

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti

DIPLOMSKI RAD

Opus Mladena Galića od 1960-ih do 1980-ih

Student: Lovro Japundžić
Mentorica: dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić

Zagreb, 2016.

Sadržaj:

1. Uvod.....	1
2. Pozicioniranje na zagrebačkoj umjetničkoj sceni od 1960-ih do 1980-ih.....	4
3. Kretanje od slike.....	7
3.1. Prostori zvuka.....	8
3.2. Nerazumijevanje kritike.....	10
4. Izlazak iz slike.....	12
4.1. Hit parada.....	12
4.2. Objekti.....	14
4.3. Ambijenti.....	19
5. Otiskivanje slike.....	23
5.1. Unutar zagrebačke škole serigrafije.....	23
5.2. Grafički dizajn: Galerija Nova.....	28
5.3. Dizajn plakata.....	32
6. Povratak slici.....	35
6.1. Prostorne činjenice.....	35
6.2. Preispitivanje vlastite slike nakon 1970-ih.....	40
7. Zaključak.....	46
8. Popis izložbi i osvojenih nagrada.....	49
9. Popis literature.....	53
10. Popis slikovnog materijala.....	59

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

OPUS MLADENA GALIĆA OD 1960-IH DO 1980-IH THE OEUVRE OF MLADEN GALIĆ FROM 1960S TO 1980S

Lovro Japundžić

SAŽETAK

U radu se analizira opus Mladena Galića s fokusom na razdoblje stvaralaštva od 1960-ih do 1980-ih, ujedno vremenski period koji je uslijedio nakon likovnih iskustava proizašlih iz enformela, Exata 51 i Novih tendencija. Predstavljen je Galićev opsežan i medijski raznolik opus koji obuhvaća eksperimente u objektnoj i postobjektnoj umjetnosti, slikarstvo, skulpturu, grafiku, kolaž i grafički dizajn. Mladen Galić poigravao se različitim medijima uz naklonost prema minimalnim radovima sažete i koncentrirane vizualne informacije lišene dodatnih referencijalnih značenja. Mogućnost prilagodbe i transponiranje identičnih preokupacija u različite medije svjedoči o jasno definiranoj centralnoj temi koju će dosljedno slijediti tokom pola stoljeća rada. Nerazumijevanje likovnih kritičara i osporavanje umjetnikovog redukcionističkog jezika utjecalo je na slabiju recepciju i veću vidljivost unutar hrvatske povijesnoumjetničke baštine. U ovom se radu komparacijom dostupnih materijala nastojao sažeti i ocrtati umjetnikov doprinos hrvatskoj povijesti umjetnosti, od anticipirajućeg potencijala ranih radova do učvršćivanja kvalitete vlastitog rukopisa.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Rad sadrži: 61 stranicu, 31 reprodukciju. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: Mladen Galić, slikarstvo, objekti, ambijenti, Galerija Nova, zagrebačka škola serigrafije, minimalizam, postslikarska apstrakcija

Mentor: dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, docent

Ocjenjivači: dr. sc. Dragan Damjanović, izvanredni profesor

dr. sc. Frano Dulibić, redoviti profesor

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

1. Uvod

Mladen Galić (Široki Brijeg, BiH, 1934.) umjetnička je osobnost koja je u hrvatskoj povijesti umjetnosti bila nerijetko osporavana i do recentnijih valorizacija nedovoljno zastupljena unatoč bogatoj i kontinuiranoj izlagačkoj aktivnosti.¹ Jedan od razloga može se pronaći u činjenici da nije pripadao niti jednom lokalnom pokretu odnosno grupaciji kroz koje se obično analizirao razvoj domaće likovne scene od 1950-ih do sredine 1970-ih. Naime, nakon *enformela*, *Exata 51*, *Novih tendencija* i *Gorgone* javlja se nova generacija koja poigravanjem medijima traži vlastiti oblikovni jezik unutar vibrantne kulturne scene Zagreba, centra uglednih manifestacija kao što su međunarodne izložbe *Novih tendencija* ili *Muzički biennale Zagreb*. Kao pripadnik nove generacije, Galić svoje prve korake radi u mediju slikarstva i prvom zagrebačkom samostalnom izložbom 1966. godine „preusmjerava modernu umjetnost na novu trasu, one reduktivne apstrakcije ili minimalističke poetike“.² Redukcionizam i suzdržan likovni jezik kojim sažima vizualne informacije ostat će trajno obilježje njegova stvaralaštva. Likovnom djelu prepustit će potpunu autonomiju uz usredotočenost na fizičku odnosno objektnu prirodu slike bez suvišnih konotacija.³ Galić je u godinama stupanja na scenu bio jedan od rijetkih promicatelja nove slikarske prakse ili postslikarske apstrakcije što ga je, kako primjećuje Zvonko Maković, distanciralo od dva pola društveno prihvaćenog modernizma: *Novih tendencija* te gestualnog slikarstva i *enformela*.⁴ Stoga, njegove slike iz ciklusa *Prostor zvuka* nastale 1966. godine treba svrstati među prve lokalne interpretacije tada aktualnih umjetničkih pitanja.

Galić u svom radu uvijek kreće od materijala u kojemu radi i prostora u kojemu se nalazi te nikakvi dodatni narativi nisu pritom potrebni. Naime, kako i sam tvrdi, svaki novi prostor doživljava kao mjesto za moguće intervencije.⁵ Ješa Denegri primjećuje kako u Galićevom stvaralaštvu možemo uočiti jednu centralnu plastičku

¹ U hrvatskoj povijesti umjetnosti u trenutku pisanja ovog rada ne postoji publikacija koja bi se opširnije bavila djelovanjem Mladena Galića. Opsežnije su se njegovim radom bavili Zvonko Maković i Leonida Kovač, ujedno organizatori retrospektivne izložbe održane 2005. godine. Treba spomenuti i Ješu Denegrija koji je uvijek pratio aktualna umjetnička strujanja te je često bio autor predgovora za Galićeve izložbe, a ujedno je i autor monografije čiji se izlazak očekuje u 2016. godini.

² Marina Baričević, „Umjetnost na trasi reduktivne apstrakcije i minimalističke poetike“, u: *Novi list*, 16. listopada 2005., 5.

³ Zvonko Maković, „Mladen Galić: Slike 2008.“, u: *Mladen Galić*, (ur.) Ivan Kožarić i Ariana Kralj, Zagreb, Hazu/Gliptoteka, 2008., 8.

⁴ Zvonko Maković, „Mladen Galić“, u: *Mladen Galić: radovi 1963. – 2005.*, Zagreb, HDLU, 2005., 10.

⁵ Iz razgovora s g. Mladenom Galićem, Zagreb, 9. listopada 2015.

temu koja se u potpunosti definirala radikalizacijom oblikovnog jezika, na liniji slika – objekt – ambijent. To je tema „konfrontacije između jednog fiksnog, omeđenog, strogo definiranog prostora kvadratnog, pravokutnog ili kubičnog obima s potencijalno gibljivim, promjenljivim, u svojoj osnovnoj sugestiji organskim određenjem materijalnosti ansambla pridodanih elemenata formi“.⁶ Dakle, Galić vješto artikulira vlastitu temu unutar okvira prostora, ali moglo bi se reći i unutar okvira aktualnih likovnih poetika. Dosljednost u radu jedan je od glavnih atributa koji mu jednoglasno dodijeljuju novinari i kritičari nakon sagledavanja cjelokupnog pedesetogodišnjeg opusa implicitne autoreferencijalnosti. Također, vitalnost se redovito navodi kao ključna odlika autora spremnog i voljnog na rad uz unos preinaka sukladnih novim potrebama i spoznajama.⁷ Feđa Vukić opisuje Galića kao „suzdržanog asketskog radnika u umjetnosti, osobu koja pomni rad drži najvažnijom sastavnicom vlastitog smisla“.⁸

Uz opsežan i medijski raznolik opus javlja se i problem stilskog određenja samog autora koji je u jednom momentu preaktualan, a u drugom već „zastarjelog“ rukopisa. Galić se nakon početnih eksperimenata u objektivnoj i postobjektivnoj umjetnosti, u kojima je blizak suvremenicima Ljerki Šibenik, Anti Kuduzu i Miroslavu Šuteju, sredinom 1970-ih ponovno vraća slikarskom mediju, ali ne unutar okvira konceptualnih igara analitičke umjetnosti niti eklektične nove slike u 1980-ima.⁹ Kao da je uvijek bio u nekom međuprostoru, djelomično posežući za aktualnim tehnikama selektirajući ono što mu treba za vlastitu originalnu invenciju. U kritičkom diskursu domaćih autora jednoglasno vlada svrstavanje umjetnika pod američku postslikarsku apstrakciju i slikarstvo tvrdih rubova (hard edge) dok je radi korištenja geometrijskih struktura i naklonosti prema likovnom formalizmu u Šuvakovićevom *Pojmovniku suvremene umjetnosti* etiketiran kao akter neokonstruktivizma.¹⁰ U oblikovnom smislu to kategoriziranje ima neke osnove, ali promatranjem njegovog daljnjeg umjetničkog razvoja uviđa se kako su Galićeve intencije zapravo stilski neovisne i gotovo nepromijenjene. Leonida Kovač povodom retrospektive izjavila je kako je „umjetnost Mladena Galića nesvodiva na definicije umjetnosti“ te „kako

⁶ Ješa Denegri, *Mladen Galić*, (ur.) Božo Beck i Vladimir Gojković, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1970., bez paginacije

⁷ Ješa Denegri, *Mladen Galić: hommage à božo beck*, (ur.) Ljerka Šibenik, Zagreb, Galerija Beck i Galerija Nova, 2002., bez paginacije

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, 2005., 411.

upućuje na pojam bazične materije koji je ključno pitanje umjetnosti“.¹¹ Ješa Denegri smatra kako umjetnik i danas nastavlja svoj odnos s likovnom formom i regulacijom slikovnog odnosno grafičkog prostora osiguravajući si na taj način besmrtnost, budući da ustraje na univerzalnim pitanjima koja će uvijek ostati relevantna.¹² Bavljenje „besmrtnim“ temama nužno će uz sebe vezati i kontemplativnu dimenziju umjetnikovih novijih slika. Naime, autor koji je u osamdesetim godinama, slikarstvo i dalje vidi kao najiskreniji medij, zaštićen pred navalom novomedijske umjetnosti.

Ješa Denegri i Zvonko Maković, koji je ujedno blisko surađivao s umjetnikom na pjesničko – grafičkoj mapi 9+9 iz 2012. godine u izdanju Nacionalne i sveučilišne knjižnice, od samih početaka prate rad Mladena Galića ističući njegov značaj i poziciju unutar zagrebačke likovne scene. Branili su umjetnika pred navalom kritike nedovoljno senzibilizirane za njegov slikarski (Vladimir Maleković i Igor Zidić),¹³ ali i dizajnerski rad (Antun Maračić).¹⁴ Njihova interpretacija postavila je čvrste temelje za dodatna opažanja i svježije interpretacije teoretičarki kao što je primjerice Leonida Kovač, sklona traženju novih kodova uz odbijanje poistovjećivanja umjetnikova slikarstva s minimalnom umjetnošću koju vidi kao pretežito američki fenomen.¹⁵ Kovač je bila i suautorica velike retrospektive Mladena Galića, održane u Domu hrvatskih likovnih umjetnika 2005. godine. Zajedno s Makovićem radila je na revalorizaciji Galićeva stvaralaštva kojem bi kruna trebala biti objavljivanje monografije s Denegrijevim tekstom.¹⁶

Komparacijom dostupnih materijala, u ovom radu nastojat će se sažeti i ocrtati umjetnikov doprinos hrvatskoj povijesti umjetnosti, od anticipirajućeg potencijala ranih radova do smirivanja i učvršćivanja kvalitete vlastitog rukopisa. Fokus će biti na razdoblju stvaralaštva od 1960-ih do 1980-ih budući da je to ujedno Galićevo najplodnije stvaralačko razdoblje praćeno intenzivnom izlagačkom aktivnošću. Struktura rada vezana je uz umjetnikov odnos prema slici razmatran kroz pojedine faze stvaralaštva, a inspirirana je tekstom Barbare Vujanović objavljenom u *Vjesniku* povodom izložbe u Gliptoteci 2008. godine. U novinskom tekstu autorica utvrđuje

¹¹ V. Laušić, „Izložba Mladena Galića“, u: *Slobodna Dalmacija*, 7./8. listopada 2005, 35.

¹² Ješa Denegri, Op. cit., 2002., bez paginacije

¹³ Vladimir Maleković, „Prazna jezgra ispod svježije površine“, u: *Vjesnik*, 7. travnja 1966., 20.; Igor Zidić, „Vrijednost tuđeg iskustva“, u: *Telegram*, 8. travnja 1966., 8.

¹⁴ Antun Maračić, „Dizajnersko – kritičarska est(etika)“, u: *Oko*, br. 217, 1980., 4.

¹⁵ Leonida Kovač, „Papir“, u: *Mladen Galić: radovi 1963. – 2005.*, Zagreb, HDLU, 2005., 22.

¹⁶ Objavljivanje monografije u izdanju Skaner studija planira se u 2016. godini.

kako je Galić „konstantno preispitivao mogućnosti slike“.¹⁷ Zaista, od slike je krenuo da bi se na kraju slici ponovno vratio, potvrđujući dvodimenzionalnu plohu kao omiljeni okvir umjetničke intervencije.

2. Pozicioniranje na zagrebačkoj umjetničkoj sceni od 1960-ih do 1980-ih

Mladena Galića moglo bi se nazvati autodidaktom budući da se nakon završene Škole za primjenjenu umjetnost u Zagrebu nikada nije uputio na logičan nastavak školovanja – Akademiju likovnih umjetnosti. Znanja je pretežito stjecao praktičnim radom u ateljeu Ede Murtića. Zajedno s Murtićem, ali i Zlatkom Pricom surađivao je na projektima gotovo deset godina. Zahvaljujući toj suradnji naučio je raditi u brojnim tehnikama poput freske, emajla i mozaika.¹⁸ Prve korake na hrvatskoj umjetničkoj sceni radi početkom i sredinom 1960-ih,¹⁹ u vrijeme kada na internacionalnoj slikarskoj sceni u području slikarstva dolazi do prevladavanja apstraktnog ekspresionizma i enformela. U ovom postenformelskom razdoblju javlja se redukcionističko američko slikarstvo tzv. postslikarske apstrakcije koju afirmira Clement Greenberg.²⁰ Prvom samostalnom izložbom 1966. godine umjetnik je vlastitim izrazom prikazao naklonost toj novoj minimalističkoj liniji. Istovremeno redukcionizmu u okviru konstruktivističke tradicije priklanjaju se i pripadnici aktualnog međunarodnog pokreta Novih tendencija, ali oni su, kako primjećuje Zvonko Maković, vođeni kolektivnim duhom i programom kroz doživljaj umjetnosti u političkom i društvenom kontekstu, za razliku od Galića čija umjetnost nije ni programatska niti društveno angažirana.²¹ Feđa Vukić smješta ga u kontekst generacije koja odustaje od društvenog angažmana kao modernističke norme te vjere u utopijsku ulogu umjetnosti.²² Poigravanje i traženje novog oblikovnog jezika bili su nezavisnoj mladoj generaciji bitniji od političke angažiranosti i nacionalne tradicije.²³

Samosvijest i emancipacija mladih građena je na prethodnim iskustvima starijih generacija i njihovog ispitivanja vizualnih medija kroz pokrete kao što su Exat

¹⁷ Barbara Vujanović, „Umjetnik iznimna vitalizma“, u: *Vjesnik*, 14. listopada 2008., 38.

¹⁸ Iz razgovora s g. Mladenom Galićem, Zagreb, 9. listopada 2015.

¹⁹ Vidi popis izložbi na str. 49.

²⁰ Miško Šuvaković, Op. cit., 2005., 123.

²¹ Zvonko Maković, Op. cit., 2005., 6.

²² Feđa Vukić, „Umijeće askeze“, u: *Vjesnik*, 15./16. listopada 2005., 58.

²³ Ješa Denegri, „Problemi i konteksti umjetnosti Mladena Galića“, u: *Mladen Galić*, Zagreb, Skaner studio, 2016., bez paginacije (u tisku)

51 i Nove tendencije te protokoneptualne aktivnosti Gorgone (na izmaku tih godina), rezultirajući akumulacijom znanja kao ishodišta za formiranje oblikovnog jezika sredine 1960-ih. Naime, od polovice 1960-ih do početka 1970-ih u hrvatsku umjetnost implementiraju se nove konvencije kao posljedica „zasićenja i iscrpljenja likovnog jezika“.²⁴ To je vrijeme uvođenja već spomenute postslikarske apstrakcije, a potom i preobrazbe slike u objekt/ambijent kao međufaze na putu prema potpunoj dematerijalizaciji vizualnog djela koju će promicati akteri Nove umjetničke prakse. Želimir Košćević uočava kako su „tendencije redukciji slike na minimalni oblikovni i koloristički jezik već oko sredine šezdesetih godina nosile u sebi klicu otklona od konvencije slike kao objekta. Boja i oblik priljubljuju se uza samu graničnu liniju slike-objekta. To više nije bio otklon od naslikane predmetnosti; u okviru konvencije slikanja trebalo je samo slikanje kao zastarjeli instrument umjetničke ekspresije svesti na minimum, odnosno, izbaciti ga iz konteksta umjetničkog“.²⁵ To je vrijeme usmjerenosti umjetnosti na samu sebe i vlastiti položaj unutar umjetničkog sistema. Iako se tadašnji protagonisti scene postupcima približavaju internacionalnoj avangardi, od nje ih distancira odsutstvo utopijskih vizija društva i koncentriranje na vlastitu bit, komunikaciju i umjetnika kao tvorca.²⁶

Autonomija umjetničkog djela dosljedno je poštivana u čitavom stvaralačkom opusu Mladena Galića. Mnogi upravo ovaj period prijelaza iz 1960-ih u 1970-te smatraju njegovom najradikalnijom fazom zbog autorove sklonosti eksperimentu i korištenja neslikarskih tehnika. U nekoliko je navrata boravio u Parizu, najviše turbulentne 1968. godine, kada se zajedno s Ivanom Piceljem kretao oko kulture galerije Denis René poznate po afirmaciji geometrijske, optičke i kinetičke umjetnosti. Ova galerija krenut će izdavati Piceljeve mape serigrafija te tako postati njegovom „kućnom galerijom“. Pariška iskustva ostavila su trag na Galića koji se po povratku iz Pariza okreće umjetnosti objekata i ambijenata. Zajedno s Ljerkom Šibenik, Miroslavom Šutejem i Antom Kuduzom sudjeluje u happeningu *Hit parada*, značajnom kao prijelaz od Novih tendencija prema minimalnoj i postobjektnoj umjetnosti koja cijeni koncept, proces i ambijent.²⁷ Spomenuti umjetnici intervencijama prostor pretvaraju u plastičku realnost dajući mu nove konotacije i

²⁴ Tonko Maroević, „S onu stranu zaglavnog kamena: nekoliko pretpostavki za raspravu o hrvatskoj likovnoj umjetnosti sedamdesetih godina“, u: *Život umjetnosti*, br. 31, 1981., 8.

²⁵ Želimir Košćević, „Sedamdesete godine“, u: *Život umjetnosti*, br. 31, 1981., 16-17.

²⁶ Ješa Denegri, „Teme moderne i postmoderne umjetnosti“, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (ur. Miško Šuvaković), Zagreb, Horetzky, 2005., 24.

²⁷ Miško Šuvaković, Op. cit., 2005., 45.

kompleksnost.²⁸ Istovremeno s Galićevim izložbenim aktivnostima 1970. godine, u Galeriji Studentskog centra djeluje nova mlađa generacija umjetnika – predstavnika Nove umjetničke prakse – koji će nastaviti djelovanje u smjeru *Hit parade*, razrađujući probleme koji su njome inicirani. Njihovu praksu određivat će tri nova elementa: „pokušaj stvaranja nove pozicije umjetnika u društvu, drugo, postupno nestajanje umjetničkog objekta, i treće, uvođenje procesualnih tehnika čime se gotovo programatski traga za oblikom aktivne participacije nekadašnjeg pasivnog promatrača umjetnosti“.²⁹ Iako je Galić sudjelovao u genezi jedne nove faze domaće umjetnosti, ona ga neće zanimati u ovom socijalnom i akcijskom kontekstu te se njegovi objekti zadržavaju unutar galerijskog prostora.

Pred kraj 1960-ih i tijekom 1970-ih veoma važnu dionicu umjetnikova stvaralaštva čini rad u grafici te primjena sitotiska, tehnike koja ide u prilog želji za demokratizacijom umjetnosti zahvaljujući mogućnostima multipliciranja i stvaranja visoko kvalitetnih otisaka. Grafički rad i grafičko oblikovanje, prije svega vizualnog identiteta Galerije Nova, obilježit će Galićevo stvaralaštvo u 1970-ima. Također, malo je poznato njegovo sudjelovanje u natječajima za spomeničku plastiku u Šamarici, Dotršćini i Kragujevcu u drugoj polovici 1970-ih.³⁰ Spomenike zamišlja kao pročišćene apstraktne oblike univerzalnih simboličkih vrijednosti koji autonomiji umjetničkog djela daju primat nad ideološkim označavanjem.³¹

Nakon objekata i ambijenata 1980. godine vraća se dvodimenzionalnoj slici na svojoj petoj samostalnoj izložbi u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti na kojoj je predstavio crno-bijele slike nastale 1979. i 1980. godine. Sredinom 1970-ih javljaju se tendencije povratka slikarstvu koje kolorističkom neutralnošću ili pak monokromijom ne „teži za tim da postane objekt estetiziranja“.³² Kao da se ponovno vraća ona ideja o autonomiji umjetničkog djela koju je Galić prakticirao još u prošlom desetljeću, uz poštivanje nekih načela postslikarske apstrakcije, značajnima zbog propagiranja samokritičnosti u odnosu na slikarski proces.³³ Takvo slikarstvo teži

²⁸ Zvonko Maković, „Najmlađa generacija jugoslavenskih plastičara: Novi ambijenti, siromašna i konceptualna umjetnost“, u: *Život umjetnosti*, br. 14, 1971., 59.

²⁹ Želimir Košćević, Op. cit., 1981., 20.

³⁰ Za Šamaricu sa Nevenkom Postružnik dijeli prvu nagradu 1976. godine, a za Spomen – područje Dotršćina dobiva treću nagradu 1978. godine. Realizaciju spomenika u Šamarici umjesto nagrađenih autora par godina kasnije preuzima Zdenko Kolacio. (Iz razgovora s g. Mladenom Galićem, Zagreb, 9. listopada 2015.)

³¹ Ješa Denegri, Op. cit., 2016., bez paginacije

³² Želimir Košćević, Op. cit., 1981., 21.

³³ Ibid.

pražnjenju i čišćenju plohe uz iskazivanje interesa za „autorefleksiju, konceptualnu, logičku, semiotičku i sintaktičku analizu“.³⁴ Ponovno dolazi do konceptualnog preispitivanja, ovoga puta slikarstva i njegove pozicije unutar umjetničkog sistema. Želimir Košćević uočava kako je konceptualno obračunavanje i udaljavanje od slike kao medija bilo više ideološke nego estetske prirode.³⁵ Naime, nakon iskustva konceptualne umjetnosti s početka 1970-ih pripremljen je teren za ponovni povratak slikarstvu koje može govoriti samo za sebe, bez robovanja nekom stilu te oslobođenom obveze interpretiranja realnosti. Mladen Galić u svojim tadašnjim radovima pokazuje neke formalne karakteristike analitičkog slikarstva, ali intencija njegovog rada nije konceptualno istraživanje prirode procesa. Stoga, može se reći kako je radi usmjerenosti na fizičku dimenziju slikarskog medija bliži primarnom slikarstvu, podkategoriji šireg pojma analitičkog slikarstva. Zvonko Maković navodi kako su Galiću „činjenica formata, ruba, veličine i oblika slikarskog polja jedina jezička preokupacija“.³⁶ Dakle, pražnjenje slike jest ono na čemu umjetnik odlučuje ostati, bez ikakvih skrivenih namjera i volje za daljnjim preispitivanjima i razotkrivanjima vlastitog procesa.

Pluralistička slikarska scena s početka 1980-ih, ujedno bez ikakve potrebe za sezonskom smjenom stilova,³⁷ udaljiti će umjetnika iz aktualnih strujanja, ali mu i dati priliku da se u potpunosti usredotoči na afirmaciju vlastite individualnosti.

3. Kretanje od slike

Početni medij Mladena Galića bilo je slikarstvo uz vidljivo iskazivanje naklonosti minimalističkoj oblikovnoj i kolorističkoj liniji te eliminaciju potencijalne ekspresivnosti i liričnosti. Umjetnik se javlja u postenformelskom razdoblju serijama slika *Zvuk* i *Prostor zvuka* uvodeći reduktivan, suzdržan i pročišćen likovni jezik koji se tumači kao lokalna interpretacija tada aktualne postslikarske apstrakcije. Referiranje na ovu novu slikarsku praksu izazvat će val negativne kritike koji predvode Vladimir Maleković i Igor Zidić.

³⁴ Miško Šuvaković, Op. cit., 2005., 50.

³⁵ Želimir Košćević, Op. cit., 1981., 22.

³⁶ Zvonko Maković, Op. cit., 2008., 10.

³⁷ Tonko Maroević, Op. cit., 1981., 13.

3.1. Prostori zvuka

Nakon prvih samostalnih izložbi u Mostaru (1961.) i Beogradu (1965.) Mladen Galić na premijernom predstavljanju u Zagrebu (1966.) izlaže ulja pod naslovom *Zvuk i Prostor zvuka*. Ješa Denegri primjećuje kako ovom izložbom umjetnik samosvjesno daje prioritet boji i obliku što ide u prilog čvrstoj vjeri u autonomiju umjetnosti i vlastitu umjetničku kompetentnost. Također, umjetnost koja nije reprezentacijska svjedoči o odustajanju od pokušaja implementacije neke društvene dimenzije u vlastiti rad. Ipak, Denegri tvrdi kako je „upravo takvo stajalište na svoj način angažirano čak i politično, posve u skladu s poimanjem da su umjetnost i umjetničko izvan i iznad svega okolnog, društvenog i konkretno političkog“.³⁸ Zahvaljujući vjeri u samodostatnost vlastitog rukopisa ostvarenog izražajnim bojama Galićevo slikarstvo ostaje skoncentrirano na vlastitu bit. Slikama iz ove serije umjetnik afirmira plošnost, čistoću i intenzitet boje kroz mirne nanose koji čine obojena polja anonimnima i lišenima ekspresivnosti i liričnosti.³⁹

U ovim karakteristikama kritičari su prepoznali postulate postslikarske apstrakcije odnosno slikarstva tvrdih/oštrih rubova (hard edge painting).⁴⁰ Izložba postslikarske apstrakcije iz 1964. godine trebala je biti reakcija na standardizaciju u radu i međusobnu imitaciju apstraktnih slikara unutar tada već iscrpljenog stila. Optička jasnoća, intenzivna boja i anonimnost rukopisa primarne su kvalitete ove nove vizije slikarstva. U izloženim radovima kontrast više ne proizlazi iz interakcije svjetla i sjene, već počiva na kontrastima čistih boja debelih nanosa. Upotreba pretežito geometrijskih oblika osigurava anonimnost naspram subjektivnosti, patetike, liričnosti i gestualnosti od kojih se želi distancirati.⁴¹ Ovi postupci dovode do „posljednjeg pročišćenja koje je doživjela apstraktna slika na samoj granici svojih konceptualnih i naprosto predmetnih mogućnosti“.⁴² Zaista, čini se kako se ovim

³⁸ Ješa Denegri, Op. cit., 2016., bez paginacije

³⁹ Zvonko Maković, Op. cit., 2005., 8.

⁴⁰ Termin postslikarska apstrakcija uvodi američki teoretičar Clement Greenberg na istoimenoj izložbi 1964. godine. Naziv Greenberg izvodi iz već poznate slikarske apstrakcije tada korištene prvenstveno za apstraktni ekspresionizam. Ekspresionizam i ekspresivnost nisu odgovarali novom autonomnom i neprikazivačkom slikarstvu oslobođenom svega što nije suštinski slikarsko. (Miško Šuvaković, Op. cit., 2005., 493.)

⁴¹ Clement Greenberg, „Post Painterly Abstraction“, u: *The Collected Essays and Criticism* (ur. John O’Brian), Vol. 4, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1993., 193.

⁴² Božidar Gagro, „Sudbina apstrakcije“, u: *Život umjetnosti*, br. 7/8, 1968., 11.

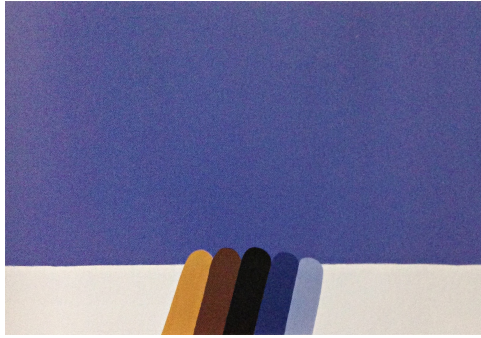
pojednostavljenim tretmanom oblika i boje postiže praznjenje u svrhu iskrenijeg komuniciranja slike i publike.

Galićeve forme iz serije *Prostor zvuka* nalaze se u jednostavnom plošnom odnosu, čvrstih granica, nastavljajući se jedna na drugu (sl. 1.). Takvo oblikovanje u potpunosti odgovara poetici slikarstva tvrdih rubova. Leonida Kovač, nasuprot uvriježenom mišljenju o Galićevom slikarstvu kao geometrijskom, odbija plošnost kao njegovo primarno svojstvo. Naime, ona otvore, smještene obično u nekom kutu, smatra ugrožavajućima za strukturu slike jer dovode „tektoniku kompozicije na sam rub održivosti“ i „deteritorijaliziraju površinu slike“ (sl. 2.). Uzevši u obzir same nazive djela i vezu sa zvukom ovakva opservacija dobiva veći značaj. Opisujući zvuk kao percepciju bez forme koja se širi valovima i izmiče teritorijalizacijama, Kovač zvuk odnosno zvučne frekvencije dovodi u analogiju s bojom koju primjećujemo ovisno o intenzitetu titranja svjetlosnih čestica. Stoga, naslove radova odlučuje tumačiti kao moguću reprezentaciju ograničenosti percepcije.⁴³ Ovo je jedan svjež pristup shvaćanju umjetnikova ciklusa koji nesumnjivo ima veze sa zvukom odnosno glazbom, njegovom vječnom inspiracijom, radi koje nizanje jednostavnih oblika čistih boja počinjemo gledati u drugom svjetlu. Kao omiljene kompozitore pretežito navodi inovativne Ruse poput Modesta Petroviča Musorgskog ili pak Sergeja Rahmanjinova.⁴⁴ Ljubav prema glazbi proteže se kao lajtmotiv tokom čitavog opusa iako paradoksalno njegova umjetnost manifestira „tišinu“.⁴⁵ Ta tišina jenjava u radovima nastalima nakon 1980. godine u kojima zamjećujemo omekšavanje oblika i shodno tome racionalnosti karakteristične za radove nastale 1960-ih i 1970-ih. Sinestezija likovnosti i glazbe od ovih prvih radova je određivala konačni ishod umjetničkog procesa. Naime, glazba jednako kao i slikarstvo za umjetnika predstavlja prostor slobode u kojem vrijede jedinstvene zakonitosti. To je prostor koji nije fizički omeđen i koji se slikarskim postupcima nastoji interpretirati. Glazba u tom momentu postaje od ključne važnosti kao intimna nit vodilja unutar samog slikarskog procesa. Finalni rezultat često su neke nadzemaljske forme koje dalje nastavljaju djelovati u fizičkom svijetu.

⁴³ Leonida Kovač, Op. cit., 2005., 24, 28.

⁴⁴ Iz razgovora s g. Mladenom Galićem, Zagreb, 9. listopada 2015.

⁴⁵ Feđa Vukić, Op. cit., 2005., 58.



Sl. 1. Mladen Galić: *Prostor zvuka 5*, 1966.



Sl. 2. Mladen Galić: *Prostor zvuka 18*, 1966.

3.2. Nerazumijevanje kritike

Galićeva naklonost jednostavnim oblicima, intenzivnoj boji i neekspresivnom slikarstvu svojom pojavom je izazvala nerazumijevanje kod dijela kritičara. Pišući osvrt o umjetnikovoj prvoj izložbi u Mostaru 1961. godine, Anđelko Zelenika u lokalnim novinama uočava kako „pojedina od njegovih platna djeluju poput suvremenih dekorativnih panoa i tapiserija što je svakako odraz jačeg utjecaja njegova učitelja“.⁴⁶ Zelenika pod učiteljem misli na slikara Edu Murtića u čijem se ateljeu, kako je već prethodno spomenuto, Galić školovao. Dekorativnost koju je Zelenika u tekstu spominjao u afirmativnom tonu na zagrebačkoj sceni koristit će se kao negativan atribut za slike iz serije *Prostor zvuka*. Među kritičarima prednjači Vladimir Maleković svojim degradirajućim naslovima kao što su *Prazna jezgra ispod svježih površina* povodom izložbe u Galeriji Studentskog centra 1966. godine te *Dekorater ne bez dara* za izložbu u Galeriji suvremene umjetnosti 1970. godine. Maleković u

⁴⁶ Anđelko Zelenika, „Slikarska izložba Mladena Galića značajan likovni događaj“, u: *Sloboda*, 9. studenog 1961., paginacija nepoznata

prvom tekstu naglašava Galićevu okrenutost Amerikancima, ciljajući prvenstveno na Kennetha Nolanda i Morrisa Louisa na čiju se vizualnu imaginaciju Galić navodno referira. Također, upozorava kako valja biti oprezan prilikom prosuđivanja originalnosti interpretacije temeljene na stranim utjecajima.⁴⁷ U drugom tekstu osvrt se na Galićevu samostalnu izložbu u Galeriji suvremene umjetnosti 1970. godine gdje izlaže objekte i ambijente. Izložene radove doživljava neoriginalnima i likovno pomodnima, a u usporedbi sa Zapadom već i tradicionalnima. Jedinu „vrijednost“ koju vidi u osobi Mladena Galića jest njegova medijatorska uloga u uvođenju stranih tendencija u perifernu sredinu.⁴⁸ Malekoviću se pridružuje Igor Zidić tekstom *Vrijednost tuđeg iskustva* u kojemu također naglašava Galićevu posredničku ulogu i izražava stav kako bez tih uzora Galićevo slikarstvo ne bi moglo postojati, odnosno oni ga priječe u radu i „uskraćuju mu vlastitu ruku, zapravo, vlastitost ruke“.⁴⁹

Zvonko Maković primjećuje kako ti kritičari pokazuju svoje nerazumijevanje aktualne umjetnosti i oslanjaju se na originalnost kao jedini kriterij vrijednosti.⁵⁰ Također, obojica kritičara ne skrivaju vlastiti ironični optimizam ističući ga u zaključcima tekstova. Dok Maleković primjerice govori kako je dekoraterstvo sasvim legitimno i nepravedno potcijenjeno zanimanje, Zidić ističe kako su posrednici iznimno bitni zbog svoje katalizatorske uloge u razvoju umjetničke scene. Denegri navodi kako se utjecaj američkih izvora u opusu umjetnika ne može jednostavno analitički prosuditi samo na temelju formalnih svojstava. Ipak, navodi kako formalne razlike postoje, ali još bitnije, postoji i drugi umjetnički i kulturni kontekst u kojem ovi umjetnici rade.⁵¹ U intervjuu za *Konturu* Galić tvrdi kako u vrijeme rada na *Prostorima zvuka* nije poznao slikarstvo Morrisa Louisa i Kennetha Nolanda. Također, priznaje kako su na njegov rad značajnije utjecali kompozitori, poput Brahmsa, Rahmanjinova i Šostakoviča.⁵² Iva Körbler ispravno uočava kako je „njegova pozicija splet čudnih okolnosti u hrvatskoj umjetnosti“. Naime, umjesto da se govori o tome što njegovo slikarstvo jest, često se isticalo upravo to što njegovo

⁴⁷ Vladimir Maleković, Op. cit., 1966., 20.

⁴⁸ Vladimir Maleković, „Dekorater ne bez dara“, u: *Vjesnik*, 26. veljače 1970., 23.

⁴⁹ Igor Zidić, Op. cit., 1966., 8.

⁵⁰ Zvonko Maković, Op. cit., 2005., 8.

⁵¹ Ješa Denegri, Op. cit., 2016., bez paginacije

⁵² Spomenka Nikitović, „Mladen Galić; Izložbom protiv primitivizma“, u: *Kontura art magazine*, br. 87, 2005., 59.

slikarstvo nije i time posljedično izazvalo pogrešnu recepciju koja se tek u 2000-ima pokušava ispraviti.⁵³

4. Izlazak iz slike

Nakon serije slika *Prostor zvuka* dolazi do radikalizacije likovnog jezika Mladena Galića. Umjetnik se okreće objektnoj i ambijentalnoj umjetnosti koje se mogu razmatrati u kontekstu njegovih ranijih slikarskih radova kao oprostovene senzacije obojenih polja. Ostaje vjeran svojoj centralnoj plastičkoj temi uz naglasak na kontrast između oblika i boja unutar pomno reguliranog grafičkog prostora. Optički efekti objekata i ambijenata mogu se dovesti u vezu s Novim tendencijama, ali ih od njih udaljava činjenica da su kod Galića optički efekti sekundarna kategorija. Sudjelovanjem u happeningu *Hit parada* i medijskim poigravanjima umjetnik postaje sudionikom aktualnih umjetničkih strujanja koja će dovesti do afirmacije novog likovnog jezika.

4.1. Hit parada

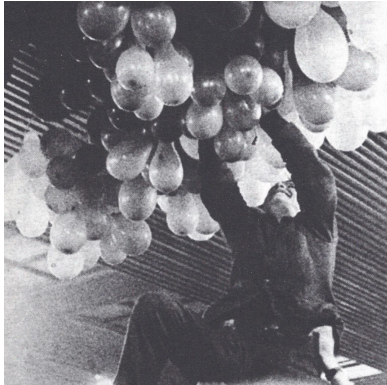
U povijesti hrvatske umjetnosti happening odnosno događaj *Hit parada* (sl. 3.), održan 20. listopada 1967. godine u 22 sata u Galeriji Studentskog centra, predstavlja inicijalni pokušaj elaboriranja problema oblikovanja prostora – ambijenta i proširivanja plastičkih mogućnosti. *Hit parada* je u hrvatskoj umjetnosti „odredila aktivistički i protokontekstualni prijelaz od umjetnosti Novih tendencija (proznanstvenog pogleda na umjetnost kao istraživanje) prema minimalnoj i postobjektnoj umjetnosti (ambijentalnoj, kontekstualnoj i procesualnoj ludističkoj umjetničkoj praksi)“.⁵⁴ Sama problematika novog shvaćanja plastičkih umjetnosti bila je u to vrijeme iznimno aktualna. Stvaranje nove „prostorno – vremenske situacije“ te „metaforičke i iluzionističke plastičke totalnosti“ ciljevi su novih umjetničkih intervencija i nalaze se u pozadini novog „operativnog mišljenja“.⁵⁵ Tih se godina tema ambijenata našla u centru istraživanja brojnih manifestacija poput *Lo spazio*

⁵³ Iva Körbler, „Likovna higijena“, u: *Vijenac*, br. 304, 2005., 10.

⁵⁴ Miško Šuvaković, Op. cit., 2005., 265.

⁵⁵ Ješa Denegri, „U povodu Hit parade Miroslava Šuteja, Ante Kuduza, Mladena Galića i Ljerke Šibenik“, u: *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb, Horetzky, 2003., 392.

dell'immagine u Folignu te *Trigon 67* u Grazu na kojima sudjeluju Vjenceslav Richter, Ivan Picelj i Miroslav Šutej.



Sl. 3. *Hit parada*, Galerija SC, Zagreb, 1967.

Organizator akcije *Hit parada* bio je Želimir Košćević, kustos i kritičar koji je svojim eksperimentima profilirao rad Galerije Studentskog centra krajem 1960-ih, predstavivši na manifestaciji ambijente Mladena Galića, Ljerke Šibenik, Miroslava Šuteja i Ante Kuduza. Svaki od umjetnika dobio je zadatak da objektima oblikuje dio galerijskog prostora u svrhu ostvarivanja totaliteta prostora kao jedinstvenog umjetničkog djela s kojim će publika ući u interakciju. Rezultat njihove interakcije trebala je biti potpuno nova plastička kvaliteta prostora odnosno okruženja, suprotna prijašnjim pojedinačnim vrijednostima.⁵⁶ Šutejeva igra sastojala se od pričvršćenih traka kroz koje se moglo prolaziti, Kuduz je pak izložio prozirne plastične plahte iza kojih su se nazirali crteži u nizu dok je Šibenik predstavila nekoliko stotina balona razvrstanih u grupe. Galićevi eksponati bile su vrećaste forme ispunjene piljevinom iz obližnje pilane kod Zapadnog kolodvora u Zagrebu. Vreće su bile veličine 4/5 m i promjera otprilike 60-ak cm te obojene u crvenu, bijelu i plavu boju. Piljevina kao materijal kao i korištenje spomenutih boja obilježili su rad snažnim simboličkim nabojem.⁵⁷

Izložba je improvizacijom i reakcijama publike neočekivano prerasla u igru i happening. Većina objekata ostala je eksponat u klasičnom smislu koji je smješten u neadekvatnom prostoru i uništen od strane nepripremljene publike tijekom iste večeri. Košćević primjećuje kako je među publikom prevladao strah, a izostala je očekivana

⁵⁶ Ibid., 392-393.

⁵⁷ Iz razgovora s g. Mladenom Galićem, Zagreb, 9. listopada 2015.

interakcija između umjetnika, objekata i publike te je nesporazum pobijedio nad tolerancijom, polemikom i znatiželjom.⁵⁸

Unatoč neplaniranom smjeru razvoja same izložbe, pokušaj nagovještavanja teme plastičkog ambijenta ostao je bitan zbog afirmacije novog umjetničkog jezika.⁵⁹ Prema Želimiru Košćeviću, većina ovih radova prvenstveno je bila zamišljena „u urbanom prostoru, u realnom životnom toku i u prikladnim dimenzijama“.⁶⁰ Upravo će se u urbanom prostoru nastaviti daljnja senzibilizacija javnosti za ideje, prvotno inicirane ovom akcijom. *Hit parada* bila je dijelom inovativnih izlagačkih praksi unutar Galerije SC, a koje su se kosile s očekivanjima i shvaćanjima većine društva i tada vladajuće kulturne politike.⁶¹ Četvero izabranih umjetnika predstavnici su generacije koja se svježim idejama borila protiv konzervativizma ustoličenog u lirskoj apstrakciji, enformelu, art brutu i nadrealizmu. Neizvjesnost ishoda ove rizične akcije opravdana je višim ciljem proširivanja likovnih mogućnosti.⁶²

4.2. Objekti

Galić je od početka stvaralaštva bio okrenut prema prostornim i plastičkim eksperimentima istražujući nova potencijalna polja ekspresije. Stoga, možemo zaključiti kako je orijentacija prema objektnoj umjetnosti bila dio prirodne evolucije istraživanja rukopisa umjetnika koji je prvotno krenuo od dvodimenzionalne slike. Promjena medija možda je bila radikalnija, ali umjetničke intencije ostaju nepromijenjene. Naime, i u *Prostorima zvuka*, a i u objektima nastalima par godina kasnije, uočavaju se iste tendencije: suzdržavanje od ekspresivnosti, anonimnost, hladno i mehanicističko oblikovanje, čiste boje te integracija čvrstog okvira (u slikarstvu okvira slike, kod objekata prostora u kojem se nalazi) i elemenata forme.⁶³ Objekte, hibridne oblike nastale sintezom slike i skulpture, tih godina osim u Galićevom opusu nalazimo i kod Miroslava Šuteja, Ljerke Šibenik, Ante Kuduza,

⁵⁸ Želimir Košćević, „Plastička artikulacija ambijenata“, u: *Ispitivanje međuprostora*, Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost SSO, 1978., 88. (a)

⁵⁹ Ješa Denegri, „O prvim ambijentima“, u: *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb, Horetzky, 2003., 394. (a)

⁶⁰ Želimir Košćević, „Hit parada“, u: *Ispitivanje međuprostora*, Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost SSO, 1978., 133. (b)

⁶¹ Darko Glavan, „Eksperiment i inicijativa“, u: *Galerija Studentskog centra: 40 godina*, Zagreb, Studentski centar sveučilišta, 2005., 14.

⁶² Želimir Košćević, Op. cit. (b), 1978., 133.

⁶³ Tonko Maroević, „Bratstvo po oskudici“, u: *Telegram*, 11. listopada 1968., 5.

Joška Eterovića, Eugena Felleri te Zlatka Šimunovića.⁶⁴ Vidljivost ovih novih likovnih oblika na zagrebačkoj sceni raste zahvaljujući izložbi *Objekt i boja 68* održanoj u Galeriji Centar 1968 godine.⁶⁵

Budući da su slika i skulptura osnovice iz kojih će se razviti nova plastička kategorija zvana objekt, unutar općeg termina možemo razlikovati i podkategorije kao što su slika-objekt i skulptura-objekt. U prvom slučaju radi se o „oprostorenoj slici“ u kojoj se naglašavaju plastičnost i taktilnost trodimenzionalne forme sklone ulasku u prostor. U drugom slučaju radi se o skulpturi koja već jest trodimenzionalna, ali je obrada materijala pretežito slikarska.⁶⁶ Denegri uočava kako Galić i ostali spomenuti autori imaju neke zajedničke karakteristike odnosno početne pozicije prilikom stvaranja slika-objekata. Prioritet im je plastička organizacija budući da su se u svom prethodnom radu prvenstveno bavili apstraktnim, nepredmetnim svijetom. Vjera u dostatnost forme kao „samostalne plastičke vrijednosti“ rezultira njihovim većim angažmanom oko tretmana materijala, organizacije kompozicije i kolorističkog poigravanja. Njihovo stvaralaštvo sadrži elemente spontanosti i igre, oslobođeno je ideološkog ili znanstvenog tereta, te zadržava određenu dozu kontrole.⁶⁷

Denegri Miroslavu Šuteju pripisuje uvođenje teme slike-objekta na domaćoj sceni. Naime, u lipnju 1967. godine Šutej izlaže seriju slika-objekata na samostalnoj izložbi u Salonu Muzeja savremene umjetnosti.⁶⁸ Prekretnicu predstavlja rad *Ultra A I* iz 1966. godine (sl. 4.) u kojemu je Šutej odlučio oprostoriiti svoje sferične forme, koje su u njegovim prijašnjim grafičkim radovima prikazivane kao iluzije volumena. U novijim radovima nastavit će razrađivati temu sve većim udaljavanjem od dvodimenzionalne osnovice, uz uvođenje boje i složenijih odnosa volumena. Njegovi objekti sastavljeni su od brojnih krakova koje Maković slikovito uspoređuje s ticalima. Oni su povezani pomičnim zglobovima omogućujući daljne promjene stanja djela. Od promatrača se zahtijeva koautorska i aktivna participacija unutar ovog vječno otvorenog djela.⁶⁹ Ljerka Šibenik svoj prepoznatljivi kolorizam prenijet će jednako tako u sliku-objekt, superponirajući organske forme na drvenu podlogu te

⁶⁴ Ive Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2013., 83.

⁶⁵ Ješa Denegri, Op. cit., 2016., bez paginacije

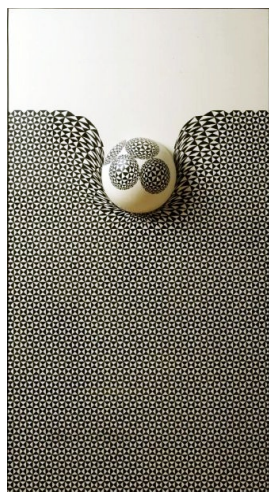
⁶⁶ Ješa Denegri, „Jedan novi prijedlog mladih: slika objekt“, u: *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb, Horetzky, 2003., 387-388. (b)

⁶⁷ Ibid., 390-391.

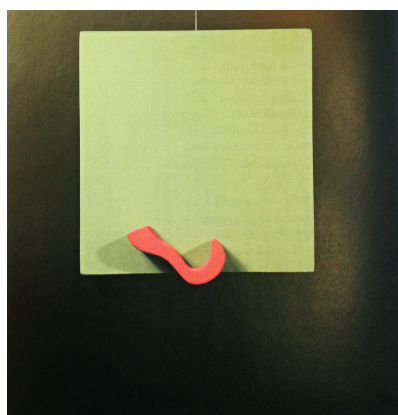
⁶⁸ Ješa Denegri, „Dvije aktualne teme; Nove pojave u mladoj generaciji: slika objekt, skulptura objekt“, u: *Život umjetnosti*, br. 6, 1968., 96.

⁶⁹ Zvonko Maković, „Poučak o paradoksu“, u: *Retrospektiva grafike: Miroslav Šutej*, Zagreb, Hazu/Kabinet grafike, 1996., 7.

obrađujući površinu osnovice i dodataka kao jedinstvenu cjelinu (sl. 5.). Tonko Maroević kao glavnu umjetničku vrlinu Ljerke Šibenik navodi osjećaj za ritam postignut komplementarnom interakcijom primarnih i organskih formi s čistim i svježim kolorističkim odnosima. Iako su ova sredstva prilično klasična i tradicionalna, njezin razvojni put nastaviti će biti progresivan i neopterećen manjkom implementacije nekih tehnoloških inovacija.⁷⁰



Sl. 4. Miroslav Šutej:
Ultra A 1, 1966.



Sl. 5. Ljerka Šibenik: *Mini reljef*, 1967.

Denegri primjećuje kako je jedna od glavnih prednosti slike-objekta naspram klasične slike mogućnost „dvostrukog stimulusa, istovremeno vizualnog i taktilnog, materijalnog i prostornog“.⁷¹ Analizirajući Galićeve slike-objekte izložene na samostalnoj izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti 1970. godine, primjećuje se kako je autor čvršće vezan za „tradicionalni ortogonalni obris podloge“ u usporedbi s

⁷⁰ Tonko Maroević, „Ljerka Šibenik“, u: *Polje mogućeg*, Split, Izdavački centar mladih „Marko Marulić“, 1969., 78.

⁷¹ Ješa Denegri, Op. cit. (b), 2003., 388-389.

Miroslavom Šutejem i Ljerkom Šibenik.⁷² Kod njega, kao i kod Eugena Fellerera, jače do izražaja dolazi slikarsko porijeklo centralne plastičke teme, ovom prilikom transponirane u objekt. Sažetost izraza, isticanje kontrasta i preglednost ostaju temeljnim postavkama Galićeva rada. Stoga, ne čudi precizno strukturiranje, određivanje jednakih udaljenosti te serijsko nizanje apliciranih plastičkih elemenata u svrhu postizanja jasnoće i čitljivosti. Ovakva preglednost stavljala je naglasak na odnose među formama kao i na odnos forme i prazne plohe. Sličnim ciljevima težio je i Eugen Feller koji različito savijene i koloristički intenzivne trake s grafika i slika prenosi u obojeno drvo. Plastičnost postiže izrezivanjem traka i njihovim superponiranjem u tri različita nivoa. Ovim postupkom trake dobivaju novu ritmičnost, a umjetnik dodatne mogućnosti variranja samog motiva.⁷³ Galić konstrukcije također izvodi u obojenom drvu i plastici spajajući organske i geometrijske oblike. Jednostavni materijali ručno su obrađeni, ali zbog svoje tehničke obrade te ujednačenih dimenzija djeluju anonimno i industrijski.⁷⁴

Plastični i valjkasti izdanci često vijugaju u različitim smjerovima, ali se i dalje drže okvira podloge koji potencijalno kaotičnu situaciju drži pod kontrolom (sl. 6.). Razlog ovog držanja za podlogu jest činjenica da je velik broj njegovih objekata početno deriviran iz slikarskih radova. Pokrenuti plastični izdanci slobodno penetriraju u prostor i stvaraju sjene različitog intenziteta na samoj osnovici odnosno podlozi objekta.⁷⁵ Sukladno kretanju promatrača mijenjaju se i obrisi na samom objektu stvarajući kontraste nekih novih kvaliteta (sl. 7.). O bogatstvu senzacija prisutnih na izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti 1970. godine, gdje su uz objekte predstavljeni i Galićevi ambijenti, svjedoče i neki od novinskih osvrti. Elena Cvetkova za *Večernji list* piše o totalnom doživljaju prostora i napadu osjetila kroz optičke efekte opisujući kako je „oko suvremenog čovjeka napadnuto s tolikim obiljem vizualnih informacija da ga treba šokirati“.⁷⁶

Vizualno opažanje i važnost oka kao ključnog receptora u doživljaju umjetničkog rada može se dovesti u paralelu s pokretom Novih tendencija unutar kojeg je oko bilo ključno sredstvo prilikom ostvarivanja komunikacije između djela i gledaoca. Elementi od kojih je rad sačinjen pružali su početni stimulans i od gledatelja

⁷² Tonko Maroević, „Crven, bijeli, plavi“, u: *Telegram*, 6. ožujka 1970., 17.

⁷³ Ješa Denegri, Op. cit. (b), 2003., 390.

⁷⁴ Ješa Denegri, Op. cit., 2016., bez paginacije

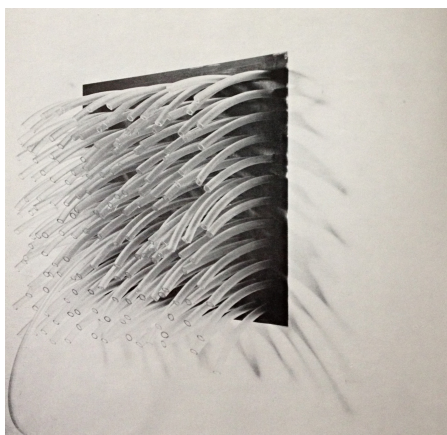
⁷⁵ Zvonko Maković, „Oko u akciji (Mladen Galić: Objekti)“, u: *Oko u akciji*, Zagreb, Mladost, 1972., 90.

⁷⁶ E. Cvetkova, „M. Galić: Optička ugodnost“, u: *Večernji list*, 19. ožujka 1970., 11.

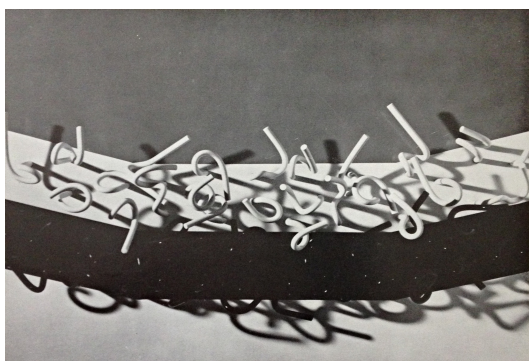
očekivali aktivan, a ne kontemplativan odnos prema djelu. Jednostavni plastički oblici često su postavljeni u nizove ili serije čija je jedina uloga bila da „rukovode procesom opažanja, da taj process uzdignu do stupnja udjela gledaoca u dovršenju umjetničkog djela“.⁷⁷ Gledaoc tada postaje sudionik, sukreator, partner, a ne pasivan promatrač referencijalnih značenja i od umjetnika nametnutih čitanja. Iako se u pokretu Novih tendencija brinulo i o socijalizaciji i demokratizaciji umjetnosti, pobude o korisniku kao ravnopravnom sudioniku koji dovršava umjetničko djelo zajedno s autorom nadilazile su bilo kakve ideološke pretpostavke. Ovakav doživljaj vjerojatno je i ostavljao jači utisak na publiku. U Galićevim objektima prepoznaju se neke od ideja proizašlih iz ovog pokreta unutar kojeg su odnosi između forma i boja, odnosno površina i volumena, samo početna situacija čiju egzistenciju jedino uvježbano oko može osigurati. Svojevrsni manifest rimske Gruppo Uno iz 1964. godine upozorava korisnika da prestane zamišljati što bi točno djelo trebalo predstavljati, nego da na temelju vlastitog senzibiliteta i svijesti zamisli ono što djelo jest bez straha od mogućih pogreški.⁷⁸ Na ovaj način trebalo bi se i iščitavati Galićeve objekte koji igrama svjetla i sjene apliciranih izdanaka aktiviraju oko i pobuđuju kreativnu recepciju. Ipak, treba uzeti u obzir kako su Galićeve igre oblika i ploha nešto klasičnije i jednostavnije u odnosu na Nove tendencije. Naime, senzibilitet za redukcionizam i minimalizam kod njega proizlaze iz američke postslikarske apstrakcije koja je manje stroga i proračunata. Objektivizacija i manipulacija elementima kompozicije intuitivnija je i osobnija, a to se i vidi primjerice kod *Objekta 92-13* čije vijugavi izdanci predstavljaju autorov osobni doživljaj forme. Kod Galića je kontrast između oblika primaran, a optički efekti sekundarni. Optičke senzacije podsjećaju na Nove tendencije, štoviše čak i traže istovjetnu slobodu percepcije i tumačenja, ali imaju ishodište u drugačijoj umjetničkoj metodologiji.

⁷⁷ Ješa Denegri, „Nove tendencije i psihologija opažanja“, u: *Exat 51; Nove Tendencije: umjetnost konstruktivnog pristupa*, Zagreb, Horetzky, 2000., 373.

⁷⁸ Ibid.



Sl. 6. Mladen Galić: *Objekt 13-18-69*, 1969.



Sl. 7. Mladen Galić: *Objekt 92-13*, 1970.

4.3. Ambijenti

U 1960-ima tema ambijentalizacije prostora, naznačena u prethodnim iskustvima dadaizma i konstruktivizma, postaje sve aktualnija na internacionalnoj, ali i jugoslavenskoj sceni. Reduciranje umjetničkog jezika i sadržaja s ciljem demokratizacije i socijalizacije umjetnosti javlja se još unutar Exata 51. Ambijent kao „totalitet umjetničkog djela“ i mjesto „novih intencionalno oblikovanih ambijentalnih vrijednosti“ ostvaren je 1967. godine već spomenutom akcijom *Hit parada*.⁷⁹ Tim happeningom, inicijalno zamišljenim kao ambijent, otkriveni su zahtjevi novog plastičkog roda. Prvenstveno je to integracija pojedinačnih dijelova i njihovih izoliranih vrijednosti s vanjskim prostorom te stvaranje nove cjeline specifičnih kvaliteta. Zvonko Maković, opisujući ambijente Ljerke Šibenik, ističe kako sastavni elementi ambijenta nemaju umjetničku vrijednost sami po sebi, već artikuliraju prostor u kojemu su smješteni i s kojim zajedno postaju umjetničko djelo.⁸⁰ Maković i

⁷⁹ Želimir Košćević, Op. cit. (a), 1978., 85-89.

⁸⁰ Zvonko Maković, Op. cit., 2005., 12.

Denegri u svojim kritičkim tekstovima ambijente prepoznaju kao nove tipove plastičkih cjelina te ih imenuju scenom i scenografijom.

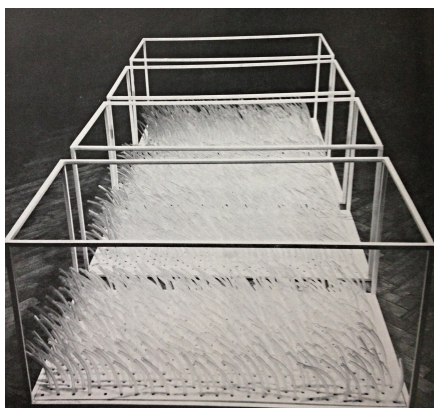
Denegri u formativnoj fazi ambijenata tipološki određuje tri grupe. Prvi su ambijenti ostvareni koordinacijom pokretnih formi i promjenjivih izvora svjetlosti, drugi su ambijenti ostvareni koordinacijom statičnih formi i statičnih izvora svjetla, dok su treći opredmećeni ambijenti ostvareni korištenjem umjetnih ili prirodnih materijala. Prvi i drugi karakteristični su za umjetnike zagrebačke likovne scene, a treći su specifični za mlade ljubljanske umjetnike poput Milenka Matanovića, Davida Neza, Andraža i Tomaža Šalamuna. Slovenski umjetnici odustaju od manipulacija tehnološkim sredstvima i naginju prirodnim materijalima od kojih rade nove cjeline, lišene mogućeg iluzionizma.⁸¹

Galićev izlet u svijet ambijentalne umjetnosti bio je kraćeg vijeka te se svodi prvenstveno na dvije realizacije predstavljene na izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti 1970. godine. Tonko Maroević u osvrtu na izložbu objavljenom u *Telegramu*, naglašava kako su umjetnikove realizacije bile krajnje jednostavne i nenametljive s jedinom intervencijom koja se „sastojala samo u tome da uspostavi jezgru prostora, ishodište privlačenja i orijentacije“.⁸² Jezgra prostora nije zatvorena već ostaje u konstantnom dijalogu s galerijskim prostorom obogaćenim zvučnom kulisom Ive Maleca i Dubravka Detonija, protagonista zagrebačkog *Muzičkog biennala*. U *Ambijentu 18-13* (sl. 10.) ishodište čine četiri oštra kubična modula otvorenih stranica s bazom na koju su aplicirane plastične cijevi u ravnomjernom ritmu, razrađujući time temu formi viđenih na njegovim ranijim objektima (sl. 11.). U *Ambijentu 9224* (sl. 12.) jezgru čine valovite neonske cijevi pričvršćene na dva modula položena na podu tamnog galerijskog prostora, osvijetljenog crnim svjetlom. Denegri ističe kako su Galićevi radovi neobičan spoj tehnoloških sredstava i organske forme. Naime, savijanjem tehnoloških materijala umjesto strogih geometrijskih oblika dobiva meke i organske forme. *Ambijent 9224* rekonstruirat će na *IV. Jugoslavenskom trijenalu* u Muzeju suvremene umjetnosti u Beogradu 1970. godine. Mogućnost rekonstrukcije i izrađivanje rada in situ te njegovo materijalno rastavljanje završetkom izlaganja daljnji su korak prema dematerijalizaciji umjetničkog objekta.⁸³

⁸¹ Ješa Denegri, Op. cit. (a), 2003., 395-396.

⁸² Tonko Maroević, Op. cit., 1970., 17.

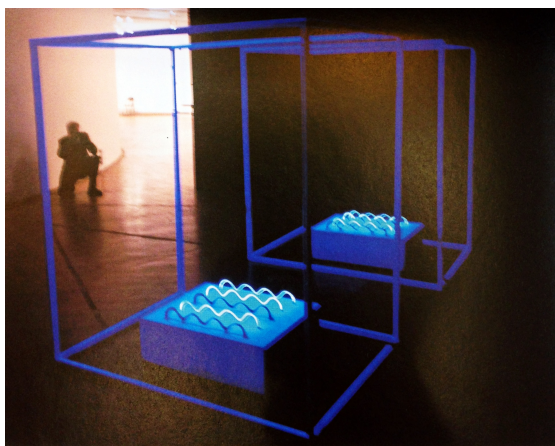
⁸³ Ješa Denegri, „Pioniri realnog svjetla“, u: *Kontura art magazine*, br. 74, 2003., 46. (c)



Sl. 10. Mladen Galić:
Ambijent 18-13, 1970.



Sl. 11. Mladen Galić:
Objekt 1a-69, 1969



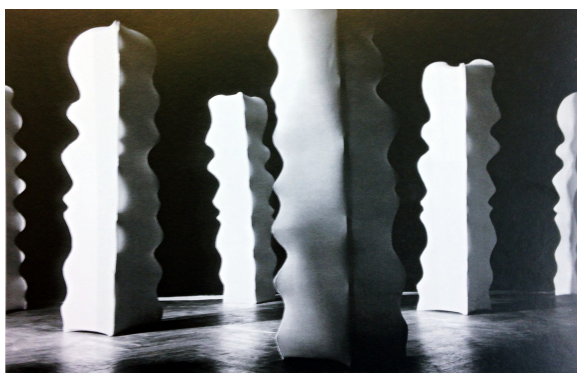
Sl. 12. Mladen Galić:
Ambijent 9224, 1970.

Za Mladena Galića ovo će u oblikovnom smislu ostati najradikalnija stvaralačka faza. Od nastavka istraživanja ambijenata i rada s novim industrijskim materijalima odustaje zbog njihove skupoće i teškoće prezentacije.⁸⁴ Istovremene intervencije u urbanom prostoru, poput Bućanove *Pikturalne petlje* iz 1969. godine, predstavljaju nadolazeću radikalnu struju ambijentalnih zahvata, potpunu dematerijalizaciju objekata i pojavu procesualne umjetnosti s naglaskom na činu

⁸⁴ Iz razgovora s g. Mladenom Galićem, Zagreb, 9. listopada 2015.

stvaranja. Mladi postobjektni umjetnici intervencije poduzimaju pretežito u socijalnom kontekstu koji zapravo nikad nije bio okvir Galićevog djelovanja.

Ljerka Šibenik je u sklopu samostalne izložbe u Galeriji suvremene umjetnosti krajem 1968. godine izložila slike-objekte i skulpture-objekte transformirajući dvije dvorane galerije u prve plastičke ambijente u hrvatskoj umjetnosti koji se mogu usporediti s kasnijim Galićevim ambijentima.⁸⁵ Naime, upotreba crnog svjetla i glazbene podloge jasno ocrta istovjetne tendencije dvoje umjetnika. Izložila je *Crni ambijent 1* s devet vertikalnih elemenata (sl. 8.) i *Crni ambijent 2* s jednim longitudinalnim elementom (sl. 9.). Bijele elemente smještene u mračnom galerijskom prostoru izložila je crnom svjetlu čime su postali blješteći elementi koji artikuliraju taman i prazan prostor nejasnih granica. Sobe je ispunjavao i zvuk glazbe Boška Petrovića.⁸⁶ Kritičari poput Makovića, Košćevića i Denegrija jednoglasno se slažu kako je svojim luminoambijentima relizirala inovativne umjetničke radove i otvorila put daljnjim istraživanjima mogućnosti ovog novog oblikovnog izraza. Par godina kasnije, na samostalnoj izložbi u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu 1972., elemente novih luminoambijenata učinit će pokretnima upotrebom elektromotora pruživši time posjetiteljima nove optičke senzacije.⁸⁷

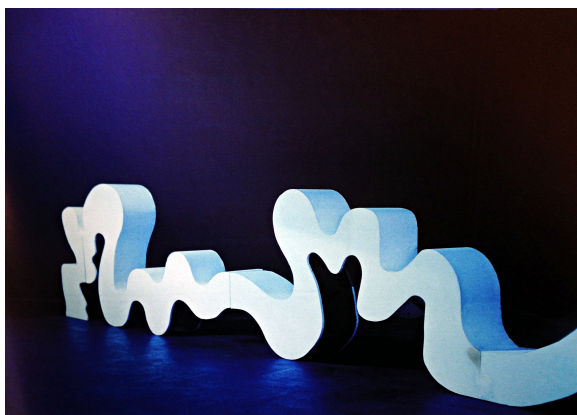


Sl. 8. Ljerka Šibenik:
Crni ambijent 1, 1968.

⁸⁵ Zvonko Maković, Op. cit., 2008., 9.

⁸⁶ Želimir Košćević, Op. cit. (a), 1978., 89.

⁸⁷ Ješa Denegri, Op. cit. (c), 2003., 46.



Sl. 9. Ljerka Šibenik:
Crni ambijent 2, 1968.

5. Otiskivanje slike

Grafički rad i grafičko oblikovanje obilježiti će umjetnikov rad u 1970-ima. Primjenjuje tehniku serigrafije koja je omogućila širok raspon optičkih i kolorističkih mogućnosti umjetnicima čiji su individualni jezici izgrađeni na osnovi čistih i jednostavnih geometrijskih formi. Ješa Denegri za njih predlaže termin: zagrebačka škola serigrafije. Sredinom 1970-ih Galić postaje „kućni dizajner“ Galerije Nova za čiji je cjeloviti vizualni identitet bio zaslužan. Istaknuo se i dizajnom plakata za likovne i glazbene manifestacije. Analizirajući umjetnikov opus u grafičkom dizajnu može se primjetiti kako stilski i oblikovno ostaje srodan paralelnoj slikarskoj produkciji.

5.1. Unutar zagrebačke škole serigrafije

Mladen Galić bio je jedan od umjetnika tadašnje srednje i mlađe generacije koji u Zagrebu počinju primjenjivati tehniku serigrafije. Zbog zajedničke tehnike, srodnog oblikovnog jezika na području optičkog strukturalizma i nove apstrakcije, grupnih izlagačkih aktivnosti i specifičnosti same pojave na području jugoslavenske grafike Denegri predlaže termin „škole“ za djelovanje te grupacije umjetnika.⁸⁸ Denegri upućuje kako ovaj termin treba biti uvjetno shvaćen jer nije došlo do unaprijed zamišljenog stilskog jezika, nego više do pojave i susreta različitih

⁸⁸ Termin je u travnju 1970. predložio Ješa Denegri na drugoj tematskoj izložbi zagrebačke serigrafije na Tribini mladih u Novom Sadu. (Ješa Denegri, „Zagrebačka škola serigrafije“, u: *Život umjetnosti*, br. 14, 1971., 4.)

osobnosti koje su različitim razvojnim putevima stigle do iste točke i u kontinuitetu radile gotovo puna dva desetljeća.⁸⁹

Grafička tehnika serigrafije odnosno sitotiska postaje raširena i jednako priznata uz već postojeće klasične tehnike radi mogućnosti masovne i jeftinije izrade otisaka te prikladnosti novim umjetničkim smjerovima kao što su neokonstruktivizam, optička umjetnost, postslikarska apstrakcija i slikarstvo tvrdih rubova.⁹⁰ Serigrafija je akterima ovih pokreta omogućila širok raspon optičkih i kolorističkih mogućnosti, u pojedinim slučajevima nadmašivši čak i crtež. Površina otisnutog polja bila jednolična je i gusta, a jarke i fluorescentne boje lako su dolazile do izražaja. Velike naknade mogle su se lako realizirati garantirajući identičnu kvalitetu prvog i zadnjeg otiska.⁹¹ Tradicionalniji kritičari i grafičari prihvaćenost ove tehnike osporavaju ističući manjak autorske prisutnosti u procesu rada odnosno samom otiskivanju gdje su umjetnici nadzirali postupak. Ovakvo shvaćanje bilo je pogrešno budući da je ova tehnika uvela skroz nove morfološke i kromatske mogućnosti.⁹²

U siječnju 1968. godine na inicijativu Ješe Denegrija organizirana je u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu prva izložba koja je obuhvatila ove zajedničke tendencije zagrebačkih aktera serigrafije u boji. Izložba je nosila naziv po sudionicima *Juraj Dobrović, Eugen Feller, Mladen Galić, Ante Kuduz, Ivan Picelj, Aleksandar Srnec, Miroslav Šutej*. U katalogu izložbe Denegri iznosi vlastitu intenciju sažimanja aktualnih plastičkih izraza unutar jugoslavenske grafike u vremenskom okviru 1964.-1967. godine. Metodološka i formalna heterogenost suprotstavljena je homogenosti teme i problematike kojom se izabrani izlagači bave. Naime, individualni jezici izgrađeni su na zajedničkoj racionalnoj osnovi odnosno estetici čistih, strogih i programiranih geometrijskih formi.⁹³ Izlagačima je primarni cilj bilo postizanje plastičke situacije koja će biti čisto vizualna i oslobođena ikakve enformelovske ekspresivnosti. Pomno planirani i egzaktni apstraktni oblici lako komuniciraju s gledaocem od kojega traže iščitavanje i imaginaciju na temelju jednostavnih vizualnih informacija. Denegri uočava kako se unutar ove izložbe mogu

⁸⁹ Ješa Denegri, Op. cit., 1971., 3.

⁹⁰ Ješa Denegri, Op. cit., 2016., bez paginacije

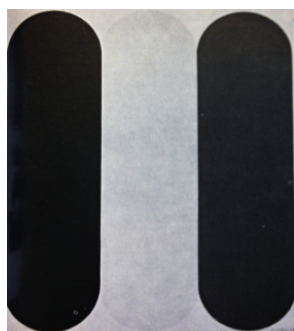
⁹¹ Slavica Marković, „Miroslav Šutej/mobilnost znaka“, u: *Miroslav Šutej: Mobilne serigrafije*, Zagreb, Hazu/Kabinet grafike, 2015., 16.

⁹² Zvonko Maković, Op. cit., 1996., 6-7.

⁹³ Ješa Denegri, „Juraj Dobrović – Eugen Feller – Mladen Galić – Ante Kuduz – Ivan Picelj – Aleksandar Srnec – Miroslav Šutej“, u: *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb, Horetzky, 2003., 240.

istaknuti tri problemske grupe: a) programirane strukture (Picelj, Srnec, Dobrović), b) optička fantastika (Šutej, Kuduz) i c) nova apstrakcija (Feller, Galić). Prva grupa ovisna je o prethodnim striktnim numeričkim postavkama, dok je druga grupa sklona imaginaciji i fantastici koja nadilazi strogost početnog plana. U ove dvije grupe koloristička dimenzija podilazi samim grafičkim stukturama, ali zato u radovima Galića i Feller postaje ključan moment u organizaciji površine. Izvore ovih metodoloških razilaženja treba prvenstveno tražiti među prijašnjim osobnim afinitetima vidljivim u procesu formacije pojedinačnih umjetničkih jezika predstavljenih autora. Srnec i Picelj imaju čvrsto uporište u svojoj egzotovskoj fazi, Šutejeva zaigranost ostaje u duhu neo-dade, dok Feller i Galić kroz organizaciju plohe pokazuju iskustva američke postslikarske apstrakcije.⁹⁴

Na ovoj izložbi Galić se predstavio s četiri lista pod imenom *Zvuk i Prostori zvuka* iz 1967. godine. Iako koristi postavke slikarstva tvrdih rubova, ne drži se strogo njegovih estetskih zahtjeva. Koristi forme organskih karakteristika što cjelini pridodaju iluziju prostora i pokreta uz oslobađanje od hladnog geometrizma.⁹⁵ Denegri uočava kako se oblikovni proces Galića i Feller razlikuje od „egzaktne programiranja“ i „optičkog strukturalizma“ budući da tipologija njihovih radova više ulazi u područje „minimalne apstrakcije“. Nakon odabira osnovne forme obojica umjetnika nastavljaju razrađivati temu na jasan i uređen način. Galić niže crvene, plave i bijele ovalne forme (sl. 14), dok Feller svoje valovite i paralelne horizontalne trake ponavlja uz korištenje različitih kontrastnih boja (sl. 15.). Slikarstvo ove dvojice umjetnika uvelike je odredilo i njihov izražajni stil u grafici. Budući da su obojica upoznati s estetikom slikarstva tvrdih rubova, u serigrafijama oblike razdvajaju oštrim linijama i teže maksimalnoj plošnosti postignutoj ujednačenim intenzitetom boje.⁹⁶



Sl. 14. Mladen Galić: 8, 1968.

⁹⁴ Ibid., 242-243.

⁹⁵ Ibid., 241.

⁹⁶ Ješa Denegri, Op. cit., 1971., 9.



Sl. 15. Eugen Feller: *Kompozicija*
5, 1967.

Denegri ističe kako je organizacijom izložbe htio predstaviti jedan fenomen koji nije samo ravnopravan nego i „jezički suvremeniji i u krajnjoj konsekvenciji ideološki napredniji“ u usporedbi s fenomenima kao što su Ljubljanska grafička škola i Beogradski grafički krug.⁹⁷ Ljubljanska škola uvelike se razlikuje od one zagrebačke budući da grafici pristupa kao plemenitom zanatu gdje se klasičnim grafičkim tehnikama izvode predmeti visoke estetske vrijednosti. U zagrebačkoj školi grafički list prvenstveno se doživljava kao umnoženo djelo i produkt, a tek potom kao dragocjeni estetski predmet. Razlika u shvaćanju umjetničkog djela proizlazi iz ideoloških razilaženja. U Zagrebu je u „optimističkim šezdesetima“ bio aktualan duh promjene i napretka, dok se u Ljubljani paralelno vjerovalo u svetost unaprijed zadanih vrijednosti.⁹⁸

Ne smiju se zanemariti formalni uvjeti i njihov doprinos raširenosti same pojave. Naime, serigrafski atelje Brane Horvata u kojemu su otiskivane grafike visoke kvalitete znatno je utjecao na postepeno prihvaćenje ove tehnike rada.⁹⁹ Atelje se nalazio u zagrebačkom Studentskom Centru gdje je započeo s radom početkom 1959. godine. Bogata produkcija plakata bila je praćena otiskivanjem manjih serigrafija za potrebe Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu. Ova galerija uvela je 1960. godine praksu umetanja po jedne originalne autorske serigrafije standardiziranog formata (210 x 210 mm) u kataloge samostalnih izložbi.¹⁰⁰ Kroz nekoliko godina atelje je postao institucija zagrebačke serigrafije zaslužna za opsežnu produkciju i distribuciju na lokalnoj i europskoj razini.

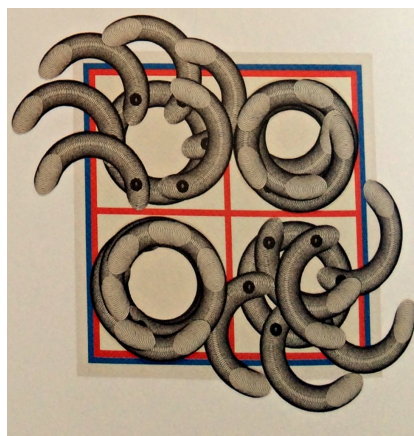
⁹⁷ Ješa Denegri, Op. cit., 2016., bez paginacije

⁹⁸ Ješa Denegri, „Zagrebačka serigrafija post festum“, u: *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb, Horetzky, 2003., 270-271. (d)

⁹⁹ Denegri ističe kako su u njegovom ateljeu rađeni otisci za brojne galerije, primjerice talijansku galeriju Del Deposito za koju su otiskivani kvalitetni listovi Fontane, Vasarelya, Sota, Billa, Lohsea, Gerstnera, Dorazija, Alvianija i drugih. (Ješa Denegri, Op. cit., 1971., 3.)

¹⁰⁰ Želimir Košćević, „Grafika u Hrvatskoj“, u: *Jugoslavenska grafika 1950-1980*, Beograd, Muzej savremene umjetnosti, 1985., 50.

Nakon beogradske izložbe uskoro se grupaciji pridružuju Marija Branka Košković koja je sklona iluzionizmu te Ljerka Šibenik koja je svojim eksperimentima u području grafike-objekta srodna prvenstveno Šuteju te Galiću i Felleru kroz zagovaranje redukcionizma.¹⁰¹ Šuteja od drugih grafičara distancira dodatna radikalizacija prethodnih koncepata i njihova transformacija u područje mobilne serigrafije. Nakon drvenih mobilnih objekata okreće se papiru kao primarnom mediju koji je podatan, otporan i lako dostupan. U ambijentalnom postavu Jugoslavenskog paviljona na 34. Venecijanskom bijenalu 1968. godine izlaže prve primjerke mobilne serigrafije: *Venecija, SM1 i SM2*. Te prve radove kao i ostale grafičke listove sačinjavat će više istih ili različitih dijelova, iluzionistički i koloristički obrađenih, učvršćenih spojnicom zahvaljujući kojoj će biti moguće različite preinake (sl. 13.). Ove serigrafije nose element igre i otvorenosti rezultirajući izmjenom samog formata kao posljedica aktivnog angažmana promatrača.¹⁰² Slavica Marković ističe mišljenje Želimira Košćevića koji smatra kako je mogućnost mijenjanja kadra u suprotnosti s temeljnim principima grafičke umjetnosti i njezine „medijske ortodoksije“. Naime, ovakave grafike selektori jugoslavenskih grafičkih bijenala često su proglašavali objektima te tako onemogućili prolaz na rigoroznim selekcijama gdje se nastojalo očuvati tradicionalne postulate grafike.¹⁰³



Sl. 13. Miroslav Šutej: *Serigrafija sa četiri kruga*, 1972.

Nakon grupne izložbe *Zagabačka škola serigrafije* u Novom Sadu 1970. godine, prvim serigrafijama javljaju se i pripadnici Gorgone poput Julija Knifera i Đure Sedera, te predstavnici mlađe generacije kao što su Boris Bućan, Dean

¹⁰¹ Ješa Denegri, Op. cit., 1971., 12.

¹⁰² Zvonko Maković, Op. cit., 1996., 7.

¹⁰³ Slavica Marković, Op. cit., 2015., 20-21.

Jokanović, Davor Tomičić, Tomislav Mikulić i drugi. Denegri upozorava kako umjetnici Gorgone strogost kompozicije temelje više na minimalizmu nego konstruktivizmu: Knifer u prepoznatljivim meandrima, a Seder u monokromnim listovima iz 1973. godine.¹⁰⁴ Krajem sedamdesetih postupno se smanjuje naklonost umjetnika prema optičkoj i minimalističkoj umjetnosti te se zaključuje ovaj važan segment u povijesti hrvatske i jugoslavenske grafike.

Prilika za historijsku valorizaciju razmatranog fenomena bila je izložba *Jugoslavenska grafika 1950 – 1980* održana 1985. godine u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Potaknut spomenutom izložbom Denegri se u tekstu *Zagrebačka serigrafija post festum* osvrnuo na duh vremena i utjecaj koji su spomenuti grafičari ostavili u socijalnom i kulturnom kontekstu. Treća izložba Novih tendencija iz 1965. godine navodi se kao ključni poticaj za razvitak cijelog fenomena. Naime, upravo se na toj izložbi promovirala mogućnost tehničkog umnožavanja umjetničkih objekata. Iako serigrafija nije bila prvi izbor, upravo će se u toj tehnici ispoljiti zahtjevi za jeftinom i masovnom produkcijom te mogućnost jednostavnog širenja plastičkih zamisli protagonista suvremene scene.¹⁰⁵ Pored socijalnih zahtjeva, oni tehničke prirode savršeno su odgovarali potrebama suvremenog oblikovnog jezika. Univerzalne i čiste forme s lakoćom su producirane zahvaljujući ovoj preciznoj tehnici prakticiranoj unutar respektabilnih grafičkih ateljea.

5.2. Grafički dizajn: Galerija Nova

Galerija Nova počinje djelovati u jesen 1975. godine kada su je osnovali Mladen Galić i Ljerka Šibenik u sklopu Centra za kulturnu djelatnost Socijalističke omladine Zagreba. Program ove ugledne galerije od početaka je bio usmjeren prema radikalnim umjetničkim praksama i promišljanju kulture unutar njezinog društvenog konteksta. Izlagačku aktivnost pratila je i aktivna izdavačka djelatnost te briga za dosljednu i elegantnu vizualnu prezentaciju u javnosti. Mladen Galić u 1970-ima počinje raditi kao kućni dizajner na vizualnom identiteta Galerije Nova, tada smještenoj u Mihanovićevoj ulici br. 28. Ljerka Šibenik ostat će programska

¹⁰⁴ Ješa Denegri, Op. cit. (d), 2003., 269.

¹⁰⁵ Ibid., 270.

koordinatorica sve do 2003. godine kada vođenje galerije preuzima kustoski kolektiv WHW.¹⁰⁶

Zvonko Maković u tekstu kataloga izložbe *Oblikovni identitet Galerije Nova* iz 1979. godine ističe nužnost cjelovite i dosljedne vizualne prezentacije koja bi kroz plakate, pozivnice i kataloge, trebala biti sastavni dio svake nove izložbe. To su sredstva kojima se galerija „najneposrednije predstavlja javnosti“, ali su nažalost često percipirani kao sekundarni i nevažni dio galerijskog posla.¹⁰⁷ Na već spomenutoj izložbi organiziranoj nakon pet godina rada same galerije prikazane su pozivnice, plakati i katalogi te oprema monografskih izdanja koje potpisuje Mladen Galić.¹⁰⁸ Grafički dizajn stilski je i oblikovno srodan autorovoj slikarskoj produkciji. Vizualna informacija je sažeta i jasna, a snaga poruke nastoji se postići minimalnim izražajnim sredstvima.

U dizajnu pozivnica na prednju stranu najčešće pozicionira fotografiju karakterističnog eksponata primjerice za izložbe Julija Knifera i Ante Rašića (sl. 16.), a nekad malu grafiku primjerice za izložbe Marijana Jevšovara i Ivana Kožarića (sl. 17.). Na pozadini se nalaze osnovne informacije o izložbi koje obuhvaćaju: ime galerije, naziv izložbe, vrijeme održavanja i datum otvorenja, podatak o reprodukciji, redni broj izložbe Galerije Nova te ime dizajnera. Autorski potpis u ovim rješenjima prilično je nenametljiv, ali postoje i primjeri gdje osobna interpretacija snažnije dolazi do izražaja. Prilikom osmišljavanja pozivnice za izložbu Željka Jermana, Galić je izložak otiska umjetnikova tijela u armiranom betonu doživio kao ključan eksponat koji je odlučio reinterpretirati na samoj pozivnici ručnim otiskivanjem drvenih slova: OSTA / VLJAM / TRAG (sl. 18).¹⁰⁹ Smiona interpretacija pokazatelj je slobode koju je dizajner uživao prilikom osmišljavanja koncepata, često utemeljenih na asocijativnim vezama s temom izložbe ili samim izloščima. Na pozivnicama kao i na plakatima najčešće koristi crnu i bijelu boju. Na plakatima većinu površine zauzima reprodukcija eksponata uz prezime autora ili isključivo prezime autora na crnoj

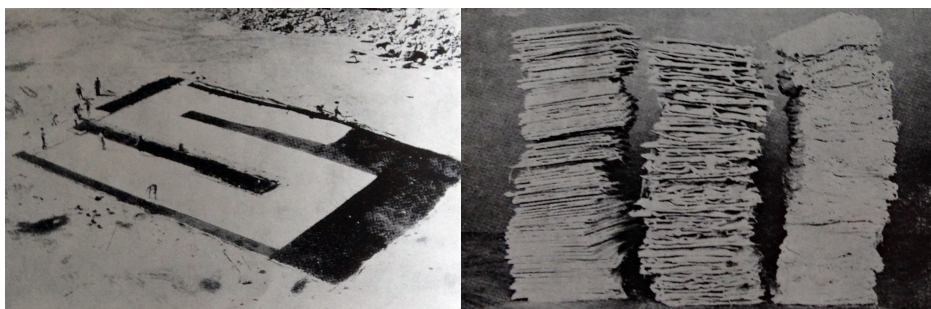
¹⁰⁶ WHW, Uvodni tekst, u: *Galerija Nova: Kronologija 1975. – 2014.*, Zagreb, WHW, 2014., bez paginacije

¹⁰⁷ Zvonko Maković, *Mladen Galić: oblikovni identitet Galerije Nova*, Zagreb, Galerija Nova, 1980., bez paginacije

¹⁰⁸ Na izložbi predstavljena izdanja Galerije Nova na kojima je umjetnik radio: *Andrija Maurović* (1976.), *Informel 1956-1962.* (1977.), *Noli me tangere* (1977.), *Zvonimir Pliskovac* (1977.), *Goran Trbuljak* (1977.), *Julije Knifer* (1978.), *Aleksandar Srnec* (1978.), *Josip Seissel* (1978.), *Ivo Gattin* (1978.), *Drago Prelog* (1978.), *Exat 51* (1979.), *Vladimir Gudac* (1979.), *Dioklecijanova palača* (1979.). Grafička oprema knjige *Exat 51* nagrađena je na 24. Sajmu knjiga u Beogradu 1979. godine kao najbolje opremljena knjiga. (Ibid.)

¹⁰⁹ Ibid.

podlozi. Podaci o održavanju izložbe obično su smješteni u gornjem ili donjem dijelu površine. Radi postizanja veće preglednosti i čitljivosti, slova na plakatima često raspoređuje u „pravilne blokove“ unutar pravokutnog formata. Stoga, kako bi izbjegao nepravilnosti i izlaženje slova van okvira često je bio primoran smanjiti određena prezimena prije smještanja u blok. Izložba *Kipke, Maračić, Molnar* dobar je primjer ove prakse (sl. 19.). Generalno se može reći kako je kompozicija i motivika plakata u potpunosti odgovarala funkciji plakata kao forme: sažeto i optički upadljivo pružanje informacija slučajnim prolaznicima. Odnos crne i bijele boje u katalogima inverzan je u odnosu na situaciju koju nalazimo na plakatu. Naime, na plakatima prevladavaju bijela slova na crnoj podlozi, a na naslovnica kataloga crna slova na bijeloj podlozi.



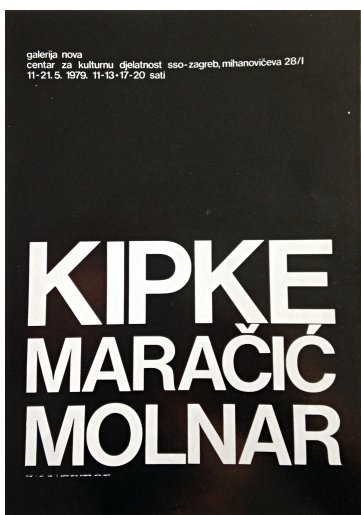
Sl. 16. Pozivnica za izložbu *Julija Knifera*, 1976. ;
Pozivnica za izložbu *Ante Rašića*, 1978.



Sl. 17. Pozivnica za izložbu *Marijana Jevšovara*, 1976. ;
Pozivnica za izložbu *Ivana Kožarića*, 1975.



Sl. 18. Pozivnica za izložbu *Željka Jermana*, 1977.



Sl. 19. Plakat za izložbu *Kipke – Maračić – Molnar*, 1979.

Ekonomičnost, jezgrovitost, logičnost i vertikalna usmjerenost ključni su atributi koje u katalogu Zvonko Maković pripisuje Galićevoj grafičkoj opremi.¹¹⁰ Umjetnik je u prvih pet godina rada galerije uspio stvoriti dosljedan i prepoznatljiv vizualni identitet jedne umjetničke institucije. Ratko Aleksa u osvrtu na izložbu pod naslovom *Kultivirani odnos prema posjetiocu*, objavljenom u *Vjesniku*, također visoko vrednuje dosljednost koncepta vizualnog identiteta galerije koji se sustavno i pažljivo održavao. Ovakva praksa i briga oko posjetitelja činila je Galeriju Novu jedinstvenom pojavom na zagrebačkoj sceni 1970-ih.¹¹¹ Josip Depolo u osvrtu za *Oko* dometa Galićevog dizajnerskog rada uspoređuje s onim Ivana Picelja za Gradsku galeriju suvremene umjetnosti. Naime, Depolo navodi kako su Picelj i Galić stvorili za te dvije galerije jasan „znak prepoznavanja“. U osvrtu se fokusirao na estetsku kvalitetu plakata, koji su jednako kao pozivnice i katalogi, obilježeni čistim i strogim kompozicijama. Sve pokušaje većeg uključivanja vlastite autorske osobnosti u dizajnu

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ratko Aleksa, „Kultivirani odnos prema posjetiocu“, u: *Vjesnik*, 28. prosinca 1979., 25.

Depolo vidi kao prednost, a ne kao slabost i nanošenje etičke ili umjetničke povrede izlagaču.¹¹²

Naime, ove povrede koje kritičar spominje referenca su na konflikt između bivših izlagača i Galića koji će na ovoj izložbi doživjeti kulminaciju. Polemike, koje su putem medija kao što su *Studentski list* i *Oko* vodili Zvonko Maković i Antun Maračić uz podršku Željka Jermana, stilom pisanja postupno su prelazile na osobno diskreditiranje nevezano za pitanje dizajnerske inovativnosti. Početak sukoba i prekid suradnje s Galerijom Nova konkretno je vezan uz dizajn pozivnice za Jermanovu izložbu te plakat za izložbu *Kipke, Maračić, Molnar*. Maračić u dizajnu pozivnice Galiću zamjera osobnu interpretaciju Jermanovog rada ostvarenu bez prethodne konzultacije s umjetnikom. U plakatu je sporna nelogična hijerarhija tipografskih elemenata odnosno veličine slova, čime se posjetitelju daje pogrešna informacija o važnosti pojedinih izlagača koji su na toj izložbi bili jednako bitni. Maračić je bio dodatno isprovociran s ova dva primjera budući da upravo njih Maković u katalogu ističe kao izuzetna vizualna rješenja. Generalne zamjerke ovim, ali i ostalim primjerima Galićevog „lošeg“ dizajna, upućene su radi proizvoljne i funkcionalno neadekvatne komunikacije s publikom putem izgleda i sadržaja pozivnica, plakata i kataloga. Prema Maračiću, ova rješenja svode se na „nivo čiste dekoracije“ uz davanje prednosti umjetničkoj vrijednosti i osobnoj invenciji nauštrb funkcionalnosti i sadržaja koji bi se trebao prezentirati. Tvrdi kako se „identitet Galerije (dizajnera) superponira identitetu izlagača“.¹¹³ Iako određeni argumenti unutar ove polemike možda i jesu opravdani, način njihova iznošenja i rasprava na osobnom nivou udaljava od nekih ozbiljnijih razmatranja. Galić je radio minimalistički i upečatljiv vizualni identitet Galerije Nova kojoj se stilska prepoznatljivost i briga oko cjelovite vizualne prezentacije nikako ne može osporiti. Odnos i komunikacija s umjetnikom trebale bi prethoditi dizajnerskom procesu u kojem se nametljivost invencije i autorskog pečata treba nivelirati ovisno o potrebama pojedine izložbe.

5.3. Dizajn plakata

U 1970-ima specifična obilježja vezuju se uz plakatnu produkciju u Hrvatskoj kojoj su pristupali podjednako umjetnici i dizajneri. Najbitniji naručitelji plakata bile su

¹¹² Josip Depolo, „Mladen Galić: Galerija Nova“, u: *Oko*, br. 208, 1980., 18.

¹¹³ Antun Maračić, *Op. cit.*, 1980., 4.

ustanove kulture koje su untaoč otiskivanju u malim tiražama i nedovoljnoj urbanoj vidljivosti sustavno isticale važnost i doseg ovog tipa grafičkog oblikovanja. Također, veza s likovnom umjetnošću ne može se osporiti budući da se autori plakata često nadovezuju na dominantne stilsko – formalne tendencije u umjetnosti svog vremena.¹¹⁴ U 1970-ima u oblikovanju vizualnog identiteta i oglašavanju kulturnih institucija možemo prepoznati dvije dominantne struje. Prvoj struji, obilježenoj grafičkim i kromatskim minimalizmom te bliskošću konceptualnoj umjetnosti, naklonost pokazuju Mladen Galić, Dalibor Martinis, Sanja Iveković i Gorki Žuvela. Posljednjih će se troje posvetiti više nego Galić daljnjim vizualnim istraživanjima i eksperimentiranju s novim medijima. Drugoj struji, sklonoj crtežu i unošenju elemenata stripa, ilustracije, popularne slike ili animacije, priklonit će se umjetnici poput Mirka Ilića, Nade Falout, Nenada Pepeonika, Zvonimira Lončarića, Nedjeljka Dragića i drugi.¹¹⁵

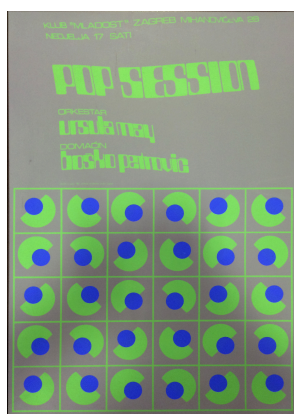
Mladen Galić radio je za izložbe u Galeriji Nova najveći broj plakata prepoznatljivog elegantnog, profinjenog i najčešće monokromatskog rukopisa koji mu je osigurao pozive na brojne manifestacije poput drugog i trećeg ZGRAF-a, relevantne izložbe grafičkog dizajna pokrenute u Zagrebu 1975. godine. Kod Galića (Galerija Nova) kao i kod Picelja (Galerija suvremene umjetnosti) nalaze se slične polazne pretpostavke prilikom osmišljavanja plakata za kulturne institucije u kojima su bili „kućni dizajneri“. Njihovi plakati, uglavnom tiskani u malim serijama, obilježeni su pažljivom regulacijom elemenata na površini te naglašavanjem likovnog motiva u odnosu na informaciju. Glavni motiv smještaju u središte, a informaciju o mjestu i vremenu održavanja diskretno iznad, ispod ili na rub same površine. Osim za Galeriju Novu, Galić je radio plakate i za institucije poput Galerije suvremene umjetnosti, Umjetničkog paviljona, Moderne Galerije u Rijeci (sl. 20.) te za brojne kazališne i glazbene manifestacije. Prilikom osmišljavanja nelikovnih plakata bio je slobodniji u interpretaciji teme i izboru motivike. Primjerice za *Pop Session* u organizaciji Boška Petrovića održanom u Klubu Mladost osmislio je plakat igrajući se geometrijskim motivima poput Picelja (sl. 21.). Na sivoj pozadini prevladava fluorescentno zelena boja različito orijentiranih polukružnih elemenata s plavom točkom u sredini te neobičnim fontom karakterističnim za 1970-e.

¹¹⁴ Marijan Špoljar, *3 situacije: plakat u Hrvatskoj 70-ih godina*, Koprivnica/Varaždin, Galerija Koprivnica i Galerija slika Varaždin, 1985., bez paginacije

¹¹⁵ Lada Kavurić, *Stoljeće hrvatskog plakata*, Zagreb, Hazu/Kabinet grafike, 2001., 14.



Sl. 20. Plakat za 8. međunarodnu izložbu originalnog crteža, 1982.



Sl. 21. Plakat za *Pop Session*

U dizajnu plakata znao se poigravati i s pop-artovskim poentilizmom odnosno Ben-Day dots tehnikom. Naime, godine 1974. za *Dane mladog teatra* kao centralni motiv uzima kazališnu masku uklopljenu u poentilističku pozadinu koja na momente postaje i nefunkcionalna. Na lijevoj strani plakata smješta popis sudionika manifestacije u fluorescentno zelenoj boji koja na točkastoj mreži postaje gotovo nečitka. Možda bi se u ovom slučaju djelomično mogla prihvatiti Maračićeva zamjerka Galiću radi davanja prednosti estetici nad funkcionalnošću. U dizajnu plakata za Galeriju suvremene umjetnosti, primjerice u 1980-ima za izložbe Stevana Luketića i Dušana Džamonje, slijedio je ista načela kao i u radu u Galeriji Novoj. Na jednostavnoj, jasnoj i čistoj strukturi plakata isticali su se ključni eksponat i ime izlagača. Ponekad bi se služio određenom bojom ili kolorističkim akcentom, ali uvijek diskretno i nenametljivo. Dobar primjer ove prakse može biti plakat za izložbu Dušana Džamonje koji je izveo u smeđoj boji karakterističnoj za kipareve smeđkaste monumentalne skulpture od kortena.

6. Povratak slici

Nakon izleta u objektu i postobjektu umjetnost umjetnik se krajem 1970-ih javlja novim slikarskim ciklusom *Prostorne činjenice* u kojem usredotočenošću na fizičku dimenziju slikarskog medija pokazuje neke formalne karakteristike analitičkog slikarstva. Temu započetu ovim ciklusom nastaviti će razrađivati i u seriji *Prostorne činjenice* iz 2002. i 2003. godine te *Petom prolazu* iz 2004. i 2005. godine. U novijim ciklusima primjetno postaje oslobađanje linije i omekšavanje rubova uz isticanje manualnosti slikarskog postupka na površini koja i dalje ostaje nemetaforička i anonimna. U 1980-ima i 1990-ima slabi umjetnikova domaća i internacionalna izlagačka aktivnost, a intenzivira se rad u grafičkom dizajnu, primjerice za tiskovine *Okno*, *Telegram* i *Vjesnik*. Također, autor se odlučuje i na rad s jednostavnijim materijalima i tehnikama kao što su papir i kolažiranje.

6.1. Prostorne činjenice

Nakon samostalne izložbe u Galeriji suvremene umjetnosti iz 1970. godine, na kojoj se predstavio neonskim ambijentima i objektima u plastici i drvu, dolazi do opadanja intenziteta Galićeve samostalne izlagačke aktivnosti. Javit će se tek krajem 1970-ih izložbama u Salonu Muzeja savremene umjetnosti u Beogradu (1979.) i Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu (1980.).¹¹⁶ Na spomenutim izložbama predstaviti će se serijom slika u tehnici ulja na platnu. Denegri, pišući predgovor za izložbu u Galeriji suvremene umjetnosti, uočava kako taj „obrat slikarstvu nije u proturječnosti s autorovim ranijim orijentacijama“. Iako koristi neka druga umjetnička sredstva, plastički senzibilitet ostaje identičan starijim objektima i ambijentima. Galić ostaje vjeran „konkretnom, neiluzionističkom, nemetaforičkom, jednom riječju, ontološkom karakteru umjetničkog djela“.¹¹⁷

Slike iz ove serije nose naslov *Prostorne činjenice*, što nas upućuje na inzistiranje na slici kao autonomnoj i materijalnoj činjenici. Kompozicija novih slika još je jednostavnija od *Prostora zvuka* iz 1960-ih – na bijeloj podlozi smješteni su

¹¹⁶ Zvonko Maković, Op. cit., 2005., 14.

¹¹⁷ Ješa Denegri, „Mladen Galić“, u: *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb, Horetzky, 2003., 405. (e)

elementarni crni geometrijski oblici i rasteri. Strogoću i racionalnost kompozicije ublažavaju oblici koji većinom nisu precizno definirani. Galić nije opterećen matematičkim mjerenjima i ruci daje slobodu u slikarskom postupku izbjegavajući potencijalnu ekspresivnost i simboliku. Element spontanosti i neizvjesnosti postoji, ali cijeli proces izvedbe ipak je pomno planiran i kontroliran budući da umjetnikovim platnima prethode studije u crtežima na papiru koje određuju konačan ishod. Denegri ističe kako finalne slike ne prate slijepo prvotne skice jer je u radu s bojom i konkretizacijom proporcija na većoj površini nemoguće u potpunosti predvidjeti završni izgled.¹¹⁸

Umjetnik u slikovno polje intervenira uvođenjem rastera ostvarenog pomoću četiri, osam ili šesnaest ravnih horizontalnih i vertikalnih linija. (sl. 20.). Crne geometrijske likove poput kvadrata i trokuta smješta na rubove ili centrira, a ponekad i ravnomjerno ispunjava većinu zadane površine (sl. 21.). Poigrava se odmjeravajući dimenzije i proporcije zahvaljujući linijama i formama ujednačenih veličina. Crni slikani elementi pojedinačno su nebitni i lišeni svakog sadržaja. Oni prije svega trebaju biti promatrani kao dio cjeline odnosno konteksta vlastite pozicije unutar zadanih okvira.¹¹⁹ Denegri ističe kako je u pozadini ovih geometrijskih igra jedno temeljno pitanje: „dokle može stići u formalnoj i značenjskoj praznini slike koja napokon uspijeva opstati u stadiju ne većem od – kako njezin naziv glasi – naprosto jedne *Prostorne činjenice*“.¹²⁰ Leonida Kovač također ističe prazninu i oslobođenost od materijalne reprezentacije slikarskog objekta. Naime, težište je na „indeksiranju odsutnosti objekta i prezentnosti nečega što postoji mimo forme koja je uvjet perceptibilnosti bilo kojeg objekta“.¹²¹ Stoga, možemo shvatiti podlogu, prostor i prazninu kao bitnije elemente od samih geometrijskih formi. Leonida Kovač i Ješa Denegri primjećuju kako je u *Prostornim činjenicama* slikovno polje organizirano na konceptu mreže ili rešetke koja drži na okupu geometrijske likove.¹²² Pravokutno polje kao teritorijalni modul i temeljna jedinica rešetke, prema Leonidi Kovač, nije „jamac strukture i koherencije“, već „postoji kao reprezentacija fikcije homologije“.¹²³ Dakle, ova polja samo fiktivno održavaju strogoću i čvrstoću granica na bijeloj podlozi. Nesavršenosti i nedovršena racionalnost ovih radova ukazuju na

¹¹⁸ Ibid., 406.

¹¹⁹ Zvonko Maković, Op. cit., 2005., 16.

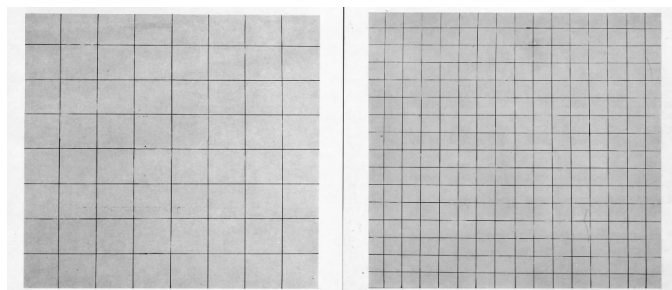
¹²⁰ Ješa Denegri, Op. cit., 2016., bez paginacije

¹²¹ Leonida Kovač, Op. cit., 2005., 26.

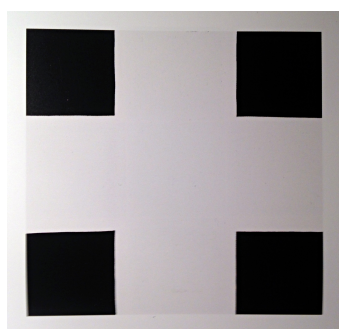
¹²² Grid (mreža ili rešetka) kao termin Rosalind Krauss iz 1979.

¹²³ Ibid.

prazninu obogaćenu dodatnim konotacijama. Davor Matičević ističe kako Galić parafrazira iskustva radikalnih programa iz 1960-ih ili starija iskustva ruske avangarde, ali im ironiziranjem kroz namjerne površnosti i banaliziranje daje novu dimenziju.¹²⁴



Sl. 22. Mladen Galić:
Prostorna činjenica 11;
Prostorna činjenica 12,
1979.



Sl. 23. Mladen Galić:
Prostorna činjenica
18, 1979.

Kritičari poput Zvonka Makovića, Ješe Denegrija i Sandre Križić Roban primjećuju i kontekst nastanka ovih radova. Naime, Galićeve slike s kraja 1970-ih analitičkog su karaktera što odgovara tadašnjoj konceptualnoj umjetničkoj klimi u Hrvatskoj.¹²⁵ Sredinom 1970-ih dolazi do povratka medijima kao što su slika i skulptura. Vjerovalo se kako je došao kraj ovih medija budući da je praksama radikalnih redukcionista iz 1960-ih, od fluxusa do siromašne i konceptualne umjetnosti, razgrađen fizički karakter umjetničkog djela koje je svedeno na ponašanje i gestu.¹²⁶ Slikarstvo koje se vraća ne odgovara ranije poznatom slikarstvu. Naime,

¹²⁴ Davor Matičević, „Povratak slikanju – na iskustvu 60-ih i 70-ih godina“, u: *Suvremena umjetnička praksa: Ogledi 1971 – 1993.*, Zagreb, Durieux/Muzej suvremene umjetnosti/Hrvatska sekcija AICA, 2011., 87.

¹²⁵ Sandra Križić Roban, *Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2013., 374.

¹²⁶ Zvonko Maković, *Tabula rasa: Primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti. Posljednje slike, kraj slikarstva?*, Zagreb, Hazu/Gliptoteka, 2014., 6.

slikarski je medij prepoznat kao još jedno sredstvo konceptualaca za izraz autoreferencijalnosti i tautologije.¹²⁷

Zvonko Maković pišući o primarnom i analitičkom slikarstvu navodi kako se ovo novo slikarstvo zbog svojih tautoloških osobina naziva i slikarstvo – slikarstvo, a pretežito se služi primarnim sredstvima u preispitivanju vlastite prirode. Podloga, format ili namaz boje prvenstveno nastoje afirmirati sami sebe bez potrebe za vanjskom reprezentacijom. U analitičkom slikarstvu „slika nije cilj nego sredstvo istraživanja i prikazivanja prirode slikarstva kao umjetnosti“.¹²⁸ Novo slikarstvo neekspresivno je, antimetaforičko, nesimboličko i neiluzionističko. Umjetničko djelo ne traži više neku semantičku nadgradnju i zadovoljava se svođenjem na svoju materijalnu i predmetnu prirodu. Analitičkim postupcima istražuju se mogućnosti primarnog umjetničkog procesa uz tautološku identifikaciju fizičkog procesa rada i finalnog umjetničkog djela.¹²⁹ U drugoj polovici 1970-ih u Galeriji Nova, koju je vodila Ljerka Šibenik, održavale su se prve samostalne izložbe ključnih protagonista ove nove umjetnosti (Demur, Sokić, Rašić, Bijelić, Petercol, Kipke, Maračić, Molnar, Drinković). Sustavnim predstavljanjem ove generacije Galerija Nova uvelike je pridonijela afirmaciji umjetničkog djelovanja utemeljenog na analitičkim, redukcionističkim i procesualnim aspektima.¹³⁰

Služenje nekim primarnim likovnim sredstvima, zadovoljavanje materijalnom prirodom same slike kojoj je data autonomija nad pokušajima vanjske reprezentacije, redukcionizam te vezanost prethodnog mentalnog procesa i same oblikovne izvedbe možda formalno približavaju umjetnikove slike s kraja 1970-ih kategoriji analitičkog slikarstva odnosno njegovoj podkategoriji primarnog slikarstva. Maković uočava kako je usredotočenost na fizičku dimenziju slike ono što umjetnika najviše približava toj vrsti umjetnosti. Ističe „činjenicu formata, ruba, veličine i oblika slikarskog polja kao jedinu jezičnu preokupaciju“ Galića u novijim radovima.¹³¹ Nasuprot nekim

¹²⁷ Povijesno gledano, analitičko slikarstvo pojavljuje se istovremeno s postminimalizmom i konceptualnom umjetnošću. Ovi smjerovi međusobno su srodni ako se razmatra njihova usmjerenost na strukturalne, logičke, semiotičke, sintaktičke i konceptualne probleme vizualnog oblikovanja. Podkategorije pojma analitičko slikarstvo pojmovi su primarno ili fundamentalno slikarstvo te elementarno slikarstvo. Primarno slikarstvo posvećeno je više doslovnom izlaganju slikarskog materijala (boja, gesta, podloga, tekstura), a manje konceptualnoj i sintaktičkoj analizi. Elementarno slikarstvo više se bavi ključnim likovnim elementima nužnim za definiranje prirode slike i slikarstva. (Miško Šuvaković, Op. cit., 2005., 50.)

¹²⁸ Zvonko Maković, Op. cit., 2014., 6.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ibid., 34, 38.

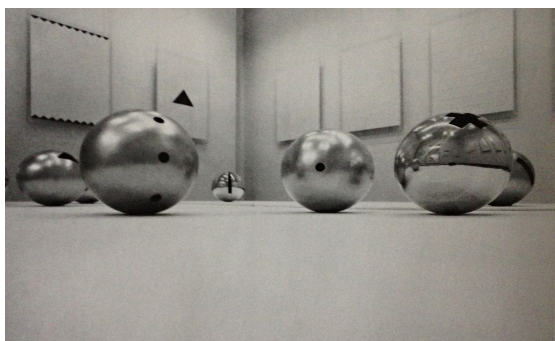
¹³¹ Zvonko Maković, Op. cit., 2005., 16.

formalnim sličnostima stoji intencija njegovog slikarskog rada koja nikako nije konceptualno preispitivanje prirode slikarstva. Ovdje do izražaja više dolaze problematika proporcija, afirmiranje prostora i odnos jednostavnih geometrijskih likova kroz manualni slikarski rad. Postupci karakteristični za primarno slikarstvo poput redukcije kroz primarne geometrijske likove i siromašne kromatske razrade kod Galića predstavljaju samo daljnju razradu autonomnog i plošnog slikarstva s kojim je započeo već sredinom 1960-ih. Također, plastička autonomija slike koja je visoko cijenjena kao tautološki model analitičke struje, viđena je u njegovim slikarskim počecima. Stoga, može se primjetiti kako je umjetnikova prethodno osporavana poetika djelomično odgovarala duhu vremena. Ova će situacija kratko trajati budući da će uskoro u slikarstvu nastupiti trend figurativne nove slike. Galićevi radovi nesavršene su logike i oslobođeni matematičkih proračunavanja što ih udaljava i od potencijalne sličnosti s neokonstruktivizmom.¹³² Dakle, umjetnik se nalazi u nekom međuprostoru „stilske nečistoće“ i trendova na izmaku te kritičarima stvara probleme u kategoriziranju njegovog slikarstva.

Na izložbi u Galeriji Nova 1981. godine zajedno sa slikama izložio je i skulpture koje nose isti naziv: *Prostorne činjenice*. Denegri ove skulpture vidi kao materijalne činjenice u prostoru koje dopunjuju umjetnikovu ideju ostvarenu u predstavljenim slikama. Skulpture u obliku kugle u poliranoj bronci (sl. 22.) okarakterizirao je kao impersonalne, serijalne i tehnički precizno izvedene te postavljene u prostoru poput instalacija. Prethodne crteže i nacрте oblika na papiru autorovi suradnici oblikovali su u trodimenzionalna tijela. Denegri smatra kako je Galić upravo u skulpturi te ranijim objektima i ambijentima postigao najveći stupanj radikalnosti u odnosu na njegov odmak od klasične skulpture u 1960-ima i 1970-ima.¹³³

¹³² Ješa Denegri, Op. cit. (e), 2003., 406.

¹³³ Ješa Denegri, Op. cit., 2016., bez paginacije



Sl. 24. Mladen Galić:
Prostorne činjenice
8/20, 1979.

Marijan Špoljar, pišući za časopis *Čovjek i prostor*, dovodi u vezu izložbu grafičke opreme u Galeriji Nova i izložbu slika u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. On smatra kako je Galić u različitim medijima manifestirao „istorodni duhovni odnos prema oblikovanju plastičke zamisli“ i time priložio „potvrdu kontrolirane discipline jednog autorskog opusa“. Zaista, asketsko oblikovanje i redukcija te izmjena crno-bijelih ploha i blokova rezultiraju sažetom i preglednom vizualnom porukom. „Čvrst duhovni i oblikovateljski raster“ jednako prati dizajn plakata predstavljen u prethodnom poglavlju kao i koncipiranje kompozicija najnovijih slikarskih radova.¹³⁴

6.2. Preispitivanje vlastite slike nakon 1970-ih

Galićeva neprisutnost na sceni odnosi se prije svega na period koji će nastupiti nakon samostalnih izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti 1980. godine i Galeriji Nova 1981. godine. Proći će gotovo dva desetljeća do iduće samostalne izložbe u Galeriji Beck i Galeriji Nova 2002. godine. Također, internacionalna i grupna izlagačka aktivnost u 1980-ima i 1990-ima bila je znatno slabija od one u 1960-ima i 1970-ima.

U intervjuu povodom retrospektive održane u Domu likovnih umjetnika 2005. godine sam umjetnik priznaje kako su ga reakcije na nedovoljno prisutstvo na hrvatskoj likovnoj sceni iznenadile. Naime, od ranih 1960-ih počeo je izlagati na prostoru bivše Jugoslavije odazivajući se na sva važnija predstavljanja grafike i slikarstva. S vremenom je postao selektivniji i možda manje držao do osobne dokumentacije, ali brojni nastupi ne idu u prilog generalno prihvaćenoj tezi o nedovoljnoj prisutnosti. Priznaje kako je nakon izložbe u Galeriji suvremene

¹³⁴ Marijan Špoljar, „Mladen Galić“, u: *Čovjek i prostor*, br. 324-325, 1980., 31.

umjetnosti „morao razmisliti i tek onda ići dalje“.¹³⁵ Slijede ratne godine i veće posvećivanje grafičkom dizajnu za knjige i novine poput *Telegrama*, *Oka*, *Vjesnika* i dr. Prva iskustva u dizajnu tiskovina krenula su s redizajnom *Omladinskog tjednika* nakon odlaska grafičkog urednika Ratka Perića. Umjetnik priznaje kako je u ovu avanturu kao i sve ostale ušao bez nekih specijaliziranih znanja stječući nove vještine putem. U to vrijeme koristio se olovni slog za tisak i bilo je moguće istovremeno korištenje samo jedne boje. Galić je minimalnim intervencijama za ove novine, a tako i za *Oko* i *Telegram*, nastojao igrom boja i oblikovanjem prijeloma unijeti novine unutar ovog tada priličnog ograničenog područja. Godine 1990. osvajanjem natječaja postaje umjetnički direktor *Vjesnika* koji je imao isti dizajn gotovo pedest godina. Dolaskom Galića grafička oprema se mijenja. Prepoznatljive boje novina postaju crna i žuta, a fotografije počinju dobivati više prostora postavši jednako bitnima kao i tekst.¹³⁶ Naime, umjetnik je nastojao da novine postanu više „europske“ uz revidiranje statusa fotografije. U intervjuu za *Konturu* spominje anegdotu oko jedne slike Vukovara koja je preko šest stupaca izašla i u *Vjesniku* i u *Guardianu* budući da je stigla posredstvom iste agencije. Ovo nam svjedoči o osvještavanju važnosti i snage novinske fotografije. Rad u *Vjesniku* tokom ratnih godina obilježen je uzburanama i neizmjernim trudom zaposlenika kako bi novine na kraju dana bile spremne za tisak.¹³⁷

Denegri Galićevoj „diskretnoj neprisutnosti“¹³⁸ oponira termin „primjetna prisutnost“ jer izlagačke reference definitivno govore kako je umjetnik bio dovoljno prisutan u umjetničkom životu vlastite kulturne sredine. Najaktivniju i anticipirajuću ulogu imao je upravo u vrijeme prodora novih stavova i problema.¹³⁹ Također, podjednak angažman u grafičkom i umjetničkom oblikovanju, kao i širok raspon korištenih medija, dovoljno govore o svestranoj umjetničkoj osobnosti Mladena Galića. U *Večernjem listu* 2005. godine izjavio je kako je „cijeli život radio i vjerovao u ono što radi, bez velike potrebe javnog odmjerenja i traženja priznanja“.¹⁴⁰ Nakon retrospektivne izložbe konačno će doći do dugo čekane reafirmacije stvaralaštva koje obuhvaća pola stoljeća rada.

¹³⁵ Spomenka Nikitović, Op. cit., 2005., 58.

¹³⁶ Iz razgovora s g. Mladenom Galićem, Zagreb, 9. listopada 2015.

¹³⁷ Spomenka Nikitović, Op. cit., 2005., 58.

¹³⁸ Leonida Kovač, Op. cit., 2005., 22.

¹³⁹ Ješa Denegri, Op. cit., 2016., bez paginacije

¹⁴⁰ Dorotea Jendrić, „Prva retrospektiva Mladena Galića: Radovi 1963-2005“, u: *Večernji list*, 7. listopada 2005., 70.

Iako je revalorizacija bila u tijeku, umjetnik nastavlja razrađivati svoju plastičku temu započetu ciklusom *Prostorne činjenice* u 1970-ima. Na izložbi nazvanoj *Hommage a Božo Beck* iz 2002. godine predstavio se ciklusom slika *Prostorne činjenice* u tehnici ulja ili akrila na platnu te serigrafijama u boji. Izložba nosi ime u spomen na povjesničara umjetnosti i dugogodišnjeg ravnatelja Galerije suvremene umjetnosti koji je tijekom karijere pridonosio afirmaciji Galićeva rada. Naime, kako sam umjetnik priznaje, Beck je bio siguran u vrijednost njegovih djela iza kojih je bio odmah spreman stati bez čekanja na neku vanjsku prosudbu i odobravanje.¹⁴¹ Izložene slike nisu više crno-bijele već prevladavaju čiste i jasne boje koje ispunjavaju forme mekih rubova. Zvonko Maković ističe kako uz meke rubove i slobodne linije veću distancu od prijašnjih radova stvaraju efekti iz kojih se može derivirati „manualnost, postupak slobodnog slikanja, povlačenje vidljivih tragova kista i boje različite gustoće“.¹⁴² Slika je i dalje autonomna i afirmativna prema vlastitoj materijalnosti, ali nudi neke nove osobine koje Maković naziva „slikarskima“ prema terminu koji je definirao povjesničar umjetnosti Heinrich Wölfflin.¹⁴³ Retrospektivno gledajući Maković predlaže tumačenje ovih novih radova kao dijalog s onim starijima i „svojevrsan homage onoj wölfflinovsko – greenbergovskoj kategoriji“ koju Galić, nakon mladenačkog odbijanja, u starijoj dobi napokon prihvaća i intimno tumači.¹⁴⁴ Denegri ističe kako se u Galiću nakon „duge askeze probudio slikar koji se rado predaje manualnosti rada kistom i izazovu čulnosti boje“.¹⁴⁵ Iako je opušteniji u slikarskom radu, diskrecija i nenametljivost karakteristične za samog umjetnika koče ga u radikalnijem odmaku od vlastite povijesti. Naime, on i dalje poštuje regule unutar slikovnog i grafičkog prostora te pravilnosti likovne forme obavezne u formalizmu visokog modernizma.¹⁴⁶

U novijim radovima nastavlja se baviti intimnim temama, koje prema Vladimiru Gudcu vizualizira prije nego što verbalizira i pri tome ostaje van konteksta trendovskog i komercijalno isplativog. Slikarstvo je u vrijeme raširenosti novih medija i dalje njegov izbor. Gudac primjećuje, kao i Denegri i Maković, poigravanje

¹⁴¹ Iz razgovora s g. Mladenom Galićem, Zagreb, 9. listopada 2015.

¹⁴² Zvonko Maković, Op. cit., 2005., 16.

¹⁴³ Slikarski znači, između ostalog, mutnu, prekinutu, labavo određenu boju ili konturu. Suprotno od slikarskog je jasna, nelomljiva i oštra definicija koju Wölfflin naziva linearno. (Clement Greenberg, Op. cit., 1993., 193.)

¹⁴⁴ Zvonko Maković, Op. cit., 2005., 17.

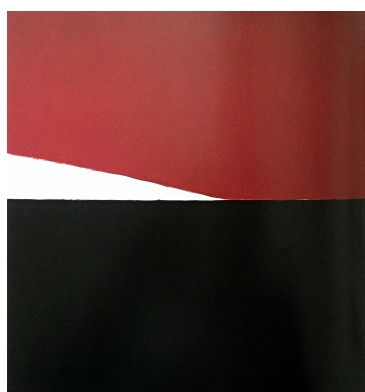
¹⁴⁵ Ješa Denegri, Op. cit., 2002., bez paginacije

¹⁴⁶ Ibid.

između čistoće slikarstva tvrdih rubova i nesavršenosti omekšanog poteza kista. Prema njemu, dijalog između umjetnika formiranog u 1960-ima i nataloženih iskustava najbolje dolazi do izražaja u radu *Prostorna činjenica 77* (sl. 23.) kojem pridaje „status osobne antologije“.¹⁴⁷ Doista, u ovoj slici kao da su u vanjskom i unutarnjem dijelu prisutna dva lica umjetnika, oštar i slikarski ujednačen tvrdi rub uokviruje unutarnju disperznu i mutnu ispunu. Poigravanje je vidljivo i u radovima poput *Prostorna činjenica 72* (sl. 24.) i *Prostorna činjenica 73* (sl. 25.) gdje manevrira između „činjenice i umišljaja lika“.¹⁴⁸ Zapravo, često mu je podloga u duhu prethodnog strogo i „linearnog“ slikarstva, dok su dodani elementi položeni na podlogu tipično „slikarski“ u wölfflinovskom smislu.



Sl. 25. Mladen Galić:
Prostorna činjenica 77, 2002.



Sl. 26. Mladen Galić:
Prostorna činjenica 72, 2002.



Sl. 27. Mladen Galić:
Prostorna činjenica 73, 2002.

Nakon *Prostornih činjenica* uslijedit će ciklusi *Peti prolaz* (2004./2005.), *Drugi dan* (2008./2009.) i *Rahmanjinov na Sv. Geri* (2011.), redom predstavljani na

¹⁴⁷ Vladimir Gudac, „Prostorne činjenice“, u: *Kontura art magazine*, br. 74, 2003., 6.

¹⁴⁸ Ibid.

samostalnim izložbama. Prijašnji eksperimenti s ambijentima, objektima i skulpturama zamijenjeni su u novom tisućljeću jednostavnijim tehnikama s papirom ili platnom kao podlogom za kolažiranje i slikanje. U spomenutim ciklusima postupak rada uvelike se razlikuje od odmjerenog i pažljivog procesa koji je obično prethodio ranijim radovima. Novi oblici raskošnih su boja i nastaju kao rezultat ubrzanog načina slikanja otkrivajući na momente jasne poteze kista (sl. 26.). Raspored i kompozicija nastaju u trenutku rada, bez praćenja nekog unaprijed planiranog nacrtu.¹⁴⁹ Ovaj proizvoljan raspored oblika Maković ističe kao najuzbudljiviji moment novih slika budući da dolazi do stvaranja tenzije između formata i nepredvidljivih elemenata unutar konkretnih granica. Slika se više ne trudi očuvati logiku i red unaprijed zamišljene kompozicije, već umjetnik u trenutku slikanja traži nove puteve kojima će ga imaginacija voditi, ne srameći se pritom vidljivosti potencijalnih nesavršenosti. Nekoć cjeloviti elementi sada su rasuti po površini s ispunom nepravilnih obrisnih linija.¹⁵⁰ Leonida Kovač i Zvonko Maković primjećuju kako oblici u ciklusu *Drugi dan* „lebde ili kao da plutaju“ unutar kadra. Također, Kovač uspoređuje slikarski kadar s fotografskim jer forme svojim nejasnim tragom, nastale brzim potezima, podsjećaju na izmicanje iz kadra.¹⁵¹ Način slikanja kao i određivanje rasporeda naslikanog naglašavaju slučajnost i spontanost. Čini se da je umjetnik otkrio neku novu slobodu i ljepotu u slikarskom postupku koji je za njega postao intimniji i introspektivniji. Stvaranje počinje shvaćati kao osamljenički proces prakticiran u tišini Žumberačkog gorja.¹⁵² Ciklus *Rahmanjinov na Sv. Geri* već svojim imenom otkriva srž produhovljenog slikarstva Mladena Galića. Sergej Vasiljevič Rahmanjinov bio je ruski skladatelj čije su klavirske sonate i koncerti značajno utjecali na likovni izraz novog ciklusa. Također, Sv. Gera kao najviši vrh Žumberka locira samog umjetnika i otkriva moguće izvore viđenog kolorita (sl 27.). Milan Bešlić ističe kako i ovim radovima autor nastavlja inzistirati na isključivo likovnim vrijednostima izolirajući moguće naracije te ostavljajući mjesta za čistoću i duhovnost.¹⁵³

¹⁴⁹ Ješa Denegri, Op. cit., 2016., bez paginacije

¹⁵⁰ Zvonko Maković, Op. cit., 2008., 12.

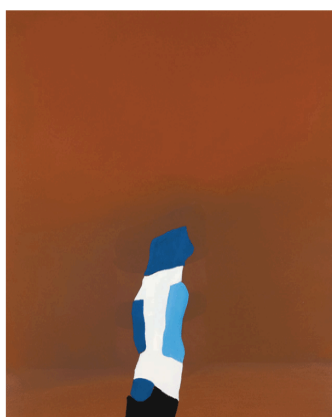
¹⁵¹ Leonida Kovač, „Bilješka povodom dana drugog“, u: *Mladen Galić*, (ur.) Ivan Kožarić i Ariana Kralj, Zagreb, Hazu/Gliptoteka, 2008., 18.

¹⁵² Iz razgovora s g. Mladenom Galićem, Zagreb, 9. listopada 2015.

¹⁵³ Milan Bešlić, „Rahmanjinov na Sv. Geri“, u: *Mladen Galić*, (ur.) Milan Bešlić, Zagreb, Kulturno informativni centar, 2011., 3.



Sl. 28. Mladen Galić:
Drugi dan 34, 2008.



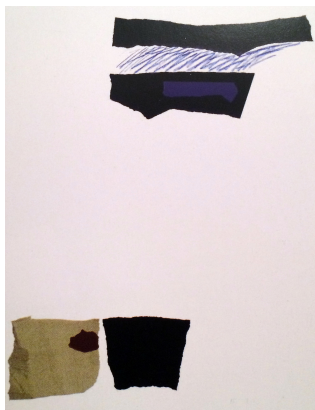
Sl. 29. Mladen Galić: *Rahmanjinov na Sv. Geri XX*, 2011.

Značajan dio Galićevog recentnog opusa predstavljaju i kolaži. Leonida Kovač upozorava na terminološku problematiku nazivanja ovih radova kolažem budući da ovdje papir nije samo slikarska podloga nego i materijal koja se razljepljuje i otvara. Uspoređuje njegove kolaže s kolažima povijesnih avangardi koji se nisu odrekli objekta. Galić nasuprot njima, „indicira odsutnost objekta i tu odsutnost reprezentira markirajući prostor koji postoji ispod razine vizualne percepcije“.¹⁵⁴ Granice oblika nekoherentne su i time otežavaju mogućnost percepcije samog objekta koji postaje fragilan, a međuprostori i raslojenost dodatno naglašeni. Postupak se sastoji u apliciranju međusobno udaljenih i raspršenih fragmenata na bijeli ili crni papir. Heterogenost izvedbe postignuta je različitim postupcima ljepljenja, akvareliranja i pastelnog iscrtavanja (sl. 28. i 29.). Kovač zamjećuje kako je u finalnom radu struktura od sekundarne važnosti, dok se prava ljepota krije u različitim teksturama.¹⁵⁵ Uz kolaže i slikarstvo umjetnik ostaje vjeran i tehnici serigrafije o čemu svjedoči i

¹⁵⁴ Leonida Kovač, Op. cit., 2005., 29.

¹⁵⁵ Ibid., 29-30.

nedavno objavljena pjesničko – grafička mapa 9 + 9 u izdanju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, nastala u suradnji sa Zvonkom Makovićem. Visoko kvalitetni otisci intenzivne boje praćeni su Makovićevim pjesmama. Umjetnik priznaje kako je mapa rezultat spajanja samostalne pjesničke i likovne cjeline pri čemu jedno ne djeluje nužno na drugo. Ovaj zajednički pothvat dvojice prijatelja i suradnika doživljavamo kao krunu njihove četrdesetogodišnje suradnje.¹⁵⁶



Sl. 30. Mladen Galić: *Kolaž*, 2004.



Sl. 31. Mladen Galić: *Kolaž*, 2004.

7. Zaključak

U svom radu Mladen Galić bio je oduvijek zaokupljen likovnom formom i bojom te odnosima proporcija i prazninama u prostoru. Suzdržanost i discipliniranost u upotrebi likovnih sredstava nisu ga priječile u realizaciji visoko kvalitetnih djela sažete i koncentrirane vizualne informacije. Poigravao se različitim medijima poštujući materijale s kojima radi uz naklonost prema minimalnim i visoko kvalitetnim intervencijama. Naime, ograničenim sredstvima i jednostavnim

¹⁵⁶ Iz razgovora s g. Mladenom Galićem, Zagreb, 9. listopada 2015.

strukturiranjem oblika autor je u stanju proizvesti djela nenametljive ljepote koja ne isključuju potencijalnu senzibilnost. Umjetnikova osjetljivost nikada nije bila socijalnog ili političkog porijekla, već prvenstveno likovna, neutopistička i introspektivna. Čišćenjem slike od dodatnog sadržaja i inzistiranjem na objektivnoj, materijalnoj i fizičkoj prirodi slike Galić je uspio prikazati iskrene i nepatvorene likovne senzacije s tragovima intime.

U novijim radovima umjetnik se više ne trudi sakriti svoju ljubav prema procesu rada ističući slikarske nesavršenosti. Njegova racionalnost uvijek je zapravo i bila manualna, bez nekih matematičkih proračunavanja u svrhu postizanja egzaktnosti i potpune anonimnosti. Stoga, čak i u nekim ranijim, strožim djelima, možemo pronaći dio implicitne prisutnosti. Discipliniranost, pedantnost i konstantno preispitivanje novih prostornih odnosa sačinjavaju njegovu umjetničku logiku. Askeza (Dubravko Horvatić) i oskudica (Tonko Maroević) ustoličeni su termini opisivanja stvaralaštva Mladena Galića, za kojima rado posežu i mlađi kritičari i teoretičari.

Redukcionističko slikarstvo, objekti, ambijenti, serigrafije, kolaži i crteži čine Galića umjetnikom koji je uvijek iznova pronalazio načine da bude svjež i aktualan, a da pritom ne mora odustajati od vlastite poetike. Mogućnost prilagodbe i transponiranja identičnih preokupacija u različite medije svjedoči o jasno definiranoj centralnoj temi koju će slijediti tokom pola stoljeća rada. Sukladno tome nastaje jedan cjelovit i dosljedan likovni opus kroz koji možemo pratiti formaciju umjetnika, ali i pronaći elemente autoreferencijalnosti. Upravo je dosljednost u razvijanju problematike jedna od najvećih vrijednosti koju u današnjim valorizacijama umjetnikova rada primjećuju i kritičari poput Ješe Denegrija, Sandre Križić Roban, Feđe Vukića ili Spomenke Nikitović. Serija slika *Prostor zvuka* bez problema može se dovesti u vezu s par godina kasnijim objektima koji se doživljavaju kao oprostorenje senzacija prvotno prikazanih na obojenim poljima. Isto tako, objekti s cjevastim izdancima uvećani su kroz ambijente sastavljene od istih elemenata. U slikarskom opusu tema serije slika *Prostorne činjenice* s kraja 1970-ih nastavlja se razrađivati u seriji *Prostorne činjenice* iz 2002. i 2003. godine te *Petom prolazu* iz 2004. i 2005. godine.

„Diskretna neprisutnost“ termin je Leonide Kovač korišten u predgovoru kataloga retrospektivne izložbe iz 2005. godine, a koji će se prenositi u svim daljnjim likovnim osvrtima. Naime, ova sintagma ići će u prilog romantičnoj ideji o

osamljenom i pritajenom umjetniku koji tek u novom tisućljeću dobiva priznanje. Istina jest da se radi o osobi koja je bila uključena na svim bitnim izložbenim manifestacijama od 1965. do 1982. godine.¹⁵⁷ Upravo je u tim godinama bila i najintenzivnija stvaralačka aktivnost autora koji će se u 1980-ima više posvetiti grafičkom dizajnu. Galićeva izlagačka aktivnost bila je bogata, ali recepcija kritike ponekad oštra i maliciozna. Tokom čitave karijere nalazio se, kako u slikarstvu i ambijentalnoj umjetnosti tako i u dizajnu, na udaru kritike koja nije znala kako se točno nositi s umjetnikom suzdržanog likovnog jezika.

Galić se oduvijek nalazio u nekom međuprostoru budući da je stvarao umjetnost koja se nije mogla jednoznačno definirati. Nije bio dio grupacija i umjetničkih kolektiva čime je stavljen u nezahvalnu poziciju za mapiranje vlastitog rada unutar hrvatske povijesti umjetnosti. Birao je različita sredstva te eksperimentirao bez razmišljanja i proračunavanja vlastitog položaja na umjetničkoj sceni. To ga je dovelo u situaciju lišenosti potpore generacije kojoj zapravo nije niti bio blizak. Stoga, može se reći kako se Galić nalazio u određenoj generacijskoj i stilskoj diskrepanciji u kontekstu vlastitog vremena. U 1960-ima preradikalan, a kasnije nedovoljno aktualan sa svojim kontemplativnim i osamljeničkim slikarstvom. Nemogućnost definiranja i terminološkog određivanja nipošto ne bi trebala rezultirati dodatnim zanemarivanjem ove vrijedne umjetničke dionice unutar hrvatske povijesti umjetnosti.

¹⁵⁷ U vremenskom intervalu 1965.-1982. godina 1974. bilježi se kao jedina godina u kojoj nije imao samostalnu/skupnu izložbu

8. Popis izložbi i osvojenih nagrada

Samostalne izložbe:

- 1961.** Kulturni centar, Mostar
- 1965.** Galerija Grafičkog kolektiva, Beograd
- 1966.** Galerija Studentskog centra, Zagreb
Umjetnički salon, Opatija
- 1970.** Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb
- 1972.** Galerija 4 sl, Zagreb
- 1979.** Salon Muzeja savremene umjetnosti, Beograd
Galerija Nova, Zagreb
- 1980.** Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb
- 1981.** Galerija Nova, Zagreb
- 2002.** Galerija Beck i Galerija Nova, Zagreb
Mala Galerija, Poreč
- 2003.** Galerija Minima, Zagreb
- 2005.** Dom hrvatskih likovnih umjetnika, Zagreb
- 2006.** Galerija umjetnina, Split
- 2008.** Muzej Široki brijeg, Franjevačka galerija
Gliptoteka HAZU, Zagreb
- 2011.** Galerija Forum, Zagreb

Skupne izložbe:

- 1962.** II bijenale mladih, Rijeka¹⁵⁸
- 1965.** Zagrebački mladi slikari, Zagreb – Bjelovar
Izložba emajla, Galerija kulturnog centra, Beograd
- 1966.** Tri slikara, Opatija
Zagrebački salon, Zagreb
Konfrotation, Galerie Heide Hildebrand, Klagenfurt
IV. bijenale mladih, Rijeka
III. anale, Poreč

¹⁵⁸ Popis skupnih izložbi preuzet je iz kartona Mladena Galića u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU te kataloga samostalnih izložaba. Mjesto održavanja izložbe navedeno je ukoliko se spominje u dokumentaciji.

- 1967.** Krypton 67, Opatija, Dubrovnik, Zagreb
 Akvizicije 5, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb
 Poslijeratna hrvatska umjetnost, Beograd, Sarajevo, Dubrovnik, Ljubljana, Zagreb
 VII. međunarodna grafička izložba, Moderna Galerija, Ljubljana
 III. jugoslavenski trijenale likovnih umjetnosti, Beograd
 Izložba mladih, Umjetnička galerija, Sarajevo
 Muzej savremene umetnosti, Beograd
 Četiri slikara, Mestna galerija, Ljubljana
 II. Internationale Malerwochen, Neue Galerie, Graz
 V. Biennale de jeunnes, Musée d'Art moderne, Paris
 Hit parada, Galerija Studentskog centra, Zagreb
 Grafika mladih jugoslavenskih stvaralaca, Galerija Doma omladine, Beograd
- 1968.** Jugoslavenska selekcija V. pariškog bijenala mladih, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb
 Sedam grafičara, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd
 V. zagrebačka izložba jugoslavenske grafike, Kabinet grafike, Zagreb
 Zagrebački salon, Zagreb
 Undici grafici jugoslavi, Roma, Milano
 Zagreber Wochen in Wien Künstlerhaus, Wien
 Zahreb mesto mladych, Brno
 Grafika danas, Milano
 II. internationale Malerwochen, Ljubljana, Zagreb, Beograd, Venecija
 Likovni susret, Palić, Subotica
- 1969.** Contemporary Yugoslav graphic art, Vancouver
 Zagreb grad mladosti, Arte figurative zagrebese d'oggi, Bologna
 VII. međunarodna grafička izložba, Moderna galerija, Ljubljana
 Contemporary Yugoslav graphic art, The Museum of Modern Art, New York
 Mediteranian biennale, Roma
 Contemporary Yugoslav graphic art, Ingelheim
- 1970.** Yugoslav painting and graphic art, Centre Universitaire, Paris
 Contemporary Yugoslav Art, Sydney
 Contemporary Yugoslav graphic art, Graphic Center, New York
 Slikarstvo i grafika mladih umjetnika Jugoslavije, Tunis, Etiopija

- Izložba mladih, Galerie Alice Pauli, Lausanne
 IV. jugoslavenski trijenale, Beograd
 International Bienale of graphic art, Paris
 Galerie Heide Hildebrand, Klagenfurt
 Jugoslavensko slikarstvo, Prag
- 1971.** New Tendentions, Mainz
 IX. međunarodna izložba grafike, Moderna galerija, Ljubljana
 Exhibition of graphic art, Frankfurt Main
 Akvizicije 7, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb
 Contemporary Yugoslav art, New York
 Exhibition of graphic art, Tokio
- 1972.** Yugoslav painting, Tunis
 Exhibition of graphic art, London
 International graphic art, Paris
- 1973.** I. bijenale male plastike, Murska Sobota
 Exhibition of graphic art, Toronto
 Exhibition of graphic art, Sao Paolo
- 1975.** II. bijenale male plastike, Murska Sobota
 Jugoslavenska umjetnost, Budimpešta
 Exhibition of graphic art, Madrid
 International exhibition of graphic art, München
- 1976.** Izložba natječajnih radova za spomenik na Šamarici, Zagreb
 International exhibition of graphic art, Krakow
 Contemporary Yugoslav art, Prag
 II. bijenale male plastike, Banja Luka
- 1977.** Izložba natječajnih radova za spomenik u Kragujevcu, Zagreb
 Izložba natječajnih radova za spomenik na Makljenu, Jablanica
 Contemporary Yugoslav art, Atena
 V. jugoslavenski trijenale, Beograd
 Zagrebački salon, Zagreb
 III. bijenale male plastike, Murska Sobota, Banja Luka
 Trigon, Neue Galerie, Graz
- 1978.** Izložba natječajnih radova za spomen područje Dotršćina, Zagreb
 Zagrebački salon, Zagreb

- ZGRAF 78, Zagreb
Izložba jugoslavenske umjetnosti, Dortmund
- 1979.** Suvremena jugoslavenska umjetnost, Rim, Genova, Nürnberg, Berlin, Bruxelles, Luksemburg
Akvizicije 17, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb
- 1980.** Mediamuseo, Montecatini
Zagrebački salon, Zagreb
Spomen područje – Dotršćina, Izvedbeni projekt, Zagreb
Nove pojave u hrvatskom slikarstvu, Galerija Nova, Zagreb
V. grafički bijenale, Umjetnički salon, Split
100 YU Plakate, Köln
100 YU Plakate, Design Center Stuttgart
Neue Plakate aus Jugoslawien, Bremen, Domshof, Bonn, Leverkusen, Rathaus
Das Moderne Kunstler Plakat in Jugoslawien, Deutsches Plakatmuseum, Essen
Jugoslawische Plakatkunst, Wihelmshafen
- 1981.** Bijenale skulpture, Pančevo
Jugoslavenska umetnost, Muzejot na sovremenate umetnost, Skopje
ZGRAF, Zagreb
Druga skulptura, Galerija Nova, Zagreb
XIV. međunarodna izložba grafike, Moderna galerija, Ljubljana
- 1982.** Likovni susreti, Subotica
Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb
Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina, Muzej savremene umetnosti, Beograd
5 artisti di Zagabria, Nuova Arsgallery, Milano
5 artisti di Zagabria, Galleria Pantha Arte, Como
- 1992.** Kroatische Malerei der Gegenwart, Frankfurt
- 2003.** Svjetlo, Zagreb

Nagrade:

- 1966.** Nagrada za slikarstvo na IV. bijenalu mladih, Rijeka
1967. Nagrada za slikarstvo na izložbi mladih, Sarajevo
1968. Nagrada za grafiku na V. zagrebačkoj izložbi jugoslavenske grafike, Zagreb

1976. Prva nagrada na jugoslavenskom natječaju za spomenik na Šamarici, Zagreb

1978. Treća nagrada na natječaju za Spomen – područje Dotrščina, Zagreb

1979. Nagrada za grafičku opremu na 24. sajmu knjiga u Beogradu

2006. Nagrada Vladimir Nazor za 2005.

Nagrada Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti za cjelokupno umjetničko djelo

9. Popis literature

Priručnici i katalogi izložaba:

Ive Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2013.

Milan Bešlić, „Rahmanjinov na Sv. Geri“, u: *Mladen Galić*, (ur.) Milan Bešlić, Zagreb, Kulturno informativni centar, 2011.

Ješa Denegri, *Mladen Galić*, (ur.) Božo Beck i Vladimir Gojković, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1970.

Ješa Denegri, *Mladen Galić: hommage à božo beck*, (ur.) Ljerka Šibenik, Zagreb, Galerija Beck i Galerija Nova, 2002.

Lada Kavurić, *Stoljeće hrvatskog plakata*, Zagreb, Hazu/Kabinet grafike, 2001.

Želimir Košćević, „Grafika u Hrvatskoj“, u: *Jugoslavenska grafika 1950-1980*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1985.

Leonida Kovač, „Papir“, u: *Mladen Galić: radovi 1963. – 2005.*, Zagreb, HDLU, 2005.

Leonida Kovač, „Bilješka povodom dana drugog“, u: *Mladen Galić*, (ur.) Ivan Kožarić i Ariana Kralj, Zagreb, Hazu/Gliptoteka, 2008.

Sandra Križić Roban, *Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2013.

Zvonko Maković, *Mladen Galić: oblikovni identitet Galerije Nova*, Zagreb, Galerija Nova, 1980.

Zvonko Maković, „Poučak o paradoksu“, u: *Retrospektiva grafike: Miroslav Šutej*, Zagreb, Hazu/Kabinet grafike, 1996.

Zvonko Maković, „Mladen Galić“, u: *Mladen Galić: radovi 1963. – 2005.*, Zagreb, HDLU, 2005.

Zvonko Maković, „Mladen Galić: Slike 2008.“, u: *Mladen Galić*, (ur.) Ivan Kožarić i Ariana Kralj, Zagreb, Hazu/Gliptoteka, 2008.

Zvonko Maković, *Tabula rasa: Primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti. Posljednje slike, kraj slikarstva?*, Zagreb, Hazu/Gliptoteka, 2014.

Marijan Špoljar, *3 situacije: plakat u Hrvatskoj 70-ih godina*, Koprivnica/Varaždin, Galerija Koprivnica i Galerija slika Varaždin, 1985.

Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, 2005.

Poglavlja iz knjiga:

Ješa Denegri, „Nove tendencije i psihologija opažanja“, u: *Exat 51; Nove Tendencije: umjetnost konstruktivnog pristupa*, Zagreb, Horetzky, 2000., 373.

Ješa Denegri, „Jedan novi prijedlog mladih: slika objekt“, u: *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb, Horetzky, 2003., 387-391.

Ješa Denegri, „Juraj Dobrović – Eugen Feller – Mladen Galić – Ante Kuduz – Ivan Picelj – Aleksandar Srnec – Miroslav Šutej“, u: *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb, Horetzky, 2003., 240-243.

Ješa Denegri, „Mladen Galić“, u: *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb, Horetzky, 2003., 405-406.

Ješa Denegri, „O prvim ambijentima“, u: *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb, Horetzky, 2003., 394-396.

Ješa Denegri, „U povodu Hit parade Miroslava Šuteja, Ante Kuduza, Mladena Galića i Ljerke Šibenik“, u: *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb, Horetzky, 2003., 392.-393.

Ješa Denegri, „Zagrebačka serigrafija post festum“, u: *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb, Horetzky, 2003., 268-271.

Ješa Denegri, „Teme moderne i postmoderne umjetnosti“, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (ur. Miško Šuvaković), Zagreb, Horetzky, 2005., 24.

Ješa Denegri, „Problemi i konteksti umjetnosti Mladena Galića“, u: *Mladen Galić*, Zagreb, Skaner studio, 2016., bez paginacije (u tisku)

Darko Glavan, „Eksperiment i inicijativa“, u: *Galerija Studentskog centra: 40 godina*, Zagreb, Studentski centar sveučilišta, 2005., 14.

Clement Greenberg, „Post Painterly Abstraction“, u: *The Collected Essays and Criticism* (ur. John O'Brian), Vol. 4, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1993., 193.

Želimir Košćević, „Hit parada“, u: *Ispitivanje međuprostora*, Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost SSO, 1978., 133.

Želimir Košćević, „Plastička artikulacija ambijenata“, u: *Ispitivanje međuprostora*, Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost SSO, 1978., 85-89.

Zvonko Maković, „Oko u akciji (Mladen Galić: Objekti)“, u: *Oko u akciji*, Zagreb, Mladost, 1972., 90.

Slavica Marković, „Miroslav Šutej/mobilnost znaka“, u: *Miroslav Šutej: Mobilne serigrafije*, Zagreb, Hazu/Kabinet grafike, 2015., 16.

Tonko Maroević, „Ljerka Šibenik“, u: *Polje mogućeg*, Split, Izdavački centar mladih „Marko Marulić“, 1969., 78.

Davor Matičević, „Povratak slikanju – na iskustvu 60-ih i 70-ih godina“, u: *Suvremena umjetnička praksa: Ogledi 1971 – 1993.*, Zagreb, Durieux/Muzej suvremene umjetnosti/Hrvatska sekcija AICA, 2011., 87.

Snježana Pintarić, *Picelj: (Ivan Picelj – grafičke mape)*, Zagreb, Hazu/Kabinet grafike, 2013., bez paginacije

WHW, Uvodni tekst, u: *Galerija Nova: Kronologija 1975. – 2014.*, Zagreb, WHW, 2014., bez paginacije

Članci u tiskovinama:

Ratko Aleksa, „Kultivirani odnos prema posjetiocu“, u: *Vjesnik*, 28. prosinca 1979., 25.

Marina Baričević, „Umjetnost na trasi reduktivne apstrakcije i minimalističke poetike“, u: *Novi list*, 16. listopada 2005., 5.

E. Cvetkova, „M. Galić: Optička ugodnost“, u: *Večernji list*, 19. ožujka 1970., 11.

Ješa Denegri, „Dvije aktualne teme; Nove pojave u mladoj generaciji: slika objekt, skulptura objekt“, u: *Život umjetnosti*, br. 6, 1968., 96.

Ješa Denegri, „Zagrebačka škola serigrafije“, u: *Život umjetnosti*, br. 14, 1971., 3, 9-12.

Ješa Denegri, „Pioniri realnog svjetla“, u: *Kontura art magazine*, br. 74, 2003., 46-47.

Josip Depolo, „Mladen Galić: Galerija Nova“, u: *Okolo*, br. 208, 1980., 18.

Božidar Gagro, „Sudbina apstrakcije“, u: *Život umjetnosti*, br. 7/8, 1968., 11.

Vladimir Gudac, „Prostorne činjenice“, u: *Kontura art magazine*, br. 74, 2003., 6.

Dorotea Jendrić, „Prva retrospektiva Mladena Galića: Radovi 1963-2005“, u: *Večernji list*, 7. listopada 2005., 70.

Iva Körbler, „Likovna higijena“, u: *Vijenac*, br. 304, 2005., 10.

Želimir Košćević, „Sedamdesete godine“, u: *Život umjetnosti*, br. 31, 1981., 16-22.

Želimir Košćević, „Kiparstvo u Hrvatskoj 1950. – 1990.“, u: *Život umjetnosti*, br. 56/57, 1995., 6-8.

V. Laušić, „Izložba Mladena Galića“, u: *Slobodna Dalmacija*, 7./8. listopada 2005., 35.

Zvonko Maković, „Najmlađa generacija jugoslavenskih plastičara: Novi ambijenti, siromašna i konceptualna umjetnost“, u: *Život umjetnosti*, br. 14, 1971., 59.

Vladimir Maleković, „Prazna jezgra ispod svježe površine“, u: *Vjesnik*, 7. travnja 1966., 20.

Vladimir Maleković, „Dekorater ne bez dara“, u: *Vjesnik*, 26. veljače 1970., 23.

Antun Maračić, „Dizajnersko – kritičarska est(etika)“, u: *Okolo*, br. 217, 1980., 4.

Tonko Maroević, „Bratstvo po oskudici“, u: *Telegram*, 11. listopada 1968., 5.

Tonko Maroević, „Crven, bijeli, plavi“, u: *Telegram*, 6. ožujka 1970., 17.

Tonko Maroević, „S onu stranu zaglavnog kamena: nekoliko pretpostavki za raspravu o hrvatskoj likovnoj umjetnosti sedamdesetih godina“, u: *Život umjetnosti*, br. 31, 1981., 8-13.

Spomenka Nikitović, „Mladen Galić; Izložbom protiv primitivizma“, u: *Kontura art magazine*, br. 87, 2005., 58-59.

Marijan Špoljar, „Mladen Galić“, u: *Čovjek i prostor*, br. 324-325, 1980., 31.

Barbara Vujanović, „Umjetnik iznimna vitalizma“, u: *Vjesnik*, 14. listopada 2008., 38.

Feda Vukić, „Umijeće askeze“, u: *Vjesnik*, 15./16. listopada 2005., 58.

Andelko Zelenika, „Slikarska izložba Mladena Galića značajan likovni događaj“, u: *Sloboda*, 9. studenog 1961., paginacija nepoznata

Igor Zidić, „Vrijednost tuđeg iskustva“, u: *Telegram*, 8. travnja 1966., 8.

Igor Zidić, „Apstrahiranje predmetnosti i oblici apstrakcije u hrvatskom slikarstvu 1951/1968.“, u: *Život umjetnosti*, br. 7/8, 1968., 91.

Zahvale:

Zahvaljujem g. Mladenu Galiću na razgovoru, ustupljenim katalogima i rukopisu Ješe Denegrija iz monografije čiji se izlazak očekuje 2016. godine u izdanju Skaner studija.

Zahvaljujem dr. sc. Zvonku Makoviću na razgovoru o stvaralaštvu Mladena Galića te stupanju u kontakt s umjetnikom.

Zahvaljujem na stručnoj podršci i mentorstvu dr. sc. Lovorki Magaš Bilandžić.

10. Popis slikovnog materijala

- Sl. 1.** Mladen Galić: *Prostor zvuka 5*, 1966. (izvor: *Mladen Galić: radovi 1963. – 2005.*, Zagreb, HDLU, 2005, 37.)
- Sl. 2.** Mladen Galić: *Prostor zvuka 18*, 1966. (izvor: *Mladen Galić: radovi 1963. – 2005.*, Zagreb, HDLU, 2005, 38.)
- Sl. 3.** *Hit parada*, 1967. (izvor: *Galerija Studentskog centra, 40 godina*, (ur.) Darko Glavan, Zagreb, Studentski centar, 2005, 16.)
- Sl. 4.** Miroslav Šutej: *Ultra A 1*, 1966. (izvor: <http://www.moderna-galerija.hr/Portals/moderna-galerija/slike/galerije/33.jpg>; datum posjete: 5. veljače 2016.)
- Sl. 5.** Ljerka Šibenik: *Mini reljef*, 1967. (izvor: Ive Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2013, 84.)
- Sl. 6.** Mladen Galić: *Objekt 13-18-69*, 1969. (izvor: *Mladen Galić*, (ur.) Vladimir Gojković, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1970., bez paginacije)
- Sl. 7.** Mladen Galić: *Objekt 92-13*, 1970. (izvor: *Mladen Galić*, (ur.) Vladimir Gojković, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1970., bez paginacije)
- Sl. 8.** Ljerka Šibenik: *Crni ambijent 1*, 1968. (izvor: Ive Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2013, 86.)
- Sl. 9.** Ljerka Šibenik: *Crni ambijent 2*, 1968. (izvor: Ive Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2013, 87.)
- Sl. 10.** Mladen Galić: *Ambijent 18-13*, 1970. (izvor: *Mladen Galić*, (ur.) Vladimir Gojković, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1970., bez paginacije)

- Sl. 11.** Mladen Galić: *Objekt 1a-69*, 1969 (izvor: *Mladen Galić*, (ur.) Božo Beck i Vladimir Gojković, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1970., bez paginacije)
- Sl. 12.** Mladen Galić: *Ambijent 9224*, 1970. (izvor: Ive Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2013, 90.)
- Sl. 13.** Miroslav Šutej: Serigrafija sa četiri kruga (izvor: *Retrospektiva grafike: Miroslav Šutej*, Zagreb, Hazu/Kabinet grafike, 1996, 134.)
- Sl. 14.** Mladen Galić: *8*, 1968. (izvor: Ješa Denegri, Zagrebačka škola serigrafije, u: *Život umjetnosti*, br. 14, 1971, 11.)
- Sl. 15.** Eugen Feller: *Kompozicija 5*, 1967. (izvor: Ješa Denegri, Zagrebačka škola serigrafije, u: *Život umjetnosti*, br. 14, 1971, 11.)
- Sl. 16.** Pozivnica za izložbu *Julija Knifera*, 1976. ; Pozivnica za izložbu *Ante Rašića*, 1978. (izvor: *Mladen Galić: oblikovni identitet Galerije Nova*, Zagreb, Galerija Nova, 1980., bez paginacije)
- Sl. 17.** Pozivnica za izložbu *Marijana Jevšovara*, 1976. ; Pozivnica za izložbu *Ivana Kožarića*, 1975. (izvor: *Mladen Galić: oblikovni identitet Galerije Nova*, Zagreb, Galerija Nova, 1980., bez paginacije)
- Sl. 18.** Pozivnica za izložbu *Željka Jermana*, 1977. (izvor: *Mladen Galić: oblikovni identitet Galerije Nova*, Zagreb, Galerija Nova, 1980., bez paginacije)
- Sl. 19.** Plakat za izložbu *Kipke – Maračić – Molnar*, 1979. (izvor: *Mladen Galić: oblikovni identitet Galerije Nova*, Zagreb, Galerija Nova, 1980., bez paginacije)
- Sl. 20.** Plakat za *8. međunarodnu izložbu originalnog crteža*, 1982. (izvor: osobna fotografija, Grafička zbirka NSK)
- Sl. 21.** Plakat za *Pop Session* (izvor: osobna fotografija, Grafička zbirka NSK)

- SI. 22.** Mladen Galić: *Prostorna činjenica 11*; *Prostorna činjenica 12*, 1979. (izvor: *Mladen Galić: radovi 1963. – 2005.*, Zagreb, HDLU, 2005, 48.)
- SI. 23.** Mladen Galić: *Prostorna činjenica 18*, 1979. (izvor: *Mladen Galić: radovi 1963. – 2005.*, Zagreb, HDLU, 2005, 55.)
- SI. 24.** Mladen Galić: *Prostorne činjenice 8/20*, 1979. (izvor: *Mladen Galić: radovi 1963. – 2005.*, Zagreb, HDLU, 2005, 62.)
- SI. 25.** Mladen Galić: *Prostorna činjenica 77*, 2002. (izvor: *Mladen Galić: hommage à božo beck*, (ur.) Ljerka Šibenik, Zagreb, Galerija Beck i Galerija Nova, 2002., bez paginacije)
- SI. 26.** Mladen Galić: *Prostorna činjenica 72*, 2002. (izvor: *Mladen Galić: hommage à božo beck*, (ur.) Ljerka Šibenik, Zagreb, Galerija Beck i Galerija Nova, 2002., bez paginacije)
- SI. 27.** Mladen Galić: *Prostorna činjenica 73*, 2002. (izvor: *Mladen Galić: hommage à božo beck*, (ur.) Ljerka Šibenik, Zagreb, Galerija Beck i Galerija Nova, 2002., bez paginacije)
- SI. 28.** Mladen Galić: *Drugi dan 34*, 2008. (izvor: *Mladen Galić*, (ur.) Ivan Kožarić i Ariana Kralj, Zagreb, Hazu/Gliptoteka, 2008, 6.)
- SI. 29.** Mladen Galić: *Rahmanjinov na Sv. Geri XX*, 2011. (izvor: *Mladen Galić: Rahmanjinov na Sv. Geri*, (ur.) Milan Bešlić, Zagreb, Kulturno informativni centar, 2011, 2.)
- SI. 30.** Mladen Galić: *Kolaž*, 2004. (izvor: *Mladen Galić: radovi 1963. – 2005.*, Zagreb, HDLU, 2005, 94.)
- SI. 31.** Mladen Galić: *Kolaž*, 2004. (izvor: *Mladen Galić: radovi 1963. – 2005.*, Zagreb, HDLU, 2005, 91.)