DIDAKTIČKA IZLOŽBA

DIDACTIC EXHIBITION

FOKUS GRUPA
MUZEJ SUVREMENE UMJETNOSTI

Rijeka, Zagreb

SADRŽAJ

JASNA JAKŠIĆ
UMJETNOST NA PUTU: KAKO SE STVARALA PUBLIKA
5–11

MIRTA PAVIĆ
ISPOD POVRŠINE: KONZERVACIJA, RESTAURACIJA I PREZENTACIJA DIDAKTIČKE IZLOŽBE
14–21

PRIPREME ZA PANELE I KATALOG
22–96

DIDAKTIČKA IZLOŽBA 1–92
97–192

FOKUS GRUPA
PRIČE O OKVIRIMA
198–205

ANA KUTLEŠA
KULTURA NA TRŽIŠTU – FUNKCIONIRANJE GALERIJE SUVREMENE UMJETNOSTI RANIH ŠEZDESETIH
206–239

CONTENT

JASNA JAKŠIĆ
ART ON TOUR: THE INVENTION OF THE AUDIENCE
5–11

MIRTA PAVIĆ
BENEATH THE SURFACE: THE CONSERVATION, RESTORATION AND PRESERVATION OF THE DIDACTIC EXHIBITION
14–21

PANEL AND CATALOGUE STUDIES
22–96

DIDACTIC EXHIBITION 1–92
97–192

FOKUS GRUPA
STORIES ABOUT FRAMES
198–205

ANA KUTLEŠA
CULTURE ON THE MARKET – THE GALLERY OF CONTEMPORARY ART IN THE EARLY 1960s
206–239

JASNA JAKŠIĆ

UMJETNOST NA PUTU: KAKO SE STVARALA PUBLIKA

Didaktička izložba, povijesni i pionirski edukativni projekt nekadašnje Gradske galerije suvremene umjetnosti iz 1957. godine, osmišljen u formi putujuće izložbe, bio je namijenjen edukaciji publike o suvremenoj i apstraktnoj umjetnosti. Već kao popratna izložba od čak 92 panela, koji su posredovanjem fotografija i reprodukcija preuzetih iz knjiga i časopisa pričali priču o nastanku apstraktne umjetnosti od Paula Cézannea do 1957., izložba je u samoj svojoj koncepciji izlazila van formata muzejske pedagogije. Povod, ili izgovor njezinoj realizaciji bila je izložba serigrafija članova pariške grupe Espace, Edgarda Pilleta, Victora Vasarelyja i Andréa Bloca, koju je Galeriji suvremene umjetnosti predložio kritičar Josip Depolo. Izložba je bila vjerojatno i najposjećenija izložba suvremene umjetnosti u tadašnjoj Jugoslaviji: nakon Galerije suvremene umjetnosti odlazi u Galeriju likovnih umjetnosti u Rijeci, te nastavlja svoj put ka Sisku, Beogradu, Skopju, Novom Sadu, Bečeju, Karlovcu, Mariboru, Sremskoj Mitrovici, Osijeku, Bjelovaru i Ljubljani, gdje gostuje u Modernoj galeriji 1966.[1] U Zagrebu je ponovno izložena u Klubu omladine 1961., a u Domu JNA 1967. kao *Apstraktna umjetnost II: Didaktička izložba*, uz pretisak kataloga iz 1957.[2]

[1] http://www.msu.hr/#/hr/pretrazivanje/program/didakti%C4%8Dka+izlo%C5%BEba/ (20.08.2016.)

[2] *Izložbu muškaraca i žena*, izvedenu 1969., a na čijem će proglasu mladim posjetiteljima u praznoj galeriji poručiti "Vi ste socijalistički realizam", kustos Galerije Studentskog centra Želimir Koščević nazvat će didaktičkom, kao i Branka Stipančić izložbu konceptualne umjetnosti *Linije*, održanu u samoorganiziranom umjetničkom prostoru Podroom, 1979. Vidi: WHW, "Didaktička izložba", u: *Politi-*

ART ON TOUR: THE INVENTION OF THE AUDIENCE

The *Didactic Exhibition*, a historical, pioneering educational project produced by the former Zagreb City Gallery of Contemporary Art in 1957, and designed as a travelling exhibition, was intended to educate the public about contemporary, abstract art. Even as a supporting exhibition consisting of 92 panels on which photographs and reproductions from books and magazines told the story of the emergence of abstract art, from Paul Cézanne to 1957, in its very conception the exhibition stepped outside the format of museum education. The reason (or excuse) for its realisataion was an exhibition of serigraphs by members of the Parisian Espace group, Edgard Pillet, Victor Vasarely and André Bloc, proposed to the Gallery of Contemporary Art by the critic Josip Depolo. It was probably the most visited exhibition of contemporary art in what was then Yugoslavia; after Zagreb, it went to the Gallery of Fine Arts in Rijeka, then continued its journey through Sisak, Belgrade, Skopje, Novi Sad, Bečej, Karlovac, Maribor, Sremska Mitrovia, Osijek, Bjelovar and Ljubljana, where it was hosted in the Modern Gallery in 1966. It was exhibited again in Zagreb at the Youth Club in 1961,[1] and in the Yugoslav National Army Hall in 1967, as *Abstract Art II: Didactic Exhibition*. A catalogue from 1957 was reprinted.[2]

[1] http://www.msu.hr/#/hr/pretrazivanje/program/didakti%C4%8Dka+izlo%C5%BEba/ (20/8/2016)

[2] E*xhibition by Men and Women*, produced in 1969. The declaration aimed at young visitors in the empty gallery conveyed the message, "You are socialist realism". The curator of the Student Centre Gallery, Želimir Koščević, called it didactic, just as Branka Stipančić called the exhibition of conceptual art *Linije* (Lines), held in the self-or-

U zapisnicima vijeća Galerije suvremene umjetnosti od 11.01.1957. nalazi se podatak da je prihvaćen prijedlog za izložbu koja će predstavljati "historijski komentar apstrakcije", a za njezinu su izvedbu bili zaduženi Josip Depolo i Vjenceslav Richter. No, na sljedećoj je sjednici član vijeća Frano Baće iskazao sumnju u objektivnost njihova rada te izrazio bojazan da će se izložba koristiti za promociju nekih osobnih umjetničkih nagnuća.[3] Kompromis je postignut uključivanjem likovnog kritičara Radoslava Putara, koji će dvije godine nakon toga prevesti *Apstraktnu umjetnost* Michela Seuphora. Konačno, na izboru i prijevodu tekstova te na odabiru reprodukcija i postavu izložbe, kako stoji u katalogu, surađivali su Ivan Picelj, Radoslav Putar, Tihana Ravlić, Vjenceslav Richter i Neven Šegvić, te Vesna Barbić i Edo Kovačević ispred Galerije suvremene umjetnosti. Ivan Picelj autor je plakata, pozivnice i kataloga izložbe. Picelj u intervjuu s kustoskim kolektivom *Što, kako i za koga* navodi da je on oblikovao panele, a u njegovu se arhivu nalaze tekstovi i fotografije što su bili korišteni za njihovu izradu.[4] U Richterovu arhivu se, naprotiv, za sada nije našla nikakva potvrda njegova angažmana. Ivan Picelj, Vjenceslav

cal Practices of (post) Yugoslav Art, Zorana Dojić i Jelena Vesić (ur.), Beograd, 2009., str. 77; Ivana Bago, *Linije*, kustosica Branka Stipančić, Zagreb, 1979. (http://tranzit.org/exhibitionarchive/post_keywords/didactic-exhibition (5.9.2016.))

[3] Naime, prethodnih su godina zagrebačku likovnu scenu tresle polemike za i protiv apstraktne umjetnosti, ali i o prirodi apstraktne umjetnosti uopće. U njima su sudjelovali brojni umjetnici i kritičari, a među njima bili su i Vjenceslav Richter, tada član grupe EXAT 51, i slikar Edo Murtić. Vidi: Želimir Koščević, "Uvod", u: Ješa Denegri i Želimir Koščević, *EXAT 51: 1951-1956*, Galerija Nova Centra za kulturnu djelatnost SSO Zagreb, Zagreb, 1979., str. 26; Ljiljana Kolešnik, *Između istoka i Zapada: hrvatska umjetnosti i likovna kritika 50-ih godina*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2006.

[4] WHW, "Ivan Picelj: Interview", u: *Political Practices of (post) Yugoslav Art*, Zorana Dojić i Jelena Vesić (ur.), Beograd, 2009., str. 77.

According to the minutes of a meeting of the Board of the Gallery of Contemporary Art dated 11 January 1957, the proposal was accepted for an exhibition which would represent "a historical commentary of abstraction", and Josip Depolo and Vjenceslav Richter were charged with producing it. However, at the next board meeting, Frano Baće expressed doubt about the objectivity of their work and was concerned that the exhibition might be used to promote some of the artists' personal leanings.[3] A compromise was achieved by involving the art critic Radoslav Putar, who was to translate *Abstract Painting* by Michel Seuphor two years later. Finally, as stated in the catalogue, Ivan Picelj, Radoslav Putar, Tihana Ravlić, Vjenceslav Richter and Neven Šegvić collaborated on the selection and translation of texts and the choice of reproductions for the exhibition set-up, while Vesna Barbić and Edo Kovačević represented the Gallery of Contemporary Art. Ivan Picelj designed the poster, invitation and exhibition catalogue. In an interview with the curatorial collective, *What, how and for whom*, he said that he designed the panels, and there are articles and photographs in his archive which were used in their production.[4] In Richter's archive, on the other hand, no confirmation

ganised art space Podroom in 1979. See WHW. *Didaktička izložba*, Dojić, Zorana and Jelena Vesić (eds.), Political Practices of (post) Yugoslav Art, Belgrade: 2009, p. 77, and Bago, Ivana. *Linije – exhibition curated by Branka Stipančić*, http://tranzit.org/exhibitionarchive/post_keywords/didactic-exhibition/ (5/9/2016)

[3] In fact, during the preceding years, the Zagreb art scene had been shaken by polemics for and against abstract art, and regarding the nature of abstract art in general. Many artists and critics were involved, including Vjenceslav Richter, then a member of the EXAT 51 Group, and the painter Edo Murtić. See Koščević, Želimir, "Uvod", in *EXAT 51 1951-1956*, Zagreb: Galerija Nova 1979, p. 26, and Kolešnik, Ljiljana, *Između istoka i Zapada: hrvatska umjetnosti i likovna kritika 50-ih godina*.

[4] WHW. Ivan Picelj: Interview, in Dojić, Zorana and Jelena Vesić (eds.), *Political Practices of (post) Yugoslav Art*, Belgrade, 2009, p. 77.

Richter i Neven Šegvić bili su članovi grupe EXAT 51, koja je zajednički djelovala od 1951. do 1954. U hrvatskoj povijesti umjetnosti 20. stoljeća grupa EXAT 51 ima gotovo mitski status: njihov manifest, koji je arhitekt Bernardo Bernardi pročitao na Plenumu udruženja likovnih umjetnika, poništava razliku između "tzv. čiste i tzv. primijenjene umjetnosti", zalaže se za apstraktnu umjetnost dovodeći je i u suodnos s vizualnim komunikacijama te gorljivo zagovara sintezu svih likovnih umjetnosti i za eksperimentalnu prirodu umjetničkog rada.[5] Taj se čin nerijetko uzima kao jedan od simboličkih odmaka od doktrine socrealizma u Jugoslaviji.[6] Iako realizirana nekoliko godina nakon raspuštanja EXAT-a 51, kada su polemički glasovi utihnuli, *Didaktička izložba* pokazuje bliskost kako s ideologijom EXAT-a tako i s Andréom Blocom, Edgardom Pilletom i Victorom Vasarelyjem, čije su serigrafije, uz jednog Mondriana iz Narodnog muzeja u Beogradu, koji je gotovo inkognito prikazan[7], predstavljala *originalna djela* na izložbi.

Slijed od 92 panela čini izložbu sastavljenu od tekstova tipkanih pisaćom mašinom i reprodukcija na bijeloj ili crnoj kartonskoj podlozi, u sažetoj povijesno-umjetničkoj interpretaciji ali nerijetko i riječima samih umjetnika i teoretičara, poput Michela Seuphora, Léona Deganda ili Sigfrieda Giediona. Iako iz današnjeg gledišta, posebno ako se gledaju zasebno, paneli djeluju skromno, *Didaktička izložba* bila je najambicioznijі projekt "razvoja publike" pedesetih godina u Jugoslaviji, koji je trebao biti tek početak

[5] Članovi grupe bili su slikari Ivan Picelj, Vlado Kristl, Aleksandar Srnec, Božidar Rašica te arhitekti Bernardo Bernardi, Neven Šegvić, Zdravko Bregovac, Vladimir Zaharović i Vjenceslav Richter.

[6] Ljiljana Kolešnik, "Konfliktne vizije moderniteta i poslijeratna moderna umjetnost", u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950.-1974.*, Muzej suvremene umjetnosti : Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012.

[7] Ibid., str. 78.

of his involvement has yet been found. Picelj, Richter and Šegvić were members of the EXAT 51 group which operated from 1951 to 1954. In twentieth-century Croatian art history, EXAT 51 holds an almost mythical status; their manifesto, read by the architect Bernardo Bernardi at a plenary meeting of the artists' association, eradicated the difference between "so-called pure and so-called applied art", advocating abstract art and bringing it into a mutual relationship with visual communication, and arguing passionately for the synthesis of all art forms and the experimental nature of artistic work.[5] This event is often taken to represent a symbolic departure from the socialist realism doctrine of Yugoslavia.[6] Although it was realised several years after EXAT 51 was disbanded, when the polemical voices had died down, the *Didactic Exhibition* revealed its proximity to both the ideology of EXAT 51 and André Bloc, Edgard Pillet and Victor Vasarely, whose serigraphs represented the *original works* at the exhibition, along with one by Mondriaan from the National Museum in Belgrade, which was shown almost incognito.[7]

A series of ninety-two panels makes up the exhibition, consisting of texts typed on a typewriter and reproductions on white or black card backgrounds, in a concise art history interpretation, often using the words of the artists themselves, along with theoreticians like Michel Seuphor, Léon Degand, and Sigfried Gideon. Although the panels seem modest from today's perspective, particularly if taken individually, the *Didactic Exhibition* was the most ambitious project in terms of

[5] The group's members were the painters Ivan Picelj, Vlado Kristl, Aleksandar Srnec and Božidar Rašica, and the architects Bernardo Bernardi, Neven Šegvić, Zdravko Bregovac, Vladimir Zaharović and Vjenceslav Richter.

[6] Kolešnik, Ljiljana. *Kofliktne vizije moderniteta i poslijeratna moderna umjetnost.*

[7] Ibid, p. 78.

obrazovnog djelovanja Galerije. Naime, početkom 1957. godine Galerija suvremene umjetnosti u svoj je godišnji plan uključila retrospektivne, pozivne, tematske izložbe, a među njima i jednu didaktičku, "što razjašnjava teoretski jednu epohu iz historije umjetnosti, u smislu male likovne enciklopedije, isto tako objašnjava nastajanje jedne forme ili likovnog izraza".[8] No didaktička je težnja modernističke umjetnosti da pridobije i odgoji svoju publiku nerijetko bila upisana i u sama djela. Tako se u tekstu Michela Seuphora pridruženom grafikama Edgarda Pilleta spominje i didaktička priroda njegovih ideograma, koji "daj[u] divan instrument za vježbu". Bloc je bio osnivač a Pillet dugogodišnji grafički urednik časopisā *L'Architecture d'aujourd'hui* i *Art d'aujourd'hui*. Grupa Espace, čije je djelovanje vezano uz te časopise i koja je okupljala brojne umjetnike i arhitekte, godine 1951. na stranicama *Art d'aujourd'hui* objavljuje svoj manifest u kojemu se zauzima za sintezu u umjetnostima i za harmoničan razvoj svih ljudskih aktivnosti.[9] Osim toga, autore je na izložbi zastupala galerija Denise René, ista galerija u kojoj će Picelj, Bakić i Srnec imati svoju parišku izložbu i koja se reklamirala na stranicama spomenutih časopisa. Kao uzor EXAT-u, Grupa Espace zalagala se za umjetničko djelovanje u društvenom kontekstu, a kao osnovni medij takvog djelovanja, koji okuplja sve umjetničke vrste, predstavlja se upravo arhitektura. To je vidljivo na primjeru javnih intervencija u Biotu[10] i u Toursu te kulturnog centra sveučilišnog grada u Caracasu, djela Carlosa Raúla Villanuevae u kojemu su sudjelovali

[8] Zapisnik Upravnog odbora Gradske galerije suvremene umjetnosti, veljača 1957, 3/57.

Osim *Didaktičke izložbe: Apstraktna umjetnost 1*, realizirana je i daleko manje ambiciozna, otipkana na malim kartonima, ali popraćena izvornim djelima, takozvana "mala didaktička izložba": *Tehnike slikarstva – didaktička izložba*, koja nije mogla biti izlagana bez originalnih djela ili u koju barem nisu bile inkorporirane reprodukcije.

[9] *Art d'aujourd'hui*, vol. 2, br. 8, oktobar 1951.

'audience development', as we would say today, in 1950s Yugoslavia, and it was meant to be only the beginning of the Gallery's educational work. In fact, in early 1957 the Gallery incorporated in its annual plan retrospective, guest and thematic exhibitions, including one didactic exhibition "to clarify theoretically one epoch in the history of art, like a small art encyclopaedia explains the emergence of one form or expression of art."[8] However, the didactic aim of modern art to win over and educate its public was often embedded in the works themselves. Thus, in an article by Michel Seuphor which accompanied graphics by Edgard Pillet, the didactic nature of his ideograms is mentioned, which "provide a wonderful instrument for practice". Bloc was the founder, and Pillet for many years the graphics editor of the journals *L'Architecture d'aujourd'hui* and *Art d'aujourd'hui*. The Espace group, whose work was linked to these journals and which brought together many artists and architects, published its manifesto in 1951 on the pages of *Art d'aujourd'hui*, in which it advocated synthesis in the arts and harmonious development in all human activity.[9] In addition, Denise René's gallery represented the artists at the exhibition, the same gallery where Picelj, Bakić and Srnec held their Paris exhibition, and which was advertised on the pages of these journals. As the model for EXAT, the *Espace* group advocated artistic activity in a social context, while the basic medium for such activity, which gathered all kinds of art, was actually represented by architecture. This was evident in examples of public interventions in Biot[10]

[8] Minutes of a meeting of the Board of City Gallery of Contemporary Art, February 1957, 3/57.

Apart from *Didactic Exhibition: Abstract Art 1*, a much less ambitious "small didactic exhibition", *Painting Techniques – Didactic Exhibition*, was also produced, accompanied by original works and printed on small pieces of card. It could not have been shown without the original works, or those in which at least reproductions were incorporated.

[9] *Art d'aujourd'hui*, vol. 2, no. 8, October 1951.

umjetnici poput Hansa Arpa, Andréa Bloca, Alexandera Caldera, Antoinea Pevsnera, Victora Vasarelyja, Fernanda Légera i drugih. Kulturni centar u Caracasu predstavljen je u eseju o umjetničkoj sintezi na stranicama *Art d'aujourd'hui*[11] te na zaključnim panelima *Didaktičke izložbe*, a budući da su neki od uključenih autora bili iznimno aktivni i u povijesnim avangardama sinteza nije ostvarena samo u umjetničkim medijima, već i u avangardnim strujanjima i pravcima.

Putujući od Zagreba do Skopja i Maribora i na kraju Ljubljane, *Didaktička izložba* stvarala je publiku za umjetnost koju je promovirala upravo Gradska galerija suvremene umjetnosti iz Zagreba. Iz današnjeg rakursa gledano, samim izborom kanonskih djela umjetnosti iz prve polovice 20. stoljeća izložba otvara pitanja o političkom i kulturološkom značenju pojma suvremenosti u području umjetnosti, o odnosu originala i kopije i prava na distribuciju kopija, te neizostavno, govori o politici uspostave kanona i priča o povijesti umjetnosti. Njezina neprikrivena pristranost svrstava ju u dragocjenu kategoriju svjedoka težnje izgradnje institucija i njihove publike. Na kraju, pedagoško pomagalo koje možemo gledati kao zasebne "kolaže", te narativ o umjetnosti nastao na osnovi koja se nadograđuje već u samom didaktičkom slijedu, možda ukazuje i na ishodišta umjetničkih i društvenih utopija. Upravo je stoga, uvjetno rečeno, prevladan Barrov didaktički postav koji je trebao stvoriti "obrazovanog potrošača"[12]. Naime, u reinterpretaciji grupe EXAT 51, koja se doista i oformila oko realizacije pa-

[10] Eve Roy, "La présence fondamentale de la plastique: L'exposition du Groupe Espace à Biot en 1954: un essai de synthèse des arts" (http://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/fleger/sites/musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/files/eve_roy_la_pre_sence_fondamentale_de_la_plastique_19_avril_2013.pdf (27.08.2016.))

[11] "Essai d'intégration des arts au centre culturel de la Cité Universitaire de Caracas", *Art d'aujourd'hui*, vol. 5, br. 6, septembar 1954.

and Tours, and, as presented in an essay on artistic synthesis in *Art d'aujourd'hui*[11], on the final panels of the *Didactic Exhibition* which reproduced the cultural centre of the university town of Caracas, a work by Carlos Raul Villanueva, in which artists like Hans Arp, André Bloc, Alexander Calder, Antoine Pevsner, Victor Vasarely, Fernando Léger and others participated. Since some of the participants were also exceptionally active in the historical avant-gardes, this synthesis was not only realised in artistic media, but also in avant-garde tendencies and directions.

As it travelled from Zagreb, via Skopje and Maribor, ending in Ljubljana, the *Didactic Exhibition* created a public for art which in fact promoted the Zagreb City Gallery of Contemporary Art. Seen from today's perspective, through the actual selection of canonical works of art from the first half of the twentieth century, the exhibition raised the issue of the political and cultural significance of the concept of modernity in the area of art, and of the relationship between originals and copies and the right to distribute copies, and inevitably, addressed the policies of establishing a canon and a story in the history of art. Its undisguised bias places it in the valuable category of a witness to the yearning to build up the institution and its public. Finally, the educational aid which can be seen as a special 'collage' and a narrative about art continuing on the base which was already extended in the actual didactic course, perhaps points to the origin of artistic and social utopias. Conditionally speaking, this was exactly why Barr's didactic set-up, which was supposed to create "an ed-

[10] Roy, Eve. *La présence fondamentale de la plastique: L'exposition du Groupe Espace à Biot en 1954: un essai de synthèse des arts*. http://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/fleger/sites/musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/files/eve_roy_la_pre_sence_fondamentale_de_la_plastique_19_avril_2013.pdf (27.8.2016.)

[11] *Essai d'intégration des arts au centre culturel de la Cité Universitaire de Caracas, Art d'ajourd'hui*, vol. 5, no. 6, September 1954.

viljona na gospodarskim izložbama krajem četrdesetih i početkom pedesetih godina, apstraktna je umjetnost dobila i kontekst i recepciju u nastajanju, a putem *Didaktičke izložbe*, kao prosvjetiteljskog projekta kulturnog aktivizma, kako o njoj piše Kolešnik[13], i uvjerljivo dizajniranu promociju.

Izvorno nastala kao pokretni nadomjestak za originalna djela, uz kratke tekstove, sažetke ili prijevode o apstraktnoj umjetnosti te bibliografiju, objavljene u katalogu, *Didaktička izložba* svjedoči o kontekstu recepcije i medijacije apstraktne umjetnosti u Hrvatskoj i Jugoslaviji pedesetih godina. Odnosno, kako je novoosnovana Galerija suvremene umjetnosti stvarala svoju publiku objedinjujući kanon koji je 1936. godine uspostavio Alfred H. Barr na izložbi *Kubizam i apstraktna umjetnost* – i suvremenu umjetničku produkciju. Ona ne uključuje novo američko slikarstvo, koje će tek koji mjesec kasnije posjetiti niz evropskih gradova, među kojima i Beograd, već je prvenstveno usmjerena na suvremenu evropsku umjetnost i to na grupu Espace i krug umjetnika okupljenih oko časopisa *Art d'aujourd'hui*. Osim što *Didaktičku izložbu* otvara Barrov dijagram, i velik broj reprodukcija koje slijede donose radove prikazane upravo na izložbi *Kubizam i apstraktna umjetnost*. No, postoji još jedna važna sličnost: izložba *Kubizam i apstraktna umjetnost* počinje reprodukcijom slike *Gospođice iz Avignona*, kako navodi Walter Benjamin u predavanju *Making of Americans* iz 2012.[14] Tako izložba, koja je u tridesetim godinama već prognanu evropsku avangardu predstavila kao suvremenu – iako taj kulturni prostor više nije postojao – postavljena u privatnoj instituciji, ili točnije, korporaciji, posredstvom koje su se izložena djela mogla i kupiti,[15] otvara kronologiju umjetnosti

[12] Maria Lind, "Why Mediate Art? ", u: *Ten fundamental questions of curating*, ur. Jens Hoffmann, *Mousse magazine*, br. 28, 2011., str. 100.

[13] Kolešnik, nav. dj. str. 138.

ucated consumer", prevailed[12] in the context of a post-war European Socialist country. In fact, through the reinterpretation by the EXAT 51 group, which was actually formed around the realisation of a pavilion for trade exhibitions in the late 1940s and early 1950s, abstract art gained an emerging context and reception, and via the *Didactic Exhibition*, as a enlightening project of cultural activism as described by Kolešnik[13], it gained a convincingly designed means of promotion.

Originally a mobile substitution for original works, with short captions, summaries or translations about abstract art and a bibliography, published in a catalogue, the Didactic Exhibition was a testimony to the context in which abstract art in Croatia and Yugoslavia was received and mediated in the 1950s. In fact, the newly-established Gallery of Modern Art created its own audience, by bringing together the canon established by Alfred H. Barr in 1936, at the *Cubism and Abstract Art* exhibition (excluding new American painting, which only arrived a few months later in a series of European cities, including Belgrade), and with the primary focus on modern European art, particularly the Espace Group and the circle of artists gathered around *Art d'aujourd'hui* magazine. Barr's diagram opened the *Didactic Exhibition*, while a large number of the reproductions which followed actually presented works from the *Cubism and Abstract Art* exhibition. But there is another important similarity: Cubism and Abstract Art began with a reproduction of the painting *Les Demoiselles d'Avignon*, as Walter Benjamin stated in a lecture given in 2012,[14] entitled *The Making of Americans*. So

[12] Lind, Maria, Why Mediate Art, in Ten Fundamental Questions of Curating 4/100, Mousse magazine, 2011, p. 100.

[13] Kolešnik, op. cit. p. 138.

[14] *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), was not only represented here in the museum context for the first time (and even not as an original but as a small reproduction), but it is this exhibition that placed *Demoiselles* at the beginning

dvadesetog stoljeća kopijom. Uključivanje umjetničkog djela u pripovijest o genealogiji avangarde bilo je važnije od njegove stvarne prisutnosti, i taj je pristup *Didaktička izložba* dosljedno provela. Zatim, važno je istaknuti i prilagodbe i primjene kanona uspostavljenog 1936. izložbom *Kubizam i apstraktna umjetnost* prilikom kontekstualizacije u ono vrijeme suvremenih umjetnika. Nadalje, pristup kojime se umjetnosti važnost pridaje kroz internacionalizam ali i kolektivnu djelatnost i intervencije u javnom prostoru te, na kraju, nepostojanje zazora od kopija, *Didaktičku izložbu* čini iznimno važnom i u muzeološkom smislu. Konačno, unatoč tome što paneli nisu imali status originala, postojala je svijest o njihovoj važnosti i uključeni su u Zbirku Dokumentacijskog i informacijskog odjela Muzeja suvremene umjetnosti. Taj dvostruki karakter originala i kopije istodobno, s određenim specifičnostima papirne građe, odrazio se i na način njihove restauracije i izlaganja, o čemu piše Mirta Pavić, viša restauratorica-konzervatorica Muzeja suvremene umjetnosti, u tekstu "Ispod površine: konzervacija, restauracija i prezentacija *Didaktičke izložbe*."

O uvjetima stvaranja tržišta u kulturi šezdesetih godina, u vrijeme kada *Didaktička izložba* još putuje po Jugoslaviji, ali i u godinama kada se formira Dokumentacijski i informacijski odjel Galerije suvremene umjetnosti, piše Ana Kutleša u tekstu "Kultura na tržištu – funkcioniranje Galerije suvremene umjetnosti ranih šezdesetih". S druge strane, recentni rad *Priče o okvirima* Fokus Grupe, donekle potaknut i *Didaktičkom izložbom*, u današnje vrijeme kada su muzejske zbir-

[14] Slika *Gospođice iz Avignona* (1907) nije bila samo prvi put predstavljena u muzejskom kontekstu (i to ne u originalu već kao malena reporodukcija), nego je upravo ta izložba postavila sliku *Gospođice* na početak priče, gdje je ostala sve do danas. Walter Benjamin, The "Making of Americans", in *Recent writings*, New Documents, Vancouver, 2013, str. 94.

[15] Ibid, str. 96.

the exhibition, which in the 1930s presented the exiled European avant-garde as modern, even though that particular cultural space no longer existed, set up in a private institution, or more accurately, a corporation, through whose mediation the exhibited works could be purchased,[15] launched the chronology of twentieth-century art through a copy. Including a work of art in the narrative of avant-garde genealogy was more important than its actual presence, and this was the approach which the *Didactic Exhibition* followed faithfully. Again, it is important to highlight the adjustments and applications of the 1936 canon in the *Cubism and Abstract Art exhibition*, during the contextualisation of then modern artists. Next, its approach, which attached importance to art through internationalism, collective work and interventions in public places, and finally, its lack of aversion to copies, made the *Didactic Exhibition* exceptionally important in museological terms. In the end, even though the panels did not have the status of originals, the awareness of their importance meant they were included in the MSU's Documentation and Information Department Collection. This dual character, simultaneously originals and copies, with the specific features of the paper materials, was reflected in the way they were restored and exhibited, as described by Mirta Pavić, senior restorer-conservator at the MSU, in her article *Beneath the Surface: the conservation, restoration and preservation of the Didactic Exhibition*.

Ana Kutleša writes about the circumstances in which the cultural market was formed in the 1960s, when the *Didactic Exhibition* was still travelling around Yugoslavia, and in the years when the Documentation and Information Department of the MSU was being formed, in an article entitled *Culture on the Market – the Gallery of contemporary Art in the early 1960s*. On the other hand, the recent

of the story, where it has remained ever since. Walter Benjamin, 'The Making of Americans', in Benjamin, Walter, *Recent writings*, New Documents, Vancouver, 2013, p. 94.

[15] Ibid, p. 96.

ke gotovo obavezno prisutne na Internetu, u formatu umjetničkog istraživanja kvantificira neke osnovne podatke o – institucijama koje nominalno tvore suvremenu i modernu umjetnost. Objektivizacijom i klasifikacijom institucija suvremene i moderne umjetnosti Fokus Grupa materijalnoj povijesti suvremene umjetnosti daje status muzejskog predmeta, ona time postaje podložna izlaganju, interpretaciji i dovođenju u suodnose s ostalim zapisima ili predmetima u zbirci. Kao što su reprodukcije djela umjetničke avangarde i modernističke umjetnosti u *Didaktičkoj izložbi* oslobođene konteksta u vidu knjiga i časopisa iz kojih su preuzete, tako se, primjenom *Priča o okvirima* na stvarne ili imaginarne zbirke, kontekst probija u formi autonomnog zapisa koji se prema određenim kategorijama spaja s nekim prividno autonomnim, izoliranim umjetničkim djelom. U muzejskoj postavi on je prodor povijesti koja nije vidljiva, koja čak nije niti institucionalna, i predstavlja šum, smetnju u recepciji izložbe. Šum konteksta iz *Didaktičke izložbe* na vizualnoj je razini, između ostalog, prisutan i kroz činjenicu da su listovi s reprodukcijama imali i svoju drugu stranu. Naime, danas su kod postavljanja paneli zaštićeni muzejskim staklom, koje je zamijenilo PVC foliju. No kada se nakratko postave bez zaštite, ispod još uvijek figurativne kompozicije Vasilija Kandinskog iz 1910., i poslijeratne gestualne apstrakcije Jean-Paula Riopellea, na panelima broj 58 i 78 rastvaraju se stranice knjiga iz kojih su uzete i otkrivaju reprodukcije nešto kasnijeg, gotovo u potpunosti apstraktnog Kandinskog i kasnogotičko *Navještenje*, kao i *Madonu s djetetom* sjevernjačke renesanse uz građanski prizor iz prve polovice devetnaestog stoljeća. Taj prodor povijesti umjetnosti i figurativnog slikarstva vizualni je šum koji izlazi i izvan prvotnog konteksta povijesti avangardne umjetnosti, ali i upućuje na sredstva korištena pri posredovanju umjetničkih djela – od tekstualnih legendi, kataloga, bibliografije, popisa izvora, ali i na načine njihove dostupnosti i distribucije.

work by Fokus Grupa *Stories About Frames*, which was inspired to a certain extent by the *Didactic Exhibition*, in today's world, when museum collections are almost mandatorily present on the Internet, quantifies some basic data in the format of artistic research on the institutions which nominally create modern and contemporary art. Through objectifying and classifying institutions of modern and contemporary art, the Fokus Grupa has given the material history of modern art the status of a museum topic, thus subjecting it to exposition and interpretation, and bringing it into mutual relationships with other records and items in the collection. Just as the reproductions of avant-garde and modernist art in the *Didactic Exhibition* are freed from the context of the books and magazines from which they were taken, so, by applying *Stories About Frames* to real or imaginary collections, the context breaks through in the form of an autonomous record, which according to certain categories, connects with an apparently autonomous, isolated work of art. In the museum set-up, this is an invisible, non-institutional inroad made by history, creating a rustling, a disturbance in the reception of the exhibition. The rustling of the context from the *Didactic Exhibition*, at the visual level, among others, is present in the fact that the sheets of reproductions have another side. In fact, today, the panels are set up protected by museum glass, which has replaced the earlier PVC film. But if they are set up for a short while without protection, beneath the figurative compositions painted by Wasilly Kandinsky in 1910, and the post-war gestural abstractions of Jean-Paul Riopelle, on panels 58 and 78, the pages of the book from which they were taken open up to reveal reproductions by a later, almost completely abstract Kandinsky, a Late-Gothic Annunciation, and a northern Renaissance Madonna and Child next to an urban scene from the first half of the 19th century. This mingling of art history and figurative painting is a visual rustling which departs from the

Ne zaboravimo, umjetnost je pedesetih godina dvadesetog stoljeća kolala prvenstveno kopijama objavljenima u časopisima, knjigama ili na plakatima, a tek potom originalnim djelima na izložbama. Upravo je ta mreža informacija, koja, osim na *Art d'aujourd'hui*, u lokalnom kontekstu upućuje i na časopise poput *Čovjeka i prostora*, u kojemu su tijekom 1957. objavljivani tekstovi i reprodukcije *Didaktičke izložbe*[16] zaslužni za stvaranje ovog, za kontekst zagrebačke Galerije suvremene umjetnosti, utemeljiteljskog projekta razvoja publike. A taj razvoj publike suvremene umjetnosti, s iznimno inovativnim didaktičkim pomagalima za svoje vrijeme, priziva Alfreda H. Barra i Muzej moderne umjetnosti. No, govoreći o utemeljiteljskim izložbama kanona umjetnosti dvadesetog stoljeća, ali i temi sinteze u umjetnostima, ne treba zaboraviti i da Muzej moderne umjetnosti dvije godine nakon *Kubizma i apstraktne umjetnosti* predstavlja i umjetničku školu i pokret Bauhaus. Umjetnost koju je *Didaktička izložba* podučavala bila je, na tragu prijeratnog Bauhausa te suvremenih didaktičkih temata *Art d'aujourd'hui* posvećenih razumijevanju apstrakcije, umjetnost shvaćena i kao društveni servis, dok se sinteza u umjetnostima promovirala i kao sredstvo za borbu protiv društvene diskriminacije. Iako su univerzalistička i modernistička nastojanja, čiji je medij apstraktna umjetnost bila, već davno protumačena kao jezik prije svega namijenjen zapadnjačkoj eliti i s namjerama koje nisu uvijek bile prosvjetiteljske, na ovom se primjeru vidi koliko su proturječja, šumovi i nedovršenosti ostavili prostora i za – barem djelomičnu – realizaciju utopije o društvenoj ulozi i dosegu umjetnosti.

[16] *Čovjek i prostor*, br. 60-67, 1957.

original context of abstract art, but also indicates the media used in artistic mediation – from the textual captions, catalogue, bibliography, list of sources, and the way in which they were accessed and distributed.

Let us remember that art in the 1950s circulated primarily through copies published in magazines, books, or on posters, and only secondarily by showing the originals at exhibitions. It was this network of information which, apart from *Art d'aujourd'hui*, in the local context, this directs us to magazines such as *Čovjek i prostor* (*Man and Space*), in which articles and reproductions concerning the *Didactic Exhibition*[16] were published during 1957, and were responsible for creating, in the context of the Zagreb Gallery of Contemporary Art, a fundamental project for developing an audience. And developing an audience for contemporary art, with exceptionally innovative didactic aids for the time, appealed to Alfred H. Barr and the Museum of Modern Art. However, in speaking of the foundational exhibitions which formed twentieth-century art canons, and of the topic of synthesis in the arts, we should not forget that the Museum of Modern Art presented the Bauhaus movement and school of art two years after *Cubism and Abstract Art*. The art which the *Didactic Exhibition* studied, following the leads of the post-war Bauhaus movement and the contemporary didactic themes of *Art d'aujourd'hui*, was dedicated to understanding abstraction, art understood as a social service, while synthesis in the arts was promoted as a means in fight against social discrimination. Although universalist and modernist attempts, using the medium of abstract art, had long been interpreted as a language primarily meant for the Western elite, not always with educational intentions, this example shows that contradiction, disturbances and incompleteness left room – at least in part – for the realisation of utopia in the social role and reach of art.

[16] *Čovjek i prostor (Man and Space)*, no. 60-67, 1957

MIRTA PAVIĆ

ISPOD POVRŠINE: KONZERVACIJA, RESTAURACIJA I PREZENTACIJA DIDAKTIČKE IZLOŽBE

Unutar obilja raznovrsnih materijala koji pri konzerviranju i restauriranju djela suvremene umjetnosti iziskuju specifičnu tehničku i etičku pažnju, istraživanje ove naizgled jednostavne izložbe, izvedene u takoreći uobičajenom mediju, potvrdilo je status njezinih izložaka kao umjetničkih predmeta kojima se pristupa s osobitim oprezom unutar određenog konteksta. Zašto, ako je naprosto riječ o kartonskim panelima na koje su školskim ljepilom za papir aplicirane izrezane slike iz knjiga i časopisa te kratki tekstovi ispisani pisaćom mašinom? Ima li jednostavnije tehnike i neuglednijeg materijala od tanke ljepenke i slika iz novina?

Ipak, postoji opravdan razlog zašto je ova izložba pobudila stručan interes i pažnju, s ciljem da bude prezentirana u sklopu projekta *Performing the museum / Izvedba muzeja*. Promišljajući konzervatorsko-restauratorsku metodologiju za predmete koji su nastali 1957. godine s nakanom, može se reći, sekundarne primjene, pokazujući reprodukcije izvornih remek-djela moderne i suvremene umjetnosti, a danas ih čuvamo kao dokumente koji su s vremenom poprimili sve osobine umjetničkih objekata, nametnula se činjenica da postupak treba pratiti ideju grupe autora, uglednih teoretičara i umjetnika, te da mora biti izveden u skladu sa značenjem predmeta. Ove su reprodukcije za cilj imale dati smjernice i približiti modernu i suvremenu umjetnost, arhitekturu i dizajn prosječnom posjetitelju na sistematičan, razumljiv i pregledan način. U toj prvobitnoj nakani izlošci ne posje-

BENEATH THE SURFACE: THE CONSERVATION, RESTORATION AND PRESERVATION OF THE DIDACTIC EXHIBITION

Within the abundance of diverse materials which demand special technical and ethical care in the conservation of works of modern art, research for this apparently straightforward exhibition, executed in what we might call an ordinary medium, only confirmed its status as comprising works of art which needed to be approached with especial caution within a certain context. Why, when we were simply dealing with cardboard panels, on which appliquéd, cut out pictures from books and magazines had been stuck using school paper glue, with short captions typed on a typewriter? Could there be simpler techniques and humbler materials than thin sheets of cardboard and newspaper pictures?

Nonetheless, there are good reasons why this exhibition has aroused expert interest and attention, with the aim of presenting it as part of the *Performing the Museum* programme. In considering the conservation methodology required for objects made in 1957 (with, we might say, a secondary application – showing reproductions of original masterpieces of modern and contemporary art, kept today as a document which has adopted all the properties of an art object over time), it was clear that the approach should follow the idea of a group of authors, respected theoreticians and artists, and be carried out in accordance with the object's meaning. These reproductions aimed to provide guidelines and bring modern and contemporary art, architecture and design closer to the average visitor in a systemat-

duju vrijednost artefakata, pa stoga ne bi ni trebali implicirati "fetišistički" konzervatorsko-restauratorski pristup. Međutim, njihov je značaj danas mnogo veći nego što je to bilo očito pri prvom izlaganju, pogotovo nakon što je moderna umjetnost osvojila nezanemariv prostor suvremenog života. Uslijed toga, i konzervatorsko-restauratorski pristup je logično promišljan jednako kao što bi bio u odnosu prema svakom drugom predmetu iz muzejskog fundusa.

Osim samog zahvata, trebalo je savladati zamršen zadatak sagledavanja svih mogućih načina izlaganja i odabrati odgovarajuću opciju, te osmisliti kako tehnički omogućiti prezentaciju dostojnu važnosti *Didaktičke izložbe*. Papirni je nosilac, kao i papirna građa općenito, osobito osjetljiv materijal na kojem je prilično teško primijeniti i zadovoljiti jedan od osnovnih principa konzervacije i restauracije – reverzibilnost. Kako su didaktički kartoni za vrijeme svog dosadašnjeg 59-godišnjeg životnog vijeka više puta promijenili okolinu i uvjete, na njima su vidljive promjene. Ponajprije, na jeftinom mediju – kartonu – poznatom po slaboj kvaliteti u pogledu dugovječnosti i stabilnosti. Takav bi materijal opstao samo u idealnim mikroklimatskim uvjetima. Osim deformacija u kartonu, zatečene su površinske nečistoće, manje poderotine u papiru i mjestimično odvajanje kolaža od podloge, nastalo ponegdje zbog gubitka adhezivnih svojstava ljepila, a ponegdje uzrokovano mehaničkom silom.

Sva su oštećenja konzervirana i restaurirana standardnim konzervatorsko-restauratorskim postupcima kao što su suho čišćenje konzervatorskim gumicama i kaučukom u prahu, podljepljivanje japanskim papirom i pH neutralnim industrijskim škrobnim ljepilom Eukalinom BKL i retuš drvenim akvarel bojicama. Međutim, ono što je u procesu odlučivanja pobudilo najviše diskusije jest kako izložiti panele a da istovremeno bude zadovoljena estetika, ali i zaštita krhkog materijala. Proučavajući fotografsku dokumentaciju *Didaktičke izložbe*, otkrili smo da je sistem

ic, understandable and accessible way. In terms of the original intention, the contents had no value as artefacts, so there was no need to assume a 'fetishist' conservation approach. However, in this sense, their significance today is much greater than it was when they were first shown, particularly as modern art has gone on to adopt a place in modern life which is hardly negligible. So the conservation approach was logically thought through, just as it would have been in relation to any other item from the museum holdings.

Apart from the intervention itself, we needed to master the complicated task of reviewing the exhibiting options and selecting the appropriate one, then working out how to create a presentation worthy of the *Didactic Exhibition* in technical terms. A paper structure, like any paper construction, is a particularly sensitive medium, upon which it is quite difficult to implement and satisfy one of the basic principles of conservation – reversibility. The didactic panels, over their 59 years of life, had been through many different environments and conditions, and showed visible changes, primarily on the cheap cardboard background, which was known to be of poor quality in terms of durability and stability. This kind of material could only survive in ideal microclimatic conditions. Apart from deformities in the cardboard, surface soiling and small tears in the paper were also found, while in some places, the collages were coming away from the backing, either because the glue had lost its adhesive qualities, or due to mechanical force. All the damage was repaired using standard conservation procedures, such as dry cleaning using conservation erasers and rubber powder, inserting a layer of Japanese tissue paper and pH neutral industrial starch glue, Eukalin BKL, along with retouching using wood watercolours. However, what aroused the greatest debate in the decision-making process was how to exhibit the panels so that both the aesthetics and

pomoću kojeg je izložba bila izlagana dugi niz godina tek naknadno uveden, a da su u travnju 1957., na izložbi *I. didaktička izložba apstraktne umjetnosti* u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti na Gornjem gradu u Zagrebu, 92 panela bila izvorno izložena između dva stakla. Međutim, današnji muzejski standardi ne dopuštaju neposredno prislanjanje stakla na lice umjetnine te je stoga, u slučaju odluke da se priklonimo prvobitnoj estetici, trebalo modificirati položaj stakala i odabrati muzejsko staklo s UV zaštitom, kako se ne bi razvile još intenzivnije diskoloracije.

U međuvremenu, u nekom trenutku dugog vremenskog raspona od održavanja prve didaktičke izložbe (najvjerojatnije negdje početkom 60-ih godina kada je izložba počela putovati) do ponovnog pregledavanja didaktičkih kartona zbog plana da budu izloženi u stalnom postavu nove zgrade Muzeja suvremene umjetnosti, na gornje rubove didaktičkih kartona obostrano su aplicirane trake od guste tkanine koje su omogućile njihovo vješanje u svrhu izlaganja. Na kolaže je također bila pričvršćena plastična folija koja je tijekom vremena promijenila svojstva što je utjecalo na opacitet (izgubila se transparentnost) i rezultiralo žućkastim tonom plastičnog materijala. U takvom obliku on je u potpunosti izgubio svoju funkciju, pa je uklonjen s didaktičkih kartona. Osim što je plastika estetski postala neprihvatljiva, njezino prianjanje uz lice papira također nije preporučljivo jer tijekom vremena plastični materijal, koji je vjerojatno stavljen s namjerom da zaštiti izvorni materijal, postaje uzrokom potencijalnih neželjenih promjena na papiru.

Tanke trake za vješanje bile su provučene na dva mjesta kroz pojačani gornji dio tkanine, i to iznad nosioca – kartona. Na taj su način didaktički kartoni naprosto obješeni na čavliće zabijene u zid i takav je sistem uvelike pojednostavio njihovo izlaganje. Međutim, taj način izlaganja, osim estetske manjkavosti, nije zadovoljavao ni konzervatorske niti muzejske standarde jer je osjetljiv materijal poput kartona u direktnom doticaju sa zi-

protection of the fragile material would be achieved satisfactorily. Through studying the photographic documentation of the *Didactic Exhibition*, we discovered that the auxiliary system used for years in the exhibition was added later, and that the 92 panels originally shown in April 1957 were placed between two sheets of glass, at the *First Didactic Exhibition of Abstract Art*, in the City Gallery of Contemporary Art, in Zagreb's Upper Town. Of course, contemporary museum standards do not allow glass to touch the surfaces of works of art, so in implementing our decision to follow the original aesthetics, we had to modify the positioning of the glass and select museum glass with UV protection, so that no further, even more intense discolouration would develop.

In the meantime, at some point during the long period between the mounting of the first *Didactic Exhibition* and our review of the didactic cardboard panels, probably sometime during the 1960s, when the exhibition began to travel, (since the plan was to exhibit them in the permanent exhibition in the Museum of Contemporary Art's new building), thick fabric strips had been applied to both sides of the upper edges, allowing them to be hung for exhibition purposes. A see-through plastic covering was also attached to the collages, but over time, it changed in nature, which affected its opacity (it lost its transparency) and it acquired a yellow tinge. In this condition, it no longer functioned as intended and was removed from the didactic panels. In addition to being aesthetically unacceptable, it should not have been allowed to touch the surface of the paper, as over time, the plastic which was originally intended to protect the original material actually caused potential changes to the paper. Narrow hanging tabs had been inserted in two places in each reinforced upper fabric section, above the actual panel. This meant the didactic panels could be simply hung on nails in the wall, a system which made exhibiting them much

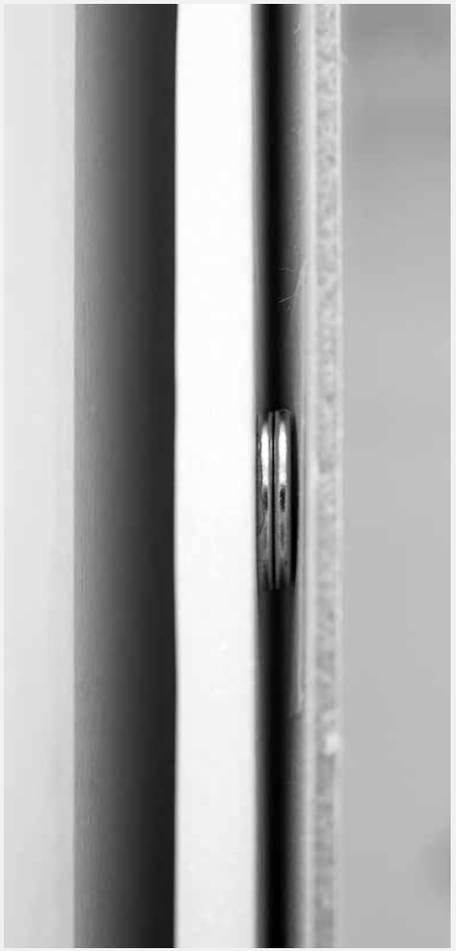
dom, a površina tankih kolaža, iznimno sklona diskoloracijama, blijeđenju i neželjenim reakcijama na fluktuacije relativne vlažnosti i temperature, nezaštićena.

U prvoj je fazi bilo odlučeno konzervirati zatečeno stanje panela, iako je izostanak tkanine na dva panela upućivao na to da su "tekstilni nosači" montirani naknadno. Ipak, vođeni odlukom čuvanja naknadne intervencije koja je vjerojatno bila izvedena nekoliko godina nakon prvog izlaganja *Didaktičke izložbe*, paneli su u stalnom postavu bili izloženi vješanjem na tekstilne trake. Takav je način izlaganja ipak rezultirao vidljivim promjenama – deformacijama na nosiocu. Tom je prilikom bio izložen samo jedan segment *Didaktičke izložbe* pa je tijekom pripremanja preostalih panela za izlaganje u sklopu projekta *Performing the museum / Izvedba muzeja* bilo vremena za analizu i promišljanje boljeg načina prezentacije. Za vrijeme konzervatorsko-restauratorskih radova zaključeno je da kartoni trebaju imati beskiselinske podloge, što je otvorilo pitanje načina montaže tih podloga na poleđine reverzibilnim postupkom. Najboljim se rješenjem pokazalo pričvršćivanje pomoću magneta koji su na poleđine kartona aplicirani Gaylord pH neutralnim ljepilom, posredno preko podloge od japanskog papira zalijepljenog Eukalinom direktno na naličje kartonskih panela. Beskiselinske podloge pričvršćene su direktno na zid, a didaktički kartoni na njih pomoću magneta. Sama čvrstoća magneta dodatno je korigirala ranije deformacije kartonskih nosilaca koje nije bilo moguće ravnati upravo zbog osjetljivih kolaža s lica. Nakon demontaže izložbe, paneli će se vrlo jednostavno odvojiti od podloga i spremiti u čuvaonice. Muzejsko staklo s UV zaštitom postavljeno je ispred svakog kartona na metalnim profilima koji ga drže na distanci od cca 0,5 cm od lica panela. Na taj je način površina zaštićena od promjena izazvanih utjecajem svjetla, na koje je korišteni medij osobito osjetljiv, a sa stražnje strane beskiselinska pjenasta ploča prevenira eventualni upliv vlage.

easier. But this system, apart from its aesthetic shortcomings, did not adhere to conservation or museum standards, since the sensitive cardboard was in direct contact with the wall, while the surfaces of the thin collages, already particularly prone to discoloration, fading and undesirable reactions to fluctuating relative humidity and temperature, were unprotected.

In the first phase, we decided to preserve the state of the panels as we found them, although the fabric was missing from two of them, suggesting that the 'fabric strengtheners' had been added later. But we were guided by the decision to retain later interventions, which were probably carried out in the early years following the first exhibition of the didactic panels. So the panels in the permanent exhibition were exhibited by hanging them using fabric strips. This method, however, resulted in visible changes – deformities in the backing panels. At this point, only a segment of the *Didactic Exhibition* had been shown, so as we prepared the remaining panels, as part of the P*erforming the Museum* programme, we had time to analyse the problems and consider a better presentation method. While the conservation work was still under way, it was decided that the cardboard needed a non-acidic backing, which raised the question of how to mount such a backing on the backs of the panels in a reversible process. The best solution proved to be the use of magnets, which were fixed to the backs of the panels using Gaylord pH neutral glue, immediately on top of the layer of Japanese tissue paper applied directly to the panel backs using Eukalin. The non-acidic backing was fixed directly onto the wall, then the didactic panels were attached to it by magnets. The sturdiness of the magnets helped correct the earlier deformities in the cardboard panels, which we had not been able to straighten out because of the sensitive collages on their fronts. When the exhibition is dismantled, the panels will simply be detached from the

Didaktička izložba zadržala je sitne nesavršenosti poput žućkastih mrljica lignina (sastavnog dijela papirnog materijala koji je izbio na lice kartona), te sitnih nabora u kolažu nastalih zbog vlažnosti izvornog nanosa adhesiva – neke od tragova koji svjedoče o njezinoj dataciji. Međutim, konzervirana i opremljena na ovaj način zaštićena je od neželjenih vanjskih utjecaja i estetski je najbliža prvobitnoj prezentaciji iz 1957., ali s unaprijeđenim aspektom muzejske brige u skladu s vremenom, mogućnostima i okolnostima.



Detalj: panel 62 pričvršćen za beskiselinsku podlogu pomoću magneta u svrhu izlaganja

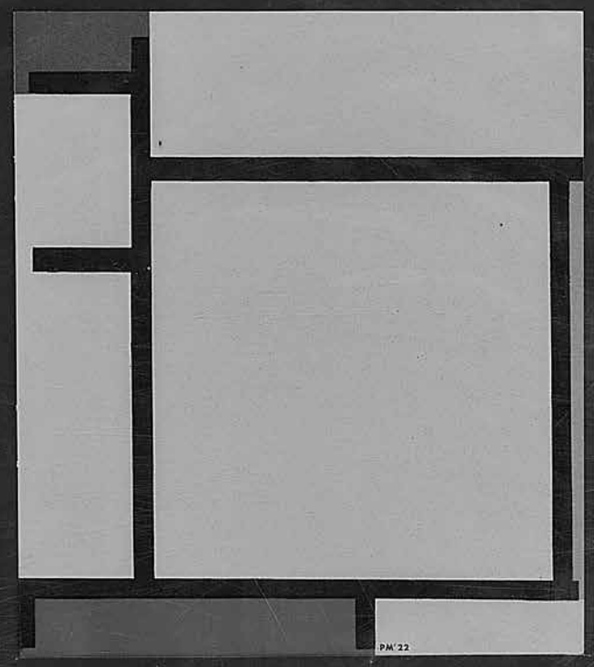
Detail: Panel 62 attached to a non-acidic base using magnets, for exhibition purposes

backing and stored. Museum glass with UV protection was placed in front of each panel, on a metal frame, keeping it about half a centimetre from the face of the panel. In this way, the surface is protected from alterations due to the influence of light, to which the medium used is particularly sensitive, while at the back, non-acidic foam sheets prevent the absorption of moisture from the wall.

The *Didactic Exhibition* still has some minor shortcomings, such as yellow lignin stains, a component of paper, which has surfaced on the cardboard or made tiny wrinkles in the collage as a result of the moistness of the original glue. These traces are evidence of the age of the panels. However, as a result of our conservation approach and equipment, the exhibition is now protected from undesirable external influences, and aesthetically is as faithful as possible to the original 1957 presentation, thanks to an advanced aspect of museum care in accordance with the times, possibilities and circumstances.

Panel 62:
zatečeno stanje,
prije konzervatorskog tretmana

Panel 62:
condition as found
before conservation treatment

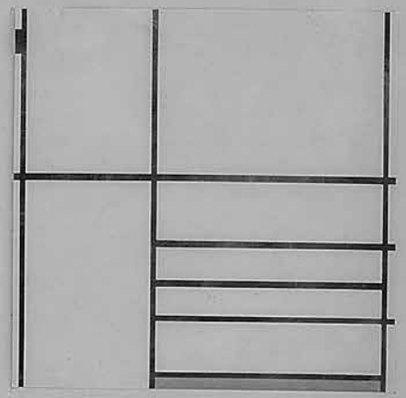


Mondrian je ostavio niz značajnih spisa, koji ne predstavljaju samo zanimljive izvore za tumačenje njegovih djela, nego je tu sabran i dragocjeni kapital slutnji, ideja, teza i formulacija pojava u suvremenoj umjetnosti uopće.

"Svaki istinski umjetnik podsvijesno je uvijek više uzbuđen ljepotom linija i boja i njihovih međusobnih odnosa, nego onim, što one prikazuju. Umjetnik je uvijek nastojao, da jedino tim sredstvima izrazi životne snage i bogatstva. A svijesno je, naprotiv, slijedio oblike predmeta (u prirodi)".

"Shvatimo li istinski ljudski život i kao vječnu radost otkrivanja i stvaranja konkretne ravnoteže, ta ravnoteža postaje za nas najbitniji element života".

"Umjetnost će malo po malo nestati prema tome, u kojoj mjeri bude u životu više ravnoteže".



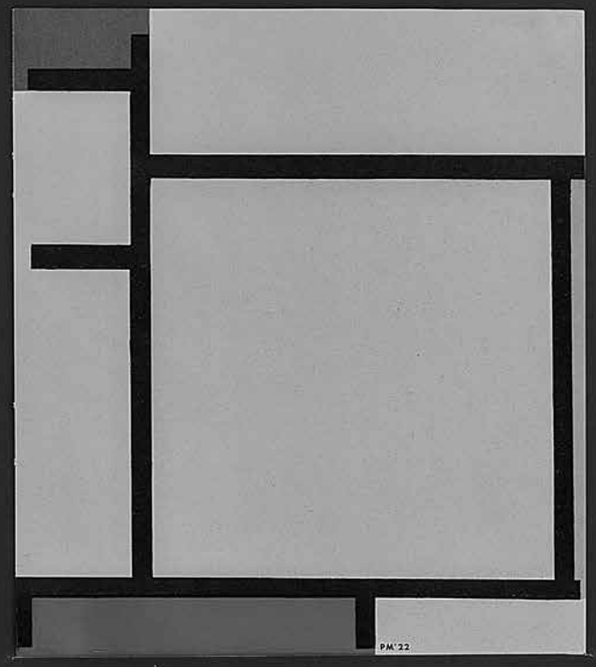
Piet Mondrian - Kompozicija, 1922

Piet Mondrian - Kompozicija u bijelom, crnom i crvenom, 1936

62

Panel 62:
nakon konzervatorskog tretmana

Panel 62:
after conservation treatment

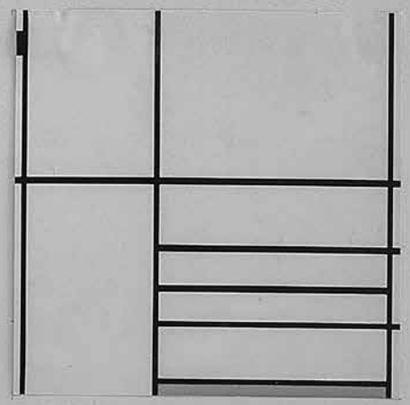


Mondrian je ostavio niz značajnih spisa, koji ne predstavljaju samo zanimljive izvore za tumačenje njegovih djela, nego je tu sabran i dragocjeni kapital slutnji, ideja, teza i formulacija pojava u suvremenoj umjetnosti uopće.

"Svaki istinski umjetnik podsvijesno je uvijek više uzbuđen ljepotom linija i boja i njihovih međusobnih odnosa, nego onim, što one prikazuju. Umjetnik je uvijek nastojao, da jedino tim sredstvima izrazi životne snage i bogatstva. A svijesno je, naprotiv, slijedio oblike predmeta (u prirodi)".

"Shvatimo li istinski ljudski život i kao vječnu radost otkrivanja i stvaranja konkretne ravnoteže, ta ravnoteža postaje za nas najbitniji element života".

"Umjetnost će malo po malo nestati prema tome, u kojoj mjeri bude u životu više ravnoteže".



Piet Mondrian - Kompozicija, 1922

Piet Mondrian - Kompozicija u bijelom, crnom i crvenom, 1936

BEZ UVLAČENJA

Gradska galerija suvremene umjetnosti priredjuje prvu didaktičku izložbu kojom objašnjava osnovne smjernice puteva likovne umjetnosti u posljednih pedeset godina. Svaka od prikazanih smjernica pruža mogućnost izložbe detaljnije razrade.

petit verzal ~~[illegible]~~ na ~~[illegible]~~ petit bijeli 24 cic

Kolumcifre od 2-60 Petit u stranu

ST. 2

~~Prolog umjetnosti 20 st~~ Krajem 19.st. pripremaju se osnove umjetnosti naše epohe. To je vrijeme obilježeno s nekoliko pojava, koje predstavljaju reakciju na posljednju veliku etapu realizma 19.st. ~~impresionizmu~~ Otpor se razvio u nekoliko pravaca. ~~neoimpresionista, sintetista, ekspresionista~~

petit curent na ~~[illegible]~~ petit 24 cic

dole

Popis knjiga za reprodukcije

1. M.Seuphor Art Abstrait
2. Masters of Modern Art
3. Bauhaus 1919 - 1928
4. O.Bihalji Merin: Savremena nemačka umetnost
5. Art in European Architecture - Synthese des Arts
6. Telehor 1-2
7. L oeil br. 9, 1955
8. " " 11, 1955
9. " " 13 1956
10. " " 18, 1956
11. " " Noel, 1956
12. Art d aujourd hui Cubisme
13. " " " br. 8 1953
14. " " " br. 6 1954
15. " " " br.4-5 1954
16. Aujourd hui br. 7
17. " " br.9
18. De Stijl Museum of Modern Art Bulletin
19. Der Sturm, 10/7
20. Das Kunstwerk 5/IX
21. Bauen und Wohnen 7
22. 5 reprodukcija u boji XX siecle
23. 6 serigrafija iz Art d aujourd hui

Žena Gauguin, Gottlieb, mnogo 1931.

Seurat	Most u Courbevoie 1886
Van Gogh	PORTRAIT DR. GACHET
Gauguin	Djevojka i voće 1893
Cezanne	Autoportrait 1875-77
Vlaminck	Paysage 1906
Delaunay	Krugovi 1912
Picasso	Portrait A.Vollarda 1910
Braque	Portugalac 1911
Gris	Banjo i čaše 1912
Severini	Plesačice u Monico 1913
Balla	Dinamizam psa na uzici 1912
Larionov	Rejonistička slika 1911
Maljevič	Crni kvadrat na bijelom fondu 1913
Tatlin	Spomenik III.Internacionali 1920
Lisitzki	Prun 1920
Schwitters	Collage, 1921
Miro	Žena, novine i pas 1925
Klee	Snage paysage-a 1917
Kandinsky	Akvarel 1914
Mondrian	
Doesburg	Naslovna strana de Stijl
Rieteveld	Schröderhaus 1924
Gropius	Bauhaus 1925-26
Mies van der Rohe	Institut of Technology Tehnički institut u Chicagu
Corbusier	Unite d habitation 1949-51
Pollock	Kompozicija Br. 1 1948
Bazaine	Omot
Bill	Kontinuitet 1939
Schöffer	Spaziodinamizam 1955
Pevsner	General Motors
Pillet	Tvornica
Vasarely	Crno bijelo
Bloc	Serigrafija
Pillet	Serigrafija cvijet

39

Japanski drvorezi
van Gogh 1890
Gauguin 1903
Sintetizam
Cezanne 1906
Neoimpresionizam 1886
Seurat 1891
Redon 1916
Rousseau 1910
Umjetnost bliskog Istoka
Fovizam 1905 Paris
Crnačka skulptura
Kubizam 1906-08 Paris
Ekspresionizam (apstraktni) 1911 München
Futurizam 1910 Milano
Mašinska estetika
Orfizam 1912 Paris
Suprematizam 1913 Moskva
Konstruktivizam 1914 Moskva
Brancusi Paris
Dadaizam (apstraktni) Zürich, Paris, Köln, Berlin 1916
Purizam 1918 Paris
De Stijl i Neoplasticizam 1916 Leyden, Berlin, Paris
Bauhaus 1919 Weimar, Dessau 1925
Nadrealizam (apstraktni) 1924 Paris
Moderna arhitektura
Ne-geometrijska apstraktna umjetnost
Geometrijska apstraktna umjetnost

1890 1895 1900 1905 1910 1915 1920 1925 1930 1935

Po shemi H. Barr Jr. "Cubism and Abstract Art"

BEZ UVLAČENJA MOTTO

Umjetnost slikarstva je način mišljenja, izražavanja i uzbudjivanja pred igrom linija, oblika i boja, jednako onda kada joj prisustvujemo kao stvaraoci, kao i onda, kada smo gledaoci, a svejedno je jesu li te linije, oblici i te boje u vezi s prikazivanjem vanjskog svijeta ili nisu.

Léon Degand

kursiv
petit curent na ~~[illegible]~~ petit
šir. 14 cic.

gore

Petit 26 cicera SVE BEZ UVLAČENJA

Oslanjajući se na rezultate naučnih istraživanja problema optike, analize svjetla i boje, neoimpresionisti su empirijsku metodu impresionista, njihove spontane osjećaje, instinktivnu diobu boja i tonova zamijenili znanstvenom metodom, racionalizacijom osjećaja, disciplinom kompozicije.

slično

Georges Seurat objašnjava estetiku i tehniku neoimpresionizma: Estetika: "Umjetnost je Harmonija. Harmonija je analogija suprotnosti, analogija sličnoga, tona, boje, linije, a ovi su shvaćeni pod dominantom i pod utjecajem jednog osvjetljenja u veselim, mirnim ili turobnim kombinacijama. Suprotnosti jesu:

podvučeno špac.

tonova: jedan je svjetliji (jasniji), a drugi tamniji

boja: komplementarne, t.j. izvjesnoj crvenoj suprotstavljena je njezina komplementarna i t.d. (crvena-zelena, narančasta-modra, žuta-ljubičasta)

linija: one, koje medjusobno čine pravi kut.

Vedrina tona postiže se povećanom svjetlošću boje, pomoću njezine veće topline, a vedrina linije položajem nad horizontalom. Smirenost tona je ravnoteža tamnog i svjetlog, u boji je to ravnoteža toplog i hladnog, a horizontala je smirena linija. U turobnom tonu dominira tamno, u boji dominira hladno, a u liniji turobnost označuju spušteni pravci."

Tehnika: "Pretpostavivši fenomen trajanja učinka svjetla na mrežnicu, sinteza se nameće kao rezultat. Sredstvo izraza je optička mješavina tonova, boja (lokalnih boja kao i obojenih svjetlosti: sunce, petrolejska svjetiljka, plinska i t.d.) t.j. svjetlosti njihovih učinaka (sjena), koji slijede zakone kontrasta, stupnjevanje i zračenje."

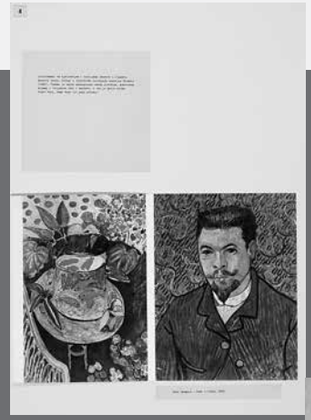
4

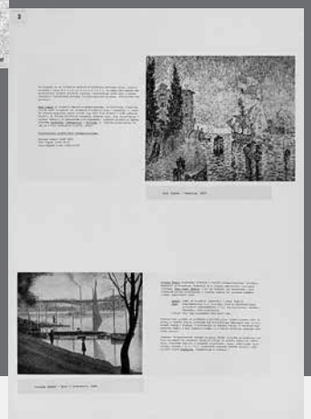
ob. verzal Prvo slovo verzal špac.

Paul Signac je objasnio tehniku Neoimpresionizma, Divizionizam, ovako: "Dijeliti znači osigurati sve prednosti svjetlosti boje i harmonije: 1. Pomoću optičke mješavine jedino čistih boja (sve boje spektra i svih njihovih tonova), 2. Diobom različitih elemenata (lokalna boja, boja osvjetljenja i njihovi učinci), 3. Ravnotežom ovih elemenata i njihovih proporcija (prema zakonima kontrasta, stupnjevanja i zračenja, 4. Izborom poteza kista, kojeg je širina srazmjerna veličini slike."

SVE PODVUČENO ŠPAC.

5





Istovremeno sa djelovanjem i teorijama Seurata i Signaca, Maurice Denis, slikar i teoretičar utvrdjuje značajnu formulu (1890): "Svaka je slika prvenstveno ravna površina, pokrivena bojama u izvjesnom redu i sastavu, a tek tek je potom slika: bojni konj, naga žena ili neki prikaz."

Najznačajniji predstavnici Neoimpresionizma

Georges Seurat (1859-1891)
Paul Signac (1863-1935)
Henri-Edmond Cross (1856-1910)

IZLOŽENE Reprodukcije:
Georges Seurat- Most u Courbevoie, 1886
Paul Signac - Venecija, 1905

26 cic.

5

Paul Gauguin (1848-1903).

Pripremajući dio osnova, nam kojima će biti sagradjeno slikarstvo 20.st., Paul Gauguin impresionističkoj a n a l i z i suprotstavlja s i n t e z u oblika. Relativno bestrasnim opservacijama impresionista suprotstavlja on snažno naglašeni poetski i simbolični smisao sadržaja slike. Motiv projicira na površinu slike u velikim i jasnim, mirnim i katkada tamnom linijom ograničenim plohama čiste boje.
Sugerirajući svoje ideje mladjem svom drugu P.Serusieru, Gauguin je izrekao svoj savjet tako sažeto, da je u njem sadržan gotovo cijeli program njegovih nastojanja:
"Kako vidite ovo drveće? Ono je žuto. Stavite, dakle, žuto (na vaše platno); a ova je sjena modra, naslikajte je čistim ultramarinom; lišće je crveno, naslikajte ga samim cinoberom."

6

Vincent van Gogh (1853-1890)

Napuštajući impresionizam, kojeg se metoda sastojala u objektivnom motrenju prirode, t.j. vanjskog ~~vidljivog~~ materijalnog vidljivog svijeta, van Gogh se okrenuo k interpretaciji subjektivne slike svijeta. Najefikasnije sredstvo za izražavanje uzbudljivih svojih vizija našao je u snažnim tonovima čistih boja, koje teku površinama njegovih platna poput vijugavih, užarenih bujica. Dakle: žaru boje i gesti rukopisa van Gogh povjerava težinu svojih tema, i time priprema tlo za orgije boja fauvista.

SAMO 3 točke

"...//////U bojama ima skrivenih harmonija i kontrasta, koji djeluju sami po sebi i ~~koz~~ koje bez toga ne bismo mogli iskoristiti.

.....Jer, umjesto da točno prenosim ono, što mi je pred očima, ja samovoljnije upotrebljavam boju, da bih se snažno izrazio.

.....Pokušao sam da crvenim i zelenim izrazim strašne ljudske strasti....."

(Iz pisama bratu Theu)

SAMO PO 3 točke

7

Kurent

Paul Cézanne /1839-1906/

U punom naponu svog stvaralaštva i Cézanne se suprotstavio impresionističkoj viziji vidljivog svijeta. Prašinu boja impresionista on je stao kondenzirati u krupne kaplje svjetla, koje odlučno oblikuju predmete na plohi slike. Raspršenju voluma u slikarstvu impresionista pretpostavio je: čvrstoću formi u prostoru. Prolaznosti vizije impresionista pretpostavio je trajne vrijednosti trodimenzionalne plastike tema.
Kasniji, najzreliji dio Cézannova opusa predstavlja jednu od priprema za gradnju temelja suvremenog slikarstva. U bogatstvu Cézannove baštine nalaze se klice procvata čistih boja u fauvizmu, počeci analiza volumena kubista. U njegovu opusu mogu se naći predznaci racionalističkih konstrukcija nekih kasnijih smjerova, kao i lirska sloboda drugih.

Cézanne:
"...Kad je boja najbogatija, oblici dostižu svoju punoću."

...Slikarstvo je prvenstveno optika...

"...Tretirati prirodne oblike kao valjke, kugle i stožce..."

IZLOŽENE spec. dt.
Reprodukcije:
Autoportrait, 1875.-77.
Jabuke i dvopek, 1879.-82.
Borovi i stijene, 1895.-1900.
Park Château-Noira, 1900.-04. (détail)

8

VERZ. OD. ZASEBAN REDAK

Fauvisti

Upirući se o misaona i osjećajna iskustva van Gogha i Gauguina, fauvisti su, uza svu različitost pojedinih individualnih načina, izgradili ovu osnovu svoga slikarstva: iluzija ih prostora više ne zanima, nego slikaju plošno, i prema tome boju ne upotrebljavaju imitirajući obojenost motiva, nego slobodnu njezinu vrijednost; stoga su njihove boje tako čiste i žarke, a atmosfersku je svjetlost nadomjestilo zračenje samih boja i njihovih medjusobnih kontrasta sukoba. Pri tome napuštaju egzaktnu interpretaciju prirodnih formi, sadržaj je njihova izraza - najčešće - životna radost. U gradnji kompozicije vodi ih slobodni osjećaj, intuicija.
Rezultati su tih njihovih težnji, izmedju ostaloga, bile i tako slobodne forme, da i one predstavljaju dio osnove, na kojoj počiva kasnije apstraktno slikarstvo.

REDAK

Ime su fauvisti dobili slučajnom doskočicom nekog kritičara, koji je u bučnom šarenilu njihove izložbe u prvi čas vidio samo njihovu neobuzdanu upotrebu boja. (fauves = divlje zvijeri)

Najvažniji predstavnici fauvizma: spac.
Andre Derain (1880-1954)
Kees Van Dongen (1887)
Raoul Dufy (1877-1953)
Albert Marquet (1875-1947)
Henri Matisse (1869-1955)
Georges Rouault (1871)
Maurice de Vlaminck (1876)

IZLOŽENE spac.
Reprodukcije:
Henri Matisse - Madame Matisse ("Zelena linija"), 1905.
Maurice Vlaminck- Crveno drveće, 1906.

9

VERZ. OD. ZASEBAN REDAK

Orfizam

Gotovo istovremeno s nastojanjima i otkrićima kubista, Robert D e l a u n a y na osebujni način ispituje samostalne harmonije i ritmove boja.
"U to vrijeme, oko 1912-13. zaokupila me ideja o slikarstvu, koje bi se tehnički služilo samo bojom, kontrastima boja, ali one bi se razvijale u vremenu, a sagledati bi se mogle u jedan čas, u jedam mah. Upotrebio sam Chevreulov naučni termin: s i m u l t a n i kontrasti. Skladao sam ogre boja onako, kako se stvara izraz u muzici, pomoću fuge - fugiranim frazama boja.
...Ovoga je puta boja djelovala u kontrastima, sama o sebi."

U srodnom su smislu bila usmjerena nastojanja F.Kupke, Brucea, Wrighta i Sonje Delaunay, a njihov je pokret G.Apollinaire okrstio imenom O r f i z a m.

IZLOŽENE spac.
Reprodukcije:
Robert Delaunay - Tour Eiffel, 1912.
- Krugovi, 1912.

10

KUBIZAM verbal ob.

Novi koncepcija prostora obično

Poslije 1420. predstavlja perspektiva temelj jedne nove koncepcije prostora. Objekti se crtaju na ravnini onako, kako se pojavljuju, a ne odgovarajuće njihovom prirodnom obliku ili njihovim apsolutnim odnosima. Sve se odnosi na jednu jedinu točku gledišta. Perspektivno shvaćanje prostora vladalo je uz razno diferenciranje u pojedinostima gotovo pet stoljeća. Oko 1910. uslijedio je preokret na svim područjima, kao u mjetničkim tako i znanstvenim. Ovdje ćemo naglasiti samo tri područja: slikarstvo, konstrukcija i arhitektura. Sva tri područja imaju zajednički elemenat oblikovanja, koji je u početku renesanse bio ~~obezbjeđen~~ osiguran: ploha.

Ploha, koja prije nije posjedovala izražajnu snagu i kojoj se je pridavalo najviše dekorativno značenje, dolazi sada na prvo mjesto u novom shvaćanju prostora, koje se više ne služi samo jednom jedinom točkom gledanja. Kubizam obuhvaća objekte jednako relativno, iz raznih stanovišta, od kojih niti jedno nema apsolutan autoritet nad drugim. Budući da on objektivno raščlanjuje, prozirno vidi, obuhvaća jednovremeno sa svih strana: odozgo i odozdo, iznutra i izvana. On ide oko objekata i prodire u njih; tako se trima dimenzijama, koje obuhvaćaju prostor renesanse, i koje su kroz tolika stoljeća predstavljale elemenat odredjivanja, dodaje četvrta: vrijeme.
Kao i naučenjak tako i umjetnik dolazi do spoznaje, da je klasična koncepcija prostora i volumena jednostrano ograničena. Estetske kvalitete prostora nisu dovoljno obuhvaćene jednostranom nedoglednom perspektivom. Neizmjerne mogućnosti odnosa pojava i stvari u prostoru dolaze sada na prvo mjesto.
~~Osvajanjem prostora po kubistima~~ Nekim kubistima izbacujući prostor i kako otpadanjem jednostrane točke gledišta, dobiva slobodna ploha značenje, koje nikad do danas nije imala. Otkriva se igra odnosa lebdećih elemenata, koji nekontrolirano prodiru jedni u druge, kao i slike, koje nastaju najrazličitijim djelovanjem strukture. To je ~~jedan~~ novi nazor o pojavama u prostoru, koji se javlja oko 1910, a koji je isto tako bitan, kao i optička revolucija u 15.stoljeću.

~~Siegfried Giedion~~

11 i
12

~~Kubizam za katalog~~

.....Geometrija, znanost, koja proučava opseg predmeta, njegove mjere i odnose, u svim je vremenima bila i pravilo slikarstva.
.....

Geometrijski oblici, što su se tako snažno dojmili onih, koji su vidjeli prva naučna platna, imali su svoje podrijetlo u činjenici, da je tu bitna stvarnost bila iznesena s velikom jasnoćom, a vizuelna i anegdotična slučajnost bile su isključene.

Guillaume Apollinaire: Les peintres cubistes, Méditations esthétiques str.17,26.

12 i.

Juan Gris kurcit

"Započinjem rad organiziranjem svoje slike, a tek potom odredjujem motive u njoj.....
Htio bih postići novi način interpretacije, polazeći od općeg tipa, želim ostvariti posebne individualitete.....
Cézanne bocu pretvara u valjak, a ja od nekog valjka pravim bocu, jednu odredjenu bocu."

13

Najvažniji predstavnici kubizma: popis.

Georges Braque	Louis Marcoussis
Marcel Duchamp	Francis Picabia
Roger de la Fresnaye	Pablo Picasso
Albert Gleizes	Alfred Reth
Juan Gris	Gino Severini
Fernand Léger	Jacques Villon
André Lhote	

IZLOŽENE popis.
Reprodukcije:

Pablo Picasso	- Demoiselles d'Avignon, 1907.
	- Demoiselles d'Avignon, (détail)
	- Ambroise Vollard, 1910.
Georges Braque	- Kuće u l'Estaque, 1908.
	- Portugalac, 1911.
	- Bouteille Marc, collage, 1913.
Juan Gris	- Banjo i čaše, 1912.
	- Grožđje, 1921.
Crnačka plastika *	- Glava (détail)

FUTURIZAM VERZ. OIB.

Prvi puta u modernom slikarstvu pojavljuje se tvrdnja, da umjetnost mora ući u život, da se u nj mora uvući kao u masu senzacija, da umjetnik mora biti opijen svim onim, što se pokreće oko njega, da mora pojačati pokret i medjusobno prožimanje koji su i onako snažni, bića i stvari.

Futuristi naglašuju pokret i vide u kubizmu "jednu vrstu maskiranog akademizma", osjećaju, da su mnogo bliži impresionistima nego kubistima, ali, kako kažu: "U odnosu prema impresionizmu može se reagirati samo uz težnju, da se taj nadmaši."

Jedan predmet utječe na drugi, ali ne refleksima svijetla (osnova impresionizma), već stvarnim tokovima linija i stvarnim sudarima ploha, a sve to slijedeći zakone uzbudjenja, koje pokreće sliku. Osnovne se težnje sada sastoje u tome, da objekte treba iznijeti "slijedeći njihove snažne obrise", a na taj će se način slika ispuniti dahom uzbudjenja, koje je do rada bilo nepoznato. Ipak valja kazati, da sve to potenciranje realnosti odaje do tad posve novo shvaćanje slobode i da je sadržina te slobode, u razdoblju izmedju 1910. i 1915, bila neobično bogata.

Futurizam je razbio tradicionalne i stereotipne forme na svim područjima umjetnosti (slikarstvo, skulptura, muzika, poezija, kazalište) i nadomjestio ih životom, bukom ulice, direktnom ofenzivom na publiku. Tako je futurizam izveo nedvojbeni utjecaj na naše vrijeme, bitno formiranju slike našeg stoljeća, koja će se prenijeti u budućnost.

MANIFEST FUTURIZMA 20 februara 1909. Verz. ovično

....Mi ćemo pjevati ljubav opasnosti, snage i smionosti. Bitni elementi naše poezije bit će hrabrost, smjelost i revolt....

Mi ćemo pjevati: o velikim masama, koje je pokrenuo rad, veselje ili revolt; o višebojnim plamenovima i polifoniji revolucije u modernim gradovima; noćnu vibraciju arsenala i gradilišta pod jakom mjesečinom električnih lampi; o proždrljivim kolodvorima, koji gutaju zmije, koje se dime; o tvornicama s obješenim dimnjacima za oblake; mostove bačene u gimnastičkom skoku preko diaboličkog svjetlucanja osunčanih rijeka; o avanturističkim brodovima, koji kreću prema horizontu; o prsatim lokomotivama, koje dahću na tračnicama kao ogromni čelični konji, zauzdani golemim cilindrima i o brisanom lijetu aviona, u kojih je elisama lepršanje zastava i pljesak oduševljene svjetine.

Najznačajniji predstavnici futurističkog slikarstva: špac,

Giacomo Balla
Umberto Boccioni
Carlo Carra
Luigi Russolo
Gino Severini
Argengo Sofici

IZLOŽENE špac.

Reprodukcije:

Giacomo Balla	- Dinamizam psa na uzici, 1912.
Umberto Boccioni	- Snage ulice, 1911.
	- Futuristička plastika, bronca, 1913.
Luigi Russolo	- Vlak u brzoj vožnji, 1911.
Gino Severini	- Plesačice u Monico, 1913.

15

Počeci apstrakcije u Rusiji Verz. ob.

U isto vrijeme, dok su kubisti u Francuskoj najintenzivnije vršili svoja istraživanja u smislu novog shvaćanja prostora i postavljali temelje estetike suvremene umjetnosti, u Rusiji nove dispozicije prostora ispituju r e j o n i s t i. Već 1911. jedan od pionira rejonizma, Mihajlo Larjonov, koncipira rejonistički manifest. Taj je manifest objavljen 1913.

Karakteristični pasusi manifesta glase:

Trebalo je naći polaznu točku, kako bi slikarstvo - sačuvavši stvarni život kao izvor poticaja - moglo potpuno ostati ono samo, a da pri tome upotrebljene forme budu prožete stvaralačkim duhom, i da horizont bude što širi. Trebalo je, da slikarstvo nadje svoj glavni zakon u boji, upravo kao što i muzika svoj realni život nalazi u zvuku.

Rejonističko platno kao da klizi i čini se, kao da je izvan vremena i prostora; zrači iz njega ono nešto, što bismo mogli nazvati četvrtom dimenzijom, jer njegovoj se dužini i širini priključuje dubina zraka boje, a to su jedini znaci svijeta, koji nas okružuje. Svi ostali dojmovi, koje primamo s platna, posve su neke druge prirode.

Sada započinje slikarstvo, koje može uspjeti tek na način, koji slijedi točne zakone boje i njezine transpozicije na platno. Sada započinje stvaranje novih oblika, kojih značenje i izraz ovise jedino o stepenu snage tona i položaja, koji on zauzima u odnosu prema drugim tonovima.

Sada započinje prirodno odumiranje svih stilova i oblika, koji su postojali u prethodnim umjetnostima, a to stoga, jer će one biti samo elementi, koji, kao i sam život, služe za rejonističko izražavanje i gradnju slika.

Sada započinje istinska nezavisnost slikarstva i, posredstvom njegovih vlastitih zakonitosti, njegovo ponovno rodjenje.

Historičar M.Seuphor bilježi: "Larjonova i Gonačrovu nalazimo u Parizu 1914. god. Oboje izlažu svoja rejonistička i ostala platna u galeriji Paul Guillaume'a, a izložba je popraćena pohvalnim predgovorom G.Apollinaire'a, No, s time se i zaustavlja njihova slikarska karijera, jer od tog doba stapa se život obojice umjetnika s karijerom slavnog plesnog umjetnika Sergeja Djagileva."

16 i 17

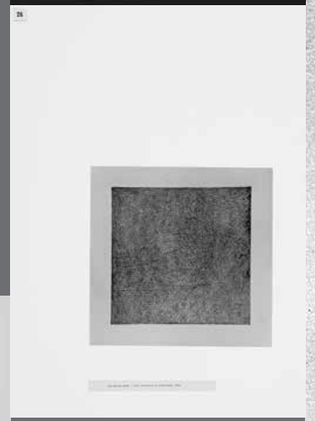
IZLOŽENE

Reprodukcije:

Mihail Larionov - Staklo, 1909.
- Rajonistička šuma, 1910.
- Rajonistički crtež, 1911.
- Rajonistička slika, 1911.

Natalija Gončarova - Elektricitet, 1910.-11.
- Mačke, 1910.
- Crtež za dekor za Macbeth, 1912.
- Rajonistički crtež, 1912.

17



Suprematizam

Druga genealoška linija apstrakcije u Rusiji nosi ime: S u p r e m a t i z a m. Slikarstvo Kazimira Maljeviča, koje je godine 1910., 1911., 1912. karakterizirao krajnji kubizam, godine 1913. dostiglo je kulminacionu točku u kompoziciji "Crni kvadrat na bijelom fondu". Svjedočanstvo samoga Maljeviča o toj slici: "Kad sam 1913., u očajničkim naporima, da umjetnost oslobodim nepotrebnog tereta objekta, tražio utočište u obliku kvadrata i izložio jedno platno, na kojem se nije nalazilo ništa drugo do jednog crnog kvadrata na bijelom fondu, kritika je, zajedno s publikom jadikovala: "Sve što smo voljeli, izgubljeno je: mi smo u pustinji, pred nama se nalazi crni kvadrat na bijelom fondu!" Taj čisti kvadrat učinio se kritici i publici nerazumljivim i opasnim..... a drugo se nije moglo ni očekivati..... .... Ali osjećaj zadovoljstva, koje sam osjetio pri oslobodjenju od objekta, ponio me sve dalje i dalje u pustinju sve ~~do tamo~~ dovde, gdje nije ostalo ništa do osjećaj a samoga.....
Kvadrat, koji sam bio izložio, nije bio prazni kvadrat, nego osjećaj odsutnosti objekta."

Maljevič formulira sadržaj S u p r e m a t i z m a ovako:
"Suprematizam shvaćam kao supremaciju čistog osjećanja u likovnoj umjetnosti.
Sa stanovišta suprematista, pojave su predmetne prirode same po sebi beznačajne; bitno je o s j e ć a n j e kao takovo, posve nezavisno od sredine, koja ga je bila izazvala.
Akademski naturalizam, impresionista, cezanizam, kubizam i t.d. - sve su to u izvjesnom smislu dijalektičke metode, koje kao takove nipošto ne odredjuju stvarnu vrijednost umjetničkog djela.
Predmetni prikaz - kao takav (predmetnost kao cilj prikazivanja) - nešto je, što s umjetnošću nema ništa zajedničkog, no ipak upotreba predmetnoga u umjetničkom djelu ne isključuje njegovu visoku umjetničku vrijednost.
Odlučujuće je o s j e ć a n j e..... i tako umjetnost dolazi do n e p r e d m e t n o g prikazivanja - do S u p r e m a t i z m a."

19

2. IZLOŽENE

Reprodukcije:

Kazimir Maljevič - Vodonoša, 1912.
- Crni kvadrat na bijelom fondu, 1913.
- Osjećaj pokreta i otpora, 1916.
- Suprematistički arhitekton, 1923.

Izložba 0,10, u ~~Petrogradu~~ Lenjingradu 1915.-1916., - Suprematistički radovi K.Maljeviča.

1. Najznačajniji predstavnici suprematizma:

Kazimir Maljevič	Punji
Ljubov Popova	Olga Rozanova
Aleksader Ekster	Kljun
Jakulov	Matušin

19

Konstruktivizam Verzal ob.

Treća etapa u razvitku apstrakcije u Rusiji, uza sve to, što je postojalo više tendencija, može se zaokružiti jednim imenom k o n s t r u k t i v i z a m. Težnje, koje su sazrele u konstruktivizmu, nikle su već u vremenu prije Oktobarske Revolucije. Valja istaći, da postoje izvjesne srodnosti izmedju težnji suprematista i konstruktivista, a isto tako postoje medju njima znatne različitosti.

Djelatnost umjetnika avangardista, ~~golemim~~ velikim je dijelom pripravila teren za konstruktiviste, svojim radom u VČUTEMAZ-ima (radionice za umjetnost i tehniku). Te je radionice ustanovio 1917. Narodni komesarijat za odgoj, a trebale su nadomjestiti staru "Carsku umjetničku Akademiju". Medju ostalima u VČUTEMAZ-u su radili Kandinsky, Maljevič, Tatlin i Pevsner.

Punu djelatnost razvili su konstruktivisti 1919., nastupivši s Velikom izložbom u Moskvi. (Tatlin i Rodčenko)

Tatlin formulira jednu od osnovnih misli konstruktivista: "Umjetnost budućnosti zasnivat će se na principima konstrukcije stvarnog materijala u stvarnom prostoru i razviti u sintezu umjetnosti." Jedna konkretizacija u smislu ove teze je Tatlinov Projekt za monument III.Internacionali (1919).

Ideje konstruktivista razvili su Gabo i Pevsner i fiksirali ih u manifestu, koji su nazvali r e a l i s t i č k i m: šp.

"Mi ne priznajemo volumen kao prostorni izraz. Prostor se isto tako ne može izmjeriti volumenom, kao što se ni tekućina ne može izmjeriti običnim metrom. A zar prostor ne predstavlja zapravo jednu nedokučivu dubinu? Dubina je, dakle, jedini mogući izražajni oblik za prostor. Mi odbacujemo masu kao plastični elemenat. Svakome inžinjeru je poznato, da otporna snaga i statika nekog predmeta ne ovise o njegovoj masi. Dovoljan je zato jedan, jedini primjer, a to su željezničke tračnice. Medjutim, plastičari se i dalje pridržavaju starih predrasuda, prema kojima su masa i volumen nedjeljivi. Mi se oslobadjamo tisućgodišnjih zabluda Egipćana, koji su smatrali, da umjetnost nije ništa drugo, do li statička ritmika. Mi medjutim objavljujemo, da se elementi umjetnosti temelje na dinamičkom ritmu."

20 i 21

2. 2. izložene

Reprodukcije:

Vladimir Tatljin - Konstrukcija, 1917.
- Spomenik III. Internacionali, 1920.

Aleksandar Rodčenko - Kompozicija, 1918.

Izložba konstruktivista, u Moskvi 1921.
Izložba Tramway V., u Lenjingradu.

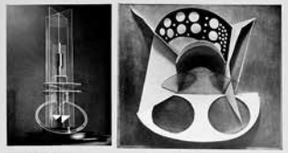
Naum Gabo - Stup, 1922.
- Prostorna konstrukcija C, 1922.

Antoine Pevsner - Poprsje, 1925.
- Jajolika konstrukcija, 1948.

1. Najvažniji predstavnici konstruktivizma:

Aleksandar Rodčenko	El Lissitzky
Vladimir Tatljin	Braća Vjesnin
Naum Gabo	Ginsburg
Antoine Pevsner	Melnjikov

21



Godine 1919. priključuje se Tatlinovu i Rodčenkovu pokretu El Lisicki, započevši svoju seriju velikih crteža u posve novoj prostornoj koncepciji, nadjenuvši im generično ime "Prun". Malevič završava svoj manifest izjavivši, da slikar od sada više nije vezan samo na površinu slike, već da mu je sada moguće prenijeti svoja ostvarenja i u prostor. Lisicki kao da želi osvojiti taj prostor, ne brinući se ni malo za klasične zakone perspektive. I dok je za Maleviča suprematizam predstavljao "supremaciju snezibilnosti u likovnoj umjetnosti", dotle za Lisickog umjetnost treba da bude shvaćena kao "prijelaz arhitekturi", t.j. prijelaz, koji je pun novih otkrića. Lisicki je te svoje konstruktivističke ideje proširio i u Njemačku, i to prvenstveno svojim presudnim utjecajem na Moholy-Nagya, s kojim se je susreo godine 1920. u Düsseldorfu, a zatim svojom vlastitom djelatnošću od 1921. do 1928.

IZLOŽENE

Reprodukcije:

Prun, oko 1920.
Prun Grad, 1920.
Kompozicija, 1921.
Globetrotter, 1923.

22

DADAIZAM verz. ob.

Svaki je umjetnički pokret u početku 20.stoljeća, u većoj ili manjoj mjeri, gradio perspektive budućnosti - negirajući tradiciju. Pokret dadaista činio je to najenergičnije, s najmanje obzira, surovo i najradikalnije. Pokret se pojavljuje, razvija i gasne u vremenu izmedju 1915. i 1922. Mjesto je njegove pojave: Švicarska. Vrijeme: Prvi svjetski rat. Korijenje dade: kritična situacija u duhovnim i materijalnim odnosima suvremene kulture Evrope. Pored negirajućeg, pa čak uništavajućeg elementa, u dadi se nalazio akumuliran i golemi potencijal životnosti. Dadi

Pokret dada nije se služio samo plastičnim sredstvima, ali je njegovo značenje za daljnji razvitak likovne umjetnosti važno. Izmedju ostaloga dada enormno proširuje registar interesa i oblika likovnog izraza. Apstraktne forme u arsenalu izražajnih sredstava dadaista bile su s jedne strane oružje u borbi protiv tradiocionalne figuracije, a s druge strane znak anarhističke slobode njihove mašte. Daljnji razvitak apstrakcije, nakon 1920., odvija se u znaku inovacija, koje su našli dadaisti.

U pokretu dada istioali su se: Hans Arp, Sofija Täuber Arp, Tristan Tzara, Man Ray, Max Ernst, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Richard Hülsenbeck, Kurt Schwitters i mnogi drugi.

izložene

Reprodukcije:

Jean Arp - Miller,reljef, 1916.
- Automatski crtež, 1916.
- Četverokuti poredani nasumce, 1916.
- Rukavica, collage,

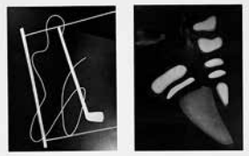
Sophia Täuber Arp - Dada glava, 1920.

Kurt Schwitters - Svijet koji zrači:Merz 31B, 1920.
- Merz 83: Crtež F, 1920.
- Na plavom, collage, 1921.

Plakat, koji najavljuje manifestaciju dadista u Parizu 1920.godine.

DADAISTA

23



Nadrealizam verz. ob.

Onako, kako je pokret Dada htio razoriti sve konvencije gradjanske kulture, tako je u sebi samom nosio i klicu vlastite smrti. Iz pepela dade oko 1924. rodio se nadrealizam.

Pokret nadrealizma javlja se 1924. I.manifestom iz pera André Bretona u jedan mah kao nastavak tendencija pokreta dade, i kao negacija dade. Anarhističkom nihilizmu dade, nadrealizam suprotstavlja sistematsko ispitivanje svijeta snova i podsvijesti. Izmedju dade i nadrealizma zajednički je bunt protiv konvencija tradicije i neograničena sloboda mašte. U snovima i u drugim zonama ljudske podsvijesti, nadrealisti nalaze neposredniju, istinskiju realnost čovjekovu i u njoj otkrivaju dotad nepoznate odnose izmedju objekata i vrijednosti. Osobito teže da otkriju one i onakve vrijednosti i odnose, koji u praktičnom, svakidanjem životu imaju karakter neobičnog, neočekivanog, čudesnog, paradoksalnog, apsurdnog.

Sam André Breton neke osnove nadrealizma formulira ovako:
"Najsnažnija je nadrealistička slika za mene ona, koja sadrži najveću mjeru proizvoljnosti, ne krijem tu svoju misao; to je ona slika, koja iziskuje najviše vremena, kad je tko hoće prevesti u jezik svakidašnjeg života, a prikazuje ogromno mnoštvo vanjskih protivurječnosti ili je jedan dio njezina smisla na čudnovat način prikriven, ili nam se ukazuje čudnovatom,..... ili se u njoj nazire neko smiješno formalno opravdanje o sebi, ili pripada u svijet halucinacije, ili vrlo jednostavno apstraktnom stavlja masku konkretnog, ili, nasuprot tome, sadrži neku negaciju fizičkih elemenata ili izaziva smijeh."

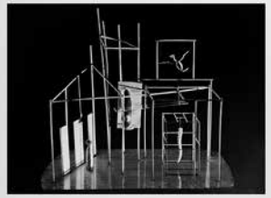
24

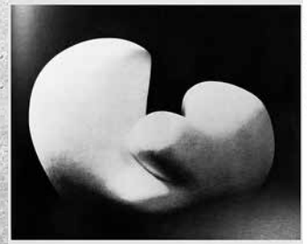
IZLOŽENE

Reprodukcije:

Jean Arp - Brdo, stol, sidra, pupak, 1925.
~~- Objekti poredani nasumce, 1930.~~
- Konfiguracija, drvo, 1933.
SALVADOR DALI - Ljudska konkretizacija, sadra, 1935.
- UPORNOST MEMORIJE 1931
Max Ernst - Ptice nad šumom, 1929.
- Okrugla glava, 1935.
~~- Ptice i ocean, 1955.~~
Alberto Giacometti - Palača u 4 sata poslije podne, 1932-33.
(konstrukcija od drva, stakla, žice i struna)
Jean Miro - Žena, novine i pas, 1925.
- Osobe, 1925.
- Reljef~~na konstrukcija~~, 1930.
Man Ray - Rajograf, 1923.
- Rajograf, 1928.
Yves Tanguy - Protejev ormar, 1931.

25





Tachisti Verral ob.

Naziv "tachizam" izveden je od riječi "la tache" = mrlja, i označuje dakle slikarstvo mrlja. Povremeno se naziv upotrebljava s prizvukom omalovažavanja, koje tako često prati pojavu novih stilskih pojmova. Bilo je pokušaja, da se riječ zamijeni točnijim nazivom, kao na pr. "apstraktni impresionizam", jer se je kod nekih pokazala sklonost, da u tachizam ubroje mnogo toga, što je drugoga podrijetla. Ali riječ tachizam točno karakterizira jednu bitnu oznaku tašističke slike, naime m r l j u boje, koja nije upotrebljena kao opis jedne odredjene forme, nego je oslobodjena formalnih veza za predmet i samostalno djeluje u slici. Tachizam, kao naziv dakle, može poslužiti kao termin historije umjetnosti.
U Italiji nazivaju tachizam n u k l e a r n i m slikarstvom, i okupljeni su oko pokreta "Movimento arte nucleare".

izložene

Reprodukcije:

3. Jackson Pollock - Broj 1., 1948
4. Jean-Paul Riopelle - Zemljište, 1956.
2. Georges A.Mathieu - Slika, 1955.
1. Jean Dubuffet - Plačljivac, skulptura, (spužva)

redosljed prema naznačenim brojevima!

42

~~43~~

Negeometrijska apstrakcija Verzal dr.

Znatan broj umjetnika nefigurativaca izbjegava strogu geometričnost, ali ne upušta se ni u romantični kaos tachista. Oni slobodnije biraju izvore svoje invencije, pa čak ne zaziru ni od pogleda u prirodu, ali brižljivo čuvaju unutarnju strukturu i izvanjski red svojih kompozicija.

" Uvijek me je privlačila unutarnja geometrija oblika, više nego njihov izgled. Nisam imao osjećaja za obris, a, u ostalom, ja ga sve manje i manje vidim. Stablo, ~~Paysage~~ Pejzaž, čak i ljudsko lice vidim kroz složenu mrežu njihovih pravaca, kroz njihove glavne linije, ili još kroz njihove volumene svjetla, neovisno od obrisa što vodi do statičkih oblika, koji nisu ničim zaustavljeni, zarobljeni, nego vode do neke vrste dinamizma površina, analognih s dinamičnim životom unutarnjih linija predmeta."

Jean Bazaine

izložene
Reprodukcije:

3. Nicolas de Stael - Paysage, Honfleur
1. Jean Bazaine - Détail litografije, 1953.
2. Hans Hartung - Slika T 1950-47

redoslijed prema naznačenim brojevima

43

Geometrijska apstrakcija Verzal dr.

Geometrijska apstrakcija ima svoje krajnje podrijetlo u slikarstvu kubista. Formalne zakonitosti njezine sazrele su prvi puta u djelima suprematista (Maljevič), konstruktivista (Tatljin, El Lissitzky) i neoplasticista (Mondrian, van Doesburg). Ona se najčešće, danas napose, pojavljuje u vezi s arhitekturom, s kojom je vežu unutarnje strukturalne karakteristike. Na području geometrijske apstrakcije najdosljednije su provedene konsekvence onih težnja u apstraktnom slikarstvu, koje svoj idealni cilj nalaze u apsolutnoj nezavisnosti stvaranja oblika. To jest: oblik ne potječe ni iz kakva utiska iz vidljive prirode, a ne sadrži nikakvu aluziju na prirodne forme. Naprotiv, oblik niče i konstituira se prema autonomnim zakonitostima.

izložene
Reprodukcije:

1. Alberto Magnelli - Serigrafija, 1952.
3. Ben Nicholson - Serigrafija
2. Mortensen - Houlgate, litografija, 1956.

redoslijed prema naznačenim brojevima!

44

Oni prinicipi likovnog shvaćanja prostora, koji su na terenu uzrokovali pojavu i cvat nefigurativnog izraza, našli su svoj odraz i u skulpturi. Plastična puna i statična masa nije jedina moguća tema nefigurativne skulpture. U organizmu kompozicije, pored punih oblika mogu se pojaviti i senzibilizirane praznine; pored statičnih dijelova mogu živjeti životom skulpture i pokretni dijelovi cjeline. Registar osjetljivosti materije neuporedivo je povećan, a fizička svojstva materijala pojavljuju se u većem bogatstvu, nego ikada prije.

izložene

Reprodukcije:

2 Alexander Calder - Zamka za rakove i riblji rep, 1939.
1. Max Bill - Kontinuitet, 1939.
3 Nicolas Schöffer - Spaciodinamička skulptura sa figurom, 1955.

redoslijed prema naznačenim brojevima.

45

46

N-1969

Umjetnički pokreti i sinteza umjetnosti

Sinteza umjetnosti je postala cilj važnih internacionalnih pokreta, kao što su: Internacionalni kongres modernih arhitekata (C.I.A.M.), zatim grupa "Espace" (Prostor), koja je bila stvorena baš ~~u cilju~~ zato, da potpomaže suradnju izmedju arhitekata, likovnih umjetnika i plastičara. Najzad, lokalne grupe koje u svakoj zemlji nastoje, da javnost zainteresiraju za taj problem.

Le Corbusier je odmah poslije rata u francuskoj novini "Volonte2 (Volja) lansirao apel u korist sinteze likovnih umjetnosti.

C.I.A.M. koji se do tada bavio naročito standardizacijom, industrijalizacijom gradjevinarstva i razvojem urbanizma, zainteresirao se za to, te je 1947 god. na kongresu u Bridgewateru ponovno definirao svoje ciljeve ovako:

"Raditi na stvaranju
fizičkog ambijenta
koji bi stimulirajući duh čovjeka
zadovoljio njegove
emotivne i materijalne potrebe."

Siegfried Giedion, autor djela "Mechanization Takes Command", ~~je~~ i sam razložio problem:

"Racionalizam je toliko proširio jarak izmadju razuma i emotivnog izražaja da je to već nepodnošljivo.....Period racionalizma ide svom kraju.....Ako afektivnom svijetu dajemo pravo da postoji, onda se arhitektura i urbanizam ne mogu više smatrati neovisno od ostalih likovnih umjetnosti. Arhitektura ne može više biti odjeljena od slikarstva i kiparstva, kao što se to već vijek i po dogadja i kao što je ona to i danas."

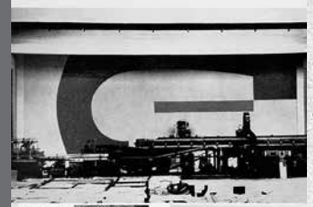
Te riječi su odmah izazvale oduševljen odgovor Le Corbusiera. Govoreći o naučnim, moralnim i duhovnim dostignućima našeg vijeka, on konstatira:

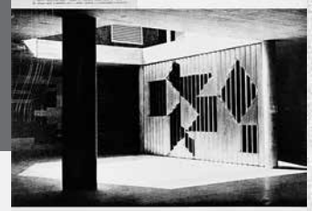
"Nedostaje jedino harmonija, jer nismo imali vremena, nismo imali ukusa, čak se nismo ni sjetili, da na nju mislimo.....Harmonija je velika riječ sadašnjice: postaviti sve stvari u harmoniju! Učiniti da harmonija vlada nad svime. I učinivši to, učiniti da se
rascvjeta
da izbije
poetski fenomen."

Naše djelo se obraća nepoznatim ljudima, "ali nepoznatima
koji postoje,
koji su tu,
koji čekaju
i za koje emocija,
umjetnost su isto tako potrebni, kao voda i kruh."

Holandeski arhitekt A.van Eyck odgovara u istom smislu:
"Borba izmedju mašte i razuma se tragično završila u korist razuma. Ali vaga počinje da preteže na drugu stranu..... Tiranija razuma ide svom kraju..... Najopipljivije funkcije, - one koje podrazumijeva riječ "funkcionalizam", - vrijede samo onda, kada mogu da stvore ambijent koji je neophodan za bitne ljudske potrebe. Ali najzad, to je tek priprema."
Ponovno se raspravljalo o problemu sinteze likovnih umjetnosti na slijedećem kongresu 1949 god. u Bergamu. Kongres je konstatirao:
Urbanizam je okvir, u kojemx arhitektura i druge likovne umjetnosti moraju biti ujedinjene, da bi još jednom ispunile svoju društvenu funkciju. Ta sinteza će se izvršiti pomoću koordinacije napora arhitekata, slikara i kipara, koji će sačinjavati jednu ekipu i usko suradjivati, istinski suradjivati.

I na slijedećem se kongresu ponovno raspravljalo o sintezi likovnih umjetnosti, a 4 godine kasnije, u Aix-en-Provence komisija, kojoj je bila dužnost da prouči taj problem, izjavljuje u svom završnom izvještaju:
"Nova sloboda stvaranja u prostoru, koji je arhitekt dobio, traži od njega osjećajnost i vladanje nad prostorima i volumenima, što im danas u mnogim slučajevima još nedostaje..... važno je, da arhitekt već u početku radi sa slikarom i kiparom, specijalistima za organizaciju (raspored) površine i smještaj volumena u prostoru."





Reprodukcije:

"General Motors", Detroit	- arhitekt Eero Saarinen kipar A.Pevsner
Kolor shema za bolnicu u St.Lo-u, Francuska	- arhitekti: P.Nelson,Gilbert,Mersier, Sebillote; slikar: F.Leger
Štamparija u Tours-u, ~~Francuska~~	- arhitekti:B.H.Zehrfuss,J.Drieu Rochell zidno slikarstvo i boje: E.Pillet
Univerzitetski grad u Caracasu, Venezuela 1. détail natkritog trga 2. ulazni hall koncertne sale	arhitekt: Carlos Raoul Villanueva - kipar:H.Laurens;zidna slika F.Léger - autor pokreta u aluminijumu V.Vasarely

- Klee

Nikada nisam obrađivao literarni motiv. Ja sam sačinio likovnu formu, a tek potom činilo mi je zadovoljstvo, ako je formi "slučajno" odgovarala neka poetična ideja.

(iz dnevnika Paul Klee-a)

Istinska umjetnost ne prikazuje ono, što je vidljivo; ona čini vidljivim ono, što ne vidimo. U svojoj suštini, crtež nas lako i opravdano vodi u apstraktno. Tada oči zamišljanja razabiru ono fantastično i mitsko; i to se ukazuje s velikom jasnoćom. Što više budemo pročistili naš rad, t.j. što se više budemo upirali o elemente oblika, koji sačinjavaju crtački rad, to ćemo češće opažati, kako nam ponestaje gradja za naturalističko prikazivanje vidljivih stvari.

(Stvaralački Credo P.Klee-a)

Reprodukcije:

Igra snaga u paysageu, 1917.
Ženski paviljon, 1921.
Jednako beskrajno, 1932.

Vasilij Kandinsky 1866-1944

Taj istaknuti pionir nefigurativne umjetnosti stoji na jednom izvoru onog toka razvitka apstrakcije, koji svoj izraz gradi "slobodnim", negeometrijskim oblicima. Sastav djela ovoga tipa nastaje intuitivnim putem, bez shematske potke projekta. Tako je i Kandinsky do svojih prvih apstraktnih oblika stigao intuitivno, a to je njegovo otkriće imalo izvana vid slučajnog iznenadjenja. Smionost, kojom je Kandinsky pristupio rješavanju problema, što je postavljala tadanja likovna situacija, obilje mašte, kojom je nalazio puteve rješavanja i bogatstvo misli, kojima je teoretski razlagao i branio pojavu apstrakcije - osiguravaju mu jedno od najistaknutijih mjesta u historiji moderne umjetnosti.
Karakteristično je za duh Kandinskog, da se njegovo djelovanje grana u organizirane kolektivne cjeline, pa je znatni dio njegove aktivnosti pripadao grupama. Najprije je to "Phalanx" 1902. u Münchenu, zatim "Novo udruženje umjetnika" 1909. u Münchenu, zatim suradjuje u izdanju i krugu "Plavog jahača" 1911. Živo suradjuje u organiziranju likovne nastave u SSSR-u odmah nakon Oktobarske Revolucije, a od 1922. do 1932. djeluje u ekipi, koja rukovodi Bauhausom u Njemačkoj. Svuda je misao Kandinskog živa i aktinička, djelatnost energična i konsekventna.
Šarenilo svoje mašte kontrolira Kandinsky oštrim okom svog duha, koji lako naginje romantici, jednako kao i racionalnoj konstrukciji.

Vasilij Kandinsky 1866-1944

Taj istaknuti pionir nefigurativne umjetnosti stoji na jednom izvoru onog toka razvitka apstrakcije, koji svoj izraz gradi "slobodnim", negeometrijskim oblicima. Sastav djela ovoga tipa nastaje intuitivnim putem, bez shematske potke projekta. Tako je i Kandinsky do svojih prvih apstraktnih oblika stigao intuitivno, a to je njegovo otkriće imalo izvana vid slučajnog iznenadjenja. Smionost, kojom je Kamdinsky pristupio rješavanju problema, što je postavljala tadanja likovna situacija, obilje mašte, kojom je nalazio puteve rješavanja i bogatstvo misli, kojima je teoretski razlagao i branio pojavu apstrakcije - osiguravaju mu jedno od najistaknutijih mjesta u historiji moderne umjetnosti.
Karakteristično je za duh Kandinskog, da se njegovo djelovanje grana u organizirane kolektivne cjeline, pa je znatni dio njegove aktivnosti pripadao grupama. Najprije je to "Phalanx" 1902. u Münchenu, zatim "Novo udruženje umjetnika" 1909. u Münchenu, zatim suradjuje u izdanju i krugu "Plavog jahača" 1911. Živo suradjuje u organiziranju likovne nastave u SSSR-u odmah nakon Oktobarske Revolucije, a od 1922. do 1932. djeluje u ekipi, koja rukovodi Bauhausom u Njemačkoj. Svuda je misao Kandinskog živa i aktinična, djelatnost energična i konsekventna.
Šarenilo svoje mašte kontrolira Kandinsky oštrim okom svog duha, koji lako naginje romantici, jednako kao i racionalnoj konstrukciji.

1. Početkom prvog decenija našeg stoljeća Kandinsky slika u duhu Impresionizma, koji lagano prelazi u Fauvizam (gradnju slike elementom boje, a na bazi poticaja iz vidljive prirode).

2. 1910. na krajnjem rubu posljednjih konsekvenca Fauvizma, u djelima Kandinskog prirodni motiv postepeno ustupa mjesto slobodnom ritmu boja i oblika. To je doba njegovih "improvizacija",

3. Akvareli iz vremena 1910. posve su slobodne improvizacije neiscrpive mašte. U njima treća dimenzija zamire s posljednjim ostacima horizonta u reminiscenciji na vidjene pejzaže.

4. U to vrijeme, 1910., nastaju i prva posve nefigurativna djela Kandinskog. Podrijetlo ovih oblika i boja ne može se više tražiti u usporedbi s prirodnim motivom, nego u autonomnim likovnim zakonitostima "unutarnjeg vidjenja" slikareva.

5. Velika platna iz vremena od 1911. do 1920. predstavljaju ličnu klasiku. I to je ustvari "zlatno doba" njegova slikarstva.

6. Nakon 1921. dijelom kao posljedica zasićenja , a dijelom kao odraz autorovog rada u učionicama i ateljerima Bauhausa, plodovi se mašte Kandinskoga kristaliziraju u oblike, koji su bliski konstruktivističkim kompozicijama. Elan je mašte tu već popustio, ali je jasnoća vizije veća, stalnija.

Reprodukcije:

Vasilij Kandinsky
- Studija za improvizaciju 8, 1910.
- Akvarel 6, 1912.
- Akvarel, 1912.
- Dvije kompozicije, 1914.
- Lagana konstrukcija, 1930.

Bauhaus

na čelu s Walter Gropiusom izvršio je ogroman društveni zadatak tretiranjem svog životnog miljea od arhitekture do oblikovanja industrijskih proizvoda - i unošenjem ove materije u sistematski likovni rad i nastavu.

Ovakav program zahtijevao je i izgradnju savremene metode likovnog odgoja - što je kasnije postala baza svih naprednih likovnih zavoda, preko Institut of Industrial ~~Dizigns~~ Design u Chicagu do škole za oblikovanje u Ulmu poslije rata.

Sveobuhvatnost Bauhausa se razlikuje od sveobuhvatnosti De Stijla po širini programa, eksperimentalnog pristupa problemima i po izgradnji pedagoških metoda.

Sama zgrada Bauhausa dokumenat je jedinstva teorije i prakse ovog pokreta.

Bauhaus

Bauhaus je otvoren 1919. Glavni cilj ustanove bio je ostvarenje moderne arhitekture, koja će poput ljudske prirode obuhvatiti potpuni život. Rad se u Bauhausu koncentrirao na ono što je danas već postalo hitni zadatak, naime, treba spriječiti da stroj zarobi čovjeka, a to će se postići, ako se masovni produkt i dom sačuvaju od mehaničke anarhije i opet privedu životnoj svrsishodnosti. To znači, da treba ostvariti oblike i gradjevine, koje su projektirane izričito za industrijski način produkcije. Naša se namjera sastojala u tome, da isključimo sve loše strane stroja, a dari tome ne moramo žrtvovati ni jednu od njegovih stvarnih prednosti. Nastojali smo utvrditi mjerila vrijednosti a ne kratkotrajne novitete. Još je jednom eksperiment stajao u središtu arhitekture, a to je iziskivalo širinu i elastičnost duha, a ne usku specijalnost.

Ono što je Bauhaus u praksi podučavao bila je ravnopravnost sviju vrsta stvaralačkoga rada i njihovog logičnog medjusobno povezivanje unutar modernog uredjenja svijeta. Naša je misao vodilja bila, da potreba za stvaranjem (oblikovanjem) nije tek intelektualna ili samo materijalna podrijetla, nego jednostavno: integralni dio životne supstance civilizaranog društva. Naše su ambicije sezale tako daleko, da smo željeli da stvaralačkog umjetnika oslobodimo od njegove otudjenosti od svijeta, i da ponovno uspostavimo njegove odnose sa stvarnim svijetom rada, a u isti čas željeli smo da ukočeni i gotovo isključivo materijalni interes poslovnog čovjeka smekšamo i humaniziramo. Naše shvaćanje fundamentalnog jedinstva svega stvaranja s obzirom na život bilo je dijametralno suprotno tezi l'art pour l'art-a, kao i još opasnijoj filozofiji, iz koje je potekla, naime onoj, koja posao smatra ciljem samim sebi.

Walter Gropius

Nacizam je naslutio konačne konsekvence sociološkog i političkog aspekta pojave Bauhausa i smjesta nakon dolaska na vlast, zabranio mu svaku djelatnost. Godine 1933.

Principi djelovanja članova Bauhausa bili su suprotni onoj podjeli, koja je razdvojila "čistu" umjetnost od "primjenjene" umjetnosti. Ta podjela potječe sa početka 19 stoljeća, i ukorijenjena je u ideološkoj pukotini strukture gradjanskog društva, koju je uvjetovala kritična napetost izmedju umirućeg manufakture i industrije koja je pobjednički nastupala. Spomenutu podvojenost članovi Bauhausa pobijaju u svom prvom manifestu ovim riječima:"Želimo stvoriti zajednicu zanatlija, koja će odbaciti klasni ponos što podiže visoki zid izmedju obrtnika i umjetnika. Mi želimo, zamišljamo i pripremamo novu zajedničku zgradu budućnosti u kojoj će biti skladno ujedinjeni: arhitektura, skulptura i slikarstvo; ova će se zgrada, podignuta rukama milijuna radnika, dizati prema budućem nebu - poput sjajnog znaka vjere u budućnost koja dolazi."

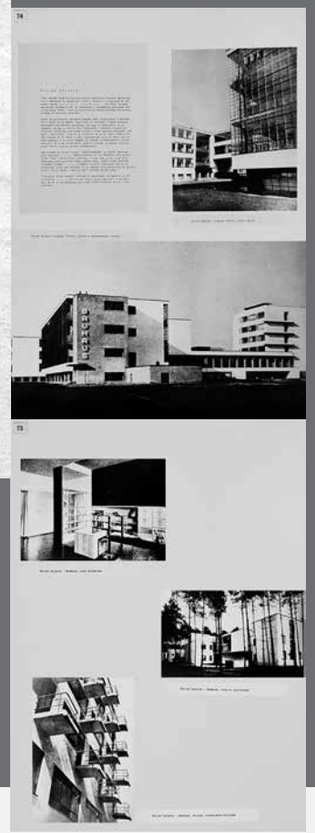
Uz Gropiusa glavni nastavnici Bauhausa bili su upravo istaknuti slikari i arhitekti:
Paul Klee je od 1920-29 podučavao teoriju, zatim slikarstvo na staklu i tkanje, što je odgovaralo njegovu načinu. Suštinu je svoje metode sabrao u knjizi "Pedagoške skice", koja je izašla 1925.
Vasilij Kandinski je od 1922-32 također predavao opću teoriju, a poučavao je napose apstraktnu kompoziciju i monumentalno slikarstvo. Utjecaj je ove dvojice velikih umjetnika u Bauhausu bio velik.
Lyonel Feininger djelovao je u Bauhausu od 1919 do 1933,
Oskar Schlemmer od 1921 do 1929.
Laszlo Moholy Nagy djelovao je u Bauhausu od 1923-28, a nakon 1937 djeluje u S.A.D., gdje je osnovao New Bauhaus, koji je poslije prerastao u Institute of Design u Chicagu. Pored vlastite likovne djelatnosti, Moholy Nagy je autor dvaju kapitalnih teoretskih djela o likovnoj umjetnosti i umjetničkom odgoju: "The New Vision" i "Vision in Motion".
Marcel Breuer, arhitekt, predavao je u Bauhausu od 1920-28 u odjelu arhitekture i industrijskog oblikovanja. Najznačajniji njegov doprinos je u projektiranju i proizvodnji namještaja iz metalnih cijevi 1925. Danas je profesor na Harvard University u U.S.A.
Važno je napomenuti i djelovanje J.Albersa, slikara, fotografa, tipograf, koji vodi od 1923-33. osnovni kurs i radionicu stakla i namještaja; H.Bayera, tipograf, slikar, designer, fotograf, koji vodi od 1925-28 odio tipografije, reklamne grafike, lay out.

1919 Walter Gropius preuzima upravu Akademije likovnih umjetnosti kao i Akademije za umjetnost i obrt u Weimaru i sjedinjuje ih pod novim imenom D r ž a v n i B a u h a u s. Teoretski program umjetničke Akademije bio je kombiniran s praktičnim programom Škole umjetnog obrta i tako je konstituiran osnov logičnog obrazovnog sistema za darovite studente.

Često su prigovarali Gropiusu njegovu usku racionalnost u umjetnosti i često ga se smatra odgovornim za strogost i impersonalnost suvremene arhitekture. Medjutim ~~pritom~~ kostoga se zaboravlja da je Bauhaus, kojega je parola bila "Umjetnost i tahnika u novom jedinstvu", sakupljao pod isitm krovom i istom umjetničkom upravom arhitekte, slikare i plastičare. Giedion je primjetio da je to "Prvi pokušaj našeg ~~xxxxxx~~ vremena da se dodje u pomoć umjetnicima, koji su imali sasvim nove poglede, i da im se omogući da izadju iz osamljenosti svojih ateljera te da rade u ambijentu ~~f~~ gdje bi ~~dinamizam~~ dinamizme njihovih ličnosti mogle vršiti utjecaj na novu generaciju."

Sam Gropius je rekao:" Riječ 'Funkcionalizam' je odviše doslovno bila shvaćena.....Funkcionalizam za nas obuhvaća kako psihološke tako i materijalne probleme. U dobax kada je ta riječ ~~xxxxxxx~~ bila stvorena, cilj nije bio toliko mašina sâma, koliko njena upotreba u službi čovjeka.....Elementi te nove koncepcije već su se ocrtavali, no mi smo osjećali da je zadatak nove generacije da je pročisti i da je ~~xxxxx~~ učini i suptilnijom i svakome razumljivom"

"Uvjerenje da su znanosti važnije od umjetnosti osiromašilo je civilizaciju..... Naš sistem odgoja treba popraviti u tom smislu, da bi se umjetnostima dalo isto toliko ~~k~~ važnosti koliko i ~~xxxxxxxxxx~~ znanostima."



Reprodukcije:

Walter Gropius	- ~~Dx~~ Bauhaus 1925-26., pogled sa sj.zapada, Dessau
	- Bauhaus 1925-26., detail zgrade
	- Bauhaus, ured direktora
	- Bauhaus, balkoni studentskih ateljera
	- Bauhaus, stanovi nastavnika
Djelatnost Bauhausa:	
	- Staklarska radiona 1923., Weimar
	- Kiparska radiona, Weimar
	- Radiona zidnog slikarstva, Dessau
	- Keramička radiona, Dornburg kraj Weimara
	- Tečaj crtanja
	- Studije po prirodi, crtanje materijala i eksperimenti sa datim materijalima
	- Crtež strukture drva, 1922
	- Pripravni tečaj, konstrukcije u prostoru
	- Tkalačka radiona i vrste tkanja u raznim materijalima
~~A.Albers~~	- ~~Cilim, 1927.~~
K.Schmidt	- Nacrt za scenu "Mehanički balet" 1923.
O.Schlemmer	- Nacrt za scenu "Meta, ili, Pantomime of Places" 1924.
M.Breuer	- Stolac
~~M.Breuer~~	- ~~Kuhinjski ormar~~
A.Bushher	- Komoda za dječje rublje
M.Brandt	- Industrijska proizvodnja sjenila, 1926.
M.Brandt	- Vrčevi za kavu ičajj, namijenjeni masovnoj produkciji, 1926.
L.Moholy-Nagy	- Svjetlosni aparat
L.Moholy-Nagy	- Svjetlosni aparat
	- Poštanske dopisnice štampane prigodom izložbe u Weimaru 1923.

De Stijl verz. ob. poseban redak

De Stijl, jedna od najtrajnijih i najutjecajnijih grupa modernih umjetnika, formirao se u Holandiji za vrijeme Prvog svjetskog rata 1917 g. Od samog je početka rad grupe bio obilježen suradnjom s jedne strane, slikara i kipara, a s druge arhitekata i projektanta formi upotrebnih predmeta (designersa). Medju istaknutim članovima grupe nalazila su se dvojica od najvećih likovnih umjetnika onog vremena: slikar Piet Mondrian i arhitekt J.J.P.Oud, ali utjecaj je grupe izvirao prvenstveno iz teorije i neumornog širenja ideja njezinog osnivača Thea van Doesburga. Bio je to slikar, kipar, arhitekt, grafičar, pjesnik, novelist, kritik i nastavnik, dakle tako mnogostran kao i velike ličnosti renesanse. Njegovom smrću 1931. prestaje aktivnost ove grupacije.
Neoplasticizam De Stijla tretira arhitektonske oblike primjenjujući uglavnom Mondrianova načela shvaćanja prostora. Rietveld i van Doesburg komponiraju svoje arhitektonske forme u materijalu kao neoplasticističke slike u prostoru i pri tom traže jedinstvo vanjskog volumena i unutarnjeg prostora. Suradjuju sa Sophijom Täuber Arp.
De Stijl je utjecao na modernu arhitekturu - a posljedice su tog utjecaja još i danas vidljive - prvenstveno po tome što su u estetsku organizaciju prostora ušli kao ~~xxxxxxx~~ važni elementi: boja i pravokutna dioba ploha. To su neotudjivi estetski elementi arhitekture, jer se zasnivaju na principima psiho-fiziološkog djelovanja kolora, dispozicije prostora i osnovnih konstruktivnih načela graditeljstva.
De Stijlu su pripadali: slikari: Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Bart van der Leck, Vilmos Huszar, kipar: Georges Vantongerloo, arhitekti: J.J.P.Oud, Jan Wils, Robert van't Hoff, G.T.Rietveld, Cornelis van Eesteren, pjesnik Antony Kok, i cineasti: Viking Eygeling i Hans Richter.

29
30
~~30~~
~~31~~

izložene

Reprodukcije:

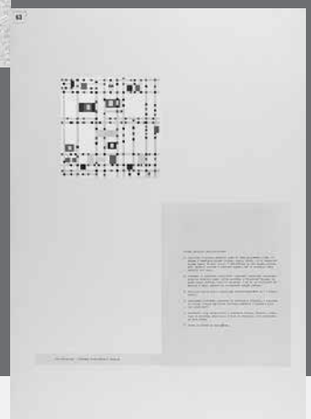
1 Theo van Doesburg - Ritam ruskog plesa, 1918.
- Svečana dvorana u Aubette, 1927.
~~van Doesburg i van Eesteren - Maketa za kuću Leonce Rosemberg, 1923.~~
3 Bart van der Leck - Kompozicija, 1917.
Gerrit Thomas Rietveld - Dječji stolac, 1919.
- ~~Xxxxxxxxxx~~ Kuća Schröder, Utrecht, 1924.
4 Sofija Täuber Arp - Bar u Aubette, Strassburg, 1927.
5 Georges Vantongerloo - Volumen-konstrukcija, 1918.
- Triptih
2 van Doesburg i van Eesteren - Kolor konstrukcija (projekt za privatnu kuću) 1922.

ST. 30
~~31~~

Piet Mondrian 1872-1944 — kur. ob.

Velika pojava ovog Holandjanina predstavlja korijen genealoškog stabla nefigurativne umjetnosti g e o m e t r i j s k o g a smjera. Osnovne ideje i smisao ciljeva Mondrianova slikarstva prožimaju još i danas djela mnogih umjetnika, koji se riječnik izraza zasniva na geometrijskim, pravocrtnim elementima.
U vremenskom okviru svoga stvaralaštva, koji obuhvaća pola stoljeća, Mondrian je prošao niz evolucionih etapa, a njihov je tok jedna od glavnih i najdubljih struja u širokoj rijeci razvitka moderne umjetnosti. U Mondrianovu se slikarstvu ogledaju karakteristične tendencije suvremene umjetnosti, a tu su, u njegovu opusu i našle svoja zrelija i konzekventnija rješenja.
Posljednjeg decenija prošlog i prvih godina našeg stoljeća, stolje Mondrian slika u tragu tradicije. Godine 1911. upoznaje težnje i prva djela kubizma i u njemu vidi jedini put do rješenja, koja će biti dostojna njegovih ideala i svog vremena.
Vrednote Monrianove umjetnosti nisu u temperaturi uzbudjenja, niti u zamahu doživljaja. To je racionalna umjetnost.

27



Glavni principi Neoplasticizma: kur. ob.

1. Plastično (likovno) sredstvo treba da bude pravokutna ploha ili prizma u temeljnim bojama (crveno, modro, žuto), ili u "nepravim" bojama (crno, bijelo, sivo) . U arhitekturi se kao prazan prostor može smatrati prostor u nepravim bojama, dok se materija može smatrati kao boja.
2. Potrebna je ravnoteža plastičnih (likovnih) sredstava. Ravnotežu općenito označuje jedna velika površina boje u "nepravim" bojama, te jedna manja površina boje ili materije. I ma da su različitih dimenzija i boja, njihove su vrijednosti uvijek jednake.
3. Dualitet suprotnosti u plastičnom sredstvu potreban je i u kompoziciji.
4. Konstantna ravnoteža postizava se odnosima u položaju, a izražava se ravnom linijom (granicom likovnog sredstva) u njezinoj glavnoj suprotnosti.
5. **Ravnoteža**, koja neutralizira i poništava likovna sredstva, ostvaruje se odnosima proporcije, u koje su stavljena, što prouzrokuje živi ritam.
6. Svaka je simetrija isključena.

28

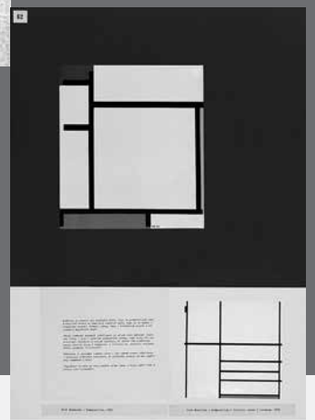
Mondrian je ostavio niz značajnih spisa, koji ne predstavljaju samo zanimljive izvore za tumačenje njegovih djela, nego je tu sabran i dragocjeni kapital slutnji, ideja, tezaj i formulacija pojava u suvremenoj umjetnosti uopće.

"Svaki istinski umjetnik podsvijesno uvijek je više uzbudjen ljepotom linija i boja i njihovih medjusobnih odnosa, nego onim, što one prikazuju. Umjetnik je uvijek nastojao, da jedino tim sredstvima izrazi životne snage i bogatstva. A svijesno je, naprotiv, slijedio oblike predmeta (u prirodi)."

"Shvatimo li istinski ljudski život kao vječnu radost otkrivanja i stvaranja konkretne ravnoteže, ta ravnoteža postaje za nas najbitniji elemenat života."

"Umjetnost će malo po malo nestati (jerema tome), u kojoj mjeri bude u životu više ravnoteže."

28



izložene reprodukcije:

Piet Mondrian
- Plavo drvo, 1911.
- Drvo, 1911.
- Habuke u cvatu, 1911.
- Kompozicija, 1915.
- Kompozicija, 1922.
- Kompozicija u bijelom, crnom i crvenom, 1936.
- Broadway Boogie-Woogie, 1942-43.

28

1. 1911. započinje Mondrian seriju tema s nazivom "Drvo". U prvom zahvatu prirodni je motiv jasno sagledan - u svom totalitetu u strukturi. Još: monokularno, prostorno, u jednom trenutku trajanja.

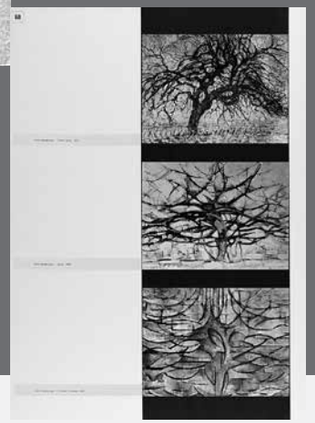
2. Druga etapa pokazuje znakove geometrijske analize pojedinosti prirodnog motiva i težnju prema sumiranju osvojenih rezultata te analize.

3. Treća verzija "Drva" odaje simptome napuštanja interpretacije prirodnog motiva. U kompoziciji sačuvana je jedino još potka njegove strukture i osnovni ritam detalja. U dispozicijama prostora treća dimenzija nestaje i ustupa mjesto dimenziji virtuelnog vremena. Projekcija je postala plošna.

4. 1914. krajnja analiza prirodnog motiva dovela je Mondriana do prvih posve apstraktnih oblika. U doba ovih nastojanja njegova se pažnja koncentrira na analizi forme i boja ga ne zanima. Sve su verzije "Drveta" i srodnih istovremenih studija monohromne.

5. Nakon svog prvog koraka na teren apstrakcije Mondrian ispituje čiste plastična (likovne) vrijednosti oblika. Na teoretskoj osnovi svog "Neoplasticizma" (čiji je tvorac), slika Mondrian kompozicije, u kojima su moguće jedino čiste spektralne boje, pravocrtnost oblika, vertikala i horizontala.

6. Kasnijih godina života, koje je Mondrian proveo u New Yorku, on stvara posljednju, najdosljedniju etapu svojih umjetničkih otkrića. Crne boje više nema na paleti slikara. Zavladalo je carstvo čistih likovnih odnosa i arhitektonski ritam četvorina jasnih boja.



Naše djelo se obraća nepoznatim ljudima, "ali nepoznatima,
koji postoje,
koji su tu,
koji čekaju
i za koje emocija,
umjetnost su isto tako potrebni, kao voda i kruh."

46

Holandeski arhitekt A.van Eyck odgovara u istom smislu:
"Borba izmedju mašte i razuma se tragično završila u korist razuma. Ali vaga počinje da preteže na drugu stranu..... Tiranija razuma ide svom kraju..... Najopipljivije funkcije, - one koje podrazumijeva riječ "funkcionalizam" - vrijede samo onda, kada mogu da stvore ambijent, koji je neophodan za bitne ljudske potrebe. Ali najzad, to je tek priprema."
Ponovno se raspravljalo o problemu sinteze likovnih umjetnosti na slijedećem kongresu 1949. god. u Bergamu. Kongres je konstatirao:
Urbanizam je okvir, u kojem arhitektura i druge likovne umjetnosti moraju biti ujedinjene, da bi još jednom ispunile svoju društvenu funkciju. Ta sinteza će se izvršiti pomoću koordinacije napora arhitekata, slikara i kipara, koji će sačinjavati jednu ekipu i usko suradjivati, istinski suradjivati.

I na slijedećem se kongresu ponovno raspravljalo o sintezi likovnih umjetnosti, a 4 godine kasnije, u Aix-en-Provence komisija, kojoj je bila dužnost da prouči taj problem, izjavljuje u svom završnom izvještaju:
"Nova sloboda stvaranja u prostoru, koji je arhitekt dobio, traži od njega osjećajnost i vladanje nad prostorima i volumenima, što im danas u mnogim slučajevima još nedostaje..... važno je, da arhitekt već u početku radi sa slikarom i kiparom, specijalistima za organizaciju (raspored) površine i smještaj volumena u prostoru."

47
~~48~~

Paralelno sa principijelnim rezolucijama poduzeti su i konkretniji koraci, kao na pr. projekt izložbe sinteze umjetnosti u Parizu na Porte Maillot 1950. god. Studiju o toj izložbi povjerila je Le Corbusieru jedna nova grupacija: L'association pour une Synthese des Arts Plastiques (Udruženje za sintezu likovnih umjetnosti). Ta je izložba trebala ostvariti "arhitektonske ~~uslove~~ mjesto", skupivši kvantitet mogućnosti, kako bi slikarstvo i kiparstvo mogli intervenirati, te tako ponovno ostvariti susret arhitekata, umjetnika i publike.

Iako se ta zamisao nije ostvarila, bila je lansirana barem ideja, i njome se je ponovo slijedeće godine počeo baviti jedan mladi pokret pod imenom grupa "Espace".

Grupu pod imenom "Espace" je osnovao kipar Andre Bloc u Francuskoj 1951. god. zajedno sa grupom arhitekata i umjetnika, koji su željeli ~~da~~ ostvariti novu sintezu umjetnosti, "bez koje nijedna civilizacija ne može afirmirati svoje postojanje". Njezin cilj je da "pripremi ~~uslove~~ mjesto stvarne suradnje arhitekata, slikara, kipara i plastičara i da pomoću plastike organizira harmonični razvitak ljudskih aktivnosti."

Broj članova grupe, ~~čiji~~ umjetnički ciljevi drugih su isključivo apstraktni, se naglo povećao. Danas već postoje organizacije u Belgiji, Švajcarskoj, Italiji, Engleskoj i Švedskoj. Osim izvjesnog broja realizacija, to udruženje je organiziralo i izložbu, kao što je izložba u Biotu na Azurskoj obali 1954. g., (~~u cilju~~) da zainteresira javnost za napore, koje umjetnici čine, da bi uzeli učešće u suvremenom životu, te da bi pokazali, da "su sposobni ~~da~~ svojom maštom stvoriti svijet, gdje san može da nadje svoje mjesto."

Bilo je i drugih izložbi sa istom temom, a naročito se ističe glasovita izložba Milanskog Triennala, koja je dala izvrsnu priliku za suradnju arhitekata i umjetnika. Triennale god. 1954. bio je specijalno posvećen tom pitanju i imao je zadatak, da prije svega prikaže "odnos jedinstva arhitekture, slikarstva i kiparstva, i suradnju umjetničkog svijeta sa produkcijom industrije, suradnju koja će odrediti novi pravac civilizaciji."

48

49

Arhitektura Vertical ob.

U razvoju arhitekture našeg vremena mogu se do danas ustanoviti tri razvojne faze:

1920-1930: Stvaranje današnjeg riječnika neposrednim pristupanjem zadatku i rješenju pomoću novih izražajnih sredstava. Arhitektura uči ponovno preciznost planiranja na pojedinoj ćeliji: stan radnika dolazi u područje umjetničkih problema. Istovremeno se sa različitih strana ostvaruje nova koncepcija prostora. Prvi su u izvedenim gradnjama pokazali medjusobno prodiranja unutarnjih prostora, kao i novo shvaćanje zidne plohe, Rieteveld u Holandiji sa svojom kućom u Utrechtu 1924. i Le Corbusier sa svojom kućom La Roche u Auteuilu 1923-24.

1930 : Integriranje pojedinih gradnja.
Izvod i pregled od blokova do naselja, do čitavog grada, do medjusobnih odnosa gradova, do regionalnog planiranja; sve se to javlja četrdesetih godina za vrijeme i poslije rata na prvom mjestu.

Treća faza leži pred nama. Nakon čitave rascjepkanosti u prošlom stoljeću radi se najtežem koraku. Što više nestaju posljedice rata, u toliko više se pojačava potreba za gradnjama zajednice, koje treba da zadovolje želju za emocionalnim potrebama. Narod čezne za gradnjama, koje bi se mogle smatrati kao posude za njegov unutarnji život. Dakle, gradnje koje su više nego samo funkcionalne!

37

50

Manje - to je više

Mies van der Rohe

Već nakon 1920, kada je započeo svoja prva istraživanja, djelo M.van der Rohea predstavlja jedno od najtemeljitijih nastojanja u smislu nove arhitekture a zajednička je linija tih napora: neobično stroga objektivnost.

Mies van der Rohe uspio je da u cijelom svijetu raširi duh nastojanja da se prekine sa pretjeranim težnjama ličnog izraza i nepouzdane mašte i pripremi nova epoha. Arhitekti, koji su shvatili ovu inicijativu, smjesta su napustili upotrebu svih historijskih oblika i sve reminiscencije na ornamente.

Prenošenje naučnih i tehničkih elemenata u svakidanju život nalazilo se u osnovi razvitka estetike kojej je prethodnik bio kubizam. To je utjecalo na pionire nove arhitekture. No traženje nove definicije arhitekture, koja će biti oslobodjena odviše jednostavnog ličnog izraza, bila je posljedica tog novog ispitivanja cjelokupnog problema. Upravo je duh objektivnosti M.van der Rohea uništio toliko jeftinih elemenata koji su se ušuljali u suvremenu arhitekturu a pogodovali su procvat novog i lažnog rmantizma.

Taj isti duh, koji se razvojao neprekidno i snažno afirmirao se prije svega u nivijim djelima: to su zreal djela Mies van der Rohea koja karakterizira stroga disciplina.

Zasluga je M.van der Rohea što je shvatio da iza oblika postoji struktura, koja predstavlja samu osnovu i prema tome suvremena arhitektura treba da je strukturalna arhitektura.

Kako treba shvatiti naziv strukturalne arhitekture? Prema njezinim principima konstruktivni elementi jedne zgrade moraju biti sastavljeni jasno i logično bez dvosmislenosti i povezani jedinstvom, koje se odrazuje jednako u cjelini, kao i u svakoj pojedinosti. Na taj način red postaje estetska disciplina, a u gradnji prelazi granice korisnosti i teorije same i uzdiže se do stvarne arhitektonske vrijednosti.

Treba istaknuti da je Mies van der Roheu strana želja ili namjera da bude pronalazač. Jedan je od najvidnijih aspekata njegova djela upravo u odsutnosti svega slučajnog i jeftinog, Naprotiv, on smišljeno izabire standardne konstruktivne elemente, koje je proučila i ostvarila tehnička avangarda. On ih upotrebljava brižljivo i smišljeno tako da realizira svoje prototipe struktura. A ovi ne predstavljaju neke inovacije, nego usavršenje i očišćenje čelične okosnice koja je već poznata.

Prema Reginald Malcomsonu

Reprodukcije:

Mies van der Rohe
- Kuća "Farnsworth" kraj Chicaga, 1951.
- Stanbene kuće "Lake Shore Drive", Chicago, 1951.
- Maketa Narodnog kazališta u Mannheimu, 1953.
- ~~Neboder u New Yorku~~
- Tehnički Institut Illinoisa u Chicagu
- Hala za 50.000 gledalaca u Chicagu (projekt)

Le Corbusier (Edouard Jeanneret,1887) kurent

Le Corbusier, izraziti plastički duh, iskorištava sve plastičke mogućnosti armiranog betona, te ih razvija od ville Savoya preko Švicarskog paviljona u univerzitetskom gradu u Parizu, Unité d'habitation u Marseillu, do najnovijih djela u Indiji. I kod njega možemo pratiti put otkrivanja pravog karakatera betona od pomoćnog konstruktivnog elementa do ispoljavanja njegove pune estetske vrijednosti, koja ne podnosi nikakovo prikrivanje ni oblaganje.
Nikada se neće oprostiti Le Corbusieru, što je izjavio, da je kuća "mašina za stanovanje". Medjutim smisao, koji je on dao toj izreci, je vrlo daleko od smisla, koji su mu odonda drugi pripisali.
U jednom od svojih prvih djela on piše:

"Arhitektura je iznad utilitarnosti.
Arhitektura je plastična umjetnost.
Strast iz nepomičnog kamenja stvara dramu."
(Vers une architecture)

Revija "L'esprit nouveau" (Novi duh), koja je 1920, osnovana 1920 od Le Corbusiera, Dermeera i slikara Ozenfanta, bila je organ purista i imala je podnaslov "Medjunarodna revija za estetiku". Obradjujući najrazličitiju materiju, kao što su: slikarstvo, skulptura, arhitektura, glazba, literatura, estetika, konstrukcija, kazalište, film, kostimi i pokućstvo, ona je davala sintezu stvaralačke aktivnosti duha. Čak i vrlo stara djela, kao što je villa u Garchu, projekt za Društvo Naroda ili villa Savoya, nisu naličila na kutije, sa kojima su usporedjivali arhitekturu toga vremena.
Najnovije konstrukcije Le Corbusiera imaju takav plastični kvalitet, da je ponekad teško razlikovati granicu izmedju arhitekture i skulpture. Arhitekt, urbanista, slikar, kipar i pisac,
Le Corbusier je jedan od rijetkih umjetnika našeg vremena, koji je prožet dubokim smislom jedinstva umjetnosti, i koji je uvijek zahtijevao sintezu plastičnih umjetnosti:"Arhitektura i plastične umjetnosti nisu podvojene, već stvaraju homogenu cjelinu."
U plastičnom djelu sve je jedinstvo: skulptura, slikarstvo, arhitektura, volumen..... i polihromija. Tijelo gotove zgrade je izraz jedinstva triju umjetnosti."

40

Izložene

Reprodukcije:

Le Corbusier
- Villa Savoye u Poissy, 1929-31.
- Švicarski paviljon u Univerzitetskom gradu u Parizu, 1930-32.
- Détail Švicarskog paviljona
- ~~UnitexdihabitationxuxMarseillu~~
- Kolektivna stanbena zgrada u Marseillu 1949-51.
- Détail, Stupovi
- Détail, Terasa ~~xxxkxxx~~
- Ahmedabad,Indija, Upravna zgrada,1955., détail
- Chandigarh,Indija, Sudska palača, détail, 1955.
- Chandigarh,Indija, Sudska palača, détail, 1955.

41

Povodom didaktičke izložbe »Suvremena umjetnost I.« u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu

OBJEKTIVNO I TOLERANTNO

IZLOŽBA ZA SVAKOGA TKO SE ZANIMA LIKOVNOM PROBLEMATIKOM

Da se ova izložba pojavila ranije, izbjegli bi se mnogi nesporazumi, netolerantni stavovi i jalova hadmudrivanja. U čemu je zasluga organizatora ove izložbe? Zasluga Gradske galerije suvremene umjetnosti nije samo u tome što se prihvatila jednog pionirskog pothvata, već i u tome, dapače prvenstveno u tome, što je najširoj publici pružila abecedu suvremene umjetnosti, što je stvorila platformu na kojoj se sada može povesti diskusija ili, ako se baš hoće, polemika o nefigurativnoj umjetnosti, koja ne će ostati izolirana na terenima nekolicine stručnjaka, već će biti razumljiva i pristupačnija i najširoj likovnoj publici. Nadalje zasluga je Galerije što nije izabrala polemičku varijantu i time izvršila bilo kakvu presiju na publiku, već se odlučila za onu varijantu, koja je u našim uslovima najprihvatljivija: sve pojedine faze u razvoju nefigurativne umjetnosti objašnjene su uglavnom originalnim tekstovima onih, koji su stvarali njenu historiju. Iako je na ovoj izložbi materijal iznesen kronološkim redom, ipak nije podvrgnut historijskoj, a pogotovo ne sociološkoj analizi, koja bi iziskivala čitav niz polemički izoštrenih stavova. Gradska galerija suvremene umjetnosti opravdano je smatrala, da bi kritički komentari uz još nedovoljno objašnjenje činjenice bili znatno preuranjeni, da bi samo unijeli kaos u jedno i onako neuralgično područje suvremene umjetnosti.

Jasno, ne smije se izgubiti iz vida, da su često činjenice same po sebi polemične. Materijal na ovoj izložbi nije izgubio u cjelini svoju oštrinu i aktuelnost, nije mu ni ovo pola stoljeća uspjelo sasvim otupiti polemičku oštricu, ali upravo zbog toga, jer je tretiran mirno, nepristrano, skoro profesorskom pedanterijom, preko »trećeg« lica (jasno, koliko je to bilo moguće), stvoreni su svi preduvjeti da se prihvati i kao lekcija. Lekcija, koja je usprkos svoje pedanterije ostala živa i nije izgubila na svojoj atraktivnosti.

Jedna osnovna ideja izbija iz čitavog materijala: pojava nefigurativne umjetnosti nije izniknula ni iz kakve anarhije, slučajnosti, proizvoljnosti, iz spekulacije mediokriteta željnih pod svaku cijenu skandala, senzacija i popularnosti, već je, protivno od toga, rezultirala iz jednog logičnog razvoja, jasnih odnosa unutar jednog kontinuiteta, serioznih razmišljanja i zrelih realizacija nekolicine genijalnih pojedinaca, koji su revolucionirali čitavu našu kulturu i postavili time temelje suvremene umjetnosti. Teško je odrediti čime je zapravo započeo prvi čin ove likovne drame, koju već pola stoljeća pratimo na evropskoj pozornici. Možda s neoimpresionizmom, koji se oslanjao »na rezultate naučnih istraživanja optike, analize svijetla i boje?« Ili možda sa Cézanneom, koji je dobro shvatio, da se jedno slikarstvo može revolucionirati i nasilkanom mrkvom, pretpostavljajući time po prvi put analitički metod fabuli?

Svakako najdalekosežnije posljedice za cjelokupnu suvremenu umjetnost imao je kubizam. Bilo je samo potrebno shvatiti da se slikarstvo »ne služi više samo jednom točkom gledanja« i da se daljnjih 50 godina usmjeri sasvim drugim putovima, da se slikarstvo revolucionira do te mjere, da ne ostane više kamen na kamenu od romantične koncepcije. Od »optičke revolucije« u XV. st., t. j. od perspektivnog shvaćanja prostora, prošlo je pet stoljeća, dok nije kubizam preko noći sa svojim »naučnim platnima« (Apollinaire) srušio sve formule romantike. Kubističke formule nisu bile presudne samo za rađanje nefigurativne umjetnosti, nego i za daljnji razvoj same figuracije.

Pablo Picasso: Djevojke iz Avignona

Veoma interesantno poglavlje na ovoj izložbi predstavlja razvoj apstrakcije u Rusiji. Napadajući apstraktnu umjetnost kao »reakcionarnu umjetnost vezanu uz zapad«, džanovljevci su krivotvorili činjenicu, da se po prvi put u Evropi pojavila apstraktna umjetnost upravo u krilu Oktobarske revolucije. To je, izgleda, konveniralo i onima na zapadu. Apstraktna umjetnost prošla je u Rusiji tri faze: rejonizam, suprematizam i konstruktivizam. Lenjin je lično pohađao izložbe astratista i dao dokaze rijetke tolerancije. U radionicama VČUTEMAZ radili su Kandinsky, Maljevič, Tatlin, Pevsner i t. d. — ljudi, čija su imena ušla i u najrigoroznije redigirane historije suvremene umjetnosti. Možda će doći dan, kad će i ove tendencije sovjetske likovne avangarde doživjeti svoju rehabilitaciju.

Preko Dada pokreta, koji »proširuje registar interesa i oblika likovnog izraza« i nadrealizma, koji nihilizmu Dade »suprotstavlja sistematsko ispitivanje svijeta snova i podsvijesti«, dolazimo do pokreta presudnih u stvaranju nefigurativne umjetnosti: De Stijl i Bauhaus. Tu se izdvajaju dvije značajne ličnosti: Kandinsky i Modrian, s čijim je teoretskim postavkama i opusom stekla apstrakcija svoje građansko prava. Ova zanimljiva didaktička izložba završava prikazom najrecentnijih tendencija: geometrijske i negeometrijske apstrakcije i fašizma. U posljednjoj dvorani nalaze se originalne serigrafije trojice najznačajnijih predstavnika grupe Espace: Piletta, Vasarelya i Bloca.

Ova izložba, koja zaslužuje najširi publicitet, važna je za svakog koji se zanima likovnom problematikom. Njen didaktički karakter čini je atraktivnom i prihvatljivom za najšire slojeve. Gradska galerija suvremene umjetnosti pokazuje pozitivnu tendenciju da nastavi s ovakvim izložbama. Već ova izložba jasno pokazuje kojim putem treba krenuti: sada bi bila na redu izložba, koja bi trebala iznijeti komparativne materijale, ukazati na one elemente i forme iz kojih je iznikla suvremena umjetnost, podvrći čitav materijal sociološkoj analizi. U daljnjoj perspektivi nameće se sistematski prikaz naših »modernističkih« pokreta između dva rata, koje još nitko dosada nije pokušao da barem kronološki sistematizira. I tako ćemo na temelju jednog niza ovakvih izložba moći kazati, da su udareni temelji likovnoj kulturi i u najširim slojevima. Onda je riječ na izdavačima.

J. DEPOLO

PILLET-BLOC-VASARELY

IZLOŽBA PARISKE GRUPE ESPACE U GRADSKOJ GALERIJI SUVREMENE UMJETNOSTI

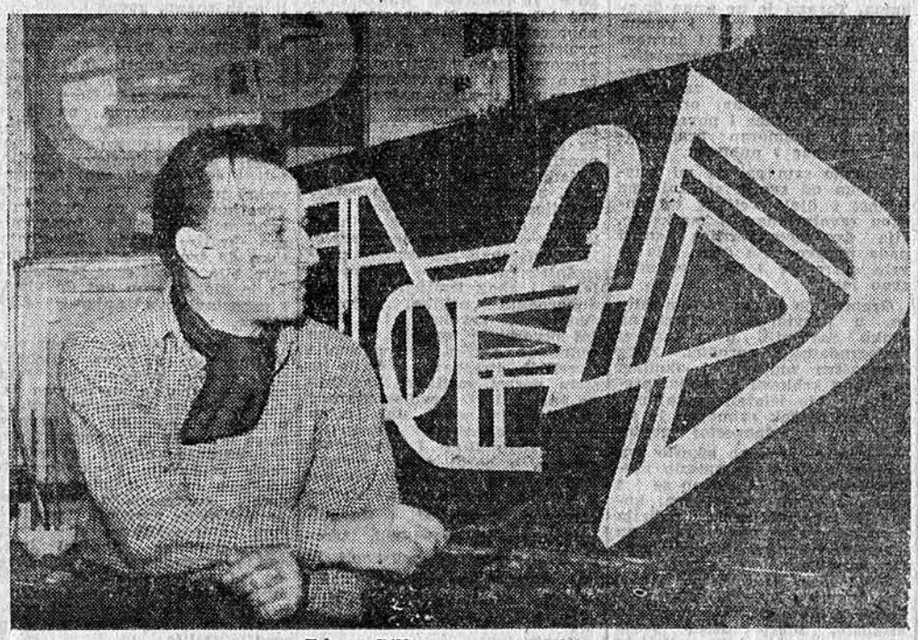
Kolikogod izgleda apsurdno, pariska klima nikada nije naročito pogodovala razvoju nefigurativne umjetnosti. Grad, u kojem su udareni temelji suvremene umjetnosti ipak je u posljednjoj liniji bio opterećen čitavim nizom već »klasičnih« izama; nije bilo jednostavno odreći se slikarstva, preko kojeg je taj grad postao internacionalna artistička metropola.

Ova okolnost, i još čitav niz ostalih, uvjetovala je, da su se relativno kasno u Parizu formirale grupe astratista. Jedna od najistaknutijih, grupa Espace, formirana je g. 1951., kad je nefiguracija u nekim zemljama već osvojila akademije. (Iste godine osnovan je u Zagrebu »Exat«, prva naša grupa astratista.) Osnivač Espacea je arhitekt i kipar André Bloc. Unutar grupe bili su povezani arhitekti, slikari, kipari i plastičari, kojima je bio cilj stvoriti sintezu umjetnosti »bez koje nijedna civilizacija ne može afirmirati svoje postojanje«. Unutar grupe istaknuto mjesto zauzimlje trojica umjetnika, Pillet, Bloc i Vasarely, čije su originalne serigrafije izložene u okviru didaktičke izložbe o nefigurativnoj umjetnosti u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti.

Najbrojnije je na ovoj izložbi zastupljen Edgard Pillet sa 22 serigrafije, koje su objavljene u mapi »Ideogrammes«. »Ovi su ideogrami putokaz, kaže sam autor u predgovoru mape, dalek, ali jasno trasiran, one spore preradbe, koja vodi savršenom djelu, koje se odlikuje po svim svojim prednostima i vrlinama: tonalitetom, harmonijom, kontrapunktom, ritmom, tkivom i onim podrhtavanjem i onim disanjem koji djeluju svojom neposrednošću«. Pilletove serigrafije dane su u vidu abecede apstraktne forme i zbog toga pristupačne su već na prvi pogled i nepripravnom gledaocu. Svojom jasnoćom i neposrednošću mogu poslužiti kao uvod u neobično složen jezik astratista. Iz serigrafije u serigrafiju privikava se oko postepeno na novi ritam linije, na formu, koja nas osvaja, a da još nismo ni svijesni da smo podlegli njenoj magiji. Ove su serigrafije primjer krajnje discipline, koja odstranjuje svaku jeftinu dopadljivost, koja isključuju svaku banalnost. Pillet svojom linijom vrši direktni pritisak na oko i ne dozvoljava nikakvu tromost. Pilletovu formu ne može izvući iz neprilika nikakva narativnost ne može joj pomoći nikakva fabula, ona je prepuštena sama sebi i ako nije dovoljno jasna, invenciozna i originalna, osuđena je na propast bez priziva. Upravo ova krajnost, ova izuzetna disciplina, ova skoro asketska jednostavnost i strogost čine Pilletove serigrafije tako blizim našoj senzibilnosti.

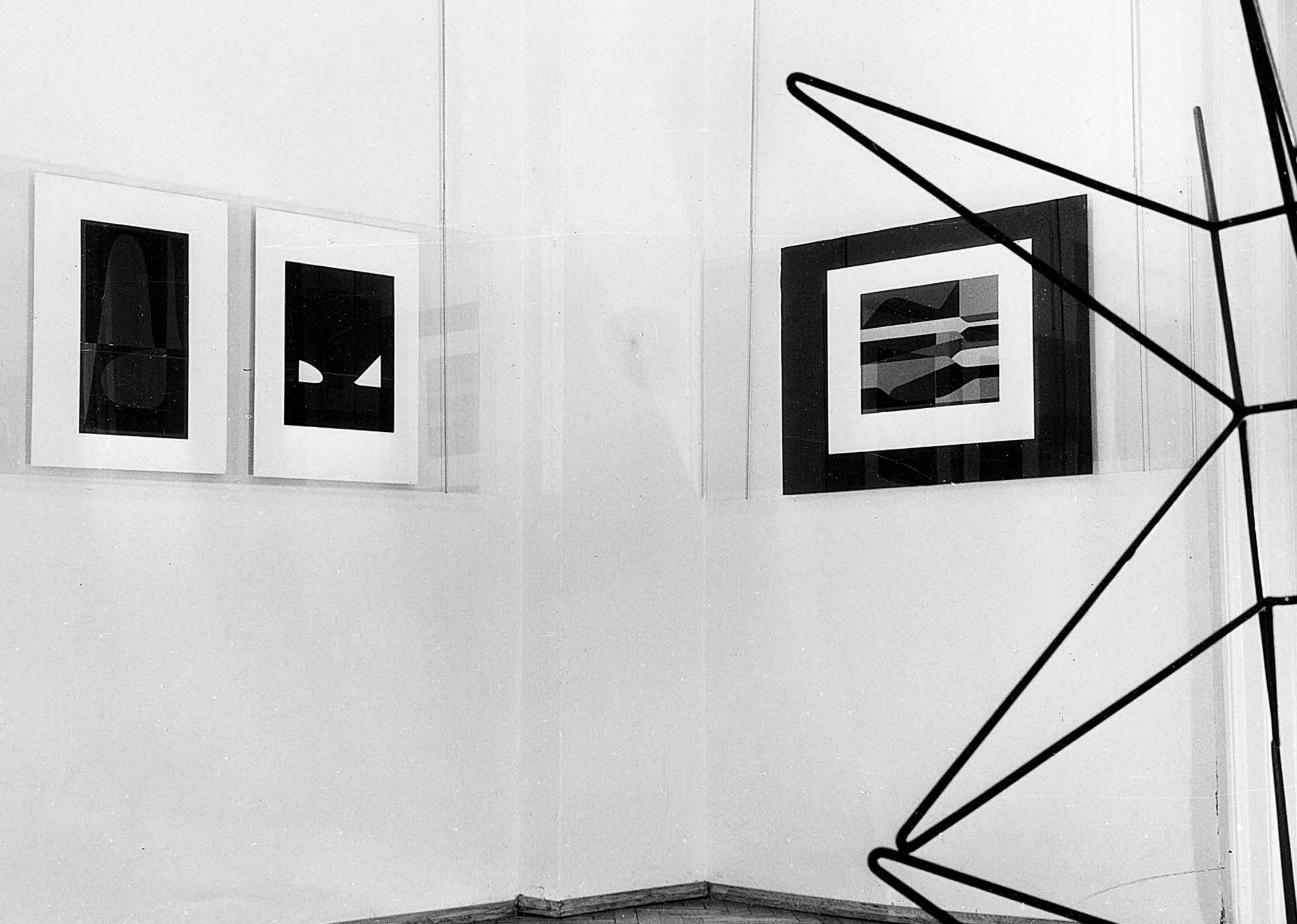
André Bloc zastupljen je serigrafijama, koje su izašle iz štampe pred nekoliko tjedana. Tako ga imamo prilike upoznati preko njegovih najrecentnijih ostvarenja. Ono što odlikuje Blocovu serigrafiju, to je vanredno osjećanje materije. Bloc nije uvijek i u svakom času, poput Pilleta i Vasarelyja, zaokupljen autohtonošću forme. On dapače ponavlja svoj crtež, ali ga rješava u potpuno novim hromatskim odnosima. Dapače, unutar istog crteža, znade ponavljati pojedine ritmičke motive. Bloc često ne insistira niti na rafiniranosti boje. On se znade poslužiti sa dva »banalna« odnosa sa pomoću kojih izaziva sukob, koji će uvijek imati svoju dramatsku pozadinu. Ali je zbog toga Bloc uvijek koncentriran na pikturalnu materiju, koju daje na neobičan način, i koja je uvijek živa i iznenađujuće prisutna u njegovim serigrafijama.

Vasarely, porijeklom Madžar, spada među najrigoroznije autore unutar grupe Espace. Njegova upravo opsesionantno progonstvo Maljevićev »Crni kvadrat na bijelom fondu«, kao primjer krajnje discipline. Vasarely je čest do te mjere kritičan prema svojem slikarstvu, da pomišljamo da je stigao do krajnjih granica samog slikarstva, do granica iza kojih se nalazi ona Maljevićeva »pustinja«. Ali bilo bi pogrešno zaključiti, da je njegovo slikarstvo podložno bilo kakvoj shematičnosti. Naprotiv, Vasarely je autor koji nikada ne ostaje na površini. On ulazi pod kožu svakog svog crteža, on svaku svoju likovnu misao propušta kroz vrlo složeni analitički proces i ona bi ostala sterilna i nefrificirana da ne izvire iz jedne snažne kreativnosti. Veličina Vasarelyjevog slikarstva je u savršenoj harmoniji njegovog analitičkog duha i izuzetne senzibilnosti.



Edgar Pillet u svom ateljeu

J. DEPOLO



slično 26 cic.

Uprava galerije zahvaljuje ustanovama: Jugoslavenskoj Akademiji, Društvu arhitekata, Francuskom Institutu, Muzeju za umjetnost i obrt, Seminaru za povijest umjetnosti i kulture, kao i pojedincima: E.Kovačeviću, I.Picelju, R.Putaru, S.Simončiću, A.Srnecu i N.Šegviću, koji su posudili knjige i časopise za pripremu ove izložbe.

50

suvremena umjetnost I.

didaktička izložba: apstraktna umjetnost

bloc - pillet - vasarely

paris **serigrafije**

gradska galerija suvremene umjetnosti zagreb

jezuitski trg 1, april - maj 1957, 10 - 13, 17 - 20 sati

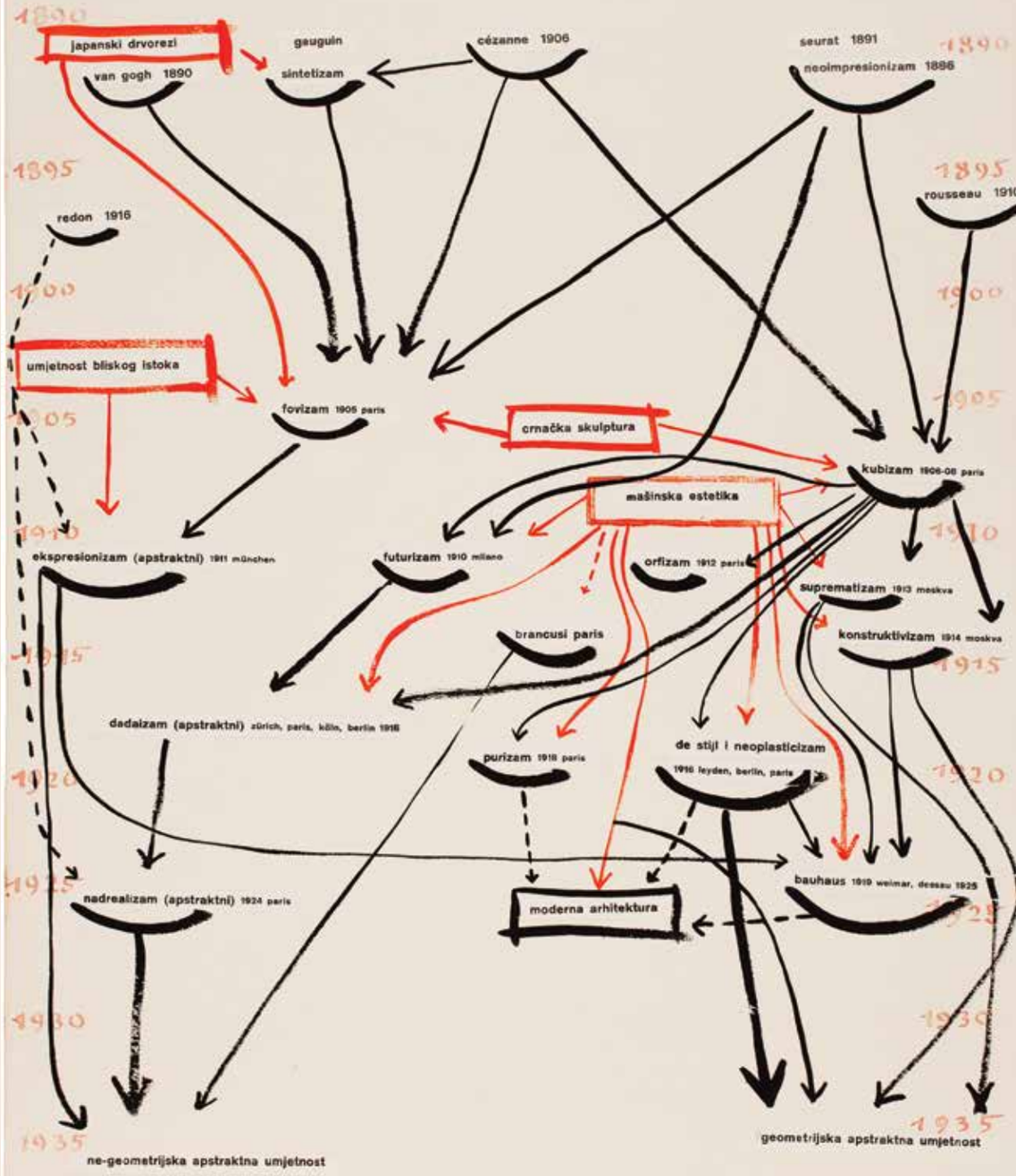
1

Suradnici izložbe:

Josip Depolo
Ivan Picelj
Radoslav Putar
Tihana Ravlić
Vjenceslav Richter
Neven Šegvić
Edo Kovačević
Vesna Barbić

[illegible]

2



po shemi h. barr jr. «cubism and abstract art»

Oslanjajući se na rezultate naučnih istraživanja problema optike, analize svjetla i boje, n e o i m p r e s i o n i s t i su empirijske metode impresionista, njihovo spontano zapažanje, instinktivnu sintezu boja i tonova zamijenili znanstvenom metodom, racionalizacijom zapažanja, disciplinom kompozicije.

Paul Signac je objasnio tehniku neoimpresionizma, divizionizam, ovako: "Dijeliti znači osigurati sve prednosti svjetlosti boje i harmonije: 1. Jednom optičkom mješavinom jedino čistih boja (sve boje spektra i svih njihovih tonova), 2. Diobom različitih elemenata (lokalna boja, boja osvjetljenja i njihovi učinci), 3. Ravnotežom ovih elemenata i njihovih proporcija (prema zakonima kontrasta, stupnjevanja i zračenja), 4. Izborom poteza kista, koji je širinom srazmjeran veličini slike".

Najznačajniji predstavnici neoimpresionizma:

Georges Seurat (1859–1891)
Paul Signac (1863–1935)
Henri-Edmond Cross (1856–1910)

Paul Signac - Venecija, 1905.

Georges Seurat - Most u Courbevoie, 1886.

Georges Seurat objašnjava estetiku i tehniku neoimpresionizma: Estetika: Umjetnost je Harmonija. Harmonija je analogija suprotnosti, analogija sličnoga, tona, boje, linije, a sve su uzimane pod dominantom i pod utjecajem jednog osvjetljenja u veselim, mirnim ili tužnim kombinacijama. Suprotnosti jesu:

tonovi: jedan je svjetliji (jasniji), a drugi tamniji
boje: komplementarne, t.j. izvjesnoj crvenoj suprotstavljena je njezina komplementarna i t.d. (crveno-zeleno, narančasto-modro, žuto-ljubičasto)
linije: one, koje međusobno čine pravi kut.

Veselost tona postiže se prevlašću svjetlosti, boje pomoću [illegible], a veselost linije [illegible] nad horizontalom. Mirnoća tona je rezultat toplog i hladnog, a horizontala je mirna linija. U tužnom tonu dominira tamno, u boji dominira hladno, a u liniji tužnost izražuje spušteni pravac".

Tehnika: "Pretpostavljajući fenomen trajanja utiska svjetla na mrežnici, sinteza se nameće kao rezultat. Sredstvo izraza je optička mješavina tonova, boja, (lokalnih boja kao i obasjanih osvjetljenjem: sunca, petrolejske svjetiljke, plinske i t. d.) t.j. svjetlosti njihovih učinaka (sjena), koji slijede zakone kontrasta, stupnjevanja i zračenja".

Istovremeno sa djelovanjem i teorijama Seurata i Signaca, Maurice Denis, slikar i teoretičar utvrđuje značajnu formulu (1890): "Svaka je slika prvenstveno ravna površina, pokrivena bojama u izvjesnom redu i sastavu, a tek je potom slika: bojni konj, naga žena ili neki prizor."

Paul Gauguin (1848–1903)

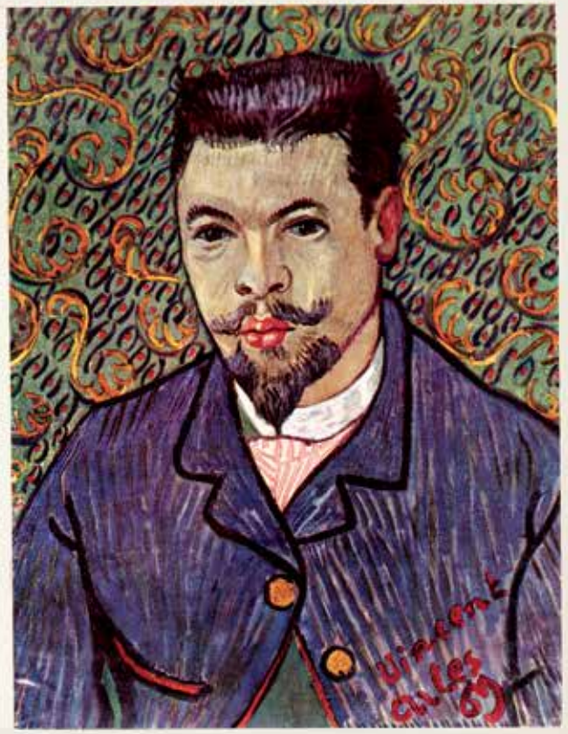
Pripremajući [illegible] 20. st., Paul Gauguin impresionističkoj a n a l i t i č k o j [illegible] s i n t e z n u [illegible] simbolički [illegible] sadržaj slike. Motiv projicira na površinu slike u velikim i jasnim, mirnim i krutim tamnim linijama ograničenim plohama čiste boje.

[illegible] Gauguin je [illegible]:

"Kako vidite ovo drveće? Ono je žuto. Stavite, dakle, žuto [illegible]. A ova je sjena modra, naslikajte je čistim ultramarinom, lišće je crveno, naslikajte ga cinoberom".

Paul Gauguin - Žena s voćem, 1893.

Istovremeno sa djelovanjem i teorijama Seurata i Signaca, Maurice Denis, slikar i teoretičar utvrđuje znadajnu formulu (1890): "Svaka je slika prvenstveno ravna površina, pokrivena bojama u izvjesnom redu i zastavu, a tek je potom slika: bojni konj, naga žena ili neki prikaz."



Paul Gauguin - Žena s vodom, 1893.

Vincent van Gogh (1853-1890)

Napuštajuci impresionizam, kojeg se metoda zastajala u objektivnom metrenju prirode, t.j. vanjskog materijalnog vidljivog svijeta, van Gogh se okrenno k interpretaciji subjektivne slike svijeta. Najefikasnije sredstvo za izražavanje svojih subvidljivih vizija nadao je u snažnim kontrastnim čistih boja, koje tako površinama njegovih platna popuk vijugavih, mlarenih bojica. Dakle: čarm boje i gesti rukopisa van Gogh povjerava sadžaj svojih tema, i time priprema tlo za orgije boja fazvista.

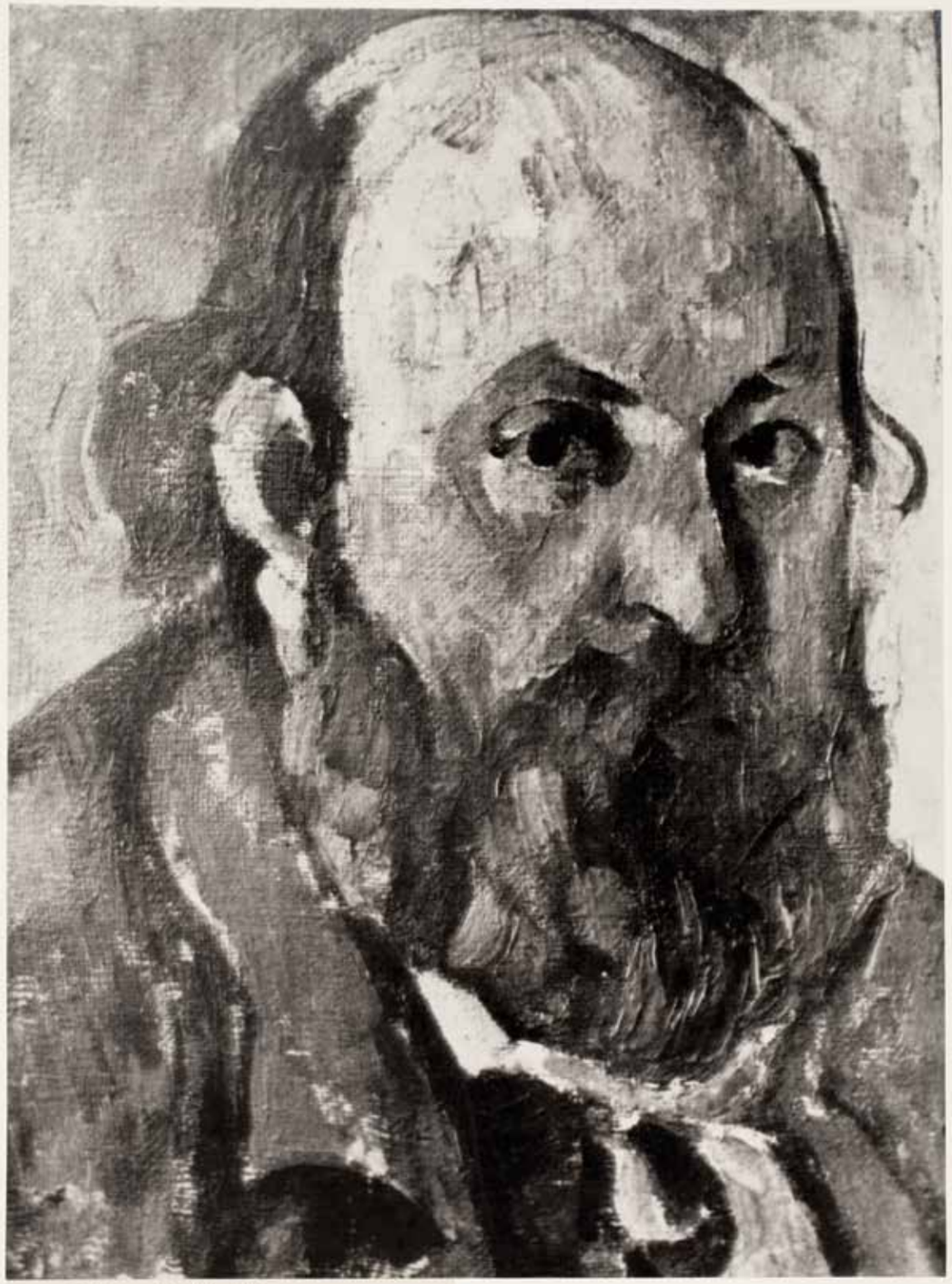
".....U bojama ima skrivenih harmonija i kontrasta, koji djeluju snad po sebi i koje bez toga ne bismo mogli iskoristiti.

.....Jer, umjesto da tokne prenesim ono, što mi je pred očima, ja samovoljnije upotrebljavam boju, da bih se snažno izrazio.

.....Pokušao sam da crvenim i zelenim izrazim strašno tjudske strasti....."

(Iz pisama brata Thea)

Vincent van Gogh - Dr. Gachet



Paul Cézanne - Autoportrait, 1875-77

Paul Cézanne [illegible]

U ponom napisu svog stvaralaštva i Cézanne se suprotstavio impresionističkoj viziji vidljivog svijeta. Prolazna boja impresionista su je stao kondenzirati u krupne koplje svijetla, koje sobotno oblikuju predmete na plohi slike. Nasprotnje volumu u slikarstvu impresionista pretpostavio jen kvrgoda formi u prostoru. Prolaznosti vizije impresionista pretpostavio je trajne vrijednosti tradicionalne plastike tema.

Kasniji, najzreliji dio Cézanneva opusa predstavlja jedno od pripreme za gradnju temelja suvremenog slikarstva. U bogatstvu Cézanneve baštine nalaze se klice procvata čistih boja u funkciume, poleni racionalističkih konstrukcija nekih kasnijih smjerova, kao i lirska slobada drugih.

Paul Cézanne - Jabuke i švopek, 1879-82.

".....Sad je boja najbogatija, oblici dostižu svoju punoću".

".....Slikarstvo je prvenstveno optika.....

.....Apstrakti prirodne oblike kao valjke, kugle i stožce....."

(Paul Cézanne)

Paul Cézanne - Borovi i stijene, 1895-1900

Paul Cézanne - Park Chateau-Noir-a, 1900-04 (detalj)

Maurice Vlaminck - Crveno drveće, 1906

Fovisti

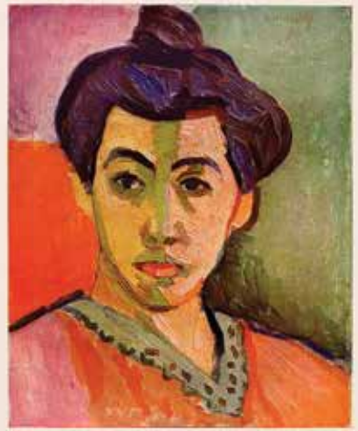
Upravo su u mnogome i najbolnje iskazivali vrt boje i duguline, fovisti su, uz sve različitosti pojedinih individualnih sužina, izgradili svu snagu slikarstva: linija je prestala vlo se nasilno, nego slikaju jlahno, i jesam kamo se upotrebljavju boje intenzivnih služenosti sužina, koje zlahnom djeciom veljednosti slaju na njihove boje tako fiste i farbe, a atmosferom je svjetlost mišenjevitlo mrdanje samih boja i njihovih sužjuvalnih kontrasta. Pri tome napušteje mnogim interpretacija prirodnik farni, nadvaj je njihova izrazu - najčešće - livelna zasnut. U grupji komponirnja vuči ih zlatnid vujaj, intuicija.

Sumlivti su tih njihovih tuinji vila, inuvija sviđaga, i tuin slobodne forme, da i ona predstavljaju dio sunce, na kaj poliv kuvnja općenitim slikarstva.

Ime su fovisti dobili zbližjem dosletnom nazivu kritičara, koji je u Salonu Jesenjih njihove izložbe u prvi raz vidio samo njihova nedovršana nakrcvlo boja. (Fauves - divlje zvijeri)

Najvažniji predstavnici fovizma:

André Derain (1880-1954)
Kees Van Dongen (1887)
Raoul Dufy (1877-1953)
Albert Marquet (1875-1947)
Henri Matisse (1869-1954)
Georges Rouault (1871)
Maurice de Vlaminck (1876)



Henri Matisse - Madame Matisse ("Zelena linija"), 1905

Orfizam

Nakon izlaganja u nastojanjima i ekrifima kubista, Robert D e l a u n a y na neobojni nadu lepitnje semantike harmonije i ritmove boja.

"U to vrijeme, oko 1912-1913, naskopila sa idaja o slikarstvu, koja bi se tehnikki zbutila sama bojom, kontrastima boja, ali ona bi se rastijala u vremenu, a naglašati bi se nagle u jedan čas, u jedan mah. Upotrebio sam Chevreulov montaž termini s i m u l t a n i kontrasti. Shledao sam igre boja snaže, kako se stvara izraz u mozici, pomoću Fuge - Fugiranje frazeme boja.

..... Svoja je puta boja djelovala u kontrastima, sama u sebi".

U srednom se smislu bila vonjerena i nastojanja F. Kupka, Bronsa, Wrigta i Gonje Delaunay, a njihov je pokret G. Apollinaire ukratko kasnom o r f i z a m.

Robert Delaunay - Tour Eiffel, 1912

Robert Delaunay - Krugovi, 1912

Georges Braque - Kuće l'Estaque, 1908

..... Geometrija, znanost, koja proučava opseg predmeta, njegove mjere i odnose, a svim je vremenima bila i pravila slikarstva.
.....

Geometrijski oblici, čiv ro se bako snažno dojmili svih, koji su vidjali prva naslikna platna, imali su svoje podrijetlo u Cinjenici, da je to bitna stvarnost bila izvrsena u velikom jasnoćom, a vizualna i neopdotima slušajnost bila za izbljeđena.

Guillaume Apollinaire: Les peintres cubistes, Publications esthétiques

Pablo Picasso - Demoiselles d'Avignon, 1907

Pablo Picasso - A. Vollard, 1910

Crnačka plastika - Glava

Pablo Picasso - Demoiselles d'Avignon, 1907 - detail

Nova koncepcija prostora

Godine 1908. predstavlja perspektivu kometi jedne nove koncepcije prostora. Objekti se crtaju sa svakih ramena, kako se pojavljuju, a nezgrapnjeđe njihovom prirodnom oblika ili njihovim uzajamnim odnosima. Ova se odnosi na jedno jedino mesto gledišta. Perspektivno shvatanje prostora vladalo je na ranom Ciljizmu u pojačanom procesu pet stoljeća. Od 1910. nalijedio je prekinuti ga evo potrajalo. Kako u impresiji kao i nacrtanom. Evoja čemu najbolji nam tri pokrajat slikarstva, konstrukcija i arhitektura. Ova tri pokrajja imaju zajednički elemenat oblikovanja, koji je u početku zasnivanje bio najgrubiji plan.

Slikar, koje prije nije poznavao kretanja mase i nejaj se je pridržavao najčiste naturalistove tradicije, dolazi sada na prve ugaske u novom shvatanju prostora, koje se vide na slici nam jedinom jedinom takvom planuju. Jedinom vlaknuta objekta jedinoj relativna, iz raznih stanovišta, od kojih svi jedan nam specifičnu karakteristiku ovi drugim. Tačnoć da se objektivno sakrivanjem, prostiran vizi, ukoncia jedinstvenom na svih strana odnosa i odnosa, tamnu i tavan. Ne ide nam objekat i predire u njih; kao na ulica dimenzijom, koja sveobuhvaća pretar zvanaman, i koje se ima tolika stalnja predstavljala elemenat odredivanja, čemja četvrta vrijeme.

Ovo i nastavjak toka i najmanji delovi do spoznaje, da je kiubizam koncepcija prostora i volumena jedinstvene sprovedena. Sintetička kiubistička prostora nam dovoljna shvaćanje jedinstvenom mnogobrojnom perspektivom. Istinjavna nagomilanji odnosa pojavu i stvari u prostoru dobiva sada na prvu ugaste.

Ako bihati sačuvajmo i toka stanja jedinstvenom tačka plastike, dakle, ne kpo nekoja bahnalih elemenata, koji nekonstruiranu predira jedni u drugi, kao i slika, koja nastaje naraslitiljja djelovanjem strukture. To je novi nazor u pojmom o prostoru, koji se javlja oko 1910., a koji je isto toka bitna, kao i sphiba revolucija u 18. stoljeću.

[L. S.]

Georges Braque - Portugalac, 1911

Georges Braque – Bouteille Marc, collage, 1913

U tehnološkom smislu smatra je kubizam uvodjenje novih predstava izvedbe i novih materijala (collage); registar sotetskih vrednosti najetljivo je proširen, a djelovanju umjetničkih vrijednosti djela pripisuje se novi siljevi.

Najznačajniji predstavnici kubizma:

Georges Braque	Fernand Léger
Pablo Picasso	André Lhote
Robert Delaunay	Louis Marcoussis
Marcel Duchamp	Francis Picabia
Albert Gleizes	Alfred Roth
Juan Gris	Jacques Villon
Roger de la Fresnaye	Gino Severini

Juan Gris – Gruđije, 1921

Juan Gris – Banjo i šaše, 1912

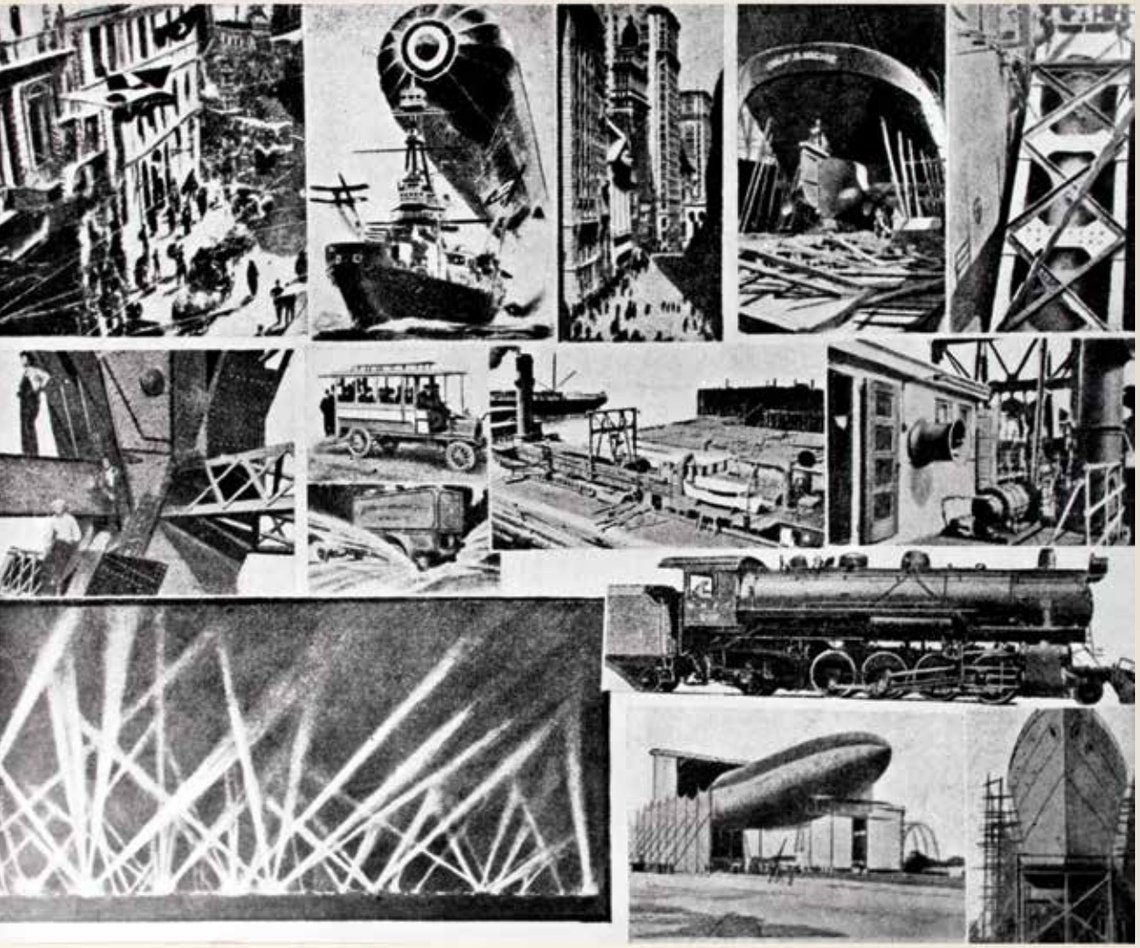
Juan Gris (1887-1927)

"Napetinjem rad engrodiranjem svoje slike, a tak potom odrednjem notice o njoj.....

Gris bih postići novi novim interpretacije, jednosti od njeg tipa; telke mstvariti posebne individualitete.....

Ćemnem bosu pretvara u valjak, a ja od nekog valjka pravim bosu, jedne odrednjem bose".

REALNOST 20. VIJEKA



Gino Severini - Plesačice u Monico, 1915

FUTURIZAM

Prvi puta u modernom slikarstvu pojavljuje se tvrdnja, da umjetnost mora uči u život, da se u nj mora uvoli kao u masu sensacija, da umjetnik mora biti spijan svim sobom, što se pokrede ako njega, da mora pojačati pokret i nadjuvebno pretimanje kaša i stvari, koji su izvanje snažni.

Futuristi naglašuju pokret i vide u kakizmu "jedna vrsta nadbiranog akademizma", nadjedaju, da su mnogo bliži impresionistima nego kubistima, ali, kako kažu: "U odnosu prema impresionizmu mnoje se reagirati samo na tečnju, da se taj nadmaši".

Jedno predmet utječe na drugi, ali se refleksima svijetla (osnova impresionizma), već stvaraju takovima linija i stvaraju nadarima pluha, a sve to slijedeći zakone uzbudjenja, koje pokrede slika. Nasuprot se tečnje sada nastoje u tome, da objekte treba izvijeti "slijedeći njihove snažne sbrise", a na taj će se nutke slika kopaniti dobom uzbudjenja, koje je on sada bile sepasnato. Ipak valja kazati, da sve to potenciranje realnosti odaje dotad prave nove shvaćanje slobode i da je sadržina te slobode, u razdoblju izmedju 1910. i 1915., bila neobično bogata.

Futurizam je rezbio tradicionalne i stereotipne forme na svim podružjima umjetnosti (slikarstvo, skulptura, muzika, poezija, kazalište) i nadmajestio ih životom, takom slike, direktnom sfeprivom na publiku. Tako je futurizam izvan nadvojbeni utjecaj na naše vrijeme, pridonio formiranju slike našeg stoljeća, koja će se prosijati u budućnost.

Najznačajniji predstavnici futurističkog slikarstva:

Umberto Boccioni
Carlo Carra
Gino Severini
Giacomo Balla
Luigi Russolo
Ardengo Soffici

MANIFEST FUTURISTA [illegible] 1909.

.....

Ni ćemo pjevati ljubav ugodnosti, snage i smiomosti. Ditni elementi naše poezije bit de hrabrost, nojalost i revolt.

.....

Ni ćemo pjevati: a velikim masa, koje je pokrenuo rad, veselje ili revolt; a visokojaim plimenovim i polifoniji revolucije u modernim gradovima; nadne vibracije uzoranih i gradilišta pod jakom ujasnjenom elektrikom lomnji; a prokrijivim kolosovima, koji gutaju snije, čiv su dimej u tvornicom u objekonim dimnjacim na oblaci; mostove hodnoe u gromozilnom okuku prema dijabolitnog svjetlenanja nemotnih rijeka; a tvoturističkim brodovima, koji kreda prema horizontu; a ranetim lokomotivom, koje ohodu na tvornicom kao ogromni [illegible] lomji, zamrzoni gniezda nilinovim i a hrinomom lijeta ovisom, a oltanom kojiš je letovanje vazdnov i pijanok odsevljeno svjetlom.

Umberto Boccioni – Dvoje ulice, 1911

Luigi Russolo – Vlak u brzoj vožnji, 1911

Umberto Boccioni – Futuristička plastika, bronza, 1913

Giacomo Balla – Dinamizam pse na uzici, 1912

[illegible]

U isto vrijeme, dok se kubisti u Francuskoj najintenzivnije vrtili svoja istraživanja u matiju novog obvedanja prostora i postavljali temelje estetike novoromne umjetnosti, u Rusiji nove dispozicije prostora tapitaja r a j o n i s t i. Ved 1911. jedno od pionira rejonizma, Mihajlo Larjonov, koncipira rajonistički manifest. Taj je manifest objavljen 1913.

Mihail Larionov - Stakla, 1909

Mihail Larionov - Rajonistička šuma, 1910

Mihail Larionov - Rajonistički crteš, 1911

Karakteristični pomoći rejonističkog manifesta glasa:

Trebalo je naći polazne tačke, kako bi slikarstvo - sačuvavši stvarni život kao izvor potiranja - moglo potpuno ostati sa sama, a da pri tome upotrebljene forme budu prošte stvaralačkim duhom i da horizont bude što širi. Trebalo je, da slikarstvo nadje svoj glavni zakon u boji, upravo kao što muzika svoj realni život nalazi u zvuku.

Rejonističke plastne kao da klizi i čini se, kao da je izvan vremena i prostora; zraći iz njega sva naše, što bismo mogli nazvati četvrtom dimenzijom, jer njegovoj se dužini i širini priključuje dubina zraka boje, a to su jedini znaci svijetla, koji nas okružuje. Svi ostali dojmovi, koje primamo s platna, pasve su zaka druge prirode.

Dada zapečinje slikarstvo, koje mole uspjeti tek na nadin, koji slijedi tačne zakone boje i njezine transpozicije na platno. Dada zapečinje stvaranje novih sklika, kojih značenje i teren svise jedino o stepenu snage tona i položaju, koji on zauzima u odnosu prema drugim tonovima.

Dada zapečinje prirodno odmaranje svija stilova i sklika, koji su postojali u prethodnim umjetnostima, a to stoga, jer če sve biti samo elementi, koji, kao i sam život, služe za rejonističko izražavanje i gradnju slika.

Dada zapečinje istinska nezavisnost slikarstva i, posredstvom njegovih vlastitih zakonitosti, njegovo posavno rodjenje.

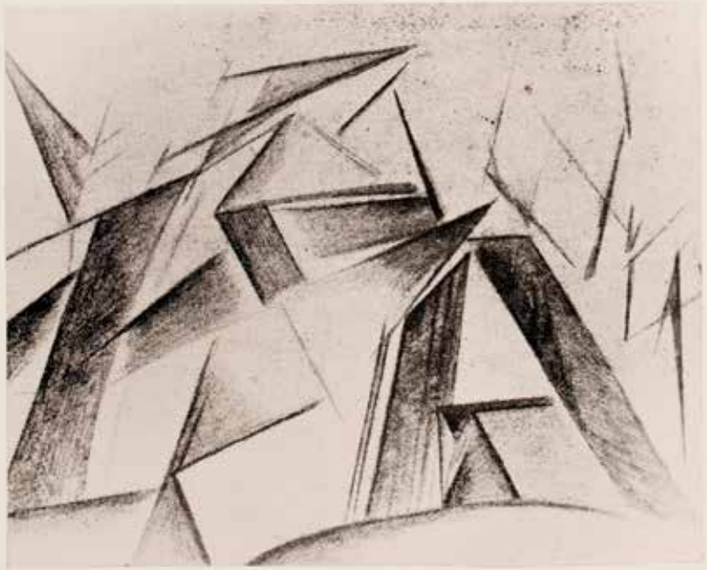
Mihail Larionov - Rajonistička slika, 1911

Natalija Gončarova - Elektricitet, 1910-11

Natalija Gončarova - Mačke, 1910

Natalija Gončarova - Rajonistički crtež, 1912

Ljubomir B. Gerghar Kiljeić: "Ivrjanova i Goncharova izložbe u Parizu 1912. god. Uneje izlaže svoja rejonistička i antićka platna u galeriji Pavl Guillaume, a izložba je popraćena vesma pokrovitom predgovorom G. Apollinaira. Ne, a time se i osnivačija njihova sliterska moćijera, jer od tog se nešto stupa život obojica majstora s kurijerom slavnog glasnog majstoka Sergeja Djagiljeva.



Metalija Goncharova - Crtež za kostim za Marketa, 1912

Lucindr Kiljević - Vodonoša, 1912

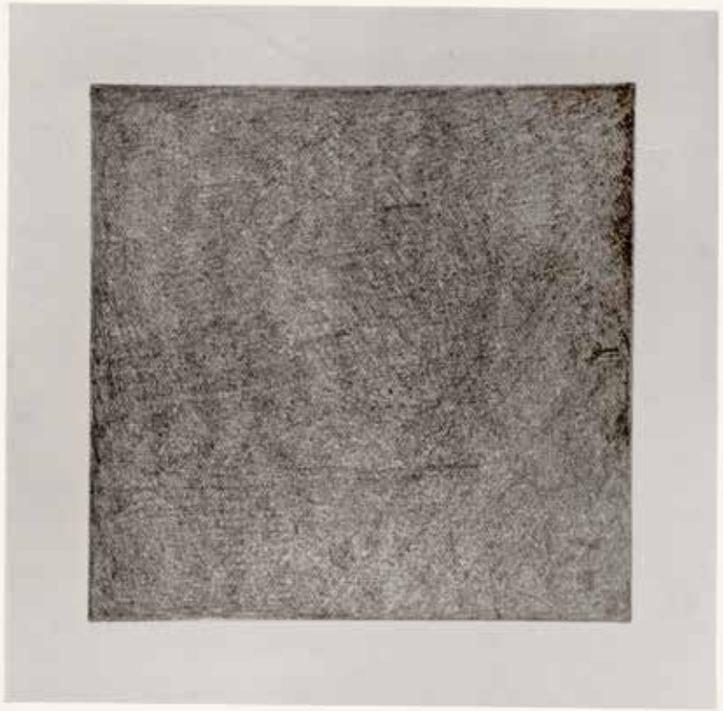
SAVREMENIK

Druga generacija ilustracija apstrakcije u Srbiji nosi imen s a v r e m e n i k i i z a m. Ilikovrsna umetnica Kiljević, koja je godine 1910., 1911., 1912. karakterizira urlajući kubizam, godine 1913. umetnica je kulminacioma kubizm u kompoziciji "Crni kvadrat na bijelom fonu". Objašnjavajući samoga Kiljević o toj slici: "Od ove 1913. u shjeđišta najsrećno, da mogućnost zahtjeđa neprestrašnog kretanja objekta, kroćio vizišta u oblika kvadrata i izlazio jedno jlatno, na kojem se nije nalazilo ništa drugo do jednog crnog kvadrata na bijelom fonu, izložba je, sa jedna u publikum jednoredno: "Ova šta ona valjati, tagdhijeno jer mi ono u pustinji, pred nama se nalazi crni kvadrat na bijelom fonu"! Taj čisti kvadrat mišnje se kritici i publici nerazumljivim i opasnim ..... a drugo se nije mogle ni ušakrati. Ali najednj nedoumljatno, kaji ono najstiže pri nalhadjanja od objekta, pusto ne ova dalje i dalje u pustinju ove ceste, gdje nije ostale ništa do najdalja samog....

Kvadrat, koji ono bio izložio, nije bio prosto kvadrat, nego najdalj nirotanski objekt".

Najznačajniji predstavnici suprematizma:

Lucindr Kiljević	Ponji
Ljubov Popova	Olga Rozanova
Aleksandar Ekster	Ulpan
Jakulov	Matušin



Kazimir Maljevič – Crni kvadrat na bijelom [illegible], 1914

Maljevič formulira sadržaj s u p r e m a t i z m a svoke:

"Suprematizam akvizam kao supremaciju čistog osjećanja u likovnoj umjetnosti.

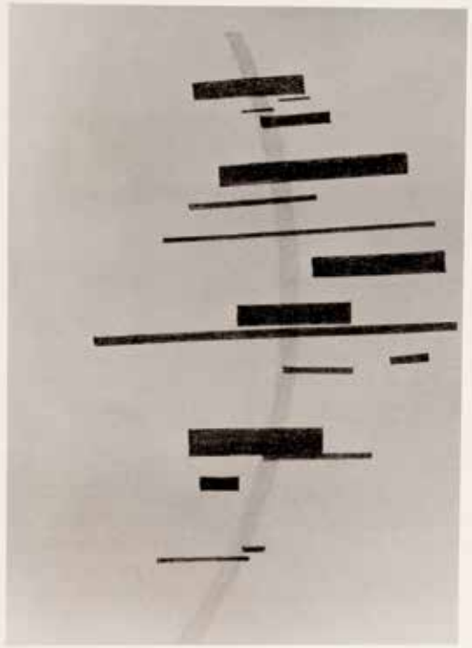
Na sadašnjem suprematizmu pojave su predmetne prirode same po sebi beznačajne; bitno je s a j e ć a n j e kao takvo, posve neovisno od sredine, koja ga je bila izazvala.

Akademski naturalizam impresionista, ekspozicijan, kubizam i t.d. – sve su to u izvjesnom smislu dijelektičke metode, koje kao takve nipošto ne odredjuju stvarnu vrijednost umjetničkog djela.

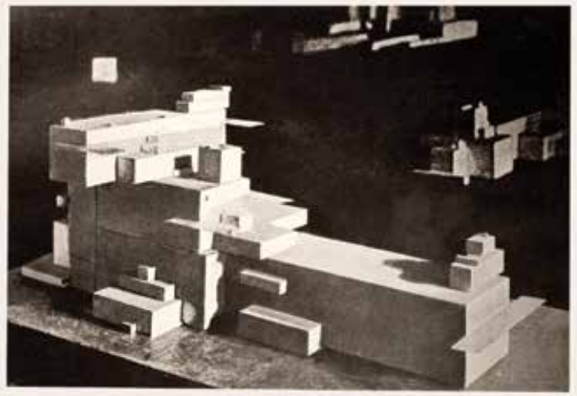
Predmetni prikaz – kao takav (predmetnost kao nilj prikazivanja) – nešto je, što u umjetničku nema ništa zajedničkog, na ipak upotreba predmetnog u umjetničkom djelu ne isključuje njegovu visoku umjetničku vrijednost.

Odlučujuće je s a j e ć a n j e..... i tako umjetnost dolazi do n e p r e d m e t n e g prikazivanja – do s u p r e m a t i z m a".

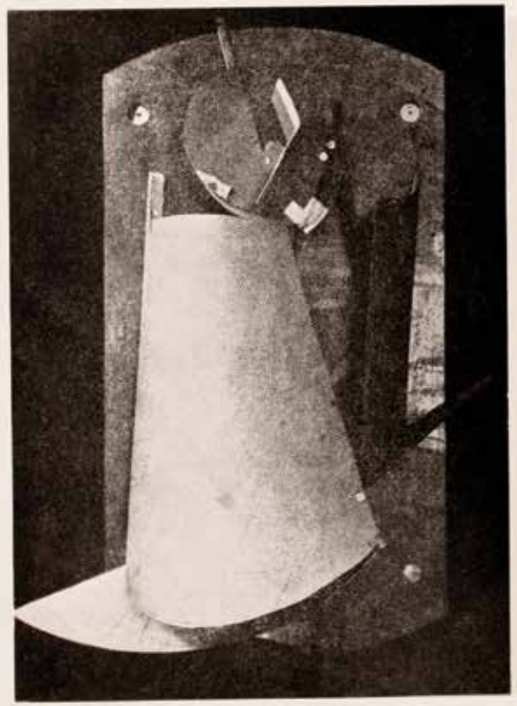
Izložba 0,10 u Lenjingradu 1915-16



Vladimir Tatljin – Vojnoj pokrete i otpore, 1919



Vladimir Tatljin – Dogrometrijski arhitektur, 1920



Vladimir Tatljin – Konstrukcija, 1917

KONSTRUKTIVIZAM

Treća etapa u razvitku apstrakcije u Rusiji, ako ove to, što je postojala vike tendencija, nije se zaokrutiti jednim imenom k o n s t r u k t i v i z a m. Tačnije, koje su nazrele u konstruktivizmu, nikle su već u vremenu prije Oktobarske revolucije. Valja istoći, da postoje krajnje srodnosti izmedju tečnji suprematizta i konstruktivista, a iste toke postoje medju njima osatne razlikitosti.

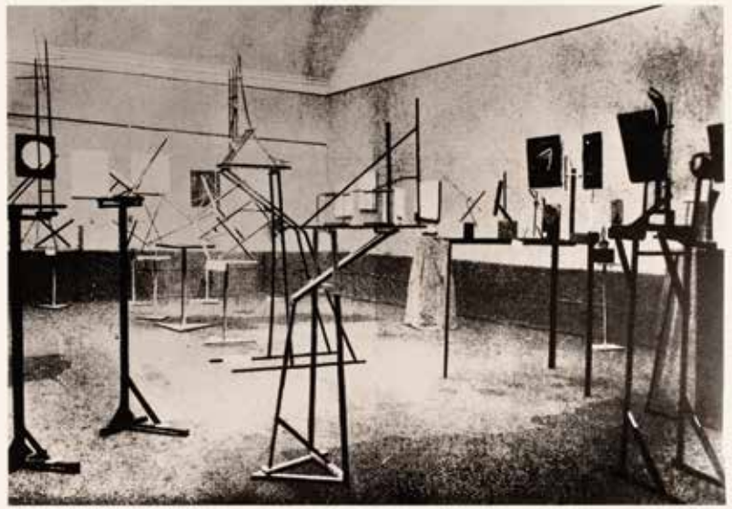
Djelatnost majstnika avangardista velikim je dijelom pripravila teren za konstruktivizte svojim radom u VOUTEMAS-dom (radionice za majstnost i tehniku). To je radionice utemeljene 1917. Narodni komesarijat za odgoj, a trebale su nadmajstriti stare "Carske majstnike Akademije". Medje ostalim u VOUTEMAS-u su radili Sandinsky, Koljevič, Tatlin i Pevsner.

Pune djelatnost razvili su konstruktivisti 1920., nastupivši u Velikom izlaskom u Moskvi. (Tatlin i Sedlenko)

Najzaslujniji predstavnici konstruktivizma:

Aleksandar Sedlenko	El Lisaltsky
Vladimir Tatlin	Brada Vjasnin
Nana Gabo	Ginsburg
Antoni Pevsner	Melnjikov

Aleksandar Rodčenko – Kompozicija, 1918



Izložba konstruktivizma u Lenjingradu 1918

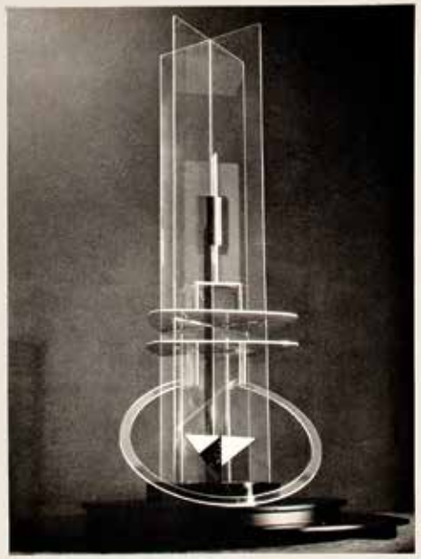
Izložba Trumany V. u Lenjingradu

Vladimir Tatljin - Spomenik III. internacionali, 1920

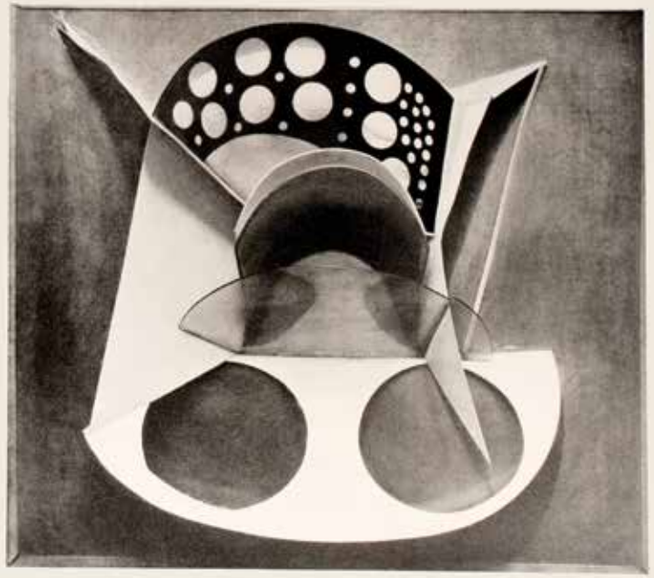
Tatlin formulira jedan od osnovnih ciljeva konstruktivistov: "Dejstvost tadašnosti zasnivat će se na principima konstrukcije stvarnog materijala u stvarnom prostoru i razviti u sistem mojstvosti". Jedna konstrukcija u nekoliko sve tase je Tatljinov Projekt za monument III. Internacionali (1918).

Naum Gabo - Prostorna konstrukcija 2, 1922

Ideje konstruktivista razvili su Gabo i Pevzner i filozofiji ih u manifestu, koji su naznali r e a l i s t i c i s e "Ni se prisnojeme volumen ili prostorni izraz. Prostor se iste tako se mole izujaviti volumenom, kao što se ni tehnika se mole izujaviti sklonim sutom. I kao prostor se predstavlja naprava jedna nadmoćna dubina? Dubina je, dakle, jedini mogući izraljaj sklik za prostor. Ni odbacujeme masu kao plastilni elemenat. Dokume indinjera je pasnuta, da sigurna snaga i statika nekog predmeta se sstas o njegovoj masi. Develjno je mata jedna, jedini prinjer, a to se izljesnika trudnica. Medjutim, plastikari se i dalje pridržavaju starih predrasuda, prema kojima su masa i volumen nedjeljivi. Ni se nalazujeme tisudgodišnjih sklikaj: Dijelom, koji su mostrali, da mojstvost nije sišta drugo, dali statika ritmika. Ni medjutim ubjeljujemo, da se elementi mojstvosti tamnija na dinamičnom vitom".

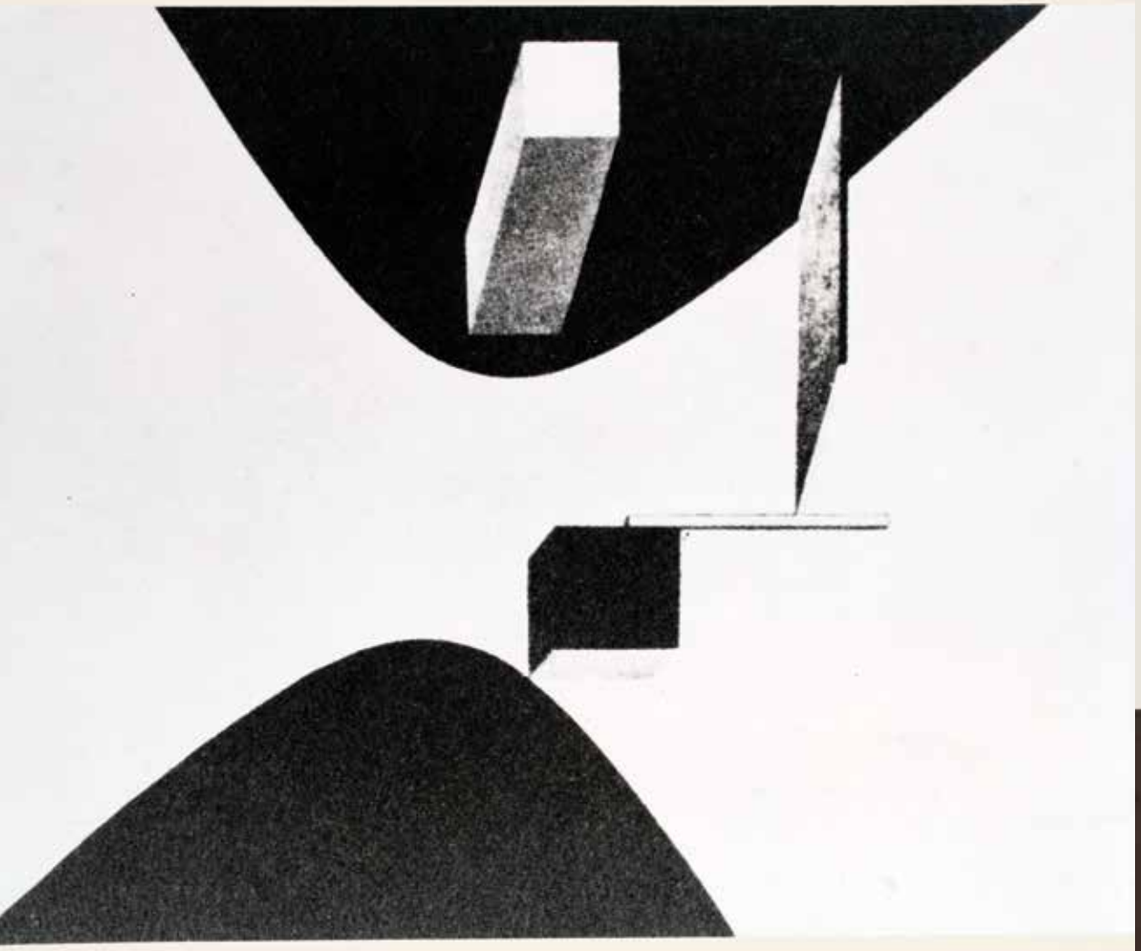


Naum Gabo - Stup, 1922



Antoni Pevsner - Popreja, 1925

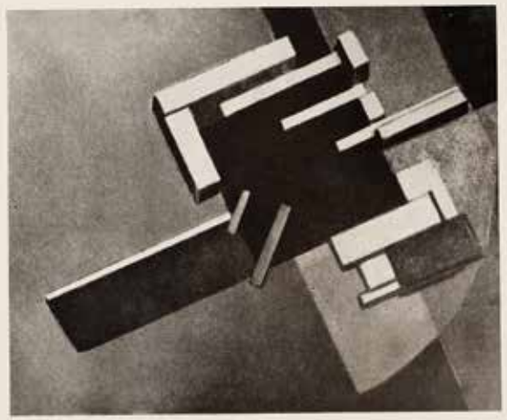
Antoni Pevsner - Jajolika konstrukcija, 1948



El Lissitzky – Prum, oko 1924

El Lissitsky - Kompozicija, 1921

Godine 1919. priključuje se Tatlinovu i Rodčenkovu pokretu El Lissitski, a započeo je svoje serije velikih crteža u pravo novoj prostornoj koncepciji, i nadjedno ga generiše kao "Prom". Naljevič nevrhovu svoj manifest kojovitoj, da slikar odnada više nije vezan samo na površinu slike, već da mu je sada zagada premijeti svoju estvarnoju i u prostor. Lisitski kao da ili ovvojiti taj prostor, da brinuli se ni mnie za klasične mjesne perspektive. I dok je za Naljeviča suprematizam predstavljao "supremaciju senzibilnosti u likovnoj umjetnosti", dotle za Lisitskog umjetnost treba da bude shvaćena kao "prijelaz arhitekturi", t.j. prijelaz, koji je pun novih otkrića. Lisitski je te svoje konstruktivističke ideje prokirio u Njemačku, i te prvostvene svojim prosudnim utjecajem na Kolmly-Nagya, a kojim se je zatrem godine 1920. u Düsseldorfu, a zatim svojom vlastitom djelatnošću od 1921. do 1926.



El Lissitsky - Prom grad, 1920

Jean Arp - Miller, reljef, 1916

Jean Arp - Četverokuti poredani nasumce, 1916

Jean Arp - Automatski crtež, 1916

Jean Arp – Bubavica, collage

Plakat koji najavljuje manifestaciju Dadaista u Parizu 1920. god.

DADAIZAM

Dadaizam je najradikalniji pokret u periodu XX. stoljeća, u vremenu čiji manjeg ujeda, gruba perspektiva budućnosti – neizvjesni trenutak. Pokret dadaizma ilazi je to najenergičnije, a najmanje shvaćen, ometen i najsudionicima. Pokret se pojavljuje, napreja i gasne u vremenu između 1916. i 1922. Ujedno je njegove najave ostavrio. Vrijemo trvi najstari rat, nerijeđe nadar krišćine stimnsija u dubrovnu i neterijalnim ujedinim novomene kulture Drugo. Pored negativnog, je ini neiskorišćenog elemenata, a dodi se nalazio izvodilica i gotovi potencijal izvanosti.

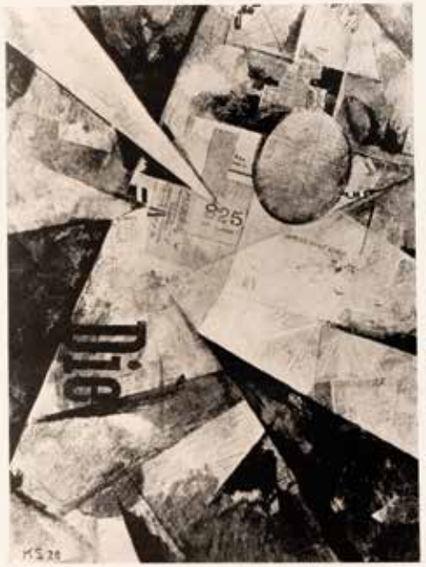
Pokret dada nije se ilustrirao samo plastičnim sredstvima, ali je njegovo znalaženje na Daljnji razvitak likovne umjetnosti velikog. Imenje sviloga dada smerno proširuje registar interesa i otišla likovnog izraza. Apstrakte forme u arsenalu izražajnih sredstava dadaista bile su s jedne strane uvelje u borbi protiv tradicionalne figuranije, a s druge strane znak smoklatičke slobode njihove mašte. Daljnji razvitak apstrakcije, sobom 1920., odvija se u znaku ikonacije, koje su naši dadaisti.

U pokretu dada intimali su ser Hans Arp, Sofija Tömber Arp, Tristan Tzara, Max Ray, Max Ernst, Francis Pisabia, Marcel Duchamp, Richard Wilenbeck, Kurt Schwitters i mnogi drugi.

Sofija Tömber Arp - Dada glava, 1920

Kurt Schwitters - Na plavom, collage, 1921

Kurt Schwitters - Mers 83: Crtež F, 1920



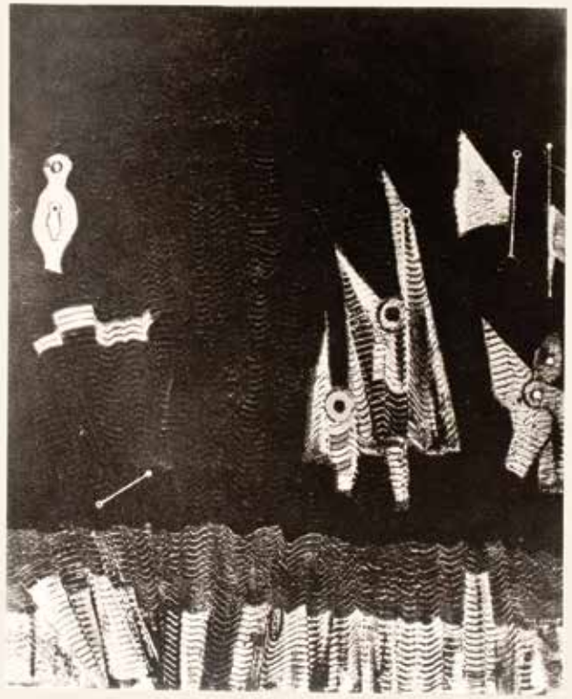
Kurt Schwitters - Dvijet koji sraži: Mers 31B, 1920

Man Ray, Rajograf, 1923

Man Ray - Rajograf, 1928

Salvador Dali: Upornost memorije, 1931.

Max Ernst - Okrugla glava, 1935.



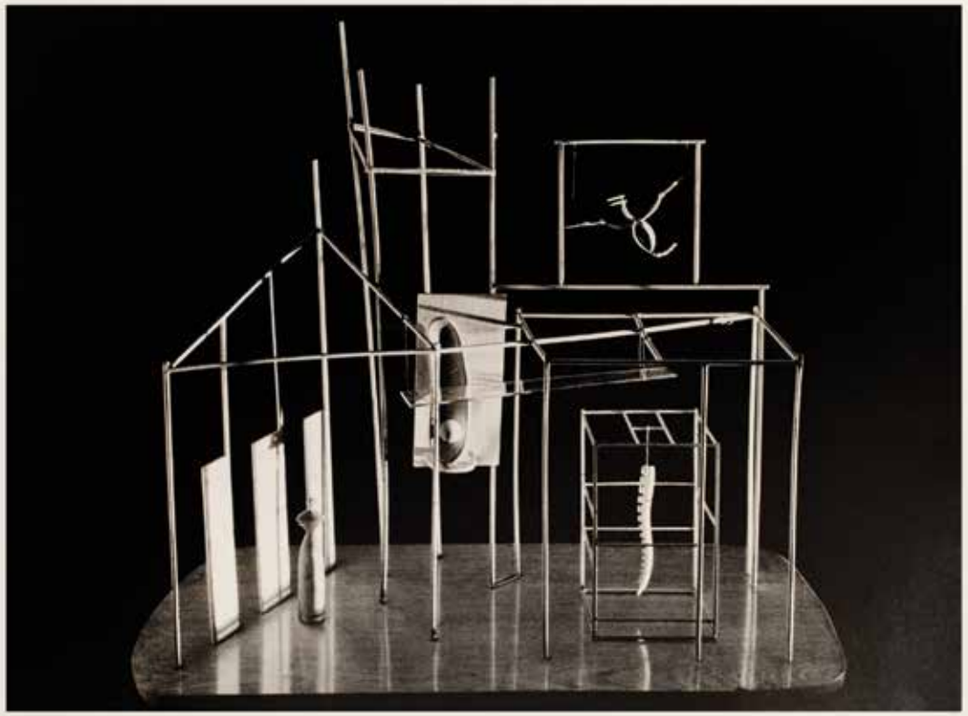
Max Ernst - Ptice nad Bunom, 1929

NADREALIZAM

Onaka, kako je pokret dodu htio raseriti ove konvencije predjanoke kulture, tako je u sebi osmom nosio klicu vlastite smrti. Iz popela dode oko 1930, radio se nadrealizam.

Pokret nadrealizma javlja se 1930. I. manifestom iz pera André Bretona u jedna mah bez nastavak tendencija pokreta dode i kao negacija dode. Anarhističkom otkilizmu dode nadrealizam suprotstavlja sistem tako ispitivanja svijeta sasvo i podrvijesti. Ismedju dode i nadrealizma najednikti je bunt protiv konvencije tradicije i neograničena sloboda smrte. U snovima i u dubljim zonama ljudske podrvijesti nadrealisti nalaze nepoznanije, istinskije realnost čovjeka i u njoj otkrivaju dotad nepoznate odnose ismedju objekata i vrijednosti. Sustite tako do otkrije sve i osobne vrijednosti i odnose, koji u prakticnom, svakidanjem životu imaju karakter neobičnog, neočekivanog, čudesnog, paradoksalnog, apsurdnog.

Yves Tanguy - Protejev ormar, 1931



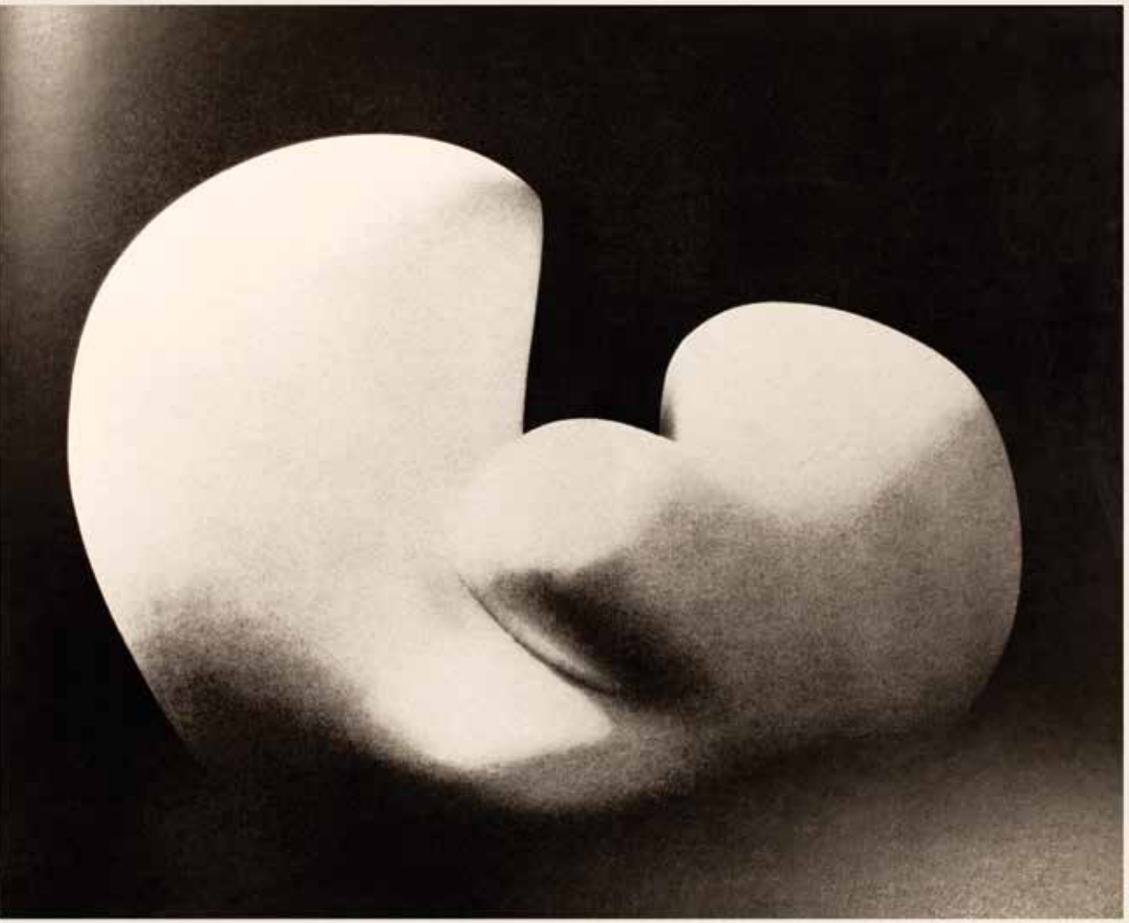
Alberto Giacometti – Salada u 4 sata poslije podne (konstrukcija od drva, stakla, tiza i strune), 1932–33

Sam André Breton formulira naše osnove nadrealizma ovako: "Najsazimija je nadrealistička slika za nene oso, koja sadrži najveću mjeru proizvoljnega. Na krijem to svoje nicoz; to je ona slika, koja iskazuje najviše vremena, kad je tko hoće provesti u jasih svakidašnjeg života, u prikazuje ogromne množine vanjskih protivarijalnosti ili je jedno dio mjesina smiola za čudnovat sadiz prikriven, ili sam se nicoje čudnovatom, ... ili se u njoj sazire naše smijelne formalne spravdanje u sebi, ili pripada u svijet halucinacije, ili vrlo jednostavne spatrakšnom stavlja naše konkretnog, ili, naprotiv tomu, sadrži naše negacije fizičkih elemenata ili izazivo smijeh".

Jean Arp – Konfiguracija, drvo; 1933

Jean Arp – Brdo, stol, sidra, pupak, 1925

Jean Arp – Ljudska konkretizacija, sadra, 1936



Joan Miro – Reljef, 1930

Joan Miro – Žena, novine i pas, 1925

Jean Kire - Gosto, 1920

Paul Klee - Igra snaga u paysage-u, 1917

Paul Klee - Jednako beskrano, 1932

Klee

Nikada nisam obrazljivo literarni motiv. Da sam sačinio likovne forme, a tek potom činile mi je zadovoljstvo, ako je forma "slučajno" odgovarala neka poetična ideja.

(Iz dnevnika Paul Klee)

Istinska umjetnost se prikazuje sama, što je vidljivo; ona čini vidljivim sama, što se vidimo. U svojoj snažnoj, ortež nas tako i spravičnom vodi u spoznaju. Tada oči samičljenja razabire sve fantastičke i mišaka; i to se ukazuje s velikom jasnoćom. Što više budeme pročistili naš rad, t.j. što više budeme upravili u elemente oblika, koji sačinjavaju ortežni rad, to ćemo ćešće spažati, kako nam ponestaje gradja za neterestičnim prikazivanje vidljivih stvari.

(Stvaralački Grade P. Klee)

Paul Klee – Ženski paviljon, 1921

Vasilij Kandinsky – Legura konstrukcija, 1930

Vasilij Kandinsky – Dvije kompozicije, 1914

Kandinsky je ved 1912. svoje neprestane izvore ideja i zapažanja sobrao u znalajnom djelu "O duhovnom u umjetnosti".
"Svaka je istinska slika poezija.

Ne stvara se poezija samo upotrebom riječi, nego i bojama, koje su srodjene i povezane; na taj je način slikarstvo kreacija pičturalne poezije.

Ona je na svoj poseban način čista poezija. Uprava slikarstva, koje je nazvano upotrebnim, govori (ili rezitira) sklicima isključivo slikarskim, i u tome ima predsast pred poezijom riječi. ..... U tog stanovišta nema nikakve razlike izmedju Slikarstva – Poezije – Glazbe – Plesa – Arhitektura.
Umjetnost je jedinstvena".

U istoj knjizi Kandinsky postavlja tri teze:
1. Svaki umjetnik, kao stvaralac, dužan je izraziti ono, što je svojstveno njegovoj ličnosti.
2. Svaki je umjetnik, kao dijete svoje epohe, dužan izražavati duh te epohe.
3. Svaki je umjetnik, kao sastavnik umjetnosti, dužan da doje umjetnost kao takva.

"Umjetnost, koja u sebi ne nosi klice budućnosti, koje je, dakle, samo dijete svoga vremena i nikada ne će narasti kao majka budućnosti, jalova je umjetnost. Ona je kratka vijeka i naraslac mnire u samo kreacijom, kada se promijeni atmosfera, u kojoj je nastala".

Vasilij Kandinsky – Akvarel, 1914

Vasilij Kandinsky – Akvarel 4, 1914

Vasilij Kandinsky – Studija na improvizacija 6, 1910

VASILIJ KANDINSKIJ 1866-1944

Taj ruskomski slikar apstraktne umjetnosti stoji na jednom izvoru svog tako raznolikog apstraktnog, koji svoj korak gradi "slobodno" nesmetajuće stilove. Sasvim djela svoga tipa nastaje intuitivnim putem, bez shematske prethodnje pripreme. Tako je i kandinsky do svojih prvih apstraktnih slika stigao intuitivno, a to je njegove stiže kasje tekoma vid stvaranja izmenadjenja. Sasvim, kojem je kandinsky pristupio rješavanju problema, kto se postavljala tokoja likovna situacija, stilja nešto, kojem je nikoje pokaza rješavanje i bogatstva misli, kojem je temeljni realizam i brzoto najprvo apstrakcije - najgovorja em jedna od najistaknutijih ujeto u historiji moderne umjetnosti.

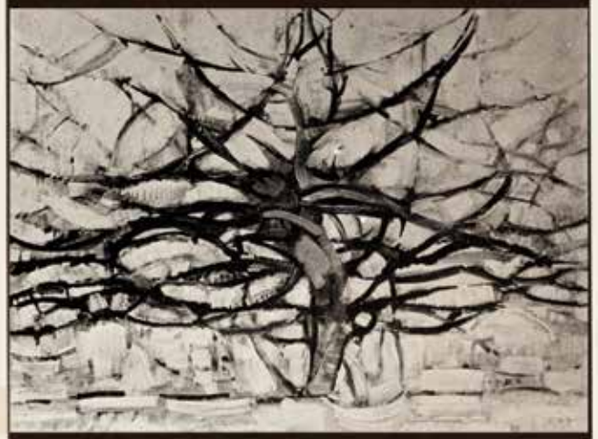
Karakteristika je za ovo kandinskog, da se njegove djelovanje gdno u organizirane kolektivne djelline, pa je nastal dio njegove aktivnosti prijeđe u grupnom. Najprije je to "Sinjaca" 1902. u Münchenu, zatim osnivanje u Moskvu i kruga "Plavog jahača" 1911. Ovo osnivanje u organizirenje likovne umjetnosti u SSSR-u nakon Oktobarske revolucije, a od 1922. do 1933. djelaje u školi, koja zaboravi Bauhausu u Njemačkoj. Uvodi je stare kandinskog rad i aktivitet, djelatnost energičnu i konstruktivnu. Kroznile svoje mnite kontrolira kandinsky ostrim okom svog duha, koji kao najveje romantist, jednako kao i racionalnog konstruktivnog.

PIET MONDRIAN 1872-1944

Velika pojava ovog holandjanina predstavlja korijen gomeleđeg skoka nefiguralne umjetnosti g e o m e t r i j s k o g smjera. Osnovne ideje i mnogo stiljeni Mondrianove slikarske produkcije pod i dosta djela mnogih umjetnika, kojih se rjeđeh izrazu sastoje na geometrijskim, pravcastim elementima. U vremenskom okviru svoga stvaralaštva, koji obuhvata pola stoljeća, Mondrian je prešao sve evolucionih stupnjeva, a njihov je tok jedna od glavnih i najsnažnijih struja u tokovi vrijeđ razvitka moderne umjetnosti. U Mondrianova se stilsaskog gledanja karakteristika: tendencija savremene umjetnosti, a to su, u njegova vremena nešto i svoja: crnki i konstruktivna rješenja. Posljednjeg decenija prošlog i prvih godina novog stoljeća, Mondrian slika u kruga Bruđelja. Godine 1911. upoznaje Teniju i prvo djela izlaže i u njemu vidi jedini put da rješenje, koja će biti zastupna ujepvih izraza i svog vremena.

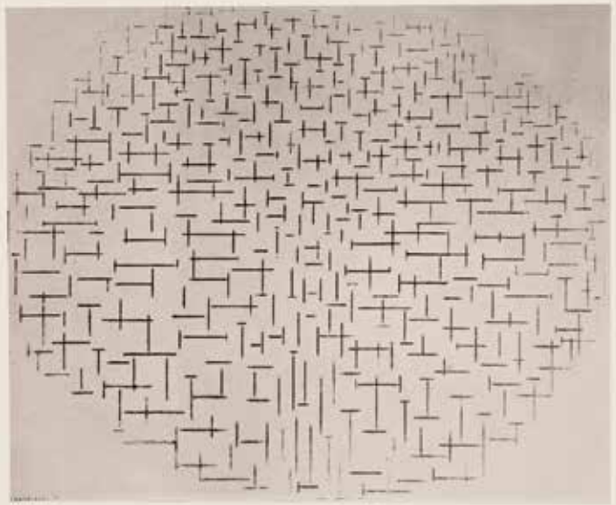
Tvorevine Mondrianove umjetnosti vire u temperaturi stvaranja, nisi u samoj ostvarjaju. To je racionalna umjetnost.

Piet Mondrian - Plavo drvo, 1911

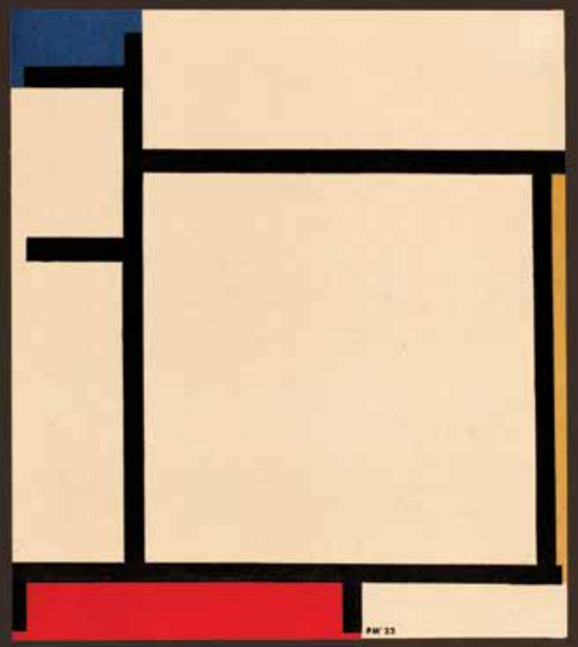


Piet Mondrian - Drvo, 1911

Piet Mondrian - Jabuka u cvatu, 1911



Piet Mondrian - Kompozicija, 1914



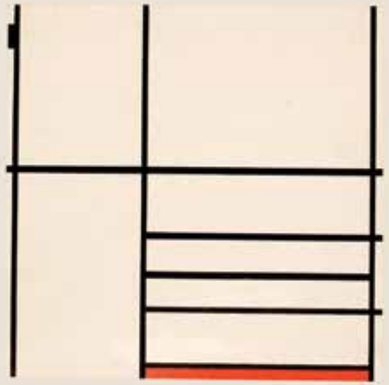
Mondrian je ostavio nis sumnjenih spisa, koji se predstavljaju sama sumnjive izvore za tumačenje njegovih djela, nego je to ostrom i drugojeni kapitol sletaji, ideja, tema i formulacija pojava u suvremenoj umjetnosti mapa.

"Svaki istinski umjetnik podsvijesno je svijak vise uzbudjen ljepotom linija i boja i njihovih medjusobnih odnosa, nego sama, što mu prikazuju. Umjetnik je svijak nastojao, da jedino tim sredstvima izrazi živelne snage i bogatstvo. A svijesno je, naprotiv, slijedio sklika predmeta (u prirodi)".

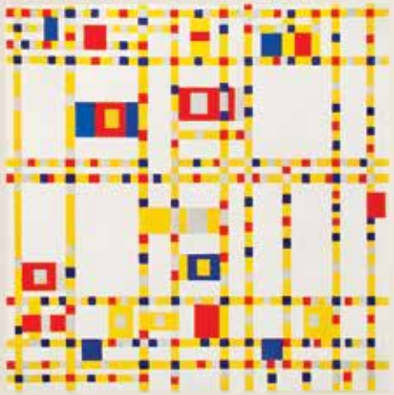
"Obratimo li istinski ljudski livot i kao vjelom radost otkrivanja i stvaranja kombrotne ravnoteže, ta ravnoteže postaje za nas najbitniji elemenat livota".

"Umjetnost da mala po mole nastati prema tome, o kojej mjeri bude u livotu više ravnoteže".

Piet Mondrian - Kompozicija, 1922



Piet Mondrian - Kompozicija u bijelom, crnom i crvenom, 1936



Glavni principi neoplastizmana:

1. Plastičnu (likovnu) sredstvu treba da bude pravokutna ploha ili prisma u temeljnim bojama (crvena, nedro, žuta), ili u "neprovim" bojama (crne, bijele, sive). U arhitekturi se kao prazan prostor mnie smatrati prostor u neprovim bojama, dok se materijal mnie smatrati kao boja.

2. Potrebna je ravnoteža plastičnih (likovnih) sredstava. Ravnoteže spoznite ostvaruje jedna velika površina u "neprovim" bojama, te jedna manja površina boje ili materije. I ma da su različitih dimenzija i boja, ujihove su vrijednosti uvijek jednake.

3. Dualitet suprotnosti u plastičnom sredstvu potrebna je i u kompozicijti.

4. Ravnoteže ravnoteže postizeva se odnosima u poletaju, a izrazava se ravnom linijom (granicom likovnog sredstva) u njezinoj glavnoj suprotnosti.

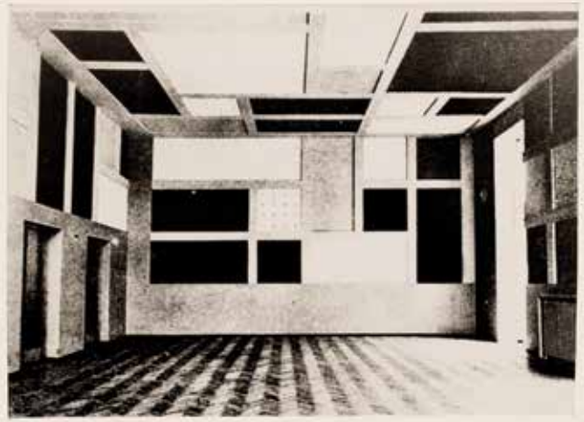
5. Ravnoteže, koja neutralizira i poništava likovna sredstva, ostvaruje se odnosima proporcija, u koje su stavljene, kto prosvrdnuje živi ritam.

6. Svaka je simetrija isključena.

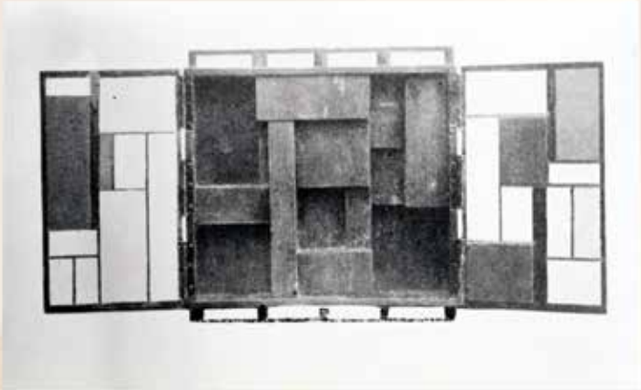
Piet Domiciana – Dvoredvoj Dongie-Dongie, 1942-43

De Stijl (1917-1931)

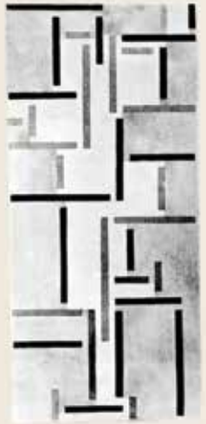
Sofija Tiuber Arp – Dur u Aubette, Strasbourg, 1927



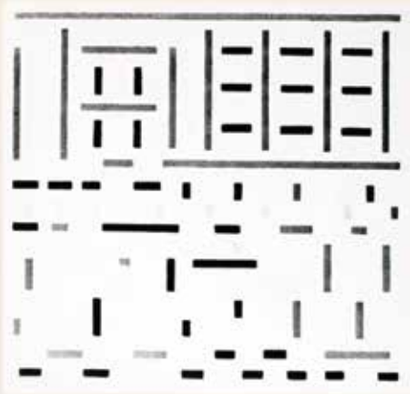
Theo van Doesburg – Uvedana dvorana u Aubette, 1927



Georges Vantongerloo - Triptih



Theo van Doesburg - Ritam ruskog plesa, 1918



Bart van der Leck - Kompozicija, 1917

De Stijl

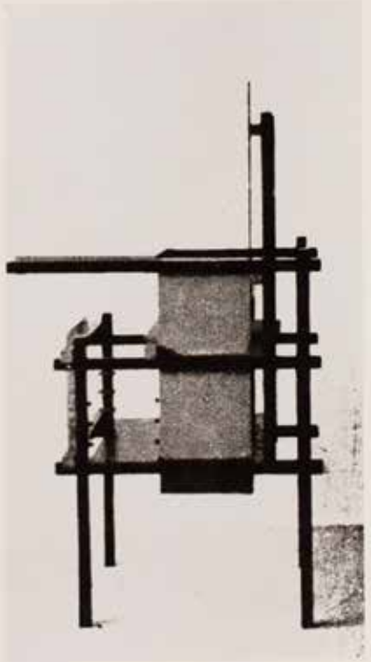
De Stijl, jedna od najtrajnijih i najutjecajnijih grupa modernih umjetnika, formirana se u Holandiji za vrijeme Prvog svjetskog rata 1917. g. Od osnog je poštoka rad grupe bio ograničen isključivo, s jedne strane, slikarm i kipara, a s druge arhitekata i projektanata formi upotrebnih predmeta (dizajnera). Kadja istaknutim članovima grupe nabrojila se se dvojica od najvećih likovnih umjetnika ovog vremena: slikar Piet Mondrian i arhitekt J. J. P. Oud, čiji je utjecaj grupe izvrsno prezentirao i teorije i neumorno širenja ideja njenog osnivača Theo van Doesburga. Ne ja te slikar, kipar, grafičar, arhitekt, pjesnik, novelist, kritik i nastavnik, dušu toko omagestrao bio i velike ličnosti renesanse. Djelovao sve do 1931. prestaje aktivnost ove grupacije.

Neoplasticizam De Stijla tvrdio arhitektonske sklike principujući uglavnom Mondrianovo nastala stvaranja prostora. Rietveld i van Doesburg komponiraju svoje arhitektonske forme u materijalu kao neoplasticističke slike u prostoru i pri tom trude jedinstvo vanjskog volumena i unutarnjeg prostora. Usvajaju su Sophism Tauber Arp.

De Stijl je utjecao na moderne arhitekture - a posljedice su tog utjecaja još i danas vidljive - prezentirao je kako da su u estetske organizacije prostora nili kao vizni elementi boja i provokatna zidne plohe. To su nastajiti estetski elementi arhitekture, jer se nazivaju na primjerima paho-dizielažnog djelovanja kolora, disperzije prostora i neovnih konstrukcionih nastala gradijalnjeg.

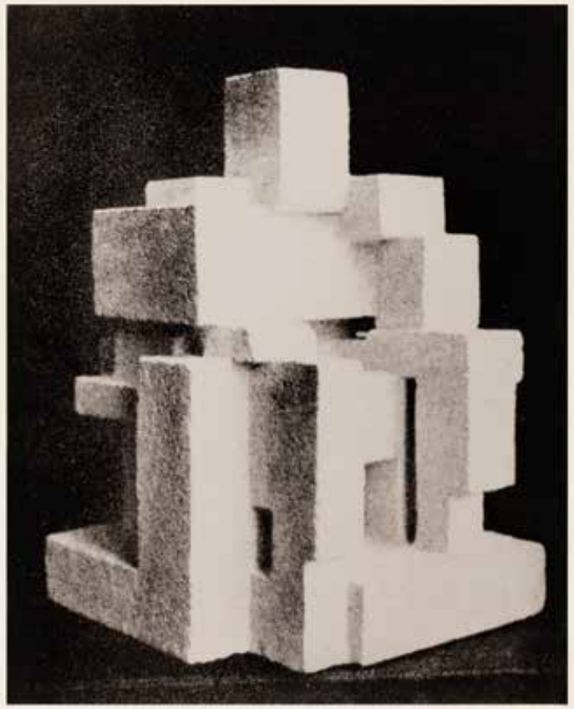
De Stijl su pripadali slikari Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Bart van der Leck, Vilmos Huszar, kipar Vantongerloo, arhitekti Oud, Vlie, Van't Hoff, Rietveld, van Esteren, pjesnik Kok i stamati Viking Eggeling i Hans Richter.

Van Doesburg i van Esteren - Kolor konstrukcija
(projekt za privatnu kuću), 1922

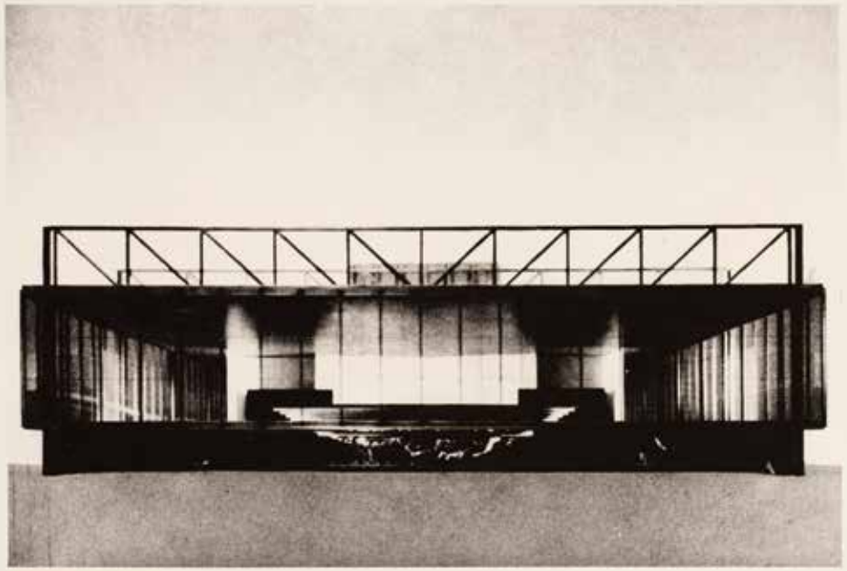


Gerrit Thomas Rietveld - Crveni stolac, 1919

Gerrit Thomas Rietveld - Kuća Schröder, Utrecht, 1924



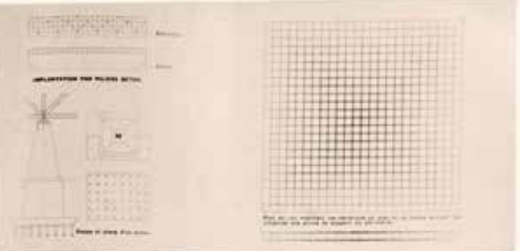
Georges Vantongerloo - Volumen-konstrukcija, 1918

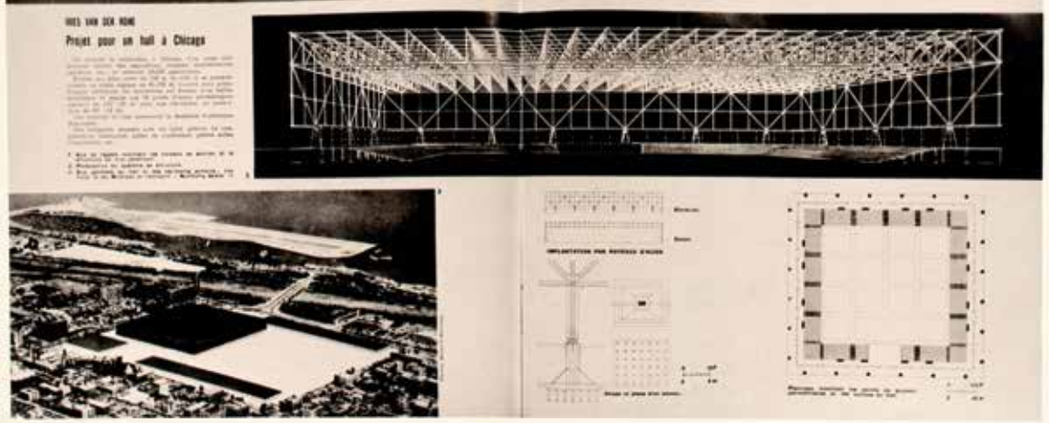


Mies van der Rohe - Nakete Narodnog kazališta u Mannheimu, 1953

Mies van der Rohe - Kuća "Farnsworth" kraj Chicaga, 1951

Mies van der Rohe – Tehnički Institut Illinoisa u Chicago





Mies van der Rohe – Hala za 80.000 gledalaca u Chicago (projekt)

Mies van der Rohe – Stambena kuća "Lake Shore Drive", Chicago, 1951

ARHITEKTURA

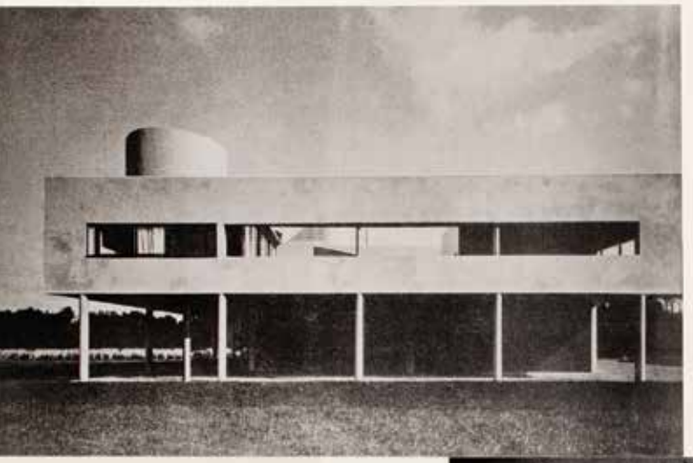
U razvoju arhitekture našeg vremena mogu se do danas ustanoviti tri razvojne faze:

1920–1930.: Stvaranje današnjeg rječnika neposrednim pristupanjem sadatku i vješenju pomoću novih izražajnih sredstava. Arhitekture uši ponovo preciznost planiranja na pojedinoj čeliji: stan radnika Holazi u područje umjetničkih problema. Istovremeno se s različitih strana ostvaruje nova koncepcija prostora. Prvi su u izvedenim građnjama pokazali medjusobno prodiranja unutarnjih prostora, kao i novo ukvačanje zidne plohe, Rieteveld u Holandiji sa svojom kućom u Utrechtu 1924. i Le Corbusier sa svojom kućom La Roche u Auteuilu 1923–24.

1930.: Integriranje pojedinih građnja, izvod i pregled od blokova do naselja, do čitavog grada, do medjusobnih odnosa gradova, do regionalnog planiranja; sve se to javlja četrdesetih godina za vrijeme i poslije rata na prvom mjestu.

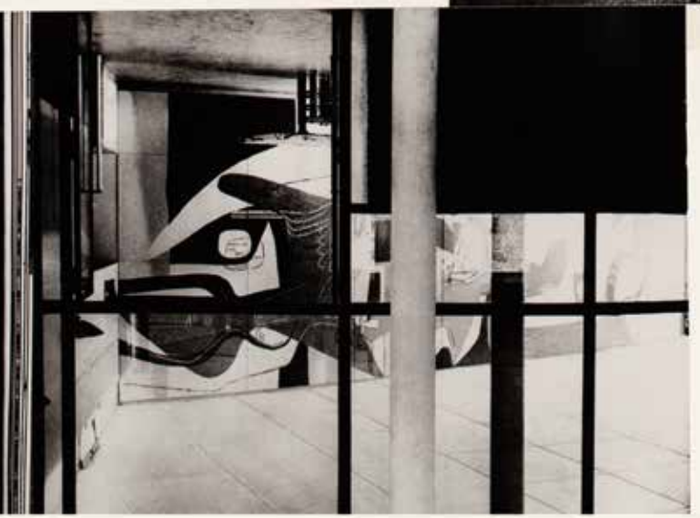
Treća faza leži pred nama. Nakon čitave razcjepkanosti u prošlom stoljeću radi se o najtežem koraku. Što više nestaju posljedice rata, u toliko više se pojačava potreba za građnjama zajednice, koje treba da zadovolje želju za emocionalnim potrebama. Zarod česne za građnjama, koje bi se mogle smatrati kao posude za njihov unutarnji život. Dakle, građnje koje su više nego samo funkcionalne!

Le Corbusier – Chandigarh, Indija, Sudska palača, détail, 1955



Le Corbusier - Villa Savoye u Poissy, 1928-29

Le Corbusier - Švicarski paviljon u Sveučilišnom gradu u Parizu, 1930-32



Le Corbusier - Kolektivna stambena zgrada u Marseilla 1940-51

Le Corbusier (Izvorni rukopis, 1928)

Le Corbusier, kreativni plastički um, istraživač sve plastičke mogućnosti armiranog betona, te U. rezvija od Ville Savoye preko švicarskog paviljona u sveučilišnom gradu u Parizu, Unité d' habitation u Marseilla, do najnovijih djela u Indiji. I kod njega nalazimo pratiti put stiranja jurnog karaktera betona od pomoćnog konstruktivnog elementa do izoljavanja njegove pune estetske vrijednosti, koja na jednosti zbnjive primjenom ni ukrasnje.

Nikada ne ne ne spomenuti Le Corbusiera, kao je kažuta, da je knjiga "mašina za stanovanje", knjižnim znanom, koji je on ona tej Izraeli, crte je dobiva od mnoštva, koji ne on nikada: drugi prijatelji.

U jednom od svojih prvih djela on piše:

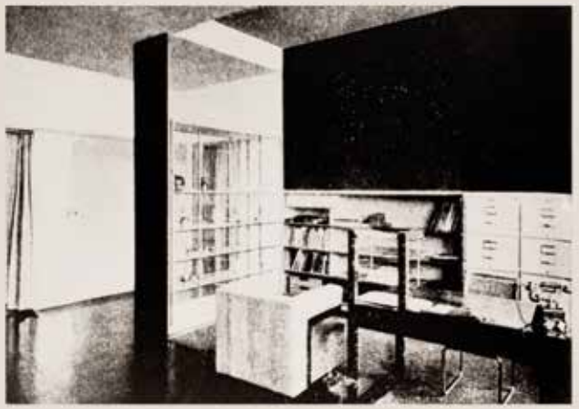
"Arhitektura je izraz mišljenosti.
Arhitektura je plastična mogućnost.
Izraz je neposrednog osjećaja stvora drama".
(Vers une architecture)

Revija "L'esprit nouveau" (Novi duh), koju je 1920. osnovao Le Corbusier, surađuje i slikar Ozenfant, bila je organ purista i imala je podnaslov "Ilustrovana revija za estetiku". Obrađuju najrazličitije materije, kao što su slikarstvo, skulptura, arhitektura, glazba, literatura, estetika, konstruktivizam, socijalizam, film, teatar i pokretnice, ona je dovela sistem sinteze svih umjetnosti doba. Uz i vrlo stara djela, kao što je Ville u Garche, projekt za Zenitov Dorado ili Ville Savoye, stara zaliđila na cestu, a kojima se najoravljen-ih arhitektura ing vremena. Najnovija konstrukcija Le Corbusiera kanje takor plastičnost svojstvo, da je pomoć tome realizacije granice između arhitekture i skulpture. Arhitekt, urbanista, slikar, kipar i pisac, Le Corbusier je jedno od rijetkih umjetnika novog vremena, koji je uspjeli ostvariti maksimu jedinstva umjetnosti, i koji je svojom čistjenom stvaran plastičnih umjetnosti "Arhitektura i plastičke umjetnosti sam podvrgnem, vel stvorenja homogen sjelim".

U plastičkom djelu ova je jedinstvenost skulpture, slikarstva, arhitekture, volumen ..... i poliikromija. Tijelo ovdje zgrade je izraz jedinstva triju umjetnosti".

Le Corbusier - Detalj, Stupovi

Le Corbusier - Detalj, Terasa



Walter Gropius - Bauhaus, ured direktora

Walter Gropius - Bauhaus, stanovi nastavnika

Walter Gropius - Bauhaus, balkoni studentskih ateljera

W A L T E R G R O P I U S

1919. Walter Gropius preuzima upravu Akademije likovnih umjetnosti kao i Akademije za umjetnost i obrt u Veimaru i ujedinjuje ih pod novim imenom B a u h a u s . Temeljni program umjetničke Akademije bio je koncipiran u praktičnim programom čiste umjetnog obrta i bio je zasnivan uzaz legitimnog obrazovnog sistema na dotrvite vrednote.

Cesta za prijevazaći Gropiusa njegovu ulogu rutinalnosti u umjetnosti i tražio je za nekoliko odgovorno za vizuelni i impersonalnost savremene arhitekture. Konačno, ovi tagu se tokovrstje do je Bauhaus, kojeje je prvlo bila "Umjetnost i tehnika u novom jedinstvu", ujedinjen pod istim krovom i istim upravom arhitekte, slikare i vjaskiteru. Ideoloe je projekta da je to "prvi pokušaj novog vremena da se teže u ponovl umjetnikima, koji su imali novim nove ideje, i da ko za usmjerit do trenja te osnovljenosti svojih ateljea i do rada u ateljeima, gdje bi najbolje dizaniline ideoeti mogle uvrstit odjeci na nove generacije".

Sam Gropius je rekao "Ukjed 'Funkcionalizma' je ozrine dosluvna sila ujedinu ..... Funkcionalizam za nas obuhvaća čiste prihlatke, koje i materijalne problema. U toku kada je to rijeđ bila stvarnoć, ali nije bio kulisu mašine nam, nikako ujem upotrebu u slavlu čelnjeu ..... Elementi te nove konzepcije već su se ustvarili, ne ni nam najmanji do je nadalati nove generacije da je pravilati i do je ubiđi i najbiljejem i svakom zvanaljivom".

"Vjerujem da su znanstvi ostvaje od umjetnosti ostvarnuklim je civilizacije ..... Ovi sistem mijaja treba jejrovitli u ten smislu, da bi se najbolnijem dalo isto kulisu vulmosti kulisu i znanstvim".

Walter Gropius - Bauhaus 1926-28, bočni ugrada

Walter Gropius - Bauhaus 1926-28, pogled na zjeveranapada, Dessau

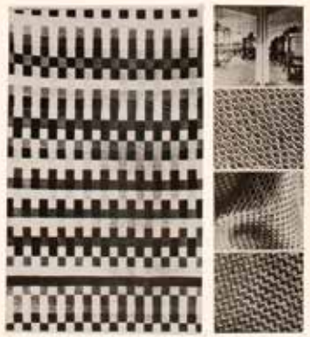
Bauhaus (1919.-1933.)

Bauhaus je otvoren 1919. Glavni cilj mladosti bio je ostvarenje moderne arhitekture, koja će ponovo tjesnije prirede obuhvatiti potpuni život. Kad se u Bauhausu konsolidiraju ne ono, što je donio već prvih tri godine, mora, treba sprijeviti, da ateljeu ostvari ravnotežu, a to će se postići, ako se mnoštvu predmet i čovjek nalazeći od nekoliko smrtnika i opet primaju izvornoj prirodnosti. To znači, da treba ostvariti oblika i predjeline, koje su projektirane isključite za industrijski način proizvodnje. Kako se nemjere nastajale u kasnu, do isključivo sve lepe starne strnje, a do pri tome na ostvaru arhitekti si jedan od najpotrebnih stvarnih predmeti. Nastajali nam stvoriti ujedno vrijednosti, a na kvrčkoćenjem novitete. Već je jednom nisperiment stajao u svrhite arhitekture, a to je istaknuo širinu i shvatiranost duha, a na novu spontiljenost.

Ono čim je Bauhaus u prvoj godinama, bilo je nesumnjivost svija vrsta stvaralačkog rada i njihove logične međusobne prevođenja nastaje nedovoljno stvaranja svijeta. Rada je mnoge vodilja bila, do pokraha su stvaranjem (oblikovanjem) stje bak iskolektivna ili sam materijalna područja, nego jedinstvenoj integrirši dio life vrlina napetosna civilizirano drvetu. Kako su ambicije nesale tu do dubla, do sam bijeli do stvaralačkog umjetnika ostvaćene od njegove stanjenosti od svijeta, i do pomoćne uspostavine njegove ednosa na stvaranje svijetom rada, a u isti čas bijeli sam do nicnjal i potrebe izoljative materijalni interes poslovnog života sankcione i homogenizirane. Kako stvaranje Bauhausovskog jedinstva svega stvaranja u sbnirem na život bila je dijametralno suprotna bezi l'art pour l'artu, tan i još nemanjej filozofiji, iz koja je potekla, nikom ranj, koja pomoć smatra ciljem samim sebi.

Walter Gropius

Prototipovi za industrijsku proizvodnju



Zaštitnice Bauhausa

U Bauhausu glavni nastavnici Bauhausa bili su mnogi istaknuti slikari i arhitekti:

Paul Klee je od 1920.-30. predavao teoriju, uživ slikarstva na školi i kiseja, čiji je najpoznatiji njegova mišlja. Osnivač je crnja nekoliko knjiga u knjizi "Pedagoška skica", koja je tiskla 1925. Vasilij Kandinski je od 1922.-33. kolegiji predavao opću teoriju, a predavao je napose apstraktnu kompoziciju i monumentalno slikarstvo. Utjecaj je ove dvojice velikih umjetnika u Bauhausu bio velik.

Lyonel Feininger je djelovao u Bauhausu od 1919. do 1923., Oskar Schlemmer od 1921. do 1929.

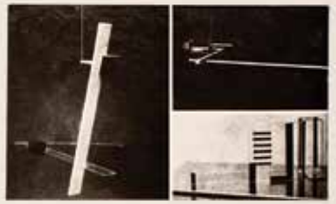
Laszlo Moholy Nagy djelovao je u Bauhausu od 1923.-28., a nakon 1937. djeluje u S.A.D.-gdje je osnovao New Bauhaus, koji je poslije preuzeo u Institute of Design u Chicagu. Pored vlastite likovne djelatnosti, Moholy Nagy je autor dvaju najvažnijih teoretskih djela o likovnoj umjetnosti i umjetničkom nizanju "The New Vision" i "Vision in Motion".

Marcel Breuer, arhitekt, predavao je u Bauhausu od 1920.-28. u odjelu arhitekture i industrijskog oblikovanja. Najuspješniji njegov doprinos je u projektiranju i proizvodnji namještaja iz metalnih cijevi 1925. Danas je profesor na Harvard University u U.S.A.

Veliko je nezadovoljstvo i djelovanje J. Albersa, slikara, tipografa, fotografa, koji vodi od 1923.-33. osnovni kurs i radionicu stakla i nasljednika H. Bayera, tipografa, slikara, designer, fotografa, koji vodi od 1923.-28. odsjek tipografije, reklamne grafike, kaj ovi.

Nacizam je nazivčio nemalne kontroverze sociološkog i političkog aspekta pojave Bauhausa i najčešće nakon dolaska na vlast nacionalnih snaga djelatnost. Godine 1933.

Osnovni kurs



Stenografija

Fotografija

Grafika i tipografija

Tachisti

Naziv "tachizam" izvedeno je od riječi "la tache" - mrlja, i označuje dakle slikarstvo mrlja. Povrnuo se naziv upotrebljava s prizvukom omalovažavanja, koje tako često prati pojavu novih majorova. Bile je pokušaja, da se riječ manijeni tačnijim nazivom, kao na pr. "upotrebljeni impresionizam", jer se je kod nekih pokazala sklonost, da u tachizam ubroje mnogo toga, što je drugoga podrijetla. Ali riječ tachizam tačno karakterizira jednu bitnu oznaku tačističke slike, naime m r l j u toju, koja nije upotrebljena kao opis jedne odrednjene forme, nego je sulobodjena formalnik veza za predmet i nemotelno djeluje u slici.

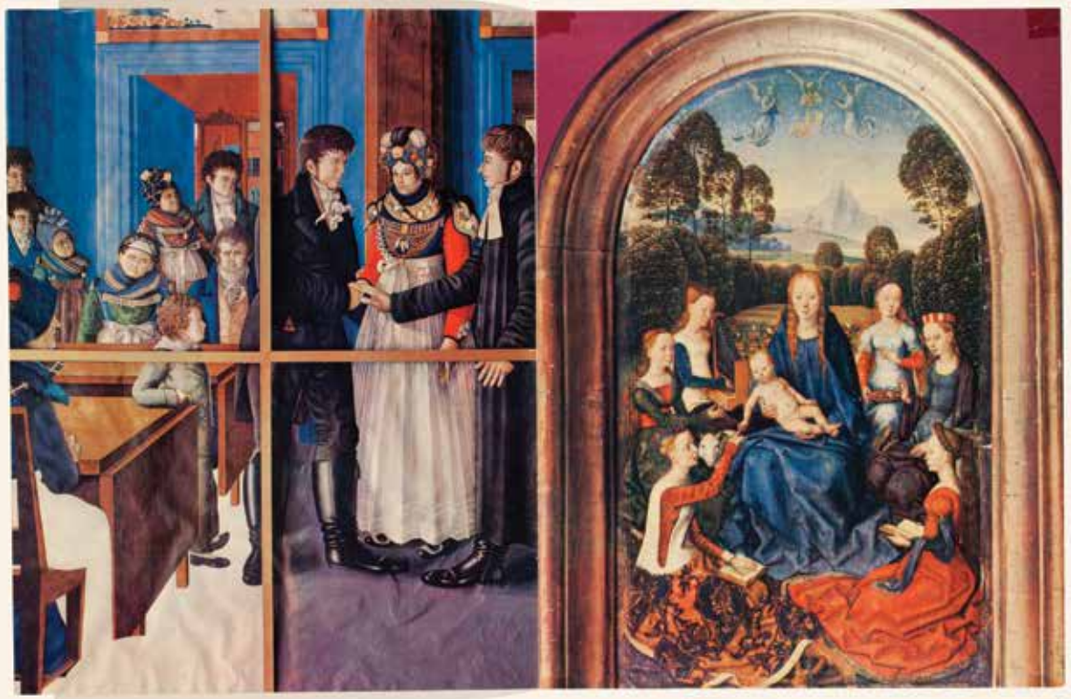
U Italiji nazivaju tachizam n u k l e a r n i m slikarstvom, i okupljeni su oko pokreta "Movimento arte nucleare".

Jackson Pollock - Broj 1., 1948

Georges A. Mathieu - Slika, 1955

Jean-Paul Riopelle - Lemljište, 1956

Jean Dubuffet - Skulptura (zgnuva) Zbatijivac



Jean-Paul Riopelle - Ljubljana, 1966

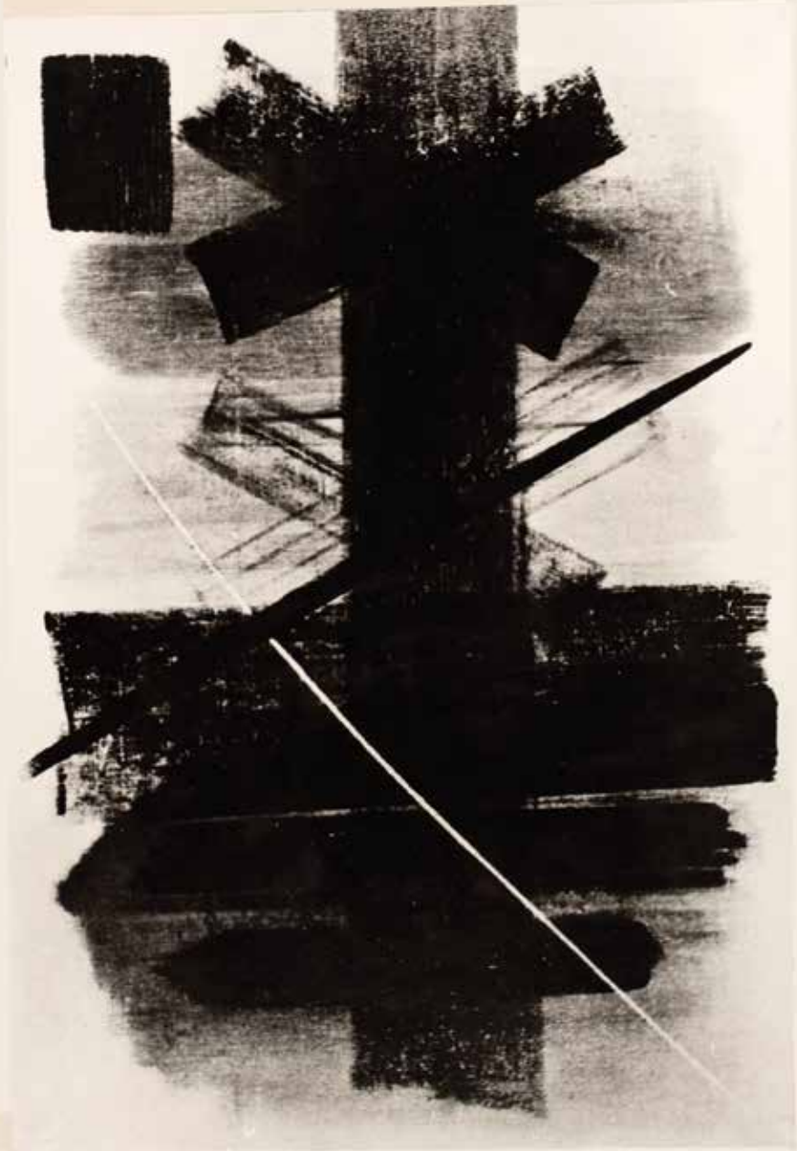
Jean Dubuffet - Skulptura (spomen) Ljubljana

Degenerativna apstrakcija

Dostan broj mojstrska configurativnog izbjegava strogu geometrijnost, ali se opetto se ni u romantizmu ima trakista. Dni slobodnije biraju livere svoje izvornije, ja bih se mogla ni od pogleda u prirodu, ali kriljive forsja mostarnja strukturu i izvanji red svojih kompozicija.

"Uvijek me je privlačila mostarnja geometrija oblika, vila nego njihov izgled. Nisam imao sujeđaja za ubrio, a mostalom, ja ga ove manje vidim. Stalo, pojeni, bez ljudnih lisa vidim kroz sleisom oraže njihovih pravosa, kroz njihove glavne linije, ili jak kroz njihove volumene svijetla, nesvisno od ubrina dle vodi do statičkih oblika, koji nisu nikte nemotavljeni, zarobljeni, nego vode do neke vrste dinamičnog povrtina, sosleguih s dinamičnim čivotom mostarnjih linija predmeta".

Jean Bazaine



Jean Hartung - Slika V 1930-47

Jean Dubuffet - Detail originalne litografije

Nicolas de Staël - Paysage, Honfleur

ALBERTO MAGNELLI

Mortensen - Svalgata, litografija, 1936

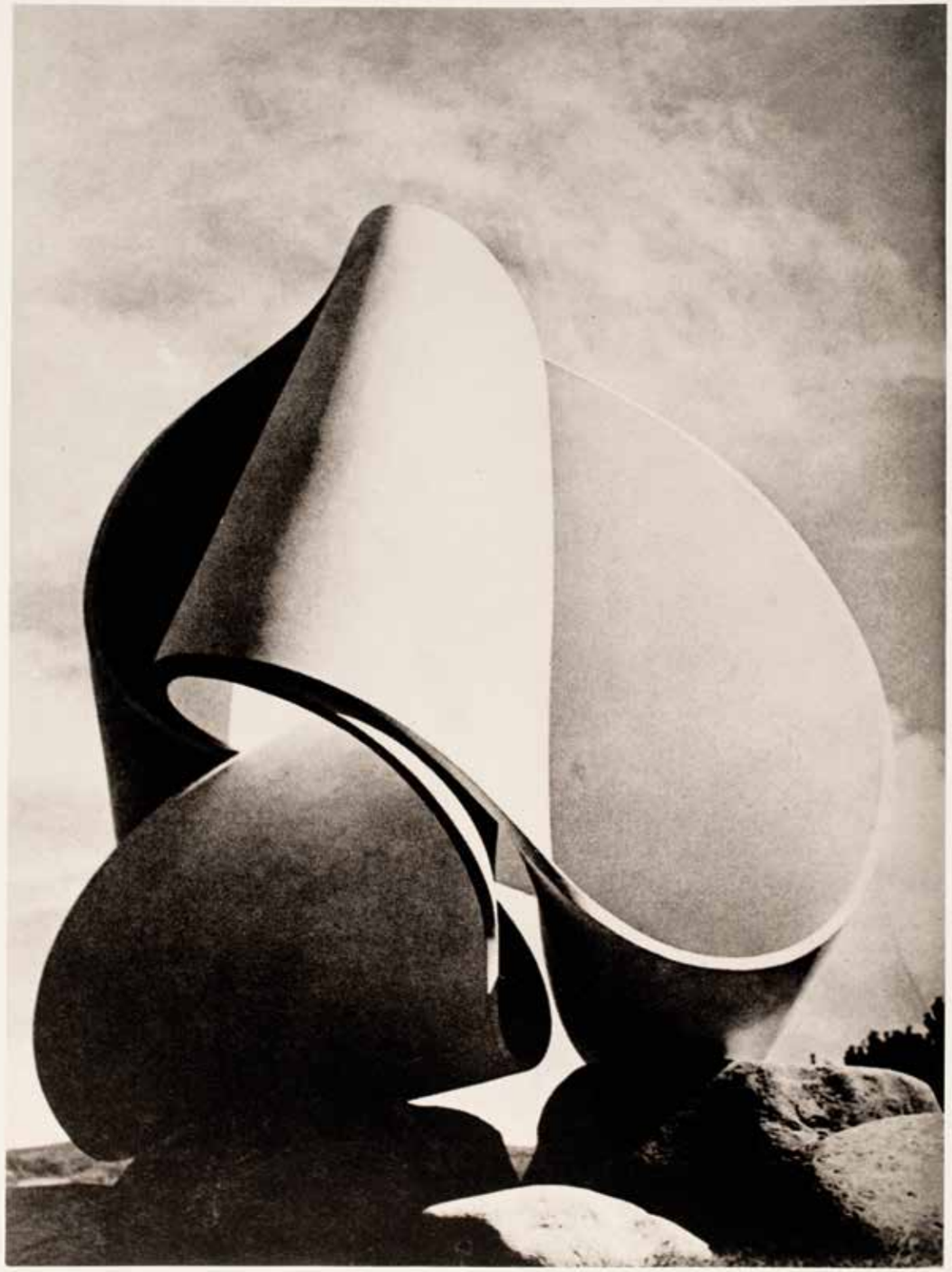
Alberto Magnelli - Serigrafija, 1932

Geometrijska apstrakcija

Geometrijska apstrakcija ima svoje krajnje podrijetlo u slikarstvu kubista. Formalne zakonitosti njezine nazrele su prvi puta u djelima suprematista (Kaljevič), konstruktivista (Tatljin, El Lissitzky), neoplastikista (Mondrian, Van Doesburg). Ona se najtiše, dosao napose, pojavljuje u vezi s arhitekturom, s kojom je veda umatoruje strukturalne karakteristike. Na podrucje geometrijske apstrakcije najdaljednije se prevedene konsekvence nekih teorija u apstraktnom slikarstvu, koje svoj idealni cilj nalaze u apsolutnoj nesvojnosti stvaranja oblika. Ta jesti oblik se potječe od iz kakva oblika iz vidljive prirode, a ne nadrii nikakve cinnje na prirodne forme. Naprotiv, oblik nije i konstruira se prema autonomnim zakonitostima.

Van Diekeleen - Serigrafija

Alexander Calder - Rak, vrša i riblji rep, 1939



Dux 2413 - Lentiemitek, 1938

Vicekas Schoffer – Spaciodinamička skulptura za figurom, 1960

Oni principi lišovanog obvećanja prostora koji su na terenu slikarstva uzrokovali pojavu i svat nefigurativnog izraza, našli su svoj odraz i u skulpturi. Plastična puna i statična masa nije jedina nogmća tema nefigurativne skulpture. U organizmu kompozicije, pored punih oblika nogu se pojaviti i sensibilizirane prazniny; pored statičnih dijelova nogu izajati direktne skulpture i pokretni dijelovi sjatice. Registar nejetljivosti materije neoporedive je povećan, a fizička svojstva materijala pojavljuju se u većem bogatstvu, nego škada prije.

"General Motors", Detroit – arhitekt Eero Saarinen
kipar A. Pevsner

Najkraći pokušaj i sistema najamnosti

Sistema najamnosti je postala cilj svitskih internacionalnih pokreta, kao što su: Internacionalni kongres modernih arhitekata (C.I.A.M.), sotka grupa "Espace" (Prostor), koja je bila otvorena bez mrže, da pojmanje stanovanja kroz arhitekte, likovnih umjetnika i planiteka. Najzad, lokalne grupe, koje u svojoj sredini nastoje, da pravcem zainteresiraju na taj problem.

Le Corbusier je odnosi pozicije rada u francuskoj sekciji "Valonte" (Volja) kasnijeg apel u korist sistema likovnih umjetnosti. C.I.A.M. koji se dotada bavio nacrtim standardizacijom, industrijalizacijom gradjevinarstva i razvojem urbanizma, ministririra se na to, te je 1947. god. na kongresu u Bridgewateru pokuša definirati svoje ciljeve ovako

"Smatti na stanovanje
Tlačitog čovjeka,
koji bi ostvarivanjem dob korjeda
zadovoljio njegove
emotivne i materijalne potrebe."

Siegfried Giedion, autor djela "Bauhaustektur Dries Commard", i sam je razlaže problem

"Racionalizam je uglavio problem pravi čovjeka ravnom i nestvarnog izražaja, da je to vel najodgovornije ..... Period racionalizma ide svoj kraja ..... Ako arhitektura svijeta dojmu pravo do javnosti, onda su arhitektura i urbanizam na nogu vise pramatrati nezavisno od ostalih likovnih umjetnosti. Arhitektura se mora vise bavit ostajanom od slikarstva i kipartva, kao sto se to vel nijak i je dopuja i kao sto je ona to i danas".

Iz riječi se odnosi kasnije odnosilnjem najavom Le Corbusiera. Generali u nastavku, nastkam, ostvaren sastigoslima nekog cijeka, on nastavlaire

"Nedostaje jačine harmonije, jer nisam bmali trnnsen, nisam imali mirnu, ili su nisam ni ajetili, da ne nje otsiline ..... Gramatik je velika riječ nedostajaci pozivitti sve atveri u harmoniji

Ilistiti da harmonija vlada nad svim. I ustanoviti to, ministi da se rasvjeta
da ishija
postaki Pacasso".

Tuire ćjeta se stavrde napomenite ljudima, "sli najamnstim.

koji postaje,
koji se ne,
koji ćekaje
i za koje nemaju,
najamnost koim su toko potrebni, kao vodu i kruh".

Ostaniski arhitekt A. van Eyck odgovara u istom smislu: "Sarbe izmedju mrtve i ravnom se krajitne nerešlo u korist ravnog. Ali nego potreje da postoje na drugu stavom ..... Stvorije ravnom ide svom kraju ..... Najopipljivija Pamlatje - ona koja podrazumijeva riječ "transmaliteat" - vrijede samo onda, kada nego da stvara nekijeat, koji je neophodna za bitne ljudske potrebe. Ali najzad, to je tek priprema".

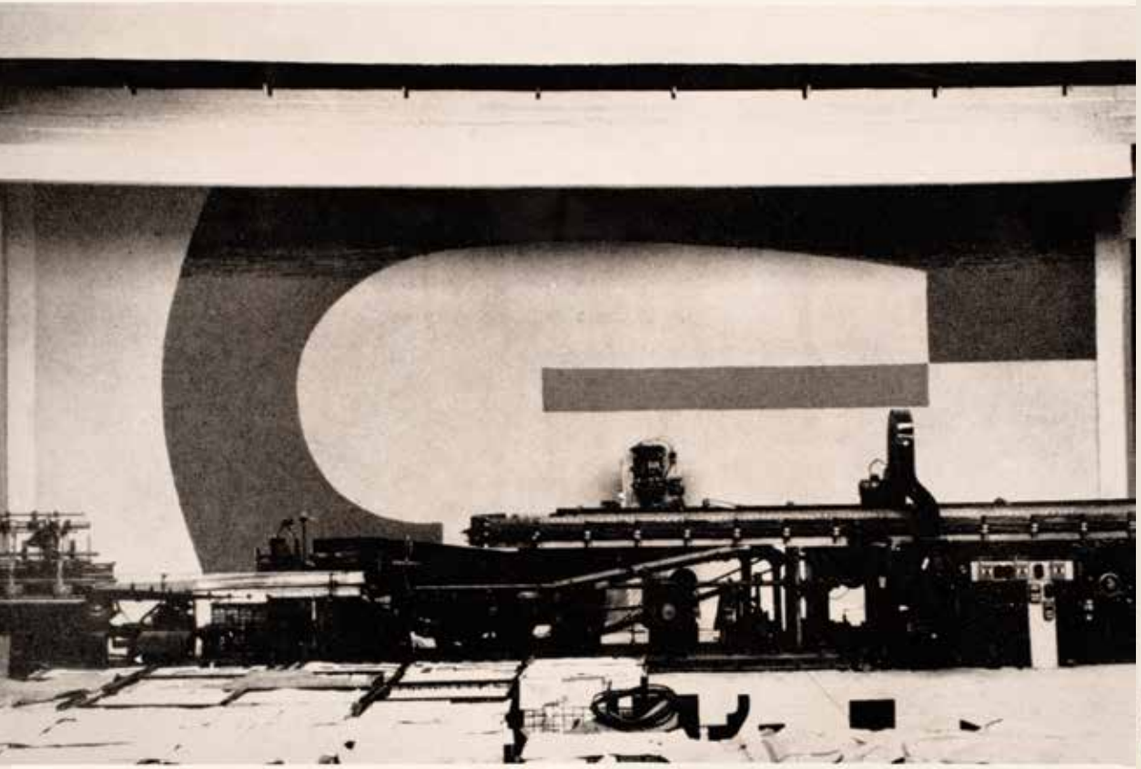
Pozaro se raspravljalo o problemu sistema likovnih umjetnosti na sljedećem kongresu 1949. god. u Bergamu. Kongres je konstatirao

Urbanizam je stvar, u kojem arhitektura i druge likovne umjetnosti moraju biti ujedinjene, da bi jel jedenom izgmile svoje društvene remnije. U sistemu će se izvršiti jasnoća koordinacije svjera arhitekata, slikara i kipara, koji će sudjelovati jedne sklje i mile nesadjtrati, istinski nesadjtrati.

I na sljedećem kongresu ponovno se raspravljalo o sistemi likovnih umjetnosti, a 4 godine kasnije, u Aix-en-Provence konstatira, kojej je bila dužnost da pravdi taj problem, izjavljuje u svom zaviršnom izvještaju

"Nova slobodna stvaralja u prostoru, koji je arhitekt dobio, traži od njega najdaljnuć i vladanja nad prostorima i volumenima, kao in drama u mnogim slobodjenim jeć nalaziaje ..... Nadno je, da arhitekt red u potrebu rezil na slikarom i kiparom, ujedinjuliim na organizacija [raspored] povrtine i najsitej volumena u prostoru".

Iznad slama su tablice s Ch. Ide-ed, Francuska - arhitekti:
J. Nelson, Gilbert, Kerrier, Architecte;
slikari F. Léger



MISE EN COULEUR ET PEINTURES MURALES

Dans le cadre d'une architecture très volumiste et de conception rationnelle, je me suis donné pour tâche d'animer, d'agrémenter, de rendre « respirable » à des ouvriers imprimeurs et relieurs un cubage d'air ayant tendance à provoquer, par ses dimensions et la grandeur de ses proportions, une sorte de complexe de « petitesse ». Il fallait en somme, comme dit la bonne maîtresse de maison, « meubler » l'usine et le meubler sans empiéter sur l'aire de travail. J'ai fait l'expérience, je crois concluante, du pouvoir d'animation des surfaces colorées à travers le plus vaste champ d'espace vide. J'ai fait circuler dans le ciel de béton et d'aluminium de la toiture des « ciels » de lumière fixe : jaune citron et bleue qui colorent les poutres et coiffent la totalité de l'usine à travers le compartimentage des cloisons inévitables.
Les piliers et les larges contre-poutres qui scandaient ce chapeau sont par contre colorés de gris et noir, affirmant leur présence rassurante de support et la rigueur mathématique de leur servitude.
A ce premier stade des travaux, les résultats étaient déjà concluants : la lumière frappant le flanc jaune de la poutre était renvoyée avec un éclat suffisant pour disperser le halo de légère grisaille du contre-jour de la verrière. Le soudface de cette même poutre, peinte, elle, en blanc, allégeait celle-ci jusqu'à la confondre avec la plus grande hauteur de la voûte d'aluminium. Encore une fois ce pari, jaune-blanc d'une part, gris-noir de l'autre, intéresse toute l'usine.

USINE MAME A TOURS

ARCHITECTES : S. H. ZEHRFUSS
J. DRIEU LA ROCHELLE

PEINTRE : EDGARD PILLET

Tovarna v Tours-u - arhitekti S.H. Zehrfuss, J. Drieu Rochelle
poliranja i stene slika E. Pillet, slikar

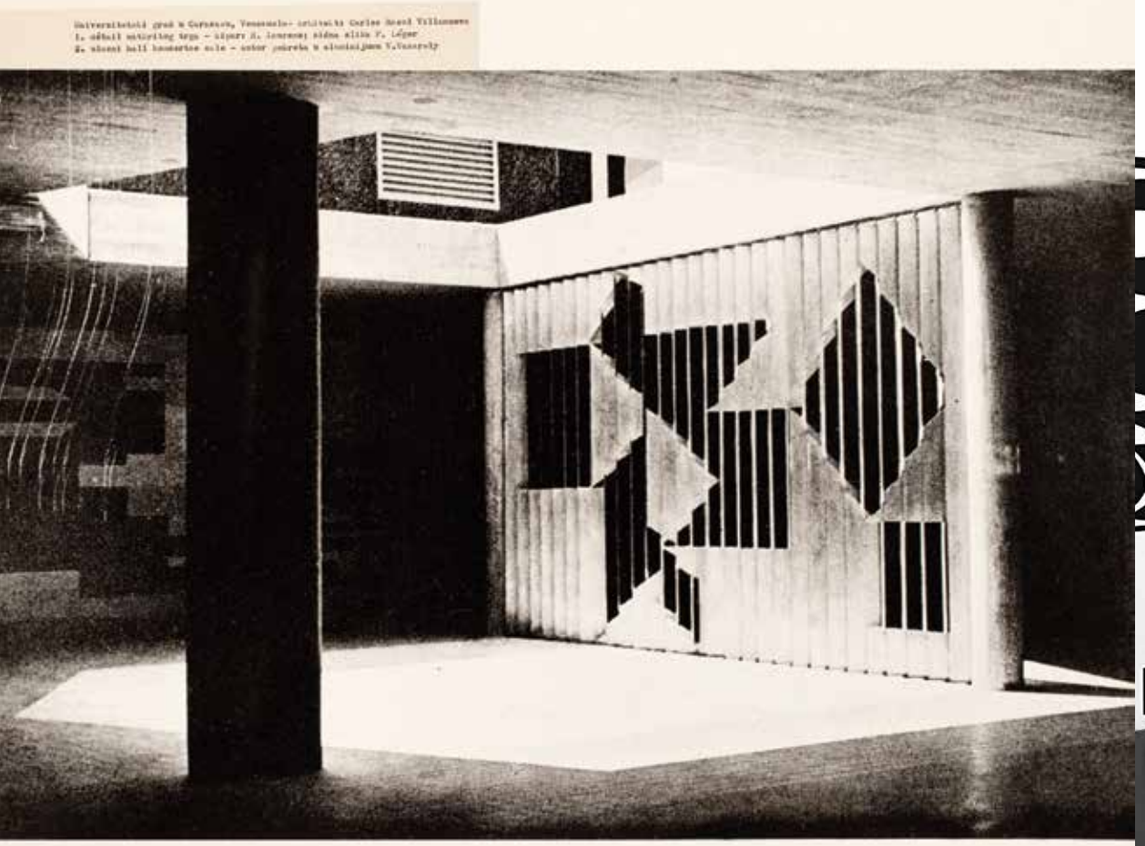
Vrhovna e principijalna svoboda podaneti so i konservativji tereni, ker, na pr., projekt izdelke sistema majetnosti m Jorisa ne Jurte bolijet 1930. god. Umetje e taj izdelki svojevrstno je Le Corbusiera jedna nova propozicija L'association pour une Synthèse des Arts Plastiques (Udruženje za sintezu likovnih majetnosti). In je izdelke trebala ostvariti "architectonice majete", sinptezi izvoljet angažmanti, tako bi stimulirao i koperative mnji intervenzirati, te tako pomoć ostvariti znanek arhitekata, majetnika i publika.

Iako se to zamisao koja ostvarila, bila je inteniran korm ideja, i njeno se je ponovo ulijadnio pokus jedan kvali pokret pod imenom grupa "Espace".

Grupa pod imenom "Espace" je osnovana ujpar André Ulee u francuskoj 1952. god. Kojdno e grupen arhitekata i majetnika, koji su željili ostvariti nove sistem majetnosti, "koe koja mijedna civilizacija na nekie sfirmirati svoje postojanje". Njenin cilj je da "prijemni majete stavrne sur-daje arhitekata, slikara, kipara i plastičara i da pomoć plastika organizira harmonitna svrstiti ljudskih sistnosti".

Drug slavan grupa, majetnički ciljevi najik su ciljujtno apstraktni, nagle se pomeša. Dosa vel postoje organizacije u Belgiji, Švicarskoj, Italiji, Engleskoj i Švedskoj. Osim kerjasong koeja realizacija, te sredstvo je organizacije i izložba, kao ona je izložba u Ženi na Jesenjoj skoli 1956. god., da ukinteresiro javnost za majete, koje majetnici žlte, da bi mali obsin u savremene ivrata, te da bi pokazali, da "u vremenu svojem mnšem stvoriti svijet, čije sam sve te do koeje svoje mjesto".

Ulo je i crojik izložbi u istom banem, a ovrdite se izložbe glavnite izložbe kiliscing Triennale, koja je ocla izvesno griška za savrednje arhitekata i majetnika. Ortsnale god. 1956. bio je opsijalno pavrdno bom pikanje i tamo je nekotok, da prije svega pricoie "nimam potiscim arhitektura, slikarstva i kiparstva, i savrednje majetnitting svijeta s prosmišljam industrije, savrednje koja ce ostvariti novi pravac civilizacijt".



MSU galerija / MSU Gallery
20/4 — 15/5 2016:

Didaktička izložba / Didactic exhibition

FOKUS GRUPA
Priče o okvirima / Stories About Frames

ROGER BERNAT
MSU Kviz / MSU Quiz

KUSTOSICA IZLOŽBE / EXHIBITION CURATOR:
Jasna Jakšić

ASISTENTICE KUSTOSICE / ASSISTANT CURATORS:
Bella Rupena, Ana Bedenko

POSTAV IZLOŽBE / EXHIBITION DESIGN:
Rafaela Dražić, Jasna Jakšić

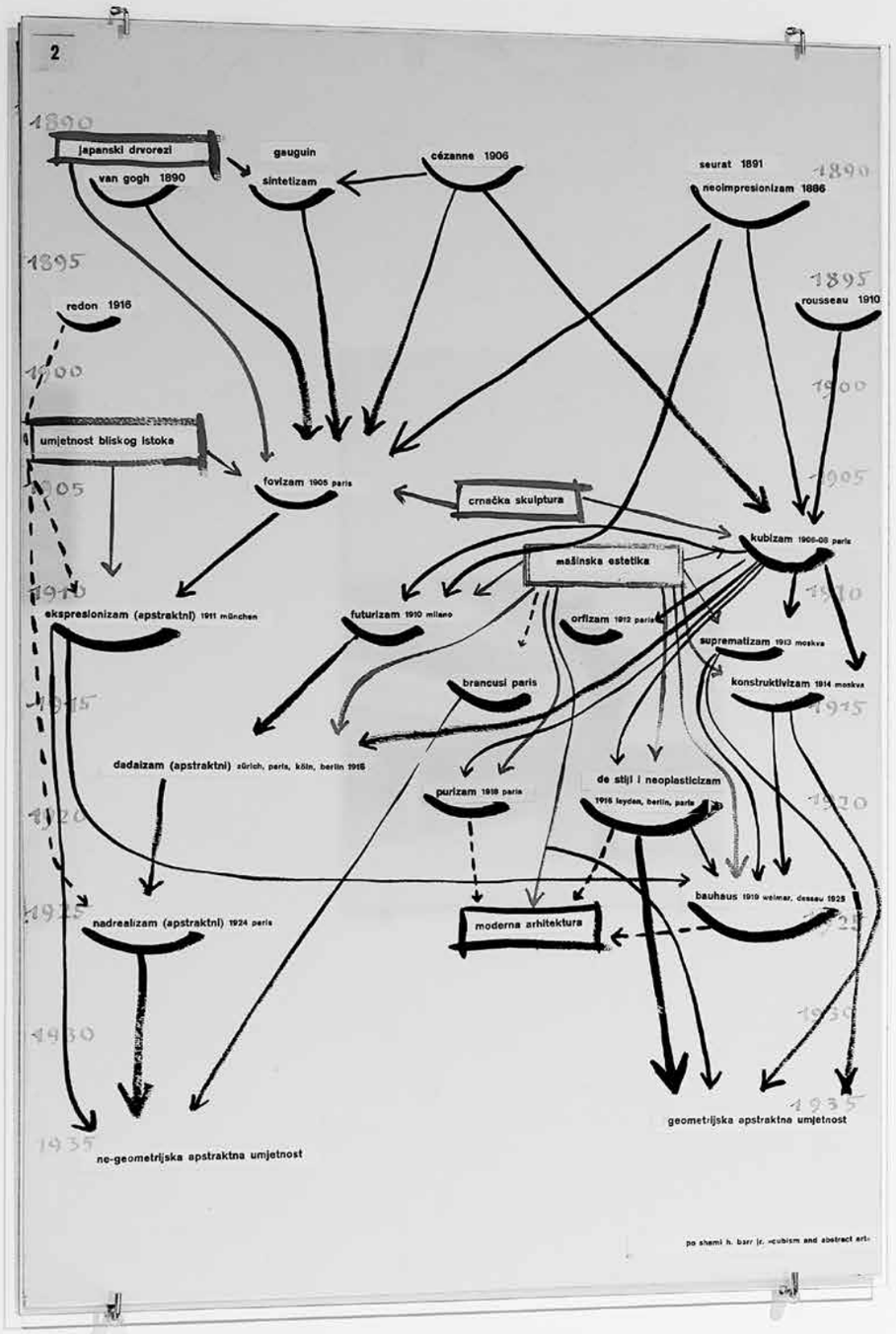
TEHNIČKI POSTAV IZLOŽBE / TECHNICAL SET-UP:
Dušan Stupar, Filip Zima, Višnja Igrc

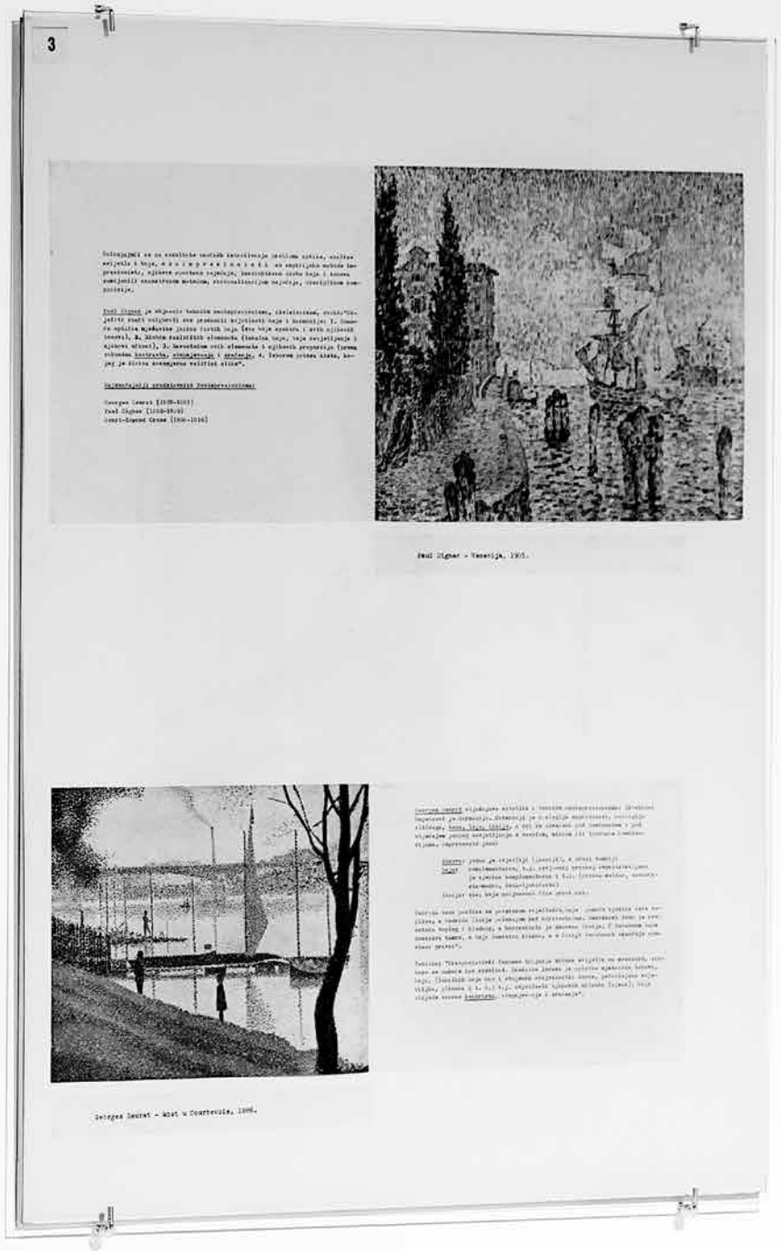
VIZUALNI IDENTITET / VISUAL IDENTITY:
Rafaela Dražić

KONZERVACIJA I RESTAURACIJA / CONSERVATION:
Mirta Pavić, Maja Vurušić,
Kristina Matković, Tesa Horvatiček

Didaktička izložba
MSU galerija, 20. 4. – 15. 5. 2016.
pogled na izložbu

Didactic exhibition
MSU Gallery, 20/4 – 15/5 2016
exhibition view





Didaktička izložba
MSU galerija, 20. 4. – 15. 5. 2016.
pogled na izložbu

Didactic exhibition
MSU Gallery, 20/4 – 15/5 2016
exhibition view

PRIČE O OKVIRIMA

Kada smo krajem 2014. godine pozvani da sudjelujemo u projektu *Izvedba muzeja*, kroz koji ćemo biti u mogućnosti raditi s *resursima muzeja* — vidjeli smo svoj interes u pristupu *sadržaju* koji se nalazi u arhivima, knjižnici i kolekciji. Tijekom razvoja projekta, naših boravaka i rada u muzeju, ispostavilo se da će nas manje zanimati sadržaji kojima muzej raspolaže od samog (rada) muzeja. Projekt *Izvedba muzeja* za nas se na specifičan način usmjerio na inter-muzejsku komunikaciju, između interpretatorica/a, institucija i njihovih zaposlenica/ka.

U ranoj fazi istraživanja bili smo upoznati s *Didaktičkom izložbom*, koju je Galerija suvremene umjetnosti u Zagrebu, današnji Muzej, priredila 1957. godine. Ova izložba, koja je *izvodila muzej*, nije predstavila umjetnička djela. Izložba je, kroz *reprodukcije* kanonskih umjetničkih djela, predmetom svog izlaganja učinila (zapadni) modernistički, povijesno-umjetnički *kanon*. Bez prikrivanja svojih uzora, *Didaktička izložba* započela je upravo s prijevodom dijagrama *Kubizam i apstraktna umjetnost*. Time je tri godine stara Galerija najavila svoj budući program i referentno polje u kontekstu još relativno nestabilne pozicije moderne umjetnosti u Jugoslaviji. Hotimično ili ne, preuzimanjem gotovih materijala i dodavanjem na pisaćoj mašini odštampanih objašnjenja GSU je nastojala legitimizirati svoj budući program kroz izvođenje *priče* moderne umjetnosti kao *američke priče o europskim artefaktima*[1].

Iako bi *Didaktičku izložbu*, kao eksplicitan primjer izlaganja vlastite ideologije, mogli čitati i kao preteču *novog institucionalizma*, prije se radilo o performativnom iskazu nego kritičkoj muzejskoj praksi. Naprotiv, rekreacija *Didaktičke izložbe* danas otkriva interpretacijske mehanizme muzeja. Možda najzanimljiviji primjer ovakve prakse možemo naći u rekreacijama kanonskih izložbi poput *Posljednje futurističke izložbe* ili *Međunarodne izložbe moderne umjetnosti — Armory Show* Gorana Đorđevića. U njegovu čitanju, *institucija umjetnosti* zbirni je pojam za sustav vjerovanja odnosno za ideologiju povijesti umjetnosti čiji su osnovni kulturni artefakti objekti koje danas nazivamo umjetničkim djelima, a koji bi u nekom budućem vremenu mogli postati nešto drugo, kao što su i religiozne slike ili afričke maske vršile druge društvene funkcije prije njihovog ulaska u muzej[2].

Dok nam Goran Đorđević ukazuje na ključne povijesne manifestacije, institucije i ličnosti svijeta umjetnosti, kako bi progovorio o nastanku i razvoju ideologije povijesti umjetnosti, njegov rad istovremeno implicira pitanje: što nam preostaje od *institucije umjetnosti* ako se pozicioniramo izvan povijesno-umjetničke *priče*? Početni impuls za projekt *Priče o okvirima*, koji smo ostvarili kroz *Izvođenje muzeja*, za nas je bila svojevrsna eksplikacija ovog pitanja. Odlučili smo premjestiti interes s umjetničkog diskursa na materijalnu stvarnost institucija umjetnosti. Pritom se nismo koncentrirali na umjetničke objekte već na institucije moderne i suvremene umjetnosti tretirajući *njih* kao kulturne artefakte koji sudjeluju u kreaciji povijesno-umjetničke priče. Za potrebe istraživanja posudili smo neke od metoda i alata koji se koriste u empirijskim istraživanjima. Odlučili smo izraditi digitalnu bazu podataka koja bi okupljala i organizirala informacije o institucijama moderne i suvremene umjetnosti. Ovi alati trebali su nam priskrbiti *objektivni* pogled izvana, trudeći se isključiti

[1] *Istorija Muzeja moderne umetnosti*, Goran Đorđević, *kuda.lounge*, 2005.: http://www.kuda.org/en/history-and-museum-modern-art-goran-or-evi (24.07.2016.)

[2] Walter Benjamin, *My Dear, This Is Not What It Seems to Be, Recent Writings*, New Documents, 2013, str. 30–31. (parafraza)

STORIES ABOUT FRAMES

At the end of 2014, when we were invited to participate in the *Performing the Museum* project, which would enable us to work with the *museum resources*, our interest was in accessing the *contents* of the archives, library and collection. As the project developed and we spent time and worked in the museum, it turned out that we would be less interested in the contents at the disposal of the museum, and more in the (work of the) museum itself. In a specific way, the *Performing the Museum* project made us focus on inter-museum communication — between the interpreters, the institution, and its staff.

In the early phase of the research, we learned how the *Didactic Exhibition* was staged in 1957 by the Gallery of Contemporary Art in Zagreb (now the Museum of Contemporary Art). This exhibition, *performed by the museum*, did not present works of art. Instead, via reproductions of canonical works of art, it made the subject of its presentation the (western) modernist, art-historical *canon*. Without concealing its role models, the *Didactic Exhibition* in fact started with a translation of the diagram *Cubism and Abstract Art*. The three-year-old Gallery thus heralded its future programme and field of reference in the context of the still relatively unstable position of modern art in Yugoslavia. Deliberately or not, by appropriating existing material and adding typed explanations, the Gallery strove to legitimise its future work by performing the *story* of modern art, as *an American story about European artefacts*.[1]

Although the *Didactic Exhibition*, as an explicit example of revealing one's own ideology, could be interpreted as a harbinger of *new institutionalism*, it was a *performative utterance* rather than a practice of critical museology. On the other hand, the recreation of the *Didactic Exhibition* today reveals the interpretative mechanisms of the museum. Perhaps the most interesting example of similar practice can be found in recreations of canonical exhibitions such as *The Last Futurist Exhibition*, or *An International Exhibition of Modern Art – Armory Show*, by Goran Đorđević. In his reading, an *art institution* is a collective term for a system of beliefs, or ideology of art history, whose basic cultural artefacts are objects which today we call works of art, but which at some future time may become something else, just as religious paintings or African masks used to have different social functions before they entered the museum.[2]

While Goran Đorđević points to the key historical manifestations, institutions and personalities of the art world in order to speak about the emergence and development of ideology of art history, his work simultaneously implies a question: what remains of the *art institution* if we place ourselves outside the *story* of art history? The initial motivation for the *Stories About Frames* project, which we realised through *Performing the Museum*, was for us a kind of exploration of this question. We decided to shift our focus from artistic discourse to the material reality of art institutions. In doing so, we did not concentrate on art objects, but on institutions of modern and contemporary art, treating *them* as the cultural artefacts which participate in the creation of the story of art history. For the purposes of our research, we borrowed some of the methods and tools used in empirical research. We decided to

[1] *Istorija Muzeja moderne umetnosti*, Goran Đorđević, *kuda.lounge* 2005, http://www.kuda.org/en/history-and-museum-modern-art-goran-or-evi, (24.07.2016.)

[2] Walter Benjamin, *My Dear, This Is Not What It Seems to Be*, pp. 30-31, *Recent Writings*, 2013, New Documents (paraphrase).

ili minimizirati kvalitativni sud u trenutku organizacije i selekcije podataka. Baza podataka započela je kao izraz želje da obuhvatimo postojeće institucije moderne i suvremene umjetnosti u cijelom svijetu od trenutka njihovog nastanka do danas, kako bi dobili sliku gustoće njihove rasprostranjenosti u vremenu i prostoru. Nedoumice oko uključivanja i isključivanja, taksonomije i formata pojedinih stavki u bazi odlučili smo rješavati u susretu s materijalom. Trenutno baza sadrži informacije o opsegu, usmjerenju i razvoju institucija kao što su: tip institucije, veličina kolekcije, klasifikacija kolekcije, prostorni resursi, ljudski resursi, lokacija, godina osnutka institucije, godina osnutka kolekcije, broj posjeta, podaci o arhitekturi, vodstvu...

Baza podataka je alat u razvoju koji nam pruža mogućnost da, uz pomoć softvera, otkrivamo korelacije između velikog broja podataka koji mogu i ne moraju imati međusobne povijesne ili povijesno-umjetničke veze, ali su slični prema nekom odabranom parametru. Tako se klikom miša u istoj grupi mogu naći muzeji moderne umjetnosti, otvoreni 1950-ih godina, koji imaju međunarodnu kolekciju, s više od 1000 eksponata. Odmah je primjerice vidljivo na kojem geografskom prostoru ima najveći broj takvih institucija. Iako smo uvjereni da gustoća rasprostranjenosti institucija na nekom teritoriju uvjetuje sam narativ moderne i suvremene umjetnosti, u radu *Priče o okvirima* nismo se upustili u interpretacije ovih odnosa.

Između 1998. i 2002. godine, dok Sanja Iveković radi na projektu Ženska kuća, u Gatesheadu u Velikoj Britaniji je, s uloženih 50 milijuna funti uključujući i 33,4 milijuna od lutrijskog fonda Arts Council, napravljena rekonstrukcija napuštenog industrijskog mlina koji 2002. godine postaje Centar suvremene umjetnosti Baltic.

create a digital database to gather and organise information on institutions of modern and contemporary art. Such tools were to provide us with an *objective* view from the outside, while striving to exclude or minimise qualitative judgments at the moment of organising and selecting the data. The database began as an expression of our desire to include existing institutions of modern and contemporary art worldwide, from their inception to the present day, in order to achieve a picture of the density of their distribution in time and space. We decided to resolve dilemmas about inclusion and exclusion, and the taxonomy and format of individual data items in the database, as we came into contact with the material. At the moment, the database contains information on the range, focus and development of institutions, such as the type of institution, size of collection, classification of collection, spatial resources, location, year of the institution's establishment, year of the collection's establishment, number of visitors, data about architecture, management, etc.

The database is a tool in development which allows us, with the aid of software, to discover the correlation between a great number of data items which may, but need not be mutually related in terms of history or art history, but which have similarities according to selected parameters. So, at the click of a mouse, museums of modern art, opened in the 1950s, that have international collections, containing over a thousand exhibits, can be grouped together. It is immediately evident, for example, which geographic regions have the greatest numbers of such institutions. Although we are convinced that the density of institutions distributed in a particular area conditions the narrative of modern and contemporary art, we have not delved into interpreting such relations in *Stories About Frames*.

Infrastruktura institucija umjetnosti ostaje uglavnom nevidljiva za posjetiteljice/e kako bi ustupila mjesto umjetničkoj *priči*. Tijekom svog boravka u muzeju imali smo priliku promatrati muzej kao mjesto profanosti; rada, održavanja, servisiranja, premještanja, izgradnje, rastavljanja... Pokušaj mimikrije rada muzeja morao se naći na rubnom prostoru, između vidljivosti i nevidljivosti. Svoju *kolekciju* institucija moderne i suvremene umjetnosti smjestili smo na ona mjesta u izložbenom prostoru za koja je nadležna administracija i tehničko osoblje muzeja. Na taj način, svoj smo rad svjesno smjestili u domenu nevidljivog, reproduktivnog, *ženskog rada* ili u *mračnu tvar*[3] svijeta umjetnosti. *Priče o okvirima* preuzele su oblik muzejskih legendi, elementa izložbene signalizacije, kao standardne metode kojom institucije informiraju o karakteristikama rada, poput: tehnike i tehnologije, autorstva, vremena nastanka i značenja rada u kontekstu umjetnosti i u okviru kolekcije. Umjesto ovih podataka, legende koje smo izradili u prostor izložbe donose podatke o drugim institucijama moderne i suvremene umjetnosti koje su do sada našle mjesto u našoj bazi podataka. Svaka se legenda nadovezuje na jedan ili više radova tako što iznosi podatak iz baze koji je vezan uz vremenski period u kojem je nastao izloženi umjetnički rad. Standardizirane rečenice konstruirane su prema sljedećoj formuli:

Godine N, kada X radi Y, desilo se Z.

N, X i Y preuzeti su sa službene legende rada dok je Z dobiveno iz naše baze podataka. Oslanjanjem na faktografiju dobiven je autoritet objektivnog iskaza, usprkos tome što ne postoji prethodna povijesna ili biografska veza između navedenih informacija. *Priče o okvirima* pokušaj su kreiranja smetnje u izlož-

[3] Gregory Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, 2011.

Between 1998 and 2002, while Sanja Iveković was working on the Women's House project, the reconstruction of an abandoned industrial mill was carried out in Gateshead, Great Britain. This involved investments of 50 million pounds, of which 33.4 million came from the Arts Council Lottery Fund. In 2002, the Baltic Centre for Contemporary Art was completed.

The infrastructure of art institutions usually remains invisible to the visitors, so as to make room for the *story* of art. During our time at the museum, we were able to observe the museum as a place of the everyday: its maintenance, servicing, moving around, building and taking apart... Any attempt to mimic the working of a museum had to take place on the borderline between the visible and invisible. We placed our collection of institutions of modern and contemporary art in the locations in the exhibition space managed by the administration and technical staff. Thus, we consciously placed our work in the domain of the invisible, reproductive, *women's work* or *dark matter*[3] of the art world. *Stories About Frames* took on the form of museum labels, or elements of exhibition signalization, that is, standard methods through which institutions provide information about the characteristics of displayed works, such as techniques and technology, authorship, time of creation, and their significance in the context of art generally and the collection in particular. Instead of such details, the labels which we made introduce into the exhibition space information on other institutions of modern and contemporary art that were by then entered in our database. Each label is linked to one or more works, so that it provides information from the database related to the period when the work of

[3] Gregory Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, 2011

benom prostoru, zamišljene kao niz procjepa u epidermi muzejske prezentacije, kroz koje proviruju detalji materijalne stvarnosti svijeta umjetnosti izvan zidova specifičnog muzeja u kojem se legende nalaze. Na taj način nastojali smo razbiti cjelovit i koherentan narativ postava, upućujući konstantno na druga mjesta i druge institucije.

Vrijeme nastanka rada odabrano je kao jedini parametar pretraživanja baze na kojem se temelji izbor podataka koji će se, uz ime i prezime autorice/a i naziv rada, pojaviti na legendama. Vrijeme nastanka umjetničkog djela, kao trenutak u kojem se odigrava jedinstveni kreativni čin, miješa se s informacijama o silnoj mašineriji proizvodnje i konzumacije umjetnosti koja se nameće kao preduvjet nastanka umjetničkog rada. Pritom, odabir institucija koje navodimo na legendama ne uzima u obzir koliko je navedena institucija bila utjecajna za povijesno-umjetnički kanon. Na našim legendama pojavljuju se kako ključne institucije, osobnosti ili izložbe, tako i one periferne, koje podržavaju sistem umjetnosti i svojim postojanjem doprinose značaju kanonskih institucija, osobnosti i djela.

1993. godine, kada Mladen Stilinović radi An Artist Who Cannot Speak English is No Artist, Gradsko vijeće Grada Zagreba izdaje dozvolu Hrvatskom društvu likovnih umjetnika (HDLU) za preseljenje u Meštrovićev paviljon.

Rad na projektu *Priče o okvirima* pružio nam je priliku da kolekciju muzeja ne promatramo kao publika, već kao administracija i tehničko osoblje muzeja. Iako smo detaljno upoznali postav, radove smo savladali kao inventar. Unatoč detaljnom uvidu u raspored radova u prostoru, u boju zidova pojedinih prostorija, u ispravnost ili neispravnost uređaja, u protokole rada čuvara itd., nismo nužno upućeniji u sadržaj radova u kolekciji.
Reakcije nekih posjetiteljica/oca, koji su nam prišli misleći da smo zaposlenice/i muzeja, pokazale su da se *Priče o okvirima* često ne čitaju kao umjetnička intervencija, već kao devijacija u ponašanju muzeja. Jedan posjetitelj muzeja opisao je svoju frustraciju legendama na sljedeći način: „Kada dođem u muzej u Zagrebu, zanima me da saznam nešto o ovom kontekstu. Kada čitam legendu o nekom radu želim se približiti tom radu. Ove legende me konstantno izbacuju iz te priče i govore mi o Istanbulu, Briselu, Budimpešti… Legende kao da su tu da bi eksplodirale umjetnički rad."

art was created. Standardised captions were formatted as follows:

In year N, when X made Y, Z occurred.

N, X and Y are appropriated from the *official* caption, while Z is retrieved from our database. By relying on factography, the authority of an objective statement is achieved, in spite of the lack of any previous historical or biographical link between the information given. *Stories About Frames* is an attempt to create disruptions in the exhibition space, conceived as a series of fissures in the epidermis of museum presentation, through which details are glimpsed of the material reality of the art world beyond the walls of the specific museum in which the labels are found. Thus, we attempted to shatter the whole, coherent narrative of the exhibition, by constantly pointing to other places and other institutions.

The time when a work was made is the only parameter of the database query, determining the information selected which, along with the name of the author and the title of the work, appears on the labels. The time when the artwork was created, as a moment when a unique creative act occurred, is combined with information about the vast machinery of the production and consumption of art — the prerequisite for a creation of an artwork. At the same time, the selection of the institutions listed on the labels does not take into account the degree of their influence on art historical canon. Key institutions, personalities and exhibitions appear on our labels, as well as peripheral ones which support the art system and, by their very existence, contribute to the significance of canonical institutions, personalities and works.

In 1993, when Mladen Stilinović made An Artist Who Cannot Speak English is No Artist, Zagreb City Council granted the Croatian Association of Artists (HDLU) permission to move into Meštrović's pavilion.

Working on the *Stories About Frames* project gave us the opportunity to observe a museum collection not as the public, but as the administration and technical museum staff does. Although we got to know the collection display in detail, we mastered the works as an inventory. In spite of our detailed insight into the arrangement of the works in space, the colour of the walls in individual rooms, the working or non-working state of the equipment, the security protocols, etc., we are not necessarily better informed about the contents of the works in the collection. The reactions of some visitors who approached us, thinking we were museum staff, demonstrated that *Stories About Frames* are often not read as a series of artistic interventions, but as deviations in the *behaviour* of the museum. One visitor described his frustration regarding the labels as follows. "When I visit a museum in Zagreb, I want to know something about the context. When I read the label of a work, I want to get closer to that work. These labels keep throwing me off track, talking about Istanbul, Brussels, or Budapest. They seem to be here to explode the artwork."

Godine 2000., kada grupa IRWIN osmišljava **RETROAVANGARDU**, otvara se privatna zbirka Petera Simona, vlasnika Monsoon korporacije, u centralnoj zgradi korporacije u Londonu, kolekcija Yvon Lambert u Avignonu i Nacionalni muzej suvremene umjetnosti u Ateni.

PRIČE O OKVIRIMA | FOKUS GRUPA 2018

Fokus Grupa:
Priče o okvirima

In 2000, when the IRWIN group realised **RETROAVANGARDA**, the private collection of Peter Simon, the owner of Monsoon Corporation, opened in the corporation's central building in London, as did the Lambert Collection in Avignon and the National Museum of Contemporary Art in Athens.

PRIČE O OKVIRIMA | FOKUS GRUPA 2018

Fokus Grupa:
Stories About Frames

KULTURA NA TRŽIŠTU – FUNKCIONIRANJE GALERIJE SUVREMENE UMJETNOSTI RANIH ŠEZDESETIH

Šezdesete godine u domaćoj su povijesti umjetnosti s pravom smatrane razdobljem izrazite heterogenosti i živosti, kada je na kulturnoj sceni djelovao niz aktera na koje se danas osvrćemo kao na ključne ličnosti poslijeratne umjetnosti, pa i umjetnosti na ovim prostorima uopće. S pojavama kao što su Nove tendencije u prvoj polovici i Nova umjetnička praksa prema kraju, ovo je desetljeće stalna inspiracija kustosima, povjesničarima umjetnosti, sociolozima i drugim istraživačima. Brojne izložbe, tekstovi, predavanja i drugi formati pokazuju da su mogućnosti interpretacija i perspektiva podjednako heterogene kao i sama umjetnička produkcija 1960-ih. Bez obzira usmjerili se više na pojedine umjetničke pojave, njihove formalne karakteristike, komparacije s međunarodnim zbivanjima ili pak na specifične društveno-političke okolnosti, u zagrebačkom su kontekstu dvije institucije nezaobilazne: Studentski centar i Galerija suvremene umjetnosti (GSU), preteča današnjeg Muzeja suvremene umjetnosti.

Potonja je u fokusu našeg istraživanja. Osnovana 1954., do početka 1960-ih udomaćila se na tadašnjoj gornjogradskoj adresi u ulozi jednog od ključnih generatora lokalne umjetničke proizvodnje.[1] Današnji pak muzej

[1] Tako se 1961., 1963. i 1965. u GSU održavaju izložbe Novih tendencija, a 1968. izložba Nova umjetnička praksa kustosa Marijana Susovskog, koja će postati ključna referenca za konceptualnu umjetnost Jugoslavije šezdesetih i sedamdesetih. Vidi: *U susret Muzeju suvremene umjetnosti, 30 godina Galerije suvremene umjetnosti*, ur. Božo Bek, MTM i Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1986.

CULTURE ON THE MARKET – THE GALLERY OF CONTEMPORARY ART IN THE EARLY 1960s

The 1960s could arguably be seen as a period of particular heterogeneity and vibrancy in the history of Croatian art, when a host of different actors were particularly active on the cultural scene. Those actors are today seen as key figures in post-war art, and indeed in art in general in this part of the world.That decade, beginning with the *New Tendencies* and ending with the appearance of the *New Artistic Practice*, has served as a constant inspiration to curators, art historians, sociologists and other researchers. The great body of exhibitions, articles, lectures and other presentations have demonstrated that the potential for interpretation and historization is just as heterogeneous as the actual art production in the 1960s. Regardless of whether the researchers have focussed on individual artistic occurrences, their formal characteristics, comparisons with international events, or even specific socio-political circumstances two institutions in the Zagreb context appeared to have been crucial: the Student Centre, and the Gallery of Contemporary Art (Galerija suvremene umjetnosti – GSU), the predecessor of today's Museum of Modern Art (MSU).

It is the latter institution, the Gallery of Contemporary Art, which represents the focus of our research. The Gallery was founded in 1954; it was located in Zagreb's Upper Town, and played a key role as a generator of local artistic production.[1] Today, the museum, through the

[1] Thus, in 1961, 1963 and 1965, the *New Tendencies* held exhibitions in the GSU, while in 1968, the exhibition *New Artistic Practice*, curated by Marijan Susovski, became a key reference point for conceptual art in Yugoslavia in the 1960s and 1970s. See: "U susret Muzeju suvremene umjetnosti, 30 godina Galerije suvremene umjetnosti" (Encountering the Museum of Modern Art, 30 years of the Gallery of Modern Art), ed. Božo Bek, MTM and Zagreb City Galleries, Zagreb 1986.

kroz projekt *Izvedba muzeja / Performing the Museum* otvara vanjskim suradnicima pristup svojim resursima, želeći kroz taj čin pokrenuti proces preispitivanja i ponovnog promišljanja vlastite pozicije i nasljeđa. Iako je promijenila i ime i adresu od 1960-ih, ova se institucija danas uvelike referira na taj period.[2] Imajući to u vidu, kao i činjenicu da je riječ o desetljeću "miljeniku" kustosa, teoretičara i istraživača, zanimalo nas je mogu li resursi muzeja ponuđeni u ovako postavljenom okviru potaknuti drugačiji pogled – onaj koji bi namjerno zanemario uobičajene rakurse i pokušao ponuditi podlogu za refleksiju institucije iz drugačije pozicije.

Arhiv zagrebačkog Muzeja suvremene umjetnosti, službeno Dokumentacijski i informacijski odjel, pokrenut 1961. godine, nametnuo se kao prvo logično mjesto takvog istraživanja. Danas sadrži pet opsežnih cjelina: hemero, foto, audio i video-teku te stručni likovni arhiv. Posljednji se dalje dijeli na arhiv izložbi, arhiv umjetnika i personalne odnosno poklonjene arhive – dokumentaciju i radove koje su muzeju ostavili njegovi bivši zaposlenici i drugi relevantni akteri likovne scene, direktno ili posredstvom nasljednika, koji su ovu javnu instituciju smatrali primjerenim čuvarem njihova nasljeđa. Bavimo li se 1960-ima, pažnju će tako privući Arhiv Ivana Picelja, koji je muzeju 2012. godine donirala umjetnikova kćer i nasljednica, a koji je fragmentarno predstavljen i kroz zaseban izložbeni prostor. Dokumentacija vezana za Nove tendencije koja se nalazi u arhivu izložbi, prema informacijama osoblja dokumentacijsko-informacijskog odjela, već ima status daleko najtraženije i najpopularnije cjeline.

[2] U pregledu povijesti na web stranici muzeja ističu se upravo datumi iz 1960-ih (www.msu.hr, zadnji pregled 29.02.2016.), kojima se posebna važnost pridaje i u monografiji povodom 30 godina postojanja (vidi: bilješka 1). Također, MSU je u proteklih nekoliko godina organizirao nekoliko izložbi koje se bave periodom od kraja 1950-ih do sredine 1970-ih (*Socijalizam i modernost*, velike retrospektive Vojina Bakića i Julija Knifera itd.), a 2013. otvoren je izložbeni prostor Arhiv Picelj, čija je građa također primarno vezana za 1960-e.

Performing the Museum project, opens up its resources to external associates, with a view to re-examining and reconsidering its own position and heritage. Although it has changed its name and address since the 1960s, the institution still owes a great deal to that period.[2] With this in mind, along with the fact that the decade is a favourite with curators, theoreticians and researchers, we were interested to see whether the Museum's resources provided in this particular setting could bring about a different perspective – one that would deliberately ignore the usual stances and attempt to provide a basis for the institution's reflections from a different position.

The archives of Zagreb's Museum of Contemporary Art, officially known as the Documentation and Information Department, which was established in 1961, seams the obvious place to start our research. Today, the Department consists of five extensive units: the press, photographic, audio and visual libraries, and the expert visual arts archive. The last is subdivided into the exhibition archive, artists' archive, and personal/donated archive – documents and works gifted to the Museum, directly by artists or through their heirs, by former employees or other relevant actors on the art scene, who considered

[2] The historical overview on the Museum's web pages emphasises dates from the 1960s (www.msu.hr, last referenced 29.2.2016), which are also given particular importance in a monograph written to mark its 30th anniversary (see note 1). In addition, during the last few years, the MSU has organised several exhibitions dealing with the period from the late 1950s to the mid-1970s ("Socialism and modernity", large retrospectives of works by Vojin Bakić and Julije Knifer, and others), while in 2013, the Picelj Archive Exhibition Room was opened, the contents of which are largely related to the 1960s.

Ipak, ni jedno istraživanje arhiva MSU-a ne može proći bez spominjanja Bože Beka. Došavši krajem 1960. na funkciju direktora Galerija grada Zagreba i voditelja Galerije suvremene umjetnosti, s početkom naredne godine uspostavio je arhivsku djelatnost. Po odlasku iz institucije 1989. (kao muzejski savjetnik) svoj vlastiti arhiv ostavio je arhivu koji je utemeljio. Sistematiziran u 80 kutija, personalni arhiv Bože Beka sadrži 62 kutije poredane abecedno po umjetnicima, umjetničkim grupama i izložbama te 18 kutija s dokumentacijom o radu ustanove poredane kronološki pod oznakom "Opća, stručna, računovodstvena dokumentacija". Upravo taj materijal odabran je kao polazište ovog istraživanja. Taj nam tip građe može pomoći ne toliko u ocrtavanju osobnosti Bože Beka i artikulaciji njegova doprinosa i značaja u desetljeću koje se poklapa s njegovim mandatom (1960–1972.), već u slaganju jedne drugačije slike koja u mnogim istraživanjima umjetničke produkcije 1960-ih ostaje skrivena između redaka. Kako pomoću jednog personalnog arhiva pozadinsku priču funkcioniranja same institucije, određenu širim političkim i ekonomskim okvirom socijalističke Jugoslavije, dovesti u prvi plan?

Da bismo skicirali odgovore, potrebno je naznačiti barem osnovne koordinate tog šireg okvira. Šezdesetih godina Jugoslavija intenzivira u prethodnom desetljeću započetu ekonomsku liberalizaciju. Svjetskom trgovinskom savezu GATT pristupa 1958. godine i ulazi u prve sporazume s MMF-om, a uvode se i prvi međunarodni komercijalni krediti. Američka znanstvenica Diane Flaherty vidi 1961. kao prijelomnu godinu jugoslavenskog gospodarstva, kada orijentaciju na industrijalizaciju putem supstitucije uvoza, odnosno pokušaj samostalnog industrijskog razvoja, zamjenjuje orijentacija zasnovana na izvozu i liberalizaciji trgovine u nadi da će doći do smanjenja trgovinskog deficita.[3] Do negativne trgovinske bilance došlo je zbog strateških makroekonomskih odluka u prethodnom razdoblju snažne industrijalizacije. Preferiranje industrije u alokaciji investicija utjecalo je na stagnaciju produktivnosti u poljoprivredi, tako je Jugoslavija bila prisiljena na uvoz hrane. To je dovelo do toga da se dragocjene devize troše na uvoz hrane, umjesto na kapitalna dobra u industriji koja bi omogućila nastavak rasta i osigurala veću industrijsku produktivnost. Nevolje s razvojem industrije postale su očite 1960. godine, kada se prvi put nakon osam godina bilježi prestanak rasta, da bi naredne godine došlo do pada stope industrijske proizvodnje, nestabilnosti i porasta cijena.[4] Tako je kao kompenzacija za izostanak tehnološki zasnovanog rasta produktivnosti 1961. donesen i tzv. Zakon dohodka, odnosno zakonske izmjene kojima se uvodi "nagrađivanje po učinku". Povjesničar Dušan Bilandžić, kod kojeg o ranije spomenutim međunarodnim ekonomskim sponama možemo čitati tek između redaka, piše o Zakonu dohodka kao novoj metodi povećanja produktivnosti rada. Njime se "prvi put od uvođenja radničkog samoupravljanja ne propisuje koliko će se iz čistog prihoda izdvojiti za osobne dohotke, a koliko za poslovni fond, tj. za akumulaciju, za proširenje proizvodnje, za nova ulaganja u izgradnju i proširenje poduzeća – to je sada autonomno

[3] Diane Flaherty, "Economic reform and foreign trade in Yugoslavia", *Cambridge Journal of Economics*, 6(2), 105–142, 1982., str. 106, citirano prema Krešimir Zovak, *Diplomski rad – Radničko samoupravljanje u Jugoslaviji 1950–1974.*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2015., str. 28. Podaci o članstvu u GATT-u i MMF-u preuzeti iz istog izvora. Autor se referira na ključnu studiju liberalizacijskih procesa u Jugoslaviji: Susan Woodward, *Socialist unemployment. Political economy of Yugoslavia 1945–1990*, Princeton University Press, Princeton, 1995., kao i na rad Mislava Žitka "Jugoslavenski modernistički projekt – ekonomski aspekti 1950–1970", *Aktiv*, br. 669. Sam diplomski rad daje jasan i sažet pregled ekonomsko-političkih zbivanja 1960-ih godina i vrlo je koristan u kontekstualiziranju transformacija na kulturnom polju.

[4] Dušan Bilandžić, *Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije: glavni procesi 1918–1985*, Školska knjiga, Zagreb, 1985. (dalje: Bilandžić), str. 251.

the institution the appropriate guardian of their legacies. Anyone with an interest in the 1960s will also be drawn to the Ivan Picelj Archive, which was donated to the Museum by the artist's daughter and heir in 2012, part of which is on show in a separate exhibition room. Documents relating to the New Tendencies found in the exhibition archive, according to the department's staff, are already the most popular and sought after items.

However, it would impossible to research the MSU archives without taking into account Božo Bek, who became the Director of Zagreb City Galleries and the Head of the Gallery of Contemporary Art in late 1960, and who established archival work already early the following year. When he left the institution in 1989 (as a museum adviser), he bequeathed his personal archive to the archive he had founded. Systematised in 80 boxes, the personal archive of Božo Bek consists of 62 boxes arranged in alphabetical order by artist, artistic group or exhibition, and 18 boxes of documents on the day-to-day work of the institution, arranged in chronological order, and labelled "General, expert, and accounting documents". It is this material that we selected as the starting point for this research. The contents are not so much a means of sketching the personality of Božo Bek and articulating his importance and contribution in the decade that overlapped with his term of office (1960–1972), as they are an aid to piecing together a different picture, one that remained hidden 'between the lines' in much of the research on the artistic production of the 1960s. Can a background story on the way an institution functioned, at a time when it was determined by the wider political and economic context of socialist Yugoslavia, be brought to the foreground with the help of a personal archive?

In order to sketch some answers, we need to at least map out the basic coordinates of this wider contextual frame. In the 1960s, the economic liberalisation that had started in Yugoslavia in the 1950s intensified. The country joined the GATT world trade organisation in 1958, and signed its first agreements with the IMF, while the first international commercial loans were introduced. The American scientist Diane Flaherty considers 1961 to be a turning-point in the Yugoslav economy, when the orientation towards industrialisation through substitute imports, i.e. the attempt to achieve independent industrial development, changed direction in favour of exports and trade liberalisation, in the hope of reducing the trade deficit.[3] A negative trade balance was the result of strategic macroeconomic decisions during the previous period of strong industrialisation. Industry was given precedence in the allocation of investments, which led to stagnation in agricultural productivity, so that Yugoslavia was forced to import food. This led to the spending of precious foreign currency on food imports, instead of using capital goods in industry to ensure continued growth and higher industrial productivity. The problems in industrial development became evident in 1960, when for the first time in eight years, growth stalled, and in the following years, the rate of industrial production fell, accompanied by instability and rising prices.[4] In order to compensate for the lack of a technology-based rise in productivity, the so-

[3] Economic reform and foreign trade in Yugoslavia", Diane Flaherty, Cambridge Journal of Economics, 6(2), 105-142, 1982, p. 106, cited in "Diplomski rad – Radničko samoupravljanje u Jugoslaviji 1950-1974." (Graduation Thesis – Workers' Self-management in Yugoslavia 1950-1974), Krešimir Zovak, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2015, p. 28. Information on membership of the GATT and IMF is taken from the same author. The author refers to the key study of liberalisation processes in Yugoslavia, "Socialist unemployment. Political economy of Yugoslavia 1945–1990", Susan Woodward, Princeton University Press, Princeton 1995, and to a paper by Mislav Žitko "Jugoslavenski modernistički projekt – ekonomski aspekti 1950 -1970" (The Yugoslav modernist project, economic aspects 1950–1970), Aktiv, no. 669. The graduation thesis itself gives a clear, concise overview of economic and political events in the 1960s and is extremely useful in contextualising transformation in the cultural sphere.

pravo radnih kolektiva".[5] Iako se može činiti logičnim nastavkom samoupravljanja, da su njegovi učinci bili problematični jasno je već iz podatka da je 1961. ujedno je i posljednja godina u kojoj se bilježi rast zaposlenosti, nakon koje će nezaposlenost samo rasti, kao proturječje socijalističke Jugoslavije pred kojim je često bilo najlakše zatvoriti oči.[6]

Naznačena liberalizacija, koja će se najjasnije izraziti u društvenoj reformi 1964., odgovor je na objektivne poteškoće poslijeratnog razvoja koji si je za zadatak postavio modernizaciju, i prije ratnih razaranja, izrazito nerazvijene zemlje.[7] U javnom diskursu ona je prisutna kao nova razvojna faza samoupravljanja, u kojoj se ova ključna jugoslavenska post-četrdesetosmaška novina širi na sve sfere društva uz pojačanu decentralizaciju i smanjenje uloge države. Etatizam kao alternativna opcija smatran je staljinističkim preostatkom, krutim centraliziranim birokratizmom koji mora biti napušten u korist punog zamaha "daljnjeg usavršavanja društveno-ekonomskih odnosa"[8]. Vođena Savezom sindikata Jugoslavije iznutra, a izvana naznačenim zavisnostima od međunarodnih ekonomskih odnosa, opcija deetatizacije definitivno je prevagnula. Sa sobom je na mala vrata uvela i tržišne odnose kao zamjenu za plansku, centraliziranu, državnu ekonomiju. Ono što je zanimljivo jest da je retorika o većem stupnju samoupravljanja i autonomije, nasuprot federalnom monopolu na ekonomske odluke, zapravo profunkcionirala kao ideološki lubrikant za širenje tržišnih odnosa. Daleko od radikalnog zaokreta, ovaj se prijelaz odvijao unutar socijalističkog okvira,

[5] Ibid., str. 248/9.

[6] Krešimir Zovak, *Diplomski rad – Radničko samoupravljanje u Jugoslaviji 1950–1974.*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2015., str. 30.

[7] Bilandžić, str. 112.

[8] Ibid., str. 242.

called Revenues Act was passed in 1961, i.e. legal amendments introducing the concept of rewards based on efficiency. The historian Dušan Bilandžić, whose writings contain only covert allusions to the international links mentioned previously, writes about the Revenues Act as a new way of increasing work productivity. "For the first time since the introduction of workers' self-management, the amount of personal wages paid from gross income, and the amount earmarked for business funds (accumulation), increasing production, new investments in building up and extending companies were not defined – this became the autonomous right of the work collective."[5] Although this might seem to be the logical continuation or extension of self-management, it was clear that the effects were problematic, as shown by the fact that 1961 was the last year marking a rise in employment, after which unemployment rose, which ran counter to Yugoslav socialist ideology and became a trend that was most easily remedied by ignoring it.[6]

The designated liberalisation that was to be most clearly expressed in the planned social reform of 1964 was a response to the objective difficulties of post-war development, which had set itself the task of the modernisation of a devastated country, underveloped even before the untold devastation of war.[7] In public discourse, this appeared in the form of a new developmental phase of self-management, in which this key Yu-

[4] "Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije: glavni procesi 1918-1985" (The History of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia: main processes 1918–1985), Dušan Bilandžić, Školska knjiga, Zagreb, 1985. (hereinafter: Bilandžić), p. 251.

[5] Ibid, pp. 248-9.

[6] "Diplomski rad – Radničko samoupravljanje u Jugoslaviji 1950.-1974. (Graduation Thesis – Workers' Self-management in Yugoslavia 1950–1974", Krešimir Zovak, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2015, p.30.

ali je ipak postavio kurs koji moramo imati na umu bavimo li se 1960-im godinama, čak i na umjetničkom planu.

Kako se ovi procesi odražavaju na polje umjetničke proizvodnje? Osim što se Zakon dohodka primjenjivao i na kulturne institucije, 1960. donesen je Zakon o budžetima i financiranju samostalnih ustanova, ključna mjera kojom se pod egidom demokratizacije i širenja samoupravljanja financiranje u zdravstvu, obrazovanju, kulturi i nauci približilo privrednom modelu. Dok je zakon iz 1953. pravio razliku između budžetskih ustanova (čiji su proračuni u cijelosti bili sastavni dio proračuna Narodnih odbora) i samostalnih ustanova koje su u cijelosti ili većim dijelom same pokrivale vlastite rashode (prihodom od članarina, ulaznica itd.), novi zakon samostalnom ustanovom smatra svaku onu kojom upravlja društveni organ.[9] Time se ustanovama daje veća neovisnost u upravljanju, ali ih se i lišava direktnog financiranja iz proračuna u korist namicanja prihoda iz različitih izvora: komunalnih fondova, ali i naplate vlastitih usluga kroz ugovaranje s institucijama i pojedincima.[10] Implicirajući određeni stupanj komodifikacije i uvođenja tržišta u umjetničku proizvodnju, ova promjena u socijalističkoj Jugoslaviji nije prošla bez kritike. Dokaze o raspravama nalazimo kako u dokumentima Arhiva Bože Beka[11], tako i u objavljenim tekstovima i raspravama iz 1960-ih.[12] Nažalost,

[9] "Neka iskustva u radu samostalnih ustanova u godini 1960. ", Muzej suvremene umjetnosti, Arhiv Božo Bek (dalje: MSU ABB), fascikl 1, kutija 1, str. 23.

[10] "Preporuka o razmatranju pitanja u vezi s uvođenjem novog načina ostvarivanja i raspodjele dohotka u ustanovama iz oblasti kulture", dopis Savjeta za kulturu Narodnog odbora kotara – Narodnog odbora općine, 25.07.1961., MSU ABB, fascikl 1, kutija 1, str. 3.

[11] Npr. "Zapisnik Savjeta za kulturu Narodnog odbora grada Zagreba", 17.01.1961., MSU ABB, fascikl 2, kutija 1, ili "Teze za diskusiju o društvenom upravljanju ili samoupravljanju u oblasti kulture", MSU ABB, fascikl 1, kutija 2.

goslav post-1948 novelty spread to all social spheres, along with increased decentralisation and a diminished role for the state. As an alternative option, Statism was seen as a relic of rigid, centralised Stalinist bureaucracy, which needed to be abandoned in favour of the full force of "further improvements in the socioeconomic order".[8] Led by the United Workers' Union of the Federative Republic of Yugoslavia from within, and conditioned from without by international economic relations, the idea of doing away with statism definitely held sway. The back door was thus opened for the introduction of market relations instead of planned, centralised, state economics. It is interesting that the rhetoric advancing a greater degree of self-management and autonomy, in contrast to the federal monopoly over economic policy, in fact functioned as the ideological lubricant to expand market relations. Far from being a radical about face, this transition took place within the socialist framework, yet it set an important course that we need to keep in mind when considering the 1960s, even in the artistic sphere.

How were these processes reflected in artistic production? Apart from applying the Revenues Act to cultural institutions, the Act on Budgets and Financing Independent Institutions was also passed in 1960, a key measure which, under the aegis of democratisation and extending self-management in health, education, culture and science, drew the financing of these sectors closer to the free-market model. While the 1953 Act differentiated between budget-funded institutions (whose entire budgets were part of the People's Committees' budget) and independent institutions, which covered all or most of their expenses themselves (from membership fees, ticket sales, etc.), the new

[7] Bilandžić, p. 112.

[8] Ibid, p. 242

do nas su gotovo isključivo došli glasovi zagovornika ovih promjena, a o kritičkoj poziciji doznajemo tek iz njihovih usta. Iz te vizure, protivnici novog sistema financiranja poimaju kulturu kao privilegiranu društvenu sferu, čak i autonomnu, koja treba imati posebnu i jedinstvenu poziciju u odnosu na ostale subjekte. Njihov navodni strah od komercijalizacije umjetnosti, upliva tržišnih odnosa i restauracije buržujskih formi kulture tumači se kao strah od slabljenja vlastite pozicije i borba za "uske staleške interese".[13] Argumenti pobornika promjena nasuprot tome ističu da se radi o metodi demokratizacije kulture, budući da se kulturne i umjetničke ustanove u vlastitom funkcioniranju neće više moći osloniti na sigurne dotacije iz budžeta, već će se morati jače povezati s lokalnom zajednicom, poduzećima, školama i drugim ustanovama kao izvorima financiranja. Višekratno se ističe da dosadašnje financiranje institucija treba zamijeniti financiranje programa i da je jugoslavenskoj kulturi potrebna deinstitucionalizacija. Razlog ovakvom diskursu sigurno dijelom leži u zatečenom stanju, koje i sami autori ovih tekstova smatraju zabrinjavajućim u smislu prevladavajuće pasivnosti i udaljavanja od šire publike. No je li novi Zakon o samostalnim ustanovama doista donio promjene koje realne probleme na terenu mogu riješiti na način koji bi se u socijalističkom uređenju očekivao i koje bi toliko zazivanu demokratizaciju kulture zaista pomogle sprovesti u djelo?

[12] Npr. *Kulturna politika samoupravnog društva i SKJ*, ur. Ljubiša Stankov, Komunist, Beograd, 1968. ili Deleon, Biljanović i Gardašević, *Materijalni i društveni uslovi našeg kulturnog razvoja*, Rad, Beograd, 1963.

[13] "Otpori koji su dolazili od pojedinih grupa kulturnih radnika značili su često zaštitu postojećih statusa i odnosa, staleških i privatnih interesa, jer je očigledno oslobađanje kulture administrativne intervencije remetilo ustaljeni red stvari i u samim kulturnim institucijama." (Latinka Perović, "O nekim obeležjima idejnih strujanja i previranja u kulturi", u: *Kulturna politika samoupravnog društva i SKJ*, ur. Ljubiša Stankov, Komunist, Beograd, 1968., str. 43.)

Act considered an independent institution to be any such body administered by a social organization[9]. Thus, institutions were given greater administrative independence, but were deprived of direct budgetary financing in favour of raising income from various sources: communal funds, and charging for services through contracting with other institutions and individuals.[10] Implying a certain degree of commodification and introducing market relations into the field of artistic production, this change did not come about without criticism in socialist Yugoslavia. There is evidence of the debate in documents collected in the Božo Bek Archive[11] as well as in articles and debates published in the 1960s.[12] Unfortunately, the voices of the proponents of these changes are almost the only ones that have come down to us, and we can only discern the critics' position from them second-hand. From this point of view, opponents of this

[9] "Neka iskustva u radu samostalnih ustanova u godini 1960." (Some experiences from the work of independent institutions in 1960), Museum of Modern Art, Božo Bek Archive (hereinafter MSU BBA) file 1, box 1, pp. 2-3.

[10] "Preporuka o razmatranju pitanja u vezi s uvođenjem novog načina ostvarivanja i raspodjele dohotka u ustanovama iz oblasti culture" (Recommendation on considering issues relating to the introduction of a new means of creating and allocating revenues in institutions in the sphere of culture), memorandum from the Council for Culture of the People's District Committee – People's Municipal Committee, 25.7.1961, MSU BBA file 1, box 1, p. 3.

[11] E.g. "Zapisnik Savjeta za kulturu Narodnog odbora grada Zagreba" (Minutes of the Council for Culture of the People's Committee of the City of Zagreb), 17.1.1961, MSU BBA file 2, box 1, or "Teze za diskusiju o društvenom upravljanju ili samoupravljanju u oblasti culture" (Theses for a discussion on social management or self-management in the area of culture), MSU BBA file 1, box 2.

[12] E.g. "Kulturna politika samoupravnog društva i SKJ" (Cultural policies of self-management society and the League of Communists of Yugoslavia), ed. Ljubiša Stankov, Komunist, Belgrade 1968, or "Materijalni i društveni uslovi našeg kulturnog razvoja" (Material and social conditions of our cultural development), Deleon, Biljanović and Gardašević, Rad, Belgrade 1963.

Arhiv Bože Beka dragocjen je upravo zato što nudi mogućnosti odgovora, koji je zasigurno višeznačan, kompleksan i pun novih upitnika. Spomenuli smo već da dostupni onovremeni tekstovi uglavnom olako diskreditiraju kritičare novog zakona, pa je tako dobivena slika isuviše jednostavna i jednostrana. Već se i tu Arhiv Bože Beka pokazuje kao koristan: svježe uvide u mišljenja gradskih kulturnih proizvođača donosi primjerice Zapisnik Savjetovanja za kulturu Narodnog odbora grada Zagreba održanog u siječnju 1961. Doznajemo da je Mirjana Gušić iz Etnografskog muzeja izričito protiv budžetskih dotacija, a njena je institucija već razmišljala o alternativnim načinima privređivanja: "Sve naše ustanove jesu kapital, godinama, decenijama, kroz živote uloženi kapital, koji bi na neki način trebali vitalizirati – ali sad stojimo pred upitnikom – kako?" Zdenka Munk, direktorica Muzeja za umjetnost i obrt s nešto manje optimizma također iznosi sumnje: "Mi smo nastojali u posljednjih nekoliko godina, upravo našim odlaženjem u tvorničke kolektive, da mi tvorničkim kolektivima nešto poklonimo, da im poklonimo naš rad u obliku naših predavanja, davanja našeg znanja tim kolektivima. Mi ćemo se sada morati preorijentirati, ako odemo u tvorničke kolektive, da od tih kolektiva dobijemo za taj rad i neka materijalna sredstva. Ta preorijentacija za mene lično nešto je malo neobična i to otvoreno iznosim ovdje. Doduše na taj način se u neku ruku mogu steći stanovita materijalna sredstva i dobiti nešto zarade."[14]

Dok onovremenim tekstovima o položaju kulture i umjetnosti koji su dostupni i na koje se ovo istraživanje referira često nedostaje analize stanja i uvida s terena[15], Bekov

[14] "Zapisnik Savjeta za kulturu Narodnog odbora grada Zagreba", 17.01.1961., MSU ABB, fascikl 2, kutija 1.

[15] Iznimka je korisna i zanimljiva analiza Materijalni i društveni uslovi našeg kulturnog razvoja A. Deleona, O. Biljanović i M. Gardašević iz 1963., kao i tekst Bene Zupančiča "Integracija kulturnih delatnosti u samoupravnom društvu" te djelomično tekst Vukašina

new financing system understood culture as a privileged social sphere, autonomous even, entitled to occupy a special, unique position in relation to others. Their apparent fear of commercialising art, launching it into market relations and restoring the bourgeois form of culture was interpreted as fear of seeing their own positions eroding, and as a battle over "narrow professional interests".[13] Proponents of the change, on the other hand, argued that this was a way of democratising culture, since cultural and artistic institutions would no longer be able to rely on guaranteed financing for their own operations, but would have to strengthen links with the local community, companies, schools and other institutions, as potential sources of funding. It was repeatedly emphasised that the financing of institutions, as it was then, should be replaced by financing programmes, and that Yugoslav culture should be de-institutionalised. The reason for this discourse probably lay at least in part in the existing situation, which according to the protagonists of these debates gave cause for concern, due to its overwhelming passivity and distance from the wider public. However, did the new Independent Institutions Act really bring about changes that could resolve actual problems on the ground, in a way expected in a socialist order, and which would really help to put into practice the much hoped for democratisation of culture?

The Božo Bek Archive is valuable because it provides a possible answer, but of course a multifaceted, complex one, which raises

[13] "Resistance that has come from certain groups of cultural workers has often meant the protection of existing positions and relations, class and private interests, since clearly freeing culture from administrative interventions has interfered with the established order of things, including within cultural institutions themselves." "O nekim obeležjima idejnih strujanja i previranja u kulturi" (On some noted ideological trends and turmoil in culture), Latinka Perović, in "Kulturna politika samoupravnog društva i SKJ" (Cultural policies of self-management society and the League of Communists of Yugoslavia) ed. Ljubiša Stankov, Komunist, Belgrade 1968, p. 43

arhiv na razini studije slučaja pruža nam tu mogućnost. Bez širenja istraživanja ovog tipa na druge institucije, ne možemo reći koliko je taj primjer tipičan, ali imajući u vidu ulogu koju je GSU odigrala za razvoj umjetničke proizvodnje 1960-ih, svakako je važan u otvaranju nove perspektive i rasvjetljavanju načina na koji se ova institucija prilagođavala zahtjevima vremena. Ovo je istraživanje ograničeno na početak 1960-ih, budući da se s društvenom reformom iz 1964. situacija dodatno usložnjava, da bi prema kraju desetljeća bila određena sve očitijim neuspjehom uvedenih mjera i rastućom krizom. Elaboracija istraživanja čitavog desetljeća daleko bi premašila okvire ovoga teksta.

Prva godina Bekova mandata, 1961., obilježena je prije svega jednom administrativnom promjenom: u lipnju prestaje postojati Gradska galerija suvremene umjetnosti, a njezino mjesto zauzima institucija Galerije grada Zagreba (GGZ) kojom upravlja Savjet s 11 članova (prije Vijeće). Kao i GGSU, obuhvaća četiri jedinice: Galeriju suvremene umjetnosti (GSU, današnji Muzej), Galeriju Benko Horvat, Atelje Meštrović i Galeriju primitivne umjetnosti. Ukupno GGZ u 1961. broji deset stalnih zaposlenika i dva honorarna službenika. Financira se dotacijama Narodnog odbora grada Zagreba (NOGZ) s oko 90% od ukupnog iznosa te prihodima od prodaje ulaznica i kataloga s oko 10%.[16] Božo Bek preuzima dvostruku poziciju direktora GGZ-a i kustosa GSU-a. Budući da jedina ima donekle riješenu prostornu infrastrukturu (prostor na Katarinskom trgu), GSU

Mićunovića "Društvo samoupravljača i kultura",oba u: *Kulturna politika samoupravnog društva i SKJ*, ur. Ljubiša Stankov, Komunist, Beograd, 1968.

[16] Ukupne dotacije NOGZ-a za 1961. iznosile su 24.178.000 dinara (od toga 18.639.000 za GSU), a prihodi od prodaje kataloga i ulaznica 2.159.451 dinara (prema podacima iz MSU ABB). Za usporedbu, prosječna mjesečna plaća u 1961. iznosila je za radnike 18.860 i za službenike 27.850 dinara (prema: Darko Suvin, *Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije*, Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd, 2014., str. 257.)

more questions of its own. We have already noted that the articles available at the time tended to discredit the critics of the new Act in a rather offhand manner, so the picture they provide is oversimplified and one-sided. Here, the Božo Bek Archive is again of use: for example, fresh insights into the opinions of the city's producers of culture are provided in the minutes of a session held by the Council for Culture of the People's Committee of the City of Zagreb in January 1961. We discover that Mirjana Gušić of the Ethnographic Museum was expressly opposed to budget contributions, and her institution was already considering alternative means of financing. "All our institutions are capital, capital invested over years, decades, and lives, which needs to be somehow revitalised – and so we are faced with the question: how?" Zdenka Munk, the Director of the Museum of Arts and Crafts, also voiced her doubts, but with less optimism. "We have tried for the past few years, by investing in factory collectives, to give something to these collectives – our work in the form of lectures, and our knowledge. Now we will have to take a new direction; if we go to the factory collectives, we will have to seek material resources in return for this work. Personally, I find this direction rather strange and I want to make that clear here. Although in this way I can actually acquire certain material resources and earn something."[14]

While the available articles written at the time and referenced in this research often lack any analysis of the situation on the ground[15], the Beck archive provides such an opportunity at the level of case studies. Without extending this kind of research to other institutions,

[14] "Zapisnik Savjeta za kulturu Narodnog odbora grada Zagreba" (Minutes of the Council for Culture of the People's Committee of the City of Zagreb, 17.1.1961, MSU BBA file 2, box 1

[15] An exception is the useful, interesting analysis "Materijalni i društveni uslovi našeg kulturnog razvoja" (Material and social conditions of our cultural

je "motor" ovog "konglomerata" i njegova financijski najjača, najaktivnija i javno najvidljivija jedinica. Objektivne poteškoće u radu i nejednaki uvjeti koji se unutarnjim potpomaganjima nastoje izbalansirati te dvojakost Bekove funkcije[17] rezultirali su situacijom u kojoj se politike i funkcioniranje ove četiri jedinice isprepliću. Stoga je gotovo nemoguće govoriti o GSU a ne misliti pritom i na GGZ, i obrnuto. Ovdje izneseno istraživanje i uvidi elaborirani u nastavku odnose se tim slijedom i na GSU i na GGZ u cjelini.

Djelujući u skučenim prostornim uvjetima, bez dovoljno kvadrata za adekvatnu izložbenu djelatnost, očekujući uplate sredstava NOGZ-a i po pola godine i bez dovoljno zaposlenika, GGZ na zadani smjer demokratizacije reagira s mnogo truda. Kroz godišnje izvještaje pratimo suradnju s Radničkim sveučilištem u Zagrebu, organizirana vodstva i razgovore, napore da se organiziraju izložbe u tvornicama, uključivanje studenata povijesti umjetnosti u svoj rad i druge zanimljive inicijative koje pokazuju da je ova institucija vidjela edukaciju širih slojeva društva kao svoju važnu zadaću. No za ovo je istraživanje posebno indikativno da 1961. GGZ dobiva novi odjel, čije je otvaranje pokazatelj načina na koje ekonomski procesi i zakonodavne promjene indirektno u kulturne institucije uvode tržišne principe. Riječ je naime o Komercijalnom odjelu, odnosno Propagandnom, kako je preimenovan prilikom službene transformacija GGSU u GGZ. Iz zapisnika sjednice (tada još uvijek) Vijeća Gradske galerije suvremene umjetnosti održane 09.02.1961. doznajemo: "Na osnovu ranijih razgovora koji su vođeni sa pojedinim likovnim umjetnicima i historičarima umjetnosti, te na bazi konzultacija koje su vršene sa drugovima iz financija NO (Narodni odbor, op. a.) grada pristupilo se razradi prijedloga za osnivanje komercijalnog odjela u okviru

[17] Iako funkciju kustosa GSU 1962. preuzima Vladimir Gojković, iz dokumenata je jasno da će Božo Bek i dalje imati ključnu ulogu u upravljanju GSU-om.

we cannot know just how typical this example is, but bearing in mind the role played by the Gallery of Modern Art in the development of artistic production in the 1960s, it is of course important in opening up new perspectives and shedding light on the ways in which this particular institution adapted to the demands of the time. This research is limited to the early 1960s, since the social reforms of 1964 made the situation more complicated, so that towards the end of the decade it was determined by the increasingly obvious failure of the measures introduced and a growing crisis. An elaborated researching of the entire decade would go far beyond the scope of this paper.

The year 1961, the first year of Bek's term in office, was characterised first of all by one particular administrative change; in June, the City Gallery of Contemporary Art (GGSU) wound up operations and was replaced by the Zagreb City Galleries (GGZ), an institution administrated by a Council of 11 experts. Like the GGSU, it consisted of four units: the Gallery of Contemporary Art (GSU, now the Museum of Contemporary Art, MSU), the Benko Horvat Gallery, the Meštrović Atelier and the Gallery of Naïve Art. In 1961, the GGZ had ten full-time and two part-time employees. Roughly 90% of its expenditure was financed by contributions from the People's Committee of the City of Zagreb (NOGZ), and some 10% from sales of tickets and catalogues.[16]

development) by A. Deleon, O. Biljanović and M. Garadašević, written in 1963, an article by Beno Zupančič "Integracija kulturnih delatnosti u samoupravnom društvu" (The integration of cultural activities in a self-management society), and to some extent an article by Vukašin Mićunović "Društvo samoupravljača i kultura" (Society of self-management and cultures) in: "Kulturna politika samoupravnog društva i SKJ" (Cultural policies of self-management society and the League of Communists of Yugoslavia), ed. Ljubiša Stankov, Komunist, Belgrade 1968.

[16] The total revenues of the NOGZ for 1961 amounted to 24,178,000 dinars (of which 18,639,000 went to the GSU), while revenues from sales of catalogues and tickets were 2,159,451 dinars (according to information in MSU BBA). In comparison, the average monthly salary in 1961 was

Gradske galerije suvremene umjetnosti. Zadatak tog komercijalnog odjela sastojao bi se u tome, da se u skladu sa novim zakonskim propisima, omogući stvaranje prihoda za galeriju. Osnovna funkcija tog odjela bila bi plasiranje kvalitetnih likovnih ostvarenja na domaćem i vanjskom tržištu." Daljnja dokumentacija pokazat će da je upravo ova posljednja, međunarodna aktivnost, ključna. Za ilustraciju, u 1961. prodano je deset slikarskih djela (autori: Prica, Knifer, Večenaj, Skurjeni, Kovačić), njih sedam su kupili stranci, a tri domaće privatne osobe. Radničko sveučilište je kupilo grafike. Zarađeno je 120.000 dinara, 700 njemačkih maraka, 33 funte i 750 dolara. U narednim godinama zarada se povećavala – 1963. iznosila je oko pet milijuna dinara.[18]

Iako se u Prijedlogu za proširenje djelatnosti na komercijalnoj bazi, prilogu citiranog zapisnika, navodi da bi Odjel trebao funkcionirati samoodrživo, sam početak ipak je zahtijevao "odskočnu dasku" iz javnih gradskih sredstava, pa je u drugoj polovici godine NOGZ donirao četiri milijuna dinara za radno mjesto voditelja. Imajući u vidu novi Zakon dohodka, zanimljivo je da u GGZ-u "nagrađivanje po učinku" počinje upravo s ovim zaposlenjem: stanoviti Walter Ebenspanger primljen je u travnju 1961. uz plaću od 250.000 dinara uz dodatak od 10% netto iznosa ostvarenog od prodaje.[19] Iz daljnjih zapisnika doznajemo da Ebenspanger taj postotak nije smatrao dovoljno stimulativnim te je već 29.09.1961. podnio zahtjev za otkazom.

Zapisnik sjednice Savjeta iz prosinca te godine na kojoj se njegov zahtjev razmatra (i prihvaća) otvara nekoliko zanimljivih momenata. Prvo, otkrivamo da spornih i nedovoljnih 10% Ebenspangeru zapravo nije bilo isplaćivano, uz objašnjenje kako "je cijela ova akcija bez presedana i ne postoje zakonski

Božo Bek accepted the dual position of director of the GGZ and curator of the GSU. Since it already had a fairly well organised spatial infrastructure (on St. Katherine's Square), the GSU became the "engine" of the conglomerate, and was the financially strongest, most active and publicly visible unit. Objective problems and unequal conditions in how the conglomerate operated, which were mitigated by internal support and Bek's dual function[17], resulted in a situation in which the policies and operations of all four units were intertwined. Therefore, it is impossible to talk about the GSU without reference to the GGZ, and vice versa. The research presented here and the insights to follow refer to the GSU and GGZ as a single whole.

Working in cramped premises, with insufficient space for exhibits, waiting for up to six months for the NOGZ to pay its contributions and insufficient staff, the GGZ responded to this newly imposed direction in democratisation with great efforts. Through its annual reports, we can trace cooperation with the Workers' University in Zagreb, organised exhibition tours and discussions, efforts to stage exhibitions in factories, the inclusion of art history students in its work, and other interesting initiatives that showed that the institution saw educating a broader range of social strata as an important task. However, for this research it is particularly indicative that in 1961 the GGZ acquired a new department, the opening of which was a sign of the way economic processes and legislative changes would indirectly introduce market principles into cultural institutions. This was the Commercial Department (or the Propaganda

[18] Prema godišnjim financijskim izvještajima za 1961., 1962. i 1963. (MSU ABB)

[19] "Zapisnik VI. sjednice Vijeća Gradske galerije suvremene

18,860 dinars for a blue-collar worker and 27,850 dinars for a white-collar worker (according to "Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije" (You Love Only Once. Radiography of SFR Yugoslavia, 1945–1972"), by Darko Suvin, Rosa Luxemburg Stiftung, Belgrade, 2014, p. 257.

[17] Although Vladimir Gojković took over the curatorship of the GSU in 1962, it is clear from the documentation that Bek continued to play an active role in its administration.

propisi koji takovo poslovanje reguliraju. Održan je niz sastanaka i konzultacija sa najodgovornijim službenicima Narodne banke, Trgovinske komore, Komiteta za spoljnu trgovinu iz Sekretarijata za opću upravu, robni promet i financije, zatim devizne inspekcije i financijske inspekcije, a da se još uvijek nije našlo rješenje koje bi odgovaralo našoj ustanovi, jer se njena aktivnost nije smjela staviti u okvir propisa koji se odnose na privredne organizacije".[20] Nismo uspjeli naći podatak o tome kada je GGZ-u otvoren devizni račun, ali smo našli brojne dokaze da se to, unatoč opetovanim zahtjevima Bože Beka, nije dogodilo barem do 1966. godine. Kako sugerira i citirani ulomak, ovaj "poduzetnički" pothvat, iako je proizišao iz širih ekonomskih transformacija, ipak nije pao na sasvim plodno tlo. Podržali su ga politički organi i kulturni radnici,[21] no ne i Narodna banka Jugoslavije, u toj naoko banalnoj administrativnoj gesti. Radilo se o ipak velikoj poteškoći, budući da je, u širem kontekstu jugoslavenskog preusmjerenja na izvoz, GGZ-u bilo u interesu da se orijentira upravo na strano tržište, a umjetnicima da prime devize. Dok su prodajući svoja djela direktno, kao privatne osobe, to ostvarivali, poslujući preko GGZ-a dobili bi dinare. U više dokumenata pratimo njihovo nezadovoljstvo tom činjenicom,[22] kao i Beko-

umjetnosti", 21.09.1961., MSU ABB, fascikl 1, kutija 1. Na sjednici održanoj 27.06.1961. odlučeno je da se za druge radnike nagrađivanje po učinku odgodi jer se priprema pravilnik o bodovanju.

[20] "Zapisnik VII sjednice Savjeta Galerija grada Zagreba", 21.12.1961., MSU ABB, fascikl 1, kutija 1.

[21] "Zapisnik II sjednice Vijeća Gradske galerije suvremene umjetnosti", 09.02.1961., MSU ABB, fascikl 1, kutija 1. U Zapisniku VI sjednice Vijeća GGSU, od 21.09.1961., stoji da je po pitanju reguliranja plaće W. Ebenspangeru konzultiran čak i Krleža.

[22] Najdalje je u svojim prigovorima otišao Julije Knifer, barem da o tome postoji pisani trag. U dopisu "Otkazivanje ugovora o poslovnoj suradnji" od 28.03.1962. (MSU ABB, fascikl 2, kutija 1) Bek iznosi kronologiju konflikta koji počinje tako da Knifer računovotkinji GSU-a

Department, as it was renamed during the official transformation of the GGSU into the GGZ). The minutes of a session of the Council of the GGSU (as it was still called) held on 9 February 1961 recorded that, "Based on earlier discussions held with individual artists and art historians, and on the basis of consultations held with comrades from the finance department of the People's Committee, it has been agreed to produce a draft for the establishment of a commercial department within the GGSU. The task of the commercial department will be, in accordance with new legislative regulations, to facilitate the creation of revenues for the Gallery. The basic function of the department will be to place high-quality artistic creations on both the domestic and foreign markets." Further documentation showed that this last, international component was in fact crucial. By way of illustration, ten works of art were sold in 1961 (by painters Prica, Knifer, Večenaj, Skurjeni, and Kovačić), of which seven were purchased by foreign buyers and three by domestic buyers. The Workers' University bought some graphic works. The department earned 120,000 dinars, 700 German Marks, 33 pounds sterling and 750 American dollars. In the following years, revenues grew and by 1963 amounted to about 5 million dinars.[18]

Although it was stated in the Proposal for Extending Activities on a Commercial Basis, which was appended to the minutes, that the Department should be self-financing, it nevertheless required 'seed money' from public city funds, so that in the second half of the year the NOGZ donated 4 million dinars to pay for the post of the department head. Bearing in mind the new Revenues Act, it is interesting that in the GGZ, rewards based on efficiency began with this post; a certain Walter Ebenspanger was appointed in April 1961, at a salary of 250,000 dinars,

[18] See the annual financial reports for 1961, 1962 and 1963 (MSU BBA).

vu frustraciju. Iako pitanje onovremenih uvjeta rada samostalnih umjetnika izlazi iz okvira ovog istraživanja i teksta, ipak treba spomenuti da se na više mjesta, i u arhivu i u tekstovima iz vremena,[23] upozorava na činjenicu da umjetnici ne mogu živjeti od svog rada, što je bila okolnost koju se prodajni odjel nadao popraviti. U tom smislu treba spomenuti i da su GSU i Galerija primitivne umjetnosti čitavo vrijeme djelovali i kao kupci suvremenih umjetničkih radova, pa je tako 1961. iznos potrošen u tu svrhu iznosio 7.444.747 dinara (od čega na GSU otpada 5.881.747 dinara), da bi se u 1963. popeo na 18.873.747 dinara.

S ovime je povezana i druga zanimljiva tema koju otkriva zapisnik rasprave o Ebenspangerovu otkazu, odnosno pitanje kako uopće u trenutku osnivanja ovog odjela funkcionira tržište umjetninama, postoji li ono u vaninstitucionalnom okviru, i na temelju čega su zaposlenici GGZ-a procijenili da taj pothvat ima smisla? Ebenspanger pripisuje Galeriji da je posao koji je on smatrao svojim delegirala na već zaposlene kustose. Žali se tako na odluku da na putovanja u inozemstvo odlazi sa "stručnim licem, kako bi se u dva čovjeka spojile one kvalitete koje u sadašnjoj situaciji ne posjeduje niti on a niti kustosi. To jest stručna i komercijalna".[24] Ovo je u Ebenspangeru izazvalo "osjećaj deklasiranosti 100%". Za nas je ipak zanimljivija činjenica da u arhivu nalazimo niz izvještaja s putovanja kustosa Galerije primitivne umjetnosti Miće Bašičevića iz kojih možemo zaključiti da je upravo on bio najagilniji u plasiranju radova na tržište. Stupio je u kontakt s nizom stranih galerija i pojedinaca, a veliki dio prodanih umjetnina pripadala su naivnoj, tj. primitivnoj umjetnosti.[25] Nakon otkaza Walteru Ebenspangeru zaključeno je da to radno mjesto i nije potrebno, i da, budući da ionako postoje administrativne poteškoće u deviznom poslovanju, taj posao može obavljati netko od već zaposlenih kustosa. Iz dokumentacije se da zaključiti da je to u praksi bio Bašičević.

Iako se ovo istraživanje ne odnosi na rad Galerije 1950-ih, jasno je da su kustosi, barem Bek i Bašičević, ušli u pothvat Propagandnog odjela pripremljeni, odnosno svjesni da u inozemstvu postoji interes za jugoslavensku umjetnost. O tome čitamo u Prijedlogu za proširenje djelatnosti na komercijalnoj bazi, gdje između ostalog stoji da se radovi već "otkupljuju za pojedine galerije, muzeje i privatne kolekcije". I u Ebenspangerovu izvještaju "Situaciona slika otkupa likovnih djela u zemlji"[26] doznajemo o već postojećem umjetničkom tržištu. Ono se opisuje kao stihijsko, određeno privatnim interesima i neusklađeno s kvalitativnom ocjenom struke. Upozorava se s jedne strane da važna dje-

govori da mu je "akad. slikar Murtić rekao da je trebao baciti ček s obzirom na nisku svotu po kojoj je slika prodana". Riječ je o 150 dolara.

[23] Vidi npr. u "Prijedlog za proširenje djelatnosti na komercijalnoj bazi", MSU ABB, fascikl 1, kutija 1 i u Vukašin Mićunović, "Društvo samoupravljača i kultura", u: *Kulturna politika samoupravnog društva i SKJ*, ur. Ljubiša Stankov, Komunist, Beograd, 1968. Jedna od tema u raspravi oko prilagodbe kulturno-umjetničkog polja novim okolnostima ticala se i valorizacije nematerijalnog rada. Iako to pitanje izlazi iz okvira našega istraživanja, upućuje da se tih godina živo raspravljalo o statusu kulturnih radnika, koji je bio daleko od idealnog.

[24] "Zapisnik VII sjednice Savjeta Galerija grada Zagreba", 21.12.1961., MSU ABB, fascikl 1, kutija 1.

with an additional entitlement to 10% net of all sales.[19] From later minutes, we also learn that Ebenspanger did not consider this rate sufficient incentive, and handed in his resignation on 29 September 1961.

The minutes of a Council session held in December of that year, at which his request was considered (and accepted) led, reading between the lines, to some interesting moments,. Firstly, we discover that the contested, insufficient 10% was never actually paid to Ebenspanger, as "this entire proceeding is without precedence and there is no legal regulation governing it. A series of meetings and consultations with high-level officials of the National Bank, Chamber of Commerce, Committee for External Trade and Secretariat for General Administration, Traffic in Goods and Finances, along with the Foreign Currency Inspectorate and Financial Inspectorate, failed to provide any solution that would suit our institution, since its activities did not fall within the framework of regulations relating to economic organisations."[20] We were unable to find any information on when the GGZ opened a foreign currency bank account, but we found considerable evidence that this did not happen until at least 1966, in spite of repeated demands by Božo Bek. As the cited passage suggests, this 'entrepreneurial' step, although arising from a wider economic transformation, did not exactly fall on fertile soil. It was supported by political organisations and cultural workers[21] but not, in a seemingly banal gesture, by the National Bank of Yugoslavia. It proved to be a huge problem, since in the wider context of Yugoslavia's reorientation towards exports, it was in the interests of the GGZ to focus on the foreign market, and for artists to be paid in foreign currency. While they were able to do this by selling their work directly, as private individuals, they would have received dinars by doing business through the GGZ. In several documents, we can trace their dissatisfaction with this state of affairs[22], as well as Bek's frustration. Although the issue of the working conditions of independent artists at the time falls outside the scope of this research and paper, it should nonetheless be said that in many places, both in the archive and in other articles written at the time[23], warnings are made over the fact that artists were unable to make a living from their work, and it was this situation that the sales department hoped to address. In this regard, it should also be mentioned that the GSU and the Gallery of Naïve Art functioned throughout as buyers of contemporary art as well, so that in 1961 they spent 7,444,747 dinars for this purpose (of which 5,991,747

[19] "Zapisnik VI. sjednice Vijeća Gradske galerije suvremene umjetnosti" (Minutes of the 6th session of the Council of the GGSU), 21.9.1961, MSU BBA file 1, box 1. At the session held on 27.6.1961, it was decided that efficiency rewards for other employees should be postponed, as an ordinance on scoring points was still in preparation.

[20] "Zapisnik VII sjednice Savjeta Galerija grada Zagreba" (Minutes of the 7th session of the Council of GGZ), 21.12.1961, MSU BBA file 1, box1.

[25] Vidi npr: "Putni izvještaj" datiran na 08.12.1961., MSU ABB, fascikl 2, kutija 1. U ABB nalazimo brojne popise i tabelarne prikaze prodanih djela naivnih umjetnika s kraja 1963. Razlog tome je sukob koji je u listopadu te godine izbio između Miće Bašičevića i skupine umjetnika – potpisnika apela "Kome služi Galerija primitivne umjetnosti u Zagrebu?" (tzv. APEL 34 razaslan je brojnim redakcijama, objavljen u Večernjem listu 09.11.1963.) Iako nećemo tematizirati taj slučaj, treba spomenuti da se u apelu GPU proziva i zbog netransparentnog posredovanja kod prodaje, gdje umjetnici "na neobjašnjiv način prestaju biti vlasnici svojih radova", a cijene su, po njihovu mišljenju, previsoke i neprilagođene "domaćem čovjeku".

[26] Walter Ebenspanger, "Situaciona slika otkupa likovnih djela u zemlji", 10.04.1961., MSU ABB, fascikl 2, kutija 1.

[21] "Zapisnik II sjednice Vijeća Gradske galerije suvremene umjetnosti" (Minutes of the 2nd session of the Council of the GGSU), 9.2.1961, MSU BBA file 1, box 1. In the Minutes of the 6thSession of the Council of the GGSU, it says that regarding the issue of Ebenspanger's salary regulation, even Miroslav Krleža was consulted.

[22] Julije Knifer went furthest in his objections, at least according to written records. In a document entitled "Otkazivanje ugovora o poslovnoj suradnji" (Cancelling a contract on business cooperation), dated 28.3.1062 (MSU BAA, file 2, box 1), Bek offers a chronological account of the conflict, which began when Knifer told the GSU's accountant that "the academic painter Murtić said he should throw the cheque away, given the low price for which the picture had been sold". The price was $150.

[23] See for example "Prijedlog za proširenje djelatnosti na komercijalnoj bazi" (Proposal for Extending Operations on a Commercial Basis), MSU BBA, file 1, box 1 and in "Društvo samoupravljača i kultura (Society of self-management and cultures) Vukašin Mićunović in: "Kulturna politika samoupravnog društva i SKJ" (Cultural policies of self-management society and the League of Communists of Yugoslavia), ed. Ljubiša Stankov, Komunist, Belgrade 1968.

la odlaze u ruke privatnih kolekcionara, a s druge da se djela zanemarive likovne vrijednosti prodaju po visokim cijenama. GGZ se na više mjesta ističe kao "jamac kvalitete" u tom smislu. Radničkoj je klasi pak umjetničko djelo daleko izvan kupovnih mogućnosti. Ebenspanger tako predlaže niz mjera: prodaja grafičkih listova knjižarama, plasman keramičkih skulptura u tvornice keramike, omogućavanje prodaje uz otplatu itd. U tom kontekstu možemo reći da Propagandni odjel funkcionira kao neka vrsta javnog regulatora, koji uvodi reda na "divljem" tržištu. Ipak ostaje činjenica da on tržištu ne može umaći, kao i da se pritom umjetničko djelo tretira kao roba i ukras, što jasno govori o rehabilitaciji buržujskog poimanja umjetnosti.

Direktni uvidi u dokumentaciju poslovanja GGZ-a početkom 1960-ih jasno pokazuju da su zakonske promjene pod egidom demokratizacije ovoj instituciji donijele proces tržišnog prilagođavanja koji je pratila komodifikacija umjetničke proizvodnje. Ipak, administrativne prepreke poslovanju Propagandnog odjela pokazuju da je prije riječ o tendenciji obilježenoj proturječjima nego o potpunom zaokretu. U zapisniku sastanka Radne zajednice[27] održanog 22.03.1965. godine čitamo da je "praksa pokazala da provođenje novih akcija i mjera bez osiguranja objektivnih i nužno potrebnih uvjeta dovodi do izvanrednih poteškoća koje više nanose štetu Radnoj zajednici nego korist. To ne znači da treba definitivno prekinuti sa nastojanjima da se oformi jedno radno tijelo sa sistematskom organizacijom plasmana umjetnina u zemlji i inozemstvu, a koje tijelo bi bilo vezano uz Galerije. Međutim, za takav rad neophodno je prije samog početka djelovanja osigurati dovoljan broj radnih mjesta i odgovarajući radni i izložbeni prostor".

Ovaj zaključak jasno pokazuje koliko je zazivana "deinstitucionalizacija" bila promašena u odnosu na stanje na terenu. Nai-

[27] "Zapisnik V sastanka radne Zajednice", 19.–22.03.1965., MSU ABB, fascikl 2, kutija 4.

was spent by the GSU), a figure that rose to 18,873,747 dinars in 1963.

This is also linked to another compelling topic revealed in the minutes regarding the discussion about Ebenspanger's resignation, or rather the issue of how the art market functioned when the department had been established, whether it existed outside the institutional framework, and on what basis people at the GGZ assessed the move. Ebenspanger accused the Gallery of delegating work that he considered his own to previously employed curators. He objected to the decision that on trips abroad he be accompanied by "an expert, so that two people would bring together the qualities which in the current situation neither he nor the curators possessed, i.e. expert and commercial."[24] This made Ebenspanger feel "100% devalued". It is interesting that there are a number of reports in the archive from trips made by Dimitrije Mića Bašičević, curator of the Gallery of Naïve Art, from which we can conclude that he was in fact the most agile in terms of placing works on the market. He made contact with several foreign galleries and individuals, and a large part of the works sold belonged to the naïve genre.[25] After Ebenspanger's resignation, it was concluded that the post was unnecessary, and since there were already administrative problems involved in foreign currency transactions, the work should be carried out by one of the curators already employed. The documentation shows that in practice, this was Bašićević.

[24] "Zapisnik VII sjednice Savjeta Galerija grada Zagreba" (Minutes of the 7th session of the Council of the GGZ), 21.12.1961, MSU BBA file 1, box 1.

[25] See, for example, "Putni izvještaj" (Travel report) dated 8.12.1961, MSU BBA, file 2, box1. The archive contains many lists and tabular presentations of works sold by naïve artists at the end of 1963. The reason for this was the conflict that broke out in October that year, between Mića Bašićević and a group of artists, signatories to an appeal entitled "Kome služi Galerija primitivne umjetnosti u Zagrebu?" (Who is served by the Gallery of Naïve Art in Zagreb?" Known as APEL 34, it was sent to several editors

me, ne samo da su za organiziranu prodaju umjetnina potrebni konkretni materijalni uvjeti, nego nam Arhiv Bože Beka otkriva i do koje je mjere GGZ u obavljanju svojih primarnih djelatnosti bila potkapacitirana. Nebrojeni su dokumenti posvećeni pokušajima da se iz galerijskih prostorija na Gornjem gradu isele podstanari i dobiju sredstva za adaptaciju, kako bi četiri galerije mogle imati adekvatan depo, a neke i bazični izložbeni prostor. U jednom dokumentu iz 1964. Bek upozorava na ubikvitarnost ovog problema: "Niti jedan muzej ili galerija ne posjeduje specijalno izgrađeni prostor, svi se nalaze u adaptiranim prostorijama, neadekvatnim za izvršenje svojih specifičnih zadataka. Ovdje naročito treba naglasiti, nedovoljan izložbeni prostor, nedovoljan i neadekvatan prostor za smještaj umjetnina, pomanjkanje pomoćnih prostorija, radionica itd. Ovi problemi, kao i stare adaptirane zgrade zahtijevaju velika materijalna sredstva za održavanje tog prostora s jedne strane, a s druge strane poskupljuje ovaj položaj ustanova i sve ostale troškove kod organizacije ostalih akcija."[28]

Uvjeti nisu bili povoljni ni po pitanju kadra: unatoč blagom porastu broja zaposlenika (s 10 u 1961. na 14 u 1965.) GGZ se oslanja na neplaćeni prekovremeni rad, dok su "konkretni uvjeti pod kojima egzistiraju sve četiri galerije – kao stručne jedinice – prisilili stručno osoblje da se u svom radu odrekne stvarnog naučnog rada, a pretežno i stručnog"[29]. Na drugom kraju platnih razreda, službeničko osoblje nije u ništa boljoj poziciji, pa tako drugarica Vera Pavlina obavlja posao čistačice, ali i vodi skladište, pakira i otprema umjetnine te mijenja računovotkinju kad je na bolovanju.[30] Kad se ovome pridodaju i

[28] Božo Bek, "Dosadašnje stanje", 16.06.1964., MSU ABB, fascikl 1, kutija 3.

[29] "Izvještaj o radu – 1962.", 02.11.1961., MSU ABB, fascikl 2, kutija 1.

[30] "Izvještaj o radu – pomočnog službenika" (sic), 1961., MSU ABB, fascikl 1, kutija 1.

Although this research does not relate to the Gallery's work in the 1950s, it is clear that the curators, at least Bek and Bašičević, were ready for the launch of the Propaganda Department, that is, they were already aware of an interest in Yugoslav art on the foreign market. We read of this in the Proposal for Extending Operations on a Commercial Basis, which says, among other things, that works "are already being purchased by individual galleries, museums and private collections". Ebenspanger's own report, "Situaciona slika otkupa likovnih djela u zemlji" (Current situation of in-country purchases of art works)[26] also provides information about the existing art market. It is described as elementary, determined by private interests, and not aligned with the quality standards of the profession. It cautions that important works are ending up in the hands of private collectors, on the one hand, while on the other, that works of art of negligible value are being sold at high prices. The GGZ is identified in several places as a 'guarantor of quality' in this respect. However, works of art remain far beyond the purchasing power of the working class. Ebenspanger therefore proposes a series of measures: selling graphic reproductions to bookshops, placing ceramic sculptures in ceramics factories, offering deferred payment schemes, etc. In this context, we might say that the Propaganda Department functioned as a kind of public regulator, bringing order to a 'wild' market. However, the fact remains that it could not avoid the market altogether, nor the treat-

and published in Večernji list on 9.11. 1963. Although we will not make an issue of this case, it should be mentioned that in the appeal, the artists accused the Gallery of Naïve Art of a lack of transparency in sales mediation, so that the artists "cease to be the owners of their own work in an unexplained manner", while the prices set, in their opinion, were too high and not adjusted to domestic buyers.

[26] "Situaciona slika otkupa likovnih djela u zemlji" (Situational picture of in-country purchases of art works), Walter Ebenspanger, 10.4.1961, MSU BBA, file 2, box 1.

kasne doznake dotacija NOGZ-a te općenito spora komunikacija s upravnim tijelima (o kojoj svjedoče brojni dopisi Sekretarijatu za kulturu NOGZ-a, opetovani zbog izostanka odgovora), možemo zaključiti da su uvjeti rada u GGZ-u bili itekako problematični.

Treba također podsjetiti da osnivanje Propagandnog odjela nije jedino što je GGZ poduzeo u novim okolnostima: provodi se redovita suradnja s Radničkim sveučilištem, vodstva i razgovori uz izložbe, produkcija kataloga, a radi se i na organizaciji izložbi u tvornicama. S jedne strane, ovakvo djelovanje bilo je moguće jedino u kontekstu sustavne i progresivne kulturne politike koja je kroz niz mehanizama povezivala radničku klasu i sferu kulture. S druge strane, čini se da procesi liberalizacije s početka 1960-ih, unatoč proklamiranoj namjeri, nisu pomogli tim nastojanjima. Tako će GGZ 1966. donijeti Pravilnik o uslugama i visini naknada,[31] u kojem osim ponovno uvedenog posredovanja kod prodaje i kupovine umjetnina nalazimo i stavke kao što su: korištenje izložbenih prostorija, izložba djela iz fundusa izvan Galerija, naknade za samostalne izložbe izvan Galerija, organizacija predavanja, vodstava, tečajeva, seminarā i drugo. Iako je naplata ovih usluga u praksi vjerojatno često značila međusobno "prelijevanje" sredstava iz jedne ustanove u drugu (tako primjerice nalazimo i da je Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu naplatio GGZ-u postav izložbe), ipak je ona na načelnoj razini uvela robno-novčane odnose i tržišni način razmišljanja. Pridružimo li tome podatak i da od 1960-ih opada aktivnost amaterizma i amaterskih radničkih klubova,[32] postaje jasno da je demokratizacija poslužila tek kao "crvena krpa" u procesu uvođenja tržišnih odnosa u kulturu. U današnje vrijeme kapitalističkog načina proizvodnje i zamaha komodifikacije i marketizacije svih sfera društva, pa tako i kulture i umjetnosti, možemo reći da iz socijalizma baštinimo javne kulturne institucije i javnu potporu umjetničkoj proizvodnji, ali i procese rastakanja ovakvog modela. Arhiv Bože Beka u tom je smislu dragocjena baza za analizu učinaka, koja nam za našu vlastitu poziciju može biti od mnogo veće koristi nego u umjetničkom svijetu toliko česta romantizacija.

[31] "Pravilnik o uslugama Galerija grada Zagreba / o visini naknada za usluge", 1966., MSU ABB, fascikl 1, kutija 5.

[32] Umjetničkih amaterskih društava u 1953. bilo je 4.071, a u 1961. duplo manje. (u: Deleon, Biljanović i Gardašević, Materijalni i društveni uslovi našeg kulturnog razvoja, Rad, Beograd, 1963., str. 92.)

ment of artworks as goods or ornaments, all of which clearly indicated a return to the bourgeois order of art.

Direct access to the business documents of the GGZ from the early 1960s clearly shows that legislative changes, under the aegis of democratising the institution, resulted in the process of adaptation to the market, accompanied by the commodification of artistic production. Nonetheless, the administrative obstacles to business faced by the Propaganda Department showed that this had more to do with a tendency marked by contradictions, rather than a complete change of direction. In the minutes of a meeting of the Work Community[27] held on 22 March 1965, we read that "practice has shown that the implementation of new actions and measures without securing the objective, necessary conditions, leads to exceptional difficulties that do more harm than good to the Labour Community. This does not mean they should definitely be halted, with efforts to form a single working body with a systematic, organised system of placing works of art at home and abroad, a body that would be linked to the Gallery. However, for this task, it is necessary to assure a sufficient number of posts before any action is taken, along with adequate working and exhibition space."

This conclusion clearly shows how 'deinstitutionalisation' had missed the mark in relation to the situation on the ground. In fact, not only were specific material conditions required for the organised sale of works of art, but the Bek archive reveals the extent to which the GGZ, in carrying out its primary tasks, was under-equipped. Many documents are dedicated to attempts at relocating the tenants in the gallery premises in the Upper Town, and at raising funds for renovation, so that the four galleries would have an adequate depot, and some of them basic exhibition space. In one document dated 1964, Bek cautions that the problem is ubiquitous: "None of the museums or galleries has specially built premises, they are all located in adapted buildings that are inadequate in terms of facilitating their specific tasks. Here, we must emphasise in particular inadequate exhibition spaces, insufficient and inadequate room to house works of art, the lack of auxiliary rooms, workshops, etc. These problems, along with the old, adapted buildings, require enormous material resources in order to maintain them, on the one hand, while on the other, make the institutions more expensive and raise all the other costs of organising other actions."[28]

Staffing conditions were not favourable either: despite the slight rise in the number of employees (from 10 in 1961 to 14 in 1965), the GGZ relied on unpaid overtime, while "the specific conditions under which all four galleries exist – as expert units – forces expert staff to give up their scientific work, and most expert tasks."[29] At the other end of the wages ladder, office staff were in no better a position – so comrade Vera Pavlina was doing the work of a cleaner, running the warehouse, packing and dispatching works of art, and standing in for the accountant on sick leave.[30] Added to this were the late payments made by the NOGZ and the generally slow communication with administrative bodies (as evidenced by many letters to the Secretariat for Culture of the NOGZ, re-sent repeatedly due to the lack of a response), so we can conclude that working conditions at the GGZ were indeed problematic.

[27] "Zapisnik V sastanka radne Zajednice" (Minutes of the 5th Session of the Work Community, 19-22.3.1965, MSU BBA, file 2, box 4

[28] "Dosadašnje stanje" (The situation so far), Božo Bek, 16.6.1964, MSU BBA file 1, box 3

[29] "Izvještaj o radu – 1962." (Work Report - 1962), 2.11.1961, MSU ABB, file 2, box 1

[30] "Izvještaj o radu – pomočnog službenika"(sic) (Work Report – auxiliary staff), 1961, MSU BBA, file 1, box 1

It should also be remembered that the establishment of the Propaganda Department was not the only action undertaken by the GGZ in the new circumstances: there was regular cooperation with the Workers' University, there were guided tours and discussions held alongside exhibitions, catalogues were produced, and exhibitions organised in factories. On the one hand, this type of work was only possible in the context of systematic, progressive cultural policies that linked the working class and the cultural sphere through a series of mechanisms. On the other hand, it seems that the process of liberalisation in the early 1960s, despite its declared aim, did not support these efforts. Thus, in 1966, the GGZ adopted the Ordinance on Services and Fees[31], in which, along with the reintroduction of mediation in buying and selling works of art, we find items such as the use of exhibition rooms, exhibiting works from the fund outside the galleries, fees for independent exhibitions outside the galleries, and organising lectures, guided tours, courses, seminars, etc. Although charging for these services probably meant, in practice, the mutual flow of funds from one institution to another (for example, the Student Centre of the University of Zagreb charged the GGZ for setting up an exhibition), it nonetheless introduced a monetary-commodity relationship and a market logic. If we add to this the information that from the 1960s on, amateurism and amateur workers' clubs declined in number and activity[32], it becomes clear that democratisation only served as a kind of red carpet in the process of introducing free-market mechanisms, processes and relations into culture. In today's capitalist mode of production, with the rise of commodification and marketisation in all social spheres, including culture and the arts, we can say that we have inherited our public cultural institutions and public support for artistic production from socialism – as well as the process or procedure of dismantling the model. In this regard, the Božo Bek Archive is a valuable basis on which to construct an analysis of effects, which may be of far more use to us in understanding our own position than would be some all too common (in the art world) romanticised perspective.

[31] "Pravilnik o usluga Galerija grada Zagreba / o visini naknada za usluge" (Ordinance on Services of the Zagreb City Galleries/Fees for Services), 1966, MSU BBA file 1, box 5

[32] In 1953, there were 4,071 amateur art societies, but by 1961, the number had dropped to half that figure. In "Materijalni i društveni uslovi našeg kulturnog razvoja" (Material and social conditions of our cultural development) Deleon, Biljanović and Gardašević, Rad, Belgrade 1963, p. 92.

IZBOR IZ DOKUMENATA
Arhiv Božo Beka / Opća, stručna, računovodstvena dokumentacija

Tijekom pisanja teksta "Kultura na tržištu – funkcioniranje Galerije suvremene umjetnosti ranih šezdesetih" i istraživanja koje mu je prethodilo konzultirani su brojni dokumenti iz prvih pet kutija označenih kao "Opća, stručna, računovodstvena dokumentacija". Donosimo tri tipična dokumenta koja se odnose na 1961. godinu, relevantna za temu obrađenu u tekstu, ali i korisna za širi uvid u onovremene mehanizme upravljanja kulturnim institucijama. Izbor otvaramo dokumentom "Plan rada G.G.S.U. za 1961. godinu", nastavljamo nešto dužim "Prijedlogom za proširenje djelatnosti na komercijalnoj bazi" i zaključujemo "Zapisnikom VII. sjednice Savjeta Galerija grada Zagreba". Širi izbor koji bi obuhvatio sve ili barem većinu dokumenata citiranih u tekstu nadilazi okvire ove publikacije tako da tri odabrana dokumenta možemo promatrati i kao "mamac" za daljnja istraživanja i arhivski rad.

"Plan rada G.G.S.U. za 1961. godinu", MSU ABB, fascikl 1, kutija 1

"Prijedlog za proširenje djelatnosti na komercijalnoj bazi", MSU ABB, fascikl 1, kutija 1

"Zapisnik VII. sjednice Savjeta Galerija grada Zagreba", 21.12.1961., MSU ABB, fascikl 1, kutija 1

DOCUMENT SELECTION
Božo Bek Archive – General, Expert and Accounting Documentation

While "Culture on the Market – the Work of the Gallery of Contemporary Art during the Early 1960s" was being written, and the research which preceded it compiled, several documents were consulted from the first five boxes, labelled 'General, Expert and Accounting Documentation'. Here we present three typical documents relating to 1961, which are relevant to the topic covered in the article, and which are also useful in providing a wider insight into the mechanisms for managing cultural institutions which were prevalent at the time. We begin with the 'City Gallery of Contemporary Art, Work Plan for 1961', and follow it with the 'Proposal for extending operations on a commercial basis', ending with 'Minutes of the 7th Session of the Zagreb Galleries' Council'. A wider range, which would include all or most of the documents cited in the article, exceeds the remit of this publication, so the three selected texts can be considered a 'taster' for further research and archive work.

'City Gallery of Contemporary Art, Plan of Work, 1961' (MCA, BBA, file 1, box 1)

'Proposal for extending operations on a commercial basis' (MCA, BBA, file 1, box 1)

'Minutes of the 7th Session of the Zagreb Galleries' Council, 21.12.1961.' (MCA, BBA, file 1, box 1)

PLAN RADA G.G.S.U. ZA 1961 god.

Plan za 1961. god., kao dio općeg programa galerije, orijentiran je prije svega na ostvarenje onih zadataka koji će učvrstiti mehanizam daljnjeg poslovanja galerije i omogućiti proširenje njene aktivnosti u narednom periodu. S druge strane, plan obuhvaća sve zadatke koji se, na osnovu dosadašnje prakse normalno postavljaju pred galeriju.

I. STRUČNI RAD.

1. ARHIV - DOKUMENTACIJA

Pristupit će se formiranju internog arhiva galerije u smislu dokumentacionog odjela. Trebat će izraditi tipizirane kartotečne listove, specificizirane za prikupljanje svih podataka koji se odnose na umjetnike s kojima je galerija do sada surađivala i na umjetnike s kojima će surađivati; zatim za djela koja se nalaze u fundusu i za fototeku. Taj zadatak, s obzirom na nedovoljan broj stručnog osoblja, povjerit će se uz nadzor galerije, studentima historije umjetnosti. Arhiv će obuhvatiti:

a). Lični kartoni umjetnika.

Sadržavat će sve podatke o umjetniku. Nadopunjavati će se svake godine. Radi nadopunjavanja štampat će se formulari sa potrebnim rubrikama, koji će se krajem svake godine dostavljati autorima djela koja se nalaze u fundusu.

b). Kartoteka djela iz fundusa.

Obuhvatit će sve podatke o djelu /na principu cahiera/ uz priloženu kontakt-kopiju.

c). Fototeka.

Sadržavat će, prije svega, fotose djela iz fundusa. Pored toga, fotose najznačajnijih djela onih umjetnika s kojima galerija surađuje. Ove posljednje zatražit će se od samih umjetnika, kojima je u interesu da u okviru galerije ostvarimo informativno odjeljenje.

d). Hemeroteka.

Sređenje hemeroteke i njeno daljnje nadopunjavanje, naročito sa podacima publiciranim u stranim časopisima i novinama.

e). Zbirka kataloga.

Kompletirati i dalje voditi zbirku kataloga naših suvremenih umjetnika.

f). Zbirka diapozitiva.

Koristiti se u njenom formiranju pretežno materijalom koji izrađuje "Zora-film", a i vlastitim sredstvima.

2. EVIDENTIRANJE

Redovito vršiti evidentiranje novootkupljenih djela i knjiga.

3. VODSTVA

Organizirati na svakoj izložbi vodstva. Nastojat će se da se vodstva organiziraju svakim danom u određeno vrijeme, s time, da će program vođenja biti biti označen na ulazu u galeriju. U toj akciji angažirat će se grupa apsolvenata historije umjetnosti.

4. PREDAVANJA I DISKUSIJE

a).Organizirat će se u galerijskim prostorijama predavanja o problemima suvremene umjetnosti u povodu pojednih izložaba.

b). Razgovori u galeriji - "Umjetnik i djelo".

Krajem prošle godine taj oblik diskusije uveden je već u galeriji u suradnji sa Radničkim sveučilištem i u toku ove godine trebat će ga ustaliti i razvijati. "Razgovori u galeriji" vode se pred eksponatima i njima prisustvuju autor, likovni kritičari i historičari umjetnosti.

U te razgovore, preko Kluba omladine, uključit će se i omladina. Ukoliko se pokaže potreba, za omladinu organizirat će se posebna forma razgovora.

5. ORGANIZACIJA IZLOŽABA

a). provesti organizaciju predviđenih izložaba.

b). pripremiti elaborat o jednoj stalnoj međunarodnoj izložbi.

c). pripremiti plan problematskih i retrospektivnih izložaba i odrediti suradnike.

6. STRUČNA PUTOVANJA

Predviđa se obilazak najznačajnijih građova u zemlji radi informiranja o likovnim zbivanjima i stvaranja kontakta sa pojedinim umjetnicima i srodnim ustanovama.

Po potrebi zadataka i rada galerije, predviđaju se eventualno studijska putovanja u inozemstvo.

II. IZLOŽBE.

A/. Plan izložaba u prostorijama galerije.

U principu izložbeni prostor galerije podijelit će se na dva dijela U desnom krilu izložbenog prostora organizirat će se samostalne ili grupne izložbe domaćih ili stranih umjetnika, a u lijevom krilu studijske izložbe. Za studijske izložbe koristit će se pretežno fundus galerije uz najnužnije posudbe od pojedinaca ili ustanova. Izlaganjem u dva dijela omogućit će se izmjenjivanje djela iz fundusa i držanje galerije stalno otvorenom.

a). samostalne ili grupne izložbe:

Galerija kod ovih izložaba snosi sve režijske troškove. Međutim, autori jedan dio tih troškova participiraju na taj način, što za galeriju odštampaju 5o primjeraka jednog grafičkog lista (format 5o x 7o cm) i 5oo primjeraka manjeg grafičkog lista (format 2o x 21 cm) koji se uvezuje u katalog. Na kraju izložbe, poklanjaju također galeriji jednu sliku za fundus.

1. Oton Gliha (2o.XII.6o.-1o.I.61.)
2. Ferdinad Kulmer (15.-31.I.)
3. Odilon Redon - materijal iz fundusa Narodnog muzeja u Beogradu (3.-19.II.)
4. Zlatko Prica (23.II.-7.III.)
5. Oskar Herman (11.-26.III.)
6. Suvremena umjetnost Jugoslavije - u povodu festivala suvremene umjetnosti u Zagrebu (14.V.-18.VI.)
7. Spomenici na temu NOB - dokumentarna izložba fotografija u povodu 2o-godišnjice ustanka (26.VII.-27.VIII.)
8. Krsto Hegedušić - retrospektivna izložba (3.IX.-2o.IX.)
9. Stojan Ćelić (24.IX.-8.X.)
1o. Ordan Petlevski (3.XI.-18.XI.).

Osim toga, u toku su pregovori za tri značajne izložbe iz inozemstva (Francuska) i za izložbu Gabrijela Stupice. Međutim termini nisu fik-

sirani. Za te izložbe ostavljeni su termini u drugoj polovici juna i prvoj polovici jula, zatim druga polovica oktobra, novembra i decembar.

Od 27.III. do 7.V. održat će se u prostorijama galerije izložba XIX.st. u organizaciji galerije slika "Benko Horvat".

b). studijeks izložbe:

Od jeseni do kraja godine u lijevom krilu organizirat će se tri izložbe vezane uz određene probleme. Njih će koncipirati određeni historičari umjetnosti, pozvani od galerije i popratit će ih tezama za diskusiju. Materijal će se koristiti pretežno iz fundusa galerije.

B/. PLAN IZLOŽABA U INOZEMSTVU /u organizaciji galerije/.

1. Izložba grupe "Mart" iz Zagreba, proširena sa pojedinim autorima iz Ljubljane i Beograda.(Beč, mart-april).

   Savjet za kulturu i nauku NRH dostavio je još prošle godine dotaciju galeriji za ovu akciju. Predgovor i kataložni dio piše Božo Bek.

2. Jugoslavenska izložba - Ulm. 3.VI.-2.VII. - Izbor radova, predgovor i kataložni dio: Matko Meštrović. Galerija snaša troškove štampanja kataloga, plakata. Troškove transporta snose izlagači.

3. Izložba jugoslavenskog slikarstva i skulpture - Wolfsburg, novembar. Sve troškove snosi grad Wolfsburg. Izbor djela i autora trebao bi se izvršiti u dogovoru sa predstavnicima grada Wolfsburga.

C/. SURADNJA GALERIJE U ORGANIZACIJI IZLOŽABA

1. "SVedočanstva" - ibor radova između dva rata - u okviru Prvog trijenala jugoslavenske umjetnosti u Beogradu. Suradnja sa Modernom galerijom u Ljubljani i Beogradu. Za NRH izbor vode dr. Mića Bašičević, Božo Bek i Radoslav Putar. (maj-juli).

2. Izložba jugoslavenske umjetnosti - Wiesbaden (mart). Suradnja sa Modernom galerijom u Ljubljani i Komisijom za kulturne veze s inozemstvom. Izbor radova i djela (za Zagreb Božo Bek), prikupljanje radova i odašiljanje iz Zagreba.

3. Izložba jugoslavenske umjetnosti u Londonu (Tate galery, maj) - suradnja sa Komisijom za kulturne veze s inozemstvom. Izbor radova za Zagreb i autora.

4. Izložba jugoslavenskih umjetnika - Rimini (juli). Suradnja sa Modernom galerijom u Ljubljani i Komisijom za kulturne veze s inozemstvom. Izbor autora i djela za Zagreb. Prikupljanje radova i dokumentacije.

5. Bijenale slikarstva - Tokio (april). Suradnja sa Komisijom za kulturne veze s inozemstvom. Izbor radova Zlatka Price i predgovor i kataložni dio (Božo Bek).

III. EDICIJE.

A/. KATALOZI

   određenog formata i tipa (21 x 2o cm) sa jednom originalnom grafikom u prilogu za samostalne i grupne izložbe navedene u programu.

B/. BILTEN GALERIJE

   pripremiti prvi broj biltena galerije.Studijski tekstovi o aktuelnim problemima naše suvremene umjetnosti. Format kao katalozi (21x2o cm). Koristiti klišeje iz kataloga i klišeje u boji izdavačkog poduzeća "Naprijed",za reprodukcije u boji.

C/. GRAFIČKI LISTOVI

   nastavit će se sa štampanjem grafičkih listova umjetnika koji izlažu samostalno u prostorijama galerije.Svaki grafički list štampa se u 5o primjeraka. Autorski honorar se za njih ne isplaćuje.Galerija snaša samo troškove štampe i s njima slobodno raspolaže: 3o primjeraka određeno je za prodaju na izložbi, a 2o primjeraka se odvaja i krajem godine od njih se kompletira mapa grafike Gradske galerije.

D/. PLAKATI

   uz svaku izložbu štampat će se plakat, koji u osnovi nosi obilježje galerije.

IV. OTKUP.

1. Nastaviti otkup najznačajnijih djela suvremenih umjetnika i djela koja dokumentiraju razvoj naše umjetnosti između dva rata. Pooštrit će se kriterij kod otkupa i isključiti svaka mogućnost "socijalne pomoći".

2. U slučaju povoljnih uvjeta, otkupljivat će se i djela stranih umjetnika koji izlažu u gradu Zagrebu.

3. Popunjavat će se fundus djelima autora koji izlažu u galeriji, a obavezani su da nakon izložbe poklone jedan rad.

V. SURADNJA SA SRODNIM USTANOVAMA.

Ovisno o zadacima i aktuelnim problemima, surađivat će se sa galerijama, muzejima i srodnim ustanovama u zemlji. Posebno će se nastaviti sa proširenjem suradnje s Radničkim sveučilištem i Klubom omladine i nastaviti rad na formiranju naše nove likovne publike.

VI. PERSONALNI PROBLEMI.

Zbog znatnog proširenja programa galerije i u ~~xiij~~ nastojanju da se svi zadaci uspješno ostvare, potrebno je zatražiti od Savjeta za kulturu NOGZ otvaranje radnog mjesta za kustosa.

VII. INVESTICIJE.

1. Urediti ulaz u galeriju, gdje će se nalaziti i odio za prodaju publikacija i grafičkih listova.

2. Proširiti depo, koji je sada smješten u jednoj maloj i nepodesnoj prostoriji, zatim na tavanu i u stanu čuvara galerije. Iseljenjem podstanara taj problem bi se samo djelomično riješio. Potrebno je izviditi sve mogućnosti za nužno prostorno proširenje galerije u okviru zgrade gdje se ona sada nalazi.

3. Nabaviti ormare za arhiv i biblioteku galerije.

4. Nabaviti namještaj za sobu direktora.

VIII. KOMERCIJALNA SLUŽBA.

Izraditi elaborat za organizaciju komercijalne ~~poslovnice~~ službe pri galeriji, koja bi u skladu s novim zakonskim propisima preuzela na sebe zadatak da plasira i vrši prodaju slika, skulpture i grafike u zemlji i inozemstvu, ostvarujući za galeriju znatne prihode.

GRADSKA GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI

Prijedlog za proširenje djelatnosti na komercijalnoj bazi

I. UVOD

Izvanredno bogati razvoj naše likovne umjetnosti, naročito posljednjih godina očigledno je poznat. Razlozi koji su ga uvjetovali, jasni su i nije ih potrebno navoditi. Interesantno je, međutim, da je ta naša umjetnost, izrasla u našoj sredini, svojom raznolikošću, a prije svega kvalitetom i specifičnim našim obilježjima pobudila veliko interesovanje u svijetu i već danas zauzela istaknuto mjesto među dosada vodećim nacijama. Nema više ni jedne međunarodne likovne manifestacije na kojoj jugoslavenski umjetnici ne učestvuju. I ne samo da učestvuju, nego su uvijek zapaženi, o njima se piše u revijama, djela im se reproduciraju, dobijaju nagrade i priznanja, a radovi se otkupljuju za pojedine galerije, muzeje i privatne kolekcije. Činjenica je, da naša umjetnost prvi put zauzima ravnopravno mjesto u poređenju s likovnom umjetnošću evropskih i vanevropskih zemalja, da je konačno svladala dosadašnje periferne slabosti i dokinula do nedavna nedostižnu prednost koju su velike evropske zemlje s obzirom na tradiciju suvereno držale. U prilog ove tvrdnje mogu se navesti brojni uspjesi naših umjetnika na biennalima u Sao Paulo, Veneciji, Tokiju, Parizu, na brojnim kolektivnim i samostalnim izložbama. Samo ove godine, preko Komisije za kulturne veze s inozemstvom Jugoslavija će učestvovati na Biennalu u Sao Paulu, Aleksandriji, Tokiju i Parizu, zatim na velikoj Jugoslavenskoj izložbi u Londonu i Parizu, na međunarodnoj izložbi u Riminiju, dok jedna velika kolekcija jugoslavenskog slikarstva već gotovo dvije godine obilazi gradove SAD-a. Pored toga, javljaju se i takovi pozivi, kao iz Njemačke, iz Wiesbadena i Wolfsburga u kojima ti gradovi preuzimaju na sebe kompletno sve troškove (od transporta do plakata i kataloga).

Analiziramo li te uspjehe i priznanja, doći ćemo do dviju konstatacija. Prvo, da smo do tih uspjeha došli prije svega

zahvaljujući općenitom interesu za Jugoslaviju, koji vlada u svijetu na političkom planu, i drugo, zahvaljujući dosadašnjim naporima naših umjetnika naročito srednje generacije i njihovim djelima. Jer činjenica je da ni jedna naša likovna manifestacija, niti jedno nastupanje pojedinaca ili grupa nije bilo dosada praćeno dovoljnom propagandom, niti je u afirmaciji naše umjetnosti igrao ulogu kapital, toliko potreban za stvaranje nužne atmosfere oko pojedinih izložaba. Sva naša istupanja bila su isključivo kulturne manifestacije.

Ukoliko realno sagledamo danas situaciju u svijetu moramo se složiti sa činjenicom, da je umjetnost i roba i sredstvo određene propagande. Umjetnici, taj ogroman broj slikara i kipara, radi i stvara djela, ali brigu oko njihova plasmana, cijeli posao koji treba izvršiti da bi djelo iz ateljea došlo u ruke privatnih kolekcionera, preuzele su pojedine male privatne galerije, koje posluju na komercijalnoj osnovi, kod čega zadržavaju za sebe ogroman dio profita. Umjetnik je na taj način rasterećen brige oko prodaje, on dobija ugovorom određene svote, ali kako i na koji način djelo dolazi u ruke kupca nije više njegova briga. Da bi što efikasnije lansirali pojedine umjetnike, te galerije ulažu velika materijalna sredstva u propagandi, angažiraju se maksimalno u velikoj konkurenciji i na osnovu Zakona o ponudi i potražnji formiraju cijene.

Nekoliko momenata upozorava nas, da je sazrelo vrijeme kada treba preorijentirati dosadašnju našu likovnu politiku i dopuniti organizacione forme u toj politici. Želimo li da dosadašnju afirmaciju naše umjetnosti učvrstimo, proširimo i zacrtamo njeno daljnje širenje, a napokon osiguramo za našu zemlju devize od prodanih djela, potrebno je iskoristiti sve mogućnosti koje olakšavaju naše uključivanje na svjetsko tržište. S takovom akcijom otvorili bi i perspektivu za daljnji razvoj naše umjetnosti. Jer za osiguranje nesmetanog stvaranja naših umjetnika nije dovoljno da oni produciraju svoja djela za sebe, a izdržavaju se većim dijelom na osnovu raznih drugih djelatnosti, nego je potrebno da im se osigura kontinuirani i nesmetani rad i plasman njihovih djela na tržištu koje ih traži.

Drugim riječima nastojali bi u daljnjem plasmanu naše likovne umjetnosti angažirati kapital tih stranih galerija, a protuvrijednost za prodana djela dobijali bi naši umjetnici. Potrebno je samo formirati takove instrumente kod nas koji će na sebe preuzeti brigu i odgovornost da u određenom trenutku znadu podesno

ponuditi robu, da znadu odrediti uvjete koji nama konveniraju i da pravilnom orijentacijom na najinteresantnije galerije proširuju postojeće veze.

Na današnjem stupnju našeg društvenog razvitka, kada galerije prelaze na novi način financiranja, kada se pred njima otvaraju široke mogućnosti u iznalaženju raznih formi privređivanja, kada su oslobođene ranijeg administrativnog načina budžetiranja i krutog raspolaganja svojim sredstvima, one postaju upravo ustanove, koje bi nekim novim organizacionim formama mogle preuzeti na sebe zadatak realizacije takovog do sada uopće nepoznatog načina rada. Ukoliko se precizno razradi poslovanje komercijalnog sektora pri galeriji rezultati ne će izostati. Ti rezultati bili bi mnogostruki. Prije svega, kao što je već ranije rečeno, uklopili bi se u jedan ustaljeni svjetski način poslovanja s likovnim djelima; zatim nastavili bi planski rad na daljnjoj afirmaciji naše umjetnosti; od prodaje djela, galerija bi dolazila do određenog iznosa deviza ili dinara s kojima bi izdržavala svoj komercijalni sektor; vezujući ugovorom određene umjetnike uz sebe imala bi mogućnost da najkvalitetnija djela, od interesa za dokumentaciju razvoja naše umjetnosti zadrži u našoj zemlji.

II KOmercijalni odjel

Komercijalni odjel (ili komercijalna služba) uslovno tako nazvan, kao jedno tijelo u sastavu Gradske galerije suvremene umjetnosti, morao bi u odnosu na izbor umjetnika i izbor djela voditi politiku usklađenu s općenitom politikom Gradske galerije suvremene umjetnosti.

ZADATAK

Zadatak komercijalnog odjela bio bi da uspostavi, učvršćuje i proširuje kontakte sa svim interesentima, kako u zemlji tako i u inozemstvu; da realizira organizaciju naših izložba (pojedinaca ili grupa) i da osigura otkup izloženih djela i konkretizira ugovore za daljnje komercijalno poslovanje.

NAČIN POSLOVANJA S UMJETNICIMA

1. Komercijalni odjel bi na osnovu od stručnog odbora

utvrđenog broja umjetnika pojedinačno potpisivao ugovor sa pojedinim slikarima i kiparima na određeni rok suradnje. Taj rok određivao bi se individualno od dvije do pet godina.

2. Komercijalni odjel bi se ugovorom obavezao autoru:

a) da će za njega voditi brigu o propagandi,
b) da će organizirati njegovo učešće na izložbama u zemljama određenim ugovorom,
c) da će nastojati realizirati prodaje određenog broja djela uz ugovorom dogovorene cijene

3. Autori bi se ugovorom obavezali:

a) da u zemljama, određenim ugovorom, ne će mimo komercijalnog odjela izlagati, niti će vršiti poslovno ugovaranje,
b) ukoliko dođe do nekih poslovnih ponuda u zemljama za koje je autor vezan ugovorom, obavezuje se obavijestiti o njima komercijalni odjel.
c) u izvanrednim slučajevima, ukoliko se radi o povoljnim uvjetima koji se pružaju autoru mimo komercijalnog odjela, u zemljama s kojima je vezan ugovorom, odjel može dati pristanak za prihvaćanje tih uvjeta kod izlaganja ili prodaje djela, ali autor je obavezan doznačiti odjelu određeni postotak (maržu),
d) od svake realizirane prodaje autor ustupa komercijalnom odjelu određeni procenat prodajnog iznosa koji se regulira također ugovorom.

ORGANIZACIJA KOMERCIJALNOG ODJELA

Organizacija, način poslovanja, djelokrug i ovlaštenja bit će regulirani pravilima Gradske galerije suvremene umjetnosti.

1. Šef odjela

- uspostavlja kontakte, održava te kontakte sa muzejima i privatnim galerijama, te kolekcionerima u inozemstvu, i galerijama i muzejima u našoj zemlji,
- ugovara organizacije pojedinih izložaba pod povoljnim materijalnim uvjetima,
- pregovara o prodaji djela,
- obavezan je da dostojno reprezentira Gradsku

galeriju, u ime koje nastupa i da radi u skladu s njenim zadacima,
- da proširuje ugled naših umjetnika.

2. Propaganda odjela
- preuzela bi na sebe sve zadatke u vezi sa ovom aktivnošću. Za taj zadatak trebalo bi otvoriti jedno radno mjesto.

3. Administracija odjela
- zbog vršenja svih administrativnih poslova, potrebno je otvoriti jedno radno mjesto za administrativnog službenika.

PROSTORIJE

S obzirom na povećani broj službenika Galerije i na proširenje djelatnosti bit će potrebno povećati broj radnih prostorija Galerije.

MATERIJALNA SREDSTVA

Sredstva za ovu akciju trebat će odobriti u okviru financijskog plana Galerije.

galerije grada zagreba ● zagreb, katarinski trg 2 - telefon 24-313

galerija suvremene umjetnosti
galerija „benko horvat"
atelje meštrović
galerija primitivne umjetnosti

VII SJEDNICA SAVJETA GALERIJA GRADA ZAGREBA

21.12.1961.

Broj: 01-961.

Z A P I S N I K

Prisutni: Ivo Kraus, dr.Vera Pintarić-Horvat, Milka Vukelić, Edo Kovačević, dr.Mića Bašičević, Boris Kelemen, Božo Bek.

Otsutni : Mladen Kauzlarić, Miroslav Močan, Stevan Luketić, Zagorka Mihaldžić.

D n e v n i r e d :

1. Pravilnik o plaćama osoblja koje vrši upravne, računarske i kancelarijske poslove.
2. Otkaz Waltera Ebenspangera.
3. Prijedlog natječajne komisije za mjesto kustosa.
4. Rebalans financijskog plana za 1961.
5. Orijentacioni financijski plan za 1962.
6. Radna odijela za tehničko osoblje i pomoćnog službenika.
7. Nabava projektora, računarskog i pisaćeg stroja.
8. Investicije za 1962.
9. Izložbe u 1962.
10. Ponude za izložbe.
11. Razno.

1. PRAVILNIK O POLOŽAJNIM PLAĆAMA.

Savjet za opću upravu NOGZa nije dao suglasnost (Br. 02-22466/1. od 23.11.61. - Naš br.: 911/1. od 9.12.61.) na Pravilnik o plaćama osoblja Galerija grada Zagreba, koji je ovaj Savjet donio na svojoj sjednici od 27.6.61., jer je donesen u suprotnosti sa odredbom čl.2. Odluke o okvirima za odredjivanje plaća službenika samostalnih ustanova.

Nakon negativnog rješenja, direktor Galerija konzultirao se sa drugom Ježom, pravnikom u Sekretarijatu za Opću upravu i dobio od njega uputstva kako treba izmjeniti raniji pravilnik da bi se dobila suglasnost.

Na osnovu tih sugestija, sada se donosi novi Pravilnik, ali se konstatira, da je i prvi Pravilnik bio sastavljan na osnovu sugestija dobijenih od pravnika NOGZa druga Bujana i da se na negativno rješenje čekalo od 27.6.61. do 9.12.61. i konačno, nove položajne plaće službenici će moći sada dobiti tek od 1.1.62.

2. OTKAZ WALTERA EBENSPANGERA.

Walter Ebenspanger, rukovodioc propagandne službe u Galerijama grada Zagreba, podnio je 29.9.61. otkaz. (Br.: 724/1).

U obrazloženju, koje je naveo u vezi sa otkazom, drug Ebenspanger

spominje neke razloge koji, medjutim nisu točni.

a) Vanjsko-trgovinskim propisima u vezi prodaje umjetnina nije se moglo do sada udovoljiti, jer je cijela ova akcija bez presedana i ne postoje zakonski propisi koji takovo poslovanje reguliraju. Održan je niz sastanaka i konzultacijama sa najodgovornijim službenicima Narodne banke, Trgovinske komore, Komiteta za spoljnu trgovinu iz Sekretarijata za opću upravu, robni promet i financije, zatim devizna inspekcije i financijske inspekcije, a da se još uvijek nije našlo rješenje koje bi odgovaralo našoj ustanovi, jer se njena aktivnost nije smjela staviti u okvir propisa koji se odnose na privredne organizacije. Prema tome taj dio poslovanja nije učinjen i sredjen zbog toga jer se ništa nije poduzimalo, nego zbog toga jer se do sada nije moglo naći konačno rješenje.

b) To što W.Ebenspanger nije u toku 1961 god. otputovao u inozemstvo nije akt diskriminacije prema njemu niti svjesno upropaštavanje poslovne godine, nego nemogućnost da ga se pošalje u inozemstvo dok se ne sredi sve organizacione probleme.

c) Ne odlazak u ljetnim mjesecima na godišnji odmor druga Ebenspangera nije mogao biti rezultat nekih upozorenja da će u svakom trenutku morati na put i prema tome neka njegova žrtva, jer je cijelo vrijeme bio upoznat o toku stvari i da se problemi ne rješavaju tako lako, nego njegova vlastita odluka. Godišnji odmor on je i iskoristio u jesen.

d) Činjenica je da se preko W.Ebenspangera prodao jedan broj umjetničkih djela za devize posjetiocima naših galerija, ali je takodjer i činjenica, da je te posjetioce u naše galerije većinom dovelo stručno osoblje naših galerija.

e) Činjenica je da se u toku ove godine postepeno razradjivala koncepcija prodaje i plasmana umjetnina i da je prema tome ona doživjela izvjesne promjene i dopune od prvog prijedloga. Ali to je potpuno razumljivo i opravdano. Ta činjenica samo potvrdjuje da se o tom problemu stalno vodile diskusije i konzultacije. Tako je i odlučeno (xxxxxxxxxxxxxx) da neće sam putovati u inozemstvo, nego zajedno sa jednim stručnim licem, kako bi se u dva čovjeka spojile one kvalitete koje u sadašnjoj situaciji ne posjeduje niti on a niti kustosi. To jest stručna i komercijalna. Isto tako je bilo odlučeno da se krene na dva do tri puta u inozemstvo radi ispitivanja tržišta, te da se tek nakon tih prvih iskustava ponovno analiziraju svi problemi. Te odluke su u skladu još sa prvim primjedbama stavljenim na II sjednici Savjeta od 9.2.61. i nisu bile donesene zbog toga da izazovu u drugu Ebenspangeru "osjećaj deklasiranosti 100%", nego su bile usmjerene isključivo na najsolidniju razradu cijele akcije koja treba da ima dugoročni tok. Trošenje deviza za dva službenika u fazi ispitivanja tržišta upravo je, po mišljenju članova Savjeta bilo ekonomski i komercijalno efikasnije zbog specifičnosti kontakata sa ljudima u inozemstvu koji nisu samo trgovci nego prije svega stručnjaci.

f) Članovi Savjeta su stali na stanovište da je jedino u interesu galerije održavanje kontakata i poslovanje sa galerijama u inozemstvu, a prodaja umjetničkih djela pojedincima usputni zadatak. To najmanje znači "izrodjavanje akcije prodaje", nego upravo njen pravi smisao.

g) Nije točno, da je drug Ebenspanger trebao biti "pokusni kunić, koji će jednog dana odgovarati za milionske troškove bez rezultata", nego, on je trebao da preuzme komercijalnu stranu u tim kon-

taktima, a stručno lice trebalo je da samo njemu koristi u poslovanju.

Da je ova odluka članova Savjeta bila ispravna dokazuju rezultati sa kojima se dr.Mića Bašičević vratio sa svog puta u Njemačkoj u Švicarskoj, gdje je stupio u kontakte sa nizom galerija i stručnjaka, sa kojima je vodio isključivo stručne razgovore, a tek na kraju došlo je do poslovnih komercijalnih prijedloga. Tako je donio sa sobom i jedan prijedlog ugovora, o kojem će se ovdje prodiskutirati i tek će se nakon naših primjedaba potpisati.

h) Članovi Savjeta bili su pripravni da omoguće davanje lo % od ostvarene prodaje umjetnina drugu Ebenspangeru. Vodile su se diskusije da li će se tih lo % davati od brutto ili netto prihoda. Medjutim, vodilo se računa i o zakonskim propisima. U svakom slučaju, svi članovi su bili spremni, da se drugu Ebenspangeru isplaćuju sve ono što mu omogućavaju zakonski propisi. To se vidi iz prošlih zapisnika sjednica. Medjutim, Sekretarijat i Savjet za opću upravu kategorički je odbio svaku mogućnost da se službeniku ustanove isplaćuje bilo kakav prihod izvan plaće koja je zakonski odredjena. Prema tome i u ovom slučaju Savjet galerija nije mogao učiniti nešto što nije u mogućnosti da učini.

i) O svim tim problemima bili su upoznati i predsjednik Savjeta za kulturu NOGŽ i ostali mjerodavni faktori, tako da se i ovaj otkaz tek sada stavlja na sjednicu, kada je jasno da se ne može udovoljiti traženjima druga Ebenspangera u odnosu na njegove prihode u galeriji, nakon ponovnih konzultacija i razmatranja.

Nakon svega toga, u najmanju ruku zvuči deplasiranom njegova teza "Pošto se to kosi sa shvaćanjima naše zemlje a isto tako sa načelima socijalizma koji ide za tim "čim više radiš i više imaš"...

Članovi Savjeta, pokazujući ponovno razumijevanje i susretljivost, zaključili su da se prihvati njegov otkaz, ali da se u rješenju on formulira kao prekid radnog odnosa na osnovu sporazuma, i da se zadrži do 1.februara 1962., kako bi si mogao za to vrijeme naći drugo mjesto.

Isto tako članovi Savjeta su razmotrili i molbu W.Ebesnpangera (Br.: 82o/1. od 1.11.1961.) u kojoj traži akontaciju od 5o.ooo Din., s obzirom na ostvareni prihod od 1,ooo.ooo Din., te zaključili da se ta akontacija ne može isplatiti, jer nije bio riješn problem procentualnog stimuliranja, niti je u tom smislu bio potpisan ugovor.

3. PRIJEDLOG NATJEČAJNE KOMISIJE ZA MJESTO KUSTOSA.

Savjet je obaviješten da se na natječaj za mjesto kustosa u Galeriji suvremene umjetnosti javio jedino Vladimir Gojković, kojeg je komisija i prihvatila. Članovi Savjeta na to nisu imali negativnih primjedaba.

4. REBALANS FINANCIJSKOG PLANA ZA 1961.

Savjet je prihvatio rebalans financijskog plana za 1961., jer se pojedine stvake morale povečavati s obzirom na naknadne dotacije, i na potrebe galerija.

5. ORIJENTACIONI FINANCIJSKI PLAN ZA 1962.

U cjelosti je prihvaćen Orijentacioni financijski plan za 1962. kako za pojedine organizacione jedinice tako i za cijelu ustanovu.

6. RADNA ODIJELA ZA TEHNIČKO OSOBLJE I POMOĆNOG SLUŽBENIKA.

uručenje pismeno 5.4.62.

Na osnovu Pravilnika o radnom odijelu tehničkog osoblja i pomoćnih službenika (Sl.list, br.23 od 11.lipnja 1958. Savjet je donio odluku da se počev od 1962. nabavi:

- Veri Pavlina: radno odijelo, kišna kabanica i jedan par obuće godišnje.
- Lidiji Kositer: radno odijelo, godišnje.

7. NABAVA PROJEKTORA, RAČUNARSKOG STROJA I PISAĆEG STROJA.

Savjet je odlučio da odobri nabavu projektora, električnog računarskog stroja i jednog pisačeg stroja za Galeriju suvremene umjetnosti, jer to zahtijevaju potrebe u ustanovi, zadaci ustanove i znatno povečanje njenog poslovanja.

8. INVESTICIJE ZA - 1962.

Savjet je odlučio da u svoj plan stavi u 1962 i neophodne investicije navedne u Orijentacionom financijskom planu za

- Galeriju suvremene umjetnosti - uredjenje depoa, ličenje prostorija i konačno uredjenje ulaza.
- Atelje Meštrović - dovršenje adaptacionih radova.
- Uredjenje novog izložbenog prostora koji je u vidu za 1962.

Točne stavke ovih investicija za sada je još nemoguče precizno utvrditi, ali u mjesecu januaru trebat će Savjetu za kulturu NOGZa dostaviti barem približne svote.

9. IZLOŽBE U 1962.

Za 1962. predvidjene su slijedeće izložbe, koje je Savjet prihvatio: Ćelić, Kožarić, Stupica, Simunović, Fontana, Postružnik, Murtić, Divergences, Bill, Somaini, Kricke, Aerg, Petlevski, Picasso, Bakić, Slikarstvo-skulptura 62, Getulio, Armitage.

U planu za 1962. bit će dat detaljni program.

1o. PONUDE ZA IZLOŽBE.

a) Julije PAPIĆ podnio je Galeriji suvremene umjetnosti molbu sa fotografijama svojih djela, s time da mu se organizira izložba. Članovi Savjeta su odbili njegovo traženje jer po kvaliteti njegovi radovi ne odgovaraju programu i zadacima galerije. (Br. 01-912. od 8.12.61.)

b) Fedor Malanćec predložio je zamjenu izložbe zagrebačkih umjetnika sa grupom iz Saarbrückena, pod uvjetom da ju organizira galerija i da on bude uključen u grupu zagrebačkih umjetnika. Priložio je kataloge (XX.Ponuda nije učinjena pismeno.

galerija suvremene umjetnosti • zagreb, katarinski trg 2 - telefon 24-313

Na usmenu ponudu F.Malanćeca od 27.9.61. Savjet je odgovorio negativno, jer grupa iz Saarbrückena, koja je predložena za razmjenu, niti po kvalitetama radova a niti prema koncepcijama ne odgovara politici i zadacima galerije.

11. RAZNO.

a) Potrebno se pismeno zahvaliti dr.Ljudevitu Rosenbergu na uslugama koje je učinio u rješavanju problema u vezi sa organizacijom prodaje umjetnina, budući da je odbio bilo kakav honorar.

b) Dimitrije dr. Bašičević nalazio se na stručnom putovanju u Njemačkoj i Švicarskoj u vezi sa medjunarodnom izložbom naivnih umjetnika i od strane ustanove plaćen mu je put.

c) Članovi Savjeta su obaviješteni, da se u prostorijama bivšeg Filozofskog fakulteta, gdje se sada nalazi Pravni fakultet, u dijelu zgrade prema Jezuitskom trgu, jedan dio prostorija preuredjuje u stan tajnika Pravnog fakulteta. Ovu informaciju potrebno je provjeriti i o tome izvjestiti Savjet za kulturu NOGZa, s obzirom da se za ove prostorije tvrdilo da su neophodne isključivo za rad sa studentima, zbog čega Galerija suvremene umjetnosti nije mogla dobiti ni najmanji dio.

Sjednica je započela u 18 sati a završila u 23 sata.

U Zagrebu, 22.decembra 1961.

Direktor
Božo Bek
Božo Bek

Predsjednik Savjeta
Ivo Kraus

DIDAKTIČKA IZLOŽBA

FOKUS GRUPA
Priče o okvirima

NAKLADNICI:
Fokus Grupa, Rijeka u suradnji s Muzejom suvremene umjetnosti Zagreb

ZA NAKLADNIKA:
Iva Kovač, Snježana Pintarić

UREDNICI:
Fokus Grupa, Jasna Jakšić

ASISTENTICE UREDNIKA:
Ana Bedenko, Bella Rupena

AUTORI TEKSTOVA:
Fokus Grupa, Jasna Jakšić, Ana Kulteša, Mirta Pavić

LEKTURA:
Nikola Pitić

PRIJEVOD:
Janet Berković

FOTOGRAFIJE:
Ana Opalić, Nenad Gattin

DIZAJN:
Rafaela Dražić

Motiv na koricama preuzet je sa plakata Ivana Picelja *Didaktička izložba I. – suvremena umjetnost*, 1957., ljubaznošću Anje Picelj Kosak

Rijeka, Zagreb, listopad 2016

NAKLADA:
300

TISAK:
Kerschoffset, Zagreb

ISBN: 978-953-8146-04-6

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000953354.

Umjetnička knjiga objavljena je u sklopu projekta *Izvedba muzeja / Performing the Museum*.

Projekt *Performing the Museum* sufinanciraju Europska Unija kroz program Kreativna Europa, Grad Zagreb i Ministarstvo kulture RH.

DIDACTIC EXHIBITION

FOKUS GRUPA
Stories About Frames

PUBLISHERS:
Fokus Grupa, Rijeka in collaboration with Museum of Contemporary Art Zagreb

FOR THE PUBLISHERS:
Iva Kovač, Snježana Pintarić

EDITORS:
Fokus Grupa, Jasna Jakšić

EDITORS ASSISTANTS:
Ana Bedenko, Bella Rupena

TEXTS BY:
Fokus Grupa, Jasna Jakšić, Ana Kulteša, Mirta Pavić

PROOFREADING:
Nikola Pitić

TRANSLATION:
Janet Berković

PHTOGRAPHS:
Ana Opalić, Nenad Gattin

DESIGN:
Rafaela Dražić

Cover motif taken from a poster by Ivan Picelj, *Didactic Exhibition I – Contemporary Art*, 1957, with the kind permission of Anja Picelj Kosak.

Rijeka, Zagreb, October 2016

PRINT RUN:
300

PRINT:
Kerschoffset

ISBN: 978-953-8146-04-6

A CIP catalogue record is available from the National and University Library in Zagreb, entry no. 000953354.

This artist book is published as part of the *Izvedba muzeja/Performing the Museum project.*

The *Performing the Museum* project is co-financed by the European Union through the Creative Europe programme City of Zagreb and the Ministry of Culture of the Republic of Croatia.

Per_____
___ Muse__
Performing the Museum

Co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union

Sufinancirano sredstvima programa Europske unije Kreativna Europa

Republika Hrvatska Ministarstvo kulture
Republic of Croatia Ministry of Culture

MUZEJ SUVREMENE UMJETNOSTI ZAGREB
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART