gerharda Richtera, ni Andyja Warhola, niti se koristi trikovima ili, u nedostatku ideje, suvremenim svjetskim likovnim časopisima, da se nadahne nečim novim i već stvorenim, ili da te nove tendencije i smjere u svjetskom slikarstvu bezočno pokrade i u tančine prekopira. Treba imati smjelosti, samopouzdanja i petlje uhvatiti se u koštac sa štafelajnim slikarstvom u današnjem svijetu likovne umjetnosti, koji pretežno pretendira performansima, umjetničkim akcijama, kojekakvim izmišljotinama i novotarijama, samo da bude što jednostavnije i brže te da se tehnika ne mora godinama „drilati“, kao što to radi Gorana. Zato Goranu i cijenim i zato vjerujem u nju, nikako ne podcjenjujući sve prije spomenute umjetničke pravce i discipline. Izabrala je teži put, ali jedini koji može dovesti do apsolutnog uspjeha, a on je – biti slikar-ica (u pravom i potpunom smislu riječi). „Nokturno“ je recentni slikaričin ciklus, a rezultat je Gorani-

nog rada u proteklih gotovo godinu i pol dana. Kao i u svim njenim ciklusima prije, refleksija i promišljanje su ključni elementi njenog slikarstva. I sam naziv „Nokturno“ pomalo odaje stanovitu sjetu ovog ciklusa te nostalgiju za prošlim vremenima, promišljajući o smislu života, slobodi, kako formalnoj, tako i o slobodi osobnog stava i mišljenja, o pitanju identiteta i svemu onom što muči prosječnog filozofa. Njene su slike nakupina pitanja na koje Gorana traži odgovore, ali točnog i preciznog odgovora na ta pitanja nema. Ona ostaju vječnim pitanjima. Pejzaži koje možemo vidjeti na ovim radovima fantazmagorijska su i utopistička mjesta, gdje je apsolutno sve moguće, u nekom transcendentnom svijetu Goranine mašte, svijetu karakterističnom samo za nju – pa su zato i njene slike neponovljive i ne podsjećaju na ništa dosad viđeno u slikarstvu („Krajolik budućnosti 2“ i „Nokturno“). U ovom se ciklusu Gorana približava nadrealnosti, što misli, što likovnog izričaja, zalazeći u sfere nekog posve novog dijela njenog slikarskog opusa. Iako mogu povući poveznice „Nokturna“ s prethodnim Goraninim ciklusom, mislim da je njeno slikarstvo ušlo u sasvim novu fazu. Posebice se to može reći za dvije iznimno uspjele slike koje su se najviše udaljile od prethodnog ciklusa, a to su „Djedovina“ i „Bijela buka“. Moj osobni favorit je definitivno nadrealistička slika „Nokturno“, za koju mislim da

je slikaričino apsolutno remek-djelo. Ono po čemu je Gorana najprepoznatljivija, a što je iz posljednjih nekoliko ciklusa i jako uočljivo jedinstven je spoj crteža i slike, apstrakcije i figuracije, realnog i nestvarnog, stvarajući poseban osjećaj nadrealnosti, ali i potpune otuđenosti pojedinca od društva (nešto slično poput slika megalopolisa u noći slikara Nenada Voriha, samo u drugačijem kontekstu). Tipična crtačka tehnika tuša se savršeno stopila i utopila u tehnici ulja na platnu, stvarajući pomalo stripovski ugođaj, kao s nekih starijih naslovnica pojedinih Marvelovih izdanja. Ujedno je taj spoj i ključno mjesto stvaranja tog fantazmagoričnog, nadrealnog Goranina svijeta, u kojemu bismo svi mi poželjeli ponekad boraviti. Barem nakratko. Mjesto i ishodište je to svih njenih težnji, želja, dvojbi i sukoba. Tamo je Gorana doma. Tamo je njena alternativna adresa. Ja zapravo i sada, dok ovo pišem, u mislima ležim na dnu barke „Nokturna“, uspavljivo se ljuljajući na napetoj površini beskonačno dubokog oceana podsvijesti, znajući da me sjena pitanja i sumnje vreba i gleda nad bezdanom vječnosti. Nadam se da mi Gorana neće zamjeriti što sam si uzeo to za pravo.

Robert Kavazović Horvat, mag. hist. art.







LAV PARIPOVIĆ

No comment

(15.11. - 30.11. 2018.)

Izložbom simboličnog naziva *No comment* svoj umjetnički izričaj predstavlja mladi akademski slikar zagrebačke adrese Lav Paripović. Rad se sastoji od dva video prikaza izvedenih u tehnici stop-animacije preko kojih se autor metaforički referira na tematiku globalnih katastrofa čovječanstva. Iako naslov izložbe sugerira suzdržanost interpretacije sadržaja i dodatna pojašnjenja, ipak se iza njega krije mnogo dublje značenje jer, iako paradoksalno, tišina je nekada jednako snažan odgovor.

Ne želeći dati naziv izložbi, odnosno naslovivši je u prijevodu – Bez komentara, autor prepušta radovima da govore sami za sebe. Izostanak komentara zapravo govori mnogo, a upravo tu se krije i doza kritike društvene zbilje koju autor time izražava. Ta konstatacija pogotovo se može potvrditi kroz prvi dio izložbenog rada naziva *Kula babilonska*, koja je kao mitski biblijski pojam duboko uvriježena i prepoznatljiva u zapadnjačkoj kulturi te je kroz povijest bila čest simbol u umjetnosti. Prema biblijskoj mitološkoj predaji potomci božjeg poslanika Noe odlučili su sagraditi kulu toliko visoku da dotiče nebo ne bi li time prikazali simbol svoje moći. Navodno, vidjevši to Bog je shvatio da su ljudi pohlepni i odlučio ih je kazniti pomiješavši im jezike kako ne bi mogli više međusobno komunicirati. Raspad jezika u značenjskom smislu ujedno je i raspad identiteta nekog naroda što je ključna inspirativna nota ovog rada. Drugi dio rada naziva *Twins* interpretira

svojevrsan raspad jednog ekonomskog sistema. Bombaški napad na World Trade Center koji je bio simbol ekonomske velesile SAD-a odjeknuo je na globalnoj razini kao nezapamćena katastrofa. Ono što dodatno inspirira i fascinira Lava je poveznica koju pronalazi u ovim događajima (iako je jedan mitski), a to je raspad arhitektonskih zdanja kao jednih od ključnih faktora za temelj razvitka ljudske kulture i djelatnosti. Rušenjem velikih i u ljudskoj svijesti „sigurnih” utvrda ruši se i društvo spektakla. Ono što je postalo simbolom razvitka i osloncem nestalo je u tren. Time je nestala i deluzija u Veliko obećanje o neograničenom napretku. Odabirom podruma Dioklecijanove palače kao izlagačkog prostora autor je imao namjeru dodatno istaknuti simboliku arhitekture u razvoju čovječanstva koje u ovom kontekstu „devoluirá”. Videa su oblikovana loop tehnikom čime repetitivnost radnje naglašava kritičnost djela i stvara atmosferu. Zvukom kao dodatnim efektom Lav je pak htio dati dozu humora kako ne bi sve bilo destruktivno i pesimistično. Na kraju svakog videa prikazani su digitalno oblikovani piktogrami koji kao primitivan vid jezika jednostavno komuniciraju sadržaj rada sa svim gledateljima. Tu se, prema mojoj interpretaciji Lavova rada krije i poanta a to je da umjetnost kao duhovni način komunikacije ima sposobnost iznova povezati ljude.

Kustosica Ivana Vukušić







VLADIMIR NOVAK

Tihi osvajači

(17.04. - 01.05. 2019.)

Impozantne prizemne dvorane, primarno u ulozi konstruktivnog podupirača carskog rezidencijalnog bloka, u recentno vrijeme postaju izložbenim prostorom koji od autora nužno zahtijeva uspostavljanje dijaloga između vlastitih umjetničkih radova i kasnoantičke arhitekture.

Prihvatanje takvih izazova i prilagođavanje zahtijevima prostora nije strano Vladimiru Novaku koji je nizom prethodno ostvarenih koncepcija realizirao jedinstvene prostorne instalacije ambijentalnog karaktera, u ovome slučaju zajedno predstavljene označavajući svojevrsni zaključak jednog umjetničkog istraživačkog procesa. Masivnost potpornih zidova nadsvođenih dvoranskih prostora izazvana je monumentalnim skulpturama koje unatoč naizglednoj borbi gorostasa ostvaruju suptilni komplementarni odnos. Autor smještanjem skulpturalnih ostvarenja u ambijent stavlja naglasak na njihovo stapanje s okolinom, oblikujući pritom simbiotičko jedinstvo. Istovremeno sirove, monumentalne, divlje, slobodne, ukroćene i smirene, ambijentalne skulpture svjedoče prikrivenoj senzibilnosti koja tek valja biti percipirana od strane promatrača – kretanjem kroz prizemne dvorane i hodnike oplemenjene umjetničkim radovima, stvara se osjećaj kontinuiteta i omogućuje nova dimenzija interpretacije prostora. U pet predstavljenih radova, s naglaskom na prirodne materijale i organičnost oblika, autor preispituje međuodnose materijala i mase. Tripartitna instalacija sastavljena od željeznih konstrukcija kao nosioca velikih snopova trske, ključnog prirodnog materijala kojeg Novak koristi u ovome ciklusu, smještena pred začeljni prostor bazilikalnog tipa evocira na sakralnu kompoziciju izazivajući pritom metafizički osjećaj. Trstika se ovdje nalazi izvan svog prirodnog okruženja

te postaje uljezom morskog područja. Krhka, a opet izdržljiva i invazivna u prirodnom staništu, ovdje njena raskoš, nepredvidivost, pa i prkos, stoji u opoziciji prema čistim, glatkim kamenim blokovima kasnoantičkog kompleksa. Iz Središća dole v Rit reprezentativni je primjer sirove snage prirodnih materijala, masovne konstrukcije od hrastovine sa polegnutom trskom, koja formom uspostavlja konkavno-konveksni dijalog sa bačvastim svodom, asocirajući pritom materijalom i oblikom na nekad postavljene gredne konstrukcije od kojih su danas preostali jedino utori u bočnim zidovima dvorane.

Srodno koncipiran rad Odnosi, postavljen u zasebnu prostoriju, svojom monumentalnošću nametljivo prijeći put posjetitelju koji je time primoran zaobići skulpturu sačinjenu od krupnog zbijenog snopa trske koju pridržavaju dvije prividno lebdeće horizontalno postavljene masivne hrastove grede. Naslov rada insinuiru i iziskuje iščitavanje rada na simboličkoj razini, drugu sferu percepcije, gdje stisnuta trska predstavlja društvenu koheziju, a samim time ključ snage ljudske zajednice. Istraživanje materijala se nastavlja u radu Tihi razgovor gdje autor radi otisak trske u betonu, postavljajući relaciju između fragilnosti i čvrstoće, prirodnog i umjetno stvorenog.

Prislonjen na zid, rad uspostavlja direktni kontakt sa arhitekturom, usuprotnosti sa samostojećom skulpturom naslovljenom Korijeni, također betonskim odljevom snopa trske, koja postavom u središte kružne prostorije podsjeća na prapovijesne monolitne konstrukcije stvarajući pritom vlastiti mikrokozmos. Minimalističkim, ali nipošto siromašnim i nedostatnim izrazom, Vladimir Novak u svojim djelima translatira vlastitu fascinaciju

riječnim staništem, prirodnim vodotokom koji ujedno simbolizira cikličnost i obnovljivost prirode. Skulptorskim izražajem obuhvaća primordijalne ljudske potrebe – gradnju arhitektonskih oblika, ali i bazične ljudske potrebe za socijalizacijom i društvenom afirmacijom. Ambijentalna vrijednost skulptura transcendentalnog karaktera potiče na introspekciju, kontemplaciju o

trenutku bezvremenskog bivanja i neverbalnim sferama nedokučivim ljudskom oku te promišljanje sebe u odnosu na okolinu koja ubrzano gubi svoju prirodnost i postaje umjetno konstruirana.

Sara Mikelić







KATA MIJATOVIĆ

Resume / Incoscie

(14.11. - 23.11. 2019.)

Kata Mijatović izložbom u Dioklecijanovim podrumima, točnije site-specific ambijentalnom instalacijom *Resume / Inconscie* uspostavlja dijalog između dva svoja prethodna rada; koristeći pritom zvučni zapis performansa *Resume* i trideset izabranih i na papir (dimenzija 30×40 cm) otisnutih, te na notne stalke polegnutih snova preuzetih sa interaktivne web domene Arhiv snova[1] – inače, sastavnog dijela njenog rada *Između neba i zemlje* kojim je autorica predstavljala Republiku Hrvatsku (kustos Branko Francesci) na 55. Venecijanskom bijenalu 2013. godine. U ovom kratkom osvrtu nastojati ću barem donekle dodirnuti, koliko prostor dopušta rezimirati nespješno.

Dakle, performans *Resume*[2] nastao je na osnovu autoričinog nastojanja da jedan svoj upečatljiv san zadrži – na površini učini „vidljivim“, odnosno da eruptivnom bljesku unutarnje energije da formu introspektivnom slikom potaknutog razmišljanja. Ukratko, u tom snu Kata silazi u napušteni rudnik, tamo je čekaju: hrpa ugljenja, lopata i kolica za utovar; utovaruje ugljen u kolica i iznosi ga na svjetlo dana. Nakon nekoliko godina san je vidjela kao parafrazu vlastite umjetničke prakse jer se naime, kao umjetnica često bavi upravo odnosima svjesnog i nespješnog pokušavajući osvjestiti sadržaje koje kroz proces rada nastoji iznijeti na svjetlo dana.

Crni, hladni ugljen na hrpi, ta „na sigurno“ pohranjena zaliha topline koja potaknuta iskrom mijenja agregatno stanje i alkemijskom transformacijom (iz crne hladne ostavštine u crvenu toplu mogućnost) vlastitim sagorije

vanjem oslobađa potencijalno enorman broj arhetipskih nespješnih slika. S jedne strane reski presijecajući zvuk utovara rasutog tereta i njegovog prenošenja iz svijeta ugaslih u svijet plamtećih slika (i obrnuto ako sagledava mo rad kroz socijalni kontekst i autoričin angažman) koji bespogovorno drži budnim duh željan kvalitetnog sna i poniranja slikama onostranog. S druge strane trideset izabranih snova iz arhiva snova; trideset izabranih slika nespješnog koje nastoji pošto poto izaći vani iz dubine duše / podsvijesti na površinu trivijalnog svijeta i prenijeti poruku, ukazati na smjer, od nematerijalnog postati tvarnim zalogom za konačno sada i ovdje. Odabrani su po zajedničkom ključu da bi se čvršće držali zajedno. Autorica je izabrala snove u kojima nespješno nastoji poslati poruke koristeći se u snu glasovima, ispisanim tekstom, izgovorenim rečenicama, pismima i komunikacijskim uređajima...[3]

Nažalost unatoč svemu čovjek nikada ništa ne zamjećuje do kraja i ništa ne shvaća u cijelosti. Na nekoj točki uvijek dolazi do praga izvjesnosti, kojeg svjesno znanje ne može prekoračiti. Ipak, na sreću postoje i nespješni vidovi naše zamjedbe kojih postajemo svjesni posredstvom intuicije, meditacije, dubokog razmišljanja ili baš snova u kojima se kao simbolička slika otkriva nespješni vid svih osjetilima registriranih svjesnih psihičkih događaja. Postoji nada. Točka. Svjetlo na početku tunela.

Iz predgovora - Toni Horvatić







August 6, 2013
Sergio

Two nights ago, I was sleeping so deeply. And I woke up to take some water. I was completely dry. Exactly when I was drinking the cold water the last dream came over to me. I was in one new place with my father. He was searching some hollywood film and he started to talk on english...was really strange, because we usually only speak in spanish...however, I recommended to search this film on one website...Was a nice moment. I miss him.



IZLOŽBE III.



POSEBNI PROJEKTI

SPRINT

Skupna izložba (23. 01.- 06.02. 2018.)

Ovom izložbom pokušat ćemo vam dati sažeti pregled nekih od protagonista hrvatske likovne scene koji su inspiraciju za svoje radove pronašli u sportu. Svjesni da je tema poput sporta puno kompleksnija, da iziskuje mnogo veći izložbeni prostor, veću logističku i, dakako, financijsku podršku, ovaj, letimičan, brzi prelet nazvali smo SPRINT. Da je sport više od života osvjedočit ćemo se već na ulasku u galeriju. Okruženi smo legendama. Velika slika Isusa Krsista koji namjesto srca ima Hajdukov grb, rad je Borisa Šituma. Autor je dozom humora, onako zafkrantski, pomirio dvije, za mnoge najveće svetinje grada Splita. Na suprotnoj strani izložbenog prostora čeka nas model za spomenik Draženu Petroviću, djelo kipara Kažimira Hraste. Jedinstvena je to prilika da vidimo jednu od pripremnih faza izrade skulpture. Legendarni sportaš prikazan je u neuobičajenoj pozi, dok se sjedeći na klupi nogom poigrava s košarkaškom loptom. Spuštajući figuru Dražena Petrovića na zemlju, "prizemljujući" ga umjesto da ga podiže na pijedestal, Hraste je uspio inkorporirati spomenik u živi ambijent Šibenika. Rad Tanje Ravlić prikazuje još jednog legendarnog sportaša i veliku filmsku zvijezdu: Brucea Leeja. Majstor borilačkih vještina zaustavljen je u letu, u akciji. Fotografija imponira ne samo svojim dimenzijama, nego i tragom koji je Lee ostavio u sportu i njegovoj popularizaciji. Zaustavljenog u akciji, ovaj put u ispijanju kave na Rivi, vidimo nogometaša Stipu Pletikosu. Fotografskim ga je aparatom uhvatio Valentino Bilić Prcić. Daleko od terena, veliki se sportaš opustio uživajući u svakodnevnom ritualu velikoga broja svojih sugrađana i, kako Valentino kaže, "Ni slutio nije da ću mu opaliti jednu fotku." Neobranjivo! Nešto "klasičniji" prikaz sportaša nalazimo u radovima Frane Missije i Velibora Jankovića. Slikanjem sportašice, u ovom slučaju Dizačice utega, Missia izvodi djelo koje

pršti od volumena i tenzije. Kombinirajući različite tehnike tiska i kolažiranjem, Janković uvodi likove sportaša čiji pokreti tijela njegovim djelima daju naglašenu dinamiku. Matko Trebotić svojim karakterističnim rukopisom i koloritom daje drugu vrstu dinamike. U ionako krajnje eksplozivnom trenutku – utrčavanju u cilj, fotofinišu – fizički napor sportaša pojačan je autorovom likovnom gestom. Još jedan primjer prepoznatljivog autorskog izraza je Trkač Vaska Lipovca. Skulptura koja je prikazana na ovoj izložbi dio je šireg opusa Vaskovih radova vezanih za temu sporta. Dovoljno je prisjetiti se skulpturalne grupe Biciklisti ili rada Gimnastičar. Snimka vaterpolo utakmice u kojoj je lopta s kojom se igra uvijek u sredini ekrana, rad je Ivana Ladislava Galete. Ovaj pionirski rad na polju video umjetnosti primjer je autorova istraživanja percepcije slike. Elementi slike zamijenili su mjesta: lopta koja bi se trebala kretati kadrom fiksirana je u centru, dok je cijeli prostor u kojem se igra odvija u neprestalnom pokretu. Video rad Skok Renate Poljak prikazuje autoricu na visokoj platformi za skokove u vodu. Potpuno opremljena za skok, nervozno se kreće naprijed – natrag premišljajući se da li da skoči ili ne. Ako skoči, razmazat će joj se šminka. Uvijek moramo imati izgovor da nešto ne učinimo. Živimo u dobu kada većina nas uglavnom upražnjava sport gledanjem utakmica i takmičenja na televiziji.

Darko Škrobonja nam na TV ekran donosi sliku u „prvom licu“. Snimka koju je s kamerom pričvršćenom na glavi načinio jedan sportaš donosi nam sliku onoga što bismo zaista vidjeli da se odvažimo popeti na stijenu ili da malo potrčimo. U poplavi televizijskih programa o zdravom lifestyleu i vježbama za bolji izgled koje vode poznate osobe, i Dino Bičanić je snimio jednu emisiju. Kroz seriju vježbi provesti će nas nitko drugi do li Mickey Mouse. Izvrtanje stvarnosti i izvrtanje značenja

pokazao nam je Kustoski kolektiv Horizonti (Lana Beović, Božo Kesić i Ivana Vukušić) postavljanjem terena za odbojku na pijesku u Salonu Galić. Autori su tada proglasili Odbojku na pijesku – umjetničkom disciplinom. Specifičnija i u Splitu omiljenija igra na pijesku je picigin. Neno Mikulić je svojom skulpturom uhvatio tipičan prikaz igre: igrača u letu za lopticom. Godinama Zoran Krpetić dokumentira pogled sa svoga prozora. Ali kakav pogled! Smješten iznad Rive, prozor njegova stana postaje jedinstven kadar u kojem se izmjenjuju događaji, ljudi, vremenske prilike... Za ovu smo prigodu odabrali Doček Gorana Ivaniševića i Proslavu stogodišnjice Hajduka. Ponekad se čini da se u Splitu sve vrti oko Hajduka. Mahom sastavljen od likovnih umjetnika (Vinko Barić, Gildo Bavčević, Marko Marković, Ivan Listeš, Marin Bubić), bend Ilija i zrna žita snimio je Totalno sam puka 100 godina Hajduka, jednu od himni proslave stogodišnjice kluba. Potaknuti nezadovoljstvom stanjem u klubu, njegovim vodstvom i politikom, članovi navijačke skupine Torcida izveli su nekoliko urbanih intervencija i performansa. Vizualno su izuzetno upečatljivi, i odlično izvedeni, Žuti Peristil i Zamotani Marulić. Oba su rada bliska umjetničkom izričaju, iako im to nije bila svrha.

Da umjetnost može biti medij preko kojega se može iskazati nezadovoljstvo i reagirati na društvenu nepravdu pokazuje rad Borisa Šituma Match Ball. Umjetnik se popeo na krovnu terasu Uzora odakle je, odjeven u tenisača, lopticama gađao prolaznike i bivše radnice propale tvrtke. Jasno i bez uvijanja progovorio je o sprezi politike i sporta, odnosno o tragičnim posljedicama koje je to imalo za radnice Uzora. Siniša Labrović okušao se u plivanju protiv ribe, čija je pobjeda bila očekivana. Budući da je utrka bila organizirana prema pravilima Olimpijskih igara, i to discipline 50 metara slobodnim stilom, Labrović je odnio uvjerljivu pobjedu. Nakon nezapamćenog uspjeha okušao se i u Plivanju na suho. Apsurdne situacije, izvedene uz dozu humora, ipak nas upućuju na neke znatno ozbiljnije stvari: Labrović progovara o situacijama kada se mora

igrati po nametnutim pravilima ili kada se osjećate poput ribe na suhom. Apsurd je prisutan i u radovima Sandre Sterle. Autorica se okušala u deset sportskih disciplina za koje je sama odredila pravila i način igre. Još jedan rad koji se poigrava apsurdom je onaj Jakše Matošića. U punoj plesno/sportskoj opremi Matošić se izvodio svoj Hokej na labuđem jezeru u jednom trgovačkom centru „kližući“ se između kupaca i prodavača. Jedna od najtradicionalnijih sportskih disciplina u našim krajevima su balote. Barokni čovjek na partiji balota u Poljičkoj republici rad je Vinka Barića. Ako bismo Baroknog čovjeka koji igra na balote mogli smatrati apsurdnim, što bismo tek rekli za rimske legionare na fotografiji Zorana Krpetića?! Uz balote, neprikosnoveni sport broj jedan u Dalmaciji je nogomet. Lana Stojićević je od šljokica izradila grbove svih nogometnih momčadi Prve hrvatske nogometne lige u sezoni 2009./2010. Poput grbova i garnitura dresova po kojima klubovi postaju prepoznatljivi, vizualni se identitet iz(g)rađuje i raznim sportskim manifestacijama.

Među najuspješnije hrvatske uratke iz sfere dizajna ubraja se grafičko rješenje za 8. Mediteranske igre autora Borisa Ljubičića. Osim posebno konstruiranog znaka, još jedno obilježje Mediteranskih igara bila je maskota. Morska medvjedica nazvana Adriana rad je kipara Oskara Kogoja. Poprišta sportskih spektakala naći ćemo na fotomontažama Tanje Deman. Stadion, u ovom slučaju splitski Poljud i Arena, pretvoreni su u nadrealistične ambijente. Odnosi prirodnih i izgrađenih ambijenata primarni su interes autorice. Ispražnjeni od uobičajenog sadržaja, sportski tereni postaju spektakl sami po sebi. Za kraj smo ostavili rad Momčila Goluba: fotografiju koja prikazuje dvije malonogometne branke pospremljene nakon utakmice. Ovaj rad, međutim, može biti i shvaćen kao početna situacija za neku novu utakmicu. Tek kratko zatišje. Kao i u umjetnosti, vrijeme mirovanja u sportu prilično je kratko. Nemirnoga duha, sportaši i umjetnici neprestano teže postići nove rezultate.

Vedran Perković













1918 - 2018 - 2118

Skupna izložba (01.- 08.03. 2018.)

Posljednjih stotinu godina ljudske povijesti donijelo je značajne promjene, tolikih razmjera da bi osoba s početka 20. stoljeća imala jako tešku zadaću nagađati u kojim će pravcima društveni i posebice tehnološki napredak dovesti. Za iste se može reći da su možda pozitivne, ili pak možda i negativne, no ono što će malo ljudi poreći je to da su one goleme, možda najveće koje su se ikada dogodile u zabilježenom vremenu ljudskog postojanja na Zemlji. Bila bi to možda najteža vizija takve vrste od kada postoji civilizacija. Svijet se sigurno više promijenio između 1900. i 2000. nego npr. 1600. i 1700. godine.

Ove godine se obilježava sto godina od kraja Prvog svjetskog rata, jednog od najrazornijih ratova u pisanoj povijesti, koji je osim ljudskih života razorio i mnoge ranije društvene konstrukte. Jedna je od mračnijih ironija povijesti da je takva katastrofa svjetske magnitude možda i pozitivno utjecala na neke društvene pomake. Ubrzala je propadanje stare aristokratske post-napoleonske imperijalističke Europe, rušeći četiri drevne i već anakrone dinastičke institucije s njihovih tronova moći.

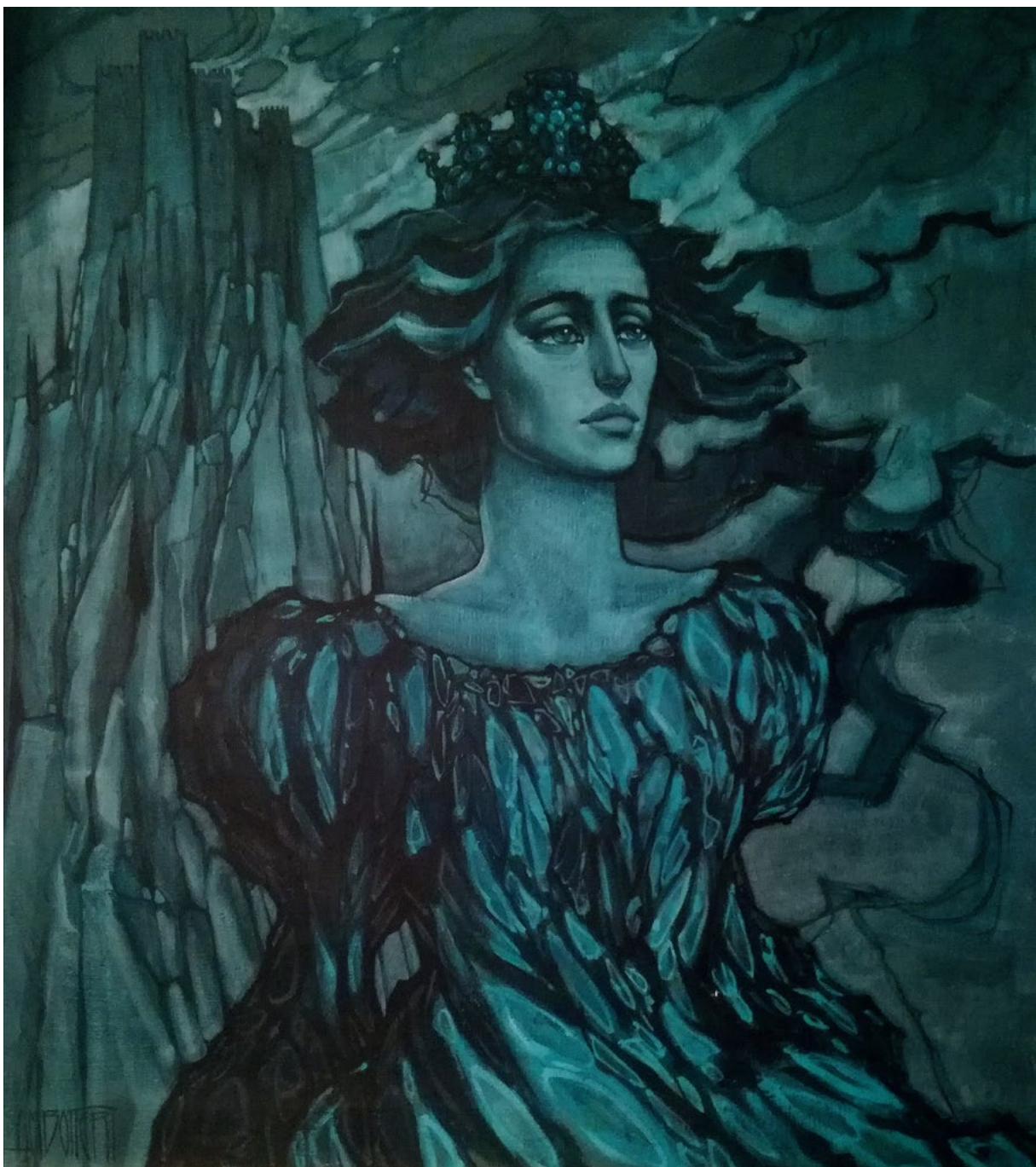
Masovna produkcija sredstava rata dovela je do bržeg uvođenja novih tehnologija u svakodnevni život, no najznačajnije, možda je označavala jednu od najvažnijih prvih pobjeda sufražetskog pokreta. Unatoč tome što su žene i ranije preuzimale dužnosti u polju kada bi muškarci otišli u ratovanje, prvi totalni rat je ispraznio ne samo polja nego i tvornice te je zahtijevao sve veći broj medicinskog osoblja, gdje su žene zasigurno imale

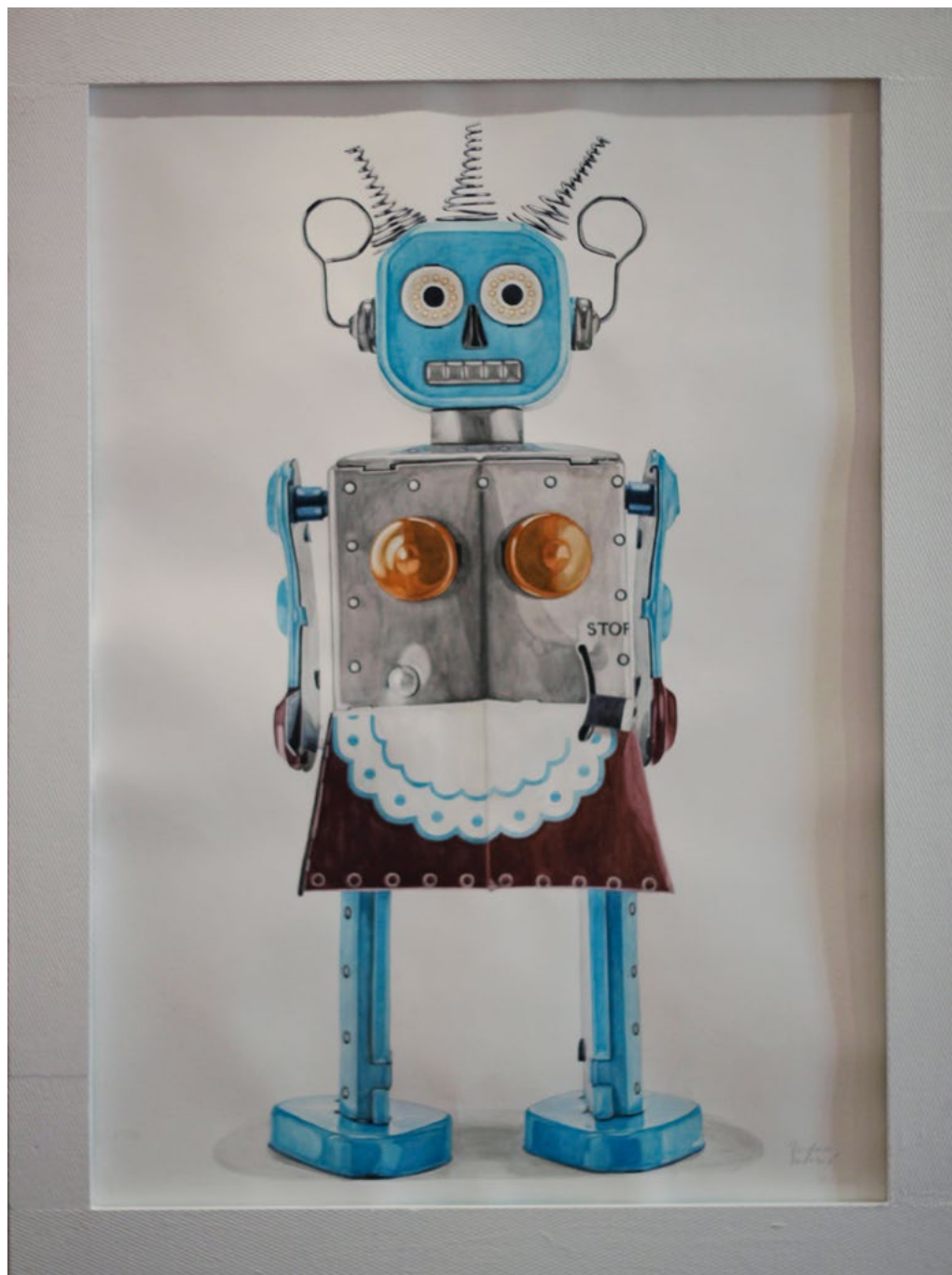
sve presudniju ulogu. Dugo ignorirana značajna uloga žena se više nije mogla potiskivati te se do tada striktno "muškom" društvu pokazalo koliko žena može doprinijeti, što je dovelo do prvog značajnog vala emancipacije. Temeljni postulati izložbe "1918 ... 2018 ... 2118". jesu "in memoriam" svih nastojanja žena umjetnica i žena općenito, s osvrtom na već navedeno značajno razdoblje od zadnjih sto godina, u njihovoj borbi za razbijanje predrasuda te diskriminatornog položaja, kao i za unaprjeđenje svojih drugih područja djelovanja, od umjetnosti, znanosti, medicine, te svih ostalih polja gdje su pridonijele razvoju zajednice u cjelini. S obzirom na naziv teme, još važniji oslonac od 100 godina prije jest 100 godina poslije, gdje umjetnik može predstaviti svoje viđenje budućnosti, krećući se spektrima od mračne do svijetle, ka onoj ambivalentnoj. Dvoznačnost generalno predstavlja važni postulat teme izložbe, danas ustaljeno, a zapravo *nezgodno* poimanje razloga za daljnju emancipaciju žena, tj. rat.

Druga zastupljena dvojakost je ona u kojoj se može analizirati prošlost i budućnost uloge žena te društva u cijelosti, te polemizirati koliko se ili koliko će se stanje promijeniti, ili pak neće. Mračno ili svijetlo viđenje prošlosti ili budućnosti označava također dualnost ili višeslojnost, stvarajući različite nijanse sive prošlosti, sadašnjosti ili budućnosti, koja naravno ipak u konačnici uvjetovana s međusobnim odnosom dvije snage, dvije boje, crnom i bijelom.

Ivor Igrec











ALMISSA OPEN ART 2018: ZAČEPI, MOLIM TE!

Skupna izložba (09.08. - 14.08. 2018.)

Oksfordski rječnik kao Međunarodnu riječ godine za 2016. proglasio je složenicu "post-truth". Riječ bi se mogla prevesti kao "nakon-istine", a ono "post", ili "nakon", ne označava vrijeme koje dolazi nakon nečega, nego prestanak važenja nekog koncepta, u ovom slučaju "istine". Australski Macquarie rječnik kao riječ godine proglasio je "fake news" – "lažna vijest", najviše zahvaljujući poplavi lažnih vijesti u Americi tijekom predsjedničkih izbora. U isto vrijeme u optjecaj je ušla i fraza "alternative truth" – "zamjen- ska istina", najviše korištena od Donalda Trumpa i njegovih suradnika. Svi ti izrazi sugeriraju dolazak "post-činjeničnog" vremena u kojemu istina i fakti uzmiču pred emocijama, uvjerenjima i retoričkim kreacijama u svrhu ostvarenja raznih pro- bitaka. Kao da se označitelj i označeno rastaju, a da li jednom zauvijek, to ćemo vidjeti. I kao da retorika ne treba više stvarnost kao svoju potvrdu, čak ne niti kao svoje ispunjenje, nego kao odraz koji samo podsjeća da je nekad davno posto- jala istina i realnost koje su bile nezavisne, utemeljujuće i provjerljive referentne točke. Jer vrijeme "alternativne istine" nije više vrijeme u kojima se možemo osloniti na razliku između istine i laži.

Filzofsku najavu onoga što je sada grunulo imamo u radu francuskog filozofa Jeana Baudrillarda s njegovim tezama o hiper- stvarnosti, simulakrumu i simulaciji, a

simplificirano se radi o tezi da je medijska stvarnost zamijenila onu "pravu". Također, novi mediji i tehnologi- je omogućili su gotovo svakome na zemlji da može iskazati svoju istinu, a što je možda rezultiralo time da se više nikoga, pa ni sebe, ne može čuti uslijed nastale buke. Na istu činjenicu nadovezuju se i podaci o sve većoj kontroli i manipulaciji kojoj smo podvrgnuti jer vladari i moćnici nikada nisu bili zainteresirani da se ona istinska alternativa čuje i zaživi u javnom prostoru. Pa se može reći da se danas krećemo između dva pola: zaglušujuće galame koju proizvodimo svi izvikujući svoju istinu i tišine cenzure koju proizvode moćni u brizi da se dobar glas ne čuje.

Retorika i stvarnost, brbljanje i cenzura, istina i laž – i jezik kao mjesto u kojemu se i kojim se rečene razlike i is- tosti ostvaruju. Jezik kao mjesto susreta čovjeka i čovjeka, čovjeka i društva, čov- jeka i prirode... Zato je možda dobro vri- jeme da se sljedeća Almissa u Omišu dogodi pod naslovom "Začepi, molim te!".













SFF PLAKATI

Skupna izložba (23.08.- 08.09.2018.)

Plakati Splitskog filmskog festivala 1996.-2018.

I.) Pogled

S prvog je plakata Splitskog filmskog festivala (tada još Međunarodnog festivala novog filma) 1996. zurio par očiju. Krupni kadar direktnog pogleda je zasigurno izazivao nelagodu promatrača, što je autoru Gorkom Žuveli vjerojatno i bila namjera. Naime, prema psihoanalitičaru Jacques Lacanu onog trenutka kada subjekt shvati da ga/ju se može promatrati kao objekt ulazi u stanje tjeskobe jer gubi određeni stupanj autonomije. To je usko vezano za njegovu, doduše često osporavanu, teoriju stadija zrcala kada dijete pri susretu s ogledalom shvaća da ima vanjski izgled (pri čemu taj efekt može izazvati bilo koji predmet, ne samo zrcalo).

Dok u engleskom jeziku za pogled postoji čitavi niz izraza (view, glance, sight, gaze...), u hrvatskom se za sve te nijanse koristi samo jedna riječ. Tako pogled može biti upravljenost očiju na koga ili što; izraz očiju kao odraz duševnog stanja; način prosuđivanja; mjesto odakle se gleda; ono što se otkriva oku, prizor; način gledanja na što, mišljenje, shvaćanje, nazor, uvjerenje. Ako pak govorimo o vizualnoj kulturi, onda je najčešći engleski ekvivalent koji označava pogled „gaze“. Riječ je o konceptu koji se najviše povezuje s Michel Foucaultom i spomenutim Lacanom koje je na teoriju filma primijenila Laura Mulvey. Ona je u eseju „Vizualni užitak i narativni film“ 1975. primijenila Lacanovu teoriju pogleda (doduše pogrešno, kako neki autori poput Joan Copjec i Henry Krips tvrde) kako bi kroz feminističku prizmu analizirala jezik klasičnog narativnog filma (tzv. „male gaze“), tvrdeći da se „psihoanalitička teorija može primijeniti kao političko oružje, demonstrirajući kako je nesvjesno patrijarhalnog društva strukturiralo filmsku

formu.“ Prema njenom tumačenju „postoje tri pogleda u kinematografiji: pogled kamere, pogled publike i pogled protagonista...ova kompleksna interakcija pogleda je specifična za film.“

Bilo da se referirao na spomenute teorije ili ne, Žuvela je uspješno obrnuo konvencionalnu logiku kako su promatrači/ prolaznici ti koji gledaju plakat i primaju informaciju. Umjesto toga, promatrači postaju promatrani. Činjenica da je riječ o očima splitskog fotoreportera Feđe Klarića koji je također uvijek iza, a ne ispred objektiva, promatrač/ subjekt, a ne promatrani/ objekt, potvrđuje Žuvelinu namjeru razbijanja vizualne konvencije. Oči su blago izdeformirane pa su umjesto uobičajenog oblika pravokutne čime se evocira ekran i/ ili filmsko platno pa čak i zrcalo.

Vizualno je plakat jednako „dinamičan“: osim manipulacije oblikom očiju, tanka crvena vertikalna teksta reže crno-bijelu fotografiju na dva blago asimetrična dijela (jedan u sjeni, a drugi osvijetljen), čime se narušava i koncept simetrije kao ideala „skladne“ kompozicije. I sljedeće se godine Žuvela odlučio poigrati sličnim vizualnim i značenjskim elementima. Crno-bijela fotografija nagog muškog torza s vrlo sitnim horizontalnim tekstom na crvenoj pozadini potkopava uobičajene vizualne kodove na bar dvije razine. Torzo je bez glave i udova, dakle bez identiteta, simetrično i paralelno postavljen s površinom plakata, dakle pasivan. Time je autor dekonstruirao zapadnoeuropsku konvenciju prikazivanja muškarca kao aktivnog subjekta. Nadalje, umjesto pupka nas promatra ljudsko oko koje osim što je na „krivom“ mjestu je i samo, bez svog para. Neupitna je referenca na „omfalos“ tj. „pupak svijeta“, koji, prema kanonima koji su nam poznati od Egipca do Dürera ili Leonarda da

Vincija, nije samo geometrijsko središte čovjeka, već točka koja simbolički dijeli čovjeka na onaj njegov dio koji teži prema gore, prema nebu - gornji "apolonski" dio tijela, i na onaj koji je vezan uz zemlju i nagone - donji "pitonski" dio tijela.

Uvođenjem nadrealnog elementa na oba plakata, Žuvela unosi element začudnosti i iznenađenja te se odmiče od iluzije objektivnosti fotografije kao dokumentarističkog medija, na tragu eseja Victora Burgina iz 1976. „Umjetnost, zdrav razum i fotografija“, prema kojem je „...manipulacija u samoj srži fotografije; fotografija ne bi mogla postojati bez nje.“

Motiv oka i problematika pogleda se kasnije javlja na još nekoliko festivalskih plakata, unoseći i nove značenjske razine. Tako je Alem Ćurin 2001. plakat osmislio kao oko presječeno žiletom, što je dobro poslužilo kao metafora oštine festivalske koncepcije, prekida s tradicionalnim poimanjem filma i umjetnosti. Za razliku od gore spomenutih verzija gdje je oko direktno gledalo u promatrača, varijanta Duje Škaričića na plakatu 2012. prikazuje pogled uperen prema gore i u stranu, van prostora plakata koji ignorira promatrača. Te je godine festivalska koncepcija bila Resiste pa je izbor odlučnog i srditog pogleda bila prilično doslovna interpretacija. Ponovno je riječ o krupnom kadru pogleda koji ovdje jasno aludira na ideološku razinu značenja, subjekta otpora sistemu kao takvom, vizualno podcrtanom crvenim natpisom.

Godinu kasnije je s bijele, zrakoprazne pozadine plakata Joška Buljanovića u promatrača ponovno zurilo jedno oko s crvenom šarenicom, hibrid zloglasnog Hala iz Kubrickove Odiseje i Big Brothera. Tu je već riječ više o Foucaultovom panoptičkom pogledu nadzora i prikupljanja podataka. On je pisao o pogledu kako bi ilustrirao određenu dinamiku u odnosima moći i mehanizme discipliniranja („Disciplina i kazna“, 1975.) kao što su nadzor i samoregulacija u zatvorima i školama kao aparatu moći. Tri glavna koncepta koje je uveo su panopticism, moć/ znanje i biomoć, a odnose

se na to kako ljudi modificiraju svoje ponašanje kada vjeruju da su konstantno promatrani čak i kada ne vide direktno tko ili što ih gleda. Danas, živeći u društvu nadzora i nadzornih kamera (koje jedino mogu donekle opravdati titulu objektivnog bilježenja stvarnosti) u kojem je javni prostor nešto što izumire i nestaje, problematika pogleda i gledanja poprima potpuno druga značenja. Apsurdno, svaki pogled je ideološki, osim pogleda nadzorne kamere koja kirurški hladno i potpuno objektivno bilježi ono što je u njenom polju.

Konačno, obljetnički plakat 2016. godine je zapravo fotografija snimljena iz zraka, a iz ptičje perspektive se vide sitne ljudske figure (volontera koji oblikuju festivalski logo i slučajnih prolaznika) i njihove duge sjene na rasteru tehnobetonskih ploča splitske rive. Vizualno efektan kadar je zapravo ekvivalent tzv. božjem pogledu pa je, suprotno Žuvelinom preokretanju konvencije, moć ponovno vraćena promatraču u skladu s temom festivala „Samovažnost (blagoslov ili prokletstvo)“.

II) Kanon

Moderni plakat i filmska umjetnost su stasali otprilike u isto vrijeme, koncem 19. stoljeća i vjerojatno je riječ o jednoj od rijetkih umjetničkih simbioza koja se razvijala na obostranu korist i opstala sve do današnjeg vremena. Nezamisliva je povijest filma bez povijesti filmskog plakata, i obrnuto.

Iako prvi filmski plakat datira još iz 1895. (napravljen za braću Lumiere), prvi plakat filmskog festivala je nastao nekoliko desetljeća kasnije, 1932. za prvi filmski festival u Veneciji. Bilo je to prije više od 80 godina, ali još je tada utemeljen kanon festivalskog plakata, na kojeg su se u manjoj ili većoj mjeri, na različite načine, referirali dizajneri do danas. Riječ je o dva vizualna elementa: filmske role i trake kao simbola filmske umjetnosti i simbola lokaliteta gdje se festival održava.

Splitska konceptualna umjetnica Neli Ružić pozabavila se upravo reinterpretacijom kanona na plakatu za 3. Splitski filmski festival. Horizontalni format uokviren crnim obrubom s bijelim slovima podsjeća na filmsku traku, a unutar okvira je ploha podijeljena omjerom sličnom zlatnom rezu na crno-bijelu fotografiju i crveno-narančastu praznu plohu poput kraja filmske i fotografske trake. Prvi put se javlja i grafičko rješenje festivalskog loga u motivu ribljeg repa. Prema riječima same autorice, polje njezinog umjetničkog djelovanja već je 20-ak godina utemeljeno na istraživanjima mehanizama osobnih i kolektivnih sjećanja, strategija zaborava, koncepata arhiva i dokumentacije. Stoga nije čudno što je na plakatu crno-bijela fotografija grupe žena u bazenu koja je evidentno pronađena u nekom osobnom ili fotografskom arhivu, čime povezuje sadašnjost suvremene fotografije i filma i prošlost tih medija.

I plakat 2005. autora Duje Škaričića je vrlo slobodna varijacija kanona apstraktnijeg pristupa, gdje tamni vertikalni pravokutnik na svijetloj podlozi biva ispresijecan ravnim linijama što može podsjećati na kemijski tretiran film i/ili na motiv igre svjetlosti na površini mora. Četiri godine nakon, ponovno su prepoznatljiva dva osnovna elementa: crni gornji i donji obrub te fotografija vestibula Dioklecijanove palače. Ipak novina je što filmsku rolu zamjenjuje digitalna kamera koja ne lebdi u zraku kako je često bivalo s filmskim rolama i vrpcama već ju drži snimatelj okrenut gledatelju leđima (u trenutku snimanja foršpana za festival). Tako se tema voajerizma kroz oko kamere/fotoaparata umnožava: pogled snimatelja s jedne, pogled slučajnog prolaznika koji je snimatelja snimio s leđa s druge, i gledatelja plakata s treće strane.

III) Citat

Još je jedna konvencija prisutna u dizajnu festivalskih plakata, a to je citiranje samih filmova i aproprijacija

vizualno prepoznatljivih scena ili kadrova. Referiranje na povijest filma je, dakle, još jedan prokušan pristup. Koliko je metoda i strategija citata postala važnim društveno-kulturnim fenomenom dokazao je John C. Welchman kada je 2001. posvetio tome čitavu knjigu „Art After Appropriation“. Osnovna počela su da živimo u kulturi posuđivanja i citatnosti što ima svoj povijesni kontinuitet od dadaizma, preko pop arta i postmoderne do danas. Takvim pristupom se redefinira problematika autorstva i odnosa originala i imitacije kao estetskih i filozofskih pitanja. „Avangardistički, neoavangardistički i post avangardistički citat ima ulogu začenske provokacije i destrukcije tradicionalne i visokomodernističke organske cjelovitosti, likovne čistoće, reduktivnosti i intuitivne originalnosti na kojoj se temelji umjetničko djelo (Miško Šuvaković)“.

U kontekstu SFF-a, prvi je za tom strategijom posegnuo Zlatan Dumanić 2000., što ne bi trebalo čuditi jer se u svom radu Dumanić redovito referira na avangardne umjetničke pokrete. Scenu u kojoj Rick sam igra šah i razgovara s oportunistom Ugarteom, uz dva zamračena dijaloška okvira, dopunjuje rečenicom „splitski serijski ubojica je B.R.“ (umjesto originalnog teksta „cannot be rescinded not even questioned“), poigravajući se apsurdnom medijske fascinacije smrću i njene spektakularizacije.

Citatnost i aproprijacija kao umjetnički čin je uvijek akt dekonstrukcije i institucionalne kritike što se savršeno uklapa u Dumanićev autorski pristup. On je na nekoliko razina unio preokret u festivalski plakat: zaštitnu crvenu boju fonta je zamijenio crnom, ali je crvenu boju koncentrirao u popartovskim crvenim ustima; tekst je u prostoru slike, a ne preko nje kako je uobičajeno čime je napravljen kompozicijski preokret. Konačno, prevođenjem filmske scene u statičnu fotografiju na kojoj je intervenirao navedenim metodama, sudara različite vizualne kodove. Godinu nakon, Alem Ćurin reinterpretira scenu rezanja oka iz Andaluzijskog psa

Luisa Bunuela. Bunuelov prvi film nastao je u suradnji sa slikarom Salvadorom Dalijem te je riječ o ekranizaciji njegovih snova, jednom od glavnih inspirativnih pokretača nadrealne umjetnosti. U izvorniku, kulturna scena žene čije oko biva presječeno britvom je zarobljavala svojom suludom brutalnošću i grafičkim prikazom nasilja, što se značajno izgubilo u Čurinovu „prijevodu“ oka presječenim žiletom na kojem piše Split 2001. Splitski slikar Jadranko Runjić pak rekontekstuirao još jednu kulturnu scenu iz filmske povijesti: scenu rakete koja se zabija u mjesечеvo oko iz filma „Put na mjesec“ iz 1902., na način da se raketa zabija u oko peristilske sfinge.

Konačno, na plakatu za 2017. godinu je jedan od najcitiranijih prizora zapadne umjetnosti uopće – Michelangelovo „Stvaranje Adama“ sa stropa Sikstinske kapele. Najčešće se citira samo dio prizora, dodir ruku, budući da je time lakše upisati nova značenja, kao što pokazuje i vjerojatno najpoznatiji primjer u filmskoj plakatoj povijesti, John Alvinov plakat za film „E.T.“ (1982.). U ovom slučaju, isti motiv interpretira temu festivala „(Okrutna) stvarnost - Virtualna (stvarnost)“: tople, zemljane tonove originalne slikarske game zamijenili su hladni, plavičasti tonovi koji pojačavaju dojam pasivnosti i beživotnosti lijeve, ljudske ruke. U ovom slučaju, prije će biti riječ o gašenju životne energije, nego obrnuto.

IV) Freestyle

Preostalo je još nekoliko plakata koji su definirali vizualni identitet festivala, ali na načine koji se ne uklapaju u već navedene kategorije. 1999. Vinko Pelicarić sudara različite značenjske i vizualne kodove: vrlo klasičan motiv grupe konjanika (koji može biti preuzet iz klasičnog vesterna, ali zbog zamućenosti su poluapstrahirani) kombinira s fontom i idejom računalne grafike, što je u skladu s dizajnerskim trendovima kraja devedesetih kada su se tek otkrivale računalne

mogućnosti u dizajnu. Maroje Mrduljaš je u publikaciji Dizajn i nezavisna kultura taj fenomen ovako definirao: „Sam fenomen „nezavisne kulture“ dekonstruira granice između „visoke“ i „popularne“ kulture, između umjetničkog rada i raznih oblika aktivističkog djelovanja. Iz toga razloga, dizajn za „nezavisnu kulturnu scenu“ usmjerava se upravo prema crossover koncepcijama koje kombiniraju različite izvore i estetike i gdje se raspoznaju raznoliki estetski, ali i kulturni afiniteti dizajnera...protagonisti „naprednog dizajna“ za nezavisnu kulturnu scenu“ često se referiraju na estetike koje se javljaju u različitim područjima suvremene kulture, naročito na dizajn vezan za pop-glazbu prema kojoj su osjećali i osobni afinitet.“ 2002. Boris Ljubičić, jedan od medijski najeksponiranijih hrvatskih grafičkih dizajnera je superponirajući dvije fotografije ukazao na osnovnu razliku između filma i fotografije, a to je pokret. Naime, filmsko značenje proizlazi iz kombinacija slika i to na način da dvije susjedne slike kreiraju treće značenje.

Sličnom problematikom se pozabavio i Peter Bilak 2003. gdje su četiri fotografije lokalne plaže s „nasukanim“ plišanim medvjedićem zapravo četiri faze vala. Iako fotografije, činjenica da je riječ o linearnom slijedu događaja podsjeća da je i film zapravo niz pokretnih slika, a time se unosi dinamika pa čak i priča s uvodom, zapletom, raspletom i krajem. Iako inače dizajner tipografije, Bilak nije autor vrlo grafički efektnog fonta na plakatu, a stavljajući tekst unutar imaginarnog pravokutnika koji ne korespondira s vizualnim elementom stječe se vizualni dojam plakata u plakatu. Jadranko Runjić 2004. se poigrao još jednim tipičnim simbolom filma, redateljskom stolicom koju je kao u nekom horor ili akcijskom filmu zapalio, što može biti još jedan pristup rušenja ideje autorstva i autentičnosti. Duje Škaričić nas 2007. i 2008. ilustrativnim pristupom vraća počecima filmskih plakata, a 2010. Mia Perčić Lukačević se poigrala arhivskom fotografijom i festivalskim logom koji, ovisno o mjestu gdje se nalazi,

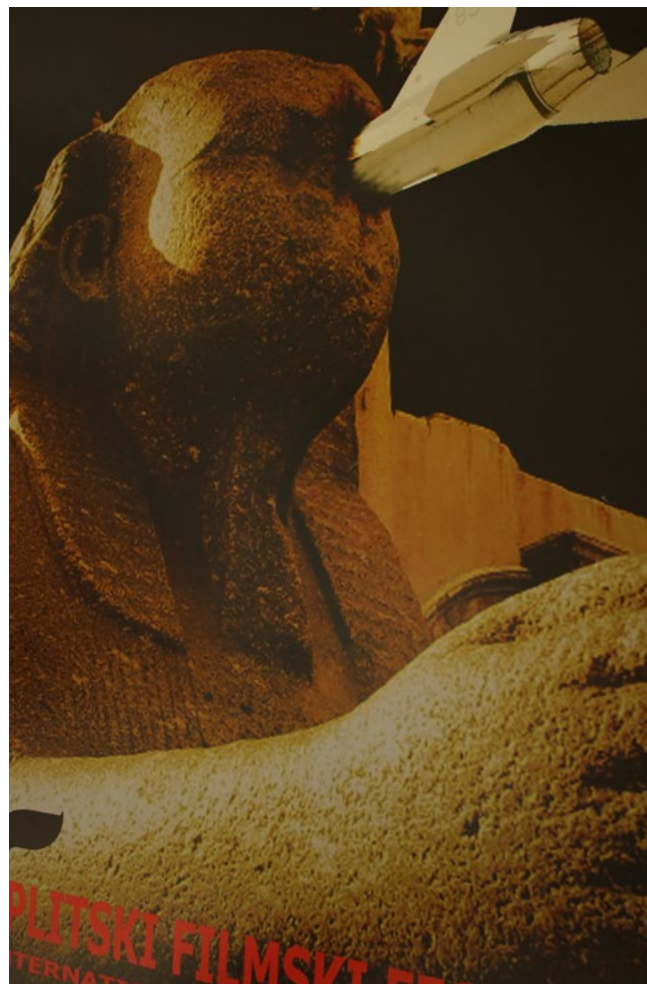
mijenja značenje. Tako riblji rep postaje brkovima i leptirskim krilima, što je zanimljiva referenca na odnos simbola i njihovih značenja kao društveno i kontekstom uvjetovanima.

V) Kolektivni autor vs autor

Do 2011. autori plakata su imali gotovo potpuno slobodne ruke u osmišljavanju vizualnog aspekta festivala, ali nakon toga plakati postaju grafičko-vizualne interpretacije festivalskog tima pa je evidentan zaokret prema plakatu kao presliku festivalske teme.

Doduše, već je 2009. plakat sadržavao fotografiju nepoznatog autora skinutu s interneta čime se festivalski tim i grafičkim rješenjima okreće promjenama u stvaranju kulture putem suradnje, participacije i samoorganizacije. Glavni pokretač tog trenda je svakako sveprisutna digitalizacija i umrežavanje društva putem interneta i novih medija, na tragu misli: „Sve što nam treba je grupa sudionika koji rade što žele i ta raznolikost producira kulturu“ (Christov-Bakargiev). Tako je 2011. Goran Čače uobličio problematiku kredita u švicarskim francima koji su na rub egzistencije doveli mnoge hrvatske građane/ke, Joško Buljanović je pomogao realizaciji tema „Odgovornost, optimizam, tolerancija“ 2013. te „Nadzor i kako ga izbjeći“ 2014., a Ivan Dilberović je po nalogu i ideji festivalskog tima uobličio temu „Svjetlosti“. Splitski filmski festival najstariji je festival takve vrste u Hrvatskoj, koji je u dva desetljeća svog postojanja (i opstajanja) stekao reputaciju jednog od najvažnijih međunarodnih festivala. Međutim, možda je i stručnoj javnosti manje poznato da su plakate i kataloge za festival osmišljavali vodeći suvremeni umjetnici hrvatske i međunarodne likovne scene. Iako je plakat kao umjetnička forma često odvojen od identiteta autora, ovaj esej služi vraćanju glasa onim autorima koji su na svoj način obilježili povijest festivala i pridonijeli njegovoj neupitnoj kvaliteti i značaju.

Anita Kojundžić Smolčić





SKUPNA IZLOŽBA / 40. SPLITSKI SALON - UMJETNOST PREŽIVLJAVANJA

Skupna izložba (06.10. - 14.12.2018.)

Društveni kontekst Hrvatske i Splita kao okvir razvoja umjetničkog stvaralaštva kroz povijest nikad nije bio jednostavan, niti stvaralaštvu posebno naklonjen, pa ipak iz svih trenutnih aktivnosti HULU-a - u rasponu od aktiviranja udruga likovnih umjetnika povodom donošenja prijedloga zakona o nezavisnim umjetnicima koji će regulirati status i modus djelovanja HZSUa, pa sve do recentne borbe za životni i radni prostor unutar Dioklecijanove palače - postaje razvidne da živimo u prijelomnom trenutku normiranja umjetničke egzistencije unutar nacionalnog i međunarodnog životnog okruženja.

Ova izazovna situacija naprosto zaziva potrebu koncentracije na goruća pitanja preživljavanja koja se kroz format izložbene manifestacije renomea Splitskog salona mogu i trebaju uzdignuti do opće vidljivosti, a samu manifestaciju iskoristiti kao platformu koja će ne samo postaviti pitanja, već ponuditi modele, strategije i rješenja ciljane problematike.

Ne zaboravimo, manifestacija se odvija u mjesecima koji prethode prvom čitanju zakona koji će regulirati važne aspekte umjetničke egzistencije u razdoblju koje dolazi. Kako bi problem umjetničkog preživljavanja predstavili u njegovim povijesnim i tekućim aspektima, okupio se tim čiji su članovi pripadnici tri aktivne kustoske generacije.

Njihov cilj bio je da podjelom zadataka po područjima koja ih profesionalno najviše zanimaju i rasporedom

programa po izložbenim prostorima i kulturnim institucijama temu aktiviraju na što više mogućih razina. Umjetnici i radovi zastupljeni na Salonu proizlaze iz kustoskog istraživanja i odluke zavisno o konceptu pojedine izložbe. Ciljana raznovrsnost kustoskih pristupa temi umjetničkog preživljavanja omogućila je predstavljanje raznorodnih disciplinskih i estetskih usmjerenja, a paralelno uz trajanje službenih izložbenih dionica 40. Splitskog salona održani su zanimljivi razgovori i tribine u obzoru programa ove manifestacije.

Prostori:

Salon Galić
Podrumi Dioklecijanove palače
Galerija umjetnina
MKC - Multimedijalni kulturni centar

Kustosi:

Branko Franceschi
Božo Kesić
Tonči Šitin



SURVIVAL
ART OF
UMJET
NOST
PREZI
VLAVANJA













SVJETLOST BOŽICA

Skupna izložba (18. 12. 2018. - 18. 01. 2019.)

Magija božićne atmosfere sad se već osjeća godinu za godinom na izložbi **Svjetlo Božića** koja se sada već treću godinu organizira od strane **Hrvatske udruge likovnih umjetnika**. Izložba **Svjetlo Božića**, u organizaciji **HULU-a**, okupila je petnaest umjetnika, glavnina radova je novijeg datuma produkcije, a većina umjetnika su članovi **Hrvatske udruge likovnih umjetnika** te žive i djeluju na području Splita i šire Dalmacije, ali i Zagreba.

Okupljeni su slikari i kipari koji su našli inspiraciju u temama vezanim za adventsko vrijeme i rođenje Isusa Krista te drugim vezanim scenama kao simbolom mira među ljudima. Ove godine na izložbi su sudjelovali sljedeći umjetnici: Jozo Andrić, Ivana Bilić Antičević, Josip Bosnić, Josip Botteri Dini, Ana Marija Botteri, , Karin Grenc, Sonja Hržina Majstorović, Ivan Listeš, Hana Lukas Midžić, Mirjana Marović, Spomenka Zdravka Milić, Tea Morić Šitum, Miran Palčok, Mladen Radovniković i Frane Šitum.

Svaki od okupljenih umjetnika je interpretirao religijske scene vezane za božićno razdoblje na sebi svojstven način, od umjetnika koji svojim radom prizivaju motive i ikonografiju preuzete iz ranosrednjovjekovnih bizantskih ikona, do onih inspiriranih renesansom i motivima rođenja Isusa koja je bila vrlo popularna među slikarima poput Botticellija i Leonarda Da Vincija, do suvremenijih interpretacija koji su dekonstruirali

figurativne scene u religijske simbole i spiritualistički jezik znakova. Jedna od najpostojanijih prikaza Božića je tradicionalna scena **Rođenja** koja se može vidjeti u svakoj crkvi je i na ovoj izložbi prisutna kao centralni dio naracije, no ipak samo kao poglavlje jedne priče koja ima svoj uvod, zaplet i rasplet prve etape Kristovog života. Izložba je svojim izborom naziva te odabirom radova metaforički dodatno *obasjala* ovo razdoblje godine, od motiva i scena iz Novog zavjeta koji nam vizualno najavljuju, prizivaju i direktno prikazuju Kristovo rođenje te događaje koji mu neposredno prethode kao i one koji mu slijede kao direktna posljedica.

Drugi radovi se fokusiraju više na pojam *svjetlo* nego *Božić* u nazivu, neki od njih svojim motivom ukazuju na božansko svjetlo koje nas sve obasjava, možda nas simbolički upućujući u sam čin Začeca, dolaska na svijet Božjeg sina koji će za nas otkupiti sve grijeha svijeta. No također, samo zlaćano isijavanje mnogih radova također doprinosi atmosferi božićnog osvjetljavanja prostora kojeg su mnogi posjetili tijekom ovih božićnih dana, koji je osim izložbenog prostora imao narav okupljališta popraćenog različitim svetkovinama i kontemplacijama božićnog razdoblja. Izloženi radovi su svakako mogli podići kontemplativnu prirodu okupljanja, direktnom vizualizacijom misli, komemoriranja te kontempliranja okupljenih za te povode.

Ivor Igrec







ANIMUS

Skupna izložba

(1.3. – 10.3. 2019.)

Slikar je proizvod snova. Animus se često pojavljuje kao slikar, drži neku vrstu stroja za projekcije, upravlja kinematografom ili je vlasnik galerije slika. Pošto se ovo odnosi na animusa u funkciji posrednika između svjesnog i nesvjesnog: nesvjesno sadrži slike koje animus odašilje, to jest manifestira, bilo kao fantazije ili nesvjesno u životu i djelovanju [pojedince]. (Carl Gustav Jung)

Tradicionalno obilježavajući početak sedmodnevne manifestacije „Splitski cvit - žena je žena“, ovogodišnja izložba pomalo provokatorski postavlja sljedeća pitanja: Je li žena uistinu (samo) žena? Odnosno, koliko je tradicionalno poimanje žene pojednostavljeno i ograničeno na one isključivo „ženske“ aspekte njenog identiteta. Odnosno, koliko je njezin identitet ograničen na onaj „ženski“? Slojevi osobnosti svakog pojedinca, u većoj ili manjoj mjeri izraženi u većoj ili manjoj mjeri, ukazuju na cijeli raspon mogućnosti vlastite prezentacije te društvene percepcije osobe. Nametnuti i samonametnuti standardi ženskosti i muškosti te „muških“ i „ženskih“ uloga reflektiraju se na izgradnju Ega. Prema francuskom psihoanalitičaru Jacquesu Lacanu, osoba započinje ovu izgradnju stremeći k idealnoj slici sebe koja je u suštaj suprotnosti sa stvarnošću.

U realnosti, fizičko biće je nesavršeno, ograničeno u svojim kapacitetima i ranjivo ili, Lacanovim jezikom, fragmentirano. Poteškoće se kriju upravo u cjeloživotnom nastojanju pojedinca za usklađivanjem „fragmentiranog“ tijela s idealnom slikom sebe. U tom smislu, izgrađeni Ego postaje vrsta oplata za fragmentirano tijelo i, barem izvana, ostavlja dojam

pomirenosti i cjelovitosti. U rodnoj priči se nameće međusobni nesklad između „muških“ i „ženskih“ fragmenata te nesklad između sveukupnosti fragmenata i društvenih normi. U skladu s običajem „Splitskog cvita“ odavanja počasti ženama, odnosno umjetnicama Splita, izložba „Animus“ istovremeno progovara o skrivenim ili pak potisnutim aspektima i kapacitetima unutar žene, poglavito onima koje se obilježava kao „maskuline“. Izložena djela govore o višeslojnosti karaktera njihovih kreatorica i otkrivaju njihove privatne svjetove, surove emocije te nutarnje dileme. Time izložba postaje hommage svim ženama koje su se okuražile stupiti u dijalog sa svojom Sjenom – skupom ograničavajućih i autodestruktivnih tendencija unutar pojedinca – i proći kroz dugotrajan i nerijetko iscrpljujući proces reintegracije odbačenih ili potisnutih aspekata svoje osobnosti kako bi se katalizirao proces izgradnje potpune, zaokružene osobnosti.

Arhetip Animusa u Jungovoj psihologiji označava muževne kapacitete koji su sastavni dio osobnog nesvjesnog svake žene. Njegova uloga je višestruka i promjenjiva, ovisno o stupnju njegove integracije u Ego (Jastvo, Svijest), a različiti stupnjevi ovog procesa u izložbenom su postavu predstavljeni kroz tri cjeline: „Skriveni svjetovi“, „Projekcije Animusa“ te „Dvojakost i integracija“. Djela sadržana u njima manifestacija su procesa umjetničke kreacije koji je omogućio proučavanje, eksternu projekciju i u konačnici prihvaćanje nesvjesnih aspekata pojedinačnih osobnosti umjetnica.”

Dora Derado







TIJELO KOJE GORI

Skupna međunarodna izložba
(18.05. - 31.05. 2019.)

Projekt TIJELO KOJE GORI bavi se fenomenom samožrtvovanja jedinke kao aktom pružanja otpora u uvjetima radikalne društvene nejednakosti – kako u nepravednim mirnodopskim uvjetima kontaminirane slobode izražavanja i nasilnog ugrožavanja ljudskog dostojanstva, tako i u još nepravednijim ratnim uvjetima kolonijalne i neo-kolonijalne okupacije (uključujući, pored sovjetske agresije na Čehoslovačku krajem šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, i onu na području bivše Jugoslavije tijekom sukoba 1990-ih godina, posebice u srednjoj i južnoj Dalmaciji). Protestno samožrtvovanje – i, preciznije, javno samospaljivanje individua na izabranim lokacijama od strateškog vizualnog ili simboličkog političkog značenja – iako neusporedivo rijetko i neefikasno u odnosu na ostale oblike građanskog bunta, postalo je paradigmatski javni događaj našeg vremena.

Tijekom posljednjih pedeset godina ovaj fenomen postao je sve intenzivniji i rasprostranjeniji diljem planete: od famoznog slučaja budističkog redovnika Thich Quang Duca iz 1963. godine u Sajgonu (snimljenog kamerom foto-reportera Malcolma W. Brownea, kao po prvi put u povijesti vizualno zabilježene pojave tog tipa), preko 'zaboravljenog' slučaja Ryszarda Siwieca iz 1968. godine u Varšavi i onog mnogo poznatijeg – Jana Palacha iz 1969. u Pragu, do najrecentnijih slučajeva u suvremenoj Poljskoj, Bugarskoj, Grčkoj, Tunisu, itd. Protagonisti tog čina, dok poliveni benzinom gore i manifestiraju svoju patnju i prkos pred očima promatrača, okončavaju osobni život 'darujući' ga zajednici (dakle, onima koji su 'preživjeli'), i to iz nesebičnog, kolektivnog razloga. Ulog koji se time postiže je uvijek maksimalan, jer se radi o gubitku individualnog života, ali je on istovremeno rizičan jer ne garantira dobitak (ispunjenje

prosvjednih zahtjeva) nego ostaje zasnovan na optimističnoj predodžbi inicijatora samospaljivanja da bi njegova ili njena žrtva mogla pomjeriti i izmijeniti odnos snaga moći aktualnog političkog sustava u korist preživjelih članova zajednice – onog kolektiva sa kojim se žrtva identificira. Preekspozirana, javno vidljiva manifestacija ove akcije ima upravo za cilj da ostvari taj efekat: ne samo na nivou empatije promatrača u čisto ljudskom smislu, nego i na nivou prepoznavanja osobne/kolektivne krivice za stanje društvenih odnosa u kojem jedan od članova mora podnijeti maksimalnu žrtvu zarad ostatka zajednice.

Međutim, samospaljivanje nije jedini modus demonstracije nemoći, već paradigmatski primjer za niz pojedinačnih praksi u kojima se očituje instrumentalizacija 'moći nemoćnih' putem autodestrukcije – iz kolektivnog razloga. Zato vrijedi istaknuti da se TIJELO KOJE GORI također bavi fenomenom samožrtvovanja u uopćenom smislu, čak i onda kada vatra ne predstavlja osnovni element prosvjedne logike. Jedan od ciljeva projekta (koji se, dakle, fokusira na vizualnu, tjelesnu i jezičku retoriku protestnog samo-žrtvovanja kroz seriju umjetničkih radova i odabranih dokumentarnih materijala) jest upravo pomjeranje fokusa analize s pozicije medijskog senzacionalizma u smjeru propitivanja samih uvjeta takozvanog demokratskog sustava, kao i odnosa individue prema tom sustavu. TIJELO KOJE GORI postavlja pitanje: kako je moguće da jedan građanin donese tako čudnu odluku (koja je, doista, konačna i neporeciva) i da zauzme poziciju na promišljeno izabranom mjestu (pred zgradom nacionalnog parlamenta, ministarstva financija, gradske vijećnice, veleposlanstva, univerziteta, muzeja, katedrale, ili pred

spomenikom nekog heroja, mučenika ili ideološkog predvodnika, ili pak na glavnom gradskom trgu, stadionu, tržnici ili, čak, gradskoj plaži) kako bi – iz te javne pozicije, na otvorenom – izveo nasilni čin nad sâmim sobom i zapalio svoje tijelo ili, nekom drugom metodom, žrtvovao svoj život, naočigled sviju koji ga zgroženo promatraju? Kako je to moguće? Još jedno, često zaboravljeno pitanje, koje je usko povezano s prethodnim, ispostavlja se kao ključno za prirodu projekta TIJELO KOJE GORI: što osjeća čovjek koji gori u plamenu vatre i, posebice, što osjeća dok biva promatran? Također, što osjećaju izravni ili neizravni promatrači tog događaja? Ako ljudska patnja čini neizbježan dio procesa koji odvodi gorući subjekt u sigurnu smrt, druga dimenzija se razvija istovremeno s tim procesom: čovjek koji gori pred drugima ne pretvara se samo u tijelo koje gori i pati; on, zapravo, postaje objekt promatranja koji se sada pretvorio u SLIKU.

Goreći javno i s određenim razlogom, on pravi 'spektakl od samog sebe' – vizualnu samo-reprezentaciju patnje ljudskog tijela izloženu pogledima publike. Stoga, nije vatra ta koja čini prizor zapaljenog čovjeka toliko različitim od bilo koje druge slike koju smo do sada vidjeli, nego baš njegova PATNJA pretvorena u sliku koja – mnogo više od ispoljavanja građanske neposlušnosti spram neobuzdanosti neke lokalne politike – propituje granice ljudskog tijela kao i sâmu prirodu ljudskosti: jer ono što nas povezuje na nivou ljudskih bića jest ranjivost drugog koju mogu da vidim i osjetim kao svoju. Ako to svatko od nas nije u stanju prepoznati, onda niti čin samospaljivanja, niti projekt TIJELO KOJE GORI, nemaju nikakvu relevantnost.

U suprotnom, neka TIJELO KOJE GORI baci novu svjetlost na mračniju stranu demokracije: neka makar malo osvijetli onaj kut u mraku iz kojeg ovisi direktno uplitanje 'novog', ali dovoljno ispražnjenog

i pervertiranog društveno-političkog sustava u pitanja života i smrti obezvrijeđenog stanovništva, na ekonomski osiromašenom Balkanu i diljem politički izvitoperene Europe... Ili, kako bi to rekao jedan umjetnik (i to s puno gorkih razloga), "kriza može toliko iscrpiti ljude da se moraju okrenuti k vlastitim, tjelesnim resursima." Možda je baš to (parcijalna) definicija „tijela koja gori“ – a da od vatre nema ni „V“ – jer nas uvodi u prostor koji propituje načine preživljavanja na nivou samo-eksploatacije vlastitog tijela i materijalnih potencijala tjelesnosti (uključujući i one seksualne prirode), a sve u uvjetima neke određene krize: KRIZE čije posljedice, osim date jedinke, gotovo izvjesno trpe i ostali članovi zajednice kojoj ta jedinka pripada. TIJELO KOJE GORI ima za cilj upravo to: da baci novu svjetlost na mračniju stranu ljudske spoznaje o uvijek gorućim pitanjima – o životu i smrti – ali uvijek u odnosu na pitanja moći i vlasti. Kako nad sâmim sobom, pa makar to bilo neprimjereno 'narcisoidno', tako i nad drugima – pa makar to bili neobuzdani agresori iz neposrednog geopolitičkog i mentalnog susjedstva...

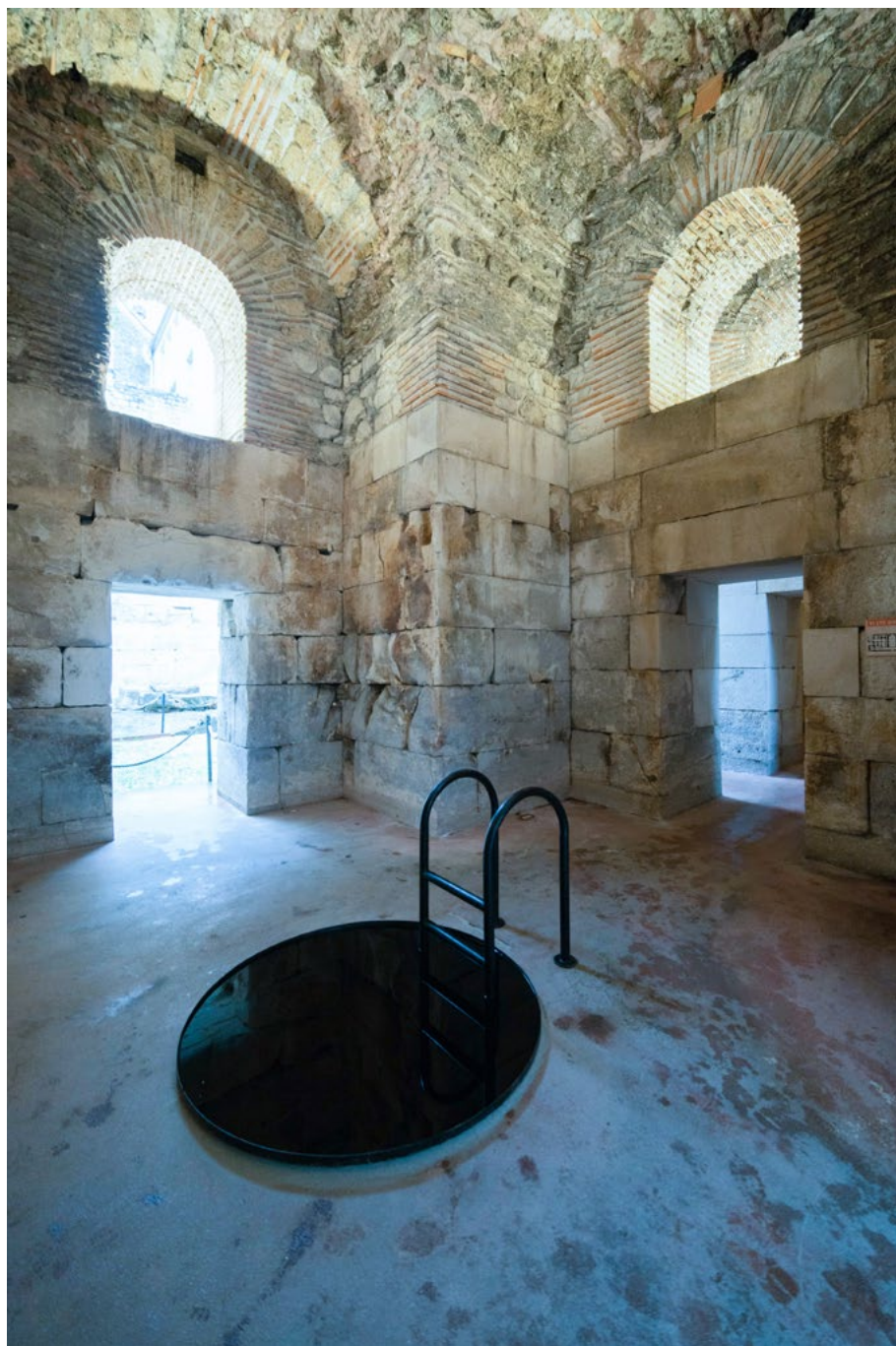
Pavo URBAN & Mara BRATOŠ, Andre ANDREEV & Martin MARINOS, Ivana Pegan BAČE, Gildo BAVČEVIĆ, Neno BELCHEV, Milan BRKIĆ, Pasko BURĐELEZ, Mia ČUK, Vlasta DELIMAR, Marija GRAZIO, Ivana IVKOVIĆ, Ante JELENIĆ, Božidar JURJEVIĆ, Lucia KUJUNDŽIĆ, Siniša LABROVIĆ, Flor MAESEN, Marko MARKOVIĆ, Viktor POPOVIĆ, Nenad PUHOVSKI, Marin RENIĆ, Elizabeta RUŽIĆ, Pablo Neo del Castillo RUŽIĆ, Ana Maslov SARDELIĆ, Selma SELMAN, Ivana Dražić SELMANI, Sandra STERLE, Boris ŠINCEK, Goran ŠKOFIĆ, Slaven TOLJ, Vice TOMASOVIĆ, Joni ULLA, José Eduardo Sierra VEGA, Ivona VLAŠIĆ

Marko Stamenković









FOURFOLD. POSITIONS FROM BERLIN

Međunarodna izložba
(07.06. - 01.06. 2019.)

Riječ je o izložbi koja istovremeno na ozbiljan, ironičan, poetičan i radoznao način predstavlja vizualnu kritiku uniformiranih identiteta.

Četverostrukost izložbene platforme manifestira se kroz prezentaciju radova berlinskih umjetnika čije je podrijetlo na četiri različite strane svijeta: vizualni umjetnik Ali Kaaf (*Damask), multimedijaska umjetnica Silvina Der-Meguerditchian (*Buenos Aires), fotograf Anton Roland Laub (*Bukurešt) te House of Taswir (Istanbul/Berlin).

Dakle, ideja je projekta promatrati umjetnost kao mjesto koje omogućuje višestruke oblike identifikacije i područja pripadnosti pojedinca. Naime, njegovi sudionici kritički promišljaju vlastitu identifikaciju i pripadnost, a njihova umjetnička istraživanja često adresiraju destrukciju tradicije i pružaju otpor nestanku određenih mjesta, narušavanju ljudskih prava i općenito gubitku memorije. Umjetnici demonstriraju kako mobilnost, dislokacija i neukorijenjenost mogu postati vrijedni kreativni resursi nove i drugačije vrste pripadnosti, te snažne sile otpora.

Na ovom u mnogome zanimljivom projektu u Salonu Galić u Splitu publici će biti predstavljana ikonička djela iz Ali Kaafove serije "Rift" series, novonastalo djelo "Impuls" Silvine Der-Meguerditchian, suvremeno izdanje slavljene serije fotografija "Mobile Churches" Antona Rolanda Lauba, te svjetski premijerno od strane House of Taswira "Turkish Echo Chamber." – performativna kuća poučavanja.

"Turkish Echo Chamber" („Turska komora jeke“) je instalacija inspirirana arhivima istanbulske kustosice Berala Madre sa stotinama digitalnih fragmenata murala koji pokazuju umjetnička djela i tekstove, fragmente poezije, isječke zvuka i pokreta, pisma te druge objekte koji se odnose na BM CAC, jedan od najbitnijih arhiva suvremene umjetnosti u cijeloj regiji. „Turkish Echo Chamber“ je realizirana u suradnji s Kulturakademie Tarabya i zagrebačkim Goethe-Institutom, a koncept je osmislila Shulamit Bruckstein u suradnji sa Sinanom Erenom Erkom (Istanbul) i Hannom Lahun (Berlin).

Shulamit Bruckstein











ALMISSA OPEN ART 2019.

Kuda idemo? (09.08. - 14.08. 2019.)

Almissa, sam naziv festivala performansa u Omišu potječe od antičkog imena grada. Imena ljudi, nazivi mjesta pa tako i imena festivala često sugeriraju o kakvom je događaju riječ, pa bismo tako za Almissu mogli na prvi pogled pretpostaviti da je festival koji uspostavlja neku vrstu veze s prošlošću grada. Na poziv da kuriram sljedeće izdanje Almissee, u prvom trenutku sam pomislila koliko je važno osim sveprisutne i muzealizirane prošlosti mediteranskih gradova, pa tako i Omiša – misliti o budućnosti, te pokušati kroz sam festival spekulirati ideju kako će svijet i ljudi izgledati u bližoj i daljoj budućnosti.

Dajući mogućnost suvremenim umjetnicima da obilježe, mapiraju grad i u unesu nove modele razmišljanja kroz svoje privremene, efemerne intervencije gledajući s jedne strane unatrag, uspostavljajući neke nove veze

sa prošlošću, starošću i slično, a s druge strane prema budućnosti, razmatrajući modele koji u ovom trenutku mapiraju našu stvarnost i koji preuzimaju ulogu definiranja ljudske budućnosti. Kakve škole, kakve tehnologije sebstva, kakav odnos prema umjetnoj inteligenciji, algoritmima i sl. razvijamo danas. Koliko su prošlost i budućnost isprepletene i na koji se točno način suvremeni umjetnici odnose prema znanjima koja su ukorijenjena kroz generacije, a kako prema inovativnim tehnološkim dostignućima, te koji su sve načini da se te dva različita principa povežu.

Program festivala nudi različite forme izlaganja, od performansa, intervencija, projekcija, prezentacija do razgovora, čitanja, lecture-performansa i izložbe.

Sandra Sterle













TURIZAM NA RUBU PAMETI

Skupna izložba

(25.10. - 15.11. 2019.)

Turizam je na rubu pameti, a građani su na rubu grada. Građani su zapravo generalno na rubu. Split kao i druga jadranska mjesta ispraznila su se od sebi / njima uobičajenoga. Život prosječnog građanina promijenio se drastično. Promijenile su se uobičajene javne politike, fizički prostor koji nas okružuje, poslovi kojima se prosječan građanin može baviti. Promijenilo se stanovanje, pogled kroz prozor, kućni ljubimci...

U rijetkom preostalom prostoru za izlaganje umjetnina u Splitu, u Staroj Gradskoj Vijećnici, uz ostale, izloženi su radovi nekolicine umjetnika koji žive i rade baš u Splitu: autorski tim Arhitektonski kolektiv, Alemka Đivoje, Tonči Gačina, Karin Grenc, Majorian458 (Nikola Bojić), Boris Poljak, Kristina Restović, Neli Ružić, Boris Šitum, autorski tim Toward Europe, Miro Župa. Radovi uronjeni u razmjerno mali fizički prostor, od Rive do Grgura Ninskoga, u 300injak metara zračne udaljenosti, problematiziraju sva mjerila i razne vrste promjena koje je donijela sveopća turistifikacija.

TURISTIČKE (JAVNE) POLITIKE

Hrvatska suvremenost je nametnula potrebu izrade strategije razvoja turizma. Takva strategija izrađena je 2013. iako je turizam rastao i prije 2013., i kasnije. Teško je uočljiva tijesna veza između ciljeva strategije i rasta. S druge strane, strategija razvoja više ne treba kulturi (pa je tako Grad Split nema), jedva da treba urbanizmu, za zdravstvo ili mirovinski sustav nikada nije postojala...

Ispostavlja se kako se strateški planira kratkotrajni boravak turista, a nikako ili manje strateški se planira dugoročna kvaliteta života različitih skupina građana. bTako tri babe s tri zvjezdice, koje je fotografirao Boris Šitum, precizno pokazuju realizaciju strategije.

Gospođe sjede na vanjskim kamenim stepenicama i "rentaju" sobe u svojim kućama. One su, srećom, više no stambeno zbrinute. Poznajući standard ove strateške skupine - umirovljenika, gospođe nemaju drugoga izbora.

POSLOVI PROSJEČNOG GRAĐANINA

Ivan Meštrović izradio je pak skulpturu starovjekovnog biskupa Grgura Ninskoga. Spletom okolnosti, skulptura je postavljena nasuprot sjevernih vrata Dioklecijanove palače. Na razglednicama koje je Karin Grenc ponudila u Vijećnici, Grgur je prikazan kao uznositi konobar što udovoljava najvažnijoj suvremenoj funkciji svog čarobnog okoliša: na pladnju donosi iće i piće posjetiteljima Palače. Uznositi konobar nije pretjerivanje kad je ovo zanimanje postalo zanimanje broj jedan na svim portalima za traženje posla. Međutim, Meštrovićev Grgur možda u stvarnosti zaista nosi pladanj. Naime, svakoga dana deseci turista koji ovuda prođu uhvate Grgura za nožni prst koji šljašti od dodira i fotografiraju se s rečenim šljaštećim nožnim prstom. Kako bi fotograf uhvatio lik onoga tko ga drži za prst, ne smije se previše udaljiti. Istini za volju, u ljetnim mjesecima nema se niti gdje udaljiti jer je na toj poljani uvijek gužva. Budući da je Grgur napravljen u kolosalnim dimenzijama, kako i priliči toj povijesnoj ličnosti, procjenjujem da fotografov kadar ne može preći donju polovinu Grgurovog torza. Na visini od cca 7 m od nožnog prsta i pripadajućeg turista, Meštrović je u (bronci!) napravio strahovito moćan izraz bradatog lica koje gleda prema knjizi i ispružen kažiprst na desnoj šaci kojim strogo probada zrak. To je ono čega se prisjećam iz povijesti umjetnosti. Dakle, na turistovoj foto - uspomeni vidi se najviše do sredine ukupne visine skulpture. Grgur možda stvarno nosi pladanj. Ne mogu se sjetiti.

DALMATINSKI URBANI OKOLIŠ

Kad su se 2008. godine pojavile ozbiljne simulacije staklene komercijalne zgrade s dva eskalatora na sred Peristila, ozbiljne čak i za današnje prilike (usp. Privremeni autobusni kolodvor u Splitu), koje je izmodelirao Majorian458 i odaslao na razne "važne" adrese, građani su se čudili. Čak i paničarili. Nije da staklenih zgrada nije bilo ranije. Štoviše, jednu takvu projektirao je Neven Šegvić neposredno uz Peristil. Šegvićeva zgrada sagrađena je 1963. na mjestu ranije izgorjele kuće Agnić. Dok novi vlasnik - strana banka nije preuzela prizemlje i prvi kat i obnovila potpuno prozirnu, praktički nevidljivu, staklenu opnu u prizemlju, zainteresirani šetač kroz opnu je jasno mogao vidjeti originalni antički pod, ugaoni stup carda i decumanusa i jednu rozetu u koju se slijevala antička kiša. Prizemlje je s investicijom nove strane banke dobilo novo, mutno staklo, masivne šprljke koji ga lameliraju i bankomat. Antika se otada više ne vidi izvana. Ovako se ozbiljna simulacija skalamerije s početka odlomka uistinu realizirala, doduše u manjem mjerilu, ali tik uz Peristil. Ozbiljna simulacija postala je ozbiljna realizacija. Ovdje i drugdje po gradu. Jedanaest godina kasnije, (i) ovaj rad je čemeran podsjetnik na brzinu kojom se fizički prostor koji nas okružuje mijenja.

SPLIT NA RUBU GRADA

S krova kuće u kojoj može bitno stanuje Alemka Đivoje kroz oko kamere vidi se sasvim očekivani dio pete fasade centra grada s modrom pozadinom od mora, Šolte i Brača. U kadar ulazi, sasvim očekivano, skupa s kućnom mačkom, golemi cruiser čime nestaje modra pozadina. S njegovim prisustvom, što se ne vidi, ali je podjednako očekivano, broj duša u centru se barem udvostručuje. Iza bezbrojnih prozorčića na trupu plovila, smješteni su turisti koji će iz cruisera, grada samog za sebe, na čas pohrliti u njihov Suburbij - u naš grad.

UGRIST ĆE TE STAFFORD

Neli Ružić je pronicljivo dodijelila par američkih stafordskih terijera da, zajedno s dva mladića

preobučena u legionare – rimske vojnike, čuvaju, nekoć i danas, glavni ulaz u Palaču. Terijeri su mladi snažni mužjaci, dovoljno zaigrani da bi se međusobno hrvali. Ova pasmina u antici bila je korištena za borbe u arena. Psi su glavama, svojim ili tuđim, plaćali ljudske igre iako u njihovoj naravi nije agresija niti ubijanje. Međutim, pasji imidž u ljudskom svijetu formira se po ljudskim normama. Mladići su stasiti studenti koji na Zlatnim vratima zarađuju džeparac. Strpljivo drže pse na uzici. Terijeri su dodani svakodnevnoj sceni kako bi se jasno razotkrilo da vojnici koji dočekuju cijenjene goste zapravo nisu izraz dobrodošlice. Naprotiv, na vratima goste dočekuju dva historijska vojna lica naoružana do zubiju ili u punoj ratnoj opremi. Nedvojbeni izraz agresije. Turizam na rubu pameti je sveobuhvatni pregled vrlo dramatičnih promjena i fenomena koji su se dogodili Gradu pod Marjanom, ali i svim drugim gradovima i mjestima na zajedničkoj obali uslijed jedine preostale „proizvodnje“ koja je poharala nekoć potpuno drugačije uređene sredine. Lokacije se drugačije zovu, ali je smisao identičan. Izložene umjetnine su privlačne: jasnih koncepata, lijepo dizajnirane, pune humora, fino ugođene u interijer gotičke zgrade. Međutim, u izložbi nema ničeg romantičnog. Promjene i fenomeni hladnokrvno su sumirani od sustava do detalja. Vidjevši čuvenu zastavu Dubrovačke Republike kako vijori na zidinama nekadašnjeg centra humanizma, zastavu na kojoj je istaknuto LIBERTAS, riječ u kojoj je Marijana Pende sve samoglasnike zamijenila znakovima za valute (funtom, eurom i dolarom), zainteresirani gledatelj na poslijetku može osjetiti, nimalo hladnokrvno, samo autentično siromaštvo duha. Vjerojatno je da prosječni građanin i zainteresirani gledatelj uzima promjene kao nešto što se moralo dogoditi. Navikava se na njih onako kako može jer stižu brzo i nenajavljeno. S njima je svakodnevica nemilosrdna, traži jednako hitre prilagodbe kako bi građanin i gledatelj preživio u toj mahnitoj „evoluciji“. Radovi su ovdje da strukturiraju i kondenziraju svu mahnitost takve gorke realnosti.

Marijana Bucat





ALMA TRTOVAC

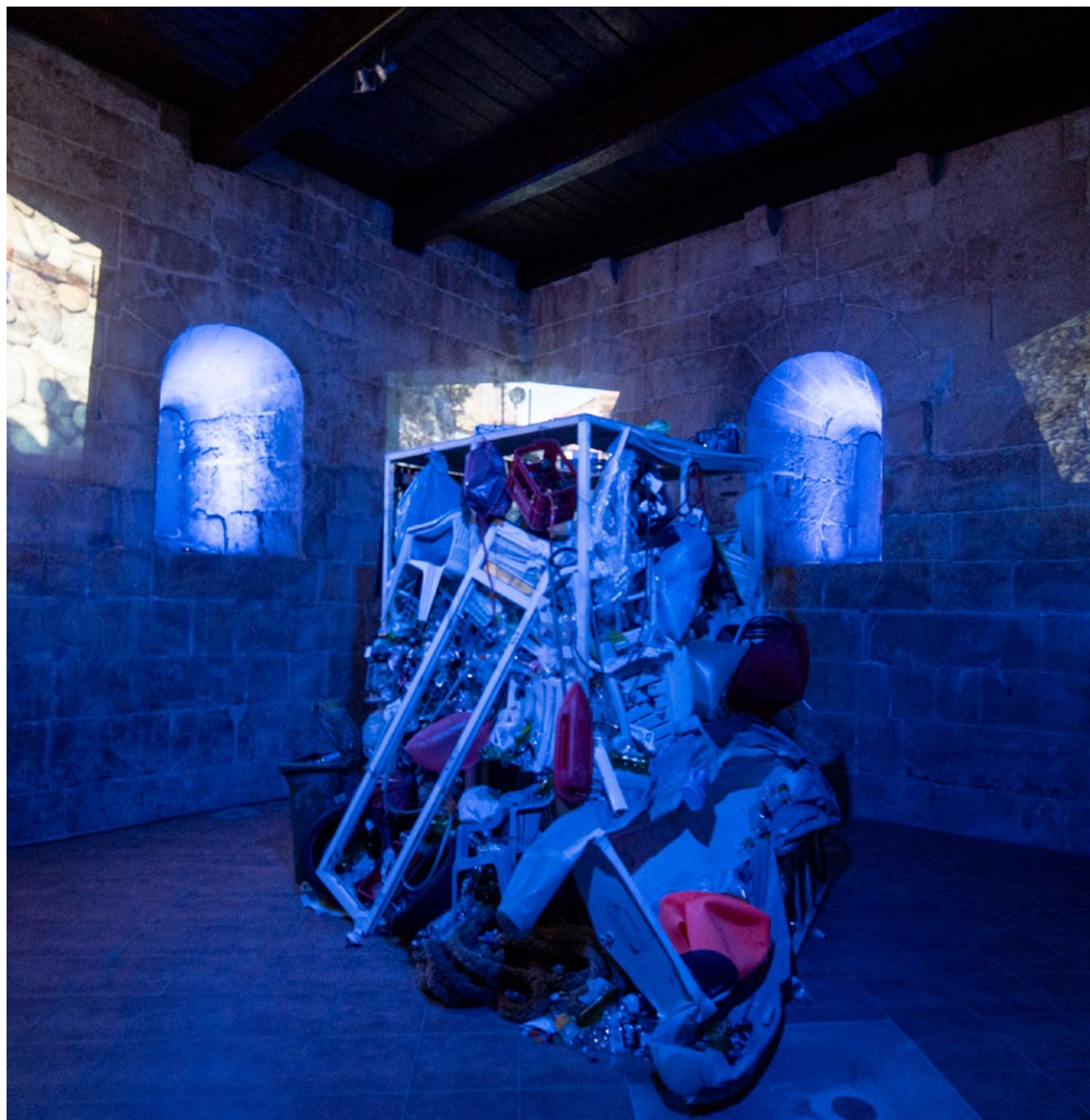
The Lighthouse

(07.11. - 22.11. 2019.)

Alma Trtovac, svoju izložbu ironičnog naziva *The Lighthouse*, kao i istoimenu skulpturu, ne smješta slučajno upravo u grad Split. Ovaj grad, kao i većina turističkih destinacija na Jadranskoj obali tijekom turističke sezone muku muči s otpadom, dok vlasti, čini se, okreću glavu od problema, a sankcije za ostavljanje smeća po ulicama i plažama gotovo da i ne postoje. Zakon o turističkim zajednicama i promicanju hrvatskog turizma usmjeren je na razvoj turizma kroz brigu za okoliš, pri čemu je zajednički cilj svih turističkih zajednica „razvijanje svijesti o važnosti i gospodarskim, društvenim i drugim učincima turizma, te potrebi i važnosti očuvanja i unapređenja svih elemenata turističkog proizvoda određenog područja, a osobito zaštite okoliša te prirodne i kulturne baštine sukladno održivom razvoju.“ I dok ovo iščitavamo kao tek još jedno mrtvo slovo na papiru, negdje nam na obali, bez ikakve sumnje, niče novi ilegalni deponij smeća. Interaktivna skulptura koju umjetnica, prikladno, izlaže u Jugoistočnoj kuli Dioklecijanove palače, svjetionik je izgrađen od sitnog i nešto krupnijeg otpada. Predmeti u ovoj gomili smeća „prate“ posjetitelja izložbe, senzorima reagirajući na njegove pokrete i pritom se pomičući, a sve kako bi ga „zaskočili“ kad se najmanje nada. Moguće je unutar ove skulpture pronaći stare ležaljke i plastične raspadnute stolice iz splitskih kafića, lopte za plažu na napuhavanje, pa čak i stari gumeni čamac. Sve ono što je, odlaskom ljeta i turista, za njima ostalo gdje god se to prethodnim vlasnicima činilo prikladnim ostaviti. Umjesto reflektora i signalnih svjetala koja se šire obzorom u daljinu, Almina skulptura sadrži projektore koji na galerijske zidove bacaju „svjetlosne signale“, a čije naizmjenično paljenje i gašenje simulira rotaciju svjetionikovih reflektora. Video projekcije prikazuju tipične momente s ljetovanja – kupanja u moru ili šetnje gradskim trgovima, a fokus umjetničke kamere uperen je u smeće ostavljeno

na javim površinama, kojeg turisti nonšalantno zaobilaze šećući i uživajući u ljetnim radostima. Pozicionirajući svoj svjetionik u samo središte galerijskog prostora omogućena je komunikacija između recipijenata i rada koji „radi“, prateći svojim pomicanjem posjetitelje u stopu, čime umjetnica implicira kako će nas zanemarivanje problema otpada i zatvaranje očiju pred istim kad-tad sustići. Radom koji živi tek ukoliko je čovjek u neposrednoj blizini, Alma ne pokušava samo isprovocirati posjetitelje na reakciju, već, na duhovit način, ukazuju na to koliko je, s jedne strane, sam problem aktualan i živ, dok se, s druge strane, u radu jasno iščitava poruka o odgovornosti društva u cjelini za šire ekološke probleme i posljedice s kojima se suočava. Smeće već dugo predstavlja legitiman gradivni materijal umjetničkog rada, a u kontekstu ove izložbe treba ga shvatiti sasvim doslovno. Alma ne propituje već prožvakane diskurse o tome može li vreća smeća biti umjetničkim djelom jer sasvim dobro zna da može. U ovoj gomili smeća ne treba tražiti ni kritiku suvremene umjetnosti, kao što bi neki možda pomislili. Ovdje nije riječ o umjetničkom radu nastalom recikliranjem smeća, niti umjetnica pretendira prikazati recikliranje kao umjetnički čin. Smeće koje Alma izlaže u Jugoistočnoj kuli je upravo to što jest. Gomila otpada koja „nagrdjuje prostor od neprocjenjive povijesne i arhitektonske važnosti“. Ironiju ove izložbe, stoga, treba tražiti na drugom mjestu. Ona se čita upravo u procjepu između njenog naziva i sadržaja, a umjetnici služi kao diskurzivna strategija kojom želi u posjetitelja izazvati iznjevjereno očekivanje, pri čemu Almin svjetionik sazdan od smeća ne ukazuje na pravi put i spas od mogućeg brodoloma, već upravo suprotno – put ka neminovnom brodolomu.

Mirna Rul







NINA KAMENJARIN

Takt o (28.11. 2019.)

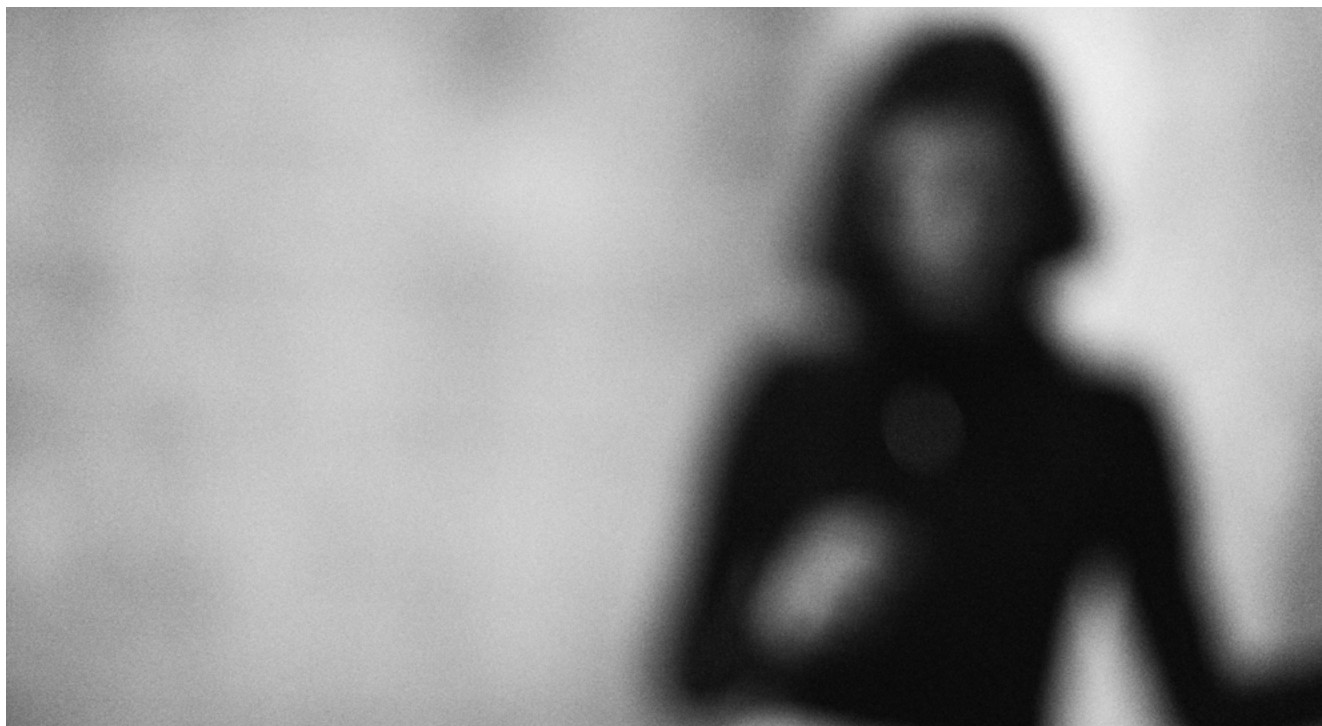
Umjetnica će ostvariti događaj u jednom od galerijskih prostora HULU-a splitskog ogranka. Tako će ostvareno pod naslovom „Takt 0“ djelovati kao artifičijalni ideal na ishodištu konceptualne umjetnosti sada promatrane kao cjeline, gdje je artifičijaska vrijednost u znaku kognitivnog razvoja ličnosti jednaka onoj svijeta unutarnje prirode kojeg se prisjeća hineći rubno stanje duševne i društvene egzistencije. Stoga ovaj novostvarnosni fenomen sugerira reprezentaciju ženske svijesti na planu feminizma, impresionističko nasljeđe modernizma s obzirom na modus koji određuje nekonvencionalno do destruktivno promišljanje sebstva koje se zatvara u vlastitu dušu, ali ujedno i monistički naturalizam u naravi poimanja arhetipskog stanja svijesti onih čije je ponašanje produkt polja imaginacije. Metodički pristup performansu „Takt 0“ sugerira koncepte prilikom dekonstrukcije složenog rada i nužno upoznavanje prostora izvođenja kao semiotičkog te pretpostavku plana ekspresije konceptualnog izraza. Sukladno viđenom, mogli bismo očekivati asketski izraz naličja umjetnice i kontradikciju entiteta umjetnosti, pošto poimanjem univerzalnog jezika umjetnosti nailazimo na ideološku mijenu, odnosno kakve dinamičke strukture uslijed tako izravnog oslobađanja čovjekova duha. Ovisno o broju posjetitelja, razmatrajući prostor i nju u zbiljskom vremenu, prilikom izvedbe će se moguće uvesti kategoriju interakcije. Postavlja se pitanje koji je intelektualni krug umjetnica samosvjesno obuhvatila. Odmakom od transcencije nailazimo na aksiom/silogizam u obliku pitanja te se čini otklon od određenoga, što je zapravo istina odnosno iskustvo i stoga nema ni početka ni kraja pri nastajanju poetičke razlike u čijem fokusu nije estetska vrijednost već je radikalna individualnost – noviji vitalizam u čijem smislu može egzistirati kao odmak, još neostvareni ideal ili kao subjekt spozna tog ideala i vlastitog intimizma njegovanog u čistoći duhovne, umne i tjelesne

apstrakcije, ali u istini unutarnjeg ja – sebstva, u čemu se uvidi etička vrijednost mikrokozmosa. Ontologijski mikrokozmos kao jedan koncept podrazumijeva utjecaj okoliša ili ultimativno preusmjerenje modusa otuđenja, jer su reminiscencija i principijelnost u korelaciji s oponašanjem i otklonom. Stvarna je životna situacija kakva se komunicira uspostavom performansa u zatvorenom prostoru, medijacijom reminiscencije, dakle kontemplativno u vidu složene naracije. Bitno je uvidjeti da „Takt 0“ nije suzdržanost ni na kojem polju ublaženog angažmana u naravi društvene kritičnosti, ali da u konačnici isto ne rezultira ironiziranim diskursom kao konceptom otuđenja sekundarnog tipa, učestalim i prema tome podložnim trivijalizaciji te prilagodbi autoritetima i onima koji to još nisu. Što znače svi ti ljudi i tjeskoba te kako se i u kojem smjeru odražava ta otuđenost – oslobađajućim (obzorom)? Sintetski radovi programatske naravi stoje naspram gnoze koja obuhvaća intelektualne krugove popularne kulture, te književne i knjiške autoritete, krugove kršćanske anarhoidne strukture, i djeluje putem estetizacije patnje (i smrti) ili humoristično postupkom nultog stupnja i otklona. Djeluje čak otuđujuće, na fikcijskoj razini, pošto nije nacionalno ni globalno kulturološki određeno – ono je kategorija kognitivnog procesa i reprezentativni način na koji se doživljava i tumači, odnosno prihvaća ili potiče razumijevanje onog svjetovnog, što upućuje na smjenu značenja i otklon od estetizacije ka oponašanju, gdje je značenje podređeno funkciji i za što smjenjivanje iziskuje emotivni napor, pri čemu je kakvo ponašanje svrha ali i valorizirano ništavilo, dakle također svjetotvorno, ali otuđeno i hladno – ne-društveno, virtualno. „Takt 0“ tada djeluje kao otklon od a-logičnosti koja bi značila određenu slobodu u promišljanju i kao sveprisutna dvoznačnost, jer ništa nije isključivo, a doima se kao apsolut (trajanja) – kao povijesni čvor, pogled na

galaksije, svjetotvorni potencijal konceptualne umjetnosti uslijed individualnog uvida u zbilju – udaljavanje od biti. „Takt 0“ također sugerira asocijativnu predodžbu subjektivnosti kao otuđujuće kategorije, podrazumijeva tjeskobu kao nešto neminovno u odnosu na zalaganje svojstveno nasljeđu, i razmatra poimanje odlike relativnosti ishodišne memorije ili prisjećanje kao igru, nezavisno o reminiscentu te razvoju civilizacije na kakvoj razini figuracije ili apstrakcije – nevezano za ishodišne reminiscencije u vidu memorije svjetskog i nacionalnog kolektiva te neovisno o iskustvu plenerizma kao bitne predkategorije u vidu razine osviještenosti. Populističko bi pak bilo razmatranje poticanja otuđenja u vidu kulturološke obnove u znaku neoindividualizma (općeg) – uslijed tranzicijskog otklona i subjektiviteta u znaku konfliktnog ponašanja, što je odraz stremljenja ka višoj vrijednosti, kao nešto što nije neizbježno već je ogled u neprocjenjivost iskustva globalizacije koji može smijeniti

kakve društvene vrijednosti. I tada otuđenje ostaje kao estetska premoć ljepote svjetovnog i duhovnog u svijetu – u duhu profanizacije materijalizma, naspram tradicionalnog čuvanja znanja – i funkcionalizma, dok kršćanski kalendar ispunjavaju praznine uslijed nestajanja kolektivne memorije iz stvarnosti. Stoga umjetnica prethodno uvodi distinkciju/distinktivno obilježje putem vježbi, značajem dviju vremenski i kontekstualno udaljenih izvedbi, čime problematizira podređenost funkciji prostornosti, a pri čemu uviđamo sloj simbolizma i nacionalni koncept. Performans „Takt 0“ Nine Kamenjarin djeluje kao odraz težnje moderne ka vrijednostima konceptualne predaje i kao umjetnički rad na razmeđu odražava metafikcionalni vid u odnosu na supstanciju značenja nacionalnog otuđenja.

Vanda Franičević







SKUPNA IZLOŽBA

#VR_inc-001 (virtualna materija)
(06.12. - 13.12. 2019.)

#VR_inc-001 (virtualna materija) izložbeni je postav digitalne umjetnosti u virtualnoj zbilji, a koji okuplja interdisciplinarna suradnička istraživanja i multimedijske eksperimente hrvatskih, regionalnih i inozemnih umjetnika/ica, programera/ki i znanstvenika/ica. Izložbeni postav izgrađen je raznorodnim multimedijskim VR ("virtual reality") umjetničkim djelima i suradnjama, nastalima uslijed razvoja diskursa o recentnoj umjetničkoj produkciji, originalnosti, cenzuri, autorstvu, te produkcijskim uvjetima umjetničkog stvaralaštva u području virtualne zbilje. Eksperimentirajući s najrecentnijom umjetničkom produkcijom u vidu open-ended suradničke **#VR_inc** rezidencije za digitalne umjetnike, znanstvenike i stručnjake, koja je u periodu 2017.-19. godine nastajala u umjetničkom vodstvu umjetnica Tee Stražičić i Marte Stražičić i naposljetku, produkcijskom vodstvu umjetničke organizacije "Format C", a u partnerstvu s organizacijom "Jadranska Animacija", te tvrtkom "DVASADVA". Djela predstavljena izložbom nastala su tehnikama 3D modeliranja, fotogrametrije i digitalizacije, digitalnog kiparstva, slikarstva, animacije, pa i internetskog performansa i sound art-a. Kustoski koncept skupne izložbe projekta "VR inkubator" oslanja se na značajke umjetnosti virtualne zbilje kao specifične i iznimno slojevite likovno-performativne umjetničke prakse, kojoj se, kulturološki i ekonomski – "profitnost" i "autorstvo" kontinuirano nameću kao relevantne ishodišne točke i ciljevi. Realizacijom niza zajedničkih djela na granici s vizualizacijskom terapijom i LARP ("Live Action Role Playing" – eksperimentalne metode suradničkog multimedijskog stvaralaštva) – **VR_inc** propitkivao je te i takove komercijalne postulate i pokušao uvidjeti te definirati značajke koje su VR umjetnosti uistinu intrinzične, a koje tu novu paradigmu

umjetničkog simulacijskog stvaralaštva mogu postaviti na hrvatsku i svjetsku scenu kao umjetnički izričaj koji je human, diskurzivan, kritičan i avangardan, i koji svojim likovnim, etičkim i konceptualnim vrijednostima ima potencijal nadići tehnofetišističke profitne perspektive i populističke parole. **#VR_inc** zanima što umjetnost virtualne zbilje uistinu jest, kakve sve oblike umjetničkog, znanstvenog i kulturnog stvaralaštva jedno kompleksno VR djelo zahtijeva i/ili dopušta, koje su granice tolerancije kada skupno stvaralaštvo dođe do pitanja autorstva i vlasništva, koji su ekonomski preduvjeti za percepciju i recepciju VR umjetnosti, te može li VR umjetnost uopće biti područjem autonomije ili je osuđena biti primijenjenim alatom i najsuvremenijim medijem uslužnih djelatnosti u kulturnim industrijama. Izložba "**#VR_inc-001 (virtualna materija)**" naposljetku je postavljena u virtualan, fotogrametrijskim postupkom digitaliziran prostor Dioklecijanovih podruma (izvorno predviđenih za izlaganje postava) te će biti postavljena u javni mrežni prostor, kao repozitorij slobodne 3D i VR umjetnosti, a s ciljem prikazivanja i poticanja fragmenata, tijekova i mogućih tokova recentnog transnacionalnog i interdisciplinarnog multimedijskog zajedničkog kulturnog stvaralaštva. Djela prikazana izložbom miješanog su autorstva, poetika, perspektiva, i očekivanja, i kao takva nadamo se da će uspješno potaknuti hrvatski diskurs o digitalnoj umjetnosti koja se ima priliku uvelike osloniti na humanističke prakse, digitalizaciju kao aktivizam, uz visok stupanj likovnosti i produkcijske etike, te simulaciju i interakciju kao alat pozitivnih društvenih promjena.









PETAR POPIJAČ

Skulptura u neutralnoj plovnosti
(07.12. - 18.12. 2019.)

Petar Popijač, „jedan od naših najboljih kipara mlađe generacije“ prema riječima Patricije Kiš, vraća se u Split prvi put nakon 2013. godine kad je u podrumima Dioklecijanove palače izložio upečatljivu kiparsku instalaciju u armiranom betonu pod nazivom „Uniforma“.[1] Ovim radom Popijač se kritički osvrnuo na položaj pojedinca u društvu u lokalnom i globalnom kontekstu. Slične teme, ali i one vezane uz propitivanje karakteristika skulpture, protežu se u različitoj mjeri kroz njegove prethodne i kasnije radove.

Tako i posljednja serija radova, koja se bavi pitanjem bestežinskog stanja, odnosa skulpture i čovjeka u prostoru u odnosu na kretanja svemira, indirektno se naslanja na teme kojima se Popijač dosad bavio, ali je konceptualno i nadasve likovno mnogo nekonvencionalnija od njegovih ranijih radova. Nastala je u sklopu kiparovog doktorskog istraživanja pri Akademiji likovnih umjetnosti (ZG) pod mentorstvom kipara Petra Barišića i teoretičarke i antropologinje Suzane Marjanić. Radovi iz ranijih faza ovoga ciklusa, zajedno s pripadajućom video dokumentacijom, crtežima, skicama i jednom interaktivnom instalacijom, bili su izloženi u Zagrebu: 2017. godine u Galeriji Vladimir Filakovac Narodnog sveučilišta Dubrava, prošle godine u prostoru Garaže Kamba i tijekom ovogodišnje Noći muzeja u galeriji Mala.

Pitanjem bestežinskog stanja umjetnici su se bavili već od Homera. O njemu, Danteovu Sizifu i drugima pišu Mary D. Edwards i Elizabeth Baily.[2] U svojem tekstu o ovome Popijačevu ciklusu Feđa Gavrilović spominje Giambolognina Merkura i Brancusijevu Pticu u prostoru. [3] Međutim, Popijačeve bestežinske skulpture koje plutaju pod vodom likovno se razlikuju od navedenih,

kao i primjerice od bestežinskih skulptura američke umjetnice Kathleen Ryan, koje su samo nominalno bestežinske, ili od podvodnih skulptura britanskog umjetnika Jasona deCairesa Taylora, s obzirom realizam potonjih.[4] Neke od ovih Popijačevih skulptura su apstraktne, a neke podsjećaju na ljudsko uho ili češće na floru podmorskog svijeta, čiji su oblici djelomično i utjecali na njihov nastanak i izgled. Uz to, kao što Feđa Gavrilović ističe, ovi nas „biomorfni oblici mogu podsjećati na krakove ili profinjene kosti izvanzemaljskog bića“[5].

Osim njihova izgleda, različitih veličina i oblika, neuobičajen je i način na koji su skulpture nastale. Radove okupljene pod nazivom „Čovjek u kozmosu“ umjetnik je napravio roneći pod morem pokraj Milne na Braču, gdje je položio i tečaj za ronioca upravo kako bi mogao provesti ovaj kiparski eksperiment. Za izradu skulptura koristio je neuobičajen materijal, posebnu vrstu epoksi smole koja pluta ispod površine mora. Pri početku korištenja smola je podatna za oblikovanje i s vremenom se stvrdne. Druga skupina radova, „Kozmos u čovjeku“, nastala je u umjetnikovom studiju, gdje je u akvariju punom vode i soli oblikovao manje radove. Autor ističe da se slični uvjeti koriste i u „simulacijama bestežinskog stanja u tzv. ‘laboratorijima neutralne plovnosti’ svemirskih istraživačkih centara“.

Iz naslova radova može se zaključiti da je u središtu kiparovog istraživanja svemir, njegova prostornost, gravitacija i položaj čovjeka i skulpture u odnosu na iste. Radeći svoje skulpture pod vodom on poništava gravitacijsku silu te se njegove skulpture o ovakvom prostoru slobodno kreću, sugerirajući da je stajanje na mjestu na bilo kojoj razini u svemiru zapravo

nemoguće. U promišljanju svemira Popijač se interesira za mitologiju i kozmogoniju. Vidljivo je da je rad visoko konceptualan. Ukidajući mu bazu i statiku, kroz njega umjetnik promišlja proces nastajanja skulpture, njene formalne karakteristike, ali i odnos s prostorom. U širem smislu se ne bavi samo skulpturom kao takvom već i čovjekovim poimanjem prostora i njegovim položajem u svemiru. Prema umjetnikovu tumačenju, u svemiru je

sve u pokretu, kako skulpture u akvariju, tako lokacija na kojoj se nalaze i ljudi općenito. Stoga je njegov cilj ovim vizualno neobičnim radovima potaknuti prolaznike da razmišljaju o ovome shvaćanju umjetnosti, prostora i života čovjeka u kretanju u odnosu na svemir.

Andželko Mihanović







ŽIVOTOPISI SAMOSTALNIH IZLAGAČA

BAVČEVIĆ, GILDO

Gildo Bavčević (Split, 1979.) je multimedijalni umjetnik koji se pretežno bavi različitim oblicima društveno angažirane umjetnosti, adresirajući jednako političke i društvene probleme. Uz samostalne izložbe aktivno sudjeluje i na brojnim grupnim izložbama i festivalima u zemlji i inozemstvu. Finalista je nagrade Radoslav Putar te dobitnik nagrade na 39. Splitskom Salonu za video performans Plastični čovjek stroj. Dobitnik je i prve nagrade na 46. Reviji hrvatskog filmskog stvaralaštva za dokumentarni film Mreža solidarnosti kojim je diplomirao 2013. MA filma i medijske umjetnosti na UMAS-u gdje je stekao zvanje asistenta. Trenutno je na postdiplomskom studiju novih medija na Fakultetu likovnih umjetnosti u Beogradu (2018). Pored samostalne prakse, bavi se i različitim grupnim projektima, od performansa do filmskih projekata, video umjetnosti i muzike, snimanja i uređivanja zvuka i slike, produkcije muzike za filmove, sviranja u bendu, DJ-inga i tako dalje. Autor je mnogih videa, performansa, video instalacija, kratkih filmova, kao i zvuka u nekoliko dugometražnih filmova. Član je Hrvatske udruge samostalnih umjetnika i Hrvatske udruge likovnih umjetnika-Split.

BIDLAUSKAS, AUGUSTAS

Rođen 1981., Vilnius, Litva. 2010 Magisterij: Vizualna grafika, Umjetnička akademija, Vilnius. 2008 Preddiplomski

studij vizualne grafike, Umjetnička akademija, Vilnius. 2016 priznanje pojedincu (Litvansko vijeće za kulturu) 2015 član Litvanske udruge umjetnika

BLAŽIŪNAS, LINAS

Grafički dizajner mlađe generacije. Rođen u Uteni (Litva) 1986. godine. Godine 2000. završava Umjetničku školu u Uteni, a od 2000. do 2005. se školuje na Umjetničkoj školi M.K. Čiurlionisa. Od 2005. do 2009. studira na Umjetničkoj akademiji u Vilnius, gdje završava preddiplomski studij grafike. Od 2010. godine studira na diplomskom studiju grafike sveučilišta u Vilnius. Radi kao organizator izložbi u galeriji TITANIKAS na Umjetničkoj akademiji u Vilnius.

BOŽANIĆ ČAČE, ALMA

Alma Božanić Čače, pohađala je Školu likovnih umjetnosti (ŠLU) Split, diplomirala na UMAS u Splitu (odsjek likovna kultura i restauracija) 2001. godine. Više puta je bila voditelj likovnih radionica, četrnaest puta sudjelovala na grupnim izložbama i pripremila je četrnaest samostalnih izložbi. Član je HULU Split, ima status slobodnog umjetnika. Živi i radi u Splitu.

BRUCKSTEIN, SHULAMIT

Shulamit Bruckstein, odnosno Shulamit Čoruh, utemeljiteljica je i umjetnička

upraviteljica Taswir projekata, suradničke platforme za umjetničko istraživanje i dijasporičko razmišljanje (Berlin/Istanbul). Spisateljica je, kustosica, likovna kritičarka i arhitektica Taswirovog atlasa. www.taswir.org

BURIĆ, TVRTKO

Tvrtko Burić rođen je 1982. godine u Bjelovaru. U Zagrebu je završio Školu primijenjene umjetnosti i dizajna, a nakon srednje škole seli u Genovu gdje nastavlja svoje obrazovanje. Diplomirao je industrijski dizajn na Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Genovi 2010. godine. Trenutno živi i radi u Chiavariu, Genova. Njegovi brojni radovi, ponajviše instalacije, nalaze se u muzejima i u javnom prostoru u različitim gradovima Italije i Europe (Hrvatska, Španjolska, Portugal, Norveška, Litva, Francuska, Nizozemska, Engleska). Djela Tvrtka Burića rezultat su složenog sustava mišljenja koji se oslanja na kulturne i umjetničke pojmove različitih izvora. Njegova djela, bilo instalacije, slike ili jednostavni crteži, savršena su trodimenzionalna točka suradnje između poezije i tehnologije s jedne strane, te energije i strasti za životom i truda prema boljoj budućnosti s druge strane.

ČEKADA, TAJČI

Tajči Čekada djeluje na području kostimografije, dizajna i oblikovanja odjeće, performansa, fotografije i videa.

Svojim radom započinje 2003. u prostorima tadašnjeg kluba Palach. 2006. godine u suradnji s tvrtkom M.M.C. pokreće ciklus modnih manifestacija d nazivom Modne novosti. U periodu od 2004. do 2013. aktivno sudjeluje u radu MMC-a i Galerije O.K. često u osmišljavanju zajedničkih projekata u suradnji sa raznim umjetnicima, osobito na području performansa. Od početka rada redovno ostvaruje i razne angažirane, konceptualne i ili avangardne kolekcije koje uglavnom predstavlja na ne konvencionalnim modnim performansima i lokacijama. Dizajnira i izrađuje kostime za brojne koncertne nastupe i potrebe snimanja spotova raznih glazbenih skupina i samostalnih izvođača, za igrane filmove, razne kazališne i plesne predstave. U novije vrijeme ostvaruje i niz fotografskih projekata iako performans odnosno video performans posljednjih je godina primarno područje njezinog djelovanja. Izlagala na mnogim skupnim i samostalnim izložbama u zemlji i inozemstvu.

DEL CASTILLO, ERIC

Eric del Castillo rođen je 1962. godine u Mexico Cityju. Vizualni remixer / umjetnik koji živi i radi u Splitu. Studirao je filmsku produkciju i slikarstvo te je profesionalno usavršio svoje vještine umjetničkog direktora i produkcijskog dizajnera za film i televiziju. Radio je u 24 godine za meksičke produkcijske tvrtke, privatne i javne televizijske postaje te u nogama ima preko 61,319 sati televizijskog prijenosa. Godine 1986. je započeo umjetničku karijeru koristeći kolaž, apropijaciju i remiks. Kolaž se provlači kroz njegov rad ne

samo kao najznačajnija umjetnička tehnika, već i kao način razmišljanja i djelovanja uopće. Godine 1995. je primio fond od National Fund for Arts and Culture (FONCA), Meksiko i National Endowment for the Arts (NEA), SAD. Odradio je rezidenciju u Headlands Center for the Arts u San Franciscu 1996, a od 1987. godine je izlagao na 16 samostalnih izložbi te preko 100 grupnih izložbi u Meksiku, Hrvatskoj, SAD-u, Njemačkoj, Španjolskoj i Kanadi. Godine 2018. je donirao dokumentarističku kolekciju za Arkheia Documentation Center MUAC, University Museum of Contemporary Art, UNAM (Mexico City, Meksiko): El Sindicato del Terror/Eric del Castillo. (Performance archive of the 80's and 90's in Mexico). Ova kolekcija bavi se grupama performerica El Sindicato del Terror, Los Escombros de la Ruptura i La Sociedad Mexicana Protectora del Espectador de Performance, kao i drugim meksičkim grupama performerica i umjetnicima.

DEMAN, TANJA

Tanja Deman je vizualna umjetnica koja radi u mediju fotografije, fotokolaža, videa i instalacija u javnom prostoru.

Rođena je u Splitu, gdje živi i radi. Diplomirala je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Njezini radovi su izloženi na velikom broju izložbi, između ostalog na 15. Venecijanskom bienalu arhitekture / u Kunstmuseum Bonn / Muzeju suvremene umjetnosti Zagreb / Muzeju moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka / Fotogalerie Wien, Beč / The Central House of Artists, Moskva / MUNTREF Centro de Arte Contemporáneo, Buenos Aires / TENT,

Rotterdam / Unseen, Amsterdam / International Film Festival Rotterdam / Galerie Reflex, Amsterdam / Museum of African Design, Johannesburg. Samostalne izložbe je imala između ostalog u Galeriji Dulčić Masle Pulitika i Ateljeu Pulitika od Umjetničke galerije Dubrovnik / Witzhausen Gallery, Amsterdam / CCA Galleries International, Jersey / Galeriji MKC Split / Museo Revoltella, Trieste. Te je izlagala na video i filmskim festivalima, uključujući Videonale 14 / Kassel Documentary Film and Video Festival / Videoex Zürich / Video Dumbo u Eyebeam, New York. U 2015. godini Tanja je ostvarila fotografsku instalaciju u javnom prostoru pod nazivom Sommerfreuden na Ringturm tornju na obali Dunava u centru Beča. Dobitnica je Archisle International Photographer in Residence Award, Jersey / nagrade Novi fragmenti 5 / nagrade publike na T-HT nagrada@msu.hr / nagrade Akademije likovnih umjetnosti Zagreb / Rektorove nagrade Sveučilišta u Zagrebu, te je bila finalistica nagrade Radoslav Putar. Njezini radovi su dio nekoliko javnih i mnogih privatnih zbirki.

DER-MEGUERDITCHIAN, SILVINA

Umjetnica je unuka armenskih imigranata u Argentinu, a od 1988. godine živi u Berlinu. Silvina Der-Meguerditchian izvodi multidisciplinarna umjetnička istraživanja i koristi različit medij za svoj rad. Od 2010. godine je umjetnička upraviteljica za Houshamadyan, projekt namijenjen rekonstrukciji Osmanskog armenskog grada i seoskog načina života. Godine 2014./2015. bila je suradnica na Kulturakademie Tarabya / Tarabya

Kültür Akademisi, rezidencijskom programu njemačkog ministarstva vanjskih poslova i na Goethe-Institutu u Istanbulu. Godine 2015., sudjelovala je u "Armenity", armenskom paviljonu nagrađenim Golden Lionom (Zlatnim Lavom) za najistaknutije nacionalno sudjelovanje na 56. Venecijanskom bijenalu. Njeni radovi izlagani su širom svijeta (Njemačka, Argentina, SAD, Turska). Njen najkasnije pokrenuti kolektivni projekt "Grandchildren, new geographies of belonging" („Unučad, nove geografije pripadanja“) zbio se u DEPO Cultural Centru u Istanbulu. Godine 2018. Je sudjelovala na Hello World. Revising a Collection (Zdravo, svijete. Revizija kolekcije), kritičkom ispitivanju kolekcije u Nationalgalerie i njenog pretežito zapadnjačkog fokusa, u Hamburger Bahnhof Muzeju u Berlinu. Od 2014. radi s „Women mobilizing memory“ („Žene koje mobiliziraju memoriju“), skupinom umjetnika, autora, muzeologa, društvenih aktivista koji se fokusiraju na svjedočenje kao odgovor na nametnute ranjivosti i povijesne traume.

FISTONIĆ, GRGUR

Grgur Fistonić rođen je u Splitu 22. travnja 1939. godine. Nakon završene Klasične gimnazije u Splitu, studirao je arhitekturu u Zagrebu. Skulpturom se bavi od 1991. godine. Od 1993. godine član je HULU-a Split, a od 1997. godine član je hrvatske zajednice samostalnih umjetnika, odakle 2000. godine odlazi u mirovinu. Uz 16 samostalnih izložbi sudjelovao je na brojnim likovnim kolonijama i na tridesetak skupnih izložbi, među kojima treba istaknuti pet trijenala hrvatskog kiparstva u Zagrebu.

FIŠER, ROBERT

Robert Fišer rođen je u Osijeku 1976. Diplomirao 2012. na Umjetničkoj akademiji u Osijeku. Aktivno izlaže od 2008. godine, te je do sada ostvario više samostalnih i skupnih izložbi. Za svoj rad nekoliko puta je nagrađivan. Član je Hrvatskog društva likovnih umjetnika u Osijeku i jedan od osnivača Popup projekta. Bavi se slikarstvom i multimedijom. Živi, radi i djeluje u Osijeku.

GOLUB, MOMČILO

Momčilo Golub vrlo je aktivno sudjelovao na domaćoj i inozemnoj likovnoj sceni 80ih godina prošlog stoljeća, a od 2011. godine ponovno sve češće izlaže. Rođen je 1949. godine u Ljubuškom, a diplomirao na Likovnoj akademiji u Beogradu 1974. te magistrirao na grafičkom odjelu 1976. Kao stipendist francuske vlade specijalizirao je slikarstvo na 'Ecole des Beaux-Art de Paris' 1979/1980., a godine 1991- 1992. po drugi put studijski boravi u Parizu kao stipendist fundacije 'La Cité Internationale des Arts'. Živi i radi u Splitu.

GRUDZINSKAITĖ, ELENA

Rođena 1987., studij likovne umjetnosti završava na Likovnoj akademiji u Vilnius, gdje trenutno predaje organizaciju izložbi i projekata. Od 2010., aktivno sudjeluje na litvanskoj i međunarodnoj umjetničkoj sceni, predstavljajući svoj rad na samostalnim i grupnim izložbama, bijenalima, trijenalima, umjetničkim sajmovima

I drugim projektima. Njeni radovi se nalaze u privatnim kolekcijama. Članica je litvanske udruge interdisciplinarnih umjetnika (LeTMeKoo).

IMAMURA, YOSHIO

Yoshio Imamura je rođen u Naganu, u Japanu, 1948. godine. Nakon studija slikarstva u srednjoj školi, s 20 godina se preselio u Tokyo gdje je radio kao asistent u sektoru dizajna. Yoshio Imamura je samostalni grafički umjetnik i dizajner već od 1970ih godina. Studirao je grafiku u Parizu u prestižnom Atelier Contre Point (1991.) i sudjelovao u program japanske vlade "Overseas Study Programs", također u Parizu 1997. godine. Imamura je priznati majstor grafičke umjetnosti na današnjoj suvremenoj grafičkoj sceni, te je član prestižne strukovne udruge Japanese Print Association. Njegovi radovi su izlagani na brojnim i važnim velikim međunarodnim izložba u Aziji, Europi, Sjevernoj Americi, Australiji i Novom Zelandu. Imao je preko 30 samostalnih izložbi u Japanu, Koreji i Nizozemskoj. Dobitnik je glavne Grand prix nagrade na prošlom održanom osmom izdanju Splitgrafika 2017. godine. Umjetnik je također već bio dobitnik Posebne nagrade (Special Award) na 4. Splitgraphicu 2009. godine.

KAAF, ALI

Rođen 1977. godine u Oranu (Alžir) u sirijskoj obitelji, Ali Kaaf diplomira na Institut des Beaux-Arts u Bejrutu (Libanon) i nastavlja studirati na Universität der Künste (UdK) u

Berlinu. Njegova djela su izlagana na samostalnim izložbama na prestižnim lokacijama u Amanu, Damasku, Bejrutu, Berlinu, Rimu, Billingsu (SAD) i Parizu. U njegovom višeslojnom radu, Ali Kaaf razvija unikatne umjetničke forme, istražujući točku i liniju, plitke prostore i dubinu, crno i bijelo, površine i oblike, ritam, vatru, eroziju, svjetlo i sjenu – uklopljene u različite varijacije i spektar različitih materijala. Trenutačno živi i radi u Berlinu.

KALKAN, TJAŠA

Tjaša Kalkan rođena je 1987. u Travniku, BiH. Završila je MA studij fotografije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu te BA studij njemačkog i francuskog jezika na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Radila je kao fotograf na međunarodnim filmskim setovima, te surađivala na brojnim kazališnim, filmskim, plesnim i glazbenim projektima i festivalima. Izlaže od 2010. godine i do sada je izlagala desetak puta samostalno te sudjelovala na više od dvadeset skupnih žiriranih izložbi u nas i u inozemstvu. Za njezine radove dodijeljeno joj je nekoliko značajnih nagrada: 2012. Posebna nagrada za najboljeg mladog autora na festivalu Rovinj Photodays, kao i Posebno priznanje žirija HT-nagrade za hrvatsku suvremenu umjetnost (MSU Zagreb); 2017. Nagrada publike 10. HT-nagrade za hrvatsku suvremenu umjetnost (MSU Zagreb) i RC Young European Art Award (Austrija); 2019. Nagrada publike 12. HT-nagrade za hrvatsku suvremenu umjetnost (MSU Zagreb). Radovi joj se nalaze u fondusu Muzej za umjetnost i obrt Zagreb, Muzeja grada Zagreba, Umjetničke

zbirka Erste & Steiermärkische Bank, Zagreb, Art Collection RC Art Award Europe (Austrija), kao i u Privatnoj zbirci Eurocomm PR Wien Holding (Austrija). Članica je HDLU-a/Trg žrtava fašizma 16/ u Zagrebu (od 2016.) i Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika (od 2017.).

KAMENJARIN, NINA

Nina Kamenjarin (Split, 1991.) završila je Školu likovnih umjetnosti u Splitu, smjer kiparstvo. Preddiplomski studij kiparstva završila je na Umjetničkoj akademiji u Splitu u klasi prof. Matka Mijića. Diplomirala je 2016. na temu "Simbioza skulpture i performansa" pod mentorstvom prof. Vlaste Žanić i prof. Lorena Živkovića Kuljiša, uz teorijsko mentorstvo dr. sc. Blaženke Perice na Umjetničkoj akademiji u Splitu, odsjek kiparstvo. Sudjelovala je u programu ERASMUS u Njemačkoj na "FH Aachen: Produkt und Design". Osim kiparstvom bavi se performansom, videom i drugim medijskim praksama. Izlagala je u Hrvatskoj i u inozemstvu. Dobitnica je nekoliko nagrada i priznanja uključujući Essl Art Award 2015, Austrija i jednu od tri jednakovrijedne nagrade na 13. Trijenu hrvatskog kiparstva, Zagreb.

KARADŽA TABULOV, VEDRAN

Vedrana Karadža Tabulov rođen je u Splitu, 28. travnja 1977. godine. Na Općoj gimnaziji maturirao je osamnaest godina poslije, te potom upisao ALU u Širokom Brijegu. Diplomirao je 2002. godine u klasi profesora Igora Dragičevića, stekavši titulu akademskog

slikara-grafičara i profesora likovne kulture. Poslije studija, u nemogućnosti se baviti grafikom, slika, fotografira, improvizira, te sve češće boravi na otoku Drveniku Velom, gdje se kontinuirano bavi assemblageom. U dugom sljedećem periodu stalno će održavati ravnotežu između pokušaja bavljenja grafikom na kopnu i izradom assemblagea na otoku, ostajući maksimalno fokusiran na kreativnu djelatnost. Zanima se za hortikulturu i uređenje okoliša, u uvjetima i mjeri otoka koji na to nadahnjuje. Tako je i danas. Živi i radi na relaciji Split – Solin – Drvenik Veli. Član je HULU Split i HZSU.

KAŠTELAN, ANDREA

Andrea Kaštelan rođena je 29. 02. 1992. u Splitu. 2010. godine završila je Školu likovnih umjetnosti u Splitu, smjer Fotografski dizajn, 2014. godine završila je preddiplomski studij na Umjetničkoj akademiji u Splitu, odsjek Film i video. Dobitnica je Rektorove nagrade za akademsku godinu 2015./2016. Trenutno radi kao stručni suradnik na Umjetničkoj akademiji u Splitu, odsjek Film i video. Član je hrvatskog društva filmskih djelatnika (HDFD) i Hrvatske udruge likovnih umjetnika (HULU). Profesionalno se bavi snimanjem.

KATAVIĆ, PETAR

Rođen u Splitu 1985. godinu. Po završetku Škole likovnih umjetnosti u Splitu upisuje Umjetničku akademiju u Splitu gdje diplomira slikarstvo u klasi profesora Deana Jokanovića Toumina. Na Filozofskom fakultetu završio

program pedagoško-psihološko-didaktičko-metodičkog obrazovanja. Živi i radi u Splitu kao asistent na Odjelu za slikarstvo Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu.

KONJIKUŠIĆ, DAVOR

Davor Konjikušić (1979.) je na Akademiji dramske umjetnosti završio preddiplomski studij snimanja i diplomski studij fotografije, na kojem je magistrirao s temom Fotografija i moć. U svojoj umjetničkoj praksi služi se fotografijom kao primarnim medijem za artikulaciju autorskog koncepta u kojem propituje odnose između osobnog i javnog, intimnog i društveno-političkog. Fotografiju povezuje s tekstom, arhivom, nađenim predmetima i videom. Zanima ga uloga fotografskog medija u uspostavljanju odnosa moći i kontrole. Autor je i snimatelj nekoliko nagrađivanih dokumentarnih filmova: 'Trajno nastanjeni stranac', 'Izbrisani', 'Povratak'... Radio je kao novinar i snimatelj za produkcijsku kuću Fade In, gdje je između ostalog bio i član upravnog odbora. Osnivač je i voditelj fotografske radionice Drugi Kadar. Od 2018. godine kao umjetnički asistent radi na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu.

KOLOVRAT, IVAN

Od 1988. do 1994. godine, studij vizualnih komunikacija, University of Applied Sciences, Wiesbaden, SR Njemačka. 1994. godine diplomira u klasi prof. Rolfa Schuberta. Od rujna 2006. god. zaposlen je na UMASu, Slikarski odsjek. Za vrijeme i nakon studija djelovao je u

različitim umjetničkim područjima, te je u više skupnih i samostalnih izložbi prezentirao svoje radove u zemlji i inozemstvu.

LAUB, ANTON ROLAND

Rođen u Bukureštu, Anton Roland Laub živi i radi u Berlinu. Nedavna povijest Bukurešta i naslijeđe Ceausescuove diktature su među centralnim temama njegove umjetničke prakse, a njegov rad se temelji na opsežnim istraživanjima. Radom „Mobile churches“ je zaradio nominaciju za nagradu Dummy Book Award na međunarodnom festivalu fotografije Les Rencontres de la photographie (Arles) i na sfotografskom sajmu Unseen (Amsterdam). Istoimena serija fotografija mu je donijela nominaciju za nagradu New Discovery Award na Les Rencontres de la Photographie u Arlesu 2018. godine. Izlagao je radove na više festivala i sajmovi: Photo Saint-Germain, Paris; MakeCity Festival, Berlin; Europski mjesec fotografije u Ateni i Berlinu; Format Festival, Derby; atelier35, Bukurešt.

LEKIĆ- FRIDRIH, ARIJANA

Arijana Lekić- Fridrih je rođena u Zagrebu, Hrvatska gdje i danas živi i radi. Završila je studij Filma i videa na Umjetničkoj akademiji u Splitu i diplomski studij Filmske i TV režije, smjer Režija dokumentarnog filma na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Djeluje u području filma i video umjetnosti. Članica je Hrvatskog društva filmskih djelatnika.

LIZDE, GLORIJA

Glorija Lizde rođena je 1991. u Splitu. Završila je preddiplomski studij Filma i videa pri Umjetničkoj akademiji u Splitu te je trenutno studentica završne godine diplomskog studija Fotografije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Izlagala je na brojnim skupnim izložbama u Hrvatskoj i inozemstvu od kojih izdvaja Parallel Intersection Lisboa, Država u krevetu (Galerija umjetnina Split), Nova imena (ULUPUH), ISPIT 2015 (Galerija SC) te Rovinj Photodays 2016 (Muzej za umjetnost i obrt Zagreb). Također je sudjelovala u organizaciji i kuriranju izložbe Država u krevetu pod pokroviteljstvom Patterns Lecture (ERSTE i WUS Austria) te na mnogim radionicama. Dobitnica je Dekaničine nagrade 2017. za rad na seriji fotografija F20.5

MANDARIĆ ERCEG, KATE

Kate Mandarić Erceg rođena je 28. listopada 1978. u Splitu gdje je diplomirala slikarstvo na Umjetničkoj akademiji u Splitu 2003. godine. Članica je Hrvatske udruge likovnih umjetnika (HULU) i Hrvatskog društva likovnih umjetnika (HDLU). Izlagala je na nizu skupnih i samostalnih izložbi.

MATIĆ, MITAR

Mitar Matić je rođen u Rijeci 1981. godine. Diplomirao je slikarstvo na Umjetničkoj akademiji u Splitu u klasi profesora Gorkog Žuvele 2005. godine. Od tada kontinuirano radi i izlaže. Za svoj je rad dobio Grand prix 32. Salona mladih 2014. godine i 2. nagradu 26.

Slavonskog bijenala 2018. godine. Godine 2015. je boravio na rezidenciji Cite Internationale des Arts u Parizu. Član je Hrvatskog društva likovnih umjetnika i Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika. Živi i radi u Rijeci, gdje je i asistent na katedri za crtanje Akademije primjenjenih umjetnosti.

MATOKOVIĆ, MARIO

Mario Matoković rođen je u Osijeku 1985. godine. Diplomirao je 2010. na Umjetničkoj akademiji u Osijeku na Odsjeku likovne umjetnosti. Profesionalno se bavi umjetničkom djelatnošću u području suvremene vizualne i likovne prakse kroz medij grafike, videa, instalacije te umjetničke fotografije. Izlagao je na brojnim domaćim i nekoliko međunarodnih izložbi. Sudjelovao na više umjetničkih radionica i projekata u domovini i inozemstvu. Dobitnik je Rektorove nagrade Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku. Finalist nagrade Radoslav Putar, nagrade za mlade umjetnike do 35 godina u organizaciji Instituta za suvremenu umjetnost, a 2017. Nagrađen je 3. nagradom na „5. Biennalu suvremene umjetnosti u Novorossysku“ u Rusiji za rad „Zastava“. Osnivač prve umjetničke rezidencije u sklopu privatnog MML Studija koji je zamišljen kao platforma za vizualna istraživanja, trenutno u vidu kratkih umjetničkih rezidencija ali i projekata koji doprinose unaprjeđenju kreativno-kritičkog mišljenja unutar zajednice. Živi i radi u Osijeku.

MEDIĆ, DUJE

Duje Medić, rodom iz Brela, rođen je 1986. godine u Makarskoj. Godine 2010. diplomirao je na grafičkom odsjeku Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu u klasi prof. Nevenke Arbanas. Član je HZSU-a. Sudjelovao je na osamnaest samostalnih i više grupnih izložbi u zemlji i inozemstvu. Autor je jedne grafičke mape. Uz crteže bavi se multimedijalnim radovima i grafičkim dizajnom. www.dujemedic.com

MINČINAUSKIENĖ, JURGA

Rođena 1981. godine, povjesničarka umjetnosti i kustosica. Preddiplomski studij povijesti umjetnosti završava 2004. godine u Vilniusu, a 2006. diplomira na UNESCOvom Odsjeku za kulturni menadžment i kulturne politike (Umjetnička akademija u Vilniusu). Iste godine postaje direktoricom Grafičkog centra za umjetnost u Vilniusu (VGAC).

MIJATOVIĆ, KATA

Kata Mijatović, vizualna umjetnica, rođena 1956. u Branjini. Članica umjetničke grupe Močvara/ Baranja. Studira slikarstvo od 1991. do 1993. na Accademia di belle arti Firenze nastavlja studij na ALU Zagreb gdje diplomira 1997. Od 2005. – 2010. članica je Umjetničkog odbora Baranjske umjetničke kolonije/BUK/. Od 2005. -2019. voditeljica Galerije AŽ Atelieri Žitnjak Zagreb. Od 2007 članica Umjetničke grupe PLEH. Izlagala je na brojnim samostalnim i skupnim izložbama. 2013. sudjelovala je na 55. Venecijanskom bijenalu, s projektom

”Između neba i zemlje”/kustos Branko Franceschi/. Živi i radi u Zagrebu kao samostalna umjetnica.

NGUYEN PHUONG LINH

Rođena u Hanoiu 1985.godine. Samostalne izložbe : 2017 Bangkok Art and Culture Centre, Bangkok, Thailand; 2012 The Last Ride, Goethe-Institut, Hanoi, Vietnam; 2011 Dust, Galerie Quynh, Ho Chi Minh City, Vietnam Remained Landscape, Hanoi Rock City, Hanoi, Vietnam; 2010 Dust, Fukuoka Asian Art Museum, Fukuoka, Japan; 2009 Tree, Nhasan Studio, Hanoi, Vietnam; Kunst Face and The Moon Palace, Malateh art space and ‘3147966’ the mobile gallery, Chiang Mai, Thailand; 2005 Salt, Galerie Quynh, Ho Chi Minh City, Vietnam; Lamp is the place for insects, Vinh Phuc apartment car park, Hanoi, Vietnam. Brojne zajedničke izložbe, izložbe na kojima je u ulozu kustosa, te umjetničke rezidencije.

NOVAK, VLADIMIR

Vladimir Novak diplomirao je kiparstvo 2017. godine na ALU u Zagrebu. Dobitnik je Rektorove nagrade 2015. godine. Predstavio se izložbama u Studiju galerije Antuna Augustinčića u Klanjcu 2017., Francuskom paviljonu (2017.) i Galeriji SC u Zagrebu. Sudjelovao je na više skupnih izložbi u Hrvatskoj i inozemstvu. Neke od njih su 34. salon mladih – Panoptikon u Zagrebu 2018., DravaArt Biennale 2017. u Koprivnici, Žeravica 4 „quadrologlodi – mesmerizacija“ u Českim Budějovicama, NEU NOW

– Europe's emerging artists 2016. u Amsterdamu, Sculptures&Costures u Lausanne 2015. godine. Radovi mu se nalaze u Fundusu ALU u Zagrebu i Galerije Antuna Augustinčića u Klanjcu, privatnim kolekcijama te kao javne plastike u Vrsaru i Bjelovaru. Od 2017. godine član je HDLU. Živi i radi u Lausanne i Zagrebu.

OKI, DAN

Dan Oki (Slobodan Jokić, 1965, Zadar) je likovni umjetnik i filmski autor. U svom radu koristi se medijskom instalacijom, računalnom umjetnošću, filmom i fotografijom. Radovi se temelje na procesima i istraživanjima osobnih, društvenih, vizualnih i literarnih sadržaja, koji uvjetuju različite medijske forme i načine njihove prezentacije. U središtu njegovog interesa je istraživanje osobnih arhiva i vizualne naracije u galerijski artikuliranim kontekstima, novim medijima i filmu. Svoje prve radove u mediju konceptualne fotografije i eksperimentalne filmove realizira u Zagrebu od 1987 do 1989. godine. 1989. godine diplomirao je novinarstvo i politologiju na sveučilištu u Zagrebu. Od 1991 do 1993. studira film i video na De Vrije Academie u Den Haag-u u klasi profesora Fransa Zwartjesa. Godine 1996. završava magistarski (MA) studij iz medijskih umjetnosti na Hogeschool voor de Kunsten u Arnhemu. Od 1997 do 1999. studira na postdiplomskom studiju iz filmske režije i scenaristike na Maurits Binger Film Institute u Amsterdamu. Od 1996 do 1999. godine predsjednik je Asocijacije medijskih umjetnika (VMK - De Vereniging van Media Kunstenaars) u Amsterdamu. U generaciji je umjetnika

koji su u devedestim godinama prošlog stoljeća i prvom desetljeću novog, istraživali likovnost u novim medijima, kinematografske baze podataka, računalnu animaciju i video umjetnost, web i pokretnu sliku. Kroz procese istraživanja pokretne slike i tehnologije dolazi do nezavisnog igranog filma. Od 2004 do 2015. godine kao producent, scenarist i redatelj realizirao je četiri dugometražna igrana filma: Oxygen 4 (2004), Performance (2010), Mrak (2011) i Oproštaj (2013). Osnivač je i programski autor studija za Film i Video na UMAS-u u Splitu. Predaje kao redovni profesor pri Umjetničkoj akademiji Sveučilišta u Splitu. Predavao je kao gostujući profesor na mnogim Akademijama u Europi. Živi i radi u Zagrebu i Splitu.

PARIPOVIĆ, LAV

Lav Paripović rođen je 16. 9. 1989. godine u Zagrebu. Godine 2009. završava Školu primijenjene umjetnosti i dizajna, te iste godine upisuje Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu. 2015. godine diplomira slikarstvo radom Kula babilonska sa pohvalom cum laude u klasi Zoltana Novaka, a 2017. završava stručno usavršavanje u slikarni (scenska proizvodnja) HNK-a u Zagrebu. Od 2014. godine je član HDLUa. Do sada je imao pet samostalnih izložaba i dvadesetak skupnih od kojih se mogu izdvojiti: 2., 3. i 4. bijenale slikarstva, HDLU, Zagreb; 51. Zagrebački salon Izazovi humanizmu, HDLU, Zagreb; Trijenale proširenih medija, Omladinski dom, Beograd; izložba Nesvrstani, predstavljanje galerije Siva, Lauba, itd.

PAVLOVIĆ, PAVLE

Rođen 02.11.1983. godine u Beogradu 1998.- 2002.g. Škola primijenjenih umjetnosti i dizajna u Zagrebu-smjer aranžersko-scenografski dizajn. 2004.-2008. Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu, smjer slikarstvo, klasa prof. Zlatka Kesera. 2010. Diplomirao slikarstvo pod mentorstvom prof. Zoltana Novaka. Član je Hrvatskog društva likovnih umjetnika 2016.- Asistent na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, slikarski odsjek. Živi i radi u Zagrebu i Samoboru. Izlagao na brojnim samostalnim i skupnim izložbama.

POPOVIĆ, DALIBOR

Dalibor Popović (1962., Postojna, Slovenija) diplomu profesora likovne kulture stječe 1988. u klasi prof. K. Hraste na Filozofskom fakultetu u Splitu. Bavi se slikanjem, kiparstvom, ilustracijom i animacijom. U Salonu Galić izlagao je: 1988., 1991., 2001. te na Salonu mladih 1987. Na izložbi "ARS futura" u Rijeci 1998. predstavlja se jednim radom. Tri njegova rada su primljena na "8. triennale hrvatskog kiparstva" 2003. godine. Zaposlen je kao restaurator u Muzeju hrvatskih arheoloških spomenika Split, autor je više izložbenih postava arheološkog tipa te javne skulpture u obliku karolinškog mača ispred imenovanog muzeja.

RESTOVIĆ, KRISTINA

Kristina Restović rođena je u Splitu 1973. Diplomirala je na Akademiji lijepih umjetnosti u Firenci 1997. Magistrirala je na Akademiji za likovnu umjetnost i

oblikovanje u Ljubljani 2007. Članica je Hrvatske udruge likovnih umjetnika u Splitu i Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika. Drži kolegije suvremene grafike u zvanju izvanredne profesorice na slikarskom odsjeku Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu. Do sada je izlagala na tridesetak samostalnih izložbi i više od sedamdeset skupnih izložbi u Hrvatskoj i inozemstvu. Za svoje umjetničko djelovanje primila je nagrade: 2016. Nagradu Muzeja suvremene umjetnosti, 7. trijenale hrvatske grafike: Njeni radovi nalaze se u fundusima Galerije umjetnina u Splitu, Kabineta grafike HAZU, grafičkih zbirki Nacionalne i sveučilišne knjižnice, Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu i Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci. 2017. izdana je njena grafička mapa Turisti u ediciji Argola Kabineta grafike Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

ROD, IVANA

Rođena je 1989. u Zagrebu. Nakon završene Škole primijenjene umjetnosti i dizajna, 2008. upisuje Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu, gdje 2014. diplomira na grafičkom odjelu u klasi izv. prof. art. Svjetlana Junakovića. Aktivno izlaže na skupnim izložbama u zemlji i inozemstvu, od čega izdvaja projekt Sketchbook Station (2017.), 36 Mountains, HDLU (2016.), 4. umaški umjetnički salon / Artum, Muzej grada Umaga (2015.), Međunarodna izložba "Minijature", Zaprešić, Novi Dvori, Vršilnica (2015, 2016.), Umjetnička knjiga, Galerija ULUPUH (2015.), 1. međunarodno studentsko trijenale crteža, Rondo Sztuki Gallery, Katowice, Poljska (2014.), Sketchbook, Galerija

SC, Venientes 3 – Oni koji dolaze, KD Vatroslav Lisinski te 1. međunarodno studentsko bijenale crteža, Sofia, Bugarska (2012.). Do sada je realizirala tri samostalne izložbe, Eros i Thanatos, 2015. u knjižnici Ante Kovačića u Zaprešiću, Između redaka, 2017. u galeriji ULUPUH u Zagrebu i Monoloz, 2017. u knjižnici Voltino u Zagrebu. Aktivna je i u području primijenjene umjetnosti (dizajn, ilustracija). Godine 2014. dobiva nagradu Akademije likovnih umjetnosti za uspješan rad tijekom studija i diplomskog rada. Od 2015. članica je HDLU-a. Medij umjetničke knjige istražuje protekle tri godine, a 2016. polazi radionice BookArt Sesija Intenziv pod vodstvom Irene Frantal (MA Book Arts), koje uvelike mijenjaju njen pristup knjizi kao mediju stvaranja. Živi i radi u Zagrebu.

RUF, IGOR

Igor Ruf rođen je 1984. godine u Virovitici. Diplomirao je kiparstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Od 2012. zaposlen je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Izlagao je na izložbama u zemlji i inozemstvu, te je dobitnik nekoliko nagrada i priznanja. Živi i radi u Zagrebu.

ŠABIĆ, MIRAN

Rođen 1986. godine u Brežicama, Slovenija. 2010. godine diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu u klasi prof. Frane Para. 2017. godine doktorirao na Poslijediplomskom doktorskom studiju pod mentorstvom red.prof.art. Ante Rašić i izv.prof. dr.sc. Leonida Kovač. Sudjelovao je na rezidencijalnim programima VCCA

Residency Virginia u SAD-u, St. Marys College of Maryland u SAD-u, u Frans Masereel Centrumu u Belgiji, te u I-A-M Residency Berlin u Njemačkoj. Držao je predavanja o vlastitom radu u Južnoj Koreji (Seul), SAD-u (Maryland, Leonardtown, New York), u Latviji (Riga), Belgiji (Kasterlee, Arendonk), Njemačkoj (Stuttgart) te Hrvatskoj.

Od 2009. kontinuirano izlaže u Hrvatskoj i svijetu. Izlagao je na 15 samostalnih te preko 100 skupnih izložbi. Dobitnik je više nagrada i priznanja od kojih se ističu Nagrada Vlade Republike Južne Koreje - Congressman Award, World Youth Art Festival, Seoul, Južna Koreja 2017. / Nagrada Muzeja suvremene umjetnosti, 33. salon mladih, Dom HDLU, Zagreb, 2016. / IMAF award, OSTEN Bijenale crteža, Makedonija 2012. / Velika nagrada za grafiku, INTERBIFEP, Međunarodna galerija portreta, Tuzla, BiH, 2011. / Nagrada HDLU-a, 6. Hrvatski trijenale grafike 2012. Od 2012. radi kao asistent, a od 2018. kao docent na Grafičkom odsjeku Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu.

ŠIJAČKI, DRAGAN

Dragan Šijački rođen je 1964. godine u Nadalju. Diplomirao je 1994. godine, smjer slikarstvo na Akademiji umjetnosti u Novom Sadu. Od 1987. izlaže na brojnim samostalnim i skupnim izložbama u Hrvatskoj, Srbiji, Francuskoj itd. Sudionik je više likovnih kolonija.

ŠKALIĆ, NATALIJA

Diplomirala Akademiju likovnih

umjetnosti u Zagrebu 2011., Nastavnički odsjek. u klasi prof. Peruška Bogdanića, odsjek kiparstvo. Sudjelovala na brojnim samostalnim i skupnim izložbama, multimedijalnim projektima, radionicama (HDLU-PM, galerija Karas, galerija Križić-Roban, galerija MMC Luka, galerija Kortil, Gradska galerija Labin, Muzej suvremene umjetnosti Istre, galerija Flora, Kuća Bukovac, Galerija Vn.....) Skulptura u javnom prostoru „Ronioć“, Vrsar. Radionice sa Selmom Banić, Radionica OOUR (2012.), i Vježbanje nenastanljivih prostora (2014.) (Ne)vjerodostojna izvedba na Markovom trgu, projek Zrinke Užbinec u suradnji s kolektivom BLOK u sklopu Urban festivala (2015.) Sudjelovala na scenografijama za kratke filmove „Uskršnje jaje“ i „Dijete“. Član HDLU-a. Živi i radi u Zagrebu.

ŠKROBONJA, DARKO

Darko Škrobonja rođen je 1986. godine u Splitu gdje 2005. godine završava II. jezičnu gimnaziju. Godine 2010. završava školu filma Kino klubu Split nakon čega upisuje Umjetničku akademiju u Splitu, smjer Film i video. Godine 2012. odlazi u Njemačku u HBK Braunschweig kao Erasmus stipendist i uspješno polaže ljetni semestar u klasi prof. Corinne Schnitt i prof. Candice Breit. Godine 2013. postaje sveučilišni prvostupnik (baccalaureus) Filma i videa, a godine 2016. završava diplomski studij Medijske umjetnosti na UMAS-u. Tokom studija radio je kao snimatelj i direktor fotografije na snimanju mnogih studentskih te nekoliko profesionalnih projekata. Kao student izlagao je na više grupnih izložbi u Hrvatskoj i Njemačkoj među kojima je i 38. Splitski

salon sa radom „Baba“, 2015. Godine 2015., pod mentorstvom prof. Mirka Pivčevića, imao je prvu samostalnu izložbu fotografija, „Nasip“ u galeriji Bez Naziva. Iste godine imao je i drugu samostalnu izložbu, „Miro“ u Galeriji umjetnina u Splitu u sklopu projekta Fast Forward. Godine 2016. izlagao je seriju fotografija na grupnoj izložbi Almissa open art festivala u Omišu te radio na realizaciji i foto dokumentaciji projekta „DO IT“ u Galeriji umjetnina u Splitu. Godine 2017. imao je svoju treću samostalnu izložbu, „Sade Sati“ u galeriji Galić u Splitu, izlagao u galeriji Greta u Zagrebu na grupnoj izložbi „Osmi dan“ i sudjelovao na grupnoj izložbi „Entropija grada“ u HNK Split na 63. Splitskom ljetu. Godine 2018. izlaže „Sade sati“ u galeriji Greta i Botaničaru u Zagrebu. Autor je, kamerman i direktor fotografije za više kratkih igranih i dokumentarnih filmova.

TEŽAK, GORANA

Magistra slikarstva Gorana Težak rođena je 1985. godine u Puli. 2000 godine upisuje srednju školu Primijenjenih umjetnosti i dizajna u Puli. 2010. godine diplomirala je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, u klasi prof. Duje Jurića. Sudjelovala je u nekoliko likovnih rezidencija i humanitarnih aukcija: Art residence, Medana (Slovenija), Art residence, Varese (Italija), Artist in residence, Warberg ob der Aist (Austrija)... Živi i radi u Zagrebu i Puli. Od 2012. godine članica je HDLU-a Istre. Od 2017. godine članica je HZSU-a. Izlagala na brojnim samostalnim i grupnim izložbama.

TRTOVAC, ALMA

Alma Trtovac rođena je 1988. godine u Zagrebu. 2012. godine završava diplomski sveučilišni studij slikarstva pri Akademiji likovnih umjetnosti U Zagrebu, u klasi profesora Zoltana Novaka. Članica je Hrvatskog društva likovnih umjetnika i Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika. Izlagala je na pet samostalnih i desetak skupnih izložbi u Hrvatskoj i inozemstvu (Zagreb, Rijeka, Šibenik, Bjelovar, Beč, Sofia, Dresden), te gostovala na umjetničkim rezidencijama u Beču (2010), Parizu (2014), Kaunasu (2017) i Leipzigu (2019). Bavi se slikarstvom, i multimedijalnom umjetnošću. Neke od glavnih tema i pitanja koje problematizira u svojim radovima obuhvaćaju osvješćivanje te prikazivanje heterogenosti i slojevitosti opsega pojma percepcije stvarnosti i realnosti.

URH, KAJA

Kaja Urh (1988.) je magistrirala slikarstvo na Akademiji za likovnu umjetnost i oblikovanje u Ljubljani. Članica je udruge ZDSLU i Likovnog društva Kranj. U svom je radu usredotočena na odnose tradicionalnog slikarstva i digitalnih medija, zajedno s pitanjem masovne slike, njene prolaznosti, složenosti i podložnosti manipulaciji. Živi i radi u Kranju.

VOJVODA, SEBASTIJAN

Sebastijan Vojvoda rođen je u Puli, 1976. godine. Osnovnu i srednju školu završava u Poreču. Studira na Umjetničkoj akademiji u Splitu (1999.

– 2000.) u klasi Jadranka Runjića te Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje u Ljubljani, na slikarskom odjelu, u klasi profesorice Metke Krašovec. Diplomirao je kod profesora Zmage Jeraja i Boruta Vogelnika, 2006. godine. Godine 2005. boravi kao stipendist u Göteborgu, u Švedskoj, na tamošnjoj Umjetničkoj akademiji (Akademin Valand). Godine 2012. na ALUO u Ljubljani završava postdiplomski magistarski studij slikarstva kod profesora Bojana Gorenca. Sudjelovao je na različitim umjetničkim projektima kao dizajner, fotograf i filmski snimatelj. Dosad je izlagao na više samostalnih i skupnih izložbi u zemlji i inozemstvu. Živi i radi u Poreču, gdje je zaposlen kao kustos i voditelj likovne djelatnosti na Pučkom otvorenom učilištu.

ZORIČIĆ, MILAN

Milan Zoričić rođen je 8. siječnja 1955. u Drnišu. Od ranog djetinjstva, ili bolje reći od svoje prve godine živi u Kninu gdje završava osnovnu školu i gimnaziju. 1973. godine upisuje se na Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu. Već 1975. otvara prvu samostalnu izložbu u Zagrebu za koju predgovor piše akademik prof. dr. Andro Mohorovičić. Taj period je obilovao susretima s mnogim velikim imenima hrvatskog slikarstva. Posebice s Josipom Vaništom koji je u to vrijeme vodio likovni dio programa arhitektonskog fakulteta. Za njega naročito značajna bila je podrška Marina Tartaglie. On ga često poziva u svoj atelier, te mu piše predgovor za dubrovačku izložbu. Izlaže još u Zagrebu, Šibeniku, Zadru, Kninu i

Karlovcu. Diplomirao je 1981. godine. U periodu od 1982. do 1990. godine sudjeluje u radu Kninskog likovnog kruga, čiji je jedan od utemeljitelja. Tih godina intenzivno radi kao dizajner i projektant interijera te obiteljskih objekata na području Dalmacije. Od 1988. postaje član HDLU-a Split i ZUH-a (danas HULU i HZSU). Živi i radi u Kninu.

HULU Split - Izložbe i događanja 2018 - 2019.

Organizator:

Hrvatska udruga likovnih umjetnika - Split, Obala
hrvatskog narodnog preporoda 24/I,
21000 Split
hulu@hulu-split.hr
www.hulu-split.hr

Prostori izložbi i događanja:

Salon Galić, Dioklecijanovi podrumi, Stara gradska vijećnica Split, Gradski Muzej Omiš, Javni prostor Omiša, Jugoistočna kula Dioklecijanove palače, Galerija umjetnina Split, Multimedijalni kulturni centar Split, Galerija Vinko Draganja.

Administracija:

Moira Orlić
Ana Šećer Wilhelm

Glavni sponzori:

Grad Split, Zaklada Kultura Nova, Ministarstvo kulture, Županija Splitsko-dalmatinska

Tehnički postav:

Slaven Bratković - glavni tehničar
Vanja Pagar
Gildo Bavčević

Koordinacija izložbenih projekata:

2018. Katarina Duplančić - Salon Galić/Podrumi Dioklecijanove palače
2019. Nina Nemec - Salon Galić/Podrumi Dioklecijanove palače
Vice Tomasović - Almissa Open Art 2018 *Začepi, molim te!*, Almissa Open Art 2019 *Kuda idemo?*
Vedran Perković - *Sprint*
Vanja Pagar - *Turizam na rubu pameti*
Ivor Igrec - *1918 - 2018 - 2118, Svjetlo Božića*

Impressum

Organizator:

Hrvatska udruga likovnih umjetnika - Split, Obala
hrvatskog narodnog preporoda 24/I,
21000 Split
hulu@hulu-split.hr
www.hulu-split.hr

Urednik:

Vice Tomasović

Tekstovi:

Mariana Bucat, Shulamit Bruckstein, Marija Borovičkić, Vladimir Čajkovac, Dora Derado, Branko Franceschi, Vanda Franičević, Zlatko Gall, Višnja Slavica Gabout, Feđa Gavrilović, Boris Greiner, Toni Horvatić, Ivor Igrec, Natasha Kadin, Miroslav Karić, Robert Kavazović Horvat, Božo Kesić, Kristina Kleponytė-Šemeškienė, Anita Kojundžić Smolčić, Tonči Kranjčević Batalić, Bojan Krištofić, Siniša Labrović, Igor Loinjak, Marija Lopac, Mario Matoković, Ivana Meštrov, Anđelko Mihanović, Sara Mikelić, Jurga Minčinauskienė, Nina Nemec, Dan Oki, Ana Peraica, Blaženka Perica, Vedran Perkov, Marina Petit, Mirna Rul, Anita Ruso, Vjeko Santrić, Marko Stamenković, Sandra Sterle, Sonja Švec Španjol, Barbara Vujanović, Ivana Vukušić.

Dizajn i prijelom:

Ivor Igrec (Soliton d.o.o.)

Fotografije:

Katarina Duplančić (str. 6 - 67, 143 - 157, 178 - 181, 178 - 181, 193)
Darko Škrobonja (str. 70 - 111, 118 - 141, 159 - 161, 196 - 201, 225 - 247)
Tanja Deman (str. 113 - 115.)
Žaklina Antonijević (str. 163 - 165.)
Josip Ostojić (str. 166 - 170.)
Rino Efendić (str. 183 - 187)
Ivor Igrec (str. 203 - 205)
Dora Derado (str. 207 - 209.)
Danica Sičić (str. 212 - 215.)

Tisak:

Grafis d.o.o.

ISBN:

978-953-7740-07-8



GENERALNI SPONZORI



Zaklada
Kultura nova



Republika
Hrvatska
Ministarstvo
kulture
*Republic
of Croatia
Ministry
of Culture*



OSTALI SPONZORI

TZ Split
Muzej Grada Splita
Galerija umjetnina Split
Multimedijalni kulturni centar Split
Splitgraphic
Split Film Festival
Eurolakat
Grad Omiš
TZ Omiš
HŽ Putnički prijevoz
Samostan sv. Dominika u Splitu
Croatia osiguranje
Njemački Institut za međunarodne odnose u
kulturi (IFA)
Kulturakademie Tarabya
Goethe-Institut Zagreb
Kalfayan Galleries (Atena)

ISBN: 978-953-7740-07-8