

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

LOVRO ARTUKOVIĆ I STARI MAJSTORI

Mirta Margetić

Mentori: dr. sc. Sanja Cvetnić, red. prof.; dr. sc. Frano Dulibić, red. prof.

ZAGREB, 2016.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

LOVRO ARTUKOVIĆ I STARI MAJSTORI

Lovro Artuković and Old Masters

Mirta Margetić

SAŽETAK

U radu se iznosi pregled i analiza slika Lovre Artukovića nastalih u razdoblju od osamdesetih godina XX. stoljeća do 2014. godine u koje autor inkorporira citate ili koristi referentni motiv starih majstora renesanse i baroka. Na temelju istraživanja Artukovićeve slikarstva vidljive su promjene u načinu na koji se referira na motive iz djela starih majstora. Temeljeći izraz na stripu i pop-artu, Lovro Artuković osamdesetih godina u vrijeme povratka slikarstva prenosi citate Sandra Botticellija u vlastite slike obogaćene osobnom ikonografijom. Tijekom devedesetih godina i ponovnog proglašavanja slikarstva mrtvim, ostaje vjeran slikarstvu u tradicionalnom predstavljačkom smislu. U berlinskoj, *objektivnoj* fazi Lovro Artuković eksperimentira s postavkama slikarskog medija kojemu pristupa analitički i konceptualno, stvarajući slike s referencijama na tradicionalne teme i rješenja starih majstora poput Botticellija, Rafaela, Leonarda da Vincija, Rembrandta, Michelangela, Tiziana ili Hansa Holbeina.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 108 stranica i 40 slikovnih priloga. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: *citatnost u postmoderni, figurativno slikarstvo, grupni portret, Lovro Artuković, stari majstori*

Mentori: dr. sc. Sanja Cvetnić, red. prof.: dr. sc. Frano Dulibić, red. prof.

Ocjenjivači: dr. sc. Sanja Cvetnić, red. prof.; dr. sc. Frano Dulibić, red. prof.; dr. sc. Jasna Galjer, red. prof.

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

Izjava o autentičnosti rada

Ja, Mirta Margetić, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Umjetnost renesanse i baroka i modul Moderna i suvremena umjetnost diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom „Lovro Artuković i stari majstori“ rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 19. prosinca 2016.

Vlastoručni potpis

Sadržaj

Uvod	1
1. Lovro Artuković i figurativna umjetnost	3
1.1. Lovro Artuković (Zagreb, 1959.)	3
1.2. Povratak slikarstva krajem XX. stoljeća	10
1.2.1. Citatnost u postmoderni	14
2. Citati Sandra Botticellija na slikama Lovre Artukovića osamdesetih godina	17
2.1. Slika <i>Proljeće (Po Botticelliu)</i> (1985.)	18
2.2. Slika <i>Proljeće</i> (1988.)	21
2.3. Slika <i>Privođenje (Po Botticelliu)</i> (1986.)	23
3. Ciklus <i>Portreti</i> (1996.) i izložba <i>Povratak prirodi</i> (1997.)	27
4. Berlinska faza Lovre Artukovića	31
4.1. Zbirka suvremene umjetnosti Filip Trade	31
5. Citati Sandra Botticellija na slikama Lovre Artukovića početkom XXI. stoljeća	33
5.1. Slika <i>Bože kako volim Botticellia</i> (2001.)	33
5.2. Slika <i>64</i> (2006.)	40
6. Slika <i>Stari majstor i mlada djevojka</i> (2004.)	45
7. Slika <i>Potpisivanje deklaracije o pripajanju Zapadne Hercegovine i Popova polja Republici Hrvatskoj (Wer hat das Bier bestellt?)</i> (2008.–2011.)	54
7.1. Referencije na kompozicijsko rješenje teme Posljednje večere	58
7.2. Povijest grupnog portreta i barok u Nizozemskoj	61
8. Slika <i>Apolon i Marsija (Trijumf novih medija nad slikarstvom)</i> (2009.–2011.)	66
9. Slike <i>Modeli poziraju za Pietà</i> i <i>Pietà obrnuto</i> (2011.)	72
9.1. Slika <i>Modeli poziraju za Pietà</i>	75
9.2. Slika <i>Pietà obrnuto</i>	76
10. Slika <i>Solarij</i> (2013.–2014.)	81

11. Slika <i>Ženska kupelj (Diana i Akteon?)</i> (2014.)	85
Zaključak	90
Literatura	93
Internetski izvori	99
Video zapisi	102
Slikovni prilozi	103
Summary	108

Uvod

Slikarstvo Lovre Artukovića ističe se na suvremenoj hrvatskoj likovnoj sceni zbog evokacije starih majstora na temelju prenošenja njihovih motiva. Cilj diplomskog rada je utvrditi načine komunikacije Lovre Artukovića sa starim majstorima renesanse i baroka, eksplicitne i implicitne namjere te ustanoviti značenja koja njegova rješenja nude. Artuković eksperimentira s postavkama umjetnosti što rezultira stilskom kombinatorikom, reinterpretacijom tradicionalne ikonografije i koketiranjem s različitim vrstama vizualnih medija.

Prvo poglavlje, uz biografski osvrt i pregled literature, donosi uvid u figuralno slikarstvo Lovre Artukovića u kontekstu povratka figuracije osamdesetih godina XX. stoljeća. Riječ je o formativnom razdoblju u kojemu se pozicionira njegovo rano stvaralaštvo. Razmatra se fenomen *povratka slikarstva* tijekom osamdesetih godina. U odnosu prema starim majstorima Lovro Artuković iskorištava postmoderne postupke među kojima se ističe citatnost.

U drugom poglavlju predstavljen je kratak pregled slikarstva Lovre Artukovića iz osamdesetih godina, koji rezultira uvidom u slike u koje prenosi kompozicijska rješenja sa slike *Proljeće* (oko 1477.–1482.) i oslika iz Ville Lemmi (1483.–1485.) Sandra Botticellija. Uspostavljajući korelaciju s djelima iz prošlosti čije citate koristi u konstrukciji, Lovro Artuković stvara slike koje obiluju slojevitošću u iščitavanju. Istovremeno inkorporira elemente osobne ikonografije čime nudi promatraču uvid u vlastiti svijet.

Treće poglavlje donosi uvid u ciklus *Slika* naknadno nazvanog *Portreti* (1996.) i izložbu *Povrtak prirodi* (1997.), koji su vrednovani kao svojevrstan presjek u opusu Lovre Artukovića kojima najavljuje *povrtak prirodi* kao povratak slikarskoj tradiciji u vrijeme dominacije novih medija. Umjetnik se u ovim ciklusima izravno ne poziva na remek-djela iz prošlosti, nego najavljuje promjenu u formi koja rezultira *slikarskijim* tretmanom plohe.

Četvrto poglavlje odnosi se na razdoblje koje započinje preseljenjem Lovre Artukovića u Berlin što je utjecalo na promjene u njegovu radu. Unatoč preseljenju, njegovoj kontinuiranoj prisutnosti na hrvatskoj likovnoj sceni doprinosi i suradnja sa Zbirkom suvremene umjetnosti Filip Trade.

Od petog do jedanaestog poglavlja na temelju likovne analize, interpretirane su odabrane slike koje najrelevantnije svjedoče o odnosu Lovre Artukovića prema starim majstorima kao što su to Botticelli, Rafael, Leonardo da Vinci, Frans Hals, Rembrandt, Michelangelo, Tizian ili Hans Holbein Mlađi. Citirajući njihova djela, Lovro Artuković ponavlja kompozicijska rješenja, impostaciju likova ili motiva. Analiziraju se prenošeni motivi, način na koji su oni ukomponirani i prilagođeni u suvremeno djelo te s kojim ciljem, kao i rješenja i nova značenja koja preneseni navodi nude.

1. Lovro Artuković i figurativna umjetnost

1.1. Lovro Artuković

Lovro Artuković (Zagreb, 31. svibnja 1959.)¹ suvremeni je hrvatski slikar srednje generacije koji živi i radi kao slobodni umjetnik u Berlinu. Na hrvatskoj likovnoj sceni ističe se kao predstavnik figuralnog, štafelajnog slikarstva na platnima velikih dimenzija. Artuković odstupa od umjetničkih trendova te stvara slike temeljene na autobiografskom imaginariju, u kojima uspostavlja odnos prema starim majstorima čije citate ili referentne motive inkorporira u slike koje prilagođava *našem vremenu*.²

U razgovoru s Goranom Blagusom za *Art magazin Kontura* (1999.),³ svoje slikarstvo Lovro Artuković opisuje „ikonofiličnom, gradskom umjetnošću“; u krajnosti nazivajući svoje slikarstvo „antimodernim heteroseksualno-figurativno-urbanim slikarstvom [iz marginalnog područja u tranziciji]“,⁴ a postupak „konceptualnom ili asocijativnom figuracijom“. ⁵ Lovro Artuković slike temelji na figuraciji, osobnoj ikonografiji, reinterpetaciji tema ili motiva starih majstora. Njegovo grafičko obrazovanje utječe na dominantnu formu i naglašenu liniju pa njegove rane slike evociraju pop-art. U njegovu djelu vidljiva je evolucija forme koja danas zadovoljava kriterije slikarskog medija u klasičnom smislu, a određeni grafizam koji se zadržao karakteristika je njegova rukopisa. Upravo na tim temeljima, kao i na korištenju citata starih majstora, počiva njegova evokacija tradicionalnog slikarstva. Pokušaje svrstavanja slikarstva Lovre Artukovića „novom hrvatskom realizmu“⁶ Zvonko Maković i Leonida Kovač odbacuju pošto je njegov rad u

¹ Žarko Domljan (gl. ur.), *Enciklopedija hrvatske umjetnosti I.*, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1995., str. 31.

² Posudba naslova knjige Krešimira Purgara *Neobarokni subjekt: Lovro Artuković i slike našeg vremena*, Zagreb: Meandarmedia, 2006.

³ Goran Blagus, *Lovro Artuković: Namjerno nevješt slikar*, u: *Art magazin Kontura* 61/62, (gl. ur.) Zvonko Maković, Zagreb: Kontura d.o.o., 1999., str. 6–14.

⁴ „Ne građanska, nego umjetnost koja je iznikla iz urbanog miljea“ (Lovro Artuković). Goran Blagus, *nav. dj.*, 1999., str. 11.

⁵ Isto, str. 13.

⁶ Usp. Feđa Gavrilović, *Lauba: Prvih devet mjeseci kuće za ljude i umjetnost*, u: *Art magazin Kontura* 116, (gl. ur.) Zdravko Mihočinec, Zagreb: Art magazin Kontura d.o.o., 2012., str. 72–76.

Usp. Feđa Gavrilović, *Zašto mi Artukovićev novi realizam nije sjeo*, *Arteist*, 25. rujna 2014. <http://arteist.20minuta.hr/feda-gavrilovic-novi-realizam-lovre-atukovica-nije-mi-sjeo/> (12. 10. 2016.).

temeljima konceptualan, a slikama pristupa iz određene *redateljske* pozicije s naglaskom na uloge modela, ali i promatrača.⁷

Nakon Klasične gimnazije u Zagrebu, Lovro Artuković 1979. godine upisuje studij na Grafičkom odsjeku zagrebačke Akademije likovnih umjetnosti, gdje 1983. godine diplomira u klasi profesora Ante Kuduza (Podosoje, 1935. – Zagreb, 2011.). Studijski boravi u Beču, Parizu i Londonu.⁸ Do 1987. godine radi kao slobodni umjetnik i grafičar u Zagrebu, a od 1987. do 1992. godine kao profesor grafičkih tehnika na zagrebačkoj Školi za primijenjenu umjetnost i dizajn. Od 1992. godine radi kao slobodni umjetnik i grafički dizajner, a od 1994. do 2003. godine na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti radi kao docent i predaje kolegij crtanja po promatranju.⁹ Iste godine – namjeravajući se preseliti u Sjedinjene Američke Države – zaustavlja se u Berlinu gdje danas živi i djeluje kao slobodni umjetnik. Sām napominje kako nije napustio Hrvatsku zbog disidentskih, političkih ili ekonomskih razloga, nego radi mirne okoline koja će mu omogućiti nesmetan rad i inspiraciju.¹⁰

Od 1985. godine i prve samostalne izložbe u Galeriji Vladimir Nazor u Zagrebu¹¹ – na kojoj izlaže prvu relevantniju sliku *Tulum* (1985.)¹² (sl. 1) – Artuković predstavlja djela na mnogobrojnim samostalnim izložbama u Hrvatskoj i inozemstvu: na izložbi grafičke mape *Abeceda narcisoidnosti* u Galeriji Laurana, Zadar (1994.); izložbi *Povratak prirodi* u Galeriji Galženica, Velika Gorica (1997.); *Vidim slike koje gleda netko drugi*, Galerija Beck, Zagreb (2001.); izložbi u lisabonskom Museo d'Agua (2002.); izložbi *Spremište* u Tekstilnom kombinatu

⁷ „Ne bih rekao za ove umjetnike da je u njih riječ o realističkome slikarstvu, nekom novom realizmu. Mislim da uopće nije realizam u pitanju, nego prije nastojanje da se fragmentiraju veliki narativni sustavi, da se svijet vidi izmrvljeno, bljeskovito, u trenucima...” (Zvonko Maković). Društvo arhitekata Zagreb, *Nova generacija hrvatskog figurativnog slikarstva*, *DAZ/Umjetnost* [autor/izvor: Mirjana Dugandžija, *globus.jutarnji.hr.*, 19. veljače 2012.]. <http://www.d-a-z.hr/hr/vijesti/nova-generacija-hrvatskog-figurativnog-slikarstva,1207.html> (14. 9. 2016.).

„Upravo je karakteristika radnog procesa ono što njegovo slikarstvo čini suštinski različitim od aktualnih pomodnih trendova koji se u Hrvatskoj svode pod zajednički nazivnik novog slikarskog realizma“ (Leonida Kovač). Patricia Kiš, *Tko su lica na novim nevidenim slikama majstora figuracije*, *JutarnjiKultura*, 11. rujna 2014. <http://www.jutarnji.hr/kultura/art/tko-su-lica-na-novim-nevidenim-slikama-majstora-figuracije/697114/> (5. 6. 2016.).

⁸ Usp. Feđa Vukić, *Lovro Artuković – Blow up*, katalog izložbe (3.–27. 6. 1993.), (ur.) Višnja Knezoci, Zagreb: Galerija Forum, 1993.

⁹ Usp. Feđa Vukić, *Lovro Artuković: Slike 1985.–1997.*, Zagreb: Meandar, 1998., str. 135.

¹⁰ Usp. Željko Matić, *Ne slikam slike koje se postavljaju iznad kauča*, *Berlinski magazin*, 12. rujna 2010. http://www.berlinskimagazin.com/index.php?option=com_content&view=article&id=122:lovro-artukovi-akademski-slikar&catid=53:poznati-hrvati-u-berlinu&Itemid=97 (5. 9. 2016.).

¹¹ Usp. Blaženka Perica, *Lovro Artuković: Najbolje slike/The best paintings*, katalog izložbe (24. 4.–8. 5. 2008.), (ur.) Ana Medić, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2008., str. 10.

¹² Lovro Artuković, *Tulum*, 1985., ugljen i jajčana tempera na papiru, 180 × 260 cm, vlasništvo autora.

TKZ, Zagreb (2004.); *Bestežinske slike*, Labor 019, Berlin (2004.); *Head-trip* u berlinskoj Linienstrasse 113 (2007.); *Deklaracija*, Mađarski kulturni centar/BHC Kolektiv, Berlin (2008.); retrospektivi *Najbolje slike*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb (2008.); izložbi *Uprizorenja* u Kući za ljude i umjetnost Lauba, Zagreb (2014.).¹³

Od skupnih izložbi sudjeluje na Zagrebačkom salonu mladih (1986.–1989.); Zagrebačkom salonu (1987., 1990., 1993., 1994., 1995., 2001.); na 17. međunarodnom biennalu grafike u Ljubljani (1987.); izložbi *Jugoslavenska dokumenta 89* u Sarajevu (1989.); *Hrvatska umjetnost u osamdesetima* u Skopju, Ljubljani i Zagrebu (1990.); *L' arte contemporanea di Croazia*, Sartirani, Italija (1995.); *Artistes Croates*, Saint-Aignan sur Cher, Francuska (1996.); godine 1998. izlaže na izložbi *Suvremena hrvatska grafika* u Budimpešti, u Galeriji A. Hikmet u Ankari, u Galeriji Na soljenki u Moskvi, u Galeriji Miro u Pragu; na izložbi *Strategija citata u umjetnosti osamdesetih i devedesetih godina* u zadarskoj Galeriji umjetnina Narodnog muzeja (1999.); na XXI. biennale de Mediteranee u Aleksandriji (2001.); na izložbi *Plastica croata contenporania* u Palmi de Mallorca (2002.); izložbi *Slika i objekt: Zbirka suvremene umjetnosti Filip Trade* u Umjetničkoj galeriji u Dubrovniku (2004.); *Criss-Cross, pet pozicija hrvatske i njemačke suvremene umjetnosti* u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu (2005.); *Ball of Fame*, Umspannwerk, Berlin (2006.); *Imaginarium II* u berlinskoj Galeriji Wedding (2011.).¹⁴

Dobitnik je Nagrade 7 sekretara SKOJ-a za likovnu umjetnost i Nagrade Salona mladih (1988.); Nagrade Biennala grafike u Zagrebu (1991.); Nagrade Hrvatskog društva likovnih umjetnika za najbolju izložbu (2001.); Nagrade publike/Mach Kunst (2014.) ili druge nagrade osmog natječaja *T-HTnagrada@msu.hr* za slike *Ženski akt koji razmišlja* (2015.) i *Drugi rad* (2015.).¹⁵

¹³ Usp. Blaženka Perica, *nav. dj.*, 2008., str. 153.

Usp. Životopis/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/The Repository. <http://lovro-artukovic.com/hr/zivotopis.html> (28. 8. 2016.).

¹⁴ Usp. Blaženka Perica, *nav. dj.*, 2008., str. 153, 154.

Usp. Životopis/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/The Repository. <http://lovro-artukovic.com/hr/zivotopis.html>.

Usp. *Lauba Going Places: Imaginarium II in Berlin, 25/6 - 24/8/11*, Lauba. <http://www.lauba.hr/en/calendar-9/lauba-going-places-imaginarium-ii-in-berlin-256-24811-140/> (14. 8. 2016.).

¹⁵ Usp. Feđa Vukić, *Lovro Artuković: Povratak prirodi*, katalog izložbe (25. 9.–18. 10. 1997.), (ur.) Radovan Vuković, Velika Gorica: Galerija Galženica, Narodno Sveučilište, 1997.

Usp. Leonida Kovač (ur.), *Lovro Artuković: Uprizorenja/Stagings*, katalog izložbe (rujan, listopad 2014.), Zagreb: Filip Trade, 2014.

O Lovri Artukoviću napisana je monografija *Lovro Artuković: slike 1985.–1997.* (1998.)¹⁶ Feđa Vukića, koji njegovim ranim slikama pripisuje elemente pop-umjetnosti ili filma, a za slike iz devedesetih godina navodi kako u njima Artuković napušta „spajanje nespojivih“ elemenata u korist odnosa suvremenosti i tradicije te prebacuje interes na istraživanje tradicionalnog slikarskog medija.

U knjizi *Neobarokni subjekt: Lovro Artuković i slike našeg vremena* (2006.)¹⁷ Krešimir Purgar piše o Artukovićevim slikama u kontekstu postmodernog, neobaroknog fenomena. Pripisuje im konceptualne temelje te ih iščitava dijakronijski, komparirajući ih s onima iz razdoblja baroka te sinkronijski, komparirajući ih s filmom *Mulholland Drive* (2001.) Davida Lyncha, televizijske serije *X-files* (1993.–2002., 2016.–) i fotografija Jeffa Walla, koje u konačnici odlikuje neobarokna, minimalna ekspresija te „estetika nestabilnih identiteta“.¹⁸ Polazište temelji na teorijama Omara Calabrese o „figurama nestabilnosti“ u epohi masovnih medija i teoriji „baroknog nabiranja“ Gillesa Deleuzea.¹⁹ Autor analizira slike o kojima će biti govora u sljedećim poglavljima.

U opširnom katalogu zagrebačke retrospektivne izložbe *Lovro Artuković: Najbolje slike/The best paintings* (2008.)²⁰ Blaženka Perica nudi uvid u Artukovićeve slike od 1984. do 2008. godine i slike *Potpisivanje deklaracije o pripajanju Zapadne Hercegovine i Popova polja Republici Hrvatskoj (Wer hat das Bier bestellt?)* (2008.–2011.)²¹ (sl. 22).

O Lovri Artukoviću za *Art magazin Kontura* pišu Radmila Iva Janković (1999.),²² Goran Blagus (1999.),²³ Mirela Ramljak Purgar i Krešimir Purgar (2004.),²⁴ Guido Quien (2008.)²⁵ i

Usp. *Odabrani pobjednici osme natječajne izložbe T-HT NAGRADA@MSU.HR*, Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, 10. travnja 2015. <http://www.msu.hr/#/hr/20589/> (7. 4. 2016.).

¹⁶ Feđa Vukić, *Lovro Artuković: Slike 1985.–1997.*, Zagreb: Meandar, 1998.

¹⁷ Krešimir Purgar, *Neobarokni subjekt: Lovro Artuković i slike našeg vremena*, Zagreb: Meandarmedia, 2006.

¹⁸ Isto, str. 12.

¹⁹ Isto.

²⁰ Blaženka Perica, *Lovro Artuković: Najbolje slike/The best paintings*, katalog izložbe (24. 4.–8. 5. 2008.), (ur.) Ana Medić, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2008.

²¹ Lovro Artuković, *Potpisivanje deklaracije o pripajanju Zapadne Hercegovine i Popova polja Republici Hrvatskoj (Wer hat das Bier bestellt?)*, 2008.–2011., ulje na platnu, 280 × 480 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb.

²² Radmila Iva Janković, *Lovro Artuković*, u: *Art magazin Kontura* 60, (gl. ur.) Zvonko Maković, Zagreb: Kontura d.o.o., 1999., str. 72.

²³ Goran Blagus, *nav. dj.*, 1999.

²⁴ Mirela Ramljak Purgar, Krešimir Purgar, *Interview: Lovro Artuković*, u: *Art magazin Kontura* 81, (gl. ur.) Zdravko Mihočinec, Zagreb: Art magazin Kontura d.o.o., 2004., str. 21–25.

²⁵ Guido Quien, *Lovro Artuković: K'o da je stvarno*, u: *Art magazin Kontura* 97, (gl. ur.) Zdravko Mihočinec, Zagreb: Art magazin Kontura d.o.o., 2008., str. 84, 85.

Sanja Cvetnić (2014.).²⁶ Za *Život umjetnosti* o njemu pišu Ivica Župan (1998.)²⁷ i Feđa Vukić (1987.)²⁸ koji prati djelo Lovre Artukovića od početaka stvaralaštva. Leonida Kovač ističe se kao značajna autorica koja prati slikarstvo Lovre Artukovića i čije slike naziva „nedovršenima“.²⁹

O Lovri Artukoviću snimljena su dva filma: eksperimentalni film *Krađa* (2004.)³⁰ Lukasa Nole koji se referira na madridsku pljačku njegovih slika nakon izložbe u Lisabonu 2002. godine³¹ i dokumentarni film *L.A. Nedovršeno* (2008.)³² Igora Mirkovića koji prati nastanak *Deklaracije*.

Odnos Lovre Artukovića prema starim majstorima potrebno je promatrati na temelju njegova afiniteta prema *slikama*, a ne *slikarstvu*. Ovaj distinktivan stav umjetnik temelji na interesu prema određenim slikama, koji se dogodio već u razdoblju sazrijevanja. Afinitet prema tim slikama rezultira željom za njihovim rekreiranjem. U intervjuu s Markom Golubom za prilog *Lovro Artuković: Istinski prizori, lažni prizori, uprizorenja* emisije *Trikultura* (2014.)³³ Lovro Artuković kao primjer izdvaja sliku *Zaporoški kozaci pišu podrugljivo pismo turskom sultanu* (1880.–

²⁶ Sanja Cvetnić, *Lovro Artuković: Dijalozi kroz vrijeme*, u: *Art magazin Kontura* 127, (gl. ur.) Zdravko Mihočinec, Zagreb: Art magazin Kontura d.o.o., 2014., str. 26–35.

²⁷ Ivica Župan, *E, pa sretno slikare*, u: *Život umjetnosti* 60, (gl. ur.) Darja Radović Mahečić, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 1998., str. 134–140.

²⁸ Feđa Vukić, *Lovro Artuković: Izložba u Galeriji Vladimir Nazor*, u: *Život umjetnosti* 41/42, (gl. ur.) Tonko Maroević, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 1987., str. 148, 149.

²⁹ „Nedovršenost ovdje ne znači da toj slici nešto nedostaje; moglo bi se reći da u svim aspektima izvedbe slikar izbjegava ono što se u filmskom žargonu naziva *closure* – zatvoreni kraj. [...] Artuković istu sliku na istom platnu nikad ne prestaje slikati, tako da ponekad nastavlja čak i onda kada slika, zadobivši *vlasnika* napusti njegov atelje. Temporalnost tih nedovršivih platana pokazuje da isto nikada nije isto, te da to što se na površini platna vidi nije ono što slika jest. Slika nije i ne može biti dovršena zato jer ona nije reprezentacija (nečega), nego (trans)figuracija koja pričinjavajući se realističkim prikazom odlazi s onu stranu realizma gdje uspostavlja odnos s [Lacranovim] Realnim“. Leonida Kovač (ur.), *Kao da je melankolični Alien*, u: *Lovro Artuković: Uprizorenja/Stagings*, katalog izložbe (rujan, listopad 2014.), Zagreb: Filip Trade, 2004., str. 9–21 (10).

³⁰ Scenarij i režija Lukas Nola, producent Ankica Jurić Tilić, direktor fotografije Stanko Herceg h.f.s., montažer Slaven Zečević, skladatelj Jura Ferina, Pavao Miholjević; autor zvuka Dubravka Premar, scenograf Lukas Nola, kostimograf Ana Savić Gecan, masker Julijana Vrandečić, produkcija *Kinorama*.

³¹ Usp. Mirjana Dugandžija, *Lovro Artuković ostao bez najboljeg dijela opusa, Nacional*, 17. srpnja 2002. <http://arhiva.nacional.hr/clanak/13154/lovro-artukovic-ostao-bez-najboljeg-dijela-opusa> (13. 3. 2016.).

³² Scenarij i režija Igor Mirković, producent Tomislav Kličko, redatelj berlinske ekipe Marcus Welsch, snimatelji Ralf Schlotter, Silvestar Kolbas h.f.s.; glazba Hrvoje Štefotić, montaža Sven Pavlinić, tonska obrada AVC studio – Digital Magic, Bojan Kondres, Damir Keliš, Žana Lončarić; obrada slike Silvestar Kolbas, Sven Pavlinić; postprodukcija Josip Klobučar, Studio dim; prijevod Jasminka Szüts, Kaja Dombaj; koordinatorice produkcije Vanja Žanko, Žana Dinić; savjetnik produkcije Krešimir Purgar.

³³ Marko Golub, *Lovro Artuković: Istinski prizori, lažni prizori, uprizorenja / Triultura*, 30. listopada 2014., Youtube. Prilog je snimljen 30. listopada, a emitiran 6. studenog 2014. u produkciji Trećeg programa Hrvatske radiotelevizije. Scenarist i voditelj: Marko Golub; urednica projekta *Trikultura*: Ivana Antunović Jović. <https://www.youtube.com/watch?v=G76DybkziFU> (4. 5. 2016.).

1891.)³⁴ Ilje Jefimoviča Rjepina (Čugujiv, Ukrajina, 5. kolovoza 1844. – Kuokkala, Finska, danas Rjepino, Rusija, 29. rujna 1930.) kojoj se vraća tijekom slikanja *Deklaracije*.

Od početka stvaralaštva Lovro Artuković *komunicira* s djelima starih majstora, pa u razgovoru s Mirelom Ramljak Purgar i Krešimirom Purgarom za *Art magazin Kontura* (2004.) o prvoj značajnijoj slici *Tulum* navodi kako se „trudio cijelu scenu ugurati u klasičnu piramidalnu kompoziciju u stilu starih majstora i površinu organizirati sistemom zlatnog reza“.³⁵ Sliku bogata kolorita čiji prikaz odgovara naslovu, Artuković temelji na elementima *trash* kulture. Scenu ispunjava ljudskim figurama koje prikazuje u svakodnevnom, neformalnom okruženju. U oblikovanju glavnu ulogu igra crtež koji u kombinaciji s „iskustvima suvremenih vizualnih medija“³⁶ poput stripa karakterizira rane slike Lovre Artukovića kojima još u potpunosti ne pristupa slikarski.³⁷

Godine 2012. Lovro Artuković izrađuje scenografiju za predstavu *Žuta crta* Julije Zeh i Charlotte Roos u režiji Ivice Buljana, koprodukciji Zagrebačkog kazališta mladih i Državnog kazališta Braunschweig, premijerno prikazanu 13. rujna 2012.³⁸ Sliku *Pastorala* (2012.)³⁹ tematski prilagođava pa u širokom kadru prikazuje skupinu od tri ljudske figure – dvije nage ženske figure i odjevenu mušku – postavljene u ležećim i posjednutim pozama na livadu u pastoralno okruženje. Ovom slikom evocira i reinterpetira djela starih majstora, poput Giorgionea ili Tiziana i slike *Koncert (Fête champêtre)* (1508.–1509.)⁴⁰ koja je atribuirana obojici, Nicolasa Poussina, Antoinea Watteaua ili kasnijeg Édouarda Maneta.

³⁴ Ilja Jefimovič Rjepin, *Zaporoški kozaci pišu podrugljivo pismo turskom sultanu*, 1880.–1891., ulje na platnu, 203 × 358 cm, Ruski državni muzej, Sankt Peterburg.

³⁵ Mirela Ramljak Purgar, Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2004., str. 22.

³⁶ Guido Quien, *nav. dj.*, 2008., str. 84.

³⁷ „Moji prvi radovi nisu bili slikarstvo, nego obojeni crteži. [...] Radi se o crtežu ispunjenom plohami čiste boje, organizaciji plohe, ornamentu“ (Lovro Artuković). Mirela Ramljak Purgar, Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2004., str. 22.

³⁸ Usp. Lovro Artuković u *Laubi*, *pogledaj.to*, 5. studenog 2012. http://pogledaj.to/art/lovro-artukovic-u-laubi/http://www.port.hr/zuta_crta/pls/th/theatre.directing?i_direct_id=4003832&i_city_id=-1&i_county_id=-1&i_centry_id=72&i_topic_id= (11. 3. 2016.).

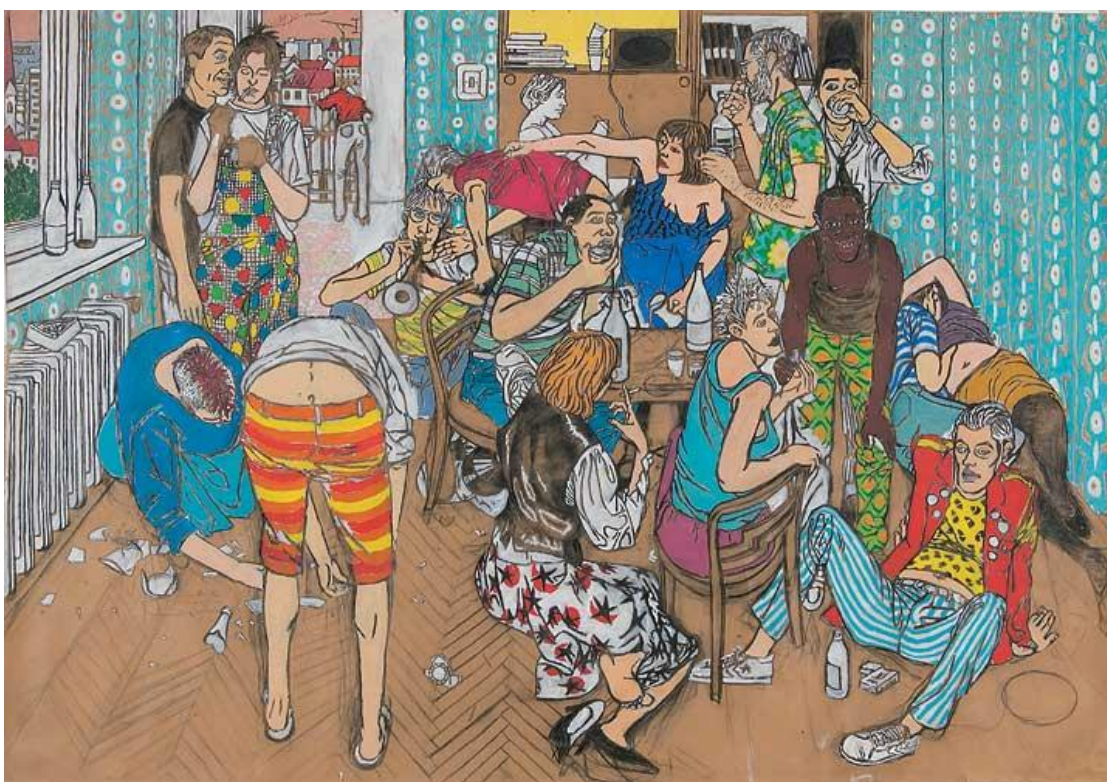
Usp. *Žuta crta*, *Port.hr*. http://www.port.hr/zuta_crta/pls/th/theatre.directing?i_direct_id=4003832&i_city_id=-1&i_county_id=-1&i_centry_id=72&i_topic_id= (23. 4. 2016.).

Usp. Igor Ružić, *Lovro Artuković: 'Novi konzervativci' u crkvu idu u Che Guevarinim majicama*, *tportal.hr*, 11. listopada 2012. <http://www.tportal.hr/kultura/kazaliste/219564/Novi-konzervativci-u-crkvu-idu-u-Che-Guevarinim-majicama.html> (29. 9. 2016.).

³⁹ Lovro Artuković, *Pastorala za predstavu „Žuta crta“*, 2012., ulje na platnu, 280 × 240 cm, vlasništvo autora.

⁴⁰ Giorgione i/ili Tizian, *Koncert (Fête champêtre)*, 1508.–1509., ulje na platnu, 110 × 138 cm, Musée du Louvre, Pariz.

Tijekom vremena izraz Lovre Artukovića mijenja se pod utjecajem (postojanja) suvremenih vizualnih medija, vlastite percepcije svijeta i „nepovjerenja“⁴¹ prema njemu što rezultira inkorporiranjem elementa intime u slike čije zakonitosti s vremenom ovaj „samouk slikar“ [uz obrazloženje grafičkog usmjerenja]⁴² savladava i poštuje. Lovro Artuković stvara slike koje na prvi dojam djeluju „zastarjelo“,⁴³ no njegove slike – konceptualna predznaka i teško čitljive nepoznavatelju povijesti umjetnosti – u potpunosti su suvremene i prilagođene vremenu u kojemu nastaju. Svakodnevno današnje *bombardiranje* vizualnim podražajima rezultira gubitkom senzibiliteta koji Lovro Artuković u svojim slikama pokušava održati nudeći promatraču *odmor* i priliku za promatranje slikarstva koje je više puta proglašavano mrtvim.



1. Lovro Artuković, *Tulum*, 1985., ugljen i jajčana tempera na papiru, 180 × 260 cm, vlasništvo autora.

⁴¹ „Nitko me nije uspio uvjeriti u svoj način razmišljanja pa sam krenuo od sebe i sebi nadohvatne okoline istraživati kako se mogu likovno izraziti, kako naći likovni jezik koji će meni biti jasan, pa će onda vjerojatno imati uvjerljivost i izražajnost da drugi mogu komunicirati s mojim radom. [...] Taj svugdje spominjani intimizam posljedica je tog nepovjerenja“ (Lovro Artuković). Goran Blagus, *nav. dj.*, 1999., str. 13.

⁴² Ivica Župan, *nav. dj.*, 1998., str. 138.

⁴³ Blaženka Perica, *nav. dj.*, 2008., str. 12.

1.2. Povratak slikarstva krajem XX. stoljeća

Lovro Artuković počinje djelovati osamdesetih godina u vrijeme povratka figuracije u slikarstvu,⁴⁴ što je plodno tlo i svojevrsna podrška njegovu figurativnom izrazu koji temelji na osobnim preferencijama, a ne prilagodbi trendovima. S obzirom na afinitet prema *čistom* slikarstvu koje među ostalim nastaje i referiranjem na djela starih majstora, sretna je okolnost što se Artuković razvija u vrijeme procvata postmoderne citatne prakse. Unatoč postmodernističkim karakteristikama koje u nekim slučajevima koreliraju s njegovim slikama, Lovro Artuković opire se etiketiranju da je postmodernist te se proziva „suvremenim majstorom jednog jako starog zanata“.⁴⁵

Figuraciju (figurativan, lat. figura *lik*) Enciklopedija likovnih umjetnosti definira kao „oznaku za likovno djelo u kojemu je prikazan motiv iz svijeta viđene stvarnosti“ i kao najstariji motiv likovnog izražavanja.⁴⁶ U tekstu predgovora kataloga izložbe *Postojanost figurativnog 1950–1987* (1987.)⁴⁷ Zdenko Rus navodi: „izvorni pojam *figurativan* kao ekvivalent stvaralačkom, formalnom, estetskom ili umjetničkom. [...] U kasnom XIX. stoljeću [pojam *figurativan*] vezuje

⁴⁴ Usp. Zdenko Rus, *Kraj slikarstva?*, u: *K15 [Kontura 15]: pojmovnik nove hrvatske umjetnosti*, (ur.) Krešimir Purgar, Zagreb: Kontura Art magazin, 2007., str. 62–71.

Usp. Gottfried Boehm, *Povratak slika*, u: *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, (ur.) Krešimir Purgar, Zagreb: cvs_centar za vizualne studije, 2009., str. 3–23.

Usp. Zvonko Maković, *Nova slika: hrvatsko slikarstvo osamdesetih godina*, u: *Nova slika: slikarske tendencije osamdesetih godina*, (gl. ur.) Željka Čorak, Zagreb: Institut za povijest umjetnost Sveučilišta u Zagrebu, 1982., str. 7–19.

Usp. Zdenko Rus, *Postojanost figurativnog 1950–1987*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1987.

Ješa Denegri naziv *povratak* [slikarstva] smatra neodređenim pa čak i netočnim pa navodi: „Umjetnost početka 80-ih nije povratak (budući da u umjetnosti faktički povratka nema), ponajmanje je ona povratak figuraciji (termini figuracija–apstrakcija pripadaju zapravo kritičkom arsenalu 50-ih godina i ne daju nikakvu ozbiljniju teorijsku podlogu za tumačenje umjetničkih pojava od pop-arta nadalje) iako se ne može poreći da su ideali i ciljevi današnjih mlađih umjetnika bitno drugačiji od onih koji su zaokupljali prethodnu generaciju“. Ješa Denegri, *Pojave umjetnosti početka osamdesetih godina – podaci o talijanskim prilikama*, u: *Nova slika: slikarske tendencije osamdesetih godina*, (gl. ur.) Željka Čorak, Zagreb: Institut za povijest umjetnost Sveučilišta u Zagrebu, 1982., str. 46–57 (52).

Prati ga Zvonko Maković navodeći kako „nije riječ o povratku na neku napuštenu slikarsku tradiciju, niti je riječ o eklektičkom nastavljanju bilo koje tradicije“. Zvonko Maković, *Slikarstvo sada: résumé*, u: *Lica: Alternativna povijest moderne umjetnosti*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2007., str. 203–208 (203).

⁴⁵ Lovro Artuković: *'Na tržište umjetnina još nisam nabasao, a u krizi živim od rođenja'*, *JutarnjiKultura*, 17. svibnja 2014. <http://www.jutarnji.hr/kultura/art/lovro-artukovic-na-trziste-umjetnina-jos-nisam-nabasao-a-u-krizi-zivim-od-rodenja/801175/> (21. 8. 2016.).

⁴⁶ Žarko Domljan (gl. ur.), *Enciklopedija likovnih umjetnosti II.*, Zagreb: Izdanje i naklada leksikografskog zavoda FNRJ, MCMLXII., str. 270.

⁴⁷ Zdenko Rus, *nav. dj.*, 1987.

se uz značenja poput objektivan, stvaran, realan, realistički, prikazivački, imitativan, izvanjski. C. Fiedler dovodi ga u blizinu izraza *likovan* (*bildend*, što približno znači stvarati [figure] tako da se vidljivoj formi da konkretna osnova) koji Wölfflin prenosi u Italiju pa u Francusku. U angosaksonskim zemljama izraz *representational* je primaran i odgovara njemačkom *Vorstellung* (predodžba, predstava)⁴⁸.

Figurativni izraz i tradicionalne slikarske tehnike „kao dio identiteta Zapada odkad je uljeno slikarstvo zamijenilo iluminaciju rukopisa i slikanje fresaka“⁴⁹ tijekom dominacije apstraktne umjetnosti u postratnom razdoblju ipak opstaju. Figuracija se u suživotu s apstraktnom umjetnošću razlikuje od one tradicionalne, „deskriptivne“.⁵⁰ Figuracijom se pedesetih godina umjetnici referiraju na tragediju Drugog svjetskog rata; šezdesetih godina rađa se – kao evolucijski slijed apstraktnog ekspresionizma, a ne predapstraktnog slikarstva – „nova“ ili „druga figuracija“ za čiju su pojavu najzaslužniji grupa CoBrA, Jean Dubuffet ili Francis Bacon.⁵¹ Krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina bilježi se povratak figuracije odnosno *slikarstva* koje ne odbacuje iskustva prošlih vremena, a od nepredmetne umjetnosti preuzima konceptualne temelje. S padom vrijednosti visokog modernizma, Nietzscheovom smrti Boga, te ulaskom u medijsku eru i McLuhanovo *globalno selo*, moderno doba zamjenjuje postmoderna.⁵² Krešimir Purgar u knjizi *Lovro Artuković: Neobarokni subjekt i slike našeg vremena* (2006.) navodi kako se, prema Omaru Calabreseu *postmoderna* u zapadnoj kulturi već dogodila zbog karakteristika „odstupanja od čvrsto određenih normi prethodnog vremena ili stila“,⁵³ gubitka središnje perspektive odnosno čovjekova povjerenja u samoga sebe. Postmoderna pluralistička umjetnost neopterećena je kulturom originala i izjednačavanja kvalitete umjetničkog djela s novitetom;⁵⁴ vrednuje tradicionalnu sliku kao komunikacijski medij i promatraču dodjeljuje aktivnu ulogu. Ponovno se javlja potreba za predmetnošću i tradicionalnom slikom koju do tada zamjenjuje

⁴⁸ Isto, str. 5.

⁴⁹ Barbara Rose, *Američko slikarstvo osamdesetih godina*, u: *Nova slika: slikarske tendencije osamdesetih godina*, (gl. ur.) Željka Čorak, Zagreb: Institut za povijest umjetnost Sveučilišta u Zagrebu, 1982., str. 97–111 (97). Prevela Maja Bratanić.

⁵⁰ Usp. Zdenko Rus, *nav. dj.*, 1987., str. 12.

⁵¹ Isto, str. 11, 12.

⁵² Usp. Flavio Caroli, *Prije potopa* u: *Nova slika: slikarske tendencije osamdesetih godina*, (gl. ur.) Željka Čorak, Zagreb: Institut za povijest umjetnost Sveučilišta u Zagrebu, 1982., str. 63–67 (63, 64).

⁵³ Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2006., str. 18.

⁵⁴ Usp. Leonida Kovač, *Pogovor* [2004.], u: *Dimenzije slike: tekstovi iz suvremene umjetnosti*, (ur.) Zvonko Maković, Zagreb: Meandar, 2005., str 170–174 (171).

Usp. Barbara Rose, *nav. dj.*, 1982., str. 98.

fotografija ili fotorealizam⁵⁵ koji prema Giulio Carlu Arganu „potječe od popa, ali uklapa tradicionalnu umjetničku tehniku da bi pokazao kako je ona već posve nesposobna za proizvodnju vrijednosti“.⁵⁶ Potreba za tradicionalnom slikom i manualnim radom na svojevrsan način opovrgava teze o smrti slikarstva koje se krajem XX. stoljeća ponovno zaoštravaju. Argan smrt slikarstva promatra u kontekstu novih medija izjednačavajući ga sa smrću tradicionalnog majstorstva i opadanja umjetnosti zasnovane na zanatskim tehnikama.⁵⁷ Smrt umjetnosti promatra se kao smrt tradicionalnih medija koji više ne zadovoljavaju umjetnička htijenja niti pružaju „mogućnost inovacije“.⁵⁸ Slikarstvo osamdesetih afirmativno pristupa slikarskom postupku naglašavajući tradicionalnu tehniku kista,⁵⁹ te se „zasniva na postojanju predodžbe“.⁶⁰ Barbara Rose uspoređuje figuraciju s likovnošću, apstraktnom slikarstvu pripisuje „nepostojanje traga ljudske ruke“,⁶¹ a prigodno je spomenuti stav Lovre Artukovića koji navodi kako je moderna prognala pojam majstorstva.⁶² Važnost slikarstva početkom novoga milenija potvrđuje projekt *Trijumf slikarstva* (2005.) londonske The Saatchi Gallery, a Zdenko Rus navodi kako „u eseju *Pittura/Painting* – predgovoru koji se odnosio na izložbu *Od Rauschenberga do Murakamija 1964.–2003.* održane u sklopu pedesetog venecijanskog bijenala – kustos Francesco Bonami veliča slikarstvo kao *arhetip umjetnosti* i sliku kao *majku svih umjetnosti*“.⁶³

Ponovno aktualiziranje slikarstva temeljenog na figuraciji u Hrvatskoj rezultira Novom slikom koju Zvonko Maković naziva „referencijalnom umjetnošću“.⁶⁴ U tekstu *Nova slika – hrvatsko slikarstvo osamdesetih godina* (1982.), temelje Nove slike smješta u 1977./1978. godinu te još značajniju 1981. godinu i 13. salon mladih. Izdvaja dvanaest slikara kod kojih bilježi povratak figuraciji i predodžbi, u skladu s tematski bliskim izložbama održanima u New Yorku, Londonu, na Venecijanskom bijenalu (*Aperto '80*), pariškom Bijenalu mladih (1980.), izložbe *America Now* koja je gostovala u Zagrebu i Beogradu (1979.) ili one u Kopru, gdje se predstavlja

⁵⁵ Usp. Barbara Rose, *nav. dj.*, 1982., str. 101.

⁵⁶ Giulio Carlo Argan, *Umjetničko i estetsko* [1973.], u: *Studije o modernoj umjetnosti*, (prir.) Ješa Denegri, Beograd: Nolit, 1982., str. 251–264 (257). Prevela Željka Čorak.

⁵⁷ Usp. Ješa Denegri, *Predgovor*, u: Giulio Carlo Argan, *nav. dj.*, 1982., str. 15.

⁵⁸ Barbara Rose, *nav. dj.*, 1982., str. 97.

⁵⁹ Masimo Carboni, *Umjetnost/Povijest umjetnosti*, u: *Nova slika: slikarske tendencije osamdesetih godina*, (gl. ur.) Željka Čorak, Zagreb: Institut za povijest umjetnost Sveučilišta u Zagrebu, 1982., str. 68–95 (72). Prevela Sanja Roić.

⁶⁰ Ješa Denegri, *nav. dj.*, 1982., str. 53.

⁶¹ Usp. Barbara Rose, *nav. dj.*, 1982., str. 101; 103.

⁶² Usp. Mirela Ramljak Purgar, Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2004., str. 23.

⁶³ Francesco Bonami, *Pittura/Painting from Rauschenberg to Murakami 1964–2003*, u: *La Biennale di Venezia, The 50th International Art Exhibition*, Venezia: Marsilio Editori, 2003, str. 423. Usp. Zdenko Rus, *nav. dj.*, 2007., str. 65.

⁶⁴ Zvonko Maković, *nav. dj.*, 1982., str. 18.

„slika-kao-slika, slika u njezinu doslovnom materijalnom smislu“.⁶⁵ Novu sliku karakterizira ugledanje na prošle stilove i citatna praksa bez evokacije nostalgčnosti.⁶⁶ Slika se ponovno sagledava „kao polje fikcije, prikaza, predodžbe, naracije“⁶⁷ te ne isključuje mogućnosti novih medija, nego ih koristi kako bi naglasila svoj materijalistički potencijal. Novu sliku karakterizira parafraza, parodija, kič, individualna ikonografija koja graniči sa samoanalizom ili na prvi dojam *banalni* motivi, „loše slikanje i ukus, pretjerano estetiziranje“⁶⁸ s naglaskom na gesti i postupku, te je promatrana kao *manirističko* slikarstvo.⁶⁹ Nova slika koketira s publikom te najavljuje povratak figuraciji, reprezentaciji i vidljivom predmetu.⁷⁰

Nova slika dijeli karakteristike sa slikarstvom Lovre Artukovića pod čijim se patronatom njegov rani izraz razvija, ali u krajnosti njegovo slikarstvo ne pripada ovim kategorijama. Blaženka Perica u tekstu kataloga izložbe *Lovro Artuković: Najbolje slike* (2008.) smatra povezivanje Lovre Artukovića s Novom slikom pogrešnom,⁷¹ a u intervjuu za emisiju *Trikultura* (2014.) Artuković navodi kako po njemu Nova slika nije bila „pravo“ slikarstvo, naziva ju „kao da je slikarstvo“ te naglašava kako se opirao etiketiranju kao da je protagonist sličnih kategorija. Navodi kako se buntom borio protiv kanona Nove slike, stvarajući slike koje u krajnosti ne koreliraju s tom pojavom.⁷²

⁶⁵ Isto, str. 7; 9.

⁶⁶ Barbara Rose, *nav. dj.*, 1982., str. 110.

⁶⁷ Zdenko Rus, *nav. dj.*, 2007., str. 62.

⁶⁸ Zvonko Maković, *nav. dj.*, 1982., str. 18.

⁶⁹ Isto.

Usp. Andrej Medved, *Nove slike slovenskog slikarstva*, u: *Nova slika: slikarske tendencije osamdesetih godina*, (gl.

ur.) Željka Čorak, Zagreb: Institut za povijest umjetnost Sveučilišta u Zagrebu, 1982., str. 30–45 (39).

Usp. Ješa Denegri, *nav. dj.*, 1982., str. 56.

Usp. Achille Bonito Oliva, *Manirizam i neomanirizam*, u: *Nova slika: slikarske tendencije osamdesetih godina*, (gl.

ur.) Željka Čorak, Zagreb: Institut za povijest umjetnost Sveučilišta u Zagrebu, 1982., str. 58, 59.

⁷⁰ Usp. Zdenko Rus, *nav. dj.*, 1987., str. 6.

⁷¹ Usp. Blaženka Perica, *nav. dj.*, 2008., str. 10.

⁷² Usp. Marko Golub, *Lovro Artuković: Istinski prizori, lažni prizori, uprizorenja / Trikultura*, 30. listopada 2014., Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=G76DybkziFU>.

Usp. Goran Blagus, *nav. dj.*, 2006., str. 11.

Usp. Mirela Ramljak Purgar, Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2004., str. 22.

1.2.1. Citatnost u postmoderni

Vinko Srhoj u tekstu *Podvojeni identiteti i zrcalo koje izmiče* (1999.)⁷³ izdvaja Lovru Artukovića kao najrelevantnijeg hrvatskog suvremenog slikara koji koristi citate. Kroz iskustva povijesti umjetnosti, Lovro Artuković stvara djela u koja inkorporira opća i osobna značenja putem vlastita lika. Kroz prvo lice jednine distancirano kontrolira i nadzire prizor te uvlači promatrača u novo iščitavanje tradicionalnih kodova.⁷⁴ Percipirajući povijest umjetnosti kao korpus likovnih rješenja i ideja koje koristi pod legitimnošću postmoderne, preuzima inspiraciju i motive umjetničkih djela kojima se osobno divi. Lovro Artuković materijalizira svoj svijet u slici preko koje komunicira s promatračem koji sudjeluje u njezinom vrednovanju.

U modernoj umjetnosti se citat – „postupak kojim se umjetnički oblik prenosi u cijelosti ili interpretiran koristi u drugom obliku“⁷⁵ – prestaje sagledavati u negativnom kontekstu plagijata te se legitimno koristi. Pop-umjetnost započinje s citatnom praksom koja eskalira u postmoderni gdje je ona široko primjenjivan postupak.⁷⁶ Ješa Denegri u tekstu *Baroques 81*⁷⁷ piše o istoimenoj izložbi kustosice Catherine Millet koja 1981. godine predstavlja figurativne radove umjetnika koji kroz citate prenose prošla iskustva, a suvremenost obiluje primjerima vrednovanja povijesti umjetnosti.⁷⁸

Vinko Srhoj u tekstu *Strategija citata u umjetnosti osamdesetih i devedesetih godina* (1999.)⁷⁹ navodi kako „latinska etimologija *cito* prevodi kao *navodim* i *zazivam*, a *cento* kao *zakrpa*“.⁸⁰ Kao dva osnovna tipa citatnosti navodi onaj iluminativni – koji „usvaja tuđe uzore“ te ga koristi avangarda s ciljem mijenjanja originalnog značenja – i ilustrativni koji se odnosi na

⁷³ Vinko Srhoj, *Podvojeni identiteti i zrcalo koje izmiče*, u: *15. triennale hrvatskog slikarstva Plavi salon, Galerija umjetnina Narodnog muzeja Zadar*, (ur.) Ljubica Srhoj Čerina, Zadar: Narodni muzej, 1999., str. 74, 75.

⁷⁴ Isto, str. 74.

⁷⁵ Marijan Susovski, *Citatnost u djelima Ante Jerkovića*, u: *Život umjetnosti* 60, (gl. ur.) Darja Radović Mahečić, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 1998., str. 116–120 (116).

⁷⁶ Usp. Massimo Carboni, *nav. dj.*, 1982., str. 76; 83.

⁷⁷ Ješa Denegri, *Baroques 81*, u: *Nova slika: slikarske tendencije osamdesetih godina*, (gl. ur.) Željka Čorak, Zagreb: Institut za povijest umjetnost Sveučilišta u Zagrebu, 1982., str. 115–119.

⁷⁸ Achille Bonito Oliva kustos je izložbe *Brunelleschi i mi* održane povodom 600. obljetnice arhitektova rođenja, koja svjedoči o odnosu prema povijesti umjetnosti. Usp. Massimo Carboni, *nav. dj.*, 1982., str. 79.

⁷⁹ Vinko Srhoj, *Strategija citata u umjetnosti osamdesetih i devedesetih godina*, u: *15. triennale hrvatskog slikarstva Plavi salon, Galerija umjetnina Narodnog muzeja Zadar*, (ur.) Ljubica Srhoj Čerina, Zadar: Narodni muzej Zadar, 1999., str. 4–12.

⁸⁰ Isto, str. 4.

„strategiju usvajanja tuđih tekstova i tradicija“ koji suvremena umjetnost koristi kao prepoznatljiv kôd koji pridonosi iščitavanju značenja suvremenog djela.⁸¹ Nadalje navodi kako u postmoderni umjetnici „ne citiraju gotove obrasce prošle umjetnosti“, nego koriste citat kako bi obnovili postupak ili metodu koji su sudjelovali u stvaranju prošlog umjetničkog djela.⁸² Kod citatnosti u postmoderni naglasak je na slikarskoj tehnici, što se razlikuje od primjerice korištenja kolaža u modernoj umjetnosti čime se dodatno potencira značaj tradicionalnih tehnika i simbolički uspostavlja odnos s tradicijom.⁸³ Slikarstvo koristi povijesne citate kako bi obnovilo i potvrdilo relevantnost u suvremenom dobu u kojemu koegzistira s novim medijima,⁸⁴ a korišteni citati dodjeljuju karakteristiku *konceptualnog* suvremenoj slici koja u tom kontekstu korespondira s modernističkim nepredmetnim djelom.⁸⁵

Suvremeni umjetnik korištenjem „navoda“ kao dijela likovnog djela u kojemu se povijesna činjenica ističe, te „ponovnog ispisivanja“ kao postupka koji se temelji na mentalnoj i manualnoj preradbi te razultira drugačijim čitanjem,⁸⁶ intervenira u povijest iz koje crpi inspiraciju na temelju vlastita razumijevanja djela u koje zadire. Massimo Carboni navodi kako „slikati i djelovati čitajući prethodni umjetnički korpus znači nerazdvojno povezivanje razine čitanja s razinom pisanja: umjetnik *ponovno slika* već prema svom čitanju umjetnosti, ali istodobno čita povijest samo onoliko koliko se ona može *ponovno naslikati*, pruža mu priliku da to učini (inače bi po svemu bio kritičar)“.⁸⁷ Umjetnik inkorporiranjem povijesnog teksta na svojevrsan način, po Kristevoj, ponovnim ispisivanjem stvara ideologem koji se shvaća kao „sjecište teksta s tekstualnim skupom“ odnosno suvremenog djela s poviješću.⁸⁸

Boris Groys u tekstu *Povratak originala. O repolitizaciji umjetnosti* (2005.)⁸⁹ piše o eseju *Umjetničko djelo u doba mehaničke reprodukcije* (1936.)⁹⁰ u kojemu autor Walter Benjamin pripisuje gubitak aure umjetničkom djelu u današnjem dobu medijske ekspanzije, a koje da bi

⁸¹ Isto.

⁸² Isto, str. 4, 5.

⁸³ Isto.

⁸⁴ Usp. Massimo Carboni, *nav. dj.*, 1982., str. 74.

⁸⁵ Barbara Rose, *nav. dj.*, 1982., str. 107.

⁸⁶ Massimo Carboni, *nav. dj.*, 1982., str. 79.

⁸⁷ Isto, str. 94.

⁸⁸ Isto.

⁸⁹ Boris Groys, *Povratak originala. O repolitizaciji umjetnosti*, u: *Criss-Cross: Pet pozicija u suvremenoj hrvatskoj i njemačkoj umjetnosti*, (ur.) Nada Beroš, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2005., str. 53–56.

⁹⁰ Walter Benjamin, *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije* [1936.], u: *Život umjetnosti* 78/79, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006., str. 22–32.

opstalo mora napustiti originalni kontekst te se transformirati u kopiju koja bi se temeljila na „samoidentifikaciji“.⁹¹ Groy's problematizira pojam *slike* koja se danas kroz status originala, odnosno kopije prilagođava mediju te zaključuje kako „cirkuliranjem u različitim kontekstima kopija postaje niz različitih originala. Svaka promjena konteksta [...] može se protumačiti kao negacija stausa kopije kao kopije. U tom smislu kopija nikad nije kopija, već prije novi original u novom kontekstu“.⁹² Originalnost djela ne ovisi o formi, nego o kontekstu koji ga izdvaja iz praksi prijašnjih razdoblja.⁹³

Inkorporiranje *kopije* iz prošlog razdoblja u suvremeno umjetničko djelo rezultira novim čitanjem, a u kontekstu postmoderne kulture, umjetničko djelo promatrač slobodno (re)interpretira na temelju vlastitih od prije stečenih i prepoznatih kôdova. Povijesne stilove iz kojih suvremeni umjetnik crpi inspiraciju Argan opisuje kao povijesni arhiv, dok ih Lovro Artuković percipira na sličan način, referirajući se na kolektivno umjetničko naslijeđe kao svojevrsno *spremište* likovnih rješenja i ideja.⁹⁴

⁹¹ Usp. Boris Groys, *nav. dj.*, 2005., str. 54.

⁹² Isto.

⁹³ Isto, str. 55.

⁹⁴ „[...] avangarda je za mene isto što i, naprimjer, barok, spada u spremište ideja“ (Lovro Artuković). Mirela Ramljak Purgar, Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2004., str. 23.

„Slikar uzima iz Spremišta ono što mu treba ili ono do čega svojom sposobnošću može doći i to iznosi na svjetlo jedinstvenog trenutka u kojemu živi. O tome jedinstvenom isječku vremena i o samom slikaru ovisi što će iz Spremišta izaći i kako će biti upotrijebljeno, kako će se materijalizirati u Slici“. Lovro Artuković, u: *Lovro Artuković: Spremište/Das Magazin*, katalog izložbe (29. 5.–12. 6. 2004), Zagreb: Tvornica TKZ, 2004., str. 27.

2. Citati Sandra Botticellija na slikama Lovre Artukovića osamdesetih godina

Za Sandra Botticellija (Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, Firenca, 1444./1445. – Firenca, 17. svibnja 1510.) Lovro Artuković navodi kako na njega utječe „od najranije mladosti, podsvjesno u početku, možda zbog crtačke preciznosti prikaza, dok danas znam da je to bila *grazia*.“⁹⁵

U mladosti Botticelli uči zlatarski zanat gdje uvidom u širi dijapazon koji tehnika nudi razvija jak osjećaj za dekorativno što poslije prenosi u svoje djelo. Školuje se kod Andree del Verrocchia (Firenca, 1435. – Venecija, 10. listopada 1488.) i fra Filippa Lippija (1406. – 1469.) koji kombinatorikom gotičke dekorativnosti i renesansne geometrijske perspektive utječe na Botticellija.⁹⁶ Po Vasariju „dobar crtač“, Botticelli svojim izrazom standardizira novi oblik ideala i ljepote. Naglašene konture i elegantno zakrivljene linije naušturb kolorističkog volumena formalne su karakteristike njegova slikarstva.⁹⁷ Likove koji evociraju kasnogotički stil prikazuje u gracioznom držanju, često u spoju „hodanja i stajanja, pokreta i mirnoće“,⁹⁸ poput onih na slici *Povatak Judite u Betuliju* (oko 1469.–1470.)⁹⁹ ili *Gracija iz pariškoga Louvrea*, izvorno iz firentinske Ville Lemmi (sl. 10).

Grafički izraz Lovre Artukovića korespondira s Botticellijevom naglašenom obrisnom linijom i jakim crtežom koji koristi u oblikovanju,¹⁰⁰ a čije citate inkorporira u suvremene slike. Prenoseći Botticellijeva rješenja koja sudjeluju u evokaciji petnaestostoljetne atmosfere, ali ne inkorporirajući onodobne sadržaje, Artuković uspostavlja odnos prema ovom starom majstoru, „preko čije priče provjerava i utemeljuje postulate svog odnosa prema umjetnosti i vlastitom slikarstvu.“¹⁰¹

⁹⁵ Osobna e-pošta s Lovrom Artukovićem (21. 8. 2016.).

⁹⁶ Usp. Barbara Deimling, *Sandro Botticelli 1444/1445.–1510.*, Zagreb: Europapress holding; Madrid: Mediasat Group, 2006., [Köln: Taschen, 1996., 1. izdanje 1994.], str. 9, 10.

⁹⁷ Usp. Aldo Bertini, *The Great Masters of Drawing: Drawings of Sandro Botticelli*, New York: Dover Publications, 1968., str. I, II.

⁹⁸ Barbara Deimling, *nav. dj.*, 2006., str. 16.

⁹⁹ Sandro Botticelli, *Povatak Judite u Betuliju*, oko 1469.–1470., tempera na dasci, 31 × 24 cm, Galleria degli Uffizi, Firenca.

¹⁰⁰ Usp. Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2014., str. 32.

¹⁰¹ Jasminka Babić, *Lovro Artuković, Galerija umjetnina Split*, katalog izložbe (listopad, studeni 2001.), (ur.) Božo Majstorović, Split: Galerija umjetnina, 2001., str. 3-9 (7).

2.1. Slika *Proljeće (po Botticelliu)* (1985.)

Godine 1985. Lovro Artuković slika *Proljeće (po Botticelliu)*¹⁰² (sl. 2) u koje prenosi Botticelijevu kompozicijsko rješenje i figure sa slike *Proljeće (Alegorija proljeća, 1477.–1482.)*¹⁰³ (sl. 3). Botticelijeva slika prikazuje mitološku scenu čije je značenje osim slavljenja ljubavi u krajnosti nepoznato. Najvjerojatnije nastaje za Lorenza de Pierfrancesca de' Medicija, rođaka i štićenika Lorenza Veličanstvenog. Inventarni podaci potvrđuju da se slika 1499. godine nalazila u Lorenzovoj gradskoj palači gdje je s onom nepoznata autora *Djevica i dijete* i Botticelijevom *Palada s kentaurom* (oko 1482.)¹⁰⁴ tvorila ikonografsku cjelinu koja tematizira ideju ljubavi nastalu prema učenju filozofa s dvora Medicija, Marsilija Ficina.¹⁰⁵ Prema ovoj hipotezi, slika nastaje za vjenčanje Lorenza i Semiramide Appiani 1482. godine, na temelju čega je djelo datirano.¹⁰⁶ Središte kompozicije, čiji gornji dio prekrivaju krošnje narančinih stabala koja korespondiraju s položajima likova, ispunjava figura Venere nad kojom lebdi Amor. Desnu polovicu slike ispunjavaju tri figure koje – prema opisu Ovidijeva kalendara – predstavljaju dolazak proljeća: Alegorija proljeća Flora, uz nimfu Kloris koja se pretvara u Floru i koja bježi od boga vjetrova Zefira. Lijevu polovicu ispunjavaju Venerine pratiteljice tri Gracije i Merkur koji tjerajući štapom oblake štiti Venerin vrt.¹⁰⁷ Pozadinski plan koji ispunjavaju stabla i bogata vegetacija, evocira gotičke tepiserije.¹⁰⁸ Tri Gracije koje se međusobno osim držanjem rukama gotovo ne dodiruju, simboliziraju slobodu kao temelj ljubavi te djeluju poput vanzemaljske iluzije čak i na Botticelijevoj slici koja nastaje pola tisućljeća prije *Proljeća (po Botticelliu)* Lovre

¹⁰² Lovro Artuković, *Proljeće (po Botticelliu)*, 1985., sitotisak, 70 × 100 cm, vlasništvo Gorana Božića (et alter). Reproducirano u: Feđa Vukić, *nav. dj.*, 1998., str. 24, 25 (kataloški opis str. 118).

¹⁰³ Sandro Botticelli, *Proljeće*, oko 1477.–1482., tempera na topolovini, 203 × 314 cm, Galleria degli Uffizi, Firenca.

¹⁰⁴ Sandro Botticelli, *Palada i kentaur*, oko 1482., tempera i ulje na platnu, 207 × 148 cm, Galleria degli Uffizi, Firenca.

¹⁰⁵ Usp. Barbara Deimling, *nav. dj.*, 2006., str. 39; 45.

¹⁰⁶ Usp. Penelope J. E. Davies; Walter B. Denny; Frima Fox Hofrichter; Joseph Jacobs; Ann M. Roberts; David L. Simon, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*, 7. izdanje, Varaždin: Stanek d.o.o., 2008. [prema djelu H. W. Janson *Povijest umjetnosti / History of art: a survey of the major visual arts from the dawn of history to the present day*, 1. izdanje 1962.], 2008., str. 538.

¹⁰⁷ Usp. Barbara Deimling, *nav. dj.*, 2006., str. 40; 43.

¹⁰⁸ Usp. Stefano Zuffi, *Italian painting: Artists and their masterpieces throughout the ages*, Cologne: Könemann, 1998., str. 124.

Artukovića.¹⁰⁹ Botticelli se ovom scenom referira na više antičkih i renesansnih književnih izvora.¹¹⁰

Lovro Artuković ponavlja kompozicijsko rješenje, impostacije i konture svih devet likova s Botticellijeve slike. Citat koristi u konstrukciji prostora koji u potpunosti, kao *horror vacui* konstruira geometrijskim ornamentima u obliku sidra plavičastih tonova s ispunjenjima zelene ili crvene boje.¹¹¹ Svjetloružičastom bojom i crvenim uzorcima ispunjava odjeću figure koja ponavlja impostaciju Botticellijeve Flore, kao i krila *Amora* – koji u gornjem dijelu izlazi iz kadra, – čime ih na svojevrsan način ističe od ostalih likova. Dok su Botticellijevi likovi odjeveni, Lovro Artuković konturama naglašava nagost figura i naznačuje njihove tjelesne karakteristike. Lika koji prati impostaciju Botticellijeva Zefira prikazuje bez krila. On na Botticellijevoj slici ulazi u kadar s desne strane kroz krošnje drveća, dok u slici Lovre Artukovića u kadar prodire iz zida koji se poput ljepljive mase obavija oko njegova tijela što rezultira dojmom kao da dolazi iz neke druge dimenzije.

Blaženka Perica za rane slike Lovre Artukovića navodi kako su „*tradicijски simboli* ili, bolje rečeno, Artukovićeve preokupacije s osvrtom unatrag, jedna sasvim osebujna vrsta citatnosti – mješavina motivike i specifičnih *stilskih* i tehničkih re-interpretacija slikanog prostora, gdje su *tradicionalno* i *suvremeno* predikati koji nerijetko mogu zamijeniti mjesta pred imenicama *Sada* i *Nekad*.“¹¹² Autorica navodi kako se Artukovićeve Gracije „po simulirano virtualnome, ali slikanom prostoru, bešumno odvajaju od kodirano zamišljene pozadine, distingvirane kao figure od svoje površine tek drugačijim uzorkom koji određuje njihove konture i pozicije, naspram pozadinske plošnosti koju dvojako pojačava gotovo ornamentalno ponavljanje istovjetnih uzoraka, ali i dvojako potire variranje tih uzoraka unutar očito konstruirane dubine prizora, tako da stvaraju dojam plitkih vibracija“.¹¹³

¹⁰⁹ Usp. Susanna Buricchi, *Veliki svjetski muzeji: Galerija Uffizi, Firenca*. Zagreb: EPH Media d.o.o., 2012. [Firenca: Scala Group, 2007.], str. 84.

Usp. Barbara Deimling, *nav. dj.*, 2006., str. 46.

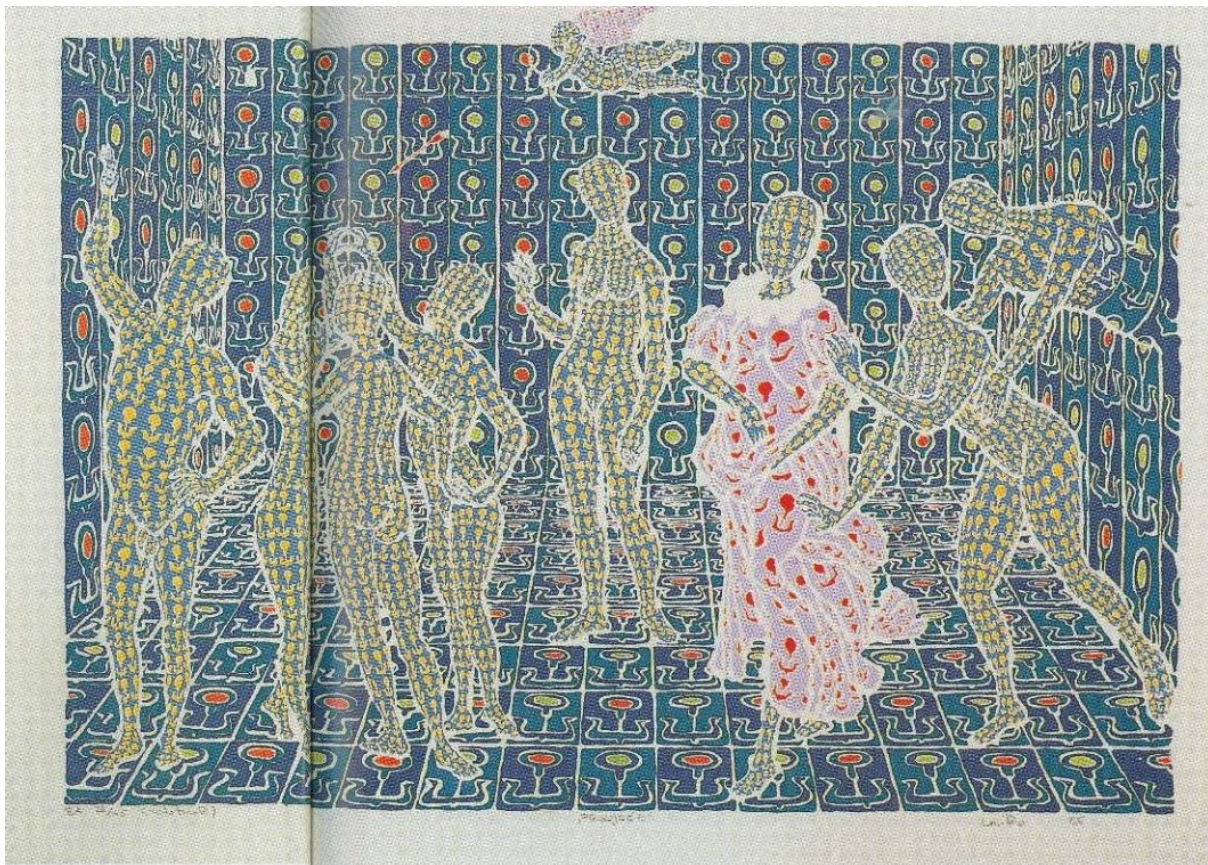
¹¹⁰ Usp. Barbara Deimling, *nav. dj.*, 2006., str. 40, 41; 43.

¹¹¹ „Izašao sam iz klase Šuteja – Kuduz gdje sam ipak bio pod određenim utjecajem op-arta, s tim da sam se već tada opirao svoditi svoj rad na čisto vizualnu igru, ornament sam koristio u konstrukciji prostora“ (Lovro Artuković). Mirela Ramljak Purgar, Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2004., str. 22.

¹¹² Blaženka Perica, *nav. dj.*, 2008., str. 11.

¹¹³ Isto, str. 12.

Preuzimanjem motiva koji dekontekstualizira i koristi s ciljem konstrukcije kompozicije Lovro Artuković naglašava umjetnički uzor i njegovu vrijednost. Postavlja izazov u čitanju suvremenog djela koje se poziva na povijest umjetnosti, ali i evocira pop-art ili karakteristična plakatna rješenja. Citat koristi u kombinaciji s elementima *trash* kulture koji sadrže autobiografske elemente s naglašenim ironijskim pristupom.¹¹⁴



2. Lovro Artuković, *Proljeće (po Botticelliu)*, 1985., sitotisak, 70 × 100 cm, vlasništvo Gorana Božića (et alter).

¹¹⁴ Isto, str. 11.



3. Sandro Botticelli, *Proljeće*, oko 1477.–1482., tempera na topolovini, 203 × 314 cm, Galleria degli Uffizi, Firenca.

2.2. Slika *Proljeće* (1988.)

Tri godine poslije, Lovro Artuković se vraća Botticellijevu citatu koji pročišćava od mase likova prilagođavajući ga temi i raspoloženju slike *Proljeće* (1988.)¹¹⁵ (sl. 4) u kojoj ponavlja impostaciju likova Merkura i Venere s Botticellijeva *Proljeća* prikazujući „dvije figure očito nekih bližih suvremenika“.¹¹⁶

U šumi breze naglašenih jakih vertikalna bez prikaza krošnji, na nemimetričku crvenu travnatu površinu ispunjenu cvijećem, Artuković postavlja likove, od kojih onaj muški ponavlja impostaciju Botticellijeve figure Merkura. Odjeven je u sivkasto odijelo s crvenom leptir-kravatom

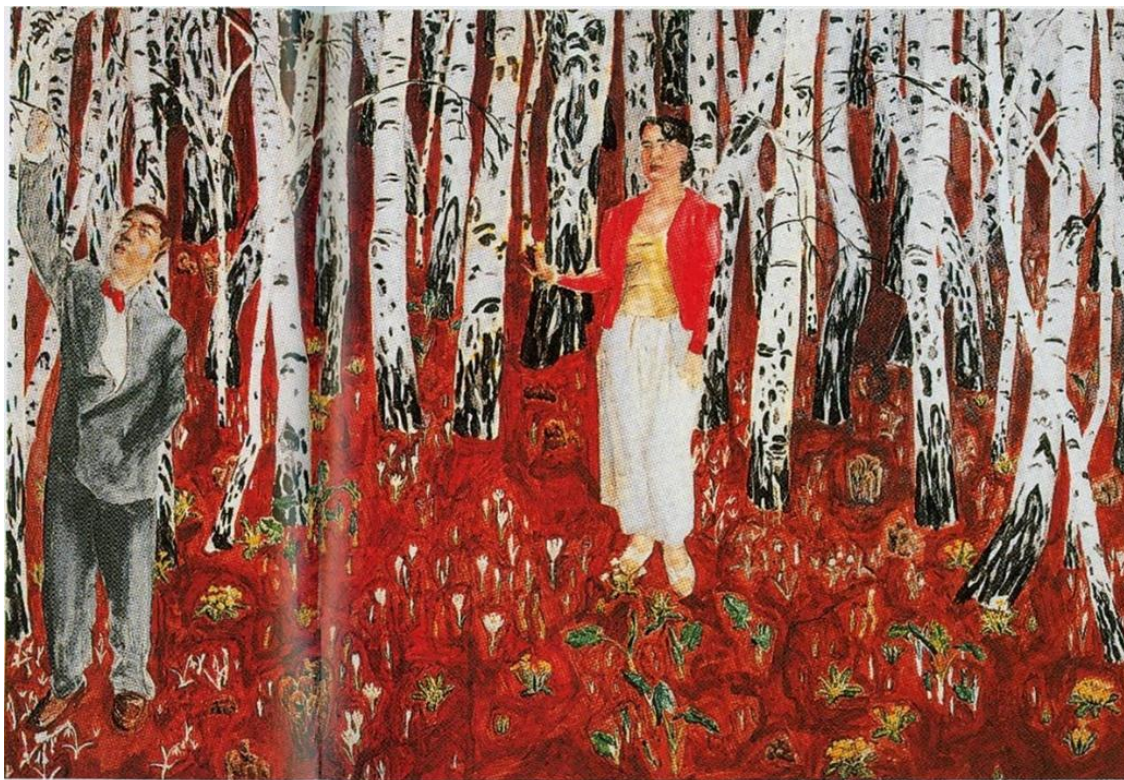
¹¹⁵ Lovro Artuković, *Proljeće*, 1988., jajčana tempera na platnu, 135 × 195 cm, vlasništvo autora. Reproducirano u: Feđa Vukić, *nav. dj.*, 1998., str. 44 (kataloški opis str. 121).

¹¹⁶ Blaženka Perica, *nav. dj.*, 2008., str. 12.

i zauzima krajnji lijevi dio slike, a podignutom rukom pridržava granu koja kod Merkura simbolizira mir. Poput Botticellijeva Merkura usmjerava pogled prema gore. Ženska figura nalazi se u središtu kompozicije i ponavlja pozu Botticellijeve Venere, a odjevena je u neutralne boje s upečatljivom crvenom u gornjem dijelu tijela koja evocira Venerinu crvenu draperiju. Za razliku od Botticellijeve Venere, ova ženska figura pogledom ne komunicira s promatračem, nego ga pasivno usmjerava u lijevo prema muškom liku.

Blaženka Perica navodi kako ovom slikom Lovro Artuković ponovno evocira zakonitosti tradicionalnog slikarstva „u sasvim novim prostornim relacijama“,¹¹⁷ evocirajući renesansno slikarstvo poput Paola Uccelloa i slike *Bitka u San Romanu* (oko 1456.).¹¹⁸

Lovro Artuković ponovno koristi Botticellijevo kompozicijsko rješenje kako bi konstruirao sliku. Korišteni navod ne prenosi svoje *originalno* značenje, kao što ga niti ne isključuje. Lovro Artuković istovremeno inkorporira vlastite asocijacije u odnos s ovim motivom.



4. Lovro Artuković, *Proljeće*, 1988., jajčana tempera na platnu, 135 × 195 cm, vlasništvo autora.

¹¹⁷ Isto, str. 13.

¹¹⁸ Paolo Uccello, *Bitka u San Romanu*, oko 1456., tempera na dasci, 182 × 317 cm, National Gallery, London.

2.3. Slika *Privođenje (po Botticelliu)* (1986.)

Godinu poslije slike *Proljeće (po Botticelliu)* i prije povratka istoj inspiraciji, Lovro Artuković 1986. godine slika *Privođenje (po Botticelliu)*¹¹⁹ (sl. 5), gdje citira Botticellijev zidni oslik *Lorenzo Tornabuoni pred sedam slobodnih vještina* (1483.–1485.)¹²⁰ (sl. 6) iz Ville Tornabuoni Lemmi di Careggi u blizini Firence.

Botticelli 1480-ih godina u Villi Lemmi oslikava tri scene koje su kompozicijski i ikonografski povezane. Freske su pronađene u lođi vile 1873. godine. Dvije su radi preventivne zaštite prenesene na platno i premještene u pariški Louvre, dok je treća zbog jačeg stupnja oštećenja ostavljena *in situ*.¹²¹ Prema najzastupljenijoj hipotezi koja datira oslik u drugu polovicu osamdesetih godina XV. stoljeća, vila je pripadala Giovanniju Tornabuoniju, direktoru rimske podružnice banke Medicija s kojima je rodbinski povezan, te koji naručuje ovaj ikonografski ciklus povodom vjenčanja sina Lorenza i Giovanne degli Albizzi 1486. godine. Ikonografski par oslika koji je danas u Louvreu – *Lorenzo Tornabuoni pred sedam slobodnih vještina* i *Tri Gracije daruju madu ženu*¹²² – prikazuje predstavljanje mladaga para mitološkim i alegorijskim bićima.¹²³ U Villi Lemmi freske su stajale jedna nasuprot drugoj.

Na fresci *Lorenzo Tornabuoni pred sedam slobodnih vještina* (lat. *septem artes liberales*)¹²⁴ personifikacija Gramatike predstavlja Lorenza krugu sedam slobodnih vještina na čijem je čelu i prijestolju Prudencija/Mudrost čime se Botticelli referira na antičko učenje o sedam slobodnih vještina kao temeljnoj edukaciji.¹²⁵ Gramatiku prate ostale personifikacije s prepoznatljivim atributima – Retorika i Logika iz skupine *trivium* i Geometrija, Aritmetika, Astronomija i Glazba iz skupine *quadrivium*¹²⁶ – čije primanje Lorenza svjedoči o njegovoj

¹¹⁹ Lovro Artuković, *Privođenje (po Botticelliu)*, 1986., ulje na platnu, 134 × 145 cm, vlasništvo autora. Reproducirano u: Feđa Vukić, *nav. dj.*, 1998., str. 30, 31 (kataloški opis str. 119).

¹²⁰ Sandro Botticelli, *Lorenzo Tornabuoni pred sedam slobodnih vještina*, oko 1483.–1485., ulomak zidnoga oslika prenesen na platno, 211 × 283 cm, Musée du Louvre, Pariz, izvorno Villa Lemmi kraj Firence.

¹²¹ Usp. Barbara Deimling, *nav. dj.*, 2006., str. 52.

¹²² Sandro Botticelli, *Tri Gracije daruju mladu ženu*, oko 1483.–1485., ulomak zidnoga oslika prenesen na platno, 211 × 283 cm, Musée du Louvre, Pariz, izvorno Villa Lemmi kraj Firence.

¹²³ Usp. Barbara Deimling, *nav. dj.*, 2006., str. 52.

¹²⁴ Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2014., str. 26.

¹²⁵ Usp. Barbara Deimling, *nav. dj.*, 2006., str. 52.

¹²⁶ James Hall, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 1998., str. 300.

bogatoj edukaciji. Aritmetika koja uz Mudrost pokretom ruke naglašava posebnu dobrodošlicu Lorenzu simbolizira njegov obrazovni adut.¹²⁷

Prema drugoj hipotezi koja datira oslike u 1483. godinu, ova interpretacija je upitna te su u tijeku nova istraživanja.¹²⁸

Lovro Artuković prenosi kompozicijsko rješenje i impostaciju likova s Botticellieva oslika. Autoportretira se na mjesto *Lorenza*, a portretom supruge zamijenio je lik *Gramatike*. *Mudrost* ga pozdravlja, dok figura s njezine desne strane ne podiže ruku kao što je Aritmetika dočekala Lorenza. Suprugu i sebe prikazuje odjevene u suvremenu odjeću, a ženske figure koje ponavljaju impostacije Botticellijevih personifikacija prikazuje nage i bez atributa kojima bi bile tradicionalno ikonografski prepoznatljive. Time im dodjeljuje nove uloge naglašavajući citat koji koristi u oblikovanju. Ženske likove smješta na svojevrsnu pozornicu – s čijom se pologom njihova tijela djelomično stapaju – do koje prateći suprugu prilazi stepenicama. Čitav prostor kao u slici *Proljeće (po Botticelliu)* gradi geometrijskim ornamentima u modrim tonovima koji se izmjenjuju. Stražnji prostorni pojas ispunjava djelomičnim prikazom stijene i vedutom osvjetljenog grada čime naglašava noćnu scenu i začudnost prikaza koji se odvija u neposrednoj blizini suvremene urbane sredine. Obrisna linija naglašena je i dominira nad koloritom, a modri i sivi tonovi ispunjavaju gotovo cijelu scenu, osim odjeće supruge koja je u komplementarnim nijansama jarke žute i narančaste boje. Botticelli uz Lorenza i Gramatiku prikazuje lik djeteta – tradicionalno ikonografski par Gramatike – koji u slici Lovre Artukovića nedostaje, možda radi naglašavanja dominacije stvarnog i autobiografskog, a ne fiktivnog lika.¹²⁹

¹²⁷ Usp. Barbara Deimling, *nav. dj.*, 2006., str. 52; 54.

¹²⁸ "Some commentators have tried to link these two fragments to the marriage of Lorenzo Tornabuoni and Giovanna degli Albizi in 1486, but given a probable earlier date (c. 1483) for the fresco cycle and the lack of precise knowledge as to who owned the villa, we cannot be certain that the two young people portrayed are indeed the couple concerned". *Venus and the Three Graces Presenting Gifts to a Young Woman*, Louvre. <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/venus-and-three-graces-presenting-gifts-young-woman> (11. 6. 2016.).

¹²⁹ Usp. Feđa Vukić, *nav. dj.*, 1998., str. 23.

Usp. Radmila Iva Janković, *nav. dj.*, 1999.



5. Lovro Artuković, *Privodenje (po Botticelliu)*, 1986., ulje na platnu, 134 × 145 cm.



6. Sandro Botticelli, *Lorenzo Tornabuoni pred sedam slobodnih vještina*, oko 1483.–1485., ulomak zidnoga oslika prenesen na platno, 211 × 283 cm, Musée du Louvre, Pariz, izvorno Villa Lemmi kraj Firence.

Lovro Artuković ovim slikama koje evociraju „jezik plakata, stripa, novinske fotografije“¹³⁰ eksperimentira sa slikarskim medijem u kojemu dominira crtež, dok ploha sudjeluje kao obojeno polje. Autor koristi citatnost „miješanjem motivike i specifičnih stilskih i tehničkih reinterpretacija slikanog prostora“.¹³¹ Feđa Vukić u tekstu kataloga *Lovro Artuković: Izložba u Galeriji Vladimir Nazor* (1987.)¹³² navodi elemente koji tvore likovni jezik Lovre Artukovića osamdesetih godina: „ilustrativnost kao posljedica nadahnuća stripovskom sintaksom i plakatnim grafizmom te dekorativnost i mjestimična gotovo naivno doslovna upotreba lokalne boje.“¹³³

U kasnijim slikama koje su bliskije klasičnoj definiciji slikarskoga medija, vidljiv je jači konceptualni pristup. Lovro Artuković inspirira se Botticellijevim slikama i petnaest godina poslije kada eksperimentira s citatima koje koristi na nekonvencionalan način, o čemu je riječ u petom poglavlju.

¹³⁰ Feđa Vukić, *nav. dj.*, 1987., str. 148.

¹³¹ Zvonko Maković, *Crteži i grafike 19. i 20. stoljeća*, u: *Od Klovića i Rembrandta do Warhola i Picelja: izložba povodom 90. obljetnice Grafičke zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu*, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2009., str. 140–381 (372).

¹³² Feđa Vukić, *Lovro Artuković: Izložba u Galeriji Vladimir Nazor*, u: *Život umjetnosti* 41/42, (gl. ur.) Tonko Maroević, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 1987., str. 148, 149.

¹³³ Isto, str. 149.

3. Ciklus *Portreti* (1996.) i izložba *Povratak prirodi* (1997.)

Tijekom Domovinskog rata u hrvatskoj umjetnosti prevladavaju teme koje se direktno pozivaju na traumu o čemu piše Ljiljana Domić u tekstu kataloga *Lovro Artuković: Galerija SC* (1992.)¹³⁴ u kojemu ga izdvaja iz sličnih praksi. Lovro Artuković slikom progovara iz prvog lica jednine; eksperimentirajući s prikazom pokreta referira se na različite stilove i pravce poput kubizma, a inkorporirajući iskustva novih medija i temeljeći izraz na pop-artu i strip-ikonografiji prikazuje „najbanalnije svakodnevnih stvari“.¹³⁵ U intervjuu za emisiju *Trikultura* (2014.) Lovro Artuković izdvaja devedesete godine kao „intimističku fazu“ ispunjenu subjektivnim asocijacijama i melankoličnom tematikom nazivajući to razdoblje „bolećivim subjektivizmom“.¹³⁶ Feđa Vukić u tekstu kataloga izložbe *Blow up* (1993.)¹³⁷ izložene slike Lovre Artukovića utemeljene na uvećanju motiva koje smješta u krupne kadrove naziva *manirističkim* komparirajući njegova *slikarska uvećanja* sa širenjem percepcije i svjetovnih znanja tijekom XVI. stoljeća.

Sredinom devedesetih, krajem rata i u vrijeme dominacije instalacija i video-umjetnosti, Lovro Artuković portretira osobe iz neposredne okoline kojima dodjeljuje uloge svjedoka vremena. Prikazuje ih usamljenima i u tmurnom raspoloženju u klaustrofobičnim i krupnim, gotovo filmskim kadrovima kojima dodatno naglašava tjeskobno stanje izbjegavajući direktno pozivanje na ratnu tematiku.¹³⁸ Uspjelom kombinacijom „grafičkih i slikarskih postupaka“¹³⁹ rješava intimne prikaze; portrete smješta u zgusnute prostore s vidljivim naznakama urbane

¹³⁴ Liljana Domić (ur.), *Lovro Artuković: Galerija SC*, katalog izložbe (13. 10.–3. 11. 1992.), Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Sektor kultura, 1992.

¹³⁵ Usp. Feđa Vukić, *nav. dj.*, 1998., str. 73.

Usp. Ivica Župan, *nav. dj.*, 1999., str. 137.

Usp. Darko Glavan, *Lik i kako ga razlomiti*, u: *Lovro Artuković: Galerija SC*, katalog izložbe (13. 10.–3. 11. 1992.), (ur.) Liljana Domić, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Sektor kultura, 1992.

¹³⁶ Marko Golub, *Lovro Artuković: Istinski prizori, lažni prizori, uprizorenja / Trikultura*, 30. listopada 2014., Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=G76DybkziFU>.

¹³⁷ Feđa Vukić, *Lovro Artuković – Blow up*, katalog izložbe (3.–27. 6. 1993.), (ur.) Višnja Knezoci, Zagreb: Galerija Forum, 1993.

¹³⁸ Usp. Feđa Vukić, *nav. dj.*, 1993.

Usp. Ivica Župan, *nav. dj.*, 1998., str. 136.

Usp. Jasminka Babić, *nav. dj.*, 2001., str. 3.

¹³⁹ Ivica Župan, *nav. dj.*, 1998., str. 136.

sredine, a ponovnim proglašima slikarstva mrtvim odgovara tradicionalnim žanrom u tradicionalnoj tehnici s jačim naglaskom na *métier*.¹⁴⁰

Krešimir Purgar u knjizi *Lovro Artuković: Neobarokni subjekt i slike našeg vremena* (2006.) u ovim portretima Lovre Artukovića prepoznaje neobarokni element. Purgar stavlja u korelaciju razdoblje baroka s postmodernom zbog određenog otpora prema prethodnom stilu i karakterističnim promjenama vrijednosti što rezultira osjećajima nestabilnosti i kaosa. Međusobne odnose portretiranih likova te njihove odnose s promatračem, on prepoznaje kao paradigmatične za određivanje pozicije neobaroknog subjekta. Pogledi likova usmjereni su izvan kadra, ali ne prema promatraču, nego prema nepoznatom objektu koji se – zbog pogleda više likova u slici usmjerenih u različitim smjerovima izvan kadra – najvjerojatnije pomiče, čime doprinosi nestabilnosti.¹⁴¹ Autor navodi knjigu Mieke Bal *Quoting Caravaggio* (1. izdanje 1991.) koja potvrđuje tezu Gillesa Deleuza o sintagmi *point of view* kao ključnoj za razumijevanje „suvremene umjetnosti i neobaroknog duha najnovijeg vremena, jer je ono što danas držimo samorazumljivom pozicijom autorefleksivnog i samosvjesnog subjekta zapravo nasljeđe autentičnog baroknog individualizma koji je po prvi puta u povijesti kritički reprezentirao Sebe kroz ljudski spoznatljivo Drugo“.¹⁴² Likovi na portretima Lovre Artukovića komuniciraju sa svojim objektima, ali ne i međusobno, sve do pojave promatrača koji komunicirajući s njima uvjetuje i njihove odnose. Mieke Bal napominje kako je odnos između subjekta i objekta slike jedna u nizu neobaroknih figura nestabilnosti. Promatrač nije zainteresiran za priču prikazanih likova Lovre Artukovića (koji su dio njegove osobne ikonografije i promatraču nisu bliski), nego se identificira s njima na osobnoj razini. Purgar uvodi pojam „tranzitivnog identiteta“¹⁴³ zbog specifičnog odnosa likova koji međusobno komuniciraju preko promatrača, te napominje kako Lovro Artuković ovim portretima ispunjava promatračevu želju da bude *u slici*.¹⁴⁴

Lovro Artuković 1997. godine na izložbi *Povratak prirodi* u velikogoričkoj Galeriji Galženica izlaže slike nastale kao rezultat neposrednog opažanja prirode u svim godišnjim

¹⁴⁰ Isto.

¹⁴¹ Usp. Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2006., str. 46.

¹⁴² Isto, str. 48.

¹⁴³ Isto, str. 51.

¹⁴⁴ Isto, str. 50–58.

dobima.¹⁴⁵ Feđa Vukić u tekstu kataloga izložbe *Povratak prirodi* (1997.)¹⁴⁶ navodi kako se ovi prikazi prirode razlikuju od Artukovićeve prijašnje „prirode modernističkog slikarstva“¹⁴⁷ te kako se vraća prirodi u „tematskom smislu, a i radi ponovnog otkrivanja mogućnosti jedinstvenog prostora slikarske slike“.¹⁴⁸ S naglaskom na „manufakturno slikarstvo“¹⁴⁹ u odnosu na onodobne tendencije konceptualnoga pristupa sličnim temama,¹⁵⁰ Lovro Artuković ovim ciklusom naglašava status slikara tradicionalnog figuralnog slikarstva.¹⁵¹ Temelji rad na promatranju i prenošenju motiva koji na svojevrsan način prenose raspoloženje. Šuma kao besperspektivni prizor koju karakterizira divljina i *nepoznato*, kod promatrača izaziva osjećaje nesigurnosti i potencijalne opasnosti čime Artuković suptilno prenosi nesigurno raspoloženje uzrokovano ratom.¹⁵²

Krešimir Purgar (2006.) prikaze šumā Lovre Artukovića uspoređuje s baroknim kompozicijama koje problematiziraju „prostor slike i prostor u slici“.¹⁵³ Zbog uskraćivanja narativne i kompozicijske okosnice scene te objektivnog središta slike, promatračev je pogled u neprestanom pokretu i zbog očekivanja *biti* slike, napet. Teatralne barokne kompozicije sukobljavaju „statični motiv i zahtjev za dinamičnim načinom percepcije“ te koegzistiraju s ovim prikazima u kojima se taj sukob manifestira „kao privid doživljaja dubine i kao simulacija treće dimenzije slike“.¹⁵⁴ Naglasak je na napetom promatranju slikā Lovre Artukovića te promatračevoj nesigurnosti da će pogledom spoznati sliku. Purgar napominje kako sličan epistemološki problem Leo Bersani pronalazi kod Caravaggia (Michelangelo Merisi da Caravaggio, Caravaggio u blizini Bergama, oko 1560.-1565. – Porto Ercole, 1609.) koji ukidajući ikonografsku perspektivu mijenja tradicionalne sustave reprezentacije, dok Lovro Artuković „disperzira faktografiju slike na mnoštvo detalja čiju hijerarhiju sada određujemo lokacijom u prostoru, a ne značenjem za

¹⁴⁵ Ivica Župan, *nav. dj.*, 1998., str. 137.

¹⁴⁶ Feđa Vukić, *Lovro Artuković: Povratak prirodi*, katalog izložbe (25. 9.–18. 10. 1997.), (ur.) Radovan Vuković, Velika Gorica: Galerija Galženica, Narodno Sveučilište, 1997.

¹⁴⁷ Isto.

¹⁴⁸ Isto.

¹⁴⁹ Isto.

¹⁵⁰ Usp. Mirela Ramljak Purgar, Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2004., str. 23, 24.

Usp. Leonida Kovač (gl. ur.), *Ispričati priču/To tell a story*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2001., str. 9–17.

¹⁵¹ Usp. Ivica Župan, *nav. dj.*, 1998., str. 136; 140.

¹⁵² Usp. Blaženka Perica, *nav. dj.*, 2008., str. 22.

Osobna e-pošta s Lovrom Artukovićem.

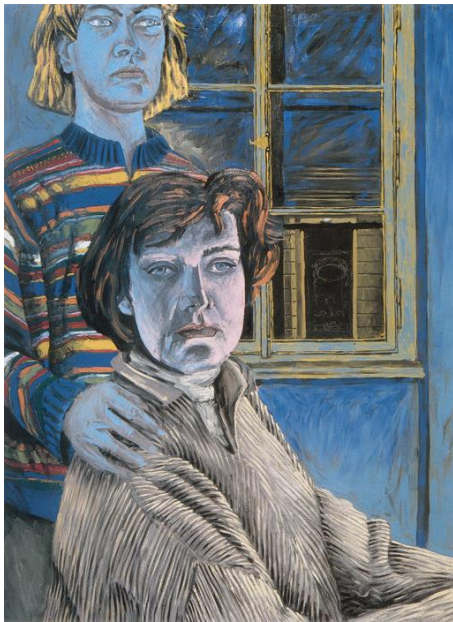
¹⁵³ Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2006., str. 81.

¹⁵⁴ Isto.

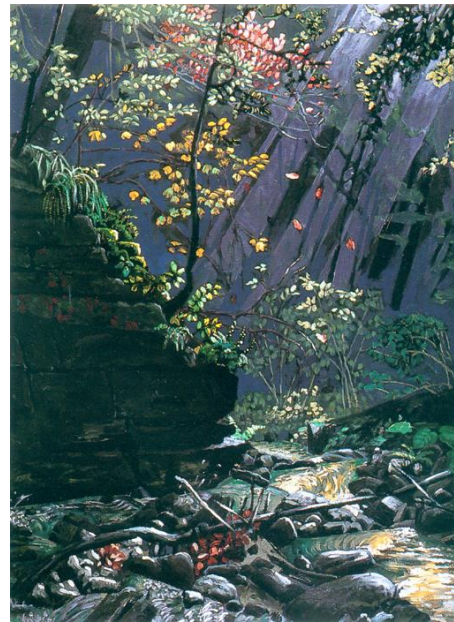
prizor“.¹⁵⁵ Riječ je o dimaničkom načinu percepcije statičnog motiva i nepostojanju središnjeg motiva.¹⁵⁶

Sanja Cvetnić za *Art magazin Kontura* (2014.) u kontekstu ovih prikaza navodi poveznicu Lovre Artukovića „s nizozemskim slikarima šumskih mrtvih priroda – poput Eliaasa van der Broecka ili Otta Marseusa van Schriecka – koje razabiremo u približenim kadrovima na slikama *Šumski prizor k'o stvoren za priču* (1996.)¹⁵⁷ (sl. 8), *Kišni prizor s plastičnom patkicom* (1999.–2000.)¹⁵⁸ i *Šumski prizor s paukovim mrežama* (2001.)“.¹⁵⁹

Na ovim slikama kao određenom „pomaku“¹⁶⁰ u stvaralaštvu, Lovro Artuković ne prenosi doslovne citate niti motive starih majstora.



7. Lovro Artuković, *Sestre*, 1996., ulje na platnu, 195 × 145 cm, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb.



8. Lovro Artuković, *Šumski prizor k'o stvoren za priču*, 1996., ulje na platnu, 195 × 145 cm, vlasništvo Sanje Artuković.

¹⁵⁵ Isto, str. 83.

¹⁵⁶ Isto, str. 86.

¹⁵⁷ Lovro Artuković, *Šumski prizor k'o stvoren za priču*, 1996., ulje na platnu, 195 × 145 cm, vlasništvo Sanje Artuković.

¹⁵⁸ Lovro Artuković, *Kišni prizor s plastičnom patkicom*, 1999.–2000., ulje na platnu, 200 × 200 cm, privatna zbirka (ukradena 2002. godine u Madridu).

¹⁵⁹ Lovro Artuković, *Šumski prizor s paukovim mrežama*, 2001., ulje na platnu, 195 × 145 cm, vlasništvo Sanje Artuković (ukradena 2002. godine u Madridu).

¹⁶⁰ Feđa Vukić, *nav. dj.*, 1997.

4. Berlinska faza Lovre Artukovića

Godine 2003. Lovro Artuković napušta radno mjesto na Akademiji likovnih umjetnosti namjeravajući se preseliti u drugu sredinu gdje bi se u potpunosti posvetio slikarstvu. Na putu prema SAD-u zaustavlja se u Berlinu gdje će ostati do danas. Ondje započinje najplodniju, tzv. „objektivnu“ stvaralačku fazu, u kojoj autobiografske elemente prenose njegovi modeli i okruženje, na čemu temelji slike.¹⁶¹ Poštujući zakonitosti slikarskoga medija, sva dosadašnja iskustva koristi u stvaranju čistoga slikarstva u čijoj je podlozi promišljeni konceptualni postupak.¹⁶² Ponovno poseže u kolektivni imaginarij svjetske likovne baštine motiviran osobnim afinitetom prema slikama koje sadrže njemu bliske ikonografske motive i likovna svojstva.

4.1. Lovro Artuković i Zbirka suvremene umjetnosti Filip Trade

Tomislav Kličko vlasnik je tvrtke Filip Trade koja se bavi uvozom i distribucijom robe široke potrošnje, osnovane 1991. godine.¹⁶³ Iste godine kroz kontakte s Galerijom Beck u Zagrebu stvara temelje za nastanak Zbirke suvremene umjetnosti Filip Trade koja čini važan segment upravljanja suvremenom umjetnošću u Hrvatskoj. Zbirka se – nakon početnog formiranja 1992. i 1993. godine – javno prezentira 2000. godine u Domu hrvatskih likovnih umjetnika, a poslije u Pragu (2002.) i Dubrovniku (2004.). Uz preporuke najkompetentnijih stručnjaka poput Zvonka Makovića, Leonide Kovač ili Krešimira Purgara, Zbirka danas broji više od 500 radova 109 hrvatskih umjetnika nastalih od pedesetih godina do danas.¹⁶⁴

¹⁶¹ Marko Golub, *Lovro Artuković: Istinski prizori, lažni prizori, uprizorenja / Trikultura*, 30. listopada 2014., Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=G76DybkziFU>.

Usp. Marina Pretković, *Što manje priče, to bolje*, *Kulturpunkt.hr*. <http://www.kulturpunkt.hr/content/%C5%A1-manje-pri%C4%8De-bolje> (5. 9. 2016.).

¹⁶² Usp. Mirela Ramljak Purgar, Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2004., str. 21.

¹⁶³ Povijest, Filip Trade. <http://www.filip-trade.hr/filip-trade/povijest/> (21. 7. 2016.).

¹⁶⁴ Usp. Antun Maračić, *Suvremena hrvatska umjetnost u Zbirci Filip Trade*, u: *Zbirka suvremene umjetnosti Filip Trade: Slika i objekt*, knjiga nastala povodom izložbe u Umjetničkoj galeriji Dubrovnik (22. 5.–12. 6. 2004.), (ur.) Krešimir Purgar, Zagreb: Filip Trade, 2004., str. 11–13 (11, 12).

Zbirka 2012. godine useljava u zgradu na zagrebačkom Črnomercu koja je zaštićeni spomenik kulture, izvorno građenu kao dio Konjaničke vojarne austrougarske vojske, u koju se poslije smješta Tekstilni kombinat Zagreb.¹⁶⁵ Zgrada je useljenjem Zbirke prenamijenjena u privatnu galeriju Lauba – kuću za ljude i umjetnost, u vlasništvu Tomislava Klička. Lauba posjetiteljima nudi sadržaje poput prezentacija umjetnina i njihove prodaje, radionica za djecu i umirovljenike, studentima nudi priliku za stažiranje, a izložbenim, izdavačkim, uredničkim ili produkcijskim projektima, kao i subvencioniranjem mladih umjetnika u inozemstvu sudjeluje i kao nadopuna manjkavih državnih institucija zaduženih za upravljanje kulturom.¹⁶⁶

Suradnja Lovre Artukovića sa Zbirkom Filip Trade započinje 1999. godine otkupom slike *Mrtvi zec* (1997.),¹⁶⁷ a dijelom fundusa postaje 2001. godine sudjelujući na izložbi *10 godina Zbirke Filip Trade* u Domu HDLU u Zagrebu.¹⁶⁸ Odlaskom u Berlin Lovro Artuković započinje jači angažman i poslovno-prijateljski odnos s Tomislavom Kličkom, koji nije temeljen na ugovornoj obvezi,¹⁶⁹ a rezultira projektima poput izložbi, filmom *L. A. Nedovršeno* ili značajnim publikacijama. Slike Lovre Artukovića gotovo su neprestano zastupljene u Nestalnom postavu Laube.¹⁷⁰

¹⁶⁵ Nova kuća, Lauba. <http://www.lauba.hr/hr/nova-kuca-4/> (21. 7. 2016.).

¹⁶⁶ Usp. Feđa Gavrilović, *nav. dj.*, 2012., str. 73.

Usp. Mihaela Richter (ur.), Sabina Salamon, Vanja Žanko (ur.), *Finalisti, Zbirka Filip Trade*, Zagreb: Filip Trade; Labin: Gradska galerija Labin, 2009., str. 146.

Usp. Antun Maračić, *nav. dj.*, 2004., str. 12.

¹⁶⁷ Lovro Artuković, *Mrtvi zec*, 1997., ulje na platnu, 145 × 122,5 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb.

¹⁶⁸ Mihaela Richter (ur.), Sabina Salamon, Vanja Žanko (ur.), *nav. dj.*, 2009., str. 4.

¹⁶⁹ „Lovri Artukoviću dajem plaću kakvu je imao na Likovnoj akademiji i vodim mu marketing i prodaju, a on mi zauzvrat daje postotak od prodaje slika. Artuković je jedini umjetnik s kojim želim tu vrstu dogovora. Kod nas se jednostavno sve poklopilo, i posao i prijateljstvo“ (Tomislav Kličko). Patricia Kiš, *Ovo sam ja sa 64. Htio sam znati kako ću izgledati kad ostarim. Plaši me prolaznost vremena. i smrt, JutarnjiKultura*, 21. veljače 2011. <http://www.jutarnji.hr/kultura/art/ovo-sam-ja-sa-64.-htio-sam-znati-kako-cu-izgledati-kad-ostarim.-plasi-me-prolaznost-vremena.-i-smrt/1963242/> (8. 8. 2016.).

„Naš odnos nije temeljen na ugovorima već na prijateljskom dogovoru i kao takav fleksibilan je, što pruža mogućnost prilagodbe situaciji u kojoj se netko od dvije zainteresirane strane u tom trenutku nalazi“ (Lovro Artuković). Anita Kojundžić Smolčić, *Lovro Artuković: Prezirem političku angažiranost koja se odvija u sigurnosti umjetničke scene i radi te scene, Arteist*, 22. rujna 2014. <http://arteist.20minuta.hr/lovro-artukovic-prezirem-politicku-angažiranost-koja-se-odvija-u-sigurnosti-umjetnicke-scene-radi-te-scene/> (7. 8. 2016.).

¹⁷⁰ „Nazvali smo ga Nestalnim postavom jer će svakoga mjeseca u nekim svojim segmentima doživljavati promjene i neprestano otvarati mogućnosti iščitavanja novih priča. Ovakav Nestalni postav reflektira potrebe za novim i drugačijim tumačenjima i kontekstualizacijama radova moderne i suvremene umjetnosti“. Nestalni postav #1, Lauba. <http://www.lauba.hr/hr/kalendar-9/nestalni-postav-zbirke-filip-trade-35/> (11. 8. 2016.).

5. Citati Sandra Botticellija na slikama Lovre Artukovića početkom XXI. stoljeća

5.1. Slika *Bože kako volim Botticellia* (2001.)

Format slike *Bože kako volim Botticellia* (2001.)¹⁷¹ (sl. 9) tvore dva vertikalno postavljena pravokutnika koji čine prostornu cjelinu slike čiji kadar ispunjavaju ljudske figure. Pozadinski prostorni pojas u širini ispunjava zid s vratima. Lijevu stranu slike gotovo cijelom visinom ispunjuju četiri ženske figure koje su Botticellijev citat sa zidnoga oslika *Tri Gracije daruju mladu ženu*, od kojih krajnju lijevu figuru kadar djelomično reže. Iznad njih nazire se gornji nazubljeni rub zida nad kojim su vidljive rascvjetane krošnje. U krajnjem desnom dijelu slike prikazan je mladić koga s desne strane kadar djelomično reže poput figure koja s lijeve strane u njega ulazi. Odjeven je u odjeću tamne boje koje dodatno naglašavaju njegovu bijelu majicu s natpisom „Bože kako volim Botticellia“. Nad njim, gornji desni kut slike ispunjava prikaz krošnje u čijoj se pozadini nazire trokutasti zabat građevine koja naznačuje perspektivu. Jasan prostor u kojemu je vidljiv položaj likova djeluje poput dvije preklapajuće dimenzije što je naglašeno vidljivim rubnim dijelovima platna koja se spajaju vertikalno po središtu, koja pojačavaju dojam plošnosti. Svjetlost je naznačena po središtu kompozicije dok se decentnim naglascima proteže ostatkom kompozicije. Sivkasti tonovi dominiraju scenom prelijevajući se od svjetlijih do tamnijih nijansa naglašavajući kompozicijsko središte. Prikaz vrata koji dominira desnim dijelom slike jarke je crvene boje, a rascvale krošnje mimetički su oblikovane. Konture figura oblikovane su dvostrukom tamnom obrisnom linijom, a maske na licima protagonista koja su postavljena po zamišljenoj horizontalnoj liniji u istoj visini, naslikana su odgovarajućim inkarnatom i tonskim prijelazima. Konture ženskih figura naglašavaju prozirnost njihova *tijela* koja koloristički korespondiraju sa sivkastim zidom.

Slika je predstavljena na samostalnoj izložbi Lovre Artukovića *Vidim slike koje gleda netko drugi* u zagrebačkoj Galeriji Beck (2001.). Bitna je kao prva slika u kojoj Artuković citira figure

¹⁷¹ Lovro Artuković, *Bože kako volim Botticellia*, 2001., ulje i staklene krhotine na platnu, 145 × 173 cm (dva platna 145 × 86,5 cm), vlasništvo Gorana Kolundžića.

Venere i tri Gracije s Botticellijeva zidnog oslika *Tri Gracije daruju mladu ženu* (oko 1483.–1485.)¹⁷² iz Louvrea, izvorno iz firentinske Ville Lemmi (sl. 10). Njezin ikonografski i kompozicijski par *Lorenzo Tornabuoni pred sedam slobodnih vještina* Artuković je citirao na slici *Privođenje (po Botticelliu)* 1986. godine.

Sandro Botticelli prikazuje Veneru i njezine pratilje tri Gracije (gr. Khárites; lat. Gratiae),¹⁷³ koje prema Jamesu Hallu personificiraju ljupkost i ljepotu te predstavljaju „tri oblika plemenitosti: davanja, primanja i uzvratanja darova, ili dobročinstava“.¹⁷⁴ Po firentinskim humanističkim filozofima XV. stoljeća simboliziraju „tri stupnja ljubavi: *ljepotu*, pojačanu *žudnju* koja vodi k *ispunjenju*; a smatrale su se i personifikacijom Čistoće, Ljepote i Ljubavi.“¹⁷⁵ U neoplatonističkoj filozofiji Venera se pojavljuje u dva oblika: kao nebeska koja simbolizira božansku ljubav, ili svjetovna kao simbolika tjelesne ljubavi.¹⁷⁶ Na Botticellijevoj fresci Giovanna Albizzi dočekuje i ugošćuje Veneru – koja ovdje simbolizira i usvajanje znanja i vještina u svrhu besmrtnosti duše – i Gracije, koje ju daruju polaganjem ruža kao simbola ljepote i ljubavi, na bijelo platno u Giovanninim rukama.¹⁷⁷ Donji desni kut slike ispunjava Kupid, dok je na lijevoj prikaz fontane koja doprinosi dojmu mitološkog vrta. Ovaj stilski i tematski izraz dominantan krajem XV. stoljeća u mitološkim scenama najčešće se koristio za vjenčanja s ciljem naglašavanja teme ljubavi te idealiziranja ženskog lika gracioznim i ljupkim prikazima.¹⁷⁸

Lovro Artuković zvučnim naslovom koji ponavlja tekst u slici odnosno natpis na majici protagonista – *Bože kako volim Botticellija*, – citatom Venere i Gracija te naznakama proljeća u procvjetalim pupoljcima badema (zbog evokacije Botticellijeva *Proljeća*) naglašava Botticellija, kao *voljeni* uzor.¹⁷⁹

¹⁷² Sandro Botticelli, *Tri Gracije daruju mladu ženu*, oko 1483.–1485., ulomak zidnoga oslika prenesen na platno, 211 × 283 cm, Musée du Louvre, Pariz, izvorno Villa Lemmi kraj Firenze.

¹⁷³ James Hall, *nav. dj.*, 1998., str. 338.

¹⁷⁴ Isto, str. 339.

¹⁷⁵ Isto.

¹⁷⁶ Usp. H. W. Janson (gl. ur.), *nav. dj.*, 2003., str. 539.

¹⁷⁷ Usp. *Venus and the Three Graces Presenting Gifts to a Young Woman*, Louvre. <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/venus-and-three-graces-presenting-gifts-young-woman>.

Usp. Barbara Deimling, *nav. dj.*, 2006., str. 52.

¹⁷⁸ Usp. Barbara Deimling, *nav. dj.*, 2006., str. 54.

¹⁷⁹ Usp. Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2014., str. 32.

Lovro Artuković odabire citat s ove slike radi evokacije raspoloženja Botticellijeva djela, na temelju vlastitih asocijacija i odnosa s *originalom*. Figure Venere i Gracija na Botticellijevu osliku u specifičnom su gracioznom pokretu pred kojim promatrač ne ostaje ravnodušan. Neočuvano stanje freske dodatno doprinosi dojmu i naglašava ljupkost prizora, a figure koje evociraju kasnogotički stil prikazane su u spoju „hodanja i stajanja, pokreta i mirnoće“ te se razlikuju od onih s očuvanijih Botticellijevih slika *Proljeće* ili *Rođenje Venere* (oko 1483.–1485.).¹⁸⁰

Neoplatonističko petnaestostoljetno raspoloženje Lovro Artuković prenio je u scenu koja se odvija u suvremenom silbanskom krajoliku pred tipičnim dalmatinskim zidom s vratima koja vode u *dvor*. Zid pred kojim se odvija scena djeluje poput kulisa i promatraču otvara pitanje što se nalazi iza njega.¹⁸¹ Lovro Artuković izdvaja Botticellijev citat iz *originalne* scene i prenosi ga u suvremenu sliku u koju ne inkorporira povijesni ženski lik s desne strane Botticellijeva oslika. Prenosi crtež Venere i Gracija, a tijela im ne ispunjava bojom odnosno ostavlja ih *prozirnima* pa ih Sanja Cvetnić naziva „avetinjskom djevojačkom povorkom“.¹⁸² Lica im upotpunjuje maskama odnosno portretima nekadašnjih studentica zagrebačke Akademije likovnih umjetnosti, čime im pripisuje nove uloge, ali ne izmjenjuje značenje.¹⁸³ Bestjelesne Gracije s lijeve strane *kao da lebde*¹⁸⁴ prema protagonistu koji je sklopljenih očiju u pozi kontemplacije,¹⁸⁵ čime se razlikuju od Botticellijevih figura koje se kreću prema stvarnoj ženi s kojom komuniciraju. Na slici Lovre Artukovića njihova kretanja djeluje neodoljivo usporeno što dodatno potencira dojam nestvarnog i prikazuje „usporedni svijet, dvostruku stvarnost“¹⁸⁶ među skupinama likova koji ne djeluju kao da bi se u bilo kojem trenutku susreli u kadru. Lovro Artuković koristi citat kao određeno sjećanje, radi evokacije raspoloženja o kojemu protagonist mašta sklopljenih očiju.

¹⁸⁰ Sandro Botticelli, *Rođenje Venere*, oko 1483.–1485., tempera na platnu, 172,5 × 278,5 cm, Galleria degli Uffizi, Firenca.

¹⁸¹ Usp. Blaženka Perica, *nav. dj.*, 2008., str. 26.

¹⁸² Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2014., str. 32.

¹⁸³ Isto.

¹⁸⁴ Posudba naslova slikā *Kao da lebde (...)* Lovre Artukovića iz ciklusa *Kao da*, u kojima prikazuje ženske figure na obojanoj površini slike, koje Nada Beroš zbog njihova uzdignutog pogleda komparira s prikazima „manirističkih i baroknih svetica u zanosu“. Nada Beroš (ur.), *Uzduž i poprijeko*, u: *Criss-Cross: Pet pozicija u suvremenoj hrvatskoj i njemačkoj umjetnosti*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2005., str. 13–22 (18).

¹⁸⁵ Usp. Blaženka Perica, *nav. dj.*, 2008., str. 25.

¹⁸⁶ Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2014., str. 32.

U ovom ciklusu slika – *Slike koje gleda netko drugi* – koje Lovro Artuković naziva „votivnim slikama“,¹⁸⁷ sve likove prikazuje sklopljenih očiju i postavlja u prednji plan, a pozadinski dio slike koristi kako bi naglasio njihova raspoloženja.¹⁸⁸ Slike rezultiraju s više razina čitanja, a njihovu podvojenost moguće je promatrati kao sukobljavanje nenarativnih prizora u kojima ne postoji element vremena.

Leonida Kovač u iščitavanju slikā ovoga ciklusa nudi nova značenja te se pita na koga se odnosi naziv ciklusa „(Ja) vidim [slike koje gleda netko drugi]“ – autora ili promatrača – koje postavlja u kontekst „kategorije autorstva i subjektiviteta kao društvenih konstrukata“. ¹⁸⁹ Uz činjenicu da Artuković na jednoj od slika iz ciklusa, *64* (u daljnjem tekstu) prikazuje autoportret s natpisom na majici kojim upućuje na osobnu misao, dolazi do zaključka kako je sâm autor protagonist, odgovoran za „transformacije koje se događaju između fikcije i zbilje“. ¹⁹⁰

U ovom ciklusu Lovro Artuković nudi nove kodove u iščitavanju slikā kojima pristupa konceptualno. U jednoj sceni kombinira stvarne i fiktivne, povijesne likove čiji intimni svijet nudi promatraču kojega postavlja u ulogu voajera.¹⁹¹ U razgovoru s Mirelom Ramljak Purgar i Krešimirom Purgarom za *Art magazin Konturu* (2004.) navodi kako mu je česta namjera „koristeći prikaze preuzete iz realnosti stvoriti neku novu realnost koja postoji samo u toj slici“ s ciljem izazivanja promatrača nudeći mu u slici „mogućnost stvaranja asocijativnih zahtjevnih sklopova.“¹⁹²

Krešimir Purgar (2006.) u slici prepoznaje fotografski *freeze frame* i odsutnost naracije u sceni, što pripisuje obilježju neobaroka. Sliku u koju Lovro Artuković inkorporira „dodatnu internu alegoriju teksta unutar slike“¹⁹³ promatra kao „multireferencijalno polje koje karakterizira dojam izvanvremenske zaustavljenosti pokreta“.¹⁹⁴ Lovro Artuković u jednoj slici predstavlja tri zasebne priče, ali ne i radnju. Purgar navodi kako slika ironizira ili alegorizira slikarstvo i povijest

¹⁸⁷ Mihaela Richter (ur.), Sabina Salamon, Vanja Žanko (ur.), *nav. dj.*, 2009., str. 12.

¹⁸⁸ Usp. Jasminka Babić, *nav. dj.*, 2001., str. 7.

¹⁸⁹ Blaženka Perica, *nav. dj.*, 2008., str. 26.

¹⁹⁰ Isto, str. 27.

¹⁹¹ Usp. Jasminka Babić, *nav. dj.*, 2001., str. 7.

¹⁹² Mirela Ramljak Purgar, Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2004. str. 22.

¹⁹³ Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2006., str. 59.

¹⁹⁴ Isto.

umjetnosti nadovezujući se na praksu od osamdesetih. Dodatne elemente u slici prepoznaje kao distrakciju s ciljem preokretanja percepcije djela na promatrača. Lovro Artuković unosi tekst kako bi razbio narativnost prizora, a „umnažanjem razina čitanja narativnih sadržaja favorizira onu metanarativnu koja prostor i vrijeme zadržava unutar okvira slike i potire moguće asocijativne veze paralelnih priča, kao što je to činio i Caravaggio minimaliziranjem mizanscene i svjetlosnim upućivanjem na bit radnje“.¹⁹⁵ Kategorija vremena nije zamjetna u slici što Purgar povezuje s filmom *Caravaggio* (1986.) Dereka Jarmana.¹⁹⁶

Jasminka Babić u katalogu *Lovro Artuković, Galerija umjetnina Split* (2001.) navodi kako postoji više kodova za iščitavanja ove slike, poput „kompleksnosti odnosa sa suprotnim spolom“ zbog lica Gracija prekrivenih maskama, dok muškog protagonista prepoznaje kao pasivnog promatrača. Sliku opisuje kao središnju u ciklusu i „svojevrsan *hommage* Duchampu“.¹⁹⁷

Blaženka Perica (2008.) zazivanje Boga u naslovu i natpisu u slici ne pripisuje pobožnosti, nego čestoj uzrečici u hrvatskom jeziku koju Lovro Artuković osvještava, „što samo podupire intenciju likovnih pretapanja *lažnoga* i *istinitoga*, fikcije i zbilje [...] koja nas zbilja navodi da u slici prepoznamo medij specifično ikoničkog kazivanja“.¹⁹⁸ Navodi kako Lovro Artuković u odnosu na tendencije iz osamdesetih godina, „težište interesa prenosi s tradicijski slikarskoga na prostor nesvjesnoga i psihosocijalne uvjete u procesima konstituiranja re-prezentacije i recepcije slike“.¹⁹⁹

Ovaj citat Artuković koristi na slici *Maske* (2001.)²⁰⁰ u kojoj osamostaljuje dvije krajnje lijeve figure Gracija koje smješta ispred krajolika koji bi trebao simbolizirati njihova raspoloženja; crtežu *Bože kako volim Botticellia* (2002.)²⁰¹ (sl. 11), te slikama *64* (2006.)²⁰² (sl. 12) i *Slika za zube (ŠŠŠŠŠ)* (2002.–2009.)²⁰³ (sl. 13).

¹⁹⁵ Isto, str. 63.

¹⁹⁶ Isto, str. 62–70.

¹⁹⁷ Jasminka Babić, *nav. dj.*, 2001., str. 7.

¹⁹⁸ Blaženka Perica, *nav. dj.*, 2008., str. 26.

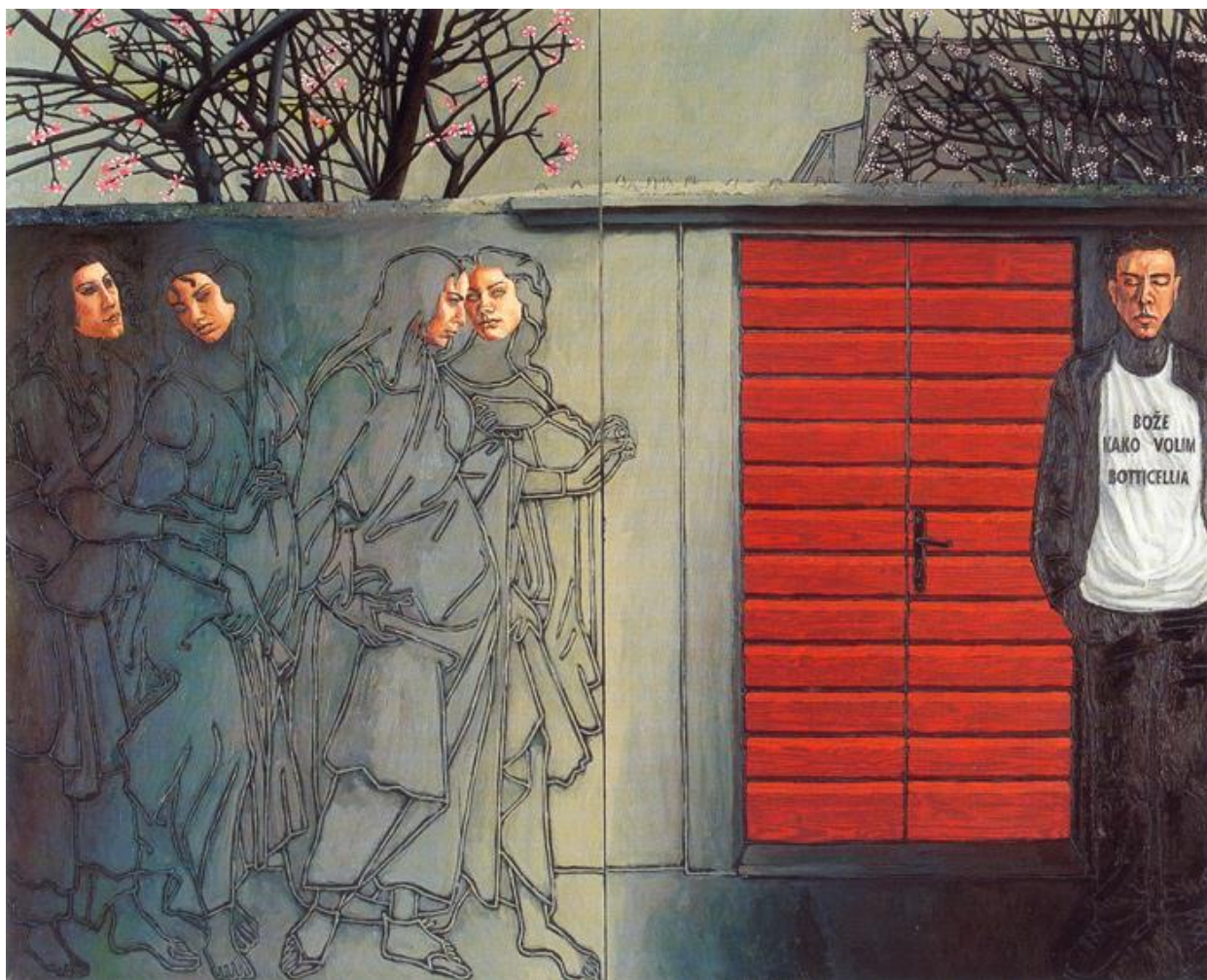
¹⁹⁹ Isto, str. 13.

²⁰⁰ Lovro Artuković, *Maske*, 2001., ulje na platnu, 82 × 102 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb.

²⁰¹ Lovro Artuković, *Bože kako volim Botticellia*, 2002., olovka i olovke u boji na papiru Schoellershammer, 50 × 140 cm (dva papira 50 × 70 cm), privatna zbirka.

²⁰² Lovro Artuković, *64*, 2006., ulje na platnu, 176 × 220 cm (dva platna 176 × 110 cm), Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb.

²⁰³ Lovro Artuković, *Slika za zube (ŠŠŠŠŠ)*, 2002.–2009., ulje na platnu, 176 × 220 cm (dva platna 176 × 110 cm), vlasništvo Antonije Balenović.



9. Lovro Artuković, *Bože kako volim Botticellia*, 2001., ulje i staklene krhotine na platnu, 145 × 173 cm, vlasništvo Gorana Kolundžića.



10. Sandro Botticelli, *Tri Gracije daruju mladu ženu*, oko 1483.–1485., ulomak zidnoga oslika prenesen na platno, 211 × 283 cm, Musée du Louvre, Pariz, izvorno Villa Lemmi kraj Firence.



11. Lovro Artuković, *Bože kako volim Botticellia*, 2002., olovka i olovke u boji na papiru Schoellershammer, 50 × 140 cm (dva papira 50 × 70 cm), privatno vlasništvo.

5.2. Slika 64 (2006.)

Slika 64 je diptih sastavljen od dva vertikalno postavljena pravokutnika koji tvore cjelinu. Kadar obuhvaća šest figura koje se nalaze pred građevinom s vratima. Dvije figure u prednjem planu na desnoj strani reže u visini pojasa zbog kompozicije, kao i krajnju lijevu figuru na lijevoj strani slike. U prednjem planu na desnoj strani prikaz je ocvale vinove loze privezane za tanko deblo koje simbolički razdvaja scenu na dva vertikalna dijela koegzistirajući s dijelom na kojemu se dva platna spajaju. U prostoru iza loze naslikan je autoportret u kojem se autor prikazao kao 64-godišnjak, odjeven u bijelu majicu s natpisom „Bože kako volim Botticellia“, dok je desno prikazana figura djevojčice, njegove kćeri, koja rukom pridržava žicu oko koje se omotava grana loze.²⁰⁴ U pozadini, u lijevom dijelu kompozicije prikazana je djevojačka povorka sa slike *Bože kako volim Botticellia*. Iza njih prikaz je građevine oblikovane kao od opeke u čijem su središtu, i u središtu kompozicije, vrata s kućnim brojem 64 čime se autor referira na godine naznačene autoportretom. Na građevini je prikaz biljke puzavca koji koegzistira s konturama *Gracija* ne prekrivajući ih. Prikaz građevine se pri desnom dijelu kompozicije prekida, a zamjenjuje ju vertikalna ploha u sivim tonovima koja odaje dojam dodatnog prostornog pojasa. Gracije i Venera u pokretu u kontrastu su sa statičnim figurama u desnom dijelu što doprinosi ravnoteži prizora. Svjetlost djeluje neprirodno i koncentrira se u donjem dijelu kompozicije; prodire u kadar s lijeve strane, prelijeva se preko likova, a posebno naglašava vrata u odnosu na gornji desni kut slike koji kao da je u mraku. Iako je scena uglavnom plošno oblikovana, kolorit igra značajniju ulogu, nego na prijašnjim slikama. Autor prvenstveno koristi primarne boje u kombinaciji sa sivkastim tonovima, s naglaskom na žutu i crvenu koje evociraju jesensko raspoloženje. Pročelje građevine u nježnim je crvenim nijansama opeke, a ima i dijelova modre i bijele boje. Odjeća likova u prednjem prostornom pojasu također je u crvenoj i modroj boji, a djevojčica na glavi ima crveni vijenac od jesenjeg lišća. Podloga po kojoj se kreće djevojačka povorka prekrivena je ocvalim lišćem i svijetlosive je boje na koju se nastavljaju vrata u svijetlomodroj, gotovo bijeloj boji. Unatoč bogatom koloritu koji na slikarski način oblikuje figure, crtež je bitan u oblikovanju, a posebice se ističe dvostrukom obrisnom linijom u oblikovanju kontura *Gracija* čija su lica kao i

²⁰⁴ Osobna e-pošta s Lovrom Artukovićem.

na slici *Bože kako volim Botticellia* koloristički oblikovana i ponavljaju portrete studentica s Akademije.

Slika je izložena u Studiju Josip Račić u Zagrebu 2006. godine kao jedini izložak.²⁰⁵ Nastaje dogovorno s Tomislavom Kličkom koji nije prežalio činjenicu što u fundusu nema značajnu sliku *Bože kako volim Botticellia*, pa mu Artuković slika njezinu varijantu na kojoj se autoportretira kao 64-godišnjak.²⁰⁶ Da bi se vjerno prikazao starijim, dogovara kazališnu šminku te kinemaografa i fotografa Stanka Hercega koji fotografira *maskiranog* Lovru Artukovića i čije portrete²⁰⁷ poslije izlaže na samostalnoj izložbi *Blow up* u zagrebačkoj Galeriji Karas (2010.).²⁰⁸

Ova slojevita slika skup je iskustava Lovre Artukovića iz ciklusa *Slike koje gleda netko drugi*. Slika tematski prikazuje vrijeme i njegovu prolaznost što se može iščitati iz prikaza autoportreta u starosti/iz budućnosti, prikaza djevojčice koja istovremeno simbolizira mladost i vremensku prolaznost što odaje vijenac jesenjeg lišća na njezinoj glavi, te prikaza Botticellijeve Venere i Gracija koje simboliziraju određeno sjećanje. Artuković osim Botticellijeva citata, citira i dijelove svojih slika: zid s vratima na Silbi – osim na slici *Bože kako volim Botticellia* i istoimenom crtežu – autor ponavlja na slikama *Bože, kako bih želio biti faca!*,²⁰⁹ crtežu *Bože, kako bih volio biti faca!*²¹⁰ i slici *Slika za zube (ŠŠŠŠŠ)* (sl. 13) gdje prikazuje zid fasadno oblikovan, dok na ovoj slici zid prekriven crvenkastom opekom izlazi izvan kadra u gornjem i lijevom dijelu slike i upućuje na prikaz kuće s klasičnim kućnim brojem, kao na slici *62* gdje autor prikazuje dio

²⁰⁵ Usp. Marko Golub, *Lovro Artuković: Predstavljanje novih slika*, Lauba. <http://www.lauba.hr/hr/kalendar-9/lovro-artukovic-predstavljanje-novih-slika-257/> (7. 7. 2016.).

²⁰⁶ Usp. Patricia Kiš, *Ovo sam ja sa 64. Htio sam znati kako ću izgledati kad ostarim. Plaši me prolaznost vremena. i smrt*, *JutarnjiKultura*, 21. veljače 2011. <http://www.jutarnji.hr/kultura/art/ovo-sam-ja-sa-64.-htio-sam-znati-kako-cu-izgledati-kad-ostarim.-plasi-me-prolaznost-vremena.-i-smrt/1963242/>.

²⁰⁷ Stanko Herceg, *Lovro Artuković (64)*, 2006., C-B fotografije, 40 × 30 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb.

²⁰⁸ Usp. Patricia Kiš, *Stanko Herceg: Uvećanjem do istine o životu i bliskim ljudima*, *JutarnjiKultura*, 24. studenog 2010. <http://www.jutarnji.hr/kultura/art/foto-stanko-herceg-uvecanjem-do-istine-o-zivotu-i-bliskim-ljudima/3128444/> (14. 6. 2016.).

Usp. *Blow up na hrvatski način, pogledaj.to*, 17. studenog 2010. <http://pogledaj.to/art/blow-up-na-hrvatski-nacin/> (14. 6. 2016.).

²⁰⁹ Lovro Artuković, *Bože, kako bih želio biti faca!*, 2001., ulje i staklene krhotine na platnu, 120 × 170 cm (dva platna 120 × 85 cm).

²¹⁰ Lovro Artuković, *Bože, kako bih volio biti faca!*, 2002.–2003., olovka i olovke u boji na papiru Schoellershammer, 70 × 200 cm (dva papira 70 × 100 cm), vlasništvo autora.

slično izvedene arhitekture, s fasadnom opekom i vratima svjetle boje pored kojih je naznačen kućni broj 62.

Gracije i Venera u pozadini – u čijoj je ulozi sada sâm autor, „odgovoran za transformacije koje se događaju između fikcije i zbilje“²¹¹ – *kreću se* u prostornom pojasu između zida i protagonista i djevojčice, ostavljajući dojam doslovnog mimoilaženja s njima.



12. Lovro Artuković, *64*, 2006., ulje na platnu, 176 × 220 cm (dva platna 176 × 110 cm), Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb.

²¹¹ Blaženka Perica, *nav. dj.*, 2008., str. 27.

U slici *Slika za zube* (ŠŠŠŠŠ) – koja nastaje od 2002. do 2009. godine, odnosno završena je nakon slike *64* – Lovro Artuković je isti citat inkorporirao u slično okruženje. Prema želji naručitelja – vlastitog doktora dentalne medicine za koga ju slika, što i uvjetuje naslov slike²¹² – osamostaljuje Gracije i Veneru koje su jedine figure u sceni. One ispunjavaju lijevi dio slike, pred zidom koji je djelomično ispunjen pukotinama. Na ovoj slici likovi uz usporenu kretnju djeluju pomalo zamrznuto, a između njih i prikaza zelenila i teniskog igrališta u desnom dijelu slike nalazi se laboratorijski stalak – motiv koji Artuković koristi i na slikama iz ciklusa *Lažni prizori* – o čiju je kvačicu zakačena pločica s natpisom „ŠŠŠŠŠ“. Prikaz zelenila koji kao da naslućuje nove igre i novo proljeće, u sukobu je s prikazom ocvale vinove loze i jesenjeg lišća koje sada prekriva konture Gracija. Lovro Artuković ponovno evocira silbansko raspoloženje prikazom kuće s kućnim brojem i inkorporiranjem teksta „ŠŠŠŠŠ“ čime evocira vlastitu sliku *Šššš* (1988.)²¹³ koja prikazuje ženski lik na silbanskoj pučini.

Doživljaj Botticellijeve scene iz Louvrea Artuković prenosi na svoje slike, čime i sâm citat postaje dijelom njegove osobne ikonografije. S obzirom na nepouzdanu interpretaciju Botticellijeva oslika *Tri Gracije daruju mladu ženu*, nije niti moguće u potpunosti iščitati potencijalno značenje ove scene. U skladu s tim, Lovro Artuković navodi kako je značenje slike, kada tumačenja i priče prestanu vrijediti, moguće uspostaviti njezinim promatranjem.²¹⁴

²¹² Osobni razgovor s Lovrom Artukovićem (1. 10. 2016.).

²¹³ Lovro Artuković, *Šššš*, 1988., jajčana tempera na platnu, 135 × 165 cm, vlasništvo autora. Reproducirano u: Feđa Vukić, *nav. dj.*, 1998., str. 47 (kataloški opis str. 121).

²¹⁴ „Slikarstvo se uvijek iznova pojavljuje pokrenuto nekom novom idejom o sebi samome, a neka priča ili neki koncept razlog su za nastanak mnogih slika. Budući da slike stoje pred nama nijeme, mislimo da ćemo kontakt s njima uspostaviti tumačenjem ideje, priče ili koncepta na kojima se temelje. Ali sa slikama komuniciramo tako što ih promatramo, a način na koji se ta komunikacija odvija može se najjednostavnije nazvati čarolijom. Kako se ideje s vremenom istroše, priče zaborave, a koncepti promijene, slike ostaju živjeti među nama samo zahvaljujući toj čaroliji“. Lovro Artuković, *Čarolija*, u: *Criss-Cross: Pet pozicija u suvremenoj hrvatskoj i njemačkoj umjetnosti*, (ur.) Nada Beroš, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2005., str. 66.



13. Lovro Artuković, *Slika za zube* (ŠŠŠŠŠ), 2002.–2009., 176 × 220 cm (dva platna 176 × 110 cm), vlasništvo Antonije Balenović.

6. Slika *Stari majstor i mlada djevojka* (2004.)

Slika *Stari majstor i mlada djevojka*²¹⁵ (sl. 14) je u horizontalno položenom pravokutnom formatu čiji kadar obuhvaća interijer prostorije u koji s lijeve strane ulazi dvodimenzionalna čovječja figurica koju netko izvan kadra pridržava letvicom, a obasjana upaljenom žaruljom koja s gornje lijeve strane *visi u kadar*, tvori veliku sjenu na lijevoj strani pozadinskog zida gdje je prikazan sunčani sat. Pred istim zidom u desnom dijelu slike je figura djevojke u punoj visini iza koje je na zidu crtež hrama kružnog tlocrta nadsvođen kupolom („crtež na zidu naslikanom u slici”).²¹⁶ Kompozicija je vertikalno podijeljena na dva dijela prikazom poprečne traverze u središtu. Sjena koja se prelijeva preko lijevog dijela kao da komunicira sa *stvarnom* djevojkom čiji je pogled usmjeren u smjeru izvan kadra. Prostor koji se sastoji od jednog pojasa iluzionistički prikazuje više prostora na pozadinskom zidu gdje se odvija više scena. U širokom gornjem dijelu prikazani su električni kablovi pod plitkim svodovima. Svjetlost igra značajnu ulogu, svjetiljka koja uvjetuje svjetlost u prostoriji tematski je relevantna. Ona isijava svjetlost koja uvjetuje sjene dvodimenzionalne figurice i djevojke koju naglašava. Sjene se protežu dijagonalno s lijeve prema desnoj strani na pozadinski zid. Središte kompozicije dijeli sliku na dva kromatska dijela: lijeva strana u crvenim je tonovima čime autor naglašava blizinu i toplinu, dok je desni dio oblikovan u modrim tonovima s crvenom obrisnom linijom crteža *tempietta*. Uloga crteža bitna je u oblikovanju, ponovno je vidljiv jak grafizam posebice na desnoj strani slike, dok je lijeva oblikovana debelim namazima kista.

Slika je izložena na samostalnoj izložbi *Spremište* Lovre Artukovića u Tekstilnom kombinatu TKZ u Zagrebu (2004.). Tema ovoga ciklusa (*Spremište*, naknadno preimenovanog u *Lažni prizori*) je *slika*, dok se radnja odvija pred istim zidom podrumске ili tavanske prostorije zgrade sagrađene krajem XIX. ili početkom XX. stoljeća, na što upućuje konstrukcija slikane arhitekture nadsvođene plitkim svodovima ojačanim poprečnim željeznim traverzama, na kojemu

²¹⁵ Lovro Artuković, *Stari majstor i mlada djevojka*, 2004., ulje na platnu, 145 × 175 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb.

²¹⁶ Leonida Kovač, *nav. dj.*, 2004., str. 16.

stoje ili su naslonjene slike.²¹⁷ Naslov slike konotira stare majstore. Lovro Artuković u ovoj slojevitoj slici citira djela Pietra Perugina i Rafaela.

Oslik umbrijskog slikara Pietra Perugina (Pietro di Cristoforo Vannucci, Città delle Pieve kraj Perugia, 1450. – Fontignano, 1523.) *Predaja ključeva sv. Petru* (1482.)²¹⁸ (sl. 15) nastaje prema narudžbi pape Siksta IV. za Sikstinsku kapelu. U središte simetrično oblikovane kompozicije Perugino postavlja Krista koji predaje ključeve svetom Petru čime ističe njegovu važnost, pa i važnost papinskog autoriteta. U širokom pozadinskom prostornom pojasu prikazuje dvije narativne scene: legendu o poreznom novčiću i pokušaj kamenovanja Krista. U lijevom i desnom rubu pozadinskog plana prikazuje dva slavoluka, po uzoru na onaj prvoga kršćanskoga cara Konstantina, koji sadrže natpise čiji tekstovi izjednačavaju papu sa Solomonom pod kojim nastaje jeruzalemski hram. Između njih u središtu kompozicije nalazi se građevina kojom se Perugino referira na idealnu crkvu prema *Traktatu o arhitekturi*²¹⁹ Leona Battiste Albertija (Genova, 1404. – Rim, 1472.).²²⁰

Ugledajući se na Albertijev traktat i Brunelleschija, Donato Bramante (Fermignano kraj Urbina, 1444. – Rim, 1514.) oko 1500. godine po narudžbi španjolskih kraljeva Ferinanda i Izabele, gradi okruglu građevinu centralnog tlocrta koja je zbog evokacije rimskih hramova nazvana Il Tempietto (*mali hram*).²²¹ Mjesto gradnje odgovara legendi o raspeću svetog Petra te povezuje Tempietto s crkvom San Pietro in Montorio. Nacrt hrama objavljen u Albertijevu traktatu otkriva utemeljenost građevine na modelu stupova po uzoru na Vitruvija. Na ovaj način Tempietto svojevrsno proglašava Krista i papu nasljednicima antičkoga Rima i sudjeluje u promociji papinstva.²²²

Raffaello Sanzio (Urbino, 1483. – Rim, 1520.) u slici *Zaruke Marijine* (1504.)²²³ (sl. 17) prenosi rješenja učitelja Perugina s freske *Predaja ključeva sv. Petru* te naslovom i kompozicijskim rješenjem citira njegovu sliku *Zaruke Marijine* (1501.–1504.)²²⁴ (sl. 16). Rafael

²¹⁷ Isto, str. 7.

Usp. Mirela Ramljak Purgar, Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2004., str. 25.

²¹⁸ Pietro Perugino, *Predaja ključeva sv. Petru*, 1482., fresko, 335 × 550 cm, Sikstinska kapela, Rim, Vatikan.

²¹⁹ Leon Battista Alberti, *O arhitekturi (De re aedificatoria)*, oko 1450.–1472.

²²⁰ Usp. Penelope J. E Davies, et alter, *nav. dj.*, 2008., str. 551.

²²¹ Isto, str. 563.

²²² Isto, str. 563, 564.

²²³ Raffaello Sanzio, *Zaruke Marijine*, 1504., ulje na dasci, 170 × 177 cm, Brera, Milano.

²²⁴ Pietro Perugino, *Zaruke Marijine*, 1501.–1504., ulje na platnu, 234 × 118,5 cm, Musée des Beaux-Arts, Caen.

smješta narativnu scenu iz Bogorodičina života na popločen trg u čijoj je pozadini Tempietto kroz čija se vrata proteže točka nedogleda. U prvom planu prikazuje Djevicu u ikonografski odgovarajućim bojama – crvenoj i modroj – koje simboliziraju zemaljsko i nebesko.²²⁵ U potpunosti primjenjujući načela Brunelleschijeve linearne perspektive prilazi ovom rješenju ikonografski i znanstveno.

Ova dva djela ističu se kao relevantniji primjeri primjene centralne perspektive koja se temelji na točno izvedenom „geometrijskom postupku projiciranja iluzije na dvodimenzionalnu površinu“.²²⁶ S rješenjima prostorne iluzije eksperimentira se još u antici, no *otkriće* perspektive koje se pripisuje Filippu Brunelleschiju (Firenca, 1377. – Firenca, 1446.), Leon Battista Alberti opisuje u prvom renesansnom traktatu *O slikarstvu*²²⁷ 1435. godine.²²⁸

Leonida Kovač u katalogu izložbe, *Iščezavajući likovi i moćne sjene* (2004.)²²⁹ navodi kako Lovro Artuković naglašavajući temu *slike* ovim ciklusom promatra *sliku* kroz njezino značenje *imago* koje upućuje na imaginarno, i koje se sukobljuje sa *stvarnim*. Referirajući se na Lacana koji „piše da je funkcija slikarstva u vezi s pogledom“ te ulazeći u raspravu s Freudovom teorijom psihoanalize, autorica *imago* definira kao „nesvjesnu predodžbu“ koja funkcionira na temelju Lacanova zrcalnoga stadija.²³⁰ U tom smislu zrcalni stadij povezan je s poistojećivanjem, odnosno predstavlja „preobražaj koji se događa u subjektu kada usvaja sliku“.²³¹ Autorica stoga zaključuje kako izvor svjetlosti u slikama ovoga ciklusa simbolizira *nesvjesno* koje projicira različite asocijacije, kojima je potrebno iščitati značenja. *Nesvjesno* nadalje povezuje s naslovom ciklusa, *Spremište*, naziv koji Lovro Artuković koristi za svojevrsan arhiv povijesti slikarstva. Prema tome, beznarativne scene ovoga ciklusa povezuje s Freudovim poimanjem sna u kojemu vrijeme ne postoji. Navodi kako su sadržaji slika Lovre Artukovića artikulirani poput rebusa i temeljeni na različitim pojmovima koji se suprotstavljaju, a po Lyotardovom pojmu *matrice* ti su pojmovi međusobno kontradiktorni, nepovezani i nabacani te ih je u kontekstu psihoanalitičke teorije

²²⁵ Usp. Leonida Kovač (ur.), *nav. dj.*, 2014., str. 19.

²²⁶ Penelope J. E Davies, et alter, *nav. dj.*, 2008., str. 513.

²²⁷ Leon Battista Alberti, *Della Pittura di Leon Battista Alberti libri tre*, 1436.

²²⁸ Usp. Penelope J. E Davies, et alter, *nav. dj.*, 2008., str. 513.

²²⁹ Leonida Kovač, *Iščezavajući likovi i moćne sjene*, u: *Lovro Artuković: Spremište/Das Magazin*, katalog izložbe (29. 5.–12. 6. 2004), Zagreb: Filip Trade, 2004., str. 7–23.

²³⁰ Isto, str. 9.

²³¹ Isto, str. 10.

potrebno pojedinačno interpretirati da bi uopće mogli naslutiti mogućnost potencijalnog odgovora koji bi objedinio ukupnost.

Lovro Artuković u ovoj slici „multiplicira prostorne slojeve lociranih u isto mjesto“²³² te prikazuje integritet plana slike putem alegorije linearne perspektive koja je – u kontekstu geometrijskog rješenja prikaza trodimenzionalnog na dvodimenzionalnoj plohi – „reprodukcija, ali i konstrukcija stvarnog“.²³³ Prema Leonidi Kovač, slika označava dimenziju vremena na što upućuje prikaz sunčanoga sata kojega obasjava svjetlost iz svjetiljke, koja proizvodi sjene koje prema Blaženki Perici sudjeluju kao „sredstvo uvođenja raznovremenosti u istovremenost slike“.²³⁴ Djevojka je protagonist, no upitno je gdje je, ili tko je Stari majstor. Simbolizira li ga sjena figurice na zidu ili hram koji na slikama starih majstora Perugina i Rafaela simbolizira ulogu Boga? Ili je majstor promatraču *nevidljivi lik* koji pridržava figuricu i uvjetuje događanja u slici, možda sâm autor? Lovro Artuković paralelnim prikazom realnog i izmišljenog naglašava postojanje više svjetova u slici kojoj ponovno pristupa konceptualno, a citate starih majstori koristi na više razina.²³⁵

Osim konotacije starih majstora naslovom – za koji se Leonida Kovač pita prefigurira li (zbog simbolike hrama) i legendu o Ocu i Djevici,²³⁶ – slika obiluje njihovim referencijama, prvenstveno kroz citat Tempietta i popločenog trga s Rafaelove freske *Zaruke Marijine* (1504.) koji je i sâm preuzeti motiv s Peruginove freske *Predaja ključeva sv. Petru*. Na zidu iza djevojke nacrtan je „idealni *tempietto*“²³⁷ koji predstavlja ideju linearne perspektive koju ustvari, po Leonidi Kovač, Lovro Artuković referirajući se na djela oba majstora citira.²³⁸ Osim Tempietta, Artuković u gornjem lijevom dijelu slike unosi ljudsku figuru s Peruginove freske koja je ondje jedva zamjetna (sl. 21), dok ovdje preuzima ulogu protagonista čija sjena dominira prikazom (sl. 20). Ista figura s Peruginove freske, Artukoviću poslužuje kao predložak za žensku figuru na slici *Projekcija (barokna)* (2009.).²³⁹

²³² Isto, str. 15.

²³³ Isto.

²³⁴ Blaženka Perica, *nav. dj.*, 2008., str. 27, 28.

²³⁵ Usp. Mirela Ramljak Purgar, Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2004., str. 21.

²³⁶ Usp. Leonida Kovač, *nav. dj.*, 2004., str. 18.

²³⁷ Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2014., str. 26.

²³⁸ Usp. Leonida Kovač, *nav. dj.*, 2004., str. 17.

²³⁹ Lovro Artuković, *Projekcija (barokna)*, 2009., ulje na platnu, 176 × 115 cm, vlasništvo Gorana Božića.

Rafael odijeva Djevicu Mariju u simboličnu crvenu i modru boju, koje Lovro Artuković koristi u ispunjavanju pozadinskoga zida kako bi „naglasio toplu i hladnu polovicu slike“.²⁴⁰ Umjetnik u intervjuu s Mirelom Ramljak Purgar i Krešimirom Purgarom za *Art magazin Kontura* navodi: „U slici *Stari majstor i mlada djevojka* lik djevojke stoji naglašeno stvarno u odnosu na prostor u kojem bi se trebao nalaziti. Prostor je podijeljen na toplu i hladnu polovicu, te sam još dodavši crtež duboke perspektive dodatno pomaknuo hladni dio u dubinu. A zapravo se sve odvija na zidu udaljenom svega desetak centimetara od nje. Sve stoji i odvojeno, lik djevojke, oslikana površina zida, odnosno boja i crtež na njoj, a opet i zajedno. To su potpuno različite dionice dovedene u suglasje našim poimanjem svake od njih“.²⁴¹

Krešimir Purgar (2006.) sliku iščitava kao preokret u tradicionalnom čitanju slika kao reprezentacije zbilje. Zbog nevjerodostojnosti prizora prepoznaje karakteristike *baroknoga*, a poput Leonide Kovač, relevantnim za takvo čitanje prepoznaje odnose svjetla i sjene u slici. Krešimir Purgar za slike ovoga ciklusa navodi kako „u negativnoj dijalektici realnosti slike i (ne)vjerodostojnosti prizora treba tražiti nove kodove baroknog rastvaranja jedinstva slike“.²⁴² Poput Leonide Kovač, pridaje značenja svjetlosti i sjeni koji imaju dvojaku ulogu kao vidljivi reprezentanti i nositelji fabule, čijim korištenjem Artuković „konceptualizira način slikanja i stvara različite autoreferencijalne planove koji se odnose jedni prema drugima, u obrnutoj hijerarhiji značenja zamjenjuju mjesta da bi predmet postao simulakrumom vlastite sjene – sada već kao originalne, prvobitne predodžbe“.²⁴³ Artuković pokazuje kako dijelovi slike ustvari nisu u kauzalnoj vezi te da je „ključ u odnosima koji proizlaze iz njihovih sinkroniciteta, a ne međuovisnosti uzroka i posljedice“.²⁴⁴ Bit je u „promjeni perspektive u narativnom, a ne geometrijskom ključu, kada se vizualna proteza (poput sjene) promiče u organsko tkivo slike i pridonosi njenoj poliperspektivizaciji“.²⁴⁵ Prema Purgaru, Vermeer i Velázquez uvode temu destabiliziranja pogleda u samu bit vizualnih umjetnosti baroka. Za sliku *Stari majstor i mlada djevojka* piše kako sjenu koja je ovdje privid, Artuković koristi kako bi sinkronizirao slojeve i fabule u slici pri čemu naglašava stražnji zid koji služi kao određena pozornica koja odvlači

²⁴⁰ Mirela Ramljak Purgar, Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2004., str. 25.

²⁴¹ Isto.

²⁴² Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2006., str. 27.

²⁴³ Isto.

²⁴⁴ Isto, str. 27, 28.

²⁴⁵ Isto, str. 28.

promatračevu pozornost. Stil slike opisuje fotografskim *freeze frame*-om, kao i Caravaggiovu sliku *Uskršnuće Lazarevo* (1608.–1609.).²⁴⁶ Pritom se pita možemo li Caravaggia smatrati prvim fotografom među slikarima *siecenta*, a Artukovića posljednjim slikarem prvog stoljeća digitalne ere.²⁴⁷ Radikalan zaključak Purgar temelji na tumačenju povjesničara umjetnosti Louisa Marina koji Caravaggiovu sliku „fotografski“ zamrznutog trenutka opisuje „artefaktom postmodernog društva spektakla i njegova dominacije vizualnog nad spoznajnim“.²⁴⁸ U ciklusu *Lažni prizori* Artuković prikazuje *slike u slici* na način svojevrsne „post-slikarske alegorije teorije reprezentacije (vidjeti nevidljivo, misliti nemislivo...)“.²⁴⁹ Ono što povezuje dijelove tih slika je kategorija vremena, „caravaggiovska istodobnost koja ukida narativnost iluzionističkog prostora i dijakronijske dimenzije slike, da bi otjelovila vrijeme u jednom jedinom trenutku“.²⁵⁰ Purgar nadalje navodi kako se današnje vrijeme razlikuje od vremena transavangarde osamdestih, kako je na djelu „konceptualizacija predodžbi, intelektualna igra percepcije, kontingencije i privida“.²⁵¹ Artukovićovo nepovjerenje prema današnjim *slikama* svijeta podudara se s nepovjerenjem u dogme XVII. stoljeća. Purgar problematizira ulogu slike u Nizozemskoj XVII. stoljeća koja sekularizacijom doživljava određenu transformaciju i obiluje prikazima u kojima je nešto izostavljeno.²⁵² Navodi kako je o slikarstvu Jana Vermeera pisao Harry Berger koji tu pojavu naziva *conspicuous exclusion* kao očekivanje nečega što nedostaje, ali na način da je *present-as-missing*, što i Caravaggio koristi na slici *Glava Meduze* (1598.–1599.)²⁵³ u kojoj nedostaje Perzej.²⁵⁴ Vermeer u svome slikarstvu uvodi psihološku komponentu u sliku na način da izaziva promatrača koji je odgovoran u interpretaciji slike, a Purgar njegova zrcala u slici *Djevojka za virginalom i gospodin (Sat glazbe)* (1662.–1665.)²⁵⁵ uspoređuje s Artukovićevim sjenama u *Lažnim prizorima*.²⁵⁶ Sliku *Stari majstor i mlada djevojka* u krajnosti opisuje „lingvističkim

²⁴⁶ Caravaggio, *Uskršnuće Lazarevo*, 1608.–1609., ulje na platnu, 380 × 275 cm, Museo Nazionale, Messina.

²⁴⁷ Usp. Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2006., str. 31.

²⁴⁸ Isto.

²⁴⁹ Isto, str. 33.

²⁵⁰ Isto.

²⁵¹ Isto, str. 34.

²⁵² Isto, str. 34, 35.

²⁵³ Caravaggio, *Glava Meduze*, 1598.–1599., ulje na platnu pričvršćeno na drvenu ploču, 60 × 55 cm, Galleria degli Uffizi, Firenca.

²⁵⁴ Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2006., str. 35; 89.

²⁵⁵ Jan Vermeer, *Djevojka za virginalom i gospodin (Sat glazbe)*, 1662.–1665., ulje na platnu, 73,3 × 64,5 cm, Buckinghamska palača, London.

²⁵⁶ Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2006., str. 35; 44.

labirintom koji ne testira orijentaciju u prostoru, nego percepciju usporednih realiteta i mogućnost njihova suživota“.²⁵⁷

Ova slojevita konceptualna slika bogata referencijama na prošla djela i dvostrukim značenjima, po Leonidi Kovač kroz naglašenu temu linearne perspektive progovara i o sociološkoj perspektivi uvjetovanoj rodom, kao patrijarhalnoj perspektivi odnosno „pogledu na svijet“ u kojemu je viđeno objektivizirano i submisivno, a ipak poput točke nedogleda kao krajnjeg elementa koje oko percipira u slikama Perugina i Rafaela „beskonačno nedostupno“.²⁵⁸

Ova slika prikazuje slijed događaja u jednom kontinuiranom prostoru²⁵⁹ u sceni koja obilato referira rješenja starih majstora i teoriju linearne perspektive koju u XV. stoljeću razvija Brunelleschi.



14. Lovro Artuković, *Stari majstor i mlada djevojka*, 2004., ulje na platnu, 145 × 175 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb.

²⁵⁷ Isto, str. 116.

²⁵⁸ Leonida Kovač, *nav. dj.*, 2004., str. 19.

²⁵⁹ Usp. Mirela Ramljak Purgar, Krešimir Purgar, *nav. dj.*, 2004., str. 25.



15. Pietro Perugino, *Predaja ključeva sv. Petru*, 1482., *buon fresco*, 335 × 550 cm, Sikstinska kapela, Rim, Vatikan.



16. Pietro Perugino, *Zaruke Marijine*, 1501.–1504., ulje na platnu, 234 × 118,5 cm, Musée des Beaux-Arts, Caen.



17. Raffaello Sanzio, *Zaruke Marijine*, 1504., ulje na dasci, 170 × 177 cm, Brera, Milano.



18. Lovro Artuković, *Stari majstor i mlada djevojka (detalj)*, 2004., ulje na platnu, 145 × 175 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb.



19. Raffaello Sanzio, *Zaruke Marijine (detalj)*, 1504., ulje na dasci, 170 × 177 cm, Brera, Milano.



20. Lovro Artuković, *Stari majstor i mlada djevojka (detalj)*, 2004., ulje na platnu, 145 × 175 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb.



21. Pietro Perugino, *Predaja ključeva sv. Petru (detalj)*, 1482., *buon fresco*, 335 × 550 cm, Sikstinska kapela, Rim, Vatikan.

7. Slika *Potpisivanje deklaracije o pripajanju Zapadne Hercegovine i Popova polja Republici Hrvatskoj (Wer hat das Bier bestellt?)* (2008.–2011.)

Slika *Potpisivanje deklaracije o pripajanju Zapadne Hercegovine i Popova polja Republici Hrvatskoj (Wer hat das Bier bestellt?)* (sl. 22) horizontalno je položen pravokutnik čiji široki kadar prikazuje interijer koji ispunjavaju 22 ljudske figure i jedan pas. Kompozicija je zamišljenim linijama podijeljena na četiri plohe koje su u simetričnim suodnosima. Središte kompozicije ispunjavaju figure posjednute oko tri spojena stola koja čine cjelinu. U prednjem planu ispred prikaza stolova prikazan je pas koji pogledom komunicira s promatračem. Figura konobarice prikazana je u desnom dijelu slike, a s figurom posjednutog lika s lijeve strane stola čini poveznicu s likovima koji se nalaze iza stolova. Taj prostor ispunjavaju ključne figure ove scene koje sjede i stoje oko stola. Na zidu koji je vidljiv iza likova prikazana je velika tamnozeleno ploča na koju muški lik i dijete iscrtavaju geografsku kartu granica zemalja bivše Jugoslavije. Zid na kojemu se nalazi ploča s lijeve i desne strane omeđen je zidnim izbočenjem zelenoplave boje. Prostor koji je ispunjen mnoštvom figura čitak je i jasno ocrta njihovu komunikaciju. Svjetlost je naznačena dvama izvorima: s lijeve strane pada na likove, obasjava pozadnsku ploču i sudjeluje u njihovu oblikovanju, a drugi izvor svjetlosti pada odozgo na likove i stol. Kolorit je u međusobnom suodnosu, cijela scena obiluje hladnim modrozelenim i sivkastim tonovima.

Slika je predstavljena na retrospektivnoj izložbi Lovre Artukovića *Najbolje slike* u Galeriji Klovićevi dvori u Zagrebu (travanj 2008.), dovršena u „nedovršenoj verziji“ jutro prije otvorenja izložbe u dvorani Galerije prenamijenjenoj u privremeni atelje.²⁶⁰ Za izložbu *Deklaracija* u Mađarskom kulturnom centru/BHC Kollektiv u Berlinu iste godine, Artuković djelomično doslikava i preslikava sliku. Poslije – prije predaje u Zbirku Filip Trade – doslikava parket u smeđim tonovima, pozadinski bijeli zid nadopunjava dvama zidnim izbočenjima zelenomodre

²⁶⁰ Usp. Patricija Kiš, *Najbolje slike najboljeg slikara*, *Jutarnji list*, 21. travnja 2008. <http://www.jutarnji.hr/arhiva/najbolje-slike-najboljeg-slikara/3923904/> (5. 8. 2016.).

boje u lijevom i dijelu desnog dijela slike te doraduje figure.²⁶¹ Artuković poslije ponovno preslikava sliku: premazuje ju bijelom bojom te ponovno slika scenu pa slika ima dva sloja.²⁶²

Promišljajući o konceptu rata i povijesnom slikarstvu koje stoljećima prikazuje društveno-politički važne događaje najčešće vjerno prikazane s naglaskom na važnosti za naciju (poput Velázquezove *Predaje Brede*, 1634.–1635.),²⁶³ o građanima bivše Jugoslavije s kojima prijateljuje u istočnom Berlinu te o umjetničkoj sceni i praksi politički korektne i angažirane *balkanske* umjetnosti,²⁶⁴ Lovro Artuković odlučuje naslikati „lažnopovijesnu sliku, događaj koji se nije dogodio, parodiju na historijsko slikarstvo i parodiju na politiku“.²⁶⁵

Lovro Artuković tijekom rata slikao je „najbanalnije, svakodnevne predmete“²⁶⁶ ne prenoseći frustraciju uzrokovanu ratom kao temu na slike, koja se nakon višegodišnjeg iskustva transformirala u zreli stav. Lovro Artuković tijekom rata ne sudjeluje na umjetničkoj sceni u ulozi politički angažiranog umjetnika iako je osjećao svojevrsnu dužnost da reagira. Nakon višegodišnjeg iskustva i uviđanja različitih perspektiva o istom događaju, na svojevrsan način odlučuje se društveno angažirati, istovremeno ismijavajući praksu.²⁶⁷ U razgovoru s Vanjom Žanko za katalog *Finalisti (2009.)*²⁶⁸ Artuković izjavljuje kako mu je namjera bila „poigrati se s uobičajenom predodžbom o slikarstvu kao elitističkoj disciplini, namijenjenoj eliti, koju je elita uvijek koristila u prezentiranju svoga statusa. Napravio sam jedan reprezentativan, *dvorski* portret svojih prijatelja – takozvanih običnih ljudi. Također, namjera mi je bila napraviti nešto što, isto tako, u našem vremenu baš nije uobičajeno za medij slikarstva; naime htio sam napraviti jednu humorističnu sliku“.²⁶⁹

²⁶¹ Osobna e-pošta s Lovrom Artukovićem.

²⁶² Osobni razgovor s Lovrom Artukovićem.

U donjem, uglavnom desnom dijelu slike, posebice na donjem rubu platna vidljiva su oštećenja uzrokovana uglavnom transportom. Osobni razgovor s Tomislavom Kličkom (17. 7. 2016.).

²⁶³ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Predaja Brede*, 1634.–1635., ulje na platnu, 307 × 367 cm, Prado, Madrid.

²⁶⁴ „Moram priznati da prilično skeptično, a ponekad i s prezirom, gledam na tu takozvanu političku angažiranost koja se odvija u sigurnosti umjetničke scene i radi te scene, a ne radi stvarnog društvenog angažmana. Zato sam i naslikao *Deklaraciju*“ (Lovro Artuković). Anita Kojundžić Smolčić, *Lovro Artuković: Prezirem političku angažiranost koja se odvija u sigurnosti umjetničke scene i radi te scene*, *Arteist*, 22. rujna 2014. <http://arteist.20minuta.hr/lovro-artukovic-prezirem-politicku-angaziranost-koja-se-odvija-u-sigurnosti-umjetnicke-scene-radi-te-scene/>.

²⁶⁵ Patricija Kiš, *Najbolje slike najboljeg slikara*, *Jutarnji list*, 21. travnja 2008. <http://www.jutarnji.hr/arhiva/najbolje-slike-najboljeg-slikara/3923904/>.

²⁶⁶ Igor Mirković, *L. A. Nedovršeno*, 2008.

²⁶⁷ Osobni razgovor s Lovrom Artukovićem.

²⁶⁸ Mihaela Richter (ur.), Sabina Salamon, Vanja Žanko (ur.), *nav. dj.*, 2009.

²⁶⁹ Isto, str. 16.

Fotografija potpisivanja Daytonskoga sporazuma poslužuje mu kao predložak za *Deklaraciju* kojom taj događaj parodira. Ismijava ulogu političara i koncept rata te banalizira scenu iz baze Wright-Patterson američkog zračnog zrakoplovstva odnosno Elizejske palače smještajući ju u *birtiju*, suprotno tradicionalnoj praksi smještanja povijesnih scena u dramatičnu arhitekturu čija je uloga naglasiti događaj.²⁷⁰

Ideju o *Deklaraciji* Artuković krajnje definira u susretu s prijateljima posjednutima oko stola na proslavi ramazanskog bajrama u berlinskoj gostionici *Nosh* čiji mu vlasnik poslije poslužuje kao model za figuru hrvatskog predsjednika u slici. Lovro Artuković u početku eksperimentira s konceptom te sastavlja kompoziciju od par likova koja podsjeća na kasne grupne portrete Fransa Halsa ili Rembrandta, no odlučuje u scenu uključiti više likova. Prostor slike ispunjava neformalno odjevenim likovima koji svjedoče potpisivanju mirovnog sporazuma Hrvatske, Srbije i Bosne i Hercegovine, koji utječe na sudbine milijuna ljudi od kojih nitko osim dva lika – od kojih je jedno dijete – ne obraća pozornost na definiranje granica novonastalih država nacrtanih na netom obrisani dio ploče s jelovnikom.

Pripreme za sliku započinju u studenom 2007. godine u berlinskom restoranu *Donath* otkuda potječu tri stola i cjelokupna scenografija s menijem i pozadinskom kartom na ploči. Ondje okuplja modele devet različitih nacionalnosti koje raspoređuje u idejnu kompoziciju. Poslije u galeriji Meinblau raspoređuje likove u skupine, izrađuje krokije, modele pojedinačno fotografira i ponovno skicira pa prenosi na platno koje poslije zbog velikih dimenzija premješta u veći atelje. Prikazao je 22 lika, s naglaskom na njihovu međusobnu komunikaciju. Prikazuje tri predsjednika, „dodavače ugovora“ i savjetnike predsjednika, a grupe iz stražnjih planova sastoje se od europskih i svjetskih promatrača „koji se međusobno svađaju“.²⁷¹ Ovim se grupnim portretom Artuković ruga društvenim podjelama i uzrocima ratova u bivšoj Jugoslaviji.

O slici piše Blaženka Perica u katalogu izložbe *Lovro Artuković: Najbolje slike* (2008.) gdje pozicionira Artukovićevo mjesto u sklopu „*njemačkog* fenomena povratka figuraciji“,²⁷² kao slikara koji „ne depersonalizira likovnost traume soc-realističke povijesti“,²⁷³ nego se referira na

²⁷⁰ Dogovor je dostignut i potpisan u bazi u blizini Daytona, Ohio, SAD, u studenom 1995. godine, a formalno potpisan u Parizu u prosincu iste godine.

²⁷¹ Igor Mirković, *L. A. Nedovršeno*, 2008.

²⁷² Blaženka Perica, *nav. dj.*, 2008., str. 34.

²⁷³ Isto.

osobnu ikonografiju u danom trenutku te „iskušava i dokazuje jednu socijalnu djelotvornost slike izvan kategorija tržišne i marketinške učinkovitosti“,²⁷⁴ i moć slikarskoga medija u doba ekspanzije novih medija. Opisuje Artukovićevu sliku kao realistički prizor s dozom fiktivnoga, koji je razumljiv njegovim sunarodnjacima prvenstveno putem naslova koji jedini uistinu otkriva narativ na slici, te ju uspoređuje sa slikom Marka Tanseya *Triumph of the New York School* (1984.)²⁷⁵ u kojoj je simbolički prikazana dominacija New Yorka nad Parizom na postmodernoj međunarodnoj umjetničkoj sceni, u odnosu na koju Lovro Artuković koristi obrnuto proporcionalni postupak.²⁷⁶ Autorica povezuje *Deklaraciju* sa slikom *Tulum* (1985.) navodeći kako „sva stripovska poetika raspršenosti, življenih mladalačkih događanja s *Tulumom*, kao da je u *Deklaraciji* odrasla, uozbiljila se, u složenosti kompozicije s ozbiljnim reminiscencijama i tragovima nakupljenih iskustava“.²⁷⁷

Slika je široj javnosti u Hrvatskoj najpoznatija od svih Artukovićevih slika zbog „politički nekorektne teme“. Nakon izlaganja u Hrvatskoj, slika je prvenstveno bila konotirana kao društveno angažirano umjetničko djelo s različitim *feedbackom*. O društvenom kontekstu umjetničkoga djela piše Meyer Shapiro kada govori o smislenom značenju slike samo u kontekstu društvene situacije u kojoj nastaje, u određenom trenutku djelovanja.²⁷⁸ *Deklaracija* nastaje kao svojevrsna ironična kritika politike, prvenstveno one koja vodi do rata. Lovro Artuković stvara sliku koja odgovara vremenu u kojemu nastaje te njezino značenje u potpunosti odgovara društvenom kontekstu. Artuković istovremeno banalizira rat te se prema njemu odnosi kritički i uz dozu humora. Činjenicom da banalizira i obespravljuje rat, progovara o mirnom stanju koje gratificira i na koje poziva, čime progovara u ime masa te u krajnosti čini *Deklaraciju* univerzalnom slikom.

²⁷⁴ Isto.

²⁷⁵ Mark Tansey, *Triumph of the New York School*, 1984., ulje na platnu, 188 × 304,8 cm, Whitney Museum of American Art, New York.

²⁷⁶ Usp. Blaženka Perica, nav. dj., str. 37.

²⁷⁷ Isto, str. 36.

²⁷⁸ Jonathan Harris, *Strukture i značenja u umjetnosti i društvu*, u: *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, (ur.) Krešimir Purgar, Zagreb: cvs_centar za vizualne studije, 2009., str. 95–123 (100.)



22. Lovro Artuković, *Potpisivanje deklaracije o pripajanju Zapadne Hercegovine i Popova polja Republici Hrvatskoj (Wer hat das Bier bestellt?)*, 2008.–2011., ulje na platnu, 280 × 480 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb.

7.1. Referencije na kompozicijsko rješenje teme Posljednje večere

Recepcija *Deklaracije* na berlinskoj izložbi razlikovala se od one u Hrvatskoj zbog mogućnosti objektivnije analize te je rezultirala usporedbom s kompozicijskim rješenjima teme Posljednje večere.²⁷⁹ Figure u *Deklaraciji* okupljene oko stola od kojih je naglasak na manjem broju likova koji su tematski relevantni evociraju ovu snažnu ikonografsku temu. Lovro Artuković mušku figuru čija je uloga uvjeravanje predsjednika BiH da potpiše ugovor, osamostaljuje na lijevoj strani stola, leđima okrenutoga prema promatraču, na način kako srednjovjekovna ikonografija pristupa liku Jude koga često prati pas koji je slučajno prisutan i u *Deklaraciji*. Tri

²⁷⁹ Usp. Blaženka Perica, *nav. dj.*, 2008., str. 36. Osobni razgovor s Lovrom Artukovićem.

ključna lika koji predstavljaju predsjednike država potpisivačica evociraju skupinu na Posljednjoj večeri okupljenu oko Krista.

Tradicionalna tema u kršćanskoj umjetnosti prikazuje Kristov posljednji objed s učenicima u Jeruzalemu prije uhićenja za kojega im navješćuje kako će ga jedan od njih izdati, a naglašava sakrament euharistije ili navještenje izdaje. Rana Crkva naglašavala je euharistijsko slavlje, a od XIV. stoljeću tema prikazuje ljudsku dramu nakon Kristove objave o izdaji s naglaskom na liku Jude. U XVI. stoljeću s protureformacijom i promjenom vjerske klime Crkva ističe važnost sedam sakramenata i prvenstveno euharistije²⁸⁰ te se obnavlja prvobitna verzija.²⁸¹

Srednjovjekovna ikonografija odabire trenutak Kristova navještenja Judine izdaje, smještajući ga na stranu stola bližoj promatraču.²⁸² Takvo kompozicijsko rješenje preuzima Andrea del Castagno (Andrea di Bartolo di Simone, Dicomano u blizini Castagna, 1419.–1423. – Firenca, 19. kolovoza 1457.) na fresci *Posljednja večera* (1445.–1450.)²⁸³ iz refektorija samostana Sant'Apollonia u Firenci nastaloj prema narudžbi ovog ženskog benediktinskog samostana.²⁸⁴ Castagno je vješto ukomponirao fresku u zamišljeni arhitektonski prostor nalik refektoriju, često korištenom prostoru za prikaze ove teme.²⁸⁵ Komunikacija među trinaest kiparski oblikovanih likova je minimalna, a dramatično oblikovane mramorne vene nad glavama svetog Petra, Krista i Jude naglašavaju tri ključna lika i dramatičnost prizora s ciljem naglašavanja lika Jude.²⁸⁶

Najpoznatiji prikaz teme, *Posljednja večera* (1494.–1498.)²⁸⁷ Leonarda da Vinci (Vinci u Toskani, 15. travnja 1452. – Château de Cluoux, kasnije zvan Clos-Lucé, kraj dvorca Amboise na rijeci Loire, 2. svibnja 1519.) iz refektorija milanskoga samostana Santa Maria delle Grazie prikazuje ljudsku dramu, trenutak nakon Kristove objave o izdaji. Nastaje tijekom Leonardova boravka u Milanu – gdje boravi od 1481. ili 1482. godine²⁸⁸ – kada vojvoda Ludovico Sforza od

²⁸⁰ Usp. Sanja Cvetnić, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb: FF press, 2007., str. 150, 151.

²⁸¹ Usp. James Hall, *nav. dj.*, 1998., str. 265, 266.

²⁸² Usp. Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2007., str. 151.

Usp. H. W. Janson (gl. ur.), *nav. dj.*, 2003., str. 528.

²⁸³ Andrea del Castagno, *Posljednja večera*, 1445.–1450., fresko, 421 × 975 cm, Sant' Apollonia, Firenca.

²⁸⁴ Usp. H. W. Janson (gl. ur.), *nav. dj.*, 2003., str. 528.

²⁸⁵ Usp. John T. Paoletti, Gary M. Radke, *Art in Renaissance Italy*, New York: Prentice Hall; Harry N. Abrams; Inc. Publ., 2002., str. 337.

²⁸⁶ Usp. H. W. Janson (gl. ur.), *nav. dj.*, 2003., str. 528.

²⁸⁷ Leonardo da Vinci, *Posljednja večera*, 1494.–1498., tempera i ulje na suhoj žbuci, 460 × 880 cm, refektorij samostana Santa Maria delle Grazie, Milano

²⁸⁸ Usp. John T. Paoletti, Gary M. Radke, *nav. dj.*, 2002., str. 337.

njega naručuje fresku za blagovaonicu ovog dominikanskog samostana gdje se nalazila vojvodina kapela. Poput Castagne, Leonardo dinamizira kompozicijski raspored likova uz pomoć arhitektonskog prostora naslikanog u pozadini.²⁸⁹ Centralna luneta nad freskom prikazuje grb Ludovica Sforze i njegove supruge Beatrice d'Este dok one sa strane prikazuju imena sinova: Maksimilijana i Francesca,²⁹⁰ a lunetama Leonardo prilagođava kompoziciju raspoređujući likove u četiri skupine poštujući zakonitosti centralne perspektive.²⁹¹ Likove prikazuje u međusobnoj komunikaciji s naglaskom na karakteristike pojedinaca i reakcijama na Kristove riječi.

Tijekom 1560-ih godina s reputacijom slikara biblijskih gozbi za samostanske refektorije venecijanski slikar Paolo Veronese (Paolo Cagliari, Verona, 1528. – Venecija, 1588.) odgovarajući je kandidat za oslik netom spaljenog refektorija dominikanskoga samostana u bazilici Sv. Ivana i Pavla u Veneciji²⁹² gdje slika *Gozbu u Šimunovoj (Leviyevoj) kući* (1572.–1573.).²⁹³ Poput Leonarda, prikazuje trenutak najave izdaje, ali ne naglašava dramatičnost trenutka, nego scenu oblikuje kao svjetovni raskošni banquet koji smješta u klasičnu arhitekturu koja podsjeća na Rafaelovu *Atensku školu* (1509.–1511.).²⁹⁴ Postavljajući Krista u središte simetrične kompozicije evocira Leonardov, a svečanim raspoloženjem Tizianov izraz, zbog čega djelo evocira visoku renesansu.²⁹⁵ Juda bi mogao biti desni lik ispred kojega je pas i koji okreće lice od Krista.²⁹⁶ Tiha drama proteže se centrom kompozicije dok ostatak ispunjava dinamika i kretnja.²⁹⁷ Veronese je namjerno bio neodređen u prikazu ove *Posljednje večere* ne poštujući propisanu ikonografiju, a u vremenu promijenjene vjerske klime pod pritiskom Inkvizijskog suda 1573. godine zbog nedoličnosti prikaza mijenja naziv slike u ovaj današnji.²⁹⁸

²⁸⁹ Usp. Penelope J. E. Davies, et alter, *nav. dj.*, 2008., str. 560.

²⁹⁰ Usp. John T. Paoletti, Gary M. Radke, *nav. dj.*, 2002., str. 337.

²⁹¹ Usp. Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452.–1519.*, Köln: Taschen; Zagreb: Europapress holding d.o.o., 2006., str. 50.

²⁹² Usp. Peter Humfrey, *Painting in Renaissance Venice*, New Haven and London: Yale University Press, 1996. [1995.], str. 245.

²⁹³ Paolo Veronese, *Gozba u Šimunovoj (Leviyevoj) kući*, 1572.–1573., ulje na platnu, 555 × 1280 cm, Gallerie dell' Accademia, Venecija, izvorno bazilika Sv. Ivana i Pavla.

²⁹⁴ Raffaello Sanzio, *Atenska škola*, 1509.–1511., fresko, širina 770 cm, Stanza della Segnatura, Rim, Vatikanska palača.

²⁹⁵ Usp. Penelope J. E. Davies, et alter, *nav. dj.*, 2008., str. 613.

²⁹⁶ Usp. James Hall, *nav. dj.*, 1998., str. 266.

²⁹⁷ Usp. Peter Humfrey, *nav. dj.*, 1996., str. 246, 247.

²⁹⁸ Usp. Penelope J. E. Davies, et alter, *nav. dj.*, 2008., str. 614.

Usp. Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2007., str. 53–57.

7.2. Povijest grupnog portreta i barok u Nizozemskoj

Nizozemsko barokno slikarstvo razlikuje se od klasičnog baroknog stila katoličkih zemalja. Vladajući rjeđe njeguju odnose s umjetnicima, a crkvene narudžbe su rijetkost. Nizozemsko slikarstvo jest formalno barokno, iako ga karakterizira realizam, za razliku od klasicizma koji dominira Italijom pod utjecajem braće Carracci i bolonjske škole. Dinastija Oranje u Haagu i građanska tijela poput milicije djeluju kao pokrovitelji umjetnosti, ali su njihove narudžbe ograničene.²⁹⁹ Časničke grupe organizirane su kao cehovi pod patronatom nekoga sveca s tradicijom od srednjega vijeka. U XIV. stoljeću utemeljene građanske straže sastoje se od dobrovoljaca koji obavljaju dužnost obrane grada, a poslije se udružuju u bratovštine i održavaju godišnje bankete. Od početka XVI. stoljeća naručuju portrete za dekoraciju svojih zgrada što eskalira u XVII. stoljeću, grupnim portretima vrednovanima u svjetskoj umjetničkoj baštini.³⁰⁰

Frans Hals poput prethodnika individualizira portretirane, dok Rembrandt u *Noćnoj straži* (1642.)³⁰¹ radikalno zanemaruje individualnost prikazanih radi naglaska na zajedničkoj akciji. Slika Halsove građanske straže postat će ogledno djelo u Haarlemu i Amsterdamu, a Rembrandtova *Noćna straža* drugi je oblik tog standarda.

Nizozemski portreti građanskih straža temelje se na portretima jeruzalemskih hodočasnika koji su evoluirali iz slijeda religioznih prikaza pojedinaca, najčešće sponzora sakralnih ciklusa iz srednjovjekovne umjetnosti. Portretirani su najčešće prije odlaska u Svetu zemlju na slikama koje zadržavaju religiozni kontekst, ali ne i temu. Naglasak je na individualizaciji likova koji više nisu prikazani kao dio obiteljske ili ikonografske skupine³⁰² (sl. 23, 24).

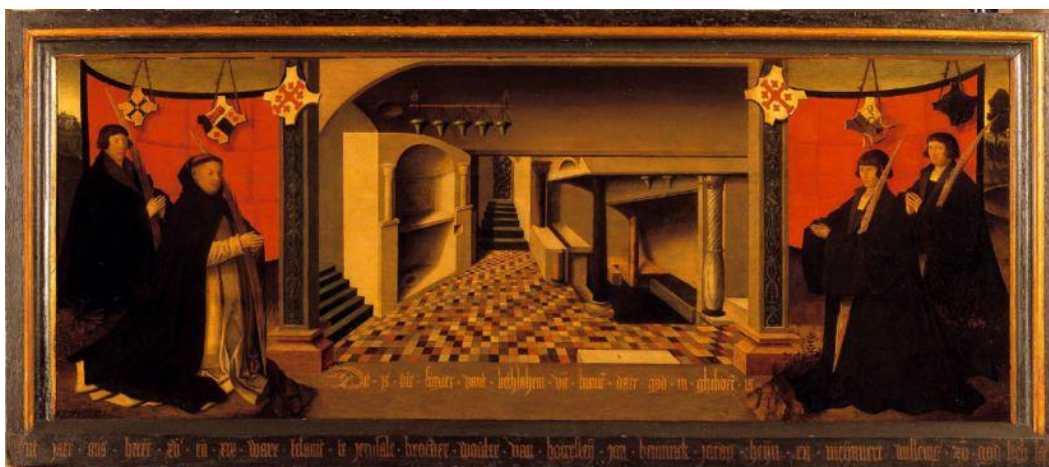
²⁹⁹ Usp. Penelope J. E. Davies, et alter, *nav. dj.*, 2008., str. 698.

³⁰⁰ Isto, str. 712.

Usp. Jacob Rosenberg (gl. ur.), Seymour Slive, E. H. ter Kuile, *Dutch art and architecture: 1600 to 1800*, New Haven, London: Yale University Press, 1977., str. 50.

³⁰¹ Rembrandt van Rijn, *Noćna straža (Izlazak straže kapetana Fransa Banninga Cocqa i poručnika Willema van Ruytenburch)*, 1642., ulje na platnu, 363 × 437 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

³⁰² Usp. Maaik Dirks, "In all their glory": *Amsterdam civic guards portraits – (1) Humble beginnings, Rembrandt's Room*, 13. srpnja 2014. <https://arthistoriestroom.wordpress.com/2014/07/13/in-all-their-glory-amsterdam-civic-guards-portraits-1-humble-beginnings/?blogsub=confirming#subscribe-blog> (22. 9. 2016.).



23. Rijedak primjerak sačuvanog portreta jeruzalemskih hodočasnika. Nepoznati umjetnik, *Amsterdamski jeruzalemski hodočasnici*, oko 1520., ulje na platnu, 99 × 23 cm, Museum Catharijneconvent, Utrecht.



24. Jan van Scorel, *Dvanaest jeruzalemskih hodočasnika*, oko 1525., ulje na platnu, 61,7 × 288 cm, Centraal Museum, Utrecht.

Evoliciju nizozemskog grupnog portreta započinje Frans Hals kojemu prethode rješenja prijašnjih generacija koji plošno oblikuju likove na portretima od kojih su danas rijetki sačuvani.³⁰³

³⁰³ Jan van Scorel (Schoorl, Scorel, 1495. – Utrecht, 1562.) prikazuje grupni portret jeruzalemskih hodočasnika. Utječe na Dircka Jacobsza (okolica Amsterdama, 1496. – 1567.) kome je pripisan najstariji i možda prvi sačuvani grupni portret civilne straže, *Grupa civilne straže* (1529.) (sl. 25) čiji središnji dio prikazuje civilnu stražu naoružanu arkebuzama. Ovo djelo utječe na rješenja grupnih portreta stražara čiji se procvat bilježi do 1650-ih godina. Likove raspoređuje u dva horizontalna reda što utječe na portrete sljedećih generacija umjetnika poput Cornelisa Anthonisza (Anthonissen, Teunissen, Amsterdam, oko 1500.–1505. – Amsterdam, 1553.–1561.), Dircka Barendsza (Amsterdam 1534. – Amsterdam 26. svibnja 1592.) ili Cornelisa van Haarlema (Haarlem, 1562. – Haarlem, 11. studenoga 1638.), koji odbacuje tradiciju postavljanja likova u redove u korist piramidalne stabilne kompozicije i najavljuje Fransa Halsu. Usp. *Triptych with Guardsmen of the Amsterdam Kloveniersdoelen (headquarters of the arquebusiers' civic guard)*, Rijksmuseum. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-C-402/catalogue-entry> (1. 9. 2016.).



25. Pripisano Dircku Jacobszu, *Grupa civilne straže*, 1529., 1532.–1535., ulje na platnu, visina 119,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Frans Hals (vjerojatno Antwerpen 1582./1583. – Haarlem 1666.) u slici *Banket časnika građanske straže sv. Jurja* (1616.)³⁰⁴ (sl. 26) renesansno oblikovane dijelove kompozicije prijašnjih portreta zamjenjuje baroknom integracijom. Koristeći jake dijagonale kojima tvori iluziju prostora postavlja glave većine likova na istu razinu čime pridonosi dojmu zajedništva.³⁰⁵



26. Frans Hals, *Banket časnika građanske straže sv. Jurja*, 1616., ulje na platnu, 175 × 324 cm, Frans Hals Museum, Haarlem.

³⁰⁴ Frans Hals, *Banket časnika građanske straže sv. Jurja*, 1616., ulje na platnu, 175 × 324 cm, Haarlem, Frans Hals Museum.

³⁰⁵ Usp. Jacob Rosenberg (gl. ur.), Seymour Slive, E. H. ter Kuile, *nav. dj.*, 1977., str. 47.

Hals, haarlemski slikar portreta i *genre* scena te njihovih kombinacija u potpunosti je otkriven u XIX. stoljeću kada utječe na impresioniste.³⁰⁶ Ovom slikom iz ranog perioda evocira Leonardovu *Posljednju večeru* i nastavlja nizozemsku tradiciju grupnih portreta čiji je vrhunac kod Rembrandta, a za koga je ova slika ogledno djelo. Hals – koji i sâm 1612. godine postaje članom ovog društva imućnih građana – vojni karakter prikaza podređuje svjetovnom i ceremonijalnom obilježju.³⁰⁷ Individualizira likove što je slučaj bez presedana u nizozemskoj umjetnosti,³⁰⁸ iako kritičari sumnjaju da je Hals naslikao stvaran događaj ili da su časnici pozirali za sliku.³⁰⁹ Realistički prikaz naglašava prirodnom veličinom likova i njihovim dinamičnim pozama, a koloritom evocira venecijansko slikarstvo.³¹⁰

Hals do 1664. godine izrađuje devet grupnih portreta velikih dimenzija. Karakteristika njegova slikarstva je živahnost likova kojima promatrača uvjerava kako svjedoči stvarnoj životnoj sceni, a ne slici za koju je netko pozirao u ateljeu. Hals raskida s tradicionalnim renesansnim portretima koji nisu lišeni vitalnosti, ali se u njima ljudska priroda manifestira obuzdavanjem. Barokni portreti s jačim dinamičkim tendencijama otvaraju put jačem prikazivanju spontanijeg ekspresija u čemu Hals dominira. Često prikazuje figure koji gestom komuniciraju s promatračem, a jakim dijagonalama naglašava pokret. Portreti u kojima naglašava živost otkrivaju ljudski lik kao trajnu inspiraciju u njegovu radu.³¹¹

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (Leiden, 15. srpnja 1606. – Amsterdam, 4. listopada 1669.) početkom 1630-ih godina odlazi u Amsterdam gdje razvija izraz i doživljava vrhunac karijere.³¹² U prvom amsterdamskom razdoblju (1632.–1639.) pod utjecajem je utrechtskih karavandista što se očituje u korištenju jakoga *chiaroscuro*, a slikom *Anatomska lekcija dr. Nicolaesa Tulpa* (1632.)³¹³ započinje bogatu produkciju grupnih portreta. Ovom slikom Rembrandt raskida s tradicionalnom formom grupnog portreta. Ne prikazuje likove u redu jedan do drugoga, nego ih okuplja oko položenog tijela. Koncentrira se na individualizaciju skulpturalno

³⁰⁶ Isto, str. 59, 60; 73.

³⁰⁷ Usp. Penelope J. E Davies, et al., *nav. dj.*, 2008., str. 712.

³⁰⁸ Usp. Jacob Rosenberg (gl. ur.), Seymour Slive, E. H. ter Kuile, *nav. dj.*, 1977., str. 50.

³⁰⁹ Usp. Penelope J. E Davies, et al., *nav. dj.*, 2008., str. 712.

³¹⁰ Usp. Jacob Rosenberg (gl. ur.), Seymour Slive, E. H. ter Kuile, *nav. dj.*, 1977., str. 53.

³¹¹ Isto, str. 54–63.

³¹² Isto, str. 78; 86.

³¹³ Rembrandt van Rijn, *Anatomska lekcija dr. Nicolaesa Tulpa*, 1632., ulje na platnu, 169,5 × 216,5 cm, Mauritshuis, Haag.

oblikovanih likova od kojih svaki sudjeluje u sceni i na prikaz dramatičnosti trenutka koristeći *chiaroscuro*.³¹⁴ Pogled portretiranog naručitelja, dr. Tulpa, usmjeren je izvan kadra slike umjesto da komunicira s ostalim likovima, čime ga Rembrandt povezuje s promatračem koga uključuje u djelo.³¹⁵ Ovim portretom Rembrandt evocira vodećeg amsterdamskog grupnog portretista do njegove pojave, Thomasa de Keysera (Amsterdam, 1597. – Amsterdam, 1667.) koji u slici *Anatomska lekcija doktora Sebastiana Egbertsa* (1619.)³¹⁶ tradicionalno prilazi rješenju grupnog portreta, čime je potvrđena superiornost Halsa i Rembrandta.³¹⁷

Rembrandtovo kapitalno djelo *Noćna straža*, originalnog naslova *Izlazak straže kapetana Fransa Banninga Cocqa i poručnika Willema van Ruytenburch* (1642.) nastaje u njegovoj srednjoj amsterdamskoj fazi (1640.–1647.). Kompozicijski nije u korelaciji s *Deklaracijom* Lovre Artukovića, nego je bitna zbog prikaza građanske straže u tradiciji Halsa koji uspijeva u portretima naglasiti akciju i zajedništvo. Rembrandt radikalno prilazi tradiciji grupnih portreta zanemarujući portretirane radi uspostavljanja komunikacije među likovima koje rapoređuje u manje grupe, a koji kolektivno doprinose događaju. Individualnost likova žrtvovana je radi prikaza akcije te je fokus prebačen s pojedinca na skupinu. Grupni portreti značajni su zbog želja naručitelja cehova čije je individualne karakteristike bitno naglasiti pošto su slike krasile njihove javne građevine. Zato je Rembrandtova *Noćna straža* kojom prikazuje zajedništvo naušturb individualnih karakteristika pojedinaca značajna. Rembrandt briljantno transformira tradicionalne amsterdamske grupe u dimanziranu i animiranu ujednačenu scenu u akciji i zajedništvu naglašavajući kompozicijsko jedinstvo.³¹⁸ Svi članovi slike sudionici su jednoga događaja kojemu pristupaju individualno, ali bez izravne poveznice na način da su svi koncentrirani na tu radnju. Rembrandt prikazuje likove u akciji, pokretu i radnji, dok Lovro Artuković likove prikazuje u istoj komunikaciji i ulogama, ali u statičnim pozama.

³¹⁴ Usp. Jacob Rosenberg (gl. ur.), Seymour Slive, E. H. ter Kuile, *nav. dj.*, 1977., str. 88.; 115.

³¹⁵ Usp. Michael Bockemühl, *Rembrandt 1606.–1669.: Misterij otkrivene forme*, Madrid: Mediasat Group; Beograd: Mediasat East Europe; Zagreb: Europapress holding, 2006., [Köln: Taschen], str. 41.

³¹⁶ Thomas de Keyser, *Anatomska lekcija dr. Sebastiana Egbertsa*, 1619., 135 × 186 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

³¹⁷ Usp. Jacob Rosenberg (gl. ur.), Seymour Slive, E. H. ter Kuile, *nav. dj.*, 1977., str. 316.

³¹⁸ Isto.

8. Slika *Apolon i Marsija (Trijumf novih medija nad slikarstvom)* (2009.–2011.)

Format slike *Apolon i Marsija (Trijumf novih medija nad slikarstvom)*³¹⁹ (sl. 27) je horizontalno položeni pravokutnik čiji kadar prikazuje unutrašnjost prostorije – autorova berlinskog ateljea – koju ispunjavaju ljudske figure od kojih su neke *stvarne*, a neke naslikane u slici. Kompozicija je podijeljena na dva dijela ispred kojih se u središtu kompozicije i prvom prostornom pojasu nalaze dvije ženske figure koje nazdravljaju čašama za pjenušac. U drugom planu na desnoj strani ponovno se nalaze iste dvije ženske figure koje u zamrznutoj pozi skoka noževima napadaju platno postavljeno na zid ateljea na kojem je naslikan umjetnikov autoportret čije tijelo uz pomoć alpinističkog remena visi u naglavce obješenoj pozi. Na zidu na lijevoj strani je projekcija multimedijskog preformansa u kojoj ponovno sudjeluju isti ženski likovi. Prostor je na prvi dojam čitak, no nakon prvoga uvida primjetna je slojevitost prostora koji prikazuje više scena u jednom planu. Svjetlost kao da dolazi iz pozadinskih slika: slika u lijevom dijelu blješteća je i obasjava prostor pred sobom, dok je ona u desnom dijelu obasjana poput izložbenih slika u muzejima i galerijama. Prostorija ateljea u sivim je tonovima, a događaj koji ju ispunjava uvjetuje kolorit koji je u suodnosu i kontrastu na lijevoj i desnoj strani. Slika u lijevom stražnjem pojasu obiluje žutom, zlatnom bojom koja zamagljuje čitkost prikaza, dok je desni dio slike u neutralnim tonovima s naglaskom na uzorke na haljinama protagonistica. Unatoč bogatom koloritu, linija igra bitnu ulogu u oblikovanju. Konture i detalji su vidljivi, posebice u desnom dijelu slike dok onaj lijevi, kao i prednji prostorni plan obiluju vidljivim potezima kista koji neke dijelove ne rješavaju do detalja.

Ovom slikom koja je predstavljena na samostalnoj izložbi *Uprizorenja* u zagrebačkoj Laubi (12. rujna – 15. listopada 2011.)³²⁰ Lovro Artuković parodira suvremenu umjetničku scenu.

Naslov slike sugerira ikonografsku temu koja interpretira Ovidijevu legendu o Apolonu i Marsiju. Frigijski satir Marsija, Bakhov/Dionizov sljedbenik slučajno pronalazi dvojnice koje je Minerva izumila, ali i proklela. Vidjevši ga kako ih svira, bog pjesništva Apolon izaziva ga na

³¹⁹ Lovro Artuković, *Apolon i Marsija (Trijumf novih medija nad slikarstvom)*, 2009.–2011., ulje na platnu, 270 × 360 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb.

³²⁰ Usp. *Lauba predstavlja: Lovro Artuković "Uprizorenja"!*, Lauba, <http://www.lauba.hr/hr/kalendar-9/lauba-predstavlja-lovro-artukovic-uprizorenja-1444/> (25. 7. 2016.).

glazbeni dvoboj uz dogovor da pobjednik, kojim muze poslije proglašavaju Apolona, određuje kaznu po volji. Usudivši se natjecati s bogom pjesništva i glazbe, Marsija biva kažnjen tako što mu Apolon, svezavši ga za drvo, živome odere kožu.³²¹ *Odiranje Marsijino* dio je ove ikonografije, a u renesansi se, kopirajući helenističku skulpturu iz Pergama (danas u Rimu u Kapitolijskim muzejima) Marsija prikazuje rukama i nogama zavezan za drvo netom prije odiranja.³²²

Postoji više obrada ove teme, no Lovro Artuković odabire Tizianovu (Tiziano Vecellio, Pieve di Cadore, oko 1490. – Venecija, 27. kolovoza 1576) kasnu sliku *Kažnjavanje Marsija* (oko 1570.–1576.)³²³ (sl. 29). Tizian prikazuje Marsija vezanoga nogama za drvo i obješenog naglavce dok ga Apolonovi pratitelji *operiraju* noževima. Uznemireni potezi kista koji su naglašeniji u stražnjem planu simboliziraju krikove užasa kojima prisustvuje i sâm Tizian u liku Mide koji ispunjava desni dio slike.³²⁴ Prikazan u *mislilačkoj* pozi dodjeljuje si ulogu nemoćnog promatrača, a s obzirom na vrijeme nastanka slike, Tizian se ovim autoportretom na svojevrstan način sukobljava sa skorom smrću. Tizian se između ostaloga referira na lovačku praksu tretiranja životinja nakon ulova, odnosno naglašava kako bog pjesništva Marsija tretira kao životinju.

Lovro Artuković s Tizianove slike prenosi impostaciju obješenog Marsija i zamjenjuje ga vlastitim likom. Umjesto Tiziana koji se prikazuje u ulozi nemoćnoga promatrača, Lovro Artuković samome sebi dodjeljuje ulogu mučenika čime se referira i na ikonografiju apostola Bartolomeja koji prema *Zlatnoj legendi* u Armeniji trpi isto mučenje te se prikazuje s odranom kožom preko ruke ili držeći ju u ruci.³²⁵ Bartolomej na Michelangelovoj fresci *Posljednji sud* (1534.–1541.)³²⁶ u Sikstinskoj kapeli – koju slika na zahtjev pape Pavla III. (Alessandro Farnese, Canino, 29. veljače 1468. – Rim, 10. studenog 1549., pontifikat 13. listopada 1534. – 10. studenog 1549.) i koju nakon Tridentskoga sabora Daniele da Volterra (Volterra, 1509. – Rim, 4. travnja 1566.) zbog nedoličnosti preslikava sprječavajući njezino uništenje,³²⁷ – Michelangelo na kožu u

³²¹ Usp. James Hall, *nav. dj.*, 1998., str. 203.

Usp. Ian G. Kennedy, *Tizian: oko 1490.–1576*. Madrid: Mediasat group; Zagreb: Europapress holding, 2006., str. 90.

³²² Usp. James Hall, *nav. dj.*, 1998., str. 16.

³²³ Tiziano Vecellio, *Kažnjavanje Marsija*, oko 1570.–1576., ulje na platnu, 212 × 207 cm, Archiepiscopal chateau, Nadbiskupska palača, zbirka, Kroměříž, Češka.

³²⁴ Usp. Ian G. Kennedy, *nav. dj.*, 2006., str. 92.

³²⁵ Usp. James Hall, *nav. dj.*, 1998., str. 16; 27.

³²⁶ Michelangelo Buonarroti, *Posljednji sud*, 1534.–1541., fresko, 1400 × 1200 cm, Sikstinska kapela, Rim.

³²⁷ Usp. Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford: Clarendon Press, 1964. [1940.], str. 118, 119.

Usp. Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2007., str. 52, 53.

Bartolomejevim rukama ukomponira autoportret čime naglašava „nedostojnost [da bude uskrsnut tijelom]“ što je ključna tema slike.³²⁸ Artuković se uspoređuje i s Caravaggiom koji u slici *David s Golijavotom glavom* (1605.–prije 1610.)³²⁹ na dekapitiranoj Golijatovoj glavi slika autoportret i nastavlja tradiciju Michelangela.

U pozadinskom planu slike *Apolon i Marsija* Lovro Artuković ponovno slika zid svoga ateljea koji koristi „kao svojevrsni zaštitni znak svih slika nastalih u XXI. stoljeću“,³³⁰ na koji postavlja dvije slike. Na desni dio zida ukomponira vlastitu sliku *Viseći autoportret* (2009.–2014.)³³¹ (sl. 28) koji postaje *slika u slici*. Autoportret na kojemu se umjetnik prikazuje obješenim, eksplicitno predstavlja slikarev autoportret, a implicitno Marsija odnosno tradicionalno slikarstvo kao inferiorno u odnosu na nove medije. Lijevi dio zida u potpunosti je upotpunjen prikazom multimedijske projekcije, u koju Lovro Artuković inkorporira vlastitu sliku *Zlato (pokrivač prve pomoći)* (2009.)³³² – koja simbolički i ikonografski upotpunjuje ulogu Apolona – i projekciju teleskopske snimke Sunca, na koju doslikava likove. Na postolju stoji muški lik – za koji mu je pozirao Falko Ewald, bivši stanar prostora koji je svojevremeno bio Artukovićev atelje³³³ – koji s medaljom oko vrata i pjenušcem u rukama slavi pobjedu, čime evocira tradiciju pobjedničke proslave Formule 1 kojoj najčešće prisustvujemo putem televizijskog medija ili internetske veze. Ispred njega postavlja dvije rasplesane ženske figure koje mu se poput muza pridružuju u slavlju. U skladu s izjavom kako „voli svoj rad dovoditi u vezu s različitim vrstama izražavanja, što rezultira određenom mentalnom igrom“,³³⁴ Lovro Artuković prenosi tri sekvence iz predstave *Früchte im Koma* berlinske plesne skupine Nightmare before Valentine.³³⁵ Plesačice – Andriana Seecker Ari i Birgitt Bodingbauer – poslužuju mu kao modeli za ženske figure koje na slici ponavljaju plesne poze s predstave. One se ponovno pojavljuju u prednjem planu u središtu kompozicije u pozama koje Artuković također preuzima s predstave, a zbog prilagodbe slici dodaje im čaše za pjenušac kojima one nazdravljaju pobjedu [novih medija]. U desnom dijelu slike

„Kongregacija Tridentskog koncila 21. siječnja 1564. donosi odluku o preslikavanju dijelova fresaka“. Barbara Furlotti, *Veliki svjetski muzeji: Vatikanski muzeji, Rim*. Firenca, Zagreb: Scala Group, EPH Media d.o.o., 2012., str. 136. Prijevod Translingua, Srećko Jurišić.

³²⁸ Usp. Penelope J. E. Davies, et alter, *nav. dj.*, 2008., str. 598.

³²⁹ Caravaggio, *David s Golijatovom glavom*, prije 1610., ulje na platnu, 125 × 100 cm, Galleria Borghese, Rim.

³³⁰ Leonida Kovač (ur.), *nav. dj.*, 2014., str. 14.

³³¹ Lovro Artuković, *Viseći autoportret*, 2009.–2014., ulje na platnu, 250 × 110 cm.

³³² Lovro Artuković, *Zlato (pokrivač prve pomoći)*, 2009., ulje na platnu, 145 × 125 cm, vlasništvo Atlantic Grupe.

³³³ Osobna e-pošta s Lovrom Artukovićem.

³³⁴ Goran Blagus, *nav. dj.*, 1999., str. 14.

³³⁵ Nightmare Before Valentine, *Früchte Im Koma*, Vimeo. <https://vimeo.com/5950275> (22. 8. 2016.).

ponovno ukomponira iste ženske likove dodijelivši im ulogu Apolonovih pratiteljica te ih prikazuje u početnim trenucima uništavanja slike noževima. Kao što Apolonovi pratitelji Marsiju noževima skidaju kožu, tako one skidaju slikano polje s platna kako bi na kraju platno ostalo prazno, a slika *umrla*. Po uzoru na Tiziana koji upozorava na opasnosti zbog izazivanja božanskih sila,³³⁶ Lovro Artuković kritizira i istovremeno parodira umjetničku scenu i proglašava o kraju slikarstva.

U vrijeme nastanka ove slike moguće je tradicionalno slikarstvo promatrati kao inferiorno u odnosu na druge vizualne medije. No, dok se *Viseći autoportret* na desnoj strani slike u početnoj fazi deranja *kože* kao Marsija i sama *slika* miri sa *smrću* [slikarstva], Artuković ponovno računa na promatrača čija je uloga bitna. Izvrsno Artukovićevo rješenje nudi promatraču slojevitost konceptuanoga prikaza *slike u slici*, kod promatrača budi osjećaje nestrpljivosti i iščekivanja, koje Tizian dodjeljuje Midi odnosno samome sebi. Sliku koju promatrač promatra u zamrznutom je stanju usmrćivanja koje u slici traje, dok je, i dalje samim postojanjem, slika istovremeno u potpunosti *živa*. Evocira li zamrznuti prizor pred kojim je promatrač nemoćan svojevrsnu *verziju* najpoznatijeg Schrödingera eksperimenta? Prikazuje li slika sumnju u skorbu smrt slike koja je preživjela proricanja o svome kraju, ili je tema ove slike upravo suprotno, besmrtnost slike?

Nazivajući sliku *glomaznom slikom* poput *Deklaracije*, Artuković ponovno naglašava ironijski pristup historijskom slikarstvu odnosno na svojevrsan način proziva sliku historijskom. Slika u krajnosti odgovara vremenu nastanka, kritički se odnosi prema umjetničkoj sceni, a istovremeno je dokaz postojanosti tradicionalne slike.

Leonida Kovač u tekstu *Kao da je melankolični Alien* (2014.) u slici iščitava element „tormentuma“: *Viseći autoportret* u prirodnoj veličini predstavlja tijelo koje graniči s „teatričkom inscenacijom i medijskom slikom“ što promatra u odnosu na mučne snimke iz ratnih logora nakon značajnog 11. rujna [2001.] „s kojim smo kročili u epohu totalne biopolitičke, odnosno medijske kontrole“.³³⁷ Tijelo u *Visećem autoportretu* uspoređuje s obješenim mesom životnije u hladnjačama. Po autorici, pričvršćen remen oko autorova tijela konotira ekstremni sport, odnosno težnju za dosizanjem nedohvatljivih ciljeva, a istovremeno i sadomazohistički element pa se pita

³³⁶ Usp. Ian G. Kennedy, *nav. dj.*, 2006., str. 92.

³³⁷ Leonida Kovač (ur.), *nav. dj.*, 2014., str. 18.

radi li se o kazni ili erotskom užitku.³³⁸ U pozadini obrnuto visećeg tijela u drugom prostornom planu slike autorica zamjećuje naslikanu zgužvanu prljavobijelu platnenu zavjesu za koju se pita „predstavlja li slikarsko platno iz kojeg je tijelo umaknulo? Ili možda Torinsko platno s inkarnacijom jedne posve drugačije slike? [...] obješena tkanina koja bi mogla biti i ta sa svijeta odrana koža koja je mističnom diskurzivnom transfiguracijom odjednom postala slikarsko platno“.³³⁹ Nadalje piše kako je kadar podijeljen u tri usporedna plana u jednom prostornom planu slike koja je „zapravo međuplan u kojemu se događa nekoliko scenskih simultanih izvedbi koje su ujedno i slikarske izvedbe“.³⁴⁰



27. Lovro Artuković, *Apolon i Marsija (Trijumf novih medija nad slikarstvom)*, 2009.–2011., ulje na platnu, 270 × 360 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb.

³³⁸ „Objesili su me u radionici industrijskih penjača, onih koji se penju po zgradama obavljajući razne poslove“ (Lovro Artuković). Anita Kojundžić Smolčić, *Lovro Artuković: Prezirem političku angažiranost koja se odvija u sigurnosti umjetničke scene i radi te scene*, *Arteist*, 22. rujna 2014. <http://arteist.20minuta.hr/lovro-artukovic-prezirem-politicku-angaziranost-koja-se-odvija-u-sigurnosti-umjetnicke-scene-radi-te-scene/>.

³³⁹ Leonida Kovač (ur.), *nav. dj.*, 2014., str. 19.

³⁴⁰ Isto, str. 20.



28. Lovro Artuković, *Viseći autportret*, 2009.–2014., ulje na platnu, 250 × 110 cm.



29. Tiziano Vecellio, *Kažnjavanje Marsija*, oko 1570.–1576., ulje na platnu, 212 × 207 cm, Archiepiscopal chateau, Nadbiskupska palača, zbirka, Kroměříž, Česka.

9. Slike *Modeli poziraju za Pietà* i *Pietà obrnuto* (2011.)

Slike koje reinterpetiraju i prefiguriraju Bogorodičino oplakivanje Krista predstavljene su u nedovršenoj verziji u Berlinu na grupnoj izložbi *Imaginarium II* u Galeriji Wedding (25. lipnja – 24. kolovoza 2011.),³⁴¹ a doslikane na predstavljanju novih slika Lovre Artukovićeve u Laubi (3. – 16. studenog 2011.).³⁴²

Slike su dio ciklusa *Uprizorenja* u kojemu Artuković prikazuje rješenja nastala promišljanjem o ulogama modela u ateljeu, kojima su se u prošlosti tijekom poziranja prilagođavali. Promatraču nudi uvid u nastanak djela prikazujući mu nevidljivo: probleme s kojima se kao umjetnik suočava tijekom kompleksnog procesa stvaranja. Ove slike plod su umjetnikove fascinacije neprirodnom pozom u kojoj žena drži nago opušteno muško tijelo u svome krilu.³⁴³ Eksperimentirajući sa snažnom temom u kršćanskoj ikonografiji, odlučuje „pojmovno poreći“³⁴⁴ temu Pietà, odnosno prikazati scenu čija tema nije Pietà, nego poziranje za Pietà čime slika prestaje biti religioznom ili blasfemičnom i postaje *svjetovnom* „slikom o slikarstvu“,³⁴⁵ čime umjetnik naglašava vlastiti odnos prema mediju te u krajnosti potvrđuje konceptualne temelje u svome radu.³⁴⁶

³⁴¹ Usp. *Lauba Going Places: Imaginarium II in Berlin, 25/6 - 24/8/11*, Lauba. <http://www.lauba.hr/en/calendar-9/lauba-going-places-imaginarium-ii-in-berlin-256-24811-140/>.

³⁴² Usp. Marko Golub, *Lovro Artuković, Predstavljanje novih slika*, Lauba. <http://www.lauba.hr/hr/kalendar-9/lovro-artukovic-predstavljanje-novih-slika-257/>.

³⁴³ „Od samog početka ideja za stvaranje slika nije bila religiozna jer je namjera bila prilagoditi temu sekularnom vremenu. Želio sam naslikati scenu gdje žena drži nagog muškarca u krilu, tako sam je doživio. Na drugoj se slici dogodila šala, pošalica, zamjena mjesta. U toj sam situaciji dodao vizualno sjećanje, laticu cvijeta maka na njegovim usnama i njezin zlatni grudnjak. Unaprijed određujem što želim naslikati, no cjelinu čini i plod slučajnosti, to su dva paralelna puta koja zaokružuju moja djela“ (Lovro Artuković). Jana Peršić, *Religiozne motive gledao je u kontekstu sekularnog vremena, Večernji list*, 4. studenog 2011. <http://www.vecernji.hr/zanimljivosti/religiozne-motive-gledao-je-u-kontekstu-sekularnog-vremena-343092>. (13. 9. 2016.).

³⁴⁴ Massimo Carboni, *nav. dj.*, 1982., str. 83.

³⁴⁵ „Povijesnost slikarstva, vremenska slojevitost njegovih jezika zadobiva gotovo *onotloški* karakter, i za Louisa Canea identificira se sa samim Slikarstvom, koje postaje neka vrsta desosirovskog jezika (i lakanovskog) što konstitutivno *prethodi* slikarskom subjektu i *govori* slikarski subjekt: zapravo, ja želim naslikati *slikarstvo*“. Massimo Carboni, *nav. dj.*, 1982., str. 91. (navod preuzet iz intervjua s Caneom objavljenog u katalogu izložbe u Muzeju moderne umjetnosti u Jeruzalemu i u Kunsthalle u Bielefeldu 1978., sada i u broju 14/15 časopisa *Peinture*).

³⁴⁶ Usp. *Lovro Artuković u Laubi: Pietà pod neonom, Nacional*, 31. listopada 2011. <http://arhiva.nacional.hr/clanak/118863/pieta-pod-neonom>. (8. 7. 2016.).

Marko Golub, *Lovro Artuković, Predstavljanje novih slika, Lauba*. <http://www.lauba.hr/hr/kalendar-9/lovro-artukovic-predstavljanje-novih-slika-257/>.

Usp. Nada Beroš, *nav. dj.*, 2005., str. 17.

Lovro Artuković se na ovim slikama neizravno poziva na najpoznatiju verziju ove teme, Michelangelovu (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, Caprese, 6. ožuka 1475. – Rim, 18. veljače 1564.) skulpturu *Pietà* (1498.–1499.)³⁴⁷ (sl. 30). Michelangelova skulptura nastaje prema narudžbi francuskog kardinala Jeana de Villiers de la Groslaye, za grobnu kapelu koja se nalazila uz staru baziliku Sv. Petra poznatu i pod nazivom Kapela francuskih kraljeva. Michelangelovo rješenje bez presedana je u talijanskoj skulpturi: možda kako bi odao naklonost francuskom kardinalu, kao uzor radije bira srednjovjekovnu temu *Pietà*, specifičnu za sjevernoeuropsko drveno kiparstvo,³⁴⁸ nego onu talijansku, poput Giottova *Oplakivanja Krista* u kapeli Scrovegni u Padovi (1305.–1306.).³⁴⁹

Najpoznatiji primjer sjevernjačke *Pietà* obojena je gotička drvena skulptura *Roettgen Pietà* (1300.–1325.)³⁵⁰ nepoznatog umjetnika iz Bonna, vjerojatno rađena za smještaj na oltaru. Ovaj kontemplativni prizor prikazuje Bogorodicu ispunjenu tugom i bolom, a kod vjernika treba izazvati empatiju. Mršavo tijelo Krista prekriveno je groteskno naglašenim ranama, a ukočena tijela oba lika djeluju poput onih u lutaka.³⁵¹

Michelangelo stabilnom piramidalnom kompozicijom na ovalnoj bazi umjesto agonije prikazuje spokojan trenutak. Bogorodica je lijepa i mlada, kao da je Kristovih godina, što upućuje na istovremeni prikaz Bogorodice s Djetetom i same *Pietà*.³⁵² Michelangelov životopisac Ascanio Condivi njezinu mladolikost interpretira kao simboliku trajne nevinosti i čistoće.³⁵³ Djevica sjedi na Golgoti koja simbolizira Crkvu i uz pomoć nabrane draperije s lakoćom u krilu drži opušteno Kristovo tijelo. Krist zatvorenih očiju odaje spokojan dojam bez očitih iluzija na prethodnu muku. Michelangelo transformira mučan prikaz ispunjen patnjom u scenu koja odiše ljepotom koja ima prednost pred tragičnim.

Michelangelo po prvi puta ostavlja potpis na Bogorodičinu remenu na grudima, nakon glasina da se djelo pripisuje nekom lombardskom umjetniku. Potpisavši se koristeći imperfekt

³⁴⁷ Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, 1498.–1499., mramor, baza 174 × 195 cm, bazilika Sv. Petra, Rim.

³⁴⁸ Usp. John T. Paoletti, Gary M. Radke, *nav. dj.*, 2002., str. 329, 330.

³⁴⁹ Usp. Penelope J. E. Davies, et alter, *nav. dj.*, 2008., str. 495; 565.

³⁵⁰ Nepoznati umjetnik, *Roettgen Pietà*, 1300.–1325., obojeno drvo, visina 87,5 cm, Muzej Rajnske oblasti, Bonn. Usp. *Röttgen Pietà*, KhanAcademy. <https://www.khanacademy.org/humanities/medieval-world/latin-western-europe/gothic1/v/roettgen-pieta> (3. 7. 2016.).

³⁵¹ Usp. Penelope J. E. Davies, et alter, *nav. dj.*, 2008., str. 427, 428.

³⁵² Isto, str. 566.

³⁵³ Isto.

glagola lat. *faciebat* – uz dokaz talenta i firentinskog porijekla – referira se na Praksitela sugerirajući nedovršenost djela i vlastitu virtuoznost.³⁵⁴



30. Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, 1498.–1499., mramor, baza 174 × 195 cm, bazilika Sv. Petra, Rim.

³⁵⁴ Usp. John T. Paoletti, Gary M. Radke, *nav. dj.*, 2002., str. 330.

9.1. Slika *Modeli poziraju za Pietà*

Format slike *Modeli poziraju za Pietà*³⁵⁵ (sl. 31) je horizontalno položen pravokutnik čije središte kadra koji obuhvaća prostor interijera ispunjavaju dvije ljudske figure. Mladolika žena u sjedećoj pozi napetim rukama naglašene muskulature pridržava nago tijelo muškarca koje je uz pomoć postolja smješteno u njezino krilo.³⁵⁶ Položaj nogu i pomalo disproporcionalno oblikovana desna ruka muškoga lika prate položaj raskoračenih nogu ženskog lika koje uvjetuju prelijevanje tkanine koja se pri dnu širi čime se stvara piramidalna kompozicija. Nago muško tijelo u poluležećem i pomalo nelagodnom, napetom položaju smješteno je u krilo žene, koja je prekrivena naboranom tamnom tkaninom, a kontrast potpuno odjevenog, odnosno potpuno nagog modela pridonosi erotizaciji scene. Samopouzdan, gotovo ravnodušan pogled žene duge raspuštene nepočesljane, gotovo mokre kose naglašanih velikih bademastih očiju komunicira s promatračem i korespondira s poluotvorenim očima muškarca koji kao da škilji i prati promatračevu reakciju. Likovi koji odaju dojam fizičke iscrpljenosti, smješteni su u interijer pred bijelim zidom (umjetnikova ateljea) čije gornje središte lijevoga dijela slike ispunjava bijela vertikalna neonska svjetiljka, kadrom odrezana s gornje strane, koja obasjava likove i sâm prostor te doprinosi začudnosti *podrumske* scene. Čitak prostor jasno naglašava arhitekturu u koju su na svijetlim, gotovo bijelim daskama smješteni likovi u prednjem planu, dok stražnji plan ispunjava zid od opeke gotovo istih tonova s električnim kablovima na lijevoj strani slike koji doprinose dojmu stvarnosti. Naglašena je voluminoznost prikaza, nanosi su debeli i tvrdi što doprinosi dodatnoj zbunjenosti gledatelja očekujući nježniji tretman na prvi pogled sakralnoga prikaza. Nekonvencionalni inkarnat likova u skladu je s Artukovićevim debelim nanosima boje te karakterističnim rukopisom, a crtež ponovno dominira nad koloritom koji se svodi na dominaciju tamnih i svijetlih tonova.

³⁵⁵ Lovro Artuković, *Modeli poziraju za Pietà*, 2011., ulje na platnu, 190 × 220 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb.

³⁵⁶ Usp. Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2014., str. 27.



31. Lovro Artuković, *Modeli poziraju za Pietà*, 2011., ulje na platnu, 190 × 220 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb.

9.2. Slika *Pietà obrnuto*

Format slike *Pietà obrnuto*³⁵⁷ (sl. 32) vertikalno je postavljen pravokutnik čiji kadar prikazuje interijer u kojemu su pomalo desno od zamišljenog kompozicijskog središta postavljene dvije ljudske figure. Slika se referira na prethodno opisanu sliku *Modeli poziraju za Pietà*. Zamjenu uloga modela prati i zamjena orijentacije, što se može čitati kao simbolika dominantnog

³⁵⁷ Lovro Artuković, *Pietà obrnuto*, 2011., ulje na platnu, 220 × 190 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb.

roda: ovom slikom dominira lik muškarca na vertikalnom prikazu, dok je ranije dominirala žena na horizontalnom. Kadar s lijeve gornje strane reže fluorescentnu svjetiljku vertikalnog oblika koja je električnim kablovima spojena s utičnicama u lijevom dijelu slike ispod zamišljene linije koja dijeli sliku na dva horizontalna dijela. Piramidalnu kompoziciju ispunjava lik muškarca koji rukama pridržava beživotno tijelo žene koje se prelijeva preko njegova krila. Naga figura muškog lika ponovno je u kontrastu sa ženskim likom čije je lijevo rame i ostatak tijela prekriveno tamnom naboranom tkaninom koja se širi pri dnu gdje oba muškarčeva stopala i ženino desno čine zamišljene točke donje stranice piramide. Kompoziciju čine dvije zamišljene presijecajuće linije od kojih prvu čine lijevo muškarčevo stopalo na koje se nadovezuju vršci prstiju šake ženine desne ispružene ruke i dio njezina lijevog stopala podignute i u koljenu savijene lijeve noge, koje izvire ispod tkanine, dok drugu liniju povezuju muškarčevo lijevo stopalo i opuštena desna ruka žene. Donji dio kompozicije odijeljen je od gornjega, a mase su im u određenoj ravnoteži. Muškarac usmjerava samozadovoljan pogled prema promatraču, dok se u potpunosti opušteno ženino tijelo prilagođava smještaju, zabačene glave tako da lice nije vidljivo čime odaje dojam smrti. Nakon što joj je s prsa skliznuo dio tkanine ostaje vidljiv zlatni grudnjak gornjeg dijela bikinija. Na muškarčevim usnicama, preko ženinih prsa, njezine tkanine i po podu, raspršeni su crveni cvjetovi maka. Čitak prostor jasno odaje smještaj i ulogu likova u neutralnoj arhitekturi čiji je pod i pozadinski prostorni pojas ispunjen svijetlim tonovima. Fluorescentna svjetlost s lijeve strane obasjava te baca sjenu na likove i prostor. Kolorit je u međusobnom suodnosu, a poštujući spektar primarnih boja, Artuković odabire žutu, crvenu i tamnu modrosivu kao dominantne boje koje dodatno naglašavaju neutralnost arhitekture svijetlosivih tonova. Crtež i dalje dominira iako je njegova važnost u odnosu na kolorit umanjena, nego na slici *Modeli poziraju za Pietà*. Potez kista je vidljiv, odaje dojam reljefnosti na prikazu koji obiluje određenim grafizmom. Zbog zamjene uloga – muškarca koji dominira i pridržava žensku figuru – dodatno se gubi dojam *sakralnoga* ove suvremene slike jakog energetskog naboja.

Lovri Artukoviću za ove slike pozirao je par iz Berlina, plesačica Andriana Seecker Ari – koja je pozirala za sliku *Apolon i Marsija (Trijumf novih medija nad slikarstvom)* – i glumac Carsten Wilhelm.³⁵⁸

Sanja Cvetnić (2014.) navodi kako Lovro Artuković zahtjevni problem smještaja tijela u prostoru „koji je prostorne i statičke naravi, bliži kiparstvu nego slikarstvu, rješava postoljem, a Michelangelo uvećanjem Bogorodičina krila bogatom draperijom tako da odigra ulogu postolja“.³⁵⁹ O činjenici da Artuković prilazi ovom problemu svjedoči i druga slika – *Pietà obrnuto* – u kojoj modeli zamjenjuju mjesta, čime Artuković provjerava statičku situaciju.³⁶⁰

Leonida Kovač u tekstu *Kao da je melankolični Alien* (2014.) navodi kako Artuković protagoniste ponovno postavlja pred zid svoga ateljea naglašavajući umjesto Pasije „tjelesnu strast“.³⁶¹ Prizor artikulira u dva pojasa od kojih onim stražnjim dominira bijela neonska cijev,³⁶² dok prednji pojas prikazuje erotizirani prizor naglašen nedostatkom perizome koja je sastavni ikonografski element Raspeća.³⁶³ U slici *Pietà obrnuto* autorica prepoznaje poveznicu sa skulpturom *Zanos svete Terezije* (1645.–1652.)³⁶⁴ Gian Lorenza Berninija (Napulj, 7. prosinca 1598. – Rim, 28. studenog 1680.),³⁶⁵ na što može upućivati i zlatni grudnjak kao reminiscencija na materijal kojim Bernini obogaćuje svoju skulpturu.

³⁵⁸ Usp. Patricia Kiš, *Ovo sam ja sa 64. Htio sam znati kako ću izgledati kad ostarim. Plaši me prolaznost vremena. i smrt*, *JutarnjiKultura*, 21. veljače 2011. <http://www.jutarnji.hr/kultura/art/ovo-sam-ja-sa-64.-htio-sam-znati-kako-cu-izgledati-kad-ostarim.-plasi-me-prolaznost-vremena.-i-smrt/1963242/>.

Osobna e-pošta s Lovrom Artukovićem.

³⁵⁹ Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2014., str. 26, 27.

³⁶⁰ Isto, str. 27.

³⁶¹ Leonida Kovač (ur.), *nav. dj.*, 2014., str. 17.

³⁶² Usp. Jana Peršić, *Religiozne motive gledao je u kontekstu sekularnog vremena, Večernji list*, 4. studenog 2011. <http://www.vecernji.hr/zanimljivosti/religiozne-motive-gledao-je-u-kontekstu-sekularnog-vremena-343092>.

³⁶³ Usp. Leonida Kovač (ur.), *nav. dj.*, 2014., str. 17.

³⁶⁴ Gian Lorenzo Bernini, *Zanos Svete Terezije*, 1645.–1652, mramor, štuko, pozlaćena bronco, prirodna veličina, Maria della Vittoria, kapela Cornaro, Rim.

³⁶⁵ Usp. Leonida Kovač (ur.), *nav. dj.*, 2014., str. 18.



32. Lovro Artuković, *Pietà obrnuta*, 2011., ulje na platnu, 220 × 190 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb.

U ciklusu *Uprizorenja* u kojemu ispituje ulogu modela i njihov odnos s umjetnikom tijekom nastanka djela, Lovro Artuković istražuje i parodira klasično slikarstvo te ispituje današnju ulogu slikarstva. U slikama *Ari u trash kostimu* (2012.)³⁶⁶ (sl. 33), *Giuliano u kreaciji Manuele Pott sa svojim psom Vinom* (2012.–2014.)³⁶⁷ (sl. 34) i kasnijoj slici *Anne (Royal)* (2014.)³⁶⁸ (sl. 35)

³⁶⁶ Lovro Artuković, *Ari u trash kostimu*, 2012., ulje na platnu, 195 × 145 cm.

³⁶⁷ Lovro Artuković, *Giuliano u kreaciji Manuele Pott sa svojim psom Vinom*, 2012.–2014., ulje na platnu, 195 × 145 cm.

³⁶⁸ Lovro Artuković, *Anne (Royal)*, 2014., ulje na platnu, 200 × 150 cm.

koje naziva „reprezentativnim portretima“³⁶⁹ referira se na barokne prikaze visokih članova društva. Parodira i berlinsku modnu scenu, a na prikazima se koncentrira na prikaz teksture. Ari odijeva u bijelu haljinu od plastične folije čime parodira klasične kraljevske portrete. Haljina od plastične folije simbolizira današnje slikarstvo za koje se Artuković pita čemu služi.³⁷⁰ Portretira ljude koji nisu kraljevi ili političari, „određene marginalce“ koje u ovim prizorima izjednačava s kraljevima ili plemićima iz prošlosti. Na taj način iznosi svoj stav o današnjoj ulozi slikarstva, koje smatra marginalnom pojavom, izjednačavajući taj medij s „obličnim pukom“ koji je u konačnici temelj društva.³⁷¹



33. Lovro Artuković, *Ari u trash kostimu*, 2012., ulje na platnu, 195 × 145 cm.



34. Lovro Artuković, *Giuliano u kreaciji Manuele Pott sa svojim psom Vinom*, 2012.–2014., ulje na platnu, 195 × 145 cm.



35. Lovro Artuković, *Anne (Royal)*, 2014., ulje na platnu, 200 × 150 cm.

³⁶⁹ Usp. Marko Golub, *Lovro Artuković: Istinski prizori, lažni prizori, uprizorenja / Trikultura*, 30. listopada 2014., Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=G76DybkziFU>.

³⁷⁰ Usp. Jana Peršić, *Lovro Artuković: Svi smo mi – i modeli i slikari – samo luzeri, Večernji list*, 5. studenog 2012. <http://www.vecernji.hr/vizualna-umjetnost/svi-smo-mi-i-modeli-i-slikari-samo-luzeri-471867> (21. 9. 2016.).

³⁷¹ Usp. Marko Golub, *Lovro Artuković: Istinski prizori, lažni prizori, uprizorenja / Trikultura*, 30. listopada 2014., Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=G76DybkziFU>.

10. Slika *Solarij* (2013.–2014.)

Slika *Solarij*³⁷² (sl. 36) je horizontalno položenog pravokutnog formata. Kadar obuhvaća unutrašnjost prostorije u kojoj je smješten solarij čiji je donji dio prekriven svjetlom tkaninom na kojoj leži naga ženska figura zatvorenih očiju. Iznad nje nalazi se metalni pokrov. Kompozicija je horizontalnom zamišljenom linijom podijeljena na dva dijela. Prostor je čitak i jasna je uloga figure i predmeta u sceni. Svjetlost igra posebnu i značajnu ulogu. Izvor svjetlosti je u solarnoj svjetiljci koja obasjava zid modrom svjetlošću. Cijela scena oblikovana je u monokromnim modrim tonovima, osim tijela žene koje umjesto klasičnog inkarnata vuče na ljubičastomodru boju. Uloga crteža je vidjiva iako se ističu i druga sredstva u oblikovanju. Potez kista lazuran je i širok. Sliku koja prikazuje figuru žene polegnutu u konvencionalni solarij na što prvenstveno upućuje naslov, Leonida Kovač u tekstu *Kao da je melankolični Alien* (2014.) povezuje s *Mrtvim Kristom u grobu* (1521.)³⁷³ (sl. 37) Hansa Holbeina Mlađeg.

Hans Holbein (Augsburg, 1497.–1498. – London, 1543.), kraljevski slikar Henrika VIII., u augsburškom ateljeu oca Hansa Holbeina Starijeg (oko 1465. – 1524.) usvaja zanat i izložen je utjecaju renesansne umjetnosti.³⁷⁴ Poslije odlazi u Basel te se interesira za *modernija* rješenja. Jedan je od značajnijih predstavnika generacije njemačke renesanse nakon Albrechta Dürera (Nürnberg, 21. svibnja 1471. – Nürnberg, 6. travnja 1528.) na kome temelji rad. Osim njega, zanima se za rješenja visoke renesanse poput Leonarda. Razvija specifičan stil kojim uspijeva sintetizirati sjevernjačke i talijanske uzore: nizozemski realizam i talijanske kompozicijske tehnike.³⁷⁵ Izdvaja se kao vrhunski portretist što je vidljivo u naturalističkom prikazu u ranom remek-djelu *Mrtvi Krist u grobu* za koje Fjodor Mihajlovič Dostojevski, kroz lik kneza Miškina (*Idiot*, 1868.–1869.) progovara kako „neki ljudi mogu izgubiti vjeru gledajući tu sliku“.³⁷⁶

Šesnaestostoljetnom slikom nastalom u doba reformacije Hans Holbein radikalno prekida s tradicionalnim renesansnim i manirističkim prikazima mrtvoga Krista. Prikazuje ga u širokom

³⁷² Lovro Artuković, *Solarij*, 2013.–2014., ulje na platnu, 160 × 190 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

³⁷³ Hans Holbein Mlađi, *Mrtvi Krist u grobu*, 1521., ulje i tempera na dasci, 30,5 × 200 cm, Kunstmuseum, Basel.

³⁷⁴ Usp. Gilbert Creighton, *History of Renaissance art throughout Europe: painting, sculpture, architecture*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1973., str. 356.

³⁷⁵ Isto.

Usp. Penelope J. E. Davies, *et alter*, *nav. dj.*, 2008., str. 644.

³⁷⁶ Leonida Kovač, *nav. dj.*, 2014., str. 9.

kadru koji obuhvaća unutrašnjost groba s horizontalno položenim mršavim truplom na bijeloj tkanini. Poput arhitektonskog presjeka autor prilazi prikazu *interijera* groba u kojemu Krist prikazan otvorenih usta i očiju biva „doista mrtav, napušten od Oca i bez obećanja u Uskrsnuće“.³⁷⁷

Lovro Artukovića za sliku *Solarij* inspirirao je vlastiti atelje u kojemu nakon useljenja pronalazi različite ostavljene predmete bivšeg stanara, poput solarija koji iskorištava za sliku.³⁷⁸ Postavlja ga pred karakteristični zid ateljea koji ponovno poput kulisa doprinosi dojmu sceničnosti prizora. Svjetlost svjetiljki solarija koja uvjetuje kolorit, sudjeluje u oblikovanju slike. Ženski lik u polegnutoj pozi postavlja na ležaj prekriven bijelom tkaninom čiji kolorit uvjetuje umjetna rasvjeta u slici čime ona postaje svijetlomodra. Hladna svjetlost koja obasjava ženski lik doprinosi energiji pomalo morbidnoga prikaza.³⁷⁹ Dok Hans Holbein naglašava *ukočenost* i muskulaturu svoje figure, Lovro Artuković ženu u solariju prikazuje u fazi opuštanja i uljepšavanja, u pozi *sunčanja*. Prsti šake Holbeinova Krista ukočeni su i s ispruženim srednjim prstom, a usta i oči jezivo otvoreni, dok su dlanovi Artukovićeve žene otvoreni prema gore, a stopala opuštana. Holbeinov prikaz je zgusnut i u korelaciji s grobom u širokom kadru, dok Lovro Artuković prikazuje prostor hladnoga ateljea koji zamjenjuje toplu i *prirodnu* okolinu za ovu pozu karakterističnu za sunčanje pod prirodnim suncem.

Leonida Kovač u kontekstu korelacije s Holbeinovim djelom – za koji se Julia Kristeva pita poziva li nas autor [Holbein] da živeći prisustvujemo i sudjelujemo u „naslikanoj smrti“³⁸⁰ kako bi ona sama zaživjela – iščitava *Solarij* u kontekstu dominacije novih medija. Autorica navodi kako prikazana žena kao da leži pod poklopcem metalnoga sanduka odnosno na obdukcijском stolu s kojim se najčešće susrećemo putem medija televizije i televizijskih serija, čije nas *slike* – danas moćne kao sakralni prikazi XVI. stojeća – pozivaju „na identifikaciju sebe samih s beživotnom materijom koja je nekad bila ljudsko biće“.³⁸¹ Poput Holbeinova Krista čije je tijelo hladnih modrozelenih tonova, u početnom stadiju promjene, ženska figura Lovre Artukovića

³⁷⁷ Julia Kristeva, *Holbein's Dead Christ*, u: *Black Sun: Depression and Melancholia*, New York: Columbia University Press, 1989., str. 107. Usp. Leonida Kovač (ur.), *nav. dj.*, 2014., str. 9.

³⁷⁸ Usp. Patricia Kiš, *Tko su lica na novim nevidenim slikama majstora figuracije*, *Jutarnji.hr*, 11. rujna 2014., <http://www.jutarnji.hr/kultura/art/tko-su-lica-na-novim-nevidenim-slikama-majstora-figuracije/697114/>.

³⁷⁹ „Ženski lik leži pod solarijem, no kako je obasjava hladna svjetlost, izgleda morbidno. Pojačavanjem intenziteta boje pojačava se i energija slike“ (Lovro Artuković). Isto.

³⁸⁰ Julia Kristeva, *nav. dj.*, 1989., str. 112–114. Usp. Leonida Kovač (ur.), *nav. dj.*, 2014., str. 9.

³⁸¹ Leonida Kovač (ur.), *nav. dj.*, 2014., str. 11.

izložena je ultraljubičastim zrakama umjetnog, *tehnološkog* sunca „u preobrazbi koja će se najprije očitovati na koži“.³⁸²

Analizirajući inkarnat, Leonida Kovač istaknula je da „slikanje inkarnata ovdje ne znači reprezentaciju puti. Mimezis nije posrijedi. Ljubičasti pigment koji pritom koristi zove se *caput mortuum*. Prisutan je u djelima starih majstora. I alkemijska praksa poznaje *caput mortuum* koji se naziva i *nigredo*, a označuje beskorisnu otpadnu tvar koja nastaje u procesu sublimacije i sinonim je raspada i truljenja, pa su stoga alkemičari taj talog označavali simbolom stilizirane ljudske lubanje. Impresionisti su *caput mortuum* prognali iz slikarstva koje je u nadolazećem razdoblju definitivno svjedočilo vlastitoj sekularizaciji“. Zaključuje kako Lovro Artuković „slikajući inkarnat ne reprezentira površinu tijela“.³⁸³



36. Lovro Artuković, *Solarij*, 2013.–2014., ulje na platnu, 160 × 190 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

³⁸² Isto, str. 12.

³⁸³ Isto, str. 10.



37. Hans Holbein, *Mrtvi Krist u grobu*, 1521., ulje i tempera na dasci, 30,5 × 200 cm, Kunstmuseum, Basel.

11. Slika *Ženska kupelj (Diana i Akteon?)* (2014.)

Kadar slike *Ženska kupelj (Diana i Akteon?)*³⁸⁴ (sl. 38), čiji je format horizontalno položeni pravokutnik, prikazuje tamnomodri interijer koji spunjava sedam ženskih figura u različitim pozama. One su okupljene oko željezne kade ispunjene vodom i zlatnim ribicama, koja se nalazi ispod zamišljene točke kompozicijskoga središta. Oko kade i na njezinoj površini postavljene su svjetleće fluorescentne cijevi koje su izvor svjetlosti u slici i čija je uloga relevantna zbog oblikovanja likova i uvjetovanja njihovih sjena na zidu u stražnjem prostornom planu. Cijela scena oblikovana je modrim i sivkastim tonovima što je uvjetovano fluorescentnim svjetlosnim izvorom zbog čega scena djeluje kao noćna. Crtež je vidljiv i karakterističan za umjetnikov rukopis. Perspektiva je jasno naglašena oblikovanjem drvenih podnica i veličinom likova. Kroz cijelu kompoziciju proteže se plahta velikih dimenzija za koju pretpostavljamo kako je bijela iako zbog fluorescentnog izvora svjetlosti ona postale modrom, kao i pozadinski i desni zid.

Slika je predstavljena na izložbi *Uprizorenja* u Laubi, a prethodi joj izložba skicā u ugljenu – *Osam studija za jednu sliku (Dijana i Akteon?)*³⁸⁵ (sl. 40) – u pulskoj Galeriji Poola (svibanj 2014.), koje Artuković postavlja u realnom odnosu na kompoziciju platna što rezultira određenom instalacijom.³⁸⁶

Slika prvenstveno evocira Tizianovu kasnu *poesie*³⁸⁷ *Diana i Akteon* (1556.–1559.)³⁸⁸ (sl. 39) koja nastaje prema narudžbi španjolskog kralja Filipa koji od Tiziana u njihovom drugom susretu u Augsburgu naručuje ciklus od religioznih i mitoloških scena koje tematski, kompozicijski i ikonografski koegzistiraju.³⁸⁹ Tizianova slika s moralnom poukom referira se na legendu iz Ovidijevih *Metamorfoza*. Mladi lovac Akteon slučajno se zatekao pred kupeljom olimpske božice

³⁸⁴ Lovro Artuković, *Ženska kupelj (Diana i Akteon?)*, 2014., ulje na platnu, 190 × 220 cm, vlasništvo autora.

³⁸⁵ Lovro Artuković, *Osam studija za jednu sliku (Diana i Akteon?)*, 2014., ugljen na papiru, različite mjere.

³⁸⁶ Usp. Zoran Angeleski, *Veliki Lovro Artuković izlaže u Puli, GlasIstre.hr*, 9. svibnja 2014. <http://www.glasistre.hr/vijesti/kultura/veliki-lovro-artukovic-izlaze-u-puli-451759> (16. 9. 2016.).

³⁸⁷ Seriju slika kojoj ova pripada, Tizian naziva *poesie* zbog književnih izvora za ove slike te činjenice da umjetnik poput pjesnika mora imati slobodu u interpretaciji svojih izvora. Te su slike vizualni ekvivalent poeziji. Usp. Ian G. Kennedy, *nav. dj.*, 2006., str. 73.

Usp. *Titian's 'Diana and Actaeon'*, The National Gallery London.

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/titians-diana-and-actaeon> (12. 9. 2016.).

³⁸⁸ Tiziano Vecellio, *Diana i Akteon*, 1556.–1559, ulje na platnu, 184,5 × 202,2 cm, National Gallery, London, National Galleries of Scotland, Edinburgh

³⁸⁹ Usp. Peter Humfrey, *nav. dj.*, 1996., str. 205.

Diane i njezinih pratiteljica zbog čega biva kažnjen tako što ga Diana pretvara u jelena nakon čega ga vlastiti psi rastrgaju. Mitološka scena koja obiluje erotičnim i poetičnim prikazima prikazuje Akteona u trenutku nailaska na kupelj, pred kojim Diana i pratilje u različitim pokretima energično pokušavaju prekriti svoja naga tijela od nepoželjnog pogleda. Šok *kupačica* nakon Akteonova upada udružen je s trenutkom kada on još u potpunosti nije svjestan punog značenja svoga postupka, što rezultira osjećajem straha i neizvjesnosti.³⁹⁰ Tizian se ovim djelom na svojevrsan način suprotstavlja Michelangelu kako bi prikazao superiornost slikarstva nad kiparstvom u vrijeme borbe ova dva medija za dominaciju.³⁹¹

Lovro Artuković interpretira Ovidijevu legendu po uzoru na Tizianovu sliku. Tizian prikazuje sedam ženskih figura čije opuštanje u kupelji prekida Akteon koji ih u trenucima vlastite nevjerice i dalje kratko promatra. Pasivni promatrač ne sudjeluje izravno u sceni. Lovro Artuković ponovno gledatelju pripisuje aktivnu ulogu, postavljajući ga u ulogu samoga *Akteona*. On sâm, kao i gledatelj, aktivni je sudionik koji uvjetuje reakcije likova. Iako scena obiluje dramatičnošću, neki likovi još ne djeluju iznenađeno niti nelagodno. Artukovićeva slika se zbog komunikacije likova s promatračem ponovno može promatrati kao neobarokna.

Slika zbog komunikacije s gledateljem evocira i Rembrandtovu sliku *Sindici suknarskog ceha* (*Staalmeesters*, 1661.–1662.)³⁹² u kojoj promatrač prekida likove u aktivnoj radnji. U ovoj slici u kojoj djelovanje odnosa postaje djelovanje promatrača odnosno vrsta radnje sama po sebi, dosegnuta je pojava privremene strukture događaja.³⁹³ No, Rembrandtovi likovi komuniciraju s više promatrača na što upućuju njihovi pogledi usmjereni izvan kadra u različitim smjerovima. Pogledi Artukovićevih likova koji ga usmjeravaju izvan kadra, uperen je prema jednom izvoru, direktno prema promatraču koji osjeća određenu nelagodu i osjeća se nepozvanim.

Improvizirano *jezero* koju Artuković zamjenjuje s Tizianovim *pravim*, ironična je evokacija Tiziana i ove ikonografske teme. Upravo ti elementi, kao i drugi dio naslova u obloj zagradi, pridonose korelaciji Artukovićeve slike s Tizianovom, a osim toga prikaz očito evocira i druge stare majstore i temu *Kupačica*. Osim toga, svjetlost koja se nalazi oko kade u obliku

³⁹⁰ Usp. Ian G. Kennedy, *nav. dj.*, 2006., str. 75.

³⁹¹ Usp. Peter Humfrey, *nav. dj.*, 1996., str. 208.

³⁹² Rembrandt van Rijn, *Sindici suknarskog ceha*, 1661.–1662., ulje na platnu, 185 × 274 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

³⁹³ Usp. Michael Bockemühl, *nav. dj.*, 2006., str. 59-64.

svijetlomodrih neonskih fluorescentnih svjetiljki uvjetuje kolorit i svjetlosne naglaske u slici te je bitan faktor u oblikovanju. U slici je ponovno naznačen umjetnikov atelje koji doprinosi sceničnosti prikaza. Artuković ponovno gradi instalaciju koja bi bila zanimljiva u galerijskom prostoru, ali ju koristi kao predložak koji po promatranju prenosi na platno.

Ovom slikom Artuković se referira na cikluse *Lažni prizori (Spremište)* i *Slike koje gleda netko drugi*, u kojima problematizira uloge subjekta i objekta. Na svojevrsan način referira se na ciklus serije crteža *Promatranja (2005.–2007.)*³⁹⁴ i *Nelagoda (2005.–2011.)* u kojima naglašava postojanje osjećaja nelagode između umjetnika i modela tijekom poziranja, a koji na neki način propitkuje i u ciklusu *Uprizorenja*.³⁹⁵

U ovoj slici vidljiv je skup iskustava Lovre Artukovića: preneseni motiv staroga majstora na specifičan način ukomponirao je u sliku, na određen barokni način prilazi svjetlosnim rješenjima. Gradi sliku na konceptualnim temeljima te nudi rješenja svojevrsnog grupnog portreta, nudeći promatraču komunikaciju s likovima i ulazak *u sliku*, koja je značajna i zbog naglasaka na nagom ženskom liku kojega Artuković ponovno počinje inkorporirati u svoje djelo.

³⁹⁴ Lovro Artuković, *Promatranje, 2005.–2007.*, crteži olovkom i olovkama u boji, 40-ak listova, 40 × 30 cm. Reproducirano u: Blaženka Perica, *nav. dj.*, 2008., str. 122, 123.

³⁹⁵ „[...] trenutak kada se u seansama crtanja/slikanja prema promatranju susretnu pogledi modela i slikara, te kod njega, a i oko njega izazovu neku nelagodu...” Blaženka Perica, *nav. dj.*, 2008., str. 31.



38. Lovro Artuković, *Ženska kupelj (Diana i Akteon?)*, 2014., ulje na platnu, 190 × 220 cm, vlasništvo autora.



39. Tiziano Vecellio, *Diana i Akteon*, 1556.–1559., ulje na platnu, 184,5 × 202,2 cm, National Gallery, London, National Galleries of Scotland, Edinburgh.



40. Lovro Artuković, *Osam studija za jednu sliku (Diana i Akteon?)*, 2014., ugljen na papiru, različite dimenzije, vlasništvo autora.

Zaključak

Rano stvaralaštvo Lovre Artukovića korespondira s povratkom figuracije/slikarstva, kada umjetnik iskorištava postmoderne postupke poput citatnosti, preuzimajući motive iz djela starih majstora i povezujući ih s vlastitim tematskim i ikonografskim preokupacijama. Nakon dominacije apstraktne umjetnosti i s ponovnom potrebom za predmetnošću, osamdesetih godina dolazi do pojava poput Nove slike koja iz teorijske perspektive u nekim elementima korelira sa slikarstvom Lovre Artukovića, iako u krajnosti njegovo slikarstvo odstupa od forme Nove slike. Artukovićeva potreba za stvaranjem slika podudara se s trendom i vremenom u kojemu se on razvija. Odnos Lovre Artukovića prema starim majstorima počiva upravo na afinitetu prema slikama kakve je promatrao još u vrijeme rane mladosti, te na postmodernim postupcima koji dozvoljavaju najrazličitija reinterpetiranja djela prethodnih generacija, iako Artuković naglašava kako se ne smatra postmodernistom. Kada Lovro Artuković koristi te elemente, čini to s naglaskom na slikarskom mediju ili preuzimanjem referentnih motiva. Artuković otvoreno računa na promatrača, a ističe i ulogu modela u stvaralačkom procesu.

U prvoj relevantnijoj slici *Tulum* (1985.) Lovro Artuković referira se na tradicionalne slikarske postupke i rješenja, iako slici još u potpunosti ne pristupa slikarski. U djelima iz osamdesetih godina, *Proljeće (po Botticelliu)*, *Privođenje (po Botticelliu)* i *Proljeće*, radi konstrukcije slike prenosi kompozicijska rješenja i likove sa slika *Proljeće* i *Lorenzo Tornabuoni pred sedam slobodnih vještina* Sandra Botticellija. Devedesetih godina na ponovne proglose o kraju slikarstva Artuković odgovara ciklusima *Portreti* i *Istinski prizori (Povratak prirodi)* koristeći tradicionalnu temu u tradicionalnoj tehnici kako bi naglasio postojanost slikarskog medija. Početkom novoga milenija umjetnik seli u Berlin gdje započinje svoju najplodniju stvaralačku fazu. U slikama *Bože kako volim Botticellia*, istoimenom crtežu, slici *64* i *Slika za zube (ŠŠŠŠŠ)* Artuković citira ikonografski i kompozicijski par oslika *Lorenzo Tornabuoni pred sedam slobodnih vještina: Tri Gracije daruju mladu ženu* Sandra Botticellija. Prenosi konture i impostacije Venere i tri Gracije kako bi naglasio estetsku relevantnost ove renesansne slike i njezin vlastiti doživljaj čime preneseni navod postaje dijelom njegove osobne ikonografije. Autor se poigrava s ulogama subjekta i objekta u slici u koju postavlja više nepovezanih priča, a isti postupak prepoznatljiv je u slici *Stari majstor i mlada djevojka* u kojoj Artuković prenosi citat

Tempietta s Rafaelove slike *Zaruke Marijine* te istovremeno od njega i Pietra Perugina preuzima i temu centralne perspektive. Slikom po kojoj je široj javnosti najprepoznatljiviji, *Potpisivanje deklaracije o pripajanju Zapadne Hercegovine i Popova polja Republici Hrvatskoj (Wer hat das Bier bestellt?)*, Artuković na svojevrsan način parodira historijsko slikarstvo. U slici u kojoj je prerađeno više utjecaja, poput kompozicijskog rješenja ikonografski jake teme Posljednje večere ili ostavština holandskog grupnog portreta, umjetnik u krajnosti kritizira društvene podjele koje dovode do ratnih stanja. U slici *Apolon i Marsija (Trijumf novih medija nad slikarstvom)* Artuković parodira suvremenu umjetničku scenu i dominaciju novih medija postavljajući autoportret na obješeno tijelo, kojim se referira na Tizianovu sliku *Kažnjavanje Marsija*. Prikazujući stav o današnjem slikarstvu, postavlja se u ulogu mučenika ili gubitnika, istovremeno potvrđujući prisutnost tradicionalne slikarske slike. U paru slika, *Modeli poziraju za Pietà* i *Pietà obrnuto*, iskorištava temu Oplakivanja, neizravno se pozivajući na Michelangelovu skulpturu *Pietà* kako bi promatraču predstavio rješenja smještanja tijela odraslog muškarca u krilo žene, s namjerom da mu ponudi i uvid u situacije s kojima se modeli susreću tijekom poziranja u ateljeu. U slici *Solarij* prikazuje utjecaje novih tehnologija i današnjeg društva, referirajući se na sliku *Mrtvi Krist u grobu* Hansa Holbeina. U slici *Ženska kupelj (Diana i Akteon?)* prenosi idejne obrasce Tizianove slike *Diana i Akteon*, prenoseći ulogu Akteona na promatrača koji postaje relevantnim sudionikom scene.

Lovro Artuković povijesni arhiv slikarstva naziva *Spremištem* – a tako naziva i svoj opus – u koji zadire kako bi preuzeo stečevinu svojih prethodnika koji su se bavili istim zanatom, čime na svojevrsan način ruši ne samo modernističku praksu vrijednosti potpune invencije, nego i propituje načine na koji njegovo vrijeme može uspostaviti odnos s umjetničkim naslijeđem proteklih razdoblja. Artukovićev pristup slikarstvu odnosno *slikama*, u potpunosti je iskren, a činjenica o preslikavanju *Deklaracije* samo da bi ponovno proživio iskustvo stvaranja toga djela potvrđuje umjetnikov stav i duboko objašnjava njegov odnos prema slikarstvu.

Ovaj rad problematizirao je odnos Lovre Artukovića prema starim majstorima renesanse i baroka. Artuković je uspostavio odnos i s kasnijim umjetnicima poput Caspara Davida Friedricha u slici *Romantizmu u čast* (2004.) koja je dio ciklusa *Lažni prizori*. U ciklusu *Umjetnici u prirodi* (1997.–1999.) dijalogizira sa Željkom Kipke, Igorom Rončevićem, Josephom Beuysom ili Jasperom Jonesom. Određeni *hommage* iskazuje Vincentu van Goghu u slici *Moj prijatelj Vincent*

(1986.), dok višeslojnom slikom *Kao da je Odaliska* (2007.), korelira s majstorima romantizma koji se ugledaju na Tiziana. Artukovićevo korištenje motiva starih majstora nastavlja se i dalje, a tijekom samog dovršavanja rada došli smo do podatka da je Artuković nedavno upotrijebio motiv s freske Vincenta iz Kastva u crtežu *Bezumnik iz Berma* (2015.) u kojemu na ironičan, duhovit i osoban način uspostavlja odnos prema značajnom domaćem umjetniku.

Literatura

1. Giulio Carlo Argan, *Studije o modernoj umjetnosti*, (prir.) Ješa Denegri, Beograd: Nolit, 1982. [1973.].
2. Jasminka Babić, *Lovro Artuković, Galerija umjetnina Split*, katalog izložbe (listopad, studeni 2001.), (ur.) Božo Majstorović, Split: Galerija umjetnina, 2001., str. 3–9.
3. Hans Belting, *Art History after Modernism*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2003. [*The End of History of Art*, 1995.].
4. Walter Benjamin, *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*, u: *Život umjetnosti 78/79*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006. [1936.], str. 22–32. Prevela Snješka Knežević.
5. Nada Beroš (ur.), *Uzduž i poprijeko*, u: *Criss-Cross: Pet pozicija u suvremenoj hrvatskoj i njemačkoj umjetnosti*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2005., str. 13–22.
6. Aldo Bertini, *The Great Masters of Drawing: Drawings of Sandro Botticelli*, New York: Dover Publications, 1968.
7. Goran Blagus, *Lovro Artuković: Namjerno nevješt slikar*, u: *Art magazin Kontura 61/62*, (gl. ur.) Zvonko Maković, Zagreb: Kontura d.o.o., 1999., str. 6–14.
8. Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford: Clarendon Press, 1964. [1940.].
9. Michael Bockemühl, *Rembrandt 1606.–1669.: Misterij otkrivene forme*, Madrid: Mediasat Group; Beograd: Mediasat East Europe; Zagreb: Europapress holding, 2006. [Köln: Taschen].
10. Gottfried Boehm, *Povratak slika*, u: *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, (ur.) Krešimir Purgar, Zagreb: cvs_centar za vizualne studije, 2009., str. 3–23.
11. Sonja Briski Uzelac, *Kultura slikarskog originala u doba beskrajnog umnožavanja slika*, u: *Zbrika suvremene umjetnosti Filip Trade: Slika i objekt*, knjiga nastala povodom izložbe u Umjetničkoj galeriji Dubrovnik (22. 5.–12. 6. 2004.), (ur.) Krešimir Purgar, Zagreb: Filip Trade, 2004., str. 53–65.
12. Susanna Buricchi, *Veliki svjetski muzeji: Galerija Uffizi, Firenca*, Zagreb: EPH Media d.o.o., 2012. [Firenca: Scala Group, 2007.].

13. Masimo Carboni, *Umjetnost/Povijest umjetnosti*, u: *Nova slika: slikarske tendencije osamdesetih godina*, (gl. ur.) Željka Čorak, Zagreb: Institut za povijest umjetnost Sveučilišta u Zagrebu, 1982., str. 68–95. Prevela Sanja Roić.
14. Flavio Caroli, *Prije potopa*, u: *Nova slika: slikarske tendencije osamdesetih godina*, (gl. ur.) Željka Čorak, Zagreb: Institut za povijest umjetnost Sveučilišta u Zagrebu, 1982., str. 63–67.
15. Gilbert Creighton, *History of Renaissance art throughout Europe: painting, sculpture, architecture*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1973.
16. Sanja Cvetnić, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb: FF press, 2007.
17. Sanja Cvetnić, *Lovro Artuković: Dijalozi kroz vrijeme*, u: *Art magazin Kontura* 127, (gl. ur.) Zdravko Mihočinec, Zagreb: Art magazin Kontura d.o.o., 2014., str. 26–35.
18. Barbara Deimling, *Sandro Botticelli 1444/45.–1510*, Zagreb: Europapress holding; Madrid: Mediasat Group, 2006. [Köln: Taschen, 1996., 1. izdanje 1994.]
19. Ješa Denegri, *Pojave umjetnosti početka osamdesetih godina – podaci o talijanskim prilikama*, u: *Nova slika: slikarske tendencije osamdesetih godina*, (gl. ur.) Željka Čorak, Zagreb: Institut za povijest umjetnost Sveučilišta u Zagrebu, 1982., str. 46–57.
20. Ješa Denegri, *Baroques 81*, u: *Nova slika: slikarske tendencije osamdesetih godina*, (gl. ur.) Željka Čorak, Zagreb: Institut za povijest umjetnost Sveučilišta u Zagrebu, 1982. [1981.], str. 115–119.
21. Liljana Domić (ur.), *Lovro Artuković: Galerija SC*, katalog izložbe (13. 10.–3. 11. 1992.), Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Sektor kultura, 1992.
22. Žarko Domljan (gl. ur.), *Enciklopedija likovnih umjetnosti II.*, Zagreb: Izdanje i naklada leksikografskog zavoda FNRJ, MCMLXII.
23. Žarko Domljan (gl. ur.), *Enciklopedija hrvatske umjetnosti I.*, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1995.
24. Sydney Joseph Freedberg, *Painting in Italy: 1500 to 1600*, Harmondsworth: Penguin books, 1970.
25. Feđa Gavrilović, *Lauba: Prvih devet mjeseci kuće za ljude i umjetnost*, u: *Art magazin Kontura* 116, (gl. ur.) Zdravko Mihočinec, Zagreb: Art magazin Kontura d.o.o., 2012., str. 72–76.

26. Darko Glavan, *Lik i kako ga razlomiti*, u: *Lovro Artuković: Galerija SC*, katalog izložbe (13. 10.–3. 11. 1992.), (ur.) Liljana Domić, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Sektor kultura, 1992.
27. Boris Groys, *Povratak originala. O repolitizaciji umjetnosti*, u: *Criss-Cross: Pet pozicija u suvremenoj hrvatskoj i njemačkoj umjetnosti*, (ur.) Nada Beroš, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2005., str. 53–56.
28. James Hall, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb: Školska knjiga, 1998.
29. Jonathan Harris, *Strukture i značenja u umjetnosti i društvu*, u: *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, (ur.) Krešimir Purgar, Zagreb: cvs_centar za vizualne studije, 2009., str. 95–123.
30. Peter Humfrey, *Painting in Renaissance Venice*, New Haven, London: Yale University Press, 1996. [1995.].
31. Radmila Iva Janković, *Lovro Artuković*, u: *Art magazin Kontura 60*, (gl. ur.) Zvonko Maković, Zagreb: Kontura d.o.o., 1999., str. 72.
32. Horst Waldemar Janson (gl. ur.), Anthony F. Janson, Radovan Ivančević, Milena Gradiška, Marina Horvat, Olga Škarić, *Povijest umjetnosti*. Varaždin: Stanek, 2003. [7. izdanje].
33. Penelope J. E. Davies; Walter B. Denny; Frima Fox Hofrichter; Joseph Jacobs; Ann M. Roberts; David L. Simon, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*, 7. izdanje, Varaždin: Stanek d.o.o., 2008. [prema djelu H. W. Jansona *Povijest umjetnosti / History of art: a survey of the major visual arts from the dawn of history to the present day*, 1. izdanje 1962.].
34. Peter Kemper, *Postmoderna*, Zagreb: Biblioteka August Cesarec, 1993. [1988.].
35. Ian G. Kennedy, *Tizian: oko 1490.–1576*, Madrid: Mediasat group; Zagreb: Europapress holding, 2006. [Köln: Taschen, 2006.].
36. Leonida Kovač (gl. ur.), *Ispričati priču/To tell a story*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2001., str. 9–17.
37. Leonida Kovač, *Iščezavajući likovi i moćne sjene*, u: *Lovro Artuković: Spremište/Das Magazin*, katalog izložbe (29. 5.–12. 6. 2004.), Zagreb: Filip Trade, 2004., str. 7–23.
38. Leonida Kovač (ur.), *Kao da je melankolični Alien*, u: *Lovro Artuković: Uprizorenja/Stagings*, katalog izložbe (rujan, listopad 2014.), Zagreb: Filip Trade, 2014., str. 9–21.

39. Zvonko Maković, *Nova slika: hrvatsko slikarstvo osamdesetih godina*, u: *Nova slika: slikarske tendencije osamdesetih godina*, (gl. ur.) Željka Čorak, Zagreb: Institut za povijest umjetnost Sveučilišta u Zagrebu, 1982., str. 7–19.
40. Zvonko Maković, *Dimenzije slike*, Zagreb: Meandar, 2005.
41. Zvonko Maković, *Slikarstvo sada: résumé*, u: *Lica: Alternativna povijest moderne umjetnosti*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2007., str. 203–208.
42. Zvonko Maković, *Crteži i grafike 19. i 20. stoljeća*, u: *Od Klovića i Rembrandta do Warhola i Picelja: izložba povodom 90. obljetnice Grafičke zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu*, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2009., str. 140–381.
43. Antun Maračić, *Suvremena hrvatska umjetnost u Zbirci Filip Trade*, u: *Zbirka suvremene umjetnosti Filip Trade: Slika i objekt*, knjiga nastala povodom izložbe u Umjetničkoj galeriji Dubrovnik (22. 5.–12. 6. 2004.), (ur.) Krešimir Purgar, Zagreb: Filip Trade, 2004., str. 11–13.
44. Andrej Medved, *Nove slike slovenskog slikarstva*, u: *Nova slika: slikarske tendencije osamdesetih godina*, (gl. ur.) Željka Čorak, Zagreb: Institut za povijest umjetnost Sveučilišta u Zagrebu, 1982., str. 30–45.
45. Gilles Néret, *Michelangelo: 1475.–1564*, Zagreb: Europapress holding; Madrid: Mediasat group, 2006. [Köln: Taschen].
46. Gilles Néret (ur.), Gilles Lambert, *Caravaggio 1571.–1610*, Madrid: Mediasat Group; Zagreb: Europapress holding, 2007. [Köln: Taschen].
47. Achille Bonito Oliva, *Manirizam i neomanirizam*, u: *Nova slika: slikarske tendencije osamdesetih godina*, (gl. ur.) Željka Čorak, Zagreb: Institut za povijest umjetnost Sveučilišta u Zagrebu, 1982., str. 58–59.
48. Erwin Panofsky, *Problems in Titian: Mostly iconographic*, New York: University Press, 1969.
49. John T. Paoletti, Gary M. Radke, *Art in Renaissance Italy*, New York: Prentice Hall; Harry N. Abrams; Inc. Publ., 2002. [London: Laurence King Publishing, 1982.].
50. Blaženka Perica, *Lovro Artuković: Najbolje slike/The best paintings*, katalog izložbe (24. 4.–8. 5. 2008.), (ur.) Ana Medić, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2008.

51. Marcelin Pleynet, *Slikarstvo danas*, u: *Nova slika: slikarske tendencije osamdesetih godina*, (gl. ur.) Željka Čorak, Zagreb: Institut za povijest umjetnost Sveučilišta u Zagrebu, 1982., str. 112–114. Preveo Nenad Ivić.
52. Krešimir Purgar, *Neobarokni subjekt: Lovro Artuković i slike našeg vremena*, Zagreb: Meandarmedia, 2006.
53. Mirela Ramljak Purgar, Krešimir Purgar, *Interview: Lovro Artuković*, u: *Art magazin Kontura* 81, (gl. ur.) Zdravko Mihočinec, Zagreb: Art magazin Kontura d.o.o., 2004., str. 21–25.
54. Mihaela Richter (ur.), Sabina Salamon, Vanja Žanko (ur.), *Finalisti, Zbirka Filip Trade*, Zagreb: Filip Trade; Labin: Gradska galerija Labin, 2009.
55. Barbara Rose, *Američko slikarstvo osamdesetih godina*, u: *Nova slika: slikarske tendencije osamdesetih godina*, (gl. ur.) Željka Čorak, Zagreb: Institut za povijest umjetnost Sveučilišta u Zagrebu, 1982., str. 97–111. Prevela Maja Bratanić.
56. Jacob Rosenberg (gl. ur.), Seymour Slive, E. H. ter Kuile, *Dutch art and architecture: 1600 to 1800*, New Haven, London: Yale University Press, 1977. [3. izdanje; 1. izdanje 1966.].
57. Zdenko Rus, *Postojanost figurativnog 1950–1987*, Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1987.
58. Zdenko Rus (ur.), *125 vrhunskih djela hrvatske umjetnosti*, Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnosti, 1996.
59. Zdenko Rus, *Kraj slikarstva?*, u: *K15 [Kontura 15]: pojmovnik nove hrvatske umjetnosti*, (ur.) Krešimir Purgar, Zagreb: Kontura Art magazin, 2007., str. 62–71.
60. Vinko Srhoj, *Podvojeni identiteti i zrcalo koje izmiče u: 15. triennale hrvatskog slikarstva Plavi salon, Galerija umjetnina Narodnog muzeja Zadar*, (ur.) Ljubica Srhoj Čerina, Zadar: Narodni muzej, 1999., str. 74, 75.
61. Vinko Srhoj, *Strategija citata u umjetnosti osamdesetih i devedesetih godina*, u: *15. triennale hrvatskog slikarstva Plavi salon, Galerija umjetnina Narodnog muzeja Zadar*, (ur.) Ljubica Srhoj Čerina, Zadar: Narodni muzej, 1999., str. 4–12.
62. Marijan Susovski, *Citatnost u djelima Ante Jerkovića*, u: *Život umjetnosti* 60, (gl. ur.) Darja Radović Mahečić, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 1998., str. 116–120.

63. Guido Quien, *Lovro Artuković: K'o da je stvarno*, u: *Art magazin Kontura* 97, (gl. ur.) Zdravko Mihočinec, Zagreb: Art magazin Kontura d.o.o., 2008, str. 84, 85.
64. Feđa Vukić, *Lovro Artuković: Izložba u Galeriji Vladimir Nazor*, u: *Život umjetnosti* 41/42, (gl. ur.) Tonko Maroević, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 1987., str. 148, 149.
65. Feđa Vukić, *Lovro Artuković - Blow up*, katalog izložbe (3.–27. 6. 1993.), (ur.) Višnja Knezoci, Zagreb: Galerija Forum, 1993.
66. Feđa Vukić, *Lovro Artuković: Povratak prirodi*, katalog izložbe (25. 9.–18. 10. 1997.), (ur.) Radovan Vuković, Velika Gorica: Galerija Galženica, Narodno Sveučilište, 1997.
67. Feđa Vukić, *Lovro Artuković: slike 1985.–1997.*, Zagreb: Meandar, 1998.
68. Harold Edwin Wethey, *Titian: The Mythological & Historical Paintings*, London: Phaidon, 1975.
69. Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452.–1519.*, Madrid: Mediasat Group; Zagreb: Europapress holding d.o.o., 2006. [Köln: Taschen].
70. Stefano Zuffi, *Italian painting: Artists and their masterpieces throughout the ages*, Cologne: Könemann, 1998.
71. Ivica Župan, *E, pa sretno slikare*, u: *Život umjetnosti* 60, (gl. ur.) Darja Radović Mahečić, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 1998., str. 134–140.

Internetski izvori

1. Zoran Angeleski, *Veliki Lovro Artuković izlaže u Puli*, *GlasIstre.hr*, 9. svibnja 2014. <http://www.glasistre.hr/vijesti/kultura/veliki-lovro-artukovic-izlaze-u-puli-451759> (pristupljeno 16. rujna 2016.).
2. Zoran Angeleski, *Lovro Artuković: Ovo sam napravio za Pulu*, *Glas Istre.hr*, 10. svibnja 2014. <http://www.glasistre.hr/vijesti/kultura/lovro-artukovic-ovo-sam-napravio-za-pulu-451825> (pristupljeno 14. rujna 2016.).
3. *Blow up na hrvatski način, pogledaj.to*, 17. studenog 2010. <http://pogledaj.to/art/blow-up-na-hrvatski-nacin/> (pristupljeno 14. lipnja 2016.).
4. Maaïke Dirx, *“In all their glory”*: Amsterdam civic guards portraits – (1) Humble beginnings, *Rembrandt's Room*, 13. srpnja 2014. <https://arthistoriestroom.wordpress.com/2014/07/13/in-all-their-glory-amsterdam-civic-guards-portraits-1-humble-beginnings/?blogsub=confirming#subscribe-blog> (pristupljeno 22. rujna 2016.).
5. Društvo arhitekata Zagreb, *Nova generacija hrvatskog figurativnog slikarstva*, *DAZ/Umjetnost* [autor/izvor: Mirjana Dugandžija, *globus.jutarnji.hr.*, 19. veljače 2012.]. <http://www.d-a-z.hr/hr/vijesti/nova-generacija-hrvatskog-figurativnog-slikarstva,1207.html> (pristupljeno 14. rujna 2016.).
6. Mirjana Dugandžija, *Lovro Artuković ostao bez najboljeg dijela opusa*, *Nacional*, 17. srpnja 2002. <http://arhiva.nacional.hr/clanak/13154/lovro-artukovic-ostao-bez-najboljeg-dijela-opusa> (pristupljeno 13. ožujka 2016.).
7. Feđa Gavrilović, *Zašto mi Artukovićev novi realizam nije sjeo*, *Arteist*, 25. rujna 2014. <http://arteist.20minuta.hr/feda-gavrilovic-novi-realizam-lovre-atukovica-nije-mi-sjeo/> (pristupljeno 12. listopada 2016.).
8. Marko Golub, *Lovro Artuković, Predstavljanje novih slika*, *Lauba*. <http://www.lauba.hr/hr/kalendar-9/lovro-artukovic-predstavljanje-novih-slika-257/> (pristupljeno 7. srpnja 2016.).

9. Patricija Kiš, *Najbolje slike najboljeg slikara*, *Jutarnji list*, 21. travnja 2008. <http://www.jutarnji.hr/arhiva/najbolje-slike-najboljeg-slikara/3923904/> (pristupljeno 5. kolovoza 2016.).
10. Patricija Kiš, *Stanko Herceg: Uvećanjem do istine o životu i bliskim ljudima*, *JutarnjiKultura*, 24. studenog 2010. <http://www.jutarnji.hr/kultura/art/foto-stanko-herceguvecanjem-do-istine-o-zivotu-i-bliskim-ljudima/3128444/> (pristupljeno 14. lipnja 2016.).
11. Patricija Kiš, *Ovo sam ja sa 64. Htio sam znati kako ću izgledati kad ostarim. Plaši me prolaznost vremena. i smrt*, *JutarnjiKultura*, 21. veljače 2011. <http://www.jutarnji.hr/kultura/art/ovo-sam-ja-sa-64.-htio-sam-znati-kako-cu-izgledati-kad-ostarim.-plasi-me-prolaznost-vremena.-i-smrt/1963242/> (pristupljeno 8. kolovoza 2016.).
12. Anita Kojundžić Smolčić, *Lovro Artuković: Prezirem političku angažiranost koja se odvija u sigurnosti umjetničke scene i radi te scene*, *Arteist*, 22. rujna 2014. <http://arteist.20minuta.hr/lovro-artukovic-prezirem-politicku-angaziranost-koja-se-odvija-u-sigurnosti-umjetnicke-scene-radi-te-scene/> (pristupljeno 7. kolovoza 2016.).
13. *Lauba Going Places: Imaginarium II in Berlin, 25/6 - 24/8/11*, Lauba. <http://www.lauba.hr/en/calendar-9/lauba-going-places-imaginarium-ii-in-berlin-256-24811-140/> (pristupljeno 14. kolovoza 2016.).
14. *Lauba predstavlja: Lovro Artuković "Uprizorenja"!*, Lauba. <http://www.lauba.hr/hr/kalendar-9/lauba-predstavlja-lovro-artukovic-uprizorenja-1444/> (pristupljeno 25. srpnja 2016.).
15. *Lovro Artuković u Laubi: Pietà pod neonom*, *Nacional*, 31. listopada 2011. <http://arhiva.nacional.hr/clanak/118863/pieta-pod-neonom> (pristupljeno 8. srpnja 2016.).
16. *Lovro Artuković u Laubi*, *pogledaj.to*, 5. studenog 2012. <http://pogledaj.to/art/lovro-artukovic-u-laubi/>
http://www.port.hr/zuta_crta/pls/th/theatre.directing?i_direct_id=4003832&i_city_id=-1&i_county_id=-1&i_centry_id=72&i_topic_id= (pristupljeno 11. ožujka 2016.).
17. *Lovro Artuković: 'Na tržište umjetnina još nisam nabasao, a u krizi živim od rođenja'*, *JutarnjiKultura*, 17. svibnja 2014. <http://www.jutarnji.hr/kultura/art/lovro-artukovic-na-trziste-umjetnina-jos-nisam-nabasao-a-u-krizi-zivim-od-rodenja/801175/> (pristupljeno 21. kolovoza 2016.).

18. Željko Matić, *Ne slikam slike koje se postavljaju iznad kauča*, *Berlinski magazin*, 12. rujna 2010.
http://www.berlinskimagazin.com/index.php?option=com_content&view=article&id=122:lovro-artukovi-akademski-slikar&catid=53:poznati-hrvati-u-berlinu&Itemid=97
(pristupljeno 5. rujna 2016.).
19. Nestalni postav #1, Lauba. <http://www.lauba.hr/hr/kalendar-9/nestalni-postav-zbirke-filip-trade-35/> (pristupljeno 11. kolovoza 2016.).
20. Nova kuća, Lauba. <http://www.lauba.hr/hr/nova-kuca-4/> (pristupljeno 21. srpnja 2016.).
21. *Odabrani pobjednici osme natječajne izložbe T-HT NAGRADA@MSU.HR*, Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, 10. travnja 2015. <http://www.msu.hr/#/hr/20589/> (pristupljeno 7. travnja 2016.).
22. Jana Peršić, *Religiozne motive gledao je u kontekstu sekularnog vremena*, *Večernji list*, 4. studenog 2011. <http://www.vecernji.hr/zanimljivosti/religiozne-motive-gledao-je-u-kontekstu-sekularnog-vremena-343092> (pristupljeno 13. rujna 2016.).
23. Jana Peršić, *Lovro Artuković: Svi smo mi – i modeli i slikari – samo luzeri*, *Večernji list*, 5. studenog 2012. <http://www.vecernji.hr/vizualna-umjetnost/svi-smo-mi-i-modeli-i-slikari-samo-luzeri-471867> (pristupljeno 21. rujna 2016.).
24. Povijest, Filip Trade. <http://www.filip-trade.hr/filip-trade/povijest/> (pristupljeno 21. srpnja 2016.).
25. Marina Pretković, *Što manje priče, to bolje*, *Kulturpunkt.hr*. <http://www.kulturpunkt.hr/content/%C5%A1-manje-pri%C4%8De-bolje> (pristupljeno 5. rujna 2016.).
26. *Razgovor s umjetnikom: Lovro Artuković i Vanja Žanko by LaubaHouse*, Free MP3 Download. <http://mp3.faptunes.site/download/29624749/laubahouse-razgovor-s-umjetnikom-lovro> (pristupljeno 14. kolovoza 2016.).
27. *Röttgen Pietà*, KhanAcademy. <https://www.khanacademy.org/humanities/medieval-world/latin-western-europe/gothic1/v/roettgen-pieta> (pristupljeno 3. srpnja 2016.).
28. Igor Ružić, *Lovro Artuković: 'Novi konzervativci' u crkvu idu u Che Guevarinim majicama*, *tportal.hr*, 11. listopada 2012. <http://www.tportal.hr/kultura/kazaliste/219564/Novi-konzervativci-u-crkvu-idu-u-Che-Guevarinim-majicama.html> (pristupljeno 29. rujna 2016.).

29. *Titian's 'Diana and Actaeon'*, The National Gallery London.
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/titians-diana-and-actaeon>
 (pristupljeno 12. rujna 2016.).
30. *Triptych with Guardsmen of the Amsterdam Kloveniersdoelen (headquarters of the arquebusiers' civic guard)*, Rijksmuseum. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-C-402/catalogue-entry> (pristupljeno 1. rujna 2016.).
31. *Venus and the Three Graces Presenting Gifts to a Young Woman*, Louvre.
<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/venus-and-three-graces-presenting-gifts-young-woman> (pristupljeno 11. lipnja 2016.).
32. Životopis/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/The Repository. <http://lovro-artukovic.com/hr/zivotopis.html> (pristupljeno 28. rujna 2015.).
33. *Žuta crta, Port.hr*.
http://www.port.hr/zuta_crta/pls/th/theatre.directing?i_direct_id=4003832&i_city_id=-1&i_county_id=-1&i_cntry_id=72&i_topic_id= (pristupljeno 23. travnja 2016.).

Video zapisi

1. Marko Golub, *Lovro Artuković: Istinski prizori, lažni prizori, uprizorenja / Trikultura*, 30. listopada 2014., Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=G76DybkziFU> (pristupljeno 4. svibnja 2016.).
2. Igor Mirković, *L. A. Nedovršeno*, 2008.
3. *Nightmare before Valentine, Früchte Im Koma*, Vimeo, 2009.
<https://vimeo.com/5950275> (pristupljeno 22. kolovoza 2016.).

Slikovni prilozi

1. Lovro Artuković, *Tulum*, 1985., ugljen i jajčana tempera na papiru, 180 × 260 cm, vlasništvo autora. Izvor: Mato Pejić, *Tko je naručio pivo?*, *Pivnica.net*, 22. travnja 2008. <http://www.pivnica.net/tko-je-narucio-pivo/121/> (pristupljeno 14. rujna 2016.) 9
2. Lovro Artuković, *Proljeće (po Botticelliu)*, 1985., sitotisak, 70 × 100 cm, vlasništvo Gorana Božića (et alter). Izvor: Feđa Vukić, *Lovro Artuković: Slike 1985.–1997*, Zagreb: Meandar, 1998., str. 24, 25 (kataloški opis str. 118). Skenirano u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu.... 20
3. Sandro Botticelli, *Proljeće*, oko 1482., tempera na topolovini, 203 × 314 cm, Galleria degli Uffizi, Firenca. Izvor: *Botticelli's Primavera*, ItalianRenaissance.org. <http://www.italianrenaissance.org/a-closer-look-botticellis-primavera/> (pristupljeno 14. rujna 2016.) 21
4. Lovro Artuković, *Proljeće*, 1988., jajčana tempera na platnu, 135 × 195 cm, vlasništvo autora. Izvor: Feđa Vukić, *Lovro Artuković: Slike 1985.–1997*, Zagreb: Meandar, 1998., str. 44 (kataloški opis str. 121). Skenirano u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu 22
5. Lovro Artuković, *Privođenje (po Botticelliu)*, 1986., ulje na platnu, 134 × 145 cm. Izvor: Feđa Vukić, *Lovro Artuković: Slike 1985.–1997*, Zagreb: Meandar, 1998., str. 30, 31 (kataloški opis str. 119). Skenirano u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu 25
6. Sandro Botticelli, *Lorenzo Tornabuoni pred sedam slobodnih vještina*, oko 1483.–1485., ulomak zidnoga oslika prenesen na platno, 211 × 283 cm, Musée du Louvre, Pariz, izvorno Villa Lemmi kraj Firence. Izvor: *A Young Man Being Introduced to the Seven Liberal Arts*, Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/A_Young_Man_Being_Introduced_to_the_Seven_Liberal_Arts#/media/File:Sandro_Botticelli_028.jpg (pristupljeno 14. rujna 2016.) 25
7. Lovro Artuković, *Sestre*, 1996., ulje na platnu, 195 × 145 cm, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb. Izvor: Portreti/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/The Repository. <http://lovro-artukovic.com/hr/portreti.html> (pristupljeno 17. rujna 2016.) 30
8. Lovro Artuković, *Šumski prizor k'o stvoren za priču*, 1996., ulje na platnu, 195 × 145 cm, vlasništvo Sanje Artuković. Izvor: Istinski prizori/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/The Repository. http://lovro-artukovic.com/hr/istinski_prizori.html (pristupljeno 19. rujna 2016.) 30
9. Lovro Artuković, *Bože kako volim Botticellia*, 2001., ulje i staklene krhotine na platnu, 145 × 173 cm, vlasništvo Gorana Kolundžića. Izvor: Slike koje gleda netko drugi/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/The Repository. http://lovro-artukovic.com/hr/slike_drugi.html (pristupljeno 11. rujna 2016.) 38

10. Sandro Botticelli, *Tri Gracije daruju mladu ženu*, oko 1483.–1485., ulomak zidnoga oslika prenesen na platno, 211 × 283 cm, Musée du Louvre, Pariz, izvorno Villa Lemmi kraj Firence. Izvor: *Venus and the Three Graces Presenting Gifts to a Young Woman*, Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_and_the_Three_Graces_Presenting_Gifts_to_a_Young_Woman (pristupljeno 11. rujna 2016.) 39
11. Lovro Artuković, *Bože kako volim Botticellia*, 2002., olovka i olovke u boji na papiru Schoellershammer, 50 × 140 cm (dva papira 50 × 70 cm), privatno vlasništvo. Izvor: Slike koje gleda netko drugi/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/Repository. http://lovro-artukovic.com/hr/slike_drugi.html 39
12. Lovro Artuković, *64*, 2006., ulje na platnu, 176 × 220 cm (dva platna 176 × 110 cm). Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb. Izvor: Slike koje gleda netko drugi/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/Repository. http://lovro-artukovic.com/hr/slike_drugi.html 42
13. Lovro Artuković, *Slika za zube (ŠŠŠŠŠ)*, 2002.–2009., 176 × 220 cm (dva platna 176 × 110 cm), vlasništvo Antonije Balenović. Izvor: Slike koje gleda netko drugi/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/Repository. http://lovro-artukovic.com/hr/slike_drugi.html 44
14. Lovro Artuković, *Stari majstor i mlada djevojka*, 2004., ulje na platnu, 145 × 175 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb. Izvor: Lažni prizori/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/Repository. http://lovro-artukovic.com/hr/lazni_prizori.html (pristupljeno 14. rujna 2016.) 51
15. Pietro Perugino, *Predaja ključeva sv. Petru*, 1482., *buon fresco*, 335 × 550 cm, Sikstinska kapela, Rim, Vatikan. Izvor: *Delivery of the Keys (Perugino)*, Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Delivery_of_the_Keys_\(Perugino\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Delivery_of_the_Keys_(Perugino)) (pristupljeno 15. rujna 2016.)..52
16. Pietro Perugino, *Zaruke Marijine*, 1501.–1504., ulje na platnu, 234 × 118,5 cm, Musée des Beaux-Arts, Caen. Izvor: *Perugino, Pietro*, Web gallery of art. http://www.wga.hu/html_m/p/perugino/madonna/marriage.html (pristupljeno 14. rujna 2014.)..52
17. Raffaello Sanzio, *Zaruke Marijine*, 1504., ulje na dasci, 170 × 177, Brera, Milano. Izvor: *The Marriage of the Virgin*, Totally history. <http://totallyhistory.com/the-marriage-of-the-virgin/> (pristupljeno 15. rujna 2016.) 52
18. Lovro Artuković, *Stari majstor i mlada djevojka (detalj)*, 2004., ulje na platnu, 145 × 175 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb. Izvor: Lažni prizori/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/Repository. http://lovro-artukovic.com/hr/lazni_prizori.html 53
19. Raffaello Sanzio, *Zaruke Marijine (detalj)*, 1504., ulje na dasci, 170 × 177, Brera, Milano. Izvor: *The Marriage of the Virgin*, Totally history. <http://totallyhistory.com/the-marriage-of-the-virgin/> 53

20. Lovro Artuković, *Stari majstor i mlada djevojka* (detalj), 2004., ulje na platnu, 145 × 175 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb. Izvor: Lažni prizori/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/Repository. http://lovro-artukovic.com/hr/lazni_prizori.html 53
21. Pietro Perugino, *Predaja ključeva sv. Petru* (detalj), 1482., *buon fresco*, 335 × 550 cm, Sikstinska kapela, Rim, Vatikan. Izvor: *Delivery of the Keys (Perugino)*, Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Delivery_of_the_Keys_\(Perugino\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Delivery_of_the_Keys_(Perugino)) 53
22. Lovro Artuković, *Potpisivanje deklaracije o pripajanju Zapadne Hercegovine i Popova polja Republici Hrvatskoj (Wer hat das Bier bestellt?)*, 2008.–2011., ulje na platnu, 280 × 480 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb. Izvor: Glomazne slike/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/The Repository. http://lovro-artukovic.com/hr/glomazne_slike.html (pristupljeno 16. rujna 2016.) 58
23. Nepoznati umjetnik, *Amsterdamski jezuzelemski hodočasnici*, oko 1520., ulje na platnu, 99 × 23 cm, Museum Catharijneconvent, Utrecht. Izvor: Maaïke Dirkx, “*In all their glory*”: *Amsterdam civic guards portraits – (1) Humble beginnings, Rembrandt's Room*, 13. srpnja 2014. <https://arthistoriessroom.wordpress.com/2014/07/13/in-all-their-glory-amsterdam-civic-guards-portraits-1-humble-beginnings/?blogsub=confirming#subscribe-blog> 62
24. Jan van Scorel, *Dvanaest jeruzalemskih hodočasnika*, oko 1525., ulje na platnu, 61,7 × 288 cm, Centraal Museum, Utrecht. Izvor: Maaïke Dirkx, “*In all their glory*”: *Amsterdam civic guards portraits – (1) Humble beginnings, Rembrandt's Room*, 13. srpnja 2014. <https://arthistoriessroom.wordpress.com/2014/07/13/in-all-their-glory-amsterdam-civic-guards-portraits-1-humble-beginnings/?blogsub=confirming#subscribe-blog> 62
25. Pripisano Dircku Jacobszu, *Grupa civilne straže*, 1529., 1532.–1535., ulje na platnu, visina 119,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Izvor: Maaïke Dirkx, “*In all their glory*”: *Amsterdam civic guards portraits – (1) Humble beginnings, Rembrandt's Room*, 13. srpnja 2014. <https://arthistoriessroom.wordpress.com/2014/07/13/in-all-their-glory-amsterdam-civic-guards-portraits-1-humble-beginnings/?blogsub=confirming#subscribe-blog> 63
26. Frans Hals, *Banket časnika građanske straže sv. Jurja*, 1616., ulje na platnu, 175 × 324 cm, Frans Hals Museum, Haarlem. Izvor: Maaïke Dirkx, “*In all their glory*”: *Amsterdam civic guards portraits – (1) Humble beginnings, Rembrandt's Room*, 13. srpnja 2014. <https://arthistoriessroom.wordpress.com/2014/07/13/in-all-their-glory-amsterdam-civic-guards-portraits-1-humble-beginnings/?blogsub=confirming#subscribe-blog> 63
27. Lovro Artuković, *Apolon i Marsija (Trijumf novih medija nad slikarstvom)*, 2009.–2011., ulje na platnu, 270 × 360 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb. Izvor: Glomazne slike/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/The Repository. http://lovro-artukovic.com/hr/glomazne_slike.html 70

28. Lovro Artuković, *Viseći autoportret*, 2009.–2014., ulje na platnu, 250 × 110 cm. Izvor: Uprizorenja/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/The Repository. <http://lovro-artukovic.com/hr/uprizorenja.html> (pristupljeno 13. rujna 2016.) 71
29. Tiziano Vecellio, *Kažnjavanje Marsija*, oko 1570.–1576., ulje na platnu, 212 × 207 cm, Archiepiscopal chateau/Nadbiskupska palača, zbirka, Kroměříž, Češka. Izvor: *The Flaying of Marsyas*, Wikiart. <https://www.wikiart.org/en/titian/the-flaying-of-marsyas-1576> (pristupljeno 21. rujna 2016.) 71
30. Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, 1498.–1499., mramor, baza 174 × 195 cm, bazilika Sv. Petra, Rim. Izvor: *Michelangelo's Pietà*, ItalianRenaissance.org. <http://www.italianrenaissance.org/michelangelos-pieta/> 74
31. Lovro Artuković, *Modeli poziraju za Pietà*, 2011., ulje na platnu, 190 × 220 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb. Izvor: Uprizorenja/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/The Repository. <http://lovro-artukovic.com/hr/uprizorenja.html> 76
32. Lovro Artuković, *Pietà obrnuto*, 2011., ulje na platnu, 220 × 190 cm, Zbirka Filip Trade, Lauba, Zagreb. Izvor: Uprizorenja/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/The Repository. <http://lovro-artukovic.com/hr/uprizorenja.html> 79
33. Lovro Artuković, *Ari u trash kostimu*, 2012., ulje na platnu, 195 × 145 cm. Izvor: Uprizorenja/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/The Repository. <http://lovro-artukovic.com/hr/uprizorenja.html> 80
34. Lovro Artuković, *Giuliano u kreaciji Manuele Pott sa svojim psom Vinom*, 2012.–2014., ulje na platnu, 195 × 145 cm. Izvor: Uprizorenja/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/The Repository. <http://lovro-artukovic.com/hr/uprizorenja.html> 80
35. Lovro Artuković, *Anne (Royal)*, 2014., ulje na platnu, 200 × 150 cm. Izvor: Works in Progress/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/The Repository. <http://lovro-artukovic.com/hr/index.html> (pristupljeno 14. rujna 2016.) 80
36. Lovro Artuković, *Solarij*, 2013.–2014., ulje na platnu, 160 × 190 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb. Izvor: Works in Progress/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/The Repository. <http://lovro-artukovic.com/hr/index.html> 83
37. Hans Holbein, *Mrtvi Krist u grobu*, 1521., ulje i tempera na dasci, 30,5 × 200 cm, Kunstmuseum, Basel. Izvor: *Messages from a master/Hans Holbein*, Tate Britain. <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/messages-master> (pristupljeno 20. rujna 2016.) 84
38. Lovro Artuković, *Ženska kupelj (Diana i Akteon?)*, 2014., ulje na platnu, 190 × 220 cm, vlasništvo autora. Izvor: Works in Progress/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/The Repository. <http://lovro-artukovic.com/hr/index.html> 88

39. Tiziano Vecellio, *Diana i Akteon*, 1556.–1559, ulje na platnu, 184,5 × 202,2 cm, National Gallery, London; National Galleries of Scotland, Edinburgh. Izvor: *Diana and Actaeon*, National Galleries Scotland/Collection. <https://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/t/artist/titian-tizianovecellio/object/diana-and-actaeon-ng-2839> (pristupljeno 15. kolovoza 2016.) 89
40. Lovro Artuković, *Osam studija za jednu sliku (Diana i Akteon?)*, 2014., ugljen na papiru, različite dimenzije. Vlasništvo autora. Izvor: Works in Progress/Službena web-stranica Lovro Artuković, Spremište/Das Magazin/The Repository. <http://lovro-artukovic.com/hr/index.html>...89

Summary

The thesis presents an overview and analysis of the work of Lovro Artuković in the period from 1980s to 2014, the paintings in which the author incorporates quotations or refers to the motives used by the Old Masters of Renaissance and Baroque. Based on the research of the Artuković's work one can observe transitions in the way author refers to the motives and works of the Old Masters. Founding his expression on comic and Pop-art, 80s' Artuković, in the time of the return of the traditional art forms of painting, transfers quotations from Sandro Botticelli into his own work enriching them with personal iconography. In the 90s proclamation of the death of the art of painting, Artuković stays loyal to painting in its traditional representative sense. In his objective, Berlin phase, Artuković experiments with the characteristics of the painting as a media approaching the matter analitically and conceptually by creating paintings and referring to the traditional themes and solutions used by the Old Masters such as Botticelli, Raphael, Da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, Titian and Hans Holbein.

Key words: *figurative painting, group portrait, Lovro Artuković, Old Masters, postmodern quotation*