

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI

**GRUPIRANJA UMJETNIKA U HRVATSKOJ:
OD GORGONE DO RZU PODROOM**

Ana Kovačić

Mentorica: dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, viša asistentica

Zagreb, travanj 2015.

Zahvale

Rad je prijavljen kod prof. dr. sc. Zvonka Makovića kojem zahvaljujem na pomoći pri definiranju teme rada. Posebnu zahvalu upućujem mentorici dr. sc. Lovorki Magaš Bilandžić čiji su savjeti tijekom perioda pisanja podigli kvalitetu diplomskog rada.

Sadržaj

1. Uvod	3
2. Nastanak grupa umjetnika	5
2.1. Prostori izlaganja umjetničkih kolektiva	6
3. Gorgona – preteča kasnijih grupacija umjetnika	8
4. Nova umjetnička praksa u 1970-ima	12
4.1. Crveni Peristil – na granici mita i povijesti	14
4.2. Penzioner Tihomir Simčić – O slučajnom prolazniku i anonimnom umjetniku	19
4.2.1. Samostalna djelovanja: Braco Dimitrijević i Goran Trbuljak	21
4.2.2. Zajedničko djelovanje u veži Frankopanske 2a i <i>postpovijesni</i> demanti	25
4.3. Grupa Tok	28
4.4. Grupa šestorice autora: Izložbe-akcije	30
5. Radna zajednica umjetnika Podroom	37
5.1. Radna zajednica umjetnika Podroom kao primjer grupiranja	39
5.2. Izlagački prostor RZU Podroom kao problematsko mjesto djelovanja i odnos prema drugim institucijama	40
5.3. Ekonomsko pitanje – <i>U galerije s ugovorom!</i>	43
6. Zaključak	46
7. Prilog	48
8. Literatura	62
9. Popis slikovnog materijala	64

1. Uvod

Od 1950-ih do danas umjetnici su pojačano zainteresirani za skupno stvaranje, ali su se i prije tog perioda spontano ili pripremljeno okupljali u grupama istomišljenika s ciljem djelovanja u novoj, jačoj formi. Često je kreativni rad u umjetničkim grupama pratilo i zajedničko kustosko djelovanje, odnosno samoorganizacija. Ovaj diplomski rad usredotočen je na takva djelovanja umjetnika u SR Hrvatskoj, i to ona neprogramatskog karaktera¹ – od skupine Gorgona kasnih 1950-ih, do Radne zajednice umjetnika Podroom početkom 1980-ih, kada Titovom smrću završava radoblje tzv. krutog socijalizma.

Stavljanjem u širi političko-sociološki kontekst, važno je osvrnuti se na pojam kolektiviteta kako ga se doživljavalo u socijalizmu. S jedne strane, kolektivno ponašanje u skladu s ideologijom bilo je poželjno, pa čak i obvezno. S druge strane, grupiranje nije bilo prihvatljivo što je rezultiralo zakonom o zabrani javnog okupljanja.²

Na rubnim područjima kulturnih prostora nekadašnjih jugoslavenskih republika nastajale su i djelovale umjetničke grupe koje se i danas mogu pratiti i mapirati u kontinuiranim procesima i međusobnim preplitanjima: grupa OHO u Ljubljani, kasnije Neue Slowenische Kunst i Irwin, potom Gorgona, Penzioner Tihomir Simčić i Grupa šestorice autora u Zagrebu, Crveni Peristil u Splitu, Bosch+Bosch u Subotici, Kôd i (E u Novom Sadu, Šest autora i grupa 143 u Beogradu, Verbumprogram u Rumi itd.

Ovaj rad promatra distinkciju između grupa prijatelja / umjetnika koji zajedno stvaraju, izlažu i druže se, ali i onih grupa koje jasno definira kolektivitet djelovanja i kod kojih je gotovo nemoguće razlikovati pojedinačne umjetničke radove. Pratit će se linija djelovanja umjetnika i umjetničkih grupa koje su neprestano inzistirale na širenju poimanja umjetnosti, kao i na mijenjanju ustaljenih, konvencionalnih načina produciranja, izlaganja i razumijevanja umjetnosti. Kriteriji pristupa ovoj temi su parcijalni: rad se ograničava na SR Hrvatsku, a unutar Hrvatske na gradove Zagreb i Split i upravo su ti selektivni kriteriji te kasnija mitologizacija pojedinih umjetničkih grupa značajni u istraživanju teme neprogramatskog okupljanja umjetnika.

Početna pozicija grupacija umjetnika od 1950-ih do 1980-ih bila je, u većini slučajeva, izvaninstitucionalna. Iako danas veliki dio njihovih radova sačinjava kanon suvremene hrvatske umjetnosti, pomaci koje su ti umjetnici i njihovo djelovanje napravili svjedoče o dinamizaciji sustava umjetnosti i o novim mogućnostima za produkciju suvremenih

¹ Fokus je na grupama koje se bave konceptualnom umjetnošću te se pažnja nije posvećivala ostalim grupacijama umjetnika (npr. Biafra).

² Zakon o javnom okupljanju ("Nar. nov.", br. 26/73 i 31/88).

umjetničkih radova. Polazeći od inovacija koje afirmira grupa Gorgona, direktne kritike institucije umjetnosti koju prakticira grupa Penzioner Tihomir Simčić i njezini članovi Goran Trbuljak i Braco Dimitrijević, preko izložbi-akcija Grupe šestorice autora sve do početka 1980-ih i Radne zajednice umjetnika Podroom nastoji se ocrtati kontinuitet zajedničkog stvaranja dvoje ili više umjetnika.

Postavlja se pitanje kako detektirati i označavati zajedničko djelovanje više umjetnika kao djelovanje umjetničke grupe ukoliko ne postoji manifest niti jasan zajednički istup u javnosti. U većini slučajeva prošla je vremenska distanca i historizacija umjetnika i pojava rezultirala je prepoznavanjem njihovog djelovanja kao organizirane grupe. Novinski zapisi iz tog vremena ukazuju na činjenicu da je postojala određena grupna aktivnost kod umjetnika čija se imena često pojavljuju zajedno. Primjerice, djelovanje Gorgone prepoznato je puno kasnije upravo zbog njihova povučenog odnosa prema javnosti i introvertiranom djelovanju. S druge pak strane, Grupa šestorice autora smjelo ulazi u javni prostor od samih početaka, vidljivost u javnosti im je izuzetno važna pa takav stav prate i relativno brojni novinski napisi u novinama i časopisima.³

Jadranka Vinterhalter i Nena Baljković bile su prve koje su se bavile pojedinačnim interpretacijama grupa umjetnika, a u zadnjih deset godina neprogramatskim okupljanjem umjetnika bavile su se i kustosice Antonia Majača i Ivana Bago u sklopu svog istraživačko-kustoskog rada, kao i kustoski kolektiv WHW.⁴ Ono što se može zamijetiti jest zanimanje za umjetnost iz perioda 1960-ih pa sve do 1980-ih i nova čitanja neprogramatskih okupljanja umjetnika.

³ Vidjeti npr. Josip Depolo, "Nedopušteni pritisci", u: *Večernji list*, Zagreb, 13. siječnja 1979., str. 9., Tanja Torbarina, "Mladen Stilinović – ne avangarda, već drukčiji umjetnički jezik", u: *Vjesnik*, Zagreb, 21. listopada 1976., str. 11., Goran Trbuljak, "Ne želim pokazati ništa novo i originalno", u: *Studentski list*, Zagreb, 29. svibnja 1981., str. 15.

⁴ Nena Baljković, "Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak. Grupa šestorice autora" u: Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978., str. 29–34.; Jadranka Vinterhalter, "Fenomen grupe", u: Janka Vukmir (ur.), *Grupa šestorice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe, Zagreb: SCCA, 2007., str. 39–42.; Ivana Bago, Antonia Majača, "Pljuni istini u oči", u: *Život umjetnosti*, br. 83, Zagreb, 2008., str. 108. – 137.; WHW (ur.), "Collective Creativity", katalog izložbe, Beč: Kunsthalle Fridericianum, 2005.

2. Nastanak grupa umjetnika

Postoje brojni razlozi koji dovode do formiranja umjetničkih grupa i kolektiva: težnja za autonomijom od umjetničkog sustava, kritika buržoaskog koncepta javnog prostora i odvajanje javne i privatne sfere kroz proces samoinstitucijalizacije, nepostojanje hijerarhije u kolektivu, samoregulacija i samorefleksija na akcije – ukratko, suprotstavljanje dominantnim praksama umjetničkih institucija i tržišta. Član Gorgone Đuro Seder izjavio je 1963. da se kolektivni rad ne može sagledati kao forma, tek kao pokušaj. Smatrao je da kolektivni rad u svojoj konačnici nema opipljivih posljedica, čime je naglasio kako kreativnost u kolektivu postoji samo kao nezavršeni proces u kojemu je kreativnost nuspojava emancipatorne snage kolektiva.⁵

Miško Šuvaković neke od grupacija kojima se bavi ovaj rad naziva *nemogućima* misleći pri tome na slabo bilježenje događaja i građe te razilaženje aktera kada pričaju o tom *kolektivnom* periodu svoga djelovanja.⁶ Upravo su zato neki od ključnih pojmova ovog diplomskog rada mit, povijest, memorija, amnezija, samohistorizacija, neodređenost i privremenost.

Prije nego li se opišu djelovanja ovih neformalnih skupina te razlike među njima, valja spomenuti neke od zajedničkih karakteristika, a to su – izoštrena politička i socijalna samosvijest te kritika umjetničkog, obrazovnog, ali i izlagačkog sustava. Djelovanjem pojedinaca, ali i skupina, 1960-ih i 1970-ih u SR Hrvatskoj javljaju se krupne inovacije koje dovode u pitanje do tada neosporni materijalni status umjetničkog djela. Od početka 1960-ih do danas, u Hrvatskoj se može pratiti kontinuitet djelovanja umjetničkih grupa koje u različitim oblicima zauzimaju stav opozicije, alternative ili paralelne umjetničke prakse naspram onih dominantnih institucionalnih.⁷ Ti pokušaji djelovanja izvan institucija u fizičkom, ali i idejnom smislu, rezultirali su radovima koji su nastajali u javnom prostoru i za javni prostor. To će biti karakteristika svih skupina umjetnika obrađenih u ovom radu, s izuzetkom Radne zajednice umjetnika Podroom koja je djelovala u alternativnom galerijskom prostoru. Kod većine skupina koje će se spominjati, takav javni prostor nije tek kontekst u kojem se izlaže, nego prostor u kojemu rad nastaje i na koji se referira. Takav način izlaganja neminovno nosi drugačija značenja i on je shvaćen kao sastavni dio konceptualnih

⁵ Marija Gattin (ur.), *Gorgona, Protokol dostavljanja misli*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2002., str. 13. – Radi se o odgovoru Đure Sedera na pitanje o tome da li je moguće proizvesti kolektivni rad.

⁶ Dubravka Đurić, Miško Šuvaković (ur.), *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avantgardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003., str. 232.

⁷ Gorgona, Crveni Peristil, Penzioner Tihomor Simčić, Grupa šestorice autora, Radna zajednica umjetnika Podroom.

umjetničkih praksi jer upravo njegova otvorenost i pristupačnost postavljaju drugačije uvjete recepcije. Javni prostor, za razliku od onog galerijskog, gotovo uvijek podrazumijeva neočekivano i slučajno, recepciju bez zadržke i nosi potencijal da umjetnost prezentirana na takav način prenosi svoje poruke bez posredničkih instanci.

2.1. Prostori izlaganja umjetničkih kolektiva

Neprogramatska okupljanja umjetnika vezana su uz alternativne prostore izlaganja, bilo da je riječ o ulici, podrumu, uličnoj veži ili jednostavno neinstitucionalnom prostoru/galeriji. Izlazak iz galerijskih prostora 1970-ih, pa i ranije, kao važan aspekt tadašnje umjetničke produkcije, proizlazio je iz tendencija umjetnika da proizvode nematerijalna, participativna djela, uključe publiku u sam proces nastajanja radova, a ne samo u njihovo promatranje, demokratiziraju konzumaciju umjetnosti te svoj rad pokazuju na mjestima koja, za razliku od muzeja i galerija, ne sudjeluju u "kreiranju aure umjetničkog djela".⁸ Unatoč tome što su neki od umjetnika predstavljenih u radu imali potrebu za *klasičnim* izlagačkim prostorom, nisu pristajali na uspostavljene mehanizme prezentacije umjetnosti koji često podrazumijevaju dugoročno planiranje i čekanje na dogovoreni termin izlaganja čime se gubi mogućnost neposrednog komentiranja trenutnih društvenih zbivanja, odnosno kompromise na relaciji kustos-umjetnik, prilagođavanje politici te programu pojedinih institucija i slično. Suočeni s tim preprekama, ovi su umjetnici i grupe umjetnika uspostavili niz alternativnih izlagačkih prostora čiji je kontinuitet moguće pratiti od ranih 1960-ih. Treba ipak napomenuti kako su isti umjetnici paralelno izlagali i u "onim galerijama koje su djelovale u sastavu studentskih i omladinskih ustanova, pa su stoga samo djelomično imale status regularnih izlagačkih prostora."⁹ Galerija Studentskog centra i Galerija Nova bile su takvi, *slobodniji* prostori izlaganja, a Galerija suvremene umjetnosti "(...) je svojom trajnom orijentacijom prema svim novim zbivanjima otvoreno prihvatila te pojave, dajući im time neku vrstu problematske i vrijednosne verifikacije."¹⁰ Unatoč tome, cijelo vrijeme je paralelno postojala potreba za drugim i drugačijim mjestima izlaganja, stvaranja umjetnosti i susreta umjetnika.¹¹

⁸ Walter Benjamin, "Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije" (prevela S. Knežević), u: *Život umjetnosti*, br. 78/79, Zagreb, 2006., str. 36.

⁹ Ješa Denegri, "Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija", u: Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978., str. 11.

¹⁰ Isto.

¹¹ Valja uz to istaknuti da, iako su dominantne umjetničke institucije generalno bile zatvorene za tip umjetnosti kakav afirmiraju rani konceptualni umjetnici u SR Hrvatskoj, određeni su pojedinci koji su u to vrijeme radili u takvim institucijama već tada prepoznali njihov potencijal, značaj i inovativnost, pa su program svojih galerija

Djelovanje alternativnih galerija / prostora izlaganja poput radionice Šira, veže u Frankopanskoj 2a ili Podrooma odlikuje samoorganizacija, najčešće inicirana od strane grupe umjetnika. Galerije se uspostavljaju bez posebne komunikacije ili umrežavanja s institucionaliziranim prostorima i ne dijele s njima politiku izlaganja niti program. U početku su takve prakse financirane od strane samih umjetnika koji ih vode i tamo izlažu, nisu komercijalne niti orijentirane na ostvarivanje profita pa su u tom smislu nezavisne. Prostoru nemaju kustosa u tradicionalnom smislu, nego voditelja čija se funkcija mijenja od slučaja do slučaja i provodi je ponekad individualac, a češće grupa umjetnika. Sustav odlučivanja o tome što će biti izloženo temeljen je na horizontalnoj strukturi i uključuje mišljenja i stavove svih zainteresiranih. Najčešće se odluke o sljedećoj izložbi donose spontano i neposredno u dogovoru s umjetnicima, te je period između dogovora i postavljanja izložbe obično mnogo kraći nego u slučaju institucionaliziranih galerijskih prostora.

Ovakvi prostori uspostavljaju nove modele odnosa publike i umjetnika, preskačući funkciju kustosa kao medijatora i interpretatora i uspostavljaju se kao zajednice umjetnika u kojima je moguće pokazivati drugačiji tip umjetnosti od dominantnog izlagačkog diskursa. S druge strane, zbog slabe infrastrukture, čestog nedostatka financijskih sredstava i pozicioniranja kao alternative, ta su mjesta izlaganja obično marginalizirana te lošije vidljiva u tiskanim medijima. Djelovanje i kontinuitet alternativnih izlagačkih prostora, kao i drugačije viđenje uloge voditelja / kustosa koji je umjetnicima prepuštao mnogo više slobode i kreativnosti, postali su model mijenjanja institucionaliziranih prostora – ako ne svih, barem onih koji su u fokusu interesa imali suvremenu umjetnost.

vodili upravo u skladu s novim umjetničkim strujama. Primjerice, Želimir Košćević je tijekom vođenja Galerije Studentskog centra (1966. – 1980.) priređivao izložbe na tragu konceptualne umjetnosti: "Izložba žena i muškaraca" 1979., "Hit parada", 1967., "Akcija Total" 1970. Uz izložbe, Galerija je izdavala i svoje Novine koje su proširivale polje komunikacije inovativnih praksi s publikom.

3. Gorgona – preteča kasnijih grupacija umjetnika



Sl. 1. Grupa Gorgona, prva polovica 1960-ih

Dok se EXAT 51 pojavljuje s manifestom,¹² Gorgona se, kao istinski prethodnik neprogramatskih skupina umjetnika, ne javlja već samo postoji,¹³ a ipak je svojom egzistencijom obilježila vrijeme nakon svog djelovanja do danas.

Gorgona je umjetnička skupina aktivna od 1959. do 1966. čiji su protagonisti bili slikari Đuro Seder, Josip Vaništa, Julije Knifer i Marijan Jevšovar, kipar Ivan Kožarić, arhitekt Miljenko Horvat te likovni kritičari Dimitrije Bašičević Mangelos, Matko Meštrović i Radoslav Putar. Ova neformalna skupina umjetnika naziv je dobila po pjesmi Dimitrija Bašičevića Mangelosa.¹⁴ Iako djelovanje Gorgone nikada nije svoju kritiku uputilo direktno instituciji umjetnosti, odluka grupe da tu instituciju ignorira predstavlja temeljni korak u

¹² 1950-ih pod kraticom EXAT 51 (Eksperimentalni atelier) okupljala se skupina slikara i arhitekata. U javnost su istupili manifestom 7. prosinca 1951. godine na Plenumu Udruženja likovnih umjetnika primjenjenih umjetnosti Hrvatske. Članovi su bili: Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Ivan Picelj, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter, Aleksandar Srnec, Vladimir Zarahović i Vladimir Kristl. Više u: Ješa Denegri, "Prilozi za drugu liniju 2 – EXAT-51, Nove tendencije, radikalni enformel, Gorgona", Beč – Beograd: Macura, 2005.

¹³ Marija Gattin (ur.), nav. dj., 2002., str. 13. – Radi se o izjavi Đure Sedera "Nekada Gorgona nije činila, samo je postojala".

¹⁴ Darko Šimičić, "Od Zenita do mentalnog prostora: Avangardni, neoavangardni i postavangardni časopisi i knjige u Jugoslaviji, 1921. – 1987.", u: Dubravka Đurić i Miško Šuvaković (ur.), *Impossible histories*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003., str. 316.

započinjanju *druge linije* hrvatske suvremene umjetnosti.¹⁵ Iako njihove akcije nisu izvođene pred publikom niti su problematizirale mogućnosti percepcije i razumijevanja izvedenih akcija u javnom prostoru/prirodi, važna je činjenica da su afirmirali mogućnost da se o umjetničkom stvaralaštvu ne razmišlja striktno kao o predmetu u prostoru. To se očituje u naglašavanju i afirmiranju nematerijalnosti umjetničkih djela – po prvi puta u hrvatskoj umjetnosti afirmira se nihilistički aspekt umjetničkog djela pri čemu se raskida s idejom objekta kao nečega s čime mora završiti proces umjetničkog stvaralaštva. Kako je objektu promijenjena njegova uloga, naglasak je preusmjeren na djelovanje, o čemu svjedoči Josip Vaništa, jedan od članova Gorgone: "Misao Gorgone je ozbiljna i oskudna – Gorgona je za apsolutnu prolaznost u umjetnosti – Ona vrednuje po situaciji – Ona se definira kao zbir svojih mogućih tumačenja – Dajući najvišu vrijednost onome što je smrtno, Gorgona ne govori ni o čemu."¹⁶ Ovakva umjetnička izjava pretpostavlja odbijanje individualnog autorstva, dovršenosti, namjernosti, objektnosti. Akcije poput komisijskog pregleda početka proljeća, zamjena osobnih šešira, zajedničkog gledanja u nebo, koje su članovi Gorgone izvodili u neformalnom prostoru prirode, kao i njihova siromašna dokumentacija, svjedoče o tadašnjoj potrebi odmicanja od političkog prostora socijalističkog režima, atmosfere visoke kontrole javnog mišljenja i djelovanja te institucionalizirane kulture i pripadajućih prostora.

Tek desetak godina nakon prestanka njihovog djelovanja, aktivnosti Gorgone su prepoznate kao konstitutivni elementi već spomenute *druge linije* hrvatske umjetnosti, pa time počinje i njihova historizacija¹⁷. S jedne se strane time otvara prostor za nove mogućnosti umjetničkog djelovanja, dok s druge strane takve prakse, kada prođu proces institucionalizacije, gube svoj subverzivni potencijal. Sve češće možemo čuti i pročitati kako je upravo Gorgonina aktivnost anticipirala pojavu nove umjetničke prakse sedamdesetih godina koja je, nastavljajući radikalizaciju shvaćanja pojma umjetnosti, zaista i doživljavala Gorgonu kao svoju prethodnicu.¹⁸

¹⁵ Ješa Denegri, *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb: Horetzky, 2003. – Teoretičar Ješa Denegri je tvorac sintagme *druga linija* koja povezuje pojave poput Exat-a, Gorgone i Novih tendencija a podrazumijeva alternativnost i radikalnost jezičkih i ideoloških pozicija.

¹⁶ Darko Šimičić, nav. dj., 2003., str. 216.

¹⁷ Prvu monografiju o ovoj skupini autora objavljuje Nena Baljković (kasnije Dimitrijević) 1977., te je priređena i izložba u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, Galeriji Studentskog centra u Beogradu i u Muzeju u Monchengladbachu – Izvor: Davor Matičević, *Suvremena umjetnička praksa*, Zagreb: Durieux, Muzej suvremene umjetnosti, Hrvatska sekcija AICA, 2011.

¹⁸ Gorgonaške se prakse povlačenja u prirodu očituju i u desetogodišnjem performansu umjetnika Ivane Keser, Aleksandra Batiste Ilića i Tomislava Gotovca "Weekend Art: Hallelujah the Hill" od 1995. do 2004. Performans se sastojao od posjeta i šetnji po zagrebačkoj Medvednici. Idilične šetnje trojice prijatelja-umjetnika odvijale su se svaku nedjelju.



Slika 2. Radionica Šira u Preradovićevoj 13

Osim prirode koja im je pružala mogućnost kreacije bez pravila i granica, predstavnici Gorgone su formirali pionirski prostor izlaganja u pogledu izvaninstitucionalnog pozicioniranja suvremene umjetnosti. Salon G (Salon Šira) u Preradovićevoj ulici 13 u Zagrebu bio je prostor prvih samoorganiziranih izložbi koji je donosio novo promišljanje izložbenog aspekta umjetničke djelatnosti.¹⁹ Članovi Gorgone od 1961. do 1963. vodili su Studio G u prostoru koji je u to vrijeme paralelno funkcionirao kao radionica okvira za slike. Na taj su način mogli djelovati neovisno od bilo kakve institucije, a svi troškovi organizacije izložbi (uređenje prostora, plakati, katalogi) pokriveni su iz zajedničke blagajne društva, od članarine koja je prikupljena na pomalo bizaran način: blagajna Gorgone bila je kod jedne prodavačice knjižare "Naprijed" kojoj je svaki član uplaćivao iznos prema svojoj trenutnoj financijskoj situaciji, a isto je tako iz blagajne mogao uzeti potrebnu mu sumu. Iz tog fonda pokriveni su, osim troškova izložbi i tiskanja publikacije, i svi ostali eventualni izdaci.²⁰

U periodu od dvije godine u Salonu G održane su grupne izložbe (Feller, Kožarić, Maeda, Rabuzin, Skurjeni, Šoštarić, Vasarely) i samostalne izložbe Ivana Rabuzina, Marijana Jevšovara, Eugena Fellerera, Julija Knifera, Đure Sedera, Francoisa Morelleta, Radomira Damjanovića Damjana, Piera Dorazia te izložba secesije "Modern style".²¹ Njihova je izlagačka i programska djelatnost, neovisna od kulturnih institucija, bila prema riječima Nene

¹⁹ Marijan Susovski (ur.), *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1982.

²⁰ Nena Baljković, *Gorgona*, Zagreb: Galerija grada Zagreba 1977.

²¹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Ghent: Horetzky, Vlees & Beton, 2005., str. 246.

Baljković Dimitrijević, "korektiv politike drugih galerija".²² Iz popisa izlagača u Salonu Šira može se vidjeti da su sudjelovali i relevantni inozemni umjetnici, čime ih se zapravo *na mala vrata* dovelo u ovaj kontekst. Time su *gorgonaši* stvorili bitnu, ali internu mrežu među suvremenim umjetnicima i odjeci *gostovanja* su se osjetili s većim vremenskim odmakom i takva su povezivanja zasigurno rezultirala i direktnim utjecajima na stvaralaštvo te skupine umjetnika.

Uvid u onodobne tiskovine pokazuje da se za izložbe u studiju G nije znalo niti su ih članovi Gorgone željeli reklamirati u dnevnim novinama.²³ Činjenica je da su većina članova Gorgone već tada bili ugledni članovi društva i umjetničke zajednice pa je tim više neobična činjenica kako su uspjeli zaobići interes javnosti. Ipak, svi događaji su se dokumentirali i iz fotografija se ipak može zamijetiti prisutnost posjetitelja koji ne čine jezgru Gorgone.

Uz izlagačku djelatnost i privatno dopisivanje među članovima, Gorgona se bavila i izdavačkim djelatnostima: od 1961. do 1966. izašlo je jedanaest brojeva anti-časopisa "Gorgona", kojega su uređivali članovi. U to je vrijeme taj časopis bio potpuno nov oblik umjetničke djelatnosti na našem podneblju, pa i šire. Radovi predstavljeni u časopisu bili su konceptualne prirode, zamišljeni upravo za taj medij i vidljivo je da je takva djelatnost Gorgone paralelna s istovremenim Fluxusovim publikacijama. Zadnja publikacija u čijem stvaranju ima ulogu netko od njenih članova, bila je časopis "Post Scriptum", koji Josip Vaništa izdaje u suradnji s Marijanom Jevšovarom i on je poetskog karaktera, a sjećanja na prijatelje *gorgonaše* preklapaju se s novim radovima i njihovim komentarima.²⁴

Jedan od aspekata djelovanja Gorgone koji je ostavio trag na kasnijim grupacijama umjetnika je upravo promišljanje o kolektivnom radu i kolektivnom djelu.

²² Nena Baljković, nav. dj., 1977., str. 4.

²³ Ipak, komunicirali su međusobno "oglasima" u dnevnim novinama.

²⁴ Kasnije, od 1985. do 1986. Josip Vaništa izdaje dvanaest brojeva umjetničkog časopisa *Postgorgona* u kojem se kontekstualizira njegov rad, kao i rad članova Gorgone skoro dvadeset godina nakon prestanka djelovanja, a desetak godina nakon institucionaliziranja Gorgone unutar kanona suvremene umjetnosti u Hrvatskoj. Izvor: Branka Stipančić, *Josip Vaništa: vrijeme Postgorgone i Gorgone*, Zagreb: Kratis, 2007.

4. Nova umjetnička praksa u 1970-ima

Među tada mlađom generacijom umjetnika krajem 1960-ih i početkom 1970-ih nastaje nova umjetnička praksa,²⁵ struja u umjetnosti koja je kritizirala i demistificirala institucije umjetnosti. Sintagma *nova umjetnička praksa* ukazuje na promjenu i uspostavljanje novog oblika djelovanja, izražavanja i prikazivanja u svijetu likovnih umjetnosti pa u tu praksu ulaze radovi koji se ne zasnivaju na završenom likovnom djelu, nego na ideji. Novom umjetničkom praksom se nazivaju djela bliska neodadi, Fluxusu, vizualnoj poeziji i vokovizualnom (Josip Stošić, Julije Knifer, grupa Bosch+Bosch), radovi procesualne umjetnosti, od siromašne umjetnosti do body arta i performansa (grupa OHO, Marina Abramović), urbanih intervencija i ambijentalne umjetnosti, konceptualne umjetnosti (grupa OHO, Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević, Šest autora iz Beograda, Grupa šestorice iz Zagreba, Verbumprogram itd.) do analitičkog slikarstva.²⁶ Iako se nova umjetnička praksa kao umjetnički izričaj i način umjetničkog djelovanja paralelno razvijala u Beogradu, Ljubljani, Novom Sadu, Subotici i Splitu, u ovom će se radu pratiti prakse koje su se događale na području SR Hrvatske, preciznije, u Zagrebu i Splitu.

Neki od umjetnika nove umjetničke prakse kao što su primjerice Boris Demur, Fedor Vučemilović, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Željko Jerman, Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak i Vlado Martek, odabirali su djelovanje unutar kolektiva koji su više ili manje bili neformalnog karaktera. Ustrajali su na mijenjanju koncepcije finalnog produkta umjetničkog stvaranja te su, na tragu djelovanja Gorgone, težište stavljali na duhovni i mentalni aspekt rada, stav umjetnika, njegovo ponašanje i način života prije nego na materijalni aspekt djela iz kojeg bi značenje i smisao mogli biti protumačeni. Pod kritikom društva provodila se i kritika umjetnosti kao društvene institucije te starog shvaćanja odnosa između umjetnika, njegovog rada i njegove okoline.

Demokratizacija umjetnosti, inzistiranje na participaciji gledatelja i demistifikacija procesa umjetničkog stvaranja dinamizirali su svijet umjetnosti. Traži se afirmacija novog poimanja umjetnosti koja se neće lako moći definirati ili razumjeti na osnovi onoga kako bi se kultura trebala poimati. Akteri nove umjetničke prakse težili su umjetnosti koja će izmicati ustaljenim definicijama i uspostavljenim kriterijima vrednovanja, a njihov *zahtjev* formuliran je kroz radove i umjetničko djelovanje te traži uspostavu novog poretka u umjetnosti,

²⁵ Pojam koji su koristili povjesničari umjetnosti Ješa Denegri, Marijan Susovski i Davor Matičević opisujući raznorodne postslikarske i postobjektne pojave u jugoslavenskoj umjetnosti od 1966. do 1978.

²⁶ Davor Matičević, "Mogućnosti za '71", u: *Mogućnosti za '71*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1971.

drugačiji sustav obrazovanja na akademijama i uvjete izlaganja radova. Za ovo potonje najznačajnija je bila Radna zajednica umjetnika Podroom. Kritika institucije u raznim oblicima održava kontinuitet još od vremena povijesnih avangardi, ali se umjetnici nove umjetničke prakse nisu direktno pozivali na taj period. Izuzev oslanjanja na djelovanje Gorgone i, u rijedim prilikama, Novih tendencija, ova se skupina umjetnika distancirala od prethodnika na lokalnom polju, kao i od njihova shvaćanja umjetnosti. Takav prekid značio je i kraj podrške institucije akademije i njezinih profesora / umjetnika koji su uspostavljali dominantne kriterije vrednovanja, i bili u mogućnosti mladim umjetnicima, koji bi slijedili njihovu poetiku, osigurati stjecanje reputacije nužne za proboj u već etablirani svijet umjetnosti.

Izložba "Nova umjetnička praksa" postavljena 1978. u Galeriji suvremene umjetnosti, svjedoči o institucionalizaciji pojave, a istovremeno njezini organizatori ističu kako je ovaj čin motiviran željom da se pionirima kritike institucije pruži adekvatno mjesto u sustavu. Time su se kanonizirale prakse koje su svoju poziciju odredile u opreci prema instituciji te ih tako institucija, proširivši svoje granice i rekonceptualiziravši pojam umjetnosti, priznaje kao relevantne i legitimne. Međutim, time se gubi subverzivni moment što su neki od umjetnika i predvidjeli te u namjeri da u budućnosti izbjegnu bilo kakvu vrstu institucionalizacije, svoje radove ili prakse nisu dokumentirali ili su ih povukli iz optičaja.²⁷ Opreku institucionalizaciji predstavlja grupa Crveni Peristil koja pokazuje kako postojati izvan institucije, inzistirati na nepripadanju etabliranom sustavu čak i nakon prestanka djelovanja u stvari znači ostati nejasan i daleko od velikih narativa povijesti umjetnosti. Uz to, takav stav pridonosi njihovoj mitologizaciji.

Izvaninstitucionalna umjetnička praksa koja ima namjeru takvom i ostati, ne poznaje kontinuitet i svoju borbu počinje uvijek ispočetka. Kako bi bila djelotvorna, umjetnička kritika institucije prisiljena je uspostaviti se unutar dominantnog svijeta institucionalne umjetnosti i time afirmirati novu paradigmu ili na temelju te paradigme uspostaviti paralelni svijet umjetnosti. U protivnom, svaka kritika ostaje nevidljiva. Ješa Denegri smatra da "najveća prijetnja svakoj radikalno novoj umjetničkoj praksi nije otpor dominantnih struktura, nego upravo obratno: priznavanje i prihvaćanje od tih istih struktura."²⁸ Ipak, kao što se može vidjeti iz prethodno spomenutih primjera, u konačnici sve doživi historizaciju i pogled s

²⁷ "Za određen broj umjetnika prikupljanje dokumentacije ili dokumentiranih tragova o radu nije spojivo s njihovim umjetničkim uvjerenjima pa ih oni nisu ostavljali ili nisu o njima vodili evidenciju i tako su izgubljeni. Budući da im je bila važna jedino sama aktivnost, postojao je otpor prema naknadnom kompletiranju u traženju dokumentacije. U nekim slučajevima umjetnici su uopće odbili da daju podatke." – Marijan Susovski, nav. dj., 1978., str. 3–4.

²⁸ Ješa Denegri, nav. dj., str. 3–4.

vremenske distance ili u potpunosti nestane s mape povijesti umjetnosti. Mitologizacija je još jedna međuopcija kao u slučaju grupe Crveni Peristil iz Splita.

Smještanjem u povijesni narativ, inovacije i kritike postaju tvorbenim dijelom kanona, postaju povijesne činjenice koje više ne posjeduju aktivnu snagu kritike, ali predstavljaju neizmjerljivo važan primjer i model mogućih subverzivnih postupaka za svako buduće djelovanje i uvijek ih je moguće reaktualizirati subverzivnim i kritičkim reinterpretacijama, što se, između ostalog, često i radi (npr. neoavangarda).

4.1. Crveni Peristil – na granici mita i povijesti



Slika 3. Peristil obojen u crveno, 11. siječnja 1968.

Akcija Crvenog Peristila, u kojoj su osmorica mladića u siječnju 1968. prebojali središnji splitski trg Peristil, reprezentativni spomenik antičke rimske kulture, postala je jednom od urbanih legendi grada Splita, ali i cjelokupne povijesti hrvatske umjetnosti. Akcija je često bila predmetom rasprava koje su tražile odgovor na pitanje o karakteru njezine

motivacije: je li prebojavanje trga crvenom bojom bila dekonstrukcija crvene kao boje koja simbolizira vladajući komunistički režim ili se radilo, korištenjem iste boje i geometrijskog oblika pravokutnika, o referenci na povijesnu rusku avangardu ili pak moskovski Crveni trg? Jedna od teorija je da je akcija Crveni Peristil u jednom svom segmentu uzrokom prvog zauzimanja javnog prostora u vidu kasnijeg mnoštva pobunjenih tijela u studentskoj pobuni u Beogradu.²⁹

O Crvenom Peristilu pisalo se tih dana u svim lokalnim novinama – *vandali* su preko noći obojili splitski Peristil u crveno.³⁰ Nakon toga slijedi dugi niz godina šutnje u javnim medijima. Jedan od prvih tekstova koji se pojavio bio je onaj u časopisu "Quorum" 1989. autora Željka Kipkea. Kako piše Markita Franulić povodom izložbe "Što je prethodilo Crvenom Peristilu?" otvorene 6. ožujka 2008. u Galeriji Nova u Zagrebu, Željko Kipke je od Vladimira Dodiga Trokuta dobio mnoštvo negativa koji su završili u rukama Borisa Cvjetanovića te su tako postali izravan povod spomenutoj izložbi. Na fotografijama su se uglavnom mogli vidjeti dvadesetogodišnji Pave Dulčić i Slaven Sumić na Venecijanskom bijenalu 1966. te na putovanjima po Nizozemskoj, Danskoj, Švedskoj i u Parizu.³¹ Fotografije su rijetki dokazi postojanja ove umjetničke skupine jer su podaci o Crvenom Peristilu oskudni te se uglavnom svode na priče prijatelja, poznanika i par medijskih objava iz toga vremena. Na izložbi "Što je prethodilo Crvenom Peristilu?" Boris Cvjetanović i splitski umjetnik Petar Grimani izložili su, uz fotografije, komentare članova grupe Slavena Sumića i Denisa Dokića. O drugim zajedničkim performansima Crvenog Peristila Boris Cvjetanović je saznao iz druge ruke jer nije postojala dokumentacija: "Još jedna legenda govori o posjetu izvjesnog talijanskog kolekcionara kojega su, u potrazi za lokalnim umjetnicima, uputili na Dulčića. Kolekcionar je iz Splita otišao potpuno zbunjen, jer su, navodno, Dulčić i njegovi prijatelji koji su dijelili radni prostor, pred njim jednu po jednu uništavali umjetnine koje je odabirao."³²

²⁹ Ivana Bago i Antonia Majača, nav. dj., 2008., str. 130.

³⁰ *** "Poslije premazivanja splitskog peristila", u: *Slobodna Dalmacija*, Split, 12. siječnja 1968.: "(...) Mnogi su pomislili da je trg obojen zbog snimanja nekog filma. Njegov izgled, međutim, izmijenila su osmorica mladića koji su još prije dva mjeseca donijeli plan o tome. To su 21-godišnji Slaven Sumić, student pedagoške akademije likovnog smjera, Pavle Dulčić, pok. Krste, student likovnog smjera iste akademije, Radovan Kogej, bez zaposlenja. (...) U srijedu navečer, nekoliko sati prije bojadisanja Peristila, na lesionitu u svom potkrovlju ispicali su svečanu izjavu ispod koje su se svi potpisali."

³¹ *** "Peristil – mladalački bunt ili umjetnost?", u: *Jutarnji list*, Zagreb, 20. siječnja 2008. – Izjava Pavla Sumića Zlatku Gallu 1998.: "Pave Dulčić i ja smo prije 1968. u dva navrata bili u Parizu, no i drugamo širom Zapadne Europe (...) Iz Pariza smo donijeli ideju squata te čvrstu odluku da se splitskoj javnosti predstavimo radom koji će svi zamijetiti...".

³² Marko Golub, "Galerija Nova predstavlja Crveni Peristil, i ono što mu je prethodilo", objavljeno na: www.dnevnikulturalni.info, Zagreb, 10. ožujka 2008. – Izjava Borisa Cvjetanovića autoru teksta.

Upravo anonimnost njenih članova govori o jačini kolektiviteta i time se ova skupina umjetnika uvelike razlikuje od ostalih navedenih u ovom radu. Članovi Crvenog Peristila nisu sustavno i planirano bilježili svoje djelovanje niti čuvali radove. Mitologizaciji ove skupine je, osim nepostojanja dokumentacije, pridonijela i činjenica da su njena dva istaknuta člana Pave Dulčić i Tomo Čaleta počinili samoubojstvo, dok su ostali članovi poput Slavena Sumića, Denisa Dokića i Radovana Kogejca dugi niz godina odbijali govoriti o svom djelovanju unutar skupine.

Ipak, jedan je materijalni trag dovoljan da bismo tu grupu umjetnika mogli nazvati Crvenim Peristilom, a to je sam čin bojanja Peristila, kao i kasnije često objavljivana fotografija poznatog splitskog fotografa i pisca Zvonimira Buljevića koji ju je slučajno snimio u rano jutro 11. siječnja 1968., trenutak prije nego su gradske službe isprale boju.

Umjetnik Vladimir Dodig Trokut se, možda iskoristivši tu mitologizaciju i nejasne obrise oko Crvenog Peristila, dugi niz godina predstavljao kao vođa ove skupine, a to je temeljio na činjenici da posjeduje neke njihove radove i dio dokumentacije. Time je pridonio velikom mitu hrvatske konceptualne umjetnosti.

Drugačiju interpretaciju čina bojanja Peristila u crveno predstavlja uvid u fotografije protagonista Crvenog Peristila koje obuhvaća izložba u Galeriji Nova na kojoj se nalazilo mnoštvo fotografija njihovih radova koji pokazuju obilježja enformela i vidi se interes za likovno istraživanje materijala i forme te za neke oblike optičke umjetnosti. Također je prisutno i mnoštvo fotografiranih izložaka s Biennalea u Veneciji te ne čude Sumićeve izjave da je akcija Crveni Peristil bila primarno likovno motivirana te da nije imala ideološke konotacije.³³ Brojne su rasprave i mitovi vezani i uz samu boju, njezinu poruku i simboliku, koja je po nekima trebala biti narančasta kao revolucionarna boja tadašnjeg Zapada, anarhistička kombinacija crvenog i crnog, crveno bijela kao Hrvatska šahovnica te, naposljetku, crvena, kojom je intervencija i izvedena, kao simbolički napad na postojeći politički sustav. Čim je akcija izložena oku laičke i stručne javnosti, djelo je izloženo interpretacijama, među kojima je prevladavala ona, čini se logična, koja naglašava da korištenje crvene boje teško može u ono vrijeme biti lišeno ideoloških konotacija. Kod nekih stručnjaka prevladava stav da Crveni Peristil nije neutralni apstraktni komentar, intimna individualna priča ili djelo *lude mladeži*, nego reakcija stanja građanske svijesti, nezadovoljstva i reakcija na postojeći sustav vrijednosti i odnosa u društvu, napose u kulturi i

³³ Markita Franulić u strojopisnom popratnom tekstu izložbe "Što je prethodilo Crvenom Peristilu" 6. ožujka 2008. u Galeriji Nova.

politici.³⁴ Nakon Crvenog Peristila grupa je kratko djelovala, a smrt Pavle Dulčića i Tome Čalete te kontradiktorna svjedočanstva pridonijela su jačanju mita.

Nedostatak dokumentacije o djelovanju ove skupine otežava dolaženje do egzaktnih zaključaka. Također, unatoč privlačnosti mitologiziranih pojava, struka nije puno pisala o Crvenom Peristilu te tek predstoji pozicioniranje ove skupine u odnosu na konceptualnu scenu Hrvatske.

Iako se u djelovanju skupine prilikom bojanja Peristila nisu isticala pojedina imena i nije bilo moguće ustvrditi postoji li *vođa* ove skupine, kasnije se to promijenilo.³⁵ Iz izjava Slavena Sumića moguće je zaključiti da je *spiritus movens* bio Pava Dulčić, mladi splitski konceptualni umjetnik koji je svojom karizmom uspio okupiti skupinu vršnjaka.³⁶ Bitno je dotaknuti se i uloge Vladimira Dodiga Trokuta, umjetnika koji je najviše pridonio kasnijim reinterpetacijama djelovanja Crvenog Peristila i koji se ponekad u stručnim krugovima smatra vođom ove skupine,³⁷ iako Slaven Sumić to osporava.³⁸

Povjesničari umjetnosti, a i političari onog vremena, ili nisu reagirali na Crveni Peristil ili su reagirali sa zgražanjem i negiranjem. Zapravo je mit o njima bio jedina logična osnova za promišljanje njihovog djelovanja. Ono što čini Crveni Peristil zanimljivim i pogodnim za početke mitologizacije su samoubojstva, nerazjašnjene smrti, droge, zatvor, okultno – sve što se za njih vezalo nakon čina bojanja Peristila. Subverzivno, iako ne nužno i političko, umjetničko djelovanje u javnom prostoru, u socijalističkoj državi revolucionarne 1968., rad u grupi, formuliranje manifesta, značajke su akcija Crvenog Peristila, a ujedno i važni činitelji kasnijih umjetničkih praksi.³⁹

Nakon bojanja Peristila u crveno, nastavak djelovanja grupe bila je akcija poznata kao "Lebdeći spomenik Lenjinu" kada su crvenom bojom obojali vodu u fontani na splitskoj rivi i

³⁴ <http://www.idisturato.com/2013/03/03/crveni-peristil/> (22.2.2015.).

³⁵ Crveni Peristil, serijal *Fotografija u Hrvatskoj*, HRT, 2013. (redateljica: Ana Marija Habjan) – Izjava Slavena Sumića: "Ja bih uvijek istaknuo Pava Dulčića kao najvažnijeg, glavnog. A ja sam bio uvijek do njega. Jer on je bio ta osebjuna ličnost koja je začinjala ideje".

³⁶ <http://blog.dnevnik.hr/nesvrstani/2008/01/1623984926/crveni-peristil-1968-2008-40-godina-provokacije.html> (16.12.2014.).

³⁷ Godine 2013. Vladimir Dodig Trokut dobitnik je nagrade za životno djelo Hrvatskog društva likovnih umjetnika koje obrazlaže ovu nagradu Dodigovim učešćem u prvoj javnoj akciji grupe Crveni Peristil kojom je 1968. označen početak konceptualne i postkonceptualne umjetnosti u bivšoj državi, te njegovim kontinuiranim umjetničkim nadogradnjama tada postavljenih temelja. U obrazloženju se ističu i Trokutove zasluge u stvaranju arhiva akcija grupe. Izvor: <http://www.novilist.hr/Kultura/Izlozbe/Vladimir-Dodig-Trokut-nagrađen-za-zivotno-djelo> (22.2.2015.).

³⁸ Isto – Izjava Slavena Sumića: "Ako je itko to bio (lider, op.a.) u našoj pomalo anarhoidnoj grupi, onda je to bio Dulčić. Trokut je samo na jedan način u Crvenom Peristilu vidio i osobni interes, ali na kraju krajeva možemo mu biti zahvalni jer je zaslužan što se mnogo dokumentacije o našoj akciji sačuvalo do današnjih dana".

³⁹ Utjecaj Crvenog Peristila, da spomenemo samo onaj očigledan, vidi se u ekološkome "Zelenom Peristilu" Ante Kuštre iz 1989. i "Crnome Peristilu" Igora Grubića iz 1998. te čak kasnijem "Staklenom Peristilu" Nikole Bojića iz 2008. i "Žutom Peristilu" splitskih nogometnih navijača iz 2009.

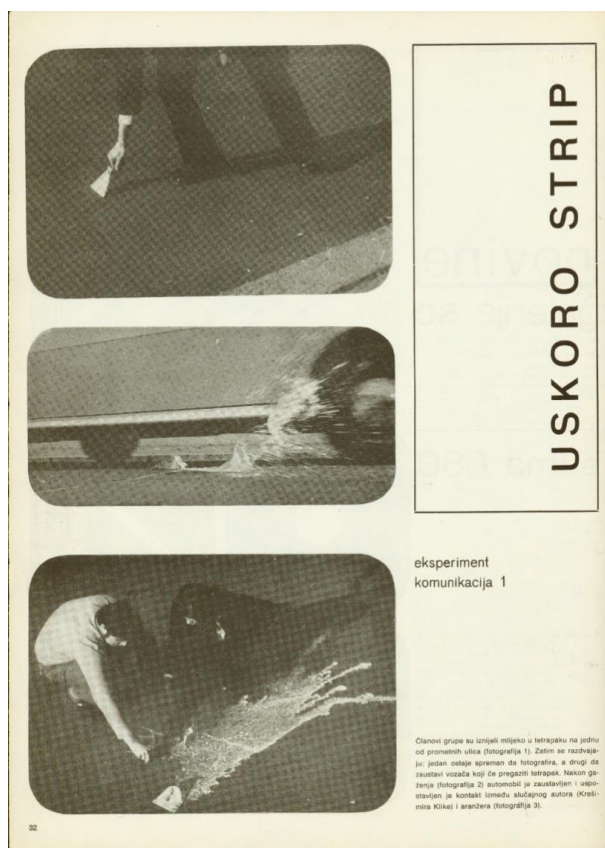
napunili je i sredstvom za pranje rublja. Postoje i svjedočanstva članova o idejama da se omataju neboderi i Meštrovićeva skulptura Grgura Ninskog i da se između Splita i Brača razapne konopac.⁴⁰ U kinoteci Zlatna vrata su za cijelo vrijeme trajanja projekcije filma Filipa Roje iz protesta pljeskali. Godine 1969. istupaju na Festivalu kratkometražnog filma, a istup je protestnog karaktera, uz sudjelovanje većeg broja studenata i srednjoškolaca, i tom se prilikom nazivaju Grupa 30.⁴¹

Crvenom Peristilu još uvijek predstoji historizacija i otkrivanje novih detalja oko djelovanja te grupe. Ono čime se oni ističu među neformalnim i neprogramatskim grupama jest njezina *anonimnost* te činjenica da ju se zaista može doživjeti kao grupu koja je u javnost izlazila sa zajedničkim akcijama u kojima se nisu isticali radovi pojedinaca / njenih članova. Crveni je Peristil ujedno i jedina neformalna skupina umjetnika čiji se članovi nisu kasnije, kao pojedinci, pozicionirali na mapi hrvatske suvremene umjetnosti.

⁴⁰ U ovom se slučaju nazire poveznica s radom Igora Grubića u kojemu je obojao vodu fontane na Trgu Burze u crvenu boju u sklopu projekta 366 rituala oslobađanja. *366 rituala oslobađanja*. Zagreb: DELVE – Institut za trajanje, mjesto i varijable, 2009.

⁴¹ Svi navedeni podaci iz: Crveni Peristil, serijal *Fotografija u Hrvatskoj*, HRT, 2013. (redateljica: Ana Marija Habjan) – Izjava Slavena Sumića.

4.2. Penzioner Tihomir Simčić – O slučajnom prolazniku i anonimnom umjetniku



Slika 4. Rad grupe Penzioner Tihomir Simčić objavljen u Novinama Galerije SC, 1969.

Percepcija umjetnika kao genijalnih stvaratelja remek-djela koji su u kreativni proces krenuli s namjerom da to isto djelo stvore očiti su društveni konstrukti, kao i konstrukti povijesti umjetnosti. Ako te konstrukte promatramo u kontekstu grupe Penzioner Tihomir Simčić, vidimo da je grupa radila upravo na dekonstrukciji ovih mitova. Njezini su osnivači Goran Trbuljak i Braco Dimitrijević⁴² pod tim imenom djelovali od 1. studenog 1969. u Zagrebu. "Grupa je dobila naziv po osobi koja je slučajno otvorila vrata kućne veže jedne zgrade u Ilici te utisnula kvaku u glinu koju je s druge strane držao Goran Trbuljak. Ta osoba je skulpturu potpisala i prihvatila kao svoje djelo."⁴³ Prema riječima Gorana Trbuljaka, rad grupe afirmira mogućnost "slučajnog nastanka umjetničke pojave koja se rađa tako što

⁴² Braco Dimitrijević, "The post historic times – Mala povijest za početnike", 2005. – Braco Dimitrijević progovara o autentičnosti podataka koji se pojavljuju vezano uz Grupu Penzioner Tihomir Simčić i osporava Goranu Trbuljaku sudjelovanje u pokretanju grupe.

⁴³ Nena Baljković, "Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak. Grupa šestorice autora" u: Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978., str. 29-34.

aranžer (ex-umjetnik) samo provocira određenu situaciju u kojoj svaki čovjek, mimo vlastite namjere, može u ponuđenom materijalu ostaviti vizualno ili plastički relevantan znak.⁴⁴ Trbuljak i Dimitrijević su se zalagali za demokratizaciju umjetnosti te su se smatrali samo osnivačima grupe dok je broj članova bio potencijalno neograničen jer je mogla postojati osoba koja, bilo svjesno bilo nesvjesno, izazove promjenu u postojećem stanju.

Kako su Dimitrijević i Trbuljak očito bili svjesni arbitrarnosti estetskih kriterija pri dodjeli statusa *umjetničkog* nekoj akciji, izvedenim akcijama su izazivali institucionalne interpretacije umjetničkih djela koje visokim vrednovanjem umjetničke namjere i svojim teorijskim aparatom ne mogu obuhvatiti slučajnost. Oni su upućivali zahtjev slučajnim prolaznicima te tražili od njih da zauzmu stav, interveniraju i stvore slučajnu kreaciju. Demokratizacija, desakralizacija i sekularizacija umjetnosti kao ciljevi umjetničkog djelovanja grupe Penzioner Tihomir Simčić brisali su granicu između umjetnika i onih koji to nisu. Temelj njihovog rada nije bio samo u aranžiranju situacije koja će od slučajnog prolaznika napraviti umjetnika već su se time postavljali prema "destabiliziranju dominantnih i marginalnih odnosa političkih moći u umjetnosti i društvu."⁴⁵

Goran Trbuljak i Braco Dimitrijević subverziju sistema umjetnosti i izlaganja, kao i statusa umjetnika i umjetničkog djela, uspostavljaju kao okosnicu svog rada već na izložbi u sklopu "32. majskog festivala studentskih kazališta Jugoslavije". Tada su se njihovi izlošci sastojali od nađene žičane armature s ostacima žbuke, komada opruge s madraca s poemom na njemu, otiska slike na zidu koji je ostao skidanjem djela s prethodne izložbe te kutije s crtežima na toaletnom papiru čime je "logička struktura tih radova analogna Duchampovskom *ready-madeu*, odnosno, temelji se na postulatu da umjetnički kontekst uvjetuje egzistenciju umjetničkog djela (...)."⁴⁶ Nakon 1971., daljnjim samostalnim bavljenjem fenomenima institucije umjetnosti, Dimitrijević i Trbuljak su kroz svoje radove demistificirali i kritički propitali gotovo sve važnije točke mehanizama institucionalne mreže.

⁴⁴ Ljiljana Kolečnik i Petar Prelog (ur.), *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898. – 1975.* Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 398. (mrežno izdanje)

⁴⁵ Miško Šuvaković, *Konceptualna umjetnost*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine: Kulturni centar Novog Sada., 2007., str. 599.

⁴⁶ Nena Baljković, "Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak" u: Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966 – 1978*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978., str. 29.

4.2.1. Samostalna djelovanja: Braco Dimitrijević i Goran Trbuljak



Slika 5. Braco Dimitrijević, "Slučajni prolaznici koje sam sreo u 13.15, 16.23 i 18.11", Zagreb 1971.

Godine 1969. Braco Dimitrijević je na pročeljima zgrada u Zagrebu izvjesio šest portreta dimenzija 2 x 3 metra. Osobe je odabrao na osnovu slučajnosti, a radove izložio ne pojašnjavajući kriterije svog odabira niti identitet portretiranih osoba. Ono što je u ovome radu od izuzetne važnosti jest upravo javni prostor, koji nije slučajan, koji ne priznaje pravila kulturnih institucija, a opet funkcioniра po nekim društveno-političkim konvencijama. Dimenzije samog rada čine ga monumentalnim i sličnim načinu kako se u javnom prostoru predstavljaju državnici (u ovom slučaju možemo govoriti o Josipu Brozu Titu), a ne slučajno odabrane osobe. Arbitrarnost pri određivanju nekog slučajnog prolaznika kao dovoljno važnog da se njegov portret izvjesi na pročelju u centru grada parafraza je mnogo manje transparentnih, ali isto tako arbitrarnih kriterija vrijednosti kojima se vode stručnjaci pri odabiru radova i umjetnika koje će smjestiti unutar svoga kanona i upisati ih time u povijest umjetnosti. Slučajnim prolaznikom "pokušava se stvoriti napuklina u pažljivo konstruiranoj zgradi historije, i izmijeniti odgojem i tradicijom usađeni refleks da poruke stavljene u

povijesni medij prihvaćamo s kritičke distance.⁴⁷ Ono što karakterizira srž ovoga rada je želja da se promijeni naš odnos prema umjetničkom kanonu i poticanje na promišljanje o kanonu kakav poznajemo kao spletu nekih zabilježenih slučajnosti koje je netko povezo u linearnu cjelinu.

U ciklusu "Ali Baba" Dimitrijević od 1970. prisvaja tuđe umjetničke radove i inkorporira ih "u značenjsku strukturu vlastitog djela."⁴⁸ Na otvorenju izložbe J. R. Sotoa u Galeriji suvremene umjetnosti posjetiocima dijeli kukuruzne kokice koje utječu na dinamiku razgovora i remete konvencionalni ritam razgledavanja izložbe, na Beogradskom internacionalnom teatarskom festivalu publici Bergmanove predstave podijelio je naočale crvenih stakala koje mijenjaju vizualnu percepciju originalnog rada, u Neue National Galerie u Berlinu slike Maneta, Mondriana, Kandinskog i Javljenskog kombinira s običnim predmetima u vlastite kompozicije / instalacije. Ciklusom "Ali Baba" Braco Dimitrijević ukazuje na više bitnih stvari: izložba je važna manifestacija svijeta umjetnosti i funkcionira po spletu nepisanih pravila kojima se iskazuje razumijevanje umjetničkog djela i uživanje u istom. Također, pokazuje da je vizualna percepcija individualna te da muzejske i ostale kulturne institucije samim svojim izložbenim prostorom sakraliziraju određena djela i doprinose širenju *aure umjetničkog djela*, pri čemu izvorište te aure nije u djelu samom nego upravo u instituciji.

Ova Dimitrijevićeva dekonstrukcija kanonskih djela likovne umjetnosti svjedoči i o različitim šansama aktera svijeta umjetnosti s obzirom na funkcije koje su zauzeli u suprotnosti prema onima koji stoje izvan institucije, stoga ova njegova akcija ima i reverzibilni učinak: "...Imajući mogućnost da kao umjetnik radi s remek-djelima zapadne umjetnosti, pokazuje, stiče ili konstruira svoju važnost. Rad s velikim djelima potvrđuje njegovu moć institucije-umjetnika (moć da pristupi onome čemu drugi umjetnici ne mogu pristupiti)."⁴⁹

U radu "O umjetniku i dvorcu" Braco Dimitrijević propituje uloge pokrovitelja umjetnosti u povijesnim narativima i klasne pozicije sudionika dominantnih struja povijesti umjetnosti. Koncept kojeg iznosi u ovom radu baziran je na slučaju njegova suvremenika, engleskog lorda te time i pripadnika staleža koji tradicionalno materijalno i financijski podupire umjetničku produkciju, a koji se amaterski bavio slikanjem. Lord Weymouth je zidove svoje palače prekrrio vlastitim muralima što je Dimitrijeviću bio poticaj da izokrene

⁴⁷ Nena Baljković, nav. dj., 1978., str. 31.

⁴⁸ Isto, str. 30.

⁴⁹ Miško Šuvaković, nav. dj., 2007., str. 603.

tradicionalni odnos umjetnik-pokrovitelj – da pozove lorda Weymoutha da dođe u Zagreb i oslika zidove njegove garsonijere na Knežiji. U ovom radu se ističe suptilnost njegove poruke jer se na prvi pogled može činiti da je riječ o demokratizaciji umjetnosti, o nekome tko je izvan umjetničkog svijeta a ipak ima pristup kulturnim praksama. Ipak, kada se promotri s klasne pozicije jasno je da su češći slučajevi u kojima pripadnici elitne i dominantne kulture dobivaju pristup tzv. niskoj kulturi nego oni gdje se događa obratno. Neproporcionalnost pristupa kulturi i umjetnosti za različite klase nije ukorijenjena samo u mehanizme institucije umjetnosti, nego se proteže i čitavim društvom.



Slika 6. Plakat za izložbu "Ne želim pokazati ništa novo i originalno" Gorana Trbuljaka, Galerija SC

Samostalni rad Gorana Trbuljaka prvenstveno je bio usmjeren kritici kulturnih institucija i izlagačkih praksi. Iako se umjetnički radovi čija poetika ne slijedi dominantne struje suvremene umjetnosti pojavljuju i prije njega, Trbuljak je prvi među hrvatskim umjetnicima koji direktno i otvoreno tematizira institucije umjetnosti pogađajući kritikom u srž njihove strukture. On otvoreno, jednostavno i jasno, koristeći jezik institucije, iznosi njezinu kritiku kao elitističke zajednice, imperativa inovativnosti, kulta umjetničke ličnosti, umjetnikova imena i gradnje reputacije. Uz to, Trbuljak se ironijski postavlja spram činjenice da je i sam (kao umjetnik) dio te institucije. Razumijevajući vlastitu ulogu umjetnika kao funkciju unutar sustava, on se usmjerio k proširivanju koncepcije umjetnosti kroz svoje radove.⁵⁰

⁵⁰ Zoran Simić, "Goran Trbuljak – Izložba u hotelskoj sobi – intervju", *Quorum* br. 2/3, Zagreb, 1990., str. 529. – O tom periodu Trbuljak svjedoči: "Prvo, to što sam radio početkom sedamdesetih vrlo teško bi se, čak i danas, moglo podvući pod likovnu umjetnost. Stvari koje sam radio u to vrijeme odvijale su se na području koje je do

“Povremeno sam gurao prst kroz rupu na vratima Galerije suvremene umjetnosti bez znanja uprave galerije” (1969.) prvi je od Trbuljakovih radova koji ocrtava pozicije spomenutih strana. Galerija suvremene umjetnosti prokazuje se ovdje kao institucija koja svoja vrata otvara samo odabranima, samo onima koje vidi kao dovoljno važne da bi izlagali u njezinom prostoru, dok biti s druge strane implicira status *outsajdera*. Ulazak u institucionalni prostor u ovom slučaju ima karakter igre, njom se ne namjerava promijeniti ili uravnotežiti pozicije uspostavljene hijerarhije, već samo ukazati na njenu snagu i strukturu. Informacije o ovoj akciji publicirane su u katalogu koji je izdala upravo Galerija suvremene umjetnosti i u tom je obliku danas dostupna, pa je djelo automatski uhvaćeno u institucionalni interpretativni aparat. Kontradikcija leži u nenalaženju komunikacijskog kanala koji bi se odvijao mimo institucije. Rad nije ni na koji način vizualno zabilježen, postoji samo kao informacija da se dogodio, i prema tome ga je nemoguće izložiti – naknadno je vizualiziran tek fotografijom zatvorenih vrata Galerije.⁵¹

Trbuljak je u tri navrata na svojim samostalnim izložbama izložio plakat s rečenicama koje se referiraju upravo na samu situaciju izlaganja. Prvi put 1971., u Galeriji SC utvrđuje “Ne želim pokazati ništa novo i originalno”, 1973. u Galeriji suvremene umjetnosti zaključuje “Činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu važnija je od onoga što će na toj izložbi biti pokazano”, a na retrospektivnoj izložbi 1981. u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu rezimira: “Ne želim pokazati ništa novo i originalno, činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu važnija je od onoga što će na toj izložbi biti pokazano; ovom izložbom održavam kontinuitet u svom radu”. Odbacujući imperativ da bude inovativan, Trbuljak upozorava na kriterij na kojemu stručni krugovi oko suvremene umjetnosti toliko inzistiraju – nužnost inovacije kao samorazumljive kvalitete djela. Imperativ je to u kojemu odzvanjaju težnje tržišta umjetnosti, koje da bi opstalo neprestano mora nuditi nešto *novo i originalno*. Međutim, Trbuljak na sljedećoj izložbi prikazuje kako inovativnost sama po sebi nije toliko ključna već prilika da ista bude valorizirana u institucionalnom prostoru. Pri tome je *mogućnost* onaj indikator hijerarhijskog sustava koji je shvaćen, ne kao zaslužena prilika, nego kao posljedica arbitrarnosti. Galerija, odnosno institucionalni prostor sam po sebi nosi simboličke vrijednosti koje se prenose na izloženo djelo. Kontinuitet pak, implicira dosljednost kao kriterij vrednovanja, a Trbuljak ga ironizira pristupajući mu doslovno i formalno, ukazujući tako na njegovu apsurdnost.

kraja bilo nedefinirano; znao sam da je to umjetnost zato što ja mislim da je to umjetnost, zato što imam ideju koju na taj način formuliram i kažem – zašto to ne bi bila umjetnost!?”.

⁵¹ Braco Dimitrijević, nav. dj., 2005. – Ovaj podatak nalazi spornim.

Ironija ovih radova leži u činjenici da je upućena kritika prenesena upravo institucionalnim kanalima "pa se svakim sljedećim radom koji odbacuje konvencionalne mehanizme proizvodnje i prezentacije umjetnosti njegov autor sve više afirmira unutar sustava u kojem djeluje, što nas, dakako, opet vraća u neminovnost institucionalizacije strategija institucionalne kritike."⁵²

Trbuljak je, osim sustava izlaganja, tematizirao i status umjetnika, odnosno, proces pozicioniranja na tu funkciju. Statusna funkcija umjetniku omogućava da unutar mreže institucije proizvodi artefakte koji će biti interpretirani u skladu s tom statusnom funkcijom. Trbuljak u svom radu iz 1972. proces stjecanja statusa umjetnika locira u odluke običnih građana, dakle, subjekata koji u okviru institucije nisu ovlašteni da donose takve odluke. Time kritizira i ironizira taj proces tako da prolaznicima daje mogućnost glasanja u sklopu rada "Umjetnik je onaj kome drugi za to dadu priliku" čime oni odlučuju je li netko umjetnik ili nije. Od 500 glasačkih listića, koliko ih je bilo podijeljeno, na 259 bila je zaokružena pozitivna odluka, naspram 204 negativne, pa je tako za umjetnika izabrana osoba čije djelo i ime glasači prije toga nisu poznavali.⁵³

4.2.2. Zajedničko djelovanje u veži Frankopanske 2a i *postpovijesni demanti*

Akcije koje su Dimitrijević i Trbuljak provodili ranih 1970-ih na ulicama Zagreba kao praksu koja je težila izvaninstitucionalnom okviru prezentacije umjetnosti, proširili su djelovanjem u haustoru / veži kuće u Frankopanskoj 2a. Prva izložba u tom prostoru bila je "Revija s vodom" održana u lipnju 1970. Sadržajno je obuhvatila "različite manifestacije tog prirodnog fenomena, te predmete koji se mogu pojmovno povezati s njim (...)".⁵⁴ U veži Frankopanske 2a 1971. održana je i prva međunarodna izložba konceptualne umjetnosti "At the moment" koja je trajala samo tri sata. Uspostava fiksnog, ali i dalje izvaninstitucionalnog i otvorenog prostora nije proizlazila samo iz formalnih zadatosti djela koja su Dimitrijević i Trbuljak stvarali i željeli izlagati, nego iz mnogo šire motivacije koja uključuje težnju da se otvori polje razmišljanja o novim modelima izlaganja. Uz to, oni žele demokratizirati umjetnost na način da se izbjegne ona *očekivana* publika, a i korištenje javnog ili polujavnog

⁵² Ivana Bago, "Činjenica da postoji institucionalna kritika važnija je od onoga što bi o njoj moglo biti napisano" u: *Život umjetnosti*, br. 80, str. 6–25, Zagreb.

⁵³ http://www.msu.hr/files/15373/1973-trbuljak_new_n.pdf (10.05.2014.).

⁵⁴ Nena Baljković, nav. dj., 1978., str. 30. – "Osim toga, sve u vezi s vodom (rijeke, jezera, mora, kiše, poplave, oblaci, ledene sante, vatrogasci, vodenjaci, pranje, plivanje i plovidba) uključuje se 5. lipnja 1970. od 17 do 19 sati u našu reviju."

prostora daje potpunu slobodu u smislu biranja termina izlaganja, biranja lokacije kao i biranja onog što će se izložiti, barem tih prvih nekoliko trenutaka prije nego bi, tijela reda ili građani mogli intervenirati.

Stvaranje takvog autonomnog prostora koji se po svojoj prirodi stapa sa svakodnevicom rezultiralo je privlačenjem publike koja je zapravo već tamo i koju je nemoguće sresti u galerijama i muzejima institucionalnog tipa.⁵⁵

Okretanje od elitnih kulturnih krugova nije tek oponiranje ideji o ekskluzivnom pravu stručnjaka na recepciju i interpretaciju umjetničkih djela, nego ta praksa razumijeva i demokratizaciju komunikacijskog kanala u smjerovima publika-umjetnik i publika-publika. Susretanje i istovremena prisutnost dviju skupina različitih kulturnih navika početna je točka djelatnog osvještavanja pozicije gledatelja, a to onda za gledatelja znači i početak osvještavanja umjetnosti kao institucije. Ironija i dalje ostaje jer, kako ističe Nena Baljković, takav tip djelovanja šira publika percipira putem institucionaliziranih kanala komunikacije, a ti kanali obično onda uvjetuju i historizaciju istih praksi.⁵⁶ Izlagačke aktivnosti u veži Frankopanske 2a svakako valja gledati i u kontinuitetu Dimitrijevićeva i Trbuljakova rada, kao logičan nastavak njihove aktivnosti na ulicama Zagreba. Takav tip djelovanja ima neposredan kontakt s publikom, uklanjanje medijatora poput kustosa ili galerija koje se nalaze u sustavu.

Kao u slučaju Crvenog Peristila, i kod grupe Penzioner Tihomir Simčić javljaju se brojne faktografske razlike u interpretacijama i *sjećanjima*, a najveće posljedice na shvaćanje grupe Penzioner Tihomir Simčić ostavio je tekst "The post historic times – Mala povijest za početnike" Braco Dimitrijevića iz veljače 2005. Iako u njemu Braco Dimitrijević ponajviše osporava samostalni rad Gorana Trbuljaka, tako se osvrće i na njihovo, kako on kaže, "navodno" koautorstvo kada su u pitanju radovi Grupe Tihomir Simčić. "Kada me više mjeseci poslije toga Želimir Koščević pozvao da načinim samostalnu izložbu u Galeriji SC, došao sam na ideju da osnujem fiktivnu grupu nazvanu po tom čovjeku Penzioner Tihomir Simčić. (...) Grupa u realnom smislu nikada nije postojala, nije djelovala, nema niti jednog rada grupe, nije nikad izlagala, te samim tim nema ni kataloških jedinica o grupi."⁵⁷

⁵⁵ Nena Baljković, nav. dj., 1978., str. 30. – "Publiku veže činile su zapravo dvije ekstremne kategorije posjetilaca: najnapredniji i najbolje informirani likovni stručnjaci, to jest kritičari, kustosi i umjetnici oko Galerije suvremene umjetnosti i Galerije Studentskog centra, i ljudi potpuno izvan kulturnog miljea, prolaznici koji su se (...) našli u blizini (...)."

⁵⁶ Isto, str. 30.

⁵⁷ Suzana Marjanić, "Nema grešaka u povijesti, cijela je povijest greška", u: *Zarez*, br. 355, 2013.

U ovakvim slučajevima teško je zaključiti koje se tvrdnje i interpretacije mogu uzeti u obzir kao činjenice, a što je rezultat *pogleda unatrag*. Objavljivanje ovog teksta podsjetilo je stručnu i zainteresiranu javnost na polemiku oko autorstva manifesta grupe EXAT 51.⁵⁸

⁵⁸ Vjenceslav Richter, "Tko je pisac manifesta grupe EXAT 51", u: *Život umjetnosti*, br. 67/68, Zagreb, 2002., str. 15.

4.3. Grupa Tok



Slika 7. Grupa TOK, performans u Beogradu, 1973.

Grupa Tok djelovala je svega dvije godine, od 1972. do 1973. Grupu je 1972. u povodu nastupa na Zagrebačkom salonu inicirao Vladimir Gudac, a akcijama i intervencijama polazila je od postavke da *rade za ulicu*.⁵⁹ Riječ je o kratkotrajnom projektu umjetnika intervencionista vezanih uz urbano tkivo s ekološkom orijentacijom: Dubravko Budić, Vladimir Gudac, Davor Lončarić, Ivan Šimunović, Gustav Zechel i Darko Zubčević.⁶⁰ Svojim su akcijama nastojali intimizirati javni prostor: "Nosili smo gradom transparentne panoe (platna veličine 70x100 cm s crnom bojom iscrtanim linijskim i točkastim rasterom), prali smo deterdžentom, četkama i spužvama pločnik ispod apoteke na trgu Republike sve do potpune čistoće nalik onoj u nekom stanu. (...) Lijepili smo na desetke malih džepnih zrcala, na stupovima apoteke na Trgu Republike, za prostitutke kojima je tu na početku tada neuređene Tkalčićeve bio *štajg*".⁶¹ Jedan od upečatljivijih ekoloških radova bile su

⁵⁹ Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Zagreb, Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku i Školska knjiga, 2014., str. 170.

⁶⁰ Darko Zubčević i Ivan Šimunović odustali su odmah na početku i nisu sudjelovali ni u jednoj akciji, a Gustav Zechel odustao je nakon Zagrebačkog salona. Vladimir Gudac tvrdi da su im se za nastupa u Beogradu pridružile Nada Beroš, njezina sestra Rada Borić i Đurđa Fučkan, a u istom su sastavu sudjelovali u programu "3 dana za revolucioniranje kulture" na Filozofskom fakultetu u Zagrebu i u Grazu na festivalu uličnih performansa ("2. Grazer Kunstmarkt") te u programu Urbofesta na Studentskom festivalu u Pazinu – Iz razgovora s Vladimirom Gudcem koji je Suzana Marjanić vodila u dvotjedniku *Zarez* br. 325-326. 19. siječnja 2012.

⁶¹ Vladimir Gudac u javnom intervjuu vođenim od strane Igora Eškinje u "Molekuli" u Rijeci 8. lipnja 2011.

razglednice s otisnutim natpisom "Pozdrav iz Zagreba" na kojima je umjesto *klasičnih* turističkih motiva bio otisnut tvornički ambijent s fokusom na tvornički dimnjak i zagađen zrak. U još jednoj ekološkoj akciji su otiskivali automobilske gume po pločnicima i po prostoru robne kuće "Nama" kako bi izazvali reakcije te su se time "uklopili u smjerove kretanja onovremene ekološke umjetnosti".⁶² Vladimir Gudac jedini je od članova grupe koji nastavlja djelovati u području umjetnosti nakon raspada grupe.

⁶² Isto, str. 171.

4.4. Grupa šestorice autora: Izložbe-akcije



Slika 8. Grupa šestorice autora (stoje: Vlado Martek, Sven Stilinović, Željko Jerman, Boris Demur i Fedor Vučemilović; leži: Mladen Stilinović)

Grupa šestorice autora se, bez svjesnosti o tome, nastavlja na idejnu baštinu Gorgone i ne smatraju se umjetničkom grupom već im je taj naziv dodijeljen nakon izložbe.⁶³ Demokratizacija umjetnosti po pitanju otvaranja novih mogućnosti pristupa publike umjetničkim radovima, oslobađanja od institucionalnog konteksta izlaganja, aktivnog osvajanja javnog prostora i svakodnevice kao prostora umjetnosti, prvi puta poprima značajnije razmjere kroz izložbe-akcije Grupe šestorice autora. Na osnovama rane konceptualne umjetnosti koja oštro i direktno kritizira institucionalni okvir produkcije, medijacije i recepcije umjetnosti, djelovanje ove grupe nastavlja radikalizaciju kritike, postavljajući se metakritički – kako prema instituciji, tako i prema vlastitom radu. Konceptualni umjetnici Goran Trbuljak i Braco Dimitrijević vjerovali su kako svojim radom mogu korigirati postojeće stanje, dok djelovanje Grupe šestorice autora korigira takav stav "uspostavljanjem produkcije koja pokazuje da svaki stav, pa i skeptički, je mogući ideološki, estetički, umjetnički, etički ili egzistencijalni svijet."⁶⁴ Svijest o tome kako svaka agitacija, pa i ona koja u trenutku izlaganja djeluje kao najradikalnija i najsubverzivnija moguća pozicija ima svoje pozadinske interese, rezultirala je stvaranjem situacija koje "pokazuju kako veoma

⁶³ Naziv im daje povjesničar umjetnosti i kustos Marijan Susovski za potrebe kataloga izložbe "Nova umjetnička praksa".

⁶⁴ Miško Šuvaković, nav. dj., 2007., str. 209.

različiti stavovi (ideologije) postaju umjetnost (pojedinačno medijski eksplicirano značenje) i obratno, kako umjetnost prodire, kao što označitelj prodire u označeno gradeći znak, u ideologiju i, zatim, u djelokrug utemeljitelja moći unutar kulture”.⁶⁵ Stoga, njihova praksa predstavlja krajnji zahtjev za neprestanom dinamizacijom i diverzifikacijom umjetničkih praksi kako bi iste stalno iznova izmicale okviru institucionalne historizacije. Odbacuju mogućnost da postoji jedna (nezavisna) pozicija ili jedinstveni ispravni stav prema ili u sklopu umjetnosti koje bi bilo moguće afirmirati i upražnjavati u nedogled, jer bi upravo to značilo stagnaciju i umrtvljavanje umjetnosti, pa shodno tome i gubitak svakog njezinog transformativnog ili aktivirajućeg potencijala. Njihove akcije nisu toliko usmjerene na samu instituciju koliko im je namjera da zauzmu aktivnu poziciju u procesu stvaranja, stoga Grupa šesterice “uspostavlja trenutne produkcije fragmentiranih mogućih svjetova”⁶⁶ kao svjetova umjetnosti i ideologije među kojima nema hijerarhije, fiksnih pozicija ili ispravnog stava. Kritikom sustava umjetnosti i društva nastoje uspostaviti nove jezike umjetnosti, repozicionirati umjetnost i redefinirati njezinu ulogu unutar društva (na tragu povijesnih avangardi) što rezultira zahtjevima za promjenom paradigme obrazovanja, odbacivanjem kanona, demistifikacijom umjetničkog čina, kritikom institucije i vlastitog socijalnog položaja.⁶⁷ Njihovo skretanje s utabanih staza proizvodnje umjetnosti predstavlja namjeru da se stvori novo polje djelovanja, prilikom čega svaka kritika koju upućuju instituciji nije tek puko odbacivanje ili pokušaj rušenja uspostavljenog sustava, nego širenje granice i pojma umjetnosti. Taj je moment glavna distinkcija između rane konceptualne umjetnosti i postavangarde u okviru hrvatske suvremene umjetnosti.

Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović i Fedor Vučemilović organizirali su između 1975. i 1979. dvadeset i osam izložbi svojih radova u pomno odabranim javnim prostorima – specifičnim mikrosocijalnim univerzumima kojima je svojstvena *specifična struktura publike*.⁶⁸ Izlagali su u središtu urbanog života (trg, ulica), na mjestima za odmor i rekreaciju (kupalište na Savi), u novim stambenim naseljima bez ikakvih kulturnih sadržaja (Novi Zagreb) te u institucijama kulture i obrazovanja (Filozofski i Ekonomski fakultet). Javni prostor nudio je mogućnost samoinicijativne akcije i samoorganizacije, metoda koje djeluju kao emancipatorske naspram ustaljenih i kodificiranih

⁶⁵ Isto, str. 611.

⁶⁶ Miško Šuvaković, nav. dj., 2005., str. 251.

⁶⁷ Marijan Susovski, “Sedamdesete godine i Grupa šesterice autora”, u: Janka Vukmir (ur.), *Grupa šesterice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe, Zagreb: SCCA, 2007., 1998., str. 13.

⁶⁸ Jadranka Vinterhalter, “Fenomen grupe”, u: Janka Vukmir (ur.), *Grupa šesterice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe, Zagreb: SCCA., 1998., str. 41.

načina izlaganja i nekritičke medijacije umjetnosti: "Ne čekajući da ih netko pozove, sami su izašli na mjesta gdje će pokazati svoj rad, zaobilazeći zamke koje nameću institucije (...)".⁶⁹ Potencijalni problem se nalazi u samoprisvojenoj ulozi institucije kao medijatora, kao posrednika između umjetnika, njegovog rada i publike, pri čemu medijacija ne podrazumijeva čisto prenošenje koje bi olakšalo percepciju i razumijevanje. Dapače, podrazumijeva tumačenje, interpretaciju i svojevrstu kolonizaciju značenja, a u toj hijerarhijskoj strukturi autor / umjetnik je podređen instanci medijatora.

Kodovi galerijskog prostora i socijalna atmosfera koja nalaže prihvatljiv tip ponašanja i dinamiku razgledavanja izložbe doživljena je kao okvir koji podržava pasivizaciju gledatelja, pa je unutar njega nemoguće postići ispreplitanje umjetnosti i života, što je i bio cilj Grupa šestorice autora.

Institucija koja ima namjeru održavati modernističko buržoasko viđenje umjetnosti kao polje čiste estetike trebala je biti prebrođena da bi se uspostavilo polje direktnog djelovanja i interakcije sa širim društvenim kontekstom. Upravo zato se izlazak na ulicu pokazao kao efikasan način pristupa tzv. negalerijskoj publici – slučajnim prolaznicima i nenamjernim konzumentima umjetnosti koji su u čitavom procesu imali priliku otvoreno i direktno iznijeti vlastiti stav, kritiku, oduševljenje ili gađenje prema umjetnicima i njihovim radovima. Zahvaljujući tome svaki je rad na samoj izložbi-akciji mogao biti izmijenjen, nadopunjen i nadograđen, što je Grupa šestorice autora i prakticirala. Aura koju oko djela stvara povlašteni institucionalizirani galerijski prostor ovom je prilikom uklonjena u korist stvaranja vrijednosti kroz odnos s publikom i njihovim reakcijama.⁷⁰

Grupa šestorice autora kroz svoje pomno pripremljene i osmišljene izložbe-akcije nije samo izlagala već ranije stvorena djela, nego su umjetnici često na licu mjesta izrađivali artefakte kao dio izložbe. Osim rada kao finalnog proizvoda, na ulici je predstavljen i stvaralački proces koji uglavnom ostaje među zidovima umjetničkog ateljea, još jednog mitskog mjesta institucije umjetnosti. Stupanj demokratizacije umjetnosti vidljiv je stoga i u demistificiranju procesa umjetničkog stvaranja: umjesto slike o umjetniku kao usamljenom geniju koji stvara remek-djela od svega čega se dohvati, ovakve su akcije ciljale afirmirati umjetnika i njegovu praksu kao nešto proizašlo iz svakodnevice, kao kritiku društvene realnosti te stvoriti sliku o umjetnosti kao relevantnom oruđu društvene promjene.

⁶⁹ Branka Stipančić, "Ovo nije moj svijet", u: Tihomir Milovac (ur.), *Neprilagođeni: konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*, katalog izložbe, Zagreb: MSU, 2002., str. 165.

⁷⁰ Marijan Susovski, "Sedamdesete godine i Grupa šestorice autora", u: Janka Vukmir (ur.), *Grupa šestorice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe, Zagreb: SCCA, 1998., str. 14.–15.

Eksces i provokacija, dakle, predstavljaju prakticanje stava i vjerovanja Grupe šestorice autora koje je vezano uz ulogu umjetnosti. Direktno suočavanje dva svijeta koji često ostaju odvojeni zidovima muzeja i galerija uspostavilo je zonu konflikta. Negalerijska publika, suočena sa svijetom umjetnosti, reagirala je u velikoj mjeri negativno na njihove izložbe-akcije.⁷¹ Razlozi tomu mogu biti traženi u dugotrajnom povijesnom njegovanju elitnog i zatvorenog svijeta umjetnosti koji društvenim skupinama drugačijeg (subordiniranog) klasnog habitusa nije omogućio stjecanje kodova, prvenstveno visoke kulture, a potom i umjetnosti općenito, pa tako i specifičnih kodova umjetničkih avangardi. Nemogućnost publike da reagira pozitivno na namjeru demokratizacije umjetnosti i želju da ih se aktivno uključi u proces proizvodnje indikator je snažne ukorijenjenosti jezika umjetnosti u društvenim elitama. Izložbe-akcije, usprkos negativnoj recepciji valja čitati kao korak ka formiranju novih struktura recepcijskog tijela (izvan)umjetničkog svijeta.

Rad u grupi za Grupnu šestorice autora nije bio motiviran samim nastupanjem prema javnosti u kolektivu već su birali družiti se i zajedno izlagati kako bi mogli nesmetano razmjenjivati ideje, "prijateljstvo i različitosti".⁷² Neki od članova su u postojanju grupe vidjeli i reference na povijesne avangarde.⁷³

Reakcije stručne javnosti na njihov rad u to vrijeme nisu pokazivale većeg razumijevanja za umjetnost Grupe šestorice autora. S obzirom da su se razlikovali od dotadašnje umjetničke produkcije i ciljali na uspostavljanje novog jezika umjetnosti, odnosno novog sustava značenja, Grupa šestorice autora predstavljala je nešto novo i nerazumljivo, kako za institucije, tako i za publiku. Marginalizacija je predstavljala suptilniji način cenzure nepoželjnih i neodgovarajućih oblika umjetničkog djelovanja u javnom prostoru, što je u slučaju Grupe šestorice autora bilo ne samo pitanje odluke i tendencija institucije umjetnosti, nego i klime.⁷⁴

⁷¹ Janka Vukmir (ur.), *Grupa šestorice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe, Zagreb: SCCA, 1998., str. 147. – Grupa rezimira iskustva s publikom izložbi-akcija: "Komentari prolaznika sa Izložbi-akcija na Trgu republike, 25.10.1975. i 17-19.7.1978. (...) – ili nešto snimaju ili neka Bijafra opet nešto radi; (...) – sranje i zbilja za ubiti; – bolje to nego krasti; (...) – moraš pitati jel krava ili konj. To je današnja umjetnost; (...) – šta im to treba, neka tuku doma žene".

⁷² WHW (ur.), "Collective Creativity" – katalog izložbe, Beč: Kunsthalle Fridericianum, 2005., str. 272. – Mladen Stilinović o kolektivnom radu.

⁷³ Isto – Vlado Martek o kolektivnom radu: "Rad u grupi otvara mnoge mogućnosti za osobni umjetnički razvoj u kontekstu poetika i umjetničkih stremljenja. Zajednički rad također otvara mogućnost za daljnji razvitak društvene osjetljivosti i instikata u duhu povijesnih avangardi dvadesetog stoljeća".

⁷⁴ Janka Vukmir (ur.), nav. dj., 1998., str. 205–206. – O odnosu institucija prema radu Grupe šestorice autora govori pismo kojeg su oni i njima bliski umjetnici uputili žiriju *10. salona mladih* u Zagrebu: "Zajedničkom akcijom želimo utjecati na promjenu dosadašnjeg odnosa Salona prema novoj umjetnosti, odnosno prema radovima koji odstupaju od važećih zanatsko-estetskih principa i radovima koji prelaze uobičajene medijske okvire. Činjenica je da nove umjetnosti nema na skupnim izložbama ili je slabo zastupljena. Radi osiguranja od prigovora da takvih radova na Salonu nema, formalno se izabire samo minimalan broj prijavljenih radova."

Nakon što se aktivnost Grupe šestorice autora u javnom prostoru utišala, povjesničari umjetnosti i kritičari koristili su interpretativni aparat za analizu i historizaciju ovakvih praksi, te su njihovi radovi danas dio postava Muzeja suvremene umjetnosti i materijal za prezentaciju suvremene nacionalne umjetničke produkcije ne samo u lokalnom nego i internacionalnom kontekstu. Takva praksa može se čitati i kao današnje prakse unutar institucija umjetnosti: "U procesu etabliranja svake avangarde dolazi do neminovne redukcije revolucionarnih ideoloških potencijala novog umjetničkog pokreta u korist akcentuiranja njegovih formalnih obilježja (...)." ⁷⁵ Pri iščitavanju takvih radova unutar institucionaliziranog konteksta valja pritom imati na umu da je njihova sadašnja pozicija u kontekstu kanona suvremene umjetnosti, između ostalog, i odraz odnosa moći dominantnih aktera polja umjetnosti.

Ako na ove prakse pak gledamo s aspekta dinamizacije svijeta umjetnosti, one svakako donose dodatni pomak ka pluralizaciji i grade mrežu manje formalnih i striktnih odnosa, odnosno, vlastiti (pod)svijet umjetnosti u kojem je moguće djelovati drugačije. S Grupom šestorice autora umjetnost izlazi iz okvira estetskih kvaliteta koje zastupaju Nove tendencije i autoreferencijalne kritike koju afirmira rana konceptualna umjetnost te postaje polje društvenog angažmana s tendencijom demokratizacije vlastitih mehanizama. Od 1979. Grupa šestorice autora svoje je djelovanje spojila s drugim umjetnicima u želji da djeluju u alternativnom izlagačkom prostoru, Podroomu. ⁷⁶

Potpisani: Boris Demur, Vladimir Dodig, Boro Ivandić, Željko Jerman, Željko Kipke, Antun Maračić, Vlado Martek, Marijan Molnar, Goran Petercol, Rajko Radovanović, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović.

⁷⁵ Nena Baljković, nav. dj., 1978., str. 34.

⁷⁶ Darko Šimičić, "Od Zenita do mentalnog prostora: Avangardni, neoavangardni i postavangardni časopisi i knjige u Jugoslaviji, 1921. – 1987.", u: *Impossible histories*, Cambridge, MA: MIT Press, 2003., str. 232.

THE REASON FOR STARTING "MAJ 75"
AN EFFORT TO PRESENT THE WORK AND TO COMPLEMENT
ITS PRESENTATION WITH ORAL SUPPORT AN ALTERNATIVE
TO A CONTEMPORARY TREND WHICH IS THE CREATION OF
ART WORK BY DIFFERENT MEDIA AND ITS PRESENTATION
THROUGH INSTITUTIONS EXCLUSIVELY.

THE SKETCH OF THE PROFILE OF THE MAGAZINE .
A SET OF WORK OF SEVERAL ARTISTS. THE QUANTITY
OF CONTRIBUTION DEPENDS ON INNER REASONS OF THE
ARTIST. WORKS ARE NOT COMPLEMENTARY EXCEPT IF
THEY UNITE IN ATTITUDE .

THE PROBLEM OF INFORMATION
THE DECISION OF THE ARTIST TO DISPOSE OF CONCEPTUAL-
LISATION AND DISTRIBUTION OF INFORMATION.

THE MAGAZINE IS AN ATTEMPT TO SUPPLEMENT THE
ORAL INFORMATION WHICH BEGAN IN MAY 1975 , I.E
SINCE THE FIRST EXHIBITION - ACTION .

THE PRINCIPLE OF COLLABORATION AND THE QUESTION
OF CRITERIA ARE BASED ON THE ASSUMPTION THAT
EACH ARTIST STANDS FOR HIS WORK

ZAGREB 7.7. 1978 ., 15.11.1978 ., 16.2.1979. 20.4.1979
AUTORS OF THE MAGAZINE : BORIS DEMUR, ŽELJKO
JERMAN, VLADO MARTEK, MLADEN STILINOVIĆ, SVEN
STILINOVIĆ, FEDOR VUČEMILOVIĆ .

Slika 9. Naslovnica
časopisa "Maj 75", 1978.

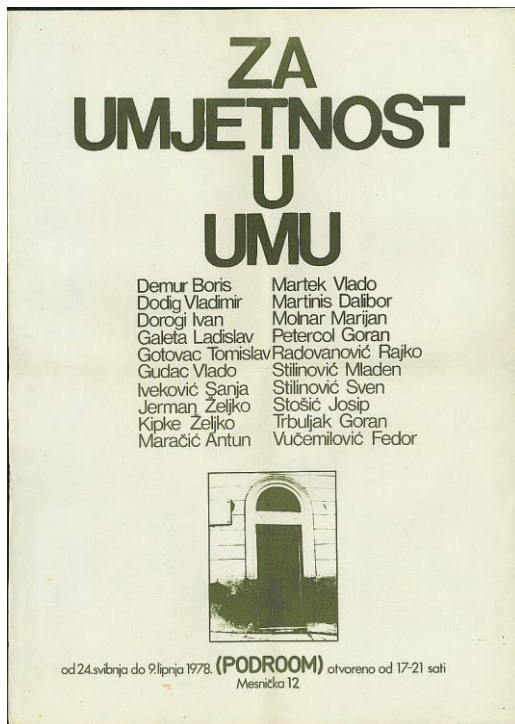
Jedan od aspekata djelovanja Grupe šestorice autora bio je časopis "Maj 75", nazvan po vremenu prve prezentacije radova Grupe šestorice u javnom prostoru, počeo se izrađivati kao samizdat u ljeto 1978., a zadnji broj je izašao 16. siječnja 1981. Vlado Martek i Mladen Stilinović pokrenuli su časopis koji se zapravo nastavljao na izlagačku politiku Grupe šestorice autora. Njegova forma je bila izuzetno jednostavna, a izrada ekonomična – svaki pozvani umjetnik je pridonio stranicom A4 formata u broju željenih primjeraka i one su se kasnije uvezle. Naslovnica se obično plastificirala u studiju Željka Jermana i Vlaste Delimar. U prosjeku je rađeno od sto do dvjesto kopija, ali je relativno mali broj sačuvan do danas jer su se primjerci slobodno dijelili na raznim događanjima. Brojevi su bili numerirani slovima alfabeta, a predgovor Grupe šestorice autora iz prvog broja je na neki način djelomično reproduciran u svakom sljedećem broju.

Kao razlog pokretanja časopisa navode želju za pokazivanjem rada. Također, navode časopis i kao alternativu uvijek prisutnom institucionalnom predstavljanju rada te se "Maj 75" dotiče i distribucije, dajući tako umjetniku potpunu autonomiju i slobodu da utječe na odluku o broju distribuiranih primjeraka kao i izradu tih kopija.

U izradi časopisa sudjelovalo je mnogo umjetnika s hrvatske, ali i inozemne umjetničke scene.⁷⁷ Neki će od tih lokalnih umjetnika kasnije djelovati, zajedno s Grupom šestorice autora, u Radnoj zajednici umjetnika Podroom. Osim što je time "Maj 75" bio mjesto začetka nekog novog grupiranja, on se pokazao i kao izuzetno bitan izlagački prostor za hrvatske i inozemne umjetnike, *alternativno mjesto* za izlaganje suvremene umjetnosti.

⁷⁷ Neki od umjetnika su bili Breda Beban, Vlasta Delimar, Vladimir Dodig Trokut, Tomislav Gotovac, grupa Jedan, dva, tri..., Vladimir Gudac, Pino Ivančić, Boro Ivandić, Sanja Iveković, Željko Kipke, Dimitrije Bašičević Mangelos, Antun Maračić, Marijan Molnar, Goran Petercol, Duba Sambolec, Edita Schubert, Darko Šimičić, Branka Stanković, Balint Szombathy, Dragoljub Raša Todosijević, Goran Trbuljak, Vlatko Vincek, Egist Zagoričnik, Franci Zagoročnik, Orest Zagoričnik.

5. Radna zajednica umjetnika Podroom



Slika 10. Plakat za izložbu "Za umjetnost u umu", 1978.

Radna zajednica umjetnika (RZU) Podroom djelovala je u prostoru u Mesničkoj 12 kao samoorganizirana grupa umjetnika usmjerena k proizvodnji i prezentaciji umjetnosti. U osnovi takve organizacije bio je jasan i čvrsto izražen stav i potreba da se djeluje, ne samo paralelno i odvojeno od kulturnih i umjetničkih institucija, nego s namjerom da se na temelju njihove prakse isti princip izlaganja afirmira i u institucionalnom polju. Započevši još 1978. sa svojim izlagačkim aktivnostima, Podroom je mogao svoju izvaninstitucionalnu poziciju osvijestiti osvrćući se na prijašnje takve izlagačke prakse te nije zanemariva niti činjenica da u njemu djeluju Goran Trbuljak, Vlado Martek, Mladen Stilinović ili Boris Demur koji tada već imaju iskustva s umjetničkim akcijama u javnom prostoru i s afirmiranjem drugačijih prostora izlaganja, kao i s aktivnim agitiranjem i upućivanjem na mehanizme institucija. Iz tih je razloga Radna zajednica umjetnika Podroom svjesno odlučila biti kritična prema vlastitoj poziciji. Nakon što je zajednica oformljena i usuglašen je stav u pogledu karaktera izlagačkih aktivnosti, članovima se otvorila mogućnost izlaganja vlastitih radova u prvom slobodnom terminu, a mogli su pozivati i druge umjetnike sličnih afiniteta na sudjelovanje. Ovakva praksa nastaviti će se kasnije i u galeriji PM (Prošireni mediji) pod vodstvom umjetnika iz

Podrooma.⁷⁸ Umjetnici su pri tome kao ključnu točku uspostavljenog principa izlaganja isticali aktivno sudjelovanje u obavljanju svih aktivnosti potrebnih za realizaciju i provedbu izložbi.

Dana 24. svibnja 1978. otvorena je izložba "Za umjetnost u umu" čime službeno s radom započinje galerija Podroom koja djeluje sve do kraja veljače 1980. Na toj su izložbi izlagali Boris Demur, Vladimir Dodig Trokut, Ivan Dorogi, Ivan Ladislav Galeta, Vlado Gudac, Sanja Iveković, Željko Jerman, Željko Kipke, Antun Maračić, Vlado Martek, Dalibor Martinis, Marijan Molnar, Goran Petercol, Rajko Radovanović, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Josip Stošić, Goran Trbuljak i Fedor Vučemilović te su ujedno ti umjetnici činili jezgru *podrumaša*. Ova neformalna zajednica umjetnika aktivno je radila na promoviranju novog tipa izlaganja te težila interveniranju u instituciju umjetnosti u vidu revidiranja i aktivnog mijenjanja statusa umjetnika u okviru sistema.

U dvije nepune godine postojanja ovo se mjesto pokazalo izuzetno značajnim te kao ključna točka mnogih propitivanja statusa umjetnika i galerijskog prostora. Prostor u Mesničkoj 12 je bio atelje Dalibora Martinisa koji ga je ustupio na slobodno korištenje spomenutoj neformalnoj skupini umjetnika, čiji je i sam bio član. Oni su u tom prostoru intenzivno boravili, radili, družili se, diskutirali i osjećali su ga istovremeno kao javni i kao svoj.⁷⁹

Podroom je, više kao ideja nego kao galerijski prostor umjetnicima značio veći stupanj slobode i autonomije djelovanja nego što su ga mogli ostvariti u bilo kojem drugom, tada postojećem, izlagačkom prostoru. Članovi Radne zajednice umjetnika će manifestnim tonom u novinama "Prvi broj" koje su izdali ustvrditi princip rada Podrooma: "RZU PODROOM nije galerija već jedan oblik umjetničkog djelovanja. Velik broj naših radova ne može se realizirati u galerijskom kontekstu jer je upravo njegova negacija i zato smo od početka nastojali otvoriti sve alternativne mogućnosti unutar kojih bi naš rad potpunije funkcionirao."⁸⁰ Uspostavljanje prostora autonomije značilo je i potpunu odgovornost umjetnika za vlastiti rad. No, to je upravo ono na što je ciljala Radna zajednica umjetnika. Marijan Molnar se u novinama RZU obrušava na mehanizme institucije i izlaže njezine negativne učinke na umjetnost, istovremeno ocrtavajući koje značenje za njega ima Podroom: "Galerije i dalje djeluju kao

⁷⁸ Špoljar, Marijan, *PM 20: 20 godina: 1981. – 2001.*, Zagreb, 2004.

⁷⁹ Podaci prema: *Prvi broj*, preuzeto sa: <http://www.digitizing-ideas.hr/sr/zapis/19682>, 11.08.2014.

⁸⁰ *Prvi broj*, 1979., str. 3

povlaštene institucije koje monopoliziraju društvenu moć u rukama grupe galerijskih birokrata, nezavisnu, odvojenu i otuđenu od društva, a ponajprije od samih umjetnika.”⁸¹

Radna zajednica umjetnika nije imala fiksno članstvo kao ni zacrtan program djelovanja, a sam naziv inicijative može se čitati kao ironiziranje socijalističke birokracije odnosno kao taktička gesta progovaranja jezikom koji se ona razumije s ciljem osiguravanja relevantnosti.

Jedan od važnijih rezultata djelovanja ove grupe umjetnika je "Prvi broj", publikacija koju su objavili početkom 1980-ih. O "Prvom broju" ne može se zapravo govoriti kao o časopisu. Riječ je o jednokratnom izdanju grupe umjetnika okupljenih oko umjetnički vođenog prostora Podroom, a koje je istovremeno imalo osvrt na rad ove umjetničke inicijative te na određen način simbolizira i pogled unatrag na čitavo razdoblje nove umjetničke prakse, obuhvaćajući umjetničke preokupacije toga vremena i napetosti između želje za autonomijom i angažiranošću umjetnosti, neminovnosti sudjelovanja u umjetničkom sustavu i želje za neovisnim djelovanjem, otpora komercijalizaciji i potrebe tržišnog valoriziranja umjetničkog rada. Iako je riječ o izdanju koje je izašlo jednokratno, ime je ipak sugeriralo da je postojao plan da se nastavi s izlaženjem i tih petnaestak stranica ocrtavaju neka od važnijih pitanja umjetnosti, aktualna i danas.

5.1. Radna zajednica umjetnika Podroom kao primjer grupiranja

Od samih početaka boravka u Podroomu, djelovanje u kolektivu ili kao kolektiv bilo je jedna od glavih tema čestih razgovora među umjetnicima koji su održavali redovite sastanke u ovom prostoru. U jednoj od tih prilika, kada se započne razgovor o kolektivitetu⁸², Sanja Iveković upućuje na najčešću predrasudu o umjetnicima, da je riječ o izrazitim individualcima koji nisu skloni niti im je *prirodno* stvarati u kolektivu. Primjeri umjetničkih grupa iz cijelog ovog rada pokazuju suprotno, iako se u pojedinim slučajevima mogu uočiti problemi kod pripisivanja autorstva, koji su uglavnom nastajali s određenim vremenskim odmakom.⁸³ Iako Sanja Iveković svojim izjavama u navedenom razgovoru sugerira da vidi Podroom kao neku vrstu umjetničkog kolektiva, Goran Petrcol inzistira na tome da oni nisu grupa jer ne djeluju po principu jedne ideologije već su se skupili oko Podrooma "na principu posebnog otklona od tradicionalnog". Radovi umjetnika okupljenih oko ove grupacije su heterogeni, ali većina

⁸¹ *Prvi broj*, 1979., str. 4.

⁸² Vidjeti Prilog.

⁸³ Kao u slučaju Grupe Penzioner Tihomir Simčić i pisanja manifesta grupe EXAT 51.

njih ima identičan ili bar sličan ideološki stav te svijest da umjetnik postaje i "nešto više od samo umjetnika".⁸⁴

Potreba za autonomijom ove grupe bila je motivirana uglavnom negativnim iskustvima s etabliranim prostorima, s institucijama kojima je u interesu bilo jedino da prilagode radove suvremenih umjetnika imaginarnoj narativnoj liniji koju su zacrtale, a ne da istinski funkcioniraju kao sredstvo komunikacije. Osim želje za kontrolom vlastitih radova u pripremnim procesima izložbe, umjetnici u Podroomu često su bili i čuvari vlastitih izložbi, što znači da su stalno bili prisutni u prostoru izlaganja. To implicira izravni dijalog s publikom, neposredan svakodnevni kontakt koji u to vrijeme druga izlagačka mjesta u Zagrebu nisu pružala. Time umjetnik *služi* publici, dostupan joj je boravkom na svojoj vlastitoj izložbi – ovime se direktno vežu za djelovanje Grupe šestorice autora koji svojim izložbama-akcija iznose radove u javni prostor kako bi imali neposredan kontakt s publikom te ujedno bili pristupni te dostupni zainteresiranoj publici ili slučajnim prolaznicima.

Podroom možemo shvatiti kao privremeno zajedništvo koje kreira javno, koje stvara taj neuhvatljivi i uvijek iznova stvarani *javni prostor* koji se ne konstituira kao jedinstveni kolektivitet, niti kao mnoštvo interesnih skupina s definiranim programima, nego kroz sam načinu poimanja tog zajedništva – bivanjem u kojem *ja* ne dolazi ispred *mi*, pri čemu *mi* nije zatvoreno u singularnost i jasno definirano izvana. Riječ je o prostoru koji se nužno ne obraća specifičnoj publici niti je uvijek usmjeren prema široj javnosti.

5.2. Izlagački prostor RZU Podroom kao problematsko mjesto djelovanja i odnos prema drugim institucijama

Od važnosti je "Transkript", pismeni zapis jednog od razgovora vođenih u Podroomu između svih članova koji se nalazi u "Prvom broju" Radne zajednice umjetnika i u kojemu je moguće isčitati različita viđenja načina funkcioniranja i uloge takvog prostora.⁸⁵ "Transkript" je objavljen kao sastavni dio "Prvog broja". Tijekom cijelog radnog sastanka kojemu su prisustvovali svi članovi Radne zajednice, ocrtavaju se nesigurnosti oko pozicioniranja tog prostora na mapi umjetničkih prostora grada i odnosa prema drugim institucionalnim galerijskim prostorima. Pri tome razgovor otkriva i različite ideje o koncepciji sadržaja programa i različito viđenje načina funkcioniranja i uloge ovakvog, umjetnički vođenog

⁸⁴ Vidjeti Prilog.

⁸⁵ Isto.

prostora na lokalnoj umjetničkoj sceni. Kao što će se kasnije vidjeti, prevladavaju dvije struje – jedna anarhistički nastrojena i ona filozofske naravi.

U časopisu koje izdaje RZU propituje se izlagačka politika i njezina demokratičnost. Kroz polemike i diskusije članova zajednice u "Transkriptu", vidljiva je snažna samokritičnost prema uspostavljenom izlagačkom kontekstu, a sve kako bi se pronašli funkcionalniji modeli cirkulacije umjetničkih djela i njihove adekvatne komunikacije s publikom. Radna zajednica umjetnika se pokazuje kao heterogeno tijelo, kolektiv čiji članovi ne dijele bezuvjetno ista mišljenja u pogledu baš svih aspekata djelovanja Podrooma, već ih povezuje tek osnovna ideja o načinu udruživanja i mogućnostima zajedničkog funkcioniranja. Goran Petercol će tako komentirati izlagačku politiku Podruma kao problematičnu jer u konačnici ne nudi *pravu suradnju*.⁸⁶

Dakle, nakon samo dvije godine djelovanja, Radna zajednica umjetnika je detektirala mogućnost stvaranja hijerarhija i postavljanja arbitrarnih pravila funkcioniranja Podrooma. Prostor kojega su koristili zahtijevao je, ili se barem tako činilo, neki pogled organizacije i koordinacije aktivnosti kako bi bio funkcionalan, kako se zbog velikog broja aktivnih članova ne bi pretvorio u kaos. Struktura i pravila funkcioniranja zajednice dovode se u pitanje sa svakim novim članom koji nije sudjelovao u njihovu donošenju. U tom se smislu prostor kojeg su umjetnici koristili za izlaganje, iako autonoman i baziran na samoorganizaciji, činio kao svojevrsni teret. Neprestano propitivanje vlastitih načina djelovanja ključno je da bi se izbjegla transformacija ovakvih samoorganiziranih zajednica u neku vrstu, alternativne i liberalne doduše, ali i dalje – institucije.

Za razliku od većine prije spomenutih skupina, ovo je prva koja je izričito vezana uz jedan izlagački prostor. Iako se podrum u Mesničkoj ulici u praktičnom smislu može promatrati kao olakšavajuća okolnost, u ideološkim promišljanjima ove Radne zajednice umjetnika to se postavlja kao i jedan od problema. Naime, Ivan Dorogi i Sanja Iveković smatraju da je sam izlagački prostor *slaba točka cijele stvari* jer se samom činjenicom da taj prostor postoji i da je on kontekst u kojemu se izlaže često od velikog utjecaja na sadržaj izloženog i utječe na umjetnika već u samom procesu stvaranja rada, prvenstveno konceptualnog. Posjedovanje prostora se čini kao već prvi korak prema modelu institucije od koje se bježalo te taj prostor, koliko god on bio *javan*, ipak sugerira nečije vlasništvo i time je ta osoba, u ovom slučaju Dalibor Martinis i ostali umjetnici, stavljena u poziciju moći

⁸⁶ *Prvi broj*, 1979., str. 1. – "Svatko od nas ima pravo pozvati nekog da održi ovdje izložbu, mi dajemo njemu prostor, a on sa svojim izlaganjem pomaže ideju Podruma. Međutim što se događa: kad on napravi izložbu, treba čekati da se netko sjeti, odnosno da ga zapita hoće li još, za godinu ili dvije, doći da ponovo napravi izložbu ili ne. Taj je odnos tipičan za galeriju: nudi mu se prostor i čast da izlaže, a ne nudi mu se suradnja."

naspram ljudi koji bi tamo željeli izlagati.

Dalibor Martinis u razgovoru ističe poveznicu između Podrooma i institucija poput Galerije suvremene umjetnosti ili Moderne galerije. Iako je povod okupljanja umjetnika oko Podrooma bila upravo želja da naprave *drugačiji* prostor i da bude odmaknut od ranije spomenutih institucija, postojala je realna mogućnost da će se s vremenom Podroom transformirati u model djelovanja sličniji takvom tipu institucija: "To što ovaj prostor sad ne izgleda tipično galerijski i nema biljetera koji trga karte ne znači da za dve godine, kao što se to već dešavalo, neće biti uštrcan zajedno s radovima u sistem i lijepo se etablirati u njemu."⁸⁷ Goran Petercol primjećuje da se oni ponašaju prema izlagačima na veoma sličan način kako to rade i institucionalne galerije i kao jedinu razliku navodi činjenicu da ovu galeriju vodi veća grupa ljudi no što je uobičajeno. Ključna stvar koju spominju u razgovoru je akumulacija moći koja se dogodila u prostoru Podrooma zahvaljujući činjenici da su oni osnovali taj prostor prije dvije godine i time prostor postaje nešto materijalno i, na kraju, problematično.

Samoorganizaciju i samoprezentaciju Mladen Stilinović navodi kao najvažnije razloge za stvaranje u takvom prostoru jer je riječ o preuzimanju odgovornosti za vlastiti rad i djelovanje. Uobičajena praksa u etabliranim institucionalnim galerijama često je podrazumijevala interveniranje kustosa ili voditelja u popratni materijal (kataloge, pozivnice, plakate), postav i prezentaciju radova, pa su umjetnici, kako sami ističu, osjećali kako gube kontrolu nad vlastitim radom onako kako je on bio predstavljen u javnosti, te takav rad više nisu doživljavali kao potpuno njihov. Mladen Stilinović ističe važnost kontrole koju bi umjetnici trebali imati nad svojim radom, u smislu izravnog utjecaja na izgled i sadržaj svojih pozivnica, plakata i kataloga jer su to njihova sredstva rada i pravo nad što jednostavnijom i točnijom informacijom, referirajući se na često kriptične tekstove povjesničara umjetnosti koji ne komuniciraju s čitateljima i publikom na zadovoljavajući način.⁸⁸

Umjetnici raspravljaju i o izolaciji, onoj medijskoj kao i onoj samonametnutoj. Iako osjećaju da se nalaze u medijskoj izolaciji u odnosu na institucionalne galerije i muzeje, to je samo u jednoj mjeri ispravna tvrdnja. Primjerice, uvidom u onodobne dnevne listove moguće je naići na povremenu najavu izložba u Podroomu, kao i u časopisu "Oko", gdje su pak češći osvrti, ne samo najave. Za razliku od Radne zajednice umjetnika, Gorgona je djelovala u gotovo potpunoj izolaciji. Iako je Radna zajednica umjetnika prisutna u javnosti u manjoj mjeri od nekih većih institucija, ima svoj krug posjetioca, i odnosi *centra* prema *periferiji*, i

⁸⁷ Vidjeti Prilog.

⁸⁸ Isto.

obratno, djelovali su na sličan način kakav možemo uočiti i danas.⁸⁹ Kao što je moguće vidjeti u "Transkriptu", oni smatraju da se marginalizacija dogodila radi neznanja, neinformiranosti i površnog pristupa njihovom radu. Mladen Stilinović manifestno upućuje kritiku medijima i institucijama tvrdeći da su mediji i ljudi iz struke selektivni u praćenju umjetničkih događanja te da se u to uvjerio sam boraveći stalno u prostoru Podrooma.⁹⁰

5.3. Ekonomsko pitanje – U galerije s ugovorom!

Osim po pitanju odnosa umjetnika i kustosa, umjetnika i publike te statusa umjetnika u okviru institucije umjetnosti, Radna zajednica umjetnika je bila angažirana i oko društvenog statusa umjetnika otvoreno tematizirajući ekonomske poteškoće s kojima se susreću umjetnici, naročito oni čija je umjetnička praksa orijentirana prema konceptualnoj umjetnosti i proizvodnji nematerijalnih radova. Društveno-ekonomski status umjetnika i cjelokupnu umjetničku djelatnost razumijevali su kao pitanje i problem kulturne politike te ju je stoga trebalo korigirati. To korigiranje se očitovalo kroz mijenjanje sustava financiranja rada slobodnih umjetnika od strane Samoupravnih interesnih zajednica (SIZ), tehničkih i materijalnih uvjeta koje su galerije postavljale prilikom organiziranja izložbi, politike otkupa radova i kriterije za odabir istih te odnosa medija prema aktivnostima umjetnika u Podroomu. Situaciju u kojoj umjetnici moraju godinu dana unaprijed definirati područje vlastitih interesa kako bi im bila dodijeljena materijalna sredstva moguće je povezati sa današnjom situacijom u kojoj se očekuje da umjetnička proizvodnja uključuje i proizvodnju materijalnih radova. Takva kulturna politika prešutno postavlja umjetnicima dvije mogućnosti: ili da se prilagode logici tržišta i tako zanemare vlastita načela djelovanja, a time onda i autonomiju pri umjetničkom stvaralaštvu, ili da se pomire sa svojom nepovoljnom egzistencijalnom situacijom. Sanja Iveković i Dalibor Martinis shvaćaju da financiranje umjetnika od SIZ-ova

⁸⁹ Broj posjetitelja izložbi Muzeja za suvremenu umjetnost ili Galerije Klovićevi dvori je u odnosu na broj posjetitelja manjih galerija koje su dio nezavisne umjetničke scene Zagreba gotovo nemjerljivo veći što ukazuje na činjenicu da se ti omjeri nisu puno promijenili u odnosu na razdoblje vođenja Podrooma.

⁹⁰ *Prvi broj*, 1979., str. 5.: "Pošto sam čuvam izložbe znam tko dolazi na izložbe (ovo nije stvar količine ljudi). Iz toga ko dolazi na izložbe proizlazi da nitko od ljudi iz galerija, novina, kulturnih institucija, fakulteta, nije zainteresiran... Neću reći za nas koji radimo nego za kulturu, jer ako ovo nije za nekog dobra umjetnost ili likovna umjetnost ovo sigurno spada u kulturu. Ljudi koji rade u institucijama misle da je ono mjesto gdje rade kultura i da je drugdje nema. Svaki od tih ljudi veže se za svoju instituciju i ne interesira ga da vidi bilo šta drugo. (...) Na osnovi jednog dolaženja u Podroom ili nijednog, kritičari a i umjetnici pisali su i davali izjave o Podroomu, uglavnom negativne i posrdne, a do sada je bilo tridesetpet (35) nastupa u Podroomu od dvadesetpetorice umjetnika."

previše oblikuje umjetnički rad, ne ostavljajući puno prostora za slobodu djelovanja.⁹¹ Problem produkcije i prezentacije konceptualnih nematerijalnih radova sastoji se u tome što takav tip radova podrazumijevanju određeno, obično dulje vrijeme pripreme, istraživanje i misaoni rad koji uvijek kao proces ostaju nevidljivi, a i kada se proces pokušava predstaviti, isti je uglavnom *nespektakularan* i ponovno neatraktivan za tržište. Također, kako ističe Boris Demur u "Prvom broju", kritičarima, teoretičarima i kustosima teško je pratiti takve procese nastajanja radova pa ih često nisu u stanju kompetentno interpretirati i analizirati.

U "Prvom broju" Sanja Iveković i Dalibor Martinis donose nacrt "Ugovora o uvjetima javne prezentacije umjetničkog rada". Cilj tog ugovora je definirati međusobne obaveze i dužnosti galerije i autora, odnosno definirati polje autonomije na obje strane. Osim tehničkih detalja kao što su opseg izložbe, tisak publikacije, prijevoz radova, trajanje izložbe i novčana naknada umjetniku, ovim se ugovorom autoru osigurava i kontrola nad svim promotivnim materijalima – plakatima, pozivnicama i katalogom. U tekstu koji prethodi ugovoru Sanja Iveković i Dalibor Martinis naglašavaju kako se umjetnički radovi ne mogu vrednovati isključivo logikom tržišta, kao što se ni ekonomska naknada za rad umjetnika ne može osloniti samo na otkup radova. Također, ističu kako otkup radova nije jedina funkcija javnih izlagačkih ustanova te izlaganje vide kao oblik umjetničkog rada, pri čemu im se problematičnim čini neadekvatno vrednovanje takvog rada. Galerije često zauzimaju stav da otvaranje njihovih vrata i pružanje mogućnosti nekom umjetniku da izlaže predstavlja samo po sebi veliku čast, pa se simbolički kapital kojeg umjetnik tako stiče čini dovoljnom naknadom za njegov rad.⁹² Ono što je bitno istaknuti jest činjenica da galerije i javne izložbene institucije, kao i svi njihovi zaposlenici već primaju naknadu za svoj rad, stoga je priprema izložbi i osiguravanje sve potrebne infrastrukture za izlaganje njihova dužnost, a ne stvar dobre volje.

Ugovor kojeg je RZU sastavila predstavlja pokušaj stjecanja sigurnosti unutar slobodnog umjetničkog djelovanja: pokušavali su institucije *kontrolirati* od strane onih koji nisu stalnim članovima tih institucija, ali se unutar njihovih mehanizama osjećaju najugroženije. Pokušaj da suoče institucije sa svojim zahtjevima u ovom je slučaju poprimio

⁹¹ "Sadašnje financiranje stvaralaštva od strane SIZ-ova (...): 1) prisiljava (administrativno) umjetnika da definira svoj rad godinu dana unaprijed što je za mnoge umjetnike nemoguće jer je u suprotnosti s njihovim načinom rada; 2) ovlašćuje SIZ-ove da određuju estetske i ostale vrijednosne kriterije u umjetnosti (opet godinu dana unaprijed) što je u suprotnosti sa slobodnom prirodom kreativnog čina; 3) ne predviđa mogućnost naknade za umjetnikov rad koji je slobodno razmijenjen sa javnošću (izlaganjem ili javnom realizacijom) a nije bio financiran kao projekt od SIZ-a." – "Prvi broj", 1979., str. 7.

⁹² *Prvi broj*, 1979., str. 8–9.

oblik birokracije, odnosno putem pravnog jezika i birokratske forme (ugovora) pokušavali su doprijeti u već postojeći sustav, ne rušeći zadane forme.

Ovdje se prvi puta javno spominje "prodiranje u sistem galerija kao u jednu ekonomsku strukturu". Boris Demur prepoznaje upravo taj ključan ekonomski moment: "Neke konkretne stvari smo već napravili, a ja mislim da svaki od nas ima taj svoj mehanizam koji ga usmjeruje. Načeli smo i to sasvim ekonomsko pitanje, recimo ovaj ugovor koji se radi. Ako se oko toga složimo i dosljedno djelujemo, onda je to opet jedna uspješna koordinacija u jednoj novoj sferi, a mislim da se na to dosada gledalo romantično."⁹³

Problematizacija rada nije, dakako, bila tek jedna od tema umjetnosti 1960-ih i 1970-ih – bavljenje pitanjima rada i produktivnosti značilo je, manje ili više eksplicitno, zadiranje u samu srž ideološkog okvira socijalističkog društvenog poretka. Neposredna poveznica rada i umjetnosti bila su i brojna kulturno-umjetnička društva i likovne kolonije koje su se uspostavljale u poduzećima,⁹⁴ dajući radnicima priliku da postanu, ne samo konzumenti, već i proizvođači umjetnosti i kulture kroz poticanje kreativnosti radnika i izravan kontakt radnika i umjetnika. Organizirale su se izložbe i u samim poduzećima nakon radnog vremena no to je često bio groteskan pokušaj uključivanja radnika u kulturni život jer su oni nakon posla žurili kući, bez želje da svrate na izložbu, na što se osvrnuo i jedan radnički glasnik.⁹⁵

"Prvi broj" je prvi pisani trag o zajedničkom promišljanju umjetnika o načinima udruživanja oko konkretnog cilja vezanog, s jedne strane, uz institucionalni kontekst i kulturne politike, dok s druge upućuje na problematizaciju njihovog ekonomskog statusa unutar tržišta rada i proizvodnje. Dematerijalizacija umjetničkog objekta, nemogućnost svođenja proizvoda umjetničkog rada na *robu* koja bi mogla proizvesti višak vrijednosti (kapital) uzrokuju dodatnu potrebu da se umjetnički rad kao ideja počne prije svega institucionalno i društveno cijiniti. Paradoksalno, u socijalizmu u kojem se želi izbjeći privatno vlasništvo, a koje podrazumijeva objekte i robu koju se može posjedovati i kojom se može trgovati, upravo se ideja, nematerijalna vrijednost treba izboriti za svoj *materijalni* status i dokazati svoju *vrijednost*.

⁹³ Vidjeti Prilog.

⁹⁴ Primjer jednog takvog kulturno-umjetničkog društva koje je opstalo do danas je i Galerija Miroslav Kraljević, proizašla iz Kulturno-umjetničkog društva INA.

⁹⁵ INA – *Vjesnik industrije nafte*, Zagreb, 23. listopada 1976., str. 6.

6. Zaključak

Umjetnici, umjetničke grupe i umjetničke akcije predstavljene i analizirane u ovom radu nisu jedini primjeri kritike institucija ili izvaninstitucionalnih umjetničkih praksi nego predstavljaju kontinuitet promjene koncepcije umjetnosti. Sve analizirane grupe umjetnika odabrane su jer su unosile promjene u svijet umjetnosti, a nekima je upravo to i bilo koncepcijsko polazište. Na kraju valja podcrtati da nema umjetnosti izvan institucije jer sve ono što smatramo umjetnošću, već je obuhvaćeno institucionalnim okvirima. Pritom nije nevažno do kuda taj okvir seže i koje je pozicije unutar njega moguće zauzeti.

Ono što karakterizira sve navedene skupine umjetnika je djelovanje u kolektivu, izlaženje iz ateljea i galerija u javni prostor, nepostojanje zajedničkog manifesta kojim bi objasnili razloge djelovanja unutar grupa te dematerijaliziranje umjetničkog rada. Grupa šestorice autora i Radna zajednica umjetnika Podroom predstavljale bi one grupe koje možemo lakše uočiti kao zbir individua koje odabiru stvarati unutar grupe dok se Gorgona i Crveni Peristil mogu promatrati kao umjetnički kolektivi kod čijih je radova teže razlikovati individualno autorstvo. Grupa Penzioner Tihomir Simčić se nalazi negdje između ove dvije skupine, prvo se predstavljajući kao kolektiv da bi potom neki od aktera taj kolektiv doveli u pitanje.

Nisu odabrane skupine s manifestima već umjetničke grupe koje su često djelovale neplanirano, stihijski, ne ostavljajući materijalne tragove već samo svjedočanstva i izjave članova koje su se kasnije, u dijelu slučajeva, drastično razlikovale i time je takve grupacije teže definirati i institucionalizirati.

Umjetnički časopisi svih spomenutih grupa zauzimaju značajno mjesto u umjetnosti 1960-ih i 1970-ih, kao odraz ideja o dematerijalizaciji umjetničkog djela te tretirajući ovaj medij kao platformu za otvoren razgovor. Svim navedenim časopisima bilo je zajedničko da nisu bili glasila – oni nisu imali za cilj doseganje široke publike, pa čak ni one stručne, kako bi se na taj način promovirale određene ideje, umjetnički radovi ili reprezentirala grupa. Nisu sadržavali manifeste ili najavljivali radikalnu promjenu umjetnosti i društva. Predstavljali su, prije svega, prošireni prostor djelovanja grupe, a ne prostor njene reprezentacije.

Kratkotrajni život Radne zajednice umjetnika Podroom, posljednje spomenute grupacije umjetnika, nastavio se 1981. kroz uspostavljanje Galerije PM (Galerije Proširenih medija). Ovaj su autonomni prostor vodili dijelom umjetnici aktivni i ranije u Podroomu te on nakon dugogodišnjeg djelovanja kao *artist-led-space* i sam postaje institucija u sklopu programa

Hrvatskog društva likovnih umjetnika. Na neki način, institucionalizacijom Galerije PM, zaključuje se i povijest jednog perioda samoorganiziranih umjetničkih inicijativa u Hrvatskoj koje se nadovezuju međusobnim prepoznavanjem i priznavanjem i neposrednom vezom preko pojedinaca: od Gorgone (1959. – 1966.), preko jednodnevnih izložbenih aktivnosti u haustoru Frankopanske 2a u Zagrebu (1970. – 1972.), Crvenog Peristila i Grupe šestorice autora (1975. – 1979.), njihova časopisa "Maj 75" (1978. – 1984.), do Radne zajednice umjetnika Podroom (1978. – 1980.). Početkom 1990-ih se donekle iscrpio potencijal samoorganiziranog djelovanja i ova scena umjetničkih grupacija se počinje institucionalizirati. Ipak, tih godina jača civilna scena u Hrvatskoj te udruživanje u udruge građana radi lakšeg djelovanja. Upravo na tim udrugama građana gradi se nova generacija umjetničke scene te je djelomično sagrađena i na naslijeđu grupiranja umjetnika predstavljenih ovim radom.

7. Prilog

Transkript, Prvi broj - Novine Radne zajednice umjetnika, Zagreb, 1979.

Trbuljak: Ovaj razgovor je u vezi ove publikacije, odnosno časopisa.

Stile: Ne, to je bilo prošli put.

Trbuljak: A sada je tema, šta?

Stile: Čekaj, ovaj put mi smo se sastali, da svaki kaže nešto o Podrumu, i to bi išlo kao uvod u taj časopis – katalog.

Sanja: Ali, ne da svaki drži monolog, nego da to bude razgovor.

Stile: Je pa dobro, ali neko mora početi, ne? Ja ću tebe pitati kaj ti misliš o Podrumu, a ovako ja odmah kažem mišljenje pa se onda netko nadoveže.

Trbuljak: Normalno počni.

Stile: A to kaj je meni napisano to je zato kaj sam si to napisao. (Čita tekst)

Zašto radim u Podrumu? Radim u Podrumu zato jer sam odgovoran za ono što radim. Kad djelujemo putem drugih galerija ili novina one (a ne ja) misle da su odgovorne za moj rad. To me smeta i to ne može biti istina. Volim, osim toga da moj rad bude kompletno prezentiran, tj. onako kako sam zamislio od plakata, kataloga do trajanja izložbe i čuvanja.

Stvarno volim jednu rečenicu od Aretina: "Život znači ne ići na dvor". Kada idem po ostalim institucijama, idem na dvor, tako se osjećam (po cigarete). Kada idem u Podrum, onda idem u Podrum.

Ovo što ću sada reći nije jedino iskustvo u vezi sa Podrumom ima i drugih ali mi je najupečatljivije. Pošto sam čuvam izložbe znam tko dolazi na izložbe (ovo nije stvar količine ljudi). Iz toga tko dolazi na izložbe proizlazi da nitko od ljudi iz galerija, novina, kulturnih institucija, fakulteta, nije zainteresiran... neću reći za nas koji radimo nego za kulturu, jer ako ovo nije za nekoga dobra umjetnost ili likovna umjetnost ovo sigurno spada u kulturu. Ljudi koji rade u institucijama misle da je ono mjesto gdje rade kultura i da je drugdje nema. Svak od tih ljudi veže se za svoju instituciju i ne interesira ga da vidi bilo šta drugo (naravno kada se radi o inostranstvu to nije tako... mogu reći svi likovni kritičari iz Zagreba bili su u Kasselu ili Veneciji, nitko nije bio u Podrumu). Čast iznimcima.

Na osnovu jednog dolaženja u Podrum ili nijednog, kritičari a i umjetnici pisali su i davali izjave o Podrumu, uglavnom negativne i posprdne, a do sada je bilo tridesetpet (35) nastupa u Podrumu od dvadesetpetorice umjetnika.

Na osnovu izjave gospona Depola da se neoavangarda povukla u izolaciju ja izjavljujem sledeće: nismo se mi povukli u izolaciju, vi ste nas stavili u izolaciju (s jedne strane vrlo tešku ekonomsku a konkretno – znam šta štampa, radio i televizija znače za javnost a i za vas. "OKO" do sada nije pisalo ni o jednoj izložbi održanoj u Podrumu (o jednoj), Vjesnik, Večernji List, radio i TV ni o jednoj itd...). Ali ta izolacija me ne zanima, to je društveni fenomen koji zahtijeva drugačiju i podrobniju analizu... Ja mogu reći, ako vi dođete samo jedamput na izložbu i kažete da smo se povukli u izolaciju onda je očito da ste se vi povukli u izolaciju.

Martinis: To je jedno negativno iskustvo o tome kako sredina reagira.

Stile: To je pozitivno.

Martinis: Dobro kako ga shvaćaš, sad je pitanje da li, sad je to činjenica s kojom se mi moramo zadovoljiti ili jednostavno nastaviti raditi.

Stile: Ne možeš ti nekoga naterati da dođe u Podrum ako neće.

Martinis: Ne, hoću reći to ako to isto vredi ako izlažeš u Galeriji Suvremene s tim da će ti tamo biti, pazi tamo ti neće doći nitko iz galerije Moderne.

Stile: Pazi, to me ne zanima ovdje neće nitko doći, ali će s tim faktima svi baratati.

Martinis: Pa zato ti i velim to je samo negativno iskustvo jedno negativno određenje sredine prema ovom ovdje.

Petercol: Da ali i pozitivno.

Martinis: Mislim u ovakvu konstalaciju onda se stvarno vidi da ne postoji nikakva, nikakva reakcija tj. da... ne znam.

Trbuljak: Meni se čini da kad je on govorio šta je on dobio od Podruma u tom smislu šta Podrum njemu znači, više nego što mu znači jedna galerija, a ovo je on s jedne strane zadovoljan, razumeš jer je on u početku rekao zadovoljan sam zbog toga toga i toga a ovo je samo onako jedna opaska, mislim, usprkos toga što on ima kontrolu nad svim stvarima nad kojima oće imati, to je samo jedna digresija bila uz ono kaj taj sistem prati, a činjenica je ta kaj ti kažeš Marta da ovaj, to se ne mjenja ni u jednoj drugoj galeriji, mislim da ovaj...

Međutim samo jedno pitanje o kome bi se trebalo razgovarati da li ti, Stilinović je rekao kroz sebe samog znači on je zadovoljan... Možda je sad pitanje nad ostalima da oni to isto kažu kako su zadovoljni, u čemu su razočarani, u čemu misle ako su razočarani da se može nešto promjeniti.

G.P.: Radim tekst o Podrumu, pa sam naišao na problem kojeg bih izložio. Radi se o tome da mi nismo grupa, to je bilo osnovno polazište: nemamo jednu ideologiju, mislim, skupili smo se na principu posebnog otklona od tradicionalnog. Postoji vrednovanje, jedan međusobni

odabir na osnovu nekog povjerenja u rad ljudi, koji su tu. Međutim, ima jedna druga stvar koja mi se čini jako problematičnom, a to je da se mi ponašamo ipak kao galerija prema onim umjetnicima koje pozivamo. U stvari, mislim da se nekako približavamo modelu galerije, samo što u ovom slučaju nije jedan galerist, nego grupa pojedinaca. Svatko od nas ima pravo pozvati nekog da održi ovdje izložbu, mi dajemo njemu prostor, a on sa svojim izlaganjem pomaže ideju Podruma. Međutim što se događa: kad on napravi izložbu, treba čekati da se netko sjeti, odnosno da ga zapita hoće li još, za godinu ili dvije, doći da ponovno napravi izložbu ili ne. Taj je odnos tipičan za galeriju: nudi mu se prostor i čast da izlaže, a ne nudi mu se suradnja. Mi bi ga trebali ravnopravno tretirati. Mislim da je ovdje došlo do izvjesne akumulacije moći koja se zasniva na prošlosti; to jest, na činjenici, zasluži, da smo mi prije dvije godine, godinu i pol osnovali Podrum... i plus toga što posjedujemo prostor, odnosno da smo sticajem okolnosti dobili prostor. Time smo došli do zatvorene situacije u kojoj... koju bi trebalo prevladati. To je pitanje principa. Mislim da je to, u stvari, prikriveno nepovjerenje prema pozvanom umjetniku. Ukoliko smo ga mi jednom prihvatili, on treba biti upoznat s time da: ako želi može uzeti prvi slobodni termin da bi prezentirao rad, ili ako hoće može pozvati nekog, ne znam, desetog umjetnika.

Stile: To je pitanje kako se čovjek postavlja prema onom koga zove, ja sam Raši rekao, pitao sam ga da li želi nešto raditi u Podrumu, ne smatra se članom jer je u Beogradu, ali za svaku suradnju je otvoren.

Petercol: To treba ljudima reći, svakom tko je pozvan, pa neka on odluči sam: Kako, koliko, gost, član...

Dorogi: To je usko povezano sa organiziranjem i karakterom izložbi u Podrumu. Do sada su to bile mahom izložbe samostalne, a za to vrijeme nismo imali jednu ili dvije akcije koje su nekakav radikalni odklon od takvog načina prezentacije. Čovjek koji izvana dođe vidi da tu od nas netko sjedi, tu su ti radovi pet šest ljudi, možda nema nikoga i shvati to kao galeriju.

Dorogi: I taj pojam da je Podrum galerija isključivo je vezan uz sam karakter načina rada i tu je problem.

Martinis: Organizacija i prezentacija.

Dorogi: Kad bi mi mogli pronaći najidealniju formu prezentacije radova gdje bi sam autor bio uključen na jedan aktivniji način, onda on ne bi to shvaćao kao galeriju. Ako ga ti pozoveš i kažeš imaš termin tad i tad, pa imao on performans i spavao tu tri sata ili tri dana, ali to je u biti samostalna izložba kao u bilo kojoj galeriji. Očito je problem u načinu rada i prezentiranja čovjeku koji dođe ovamo.

Maračić: Jebi ga ako čovjeku ne treba prostor onda neće ni tražiti da dođe...

Čekaj, nećeš ti izmišljati neki novi sistem ukoliko radiš to i to.

Dorogi: Ne, mislim.

Maračić: Sad neću ja koristiti prostor na neki drugi način samo zato da on ne bi funkcionirao kao

Martinis: Ne radi se o tome na koji način ćeš ti svoj rad prezentirati nego organizaciji i djelatnosti Podrumske, bez obzira šta se unutra izlaže.

Maračić: Ali nitko nije bio ničim limitiran i radio je ono što hoće.

Martinis: Dobro, ali govorimo o posljedicama toga... (nejasno) kakva je razlika od galerije Forum i Podrumske osim u radovima... ali to je pitanje vremena za pet godina to može biti sve skupa etablirano i da netko kaže e znam njih oni su podrumskaši, kao što mi kažemo forumaši, a to je grupa ljudi, jedan prostor koji afirmira jedan tip radova i unutra druge nema...

Dorogi: A to je povezano sa kriterijumima praktički.

Sanja: Možda je dobro da se vratimo kad već govorimo o iskustvu kojeg imamo u tom prostoru.

Stilinović: Da, inače bi o jednom problemu mogli...

Sanja: Što se tiče Martinog i mog iskustva s Podrumom, ono se može odnositi na '76., '77. i samo djelomično na '78. (proljeće) i onda opet na '79. od veljače na dalje. Iako se '76. i '77. ovdje ništa nije događalo, mislim na izložbenu aktivnost, (pa se zato tek 1978. smatra početkom rada Podrumske) za mene je to bilo značajno vrijeme jer smo se tada počeli okupljati oko ideje Podrumske. Tada smo puno razgovarali, diskutirali, svađali se oko toga što bi trebala biti svrha i karakter takvog prostora, jedne radne zajednice umjetnika. Onda smo napravili i jednu koncepciju rada i aktivnosti koje bi se tu odvijale (o tome postoje još kod nas pisani dokumenti) itd. Pa smo se opet nakon toga sastali, pa opet razgovarali, svađali. I naravno pokazalo se kako je strašno teško uskladiti naše stavove iako smo svi više manje spadali u istu generaciju, priroda našeg rada je bila ista, a i iskustva s institucijama u ovom gradu ista itd. Dakle, sve je u redu dok umjetnik postoji i radi sam, ali u trenutku kad on postaje član kolektiva onda stvar ne štima. To spada u najtradicionalniji stav o umjetnicima koji su, kao, izraziti "individualci" i koji nikako nisu u stanju da međusobno surađuju. A pokazalo se da je to kod nas i te kako živo. I sad bez obzira što je to za nekog moglo biti jedno negativno iskustvo, ja mislim da smo mi u tom trenutku dobro napravili kad smo inzistirali na tome da prije nego što počnemo raditi u ovom prostoru pokušamo prvo ustanoviti neku zajedničku politiku. Jer tada nam se nije činilo dovoljno to što postoji taj prostor u kojem možemo izlagati naše radove, raditi si kataloge itd. I to što taj prostor je sam po sebi različit od galerija. Uostalom zato jer se i karakter našeg rada promijenio i svijest o tome koja je uloga umjetnika

danas se promijenila, mi smo na neki način prestali biti samo "umjetnici", a počinjemo biti i nešto više od toga...

Stile: Manje.

Sanja: Više ili manje, po mom mišljenju više, kad kažem više mislim nije nam samo važno kako ćeš napraviti svoj rad, nego imaš i svijest o tome da djeluješ u jednom kontekstu i da umjetnici jesu neki činiooci kulture i da prema tome imaš pravo da se kritički odnosiš prema tome, a onda i da kreiraš tu, neku kulturnu politiku, ne znam...I kad smo mi u prvim planovima za Podrum bili naveli i te neke stvari kao što su tribina (javne diskusije), tematske izložbe, predavanja, pa onda izdavanje biltena-časopisa, imali smo to na umu, tu jednu djelatnost koja nije po svom karakteru tradicionalno izložbena. Zato smo Marta i ja inzistirali više na tim nekim manifestacijama kao što je bio razgovor sa grupom CEAC iz Toronta, predavanje Lize Bear o alternativnom korištenju komunikacija, naš razgovor u Podrumu o alternativnim umjetničkim centrima u Kanadi i Americi, na biblioteci. Zato, recimo, ova odluka da se pokrene ovaj časopis mi se čini značajna, to je dobar znak.

d: Gle, nešto sam ti htio odgovoriti. Recimo, što ti kažeš, da smo se ovdje našli zato što je prije naš rad bio izvan tokova kulturne politike, da se mi sada, ovoga, nalazimo u toj poziciji da osim što smo umjetnici još stvarno otvaramo određenu kulturno političku problematiku, jer vidiš šta mislim ja povodom toga, mislim da sam rad pojedinog umjetnika u sebi već sadrži, i treba, se, koliko ja shvaćam takav rad, da on u sebi imanentno sadrži kulturnu politiku, samim tim što zahtijeva kontrolu prvo: nad načinom prezentacije, drugo: distribucije i treće: odnosa tog individualnog rada prema samoj kulturnoj situaciji, mjestu prezentacije i svim ostalim stvarima. E vidiš koliko ja razumijem te individualne radove, mislim da je to sve zajedno objedinjeno u svakom pojedinom radu ako to postoji u svijesti svakog umjetnika. Ja tako prilazim tome. S te pozicije opet imamo tu situaciju heterogenosti, jer gledaj, može se dogoditi ovo: da mi imamo heterogene radove a identičan stav prema kulturnoj politici i prezentaciji tih radova. U tom smislu dolazi do dupliciranja, da se čovjek bavi svojim radom u jednoj domeni, a u drugoj domeni da se udružuje sa sličnih pozicija i nastupa homogeno na kulturno-političkom planu. Ja mislim da je to sve objedinjeno u jednom autoru, sad je samo pitanje kakva je koordinacija tih heterogenosti odnosno individua koje čine recimo ovu radnu zajednicu, i na koji način ćemo mi djelovati, ne? Da još jednom podvučem, ne to da sam ja umjetnik koji radi i kao što ti kažeš nešto se s tim radovima događa značajnije zato što ću djelovati i na kulturnom (širem) planu, nego to već imanentno objedinjuje svaki rad. Sad bez obzira na prirodu ili formu rada bio to performans, neka manifestacija, obješena slika na zidu

smatram da radovi koje sam vidio ovdje nose u sebi tu konotaciju i kulturne politike i svijest umjetnika da nije više samo "umjetnik" već i nešto više.

Jel to bilo jasno?

m: Da, to je samo djelomično točno. Možeš na primjer analizirati situaciju u nekim razvijenijim sredinama nego što je ova naša shvaćajući, gdje je cijela ta nova ili takozvana avangardna umjetnost koja je unutar svakog rada izražavala jedan novi stav i jedan novi odnos prema društvenoj ulozi umjetnosti i tako dalje, međutim sam taj rad se kroz izvjesno vrijeme uz koordinirani trud različitih institucija vrlo lijepo i neprimjetno asimilira u jedan već postojeći konvencionalni sistem kroz koji se jedno umjetničko djelo plasira i komunicira s javnošću. Ja bih još samo htio dodati da to što se ovo zove podrum, a ne recimo galerija suvremene umjetnosti ili moderna galerija, još nije garancija da se to sve skupa neće desiti i tu. To što ovaj prostor sad ne izgleda tipično galerijski i nema biljetera koji trga karte ne znači da za dve godine, kao što se to već dešavalo, neće biti uštrcan zajedno s radovima u sistem i lijepo se etablirati u njemu.

do: Očito je da prostor nije i ne smije biti taj koji vezuje stvari, podrum bi morao biti oblik akcije... Moram priznat da su ljudi izvana ipak stekli dojam da se naziv Podrum isključivo odnosi na prostor to jest mi koji smo tu mi smo podrumaši, razumiješ, to je ipak ogledalo naše aktivnosti. Onda, očito moramo istaknuti jedan oblik akcije, zvali ga mi podrum ili krastavac ili nekako drukčije.

Sanja: Ja sam često pomišljala da je ovaj prostor, mislim, bio na neki način slaba točka cijele stvari...

Rog: Slaba točka, da, u biti kad se bolje promisli...

Sanja: Hoću reći, to što je taj prostor postojao, to je možda baš onemogućavalo da se ljudi više skoncentriraju na stvaranje jednog koncepta akcije, na program. Možda je trebalo ukinuti prostor, ili zaboraviti da on postoji, pa bi možda onda...

Martek: Ja bi samo rekao da mislim, a to je u vezi sa sudbinom rada, nakon što je bio izlagan i više nije pod kontrolom umjetnika, važno je da umjetnik i dalje postoji, dalje radi i novim radovima potvrđuje ono što je eventualno sve manje vidljivo u starim radovima.

Marta: Znam što hoćeš reći, ali radi se upravo o tome da ideja o jednom obliku aktivnosti treba biti sposobna da nadjača sve poznate negativne aspekte koji proizlaze iz konvencionalnog tipa prezentacije gdje se izložbe linearno nadovezuju jedna na drugu, a tako se tu manje više radilo do sada. Jer možda se u tome za nekog i može naći neka nova vrijednost koju nismo nalazili kada smo na istom principu izlagali u nekoj galeriji, ali za nekog sa strane, kužiš, to se svodi u stvari na isto. Jer te neke nove vrijednosti ne proizlaze

automatski iz toga što je tih tridesetak izložbi u Podrumu bilo, recimo, jako dobro, time se još bitno ne razlikujemo od neke konvencionalne galerije, odnosno od tradicionalne galerijske prakse. To isto tako može biti samo pitanje jedne malo bolje galerijske programske politike. Martek: Ne treba biti pretjerano skroman, neke evidentne razlike postoje. Neki pomak je ostvaren.

Marta: Sigurno, činjenica da mi sada razgovaramo o tome već je očiti dokaz da se nešto drugo može desiti.

Boris: Neke konkretne stvari smo već napravili, a ja mislim da svaki od nas ima taj svoj mehanizam koji ga usmjeruje. Načeli smo i to sasvim ekonomsko pitanje, recimo ovaj ugovor koji se radi. Ako se oko toga složimo i dosljedno djelujemo, onda je to opet jedna uspješna koordinacija u jednoj novoj sferi. Ja mislim da se na to do sada gledalo romantično, mislim na kulturu, a u stvari se radi da prodremo u sistem galerija kao jednu ekonomsku strukturu.

Goran: Kad je netko dao jedan konkretan prijedlog onda se to ovdje prodiskutiralo i podržalo ili ne podržalo. Na primjer svi smo podržali neke akcije izvan ovog prostora, na ulici. Znači pitanje je da se u jednom konkretnom razgovoru pokaže da li se neki individualni stav može priključiti nekom zajedničkom prijedlogu. Pitanje je znači u prijedlogu koji može zainteresirati ljude, a iz toga odmah proizlazi da to nije skup umjetnika koji su se našli samo zbog otklona od tradicionalnog, ne, ja to nisam naglasio jer sam mislio da se to podrazumijeva; čim smo se mi prvi puta našli i u stvari već na neki način prešutno izabrali, već smo negdje uključili u stvari jedan krug, koji ima neke pretpostavke za jedan određeni način rada i, dalje širenje polazi uvijek od toga da mi pozivamo nove ljude što znači da onaj od nas koji poziva nekog neće pozvati onog koji će svojim radom potkopavati te pretpostavke.

Marta: Evo, tako možda dolazimo do preciznije formulacije odnosa prema svakom tko nam želi prići, jer ako se osobi koja napravi izložbu ovdje kaže — ovdje si napravio rad i možeš opet izlagati kad budeš htio - onda mislim, ta osoba ne dijeli iste odgovornosti i ne sudjeluje stvaralački u procesu i aktivnostima Podruma. Hoću reći nije dobro da postoji jedna grupa koja djeluje aktivno na razradi programa i tako, i ostali koji Podrum shvaćaju samo kao izlagački prostor.

Goran: Ne, krivo si me shvatio, ja sam mislio na potpuno uključivanje.

S: ...Da, ali zato su potrebne diskusije u kojima bi mi analizirali neki problem od zajedničkog interesa, recimo odnos između umjetnika i institucija, sadašnju galerijsku politiku u nas, odnos medija prema novijim pojavama u umjetnosti ili nešto drugo, a kroz koje bi mi onda postepeno zauzimali jedan svoj stav, a onda još i više, jednu strategiju djelovanja ili kao što je

Dorogi rekao, jedan oblik akcije. Jer, čuj iako se naravno, kroz djelo izražava nečiji osobni stav prema takovim pitanjima, djelo je dovršena struktura jedne osobe, pojedinca, i prema tome samo je još jedno novo djelo u seriji novih djela. Zato mislim da je razgovor ovakove vrste čak važniji...

P: Uđi, uđi...

m: Napred!

s: Izvolite?

x: Aaa, ...ne, ne, ma kakvi.

do: Tko je to bio?

st: Ja mislim da je ovakav razgovor u redu, ali za moj pojam mi vodimo važne razgovore i kad se nađemo na ulici. E, to je sad jedna druga dimenzija, zato jer je uvijek lakše razgovarati u troje ili četvoro, nego ovako. Jer ima ljudi koji ne vole tako razgovarati... ne, to kažem ozbiljno... i onda je, to je nekaj drugo...

s: Naravno, jasno je da smo različitih karaktera, mentaliteta, ali s druge strane mislim da je jako važno da stvorimo jednu atmosferu ili situaciju u kojoj uopće neće biti problem nešto reći, razumiješ, nego će to biti jednostavno potreba da izmjenjujemo mišljenja.

st: Tu se slažem...

m: Jer, gledaj, ima tu ljudi koji se ne poznaju tako dobro. Ja recimo ne dolazim u situaciju da te ljude srećem na cesti ili u kafiću, i da s njima razgovaram o ovim stvarima. Kaj ja znam, možda se vozim krivim tramvajem, ne? Stipu, recimo, srećem u tramvaju. Dakle, važno je da mi takve situacije stvaramo. A osim toga, to bi bilo važno i sa stanovišta publike, nekih novih ljudi koji bi se na taj način uključili u rad puno direktnije.

mtk: Evo da ja nešto kažem. Ja nisam došao u Podrum iz galerije, nego sa ulice, mislim, nisam bio izlagao prije još ni u jednoj galeriji, tako da je moj doživljaj Podruma i iskustvo s Podrumom potpuno drugačije od nekoga ko je već imao bilo pozitivna bilo negativna iskustva s galerijama. Za mene je ulazak u Podrum bio prirodan nastavak mog rada, kao što je bilo izlaganje na ulici, samo je pitanje, naravski, da je tu ipak određen prostor i kad mene netko pita o mom radu (.....) to je nešto drugo nego kad ovdje dođe netko... on se možda nekako oslobodi. .. jer vidi da tu nije sve tako uređeno kao galerija i možda onda on provocira i pita više, i tako. Trebao bi možda jedan veći napor da se ljudima (...nerazgovjetno...) ... to je za mene primarno, razgovor, jer, ja ne znam, stalno se ovaj razgovor vrti oko te svijesti, ja to zapravo tako sve prepoznajem, jer prepoznajem sve kao svijest, zato je jako važan razgovor među nama i razgovor sa ljudima koji tu dolaze. Ja ne znam koliko su naša djela u jednom suglasju s tom svijesti, ali zapravo, treba razgovarati. Ako se ikada bude što razriješilo, onda

se to bude kroz dijalog, a kroz monolog koji je tradicionalno jedna zatvorena struktura, jako teško.

s: Da, meni se čini, također važnim istaknuti, da smo od prvih dana djelovanja u Podrumu naglasili potrebu da autor koji priređuje nešto u Podrumu treba biti stalno prisutan u tom prostoru. U početku je to bio najjednostavniji način na koji smo organizirali čuvanje, ali je s vremenom postalo jasno da se na taj način omogućava i stalni dijalog s publikom, jedna vrsta kulturno animacijskog djelovanja.

mtk: ...To je jedna nova situacija, kada netko dođe i zatekne autora u prostoru, to smo, recimo, mi pokušali, ovog proljeća ostvariti u galeriji Novoj. Naša koncepcija izložbe je bila da stojimo uz svoj rad. Kada je galerija otvorena, mi smo u galeriji i svatko stoji uz svoj rad, kad dođe neki posjetilac, mi mu objasnimo da taj rad funkcionira ukoliko se razgovara s autorom (...nerazgovjetno)... ipak je galerija Nova, nešto drugo, tamo je sve čisto, i (.....) to nije funkcioniralo sasvim.

m: Da, jer ti u galeriji postaješ samo jedan dodatni izložak.

(..... svi govore u jedan glas.....)

st: Zato meni, recimo, ovdje ovaj labavo dobro funkcionira.

m: Ko?

st: Lavabo.

m: Daaa, lavabo je izvrstan element.

(..... svi govore u jedan glas.....)

s: ...da, očito je da je to životni, a ne galerijski prostor.

(.....)

st: Ja baš, konkretno, imam iskustva sa svoje izložbe, da su ljudi došli, pa počeli odmah pričati, u galeriji Novoj čak i kad bi htio i rekao da to hoćeš, ne bi se desilo.

m: U galeriji se šuti, ne?

st: Da, u galeriji se šuti.

do: Recimo, dobar je primjer Rašine izložbe kad je bio iniciran jedan razgovor, prvo o radu samog Raše, koji je objašnjavao svoju izložbu i tako dalje, pa se zatim razvila diskusija do u kasne sate. Kasnije se rulja, malo previše opustila, pa je to prešlo u zajebanciju, ali svejedno...
gp: Ne, pa čekaj, uvijek je bilo razgovora, konkretno o radu se uvijek razgovaralo...

do: Čuj, ja sam uzeo taj primjer jer sam baš bio tu, razumiješ, za ostale ne znam.

Stile: Da, to je jedna, kako bi reko, jedan dio djelatnosti je u tome u Podrumu (ne znam, mislim, ja sam tako shvaćao). Jer veliki je raskorak, veliki je raskorak u tome kad čovjek napravi rad i kad izlaže. I to je apsurd i to grozan apsurd, u Zagrebu, u Beogradu, bilo gdje.

Jer čovjek onda sprema rad u ladicu, nema iskustvo rada.

Rog: Prostor između rada na projektu i izlaganja je suviše velik i potpuno razdvojen, a u biti trebalo bi se ići za tim da se taj prostor ne samo suzi, već i da se poistovjeti...

Stile: Pa evo, to je ovaj rad Demura, ne, on ide čak i nazad, kak bi rekli, ne, ili napred, ne?

Rog: ...i na taj način vrši se određena historizacija, klasifikacija i tako dalje, već gotovog produkta... kao da si ti čovjek koji je došao u Namu recimo, da kupi nekakvo odjelce.

Stile: To je mislim, prednost Podruma, u tom što ako ti sam odlučiš, onda odlučiš onog trenutka kad imaš rad da ga staviš i čak možda odlučiš da ne izlažeš dok svaka druga galerija apsolutno ne poštuje samu ličnost autora, ne poštuje je nikako. Ja sam u vezi toga davao prijedloge galerijama i mogu reći da su me na dva mjesta odbili.

m: Ono što bi još više trebalo razvijati je to, da ustvari ovo postane sve više radni prostor.

Prema tome, to što si ti tu, to ne znači da sad ti tu imaš izložbu, pa ti, kao, sad tu stojiš pokraj svojeg rada i sad se očekuje od onog tko dođe da s tobom razgovara, nego da ti praktički tu radiš.

st: Da, da, tako to i funkcionira. Počevši od didaktičkog, defacto, razumiješ? Mislim, možda to, ovako, izgleda smešno, ti moraš početi čak i od tog nivoa, ti u stvari objedinjuješ u sebi i onog ko informira, i kustosa i sve, jer to je dio tvog rada.

..... (pauza)

do: Možda bi sad trebao reći nešto netko tko nije bio uključen u rad Podruma, sa jedne vanjske pozicije. Recimo, Boro je ovdje, neke njegove opaske bi bile važne.

bo: Ja sam se do sada nekako, malo suzdržavao, jer nisam vičan čestom razgovoru. No, mogu opisati neka svoja iskustva. Ja sam se svojedobno, prije nekoliko godina, bavio dosta klasičnim slikarstvom. Rad mi je bio, dakle, dosta uvjetovan tradicionalnim načinima kanaliziranja djela, izložbama, galerijama i tako dalje. Sam rad se zatim tako razvijao da ga više nije bilo moguće tako klasificirati, a nije bilo drugog načina... pa me to jednostavno, nekako priječilo da se malo snažnije i intenzivnije razvijam, kako u radu, tako i u načinu razmišljanja. Onda mi je ova alternativa sa Podrumom veoma dobro došla, jer sam već bio spreman za radikalnije preobražaje u svom radu. Tako da ove izložbe koje sam načinio (u Podrumu?) možda nisu bogzna što za okolinu koja ih je vidjela, ali ja sam uvjeren da će budući radovi konkretnije problematizirati neke određene stvari o kojima smo svi ovdje govorili. Dakle, ta stepenica. Podrum, je za mene bila od velikog značaja koji ću možda tek za godinu dvije, moći sasvim jasno sam shvatiti i (prekid vrpce).

bo: uglavnom načinio sam jedan okret koji bi me koštao mnogo duže vremena i koji bi me eventualno orijentirao u jednom smjeru za koji bi kasnije bio vjerojatno neraspoložen.

rog: A moje je iskustvo slično. Recimo, ja sam imao jedan rad, ideja je bila u tome da taj rad može funkcionirati samo sam u prostoru, bez ijednog drugog rada sa strane. Da sam došao u bilo koju galeriju s tim prijedlogom bi mi rekli: "Čuj, čovječe, nemoj biti smiješan, ne možemo izložiti u tri sobe jedan rad". To je recimo, za njih veći problem. I tu je ta mislim, praznina koju je Podrum trebao ispuniti, dalje da, ono, otvori mogućnosti...

bo: da se kontinuirano nastavlja ta misao koju ti razrađuješ, to mi radimo mahom iz dana u dan i zato nam je potrebno da radove pokazujemo. I kad oni nisu najzreliji, u jednom trenutku je ipak veoma značajno da se oni pojave, da ih ljudi vide, jer na osnovu tih pretpostavki ti možeš dalje rad razvijati.

Goran: Dozvolu za izlaganje rada od galeriste možeš dobiti ako on posjeduje svijest o tome što je taj rad, a, mislim, svijest naših galerista nije baš na nekom nivou. Tako da dolazi u opasnost da on sudu o tvom radu...

Goran: ... pa čak i obrazloženje umjetnika često puta ne može galerista shvatiti.

Marta: Da, pazi, onda ima još jedna vrlo važna stvar: i kad tebi neko dozvoli izložbu, on od tebe traži određene radove. To se još više vidi kod otkupa. Zato bi bilo vrlo važno ne prodavat u vlastitom interesu, jer se tebi otkupljuju samo određene vrste radova, koje u većini slučajeva ti ne smatraš reprezentativnim za svoj rad. Tvoja aktivnost može biti devedeset i devet posto usmjerena u jednom smjeru, ali oni kupuju onaj jedan posto tvoje aktivnosti jer to odgovara njima. Praktički tako se stvara totalno kriva slika o tome što ti radiš.

Goran: Dakle, umjetnik mora biti jako poslušan!

Trba: Ja se sjećam onog prvog razgovora koji je bio u Podrumu, šta ja znam, prije dvije godine na kojem su manje više svi koji su ovdje bili prisutni. Ono kaj se meni sviđa je to da se stvar malo više, neću reći politizirala, nego je postala svjesnija. Prije dvije godine, čini mi se, da je ono kaj je bilo važno, je bilo to da se samo izlaže, mislim, pod svaku cijenu, a sistem i ono kaj je djelovalo na taj rad nije bilo uopće važno. To, mislim, da je jako važno i da je to jako dobro i da je, mislim, da je svaki od autora koji su ovdje u tom smjeru nekaj napravio. Ono čega je mene zapravo strah, ne samo za Podrum, nego za sve naše aktivnosti je kak daleko to ide, kome se mi obraćamo? Ali, o tome ste vi već vjerojatno raspravljali.

To kaj je zapravo čudno, je da je samo mali broj ljudi za koje mislimo da razumiju to šta radimo, a zapravo je vrlo brzo svaki od nas vidio da od ostalih, nitko živ to ne razumije i da to zapravo nikog ne zanima. Mislim, sretna je okolnost to da barem onaj mali broj ljudi, da barem oni (ja imam takav dojam) razumiju jedni druge. E, sad je samo pitanje da li je to dovoljno, odnosno, kaj se tu može još napraviti da to ide malo šire, da postane, nekako, publika. Ja znam da se publika ne može izmisliti...

Sanja: Ali se može animirati.

Trba: Točno. To recimo šta radi Studentski list zadnjih deset, ili ne znam točno koliko brojeva, to je recimo, jedan od načina. Samo kod toga je blesavo kao kod svih novina, da se ne vidi odjek toga.

Marta: Odjek toga...

Trba: Ono kaj se meni čini je da je u tom Podrumu slična publika. Ni u Galeriji suvremene umjetnosti nema druge publike. Možda bi se nekom trebalo... najpoštenije je da se ljude zainteresira za tu neku drugu aktivnost, pa će oni onda doći i primat ono kaj...

Sanja: Čuj, ja ću ti nešto reć, moglo se vidjeti na konkretnim primjerima dvije, tri manifestacije u Podrumu da publika postoji i da se može dosta lako animirati za određenu izložbu ili manifestaciju. Imali smo iskustvo da kad smo ulagali više vremena, a bogme i novaca u tiskanje i distribuciju pozivnica, plakata i slično, odaziv je bio iznad očekivanja. Treba imati na umu, da nismo jednostavno imali para za te neke stvari koje svaka druga institucija normalno ima.

Sanja: Dakle, mislim, za mene nije uopće pitanje kako zainteresirati ljude da ovamo dolaze, postoje za to prokušane metode i sredstva, nego je pitanje koje mi se čini važnije tko su ti ljudi i koji je pravi interes njihov...

Trba: Znaš šta, ono što je sad svima jasno, i mislim, što je jako dobro je to što je svaki od nas, možda ne svi, ali veliki dio ljudi koji su ovdje prisutni je prošao kroz iskustvo potrebe da afirmira svoj rad: odnosno, barem mu se čini da je nekom odraslom, kužiš, koji više razumije, koji više zna nego on sam, da je pokazao svoj rad i da je dobio neki odgovor na to - ili je sad to bilo tako da je taj rad bio prihvaćen ili je doživio neko razočaranje jer je vidio da to zapravo nitko nije shvatio. A mislim, da je to jedno dragocjeno iskustvo; zapravo šta se ustanovilo: da se ne treba obraćat njima, mislim tim institucijama i svim tim ljudima koji prave kulturu... da se treba obraćat nekom drugom, odnosno, onima koji su... dakle, ne onim starima od kojih se ranije očekivalo da oni tebe shvate, nego drugima...

Stile: To pitanje je užasno, za mene škakljivo, jer ti kada to pogledaš, mi u stvari postajemo (ono što je na zapadu na neki način već prevaziđeno) društvo užasno ovisno o reklamama. To je užasavajuće. Ti kad pogledaš recimo, Bulajića: kolku je reklamu napravio, onda odeš u kino (ja sam bio), gledao sam film... ljudi se smiju, zvižde, zajebavaju se, plješču, ali dolaze!

Razumeš, to mene užasava, to da stvarno ljudi podležu toj reklamama. I na koncu Podrum je imao to iskustvo sa Jermanom, da je recimo, Derman najavio "Punk-Art" i došlo je masa ljudi ovdje na tu izložbu, na taj naziv, na tu reklamu.

Marta: Pazi, ja mislim da se mi ne moramo držati tih konvencija reklame, pa reć, znaš ono:

Galerija suvremene troši ne znam koliko, milion i pol na godinu, pa ak' mi potrošimo milion i pol dobit ćemo isto, ne? Ali postoji drugi način, pogotovo za drugu publiku, mislim celi i taj sistem neće dovuć ne znam: mlade, studente, srednjoškolce i tak, na to trza rulja koja je već nekak izdvojena iz prosjeka, koja naime, već ionak prima pozive.

Trba: To je jedna razlika od onog razgovora koji smo imali prije dvije godine, jer onda smo bili u takvoj poziciji da su neki već izlagali u Galeriji suvremene umjetnosti, neki su još aspirirali i tak dalje. Sad mislim, po tom pitanju, kaj ja znam, čini mi se da smo sad svi slični, da smo tu fazu prošli. Sada nema više, ono, borbe...

Marta: Frustracije.

Trba:... frustracije, nesigurnosti i tak dalje... Sad svaki zna šta predstavlja i mislim, nema potrebe da ga sad neko tješi i govori mu - je, ti si sad dobar umjetnik i da na tome sve ostane, ne? I prema tome, mislim, da je sad to ipak jedno veliko iskustvo i da sad samo treba vidjet, mislim, kam dalje (to je jako pametno šta sam reko, hm...) (Smijeh)

Boro: Pitanje je kako će sada netko reagirati na eventualne suradnje sa drugim institucijama, recimo, kako će ljudi ovdje reagirati na recimo, pozive Galerije suvremene umjetnosti konkretno.

Sanja: Da, ali shvaćaš, radi se o jednoj izmjeni u ponašanju, o jednom, ja bi rekla, sazrijevanju, kužiš? Na primjer, ovaj ugovor su svi prihvatili, mislim, dakle, to znači da postoji već jedan zajednički stav kako se odnositi prema institucijama, sistemu.

Trba: I sad je tu ono što je dosta bitno (mislim, šta se može isto promijeniti). Koji je naš stav prema slikarima? Jer, u ovom trenutku kad ideš s tim ugovorom, ti ćeš morati, morat ćeš pozivat ljude koji ne rade kao ti, slikare i tak dalje. A taj ugovor će funkcionirat jedino onda kad... ne samo... mi, kužiš?

Sanja: Tako je. Zato je tako i napravljen...

Marta: On odgovara svima... (žamor)

Sanja: Taj ugovor je upravo s tom namjerom i napravljen, da ne bude valjan za jednu malu grupu, mislim da on odgovara svim ljudima koji se smatraju samostalnim umjetnicima.

Marta: To je ono kaj smo rekli, mi inzistiramo na jednom društveno-ekonomskom fer odnosu, a ne na nekakvom odnosu prema određenom estetskom stavu, ne kao — mi moramo imati ovaj specijalni tretman za razliku od nekog slikara koji, što se nas tiče, može ostati vrtiti — neeeee... (žamor)

Goran: Da, kad se napravi taj prijedlog, onda treba vidjeti na koji način ga raširiti, jer postoji...

Marta: Pa, sigurno, treba ga nastojati širiti, ali ga mi moramo početi sprovoditi radikalno da bi... (žamor)

Trba: Kad ovako razgovaraš, mislim, sve skupa, nama nisu glavni protivnici, nisu oni koji nam smetaju u radu — slikari, nisu nikada, mislim, ni bili.

Stile: Da, nikada.

Marta: Jer, činjenica je da većina umjetnika nije spremna zauzeti nekakav stav, kužiš, koji će biti radikalniji, nego će, znaš, reći: - je, fino dečki, ja se s svima slažem - a sutra kad ga pozove Zdenko Rus bude si mislil - jebemti, pa nisam lud da se sad s tim zajebavam u Modernoj galeriji... (žamor, smijeh...)

(TKO JE TKO U ovom razgovoru: Goran Trbuljak (Trba), Mladen Stilinović (Stile, st), Sanja Iveković (s), Dalibor Martinis (Marta, m), Goran Petercol (G.P., Goran, gp), Ivan Dorogi (Kog, do), Antun Maračić, Boris Demur (đ, Boris), Vlado Martek (mtk).)

8. Literatura

8. 1. Knjige, katalozi, poglavlja u knjizi

1. **Baljković, Nena**, "Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak. Grupa šestorice autora" u: Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978., str. 29–34.
2. **Biti, Vladimir**, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, 2000.
3. **Briski Uzelac, Sonja**, "U auri avangarde – Glasovi razlike", u: Janka Vukmir (ur.), *Grupa šestorice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe, Zagreb: SCCA, 1998., str. 81–88.
4. **Denegri, Ješa**, "Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija", u: Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti 1978., str. 5–13.
5. **Denegri, Ješa**, *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb: Horetzky, 2003.
6. **Denegri, Ješa**, "Prilozi za drugu liniju 2 – EXAT-51, Nove tendencije, radikalni enformel, Gorgona", Beč – Beograd: Macura, 2005.
7. **Dimitrijević, Nena**, "Umjetnost kao način postojanja", u: Božo Bek (ur.), *Gorgona: Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 10.3. – 3.4.1977.*, katalog izložbe, Zagreb: Galerije grada Zagreba, 1977.
8. **Glavan, Darko**, "Eksperiment i inicijativa", u: *Galerija Studentskog centra – 40 godina*, monografija, Zagreb: Studentski centar u Zagrebu, Kultura, Galerija SC, 2005., str. 10–82.
9. **Kolešnik, Ljiljana i Prelog, Petar** (ur.), *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898. – 1975*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012. (mrežno izdanje)
10. **Košćević, Želimir**, "Kontekst alternative", u: Janka Vukmir (ur.), *Grupa šestorice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe, Zagreb: SCCA, 1998., str. 31–34.
11. **Marjanić, Suzana**, *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Zagreb: Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku i Školska knjiga, 2014.
12. **Matičević, Davor**, "Mogućnosti za '71", u: Božo Bek (ur.), *Mogućnosti za '71*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1971.
13. **Matičević, Davor**, *Suvremena umjetnička praksa*, Zagreb: Durieux, Muzej suvremene umjetnosti, Hrvatska sekcija AICA, 2011.
14. **Milovac, Tihomir**, "Neprilagođeni", u: Tihomir Milovac (ur.), *The misfits / Neprilagođeni: konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*, katalog izložbe, Zagreb: MSU, 2002., str. 143–154.
15. **Stipančić, Branka**, "Ovo nije moj svijet", u: Tihomir Milovac (ur.), *The misfits / Neprilagođeni: konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*, katalog izložbe, Zagreb: MSU, 2002., str. 165–168.
16. **Susovski, Marijan**, u: *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978., str. 3–4.
17. **Susovski, Marijan** (ur.), *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1982.
18. **Susovski, Marijan**, "Sedamdesete godine i Grupa šestorice autora", u: Janka Vukmir (ur.), *Grupa šestorice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen*

- Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe, Zagreb: SCCA, 1998., str. 12–23.
19. **Šimičić, Darko**, "Grupa šestorice autora. Kronologija, komentari", u: Janka Vukmir (ur.), *Grupa šestorice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe, Zagreb: SCCA, 1998., str. 177–240.
 20. **Šimičić, Darko**, "From Zenit to mental space", u: *Impossible histories*, Cambridge, MA: MIT Press, 2003., str. 294.–330.
 21. **Šuvaković, Miško**, "Postavangarda: Grupa šestorice autora 1975. – 1978. i poslije", u: Janka Vukmir (ur.), *Grupa šestorice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe, Zagreb: SCCA, 1998., str. 58–65.
 22. **Šuvaković, Miško**, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton, 2005.
 23. **Šuvaković, Miško**, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine: Kulturni centar Novog Sada, 2007.
 24. **Vinterhalter, Jadranka**, "Fenomen grupe", u: Janka Vukmir (ur.), *Grupa šestorice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe, Zagreb: SCCA, 2007., str. 39–42.
 25. **Stipančić, Branka (ur.)**, *Mladen Stilinović - Artist's books 1972-2006*, Istanbul: Platform Garanti, Eindhoven: Van Abbemuseum, 2007.
 26. **Stipančić, Branka i Gregorič, Alemka (ur.)**, *Mladen Stilinović - Artist at work 1973 – 1983*, Ljubljana: Galerija Škuc, 2005.
 27. **WHW (ur.)**, "Collective Creativity", katalog izložbe, Beč: Kunsthalle Fridericianum, 2005.

8. 2. Članci u novinama i časopisima

1. **Bago, Ivana**, "Činjenica da postoji institucionalna kritika važnija je od onoga što bi o njoj moglo biti napisano", u: *Život umjetnosti*, Zagreb, br. 80, Institut za povijest umjetnosti, 2007., str. 6–25.
2. **Benjamin, Walter**, "Umjetničko djelo u razdoblju tehnička reprodukcije", u: *Život umjetnosti*, Zagreb, 2006., br.78/79, Institut za povijest umjetnosti.
3. **Kipke, Željko**, "30 je godina od radova u Podroomu", u: *Oris. Časopis za arhitekturu i kulturu*, vol. 10, br. 50, Zagreb, 2008., str. 190–201.
4. **Kipke, Željko**, "Nevidljive galerije", u: *Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza*, Zagreb, br. 66, Hrvatski filmski savez, 2009. Izvor: http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=32592 (11.2.2011.)
5. **Prvi broj, Novine Radne zajednice umjetnika**. Zagreb, 1979.
6. **Josip Depolo**, "Nedopušteni pritisci", u: *Večernji list*, Zagreb, 13. siječnja 1979., str. 9.
7. **Tanja Torbarina**, "Mladen Stilinović – ne avangarda, već drukčiji umjetnički jezik", u: *Vjesnik*, Zagreb, 21. listopada 1976., str. 11.
8. *** "Peristil – mladalački bunt ili umjetnost?", u: *Jutarnji list*, Zagreb, 20. siječnja 2008.
9. *** "Poslije premazivanja splitskog peristila", u: *Slobodna Dalmacija*, Split, 12. siječnja 1968.:

9. Popis slikovnog materijala

1. Grupa Gorgona, prva polovica 60-ih godina, snimio Branko Balić. Izvor: Institut za povijest umjetnosti, Fotoarhiv Branko Balić, inv. br. BB-P-01160, izv. neg. 6x7 cm.
2. Radionica Šira u Preradovićevoj 13. Izvor: http://s2.pticica.com/foto/0001349773_s_0_56jtc3.jpg (04.06.2013.).
3. Crveni Peristil, intervencija bojom u antičkom Peristilu, 4 fotografije u boji s originalnih dijapozitiva, snimio Zvonimir Buljević, 500x700. Izvor: <http://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/4539-CRVENI-PERISTIL/> (03.03.2015.).
4. Rad Tihomira Simčić objavljen u Novinama Galerije SC, 1969. br. 12, 1969., str. 32. Objavljeno u: <http://www digitizing-ideas.hr/en/entry/18472> (03.10.2014.).
5. Braco Dimitrijević, Slučajni prolaznici koje sam sreo u 13.15, 16.23 i 18.11, Zagreb 1971. Izvor: http://bracodimitrijevic.com/index.php?album=prolaznici&image=prolaznici_004.jpg (07.04.2013.).
6. Goran Trbuljak, plakat za izložbu *Ne želim pokazat ništa novo i originalno*, Galerija SC, Zagreb, 9.–16. Studenog 1971. Izvor: <http://www.avantgarde-museum.com/hr/image/1201> (17.03.2014.).
7. Grupa Tok, performans u Beogradu, 1973. Izvor: <http://www.triangulation.jp/2012/06/grupa-tok-performance-1973.html> (10.04.2015.).
8. Grupa šestorice autora, 1976. Objavljeno u: Janka Vukmir (ur.), *Grupa šestorice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe, Zagreb: SCCA, 1998.
9. Naslovnica časopisa *Maj 75*, 1978. Objavljeno u: <http://www digitizing-ideas.hr/en/entry/19647/1> (23.04.2013.).
10. Željko Kipke, Plakat za izložbu *Umjetnost u umu*, 1978. Objavljeno u: <http://www digitizing-ideas.hr/en/entry/19684> (23.04.2013.).