

Radoslav Putar i proces institucionalno-poetičke rekonfiguracije svijeta 1960-ih i 1970-ih godina*

— Ljiljana Kolečnik



Analitički i metodološki principi Putarova pisanja o umjetnosti

*
Istraživanja na kojima se temelji ovaj tekst dijelom je financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom *Moderne i suvremene umjetničke mreže, umjetničke grupe i udruženja: Organizacijski i komunikacijski modeli suradničkih umjetničkih praksi 20. i 21. stoljeća* (6270-ARTNET).

1
Vidi izbor Putarovih članaka i studija nastalih tijekom 1950-ih godina, u *Radoslav Putar – Kritičar i kroničar 1950–1960*, ur. Ljiljana Kolečnik (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti), 1999.

Usporedimo li napise Radoslava Putara iz 1950-ih godina¹ i njegov kritičarski diskurs nastao nakon uključivanja u intelektualnu avanturu Novih tendencija, moglo bi se na prvi pogled činiti kako je riječ o samo nešto sistematičnijem tipu iskaza, čija kontrolirana emocija svjedoči o određenoj osobnoj i stručnoj zrelosti i postupnom zaokretu prema racionalnijem tipu analize umjetničkog djela. U razdoblju od početka 1960-ih do kraja 1970-ih godina, sukobi s umjetničkim *establishmentom* iz prethodnog razdoblja odavno su zaboravljeni, a zahvaljujući reputaciji iznimnog likovnog kritičara, čije sudove je vrijeme uvijek iznova potvrđivalo, od početka 1960-ih i sam se Putar sve češće nalazi u poziciji moći. Ta činjenica, međutim, nije rezultirala petrifikacijom njegova likovno-kritičarskog diskursa, već prije evolucijom osobnog intelektualnog univerzuma i daljnjim rafiniranjem njegova analitičkog aparata, osjetljivog ne samo na zbivanja u neposrednom kulturnom okruženju, nego i na općenite, međunarodne umjetničke tokove u koje se – s početkom Novih tendencija – i sam uključuje. Njegova osobna socijalna mreža počinje bujati, kontakti s inozemnim kolegama se umnožavaju, a negdje pod kraj toga umjetničkog pokreta, Putarov ugled u okvirima jugoslavenske umjetničke scene potvrđuje i na poziciju direktora zagrebačke Galerije suvremene umjetnosti 1972. godine te, odmah nakon toga, i na poziciju predsjednika Komisije za likovne umjetnosti Međurepubličkog koordinacijskog odbora za kulturnu

i prosvjetnu suradnju s inozemstvom, slijednika negdašnje, vrlo moćne Savezne komisije za kulturne veze s inozemstvom.

Kulminacija je to procesa u kojem je Putarova djelatnost prešla granice polja likovne kritike i kustoskoga rada, prelijevajući se – sve izrazitije kako se bližio kraj 1970-ih godina – u polje kreiranja kulturnih politika. U pozadini toga procesa nalazila se vrlo jasna, osobna predodžba društvene uloge umjetnosti i njezine pozicije unutar jugoslavenskog društva, koja čini čvrst referentni okvir svih njegovih profesionalnih aktivnosti, uključujući i praćenje aktualnih umjetničkih zbivanja.

Početak toga procesa obilježio je odlazak s Katedre za povijest umjetnosti i kulture Filozofskog fakulteta u Zagrebu i preuzimanje mjesta kustosa u Muzeju za umjetnost i obrt 1962. godine, u okruženju pun bližem i Putarovoju vokaciji i osobnom temperamentu. Prvo javno priznanje za njegov rad – izbor za predsjednika jugoslavenske sekcije Međunarodnog udruženja likovnih kritičara AICA (1968.–1970.) – bilo je samo jedno u nizu Putarovih imenovanja na vodeće pozicije unutar muzejsko-galerijskog *establishmenta*. Nakon završetka već spomenutog, direktorskog mandata u Galeriji suvremene umjetnosti, Putar se 1979. godine vratio u Muzej za umjetnost i obrt preuzimajući dužnost direktora i te institucije, u kojoj će ostati sve do umirovljenja 1983. godine. Iako se svojim kritičkim osvrtima i uvodima u kataloge izložaba povremeno javljalo i nakon umirovljenja, ti će napisi – usporedo s pogoršanjem njegova zdravstvenoga stanja – postajati sve rjeđi i kraći. Zadnje tekstove objavljuje potkraj 1980-ih, preminut će sredinom sljedećeg desetljeća – 18. srpnja 1994. godine – ostavljajući iza sebe jedan od najzanimljivijih likovno-kritičarskih opusa u nacionalnoj povijesti umjetnosti druge polovine 20. stoljeća.

Likovna-kritika Radoslava Putara u razdoblju od našeg interesa, nešto je rjeđa i sažetija, no prema obuhvatu umjetničkih pojava i pojedinačnih opusa, ona je istovremeno i kroničarski široka, po svom odnosu prema novim i eksperimentalnim oblicima umjetničke prakse pro-aktivna, a po nastojanju da fenomene prošlih razdoblja objasni u korelaciji s njihovim društvenim i kulturalnim okruženjem, bliska suvremenom, kontekstualnom pristupu umjetničkom djelu. Shvaćajući umjetnost kao važan segment društvene prakse, Putar je zainteresiran za način na koji društvo koristi njezine spoznajne potencijale, kao i za njezin

povratni utjecaj na aktualne društvene procese, pa bi se moglo reći kako napise iz toga vremena obilježava potraga za širim socijalnim značenjem umjetničkog djela, koja uključuje i odgovore na pitanja – Da li umjetničko djelo doista može biti reprezentant svoga vremena? Što ono o njemu može reći? Kojim izražajnim sredstvima? Putara pritom posebno zanimaju ekspresivni potencijali novih umjetničkih medija (kompjuterska umjetnost, video-art) i njihove moguće relacije s društvenom matricom, odnosno društveni karakter umjetnosti, koja se – iz njegove perspektive, a nakon iskustva Novih tendencija – ponajprije vidi kao socijalni fenomen. Ispitujući poveznice između umjetnosti i “plastičkih potreba” društva, Putar inzistira na njezinom suodnosu s ostatkom kulturne proizvodnje te na potrebi demokratizacije pristupa umjetničkom djelu, koja podrazumijeva radikalnan zaokret u dotadašnjim institucionalnim izložbenim praksama i kontinuirani proces stvaranja publike za suvremenu umjetnost, što ga je započeo već svojim likovno-kritičarskim radom 1950-ih godina.

Poštujući poetičku raznorodnost likovnih izraza, koji čine složeno tkanje suvremenih umjetničkih zbivanja, Putar će postupno odbaciti previše restriktivan, formalistički pristup umjetničkom djelu i određenu suzdržanost u razmatranju fenomena iz drugih područja vizualnih umjetnosti (dizajn, arhitektura, fotografija), prigrlivši dizajn kao temu kojom će se sustavno baviti do kraja svoje karijere. Početkom 1970-ih, dizajnu će pridružiti i interes za fotografiju, odnosno za jedan od segmenata suvremene umjetnosti u kojem će Putar – slijedom svoje iznimne osjetljivosti za stvarne probleme umjetničke proizvodnje – prepoznati “zastarjele odnose”, ograničenja i zastoje što se mogu riješiti samo “širom društvenom akcijom”. Posljedica tog, novoga interesa bit će pokretanje i uređivanje časopisa *SPOT* te serija izložaba “nove fotografije” održanih tijekom 1970-ih godina, a čiji će se rezultati manifestirati tek početkom idućeg desetljeća, pojavom umjetničkih i kulturalnih fenomena poput “Poletove škole fotografije” ili afirmacije čitave generacije mlađih fotografa usmjerenih novim načinima upotrebe fotografskog medija.

Slijedom svojevrsnog kontinuiteta osobnog analitičkog modela, Putarovi će napisi i u ovom razdoblju pristajati uz kategorije opisa, interpretacije i evaluacije umjetničkog djela, kao osnovne zadatke kritičarskog posla, uokvirene sviješću o receptivnim mo-

gućnostima sredine u kojoj djelo nastaje. U tom smislu, njegova stajališta relativno su bliska poziciji suvremenika, poput Lawrencea Allowaya,² koji također naglašava važnost opisa, te uspostavljanja ravnoteže između čina opisivanja i prosudbe umjetničkog djela. Za njega, jednako kao i za Putara, funkcija likovnoga kritičara podrazumijeva misaonu otvorenost i intelektualnu širinu, kao osnovu za prepoznavanje umjetničkih djela ili likovnih fenomena inovacijskog karaktera, koji se nalaze u fokusu interesa oba kritičara. Alloway je, međutim, prilično suzdržan po pitanju decidiranih vrijednosnih kategorizacija, dok Putar ne isključuje, niti se libi jasne podjele na "dobru" i "lošu" umjetnost, kao što ne odustaje od permanentne i oštre kritike zastarjelih vrijednosnih mjerila i njihova pogubnoga utjecaja na domaća likovna zbivanja. Ona, pak, sve češće zahtijevaju i suvremeni pogled na određene dionice povijesti hrvatske moderne umjetnosti, koje su – iz Putarove perspektive – nerijetko precijenjene, a uglavnom zbog nastojanja da se izbjegne njihovo sučeljavanje s istovremenim i istovrsnim umjetničkim pojavama u drugim sredinama. S obzirom da je njegovo mjerilo kanon zapadnoeuropske umjetnosti, takva Putarova stajališta nisu neobična. Iz današnje perspektive, posebno je zanimljiva njegova ocjena umjetnosti Minhenskoga kruga ili produkcije grupe "Međulić", za koju će ustvrditi kako je ili posve prosječna (uključujući Meštovića) ili toliko loša, da ne bi mogla izdržati nikakvu objektivnu, ozbiljnu usporedbu s djelima njezinih inozemnih suvremenika.³ Iako se, za razliku od Allowaya, Putar ne izjašnjava o prirodi odnosa između likovne kritike i povijesti umjetnosti, iz intonacije njegovih ocjena daje se zaključiti kako ih shvaća kao dva posve različita područja rada, s različitim zadacima i radnim metodama. U tom smislu, primarni zadatak likovne kritike je da ponudi objektivnu informaciju o umjetničkom djelu i oblikuje prvi, artikulirani odgovor određene sredine na umjetnost njezina vremena. Štoviše, osnova specifične društvene i kulturalne pozicije likovne kritike, jest upravo ta temporalna blizina kritičkog teksta i samoga umjetničkog djela, odnosno svijest o simultanosti vizualnog i tekstualnog diskursa. Iako kritičar nužno uspostavlja relaciju i prema umjetnosti prošlih razdoblja, njegova ocjena rijetko je odlučujuća za njezino vrednovanje, no može, kao u slučaju Putarove i likovnih kritika nekolicine njegovih suvremenika (D. Bašičević, M. Meštović, I. Zidić, T. Maroević), postati osnovom za

2

Više o kritičkoj metodi Lawrencea Allowaya vidi u Sun-Young Lee, Terry Barrett, "The Critical Writings of Lawrence Alloway", *Studies in Art Education* 32, no. 3 (Spring, 1991): 171–177; Anne Massey, *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain 1945–1959*, (Manchester: Manchester University Press, 1995), 56, 70, 109–122;

3

Vidi, na primjer, Radoslav Putar, 'Njunačkom vremenu usprkos', *Kulturni radnik* 11–12 (Zagreb 1962.), 531–536.

neka drukčija, naknadna povjesnoumjetnička objašnjenja. S druge strane, a zbog činjenice da likova kritika pristupa umjetničkoj produkciji ranijih razdoblja temeljem vrijednosnih kriterija svoga povijesnog trenutka, te u njoj ponekad prepoznaje i vlastite probleme, ona može inducirati i proces reevaluacije i rekontekstualizacije već historiziranih umjetničkih pojava.

Putarov odnos prema suvremenoj umjetnosti, mogao bi se, pak, opisati kao konstantno mapiranje stanja na hrvatskoj i međunarodnoj likovnoj sceni, temeljeno na prikazu formalno-tehničkih aspekata umjetničkog djela (tema, medij, struktura) i fokusirano na njegove poetičke odrednice te –ponajprije– na stupanj ostvarenja inicijalne autorske zamisli, kao suštinski važno mjerilo uspješnosti određene umjetničke realizacije. Drugim riječima, u središtu Putarova interesa nalazi se “porijeklo” djela –kako u terminima njegova odgovora na “plastičke potrebe” društva, tako i u terminima genealogije individualnih opusa– na čijoj elaboraciji Putar gradi većinu svojih kritičarskih objašnjenja. Preduvjet za njihovu artikulaciju jest svojevrsna rekonstrukcija poetičkog, intelektualnog i društvenog okvira unutar kojeg djelo nastaje, a koji služi i kao osnova za povezivanje “plastičke” problematike toga djela ili određenog individualnog opusa sa srodnim –poetičkim, formalnim, teorijskim– problemima suvremene umjetnosti. U slučajevima elaboracije “plastičkih problema” iz kategorije permanentnih i dugotrajnih preokupacija umjetnosti 20. stoljeća, Putar često nudi i niz historografskih referenci, koje razmatrano djelo preciznije pozicioniraju na liniju povijesnog kontinuiteta određene vrste umjetničkih istraživanja, odmjeravajući kvalitetu suvremenih rješenja prema uvjerljivo i detaljno elaboriranim prethodnim postignućima. Procedure mapiranja kojima se Putar koristi, neizbježno uključuju i nastojanje na denotiranju značenja umjetničkog djela. Prema njegovu mišljenju –iako nikada jasno i nedvosmisleno iznesenom– proces stvaranja značenja odvija se kroz gledateljevu interakciju s umjetničkim djelom, s njegovim strukturalnim i formalnim obilježjima, koja upućuju i na prirodu autorove intencije. No da bi umjetničko djelo uopće privuklo pozornost promatrača, ta bi intencija, prema Putarovu mišljenju, morala biti artikulirana jednakom jasnoćom i koherentnošću u njegovom materijalnom, kao i u konceptualnom sloju. Unatoč nastojanju da preciznije objasni složeni suodnos između umjetnikove intencije, strukturalno-formalnih i značenjskih

aspekata umjetničkog djela – posebice uočljivom tijekom 1960-ih godina – Putaru to nije posve pošlo za rukom. U narednim desetljećima, njegov stav po pitanju singularnosti te relacije postajao je stoga sve fleksibilniji – čak do te mjere, da je krajem 1970-ih bio spreman složiti se i s tezom kako je pretpostavka o mogućnosti njezina potpunog razumijevanja protivna našoj potrebi za neposrednim, senzornim i emocionalnim iskustvom umjetničkog djela.

Kulturno-historijski kontekst likovne kritike Radoslava Putara

Već smo spomenuli da je Putarov sukob s centrima političke moći unutar umjetničkog *establishmenta*, početkom 1960-ih godina bio stvar prošlosti, te da su njegov profesionalni ugled i pozicija unutar kulturnih i umjetničkih krugova koji će odigrati presudnu ulogu u razvoju hrvatske suvremene umjetnosti, bili već posve neupitni. Čini se, međutim, kako se upravo u tome trenutku njegova osobna vokacija prema angažiranom, javnom djelovanju u polju likovne kritike našla u ozbiljnoj koliziji s Putarovim ostalim radnim obavezama i s nastojanjem da, usporedo s likovno-kritičarskom, ostvari i respektabilnu znanstvenu karijeru. Možda je preuzetno tvrditi kako je to nastojanje, povezano s radnim mjestom asistenta pri Katedri za povijest umjetnosti i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, postalo već sredinom 1950-ih godina izvorom određene nelagode. Potvrđuje to i činjenica da u Putarovom osobnom arhivu – uz pokoje službeno odobrenje odlaska na međunarodne izložbe, pedantne pripreme za seminare ili tematske popise dijapozitiva – ne nalazimo nikakvu drugu dokumentaciju vezanu uz taj dio njegove radne biografije.

U usporedbi s pažljivo pohranjenim i klasificiranim tekstovima svih njegovih likovnih kritika, polemika i rasprava, nerijetko popraćenih i komentarima na marginama rukopisnih ili tipkanih verzija tih napisa, izostanak informacija vezanih uz rad na Fakultetu ukazuje se kao iznimno uočljivo, "slijepo mjesto" te, obimno dokumentirane osobne povijesti. Štoviše, stječe se dojam da ih je Putar svjesno i namjerno izostavio, razdvajajući važno od nevažnog i upućujući nekog budućeg istraživača te bogate dokumentacije – nesumnjivo stvarane upravo sa svrhom njezina daljnjeg korištenja – na ono što

4

Radoslav Putar bio je zaposlen kao asistent pri Katedri za povijest umjetnosti i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu od 30. 9. 1951. do 31. 7. 1961. Budući da u tom razdoblju nije uspio napisati i obraniti doktorsku disertaciju na temu slikarstva osječkog slikara iz prve polovice 19. stoljeća Franje Conrada von Hötzendorfa, sredinom 1961. morao je napustiti Fakultet ili prihvatiti drukčiji radni aranžman; podatak dobiven razgovorom s Milanom Putar Broš, 1999. godine.

je izvor bitnih informacija o njegovim stvarnim profesionalnim interesima, ali i o vremenu u kojem ih je nastojao realizirati. Usporedimo li Putarove napise iz 1950-ih godina, u kojima strastveno i vehementno iznosi i brani vlastita stajališta, s odmjerenim tonom i kontroliranim vokabularom povijesnoumjetničkih studija tog vremena, lako je zamisliti njegov unutarnji otpor prema formalnom rigoru akademskoga diskursa povijesti umjetnosti, prema njegovoj krutoj strukturi i inherentnom konzervativizmu akademskog *establishmenta*. Možda je uključivanje u organizaciju prve izložbe Novih tendencija, 1961. godine, bio taj ključni trenutak u kojem je donesena i Putarova odluka da – jednom za svagda – napusti akademsko okruženje i prihvati posao kustosa netom osnovane Zbirke plakata i industrijskog oblikovanja u Muzeju za umjetnost i obrt.⁴

Slijedna i izrazitija orijentacija na probleme suvremenoga dizajna, vezana uz njegov angažman u Muzeju za umjetnost i obrt tijekom narednih deset godina, smanjila je broj likovnih pojava i umjetnika čiji rad će Putar pratiti, ali nije oslabila njegovo nastojanje da svojim likovno-kritičkim djelovanjem osigura vidljivost i definira kulturološki okvir za prihvaćanje novih umjetničkih fenomena. Izrazitija orijentacija na kulturološke aspekte umjetničke proizvodnje, manifestirana već spomenutim zanimanjem za kompleksne aspekte suodnosa umjetnosti i društva, bila je i svojevrsan refleks specifične društvene dinamike 1960-ih godina, koja je ostavila duboki trag u polju vizualnih umjetnosti. U pozadini takvog interesa, nalazio se Putarov široki uvid u suvremenu likovnu produkciju, koja više nije obuhvaćala samo zbivanja u domaćem kulturnom okruženju, nego i šire međunarodne umjetničke tokove, u koje se izravno uključio sudjelovanjem u organizacijskom timu Novih tendencija. Osim Novih tendencija, Putarov vidokrug zasigurno je proširilo i djelovanje unutar umjetničke grupe Gorgona, koja tih godina, iako puno "tiše" i diskretnije od Novih tendencija, također traži – i nalazi – svoje mjesto u međunarodnim umjetničkim krugovima.

Već spomenuto umnožavanje kontakata s inozemnim kolegama i ekspanzija njegove osobne socijalne mreže, kao posljedica susreta s Novim tendencijama i pripadnosti ekskluzivnom intelektualnom krugu Gorgone, rezultirala je i zamjetnom, puno višom razinom Putarove osobne i profesionalne samosvijesti. Tijekom 1960-ih godina, ona će se manifestirati prihvaćanjem zahtjevnih kusto-

skih angažmana u Muzeju za umjetnost i obrt, a početkom 1970-ih i prihvaćanjem poslova koji – uz stručnu dimenziju – uključuju i specifične oblike društvenog angažmana, poput već spomenutog uključivanja u saveznu Komisiju za likovne umjetnosti. Predsjedavanje tim tijekom bilo je rezultat Putarova kustoskog i likovno-kritičarskog rada, ali i iznimnoga ugleda što ga je Galerije suvremene umjetnosti tada uživala u okvirima jugoslavenske i inozemne umjetničke scene. Dijelom posljedica mudroga korištenja okolnosti koje su okruživale pripovijest o Novim tendencijama, a dijelom promišljene politike otkupa, GSV je tijekom 1960-ih uspjela stvoriti jednu od najzanimljivijih europskih zbirki kinetičke umjetnosti, nametnuvši se krajem istoga desetljeća i kao jedna od najvažnijih europskih lokacija kompjuterski podržanih umjetničkih istraživanja. Ugled te institucije dodatno je porastao početkom 1970-ih, zahvaljujući iznimno kvalitetnom radu mladih kustosa – Davora Matičevića i Marijana Susovskog – kojima je, gotovo odmah po ulasku u njezin kustoski kolektiv, dana mogućnost realizacije većih izložbenih projekata. Otvaranje prostora drukčijem načinu razumijevanja umjetnosti što su ga Susovski i Matičević umijeli u aktivnosti Galerije, signalizirao je svojevrsnu smjenu generacija, ali i značajnu promjenu u načinu samo-pozicioniranja i vođenja te institucije, potvrđenu upravo Putarovim imenovanjem na mjesto predsjednika već spomenute Komisije. Važnost toga imenovanja, ležala je u samoj činjenici da je Komisija – svojim izravnim utjecajem na prezentacijske prakse jugoslavenske države – mogla pružiti značajnu potporu upravo onim likovnim fenomenima, koje Putar i kustoski tim Galerije u tom trenutku vide kao najzanimljivije i najradikalnije primjere suvremenih umjetničkih praksi u tadašnjoj Jugoslaviji.

Osnivanje Međurepubličkog koordinacijskog odbora za kulturnu i prosvjetnu suradnju s inozemstvom 1971. godine, bilo je izravna posljedica reorganizacije čitavog državnog aparata započete nakon ekonomske reforme 1965. godine. Pod egidom "decentralizacije i decentralizacije kulture", većina ovlasti i novčanih obaveza središnje države vezanih uz polje kulture, prenesena je tijekom druge polovine 1960-ih na Republike i Pokrajine bivše države. Saveznim tijelima prepuštena je organizacija (politički) reprezentativnih kulturnih događanja namijenjenih Nesvrstanim zemljama⁵ te jugoslavenskih nastupa na velikim međunarodnim kulturnim

5

Samo 1973. godine, SFRJ je organizirala u inozemstvu ili je prihvatila iz inozemstva 95 izložbenih projekata. Institucionalni i organizacijski okvir realizacije tih projekata definirala je, od 1971. godine nadalje, Komisija za likovnu umjetnost Međurepubličkog koordinacijskog odbora za kulturnu i prosvjetnu suradnju s inozemstvom. Kompetencije te Komisije određene su dugotrajnim raspravama u okviru odgovarajućih tijela siv-a, a način njezina rada i donošenja odluka, detaljno je zabilježen u zapisnicima sa sastanaka toga državnoga tijela (Arhiv Jugoslavije, fond AJ-465/74-79); arhivska građa vezana uz gašenje Savezne komisije za kulturne veze s inozemstvom, nalazi se u istome arhivu, fond AJ-319/28.

6

Osnovana 1952., Savezna komisija

za kulturne veze s inozemstvom započela s radom naredne, 1953. godine, no njezin utjecaj na strategije jugoslavenske samoprezentacije na inozemnoj umjetničkoj sceni, došao je do punoga izražaja tek nakon 1956. godine, kad na njezino čelo dolazi Marko Ristić. Osim što je, autoritetom izvršnoga poznavatelja moderne umjetnosti, poslove Komisiju vodio na manje birokratski način, njegov osobni ukus i napeti odnosi s pojedinim protagonistima jugoslavenske umjetničke scene (poput Grge Gamulina) bez sumnje su utjecali na znatan dio odluka te Komisije. Arhivska građa vezana uz njezin rad, nalazi se u Arhivu Jugoslavije (Fond AJ-559).

7

Termin koji upućuje na princip organizacije Saveznih tijela državne vlasti, u kojima je svaka jugoslavenska republika i pokrajina imala po jednog ili određeni

priredbama (Venecijansko bijenale, Bijenale mladih u Parizu, Bijenala u Sao Paolu i Tokiju, Međunarodna godišnja izložba skulpture u Manheimu, itd.). Otvaranjem Muzeja suvremene umjetnosti u Beogradu, upravo te, 1965. godine, Komisija je dobila i novog partnera za organizaciju takvih nastupa, u čijem posjedu se nalazila iznimno vrijedna i kvalitetna zbirka umjetničkih djela iz svih jugoslavenskih sastavnica. Iako je zbirka beogradskog Muzeja postala osnovom za oblikovanje reprezentativnih izložaba moderne i suvremene umjetnosti nastale u Jugoslaviji, odnosno mjesto na kojem se izložbe strukturiraju, opremaju i šalju na različite europske i svjetske lokacije, uloga zagrebačke Galerije suvremene umjetnosti i ljubljanske Moderne galerije – institucija koje su do osnivanja beogradskog Muzeja suvremene umjetnosti snosile najveći teret organizacije takvih priredaba – nije se pritom bitno izmijenila, već se, prije, prilagodila fundusima i izložbenim profilima tih dviju institucija.

Slijedom već spomenute krilatice o “deetatizaciji i decentralizaciji kulture” – a usporedo s ukidanjem Savezne komisije za kulturne veze s inozemstvom⁶ – ukinuta je i dotadašnja praksa povjeravanja kustoskog posla (izbor djela, njihova interpretacija i oprema) stručnjacima doraslim takvim zadacima, bez obzira na njihovu nacionalnu pripadnost. Osnivanjem Međurepubličkog koordinacijskog odbora za kulturnu i prosvjetnu suradnju s inozemstvom, odnosno njezine Komisije za likovnu umjetnost, o strukturi pojedinih izložaba i njihovim kustosima odlučivala je osmeročlana skupina muzealaca, povjesničara umjetnosti i likovnih kritičara sastavljena po “republičkom ključu”⁷ Rad Komisije podrazumijevao je dugotrajne, mukotrpne i često mučne rasprave, posebice česte kad je bila riječ o uključivanju najmlađe generacije umjetnika u nacionalne prezentacije na velikim međunarodnim umjetničkim izložbama. Temeljem zapisnika s tih sastanaka, može se zaključiti kako su – osim razlika u osobnom ukusu – osnovni razlozi takvih rasprava bile nesumnjive, znatne razlike u stupnju informiranost članova Komisije o suvremenim umjetničkim zbivanjima.⁸ Argumenti koji su se pritom iznosili, zanimljivi su i stoga što upućuju na proces temeljite poetičke rekonfiguracije lokalnih likovnih scena, odnosno na metode kojima su se novi likovni fenomeni, poput konceptualne umjetnosti, nastojali uklopiti u pragmatične, samo-reprezentacijske politike tadašnje države. Jednako zanimljivi, bili

su i izvori vanjskih pritisaka na rad Komisije, mehanizmi njihove transmisije kao i strategije kontinuiranog pregovaranja njezinih članova oko značenja temeljnih pojmova tadašnje jugoslavenske kulturne politike.

Putarova stajališta u tim raspravama bila su krajnje principijelna, utemeljena u izvrsnom poznavanju suvremenih likovnih zbiivanja i uokvirena vrlo jasnom, osobnom koncepcijom društvene uloge umjetnosti. Iako će se njezini pojedini elementi vremenom mijenjati, osnovno uporišta te koncepcije ostat će "ideologija" Novih tendencija, koja je umjetnosti namjerila presudnu ulogu u kvalitativnoj transformaciji čovjekova životnoga okruženja, ali i aktivno sudjelovanje u društvenim procesima "višega reda". Tijekom 1970-ih godina, Putar će takvu projekciju društvene uloge umjetnosti nadopuniti elementom institucionalne kritike, odnosno zalaganjem za demokratizaciju pristupa umjetnosti, a na tragu sve glasnijih, sličnih zahtjeva koje u tome razdoblju dopiru iz samog polja umjetničke proizvodnje. Slijedom takvih stajališta, a u razdoblju provedenom na mjestu direktora Galerije suvremene umjetnosti, potaknut će i realizirati niz projekata koji su tu instituciju učinili osjetljivijom i otvorenijom prema pozitivnim učincima izvaninstitucionalnih izlagačkih i kustoskih praksi, povećali razinu informiranosti domaće sredine o zbivanjima na međunarodnoj umjetničkoj sceni, iznjedrili nove modele suradnje s lokalnim zajednicama i zbirke Galerije približili najširoj, "neprofesionalnoj" publici.⁹

Na Putarovu inicijativu pokrenut je i časopisa *SPOT*, kojeg od 1972. do 1978. godine izdaju Galerija Grada Zagreba, u čijem je sastavu i *GSU*. U pozadini pokretanja toga časopisa nalazio se njegov interes za zbivanja u području fotografije, posebice one koja je odstupala od tradicionalnih načina upotrebe toga medija (konceptualna fotografija, elementarna fotografija, generativna fotografija, itd.). Suvremena fotografija postat će tijekom 1970-ih jedna od važnih tema njegovih kritičarskih napisa i zbog, već spomenutog, uvjerenja, kako je riječ o segmentu suvremene vizualne kulture pritiješnjenom zastarjelim žanrovskim konvencijama i konzervativnim sustavom vrijednosti. Osim što je riječ o prvome časopisu u tadašnjoj Jugoslaviji posvećenom kretanjima unutar određenog područja suvremenog umjetničkog stvaralaštva, *SPOT* je bio i prvo stručno glasilo te vrste u izdanju neke muzejsko-galerijska institucija, koje se – pomalo paradoksalno – od početka opiralo jednoznačnim klasi-

broj predstavnika. Odluke tih tijela donosile su se većinom glasova svih članova.

8

Vidi, na primjer, Zapisnike sa sastanka Komisije za likovnu umjetnost vezane uz organizaciju Venecijanskog bijenala 1976. godine (AJ-465-(1454)/847).

9

Toj vrsti aktivnosti pripada organizacija izložaba u javnim prostorima, poput izložbe djela iz fundusa *GSU*-a u robnoj kući Nama, u Zagrebu 1974. godine. Izložba je zabilježena i tv kamerom, te prikazana u okviru serije tv emisija posvećenih suvremenoj umjetnosti, dizajnu i arhitekturi, čiji je urednik bio Radovan Ivančević.

10

'Spot's message',
SPOT 3 (1973.),
Zagreb, 4.

11

'Spot poručuje',
SPOT 3, 11.

12

'Spot poručuje',
SPOT 3, 8.

13

'Spot poručuje',
SPOT 3, 8.

fikacijama. U nastojanju da obrazloži takvo stajalište i objasni razloge odbacivanja odrednice specijaliziranoga "časopisa za fotografiju", njegovo uredništvo opisalo je SPOT kao primarno komunikacijski kanal za "prenošenje poruka o svemu što je trenutačno važno, a može se uobličiti fotografijom",¹⁰ odnosno kao medij čija je svrha "potaknuti razvoj kulture slikovne komunikacije posredstvom fotografije".¹¹

Takvim programskim određenjem, otvoren je prostor za niz tema iz najšireg područja vizualne kulture, uključujući i neke vrlo zanimljive inicijative koje se, na žalost, nisu ostvarile. Jedna od njih, pokrenuta 1973. godine, bila je i "prikupljanje, priprema i objavljivanje dokumentacija o tome kako većina u nas vidi. Kako gleda, kako opaža, kakva je perspektiva ili: kakvi su drugi elementi nečijeg načina gledanja."¹² Iako je riječ o inicijativi koja – barem na prvi pogled – nije bila uokvirena nekim, jasno definiranim teorijskim ambicijama, količina fotografija što ih je uredništvo SPOT-a na taj način kanilo prikupiti, zajedno s predloženim načinom njihove pohrane i obrade, može se smatrati svojevrsnom prethodnicom analitičkoga pristupa bliskog suvremenim studijama vizualne kulture. Pri realizaciji toga projekta, uredništvo časopisa računalo je na suradnju svih čitatelja, pretpostavljajući metierskom aspektu očekivanih snimaka autentičnost pogleda kroz objektiv, čiji cilj je bio "razmotriti u mediju fotografije Kako radnik vidi, kako gleda, kako vizualno percipira sredinu u kojoj živi? Kakva je njegova slika te sredine? Što ispunja tu sredinu? Što je u njoj najvažnije? Što je u toj sredini saveznik toga čovjeka u borbi za egzistenciju, a što su njegove teškoće, tko su njegovi suputnici?"¹³ Uz naglašeno klasni aspekt toga projekta, potrebno je razmotriti – pa makar i krajnje površno – njegovu relaciju prema tadašnjim studijima "vizualnih komunikacija". Artikulirane samo par godina ranije, kao novo, prošireno polje istraživanja povijesti umjetnosti, metodološki zasnovano na spoju formalno-analitičkog i strukturalističkog pristupa slici (*image*), "vizualne komunikacije" razmaknule su predmetne granice discipline te, po prvi put, obuhvatile i fenomene popularne vizualne kulture, ali uglavnom one koji su mogli zadovoljiti kriterije metierskog rigora discipline (strip, grafički dizajn, tipografija). Amaterska fotografija, na koju je računalo i kakvu je očekivalo uredništvo SPOTA, nalazila se uglavnom izvan kruga njihova interesa, no pomak u određenju predmetnoga polja povijesti umjetnosti, učinjen uvođenjem

“vizualnih komunikacija” u vidokrug discipline, svakako bi trebalo imati na umu pri analizi toga, kao i nekih drugih projekata što ih je uredništvo *SPOT*-a pokrenuo ili kanilo pokrenuti između 1972. i 1978. godine. Ta bi poveznica, kao i metodološki utjecaj “vizualnih komunikacija” na šire područje umjetničke i znanstvene proizvodnje toga vremena, bila puno jasnija, da su obavljena – sad već nužna – istraživanja njihovog autentičnog, teorijskog i metodološkoga prinosa domaćoj humanistici 1970-ih godina, kao i njihove relacije prema suvremenim studijima vizualne kulture.

Među ostalim inicijativama uredništva časopisa *SPOT*, trebalo bi posebno spomenuti i seriju izložaba “nove fotografije”, koju Radoslav Putar opisuje kao dio suvremene fotografske produkcije usmjerene “prema oslobađanju stvaralačkog rada u mediju fotografije, prema otvaranju mogućnosti prezentiranja i onim nastojanjima koja nisu ‘provjerena’, prema obaranju normi koje predstavljaju sadržaj tradicije”.¹⁴ Serija izložaba “nove fotografije” održanih između 1973. i 1978. godine, okupila je pripadnike barem dviju generacija, one stasale 1960-ih godina, koja je imala svoje predstavnike i u uredništvu časopisa (Petar Dabac, Enes Midžić, Mitja Koman) te one nešto mlađe, koja se pojavila na likovnoj sceni tek početkom 1970-ih godina. Možda upravo zbog generacijskih razlika i vrlo heterogenih načina razumijevanja mogućnosti i granica fotografskoga medija, odrednica “nova fotografija” u naknadnim je interpretacijama te *SPOT*-ove inicijative postupno izgubila na težini. Pod njezinom egidom našao se, naime, vrlo širok raspon individualnih poetika – od elementarne fotografije, preko one koja se svojom rezultatima nastojala približiti optičkim istraživanjima na tragu Novih tendencija, do “oprostorene fotografije” bliske estetici pop-arta. Takva poetička i metodološka raznolikost, prisutna već na prvoj izložbi “nove fotografije”, održanoj 1973.-1974. u Mariboru, Zagrebu i Beogradu, pružila je doista zanimljiv uvid u radove koji su pridonosili “proširenju repertoara ... i imanentnih izražajnih mogućnosti [fotografije]”,¹⁵ no poetičke i metodološke poveznice izloženih radova pokazale su se nedovoljno izdržljivim da bi rezultirale koherentnim vizualno-kulturalnim fenomenom poput – nešto kasnije i već spomenute – “Poletove škole fotografije”.

Unatoč tome što nije rezultirala homogenom poetičkom platformom, ideja “nove fotografije” bila je iznimno važna, jer je – da se poslužimo Putarovom formulacijom – “raščistila zastarjele od-

14

Radoslav Putar,
‘Nova fotografija–1’,
15 dana 3 (Zagreb,
1974.), 17.

15

Ješa Denegri,
[‘Razlozi za jednu
inicijativu’], *SPOT* 3
(Zagreb, 1973.), 21..

16

Radoslav Putar,
 'Nova fotografija
 -1, 14.

nose" u polju fotografije, suprotstavljajući se "staleškim koncepcijama i interesima",¹⁶ odnosno metierskim i žanrovskim mjerilima "umjetničke" i "primijenjene" fotografije, te u prvi plan istaknula autorske pristupe koji su prigrlili tehničke nesavršenosti i kritički stav prema svim tradicionalnim uzusima medija. Osim relacije između koncepta "nove fotografije" i programskih ciljeva časopisa *SPOT*, bilo bi zanimljivo istražiti i vrlo suptilnu metodu izgradnje kompleksne strukture suvremenih uporišta i historijskih referenci toga likovnoga fenomena, koja se postupno oblikuje napisima objavljenim u tome časopisu – od povremenih uputnica diskretno provučenih kroz "napomene" uredništva, preko fragmentarnih prikaza pojedinih dionica u povijesti fotografije, do članka posvećenih individualnim umjetničkim opusima ili određenim fotografskim žanrovima. Jednako tako, bilo bi zanimljivo usporediti tekstualni diskurs časopisa s onim kojeg oblikuju njegovi vizualni prilozi.

Osim prinosa novim načinima mišljenja i upotrebe fotografskog medija, časopis *SPOT* odigrao je tijekom šest godina svoga izlaza i iznimno važnu ulogu u afirmaciji novih umjetničkih medija (video-art), predstavio neke vrlo važne i zanimljive autorske opuse zapadnoeuropskih i američkih autora, ali i radove srednjoeuropskih i skandinavskih fotografa, dotad posve nepoznatih domaćoj javnosti.

Već u samoj koncepciji toga časopisa, usmjerenog promicanju eksperimentalnog, kritičkog pristupa fotografiji, kojeg njegovo uredništvo – pomalo idealistički – definira kao periodičku publikaciju namijenjenu najširem krugu publike, susrećemo se s još jednim elementom Putarove koncepcije društvene uloge umjetnosti, posebice naglašene sredinom 1970-ih godina. Nalazimo ga u njegovoj kustoskoj i muzeološkoj djelatnosti, kritičkim napisima – posebice u člancima posvećenim općim problemima kulture i kulturnih politika – kao i u medijskim istupima, a moguće ga je opisati u terminima kulturnog aktivizma.

Za razliku od većine njegovih suvremenika, društvena zbivanja s kraja 1960-ih nisu osobito utjecala na Putarov sustav vrijednosti. Slično kao u slučaju nekih drugih pripadnika njegove generacije, Putarov odnos prema društvenim problemima bio je izrazito racionalan i konstruktivan, a pitanje socijalne jednakosti usko vezano uz razvoj materijalne i tehnološke osnove društva i njegove samosvije-

sti. Iz te perspektive, kritički odnos prema upravo takvoj, racionalnoj slici svijeta uokviren inzistiranjem na negativnim posljedicama poslijeratnoga tehnološkog napretka – podjednako razornog za društvo, kao i za čovjekovo prirodno okruženje – artikuliran unutar studentskog pokreta, nije mogao naići na Putarovo osobito razumijevanje. No početkom 1970-ih godina, a slijedom njegove otvorenosti prema novim umjetničkim fenomenima, određeni elementi novoga sustava vrijednosti, generiranog tim društvenim pokretima, koji su bili inkorporirani u umjetničku i životnu praksu najmlađe generacije umjetnika okupljene oko Galerije studentskog centra u Zagrebu, sretno su se podudarali s aktivističkim elementom Putarova vlastitog rada. Iako već i njegovi najraniji kritički napisi imaju neosporno aktivistički naboj, koji će doći do punoga izražaja u Putarovim polemičkim tekstovima iz sredine 1950-ih godina, postupna racionalizacija njegova likovno-kritičarskog diskursa početkom narednog desetljeća znatno će ga utišati. Njegovo ponovno buđenje vezano je uz Putarovo preuzimanje pozicije direktora Galerije suvremene umjetnosti, koja mu je omogućila veći utjecaj na izlagačke prakse te institucije te, zajedno sa svim pozitivnim i negativnim posljedicama već uznapredovanog procesa decentralizacije kulture, izravnije sudjelovanje u kreiranju kulturnih politika.

Potreba spomenute generacije mlađih umjetnika za izravnim intervencijama u prostor grada, odnosno za institucionalno ne posredovanom komunikacijom s njezinom potencijalnom publikom, naznačila je početak bitnih promjena u poetičkoj konfiguraciji hrvatske i jugoslavenske likovne scene, na koju Putar – osjetljiv na sve umjetničke pojave, čiji je odmak od umjetničkog *mainstreama* imao snagu autentičnog iskaza o vlastitom vremenu – nije mogao ostati ravnodušan. Svijest o tim tektonskim promjenama, koje su označile kraj modernističkog sustava vrijednosti, nesumnjivo je utjecao i na koncepciju posljednje, pete izložbe Novih tendencija. Njihova, medijski i poetički, izrazito heterogena struktura bila je vrlo bliska prvoj zagrebačkoj izložbi toga međunarodnoga umjetničkoga pokreta, koja je, također, donijela pregled različitih tipova umjetničkih praksi s margina tadašnjega umjetničkog *mainstreama*. No za razliku od prve izložbe, ova posljednja, održana 1973. godine, nije imala za posljedicu još jedan, radikalno zaokret poetičke putanje Novih tendencija, već je prije pokazala neočekivanu zrelost nekih novih umjetničkih pojava, koje Putar možda neće prigrliti, ali će ih

17

Selektor hrvatskih predstavnika na toj izložbi bio je Davor Matičević, a komesar jugoslavenskog nastupa Ješa Denegri.

18

Radoslav Putar, 'Mogućnost akcije u kulturi danas', prijepis strojopisnog teksta radijske emisije emitirane na Radio Zagrebu 11.03.1976. (Arhiv Putar IPU, inv. br. ap-20b rt/1.); objavljen u ovome izboru Putarovih tekstova na str. 310–312.

sustavno pratiti i nastojati razumjeti. Njihovoj afirmaciji u domaćoj sredini zaigurno je pomogla i Galerija suvremene umjetnosti, organizacijom izložaba poput *Pradjedova* grupe ОНО (1969.), *Mogućnosti za '71* (1971) ili prvoga samostalnoga nastupa Gorana Trbuljaka (1972.). Spremnost da podrži siromašnu i konceptualnu umjetnost i na međunarodnoj umjetničkoj sceni, gsu je pokazala i uključivanjem njezinih predstavnika u svoj dio jugoslavenske selekcije na pariškom Bijenalu mladih 1971. godine.¹⁷

Možda su upravo reakcije građana na te nove likovne fenomene i na umjetničke akcije u urbanom prostoru, poput događanja što su ih Braco Dimitrijević i Goran Trbuljak organizirali u veži Frankopanske za u Zagrebu, početkom 1970-ih godina, ukazale na potrebu ozbiljnog propitivanja mogućnosti pristupa umjetnosti i načina djelovanje muzejskih i galerijskih institucija, koje su se obraćale sve užem, elitnom sloju domaće publike.

U svojim, tad relativno čestim radijskim nastupima, Putar se izravno dotiče toga problema, odnosno problema (klasne) stratifikacije jugoslavenskog društva, otvoreno govoreći o "kulturnoj zapuštenosti" novih, perifernih urbanih zajednica, kao i o utjecaju hijerarhije urbanog prostora na mogućnost pristupa kulturi. Prijedlog rješenja toga problema, artikuliran između 1973. i 1975. godine u uskoj suradnji s arhitektom Vjenceslavom Richterom kao inicijativa za izgradnju Kulturnog centra Novi Zagreb, pripada skupini manje poznatih Putarovih projekata iz 1970-ih godina. Opisujući tu inicijativu kao primjer "akcije u kulturi", Putar je, u jednoj od takvih radijskih emisija, objašnjava kao odgovor na

"nesumnjivu potrebu da se u naporima razvijanja kulturnih dimenzija života u našim društvenim sredinama mora prednost dati osnovnom širenju kulture, odnosno projektima koji su upravljani baš u tom smislu, tj. prema stvaranju temelja za poticanje rasta kulturne dimenzije određene društvene zajednice".¹⁸

Riječ je o samoinicijativnom pokušaju oblikovanja modela suvremenog kulturnoga punkta, koji se u cijelosti opire "prenošenju ili kalamljenju klasičnih institucija kulture u nove dijelove grada i "utvrđivanjem starih, zastarjelih i prilično natrulih oblika kulturnih institucija i cementiranjem stare organizacione strukture i ma-

terijalnih odnosa u tim sredinama“.¹⁹ Ono što Putar i Richter nude u zamjenu, jest

“pješački centar, žarište gradskog dijela u kojem se umjetničko djelo ne nalazi u lažnom sakralnom prostoru muzeja, nego u ambijentu u kojem se odvija obični život: večernja kupnja, cigareta uz kavu, kupanje u bazenu uz razgovor o aktualnostima, korištenje televizijskih otvorenih sistema, gledanje filmova i drugih projekcija na temelju besplatnog servisa, samostalni eksperiment na uređaju koji stoji na raspolaganju.”²⁰

Izgradnjom takvih kulturnih centara, koji bi se, prema vrlo zanimljivom Richterovom projektu, mogli modularno širiti i jednostavnim dodavanjem novih prostornih jedinica pratiti razvoj kulturnih potreba njihovih korisnika, doskočilo bi se već spomenutoj “kulturnoj zapuštenosti” novih stambenih naselja građenih tijekom 1960-ih i početkom 1970-ih godina širom Hrvatske i tadašnje Jugoslavije. Dijelom zbog ekonomske krize, a dijelom i zbog nekvalificiranih odluka o modifikacijama i prilagođavanju njihovih izvedbenih planova raspoloživim financijskim sredstvima, objekti kolektivnog standarda namijenjeni zadovoljavanju kulturnih potreba stanovnika, uvijek su bili prvi na udaru reduktivnih zahvata te vrste. Putarova i Richterova tvrdnja, iznesena u elaboratu Kulturnoga centra Novi Zagreb,²¹ kako je – zahvaljujući takvoj praksi – nedostatak kulturnih sadržaja u novoizgrađenim stambenim četvrtima dosegnuo razinu, koja predstavlja ozbiljnu prijetnju (političkoj) stabilnosti čitave zajednice, danas se može činiti pretjeranom. No u njezinoj pozadini nalazila se specifična projekcija kulture i umjetnosti, kao “bitnih dimenzija svih društvenih bića, svih odnosa svih produktivnih i reproduktivnih akcija, kao i prostornih, materijalnih i vremenskih uvjeta života u društvenoj sredini”.²²

Polazeći od te projekcije, a uzimajući Novi Zagreb kao *pars pro toto* situacije u novim stambenim naseljima većine hrvatskih gradova, projekt Kulturnoga centra ponudio je modularnu arhitektonsku i prostornu strukturu, zamišljenu kao svojevrsan “dnevni boravak” lokalnih zajednica polivalentnog sadržaja, koji istovremeno zadovoljava potrebu za druženjem, relaksacijom i različitim individualnim ili kolektivnim kreativnim aktivnostima. Iako izrazito

19

Radoslav Putar,
‘Mogućnost akcije
u kulturi danas’, 311.

20

Radoslav Putar,
‘Mogućnost akcije
u kulturi danas’, 312.

21

Radoslav Putar,
Vjenseclav Richter,
‘Elaborat Kulturnog
centra Novi
Zagreb’, verzija
predana Interesnoj
zajednici kulture
grada Zagreba,
28.05.1975. godine,
Dokumentacijski
odjel MSU, fond
AICA 10–1.

22

‘Elaborat Kulturnog
centra Novi Zagreb’,
Uvodni dio, Motivi
I.

fleksibilan, Richterov prijedlog ne uključuje niti jedan prostorni segment isključivo namijenjen uobičajenim djelatnosti muzejskih ili galerijskih institucija. Tradicionalna praksa pasivnog konzumiranja gotovih kulturnih i umjetničkih "proizvoda" svedena je na minimum, a u korist dinamičnih i raznovrsnih programa aktiviranja stvaralačkih potencijala korisnika Centra, kojima se stavljaju na raspolaganje brojni, tehnološki vrlo napredno opremljeni prostori za kreativan rad: audio-laboratorij, filmski studio, atelijeri, različite radionice te niz manjih dvorana za kratkotrajne prezentacije, projekcije, razgovore i razmjenu iskustava.

Objašnjavajući predloženi odmak od uobičajenih arhitektonskih i prostornih rješenja za objekte namijenjene kulturnim sadržajima, Putar i Richter ističu kako kultura nije "potrošnja", nego "bitna dimenzija svakog društvenog bića, stvari, odnosa i procesa, a unapređenje te dimenzije, glavni je izvor poticaja za unapređivanje duhovne i materijalne proizvodnje"²³ životnih zajednica, koje nastaju u takvim naseljima. Osim što bi podigla opću razinu vizualne kulture, izgradnja kulturnih centara prema predloženoj prostorno-arhitektonskoj i sadržajnoj koncepciji potaknula bi – prema mišljenju njezinih autora – individualni i kolektivni stvaralački rad te pridonijela samosvijesti njihovih korisnika.

Ukazivanje na razlike u životnom standardu hrvatskih građana i nazivanje radničkih naselja "getima" u javnoj prezentaciji prijedloga Kulturnoga centra Novi Zagreb, osim što svjedoči o Putarovoju osobnoj hrabrosti i samosvijesti, nesumnjiv je argument u prilog aktivističkoj prirodi cjeline njegovog javnog djelovanja. Iako nije došlo do njegove realizacije, prijedlog Kulturnoga centra Novi Zagreb anticipirao je nužnost izgradnje takvih kulturnih *hubova*, što su krajem 1970-ih i početkom 1980-ih godina, a slijedom zaokreta u kulturnim politikama bivše države, iznikli u novim stambenim zonama niza jugoslavenskih gradova. Iako su njihovi sadržaji bili daleko tradicionalniji od onih, koje nalazimo u Putarovu i Richtеровu prijedlogu, izgradanja tih objekata barem je djelomično ublažila kulturnu izolaciju rubnih urbanih zona i olakšala njihov pristup suvremenoj umjetnosti.

Prijedlogu Kulturnog centra Novi Zagreb upućen je "u proceduru" u svibnju 1975., a tijekom naredne dvije godine o njemu se diskutiralo na sjednicama različitih *SIZ*-ova i *USIZ*-a, novih tijela lokalne samouprave iznjedrenih administrativnom i političkom

reformom jugoslavenskoga društva 1976. godine, no bez nekih konkretnih rezultata. Putar je, u međuvremenu, pokušao organizirati i šestu izložbu Novih tendencija te – prirodno svoje pozicije direktora Galerije suvremene umjetnosti – sudjelovao u radu niza administrativnih tijela zaduženih za pitanja kulture i umjetnosti, nastojeći utjecati na lokalne i republičke kulturne politike. Sagledane u cjelini, njegove aktivnosti 1970-ih godina jasno ocrtavaju tijek i putanju aktualizacije središnjih kulturnih, umjetničkih pa i teorijskih problema toga desetljeća, ukazujući na tadašnji model institucionalne organizacije svijeta umjetnosti kao središnju prepreku demokrati-zaciji čitavoga polja tadašnje kulturne proizvodnje i glavno uporište “zastarjelih društvenih odnosa u kulturi”, što ih je Galerija suvremene umjetnosti i njezin pomlađen kustoski tim, tijekom 1970-ih neprestano dovodio u pitanje.

Potkraj toga, iznimno aktivnoga razdoblja u Putarovoj karijeri, primjećuju se i određeni pomaci u njegovoj likovnoj kritici, koje bismo – s određenom dozom dobronamjernosti – mogli protumačiti i kao odgovor na nova tumačenja povijesti hrvatske moderne umjetnosti, inducirana postmodernom perspektivom. Takva se tvrdnja, bez sumnje, može činiti previše smjelom, budući da se upravo Putarovi napisi mogu smatrati egzemplarnim primjerima modernističkog likovno-kritičarskog diskursa, obilježenog reartikulacijom dominantne uloge osobnog, empirijskog estetskog iskustva i njegova pretpostavljanja teorijski zasnovanom razumijevanju umjetničkog djela. No zbivanja 1970-ih godina proizvela su određene, dubinske promjene Putarove optike, koje bi mogle ići u prilog navedenoj tvrdnji. Iako nesumnjivo manje radikalno i – u diskurzivnom smislu – manje konzistentan od nekih drugih primjera “otvorenoga” pristupa problemima moderne i suvremene umjetnosti, dio njegovih napisa iz druge polovine 1970-ih i s početka 1980-ih godina, moguće je promatrati kao sastavnicu takvoga pristupa, usko vezanog uz proces promocije konceptualne i postobjektne umjetnosti.

Pod sintagmom “otvorenoga pristupa”, podrazumijevamo nastojanje na dekonstrukciji tradicionalne periodizacije moderne umjetnosti i prijedloge drukčijih, konceptualno zasnovanih kronoloških nizova. Egzemplarni primjer takovoga obrata je prijedlog “druge linije” Ješe Denegrija, odnosno dijakronijski niz “radikalnih, ekscen-snih, kritičkih, analitičkih, subverzivnih i ekstremnih primjera moderne umjetnosti”,²⁴ u razdoblju od kraja Prvog svjetskog rata

24

Ješe Denegri,
“Tri istorijske
etape – srodni
vidovi umetničkog
ponašanja”,
Umetnost 65
(Beograd, 1979.), 72.

25

Ješa Denegri,
 'Tri istorijske
 etape – srodni
 vidovi umetničkog
 ponašanja', 72–73.

do pojave Nove umjetničke prakse, čija je konfiguracija, posebice na razini sinkronijskog (socijalnog) aspekta odabranih likovnih fenomena, Putaru bila nesumnjivo bliska. Blisko mu je bilo i propitivanje stajališta nacionalne povijesti umjetnosti, koja tradicionalno pristaje uz projekciju periferne pozicije domaće sredine u relaciji prema europskoj likovnoj sceni 20 stoljeća, negirano iskustvom njegovog osobnog angažmana u pokretu Novih tendencija. Usporedimo li pak sastavnice Denegrijeve "druge linije", jedinstvenog evolutivnoga toka hrvatske moderne umjetnosti obilježenog "produktivnim, konceptualnim i ideološkim odstupanjem od dominantnih estetskih i umjetničkih tendencija umjerenog modernizma"²⁵ (Zenit, dada, EXAT 51, radikalni enformel, Gorgona, Nove tendencije, Nova umjetnička praksa), odnosno primjenom pikturalnih i tekstnih sredstava "razobličavanja" s implicitno radikalnih političkih stajališta, uočiti ćemo niz izravnih dodira između njezine konfiguracije i poslijeratnih likovnih pojava koje su duboko obilježile Putarovu cjelokupnu djelatnost. Ne mislimo pritom samo na članstvo u Gorgoni ili sudjelovanje u organizaciji Novih Tendencija, nego i na Putarov vrlo složen odnos prema tim, ali i svim ostalim umjetničkim pojavama, koje čine Denegrijevu "drugu liniju". Prvi Denegrijevi tekst u kojem se iznosi njezina uvjerljiva artikulacija izašao je 1979. godine, u trenutku Putarova prelaska u Muzej za umjetnost i obrt. Promjena radnoga okruženja, usporila je ritam njegovih aktivnosti, uključujući i likovnu kritiku, što je možda i osnovni razlog zbog kojeg se u narednim godinama nagovještaj njegova približavanja optici postmoderne, nagovješten krajem 1970-ih, nije do kraja artikulirao.

Početak idućega desetljeća, Putarova generacija umjetnika i likovnih kritičara – beskompromisna, ponekad čak i rigidna u inzistiranju na socijalno angažiranoj poziciji umjetnosti, koja jednakom dosljednošću propituje vlastite, kao i kulturalne prakse svoga društvenog okruženja – već se povukla s domaće kulturne scene. Rezultat njezine i Putarove "kultur-trägerske" prakse, bio je autentičan prinos središnjim teorijskim i kritičkim pitanjima poslijeratne europske umjetnosti: pitanju odnosa umjetničke i socijalne paradigme, pitanju bitnih sastavnica moderne i suvremene umjetnosti, te – konačno – pitanju prirode onih poetičkih modela, kojim nacionalna umjetnost potvrđuje svoju pripadnost globalnoj vizualnoj kulturi druge polovine 20. stoljeća.

Literatura

- Denegir, Ješa, *Umjetnost konstruktivnog pristupa: Exat-51 [i] Nove tendencije* (Zagreb: Horetzky, 2000.)
- Denegri Ješa, '1968. i tadašnja suvremena umjetnička zbivanja', *Treći program Hrvatskog radija 72/73* (Zagreb, 2009.).
- Jakopović, Ivan, *Radnici, kultura, revolucija: razgovori s radnicima* (Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, 1976.).
- Kolešnik, Ljiljana, ur., *Socijalizam i modernost – umjetnost, kultura, politika 1950–1974*, tekstovi: Ljiljana Kolešnik, Tvrtko Jakovina, Sandra Križić Roban, Dejan Kršić, Dean Duda (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti; Institut za povijest umjetnosti, 2012.).
- Kostić, Branislav, *Kultura, kulturna politika i obrazovanje u socijalizmu* (Beograd: RU 'Đuro Salaj', 1974.).
- Košćević Želimir, *Galerija studentskog centra Zagreb: 1961–1973* (Zagreb: Centar za kulturu SSO, 1975.).
- Košćević, Želimir, Marijan Susovski, ur., *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedmdesetih godina* (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1982.).
- Kultura i socijalističko samoupravljanje*, zbornik radova (Zagreb: Centar SK SKH za idejno-teorijski rad, 1978.).
- Matičević, Davor, Marijan Susovski, ur., *Nova umjetnička praksa 1968–1978*, katalog izložbe (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.).
- Medosch, Armin, *New Tendencies. Art at the Threshold of the Information Revolution (1961–1978)* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2016.).
- Meštrović, Matko, *Od pojedinačnog općem* (Zagreb: Mladost, 1967.).
- Meštrović, Matko, *Obrisi bez obrasca* (Zagreb: Mladost, 1979.).
- Nove tendencije 1*, katalog izložbe (Zagreb: Gradska galerija suvremene umjetnosti, 1961.).
- Nove tendencije 2*, katalog izložbe (Zagreb: Gradska galerija suvremene umjetnosti, 1963.).
- Neova tendencija 3*, katalog izložbe (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1965.).
- Oblikovanje u Jugoslaviji*, katalog izložbe (Beograd: Savez likovnih umetnika primenjenih umetnosti Jugoslavije, 1970.).
- Horvat Pintarić, Vera, ur., *Televizija danas / Television and culture, the language of television, experiments*, tematski broj časopisa *Bit International* 8/9 (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1972.).
- Putar, Radoslav, ur., *60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj : jubilarna izložba o 60. godišnjici Umjetničkog paviljona* (Zagreb: Umjetnički paviljon, ožujak 1961.).
- Rosen, Margit, ed., *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art. New Tendencies and Bit International, 1961–1973* (Cambridge Mass.: The MIT Press, 2011)
- SPOT: časopis za fotografiju*, urednik Radoslav Putar (Zagreb: Galerije grada Zagreba, 1972.–1978.).
- Susovski, Marijan, ur., *Prijedlog Galerija grada Zagreb za jedan kulturni centar u Zagrebu* (Zagreb: Galerije grada Zagreba, 1976.).
- Tendencije 4*, katalog izložbe (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1968–1969.).
- Tendencije 5*, katalog izložbe (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1973.).
- Trigon '73 : (Audiovisuelle Botschaften) : Italien, Jugoslawien, Österreich*, katalog izložbe (Graz: Kunsthalde, 1973.).
- U susret Muzeju suvremene umjetnosti: 30 godina Galerije suvremene umjetnosti*, katalog izložbe (Zagreb: Galerije grada Zagreba, MTM, 1986.).