PRISTUPI ISTRAŽIVANJU I EKSPERIMENTU U VIZUALNIM UMJETNOSTIMA (IZVOĐENJE TEORETIZACIJE TRANSDISCIPLINARNIH UMJETNIČKIH ISTRAŽIVANJA NA OSNOVU DJELA IVANA LADISLAVA GALETE)

By Dragana Kružić

WORD COUNT 78333 TIME SUBMITTED 22-FEB-2020 09:49AM
PAPER ID 55785936



UNIVERZITET SINGIDUNUM

DEPARTMAN ZA TRANSDISCIPLINARNU HUMANISTIKU I TEORIJU UMETNOSTI I MEDIJA

TRANSDISCIPLINARNE STUDIJE SAVREMENE UMETNOSTI I MEDIJA,

FAKULTET ZA MEDIJE I KOMUNIKACIJE

BEOGRAD

DOKTORSKA DISERTACIJA

PRISTUPI ISTRAŽIVANJU I EKSPERIMENTU U VIZUALNIM UMJETNOSTIMA

(IZVOĐENJE TEORETIZACIJE TRANSDISCIPLINARNIH UMJETNIČKIH ISTRAŽIVANJA NA OSNOVU DJELA IVANA LADISLAVA GALETE)

Mentor:

Prof. dr Miško Šuvaković

Komentorica:

Prof. dr.sc. Nataša Lah

Kandidatkinja:

Dragana Kružić, mag.art

br. indeksa: 4307/2016

Beograd, 2020. godina

APSTRAKT

Predmet ovog istraživanja doktorske disertacije po nazivom *Pristupi istraživanju i eksperimentu u vizualnim umjetnostima (izvođenje teoretizacije transdiciplinarnih umjetničkih istraživanja na osnovu djela Ivana Ladislava Galete*) odnosi se na analizu pojmova, procedura i protokola eksperimentalnog i istraživačkog pristupa unutar umjetničke produkcije, što upućuje na transdisciplinarna i metamedijska prekoračenja granica vizualnih umjetnosti temeljenih na avangardnim, neoavangardnim i postavangardnim propozicijama. Kompleksni sklop različitih teorijskih platformi konstruirao je referentni okvir čija je interpretacija obuhvatila hibridnost polja eksperimenata sa filmom, fotografijom, videom, zvukom, vizualnom poezijom, zatim internetske akcije, intervencije u javne prostore, te pregled pedagoških eksperimentalnih istraživačkih praksi.

Teorijsko interpretativni korpus objedio je teoriju intertekstualnosti, teoriju filma, teoriju semiotike i semiologije, teoriju umjetnosti i kulture, teoriju umjetnika i teoriju hibridnih pisanja umjetnika. Disertacija je podijeljena u dvije kauzalne cjeline. U prvoj se vrši analiza i interpretacija povijesno-društvenog, kulturalnog, teorijskog i filozofskog konteksta, dok se u drugoj predstavlja studija slučaja koja obuhvaća sistemsku analizu umjetničke prakse hrvatskog multimedijalnog umjetnika Ivana Ladislava Galete. Višeslojan i kompleksan odnos navedenih teorijskih platformi kao diskurzivna analiza omogućio je lociranje, mapiranje, definiranje i interpretiranje problemske osnove unutar složene strukture umjetničke produkcije. Istovremeno je i simpflicirao složene hibridne znakovne sisteme, te diskurzivne epistemološke protokole i procedure.

Problemska osnova na temelju koje je strukturirana kategorijalna podjela/sistemska analiza umjetničke prakse I.L.Galete u drugom dijelu doktorske disertacije izvedena je iz teorijske platforme Giulia Carla Argana (Đulia Karla Argana) o istraživačkoj umjetnosti/umjetnosti kao projekta. Prema Arganovoj klasifikaciji projektivnog, fluentnog, nedovršenog djela, kao postuliranje neoavangardnih tendencija, izveden je koncept *work in progress* kao diskurzivna kategorizacija umjetničke prakse podijeljena na četiri dominantne kategorije: intertekstualnost/intermedijalnost, bihevioralni performans, antiumjetnost i teorija umjetnik/hibridna pisanja umjetnika.

Temeljne pretpostavke ovog istraživanja su: 1. Eksperimentom i istraživanjem kao djelatnim umjetničkim procedurama i protokolima prekoračuju se disciplinarne granice i granice specifičnosti medija; 2. Hibridnost polja ukazuje na složenost problemske osnove unutar

strukture umjetničkog djela; 3. Hibridno pisanje umjetnika promatra se kao prvostupanjski jezično-teoretski instrument koji reflektira drugostupanjske metateorijske tekstove (psihoanaliza, filozofija, antropozofija, ezoterija, teozofija, numerologija, matematika, fizika, književnost i sl.); 4. Umjetnička praksa sagledava se kao *teorija in situ* - samorazumljiv tok premisa i konkluzija nastao iz djelatne procedure istraživanja; 5. Umjetnička praksa posjeduje fundamentalne značajke projektivne umjetnosti; 6. Autorefleksivnost kao proteorijska praksa predočava palimpsestičko usložnjavanje karakterističnih strukturalnih intertekstualnih referenci; 7. Perceptivne destabilizacije promatraju se kao rezultat upotrebe nekonvencionalnih metoda i postupaka realizacije umjetničkog rada; i 8. Praksa pedagoško/umjetničkog rada pozicija je gdje se govorni performativni čin transponira u programski tekst, i sl.

Ključne riječi: umjetnički eksperiment, umjetničko istraživanje, intertekstualnost, transdisciplinarnost, Ivan Ladislav Galeta, *work in progress*, bihevioralni performans, autoferencijalnost, pedagoški obrat, provokacija percepcije, projekt u umjetnosti, konceptualna umjetnost.

APPROACHES TO RESEARCH AND EXPERIMENTATION IN THE VISUAL ARTS

(DERIVATION OF THEORETISATION OF TRANSDISCIPLINARY ARTISTIC RESEARCH BASED ON THE WORK OF IVAN LADISLAV GALETA)

ABSTRACT

The subject of this doctoral dissertation, titled Approaches to Research and Experimentation in the Visual Arts (performing theoretisation of research of transdisciplinary art based on the work of Ivan Ladislav Galeta), deals with the analysis of concepts, procedures and protocols of experimental and researching approaches within artistic production, suggesting that transdisciplinary and metamedial boundary exceedings of visual arts based on avant-garde, neo-avant-garde, and post-avant-garde propositions. A complex set of different theoretical platforms constructed a frame of reference whose interpretation included the hybridity of fields of experimentation with film, photography, video, sound, visual poetry, afterwards internet actions, interventions in public spaces, and a review of pedagogical experimental research practices.

The Theoretical-interpretive corpus drew on intertextuality theory, film theory, semiotics and semiology theory, art and culture theory, artist theory, and artist hybrid writing theory. The dissertation is divided into two causal units. The first analyzes and interprets the historic-societal, cultural, theoretical and philosophical context, while the second presents a case study, which includes a systematic analysis of the artistic practice of the Croatian multimedia artist Ivan Ladislav Galeta. The multilayered and complex relationship of these theoretical platforms as a discursive analysis made it possible to locate, map, define and interpret problematic basis within the complex structure of artistic production. At the same time, he also simplified complex hybrid sign systems, as well as discursive epistemological protocols and procedures.

The problematic basis, on which the categorical division/systematic analysis of I.L.Galeta's artistic practice is structured in the second part of the doctoral dissertation, is derived from Giulio Carlo Argan's theoretical platform about research art/art as a project. According to Argan's classification of projective, fluent, unfinished work, as a postulate of neo-avant-garde tendencies, the concept of "work in progress" was derived as a discursive categorization of artistic practice divided into four dominant categories: intertextuality intermedia, behavioral performance, anti-art and artist/artist hybrid writing theory.

The basic assumptions of this research are: 1. Experiment and research as active artistic procedures and protocols go beyond the disciplinary and media specific boundaries; 2. The hybridity of the field indicates the complexity of the problematic basis within the structure of the work of art; 3. Hybrid writing by artists is viewed as a first-rate linguistic-theoretical instrument that reflects second-rate metatheoretical texts (psychoanalysis, philosophy, anthroposophy, esoteric, theosophy, numerology, mathematics, physics, literature, etc.); 4. Artistic practice is seen as an in situ theory - a self-explanatory flow of premises and conclusions arising from an active research procedure; 5. Artistic practice possesses fundamental features of projective art; 6. Autoreflexivity as a protheoretic practice demonstrates the palimpsesthetic complexity of characteristic structural, intertextual references; 7. Perceptual destabilizations are viewed as a result of the use of unconventional methods and procedures for the realization of artistic work; and 8. The practice of pedagogical/artistic work is the position where the spoken performative act is transposed into programatic text, etc.

Keywords: artistic experiment, artistic research, intertextuality, transdisciplinarity, Ivan Ladislav Galeta, work in progress, behavioral performance, auto-referentiality, pedagogical turn, perception provocation, project in art, conceptual art.

Sadržaj:

1. UVOD.....1

2. KONCEPTI AVANGARDE, NEOVANGARDE I KONCEPTUALNE UMJETNOSTI.....13

2.1.RADIKALNE UMJETNIČKE PRAKSE.....13

2.2.SUVREMENI POJAM AVANGARDE.....16

2.3. KONCEPT NEOAVANGARDE.....20

2.4. KONCEPTUALNA UMJETNOST.....27

3. UMJETNIČKI EKSPERIMENT ILI EKSPERIMENT U UMJETNOSTI.....30

3.1. JOHN CAGE.....36

3.2. JOSEPH BEUYS.....40

3.3. PIERO MANZONI.....44

4. ARGANOVA TEORIJA ISTRAŽIVAČKE UMJETNOSTI.....47

5. STATUS ISTRAŽIVANJA I EKSPERIMENTA U HRVATSKOJ NEOAVANGARDNOJ I KONCEPTUALNOJ UMJETNOST.....58

5.1.OD SOCIJALISTIČKOG REALIZMA, ESTETIZMA I MODERNIZMA DO „DRUGE LINIJE".....58

5.2.GRUPA EXAT-51.....59

5.3.NOVE TENDENCIJE.....62

5.4.GRUPA GORGONA.....67

5.5.EKSPERIMENTALNI I STRUKTURALNI FILM - PANSINI I GEFF.....70

5.5.1. Avangardni i neoavangardi film kao filmski eksperiment.....70

5.5.2. Začeci strukturalnog filma.....74

5.5.3. Pojmovno određenje strukturalnog fima.....76

5.5.4. Fenomen kino klubova šezdesetih godina u Jugoslaviji i njihov utjecaj na kulturu.....80

5.5.5. Mihovil Pansini i GEFF.....82

6. **ANALIZA STUDIJE SLUČAJA**.....86

6.1. RADNI ŽIVOTOPIS IVANA LADISLAVA GALETE.....86

6.2.SISTEMSKA ANALIZA OPUSA UMJETNIKA.....91

6.3.KATEGORIJALNA PODJELA UMJETNIČKOG OPUSA I. L. GALETE 94

6.4.TUMAČENJE KATEGORIJALNE PODJELE 98

6.4.1.Prva kategorijalna podjela/Intertekstualnost/Intermedijalnost 98

6.4.1.1.Klasifikacija pojma intertekst/citat.....102

6.4.1.2.Tekstovi Jamesa Joycea kao podtekstualna platforma.....105

6.4.1.3.Od intertekstualnosti do intermedijalnosti.....114

6.4.2.Druga kategorijalna podjela/Bihevioralni performans 132

6.4.2.1.Pedagoška praksa i pedagoški obrat.....133

6.4.2.2.Pedagoški koncept Ivana Ladislava Galete.....139

6.4.2.3.Miklós Erdélyi, Joseph Beuys, Joseph Kosuth-razrada pedagoških koncepata..142

6.4.3.Treća kategorijalna podjela/Antiumjetnost.....163

6.4.3.1. Analiza filma PiRMidas 1972-1984/strukturalni film.....164

6.4.3.2. Analiza filma WA(L)ZEN 1989/polje hibridnosti.....185

6.4.4.Četvrta kategorijalna podjela/Teorija umjetnika/hibridna pisanja 195

6.4.4.1. Teorija umjetnosti.....195

6.4.4.2. Teorija umjetnika/hibridna pisanja umjetnika.....197

6.4.4.3.Klasifikacija diskurzivnih konfiguracija-zapisi, skice, grafikoni, dijagrami.....199

7. ZAKLJUČAK.....204

LITERATURA.....209

BIOGRAFIJA AUTORA.....225

PRILOG 1 – intervju /Hrvoje Turković.....228

PRILOG 2 – POPIS RADOVA.....240

PRILOG 3 – POPIS TEKSTOVA O I.L.GALETI 253

PRILOG 4 - FOTOGRAFIJE POSTAVA RETROSPEKTIVNE *IZLOŽBE KRAJOLIK NULTE TOČKE*- MSU, ZAGREB, 2013.....254

PRILOG 5 - POPIS SLIKA

Slika br.1 - Grafički prikaz strukture naslova filma 116

Slika br.2 - Miklos Erdely - Putovanje vremenom I-V.....120

Slika br.3 - Grafički prikaz zatvorenog kruga Introibo ad altare Dei.....123

Slika br.4 - Tabelarni prikaz kadrova za film St(R)EEts.....125

Slika br.5 - Dijagram strukturne potke mikro filma Past(h)or.....130

Slika br.6 - Školske ploče.....162

Slika br.7 - Simbol Uroborusa.....166

Slika br.8 - Skica za film Linie Rytmiczne.....175

Slika br.9 - Bazične pozicije kamere u filmu PiRaMidas 1972-1984.....175

Slika br.10 - Konstrukcija kompozicije prema slici Posljednja večer/Leonardo da Vinci.....180

Slika br.11 - Film The endless sandwich/Peter Weibel.....184

Slika br.12 - Film Wavellenght/Michael Snow.....184

Slika br.13 - Film Serene Velocity/Ernie Gerh.....184

Slika br.14 - Film Retracer/Michael Langoth.....185

Slika br.15 - Dijagram osnovne konstrukcije filma WAL(L)ZEN.....187

Slika br. 16 - Dijagram konstrukcije sredine filma WAL(L)ZEN.....189

KOMISIJA ZA OBRANU DOKTORSKE DISERTACIJE

dr Miodrag Šuvaković, redovni profesor, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu (mentor)

dr Nataša Lah, izvanredna profesorkica, Filozofski fakultet, Sveučilište u Rijeci (komentorica)

dr Andrija Filipović, izvanredni profesor, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu

dr Nikola Dedić, izvanredni profesor Fakultet muzičke umjetnosti, Univerzitet umjetnosti u Beogradu (vanjski član komisije)

dr Luka Bešlagić, docent, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu

Datum obrane _____

1. UVOD

Predmet istraživanja teme u okviru doktorske disertacije za fokus ima analizu pojmova, procedura i protokola eksperimentalnog i istraživačkog u umjetnosti, što znači interdisciplinarnog, transdisciplinarnog i metamedijskog prekoračenja u vizualnoj umjetnosti u drugoj polovini 20. stoljeća, temeljenih na avangardnim i neoavangardnim postulatima. Pojmovi eksperiment i istraživanje u vizualnim umjetnostima u prvom redu ukazuju na netipične, ekscentrične ili nekonvencionalne metode pristupa umjetnosti, umjetnikovog ponašanja i izvođenja umjetničke prakse. To znači da materijalnost i estetska forma umjetničkog djela gube primat u procesu stvaranja umjetničkog artefakta, afirmirajući koncept, aleatornost, arbitrarnost, eksperiment, istraživanje, interdisciplinarnost i nove tehnološke aparatuse kao novu teorijsku, „metajezičku" umjetničku poziciju. Navedene odrednice karakteristične su za avangardne i neoavangardne tendencije unutar kojih postoje istovjetne polazne osnove, no, međutim, postoji i specifikum razlika među njima.

Rane ili povijesne avangarde, kao prethodnice modernizmu i kao nadstilske pojave sa kompleksnim pristupima u strukturiranju i prezentaciji umjetničke produkcije (radikalizam, eksces, kritika, autokritika, projekt, eksperiment, istraživanje, interdisciplinarnost i sl.) problematizirale su i razmatrale „projektivne moći idealne utopije"[1]. Negacija kanoniziranih modernističkih dominanti kulture proizvela je rušilačko polje drugosti, težeći anulirati hijerarhiju između *visoke* i *niske* umjetnosti u industrijskom, buržoarskom društvu. Usmjerena ka budućnosti, estetska je zamisao avangarde, prema Erjavcu, bila bazirana na matrici umjetničke pretpostavke svijeta, gdje je transformacija politike u „totalni životni program", širila umjetnost izvan granica njene autonomije.[2] Na takav je način izravno izvršena kritika institucije umjetnosti, a ujedno i kritika modernističke bezinteresnosti i bezfunkcionalnosti umjetnosti kao takve.

Neoavangarda nastaje nakon drugog svjetskog rata, kao tzv. druga avangarda, preuzimajući postulate povijesnih avangardi s ciljem kritičkog, aktivističkog i subverzivnog djelovanja u polju umjetnosti. Neoavangardne umjetničke prakse prisvajaju radikalna, subverzivna, ekscesna, eksperimentatorska i istraživačka načela avangarde kao svojevrsni vid priznanja ili dokazivanja njenih utopijskih kanona. Kako bi se suprotstavila grinbergovskoj formalističkoj teoriji visokog modernizma, koja je inzistirala na poimanju umjetnosti kao

[1]Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 92.
[2]Erjavec Aleš (2016). *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije i Orion art, str. 17.

visoke, i vrlo striktno, usmjerene u svojoj autonomiji (inzistiranje na diferencijaciji između visoke i popularne umjetnosti, te na oblikovnosti i materijalnosti umjetničkog djela), neoavangarda širi i razvija umjetnost na sva polja ljudske egzistencije (politika, marketing, psihoterapija, urbanizam, dijaloške komunikacije sa istočnjačkim religijama i filozofijama, te mističnim kulturama poput azijske – budizam i zen budizam, zatim strukturalističke i poststrukturalističke teorije, marksističko učenje, alternativnq psihijatrija i sl.[3]).

Tumačenjem i analizom avangardnih i neoavangardnih pojava u umjetnosti, kroz primjere radikalnih poslijeratnih umjetničkih praksi u Europi i Americi (John Cage/Džon Kejdž, Joseph Beuys/Josef Bojs, Piero Manzoni/Pjero Manconi) pokušati će se povući paralela sa jugoslavenskom, odnosno hrvatskom umjetničkom praksom (EXAT- 51, Nove tendencije, grupa Gorgona) druge polovine 20. stoljeća.

Različiti će teorijsko - interpretativni pristupi navedenoj problematici, kao hibridni skup raznorodnih diskurzivnih platformi, biti potom primijenjeni u studiji slučaja, odnosno u tumačenju i analizi umjetničke prakse hrvatskog multimedijalnog umjetnika Ivana Ladislava Galete.

Eksplanatorno bazični elementi u interpretaciji i teoretizaciji pristupa istraživanju i eksperimentu u vizualnim umjetnostima ukazuju na trandisciplinarne i metamedijske prijestupe ili prekoračenja, s ciljem uspostavljanja višeznačnog epistemološkog protokola. Trandisciplinarnim i metamedijskim prijestupima prekoračuju se granice različitih znanstvenih i umjetničkih disciplina. Divergentnost navedenih prijestupa i prekoračenja, u konačnici vodi prema konstitutivnom procesu gdje disciplinarna rastezljivost pretendira ka svojevrsnom transdisciplinarnom sinkretizmu. Specifični će korpus teorijskih performativa obuhvatiti područja eksperimentalnog filma, proširenih medija (film i fotografija), TV i video eksperimenta, eksperimenta sa zvukom, vizualne poezije, internetskih akcija, akcija i intervencija u javne prostore, permakulture, pedagogije i pedagoškog obrata i to kroz uodnošavanje s područjima književnosti, filozofije, antropozofije, ezoterije, egzaktnih znanosti (matematika, fizika, kvantna mehanika), teorije relativnosti, područja polja nulte točke i sl. To znači da će teorijsko-interpretativni okvir objediniti poststrukturalističke teorije kao što su na primjer: teorija teksta (Rholand Barthes/Rolan Bart, Julia Kristeva/Julija Kristeva, Gérard Genette/Žerar Ženet), teorija intertekstualnosti (Dubravka Oraić Tolić, Marko Juvan), teorija semiotike i semiologije (Umberto Eco/Umberto Eko), teorija filma/eksperimentalnog filma (Hrvoje Turković, Dušan Stojanović, Nikica Gilić, P.Adams Sitney/P. Adams Sitni) i

[3]Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 402.

druge teorije poput teorije umjetnika, teorije umjetnosti i kulture, kao i teorije hibridnog pisanja umjetnika.

Problemska osnova ove doktorske disertacije zasnovana je na teorijskoj platformi-interpretativnom okviru o istraživačkoj umjetnosti koju je izveo talijanski kritičar i povijesničar moderne umjetnosti Carlo Giulio Argan 1964. godine u knjizi *Projekt i sudbina*. Argan upućuje na razlike između istraživačke i neistraživačke umjetnosti ukazujući na tvrdnju da istraživačka umjetnost prodire u samu srž problema umjetnosti i u njenu poziciju „među aktivnostima duha".[4] Smatra da svaka umjetnička aktivnost nije apriori istraživanje (iako je još u renesansi Leonardo da Vinci (Leonardo da Vinči) ukazao na nužnost da se u kreaciji umjetničkog djela istraživanje sprovede i sa znanstvene i sa umjetničke pozicije, premda ne simultanim, već sukcesivnim modusom), već da konstitucija umjetnosti kao istraživanja započinje romantičarskom kritikom. Sintagma "umjetničko istraživanje" prvenstveno u sebi podrazumijeva odmak od nužnosti umjetnosti da posjeduje individualističku konotaciju i snažnu oznaku autonomije, s ciljem otvaranja umjetnosti prema drugim disciplinama, područjima ili aktivnostima.

Pokušaj nadvladavanja autonomije umjetnosti dovodi do krize predstavljanja (prema Arganu, to znači, prelazak sa predmetnosti na nepredmetnost i uspostavljanje novih sistema znakova) što neminovno vodi ka umjetnosti koja za svoj cilj ima konkretan društveni angažman. Stoga Argan tvrdi da ne postoje čisto umjetničke tehnike već da se apsolutni tehnički sustav, primijenjen kao životna važnost, uspostavlja od strane društva. Budući da je umjetnost životna nužnost, umjetnik, se poput društva, koristi 'društvenim' tehnikama, kako bi takav kolektiv akceptirao vrijednosti koje su stvorene od strane umjetnika.[5] Drugim riječima, uvriježeni estetski kanoni koji su se temeljili na tradicionalnim, konvencionalnim tehnikama i mimetičkim funkcijama umjetničkog djela destabiliziraju se u ime ekspanzije „neumjetničkih" tehnika koje proizlaze iz same logike eksperimentalnih djelatnih procedura. Logično je onda da kriza predstavljanja dovodi i do kriza tehnika postavljajući na istu razinu tradicionalne tehnike i one koje to nisu, sa idejom njihovog prevladavanja, odnosno neutralizacije razlika među njima. Shodno tome reorganizacija i destabilizacija tehnika u umjetnosti ukazuje na korijenite revolucionarne promjene, budući da su umjetničke tehnike bile „strukturalno slične tehnikama

[4]G. C. Argan, *Umjetnost kao istraživanje*, Studije o modernoj umetnosti, prir. Ješa Denegri, Nolit: Beograd, str. 154.
[5]Ibid., str. 99.

ekonomsko-društvene proizvodnje zanatstva“ i samim time predstavljale su njegov „idealni model“.[6]

Znanstvene revolucije i promjene paradigmi u tehnološkom polju odslikavaju se u svakom smislu i na umjetničko polje. Umjetnost iz tog razloga ekspandira u polja eksperimenta, proširujući vlastite granice. Takva umjetnost zasniva se na projektu koji podrazumijeva: strukturu, sistem, tehniku i proceduru istraživanja, metodu sprovođenja i aktualizaciju disciplina istraživanja, pojavnost, promociju, zastupanje, te prikazivanje umjetničkog rada. Drugim riječima, projekt je u ovom smislu sistemska intencija, odluka, umjetnikova namjera koja anticipira izvedbu i postupke umjetničkog rada, anulirajući značenje i estetsku vrijednost djela u korist razumijevanja prirode samog umjetničkog djela. Integracija znanstvenih i umjetničkih metoda istraživanja dovodi do interferencije različitih „neumjetničkih disciplina“ sa umjetničkim gdje se proučava prisutnost vizualnih aspekata (perceptivni i optički fenomeni) kao i prisutnost čimbenika koji utječu na vizualno i konceptualno oblikovanje (matematičke, geštaltičke, geometrijeske, semiotičke teorije, semiološke, strukturalističke, lingvističke i filozofske teorije). [7]

Studija slučaja, koja se bavi sistemskom analizom umjetničkog stvaralaštva Ivana Ladislava Galete, kao što je ranije navedeno, predstavlja teorijsko razlaganje zasnovano, u najvećoj mjeri, na Arganovoj teorijskoj platformi istraživanja u umjetnosti. Navedena diskurzivno-konceptualna platforma, sa ekstenzivnim skupom ostalih interpretativnih metoda i tehnika, artikulirala je specifičnu kategorijalnu podjelu Galetine eksperimentalne umjetničke prakse. Takva podjela zasnovana je na sistemskom i projektivnom umjetničkom aspektu kakvog ga eksplicira G. C. Argan. Problemska pitanja koja su klasificirala pojam sistema odnose se na sadržaj produkcije umjetničkog djela unutar čijeg se tijela nalaze različiti strukturni elementi. Njihova se koleracija zasniva na interdiciplinarnoj, intermedijalnoj i intertekstualnoj implicitnoj interakciji. S druge strane, problemska se pitanja, koja su klasificirala pojam projekta odnose na umjetnikovu intenciju-plan generiranja djela. Takvo umjetničko djelo po svojoj operativnoj i funkcionalnoj pretpostavci ne egzistira kao idealno dovršeno djelo sa striktno očekivanim, formuliranim, definiranim ili realiziranim inicijalnim fazama. Naprotiv, ono se nalazi u neprekidnom progresu, a ishod i rezultati istraživanja koje djelo razmatra i očekuje potpuno su nepredvidivi. Iz tog će razloga Arganova teorijska

[6]G. C. Argan (1982). *Kriza umjetničkih tehnika*, Studije o modernoj umetnosti, prir. Ješa Denegri, Nolit: Beograd, str. 232.
[7]Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 162.

platforma o istraživačkoj umjenosti biti ključna odrednica na osnovu koje će se tumačiti i analizirati kompleksna, strukturno slojevita, sistemska i projektivna umjetnička praksa Ivana Ladislava Galete.

Spomenuta umjetnička praksa je autorefleksivni i autoreferencijalni drugostupanjski metagovor umjetnika sa idejom strukturiranja unutarnjeg poretka koji, prema Arganu, „zastupa sam tok života“. Autorefleksivnost se ovdje odnosi na konceptualno akcentiran sadržaj djela markirajući sve procese, protokole i procedure koji nastaju izvan i unutar njegove egzistencije. Drugim riječima, istraživanje u ovom smislu podrazumijeva eksplikaciju intencija racionalizacije i realizacije postupaka istraživanja koje prethode umjetničkom djelu, budući da se značenje takvog djela ne može protumačiti iz aspekata njegove pojavnosti, već se tumači kao sustav „diskurzivno obrađenog materijala.“[8] Raznorodni kompleksni diskursi imaju različitu hijerarhijsku strukturu, ali i značenjsku vjerojatnost o tome na koji će način i kada, u spomenutoj hijerarhiji diskursa, prevladati pojedini. Osim toga, autorefleksivnost se očituje u postupku transcedencije djela u govorni čin, odnosno u konceptualno i teorijsko saopćenje, u teorijski metaiskaz. Drugim riječima, prekoračenje umjetnosti u egzistencijalni čin teorijskog predočavanja ukazuje na potencijalnost djela da transcendira u “mitski čin/gestu ili ponašanje umjetnika.”[9]

Umjesto očekivanog umjetničkog djela locira se i specificira obrazac mišljenja, ponašanja i življenja, odnosno bihevioralno-egzistencijalno-teorijski čin umjetnika. U tom smislu govorni čin postaje programski tekst kao hipoteza nove teorijske konstrukcije koja se, u ovom slučaju, uvodi i u polje pedagogije (pedagoški obrat/Joseph Beuys, Joseph Kosuth, John Cage).

Autoreferencijalnost se odnosi na inzistiranje na određenim specifičnostima pojedinih medija i tehnika koje upućuju na sebe same. Drugim riječima, upućuju na umjetnikove tekstove (principe i metode) koji se ponavljaju, multipliciraju i nadograđuju, kako bi njihov referentni okvir ukazao na metaiskaz, odnosno metatekst umjetnika (termini su preuzeti iz teorije književnosti).

[8]Kako bi protumačio autorefleksivnost u konceptualnoj umjetnosti Miško Šuvaković koristi sintagmu „diskurzivno obrađeni materijal“. Ona upućuje na sistematizaciju, odnosno hijerarhijsko vrednovanje diskurzivnih i nediskurzivnih pojavnosti umjetničkog rada. Šuvaković navodi da je „ u teorijskoj konceptualnoj umjetnosti postupak autorefleksije omogućio da se djelovanje i produkcija umjetnika izlože posredstvom hijerarhija diskursa o diskursu i diskursa prema diskursu. Unutar diskurzivno obrađenog materijala intertekstualnosti se mogu specificirati i izložiti mapom referentnih odnosa prema djelu, svijetu, kulturi, teoriji ideja, željama, uvjerenjima, itd.“ – Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, str, 89.

[9]Šuvaković Miško (2007). *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, str. 19.

Prema Bitiju, autoreferencijalnost je značajka koja ukazuje na činjenicu da tekst upućuje na poziciju iz koje se sagledava kontekstualni okvir unutar vlastitog iskaza na kojeg je utjecao veći broj čimbenika (žanr, tema, strukturne i konstrukcijske propozicije i sl.)[10] Sa druge strane, Dubravka Oraić Tolić, suprotno Bitiju, tumači da pojam autoreferencijalnost ukazuje na činjenicu da je metatekstualnost unutar književno umjetničkog polja generirala prostor gdje predmet vlastitog govora ili iskaza postaju autor i autorova vlastita poetika.[11]

Vodeći se navedenom značenjskom determinacijom umjetničko se stvaralaštvo Ivana Ladislava Galete može prvenstveno tumačiti kao djelo afirmirano neoavangardnim postulatima. Stoga je nastala kategorijalna podjela njegovog umjetničkog stvaralaštva, oslanjajući se na Arganov koncept umjetnosti kao projekta, u kojoj su definirane četiri međusobno srodne ali i razdvojene cjeline: 1. Intertekstualnost, interdisciplinarnost, intermedijalnost; 2. Bihevioralni performans; 3. Antiumjetnost; i 4. Teorija umjetnika/hibridna pisanja. Spomenuta kategorijalna podjela podrobnije će biti predstavljena u drugom dijelu ove disertacije.

Metodologija istraživanja u doktorskoj disertaciji, postavljena na ovakav način, nastojat će dati odgovore na neka temeljna pitanja, problemska polazišta i hipoteze kao što su:

1. Logika, procedura i sintaksa produkcije umjetničkog djela zasnivaju se na problemski postavljenim modusima kojima su istraživanje i eksperiment temeljne diskurzivne odrednice;
2. Eksperiment i istraživanje u umjetnosti, kao legitimni umjetnički, postupaci imaju funkciju višeznačnog epistemološkog protokola kojim se prekoračuju granice različitih znanstvenih disciplina i specifičnosti medija;
3. Transgresija granica iz različitih umjetničkih disciplina u znanstvene i obrnuto, vodi ka resemantizaciji odnosa unutar pojava i struktura umjetničkog djela;
4. U poziciji konceptualnog umjetnika Ivan Ladislav Galeta, ujedno je i teoretičar jer poznaje i koristi pojedine tekstualne (književne, filozofske, teoretske i znanstvene) „ekstenzije“ kako bi konstruirao jedan novi narativ vizualnog teksta. Navedene „ekstenzije“ mogu se tretirati kao prvostupanjski jezičko-teoretski materijal, demonstriran u teorijskim diskursima hibridnih pisanja Galete. To znači da je odslikavanje filozofskih, antropozofskih, književnih, znanstvenih, psihoanalitičkih i

[10] 22 Vladimir (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, str. 27.
[11] Oraić Tolić Dubravka (1993). *Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst*, u: Intertekstualnost & autoreferencijalnost, ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 135–146.

inih teorijskih metajezičkih tekstova proizvelo i poprimilo aspekte drugostupanjskog umjetničkog djela (budući da se pomoću navedenih metajezičkih tekstova mapira, upojedinjava, tumači i definira umjetničko djelo, te njegova logika u užem i širem smislu);

5. Umjetnička praksa Galete može se definirati kao *teorija in situ* - logičan slijed zaključaka i rezultata nastao iz procesa istraživanja, odnosno kao proces implementacije i eksplikacije određenih teorijskih okvira u istraživanju određenog problemskog osnova i same prirode umjetnosti;
6. Umjetnička praksa Galete, kao istraživanje u umjetnosti, može se definirati sistemskom i projektivnom;
7. Umjetnička praksa Galete posjeduje temeljne odlike projekta u umjetnosti, bilo da je riječ o djelu u progresu ili regresu (koncepcija pojedinih radova iskazuje se u procesu njihovog nestajanja, pa se projektivnost očituje u operativnom periodu kretanja unatrag). Drugim riječima, uz prisutnost oksimorona, iako nestaje, djelo ipak nastaje, i to kao diskurzivno elaborirano djelo.
8. Autorefleksivnost se može tumačiti kao princip palimpsestičkog usložnjavanja označiteljske strukture specifičnih intertekstualnih referenci ukazujući na činjenicu da je umjetničko djelo ekvivalentno simptomu, tj. detektira i tumači postupke i principe kojim se uspostavlja, usmjerava, anticipira, te implicira njegova vrijednost i značenje.[12]
9. Autoreferencijalnost se može tumačiti kao princip aproprijacije i repeticije vlastitih metatekstova;
10. Provokacija ustaljenih perceptivnih obrazaca i kognitivne stimulacije rezultat je eksperimenta koji se sprovodi postupkom upotrebe nekonvencionalnih tehnika snimanja, montaže i prudukcije u vizualnim umjetnostima (na primjerima djela eksperimentalnog/strukturalnog filma, proširene i sekvencionalne fotografije.) Istraživanje se sprovodi u polju perceptivnih mehanizama, kao sublimacija spoznajne, empirijske, emocionalne, prosudbene, vrijednosne i osjetilne invencije ili kao "grafička demonstracija psifologije forme"[13] Perceptivne se destabilizacije kod recepijenta

16

[12]Šuvaković Miško (2007). *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, str. 20

[13]Tumačeći istraživanja u polju percepcije Argan ukazuje na činjenicu da "grafičke demonstracije psihologije forme" nisu istovjetne detaljnim, studioznim predstavama djela umjetnika koji svoja istraživanja temelje na geštltičkoj , znanstvenoj bazi. To znači da se perceptivni mentalni proces u vizualizaciji u umjetnosti može izvesti samo na estetskom planu, drugim riječima na planu imaginacije: "Ne postoji odnos zavisnosti kad formalni elaborati fenomeniziraju ili vizualiziraju čisto matematičko istraživanje; što više u tom slučaju i sa čisto matematičkog gledišta , vizualizacija je uglavnom fakultativna i izlišna i ništa ne dodaje istini ili očiglednosti demonstracije" - Argan G.C. (2011). *Projekt i sudbina. Ogledi o modernoj i postmodernoj*

postižu korištenjem, na primjer: kadra u petlji (*loopu*) ili ponavljanjem istovjetnog kadra, efekta treperenja-stroboskopa, fiksnim okvirom-položajem kamere, isprekidanim sistemom snimanja, refotografiranjem i sl.[14];

11. Potencijalnost liminalnog polja gdje performans postaje praksa umjetničkog i pedagoškog rada ukazuje na govorni čin koji tada postaje programski tekst, a inovativnost u metodologiji nastavnog procesa dovodi do rekonceptualizacije pedagoškog pristupa, tj. do pedagoškog obrata

Ako se izuzme uvod i zaključak doktorska disertacija je formalno podijeljena u dva dijela unutar kojih se nalazi pet poglavlja. To znači da prvi dio sublimira i razmatra teorijsko-interpretativni okvir izlažući povijesno-društveni kontekst, dok se drugi dio bavi interpretacijom studije slučaja. Poglavlja se nalaze u kauzalnom odnosu te vode ka afirmaciji teorijske pozicije neophodne za predmet proučavanja u navedenoj studiji slučaja. Nakon uvoda, koji predstavlja i razlaže neke od mogućih teorijsko interpretativnih platformi, te afirmira osnovni temat, predmet, cilj i metode istraživanja, slijedi poglavlje o konceptima avangarde, neoavangarde i konceptualne umjetnosti. Spomenuto poglavlje problematizirati će i mapirati društveno-povijesni kontekst začetaka evropskih i svjetskih radikalnih avangardnih umjetničkih praksi.

Teorije avangardi i neoavangardi biti će predstavljene iz teorijskih pozicija nekoliko najznačajnijih filozofa, znanstvenika i teoretičara avangarde i neoavangarde kronološko-linearnim redoslijedom (Renato Poggiolli/Renato Pođoli, Peter Bürger/Peter Birger, Aleksandar Flaker, Hal Foster, Benjamin Buchloch/Benjamin Buhloh, Charles Harrison/Čarls Harison i Aleš Erjavec), mada će osnovni akcenat biti postavljen sa suvremenoj teoriji avangarde i neoavangarde. Spomenuti autori imali su međusobnog utjecaja ali i konfrontacija iz čijih su se rasprava razvile kritičke misli (budući da se određene teoretizacije, iako su klasici, već smatraju zastarjelima), pa je tako napr. suvremeni pojam avangarde i neoavangarde iz kritike Bürgerove *Teorije avangarde* izveo Hal Foster, američki povijesničar i kritičar umjetnosti.

Foster tvrdi da Peter Bürger svoje temeljne analitičke postavke oko tumačenja avangardnih i neoavangardnih tendencija veže na tradicionalni historicizam zasnovan na marksističkim

1

umetnosti i arhitekturi, industrijskom dizajnu, istoriji umetnosti i umetničkoj kritici, priredio Ješa Denegri, Beograd: Orionart, str. 201.

[14] Prema P. Adamsu Sitneyu postoje 4 formalne karakteristike strukturalnog filma koje se kao takve rijetko sveukupno mogu pronaći u jednom strukturalnom filmu. Uglavnom se radi modifiikacija pojedinih karakteristika

uvjerenjima i na činjenici da je osnova neoavangardnih postulata vezana isključivo na regresivno ponavljanje avangardnih ishodišta. Drugim riječima, napredak u neoavangardnim tendencijama, po njemu, nije moguć budući da repeticija provokativih i subverzivnih postupaka ima kontraproduktivan učinak. Stoga provokacija proizlazi iz onoga prema čemu je orijentirana, a to znači, od zamisli da se umjetničko djelovanje temelji na umjetniku kao subjektu umjetničke aktivnosti. Kada je Duchamp/Dišan jednom potpisao i postavio sušilicu za boce u svijet umjetnosti, te je prihvaćen od njenih institucija, provokacija više nema svoju funkciju; postaje vlastita opreka[15] Foster problematizira Bürgerovu teoretizaciju smatrajući da je neoavangarda, udaljena od marksističkog historicizma, zapravo ponovno razmatranje i reanaliza avangardnih uzanci kao i njena kritike. Fosterova psihoanalitička osnova za interpretaciju avangarnih načela razlikuje se od Bürgerove, historicističko-linearne, po uvođenju lacanovskog pojma traume (druge scene), odnosno bazičnog traumatičnog doživljaja koje kritičke prakse kao takve uspostavljaju. Na suvremenost misli u pogledu avangardnih kretanja 20. stoljeća utjecali su i Charles Harrison, Benjamin Buchloch ali i Aleš Erjavec, slovenski estetičar i filozof.

Unutar ovog poglavlja izvedeno je tumačenje konceptualne umjetnosti budući da dematerijalizacija predmeta umjetničkog čina, kao njena temeljna odrednica, predstavlja radikalno upućenu kritiku tradicionalnim umjetničkim tehnikama u korist ideji, čija materijalizacija, u konačnici, često nije bila niti nužna. Kod konceptualnih umjetnika interdisciplinarnost i lingvistički jezik postaju preduvjet za redefiniciju pojma i svijeta umjetnosti, te stvaranje njenih novih značenjskih mogućnosti. Navedeni su najznačajniji pravci i predstavnici konceptualne umjetnosti (poput Johna Cagea, Josepha Beuysa, Pierra Manzonia i sl.) kako bi se definirala relacija i uodnošavanje s centralnom problemskom osnovom u studiji slučaja, odnosno korelacija sa Galetinom umjetničkom praksom.

Drugo poglavlje bavi se pitanjem eksperimenta u umjetnosti. Razmatra ključna pitanja oko ideja, stavova i intencija umjetnika koja vode prema radikalnim, ekscesnim i projektivnim umjetničkim aktivnostima, te potrebi umjetnika za promjenom paradigme, drugim riječima, revolutivnom promjenom u polju umjetničke prakse. Prema Bűrgeru radikalni, inovativni pristupi suprotstavljeni tradicionalnim estetskim kanonima anticipiraju nove metodološke procedure, čija se inovacija očituje u upotrebi eksperimenta, aleatornih, alegorijskih i montažno-kolažnih sredstava, naglašavajući destruktivno orijentirane akcije, kojima vrši negaciju i provokaciju svijeta umjetnosti. S druge strane, Erjavec problematizira avangardne pokrete kroz tri perioda njihovog nastanka i razvoja, karakterizirajući ih kao tri

[15]Bürger Peter (1998). *Teorija avagarde*. Beograd: Narodna knjiga, str. 81.

perioda/propozicije: 1. estetske avangarde, 2. estetske revolucije, 3. postsocijalističke avangarde ili avangarde treće generacije. Također, Erjavec klasificira avangardu na dvojak način: kao umjetničku i estetsku, te smatra da ujedno predstavlja i dva tipa revolucije.[16] U tom smislu odvaja estetske od umjetničkih avangardi ukazujući na činjenicu da se estetske avangarde[17] vežu za inovacije u stilu i reprezentaciji, a umjetničke za političke avangarde.

Budući da su se umjetnički stilovi u povijesti umjetnosti definirali prema analogiji i suodnosu metoda i principa oblikovnih propozicija svojstvenih određenoj vremenskoj epohi, bili su jednostavno i lako prepoznatljivi. U trenutku kada dolazi do potrebe za odstupanjem od postojećih paradigmatskih koncepcija, budući da na njihovo etablirano stajalište utječe stupanj razvoja ekonomskih, povijesnih ili sociooloških čimbenika, nastupa razdoblje kriza. Pa tako Argan na temelju tumačenja Huslerovog pojma „kriza evropskih znanosti", pod globalnom krizom podrazumijeva odnose između kulture i vlasti, krizu u kojoj se masovna kultura uzdiže nad humanističkom kulturom, krizu diferencijacije između neumjetničkog i estetskog, krizu zanatskih umjetničkih tehnika zbog primjene inovativnih tehnoloških sistema, krizu suvremene umjetnosti u kojoj je evidentna promjena u načinu predstavljanja i prikazivanja, kao i krizu teorije umjetnosti i njene kritike, te još mnoge druge krize.[18]

U trećem će poglavlju, polazeći od navedene Arganove sistematizacije specifičnosti koje dovode do kriznih stadija u društvu, politici, ekonomiji, umjetnosti i općenito u svim pojavnostima ljudskog djelovanja, biti riječi o pitanjima promjena paradigmatskih obrazaca na području znanosti i umjetnosti. Kroz stavove Thomasa Kuhna (Tomas Kun), koje je predočio u knjizi *Struktura znanstvenih revolucija*, biti će predstavljena i pojašnjena situacija koja dovodi do revolutivnih promjena u polazištima i motrištima znanstvenih stručnjaka, a samim time i do znanstvenih revolucija. Nove paradigmatske vrijednosti i novi sustavi istraživanja u znanosti, neminovno vode ka promjenama paradigmi na polju umjetnosti. Tako se inovacije u polju umjetnosti očituju u uporabi novog tehnološkog korpusa, novih umjetničkoh materijala, novih znanstvenih platformi i disciplina koje su istovremeno inventivne i inovativne. Termini inovacija i invencija se u ovom smislu odnose na uvođenje suvremenijih teorija, diskurzivnih

[16]Aleš Erjavec (2016). *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*. Beograd: Fakultete za medije i komunikacije, str. 292.

[17]Kako bi izveo diferencijaciju između estetskih i umjetničkih (radikalnih) avangardi Erjavec, putem otvorenih političkih implikacija, upotrebljava petnaesto pismo Estetskog obrazovanja čovjeka: 1. „Lijepo nije ni puki život ni puka forma, već živa forma, tj. Ljepota.", 2. Lijepim će se čovjek samo igrati, i samo će se ovim lijepim igrati.", 3. „Čovjek se igra samo kada je u punom smislu ljudsko biće, i on je u potpunosti ljudsko biće kada se igra.". Schiller, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man*, 107.

[18]Denegri Ješa (2006). Umetnička kritika u drugoj polovini XX veka. Novi Sad: Svetovi, str. 66.

strukturnih sustava, hipoteza i mehanizama produkcije, na izvođenje i predstavljanje umjetničke prakse, promicanje značaja i vrijednosti umjetnosti, na prekoračenje granica ustaljenih umjetničkih strategija, procedura i postupaka, te ukazivanje na samu prirodu stvari i prirodu umjetnosti.

U ovom se poglavlju postavlja pitanje da li istraživanje i eksperiment u umjetnosti prethode razvijanju i kreiranju teorija umjetnosti, kao što je to slučaj u znanosti, ili se proučavajući teoriju umjetnik bavi istraživanjem i eksperimentom polazeći od već poznatih, postojećih paradigmatskih postavki? Ili se možda teorijska i praktična istraživanja, kao što je to napr. slučaj u konceptualnoj umjetnosti, kao takva preklapaju? Kako bi se dala moguća rješenja navedene problematike u ovom poglavlju izložit će se stajalište Josepha Kosutha (Džozef Košut). U njemu se analiziraju okolnosti koje su dovele do specifičnog obrata od teorije o umjetnosti do teorije u umjetnosti, te specifični primjeri eksperimentalnih i radikalnih umjetničkih aktivnosti umjetnika kao što su John Cage, Joseph Beuys i Piero Manzoni.

Četvrto poglavlje koje nosi naslov *Status istraživanja i eksperimenta u hrvatskoj neoavangardnoj i konceptualnoj umjetnosti* podijeljeno je u 5 potpoglavlja. U tom poglavlju problematizirati će se začeci promjena paradigmi koje su se dogodile na hrvatskoj neoavangardnoj umjetničkoj sceni i to od razdoblja specifičnog socijalističkog modernizma, pa sve do alternativnih umjetničkih praksi kao što su bile EXAT-51, Nove tendencije i grupa Gorgona. Budući da se socijalistički modernizam razvijao u okviru ideološki neutralnog, institucionalnog i nestimulativnog umjetničkog okruženja (u takvom je okruženju paralelno s radikalnim umjetničkim praksama nastala apstraktna umjetnost Otona Glihe i Ede Murtića) došlo je do pokretanja nekoliko radikalnih, inovativnih i naprednih umjetničkih grupa koje su djelovale na društvenim marginama. Spoj znanosti i teorije, razvoj tehnologije i upliv novog tehnološkog aparatusa u novi jezik umjetnosti doveo je potom do stvaranja konceptualne umjetnosti i pokreta Nove umjetničke prakse. Na temeljima navedene istraživačke, eksperimentatorske, kritičke, subverzivne, analitičke, progresivne, aktivističke umjetničke klime, u kojoj je specifično diskurzivno okuženje poticalo na raspravu o problematici i preobražaju umjetničkog konteksta i svijeta umjetnosti, razvila se osobita i jedinstvena umjetnička praksa Ivana Ladislava Galete, o kojoj će biti više riječi u drugom dijelu ove doktorske disertacije.

U četvrtom će poglavlju također biti opsežno razmatrani opći problemi vezani za područje eksperimentalnog filma, odnosno za fimsku avangardu i neoavangardu. Unutar potpoglavlja o avangardnom, neoavangardnom i eksperimentalnom filmu, kao filmskom eksperimentu, zatim o pojmovnom određenju i začecima nastanka strukturalnog filma u

Americi, Evropi, pa tako i Hrvatskoj, te o fenomenu kino klubova šezdesetih godina u Jugoslaviji (Mihovil Pansini i GEFF) i njegovom utjecaju na filmsku i medijsku kulturu, biti će govora o metamedijskim, transgresivnim umjetničkim praksama, kakva će, između ostalih, potom biti i praksa Ivana Ladislava Galete.

Kompleksnost uodnošavanja različitih teorijskih diskursa i platformi iz prvog dijela doktorske disertacije s jedne je strane poslužila detekciji i definiciji problemske osnove koja se nalazi unutar složene strukture Galetine umjetničke produkcije, dok je s druge strane simplificirala njene međusobno divergentne, metamedijske, hibridne znakovne sustave i diskurzivne epistemološke protokole i procedure. Takav interpretativni, teorijski okvir generirao je skup metoda i tehnika za strukturnu analizu i teoretizaciju eksperimentalne umjetničke produkcije Ivana Ladislava Galete.

U drugom će dijelu doktorske disertacije (počevši od njegove radne biografije pa sve do sistematizacije kategorijalne podjele umjetničke prakse) biti problematizirana vodeća analitička, obrazovna, metodološka, sistemska i kritička pozicija Ivana Ladislava Galete u MMC-u, u koju je inplementirana predodžba građenja individualističkih umjetničkih uvjerenja, principa i protokola umjetnosti kao istraživanja. Budući da se osnova za njegovo stvaralaštvo temelji na dominantno izraženom konceptu istraživanja u umjetnosti, specifičnom za razdoblje neoavangarde, evidentno jest prekoračenje medijskih granica umjetničkih disciplina. Takva prekoračenja kreću se od područja matematike, fizike, filozofije, ezoterije (antropozofija, astrologija, misticizam, kabala, teozofija), numerologije, mitologije, književnosti, lingvistike, glazbe, pa sve do područja izvođenja vizualno poetskih istraživanja. Strukturiranje sistemske analize Galetinog opusa počiva na neoavangardnim postulatima, gdje operativni, integralni prostor njegove umjetničke aktivnosti objedinjuje diskurzivna, intertekstualna, intermedijalna, interdisciplinarna istraživanja, bihevioralni performans, antiumjetnost i teoriju umjetnika, odnosno hibridna pisanja umjetnika. Poseban akcenat u strukturiranju sistemske analize Galetinog umjetničkog opusa postavljen je na poglavlje o pedagoškom obratu, odnosno o različitim inovativnim i eksperimentatorskim, pionirskim školama u umjetničkom obrazovanju i umjetničkim praksama, koje su se u to vrijeme osnivale i izvodile u Europi i Americi. Sprovedena je anketa među Galetinim bivšim studentima s ciljem afirmacije hipotetičkih pitanja o eksperimentalnim principima, metodama i tehnikama izvođenja u njegovom pedagoškom radu i umjetničkoj praksi, kako bi se između takvih škola i pedagoške prakse Ivana Ladislava Galete povukla svojevrsna paralela.

2. KONCEPTI AVANGARDE, NEOVANGARDE I KONCEPTUALNE UMJETNOSTI

2.1. RADIKALNE UMJETNIČKE PRAKSE

Radikalizam u umjetnosti podrazumijeva kompleksne, ekstenzivne i prevratnički nastrojene, projektivne i problemski orijentirane umjetničke prakse vezane za razdoblje avangarde, neoavangarde i postavangarde. U tom se smislu promjena paradigmi, koja se je temeljila na inovaciji, kritici, subverziji, analitici, interdisciplinarnosti i eksperimentu u umjetnosti, dogodila početkom 20. stoljeća. Spomenuta promjena paradigmi dogodila se kao reakcija na tradicionalizam modernosti, tj. klasičnih umjetničkih disciplina kiparstva, grafike, slikarstva, glazbe, arhtekture, filma ili fotografije, te je trajala sve do kraja osamdesetih godina (pad Berlinskog zida). Navest će se neke od mogućih sintagmi i pojmova koji opisuju radikalne potrebe za problematizacijom umjetnosti, umjetničkog čina, institucije umjetnosti i samog umjetničkog ponašanja kao oblika života:

1. Bihevioralnost kao identifikacija umjetničkog čina;

2. Dematerijalizacija umjetničkog artefakta;

3. Demistifikacija umjetničkog postupka i umjetničke intencije;

4. Konceptualizacija versus modernistički esteticizam;

5. Kritika institucije umjetnosti i novo pozicioniranje spram nje;

6. Upotreba nekonvencionalnih metoda i tehnika u realizaciji umjetničke produkcije;

7. Teoretizacija u umjetnosti;

8. Neprikazivačko, destruktivno, subverzivno.

Šuvaković ističe da se radikalizam u avangardnoj umjetnosti odnosi na jedinstveni period u kojem se prekida veza između tradicijske kulture i umjetnosti modernizma, kako bi se uspostavile nove „estetske, političke i egzistencijalne utopijske dimenzije“.[19] Nadalje tumači

[19] Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 530.

da se u neoavangardnoj umjetnosti simbioza umjetnosti i života može ostvariti u radikalnoj provedbi relevantne utopije modernosti (neokonstruktivizam) s jedne strane i dekonstrukciji, te kritičkoj provokaciji kapitalističkog konzumerističkog društva (neodada, fluxus, happening) s druge stane. Radikalizam se u postavangardnoj umjetnosti očituje u raščlambi i logičkoj sistematizaciji svijeta umjetnosti i njene prirode, doktriniranih kulturnih modaliteta (konceptualna umjetnost), kao i u simulaciji socijalnih modaliteta proizvodnje i distribucije značenja u kulturi postmodernizma (simulacionizam). U periodu 20. stoljeća zamah se u aktivnostima umjetničkih praksi nije odvijao kao niz "pravolinijskih kontinualnih pojava", već je na njegovu ekspanziju i svojevrsni indeterminizam utjecao široki dijapazon "diskontinuiranih, konfrontiranih, autokritički razgrađivanih ili transformiranih događaja."[20]

Radikalizam se u neoavangardi odnosi na eksperimentiranje i istraživanje nekonvencionalnih umjetničkih materijala, medija, umjetničkih postupaka, aspekata djelovanja ili metodologije pristupa problemu umjetnosti. Ideja projektivnosti kao potpuna transformacija društva, umjetnosti i kulture u sebi nosi elemente latentne konstrukcije budućnosti u kojoj primarni cilj nije stvoriti konačni rezultat, već se nova vrijednost i značenje koje proizvodi umjetnost odnosi na proces, projekat, istraživanje, eksperiment, te na prijeđeni put od idejne strukture ka realizaciji iste. Radikalne umjetničke prakse istražuju granice medija što znači da se koncepcijska perspektiva mimetičkog slikarstva analizira i propituje još od razdoblja impresionizma pa sve do razdoblja apstraktne umjetnosti.[21] Iz tog je razloga, zbog distribucije i proizvodnje novih objekata koji egzistiraju kao asamblaži, kolaži, citati ili *ready made* predmeti, te kao događaji ili situacije, došlo do prevladavanja, eliminacije ili prekoračenja modernističke koncepcijske perspektive.[22]

Radikalne se umjetničke prakse nakon Drugog svjetskog rata pojavljuju kao negacija, protest ili kritika dominantnog visokog modernizma binarne projekcije između političkog Istoka i političkog Zapada i to u vidu različitih "neo-revizija-korekcija-rekonstrukcija" avangardnih izama: prvenstveno neokonstruktivizma ili neodade, ali i novih oblika dekadentnog, kritičkog, eksperimentalnog, ekscesnog odnosa i umjetničkog ponašanja na različitim poljima u umjetnosti. Pojavljuju se novi pravci: *fluxus*, *happening*, u književnosti konkretna poezija, letrizam, vizualna poezija, elektronska i eksperimentalna glazba, te prošireni, strukturalni, *underground* film. Navedeni umjetnički pravci uvjetovani su uvođenjem

[20] Šuvaković Miško (2010). *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek-prvi tom-Radikalne umetničke prakse.* Beograd: ORION ART, str. 44.
[21] Ibid., str. 59.
[22] Ibid.

novih tehnologija (računalo, laser i sl.) koje negiraju tradicionalne likovne tehnike, vrše kritiku slikarstva enformela, te potenciraju i oslobađaju nekonvencionale oblike ponašanja pojedinih marginalnih grupa i pojedinaca (*underground*).

Neki od najznačajnijih predstavnika protokonceptualnih, neoavangardnih i postavangardnih, radikalnih umjetničkih praksi su Marcel Duchamp (Marsel Dišan), Piero Manzoni, Joseph Beuys, John Cage, David Tudor, Merce Cunningham (Mers Kaningem), Yves Klein (Iv Klajn), Jasper Johns (Džasper Džons), Dicck Higgins (Dik Higins), Robert Raushenberg (Robert Raušenberg), Josef i Anni Albers (Džozef i Ani Albers), Allan Kaprow (Alan Kaprou), Andy Warhol (Endi Vorhol), Yoko Ono (Joko Ono), Sol LeWitt (Sol Levit), Henry Flint (Henri Flint), Dieter Roth (Diter Rot), Kurt Schwiters (Kurt Šviters), George Maciunas (Džordž Mačijunas), Robert Ashley (Robert Ešli), Nam June Paik (Nam Džun Pajk), Peter Kubelka, Hollis Frampton (Holis Fremton), Malcolm Le Grice (Malkolm Legris), Michael Snow (Majkl Snou), Valie Export (Vali Eksport), grupe Zero, *Art&Language,* i još mnogi drugi.

Na području bivše Jugoslavije mogu se izdvojiti individualne umjetničke prakse, umjetnički pokreti i grupe kao što su: neokonstruktivistički usmjerena grupa EXAT-51 (Bernardo Bernardi, Božidar Rašica, Zvonimir Radić, Ivan Picelj, Zdravko Bregovac, Vjenceslav Richter, Vladimir Zaharović, Aleksandar Srnec i Vlado Kristl), neformalna protokonceptualna grupa Gorgona (teoretičari Radoslav Putar, Dimitrije Bašičević Mangelos, Matko Meštrović, umjetnici Julije Knifer, Ivan Kožarić, Marijan Jevšovar, Đuro Seder, Josip Vaništa i arhitekt Miljenko Horvat), slovenska grupa OHO (Iztok Geister Plamen, Marko Pogačnik, Andraž i Tomaž Šalamun, Vojin Kovač-Chubby, Aleš Kermauner, Matjaž Hanžek i Milenko Matanović). Grupe autora i pojedinci koji su se bavili eksperimentiranjem na području književnosti i teksta, te problemima konkretne i vizualne poezije su: vojvođanska grupa Bosch+Bosch (Laslo Kerekeš, Katalin Ladik, Laslo Salma, Ante Vukov, Edita Baš, Atila Černik, Zoltan Mađar, Slobodan Tomanović), grupa KOD, Porodica iz Šempasa (Bogdanka Poznanović, Ljubomir Stefanović, Dubravko Detoni, Vlado Martek). Filozofskim i književno teorijskim eksperimentima bavili su se Rastko Močnik, Dimitrij Rupel, Slavoj Žižek, a akritičkom kritikom Tomaž Brejc. Eksperimentima na području filma i fotografije bavili su se Vojislav Kokan Rakonjac, Vladimir Petek, Dušan Makavejev, Tomislav Gotovac, Mihovil Pansini, Vinko Rozman, Mladen Stilinović, Željko Jerman. U okviru Nove umjetničke prakse koja kolerira sa pojavom konceptualne umjetnosti djeluju još Ivan Ladislav Galeta, Dalibor Martinis, Sanja Iveković (pioniri video umjetnosti i medijskih eksperimenata), Braco

Dimitrijević, Goran Trbuljak, Vladimir Gudac, Sven i Mladen Stilinović, Boris Demur, Željko Jerman, Fedor Vučemilović, Gorki Žuvela, Jagoda Kaloper i još mnogi drugi.

2.2. SUVREMENI POJAM AVANGARDE

U mnogim teorijskim interpretacijama (diskursima) moderne umjetnosti evidentno je određenje avangarde kao radikalne, kritičke, ekscesne, programske, interdisciplinarne, intermedijalne, intertekstualne, eksperimentalne i projektivne umjetničke prakse. Dolazi do negacije svih tradicijskih vrijednosti u umjetnosti i kulturi, do nužnosti dokidanja ustaljenih estetskih kanona, premještanja fokusa sa tehničkih vještina oblikovanja lijepih artefakata (stvaranje/bezinteresni estetski doživljaj) na nešto *novo* – samu umjetničku praksu. Tendencija promjene paradigme umjetnosti zasnovana je između ostalog na analizi i sistematizaciji koncepata umjetnosti okruženoj ideologijom, politikom i sociologijom. To znači da je umjetnik avangarde, posjedujući veliki kritički potencijal, bio potpuno involviran i uključen u društvo i život kritizirajući dotadašnju građansko-buržoasku zamisao autonomije umjetnosti. Društvena funkcija umjetnosti prema Flakeru podrazumijeva 'funkciju estetskog prevrednovanja odbacujući napr. „tradicionalne funkcije književnosti, funkciju izražavanja, spoznajnu i društveno analitičku funkciju, te funkciju moralnog i etičkog vrednovanja i to ne s pozicija strukturirana ideala kao ideološkog sustava, nego u ime *optimalne projekcije*[23] u budućnost“[24]. Osim toga „estetsko prevrednovanje u avangardnim strukturama ne obrće samo pojmove 'lijepoga' i 'ružnoga', nego se suprotstavlja ujedno i 'logičnom', 'razumljivom', 'zdravom smislu'... odatle u avangardi pozitivno vrednovanje ludila, alogičnosti pa i namjerne nerazumljivosti.“[25]

Ako se analizira kronološki pregled teorijskih interpretacija povijesnih avangardi (1910.-1930.) u Pogiollijevoj teoretizaciji *Teorija avangardne umjetnosti (Teoria dell'arte d'avanguardia,* 1962.) pronaći će se ukrštanje, konfrontacija i prožimanje nekoliko ključnih

[23] Sintagma *optimalna projekcija*, koju je skovao Aleksandar Flaker, odnosi se na ideju cjelokupnog preustroja društva, kulture i umjetnosti. Kao porijeklo nastanka termina Flaker navodi dijalog između slovačkih i čeških rusista 1967. godine na simpoziju u Modroj. Preuzevši od Jurija Lotmana zamisao *optimalne varijante* odnosa umjetnosti i znanosti u periodu avangarde Flaker nudi slijedeću definiciju: „Optimalna projekcija u budućnost ne bi trebala biti utopijska pretpostavljajući zatvoren i idealno strukturiran prostor. Naprotiv, ona označava samo kretanje, određuje proces dinamičnog zbivanja, strukturalnih mijena, opovrgavanje utopije kao zatvorenog prostora, opovrgavanje svakog ostvarenja revolucionarnog ideala.“ – vidjeti: Aleksandar Flaker (1984). Poetika osporavanja. Zagreb: Školska knjiga. str. 29.

[24] Gojko Tešić (1997). *Avangarda. Teorija i istorija pojma*. Beograd: narodna knjiga, str. 14.

[25] Aleksandar Flaker (1982). *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga, str. 26.

odrednica: agonizma, antagonizma, dekadencije, nihilizma, aktivizma i futurizma. Sanela Nikolić smatra da su aktivizam i futurizam, kao ključni elementi novih strujanja, pokretači noviteta u svim aspektima avangardnih pokreta, a njihova temeljna karakteristika je vitalistički naboj kojim „jurišaju“ i „osvajaju“ nova područja. Antagonizam avangarde manifestirao se kao negacija svega onoga što se razlikuje od dostignute avangarde. Nihilizam je s druge strane predstavljao zaoštreniji nivo netolerantnosti antagonizma, dok se agonizam i dekadencija mogu fiksirati na revolt avangarde prema sebi samoj, što je činilo da se avangarda neprestano okušava na novim područjima.[26]

Pogiolli tumači avangardu simultano kao višestruku i kao opću pojavu na način da se avangardna umjetnost ne tretira kao pravac u umjetnosti, već se ispituje kroz unutrašnje pojave umjetnosti, te pojave izvan umjetnosti same. Drugim riječima, ispituju se odnosi zajedničkog psihološkog stanja tj. 'jedinstvene ideološke činjenice'. Pogiolli je tumačio avangardu kao opću pojavu uvjetovanu osobitim psihološkim stanjem u odnosu na kategorijalnu povijesno stilsku odrednicu. To znači da su romantizam i klasicizam kao povijesno-stilske formacije bile temeljna jedinica na osnovu čijih je komparativnih kategorija Pogiolli izvršio teoretizaciju avangarde.

Za razliku od Pogiollija, Peter Bürger u *Teoriji avangarde* (*Theorie der Avantgarde,* 1974.) smatra da se avangardne tendencije temelje na odnosu sa društveno-klasnim borbama, te su proizašle iz „odbacivanja i kritike građansko-buržoaskog koncepta autonomije umjetnosti“. Bürger avangadne tendencije dijeli na povijesne avangarde (dadaizam, nadrealizam, konstruktivizam, fovizam, ekspresionizam, kubizam i sl.) i neoavangarde (čija aktivnost podrazumijeva poslijeratnu umjetniču praksu koja se poziva na oživljavanje metodologije radikalnih avangardnih umjetničkih praksi). Do nastanka povijesnih avangardi, kao kritičko revolutivnog procesa, dovele su izvjesne faze razvoja u umjetnosti moderne. Spomenute faze mogu se podijeliti na: 1.) fazu u kojoj se utemeljila zamisao autonomije umjetnosti (18. stoljeće), zatim na 2.) fazu u kojoj se estetsko definiralo kroz autonomiju umjetnosti koja nije imala nikakav angažman u svakodnevnom ljudskom životu i praksi (19. stoljeće). I konačno 3.) posljednja faza u kojoj dolazi do negacije tradicije te potrebe za dekonstrukcijom estetskog, društvenog i umjetničkog (početak 20. stoljeća). Bürger tvrdi da formiranjem pokreta povijesnih avangardi, društveni podsistem umjetnost dovodi do stupnja

[26]Nikolić Sanela (2011). *Avangardna umetnost kao teorijska praksa Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel*, -eteze.arts.bg.ac.rs/.../Sanela%20Nikolić%20%28Radisavljević%29_doktorska%20diserta.-stranici pristupljeno 09.09. 2018.

samokritike. Pa tako dadaizam, kao najradikalniji pokret, ne vrši kritiku prošlih umjetničkih pravaca i stilova, već kritiku institucija umjetnosti („umjetnički proizvodi i distributivni aparat“) nastalih u okviru postojećeg građanskog društva. Drugim riječima, navedeni se distributivni aparat unutar institucije umjetnosti nalazi u opreci sa avangardom, gdje se avangarda opire statusu autonomije koje umjetničko djelo, kao takvo, posjeduje.[27] Umjetničko djelo je u svojoj autonomiji bilo odvojeno od životne prakse. Infiltriranje umjetnosti u sam život jedino je moguće ukoliko se umjetnost oslobodi društvenih/institucionalnih pokoravanja.

Ranije spomenuta Flakerova teoretizacija, koja avangardu određuje kao 'antiformativnu formaciju' ili sistem estetskog prevrednovanja, ukazuje na sedam teza o proučavanju avangarde i funkciji avangardnih književnih tekstova: 1. Tekstovi za kojima avangarda poseže nisu isključivo kritičkog karaktera poput manifesta ili programa već je naglasak postavljen i na tekstove koji imaju poetsku ulogu, 2. Tekstovi imaju ulogu estetskog i društvenog prevrednovanja, 3. Estetske teorije o čulnosti nisu zadovoljavajuća platforma za vrednovanje avangardnih tekstova, 4. Metatekstualna uloga avangardnih tekstova rezultat je osporavanja tradicionalnih strukturalnih vrijednosti umjetnosti, 5. Avangarda ne može opstati kao takva, ukoliko je jedina zadaća teksta estetsko prevrednovanje, 6. Avangardni tekstovi dobivaju novu ulogu u društvenim sferama, a to je ulazak umjetnosti u sam život, te u ostala neestetska i nekonvencionalna polja, 7. Neoavangarda se ne može analizirati isključivo kao repetativni proces prijašnjih postignuća avangarde bez kritički postavljenih odrednica.[28]

Flaker nadalje tumači da su suprostavljanje mimetičkim zakonitostima i deestetizacija i desemantizacija postojećih, strogo određenih, estetskih kanona u ime „estetizacije cjelokupnog života, sve do svakodnevice“, temeljna načela avangarde. Kada govori o estetskom prevrednovanju Flaker ukazuje na činjenicu da avangarda mora biti estetski provokativna, te da njen pogled na svijet treba biti potpuno nov. Potrebno je nadvladati tradicionalno poimanje svijeta, očekujući pritom neposluh i protest prema svemu što je uvriježeno, očekivano, samo razumljivo i logično. Provokacija jeste temeljna pretpostavka za nove poglede prema svemu onome što je do tada naučeno u školi i prihvaćeno kao takvo. Flaker tvrdi da umjetnička kritika ne treba biti spona, kako bi umjetničko djelo doprijelo do njegove publike, već avangarda zahtijeva da se umjetnost tumači iz raznih znanstvenih disciplina.[29]

[27] Peter Birger (1998). *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga Alfa, str. 33.
[28] Aleksandar Flaker (1982). *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga, str. 22.-31.
[29] Ibid., 338.

Poggiolijeva i Bürgerova teoretizacija avangardnih tendencija, višestruko su kritizirane od strane mnogih teoretičara (Benjamin Buchloch, Charles Harrison, Hal Hoster i dr.), no usprkos kritici, takvi bazični začeci istraživanja avangardnih pojava u umjetnosti od velikog su značaja. Najznačajniji kritičar Pitera Bürgera, Hal Foster u tekstu pod nazivom *Tko se boji neo-avangarde? (Who´s afraid of the Neo-avant-garde?*, 1996.) pokušava, na Bürgeru potpuno oprečan način, pristupom koji nije linearan već postavljen iz psihoanalitičkih i poststrukturalističkih teorija gdje koristi lakanovski pojam traume (druge scene), ukazati na činjenicu da su avangardne prakse nefunkcionalne u društvenom sistemu, te da kao takve ne mogu biti integrirane u red simboličkog. Drugim riječima, povijesne avangarde bi stoga trebale svoju ekscesnu, radikalnu i subverzivnu prirodu "prevesti" u simboličko. Takva subverzivna priroda trebala bi koristiti svojstveni diskurs ili teoriju, s ciljem postizanja pojmovne razumljivosti. To bi se moglo ostvariti na isti način na koji to ostvaruju neoavangarde, ukazujući na traumu koju su stvorile povijesne avangarde. Budući da Bürger tretira avangarde kao neodvojive od tradicionalnog historicizma (kroz 3 faze), a neoavangarde kao repeticiju izvorne avangarde[30], Foster ukazuje na suprotno, a to je činjenica da neoavangarda predstavlja recidiv esencijalnog iskustva traume avangarde. Foster tvrdi da postoje sličnosti u kreiranju postavki povijesnih avangardi i neoavangardi a one se očituju u ekvivalenciji mehanizma „protegnuća i zastoja" kao složena promjena koja se treba dogoditi na polju predviđene budućnosti i obnovljene prošlosti unutar koje nema razlike između kauzalnih čimbenika i činjenice o tome što se dogodilo prije a što poslije.[31]

2.3. KONCEPT NEOAVANGARDE

Neoavangarda se, nakon drugog svjetskog rata, javlja kao odgovor na pokušaje povijesnih avangardi da svojim prijestupničkim, ekscesnim, istraživačkim i kritičkim djelovanjem različitih individualih ili grupnih umjetničkih praksi ostvari svoje utopijske obrasce. Unutar spomenutih obrazaca radikalnost se očitovala u nepristajanju na kompromise koje je nudila mimetički konotirana modernistička umjetnost. U tim obrascima u prvi plan postavljen je koncept umjetnika individualca čije je umjetničko djelovanje zastupala intuicija.

[30]Ibid.
[31]Hal Foster (1996). *Who´s afraid of the Neo-avant-garde? The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of Century*. Massachusets/London: The MIT Press, Cambridge, str. 29.

Modernističke kulturne postavke i sheme koje su se strukturirale unutar nacionalne države, a time i na relacijama nacionalog identiteta, kao takve više nisu mogle biti održive. Stoga se može reći da je internacionalni stil, počevši od razoblja apstraktnog ekspresionizma imao funkciju kulturne proizvodnje. Kulturna je proizvodnja utemeljena na čvrstim postavkama ekonomski strukturiranog „globalnog korporativnog kapitalizma" odbacujući odrednice na kojima je temeljen tradicionalni identitet njenih prethodnica. [32] Iz tog su razloga moralni, estetski i politički izgredi unutar granica buržoaskog građanskog društva dosegli kritičku, provokativnu i razarajuću dimenziju, kako na području umjetnosti tako i na području kulture i društva. Povijesne avangarde osporavale su i minorizirale ideju o autonomiji umjetnosti buržoaskog građanskog društva, te negirale instituciju umjetnosti u kojoj je postojala velika ruptura između umjetničkih i životnih praksi. Ideja avangarde o simbiozi života i umjetnosti ostala je zaista samo utopijska, dok je s druge strane avangarda dobila institucionalne okvire i time ujedno prestala biti avangarda sa svim svojim tendencijama.[33]

Značajna tekovina povijesnih avangardi, između ostalog, bila je eksperimentalna i inovativna umjetnička škola Bauhaus do njenog ukidanja 1933. godine, prema čijoj je tradicijskoj koncepciji pokrenut neokonstruktivizam. U SAD-u je osnovan veliki broj umjetničkih škola poput *New Bauhaus* koju je u Chicagu 1937. pokrenuo Laslo Moholy-Nagy (Laslo Moholo Nađ), kao i *Škola za dizajn* čije je inovativne programe demonstrirao u svojoj knjizi *Vision in Motion* (1947.). Također je veliki broj bauhaovskih profesora, između ostalih, Joseph (Josef) i Anni (Ani) Albers kao i Walter Gropius (Valter Gropijus), predavao u *Black Mouintain College* u Sjevernoj Karolini. Spomenuta škola zaslužna je za pokretanje umjetničkih pravaca poput *happeninga*, *fluxusa*, neodade ili protokonceptualizma. Također je Bauhaus bio osnova za strukturiranje teorije umjetnika, te inovativnih pedagoških pristupa u predavačkim aktivnostima umjetnika/profesora o čemu će više biti govora u poglavlju o kategorijalnoj podjeli umjetničkog opusa Ivana Ladislava Galete, točnije u odlomcima Bihevioralni performans i Teorija umjetnika/Hibridna pisanja.

Uloga neoavangarde više nije bila potencirati, ispoštovati ili usvojiti vrijednosti, ideale i postulate povijesnih avangardi već izvršiti njihovu rekonstrukciju, modifikaciju, reorganizaciju, te ustrojiti i razviti novi oblik kritičkih i eksperimentalnih umjetničkih praksi u okviru hladnoratovskog modernističkog ozračja poslije drugog svjetskog rata. Neoavangarda

[32] Buchloh Benjamin H.D. (2000). *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*.,The MIT Press, cambridge, Massachusetts/London, England, str. xxl
[33] Burger Peter (2010). *Avant-Garde and Neo-Avant_Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde*. New Literary History 41. No.4:705.

pretpostavlja mnogobrojne umjetničke prakse nastale nakon umjetnosti enformela u različitim umjetničkim disciplinama, što podrazumijeva izvođenje eksperimenata na području glazbe, književnosti, kazališta, filma, vizalnih umjetnosti, arhitekture i sl. (neodada, *fluxux*, performans, neokonstruktivizam itd.). Potrebno je napomenuti da je osnovna razlika između avangarde i neoavangarde bila u tome što je avangarda bila sklonija šoku, ekscesu, izgredima, skandalima, radikalnim ispadima kao „terorističkim činovima" na području umjetnosti, kulture i društva. Aleš Erjavec u knjizi *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka* ukazuje na diferencijaciju između ranih avangardi i onih nakon drugog svjetskog rata koja se očituje u agilnijem političkom angažmanu orijentiranom na ključne kritičke probleme. Pri tome aludira na različite geografske topose kao što su Brazil, Južna Afrika, zemlje istočne Europe i sl. ukazujući da su neoavangardne aktivnosti, koje su kao izolirane mikro jedinice, bile često kratkog vijeka trajanja, ali su ipak bile prisutne, vidljive i važne. U tom smislu kao specifične političke probleme Erjavec navodi: „AIDS aktivizam, feminističke ili gej pokrete sa njihovim biopolitičkim ciljevima, kulturalni pokret Tropicalia (objekti i instalacije Helia Oiticace, muzika Caetana Velose i Gilberta Gila, film Glaubera Rocha), pokret Art Ensemble ili Critical Mass i sl." [34]

Sa druge strane, američki kapitalistički liberalizam i njemu svojstven modernizam, razlikovao se od revolucionarnih komunističkih neoavangardnih tendencija po tome što je sa puno manje „buke", koristeći elemente ironije, tautologije, uvodeći novu tehnologiju u umjetnost, potencirajući bihevioralni aspekt, implementirajući kulturu istočnjačkih filozofija (spiritualna i mistična dimenzija), s idejom simbioze života i umjetnosti, širio i otvarao granice umjetnosti koje su prema grinbergovskom modernizmu bile strogo hermetične i zatvorene. Prema Greenbergu postoji distinkcija između visoke i niske umjetnosti/kulture, što znači postoji podjela na masovnu i visoku kulturu. Iz tog je razloga spomenuti grinbergovski modernizam težio zaštiti „čistoću medija i autonomiju umjetničkog djela" [35] od komercijalno/potrošački nastrojenog mediokritetskog društva.

Opozit grinbergovski strukturiranom, visoko modernističkom konceptu jeste socijalistički modernizam koji je proklamirao ideju da se umjetnost, vodeći se načelima

[34] Erjavec Aleš (2016). *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*. Beograd: Cicero. str, 285-286.
[35] Clement Greenberg u najvećoj mjeri naglašava autonomiju i čistoću muzike i slikarstva ukazujući na činjenicu da je dvodimenzionalna ploha slike osnovno načelo slikarskog principa, pa tako tumači da: „...ploha slike postaje sve plošnija i plošnija, ravnajući i potiskujući formalne planove dubine sve dok se oni ne spoje s stavrnim i materijalnim planom kojeg čini recentna površina platna; to je mjesto gdje oni bivaju jedno pokraj drugog ili isprepleteni ili transparentno raspoređeni jedan preko drugog. Vidjeti u: Greenberg Clement (1997). *Posle apstraktnog ekspresionizma. Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti.* Novi Sad:Prometej, str. 76.

Marksovog učenja, treba kretati od modela mimezisa (umjetnost je odslik ekonomskog položaja društva) prema modelu projekcije (optimalne perspektive novog socijalističkog društva). Sovjetska se kultura modernizma, poput grinbergovske, također temeljila na binarnoj opoziciji. U ovom slučaju na razlici između „sovjetskog i nesovjetskog (tj. proleterskog i buržoaskog), što znači da ne poznaje rascjep između elitne i masovne kulture, već se kultura u potpunosti percipira kao masovna, kao cjelina (tj. kao kolektivno umjetničko djelo)“[36]. To znači da je sve do pojave perestrojke, umjetnosti neoavangarda bila zastupljena kao *underground* umjetnost.

U Europi, točnije u zemljama istočnog bloka, paralelno sa američkom neoavangardom razvijala se avangarda „treće generacije“, kako je naziva Erjavec. Spomenute avangarde kao avangarde postsocijalističkog nasljeđa nosile su u sebi nove inačice radikalnih avangardi. Budući da je robno tržište zapada potenciralo stvaranje drugačije „vrste“ umjetnosti od one koja se producirala u socijalističkim i postsocijalističkim zemljama, radikalizam avangardi u tom je smislu dobio još veću dimenziju (Slovenija/Neue Slowenishe Kunst, Poljska, Mađarska, Srbija, Hrvatska, Slovačka, Rumunija, Kuba, Kina). [37] Neoavangardne se, kritički nastrojene, tendencije šire i na ostala neumjetnička polja poput kritike polja društva spektakla (situacionizam), strukturalizma, teorije informacije, socijalističkog realizma (Istočna Europa), kritičke teorije i sl. [38] Umjetničke neoavangardne prakse istočne Europe (Poljska, Čehoslovačka, Rumunija i sl.) u najvećoj su mjeri djelovale u strogo kontroliranim partijskim, državnim okvirima i zadržavale se čvrsto unutar njih (željezna zavjesa), a sve to zbog nemogućnosti interakcije sa suvremenim neoavangardnim zapadnim stremljenjima. Takva kulturna i politička kontrola dovela je do generiranja zatvorene strategije alternativnih „inkubatora“ umjetnosti čija se djelatna platforma, ovisno o situaciji u pojedinoj državi, realizirala na područjima od socijalističkog realizma, estetizma, pa sve do neoavangarde ili nezvanične umjetnosti.[39]

Hrvatska, slovenska i srpska neoavangarda su, iako temeljene na unisono karakterističnom polaznom stavu u kojem dominira medijsko-istraživački, kritički, ironički i subverzivni diskurs, bile sasvim različite. Hrvatsku neoavangardu, kroz suprotstavljanje socijalističkom realizmu i visokomodernističkom slikarstvu Ede Murtića ili Otona Glihe (gdje se spomenuto slikarstvo u najvećoj mjeri temeljilo na postulatima modernističkog intimizma,

[36] Dedić Nikola (2009). *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*. Beograd: Atoča d.o.o., Vujičić kolekcija, str. 81.
[37] Erjavec Aleš (2016). *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*. Beograd: Cicero, str. 288.
[38] Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 402.
[39] Šuvaković Miško (2019). *Neoavangarda i konceptualna umjetost u Hrvatskoj*. Zagreb: DAF, str. 48.

zatim ekspresionizma unutar dva svjetska rata, pariškog modernizma ili američkog novog slikarstva[40]), karakterizira nekoliko umjetničkih grupa i individualnih praksi. U atmosferi geometrijske apstrakcije to je grupa EXAT-51, u atmosferi neokonstruktivizma pokret Nove tendencije koji se je razvijao i djelovao kroz institucionalne mehanizme i uvodio u svoju umjetničku praksu tehnološke inovacije. Spomenuta inovativnost odnosi se na računalna, kinetička, geštaltička ili optička istraživanja, eksperimente na području vizualne poezije, na simbiozu svakodnevnog života i umjetnosti i sl.

Grupa Gorgona, u duhu poslije enformela, neodade i fluksusa, težila je stvaranju antiumjetnosti sa odlikom implementacije eksperimenata na području teksta, poststrukturalističkih proučavanja jezika, bihevioralnog djelovanja umjetnika kao konceptualnih umjetničkih djela. Na takav način producirano umjetničko djelo više nema hermetično zatvoreni potencijal, već aspekte njegove pojavnosti karakterizira hibridna otvorenost koja transgredira medijske i disciplinarne granice. Takva specifična pojava tzv. „druga linija", kao internacionalna neoavangarda, čisti je primjer umjetničke prakse koja izmiče konkretnim kulturno društvenim i povijesnim realnostima modernizma tog vremena.[41] Prema tome, njena esencijalna zadaća bila je izvođenje promjena (iako joj primarni cilj nije bio isključivo oponirati institucionalnim barijerama) u definiranju, artikuliranju i otvorenijem spoznavanju umjetnosti i njene prirode. Otvorenije spoznavanje prirode umjetnosti u ovom se smislu odnosi na dematerijalizaciju objekta (slike ili skulpture), sistematizaciju „ne-umjetničkih ili izvan-umjetničkih" tehničkih i metodoloških principa strukturiranja umjetničkog djela, realizaciju akcija „privremenog i prolaznog trajanja", uključivanju analitičkog principa definicije koncepta i sl.[42] U tom smislu Denegri tvrdi da je specifična karakteristika „druge linije" bila predodžba o suverenosti umjetničkog jezika koji primarno normira intelektualnu radnju kao proces konstituiranja umjetničkog djela ili umjetnikovog ponašanja, pa tako ističe da je:

> „Metafizika umjetnosti „druge linije" sadržana u procesima mentalnih operacija koje dovode do nastajanja djela, i ne ogleda se u proizvoljnosti poetskih ili simboličkih evokacija kojima se nastoji ispuniti navodni „sadržaji" mnogih djela tradicionalne umjetnosti. To je „metafizika samog autonomnog jezika umjetnosti, sa svim onim

[40] Denegri Ješa (1993). *Socijalistički estetizam,* iz Pedesete: teme srpske umetnosti. Novi Sad: Svetovi, str. 105.
[41] Denegri Ješa (2016). *Ideologija druge linije: EXAT-51, radikalni enformel, Gorgona , Nove tendencije*. Novi Sad: Sajnos, str. 9.
[42] Ibid., str. 9-12.

spiritualnim i spekulativnim osobinama koje kretanje kroz vrlo složeni labirint suvremenih izražajnih motivacija nužno podrazumijeva“.[43]

U knjizi *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960,* Nikola Dedić ističe da su performans, *happening*, video umjetnost, konceptualna, siromašna umjetnost i sl. imale tendenciju prevladavanja neokonstruktivističkih demonstracija perfekcionistički nastrojenog društva (spoj umjetnosti, znanosti i tehnologije). Nadalje tvrdi da je utopijski definirano idealno društvo supstituirano „idejama kulturne, estetske i ideološke *alternative*“[44] poznate pod terminom „nova umjetnička praksa“ (termin prvi puta koristila Catherine Millet na prijelazu između šezdesetih i sedamdesetih godina, kasnije preuzet od strane Ješe Denegrija). U tom smislu Dedić citira Denegrija: „termin *umjetnička praksa* upućuje na zaključak da se ovdje ne radi o izvanumjetnosti ili antiumjetnosti...već o procesima, operacijama, činjenjima, vršenjima, ne o finalnim i završenim estetskim objektima.“[45] Drugim riječima, propitivanje statusa umjetničkog djela nije primarna odrednica ovakve koncepcijske osnove, već je njeno temeljno načelo bazirano na problemskoj osnovi umjetničkog djelovanja. To znači da se fokus sa umjetničkog djela premješta na samog umjetnika, umjetnički subjekt, odnosno na umjetnikovo ponašanje, te na postupke i procese umjetnikovog djelovanja (npr. umjetničko djelovanje grupa: Bosch+Bosch, Družina iz Šempasa, Kôd, Crveni peristil, Grupa šestorice/Zagreb, OHO, Penzioner Tihomir Simčić, Verbumprogram, Ǝ, Tok i sl.).

Slovensku neoavangardu karakteriziraju eksperimenti izvođeni u različitim medijima i to u liminalnom polju između modernosti i postmodernosti na području filozofije, književnosti, sociologije, lingvistike, uključujući semiotičke, strukturalističke teorije. Specifičan primjer spomenutog umjetničkog djelovanja jeste grupa OHO čija se umjetnička aktivnost može podijeliti u tri faze: 1. reistička filozofija (eksperimentalni i animirani film, konkretna poezija, knjige umjetnika), 2. intervencije u prirodi i gradskim prostorima, reference na pop kulturu, vizualno-konkretističke tendencije, ludizam i jezičke igre, 3. Arte povera, konceptualna umjetnost.

Srpsku neoavangardu karakteriziraju dvije autonomne cjeline i to:

[43] Id., str. 12.
[44] Dedić Nikola (2009). *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*. Beograd: Atoča d.o.o., Vujičić kolekcija, str. 116.
[45] Denegri Ješa (1996). *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*. Svetovi: Novi Sad. str. 22; videti i Susovski, Marijan (u), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*., katalog izložbe u Galeriji suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978; vidjeti u Dedić Nikola (2009). *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*. Beograd: Atoča d.o.o., Vujičić kolekcija, str, 85.

1. novosadsko-zrenjaninsko- subotička, čija su temeljna odrednica bili eksperimenti na području književnosti prema vizualno-konkretističkim istraživanjima poezije (Bosch+Bosch, Katalin Ladik, Judita Šalgo), te na području konceptualne umjetnosti vezane za istraživanja teksta (Kôd, Mirko Radojčić i dr.) i

2. beogradska čiji su se višemedijski eksperimenti odvijali na polju eksperimentalnog filma, književnosti, glazbe i likovnih umjetnosti. U tom smislu Vladan Radovanović vrši sintezu teorijskih tekstova, voko-vizualnih istraživanja i novih medija, Koloman Novak bavi se istraživanjima na području lumino-kinetike, Zoran Radović geometrijsko-mehaničkim crtežima i tako dalje.

Kao što je ranije naglašeno neoavangarde kao kritičke, modifikatorske, restrukturirajuće i eksperimentatorske umjetničke prakse, pojave su koje su u najvećoj mjeri vezane za razdoblje šezdesetih i sedamdesetih godina 20. Stoljeća. Najčešće su istraživane iz teorijskih platformi koje se kreću od „humanistički orijentiranog marksizma, preko anarhističkog marksizma, maoizma, do različitih manifestacija ideja nove ljevice, istočnjačkog budizma, new age-a, čak i wittgensteinovske teorije jezika“.[46] Dedić ukazuje na činjenicu da je iz navedenih teorijskih platformi u najvećoj mjeri strukturirana i konceptualna umjetnost. Također tvrdi da je napr. američki op art ustrajao na preobrazbi trenutačnog društvenog sistema gdje preplet umjetničkog i političkog nije apriori temeljen na marksističkim obrascima. U tom smislu ističe da se neokonstruktivizam (u Europi afirmiran kroz koncept nove tendencije, u Americi kao op-art) temeljio na interakciji umjetnosti i tehnologije kao „tehnokratska ideja modernog projekta“ a neodada i pop-art na adaptaciji, odnosno rekoncepciji fenomena *ready made*-a, bez ukazivanja na usmjerenja marksističke ideologije.[47]

Nadalje, Dedić tumači da je potrebito napraviti distinkciju u pristupima utjecaja novoljevičarskih teorija na neoavangardu. Spominje markuzeovski pristup u jednom smislu (neoavangardna stremljenja definirana su kao „spontane, individulne, anarhističke i ludičke prakse *velikog odbijanja*[48]“) i pristup Jürgena Habermasa, Giulia Carla Argana i Filiberta

[46] Dedić Nikola (2009). *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*. Beograd: Atoča d.o.o., Vujičić kolekcija, str. 85.
[47] Ibid., str. 86.
[48] Sintagma „veliko odbijanje“ za Marcusea podrazumijeva dva rivalitetska pola društva: umjetnost kao višu kulturu odjeljenu od konteksta proizvodnje koja kao takva kritizira društvenu stvarnost i nužnost definiranu kao svakodnevni život, odnosno kao društveni kontinuum. U tom smislu „veliko odbijanje“ podrazumijeva represiju protiv trenutnog društvenog realiteta. „Poput tehnologije i umjetnost kreira jedan drugi svijet mišljenja i djelovanja nasuprot postojećem, a unutar njega. No, u kontrastu spram tehničkog svijeta, svijet umjetnosti je svijet iluzije, privida, *Schein*. Ali taj privid podsjeća na neku stvarnost koja jeste kao prijetnja i obećanje onoj

Menne u drugom smislu (neoavangardna stremljenja definirana kao „racionalna, konstruktivna strategija preobražaja života u kontekstu ideje o *modernom projektu*“).[49] To bi značilo da je spomenuti Arganov pristup (također i tumačenje umjetnosti kao istraživanja) važan u daljnoj interpretaciji neoavangardnih strujanja u Hrvatskoj, pogotovo u razdoblju djelovanja Centra za multimedijalna istraživanja pod vodstvom Ivana Ladislava Galete, a također i u strukturalnoj kategorijalnoj podjeli njegovog umjetničkog djelovanja koja će biti izvedena u drugom dijelu ovoga rada (*Sistemska analiza opusa Ivana Ladislava Galete*). Prema riječima Argana, projekt je temeljna jedinica na osnovu koje nastaje struktura umjetničkog djela gdje se koriste specifične tehnike i postupci i gdje se djelo nudi kao princip cjelokupne kulture. Takvo umjetničko djelo postavlja projekt kao bazičnu konstrukciju na osnovu koje se vrši konekcija između znanstvenog istraživanja i bilo koje kulturne aktivnosti.[50]

55

postojećoj.“ – Marcuse Herbert (1985). *Eros i civilizacija. Filozofsko istraživanje Frojda.* Zagreb: Naprijed, str. 220.

[49] Ibid., str. 91.

[50] Argan, Giulio Carlo (2001). *Problemi moderne umetnosti*, *Projeka(r)t* (11-15), Novi Sad, str. 26-28.

2.4. KONCEPTUALNA UMJETNOST

„Svaka jedinica propozicije (umjetničke) samo je ono što funkcionira u znatno širem krugu (propozicija), a svaka propozicija je samo jedna jedinka koja funkcionira unutar još šireg okvira (istraživanje). A svako istraživanje je samo jedinica koja funkcionira unutar još šireg okvira (moj umjetnički rad), a moj umjetnički rad je samo jedninica koja funkcionira unutar još šireg okvira (koncept „umjetnost"), a koncept „umjetnost" je koncept koji nema posebno Značenje u određenom trenutku, nego postoji samo kao ideja koju koriste živi umjetnici i koja postoji samo kao informacija"[51]

Joseph Kosuth

Konceptualna umjetnost javlja se polovinom 60.-ih i traje do kasnih 70.-ih godina dvadesetog stoljeća a karakterizira je zaokret od uvriježenih, tradicionalnih estetskih kanona prikazivačkog u modernizmu ka novim oblicima „refleksivnog plana metalingvističkog poretka."[52] To znači da konceptualni umjetnici temelje svoje stvaralaštvo na intelektualnom (teorijskom) radu, problemski zasnovanim pitanjima oko uloge umjetnosti, umjetničkog djela, svijeta umjetnosti, politike, društva i kulture, promjeni paradigme, na istraživačkim, kritičkim, autokritičkim, analitičkim, autorefleksivnim i metajezičkim principima i oblicima stvaranja. Promjena u prosudbi statusa umjetničkog djela dovela je do toga da se klasični modrnistički umjetnički artefakti (umjetnički objekti) u ovakvim uvjetima mogu tretirati kao tekstovi, odnosno diskurzivno-kulturalni sadržaj. Konceptualna umjetnost obuhvaća širok dijapazon različitih hibridnih umjetničkih produkcija, osobnih umjetničkih praksi i stremljenja zasnovanih na teorijama, konceptima i manifestima.

Kroz povijesni pregled nastanka konceptualne umjetnosti zamjetna su dva ključna toposa, a to su Velika Britanija i SAD (paralelno se javlja i u europskim zemljama poput Francuske, Njemačke, Češke, Mađarske, u republikama ex Jugoslavije i sl.). Njihova diferentnost očitovala se u djelatnim „matricama" koje su umjetnici upotrebljavali (analitička filozofija Ludwiga Wittgensteina/Ludvig Vitgenštajn i Alfreda Julesa Ayera/Alfred Žil Ajer karakteristična za SAD, te za Veliku Britaniju *Art&Language* koji se bavio kritikom modernističkih, tradicionalističkih umjetničkih obrazovnih instutucija).

Joseph Kosuth, jedan od najznačajnijih američkih teoretičara/umjetnika konceptualne umjetnosti, u tekstu *Umjetnost poslije filozofije* ukazuje na razdvajanje umjetnosti od estetike.

[51] Kosuth Joseph (1991) . *Art After Philosophy, Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, London, England :T MIT Press, Cambridge, Massachusetts, str. 14-32.
[52] Menna Filiberto (2001). *Analitička linija moderne umetnosti. Figure i ikone*. Beograd: Clio, str. 8

Pokušao je protumačiti da se estetika bavi općenitim promatranjima svijeta (izučava mofrološke aspekte umjetnosti), ne baveći se pritom pitanjima funkcije umjetnosti, odnosno pitanjima same njene prirode. U tom smislu tvrdi (oslanajući se na Ayerovo/Kantovo tumačenje razlike između analitičke i sintetičke propozicije) da su umjetnička djela analitičke propozicije (ako se sagledavaju iz pozicije vlastitog konteksta), odnosno tautologije, budući da sistematiziraju umjetnikovu intenciju/namjeru, što u konačnici pretpostavlja i samu definiciju umjetnosti.[53] Nadalje, Kosuth tumači da je sva umjetnost poslije Duchampa konceptualna zato što funkcionira pojmovno (konceptualno).

Budući da je konceptualna umjetnost temeljena na intelektualnoj osnovi, razumljiva je činjenica da je konačnom umjetničkom djelu (ako ono, kao takvo, nije ostalo samo na razini ideje) predhodilo teorijsko razmatranje, odnosno teorijske analize određene problemske osnove. Po tome se konceptualna umjetnost u najvećoj mjeri razlikuje od Greenbergove visokomodernističke teorije formalizma utemeljene u hladnoratovskom okruženju, gdje je evidentna ideja autonomije umjetnosti. Drugim riječima, Greenberg inzistira na estetičkoj, materijalnoj komponenti apstraktnog slikarstva kao samorazumljivom i logičnom kontinuumu, koji izrasta iz tradicije zapadnog slikarstva, naglašavajući dvodimenzionalnost plohe na slici:

> „Ravnina i dvodimenzionalnost bila su jedina svojstva koja slikartsvo nije dijelilo ni sa jednom drugom umjetnošću. Tako se moderno slikarstvo prije svega orijentiralo prema ravnini.“[54]

Iz tog razloga, potpuno opozitno, konceptualni umjetnik vrši kritiku pojavnosti umjetničkog objekta, postavljajući pitanje da li umjetnost postoji jedino ako je materijalno pojavna. Krenuvši iz pozicija minimalne umjetnosti, fluxusa i situacionizma, sa idejom kritike i protunapada na visokomodernističko apstraktno slikarstvo, konceptualna umjetnost negira pitanja o postupcima nastanka umjetničkog djela dajući primat razmatranjima o funkciji stvaranja umjetničkog djela. U tom smislu, Kosuth, tumačeći postmodernu umjetnost pod utjecajem Wittgensteinovog koncepta „jezičkih igara“, skreće pozornost na činjenicu da je konceptualna umjetnost suptituirala umjetnički objekt tekstom. Drugim riječima, bilo je potrebno izvršiti distinkciju između tekstova koji tumače/opisuju umjetničko djelo od onih

[53] Kosuth Joseph – izvod iz „INFORMATION“ – Muzej moderne umjetnosti New York (1970.) u Konceptualna umjetnost „Polja“ 156 -časopis za kulturu i umjetnost. Godina XVIII. Novi Sad, febrauar 1972., str. 3.

[54] Denegri Ješa (2001). *Clement Greenberg i kritika kontiniteta američkog apstraktnog ekspresionizma i postslikarske apstrakcije. Hijatusi modernizma i postmodernizma*. Novi Sad: Prometej, str. 75.

tekstova koji jesu umjetničko djelo, klasificirajući ga kao produkt diskurzivne kulturološke prakse.[55]

S ciljem *dematerijalizacije umjetničkog djela* [56], konceptualni umjetnik napušta institucionalne prostore izlaganja, koristi vlastito tijelo, ponašanje, znakove, istražuje, eksperimentira, ostavlja tragove egzistencije. Na ovu se konstataciju može nadovezati Šuvakovićeva tvrdnja da se proznanstveno orijentiran istraživački pristup neokonstruktivizma ili interdisciplinarno orijentiran pristup fluxusa razlikuju od istraživačkog izričaja konceptualne umjetnosti po tome što potonja proces istraživanja tumači kao „konceptualnu terapija vlastite discipline u vitgeštajnovom smislu" ili kao sistem proučavanja kompleksnih problemskih zadataka unutar umjetničkih praksi i njihovog svijeta umjetnosti.[57]

Što se smatra ključnim odrednicama prema kojima se može definirati konceptualna umjetnost kao pojava? Na prvom mjestu to je ponovna primjena redefiniranog i reartikuliranog dišanovskog koncepta *ready made*-a u kojem se neumjetnički predmet postavlja u svijet umjetnosti. Zatim realizacija *projekta* u umjetnosti gdje se aludira na određeni kontekst u kojem je izveden svojevrsni oblik umjetničke intervencije. Potom dokumentacija koja prati umjetničko djelovanja, a sama se koristi kao relevantan umjetnički rad (zabilješke, skice, dijagrami, fotografije, mape i sl.), a u tom smislu također i upotreba raznih teorijskih platformi, iskaza, govora, rasprava i tekstova kao potencijalnih umjetničkih sredstava. [58]

[55] Kosuth Joseph (1991). *The Play of the Unsayable: A Preface and Ten Remarks on Art and Wittgenstein*, *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, London, England: The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/, str. 245.

[56] Sintagmu dematerijalizacija umjetničkog djela skovala je Lucy Lipard, američka teoretičarka i kritičarka kako bi ukazala na svojstvenost konceptualne umjetnosti, odnosno umjetničkih praksi koje su svoje stvaralaštvo zasnovale na pitanjima oko statusa umjetnosti i umjetničkog djela anulirajući njegova formalna i tehnička obilježja.

[57] Šuvaković Miško (2007). *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, str. 218.

[58] Godfrey Tony (2004). *Conceptual Art*,. London/New York: Phaidon, str. 7.

3. UMJETNIČKI EKSPERIMENT ILI EKSPERIMENT U UMJETNOSTI

Ideja i potreba za radikalnim umjetničkim djelovanjem nosi revolutivnu konotaciju. Ako se pretpostavi da revolucija ima za zadatak izvršiti brzu, inteligentnu, za određeno razdoblje nužno potrebnu promjenu, onda će takve promjene, najvjerojatnije, biti ispoljene u vidu ekscesa, eksperimenta, kritike, interdisciplinarnih i transgresivnih prekoračenja, projektivnosti i sl. Stoga se, prema Šuvakoviću, može konstatirati da se u povijesnim (ranim) avangardama ekscesne (estetske, moralne, političke) umjetničke prakse vezuju za određene umjetničke pravce poput impresionizma, postimpresionizma, fovizma, suprematizma, kubizma, ekspresionizma, nadrealizma, dadaizma, konstruktivizma, futurizma, zenitizma itd.[59] U tom se smislu eksperimentalni aspekt odnosi na proces istraživanja novih umjetničkih materijala, medija, tehnika, prostora ili ideologija nastalih umjetničkih djela, interdisciplinarni aspekt odnosi se na prekoračenje žanrovskih, medijskih i disciplinarnih granica u umjetnosti, te na odnose među njima, a projektivni na „ideološki, vrijednosni i značenjski smisao umjetničkog djela.“ [60] Subverzivni, radikalni, ekscesni, istraživački i eksperimentatorski principi, u birgerovskom se smislu, izgrađuju na inovativnim, aleatornim, alegorijskim ili montažno-kolažnim metodološkim postupcima kojima se vrši kritika, negacija i provokacija svijeta umjetnosti.

U neoavangardnim se umjetničkim praksama (neodada, neokonstruktivizam, fluxus, vokovizualna istraživanja, kompjuterska, kibernetička ili luminokinetička umjetnost, materijalistički, strukturalni film itd.) eksperimentalni i istraživački aspekti ukazuju kao afirmacija utopijskih kanona, ideja i zamisli projekata avangarde. Stoga se otvoreni koncept eksperimentalne umjetnosti može tumačiti kao projektivni, istraživački i inovatorski, što znači da projekt eksperimenta unutar svojeg korpusa uključuje procedure i planiranje istraživanja postupaka nastajanja, funkcioniranja i predstavljanja umjetničkog djela.[61]

U tom se slučaju primarna vrijednost stvaralačkog čina u umjetnosti više ne bazira isključivo samo na finalnom, konačnom artefaktu, materijalnoj pojavnosti i oblikovnosti umjetničkog djela, već na koncepcijskom, metodološkom i empirijskom postupku. Također se vrijednost stvaralačkog čina bazira na tranzicijskim i inovacijskim vrijednostima i dosezima

[59] Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 89.
[60] Ibid.
[61] Ibid., str.161-162.

same prirode umjetnosti. Istraživačkim se postupkom u umjetnost uvode nove tehnologije, materijali, nove znanstvene platforme i discipline koje će inovirati, promaknuti značaj i vrijednosti, te prekoračiti granice uvriježenih umjetničkih strategija i postupaka, ukazati na prirodu stvari i samu prirodu umjetnosti.

Umjetnički se stilovi u povijesti umjetnosti kategoriziraju prema srodnim formalnim principima, odnosno prema cjelovitosti njihovih odlika, označavajući na takav način, razdoblje određene epohe prepoznatljivim. U trenutku kada dolazi do potrebe za odstupanjem od postojećih paradigmatskih koncepcija, budući da na njihovo etablirano stajalište utječe stupanj razvoja ekonomskih, povijesnih ili sociooloških čimbenika, nastupa razdoblje kriza. Denegri ukazuje na Arganovu razradu čimbenika krize u suvremenoj kulturi, koja je temeljena na tumačenju Huslerovog pojma „kriza evropskih znanosti". Argan tako pod globalnom krizom podrazumijeva:

> „stanje kriza odnosa kulture i vlasti, krizu modernog grada, krizu svrhovitosti, krizu razdvajanja umjetničkog i estetskog, krizu humanističke kulture pod usponom masovne kulture, utjecaj egzistencijalizma kao filozofije krize na suvremenu umjetnost, krizu zanatskih umjetničkih tehnika pred uvođenjem novih tehnologija, krizu prikazivanja i predstavljanja u suvremenoj umjetnosti, krizu kritike i teorije kao posljedicu krize same umjetnosti."[62]

Iz toga se razloga može konstatirati da je eksplicitnija potreba za prekoračenjem granica u umjetnosti, naprimjer, u razdoblju avangardi bila uvjetovana promjenom paradigmi i nastankom kriza tradicijskog i institucionalnog poimanja umjetničkog rada, prirode umjetnosti i svijeta umjetnosti. Impresionizam se prema tome može smatrati prvim značajnijim razdobljem promjena paradigmi, na što ukazuje aktivnost pojedinih umjetnika toga razdoblja, poput Clauda Debissya (Klod Debisi), Erica Satiea (Erik Sati) ili Stéphanea Mallarméa (Stefan Malarme). Navedeni su umjetnici u svom umjetničkom stvaralaštvu djelovali interdisciplinarno ili su se koristili različitim eksperimentalnim tehnikama i metodama. U tom se smislu u razvoju umjetnosti dogodio velik broj paradigmatskih promjena: od impresionizma kao novog odnosa između stila i pravca, kao „produbljivanja analize subjekta"[63], preko dade kao ekscesa, tj. promjene tumačenja statusa umjetnika i umjetničkog ponašanja, preko *ready-made*-a kao

[62]Denegri Ješa (2006). Umetnička kritika u drugoj polovini XX veka. Novi Sad: Svetovi, str. 66.
[63]Argan Giulio Carlo (2011). *Projekat i sudbina. Ogledi o modernoj i postmodernoj umetnosti i arhitekturi, industrijskom dizajnu, istoriji umetnosti i umetničkoj kritici.* Beograd: ORION-ART, str. 95.

umjetničke odluke o promjeni statusa umjetničkog djela, pa sve do neoavangardnih pravaca koji su se temeljili na tehnološkom razvitku i upotrijebi tehnologije itd.

Također je potrebno navesti nekoliko primjera kriza u umjetničkoj kritici: Filiberto Menna (Filiberto Mena) koji vrši kritiku vlastite kritike, ali i kritici teorija, pa tako, Charles Harrison, Rosalind Krauss (Rozalind Kraus) ili Donald Kuspit (kao revizionisti povijesti umjetnosti) temelje svoj rad na kritici Harolda Rosenberga-prvog tumačenja američkog akcijskog slikarstva ili na kritici Greenbergove analize forme (apstraktni ekspresionizam). Također Benjamin Buchloh vrši kritiku osporavajući premise na kojima Joseph Beuys zasniva svoju umjetničku praksu ili pak s druge strane osporava postmodernistički „povratak prikazivanju“ itd. Slične su se revolutivne promjene događale i na znanstvenim disciplinarnim poljima kada je u određenim kriznim razdobljima tzv. „normalne znanosti“ nastupala potreba za promjenom paradigmatskih teorija.

Thomas Kuhn (Tomas Kun) u knjizi *Struktura znanstvenih revolucija* ukazuje na činjenicu da normalna znanost podrazumijeva istraživanje koje ima snažne temelje na nekim od prethodnih znanstvenih postignuća koja su priznata od strane znanstvene zajednice.[64] Kuhn, nadalje, tumači da se „normalna znanost“ u najvećoj mjeri protivi korijenitim promjenama iz razloga što one mogu biti subverzivne spram njenih temeljnih stavova. U trenutku kada se događaju nepravilnosti koje poništavaju dominantnu tradiciju znanstvene prakse, dolazi do promjene u stavovima znanstvenih stručnjaka. Tada se primijenjuju novi sustavi istraživanja, sa novim stručnim stavovima koji dovode do znanstvenih revolucija, pa su tako najznačajnije znanstvene revolucije vezane npr. za imena Nikole Kopernika, Isaaca Newtona (Ajzak Njutn), Antoina Lavoisera (Antoan Lavoazije) ili Alberta Einsteina (Albert Ajnštajn).[65]

Vjekoslav Afrić, u pogovoru knjige *Strukture znanstvenih revolucija,* ističe Kuhnov teorijski model znanstvenog progresa čiji je grafički prikaz izveo George Ritzer (Džordž Ricer)[66]:

PARADIGMA I => NORMALNA ZNANOST => ANOMALIJE =>

KRIZA => REVOLUCIJA => PARADIGMA II...

[64]Kuhn S. Thomas (2002). *Struktura znanstvenih revolucija*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, str. 23.
[65]Ibid., str. 20.
[66]Ibid., str. 232.

Stoga bi se između znanstvenog i umjetničkog eksperimenta mogla povući svojevrsna paralela, u smislu da se „normalna umjetnost“ („normalna znanost“) može tretirati kao široko prihvaćena umjetnost temeljena na postavljenim stilskim karakteristikama, normativnim modelima ili čvrstim teorijskim rješenjima. Isto tako paralela se može povući između, naprimjer, kemijske znanstvene revolucije (floginstonska vs Lavoisierova teorija) ili modernizma u umjetnosti. No međutim, u obje discipline teorija može predstavljati samo čvrstu platformu i biti podrazumijevana polazišna osnova, ali je istraživački i eksperimentalni proces, kao takav, nužno potreban da bi se iz istraživačke prakse i njenih vodećih pretpostavki generirale nove teorije, nova znanstvena ili umjetnička postignuća.

Kuhn ukazuje na termin znanstvene zajednice kojim tumači da se različite profesionalne znanstvene skupine ili grupe žustro bave određenom znanstvenom posebnošću. Drugim riječima, smatra da je „paradigma ono što članovi jedne zajednice dijele i, obrnuto, znanstvena se zajednica sastoji od ljudi koji dijele jednu paradigmu. (...)Predstavnici znanstvene zajednice egzistiraju kao proizvođači i potvrđivači znanstvene spoznaje.“[67] Na zamisao paradigme znanstvenih zajednica oslanjali su se i članovi grupe *Art&Language* (teorija indeksa[68]). Spomenuti Kuhnov termin *Art&Language* razmatra iz trostruke pozicije strukturiranja teorije indeksa iz čijih je premisa izvedeno sedam aspekata strukture indeksa. Prvi aspekt upućuje na činjenicu da je ključni čimbenik kritičkog stajališta model prodora paradigme. U trenutku kada svi predstavnici određene paradigme imaju različit odnos prema načinu pristupa istraživanju i stajalištima, paradigma biva zahvaćena krizom, tada biva srušena, te otpočinje nova. Prodor paradigme označava supstituciju karakteristika mehanizama svijeta umjetnosti, budući da se je u ovom smislu stil zamijenio epistemologijom, tj. dosezima znanja.[69]

Postavlja se pitanje da li istraživanje ili eksperiment u umjetnosti prethodi razvijanju teorija umjetnosti, kao što je to slučaj u znanosti, ili se proučavajući teoriju umjetnik bavi istraživanjem i eksperimentom, polazeći iz već poznatih, postojećih paradigmatskih postavki? Ili se, možda, teorijska i praktična istraživanja, kao što je to napr., slučaj u konceptualnoj umjetnosti, kao takva preklapaju? Iz tog je razloga ovdje potrebno navesti Kosuthovo viđenje umjetničkih djela kao relevantnih konzekvenca definicije umjetnosti. Drugim riječima, Joseph

29

[67]Kuhn S. Thomas (2002). *Struktura znanstvenih revolucija*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, str.185.- 187.
[68]Grupa Art&Language razvila je teoriju indeksa baveći se zamislima kurikuralne reforme s idejom kritike visoko modernističkog obrazovanja na polju umjetnosti. U tom smislu koristili su termine indeks i mapa ili rešetka (latice). Teorija indeksa zastupa tri polazišta: 1). holistički karakter strukture polariteta i njihovih međusobnih odnosa, 2). zamisao ideološkog korpusa zajednice izvedenog iz individualnog stava, pozicije ili gledišta i 3). diskurzivni prostor u kojem se traže i nastaju metode iz interakcije ideološkog korpusa zajednice i holističke strukture.
[69]Šuvaković Miško (2007) . Epistemologija umetnosti. Beograd: Orionart, str. 21.

Kosuth je istraživanje u umjetnosti (naspram „normalnog prešutnog znanja“) definirao kao povlaštenu kategoriju gdje umjetnost zastupa sebe samu kao objekt proučavanja, što je uzrokovalo korijeniti zaokret od „teorije o umjetnosti ka teoriji u umjetnosti“.[70] Na taj je način umjetnost najvećim dijelom preuzela uloge koje su obnašale teorija i filozofija umjetnosti otvorivši novo „kulturalno polje“ koje Kosuth naziva „umjetnost poslije filozofije“. Kao jedan od najznačajnijih teoretičara/umjetnika konceptualne umjetnosti, tekstom *Umjetnost poslije filozofije* skreće pozornost na odjeljivanje umjetnosti od estetike. Po njemu estetika razmatra generalna sagledavanja svijeta (ukazujući na materijalnost i čulnu pojavnost umjetničkog artefakta), ne uzimajući pritom u obzir poziciju i funkciju umjetnosti, tj. poziciju i funkciju prirode umjetnosti i njen kontekst. Oslanjajući se na Ayerovo/Kantovo shvaćanje distinkcije između analitičke i sintetičke propozicije, smatra da su umjetnička djela analitičke propozicije u tom slučaju ako se proučavaju iz perspektive vlastitog konteksta. Sistematizirajući umjetnikovu intenciju/namjeru, ona imaju tautološki karakter, što u konačnici pretpostavlja i samu definiciju umjetnosti.[71] Nadalje, Kosuth tumači da je sva umjetnost poslije Duchampa konceptualna zato što funkcionira pojmovno (konceptualno). To znači da konceptualno umjetničko djelo transgerdira logičko - matematičkom formalizmu (stvarajući „premosnicu“ preko estetskog formalizma u kojem manjka umjetnikovih znanja i intencija), redefinirajući se kao lingvistički ili konceptualni formalizam. [72]

Uz Kosuthov obrat prema teoriji u umjetnosti, treba svakako spomenuti Cageov performativno-konceptualni obrat umjetnika. Takav obrat, također, provodi teoriju na djelu i to na način da prekoračuje disciplinarne granice, otvarajući strukturu muzičkog djela prema, napr. satoriju (duhovnom prosvjetljenju) ili zenbudističkom filozofskom svjetonazoru (Daisetz Teitaro Suzuki), doktrinama transcedentalizma (David Thoreau/Dejvid Toro), filozofiji jezika (Ludwig Wittgenstein), poeziji, kineskim kanonskim tekstovima (I Ching[73]) i sl.

Kako bi Cageov teorijski diskurs bio što jasniji, predstavit će se Šuvakovićeva trostruka klasifikacija potonjeg: 1. U prvoj se klasifikaciji, u tumačenju metamuzike svjedoči o dislokaciji ontoloških karakteristika glazbe i to kroz zamisao artikulacije zvukovima, gdje se

[70] Šuvaković Miško (2007). *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, str. 391.-393.
[71] Kosuth Joseph – izvod iz „INFORMATION“ – Muzej moderne umjetnosti New York (1970.) u Konceptualna umjetnost „Polja“ 156 -časopis za kulturu i umjetnost. Godina XVIII. Novi Sad, febrauar 1972., str.
[72] Šuvaković Miško (2007). *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine. str. 396.
[73] I Chin (Knjiga promjena) je drevna taoistička, kineska knjiga jednog od 5 Konfucijevih klasičnih filozofskih djela. Ova knjiga između ostalog tumači odnos između prirode i čovjeka i težnje za njihovim ujedinjenjem. U I Chingu postoje dvije vrste linija koje su temeljene na trigramima i heksagramima

metamuzika tumači kao „necijela egzistencijalna aktivnost“. U području metodološko-analitičkog i tekstualnog diskursa o glazbi, izvođenje se događa na poziciji i u uvjetima u kojima se ne pretpostavlja realizacija glazbenog djela (zamisao kreiranja ili izvođenja sistematiziranih zvukova) – kao da glazba reprezentira zaseban teorijski diskurs unutar konteksta glazbe, naspram njoj spoljašnjeg teorijskog diskursa, 2. U drugoj klasifikaciji Cageovog teorijskog diskursa na području „lecture poetry (predavačke poezije)“ provodi se dislokacija glazbe u polje avangardne poezije. U spomenutoj dislokaciji vrši se konfrontacija izražajnog senzibiliteta diskursa sa elementima ili obrisima metajezika o umjetnosti, egzistencijiji, religiji ili politici, 3. U trećoj klasifikaciji, koja se odnosi na tekstualnu produkciju, raspravlja se o tekstu koji se ne može svrstati niti u muziku, niti u poeziju, nego u „tekstualnu produktivnost u umjetnosti“. Takvo tumačenje teksta kao produktivnosti podrazumijeva metodu suzbijanja opisne usmjerenosti jezika od strane tekstualnog pisma. Na takav način konkretni, precizirani tekst umjetnosti zastupa glazbu za druge tekstove glazbe, umjetnosti, filozofije, književnosti, antropozofije, psihologije, teorije umjetnika, umjetnosti i dr.[74] Prema navedenoj trostrukoj klasifikaciji biti će tumačeni pojedini segmenti eksperimentalnog, istraživačkog diskursa Ivana Ladislava Galete, te će između umjetničke produkcije Cagea i Galete biti povučena svojevrsna paralela.

Osim tumačenja eksperimentalnih postupaka u polju glazbe, na primjeru Johna Cagea, u nastavku teksta biti će prikazani eksperimentalni i istraživački postupci na polju vizualnih umjetnosti, koje su u svoja djelatna umjetnička polja implementirali Joseph Beuys i Piero Manzoni.

[74]Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 161.

3.1. JOHN CAGE

> *„Nichi nichi kore konichi: Svaki dan je divan dan. Šta ako postavim trideset i dva pitanja? Šta ako tu i tamo prekinem da ih postavljam? Da li će to razjasniti stvari?"*[75]

Promjene paradigmi koje su se dogodile u vizualnoj umjetnosti avangarde i neoavangarde, kako je ranije navedeno, dogodile su se i na području glazbe, i to na dva različita polariteta. Navedeni suprotni polovi odnose se, sa jedne strane na inovativnost koja se dogodila u okviru tradicionalne zapadnoevropske muzike, a sa druge strane na istraživanje i eksperiment u glazbi. Takve promjene nastale su iz potrebe razvoja i nadgradnje muzičkog mišljenja kreiranog na osnovu prelaženja disciplinarnih granica, kritike postojećih kanonskih obrazaca, upotrebe aleatornih sistema kompozicije, korištenja nekonvencionalnih muzičkih instrumenta, uvođenja tišine kao konstruktivnog gradivnog aparatusa ili pak uklanjanja granica između umjetnosti i života.

Za sve navedene revolutivne preobrazbe glazbenog umjetničkog medija u najvećoj je mjeri zaslužan američki kompozitor i teoretičar glazbe John Cage (1912.- 1992.). No, međutim, još se u povijesnim avangardama (kubizam, dadaizam, futurizam) javila potreba za eksperimentom i istraživanjem u području glazbe. Iz tog je razloga nužno spomenuti umjetnike kao što su Eric Sattie (minimalizam, repetativnost), Luiggi Russolo/Luiđi Rusolo (koncepti buke i šumova) i Arnold Schönberg/Arnold Šenberg (zamisao atonalitetne muzike i dodekafonske skladateljske tehnike).

Cage se suprotstavljao konvencionalnim glazbenim postulatima koristeći dadaistička diskurzivna načela u kojima se vršila kritika autonomije glazbe, subverzivnost reproduktibilnog, arbitrarnost identiteta glazbenog djela ili pak persiflažni odnos prema tradicionalnom, zatvorenom glazbenom djelu. U tom se smislu može konstatirati da je Cage izvršio approprijaciju Polockove (Polok) zamisli gestualnog, akcionog čina kao svrsishodnog i temeljnog čimbenika umjetničkog djela jednako kao i satievskog i dišanovskog subverzivno-transgresivnog diskursa.[76] Nastupajući prema glazbenom djelu kao prema otvorenom, intermedijalnom konceptu, Cageovo je izvođenje muzike performativno, što znači da se osnovna referenca ne odnosi isključivo na sam čin interpretativnog izvođenja, već na „događaj,

[75]Cage John (1981). *Radovi/tekstovi 1939-1979*. Beograd: Studentski izdavački centar, str. 48.
[76]Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Hretzky, str. 161.

situaciju, trenutak izvođenja, odnos prema svim učesnicima, autoru kao/ i izvođaču, publici, svijetu glazbe.“[77]

Cageovo muzičko djelo 4´33´´ kojeg je izveo David Tudor 1952. prekretnica je u skladanju, izvođenju i slušanju glazbe. U djelu 4´33´´ kompozicije i izvođača nema, koncept tišine potpuo dokida funkciju skladatelja i izvođača, ali zato recipijent doživljava potpuno novo kognitivno iskustvo. Sam autor smatrao je nužno potrebnim definirati idejnu i problemsku strukturu ovog muzičkog djela pa je tako na partituri napisao bilješku u kojoj stoji podatak da naslov djela eksplicitno ukazuje na dužinu trajanja izvođenja djela. Definiran je mjernim jedinicama za vrijeme (minute i sekunde), a osim toga u bilješci je navedeno mjesto izvođenja (Woodstock, New York) i datum izvedbe (02. August, 1952.). U bilješci također stoji da se rad sastoji od tri dijela: 33´´, 2´40´´ i 1´20 ´´ i da je izvođač bio David Tudor koji je zatvaranjem i otvaranjem poklopca klavijature određivao početak i kraj svakog od navedenih djela. Između ostalog autor ukazuje na činjenicu da djelo može biti realizirano pomoću bilo kojeg drugog instrumenta, a dužina trajanja djela promijenjiva je varijabla.[78]

U odsustvu glazbene izvedbe, za cijelo vrijeme „izvođenja“ djela, publika može čuti različite zvukove i šumove, a također i vidjeti sve što je prisutno u prostoru izvođenja. Apsolutni izostanak zvuka „izvođenja“ nije prouzročio apsolutnu tišinu, baš naprotiv. Tišina je ovdje kao generalno determinirana komponenta, bazični gradivni element koji se aktivirao recipijentovom intencijom. Mirjana Veselinović Hofman navodi da tišina u sebi sadrži elemente koji proizlaze iz direktnog okružja, jednako kao i iz „samokoncetracije slušaoca na slobodno zamišljeni zvuk, na predstave unutrašnjeg sluha, ali i mentalne imaginacije njegovog odsustva.“[79] Također tvrdi da se premještanjem hijerarhijskog težišta sa zvuka na tišinu dogodio obrat, što je dovelo do poništavanja barijera, širenja granica, kao i njihovo prelaženje, s ciljem jednakovrijedne uporabe i tišine i zvuka, bilo kao elementarne ili kao upotpunjujuće. [80]U planiranom trajanju tišine u isčekivanju glazbenog djela, ostalo je otvoreno polje konglomerata različitih vizualnih i zvučnih elemenata koji bi ostali neoznačeni da je izvođenja muzike bilo. Iz tog je razloga potrebno spomenuti da Cage u *Radovima/tekstovima 1939- 1979* opisuje zvukove kao notirane ili nenotirane. Oni koji to nisu, otvaraju se kao tišine u muzici i dopuštaju drugim zvukovima da budu označeni. Kako bi ukazao na otvorenost glazbe prema drugim pojavnostima iz

[77]Cvejić Bojana (2007). *Izvan muzičkog dela: Performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna.* Sremski Karlovci-Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, str. 75.
[78] Cage John (1999). 4´33´´ , iz Michael Nyman: *Towards (a Definition of) Experimental Music*, str.3.
[79] Hofman Veselinović Mirjana (1998). *Čitanje muzike tišine.* Zbornik matice srpske za scenske umetnosti i muziku br. 22-23. Novi Sad: Matica srpska, str. 121-122.
[80] Ibid.

čovjekove okoline, povlači paralelu između područja moderne arhitekture, kiparstva i glazbe. U tom smislu daje za primjer staklene zgrade Mies van der Rohea/ Mis van der Roe (koje u sebi zrcale okolni prostor, poput neba, zelenila i prirode) i žičane skulpture Richarda Lippolda/Ričard Lipold gdje se simultano sagledava skulptura, prostor ili ljudi koji se u određenom trenutku mogu vidjeti kroz njegovu konstrukciju. Drugim riječima, za Cagea ne postoji prostor ili vrijeme koji su prazni.[81]

Cage ovim stavom ukazuje na činjenicu da se kod recipijenta otvaraju mogućnosti simultane recepcije različitih zvukovnih i vizualnih situacija, odnosno izoštravanje perceptivnih obrazaca koji ne pripadaju isključivo glazbenom polju. Zato je suvisla ova usporedba sa isprepletanjem, odnosno upotpunjavanjem arhitekture Mies van de Rohea sa okolinom, izvedena na identičan način kao i Cageova koncepcija tišine. U tom smislu Cage tvrdi da se recepcija suvremene muzike može ostvariti kroz glazbeno djelo („može se kroz njega slušati"), jednako kao što se može promatrati kroz suvremenu arhitekturu van de Rohea, kroz žičana, mrežasta kiparska djela Richarda Lippolda ili kroz *Veliko staklo* Marcela Duchampa.[82]

Cageov se umjetnički eksperiment temelji na elementima neodređenosti, slučaja, na nekonvencionalnim metodama produkcije zvuka, a dokaze i afirmacije o svojim inventivnim pretpostavkama i stajalištima preuzima iz različitih izvora. U slučaju da se takvi izvori dotiču zapadne kulture, onda se Cage oslanja isključivo na one koji su eksperimentalni, istraživački, svevremeni ili predvremeni (James Joyce/Džejms Džojs, Eric Sattie/Erik Sati, Marcel Duchamp/Marsel Dišan, David Thoreau/Dejvid Toro, Marshall McLuhan/Maršal Mek Luan, Buckminster Fuller/Bakminster Fuler i još mnogi drugi). U slučaju da se izvori potvrde njegove stvaralačke misli nalaze u drugim kulturalnim sredinama; oslanja se na tradiciju koju primijenjuje kao kompozicijska načela i postupke (kineska knjiga promjena *I Ching*, zenbudistička filozofija Daisetza Teitara Suzukija/Dajsec Teitaro Suzuki, indijska filozofija Ananda Coomarswamija/Anando Kumarsvami i sl.). Intertekstualne komponente na Joycevo *Fineganovo bdijenje* su prepoznatljive u Cageovom djelu *Divna udovica od osamnaest leta* za glas i klavir (sviranje prstima i zglobovima šaka), na Suzukijevo učenje u djelima *Amores*, *Meditacija*, *Opasna noć* i *Ona spava* (preparirani klavir). Također se intertekstualnost očutuje na Coomarswamijevu filozofiju u djelu *Sonate i interludiji* (repetativnost u izvođenju sonata kao meditativni proces) ili na kinesku Knjigu promjena u djelima *Šesnaest plesova* (1951.) i

[81]Cage John (1981). *Radovi/tekstovi 193[illegible]1979*. Beograd: Studentski izdavački centar, str. 84.
[82] Cage John (1969). *Julliard Lecture;* iz *A Year from Monday: New Lectures and Writings by John Cage. Hanover:* Wesleyan University Press, str. 102.

Koncert za preparirani klavir i orkestar (1951.) U odnosu na aproprijaciju metodološkog korpusa I Chinga može se konstratirati da implementacija I Chinga kod Cagea nije bila zamisao koja direktno uključuje metode predstavljene u knjizi, već se u glazbenu strukturu uz navedene metode unose i vlastiti svjetonazori i ideje. Cage je nastojao dati odgovore (koji se nalaze u samom čovjeku) na postavljena pitanja na način da je upotrijebio jedan od 64 potencijalna heksagrama gdje je u kombinaciji sa ranije osmišljenim odgovorima uspostavio odnose u strukturiranju svojih glazbenih propozicija.[83] Slične je metodološke principe Jeuyceovog strukturiranja književnog djela I.L. Galeta koristio kod strukturiranja vlastitog umjetničkog djela o čemu će više biti riječi u drugom dijelu disertacije.

U knjizi Johna Cagea, u kojoj su izloženi radovi/tekstovi od 1939. do 1979. evidentno je još jedno proširivanje djelatnog polja i to na polje produkcije tekstova i polje predavačke poezije (*Budućnost muzike: Credo (1937.) Eksperimentalna muzika: Doktrina (1955.), Eksperimentalna muzika (1957.), Kompozicija kao proces: I. Promjene, II. Neodređenost, III. Komunikacija, Predavanje o ničemu (1959.),Predavanje o nečemu(1959.), Kuda idemo? I šta radimo?(1961.)* itd.). Takva hibridna pisanja umjetnika ne tumače principe nastajanja Cageovih umjetničkih djela u smislu izricanja formalnog, izvedbenog ili koncepcijskog aspekta, već predstavljaju umjetnikov iskaz izveden kao specifičan diskurs, u vidu izjava, govora, „poetičkih i životnih stavova“[84] i intencija. Cageova teorija umjetnika bazirana je na pismima o umjetnosti. To znači da prijelaz iz nelingvističkog polja glazbene umjetničke prakse prema poljima „lingvističkog, deskriptivnog, eksplanatornog i interpretativnog modusa projekta umjetnosti kao mogućeg svijeta kulture“[85] konstruira novi tekst umjetnosti. Iako nije nužno vezan za produkciju djela i ne predstavlja govor njegove prezentacije, on istupa sa novim vrijednostima, smislom i značenjima, zastupajući na taj način tekstove muzike.

[83]Cage John (1981). *Radovi/tekstovi 1939-1979*. u Savić Miša. *John Cage*. Beograd: Studentski izdavački centar, str. IXX.
[84]Šuvaković Miško (2010). *Diskurzivna analiza*. Beograd: Orion art i katedra za muzikologiju fakulteta muzičke umetnosti, str. 314.
[85]Šuvaković Miško (2010). *Diskurzivna analiza*. Beograd: Orion art i katedra za muzikologiju fakulteta muzičke umetnosti, str. 314.

3.2.JOSEPH BEUYS

> *„...Umjetnost sada valja na antroploški način razumijeti kao teoriju kreativnosti. To je nužnost u mojem životu. To nije subjektivno. To nije individualno stajalište. To nije mitologija. To je nužnost i potreba za prirodu, za ljude, za životinje, za zemlju..."*[86]

Heterogenost polja umjetničkog djelovanja njemačkog neoavangardnog umjetnika Josepha Beuysa (1921.-1986.) kipara, pedagoga, predstavnika *fluxusa*, performera, protokonceptualnog umjetnika, društveno i politički angažiranog aktiviste, definira njegov aktivizam kao samoodređujuću umjetničku strategiju. Samoodređenje se u ovom smislu odnosi na polazišnu točku koja za Beysa predstavlja, u prvom planu, vlastito životno iskustvo, u koje su implementirane traume rata, zatim specifični stavovi, ideje i zamisli sa konceptom individualnih mitologija, u čijem je korpusu obuhvaćen čitav niz referentnih polja, iz kojega se dalje kreće prema apsolutnom i sveobuhvatnom.

Ako se pozovemo na Szeemannovo (Harald Zeman) tumačenje individualnih mitologija, kategoriziranih kao osamljene, subjektivne umjetničke prakse, ponašanja i postupci kojim se otkrivaju anomalije poznoindustrijskog društva i njegovo otuđenje, umjetničko stvaralaštvo Josepha Beuysa biti će puno preglednije.[87] Postkonceptualistička kritika napada i proziva „tvrde", teorijski zasnovane koncepte (nakon smrti autora)[88], na kojima se temelje konceptualna umjetnička djela, favorizirajući, s druge strane, umjetnička djela, ponašanja i postupke bazirane na strogo subjektivnom, individualnom, introspektivnom, čvrsto zatvorenom „govoru umjetnika u prvom licu". Govoreći o individualnim mitologijima potrebno je imati na umu da se umjetnička potencijalnost temelji na nekoliko „sebstvenih", transcedentih matrica: 1. na matrici izvorne, vjerodostojne, neusporedive i neraskidive „životne aktivnosti" (Radovanović, Schneemann, Lee Byars); 2. na matrici proročko-mesijanskog subjektiviteta (Joseph Beuys); 3. na matrici pojedinačnog ili skupnog umjetničkog legitimiteta, kao „izuzetni simptom ljudske

[86] Lamarche-Vadel Bernard (2003). *Razgovor*. U: priredio i predgovor napisao Ješa Denegri. *Dossier Beuys*. Zagreb: DAF, str. 433.
[87] Szeemann Harald (1972). u : Documenta 5, Kassel- https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5, stranici pristupljeno 29. siječnja, 2020.
[88] Barthes Roland (1967). *Smrt autora*. Multimedijski magazin Aspen no. 5-6. https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/aspen-magazine-1965-1971/, stranici pristupljeno 29. siječnja, 2020., Heath Stephen (1977). *Roland Barthes*. *Image Music Text*. London: Fontana Press, str. 142.

egzistencije“ (Knifer, Gorgona, Michael Broodthaers, Mangelos) i 4. na matrici „institucionalne identifikacije privatnog i javnog, umjetničkog i životnog, statusnog i stvaralačkog, ekonomskog i povijesnog (Braco Dimitrijević, Daniel Buren, Cavelini)“. [89] Temeljna karakteristika ovakve umjetničke prakse zasnovana je na osobnom, introspektivnom diskursu autora koji ukazuje na samosvjesnu i jedinstvenu umjetničku inventivnost. Takva je umjetnička inventivnost oslobođena svih društvenih, kulturalnih, političkih ili ekonomskih stega i doktrina u korist otvorene, subjektivne, gotovo „patološke“ dosljednosti, u interpretaciji i kreiranju vlastitih teorijskih, performativnih diskursa, proglasa, kompleksnih matematičkih izračuna, sustava simbola, pisama, manifesta, logika, augmentacija i sl.

U Beuysovo umjetničko stvaralaštvo mogu se ubrojiti, na prvom mjestu, crteži, multipli, objekti/instalacije, akcije, performansi, predavanja, školske ploče, tv instalacije, video radovi, fluxus-koncerti. Ukupno postoji sto osamdeset crteža koje je Beuys izveo u raznim tehnikama poput akvarela, ulja, olovke, u koje se mogu ubrojiti i potpuno nekonvencionalni materijali, kao što su zečja krv, vosak, kreda i sl. Aspekti umjetničkog stvaralašta Josepha Beysa koje treba posebno naglasiti jesu: uplivi u područje znanosti, intervencija u politički i društveni život, samotnjački, ritualni život i kompleksno složeni odnosi sa životinjama (kojot, pčele, zec, labud, jelen, konj), pedagoški inovativni sistem pristupa studentima umjetničkih akademija versus konvencionalni instiucionalni kurikulum, samospoznaja i inicijacija koja se dogodila njegovim oživljavanjem i spasenjem (tatarsko pleme), upotreba kemijskih i prirodnih elemenata (zlato, vosak, zemlja, metali, kamen), upotreba simbola (križ, pentagram, kristal), upotreba prehrambenih elemenata (margarin, mast, šećer) itd. Može se konstatirati da je intuitivnost jedna od temeljnih komponentni na kojima se zasniva Beuysov umjetnički diskurs, koja povezana sa mitološkom i animalističkom komponentnom prevazilazi ono individualno, subjektivno i kreće se prema kreativnom kozmičkom, univerzalnom konceptu („...nadvrijeme i nadprostor, dimenzije su iz kojih proističe kreativna intuicija i koja se u istu dimenziju neprestano vraća, tj. tvori krvotok, dok logička misao struji pravocrtno do neke definirane granice.“[90]).

Utopijski projekt socijalne skulpture (*Soziale plastik*) kao proširenog koncepta umjetnosti, za Beuysa predstavlja umjetnički postupak u kojem se vrši novo društveno oblikovanje. Socijalna skulptura i Beuysova sintagma *„Svaki čovjek je umjetnik“/ „Jeder*

[89] Šuvaković Miško (2007). *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, str. 69.
[90] Adriani Götz; Konnertz Winfried; Thomas Karin (1981). *Joseph Beyus, Leben und Werk*. Köln: Du Mont, str. 170-172.

Mensch ist ein Künstler" ukazuju na ideju da svatko može, kao kreativno biće, biti dio „društvenog organizma" i sudjelovati u oblikovanju antropološkog koncepta života kao „organske transformacije ideje umjetnosti". Drugim riječima, socijalna skulptura nije materijalni umjetnički artefakt, već kreativna i duhovna ljudska aktivnost. Analizirajući Beuysov „društveni aktivizam" Džalto tumači da se Beuysova umjetnička aktivnost bazira na platformi ljudske osobnosti koja s jedne strane predstavlja temelj umjetničkog stvaralaštva, dok s druge strane ljudska zajednica predstavlja indikator njenog svjetonazora. U tom smislu Beuys naglašava slobodu umjetnika kao temeljnu komponentu za kreativnost unutar i izvan umjetnosti same. U tom se smislu snaga kreativnosti nalazi u interakciji sa ljudskom jedinkom budući da ciljevi umjetnosti postaju temeljni smisao kreativnog ljudskog identiteta.[91]

Prema Beuysu, korektiv društvenog organizma mogao bi se realizirati na način da se društvo definira kao polje umjetničkog poduhvata. U njemu bi se promjene trebale dogoditi sustavnim buđenjem kreativne svijesti svakog pojedinca u društvu, koji bi, u tom slučaju, postao fundamentalni nosilac „totalnog umjetničkog djela budućeg društvenog poretka".[92]

Neki od izdvojenih radova Josepha Beuysa su:

1. Akcije i performansi: *Kako objasniti sliku mrtvom zecu*, 1965., *I Like America and America likes me,* 1974., *7000 Oaks*, 1982., *Eurasia*, 1966., *Iphigenie/Titus Andronicus*, 1969., *Evolucija*, 1965.,

2. Objekti i instalacije: *Fettstuhl*, 1964., *Filter s kutom masti ili kut masti s filterom,* 1963., *Snježni pokrov,* 1965.,

3. Crteži: *Aktrice*, 1961., *Jelen*, 1955., *Bez naslova: Životinja*, 1985., *Prasaonice i crna prikaza ptice,* 1955.,

Beuysovo umjetničko stvaralaštvo vezano za djela u kojima koristi prirodne materijale i energiju može se interpretirati kao autorefleksivno i autoreferencijalno, *work in progres* djelo. Autorefleksivnost se ovdje očituje kao sistemacija procedura prilikom realizacije umjetničkog djela u dosljedno definiranom i primijenjenom konceptu. U tom konceptu evidentan je proces ponavljanja pretvaranja, preobrazbe materijala iz jednog agregatnog stanja u drugo (tekuće, čvrsto, plinovito itd.), zatim zamisao pretvorbe energije, prema zakonu o očuvanju energije, iz

[91] Džalto Davor (2016). *Umetnost kao tautologija.* Beograd: Clio, str. 96.
[92] Šuvaković Miško (2007). *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, str. 69.

jednog oblika u drugi (toplinska, kemijska, svjetlosna itd). Konceptom aproprijacije funkcije prirodnih elemenata i energija (svojevrstan *Ready Made*), gdje je u prirodi evidentna stalna mjena, ukazuje se na činjenicu da je umjetnost (poistovijećena sa prirodnim fenomenima) sabiralište, pohranilište i prijenosnik energije. Ti postupci mijena nikada ne prestaju, „..procesi se nastavljaju: kemijske reakcije, procesi vrenja, promjene boje, truljenje, isušivanje. Sve se dalje preobražava.“[93] Također se takav koncept autorefleksije može primijeniti na koncept društvenosti, odnosno, na koncept socijalne skulpture, budući da je osnovna zamisao temeljena na progresu transformacije društvene individue u kreativnog društvenog pojedinca.

Autoreferencijalnost se, u ovom slučaju, očituje u repetativnom postupku transformacije društveno osvještene individue. Repetativni postupak kod Beuysa, dosljedan je, osim u ponavljanju materijala, također i u ponavljanju eksploatacije već ranije nastalih radova, čija izvedba oscilira u suodnosu sa elementima u drugačije postavljenom kontekstu (*Udar munje sa zrakom svjetla na jelenu*, 1958-1985., *Koza*, 1982., *Jelen*, 1983., *Tramvajska stanica*, 1976[94]. i sl.).

Također se u umjetničkom stvaralaštu Josepha Beuysa mogu izdvojiti predavanja, koja je, kao profesor izvodio studentima na umjetničkim akademijama, ali također i politička predavanja. Za mnoge od njih koristio je školske ploče kao funkcionalni format kod različitih debata i diskusija (*Germans Students Party/GSP ili Organization for Direct Democracy/ODD*) i to po uzoru na predavanja njemačkog antropozofa i teozofa Rudolfa Steinera/Rudolf Štajner (sačuvano je više od 1100 školskih ploča Rudolfa Steinera)[95]. Palimsestičkim postupkom koristio je ploče kao tekući proces otvorene diskusije, kako bi predavanja učinio vizualno i mnemotehnički prihvatljivijim. Neke od navedenih strukturnih metoda, po uzoru na Beuysa, u kreiranju vlastita umjetničkog opusa koristio je I.L. Galeta što će biti predstavljeno u drugom dijelu disertacije.

[93] Harlan Volker (1988). Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys“. Stuttgart: Urachaus, str. 13.
[94] Perica Blaženka (1991). *Mit u suvremenoj njemačkoj umjetnosti (Joseph Beuys i njegovi utjecaji).* U: Život umjetnosti, 48-49. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, str. 52.
[95] Mesch Claudia (2017). *Joseph Beuys*. London: Reaktion Books LTD, str.102-103.

3.3. PIERO MANZONI

Piero Manzoni (1933.- 1963.), talijanski je umjetnik koji je svoj eksperimentatorski credo, kao apriornu negaciju društveno uvjetovane umjetnosti, zasnovao na tragu umjetnosti Yvesa Kleina (Iv Klajn), Lucia Fontane (Lučio Fontana) ili Alberta Burrija (Alberto Buri). U vrijeme enformela i ekspanzije egzistencijalističke misli, po uzoru na Kleina, stvara svoja antropomorfna djela *Achromes* (1957- 1962.). Kod realizacije djela koristi vatu, bijelu glinu, staklenu vunu, kobalt klorid, zečje krzno ili kriške kruha s ciljem negacije boje, materijala i reprezentacije stvarnosti kako bi ukazao na prostor u kojem je „izuzeta bilo kakva slika/predstava svijeta. Bez obzira da li je u pitanju čista boja, znak ili materijal; on je bio usmjeren na primarni prostor".[96] Velika prekretnica u Manzonijevom umjetničkom stvaralaštvu dogodila se usljed utjecaja Lucia Fontane i njegove teorije spacijalizma nakon čega Manzoni stvara bijele slike. Njegovo istraživanje bazirano je na elementarnim, primarnim prostorima i odnosima među njima. Prvenstveno je istraživao čin stvaranja, koncipiranja i dovođenja u odnose procese ponašanja sa konkretnim izvođenjem djela, kako bi ukazao na minornost realizacije umjetničkog djela u odnosu na koncept ponašanja. Bihevioralnost u stvaranju umjetničkog djela temeljna je komponenta Manzonijevog stvaralaštva, koje je kao umjetnikova odluka, tj. umjetnikovo ponašanje istovremeno i skandalozno i nihilističko i destruktivno.

Argan smatra da Manzoni predstavlja prekretnicu u poimanju činjenice da je pothvat stvaranja u umjetnosti daleko važniji od samog umjetničkog djela: „samo nesputan, čist čin koji se oslobodi iz materije na koju je usmjeren ili na omot u koji je zatvoren, može da nadvalada mašineriju pragmatizma i svakodnevnog aktivizma."[97]

Osnovne preokupacije Manzonijevog umjetničkog stvaralaštva bile su egzistencijalističke misli kao što su pitanja bistvovanja i egzistencije, slobode izbora, shvaćanja vrijednosti i smisla života u odnosu na „konvencionalne suštine", zatim pitanja izbora ponašanja u skladu sa vlastitim istinama ili istinama društva. Spomenute preokupacije vidljive su u pokušaju da odgovori na pitanja o smislu postojanja umjetnosti i o postupcima njene negacije. Ujedno je pokušao odgovoriti na pitanja o vrijednosti umjetničkog čina ili vrijednosti samog umjetničkog djela. Iz tog razloga Manzoni vrši kritiku materijalističko potrošačkog društva realizirajući svoja djela kao serijske proizvode, multiple:

[96]Celant Germano (1974). *Chronology*. iz: Piero Manzoni – Paintings, reliefs & objects. London: The Tate Gallery, str. 6.
[97]Argan Giulio Carlo (2011). *Projekat i sudbina. Ogledi o modernoj i postmodernoj umetnosti i arhitekturi, industrijskom dizajnu, istoriji umetnosti i umetničkoj kritici.* Beograd: ORION-ART, str. 87

Corpi d Aria / *Bodies of Air* (1960) kao seriju od 45 crvenih, bijelih i plavih balona na tronošcima koje je mogao probušiti autor ili kupac, ovisno o iznosu koji je za taj čin plaćen. U djelu *Merda d' Artista (1961.)* Manzoni je pakirao vlastiti izmet u limenke nudeći ga na tržištu umjetnina. Zatim tu su djela *Linee* / *Lines 16-69m* (1959.) i *Linee di lunghezza eccezionale* / *Lines of Exceptional Lengh* (1961.), nacrtane linije na papirima navedene dužine koje je Manzoni zarolao i također zapakirao u kutije. Djelo *Scultura vivente* / *Living Sculpture* (1961.) kao i djela *Uova con impronta* / *Eggs With Thumbprint* (1960.) i *Base magica* / *Magic Base* (1961.) temelje se na ostavljanju traga, otiska prsta ili stopala, te na potpisivanju nagih tijela. Ovaj postupak ne predstavlja umjetnikovu odluku da određeni predmet ili živo biće proglasi umjetničkim djelom, premještajući ga iz konteksta svakodnevnog života u kontekst umjetnosti, već je osnovna ideja problematizacija umjetničkog čina i umjetničke namjere. Propitivajući status Manzonijevog otvorenog umjetničkog djela može se konstatirati dvojaka vrijednost statusa umjetnika. To znači da je umjetnik institucija koja raspolaže konkretnim vještinama, znanjem i moći s jedne strane, dok s druge strane umjetnik vrši mistifikaciju ili demistifikaciju umjetnosti iz jedinstvene pozicije autonomije umjetnosti, gdje je unutar svijeta umjetnosti moguće uzvesti bilo kakvo skandalozno priopćenje koje će, kao takvo, biti prihvaćeno i vrijednovano.[98]

Drugim riječima, Manzoni je svojom gestom, tragovima, otiscima kao oblikom umjetničkog ponašanja, problematizirao pitanja vrijednosti i egzistencijalne stvarnosti, ukazujući na činjenicu da je u svijetu umjetnosti jedino važan proces, djelovanje i ideja. Kritika statusa umjetnika, umjetničkog djela i svijeta umjetnosti u materijalističko potrošačkom društvu izvršena je negacijom i dokidanjem konvencionalnih likovnih sredstava i postupaka s ciljem tumačenja krize umjetnosti i kulture i njene perspektive u suvremenom društvu.

Tumačenje ova tri potpuno različita konceptualna diskursa bilo je potrebno kako bi ukazalo na činjenicu da se u konceptualnoj umjetnosti proces istraživanja i eksperimenta temelji na intelektualnom i teorijskom radu. U tom je smislu teorijski konceptualni rad vezan za proučavanje pozicija, struktura, funkcija, značenja, te vrijednosti umjetnosti i njene prirode. U realizaciji svojeg umjetničkog opusa umjetnici koriste nekonvencijalne tehnike, metode, postupke i ponašanja kako bi demistificirali zamisao konvencionalnog modernističkog umjetničkog artefakta. Zbog toga je veoma važna transparentna predstava procedura i protokola kod realizacije djela u karakterističnom umjetničkom kontekstu. U provođenju eksperimenta i istraživanja prezentiraju se kompleksne semantičke, psihološke, referencijalne, tipološke,

[98] Šuvaković Miško (2007). *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, str. 45.

intertekstualne, epistemološke, transcedentne matrice svijeta umjetnosti. Konceptualno umjetničko djelo određeno je kao prvostupanjska pozicija (simptom, eksperiment, uzorak), čiji će rezultati i učinci postati transparentima tek na drugostupanjskom nivou.[99]

U studiji slučaja u drugom dijelu disertacije, točnije u sistemskoj analizi umjetničkog opusa Ivana Ladislava Galete, biti će riječi o autorefleksivnim postupcima koji se, kao „teorijska identifikacija" kreću prema intertekstualnim. Između ranije navedenih primjera triju umjetničkih opusa biti će uspostavljene poveznice i svojevrsne paralele.

[99] Šuvaković Miško (2007). *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, str. 20.

4. ARGANOVA TEORIJA ISTRAŽIVAČKE UMJETNOSTI

Mnogi su se povijesničari, kritičari i teoretičari u drugoj polovini 20. stoljeća bavili pitanjem kompleksne prirode moderne umjetnosti i mnogih njenih kontradiktornosti. Gulio Carlo Argan (1909. – 1992.), talijanski kritičar i povijesničar moderne umjetnosti, kao zagovornik ideje o unisonosti i korelativnosti, do tada razdvojenih disciplina, kao što su povijest, teorija i kritika umjetnosti, tumačenju i analizi pojavnosti u umjetnosti pristupao je isključivo prema određenoj i specifičnoj problemskoj osnovi. Takva je problemska osnova u definiciju umjetnosti uključivala preplitanje aktualnih socijalno – političkih, ekonomskih, i kulturalnih zbivanja.

Platforma na kojoj Argan gradi pristup umjetnosti i kulturi jest svakako povijesno iskustvo. Po tumačenju Maroevića, Arganov historicizam nema deterministčkih zahtjeva: „ne samo što je umjetnost unutarnje autonomna nego se i autonomno povezuje se drugim društvenim djelatnostima.“[100] Nadalje, tvrdi da umjetnička djela, tek na osnovu interpretacije koja se ostvarila iz perspektive „naših života“ i koja je kao takva apriori suvremena, bivaju „demistificirana“ kao znakovi vremena, što ukazuje na činjenicu da posjeduju umjetničku i povijesnu vrijednost. S obzirom na pitanje vrijednosti došlo je do obrata u označavanju „vrijednosnih modela“ jer je realizacija umjetničkih djela isprva bila bazirana na obrtničkom radu što je i dovelo do krize „tradicionalih umjetničkih tehnika“. Argan tvrdi da obrtništvo i umjetnost egzistiraju na suprotnim polovima a zajedničko im je svojstvo bazirano:

> „na prirodnoj materiji koja preko umjetničkog djela napreduje prema idealnoj savršenosti: kao vrijeme postojanja i iskustva, ljudski rod obogaćuje početnu vrijednost materije i stoga što je to određeno s obzirom na ljudsko djelovanje. Tako materija nadilazi vlastitu materijalnost, vlastitu početnu fizičku ograničenost; stupa u odnos sa svijetom, postaje nositeljica povijesnog iskustva.“[101]

[100]Maroević Tonko (1974). *Bilješka o Arganu.* Život umjetnosti br. 21., str. 69.-70. https://zivotumjetnosti.ipu.hr/21-1974/ - stranici pristupljeno 04. siječnja 2018.
[101]Denegri Ješa (2011). *Gulio Carlo Argan. Projekt i sudbina. Ogledi o modernoj i postmodernoj umjetnosti i arhitekturi, inustrijskom dizajnu, istoriji umetnosti i umetničkoj kritici*. Beograd: Orion Art, str. 10.

Umjetnički se predmet u prošlosti „postavljao u svijet“ kao „prostorna činjenica“, kao originalan i neponovljiv artefakt. Kao takav ukazivao je na vječnu, univerzalnu, božansku vrijednost, posve vezanu, isključivo, za predstavljanje prirode što znači da je bio potpuno udaljen od bilo kakvih društvenih odnosa. Obrtnička proizvodnja svoj je kraj doživjela revolucionarnim razvojem industrije, koja je uvođenjem serijske proizvodnje dovela do obrata u hijerarhijskom odnosu vrijednosti. Drugim riječima, industrija može proizvesti proizvod u neograničenom broju predmeta, identične i vrhunske kvalitete, što dovodi do „promjene vrijednosti u poretku proizvodnje koja odgovara promjeni vrijednosti u društvenom poretku“.[102] Industrijski dizajn mijenja osnovu vrijednosti, u sistemu ponude i potražnje mijenja predmet u proizvod, brzu proizvodnju u brzu potrošnju. Troše se „omoti-slike“ i informacije čija poruka vrlo brzo prestaje biti nova i aktualna i koja kao takva brzo zastarijeva. Ne troši se samo proizvod već i slike koje ga odslikavaju.

Što se u tim uvjetima događa sa umjetnošću, umjetničkom djelatnošću, kakva je umjetnička situacija? Nije li jedna od njenih temeljnih karakteristika hipoteza o „predstojećem nebivanju“? U tom smislu Argan ukazuje na postojanje dviju najvažnijih struja u umjetnosti: 1. neokonstruktivistička ili geštaltička i 2. struja društvene reportaže (sve do pop-arta) „koje se predstavljaju kao ekstremne i izravno angažirane tehnike s obzirom na svijet slike što ga proizvodi industrijska tehnika.“[103]

Između navedenih umjetničkih struja postoji nekoliko distinktivnih elemenata, što znači da je, naprimjer, kod geštaltičkog postupka umjetnička aktivnost temeljena na procesu kojem je osnovno polazište pitanje vrijednosti, iako poticaj za njeno utemeljenje nije čin svijesnog postupka. Geometrijski oblici kao sistemi operativnih tehnika zapravo ne daju primat vrijednosti u predstavljanju prostornosti izvedenih oblika, već temeljnu osnovu u stvaranja čini operativni postupak promišljanja. U tom smislu strogost geometrije i njene osnovne aritmetičke operacije ne predstavljaju referentu točku koja ukazuje na samu sebe, „referiranje zapravo uopće nije naznačeno jer bi se predmet rekonstruirao pred našim očima. Fenomen se opaža u potpunosti i ni na što drugo ne upućuje: želi se pokazati da je opažanje proces, da ima svoju shemu, da djeluje selekcionirajući, sređujući, ustrojavajući.“[104]

Za razliku od neokonstruktivističke ili geštaltičke struje koja se temelji na tehnološkoj inovaciji, i u tom je smislu s njom neodvojivo povezana, struja društvene reportaže implicira

[102]Denegri Ješa (2011). *Gulio Carlo Argan. Projekt i sudbina. Ogledio o modernoj i postmodernoj umjetnosti i arhitekturi, inustrijskom dizajnu, istoriji umetnosti i umetničkoj kritici*. Beograd: Orion Art, str. 11.
[103] Ibid., str. 18.
[104] Ibid., str. 18-19.

na područje masovnih medija, na sistem konstrukcije, distribucije i potrošnje informacije kao proizvoda masovnih medija. Proizvode (slike-informacije) masovnih medija, struja društvene reportaže izravno ne selektira, već ih, markirajući ih iz nepregledne mase, prikazuje kao simboličke. U ovom se smislu operativni postupak promišljanja, koji je kao takav temeljan u neokonstruktivističko-geštaltičkoj struji, negira i ukida, ukazujući na predstavu slika kao čisto navođenje i ponavljanje uzoraka. Drugim riječima, obje struje djeluju u potpuno reduciranom semantičkom polju (za razliku, naprimjer od enformela). U tom smislu Argan konstatira da geštaltička struja ima za temeljni fokus svojeg djelovanja projekt, ali on nije apriori realiziran, već samo naznačen i kao takav potvrđen. Kada stvara projekt, umjetnik zamišlja i postavlja svoje djelo kao potpuno izvedeno i završeno, gdje se jasno vide uspostavljeni parametri u svim fazama njegove realizacije. Umjetnik pokušava zasnovati svoje djelovanje na određenom metodološkom korpusu, obuhvaćajući u tom procesu sva mjesta koja su međusobno ovisna i povezana. Najznačajniji doseg u tom procesu jeste konkretno mjesto koje umjetnik označava kao temeljni cilj, a također je jednako značajan i prijeđeni put; „jer se projekt konstruira korak po korak, a važna je i „programirana" povezanost ili metoda kretanja. U prvom slučaju vidimo cilj u projektu, u drugom vidimo samo projekt."[105]

Također se, temeljna razlika između geštaltičke struje i struje društvene reportaže (pop-art) nazire i u činjenici da se u prvom slučaju projekt bazira na rezultatu nastalom na povratnoj informaciji generiranoj iz tehnološkog procesa, kao svojevrsna eksperimentalna, znanstvena hipoteza. U procesu geštaltičkog istraživanja nema apriornih sustavnih načela, već se ona izvode upravo iz postupaka generiranja empirijskih procesa nastalih proučavanjem bihevioralnosti same tehnologije. S druge strane, spomenuti empirijski proces, odnosno iskustvo stvoreno kroz istraživanje, u struji društvene reportaže ne postoji. Kako tumači Argan, „slike-stvari" iz svakodnevnih tekstova kulture već su kao takve jednom potrošene, što znači da se ne može iskusiti ništa novo, iz već jednom, proživljenog iskustva življenja.

Iz prethodno izvedenih konstatacija, koje se mogu definirati iz Arganovih stajališta, zaključuje se da „predmeti-slike-stvari-informacije", kao umjetnički artefakti, u modernoj umjetnosti posjeduju manjak vrijednosti. Proces multiplikacije, stvaranje kopija kopije („što je više stupnjeva to se dublje zapada u banalnost") obezvrijeđuje, omalovažava, degradira i unazađuje vrijednost, transponirajući umjetnički predmet u „stvar" ili „robu", anulirajući fenomen viška vrijednosti koju je umjetnost predmetu pridavala u prošlosti. Predmet je kao

[105]Denegri Ješa (2011). *Gulio Carlo Argan. Projekt i sudbina. Ogledio o modernoj i postmodernoj umjetnosti i arhitekturi, inustrijskom dizajnu, istoriji umetnosti i umetničkoj kritici*. Beograd: Orion Art, str. 19.

jedinstvena i definitivna tvorevina umjetnosti bio fundiran kao predstava vrijednosti. To znači da je umjetnost dovela do uzdizanja predmeta kao sustava apsolutnih odnosa i „sinsematičke relevantnosti" postavljajući se iznad „stvari", koja je kao takva bila hermetična i zatvorena za uspostavljanje odnosa, drugim riječima, bila je potpuno „autosemantička". Prodirući u svijet umjetnosti, aktivnost je industrije zaustavila i poništila evolutivnost procesa „stvari-predmet". Argan tumači da se u tom odnosu „ predmet razložio na *stvar* i *sliku,* na zadanost i projekt: obilježje i granice čitave moderne umjetnosti, naročito vidljivo u industrijskom dizajnu (*Bauhaus*, *De Stijl*), sastoje se upravo u ostvarenju dvojnosti datosti i projekta."[106] U tom smislu iz kojeg se, na određeni način, ipak mogu sačuvati iskustva, nastala iz svijeta nad kojim je uspostavljena kontrola pomoću umjetnosti, nastaju pretpostavke za konstituiranje predmeta kao projekta.

S namjerom temeljitijeg tumačenja projekta u umjetnosti kao plana i programa projektiranja Argan kreće od urbanizma i arhitekture kako bi ukazao da svaki period u razvoju određenog društva daje mogućnost slobodnog konstituiranja prostornog i urbanističkog plana, koji ne mora nužno biti i projekt. Plan u tom slučaju označava jedinstvenu formu „namjernosti", po Hussleru, fenomenološku redukciju kao definiciju „stanja svijesti čovjeka" i kao eidetsku intuiciju. Argan tumači da je eidetska intuicija zapravo prodiranje plana u samu srž društva, odnosno sveobuhvatnost urbanističkog djela kao djela „sada i tu", kao *work in progres* djela. Drugim riječima, „plan nije projekt buduće akcije, nego djelovanje u sadašnjosti prema određenom projektu."[107] Kada govori o području vizualnih umjetnosti Argan ukazuje na zamisao umjetničkog djela kao djela života, a takva se prekretnica u umjetnosti dogodila kada se dogodila potreba da djelo bude fluentno, nedovršeno, u progresu (*work in progress* naprimjer Mallarme, Jouyce, Klee*)*, da ukazuje na sam tok života i njegov unutarnji poredak kao takav. Prijelaz od *Weltanschaunga* (Pogled na svijet) prema *Lebensweltu* (Životni svijet), kao centalnom pojmu Husserlove fenomenologije Argan vidi i u umjetnosti. On smatra da se prelazak od *Pogleda na svijet* na *Životni svijet* dogodio u sedamnaestom stoljeću, te se je nastavio u osamnaestom. Temeljna ideja bila je jedinstvena povijest koja razložena iznutra stupa u interakciju sa modernom filozofijom (pobuna i propitivanje značaja humanosti), a kulminacija krize došla je nastankom umjetničkog pravca ekspresionizma.[108]

[106]Ibid., str. 28.
[107]Denegri Ješa (2011). *Gulio Carlo Argan. Projekt i sudbina. Ogledio o modernoj i postmodernoj umjetnosti i arhitekturi, inustrijskom dizajnu, istoriji umetnosti i umetničkoj kritici*. Beograd: Orion Art, str. 29.
[108]Ibid., str. 4.

Problematika u kojoj se zbog toga našla umjetnost može se protumačiti kao kriza pokušaja da se umjetnost i dalje temelji na „iskustvu objektivnog svijeta“, gdje se isključivo analizira data stvarnost. Glavni cilj predstavlja obrat u stjecanju iskustva na osnovu procesa stvaranja same umjetnosti, kako bi se putem nje ukazala humanost. Iz tog razloga Argan tvrdi da umjetnost nema više ranijih temeljnih osnova jer se udaljava od prirode kao osnovne estetske komponente, ali i od historije, koja se, kao takva više ne uzima kao linearno ili kronološki raspoređena datost. Konkretan primjer jeste Piccassova umjetnost u kojoj se naziru elementi i uzori nekih drugih vremena i kultura koja ukazuju na činjenicu da ne postoje temporalne ili prostorne granice. Djelovanje u sadašnjosti Argan vidi kao nemogućnost, budući da je sadašnjost, prema Bergsonu, „budućnost koja protječe u prošlost“. U tom smislu, ukoliko se nastoji biti akter svog vremena aktualizira se apriori pitanje „posadašnjenja prošlosti kojim se prošlost lišava smisla bez kojeg se ne može imati smisao sadašnjosti.“[109]

No, međutim, potrebno je vratiti se na ranije spomenuta pitanja o nedovršenosti djela koja određuju djela projektivnim. U ideji projektiranja u umjetnosti nalazi se sama srž, bit i smisao života koja ne postoji u projektiranju nastalom na tehnološkom području. Argan projekt u umjetnosti vidi kao esencijalnu strukturu svih modernih disciplinarnih područja. U trenutku kada je kopija kao mogućnost i tekovina moderme tehnologije razorila neponovljivost i autentičnost umjetničkog djela, dolazi do potrebe za njegovim nadilaženjem. Iz toga razloga nastaje nužnost da se umjetničko djelo kao projekt predlaže kao model cjelokupne kulture sa tendencijom uspostavljanja relacija i prožimanja sa znanstvenim postulatima, kao i svim drugim mogućnostima za istraživanje kulturalnih datosti. Što je zapravo u svojoj osnovi projekt? Argan tvrdi da je projekt misaoni, apstraktni postupak koji u suvremenoj kulturi nije prihvaćen, štoviše smatran je negativnim, proizvoljnim i neodređenim. Smatra da se projekt pojavljuje kao kritika i osuda konkretne situacije, te samim tim vrši modifikaciju i prilagodbu istoj.[110]

Kada se govori o relacioniranju umjetnosti spram političkih ideologija ili spram društva, kod Argana je zamijetno stajalište o položaju umjetnika u svijetu umjetnosti. Ovdje se jasno ukazuje na činjenicu da bi umjetnik, kao suvremenik aktualnih društveno – političkih ili ekonomskih prilika, trebao nadilaziti iste, te prihvatiti stajalište da je umjetnost temeljna odrednica kulturnog habitusa, gdje pri konstituciji njegovih odrednica ne participira samo

[109]Ibid., str. 5.
[110]Denegri Ješa (2011). *Gulio Carlo Argan. Projekt i sudbina. Ogledio o modernoj i postmodernoj umjetnosti i arhitekturi, inustrijskom dizajnu, istoriji umetnosti i umetničkoj kritici*. Beograd: Orion Art, str. 35.

stvaranje umjetnosti, već i odraz umjetničke prakse u teoriji, kritici i poetici.[111] Drugim riječima, između modernog društva i moderne umjetnosti postoji sasvim opravdana veza koja se temelji na odnosu djelatnosti umjetnosti i tehnika društvene proizvodnje, a jednako tako i ideološkog, odnosno političkog odnosa spram umjetnosti. U tom je smislu u modernoj umjetnosti došlo do supstitucije odnosa umjetnost – religija, odnosom umjetnost – društvo. Istraživački postupci kao umjetnički principi u modernoj umjetnosti bili su vezani za negiranje tradicionalnosti likovnih stremljenja prema progresivnim, izričito socijalističkim ideologijama i stvaranju „nadnacionalne evropske umjetničke kulture" (ideja spajanja francuskog impresionizma i njemačkog ekspresionizma kao dva snažna predstavnika evropske kulture).[112] Još nekoliko primjera ideološkog određenja predstavljaju pokreti ruske avangarde (konstruktivizam), talijanske avangarde (futurizam), njemački i holandski konstruktivizam (*Bauhaus* i *De Stijl)*. Argan tvrdi da su od vremena Bauhausa mnogi umjetnici prihvatili činjenicu da je umjetnost dobila društvenu ulogu, da uloga umjetnika kao genija, ili pjesnika kao proroka više ne postoji, te da će značenje umjetnika, kao snažne individue, biti negirano u korist društvene funkcije. Autonomija umjetnosti u tom smislu ne bi smjeli biti razorena, niti bi umjetnici smjeli dopustiti da estetsko iskustvo postane instrument vladajućih sustava. Naravno da estetsko iskustvo nije sama po sebi razumljiva i data stvar, već nastaje pod utjecajem volje, postupkom istraživanja, što znači da je već sam voljni cilj stvaranje ili njegova namjera, odnosno projekat za stvaranje.

Moderna umjetnost jeste društveno angažirana i njezin osnovni zadatak je tendencija da se ruptura koja je nastala u odnosima između umjetničke i privredne proizvodnje ponovno normalizira. Prema Arganu, potrebno je učvrstiti odnose između umjetnosti i društva, odnosno tehnike proizvodnje i s druge strane, odnose je potrebno također uspostaviti i na političkom planu. Za primjer daje opozitnost dviju umjetničkih struja: konstruktivističke i enformelističke. One se razlikuju, kako po vremenu (prva je kulminirala nakon pvog svjetskog rata, a druga nakon dugog) i mjestu (prva je nastala u Njemačkoj, a druga u Sjedinjenim Državama) nastanka tako i po odgovorima naspram društvenih interesa. U tom smislu konstruktivistička struja temelji svoj odnos prema umjetnosti kao sintezi umjetnosti i kao projektu (u arhitekturi, industrijskom dizajnu ili slikarstvu). Druga je potpuno neprojektivna ili antiprojektivna, a njen odnos prema umjetnosti ne nudi nikakav progres niti optimizam. Cilj prve struje sastoji se u

[111]Ibid., str. XII.
[112]Denegri Ješa (2011). *Gulio Carlo Argan. Projekt i sudbina. Ogledio o modernoj i postmodernoj umjetnosti i arhitekturi, inustrijskom dizajnu, istoriji umetnosti i umetničkoj kritici*. Beograd: Orion Art, str. 66.

tome da se „primjeni prakticističko i spekulativno obilježje industrije i da se proizvodnji omogući kreativnost ili kvalitet,“[113] dok druga struja vrši negaciju industrijskog, kolektivnog i tehničkog. Na taj način druga struja ističe individualistički pristup materijalu, kao sirovoj materiji koja u obradi površine upućuje na „vječni, životni dinamizam.“

Arganov se pojam umjetničkog istraživanja, kao specifični aspekt umjetničkog ponašanja, odnosi na umjetnikovu intenciju, odluku ili sposobnost lociranja i postavljanja određene problemske osnove i potrebe za njenim razrješavanjem. Koncept istraživanja u umjetnosti, kao takav, započeo je još u periodu romantizma, a modernizam i moderna umjetnosti predstavljaju prekretnicu u kojoj se, po prvi puta, postavljaju pitanja „što je umjetničko djelo, kako se stvara i kako ono djeluje u svijetu?“

Temeljna razlika između istraživačke umjetnosti i one koja to nije zasniva se na kategorijalnim postavkama traženja, ispitivanja i dokazivanja drugačijih vrijednosti od onih, do tada, uvriježenih. To znači da se istraživanje u umjetnosti temelji na pronalaženju sasvim novih vrijednosti u rezultatima i postupcima, koji kao takvi nisu predvidljivi ili očekivani. Temeljni okvir istraživanja u stvaranju umjetničkog djela može biti čvrsto postavljen ali ishod kretanja, koraka i odluka, koje iz njega proizlaze, potpuno je neočekivan i nepoznat:

> „Bitna razlika između istraživačke umjetnosti i neistraživačke umjetnosti čini se, dakle, počiva na činjenici što neistraživačka umjetnost polazi od ustaljenih vrijednosti, dok istraživačka umjetnost teži utvrđivanju vrijednosti i sebe same kao vrijednosti. Zaista, istovremeno s postavljanjem umjetnosti kao istraživanja, i istraživanja same sebe, rađaju se prve estetike koje raspravljaju o samom problemu umjetnosti i o njenom mjestu među aktivnostima duha.“[114]

Oslanjajući se na Arganovo tumačenje istraživanja u umjetnosti, Šuvaković ukazuje na činjenicu da umjetnik svjesno označava dijapazon vlastitog rada, no međutim, neprestano otkriva i proširuje doseg granica novog područja djelovanja, ne anticipirajući pritom svaki pojedini korak koji do njega vodi. Takav sistem umjetničkog istraživanja tumači kao heurističku proceduru smatrajući heuristiku ambicioznim i osviještenim istraživanjem koje se, bazirano na principu „pokušaja i pogrešaka“, razlikuje od jednog primjera do drugog.[115]

[113]Ibid., str. 64.
[114] Ibid.
[115]Šuvaković Miško (2007) . Epistemologija umetnosti. Beograd: Orionart, str. 16.

Heuristička se procedura tako prvenstveno temelji na otkrivanju, afirmaciji, marginalizaciji i zanemarivanju rezultata istraživanja, apriori odbacujući sistem pravila stvaranja umjetničkog djela. To znači da se umjetnost modificira i okreće od procesa realizacije umjetničkog djela i njegovog postavljanja u svijet umjetnosti prema procesu istraživanja koje vodi u polja neizvjesnosi, nesigurnosti i pretpostavki njegovih mogućih arbitrarnih rješenja. U njima sudjeluje mnogo čimbenika, između ostalih, upotreba tehnološki tradicionalnih ili inovativnih medija, kao i interakcija odnosa sa publikom, koje je umjetnost, kao takva, stvorila. Istraživanjem se ukazuje na odmak od stvaranja umjetničkog djela (*tehne+poesis*) ka zamislima 'umjetničkog projekta' „...gdje se umjetnik ne školuje za stvaraoca (majstora, zanatliju, manuelnog stvaraoca) već za autora u čijem je kontekstu autor nosilac 'projekta'.“[116]

Kada se govori o umjetnosti koja se ne temelji, na ranije navedenim, kategorijalnim postavkama traženja novih vrijednosti, prije svega se misli na ona razdoblja u kojima se još ne nazire latentna potencijalnost autonomije umjetnosti u svijetu umjetnosti. To je prvenstveno razdoblje srednjevijekovnog, strogo kanonskog izvođenja umjetnosti, preko razdoblja prosvjetiteljstva i klasičnog stila u 17. i 18. stoljeću, kao izvođenja lijepog u umjetnosti, a pojavom moderne i modernizma sredinom 19. stoljeća po prvi se puta postavlja pitanje njene autentičnosti (originalnosti, jedinstvenosti, izvornosti) i autonomije. Umjetnost koja nije istraživački konotirana javlja se kao odslikavanje kanoniziranih estetskih komponenti, odnosno utvrđivanje i potvrđivanje ideje lijepog vezane za zatvoreni sustav tehničke i mehaničke izvedbe umjetničkog djela, putem koje se uobličava određena predodžba. Argan smatra da je određena predodžba lijepa ako je nastala kao rezultat konkretnog iskustva. Tu je važno potencirati primarnu ideju lijepog koja se, u odnosu na kanonizirane vrijednosti, uglavnom realizira putem drugačijeg iskustva.[117]

Tako je umjetnik romantizma, umjetničkom radu pridavao estetsko značenje postojanja stekavši iskustvo na osnovu poznavanja prirode i njene strukture. Također se njegovo iskustvo nadgrađivalo u samom procesu izvođenja djela gdje se koristio određenim tehnikama. To nešto lijepo, estetski lijepo, za kojim je umjetnik tragao i do kojeg je dolazio na temelju iskustva i predodžbe stvarnosti-prirode, stvaralo je vrijednost. Kriza vrijednosti upravo jest i vezana za razdoblje romantizma na svim ravnima ljudske spoznaje u različitim disciplinarnim poljima. U razdoblju umjetnosti impresionizma osnovno načelo vrijednovanja umjetničkog djela temeljilo

[116] Ibid.
[117] Denegri Ješa (2011). *Gulio Carlo Argan. Projekt i sudbina. Ogledio o modernoj i postmodernoj umjetnosti i arhitekturi, inustrijskom dizajnu, istoriji umetnosti i umetničkoj kritici*. Beograd: Orion Art, str. 200.

se na neposrednom i izravnom vizualnom utisku (luminističkom i koloristočkom), što znači da je „impresionizam potvrdio vrijednost utiska kao apsolutnu i autonomnu čijenicu egzistencije“.[118] Utisak u tom smislu ukazuje na strukturnu potku koja ima svoje zakonitosti i koju je, kao takvu, potrebno tumačiti i analizirati. Drugim riječima, slikarske faze u ovom se smislu ne javljaju kao puka potreba ili inspiracija, već kao nužno potrebna argumentacija u istraživanju slikarskih postupaka. Slikarski postupci, kao takvi, posjeduju elemente znanstvenog eksperimenta (istraživanja na nivou optičkih zakonitosti iz kojih se kasnije razvijaju pokreti kao što su kubizam, futurizam i fovizam). Argan uočava da umjetnost nakon romantizma i impresionizma ima dvije mogućnosti: 1. prateći znanstvene principe i metode, postati istraživanje vrijednosti ili 2. odbacujući istraživanje vrijednosti ostati pri starim načelima vrednovanja, prema kojima se treba „izjasniti za ispraznost i nepostojanje ustaljenih vrijednosti i to dokazati.“[119]

U tom smislu Argan navodi nekoliko karakterističnih primjera avangardnih i neoavangardnih umjetničkih pravaca na osnovu kojih se može razumijeti binarna mogućnost umjetnosti. Jedna koja se poistovjećuje sa znanstvenim principom i idejama istraživanja (kao istraživanja vrijednosti) i druga koja se udaljuje i odriče navedenih principa, kako bi bila vezana za postignuće *lijepog*. Iako potonja ne negira da se takvo postignuće ipak temelji na tehničkim izvedbama i korištenju specifičnog umjetničkog materijala, ipak iz područja iskustva nastaje predstava *lijepog*. Tako, naprimjer, osnova dadaističkog umjetničkog postulata ukazuje na negaciju i poništavanje estetske vrijednosti, a nadrealizam na prikazivanje nesvjesnosnog kao svijeta *nevrijednosti*.

Drugim riječima, tehničke vještine (*techne*) i znanja o stvaranju umjetničkog djela, kao i tradicionalnost i akademske kanonizirane predstave znanja o umjetnosti, u razdoblju su modernizma (postimpresionizam i ekspresionizam) zamijenjene novom idejom ili pristupom u stvaranju umjetničkog djela, a to je *umjetnost kao istraživanje*. Umjetnost kao istraživanje ujedno propituje vrijednost same umjetnosti i odnos umjetnosti spram drugih znanstvenih i umjetničkih disciplina, kako bi se odbacila ili čak demistificirala njena potreba za autonomijom. Istraživanje u umjetnosti odnosi se na teorijske reference prema različitim znanstvenim disciplinama koje su, počevši od impresionizma, neoimpresionizma, fovizma, neokonstruktivizma, nadrealizma, minimalizma, pa sve do neoavangardne i konceptualne umjetnosti, bile temeljene, naprimjer, na teoriji o bojama, optici, geometriji, psihologiji (geštalt

[118]Ibid., str. 38.
[119]Ibid., str.200.

ili psihoanaliza), fenomenologiji ili lingvistici. U tom smislu umjetnik nastupa svjesno prema datoj problematici, gdje se iz izvedenog umjetničkog procesa ne očekuje predodređen rezultat, već se umjesto takvog rezultata umjetnički postupak pokazuje kao mentalni proces, koncepcija mišljenja i ponašanja. Primjer za ovakvu konstataciju je umjetnička praksa Marcela Duchampa gdje je evidentna činjenica da umjetnik zapostavlja i minorizira klasičan način stvaranja umjetničkog djela, kako bi na istom mjestu uspostavio oblik umjetničkog ponašanja, u ovom smislu aludirajući na materijalističko-potrošačko društvo. Umjetničko ponašanje odnosi se na čin premještanja predmeta iz permanentnog potrošačkog konteksta (gdje predmet ima uporabnu funkciju), u svijet umjetnosti (gdje se spomenutom predmetu u umjetničkom kontekstu pripisuje nova vrijednost).[120]

S druge strane, neokonstruktivističko istraživanje u polju umjetnosti, od neoplasticizma do optičke umjetnosti, koje svoje postulate nalazi u području moderne znanosti, podrazumijeva preklapanje i poistovjećivanje iskustva sa postojanjem, kao simbioze umjetnosti i saznanja uopće, iako ni u jednom smislu ne bi trebalo biti isključivo vezano za područja znanstvenih istraživanja. U tom smislu, ukazujući na krizu tradicionalnih vrijednosti, u kojoj su se predstavljačke tehnike pretvarale u istraživačke, Argan navodi za primjer vizualna istraživanja Laszla Moholy Nagya (vezana za industrijski dizajn), kao jednog od značajnih iskoraka u teorijskom smislu.[121] Ovdje se istraživanje odnosi na analizu estetskog fenomena koji ukazuje na činjenicu da je slika neodvojiva od materijala od kojega je nastala. To znači da analizirajući sliku koja je temeljena na svjetlosti, Nagy analizira samu svjetlost, a time ujedno i pokret, kao dvije temeljne komponente slike. Na taj način, instrumentalni ključ za razriješenje konkretne problematike postaje unutrašnja povezanost (kao unutrašnja nužnost Kandinskog) sekvenci opažajnih slika, što znači da je izvedeno opažanje estetsko (element *motion* povezuje se s elementom *vision*).[122]

U tom bi se smislu kao zaključak mogla upotrijebiti Arganova konstatacija kojom se može protumačiti vrijednost metodološkog procesa istraživanja, mišljenja i ponašanja umjetnika. Argan tako smatra da se prava vrijednost očituje u metodološkom postupku istraživanja, a ne u krajnjem, konačnom ishodu. Taj ishod kao rezultat na kraju i ne mora biti postignut, budući da je primarni akcenat postavljen na postupak istraživanja. U tom smislu

19

[120]Šuvaković Miško (2012). *Umetnost i politika. Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tradicije*. Beograd: Glasnik, str. 49.
[121]Argan Carlo Argan, Olivo Achille Bonito (2005). *Moderna umjetnost 1770-1970-2000*. Beograd: Clio, str. 177.
[122]Ibid., 178.

istraživanje se tumači kao princip gledišta, mišljenja, uvjerenja, rada ili ponašanja. Umjetnik poput znanstvenika nastoji predočiti relevantnost svog metodološkog postupka, ustanovivši njegovu dokazivost i primijenjivost, ovoga puta vizualizacijom idejnog, konceptualnog i misaonog mehanizma istraživanja.[123]

[123]Denegri Ješa (2011). *Gulio Carlo Argan. Projekt i sudbina. Ogledio o modernoj i postmodernoj umjetnosti i arhitekturi, inustrijskom dizajnu, istoriji umetnosti i umetničkoj kritici*. Beograd: Orion Art, str. 200-201.

5. STATUS ISTRAŽIVANJA I EKSPERIMENTA U HRVATSKOJ NEOAVANGARDNOJ I KONCEPTUALNOJ UMJETNOSTI

5.1. OD SOCIJALISTIČKOG REALIZMA, ESTETIZMA I MODERNIZMA DO „DRUGE LINIJE“

Socijalistički je realizam, kao dominantna umjetnička doktrina, na području poslijeratne Jugoslavije, bio nametnut od strane političke vlasti, te je bio uvjetovan čvrstom ideološko-političkom vezom sa Sovjetskim Savezom. To znači da je tematika umjetničkog izričaja u periodu od 1945. do 1948. isključivo bila vezana za glorifikaciju komunističke države i političkog režima, te je bila evidentna monumentalnost skulptura, komunistička ikonografija, portretiranje ideoloških vođa i sl. Zbog ideje o tome da umjetnost mora biti u suglasju sa ideološkim i političkim stremljenjima, dolazi do potpunog prekida sa avangardnim tendencijama proteklog umjetničkog razdoblja. Početkom 50-ih godina dvadesetog stoljeća, nakon Rezolucije Informbiroa (1948.) dolazi do raskida sa socijalističkim realizmom. Zamiječuju se promjene na polju kulture i umjetnosti koje se odnose na postepeno ukidanje i nadilaženje normi nametnutih od strane socijalističkog realizma, kao doktrina i kao jedina moguća stvaralačka, umjetnička pojava.

Denegri tumači da je termin socijalistički realizam, zahvaljujući književniku i estetičaru Sveti Lukiću, a kasnije i likovnom kritičaru i teoretičaru Miodragu B. Protiću, doživio svojevrsnu terminološku nadgradnju, pa se tako mijenjao iz socijalističkog realizma u socijalistički estetizam i socijalistički modernizam.[124] Navedene promjene ukazuju na značajniji pomak ili promjene u smislu odnosa umjetnosti spram društvenog-političkog sistema, što znači da su se umjetničke prakse i dalje kretale unutar službenog i privilegiranog umjetničkog prostora poznog umjerenog modernizma, ali su na određeni način latentno i skriveno producirale nove ikoničke znakove kao tekstove novog umjetničkog iskaza (geometrijska apstrakcija koja nosila nazive konotacije socijalističkog realizma). Značajniju je promjenu tek moguće zamijetiti u nastanku „druge linije“, umjetničkih praksi (50-ih, 60-ih i 70-ih godina), koje su prema Denegriju, ostvarile značajnu rekonfiguraciju povijesti jugoslavenske moderne umjetnosti. U njoj se nazire latentno distanciranje od „službene“

[124]Denegri Ješa (2016). *Posleratni modernizam/ neoavangarde/postmodernizam*. Beograd: Službeni glasnik, str. 13.-14.

umjetnosti ili *mainstreama* prema alternativnim i radikalnijim umjetničkim pojavama. Spomenuto distanciranje novih, alternativnih umjetničkih pojava, zapravo predstavlja konstruiranje novih kritičkih i radikalnih stavova u umjetnosti, zasnovanih na temeljima povijesnih avangardi dvadesetih godina (zenitizam i dadaizam, slovenski konstuktivizam i srpski nadrealizam). U takve umjetničke, neoavangardne pojave mogu se svrstati grupa EXAT-51, Gorgona, predstavnici radikalnog enformela, Novih tendencija i nešto kasnije, sedamdesetih godina, predstavnici Nove umjetničke prakse. Unutar dominantnog visokog modernizma, poslije krize enformela, generiraju se različiti neokonstruktivizmi, književna istraživanja, fluksus, neodada, eksperimentalna i elektronska muzika, eksperimentalni i ambijentalni teatar ili eksperimentalni film, kao neoavangardne kritičke, subverzivne, ekscesne i istraživačke umjetničke prakse i pojave.[125] Predstavnici ovih grupa u pravom su smislu tih riječi bili inovatori i eksperimentatori, sa potrebom radikalnijeg i subverzivnijeg pristupa u problemskom riješavanju novih umjetničkih zadataka, koje su, aktualna suvremena, međunarodna, umjetnička scena i društveno političke prilike postavljale pred njih.

5.2. GRUPA EXAT-51

Grupa EXAT-51 (Eksperimentalni atelje) djelovala je od 1950. do 1956. godine u Zagrebu, a nastala je kao logična i očekivana reakcija, skupine mladih, ali likovno zrelih umjetnika, na svjetska i evropska umjetnička zbivanja. Oslanjajući se u umjetničkom stvaralaštvu na temelje De Stijla, ruskog konstruktivizma i bauhausovskog likovnog programa, umjetnička praksa EXAT-51 odvijala se paralelno sa umjetničkim djelovanjem srodnih evropskih umjetničkih grupa (*L´arte d´oggi*, *Movimento Arte Concreta*, *Forma Uno* u Italiji, *Espace* u Francuskoj, *Nine Abstract Atrist* u Velikoj Britaniji ili *MADI* u Južnoj Americi), postajući na takav način sastavni dio suvremene međunarodne umjetničke scene. Na pitanja, u kom trenutku i zašto je baš Zagreb postao aktualno, recentno evropsko umjetničko i kulturno središte, potrebno je dati odgovor. Jedan od razloga za to je poziv za sudjelovanje exatovaca (Božidara Rašice, Ivana Picelja i Aleksandra Srneca) na manifestaciji apstraktnog slikarstva, *VII. Salonu des Réalités Nouvelles* 1952. godine u Parizu. Umjetnici poput Rašice, Srneca i Picelja nastavljaju svoja izlaganja tokom slijedećih godina u Galeriji *Denise René* u Parizu i *Drian Gallery* u Londonu, čije predgovore za kataloge izložbi pišu Michel Seuphor (Mišel

42

[125] Šuvaković Miško (2010). *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Radikalne umetničke prakse*. Beograd: Orion Art, str. 281.

Sojpe) i Victor Vasarely (Viktor Vazareli).[126] Informiranost o inozemnim umjetničkim tokovima poticala je od prijevoda tekstova u časopisima suvremene umjetnosti i arhitekture *Čovjek i prostor* (1954.) ili *L´Art d´aujourd´hui,* Andreá Bloca (Andre Blok), osnivača ranije navedene francuske umjetničke grupe *Espace*. Dokaz o visokim potencijalima praćenja suvremenih evropskih i svjetskih tokova u umjetnosti na prostoru poslijeratne Jugoslavije određuje i osnivanje različitih kulturnih manifestacija i institucija kao što su, naprimjer, *Riječki Salon* (1954.) u sklopu Moderne galerije u Rijeci, *Zagrebačka škola crtanog filma* (pojam reducirana animacija), *SIO* (Studio za industrijsko oblikovanje), *I. zagrebački triennale primijenjenih umjetnosti*, scenografije Božidara Rašice u kazališnim predstavama *Staklena menažerija*, *Poziv u dvorac* i balet *Klasična simfonija* ili osnivanje Gradske galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu (1954.), u sklopu koje će se, nakon 60-ih godina, održati veoma značajne izložbe *Nove tendencije*.

Citirajući Veru Horvat Pintarić, Denegri ukazuje na činjenicu da grupa nije nastala isključivo samo kao reakcija na aktualne evropske i svjetske umjetničke pravce i zbivanja, već je bila svojevrsni zamašnjak i pokretač u riješavanju aktualnih pitanja u kulturi i društvu, koja su se nametnula u tadašnjem socijalističkom kulturnom i društvenom okruženju. Tako je Grupa EXAT-51 imala za temeljni cilj svojeg umjetničkog stvaralaštva sintezu svih likovnih umjetnosti, dajući naglasak eksperimentalnom potencijalu koji je trebao omogućiti napredak kreativnih metoda stvaranja na svim poljima likovnih i vizualnih umjetnosti. Osim toga izuzetnim dostignućem rada ove umjetničke grupe smatra se angažman i uspostava teorijskih platformi za rješavanje aktualnih društvenih problema i zadataka.[127] To znači da likovna problematika - ideja geometrije, koju su postavljali članovi ove grupe, nije bila isključivo okrenuta prema dvodimenzionalnoj slikarskoj plohi (u tradiciji ruskog avangardnog slikarstva) ili optički i kinetički izvedenim instalacijama ili slikama. Ona je u jednakoj mjeri, kao graditeljski princip obnove, realizirana i u konkretnim zadacima na području arhitekture, primjenjene umjetnosti i industrijskog dizajna kao ideja progresivnog napretka na području vizualnih komunikacija i vizualne kulture. U odnosu na navedene činjenice, Denegri tumači da egzatovska umjetnost nije bila rezultat ideološki podvrgnutog diktata, već je kao autonomni jezik, s idejom sinteze svih umjetnosti (*Gesamtkunstwerk*), kao spone između primjenjene i

[126]Susovski Marijan (2004). *EXAT´51-europski avangardni pokret: umjetnost-stvarnost-politika*. Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture. god.38 71/72. str.107-115. https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU-71-72-2004_107-115_UI_Susovski.pdf- stranici pristupljeno 09.11. 2017.
[127]Denegri Ješa (2016). *Posleratni modernizam/ neoavangarde/postmodernizam*. Beograd: Službeni glasnik. str. 35.-36-; u Pintarić Horvat Vera (1970). *Vjenceslav Richter*. monografija. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str.7.

čiste umjetnosti, stvarala umjetnost koja se „...temeljila na srodnim načelima oblikovanja životnog ambijenta i predmetnog svijeta koji čine taj ambijent“.[128]

Članovi grupe EXAT-51 egzistirali su kao autonomna zajednica ali i kao snažne, individualne umjetničke osobnosti. Grupu su kao slikari, arhitekti, produkt i grafički dizajneri i autori teorijskih tekstova, predstavljali slijedeći članovi:

slikari - Vlado Kristl, Aleksandar Srnec i Ivan Picelj i
arhitekti - Zvonimir Radić, Vladimir Zaharović, Božidar Rašica, Vjenceslav Rihter, Zdravko Bregovac i Bernardo Bernardi

Napisavši dva manifesta (1951. i 1953.) grupa je postavila temeljna načela umjetničkog djelovanja na području likovnih umjetnosti, industrijskog i prostornog oblikovanja. Prema Susovskom, u prvom se manifestu, EXAT-51 zalagao za djelovanje u „aktualnom vremenu i prostoru“, referirajući se na svjetska umjetnička postignuća, dok se u drugom, njihovo umjetničko djelovanje bavilo problemskim pitanjima domaćeg likovnog i društvenog kulturnog okruženja.[129]

U svakom je slučaju djelovanje umjetničke grupe EXAT-51 pokušalo razriješiti polemike oko pitanja slobode stvaralaštva, oko pitanja postulata i zakonitosti koje nalaže tradicija, s idejom progresa i napretka kroz njeno nadvladavanje eksperimentom i istraživanjem. Ovakva konstataciju moguće je potvrditi slijedećim citatima iz manifesta.

EXAT 51

- „ smatra da metode rada i principi na području ne-figurativne, odnosno tzv. apstraktne umjetnosti, nisu izraz dekadentnih težnji, već naprotiv, vidi mogućnost da se studijem tih metoda i principa razvije i obogati područje vizuelnih komunikacija kod nas.

[128]Denegri Ješa (2003). *Prilozi za drugu liniju. Kronika jednog kritičarskog zalaganja.*. Zagreb: Horetzky, str. 72.
[129]Susovski Marijan (2004). *EXAT'51-europski avangardni pokret: umjetnost-stvarnost-politika*. Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture. god.38 71/72. str.108. https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU-71-72-2004_107-115_UI_Susovski.pdf- stranici pristupljeno 09.11. 2017.

- u vezi sa shvaćanjem naše stvarnosti kao težnje za progresom u svim vidovima ljudskog djelovanja, grupa vidi nužnost borbe protiv preživjelih shvaćanja i produkcije na području likovne umjetnosti.

- svojim glavnim zadatkom smatra usmjerenje likovnog djelovanja prema sintezi svih likovnih umjetnosti, kao prvo, i kao drugo, davanje eksperimentalnog karaktera radu, budući da se bez eksperimenta ne može zamisliti progres kreativnog pristupa na području likovnih umjetnosti.“[130]

5.3. NOVE TENDENCIJE

Kao što je navedeno u prethodnom odlomku, djelovanje umjetničke grupe EXAT-51 prethodilo je nastanku međunarodnog pokreta Nove tendencije. Nastanak pokreta i njegovo prerastanje u manifestaciju niza izložbi dogodio se je 1961. godine u Zagrebu. Izložbe su bile organizirane pod okriljem Galerije suvremene umjetnosti, čiji je ravnatelj bio Boris Bek, kao logična i očekivana ideja za nadgradnjom istraživačkih i eksperimentatorskih umjetničkih aktivnosti proteklog desetljeća. Za vrijeme posjeta Zagrebu 1960. godine, inicijativu za pokretanje izložbe sa novim stremljenjima umjetnika, „koji eksperimentiraju s optičkim istraživanjem površine, strukture i objekta“[131], dao je Almir da Silva Mavignier (Almir da Silva Mavinjer), brazilsko njemački umjetnik u suradnji sa Matkom Meštrovićem, zagrebačkim kritičarom i teoretičarom. Tendencije prema strukturiranju novog pristupa u umjetnosti, u kojem publika sudjeluje kao aktivni participant, potpuno su odgovarale teoriji Eccovog „otvorenog djela“. Umberto Ecco je kao teoretičar, uz Argana, Dorflesa i Menu, bio sudionik simpozija (u dvorcu Brezovica) vezanog za treću izložbu Novih tendencija 1965. godine. Pred umjetnika je postavljen zadatak koji se odnosi na razvijanje novog vizualnog jezika. Spomenuti jezik bio je potreban za razumijevanje novih optičkih i lumino kinetičkih istraživanja koja bi publiku trebala voditi do novih i potpuno drugačijih perceptivnih iskustva.

[130]Denegri Ješa. *Exat-51.između historije i savremenosti*. - https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/09/Polja-133-135-42-43.pdf - stranici pristupljeno 28. studenog 2017.
[131]Denegri Ješa (2016). *Posleratni modernizam/ neoavangarde/postmodernizam*. Beograd: Službeni glasnik, str. 124.

Specifični uvjeti u kojima je došlo do ubrzanog industrijskog razvoja utjecali su i na razvoj tehnologije, koja je u skladu s time, umjetnosti pružala nove operativne mogućnosti. Veoma je važno napomenuti društveno politički kontekst hladnoratovskog okruženja, s jedne strane i krizu enformela internacionalne razine, na polju umjetnosti, s druge strane. Denegri ističe da su uzroci u kojima je došlo do krize enformela, prema Debenedettiju (Debenedeti), lingvističke, filozofske i kulturne prirode, te da je iskustvo koje je enformel kao takav nosio, zapravo, predstavljalo čvrstu platformu na kojoj je mogao „započeti proces alternativa njegovog prevazilaženja". Nadalje, Denegri tumači da je Argan istaknuo problemsku koncepciju IV Bienala u San Marinu 1963. pod nazivom *Oltre l´informale/Preko enformela,* navodeći dvije struje postenformelističkih tendencija: prva koja se temeljila na regeneraciji neokonstruktivizma, a to je: programirana umjetnost, Nove tendencije i umjetnost nastala na osnovama teorije geštalta i druga, kao obnova predmetne predstave slike, a to je: nova figuracija, pop art, novi realizam i sl.[132]

Ukupno je, u rasponu od 1961. do 1973. održano 5 izložbi Novih tendencija sa različitim programskim i problemskim karakterom, s time da planirana, posljednja, šesta, izložba nije održana. Održan je samo međunarodni simpozij, te retrospektivna izložba Nova umjetnička praksa 1966.- 1978.

Prva izložba Novih tendencija bila je održana 1961. Na njoj su sudjelovali, od organizatora, pozvani umjetnici iz Jugoslavije (Ivan Picelj, Julije Knifer), Švicarske (Paul Talman, Karl Gernsner, Andreas Christen/Andreas Kristen), Austrije (Marc Adrian/Mark Adrian), Italije (Enrico Castellani/Enriko Kastelani, Toni Costa/Toni Kosta, Piero Dorazio/Pjero Doracio, Piero Manzoni, Manfredo Massironi, Edoardo Landi), SR Njemačke (Günther Uecker/Ginter Iker, Rudolf Kämmer/Rudolf Kemer, Almir Mavignier/Almir Mavinjer, Herbert Oehm/Herbert Em, Otto Piene/Oto Pjene, Uli Pohl/Uli Pol, Dieter Rot) i Francuske Julio Le Parc/Žil Le Park, Joël Stein/Žoel Štajn, François Morellet/Fransoa Morele). Izložba još uvijek nije imala elemente tehnološki razrađenog problemskog osnova, već se je nastavljala na „postenformelsku nefigurativnu orijentaciju"[133] . To znači da se djelatnost Novih tendencija pojavila na samom smiraju pravca u umjetnosti koji se naziva enformel, sa puno svježine i sa puno novih izgleda u inovativnu istraživačku umjetničku praksu.

[132]Denegri Ješa (2016). *Posleratni modernizam/ neoavangarde/postmodernizam*. Beograd: Službeni glasnik, str. 71.
[133]Ibid., str. 125.

Na izložbi Nove tendencije 2, koja je bila je održana 1963., temeljno načelo kako ga tumači Meštrović, predstavljala je potreba za demistifikacijom umjetnosti i položaja umjetnika u društvenom i političkom kontekstu, te demistifikacija sistema umjetnosti. Bilo je sasvim jasno da Nove tendencije ne okupljaju umjetnike koji se pozivaju na tradicionalne estetske pretpostavke, već primarnu umjetničku namjeru predstavlja provokacija vizualnih perceptivnih iskustva proizašlih iz lumino kinetičkih i optičkih plastičkih i strukturalnih istraživanja umjetnika. Povećan je broj učesnika u odnosu na one koji su sudjelovali na prvoj izložbi, pa su tako uz prvu grupu umjetnika za Jugoslaviju još izlagali Aleksandar Srnec, Vlado Krist, Vjenceslav Rihter, Vojin Bakić i Miroslav Šutej. Za Italiju *Gruppo N* (Alberto Biasi/Alberto Bjasi, Ennio Chiggio/Enio Kidžo), *Gruppo T* (Gabriele De Vecchi/Gabriele De Veki, Giovanni Anceschi/Đovani Ančeski, Davide Boriani, Grazia Varisco/Gracia Varisko), za Francusku *Groupe de Recherche d'art Visuel* (Garcia Rossi/Garsia Rosi, Francisco Sobrino/Francisko Sobrino, Yvaral/Ivaral), za Njemačku Ludwig Wilding (Ludvig Vilding), Walter Zehringer (Valter Ceringer), Gerard von Graevenitz (Gerard Fon Grevenic), Klaus Staudt (Klaus Štojdt), Helge Sommerrock (Helge Zomerrok) i još mnogi drugi.

U isto se vrijeme, izvan evropskog umjetničkog konteksta, na prostoru američke umjetničke scene, u njujorškom Muzeju moderne umjetnosti, kao reakcija na Nove tendencije, organizirala izložba Op art-a pod nazivom *The Responsive Eye*. Na spomenutoj izložbi sudjelovali su najznačajniji umjetnici tog umjetničkog pravca kao što su Victor Vasarely (Viktor Vazareli), Franc Stella (Frank Stela), Bridget Riley (Bridžet Rili), Alexandar Liberman (Aleksandar Liberman) i dr. Reakcija Novih tendencija spram tog događaja bila je prilično negativna jer su pojedini njeni akteri, op art umjetnost smatrali komercijalnom, vezujući je za kapitalističko-materijalističko, potrošačko društvo, gdje se vrši eksploatacija „optičkih efekata" kao takvih. Osim toga, politika je američkog muzejskog tržišta, prema Denegriju, na Nove tendencije djelovala „korozivno", dekonstruirajući etičku komponentnu na kojoj je počivala njihova esencijalna aktivnost.

Izložba Nove tendencije 3, pod nazivom *Divulgacija primeraka istraživanja vizualne percepcije*, bila je održana 1965. čiju je izvedbenu koncepciju predložio Enzo Mari (Enco Mari). Na izložbi je i dalje sudjelovao znantan broj imena već „udomaćenih" evropskih umjetnika kojima se pridružuju umjetnici iz: Sjedinjenih američkih država *Anonima Group* (Ernst Benkert, Francis Hewitt/Frensis Hjuit, Edwin Mieczkowski/Edvin Mieckovski), zatim talijanska grupa *Gruppo Di Ricerca Cibernetica,* ruska grupa *Dvizenije* (Vladimir Petrovič Galkin, Francisco Arana Infante, Georgij Ivanovič Lopakov, Lev Voldemarovič Nusberg, Viktor Vladimirovič Stepanov), zatim španjolska grupa *Equipo 57*

(Juan Cuenca/Huan Kuenka, Ángel Duarte, José Duarte/Hoze Duarte, Agustin Ibarrola, Juan Serrano/Huan Serano). Za Jugoslaviju su nastupali još neki novi umjetnici poput Ante Vulina i Kolomana Novaka. Iako je na izložbi sudjelovao veliki broj umjetnika, pokret je nakon dodjele nagrade Juliu Le Parcu, na XXXIII venecijanskom bienalu, ušao u veliku krizu. Denegri tumači, citirajući Manfreda Massironija, da je od trenutka, službenog priznanja Le Parcovog umjetničkog značaja na međunarodnom svjetskom tržištu, za Nove tendencije nastupio period identičan razdoblju krize enformela.

Prema Denegriju, Massironi tvrdi da:

> „Avangarda je avangarda kada je predložena, a ne kada je prihvaćena, kada se ne može kupiti i kada se ne može prodati (...). Od momenta kada biva apsorbirana nije više avangarda, čak iako se ne odriče nijednog od svojih principa.“[134]

Drugim riječima, u trenutku kada avangarda prelazi u *mainstream*, takva umjetnost više nije bezkompromisna, projektivna, eksperimentalna, radikalna, ekscesna ili provokativna. Kada više ne nastaje transgresijom medijskih i disciplinarnih granica, nastupa njena komercijalizacija, odnosno komercijalizacija umjetničkog djela kao takvog.
Zbog navedene problematike, samo nekoliko dana poslije otvorenja treće izložbe Novih tendencija, organiziran je simpozij u dvorcu Brezovica u okolini Zagreba koji je okupio veliki broj evropskih teoretičara i umjetnika. Na simpoziju se raspravljalo o aktualnoj problematici Novih tendencija, a sudjelovanje teoretičara komunikacija i informacija, Abrahama Molesa, utjecalo je na određivanje koncepcijskog karaktera slijedeće dvije izložbe, čiji će osnovni teoretski okvir biti informatička estetika.

Četvrta izložba, Tendencije 4 (u nazivu se gubi prefiks Nove) pod naslovom *Kompjuteri i vizualna istraživanja* bila je održana kao kustoski program kroz nekoliko seminara, simpozija, izložbi i retrospektivnih izložbi tijekom 1968. i 1969. godine, sa razmjenom iskustva između teorije i prakse. U to vrijeme Galerija suvremene umjetnosti izdaje prvi broj časopisa *Bit international,* koji je u svom koncepcijskom smislu bio baziran na teoriji egzaktne estetike, teoriji informacija, teoriji dizajna i teoriji medija. Neočekivana i iznenađujuća komponenta ove izložbe bila je suradnja znanstvenika i umjetnika, kako bi se ukrštanjem disciplina znanosti i

[134]Denegri Ješa (2016). *Posleratni modernizam/ neoavangarde/postmodernizam*. Beograd: Službeni glasnik, str. 126.-127.

umjetnosti stvorio novi oblik rješenja problemskih, tehnoloških i estetskih umjetničkih postupaka. Polemike oko pitanja da li bi se kompjuter kao tehnološko pomagalo smio rabiti u umjetničke svrhe, kulminiralo je u raspravama hrvatskih teoretičara nadahnutim znanstvenim radom Abrahama Molesa i Maxa Bensea (Maks Bens). Primjer takvog pristupa ili transgresije iz jedne discipline u drugu, jeste rad Vladimira Bonačića, znanstvenika područja kibernetike, iz instituta Ruđer Bošković, kojega je Picelj izabrao za sugovornika i koautora svojih djela. U slijedećih nekoliko godina u svom će umjetničkom stvaralaštvu Bonačić realizirati veliki broj djela u mediju fotografije, programabilno-kompjuterski generiranih svjetlosnih objekata, plakata i svjetlosnih instalacija u javnom prostoru.

Izložba Tendencije 5, pod naslovom *Konstruktivna vizuelna istraživanja; Kompjuterska vizuelna istraživanja; Konceptualna umjetnost,* bila je održana 1973., te se smatra posljednjom izložbom iz navedene tematike. Na izložbi *Konstruktivna vizuelna istraživanja* sudjelovali su slijedeći autori: Vojin Bakić, Juraj Dobrović, Julije Knifer, Koloman Novak, Zoran Radović, Miroslav Šutej, Julio Le Parc, Almir Mavignier, Victor Vasarely i dr.. Na izložbi *Kompjuterskih vizuelnih istraživanja* sudjelovali su: Vladimir Bonačić, Otto Beckmann (Oto Bekman), Manuel Barbadillo (Manuel Barbadilo), Waldemar Cordeiro (Valdemar Kordeiro), Monique Nahas (Monik Nahas), Sergej Pavlin, John Whitney (Džon Vitni) i dr. Na izložbi *Konceptualne umjetnosti* sudjelovali su: John Baldessari (Džon Baldesari), Braco Dimitrijević, Sol LeWitt, Goran Trbuljak, Daniel Buren, Iannis Kounellis (Janis Kunelis) i dr. Na posljednjoj izložbi Tendencija zamijećuje se potreba za negiranjem i odbacivanjem suvremene tehnologije i ostvarene veze između znanosti i umjetnosti. Iako je postojao evidentan pokušaj spajanja tri posve različita područja (konstruktivističko, informatičko i konceptualno) na istu ravan, krajnji ishod nije bio pozitivan. Posljednja izložba kao da nije imala one potrebne istraživačke i eksperimentatorske elemente, već su izlagana djela koja su već ranije bila koncepcijski zaokružena i dovršena (Vasarely, Soto, Le Parc) ili su prikazana retrospektivna postignuća pojedinih autora i grupa (moskovska kinetička grupa *Dviženije*).[135]

Može se zaključiti da je iz pokreta Novih tendencija i postavki koje je utemeljila grupa EXAT-51, kroz gotovo dva desetljeća, u specifičnom neoavangardnom političkom, društvenom, kulturnom i ekonomskom okruženju Jugoslavenske umjetničke scene, nastala mapa točaka specifičnih, referentnih umjetničkih događaja i pojava. Takve pojave i događaji

[135]Denegri Ješa (2003). *Prilozi za drugu liniju. Kronika jednog kritičarskog zalaganja..* Zagreb: Horetzky, str. 184.

povezali su umjetnike srodnih istraživačkih i eksperimentatorskih tendencija na evropskoj i svjetskoj razini.

5.4. GRUPA GORGONA

Grupa Gorgona bila je protokonceptualistička umjetnička grupa pokrenuta u Zagrebu 1959. godine, u godinama između djelovanja umjetničke prakse grupe EXAT-51 i nastanka pokreta Novih tendencija, s jedne strane i aktualnih estetika visokog modernizma kao što su tašizam, lirska apstrakcija, apstraktni ekspersionizam ili akcijsko slikarstvo, s druge strane. Protokonceptualizam se ispoljavao kao ideja strukturiranja nepredstavljačke, bezpredmetne, anti-iluzionističke ili antireferencijalne umjetnosti s polazištem u nihilističkoj referentnoj točki, kao nultom stupnju kulturne i umjetničke anticipacije.

Djelovanje grupe Gorgona, čiji su protagonisti bili umjetnici i intelektualci, likovni kritičari, teoretičari i povijesničari umjetnosti (Dimitrije Bašičević Mangelos, Radoslav Putar i Matko Meštrović, zatim slikari Julije Knifer, Josip Vaništa, Marijan Jevšovar, Đuro Seder, kipar Ivan Kožarić i arhitekt Miljenko Horvat), odvijalo se paralelno sa svjetskim umjetničkim strujanjima njemačke grupe Zero (Otto Piene/Oto Pjene, Heinz Mack/Hajnc Mak, Günther Uecker, Piero Manzoni), američkog i evropskog fluxusa (Wolf Vostell/Volf Fostel, Lucio Fontana/Lučio Fontana, Robert Watts/Robert Vats, George Brecht/Džordž Breht i Ed Reinhardt/Ed Rajnhardt), neo-dade, novog realizma, ali i sa radom umjetnika baziranim na zen budističkim filozofskim načelima (Yves Klein i John Cage). Drugim riječima, umjetnost je Gorgone, kao tautološka implikacija neizrecivog ili apofatičnog, što znači negativnog i poričućeg, izuzetno bliska načelima dematerijalizacije umjetnosti, odnosno umjetničkog objekta. U ovom se smislu dematerijalizacija umjetničkog objekta odnosi na „proces radikalne redukcije umjetničkog objekta čiji je krajnji cilj idealistički koncept ideje umjetnosti, jezika umjetnosti ili zamisli umjetničkog djela.“[136] Izostanak umjetničkog artefakta/objekta iz polja stvaralačkog djelokruga grupe Gorgona, upućuje na specifične, nekonvencijalne aspekte i forme. Denegri ih klasificira na dvojak način: kao vidove intersubjektivnog komuniciranja (razmjena tekstualnih poruka, „misli za pojedine mjesece“, razgovori, šetnje, upotreba pošte

[136]Šuvaković Miško (2005.) *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 134.

kao oblika komunikativnog koncepta) ili kao izdavanje časopisa (Antičasopis Gorgona), te organizacije izložbi (Studio G).[137]

U okviru umjetničke i konceptualne orijentacije grupe Gorgona, nije zamjetan manifestni karakter, kakvog su imale ostale radikalne, neoavangardne tendencije poput napr. EXAT-a. Priroda umjetničkog ponašanja članova ove grupe bila je bazirana na tihoj, diskretnoj i introvertiranoj aktivnosti kojom se odražavao „gorgonski duh“[138]. Štoviše, gorgonska je aktivnost, ostavljena da bude producirana u potpunoj tišini i praznini, poprimila karakteristike umjetnosti materijalizirane kao ideje, gdje se dogodio obrat od materijalno-formalnog prema nematerijalno-mentalnom (Denegri).

Grupa je, kao što je ranije navedeno, od 1961. godine izdala ukupno 11 brojeva antičasopisa Gorgona. Izdavanje časopisa, „kao umjetničkog djela, a ne kao časopisa kojim se tumači umjetničko djelo“[139], smatra se centralnim umjetničkim ostvarenjem grupe. Svaki je broj realiziran kao samostalno umjetničko djelo pojedinog autora (Josip Vaništa, Julije Knifer, Marijan Jevšovar, Ivan Kožarić, Miljenko Horvat), a pojedine brojeve realizirali su i aktualni inozemni umjetnici poput Victora Vasarelya, Dietera Rotha (Fluxus) ili Harolda Pintera (teatar apsurda). Također je za realizaciju jednog broja antičasopisa Gorgona bio predviđen Piero Manzoni.

Izložbe koje su članovi grupe organizirali od 1961. do 1963. godine u izložbenom prostoru Studio G, veoma su važne jer su ukazuju na inovativnost, te konceptualne slikarske i kiparske otklone autora i njihovih likovnih poetika, koje nastaju u krugu Gorgone ili oko nje. Ta se inovativnost očituje u upotrebi minimalističkih, postslikarskih i postskulpturalnih načela a temelji se na redukciji pikturalnog, prema geometrijskom i strukturalnom likovnom rješenju.

Tautološke su slikarske i kiparske strukture zamjetljive, naprimjer, u slici *Siva površina,* Marijana Jevšovara, gdje je autor unutar dvije godine nanosio i skidao slojeve sive boje s platna, da bi na kraju, kako tumači Denegri, „dobio površinu slike kojoj se više ništa ne može dodati niti oduzeti.“[140]

[137]Denegri Ješa (2016). *Ideologija druge linije. EXAT-51, radikalni enformel, Gorgona, Nove tendencije.* Novi Sad: Sajnos, str. 51.-52.
[138]Dimitrijević Nena. *Gorgona-umjetnost kao način postojanja.* https://monoskop.org/images/4/41/Dimitrijevic_Nena_1977_Gorgona_Art_as_a_Way_of_Existence.pdf-stranici pristupljeno 15. 11. 2017.
[139]Šuvaković Miško (2005.) *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky. str. 247.
[140]Denegri Ješa (2003). *Prilozi za drugu liniju. Kronika jednog kritičarskog zalaganja.*. Zagreb: Horetzky, str. 281.

Julije Knifer se, kao formi označavanja, posvetio tematici meandra a njegovo je slikarstvo bazirano na konceptualnom pristupu stvaranja „metajezične“ slike. U mnogobrojnim varijacijama meandra, kao specifičnog geometrijskog oblika, kroz slikarske, crtačke ili tekstualne umjetničke forme, proteže se jedinstveni koncept. Stoga su njegove slike konceptualne jer predstavljaju zaseban biljeg gdje se može zamijetiti izvedba koncepta u koji su ugrađene idejne metamorfoze općenitog koncepta u pojedinačno umjetničko djelo, a u svakom pojedinačnom djelu je tako sačuvana njegova općenitost.[141]

U slikarstvu Josipa Vanište zamjećuje se gorgonski utjecaj i inovativnost. Uz sliku *Bez naziva* Vaništa izlaže svojevrsnu tekstualnu uputu koja glasi: „Vodoravni format platna-širine 180 cm, visina 140 cm- cijela površina bijela-sredinom platna vodoravno teče jedna srebrna linija širine 180 cm, visine 3 cm“. Denegri tumači, da se Vaništa stvarajući ovo likovno djelo, nije bavio slikarskim likovnim problemima, već je primarni korpus njegovih istraživanja baziran na intelektualnoj odluci i moralnoj namjeri.[142]

Iz navedenih primjera stvaralaštva umjetnika okupljenih u grupi Gorgona, počevši od slikarskih i kiparskih antiestetskih principa, produkcije antičasopisa Gorgona, pa sve do svakodnevnog izvođenja gorgonskih šetnji, sastanaka i misli, može se zaključiti da su specifična gorgonska ponašanja, kao legitimni umjetnički postupci, bili esencijalna baza na koju će se kasnije nadograđivati različite umjetničke orijentacije Nove umjetničke prakse. Mada se odnos prema vrijednosti umjetničkog značaja Gorgone nije mogao sagledati iz neposredne perspektive, njen doprinos na polju umjetnosti i kulture je neupitan. Grupa EXAT-51 i Nove tendencije uz Gorgonu su, kao radikalno i latentno-subverzivni oblici umjetničke prakse (nastali kao rezultat specifično društveno povijesnog hladnoratovskog okruženja i u otporu spram strogo postuliranih normi visokog modernizma) uvelike utjecali na stvaranje nove umjetničke klime u glavnim gradovima tadašnje Jugoslavije. Postavljeni su temelji za daljnu produktivnu, kritičku, eksperimentalnu, istraživačku, konceptualnu, procesualnu umjetničku scenu nadolazećeg, veoma produktivnog umjetničkog stvaralaštva, Nove umjetničke prakse.

[141]Šuvaković Mi 10 (2005.) *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 315.
[142]Denegri Ješa (2003). *Prilozi za drugu liniju. Kronika jednog kritičarskog zalaganja*. Zagreb: Horetzky, str. 287.

5.5. EKSPERIMENTALNI I STRUKTURALNI FILM - PANSINI I GEFF[143]

5.5.1. Avangardni i neoavangardi film kao filmski eksperiment

Kada se govori o filmskoj avangardi ili o razdoblju avangarde uopće, treba imati na umu njene osnovne odrednice koje su temeljene na radikalnim umjetničkim praksama, usmjerenima ka težnji i potrebi za inovativnošću, ekscesom, prevratništvom, eksperimentom ali i kritikom povijesnih, društvenih, političkih, kulturnih i umjetničkih dosega modernizma i visokog modernizma. Budući da je u navedenom određenju izvršena sublimacija temeljnih karakteristika avangardi, potrebno je ukazati na činjenicu da unutar njenih umjetničkih pravaca (rane ili povijesne avangarda, neoavangarde i postavangarde) postoje i suštinske razlike. Šuvaković vrši dinstinkciju odnosa modernizma i avangarde na slijedeći način[144]:

1. rane ili povijesne avangarde, koje traju od sredine devetnaestog stoljeća do početka Drugog svjetskog rata, temeljene su na eksperimentu i ekscesnim pojavama gdje su promjene u društvu, kulturi i umjetnosti inicirane kao projekt;
2. neoavangarde, koje traju od kraja Drugog svjetskog rata do 1968. godine, temeljene su na kritici dominantnih modernističkih kulturnih modela, kao što su naprimjer: apstraktni i estetski formalizam, kritika modela autonomije umjetnosti i apolitičnosti, te podcrtavanje razlika između elitne i popularne umjetnosti i kulture; i
3. postavangarde, koje počinju nakon 1968. godine, vrše kritiku ideje utopijskog projektivnog mišljenja kao dominantnog stremljenja avangarde i neoavangarde, stvarajući konkretnu utopiju. Iz njenih temeljnjih tendencija nastali su novi umjetnički pravci kao što su: konceptualna i semio umjetnost (kao teorijska kritika modernizma), simulacionizam i neokonceptualizam (kao simulacijska projekcija avangardnih i neoavangardnih postulata u postmoderne, medijske kulture spektakla), umjetnost perestrojke i retroavanagarda (kao simultano oponašanje avangardnih i antiavangardističkih referencijalnih koncepata unutar totalitarnih društvenih režima) i

[143] Dijelovi ovog potpoglavlja objavljeni su u studiji *Experimental (Structural Film) as the Concept of Film Innovation (Mihovil Pansini and Geff)*. AM Journal of Art and Media Studies. Issue No.15, April 2018.- http://dx.doi.org/10.25038/am.v0i15.226

[144] Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 93.

tehnološka umjetnost (nastala kao rezultat postmoderne umjetno stvorene tehnološke kulture).

Spomenute razlike koje su temeljene na odnosu avangardi i modernizma preslikavaju se sistemom analogije također i u filmsko umjetničko područje, pa tako Turković tumači da je „zahvaljujući potrebi za inovativnošću, avangardno filmsko razdoblje pokrenulo čitav dijapazon djelatnih mogućnosti i novih područja imaginativnog oblikovanja, te drugačiju stimulaciju percepcije“.[145] Iz spomenutog dijapazona djelatnih, formalnih mogućnosti nastale su nove filmske forme, koje su kao takve bile vezane za, prethodno spomenute, dominante karakteristike avangardi. U tom se smislu za razdoblje avangardnog filma, kao prve ili povijesne avangarde (od 1910. do 1930.) vežu slijedeći filmski pravci: futuristički, dadaistički, nadrealistički film, američka eksperimentalna umjetnička praksa do početka Drugog svjetskog rata, njemački ekspresionistički film i sovjetski revolucionarni filmski eksperiment, mada po tumačenju Šuvakovića, dvije potonje filmske vrste spadaju u granična područja. Filmovi toga razdoblja nastajali su u avangardnoj struji evropskog modernizma, u njegovom najvećem usponu, te su se razvili u dominantan stil toga perioda.

Razdoblje druge filmske avangarde, tj. neoavangarde, vezuju se za eksperimentalni film, i to u razdoblju od završetka Drugog svjetskog rata, pa sve do 70-ih godina dvadesetog stoljeća. U ovom su smislu, kod definiranja i strukturiranja novih eksperimentalnih filmskih podvrsta, specifičnu ulogu odigrali, napr, amaterski kino klubovi. Na takvim mjestima, koja se mogu mapirati kao punktovi u kojima je vladala svojevrsna demokratizacija (odnosi se na na ona društva u kojima su dominirali totalitarni režimi), umjetnici su mogli biti potpuno slobodni i nesputani u svom umjetničkom izričaju. Budući da su kino klubovi postali izvansistemski prostori autonomije, koji su, kao takvi, egzistirali usporedo sa dominantnom kinematografijom i filmskom produkcijom, „institucionalni okvir je ipak pokazao sklonosti prema rekonfiguraciji, reinvenciji i prilagodbi, te omogućio paradigmatske obrate u filmskom stvaralaštvu“.[146] Iz toga se razloga može konstatirati da je unutar amaterskog istraživačkog konteksta došlo do najvećih pomaka u konceptualnom smislu, ali i u smislu eksperimentiranja sa medijskim mogućnostima filma, o čemu će biti više riječi u nastavku teksta. Osim toga, u okviru eksperimentalnog, neoavangardnog filma, fimski je eksperiment ostvaren i na drugim umjetničkim poljima poput

[145]Turković Hrvoje (1981). *Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film*-prepravljena verzija. Beograd: Filmske sveske br. 4, str. 253-261. Zapis (posebni broj; Škola medijske kulture), Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2002.

[146]Benčić Branka (2012). *Splitska škola filma. 60 godina Kino kluba Split*. Split: Kino klub Split. str.23. u; Ana Janevski: Sve je to film (katalog). Moderna galerija, Ljubljana

književnosti, kazališta ili likovnih umjetnosti, što znači da dolazi do svojevrsne transgresije, koja je dovela do prelaženja medijskih i disciplinarnih granica.

Budući su u razdoblju neoavangarde nastali stanoviti umjetnički pravci poput pop arta, postnadrealizma, *fluxusa*, *undergrounda*, neodade i sl. razumljivo je da su i klasifikacije fimskih vrsta neminovno bile vezane za njih. Pa se tako pod eksperimentalnim filmom mogu podvesti slijedeće podvrste:

1. postnadrealistički film nastaje 60-ih godina, a njegova osnovna odrednica je da se nadrealističke teme, kao što su prikazivanje nesvjesnog, neurotičnog ili potisnutog predstavljane kroz parodiju ili ironiju. Predstavnici postnadrealističkog filma su Maya Deren (Maja Derten), Hans Richter (Hans Rihter), Hiroschi Teshigahara (Hiroši Tešigahara), Wojciech Has (Vojcijeh Has), Vera Chytilová (Vera Čitilova) i dr.[147]
2. *underground* nastaje 60-ih godina, kritički je nastrojen prema dominantnim umjetničkim praksama visokog modernizma, neoavangarde i postavangardne. Kritika se odnosi na umjetnost koja se opire konvencionalnom filmu, a njeni akteri u najvećoj su mjeri društeni marginalci, amateri ali i poznati umjetnici. *Underground*, kao humorno-parodijska predstava kontroverznih umjetničkih estetika, uvodi u film problematična i neprihvatljiva, devijantna društvena ponašanja (travestite, narkomane, homoseksualce, egzibicioniste) marginalnih skupina, dovodeći u pitanje etičke, seksualne, političke i estetske norme društva. [148] Najpoznatiji predstavnici američkog undergraund filma su Andy Warhol (Endi Vorhol), Stan Brakhage (Stan Brekidž), Paul Morrissey (Pol Morisej), Martin Sharp (Martin Šarp), Jack Smith (Džek Smit), Michael English (Majkl Ingliš), Adolfas i Jonas Mekas. Najpoznatiji predstavnici evropskog *undergrounda* su Valie Export (Vali Eksport), Otto Múhl (Oto Mil), Vinko Rozman, Mihovil Pansini, Dušan Makavejev, Kokan Rakonjac.
3. strukturalni film, čiji je naziv skovao P. Adams Sitney (P. Adams Sitni), nastaje krajem 60-ih godina a razvio se je iz *undergrounda*. Temeljne karakteristike strukturalnog filma očituju se u ponavljanju i repeticiji jednog ili više filmskih

[147]http://www.tasteofcinema.com/2014/the-30-best-surrealist-films-not-directed-by-luis-bunuel/, stranici pristupljeno 31.10. 2017.
[148] Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 652.

postupaka, ideje produljenog snimanja ili dugotrajnog prikazivanja iste scene (u Worholovom filmu *Sleep* scena spavanja traje 8 sati), u upotrebi stroboskopskih efekata (*Serene Velocity*, Ernia Gehra/Erni Ger), upotrebi principa zatvorenog kruga (*loop*) ili petlje kod montaže. Korištenje navedenih medijskih mogućnosti ističe formu a ne sadržaj filma. To znači da sadržajem strukturalnog filma, na ovaj način, postaje njegova forma. Najznačajniji predstavnici strukturalnog filma su Andy Warhol, Paul Sharits (Pol Šerits), Michael Snow (Majkl Snou), Hollis Frampton (Holis Frempton), Ernie Gehr, Peter Kubelka i drugi.

4. prošireni film nastaje 60-ih godina a njegova osnovna karakteristika je da se medij pokretne slike više ne koristi na konvencionalni način, već su proširene njegove konceptualne i izlagačke, odnosno projekcijske mogućnosti. To znači da se, umjesto na tradicionalnom filmskom platnu ili ekranu, film kao multiekranska projekcija, projicira na druge podloge ili se izvodi njegova višestruka ekspozicija. Kao što je u strukturalnom filmu sadržaj postala sama forma, u proširenom je filmu sadržaj postao sama filmska projekcija. Najznačajniji predstavnici proširenog filma su William Raban (Viliam Raban), Annabel Nicolson (Anabel Nikolson), Carolee Schneeman (Karol Šneman), Lis Rhodes/Lis Rodes (*Light Music, Dresden Dynamo*). Lis Rhodes u filmu *Dresden Dynamo 1971.-72.*[149] proširuje filmski medij auditivnim elementima gdje zvuk reprezentira pokretnu sliku, a pokretna slika zvuk. Veza između ova dva medija uzročno je posljedična pa se postavlja pitanje da li je film proširio medij muzike ili je muzika proširila medij filma.

Razdoblje postavangarde nakon 1968. godine može se podijeliti na dva specifična perioda. Za prvo se razdoblje veže konceptualistički film, koji kao film umjetnika, može biti izveden i u formi video rada. Za drugo razdoblje veže se postmodernistički film kao film-tekst odnosno film-diskurs i kao takav predstavlja semantičku dekonstrukciju povijesti umjetnosti i povijesti filma. Ne s ciljem da bi prikazao tradicionalni odnos filma i slike svijeta, već da bi uspostavio poststrukturalistički mimezis mimezisa.[150]

[149]O proširenom filmu - Lis Rhodes/*Light Music / The Tanks*
https://www.youtube.com/watch?v=I7xoNWzm7PQ - stranici pristupljeno 31.10.2017.
[150] Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 217.-218.

Određenje eksperimentalnog filma kao djela koje svojom inovativnošću i eksperimentom prevazilazi ustaljene granice filmskog medija, najšira je i najučestalija njegova klasifikacija. Glavne odrednice eksperimentalnih filmskih djela bile su na prvom mjestu: oslobođenje filma od fabule kao temeljnog principa strukturiranja forme, problematiziranje utjecaja i odnosa ostalih umjetnosti na film, poput slikarstva, književnosti, kazališta, glazbe i sl., i na kraju nastojanje da se iskoriste mogućnosti, koje medij filma nudi kao takav. Karakteristična pojava je u prvom redu eksperiment koji ima tendenciju promijeniti stavove o percepciji filma i narušiti postojeće konvencije njegove tradicionalnosti, što znači da se javlja kao potreba za promjenom stava prema aktuelnoj komercijalnoj kinematografiji. Potrebno je još napomenuti da je ovakvo umjetničko djelo potpuno lišeno komercijalnosti. U tom smislu kod snimanja eksperimentalnog filma sudjeluje manja skupina ili pojedinac kojem je, nerijetko, istovremeno, dodijeljena uloga i redatelja, glumca, pisca scenarija, snimatelja i montažera zvuka, kamermana, direktora fotografije, kao i producenta. Stoga se može zaključiti da ovakvi filmovi imaju karakter performansa, budući da se zasnivaju na eksplicitnom izvođenju djela filmskim medijem. Drugim riječima, sadržaj filma zapravo postaje samo izvođenje filmskog djela.

5.5.2. Začeci strukturalnog filma

Strukturalni se film, kao filmska forma, može pozicionirati u razdoblje druge avangarde ili takozvane filmske neoavangarde, a definira se kao žanr ili podvrsta eksperimentalnog filma. Često se poistovjećuje, u najširem smislu, sa minimalističkim umjetničkim djelom koje je reducirano na primarni i konzistentni strukturalni odnos konstitutivnih elemenata.[151] To znači da je svojevrsna strukturalna doktrina postavljena inverzno, pa su na taj način zanijekane dominantne narativne norme koje posjeduje klasični film. Drugim riječima, jednostavnost, reduciranost i načelo strukturalnosti potiču aktivnu percepciju kod gledatelja.

Neki od ključnih filmova iz tog razdoblja jesu: *Arnulf Rainer* (1960.) film Petera Kubelke, *Art of Vision* (1965.) Stana Brakhagea (snimio je više od 300 filmova), *The Flicker* (1965.) Tonya Conrada (Toni Konrad), *Wavelenght* (1966.-1967.) Michaela Snowa, *T,O,U,C,H,I,N,G,* (1968.) Paula Sharitsa, *Zorns Lemma* (1970.) Hollisa Framptona i *Serene*

[151]Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 373.

Velocity (1970.) Erniea Gehra. Jednim od najznačajnijih strukturalnih filmova smatra se film *Wavelenght*, Michaela Snowa. Film traje 45 minuta, a uz siloviti, reski zvuk prikazuje lagano zumiranje fotografije na zidu na kojoj su prikazani valovi. Spomenuti film jeste zapravo film fiksacije, u kojem na prvi pogled autor nudi svojevrsnu pripovjednu strukturu, kako bi, na neki način, zbunio gledatelja koji očekuje izvjestan zaplet i rasplet. Ubrzo je nadmoćnost američkog strukturalnog filma utjecala na njegov razvoj u Evropi, a posebno u Njemačkoj i Engleskoj (Malcom Le Grice/Malkolm Le Gris/*Litle dog for Roger*[152]).

Prema P. Adams Sitneyu, koji je uveo pojam strukturalni/materijalistički film, razdoblje strukturalnog filma na području američkog avangardnog filma započinje 1960. godine filmovima Andy Warhola *Sleep* (1963)[153], *Eat* (1963.)[154], *Empire* (1964.)[155], *Harlot* (1965) i *Beauty* (1965.).[156] Sitney tvrdi da su element predodređenosti i simpflicirana struktura, primarna impresija filma.[157] Svaki od ovih filmova ima naglašenu temporalnu komponentu snimanja, a Warhol predstavlja prvog redatelja/autora koji je u film uveo produljeno vrijeme snimanja jedne iste scene.

Kao pionir strukturalnog filma, Warhol navodi recipijenta na propitivanje vlastite mogućnosti dugotrajnog gledanja istih kadrova, čime dovodi u pitanje sposobnost njegove koncentracije i izdržljivosti. Element prisutnosti glumca-autora-redatelja, vidljivost onoga što on vidi kroz točku gledišta - fokalizaciju, reakcija njegove kamere a kasnije i montaže, pretpostavlja jednu veliku promjenu koja prethodi razvoju strukturalnog filma.[158] U tom periodu nekolicina filmaša, kao što su George Landow (Džordž Landau) i Hollis Frampton, proklamiraju svoje ideje za neposredovanim-formalističkim (anti-iluzionističkim) filmom[159], koji bi izravno odrazio ili inducirao stanje uma. Taj izravni sudionički oblik, gdje se gledatelja navodi na aktivno sudjelovanje, logičko razmišljanje i donošenje odluka, predstavlja revoluciju unutar strukturalnog filma. Drugim riječima, aktivnim sudjelovanjem gledatelj prevazilazi standarde perceptivnog iskustva kakvog nudi uobičajeni, narativni film. Na takav način

[152] https://www.youtube.com/watch?v=m7tE0gybo3g&list=PL4pC197K4Ijlvt0CGx8eYO3yPvw-Ouq39&index=1- stranici pristupljeno 25.10. 2017.
[153] https://vimeo.com/4880378- stranici pristupljeno- 25.10.2017.
[154] https://www.youtube.com/watch?v=XoQcGAczNTE- stranici pristupljeno 25.10.2017.
[155] https://www.youtube.com/embed/-sSsWj2HWk0- stanici pristupljeno 25.10.2015.
[156] Sitney P. Adams (2002). *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*. Newyork: Oxford University press, str. 350.
[157] Sitney P. Adams (1974). *Visionary Film; the American avant-garde*. *NewYork:* OxfordUniversity press, str. 407.
[158] Sitney P. Adams (2002). *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*. Newyork: Oxford University Press, str. 351.
[159] Gidal Peter (1978). *Structural Film Anthology*. London: British film Institut, str. 21.

gledatelj mora strukturirati nove obrasce perceptivne taktike koja mu je potrebna za razumijevanje i tumačenje doživljaja („Strukturalni film podrazumijeva percepciju kao osnovni proces pomoću kojeg spoznajemo svijet“[160]).

5.5.3. Pojmovno određenje strukturalnog fima

Okvir je kao stalno svojstvo filma njegovo prostorno određenje i njegova konstanta, kao što je i kadar njegova vremenska konstanta. Budući da se u strukturalnom filmu, u najvećoj mjeri, koristi statični položaj kamere, recipijentova se pažnja usmjerava prema konkretnom prizoru, odnosno prikazivanju glumčevih radnji ili stanja (Andy Warhol - *Sleep*, *Eat* i sl.). Statična kamera ističe pokret ili mijenu, čime se korištenjem okvira uspostavlja svojevrstan strukturalni odnos. Prema Peterliću: "Statičnom se kamerom usredotočujemo na prizor, na sama događanja ili pojave unutar njega, pa se iz samog prizora isčekuje nekakav iskaz"[161]. Na takav je način, u strukturalnom filmu, poništena simulacija zbilje ili iluzija koja je prisutna u igranom filmu, a prednost je data formi, strukturi i materijalu.[162] U najvažnija obilježja strukturalnog filma spadaju dugotrajno snimanje, produljeno odvijanje, ili pak reduciranje i ponavljanje jednog ili manjeg broja postupaka. Iz toga je razloga, prema Turkoviću, strukturalni film u krajnjoj liniji konceptualno djelo, polaznog inventivnog koncepta, s jasnim ciljem svoje namjere da do kraja bude otvoreno i nedorađeno.

Budući da mimetička reprezentacija stvarnosti nije primarna ideja strukturalnog filma, iz toga je razloga u strukturalnom filmu evidentan dihotomski, opozicijski odnos između dominantnih narativnih normi i postupka transformacije, sa ciljem odmicanja od istih. Drugim riječima, strukturalni film nastoji minimizirati sadržaj, fabulu, naraciju ili filmsku priču u korist same strukture filma, usmjeravajući svoj temat prema tehničkim mogućnostima i njihovom unutarnjem sadržaju. U tom slučaju, pravi sadržaj filma postaje forma tog sadržaja unutar kojeg postoje višestruke mogućnosti za integraciju filmskog postupka.

Slobodan Šijan, beogradski filmski redatelj i kritičar za okruglim stolom festivala *Alternative Film/Video* 2013. objasnio je da postoje dva pristupa pojmu strukturalni film:

[160] Sitney P. Adams. *Strukturalni film*. Filmske sveske 3/1976.Beograd: Institut za film, str. 237.
[161] Peterlić Ante (1977). *Osnove teorije filma*. Zagreb: Filmoteka 16, str. 86.
[162] [illegible]l Peter (1976). *Structural Film Anthology*. BFI, http://www.luxonline.org.uk/articles/theory_and_definition(1).html, stranici pristupljeno 04. 08. 2015.

1. pristup predstavlja široko obuhvaćeno područje eksperimentalnog filma u kojem umjetnici koriste četiri osnovna strukturalistička filmska principa: fiksni okvir/fiksacija, minimalizam/redukcija, repeticija i razmatranje i istraživanje filmske forme;

2. pristup obuhvaća usko područje strogo klasificiranih umjetnika strukturalnog filma.

Šijan navodi neke polemike oko terminologije i samog tumačenja osnovnih značajki, pa tako ukazuje na činjenicu da Paul Adams Sitney u knjizi *Structural Film* i *Visionary Film,* dijeli film na četiri dominantne kategorije:

a) pop filmove;
b) konceptualnu umjetnost;
c) minimalističke filmove i
d) tautologije (fluxus).[163]

U tom smislu dijeli i sljedbenike strukturalnog filma prema kategorijima:

a) prvi sljedbenici (Joseph Cornell/Džozef Kornel, Marcel Duchamp);
b) drugi sljedbenici (Bruce Bailie/Brus Bejli, George Landow, Michael Snow, Stan Brakhage, Peter Kubelka, Ernie Gher) i
c) pravi predstavnici (Hollis Frampton, Tony Conrad, Paul Sharits.)

Drugi autor, Peter Gidal, u knjizi *Structural Film Anthology,* definira i teoretizira neke esencijalne značajke strukturalnog filma:

a) „svaki film je zapis vlastitog nastanka;

b) sadržaj je forma, forma postaje sadržaj;

c) postoje nebrojene mogućnosti aproprijacije i implementacije filmskih procedura u repertoar značenja;

d) svaki film osim što je strukturalan, on je i strukturirajući. “[164]

[163] *Alternative film/Video 2013.-Festival novog filma i videa 10-14. 12. 2013.* Beograd; Dom kulture Studentski grad, str. 69.
[164] *Alternative film/Video 2013.-Festival novog filma i videa 10-14. 12. 2013.* Beograd; Dom kulture Studentski grad, str. 72.

U strukturalnom se filmu pravila koja se odnose na igrani film, kao što su, napr.: narativnost, postupno uvođenje filmskih likova, razrješenje određenog problema koji sebi film postavlja kao takav, uvriježeni rakursi snimanja, standardni načini korištenja kamere i montaže, uopće ne primijenjuju. Strukturalni film nudi svoja pravila koja se sastoje u tome da postupci stvaranja filma predstavljaju svojevrsnu demistifikaciju samog procesa korištenja filmskog medija. Takva demistifikacija čini navedene postupke poput: fiksnog okvira-položaja kamere, efekta treperenja-stroboskopa, isprekidanog sistema snimanja, refotografiranja, kadra u petlji (*loopu*) ili ponavljanje kadra[165] transparentnima, kao što je u igranom filmu transparentan određeni sadržaj ili filmska priča. Osim eksperimenata u tehničkom smislu, u montaži ili snimanju filma evidentno je i eksperimentiranje temama koje se bave fenomenima poput: anagramiranja teksta i slike, tekstualne ili govorne reprodukcije unatrag, proučavanja sistema brojki i slova, matematičkih izračuna, odnosa tame, svjetlosti i boje. Potrebno je naglasiti i repetativni postupak, princip slučajnosti (aleatornosti), snimanje kamerom iz ruke, poistovjećivanje postupka snimanja sa postupkom projiciranja (Warhol - *Sleep, Eat, Kiss*) i to sa izričitim akcentom na elementu trajanja, kao ključnoj odrednici antimontažnog postupka.[166]

Također je važno napomenuti da strukturalni film negira „kinematografiju čistog vida“, supstituirajući postupak promatranja postupkom čitanja.[167] Primjeri za ovakvu konstataciju su filmovi Georgea Landowa (*Remedial Reading Comprehension*, 1970.) Michaela Snowa (*Rameau's Nephew,* 1974. *So Is This*, 1982.), Hollisa Framptona (*Zorn's Lema,* 1970., *Hapax Legomena II: Poetic Justic*e, 1972.).

Kada se govori o efektu stroboskopa, treba imati na umu pitanje percepcije, budući da zbog perzistencije ljudskog oka nastaje predodžba o iluziji pokreta. Naime, poznato je da se između filmskih sličica nalazi prostor mraka, odnosno tame, koje ljudsko oko zbog svoje tromosti ne može zapaziti, budući da se u sekundi izmijenjuje 24 sličica. U slučaju da se filmske sličice izmijenju sporije dolazi do razjedinjenja svjetlosnog pulsiranja, pa se u tom slučaju sličice tame mogu zapaziti kao stroboskopski (treperavi) efekti. U strukturalnom je filmu forma toliko pojednostavljena da gledatelj formira svoj fokus isključivo prema novom perceptivnom iskustvu, prema kojem ga usmjerava ta jednostavnost. Propitivanjem značenja slike ili zvuka gledatelj sam otkriva sadržaj filma na osnovu misaonog procesa uvjetovanog dubokim

[165]Prema P. Adamsu Sitneyu postoje 4 formalne karakteristike strukturalnog filma koje se kao takve rijetko sveukupno mogu pronaći u jednom strukturalnom filmu. Uglavnom se radi modifiikacija pojedinih karakteristika

[166]Rees. A.L. (2016). *Povijest eksperimentalnog filma i videa*. *Od kanonske avangarde do suvremene britanske prakse,* Zagreb: 25 FPS, udruga za audiovizualna istraživanja, str. 123.

[167]Ibid., str. 115.

filozofskim *brainstormingom*. On mu pomaže razumijeti medij, a ujedno čini iskustvo bogatim, te olakšava postupak razumijevanja drugih filmova. Drugim riječima, ovo područje može biti jako problematično za gledatelja, budući da mu autor filma na specifičan način kreira kompliciranе zadatke koje mora prevladati. Iz tog razloga neminovno je postaviti pitanje koja je razina pozornosti i koncentracije potrebna da takav film može biti zanimljiv prosječnom gledaocu, budući da se jedini sadržaj u ovakvom filmu nalazi u njegovoj formi i jedini narativ u pripovijedanju priče nastaje u gledateljevom misaonom procesu.[168] S druge strane, budući da primarna ideja ovakvog filma sadrži repetativnu vrijednost, samim tim on može postati meditativni, introspektivni postupak u kojem izostaje fikcija stvarnosti. Da bi se postigla takva meditativna struktura, naracija mora biti minorizirana.

Može se konstatirati da je razvoj strukturalnog filma u Americi (razvio se iz *Undergrounda*), Europi i ondašnjoj Jugoslaviji (naročito od vremena GEFF-a) tekao paralelno i da se rezultati, koje su dala istraživanja filmskog medija na spomenutim područjima, nisu u mnogome razlikovali. U Americi su tako BFI (*British Film Institute*) na čelu sa Willardom Van Dyke-om/Vilard Van Dajk (rukovoditeljem Filmskog sektora Muzeja moderne umjetnosti u New Yorku) i Merilin Singer priredili kompletnu zbirku američke filmske avangarde 1976. čija se građa potom, zahvaljujući Dušanu Makavejevu, prikazivala i postala poznata u Jugoslaviji.[169] U to vrijeme postojala je jasna razlika u pristupu i načinu rada beogradske i zagrebačke filmske avangarde (Pansini, Gotovac). Može se reći da su zagrebački filmaši (Tom Gotovac - *Prije podne jednog fauna*, *Kružnica,* Vladimir Petek – *Skretanje, Most, Echo*, Mihovil Pansini – *Zahod, Dvorišta* i drugi) u najvećoj mjeri koristili reduktivne postupke i fiksi okvir ekrana dok su se beogradski (Bata Petrović) bavili područjem proširenog filma.[170]

[168] Brooks Andre.*Structural Films: Meditation through Simple Form*.http://www.waysofseeing.org/struct.html, str. i pristupljeno 23.10.2017.
[169] *Alternative film/Video 2013.-Festival novog filma i videa 10-14. 12. 2013*. Beograd; Dom kulture Studentski grad, str. 15.
[170] Ibid., str. 18.

5.5.4. Fenomen kino klubova šezdesetih godina u Jugoslaviji i njihov utjecaj na kulturu

Kada se govori o domaćem neoavangardnom filmu, za drugu je avangardu svojstveno da je potaknuta aktivističkim, kritičkim i političkim angažmanom koji ukazuje na društvene, kulturne, umjetničke i političke kontradikcije unutar jugoslovenskog realnog socijalizma od šezdesetih godina na dalje.[171] U takvim su uvjetima nastali neoavangardni pokreti kao što su grupe Gorgona, EXAT 51, Nove tendencije, časopis Bit internacional, Zagrebački muzički biennale ili GEFF, festival eksperimentalnog filma, koji se održavao kao biennale od 1963. do 1970. godine, i na kraju pokret Nove umjetničke prakse.

Zahvaljujući potpori državne kulturalne politike bivše Jugoslavije, osnovani su mnogobrojni kino klubovi (Kino klub Beograd, Kino klub Split i Kino klub Zagreb) u kojima se je sufinancirala i poticala filmska kultura. Ovakav oblik propagiranja filmske kulture kroz osnivanje kino klubova, kao model dobre prakse, direktno je preuzet od francuskog filmskog kritičara i teoretičara André Bazina.[172] Budući da aktivnosti članova spomenutih klubova nisu bile kontrolirane od strane državnog aparata, članovi su kroz fimske eksperimente mogli nesmetano artikulirati svoje umjetničke prakse i kritičke stavove prema trenutnoj političkoj vlasti i društvu. Stoga se ovakav prostor može smatrati kao izvanredna konstruktivna platforma začetaka razvoja eksperimentalne, jugoslovenske avangardne filmske scene. Takva umjetnička sloboda zasigurno ne bi bila nikada ostvarena u okvirima profesionalne kinematografije.

U pojedinim kino klubovima djelovali su sljedeći autori[173]:

1. Kino klub Zagreb: Ivan Ladislav Galeta, Vladimir Petek, Tomislav Gotovac, Mihovil Pansini, Oktavijan Miletić, Branko Janjić, Tomislav Kobia, Milan Šamec, Ljubiša Grlić;
2. Kino klub Split: Lordan Zafranović, Ante Verzotti, Ivan Martinc, Mate Bogdanović, Šime Ujević, Martin Crvelin, Ranko Kursar, Vjekoslav Nakić, Andrija Pivčević; i
3. Kino klub Beograd: Marko Babac, Živojin Pavlović, Arsa Milošević i Aleksandar Petković, Dušan Makavejev, Vojislav Kokan Rakonjac, Dušan Stefanović, Velja Milojević, Borko Niketić, Adam Mitić, Srđan Karanović,

[171] Daković Nevena, Šuvaković Miško (2010). *Druga avangarda-ili-filmska neoavangarda,* Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, prvi tom, radikalne umetničke prakse, Beograd: Orion Art, str. 351.
[172] Ibid.
[173] Brčić Tomislav (2008). *Fenomen i kultura kinoklubova šezdesetih godina i utjecaj novih tendencija na festival GEFF*. Zagreb: Zapis. Biltenhrvatskog filmskog saveza, broj 62. http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=32450- stranici pristupljeno 25.10.2017.

Spomenuti autori razvijali su se svatko u svojoj filmskoj orijentaciji ili struji, pa su tako, prema Turkoviću, nastale 4 struje tematsko-strukturno-metodoloških usmjerenja:

1. struja materijalističkog usmjerenja sa Vladimirom Petekom na čelu. Umjetnici koji su bili priklonjeni ovoj struji bili su Tomislav Gotovac, Mihovil Pansini, Zlatko Hajdler i Milan Šamec. Intervenirali su izravno na filmskoj traci putem „kontroliranih mehaničkih 'oštećivanja' filmske vrpce, lijepljenja manjih vrpci na veću, rezanja i spajanja vrpce uzduž filmske slike, korištenja negativa i ton negativa, optičkih tragova mehaničkih manipulacija“;
2. struja apstraktnog filma, čiji su poklonici osim Vladimira Peteka, Ante Verzottija, Milana Šameca bili i EXAT-ovci. Aleksandar Srnec je kod stvaranja apstraktnog filma koristio svoje luminokinetičke metodološke i strukturne principe u filmu *Čovjek i sjena* iz 1960. a Vladimir Kristl stvara 1961. animirani film *Don Kihot;*
3. redukcijska, minimalistička struja iz koje je kasnije proistekao strukturalistički film koji se zasniva na dugotrajnom, neprekinutom kadru ili repetativnom postupku snimanja istog filmskog kadra. Umjetnici priklonjeni ovoj struji bili su Ivan Ladislav Galeta, Mihovil Pansini, Tomislav Gotovac, Vladimir Petek i dr. Ovakva vrsta strukturalnog filma, kojeg su snimali zagrebački autori eksperimentalnog filma, prema Dušanu Stojanoviću dobila je još naziv i film fiksacije, što znači da film svojim dinamičkim sredstvima, iako je pokretna slika, sugerira statično, a radnja je bazirana na naizgled, banalnom i nevažnom trenutku u životu; i
4. struja proširenо-filmskih izvedbi u kojoj su autori poput Zlatka Hajdlera i Ivana Ladislava Galete, projicirajući film na nekoliko ekrana istovremeno ili na neke druge ne-filmske površine u višestrukoj ekspoziciji, „djelovali na proširenje medijskih i konceptualnih okvira filma“[174] iz kojih će se kasnije razviti, sedamdesetih i osamdesetih godina, video umjetnost (Dalibor Martinis, Ivan Ladislav Galeta, Željko Kipke, Goran Trbuljak, Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Zdravko Mustać i drugi).

Kada se govori o razdoblju razvoja video umjetnosti svakako treba napomenuti podatak da su se u okviru Multimedijalnog Centra (1976.), kao ključnog punkta oko kojeg se formirala multimedijalna umjetnička scena, čiji je voditelj bio Ivan Ladislav Galeta, zbivali veoma važni događaji. Naime, Galeta je u ime MMC pozivao u goste najznačajnije svjetske predstavnike

[174] Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 216.

eksperimentalnog, neoavangardnog fimskog kruga poput Petera Kubelke, Petera Weibla ili Valie Export.[175] Na taj se način ostvarila implicitna potvrda da su se aktivnosti i umjetnička stremljenja spomenute generacije autora odvijali u korak sa svjetskim eksperimentatorskim postupcima u mediju filma.

5.5.5. Mihovil Pansini i GEFF[176]

Koliko je bilo važno osnivanje kino klubova, koji su kao kreativne i slobodne umjetničke oaze pružali nebrojene mogućnosti komunikacije i eksperimentiranja, govori i činjenica da je iz kino kluba Zagreb, kao teorijsko-filmski koncept, potekao pojam *anti film*. Termin su skovali Mihovil Pansini i Tomislav Kobia, dvojica najznačajnijih filmskih eksperimentatora u to vrijeme. Takav je koncept, prema Brnčiću, nastao kao pružanje otpora konvencionalnoj kinematografiji gdje se novi umjetnički eksperimenti javljaju kao rezultat i posljedica iskustava ostvarenih na polju kontrakulture, istraživanja mas medija, te postmodernističkih teorija i estetika.[177] Nadalje, Brnčić tumači da obilježja novih tendencija na području eksperimenta u filmu (antifilm) prate obilježja radikalnih promjena u ostalim umjetnostima, pa tako navodi neke od njih:

a) „preciznost izvedbe;
b) ravnoteža ideja;
c) čistoća dojma;
d) maksimalno pojednostavljenje djela;
e) napuštanje tradicionalnih sredstava u realizaciji i
f) film postoji samo kao čisto vizualno-akustični fenomen, oslobođen filozofskog, literarnog, psihološkog, moralnog i simboličkog značenja.“ [178]

[175] Topić Lejla: *Eksperimentatori i njihova djeca*. *https://modernagalerija.wordpress.com/2011/02/11/predavanja-v-okviru-razstave-kaj-to-je-film-eksperimentalni-film-v-jugoslaviji-1951-1991/- stranici pristupljeno 25.10.2017.*
[176] Dijelovi ovog potpoglavlja objavljeni su u studiji *Experimental (Structural Film) as the Concept of Film Innovation (Mihovil Pansini and Geff)*. AM Journal of Art and Media Studies. Issue No.15, April 2018.- http://dx.doi.org/10.25038/am.v0i15.226
[177] Brčić Tomislav (2008). *Fenomen i kultura kinoklubova šezdesetih godina i utjecaj novih tendencija na festival GEFF*. Zagreb: Zapis. Biltenhrvatskog filmskog saveza. broj 62. http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=32445- stranici pristupljeno 24.10.2017.
[178] Ibid.

Kino klub Zagreb je, uz pomoć Saveza jugoslavenskih amaterskih klubova, bio glavni organizator GEFF-a, prvog festivala eksperimentalnog filma u svijetu koji je održan od 19. do 22. prosinca 1963. Na čelu idejne i organizacijske koncepcije festivala bilo je Mihovil Pansini, s ciljem praćenja koncepcijskih analogija koje su se nadovezivale na neoavangardne radikalne stavove Jugoslavenske umjetničke scene. To se u prvom redu odnosilo na predstavnike „druge linije", u koju su spadali: EXAT-51, Gorgona, Nove tendencije, Muzički biennale, enformel u Beogradu i Zagrebu, slovenski „tamni modernizam", kako manjinske, periferne grupe, tako i pojedinačne umjetničke pojave. Takve su umjetničke pojavnosti, u najvećoj mjeri, bile oslonjene na internacionalne umjetničke fenomene, zbivanja, tokove, jezike, trendove i kontekste.[179] Imajući u vidu upravo navedenu konstataciju o analogiji GEFF-a sa ostalim radikalnim neoavangardnim strujanjima, može se povući paralela između GEFF-a i napr. Novih tendencija, i to u smislu tematskih podudarnosti prema kojima su izvedeni pojedini nazivi festivala ili izložbi (napr: *Kibernetika i estetika-Kompjuteri i vizualna istraživanja/odnos kibernetike i umjetnosti).*

Teze na kojima je počivao gefovski radikalizam (predstavljene kao manifest *antifilma*), strukturirane su iz ideje povezivanja umjetnosti, teholoških inovacija, znanosti i svakodnevnog života. Njihova je struktura izvedena iz pet neformalnih razgovora vođenih između članova GEFF-a 1962. i 63. godine. Spomenuti razgovori snimani su magnetofonom. Pet godina kasnije, nakon transkripcije istih, razgovori su publicirani u knjizi *Knjiga GEFF-a ´63*, koju je uredio Mihovil Pansini. Osim te knjige Pansini je objavio 1984. godine i knjigu *Pansini antifilm*.

Prema Šuvakoviću, *antifilm* je nastao kao produkt kritičke reinterpretacije avangardnog filma, undergrounda, novog vala u filmu i ranog strukturalizma, te kao ishod apostrofiranog postegzistencijalističkog duha antiumjetnosti i apsurda, pa se tako Kristl bavio *antiprozom*, Knifer konceptom *antislike,* a Pansini, kako je ranije napomenuto, konceptom *antifilma*.[180] Paralelno s nastankom pojma *antifilm* na polju filmskog medija, prefiks *anti* u svom konotativnom smislu izražavao je promjene u vidu eksperimentiranja i odbacivanja svih tradicijskih vrijednosti proteklih umjetničkih razdoblja na svim poljima u umjetnosti. Pa tako na području književnosti (romana i poezije), kazališta, glazbe, likovnih umjetnosti kao *antiroman*, *antikazalište*, *antičasopis*, *antislika*, kao *nova glazba* i sl.

[179]Denegri Ješa (2016). *Posleratni modernizam, neoavangarde, postmodernizam.Ogledi o jugoslavenskom umetničkom prostoru.* Beograd: Službeni glasnik, str. 34.
[180] Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 54.-55.

Primjeri *antifilma,* na tragu strukturalnih umjetničkih filmskih ostvarenja, u kojima su izvedeni reducirani filmski postupci jesu: *Piove* (1958.), *Siesta* (1958), *Dvorište* (1963), *Zahod* (1963), *K3, ili čisto nego bez oblaka* (1963.), *Scusi Signorina* (1963.) Mihovila Pansinija i *I'm Mad* (1967.) i *Armagedon* Ivana Martinca, te *Ahat* (1966.) Vladimira Peteka. Ovdje se najčešće radi o dugotrajnom jednopozicijskom snimanju (fiksaciji) statičnih prizora, uvođenju aleatorske metode snimanja, fizičkim intervencijama koje su izvedene direktno na filmskoj vrpci (paljenje, grebanje, perforiranje, bojanje i sl.) ili primjeni samo jednog interventnog postupka. Primjer za takvu struju redukcijskog, strukturalnog filma jeste i trilogija filmova Tomislava Gotovca *Pravac* (1964.) gdje se dugotrajno ponavlja vožnja kamerom prema naprijed sa kadrom tračnica, zatim film *Kružnica* (1964.) gdje se učestalo ponavlja spiralna okomita i vodoravna panorama, snimana sa vrha zgrade i *Plavi jahač* (1964.) zamišljen kao kretanje kamere, koja bira nasumične centre pozornosti, bez ikakva drugog plana. Ivan Ladislav Galeta također je primijenio neke od navedenih antifilmskih umjetničkih postupaka u svom strukturalnom filmu *PiRaMidas* (1972.-1984.) u vidu statičnog položaja kamere koja snima kretanje vlaka.

Mihovil Pansini specifična je modernistička, umjetnička pojava sa antikonformističkim stavom prema dotadašnjoj kinematografiji. Sklon radikalnim promjenama i eksperimentu, smatra se ključnom osobom koja je doprinijela daljnjem razvoju konceptualnih istraživanja u filmskom mediju. Iako nije bio formalno umjetnički obrazovan (bio je liječnik) pokazuje veliki interes prema filmu i filmskom eksperimentu. Nakon nekoliko prvih filmova sa naglašenim poetskim egzistencijalizmom (*Korčula* i *Gospodin doktor*, oba filma su iz 1953.), snima svoje prve eksperimentalne filmove, dokumentaristički orijentirane (*Osuđeni*, 1954.). Nakon toga slijede filmovi *Piove* iz 1959, *K3-čisto nebo bez oblaka* iz 1963 kao apstraktni filmovi, te *Zahod* i *Dvorište* iz 1963. kao stukturalni filmovi (filmovi fiksacije), te film *Scusa signorina*. Ako se u poststrukturalističko bartovskoj ideji *Smrt autora* dogodila 1968. godine, može se konstatirati da je Pansini o toj ideji razmišljao nekoliko godina ranije, točnije 1963. snimivši film *Scusa Signorina*. U ovom filmu dokida se autor djela budući da je kamera, pričvršćena za autorova leđa potpuno proizvoljno snimala kadrove. Slučajno snimljena stvarnost ostavlja gledaocu mogućnost da svojim perceptivno- kognitivnim umijećem i iskustvom dovrši filmsko djelo, jednako kao i da kroz proizvoljno birane tekstove kulture, u metadimenziranom prostoru tekstova, nastavi čitanje teksta na osnovu vlastitog stečenog znanja, tradicije ili kulture. U oba se slučaja dogodilo detroniziranje cjelovitosti subjekta. U filmu *K-3 (Čisto nebo bez oblaka)* Pansini je prikazivao prazne filmske vrpce na kojima je intervenirao samo umetanjem raznih

filtera u boji, a u filmu *Zahod* (posvećen je Dušanu Makavejevu) autor je imao fokus na starijeg čovjeka koji nosi kantu sa vodom i neprestano polijeva i ispire zahod.[181]

Kao idejni i konceptualni organizator GEFF-a i tvorac koncepta *antifilma* Pansini se smatra ključnom osobom koja je potencirala razvoj korijenitih, radikalno-subverzivnih promjena na području eksperimentalnog filma poslijeratne Jugoslavije. Zamisao filmske inovacije, kao filmskog eksperimenta, u to je vrijeme bila puno lakše izvediva u demokratski otvorenim zapadnim društvima, nego u uvjetima koji su vladali u hermetičnom, strogom okruženju socijalističkog realizma. Prema relaciji odnosa globalno-lokalno (američka i evropska neoavangarda versus jugoslavenska neoavangarda), iako u različitim povijesnim, društvenim i kulturnim kontekstima, nastaju nove umjetničke tendencije između kojih se može staviti znak jednakosti. Spomenuta analogija evidentna je, naprimjer, u nastajanju internacionalnog undergraund filma i Pansinijevog *antifilma*. Obje filmske vrste nastale su kao potreba raslojavanja konvencionalne, komercijalne kinematografske industrije, gdje se negacijom standardnih filmskih konvencija strukturirala marginalna, amaterska ili nihilistička umjetnost. Stoga se može zaključiti da je pojava amaterskih kino klubova zaista bila jedinstveni fenomen, proizašao iz specifičnog političkog i kulturnog prostora SFRJ, i koji je kao takav predstavljao znakovitu platformu za eksperiment i istraživanje alternativnog filmskog područja.

[181]Mihovil Pansini: Zahod i kako prostor pamti?- http://www.korculainfo.com/mihovil-pansini-zahod-i-kako-prostor-pamti/- stranici pristupljeno 25.10.2017.

6. ANALIZA STUDIJE SLUČAJA[182]

6.1. RADNI ŽIVOTOPIS IVANA LADISLAVA GALETE

Ivan Ladislav Galeta (Vinkovci 09.05.1947.- Zagreb 07.01.2014.) svoje je formalno umjetničko obrazovanje stekao u Školi primijenjenih umjetnosti u Zagrebu 1967. godine (smjer likovne tehnike primijenjene grafike), diplomiravši likovne umjetnosti na Pedagoškoj akademiji 1969. godine, a zatim i pedagogijske znanosti na Filozofskom fakultetu 1981. godine, također u Zagrebu. Značajan, i moglo bi se konstatirati, presudni faktor koji je utjecao na Galetino stvaralaštvo vezan je za njegovu aktivnost u Multimedijalnom centru Studentskog centra (MM Centar) koji je u Zagrebu osnovan 1976. godine, i u kojem je Galeta u periodu od 1977-1990. godine obnašao dužnosti njegovog voditelja. Osnovao ga je sektor kulture kao posebnu kulturnu jedinicu uz teatar, galeriju, muzički salon i kino.

MMC je nastao kao ideja programskog proširivanja i preklapanja različitih umjetničkih medija i disciplina prema zamisli Petra Strpića, tadašnjeg direktora kulturnog sektora SC. U prostoru SC odvijale su se, prikazivale i izvodile kazališne predstave Kugla Glumišta (najznačajnija kazališna multimedijalna i interdisciplinarna umjetnička grupa u Hrvatskoj) i Coccolemocca (izvaninstituacionalna kazališna grupa), Teatra ITD pod ingerencijom Vjerana Zuppe, neoavangarda glazba Muzičkog salona pod vodstvom Nikše Glige, što znači da je i Muzički biennale Zagreb, kao značajan svjetski muzički festival bio održavan pod okriljem SC. Želimir Koščević, tada na čelu Galerije SC, također je u istom prostoru organizirao inovativne događaje, izložbe, performanse i akcije.

Prema Hrvoju Turkoviću, koji je bio prvi voditelj MMC-a, unutar MMC razvijali su se i granali raznovrsni prikazivački i programski sadržaji koji se mogu svrstati u nekoliko kategorija[183]:

1. programi interdisciplinarnosti;
2. urbane akcije;

[182] Dijelovi ovog poglavlja objavljeni su u studiji "*Struktura sistemske analize umjetničkog opusa Ivana Ladislava Galete*", Hrvatski filmski saveza, Zagreb

[183] Turković Hrvoje. *Kultura alternative i Multimedijalni centar SC-a*.*Valovi modernizma*. Hrvatski filmski ljetopis 75/2013.-http://www.hfs.hr/nakladnistvo_hflj_arhiva.aspx#.WmNF91XibIV- stranici pristupljeno 20.01. 2018.

3. novomedijski programi;
4. redovit program eksperimentalnog jugoslavenskog filma;
5. redovit program svjetskog eksperimentalnog filma;
6. program domaće i strane video umjetnosti;
7. filmsko-eksperimentalistički proizvodni program (ranog razdoblja MM centra); i
8. alternativni filmsko-umjetnički programi.

MM Centar je od samog osnutka imao tendenciju prema proširivanju medijskih i disciplinarnih granica, supstituirajući tradicionalne tehnologije i medije novim (VCR oprema, *loop* projektor i sl.), pa tako Turković tumači:

> „...cilj je umjetnosti bio u izoštravanju percepcije njezinim „izgloblјavanjem", „očuđavanjem" uhodanih modela - bilo onih uhodanih u tradicionalnoj umjetnosti, bilo onih u svakodnevnu funkcioniranju čovjekova osjetilna i osjećajna, perceptivna i spoznajna „aparata".[184]

U razdoblju od 1977-1985. godine, kako je već ranije navedeno u tekstu, Galeta je od Turkovića preuzeo voditeljske dužnosti te je prema klasifikacijskoj programskoj osnovi MMC-a, zajedno sa suradnikom Ivanom Paićem organizirao različite akcije, izložbe, projekcije, predavanja, intervencije i gostovanja svjetski poznatih umjetnika, teoretičara i kritičara. U tom smislu organizirane su konceptualne akcije (*Slikanje po staklu*, 1978. Gorana Trbuljaka, *Čestitka za Novu godinu,* 1978., *Atributivne vježbe,* 1978.), izložba nekonvencionalnih plakata, koja je održana u šest navrata, od 1979.-1982. (Nenad Pepeonik, Vladimir Gudac, Boris Ivandić, Ivo Vrtarić, Boris Bućan, Boris Ljubičić), projekcije proširenog filma (*Vlak na filmu,*1977., *Kino za balkone,* 1978/79/82.) u nekonvencionalnim prostorima kao što su čekaonice za putnike na Glavnom kolodvoru u Zagrebu ili fasade novosagrađenih zgrada zagrebačkih ulica, te izložbe fotografija (*Sekvence* u organizaciji Ješe Denegrija, *Napuštena motorna vozila na području grada Zagreba,* 1980.). Izvedena su akcije *Zagrebačka zvona* i *Svjetla Novog Zagreba* (1979.) Nicholasa Crocompa u suradnji sa građanima Novog Zagreba, te projekti *Multivision* (1978.), *Film multivizija-Favit* (1985.) Vladimira Peteka. Osim toga 1979. godine organizirana je akcija *100-Fućkanje* (u akciji je sudjelovao Tom Gotovac, Ivan Paić i 100 učesnika koji su zviždali zviždaljkama) sa Tomislavom Gotovcem u sklopu 10-og Zagrebačkog muzičkog biennala.

[184] Ibid.

MMC je bio svojevrsna inicijalna i okupljačka jedinica oko koje su se kretali umjetnici i umjetničke grupe suvremene zagrebačke scene, koja je bila povezana sa djelovanjem Galerije suvremene umjetnosti, Galerije Podroom, Galerije Nova i Galerije SC. Na Galetinu inicijativu prezentirano je umjetničko stvaralaštvo relevantnih svjetskih video umjetnika kao što su Jack Moore (Džek Mur) i grupa Video Heads, Steve Beck (Stiv Bek), Andy Warhol, Ed Emshwiller (Ed Emšviler), Ron Hays (Ron Hajs) i sl.[185] Također su predstavljeni i video radio jugoslavenskih pionira videa kao što su: Dalibor Martinis (*Video in-video out,* 1977.), Sanja Iveković (*Inter-nos,* 1978.), Mladen Stilinović (*Vrijeme*, 1977.), a kasnijih godina i video radovi Dana Okija, Ivana Ladislava Galete, Milana Bukovca, Ivana Faktora i još mnogih drugih.

Osim toga, Galeta je, u sklopu programske prikazivačke osnove MMC-a, koja se odnosila na *Program jugoslavenskog eksperimentalnog filma,* uveo praksu prikazivanja i predstavljanja filmova, izuzetno jake, neoavangardne struje jugoslavenskog eksperimentalnog filma 60-ih godina. U to vrijeme nije postojao adekvatan prostor u kojem bi se prikazivali nekomercijalni filmovi, budući da su se u kinodvorani SC isključivo prikazivali igrani, dokumentarni ili animirani filmovi. Stoga Galeta, prikazujući filmove tog razdoblja i predstavljajući njihove autore, čini svojevrstan edukativni i pedagoški osvrt na značajno razdoblje jugoslavenske, pionirske, eksperimentalne umjetničke filmske prakse (Tomislav Gotovac, Mladen Stilinović, Mihovil Pansini, Željko Kipke, Ivan Martinac, Vladimir Petek, Želimir Žilnik, Slobodan Micić, Zoran Popović, Vinko Rozman, Neša Paripović, Franci Slak, Ivan Kraljević i dr.).[186]

Daljnja potreba za uvođenjem edukativnog karaktera u programsku osnovu MMC-a vidljiva je u Galetinom angažmanu oko dolaska najrelevantnijih svjetskih filmskih eksperimentatora i filmskih teoretičara kao što su: Valie Export, David Lacher (Dejvid Laher), Malcolm le Grice (Malkolm Le Gris), William Raban (Viliam Raban), Peter Kubelka, Miklós Erdély (Mikloš Erdeli), Peter Wollen, Enno Patalas (Eno Patalas), Paul Pignon (Pol Pinjon), Steina i Woody Vasulka (Štajna i Vudi Vasulka), Madeleine Malthête-Méliès (Medlein Maltete Melie), Marzel Mazé (Marsel Maze), Donald Forresta, Malgorzata Potocka (Margolcata Potoka), Józef Robakowski (Jozef Rabakovski) i još mnogi drugi.

Po tumačenju Turkovića, u sklopu RSIZ-a Kulture nije bilo lako moguće dobiti sredstva za produkciju eksperimentalnih filmova, budući da se hjihova vrijednosti često nije znala procijeniti ili uspostaviti, u to vrijeme skoro da i nije postojala produkcija eksperimentalnih

[185] Ibid.
[186]Ibid.

filmova. Promjena u kojoj će doći do ulaganja u produkciju eksperimentalnih filmova dogodit će se dvadesetak godina kasnije, za što će u najvećoj mjeri biti zaslužna producentica Hrvatskog filmskog saveza Vera Robić Škarica. Napustivši vodeću poziciju u MMC-u Galeta peuzima vodstvo umjetničkog kina *Filmoteke 16* (1991-1994.). *Filmoteka 16* bila je edukacijska, distributivna i prikazivačka ustanova koju je osnovao grad Zagreb 1963. godine, budući da u to vrijeme nisu postojala kina u svim gradovima, a pogotovo ne u školama. Imala je idejnu koncepciju prema kojoj su se na 16-milimetarsku vrpcu prebacivali klasični filmovi i dokumentarne emisije edukativnog karaktera, kako bi ih se moglo prikazivati prijenosnim projektorom u malim mjestima ili školama. S druge strane, za vrijeme domovinskog rata prekinut je rad *Kinoteke* koja je bila pod ingerencijom *Centra za film i filmsku kulturu Narodnog sveučilišta grada Zagreba. Filmoteka 16* je do tada imala ugovor sa *Jugoslavenskom kinotekom*, koja je tada bila savezna kinotečna ustanova za sve njene republike. Unatoč tome *Kinoteka* se je ipak ponovo aktivirala, ali ovog puta ne kao kinotečna institucija,već pod upravom *Filmoteke 16* koja se integrirala sa Zagreb filmom 1990. godine. Galeta je predložio da se dvorana *Filmoteke 16* (koju je nazvao *Ki-no/artKINO*) koristi za otvoreno prikazivanje filmske građe široj javnosti, te je u njoj pokrenuo sličan program kojeg je provodio u sklopu SC, točnije MMC-a.

Kao zaključak, može se konstatirati da je Ivan Ladislav Galeta svojim dugogodišnjim angažmanom u MMC-u, odnosno svojim inteligentnim, promišljenim i prema eksperimentu u umjetnosti okrenutim interesom, zaslužan za doprinos u poticanju i razvoju eksperimentalnog filma, video umjetnosti i novomedijske umjetničke prakse u Jugoslaviji druge polovine 20. stoljeća.

Osim navedenih aktivnosti Galeta se je bavio i pedagoškim radom. U zvanju redovnog profesora od 1993. do 2013.godine predavao je na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu i Osijeku, na Medijskom sveučilištu u Koprivnici i na velikom broju inozemnih umjetničkih institucija i sveučilišta.[187] Na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu bio je inicijator i pokretač odsjeka za animirani film i Multimedije. Sudjelovao je na mnogobrojnim radionicama, simpozijima, seminarima i konferencijama u Hrvatskoj i inozemstvu (Trst, Lodz, Graz, London, Amsterdam, München, Milano, Paris, New York, Lisabon, Tampere, Beč, Sao

[187]Umjetničke institucije i fakulteti na kojima je Galeta predavao: Museum of Fine Arts- Boston, Stedelijk Museum- Amsterdam, Filmmuseum-Frankfurt am Main, Kunstakademie-Offebach, Jeu de Paume-Pariz, S L´Entropot Cinema-Pariz, Muveszek haza-Pečuh, Centar moralne obnove-Caux, Theater ZeeBelt-Den Haag, MEDIAWAVE ´94-T Györ, UC Univerzitet-Leoven, Ecole Nationale des Beaux Arts-Dunkerque, Ecole d´Art-Poitieres, Mađarska Akademija likovnih umjetnosti-Budimpešta, Die Kunsthochschule *für Medien*-Köln, . Fachhoch Schule-Würzburg, University of Technology | Faculty of Fine Arts-*Brno itd*.

Paulo, Hyeres, Budimpešta, Boston, Frankfurt am Main, Osnabruck, Offebbach, Pečuh, Leoven, Dunkerque, Poitres, Györ, Wels, Dessau, Roterdam, Ontario, Köln, Würzburg, Unikankare, Basel, Brno, Bankok, Berlin, Tirana, Dublin itd).

Za svoje je stvaralaštvo višestruko nagrađivan[188]:

- 1985. za eksperimentalni film *Dva vremena u jednom prostoru* (1976/78) dobio je zlatnu medalju na 32. Festivalu jugoslavenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu;
- 1986. za eksperimentalni film *Sfaira 1985-1895* (1984) dobio je zlatnu medalju na 33. Festivalu jugoslavenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma;
- 1988. za eksperimentalni film *Water Pulu 1869-1896* (1987) dobio je godišnju državna nagradu *Vladimir Nazor*;
- 2004. visoko odličje Ministarstva kulture i komunikacije Republike Francuske *Chevalier de l`ordre de Arts et des Lettres;*
- 2012. za eksperimentalni film *Deep End Art No. 1* dobio je prvu nagradu na International Short Film Festivalu u Villachu;
- 2012. nagradu *Vladimir Nazor* za životno djelo na polju vizualnih umjetnosti; i
- 2014. za eksperimentalni film *Deep End Art No.1* na 23. Danima hrvatskog filma dobio je nagradu *Oktavijan,* Hrvatskog društva filmskih kritičara

[188]Ivan Ladislav Galeta . *Deep End Art – Work in regress*. http://www.ozafin.alu.hr/end_art/?page_id=976, stranici pristupljeno 22.01. 2018.

6.2. SISTEMSKA ANALIZA OPUSA UMJETNIKA

> *„Galetino se stvaralaštvo klizno kreće između više standardiziranih medija — filma, videa, likovnog djela (fotografije, skulpture, dizajna), glazbe, usmenoga predavanja, književnog djela: između više standardnih 'intermedija', odnosno 'multimedija': fotografske, filmske, video, objektne... instalacije, performansa, proširenog filma, i dr., klizeći preko njihovih granica kao da ih nema, odnosno nalazeći u 'graničnim' područjima jednako fascinantne stvaralačke izazove kao i u 'središnjim'.“*
>
> Hrvoje Turković
> filmski teoretičar i kritičar

U prethodnom odlomku o radnoj biografiji Ivana Ladislava Galete bilo je riječi, između ostalog, i o njegovom fokusiranom, agilnom, savjesnom i gorljivom angažmanu u MMC- u, te u umjetničkom kinu *Filmoteke 16*. Izvedena je konkluzija da je 70-ih, 80-ih i 90-ih godina 20.-og stoljeća Ivan Ladislav Galeta bio posebno zaslužan za izuzetan doprinos u kreiranju, poticanju, aktivaciji i razvoju inovativne, istraživački nastrojene umjetničke atmosfere i okruženja u svijetu eksperimentalnog filma, video umjetnosti i novomedijske umjetničke prakse u ex Jugoslaviji. Zahvaljujući dobro promišljenoj odluci i povjerenju u kreativnost, ambicioznost i stručnost Galetinog angažmana, Hrvoje Turković prepustio je Galeti svoju vodeću poziciju u MMC-a. Takva Turkovićeva procjena Galetinih interesnih i organizatorskih kvaliteta i sposobnosti, pokazala se je i više nego ispravnom, pošto je stvaranje ovakvog umjetničkog kreativnog okruženja bilo istovremeno analitičko, obrazovno, metodološko, sistemsko i kritičko.

Postavlja se pitanje, do koje je mjere tako stvoreno umjetničko okruženje zapravo, bilo predodžba Galetinih vlastitih principa i protokola gdje je stvarao svoj svijet umjetnosti? U tekstu koji slijedi, na to pitanje pokušat će se dati odgovor. Protumačit će se zakonitosti, postulati i temeljna načela na osnovu kojih je Galeta gradio svoj opus kao cjelinu, koncept, kao projekt, *work in progress* djelo, kao sistem znakova i elemenata, koji sa razmjernom autonomijom egzistiraju ponaosob, ali također i kao multidisciplinarna matrica funkcioniraju u međusobnoj interakciji i komunikaciji. Poredak odnosa unutar Galetinih umjetničkih djela, kao elemenata unutar sistema, temelji se na odnosu disciplinarnih i medijskih granica, ali i na tendenciji za njihovim prekoračenjem.

Također se osnova za njegovo stvaralaštvo temelji na snažno izraženom konceptu istraživanja u umjetnosti, specifičnom za razdoblje neoavangarde. Temeljna osnova istraživanja u

umjetnosti ili umjetničkog eksperimenta jest prekoračenje medijskih granica umjetničkih disciplina i to, u ovom slučaju, prema matematici, fizici, filozofiji, ezoteriji (antropozofija, astrologija, misticizam, kabala, teozofija), numerologiji, mitologiji, književnosti, lingvistici, glazbi, pa sve do područja izvođenja vizualno poetskih istraživanja. Upravo je specifičnost neoavangarde bila njena tendencija odmaka od strogog grinbergovskog modernizma koji je umjetničko djelo hermetički zatvorio u doktrinu o autonomiji umjetnosti. Neoavangarda je ustrajala na razvijanju, jačanju i širenju tendencija umjetnosti na razna polja poput: 1. teorijskih, 2. duhovnih ili 3. egzistencijalnih (polja psihoanalize, marksizma ili strukturalizma, polja misticizma, religije, istočnjačke filozofije, polja političke borbe, emancipacija individue i sl.).[189]

Ovakva klasifikacija neoavangardnih tendencija jasno upućuje na činjenicu da su u Galetinom stvaralaštvu prisutne sve tri njene komponente, što će biti temeljnije analizirano u tekstu koji slijedi. Istraživanje u umjetnosti, kojeg Galeta primijenjuje kao umjetnički princip, odnosi se u prvom redu na njegovu odluku i namjeru da svijetu umjetnosti pristupi kao projektu, odnosno kao određenoj problemskoj osnovi, za koju je potrebno iznaći adekvatno rješenje. To znači, da se u trenutku kada postavlja problemsku osnovu, tj. generalni okvir istraživanja, njegova temeljna premisa nalazi u neočekivanom i nepredvidivom ishodu konačnih rezultata (možda ponekad i planira određeni ishod, ali se zbog promijenjivih hipotetičkih i istraživačkih okolnosti rezultat mijenja). O nepredvidivosti konačkih rezultata medijskog eksperimentiranja Galeta tumači slijedeće:

> „....dakle najprije isprovociramo uređaj. To je kao eksperiment, gdje ni ne znamo što nam on može dati. Kada ga isprovociramo i kada nam da određeni rezultat koji nas zadovoljava, onda imamo iskustvo, koje u slijedećem koraku kao kreaciju možemo koristiti. Toje bogatstvo razlolikosti uporabe medija.“[190]

Takve postavke, procedure i metode koje su karakteristične za istraživačku umjetnost uspostavljaju novu vrijednost, one su same po sebi vrijednost, za razliku od neistraživačke

[189] Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 402.
[190]Ivan Ladislav Galeta (2013). *Medijske Minijature000*- https://vimeo.com/album/2292308/video/61265796- stranici pristupljeno 10. 02. 2018.

umjetnosti čija se vrijednost ukazuje kao odslikavanje komponenti estetski postavljenih normi. U tom smislu Argan tumači slijedeće:

> „Bitna razlika između istraživačke umjetnosti i neistraživačke umjetnosti čini se, dakle, počiva na činjenici što neistraživačka umjetnost polazi od ustaljenih vrijednosti, dok istraživačka umjetnost teži utvrđivanju vrijednosti i sebe same kao vrijednosti.“[191]

Drugim riječima, u ovom slučaju vrijednost umjetnosti ne uspostavlja se upotrebom klasičnih tehničkih vještina, niti određenih iskustava ili znanja, kakva su bila legitimna i prijeko potrebna u prethodnim razdobljima svijeta umjetnosti. U protivnom, umjetnost kao istraživanje odnosi se prema pitanjima u umjetnosti *Što? Kako?* i *Zašto?* kao prema umjetničkom projektu kojemu je osnovni zadatak utvrđivanje vrijednosti same umjetnosti i uspostavljanju odnosa sa drugim umjetničkim i znanstvenim disciplinama. Takva interdisciplinarna interakcija kod Galete može se, između ostalog, tumačiti kroz teorijske platforme poststrukturalizma, točnije kroz teoriju intertekstualnosti. U odnosu dvaju tekstova, kao dijaloga između različitih umjetničkih ili znanstvenih disciplina, proizvodi se novo značenje koje ima duboko semiotičko i ontološko načelo. To znači da posezanje za referencama drugih tekstova ukazuje na potrebu da se odgovori, na neka davno postavljena pitanja u vezi pogleda na stvari, potraže u novom kontekstu, novim metodološkim sistemom, kako bi se konstruirao novi tekst, a s novim tekstom i novi pogled na stvari.[192]

Kod strukturiranja sistemske analize Galetinog opusa, kao što je već navedeno, intertekstualnost je kategorija koju bi trebalo posebno podcrtati i naglasiti. Evidentno je da je sam autor u to vrijeme bio svjestan potrebe za „prodiranjem“ u druge discipline ili medije izvršivši aproprijaciju njihovih struktura, kako bi promijenio točke gledišta, ustaljene i uvriježene principe poimanja i percipiranja svakodnevnih situacija. Na činjenicu da je Galeta bio potpuno osviješteni i dosljedni predstavnik neoavangardnog i postmodernističkog „habitusa“, u kojem su se eklekticizam, ponavljanje ili citiranje pojavili kao legitimni umjetnički postupci, ukazuje slijedeći citat:

[191]Denegri Ješa (2011). *Gulio Carlo Argan. Projekt i sudbina. Ogledio o modernoj i postmodernoj umjetnosti i arhitekturi inustrijskom dizajnu, istoriji umetnosti i umetničkoj kritici*. Beograd: Orion Art, str. 199.
[192]Oraić Tolić Dubravka (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str. 5.

„Kao što bi Joyce rekao, ja zapravo tražim savršeni red riječi u rečenici. Komponiram nove rečenice od već postojećih riječi. Drugim riječima, ovi moji radovi, sami po sebi, nisu ništa originalno.“[193]

Na ovim tezama I. L. Galeta izveo je kritiku originalnosti u modernoj umjetnosti. Iz citata je evidentna, vidljivo prisutna Galetina osviještenost o problemu originalnosti i izvornosti umjetničkog djela, ali i o neoavangardnoj i postmodernističkoj legitimnosti postupka citiranja kao postupka aproprijacije. Iz toga se razloga može postaviti znak jednakosti između interteksta i umjetnosti prisvajanja (aproprijacije) zbog toga što intertekst jeste djelo koje je prisvojeno, ponovljeno, reinerpretiano ili adaptirano, drugim riječima, transfigurirano i ponovno označeno djelo. [194]

6.3. KATEGORIJALNA PODJELA UMJETNIČKOG OPUSA I. L. GALETE

Sintetički je princip u inverziji kronologije događaja, kao apriorno moguće riješenje, poslužio postavljanju teze da se Galetino umjetničko stvaralaštvo, kao istraživanje u umjetnosti, može protumači sistemskim i projektivnim. Sistemskim, jer unutar sebe sadrži različite elemente koji se po svojoj osnovi nalaze u interdiciplinarnoj, intermedijalnoj i intertekstualnoj implicitnoj interakciji, a projektivnim jer ukazuje na umjetnikov plan ili namjeru da stvori djelo koje ne funkcionira kao idealno dovršeno, sa strogo postavljenim, očekivanim i realiziranim fazama. Naprotiv, takvo *work in progress* djelo ukazuje na fluentnost, neodovršenost, ili kako tumači Argan, nešto što predstavlja sam tok života i njegov unutarnji poredak u kojem je na prvom mjestu važan „prijeđeni put; jer se projekt konstruira korak po korak, a važna je i „programirana“ povezanost ili metoda kretanja.“[195]

U daljnjem tekstu slijedi grafički prikaz, odnosno strukturna tablica u kojoj je izvršena sistemska podjela Galetinog opusa u četiri dominantne kategorije. Iako se na prvi pogled čine potpuno različite i suprotstavljene, budući da se afirmacija njegovog opusa dogodila u različitim umjetničkim praksama, zapravo vode ka jednom i jedinstvenom projektu u umjetnosti.

[193]Kiš Patricija: „Retrospektiva Ivana Ladislava Galete: Dobro došli u jedan sasvim izokrenuti svijet“ http://www.jutarnji.hr/kultura/art/retrospektiva-ivana-ladislava-galete-dobro-dosli-u-jedan-potpuno-izokrenut-svijet/1820934/- stranici pristupljeno 19.01.2017.
[194] Sretenović Dejan (2013). *Umetnost prisvajanja*. Beograd: Orionart, str. 9.
[195]Denegri Ješa (2011). *Gulio Carlo Argan. Projekt i sudbina. Ogledio o modernoj i postmodernoj umjetnosti i arhitekturi, inustrijskom dizajnu, istoriji umetnosti i umetničkoj kritici*. Beograd: Orion Art, str. 19.

postuliranje neoavangardnih tendencija			
Ivan Ladislav Galeta			
work in progress			
umjetnost kao projekt			
1.INTERTEKSTUALNOST/ INTERMEDIJALNOST	**2.**BIHEVIORALNI PERFORMANS	**3.**ANTIUMJETNOST	**4.**TEORIJA UMJETNIKA/ HIBRIDNA PISANJA
Polje nulte točke/fizika/teorija relativnosti/matematika	Pedagogija/pedagoški obrat	Eksperimentalni film	Bilježnice kao objekti/knjiga autora
Internet umjetnost (web stranica/ e-mailart)	Školske ploče	Strukturalni film	Crteži/ Skice
Ezoterija (misticizam/kabala/numerologija/teozofija)	Akcije/intervencije u javne prostore	Prošireni film	Scenariji
Književnost/ lingvistika	Priroda/ekologija	Proširena fotografija/ Fotografske sekvence	Pisma/prepiske
Mitologija	Permakultura/vrt kao projekt	Eksperimenti sa zvukom	Matematički modeli
Filozofija/ Antropozofija	Tv intervencije	Vizualna poezija	Grafikoni
Glazba	Video/ambijentalne instalacije	Ready made	Dijagrami

Prva kategorijalna podjela u sistemskoj analizi odnosi se na intertekstualnost, intermedijalnost i interdisciplinarnost. Reference na druge tekstove kulture (književnost, poezija, filozofija, antropozofija, fizika, matematika itd.) nad kojima se vrši tehnološka, koncepcijska i projektivna nadgradnja, međusobno se prožimaju u medijskoj i disciplinarnoj interakciji. Takva interakcija uspostavlja se s ciljem razmjene dijaloga i odnosa različitih medija i disciplina kako bi nastalo umjetničko djelo ukazalo na preobrazbu samog pojma umjetničkog djela i svijeta umjetnosti. Drugim riječima, preobrazba se događa u rasponu: od polja čulno estetskog, autonomnog, dovršenog djela dominantnog modernizma, ka otvorenom neoavangardnom polju djela u progresu, u kojem dolazi do simbioze između umjetnosti, umjetnikovog ponašanja i samog života.

Druga kategorijalna podjela odnosi se na umjetnikovo ponašanje u umjetnosti kao obliku života a naznačeno je kao bihevioralni performans. U tom smislu postoje različiti vidovi umjetničkih praksi temeljenih na umjetnikovom ponašanju: „1. ponašanje umjetnika zasnovano na oblicima svakodnevnog ponašanja; 2. ponašanje umjetnika zasnovano na transgresivnim oblicima ponašanja od autoerotizacije i egzibicionzma, preko travestije do šamanističkih orgijskih obreda; 3. ponašanje umjetnika zasnovano na minimalnim, jednostavnim radnjama i oblicima ponašanja kojima je oduzeta njihova socijalna funkcija i koji se prezentiraju kao autonomne geste; i 4. ponašanje umjetnika zasnovano na simulaciji izuzetnih društvenih oblika ponašanja političkog vođe, šamana, zvijezde masovnih medija ili biznismena.“ [196] Takva pojmovna klasifikacija ukazuje na činjenicu da umjetnikovo djelovanje unutar vlastitog operativnog sistema uključuje specifične događaje, akcije, situacije, performanse, intervencije kao oblike umjetničkog ponašanja. To bi značilo, da od presudnog značaja za proces stvaranja, kao kognitivno-bihevioralni aspekti, postaju Galetini verbalni iskazi (pedagogija i pedagoški obrat, predavanja, školske ploče), društveno angažirane akcije i intervencije u javnim prostorima, svijest o očuvanju prirodnih resursa i akcije vezane za održivi razvoj, svakodnevni rad i briga o vrtu kao ritualni obred, šamanistička ili alkemijska ceremonija.

Treća kategorijalna podjela u sistemskoj analizi odnosi se na pojam *antiumjetnosti*. Njime se anticipiraju pretpostavke koje ukazuju na činjenicu da je sve ono što je anti, zapravo protivno regularnom poimanju predstavljanja, u ovom smislu, kanoniziranih vrijednosnih sustava modernističkih umjetničkih disciplina. Drugim riječima, sve one prakse koje uključuju aktivnosti izvan okvira disciplina vrše negaciju, subverziju ili razaranje tradicionalnih tehničkih i teorijskih obrazaca s ciljem destrukcije autonomije svijeta umjetnosti. U tom smislu

[196]Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 462.

strukturalni, prošireni i eksperimentalni film, proširena fotografija i eksperimenti sa fotografskim sekvencama vrše destrukciju autonomije filmske umjetnosti i fotografije, a vizualna poezija i eksperimetalna glazba negiraju tradicionalne poetske i glazbene kanone. Osim toga Galetina je temeljna namjera, putem eksperimenta i istraživanja, stvoriti novo perceptivno i kognitivno iskustvo kod recipijenta.

Četvrta kategorijalna podjela u sistemskoj analizi odnosi se na pojam teorije umjetnika/ hibridnih pisanja umjetnika. Osnovno obilježje teorije umjetnika jeste augmentacija i teorijska refleksija umjetničkog djela, njegovih procedura i principa. Teorija umjetnika jeste teorija *in situ,* logičan teorijski slijed zaključaka i rezultata proizašao iz sistema istraživanja problemskog osnova određenog umjetničkog područja. Teorija umjetnika jeste teorija prakse, odnosno praksa teorije umjetnika. Drugim riječima, u pisanje o svijetu umjetnosti implementirana je strategija strukturiranja umjetničkog djela, okruženje iz kojeg se djelo razvija, polazišne osnove umjetnika i njegovi stavovi i interesi o kulturi, društvu, prirodi, povijesti, povijesti umjetnosti, teoriji umjetnosti i sl. To bi značilo da „teorija umjetnika nastaje iz *autopoetičnih spisa* umjetnika, tj. iz tekstova (traktata, praktikuma, uputstava, eseja, zapisa, rasprava, knjiga) koje govore o nastajanju umjetničkog djela u njegovom formalno-tehničkom i idejno-konceptualnom smislu i iz *privatnih zapisa umjetnika* kojima se umjetnici ne obraćaju široj publici, već govore sebi.“[197] Stoga temeljnu pretpostavku za razvijanje teorije umjetnika, u ovom slučaju, čine Galetine bilježnice, crteži i skice, scenariji, prepiske, matematički modeli, grafikoni i dijagrami kao svojevrsno hibridno pismo umjetnika nastalo u polju same umjetničke prakse s ciljem strukturiranja mnemotehničkih, analitičkih i revizijskih postupka unutar umjetničkog djela.

[197]Šuvaković Miško (2010). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 314.

6.4. TUMAČENJE KATEGORIJALNIH PODJELA U SISTEMSKOJ ANALIZI UMJETNIČKOG OPUSA IVANA LADISLAVA GALETE

6.4.1. Prva kategorijalna podjela/Intertekstualnost i intermedijalnost - značenje i klasifikacija pojmova - lociranje mjesta

Kako bi se mapirala ili locirala mjesta intertekstualnosti i intermedijalnosti u umjetničkom stvaralaštvu Ivana Ladislava Galete i kako bi takva sistematizacija dovela do efikasnijeg razumijevanja principa i metoda strukturiranja njegovog opusa, potrebno je izvršiti detaljniju sistematizaciju i klasifikaciju spomenutih pojmova.

Pojam intertekstualnost (eng. *intertextuality*, njem. *Intertextualität*) zasniva se na teorijskim platformama poststrukturalizma 60-ih i 70-ih godina dvadesetog stoljeća. Sprovela ga je najznačajnija predstavnica francuskog poststrukturalizma Julia Kristeva[198], filozofkinja, feministica, psihoanalitičarka i teoretičarka književnosti.

Prema Kristevoj, značenje pojma intertekstualnost podrazumijeva da se tekst i jezik nalaze u konstruktivno-destruktivnoj vezi, te da iskaz, koji je kao takav preuzet iz drugih tekstova, ukazuje na znakoviti prostor gdje se tekstovi međusobno isprepliću i prožimaju[199].

Kristeva tvrdi da svaki tekst sadrži dva stupnja tumačenja:

1. horizontalni (koji povezuje recipijenta i tekst) i

2. vertikalni (u kojem se vrši konekcija određenog teksta sa drugim tekstovima kulture).

Drugim riječima, specifičan podatak koji u sebi nosi određeni tekst (povijesni, kulturološki, ekonomski, politički, socijalni itd.) ukazuje na njegov referentni sadržaj, unutar kojeg dolazi do nadopunjavanja, ukrštanja ili transformacije. Na takav se način izvodi konstrukcija jednog potpuno novog korpusa značenja.

[198]Julia Kristeva tumači da se „Svaki tekst gradi se kao mozaik citata, svaki je tekst upijanje i preobrazba nekog drugog teksta. Na mjesto pojma intersubjektivnosti dolazi pojam intertekstualnosti, pa se poetski jezik čita kao dvojak". Kristeva J. (196[35]*Semeiotike: Recherches pour une semanalyse*. Paris, str. 146.

[199]Kristeva Julia (1968). *Problèmes de la structuration du texte: Théorie d'ensemble*. Paris:Seuil, str. 297-303, 311-316.

Bahtinov pojam dijalogizam, označava razvidno teorijsko stajalište u kojem se dijalog uspostavlja kao interakcija između minimalno dva iskaza. Stoga se može zaključiti da svaka riječ koja se razmijenjuje sa sugovornikom, predstavlja "bilateralni čin", ili drugim riječima most, koji intergrira odnose-tekstove dvaju sugovornika.[200] U tom smislu, svaki tekst korenspondira sa drugim tekstovima, pa je po sebi razumljivo, dijalogičan. Kristeva tumači da pojam fenotekst na nivou znaka pripada linearnom prostoru jezika, jezika kao denotativnog sistema komunikacije. S druge strane, genotekst pripada nivou označitelja u autonomnom prostoru jezika bez uspostave značenja ili komunikacije.

Pojam vakantnost Dubravka Oraić Tolić spominje u klasifikaciji citata po opsegu podudarnosti. Pa se tako, spomenuti citati dijele na potpune, nepotpune i vakantne ili prazne.[201] U intertekstualnom smislu, vakantni citati upućuju na činjenicu da novi, vlastiti tekst može funkcionirati bez oslanjanja na tuđi podtekst, odnosno često negiraju tuđi podtekst (kulturu) tretirajući ga kao negativno polazište sa alogičnom ili parodističkom mistifikacijom.

Bahtin, kao glavni utemeljitelj struktura na kojima se temelje principi intertekstualnih dijaloga na području književnosti, u konceptu dijalogizma, roman sagledava kao polifoniju glasova modeliranog umjetničkim činom. U tom se dijalogu, gdje se odnosi među tekstovima temelje na trijadnom načelu subjekt-adresant-kontekst, zadani tekst može promatrati kao rezultanta ili integralni dio drugih tekstova.[202]

Nadograđen, isprepleten, transformiran i upotpunjen, novi sklop vrijednovanja može se okarakterizirati i kao "dvostruko kodiranje" (Charles Jencks/Čarls Dženks). U tom smislu Jencks daje za primjer Eccovu definiciju postmodernog vrijednosnog suda koji bi mogao kolerirati sa intertekstualnošću:

> „Postmoderni stav zamišljam kao stav čovjeka koji je zaljubljen u veoma obrazovanu ženu i zna da joj ne može reći „ ludo te volim", jer zna da ona zna (i da on zna da ona zna) da je Barbara Cartland već napisala te riječi. Ipak postoji rješenje. Može da joj kaže: „Što bi rekla Barbara Cartland „ludo te volim". U tom trenutku, pošto je izbjegao lažnu nevinost, pošto je jasno rekao da se ne može nevino govoriti, on će ipak uspjeti da joj iskaže ono što je htio saopćiti: da je voli, ali da to čini u doba izgubljene nevinosti. Ako žena pristane na tu igru, svejedno dobiva ljubavnu izjavu. Ni jedno od govornika neće se osjetiti nevino i oboje će prihvatiti izazov prošlosti, izazov već izrečenog koje

[200] Bahtin Mihail (1980). *Marksizam i filozofija jezika*. Beograd:Nolit, str. 94-95.
[201] Oraić Tolić Dubravka (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str. 18-21.
[202] Bachtin Michail (1979). *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/Main, str. 157.

se ne može izbrisati, oboje će svjesno i s uživanjem igrati igru ironije... Ali oboje će uspjeti da još jednom progovore o ljubavi.“[203]

Pod pojmom intertekstualnost također se podrazumijeva i interdisciplinarna interakcija kao transgresivnost gdje se prelaze granice književnog, lingvističkog, semiotičkog, logičkog, matematičkog ili filozofskog polja prema drugim znanostima (znanosti o umjetnosti, filmu, muzici, folkloristici, tekstovnoj lingvistici, teoriji elektronskih medija, sociološkoj analizi diskursa, sociolingvistici i sl.)[204]. U književno znanstvenoj teoriji, u znanosti o umjetnosti, u teoriji umjetnosti, u umjetničkom kontekstu uopće, ali i u svim ostalim segmentima društveno-kulturnog života, pojam intertekstualnost okružuju, modificiraju, obogaćuju ili nadograđuju srodni književno povijesni izrazi i pojmovi. Neki od tih pojmova su: tekst, podtekst, intekst, prototekst, paratekst, imitacija, palimpsest, citat, polifonija, dvoglasje, dijalogizam, aluzija, uticaj, genotekst i fenotekst, intrasemiotičnost, intersemiotičnost, vakantnost, intermedijalnost, stilizacija, interdisciplinarnost, autocitat, metacitat, metakomunikacija, interliterarnost, reminiscencija, pastiš, trans-semiotičnost, odjek, faktocitat i sl.

Za pojedine pojmove (intekst, palimpsest, dijalogizam, genotekst, fenotekst, vakantnost) koji možda nisu toliko poznati, niti se učestalo koriste, potrebno je dati dodatno tumačenje. Pa se tako, naprimjer, pojam intekst (koji je u najvećoj mjeri grafički akcentiran) odnosi na slovo, frazu, riječ, rečenicu, stih ili broj koji nije sastavni dio linearnogelementarnog teksta, već je u njega implementiran.[205] Pojam palimpsest (grč.: iznova ostrugan) postulira pergament na kojem je originalan, izvorni tekst sastrugan, ispran, izblijeđen, na bilo koji način korigiran ili uklonjen. Primjenom različitih organskih otapala moguće je razlučiti da se ispod novijeg teksta nalazi tekst koji je napisan ranije; *codeks resckriptus*. U tom smislu pojam palimpsest može sadržati i metaforičku konotaciju budući da je unutar njega implementiran zapis tragova nekih prvobitnih, ranijih stanja ili formi.[206] Na tragu intertekstualnosti, metodu palimpsestičkog postupka, što će dalje biti prikazano u ovom tekstu, koristio je Galeta više puta u svom stvaralaštvu (“Ploče”, 1998.-2008., “Dva vremena u jednom prostoru”, 1976., “Water pulu 1869-1896.” i sl.).

46

[203]Ecco Umberto (1984). Postscript to *The Name of the Rose*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, str. 67-68, u: Jencks Charles (2016). Šta je postmodernizam?. Beograd: Karpos, biblioteka Minerva, str. 27.
[204]Juvan Marko (2013). *Intertekstualnost*. Novi sad: Akademska knjiga, str. 7.
[205]Plotke Seraina (1998.) Figurengedichte. Der neue Pauly. Ekzyklopädie der Antike. Stuttgart: Altertum, Epo – Gro, str. 516-517.
[206]http://onlinerecnik.com/leksikon/srpski/palimpsest- stranici pristupljeno 13.10. 2017.

Svaki od gore navedenih ili dodatno protumačenih pojmova ukazuje na činjenicu da je intertekstualna veza unutar tekstulnih relacija građena na različitim načelima, ali i na distinkciji između citatnih odnosa i oblika. Evo prikaza nekih od njih:

1. "citatni odnos kao intertekstualna veza funkcionira po načelu podudaranja ili ekvivalencije između vlastitog i tuđeg teksta;
2. citatni odnos kao eksplicitni intekst u kojem se tuđi i vlastiti tekst podudaraju u okviru vlastitog teksta, i
3. citatni oblik kao takav oblik intertekstualnosti u kojem postoji duboko ontološko i semiotičko načelo, pa je kao takvo postalo okosnicom određenog teksta, autorskog idiolekta, umjetničkog stila ili kulture u cijelini."[207]

Pojmom intertekstualnosti bavili su se i suvremenici Kristeve, poput Jacquesa Derride (Žak Derida), Michela Foucaulta (Mišel Fuko), Philippe Sollersa (Filip Solers) ili Rolanda Barthesa (Roland Bart). Barthes napr. smatra da tekst egzistira neovisno o autoru, te da se autor na neki način dokida (*The death of the author*)[208] time što recipijent vlastitim čitanjem teksta utječe na stvaranje njegove nove konstrukcije, pridajući mu novo, drugačije značenje. Drugim riječima, čitalac oblikuje vlastitu sinkretičku i spektralnu predstavu tekstova unutar koje vrši rekonstrukciju, rekontekstualizaciju ili promjenu značenja. Svako novo čitanje teksta ima svoju povijest čitanja, što znači da svaki čitalac upisuje novo značenje tekstu. Čitajući-pišući ga, čitalac iznova, na vlastiti način stvara tekst, u odnosu na već određeni, postojeći diskurs koji je strukturiran prijašnjim idejama, iskustvima, djelima ili instituacionalnim sustavom. U knjizi *Poetry and repression*, Harold Bloom (Harold Blum), iako kao tradicionalni teoretičar bliže teoriji uticaja[209] nego intertekstualnoj, ukazuje na osobni stav da je svaka pjesma među-pjesma, a svako čitanje iste, među-čitanje. Drugim riječima, čitanja određenog teksta ukazuju na kontekst u kojem je neko djelo nastalo, a upravo je poznavanje konteksta ujedno i ključna odrednica po kojoj se određeno djelo može protumačiti. U svakom slučaju, intertekstualnost kao pojava (koja u prijašnjem vremenu nije bila definirana kao danas) egzistira onoliko dugo koliko i sama kultura. Konstataciju da se citiranjem tekstova prošlosti, citiraju tekstovi kulture

[207] Oraić Tolić Dubravka (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str. 14.
[208] Barthes Rholand (1967). *Thedeath of the author*. http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes . stranici pristupljeno 16.10. 2017.
[209] Juvan Marko (2013). *Intertekstualnost*. Novi sad: Akademska knjiga, str. 65.

uopće, ne isključivo samo kao ideja o evokaciji i njihovom očuvanju, već i kao ideja o stvaranju suvremenih pogleda na zbilju, potvrdit će slijedeći navod:

> „Činjenica da živimo u doba intertekstualne književnosti, intertekstualne umjetnosti i intertekstualne kulture u cijelini, omogućila je da se na stara pitanja potraže novi odgovori, da se stari problemi sagledavaju u novom metodološkom svjetlu, da se stvore novi termini i s novim terminima nov pogled na stvari.“[210]

6.4.1.1. Klasifikacije pojma intertekst/citat

Kroz povijesna se razdoblja europske kulturne i umjetničke tradicije mogu zamijetiti dvije povijesne citatne kulture[211]. To znači da se uz vertikalne, parne kulture i stilove (kultura srednjeg vijeka, renesansa, klasicizam, realizam i postmodernizam) može vezati ilustrativni tip, dok se horizontalni, iluminativni tip citatnosti veže uz neparne (manirizam, romantizam, avangarda). Dok je, naprimjer, postmodernizam ukazivao na mimetički odraz koji je osnaživao kulturne vrijednosti, avangarda ih je imala potrebu nihilistički zatomiti. Drugim riječima, opreka između ove dvije vrste citatnosti očituje se u tome, da se jedna odnosi prema tekstovima kulture kao prema RIZNICI (THESAURUS), a druga od te riznice nastoji stvoriti PRAZNU PLOČU (TABULA RASA)[212].

Na pitanja kako bolje razlučiti i razumijeti pristupe podražavanja govora/teksta, kako mapirati mjesta u kojima se dodiruju razne tradicije i kulture, kako definirati točke u kojima je došlo do prefiguracije tekstualnih kodova, kako se određeni stvaralački proces odslikava i mijenja kroz tekstove kulture, odgovore bi u nastvaku mogle dati klasifikacije tekstova. Pozornost svakako treba obratiti na dvostruku klasifikaciju orijentacije tekstova, kultura i stilova u umjetnosti, koju je izvela Dubravka Oraić Tolić:

1. „orijentacija na tuđe tekstove ili jezik kulture (intertekstualnost), i
2. orijentacija na prirodni jezik i stvarnost (transtekstualnost).“ [213]

[210]Oraić Tolić Dubravka (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str. 5.
[211]Ibid., str. 57.
[212]Ibid., str. 41.
[213] Oraić Tolić Dubravka (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str. 5.

Prema Gerardu Genettu (Žerar Ženet), u okviru transtekstualnosti, postoji određenje različitih tipova interakcije među tekstovima: *intertekstualnost* i *hipertekstualnost/hipotekstualnost*. Ova podjela postoji kao sublimat travestijskih ili parodijskih preuzimanja izvora putem aluzija ili citata; kao odnos između dva teksta ili stila. *Paratekstualnost* zasniva se na preklapanjima medijalno ili funkcionalno heterogenih točaka ili nekog vanjskog konteksta, kao što su: uvod, pogovori, predgovori, naslovi, podnaslovi, ilustracije ili napomene. *Metatekstualnost* u sebi podrazumijeva odnos teksta i kritika ili komentara, te tumačenja jednog teksta pomoću drugog. *Arhitekstualnost* ukazuje da se tekst preuzima u smislu žanrovskog određenja ili arhiteksta. Iz Genettove klasifikacije pojma hipertekstualnost, uočljivo je da postoji specifičan odnos među tekstovima u kojem se tekst B (hipertekst) nadograđuje na raniji tekst A (hipotekst)[214]. Sve navedene interakcije među tekstovima upućuju na intertekstualnu, rizomatsku mrežu koja ne slijedi logiku linearnosti, već se verbalni i slikovni tekstualni kodovi isprepliću. Na takav način tvore jedinstvo tekstova, među kojima postoji organska veza unutrašnje nužnosti, a pitanje je primarne uzročno-posljedične veze, stvorilo novi kontekstualni okvir.

Važno je napomenuti osnovne elementarne terminološke distinkcije na osnovu kojih Dubravka Oraić Tolić gradi dve metodološke platforme iz kojih je moguće proučavati citatnost, a to su: *kategorijalni citatni trokut i kategorijalni citatni četverokut*. Spomenuta klasifikacija kategorijalnog citatnog trokuta imala je polazište u de Saussureovoj (De Sosir) terminološkoj podjeli i djelimičnoj analogiji sa Richardsovim (Ričards), Ogdenovim (*The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism)* i Ullmannovim semantičkim trokutom. U tom kategorijalnom citatnom trokutu u citatnu intertekstualnu vezu stupaju: „T (vlastiti tekst) kao označitelj, C (citatni intekst) kao označeni i PT (podtekst/prototekst) kao denotat ili označeni predmet“[215], a kategorijalni se citatni trokut dalje dijeli u četiri temeljne kategorije:

1.“ po citatnim signalima kojima tekst upućuje na postojanje citata;

2. po opsegu podudaranja između citata i podteksta;

3. po vrsti podteksta iz kojega je preuzet citat, i

[214]Gérard Genette (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree.*University of Nebraska Press, str. 5.
[215]Oraić Tolić Dubravka (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str. 15-16.

4. po semantičkoj funkciji citata u sklopu teksta“.[216]

Postoji još jedna podjela, u nizu podjela Oraićeve, koja ukazuje na odnos umjetničkih citata prema vrsti podteksta:

> 1.“intrasemiotički: podtekst i tekst se nalaze istoj vrsti umjetnosti pa se tako napr. citatna interakcija odvija na istoj ravni: slikarstvo-slikarstvo, film-film, književnost-književnost, ples-ples;
> 2.intersemiotički: podtekst se nalazi u različitim vrstama umjetnosti, pa se citatna interakcija odvija na različitim ravnima: književnost-film, književnost-slikarstvo, književnost-glazba i obratno, što znači od vizualnih i izvođačkih umjetnosti ka književnosti, i
> 3.transemiotički: podtekst se nalazi potpuno izvan kategorije umjetnosti, pa se citatna interakcija odvija na relaciji umjetnosti i ne-umjetnosti, naprimjer: a) svi neumjetnički verbalni tekstovi, b) tzv. tekstovi života (iz prirode ili civilizacije) ili tzv. faktocitati. U takve tekstove spadaju isječci iz novinskih tekstova, reklamne devize ili slogani, razni upotrijebni predmeti i sl.“[217]

Kako bi navedene intertekstualne klasifikacije bile što razumljivije, potrebno ih je razjasniti na primjeru. Koje to klasifikacijske metode mogu biti strukturna platforma za tumačenje intertekstualnih referenci koje Ivan Ladislav Galeta uvodi u svoje umjetničko stvaralaštvo, biti će prikazano u nastavku teksta.

Ivan Ladislav Galeta za svoju intertekstualnu platformu koristi roman Jamesa Joycea *Uliks*, i to ne samo temu/sadržaj romana kao takvog, već i niz pravila izvedenih u strukturi Joyceovog stila pisanja i eksperimentiranja s tekstom, gdje ih potom prenosi u drugi medij-medij filma. Na činjenicu da je Galeta bio potpuno osviješteni i dosljedni predstavnik neoavangardnog „habitusa“, u kojem su se eklekticizam, ponavljanje ili citiranje pojavili kao legitimni umjetnički postupci, ukazuje slijedeći citat:

[216] Oraić Tolić Dubravka (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str. 15-16.
[217] Ibid., str. 21.

„Kao što bi Joyce rekao, ja zapravo tražim savršeni red riječi u rečenici. Komponiram nove rečenice od već postojećih riječi. Drugim riječima, ovi moji radovi, sami po sebi, nisu ništa originalno.“[218]

Na ovim tezama I. L. Galeta izveo je kritiku originalnosti u modernoj umjetnosti. Iz navedenog citata evidentna je, vidljivo prisutna Galetina osviještenost o problemu originalnosti i izvornosti umjetničkog djela, ali i o postmodernističkoj legitimnosti postupka citiranja kao postupka aproprijacije. Iz toga se razloga može postaviti znak jednakosti između interteksta i umjetnosti prisvajanja (aproprijacije), zbog toga što intertekst jeste djelo koje je prisvojeno, ponovljeno, reinerpretiano ili adaptirano, drugim riječima, transfigurirano i ponovno označeno djelo. Recepcija umjetničkog djela stoga je u skladu s intertekstualnim konstrukcijama evidentno kompleksnija, slojevitija i u konačnici bogatija jer je ovakva „(...) dijalektička kretnja između vlastitog i stranog, individualnog i kolektivnog, razlike i ponavljanja, invencije i konvencije, interteksta i teksta, sadašnjosti i prošlosti, odnosno, kao „odnos svih odnosa“ (M. Heidegger) krajnji rezultat koji možemo pronaći u jednom umjetničkom djelu.“[219]

6.4.1.2. Tekstovi Jamesa Joycea kao podtekstualna platforma

Kao kritička osnova za analizu i tumačenje Joyceovog romana *Uliks* u ovom je radu korištena knjiga Vladimira Nabokova[220], *Esej o Joyceu*. Kao suvremenik, osobni i književni prijatelj Jamesa Joycea zdušno se, opsežno i vrlo temeljito bavio interpretacijom Joyceove književnosti, a naročito njegovog romana *Uliks*. Knjiga *Esej o Joyceu* zapravo predstavlja sublimat niza predavanja o Joyceovom *Uliksu*. Nabokov tumači da u romanu *Uliks* prevladavaju različiti književni stilovi što je evidentno u svakom od poglavlja romana. Joyce nema poseban razlog za donošenje takve odluke o metodi pisanja i konstruiranja, pa su pojedini dijelovi pisani potpuno transparentno i jasno, pojedini iz matrice toka svijesti a pojedini iz matrice parodije. Sve te promjene fokusa motrišta prema određenoj problematici ukazuju na

[218]Kiš Patricija: „Retrospektiva Ivana Ladislava Galete: Dobro došli u jedan sasvim izokrenuti svijet“ http://www.jutarnji.hr/kultura/art/retrospektiva-ivana-ladislava-galete-dobro-dosli-u-jedan-potpuno-izokrenut-svijet/1820[illegible]- stranici pristupljeno 19.01. 2017.
[219]Kristeva Julia (1968). *Problèmes de la structuration du texte: Théorie d'ensemble*. Paris:Seuil, str. 271.
[220]Vladimir Nabokov bio je rusko američki književnik, prevoditelj, romanopisac, književni publicist, pjesnik i lepidopterolog

upotrebu različitih znanja. Joyce vrši promjenu gledišta, matrica i vidika kako bi pomoću nenadanih radikalnih iskoraka i obrata prikazao trivijalne, banalne svakodnevne teme.[221]

Nadalje, Nabokov ističe da su teme koje Joyce predstavlja u *Uliksu* sinkronizacije trivijalnih-povratnih tema, događaja i pojava: „Sinkronizacija je prije pravilo nego tema gdje se događaji, pojave ili ljudi međusobno isprepliću, razilaze i ponovo ukrštaju".[222] Isti se princip promišljanja, predstavljanja i realizacije tema po trivijalnosti događaja i njihovoj reverzibilnosti, te sistem strukturiranja teksta, može zapaziti i u Galetinom stvaralaštvu. Čitavim njegovim umjetničkim djelovanjem provlači se banalnost i jednostavnost tema, te reverzibilnost univerzalnosti „nadtematike" područja polja nulte točke (*Krajolik nulte točke*). Kod strukturiranja vlastita djela, Galeti Joyceov *Uliks* služi kao polazišna tekstualna platforma, na osnovu koje, dalje, palimpsestičkim postupkom uslojava značenja. Drugim riječima, ovdje se ne radi samo o postupku citiranja književnog teksta. Kod njega je riječ i o postupku citiranja i aproprijacije Jeyceove ideje upotrebe „verbalnih trikova". Na takvu vrstu zaključka, zbog koje se može povući paralela između Galetinog i Joyceovog sistema strukturiranja djela, upućuje Nabokova konstatacija:

> „...da se Joyce u bilo kom trenutku može okrenuti bilo kojoj vrsti verbalnih trikova, stvarajući igre riječi, transponirajući riječi, monstruozno udvostručavajući glagole ili imitirajući zvukove kako bi u prvi plan postavio detalje, ne sa idejom da detalji daju potrebnu jasnoću, već naprosto da bi bili dati na znanje."[223]

Spomenute „trikove" koje Joyce koristi na književnom polju, Galeta koristi na polju filma, kao „filmske trikove", u ovom smislu, medijske mogućnosti filma[224]. Navedenim metodama razvija novi logički princip za drugačije gledanje i čitanje medijske slike koji dovodi do neočekivanog obrata u kogniciji i perceptivnom iskustvu kod gledalaca. Koje to metode u strukturiranju djela mogu dovesti do stjecanja novog perceptivnog iskustva? Zasigurno, upotreba nestandarnih i neuvriježenih postupaka snimanja i montaže poput:

1. premještanja prostora filmske projekcije;

[221]Nabokov Vladimir (2004). *Uliks – esej o Džojsu*. Beograd: NNK International, str. 9.
[222]Ibid., str. 12.
[223]Ibid., str. 10.
[224] U Emisiji „Drugi format - Ivan Ladislav Galeta 1/3", Galeta govori o medijskim mogućnostima na filmu (od 2:30-3:20 minute), urednica Vlatka Kovačević , HRT 1- https://www.youtube.com/watch?v=fqXz_4PEax0, stranici pristupljeno, 28.09.2017.

2. upotreba perspektivnih varki;
3. obrtanje toka projekcije ili zvuka;
4. višestruko preklapanje ekspozicija i sl.

Promjena točke gledišta, izokretanje i obrtanje vidika, upotreba perspektivnih varki (u Jeuyceovom slučaju anagramiranje riječi, promjena rasporeda riječi u rečenici ili mijenjanje toka smisla u razumijevanju rečenične konstrukcije), kako bi se na određeni fenomen primijenilo više različitih znanja, predstavljaju konkretne metode i pravila kojih Galeta kao takve izravno preuzima od Joycea.

Uzimajući u obzir citat iz Nabokovog tumačenja Joyceovih „jezičkih igara": „Ako ste ikada pokušali da stojite i savijete glavu tako da gledate unatrag, između koljena, lica okrenutog naopačke, vidjeli ste svijet u potpuno drugačijem svijetlu"[225], može se konstatatirati da se je u Joyceovom principu primjene verbalne „metodološke igre" u strukturiranju teksta, dogodio avangardistički obrat od označenog prema ogoljelom označitelju, a time ujedno i obrat od znaka prema stvarnom predmetu[226]. To znači da znak sam po sebi nema više nikakvu funkciju predstavljanja, prikazivanja ili opisivanja, već funkciju u kojoj će on sam biti predmet, predmet prijašnje doslovne, mimetičke predstave ili prikaza. Drugim riječima, ogoljeni označitelj u Galetinom slučaju je filmski medij i njegove mogućnosti kao takve, a ne sam sadržaj filma kao označeni.

U nekoliko je svojih izlaganja Galeta pokušao izvršiti distinkciju između postupaka korištenja filmskih trikova i medijskih mogućnosti na filmu. Pa tako navodi za primjer, da je bura koja je izvedena u lavoru, zapravo filmski trik ili jedna vrsta prijevare koja simulira pravu buru na moru. S druge strane, u pokušaju da objasni kakve mogućnosti nudi film kao medij, Galeta daje za primjer snimljeni materijal koji se na filmskoj vrpci projicira u regularnom protoku vremena i to prema naprijed. Ukoliko se izvede njegova projekcija obrnuto, a to znači unatrag, ostvaruje se nova uslojenost vizualnog ili auditivnog teksta, čime se ujedno provocira i ustaljeni perceptivni kod. Tada se više ne govori o filmskom triku, već o mogućnostima koje nudi medij filma kao takav. U tome jeste generalna razlika između navedena dva filmska postupka, pa Galeta ističe da u svojem stvaralaštvu nikad ne koristi filmske trikove, niti

[225] Nabok 50 Vladimir (2004). *Uliks – esej o Džojsu*. Beograd: NNK International, str. 9.
[226] Flaker Aleksandar (1982.) *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*..Zagreb: Školska knjiga, str. 27.

simulacije, već sve mogućnosti kojima konkretan medij raspolaže, bilo da su one konvencionalne ili nekonvencionalne prirode.

Galeta je ovu problematiku istraživao u djelima *Naprijed-Natrag klavir*, *PiRaMidas 1972-1984*, *WAL(L)ZEN* i *Lijevo-desno pješaci*. Kada se medij upotrebljava na specifične i nekonvencionalne načine, uočava se razlika između eksperimentalnog filma i komercijalnog filma koji nastaje kao rezultat „društvene proizvodnje zabave-spektakla". Eksperimentalni se film tada tretira kao umjetnička disciplina na čijoj se strukturnoj platformi odigrava diskusija i komunikacija s drugim filmskim, glazbenim, likovnim, književnim i kazališnim umjetničkim djelima.[227] Takav film spada u poseban filmski rod koji u sebi podrazumijeva pretpostavku eksperimentiranja sa nestandarnim i neuvriježenim postupcima snimanja i montaže, kako bi se kod gledatelja razvila posebna i drugačija iskustva. Prema Eizensteinu (Ajzenštajn), montaža ukazuje na stvaranje nesporazuma i sukoba unutar okvira slike, što znači da najdirektnije provodi cilj umetnosti tako da zbog dinamike suprotstavljenih odnosa pojavnosti kod recipijenta dovodi do snažanog emocionalnog, perceptivnog utiska.[228]

Polazeći od činjenice da se provokacijom percepcije, što je osnovno načelo Galetina rada, mogu poljuljati konvencionalna stanovišta sagledavanja stvarnosti, može se pretpostaviti da promatrač neće biti samo uživalac u djelu, već će svojim kognitivnim sposobnostima i iskustvima, u postupku recepcije, participirati u vlastitim arbitrarnim rješenjima.

Prema ranije spomenutoj Genettovoj klasifikaciji transtekstualnosti, a imajući u vidu njegovo tumačenje arhitekstualnosti i žanrovskih odnosa, može se konstatirati da pitanje izbora žanra predstvalja ključnu odrednicu za izbor tekstualnih sustava, na osnovu kojih je moguće tumačenje određenog filma. To neminovno vodi ka unaprijed određenom referentnom okviru koji bi, u svakom slučaju, trebao opravdati očekivanja recipijenta i olakšati mu tumačenje filma. Kada se govori o terminima avangardni, neoavangardni ili postavangardni film svakako treba imati na umu da takvi filmovi nastaju kao filmovi umjetnika (slikara, kipara, pjesnika, performera) i kao filmovi filmskih umjetnika (glumaca, režisera, montažera, animatora).[229] Eksperimentalni film kao filmska vrsta ili žanr specifična je filmska forma sa tendencijom prema eksperimentu i „...uvođenju čitavog dijapazona djelatnih mogućnosti i novih područja imaginativnog oblikovanja, te drugačiju stimulaciju percepcije."[230]

[227]Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 215.
[228]Eisenstein M. Sergej (1964). *Montaža atrakcija. Eseji o filmu*. Impresum, str. 66.
[229]Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 215.
[230]Turković Hrvoje (1981). *Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film*-prepravljena verzija, ‚Filmske sveske br. 4., str. 253-261, Beograd, 1981, Zapis (posebni broj; Škola medijske kulture), Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2002.

U eksperimentalnom filmu, u najvećem broju slučajeva, izostaje linearnost u naraciji, koriste se različite apstraktne tehnike u montaži, dolazi do asinkroničnosti (nedijagetičnosti) zvuka, pa čak i do njegovog potpunog izostanka, što znači da je glavna pozornost okrenuta prema filmskom mediju. Intertekstualne se aluzije vezuju na upotrebu Joyceovih eksperimenatalnih principa i metoda strukturiranja jezičnih konstrukcija, čija je osnova data kao transponirana mogućnost, te je kod Galete izvanredno primijenjiva. Ovom se problemu istraživanja principa intertekstualnosti i intermedijalnosti i nadalje može pristupati iz književnih teorija, pa se za tumačenje intertekstualnosti može primjeniti termin ekfraza. Klasična ekfraza tumači se kao intertekstualni proces u kojem se pomoću jednog medija predstavlja drugi, što znači, proces u kojem se vizualna umjetnost (primjer: Nabokov u svom romanu *Lolita* opisuje scenu večere s aluzijom na *Posljednju večeru*) predstavlja kroz književnost.

Postmodernistička se ekfraza kao intertmedijalni ili intramedijalni postupak tumači kao proces stvaranja umjetnosti, odnosno proces u kojem se iz umjetnosti generira umjetnost, odnosno proces u kojem se moduliraju književne evokacije spacijalnih umjetnosti. Ovdje je riječ je o obrnutom, inverznom odnosu, u kojem se odvija spacijalno-temporalna evokacija književnih umjetnosti.

Ivan Ladislav Galeta implicitno je izveo intersemiotički citatni suodnos koristeći Joyceovu rečenicu *Introibo ad altare dei*, na način da mu je ta rečenica poslužila kao strukturna, idejna platforma iz koje je izveo, odnosno generirao 18 kratkih filmova. S obzirom da rečenica sadrži devetnaest slova, Galeta jedno od dva slova I anulira, budući da rečenica njime započinje i završava. Prilikom zatvaranja rečenice u *loop* (krug), spomenuta dva slova I se preklapaju. Ta takav način svako od osamnaest slovo te rečenice predstavlja naslov jednog filma.

Po principu zatvorenog kruga, Joyce je napisao i svoje drugo književno djelo *Fineganovo bdijenje* (roman se završava nedovršenom rečenicom[231] – naizgled nedovršenom, pošto se njen završetak nalazi u prvoj rečenici romana). Time *Fineganovo bdenje* opisuje pun krug, kao djelo koje se ulijeva samo u sebe.

Zatvoreni krug, kao strukturalni metodološki princip, u kojem je izvedena repeticija sadržajnih elemenata sa ili bez vidljivog početka i kraja, u umjetničkom djelovanju I. L. Galete, zamijećuje se i u slijedećim djelima: *Kretanje* (1974.), *Čovjek u krugu* (scenarij 2/1962.) i *Dvosmjerni bicikl* (1976.) i sl.

[231] *A way a lone a last a loved a long the / riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs*.

Učestalost citiranja Jeycea u književnosti i u ostalim umjetničkim disciplinama potkrepljuje velika izložba *Joyice in art* , održana u *Royal Hibernian* Akademiji u Dablinu[232]. Ona okuplja umjetnike iz cijelog svijeta inspirirane Joyceovim djelima. Svečanost je upriličena na stotu obljetnicu *Bloomsdaya*[233] a 2004. godine izdana je knjiga *Joyce in Art,* autorice Christe-Marie Lerm Hayes (Krista-Mari Lerm Hajes). U tumačenju ove knjige *Joyce in Art*, prema Slavki Sverakovoj, reference i paralele koje razni autori vuku od Joycea ili prema njemu mogu se klasificirati u nekoliko kategorija: kao univerzalne, aproprijacijske, visoke/niske, sklone kiču, gestualne, metamorfozne, sakralističke ili sekularne, akumulacijske, pojedinačne, metaforične i sl.[234] Neki od umjetnika koji su se referirali na Joyceovo stvaralaštvo, poput Franka Budgena (*Joyce and the Making of Ulysses*), Pabla Picassa, Wyndhama Lewisa (Vindham Lujs), Brancusija, Marcela Duchampa, Maxa Ernsta (Maks Ernst), Ernsta Ludwiga Kirchnera (Ernst Ludvig Kirhner), Otta Dixa (Oto Diks), identificirali su se sa Joyceovom metodologijom, na način da su u svojim medijima eksperimentirali sa formom i prostorom.

Galeta je na spomenutoj izložbi realizirao rad *Endart No 4*. "Verzije u nastajanju minimalno se mijenjaju, što znači da su slične ali nisu iste. Nikada ne teže biti dovršene. Naprotiv, iskustvo prethodne otvara mogućnost oblikovanja nadolazeće. Osim što se sadržaj može mijenjati vodoravno i okomito, njegovim (pre)oblikovanjem, djelo uvijek ostaje otvoreno i nikad dovršeno."[235] U djelu *Endart No 1* Galeta nastoji oblikovati temeljnu zamisao, kako bi se stekao uvid u procedure i protokole promišljanja, snimanja i realizacije djela. Rad obuhvaća šest prizora snimljenih u vrtu, u najvećoj mjeri bez pogleda kroz objektiv kamere. Rad *Endart No 2* nastao je najvećim djelom rada iz *Endarta No 1* kojem se dodaju nove mogućnosti. *Endart No 3,* nastao je 20. prosinca 2003. i upotpunjuje osamnaest prizora. Projekt *Endart No 4* nastavak je projekta V.I.R.á.G., nastaje iz prethodnih djelova *Endart-a,* a djelo je posvećeno mađarskom umjetniku Miklósu Erdélyju. *Endart No 4* trebao je biti presnimljen na 35 mm filmsku vrpcu kao prošireno filmska instalacija. Projekcija bi se realizirala u sistemu zatvorenog kruga u *loop* projekciji. Osnovna konstrukcija ovoga rada u nastajanju temelji se na rečeničnoj koncepciji iz Joyceovog romana *Finneganovo Bdijenje*: „Nigdje, poigravajući se, *Finnegans Wake* ne postavlja da svijet zauvijek ostaje isti, pošto živjeti znači svakog trenutka preoblikovati

[232] https://iawis.org/joyce-in-art/, stranici pristupljeno 19.01.2017.
[233] „Bloomov dan" se kao svečanost održava u Dublinu u čast Jamesa Joycea već više od stotinu godina.. Svečanost je dobila naziv prema glavnom liku njegovog romana *Uliks*. Na različitim mjestima iz radnje romana u Dublinu čitaju se dijelovi istoimenog romana.
[234] http://circaartmagazine.website/backissues/winter-2004-joyce-in-art-lilliput-press-2004/, stranici pristupljeno 10.01.2017.
[235] http://ilgaleta.alu.hr

svoju istinu, a kraj prije posvećuje trijumf nad vremenom negoli potčinjavanje njegovim internalnim zakonima." Vječni povratak? To je vječni polazak, u ovome slučaju sasvim je svejedno gdje se on nalazi, jer: „Na periferiji kruga početak i kraj su u istoj točki", kaže Heraklit."[236]

Budući da se Galeta u ovom radu pozivao na intertekstualne reference iz *Finneganovog bdijenja* temeljna mu je premisa bila gotovo nemoguća čitljivost romana, budući da je Joyce koristio metodu jezičkih igara/anagramiranja riječi i rečenica. Smatra da je uzaludno čitati nešto što nema ni početak ni kraj. Smatra, prenoseći Jeyceovu metodologiju u svoj rad, da takvom radu treba pristupiti u malim dozama, da se može početi i stati na bilo kojem mjestu, bilo gdje i kada.[237] Isto se odnosi i na recepciju strukturalnih filmova.

Joyceov roman *Uliks,* jedan je od karakterističnih primjera modernističkog književnog djela koje kao takvo predstavlja prekretnicu u književnosti. Spomenuta se prekretnica, između ostalog, najviše očituje u primjeni novih, eksperimentalnih književnih tehnika i stilova. Osim upotrebe postupaka intertekstualnosti i citatnosti, Joyce koristi i postupak autocitatnosti ili autoreferencijalnosti. To znači da u romanu *Uliks,* između ostalog, citira/ponavlja lik Stephena Dedalusa (Stiven Dedalus), koji je bio glavni lik prethodnog romana *Portret umjetnika u mladosti*. *Uliks* je u to vrijeme izlazio u avangardnom časopisu *The Little Review* i to u nekoliko nastavaka, ali je zbog sudske zabrane uskoro prestao izlaziti, budući da je kritika smatrala da posjeduje „neprimjeren" sadržaj. Budući da je Joyce roman pisao punih deset godina, a u međuvremenu su se njegovi nastavci objavljivali, *Uliks* se može tumačiti kao *Work in Progress* djelo.

Ivan Ladislav Galeta također upotrebljava spomenutu Joyceovu metodu, te klasificira niz svojih umjetničkih ostvarenja kao *Work in Progress* djela. Osim toga ide i korak dalje, stvarajući opreku takvoj metodi „djela u nastajanju". Galeta klasificira nekoliko umjetničkih ostvarenja kao *Work in regress* - „djela u nestajanju", poput web stranice *END art* ili *Višestrukog autoportreta u nestajanju* (1980.). Navedena autoreferencijalnost ili autocitatnost, kao princip ponavljanja ili usvajanja vlastitog teksta kroz simbol, ideju, temu, metode ili principe strukturiranja samog djela, vidljiva je Galetinoj repeticiji simbola kruga ili kotača, u ideji provokacije ustaljenih percepceptivnih obrazaca, u eksploataciji teme područja polja nulte

[236] Ibid,
[237] Ivan ladislav Galeta (2011). *Pravi umjetnik je svjestan svoje osobne odgovornosti*. Časopis Vizualna kultura. Zagreb, godište XIII, broj 319.

točke, naprijed-natrag principa, zatim kod metode snimanja ili montaže, postupka palimpsestičke usložnjenosti i sl.

Uvodeći Joyceove citate u svoje umjetničko stvaralaštvo Galeta nudi jednu sasvim drugačiju teoretsku poziciju, tj. intersemiotički citatni suodnos uspostavljen unutar različitih umjetnosti[238], gdje vješto zalazi na područje književnosti kako bi izvršio transformaciju jezika, ontološkog statusa i prostorno vremenskog određenja prirode svoje umjetnosti. Osim intersemiotičkih citatnih suodnosa u njegovom stvaralaštvu zamijećuju se i transemiotički, i to u radovima *Anti spomenik Nikoli Tesli* (2009.) i *Greške* (1970.-80.)

Djelo *Anti spomenik Nikoli Tesli* Galeta je ponudio kao prijedlog za kompromisno rješenje, reagirajući na nesavjesni odnos Grada Zagreba prema Meštrovićevom spomeniku Nikoli Tesli. Predložio je ideju koja je nastala kao logičko rješenje preuzimanja predmeta sa utilitarnom funkcijom (slomljeni dalekovod koji već postoji u Baranji), proglasivši ga umjetničkim djelom. Taj se rad može tumačiti kao svojevrstan *ready made*. Pretjeranu proizvodnju i „gomilanje" umjetničkih ili spomeničkih artefakata Galeta je smatrao aktualnim ekološkim problemom, što je vidljivo u djelu *No art Day*, pa tako proglašava dan za suzdržavanje od produkcije umjetničkih djela.

U seriji radova pod nazivom *Greške,* za poticanje dijaloga, kao motiv i predložak, koristio je tekstove iz novina. Osnovna ideja bila je provokacija uvriježenih perceptivnih kanona, a postignuta je „ispravljanjem" tiskarskih pogrešaka putem rotacija slika za 180 ili 360 stupnjeva. Rotacije su izvedene u skladu s potrebama grešaka, tj. pogrešno otisnutih riječi, znakova ili čitavih tekstova. Iz ove se je serije kasnije razvila nova ideja o ispravljanju „*pogrešaka krivo postavljene slike svijeta*" koju je Galeta kao autocitat ponavljao kroz različite medije poput fotografije, filma ili videa.

U oba je primjera, kako je prethodno navedeno, evidentna upotreba transemiotičkog podteksta baziranog na tekstovima života ili faktocitatima. Oraić Tolić tumači da je korištenje takvog podteksta, ne-umjetničkih predmeta smještenih u svijet umjetnosti, najradikalniji primjer izgreda u području antiestetizma. Nadalje, ukazuje na činjenicu da je kroz takve principe intertekstualnih upliva moguće stvoriti totalnu umjetnost „...umjetnost koja postaje stvarni život i život koji postaje umjetnost, realizacija života u umjetnosti i umjetnosti u životu."[239]

[238] Oraić Tolić Dubravka (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str.110.
[239] Ibid., str. 26.

Primjer za intrasemiotički umjetnički citat/intertekst, tj. citatnu interakciju koja se odvija u istoj ravni film-film, jeste eksperimentalni film *Dva vremena u jednom prostoru* (1976/84).

U spomenutom filmu, koji se u žanru eksperimentalnog filma može klasificirati kao prošireni, Galeta izvodi aproprijaciju filma Nikole Stojanovića *U kuhinji* (1968.). „U području proširenog filma zamjećuje se proširenje uobičajene filmske forme na otvorenoj pozornici ili u prostoru koje razbija komercijalno-konvencionalni slijed stvaranja filma-snimanja, montažu i projekciju“. [240] Drugim riječima, u trenutku kada mjesto prikazivanja filma prestaje biti isključivo ekran, a projekcija se izvodi na nekom drugom objektu, reprezentacija i objekt se preklapaju, objekt se poništava, a transformirani medij, upućuje na novo transformirano značenje. U citatnom/intertekstualnom suodnosu na istoj ravni ovaj je film služio kao podtekst nad kojim je bio izveden eksperiment udvajanja vremena i prostora. U istraživanjima na području polja proširenog filma (*Extended Cinema*) Galeta izvodi dvostruku ekspoziciju unutar istog ekrana sa vremenskim odmakom od 9 sekundi. U novonastalom palimpsestičkom tekstu, dvostruko je preklapanje podteksta izvedeno s odgodom od 216 sličica-kadrova.

Još jedan primjer intrasemiotičkog umjetničkog citata/interteksta jest ekperimentalni film *Water Pulu 1869-1896*[241]. U njemu Galeta gradi novi tekst na osnovu podteksta kojeg čini sportski prijenos vaterpolo utakmice između Narodne republike Koreje i Francuske. Ovaj film posjeduje još jedan podtekst, i to glazbeni, a to je skladba *More* (*La Mer – First Movement*) Clauda Debussyja (Klod Debisi), koja se pretapa sa elementima zvuka žamora sa utakmice. Elemeti intertekstualnosti ovdje su osim za Debussyja vezani i za pointilizam Georgesa Seurata/Žorž Sera (za optička otkrića služio se znanstvenim teorijama Hermanna von Helmnoltza/Herman fon Helmnolc i Edwarda Rooda/Edvard Rud) prepoznatljiv u zrnatoj slici na početku i kraju filma, te za Monetovu (Mone) *Impresiju* koja upućuje na sliku, iz mora, izlazećeg sunca.[242] Taj princip središta, kruga ili kugle (u obliku lopte, sunca, zjenice ili kotača) prisutan je u većini filmskih i fotografskih uradaka Galete. Nesumljivo upućuje na pokrenutu statičnost, kao osnovni tautološki i oksimoronski princip, koji kao takav predstavlja osnov njegove vizualne poetike.

[240]Export Valie:*Prošireni film kao proširena stvarnost*, *Prošireni film*,Udruga 25 FPS, Zagreb, 2009. str. 43.
[241]Ekspimentalni film „Water pulu 1869-1896“ – Ivan Ladislav Galeta, https://www.youtube.com/watch?v=jZZglHLkKDQ, stranici pristupljeno 02.01. 2016. 30
[242]Beke Lâszlo (2013). *Ivan Ladislav Galeta:Water pulu 1869-1896; u Umjetnost kao kraj(olik) nulte točke: Krajolik nulte točke.* Muzej suvremene umjetnosti. Zagreb/Paksi Keptar, str. 47.

Ako se napravi rezime može se konstatirati da su navedeni podtekstovi preuzeti iz područja: slikarstva (motiv sunca sa Monetove slike), glazbe (Debussyjeva skladba), slikarske tehnike pointilizma (povećana zrnatost slike na ekranu), te iz svakodnevnog života kao faktocitati (sportski prijenos vaterpolo utakmice i žamor publike), gdje se čitava filmska struktura zasniva na odnosu fikcije i fakcije. To znači da ovaj strukturirani i precizno složeni aglomerat podtekstova možemo definirati intrasemiotičkom, intersemiotičkom i transemiotičkom intertekstualnošću.

Galetin je film *Water Pulu 1869-1896* dalje kao podtekst postao intertekstualna matrica u eksperimentalnom filmu japanskog umjetnika Ichira Sueoke (Iširo Suoka), u djelu *Ester Williams u Water pulu* 1942-1954. Prikazan je na 14. internacionalnom dokumentarnom filmskom festivalu u Jihlavi, u Češkoj republici, 2010.[243]

Iz navedenih primjera intertekstualnih, citatnih suodnosa može se zaključiti da određeni konstitutivni proces, koji u sebi podrazumijeva isprepletenost tekstova i različitih znanstvenih i teoretskih disciplina, predstavlja svojevrstan interdisciplinarni sinkretizam sa ciljem otvaranja novog prostora interpretacije, transformacije i transfiguracije vizualne umjetničke prakse. Drugim riječima, moglo bi se konstatirati da je Galeta u svojoj poziciji suvremenog umjetnika ujedno i teoretičar, jer poznaje i koristi različite tekstualne (književne, teoretske i znanstvene) „ekstenzije“ kako bi konstruirao jedan novi narativ vizualnog teksta.

6.4.1.3. Od intertekstualnosti prema intermedijalnosti

U demonstraciji vlastitih teza i teorija Galeta prikazuje dijaloške platforme na kojima gradi čitanje slike kao teksta. Iz toga će se razloga, s ciljem interpretacije i analize, u nastavku teksta prikazati intertekstualni uplivi i to kroz tekstove književnosti. Osim toga i kroz tekstove iz vizualnih umjetnosti, znanstvenih disciplima fizike i matematike, te filozofskih, teozofskih i antropozofskih disciplina. U tom je slučaju opravdano i nužno uz pojam intertekstualnost vezati i pojam intermedijalnost. Prije nego se protumači pojam intermedijalnost potrebno je izvesti definiciju pojma medij. Pojam medij (lat. medius, srednji, koji je između) kompleksne je prirode i podrazumijeva različita tumačenja: medij je posrednik (može biti i osoba u

[243]http://www.ji-hlava.com/database/movie/4043%7CEsther-Williams-in-WATER-PULU-1942-1954-founded-on-Ladislav-Galetas-concept, stranici pristupljeno 17.10.2017.

paranormalnom kontekstu) ili sredina koja služi za prijenos nekog djelovanja, sklop uvjeta u kojima se nešto zbiva ili djeluje, svako tehničko sredstvo kojemu je osnovna funkcija ostvarivanje komunikacijskog toka, prijenosa informacija kao sadržaja ili kao kulturnog teksta, dekodiranje poruka, konteksta i sl.

Vladimir Biti protumačio je četverostruko značenje upotrebe termina medij:

1."fiziologijsko kao osjetilni modus komunikacije koji može biti auditivan, vizualan, olfaktivan ili taktilni, te njihov međusobni odnos (intermedijalnost);
2. fizičko kao građa različitih umjetnosti, jezik, kamen, boja ili ton;
3. tehnologijsko kao sredstvo posredovanja između znakovne potrošnje i proizvodnje: fotografija, filmsko platno, tv ili računalni ekran, radio ili gramofon, te kao i njihov međusobni odnos, i
4.sociologijsko kao institucijsko-organizacijski okvir komunikacije, politika, ekonomija, odgoj i sl."[244]

Pod pojmom intermedijalnost stoga se podrazumijeva preplitanje i prožimanje odnosa unutar različitih medija, kako bi se među njima ostvarila svojevrsna simbioza. Takvo se preklapanje ne događa isključivo sa ciljem detektiranja pojednog medija, njegove strukture ili postupka, već i s ciljem uspostavljanja veza unutar kulturnih konteksta.

Prema Pavličiću te su veze raznovrsne:

„Književni tekst, stupa u odnose sa drugim tekstovima već zbog toga što pripada književnosti; ali i obratno: on pripada književnosti zato što uspostavlja veze sa drugim tekstovima ili medijima. Te su veze raznovrsne: književno je djelo povezano sa drugim djelima zato što pripada jednoj epohi, zato što pripada nekome žanru, zato što je pisano nekim stihom, a i zato sto govori o nekoj temi."[245]

Na koji će se način intermedijalnost primijeniti ovisi o samoj naravi medija, o autorovoj namjeri koja određuje kakvi će efekti biti stvoreni, te kakva će značenja, u smislu kulturoloških

[244] Biti Vladimir (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Drugo izmijenjeno i dopunjeno izdanje. Zagreb: Matica Hrvatska, str.302-303.
[245]Pavličić Pavao (1988).*Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled.*U: *Intertekstualnost &intermedijalnost*. Dubravka Oraić-Tolić, Viktor Žmegač, ur. Zagreb: Zavod za znanost i književnost, str. 157.

veza, iz njih biti konstruirana. Stoga će teme, žanrovi, povijesni kontekst ili strukturni elementi postati osnova njihovog suodnosa, bilo da je riječ o eksplicitnim ili implicitnim metodama njihovog prijenosa.

Ova konstatacija može se potvrditi navođenjem citata Pavla Pavličića u kojem spominje nekoliko karakterističnih primjera intermedijalnih postupaka i metoda prijenosa značenja, te njihove odnose:

> „Slikar će na svoje platno nalijepiti komad novina koje je moguće čitati, pa će i značenje riječi koje su ondje ispisane na osobit način ući u smisao slike kao cjeline. Učenjak će svoj traktat o fizici napisati u stihovima, i tako da će se njegov spis preko vezanoga govora dodirnuti s književnom tradicijom i zadobiti neka nova značenja.“[246]

U svakom je slučaju potrebno označiti postojanje finih granica i veza između intermedijalnih odnosa, ali i između postupaka kada se strukture i materijali karakteristični za jedan medij prenose u drugi; gdje je jedan od medija obično umjetnički.[247] Te su granice vidljivije u relacijima novih značenja do kojih dolazi usljed preuzimanja elemenata ili tema iz drugih medija, češće u domeni umjetničkoga a rijeđe kao konkretni postupak ili struktura.



Slika 1
Grafički prikaz strukture naslova filma

[246]Pavličić Pavao (1988).*Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled.*U: *Intertekstualnost &intermedijalnost*. Dubravka Oraić-Tolić, Viktor Žmegač, ur. Zagreb: Zavod za znanost i književnost, str. 170.
[247]Ibid.

Iz grafičkog prikaza strukture naslova filma zamjetna je suptilna intermedijalna veza. Ivan Ladislav Galeta primjenjuju ovu nepretencioznu vezu kod korištenja slova iz Joyceove rečenice *Introibo ad altare dei* za naslove niza svojih kratkih eksperimentalnih filmova. Iz svakoga od njih će generirati filmsko djelo (James Joyce se također služio identičnim intertekstualnim postupkom vežući naslove svojih odlomaka na Homerovu *Odiseju*), bilo da autocitatno ponavlja već ranije nastali rad, ili stvara sasvim novi. Pojedina slova iz spomenute rečenice Galeta vezuje na pojedina poglavlja Joyceovog romana, a zatim na njih, određeni film, što u konačnici predstavlja ključ za preciznije razumijevanje konačnog umjetničkog djela.

Pavličić tumači da bi „takav intermedijalni naslov trebao imati pretenziju protumačiti čitavo djelo... i igrati ulogu usmjeritelja recepcije.[248] No, međutim, otkrivanje razine veza u pojedinim slučajevima intermedijalnih odnosa nije uvijek lako izvedivo. Kao što je već ranije spomenuto primjena intermedijalnih odnosa ovisi o samoj prirodi medija i o autorovoj namjeri da odredi kakvo će se značenje, u smislu kulturoloških veza postići.

U daljnjem tekstu navodi se citat I. L. Galete iz kojeg je jasno vidljiva namjera realizacije intemedijalnih odnosa zasnovanih na finim, netransparentim, suptilnim vezama:

> „Uzimam si slobodu realizacije projekta, ne u doslovnom smislu, već bi se trebao služiti slikovno-zvučnim sadržajem, koji bi nekako, na jednoj drugoj razini, pokušao dokučiti onu skrivenu razinu Joyceovog romana, koja bi se razotkrila samo onima koji su dobro prostudirali ovo djelo.“[249]

Ako se pretpostavi da je Galetino čitanje[250] Joyca, intertekstualnost više razine ili re-prezentacija, tj. mimezis drugog reda (sekundarna interpretacija) onda se čitanje književnog djela iz drugog medija (intermedijalnost/intertekstualnost prisutna kroz eksperimentalni film ili konceptualni umjetnički rad) može protumačiti pojmom konceptualne metafore (kongitivna lingvistika) kao intermedijalne metafore ili intermedijalne sinteze. U tom će se smislu, u simbiotičkoj vezi naći književni tekst, književni stil ili sama metoda strukturiranja djela u književnom mediju koja će biti neodvojivo vezana za neki drugi medij i obrnuto.

U tabelarnom prikazu izvedena je metoda strukturiranja Galetina djela na osnovu Joyceovog *Uliksa* sa uvidom u detalje intermedijalnog postupka:

[248]Ibid., str.175.
[249]Iz bilježaka koje je Galeta vodio vezano za stvaranje djela sa referencama na Joyceov *Uliks*, MSU, Zagreb
[250] U ovom smislu pojam čitanje odnosi se na poststrukturalističko čitanje tekstova kulture

Introibo ad altare Dei **Slovo**	***Telemahija*** prvi dio	***Odiseja*** drugi dio	***Nostos*** treći dio	**Naziv filma**
A		14. poglavlje ***(Volovi sunca)***		***Sfaira 1985-1895***
R		7. poglavlje ***(Calypso)***		***Dva vremena u jednom prostoru***
T		13. poglavlje ***(Nausikaja)***		***Water Pulu 1869- 1896***
E			18. poglavlje ***(Penelope)***	***PiRaMidas 1972 -1984***
A		11. poglavlje ***(Sirene)***		***WAL(L)ZEN***
I		6.poglavlje ***(Had)***		***B.A.C.H.*** (u pripremi)
D		10. poglavlje ***(Lutajuće stijene)***		***St(R)EETs*** (u pripremi)
T	1. poglavlje ***(Protej)***			***PasT(h)or*** (u pripremi)

Ovom problemu u tumačenju intertekstualnosti i intermedijalnosti možemo pristupiti i iz teorija medija pa bi se za takvu vrstu odnosa između dvaju medija mogao primijeniti koncept remedijacije[251], kojeg su u svojoj studiji *Remediation: Understanding New Media* (1999.)

[251] Proučiti termin *iconotexts* kao pandan terminu ekfraza ili remedijacija, Petera Wagnera „*Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*“, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1996.

razmatrali Bolter i Grusin, baveći se pitanjem odnosa književnosti i tehnologije medija. U tumačenju odnosa među medijima i mogućnosti njihovog preoblikovanja koriste sintagmu *reprezentacijske strategije*.

Takva sintagma u sebi uključuje oprečnu dualnost koja ukazuje na dva polariteta njenog tumačenja:

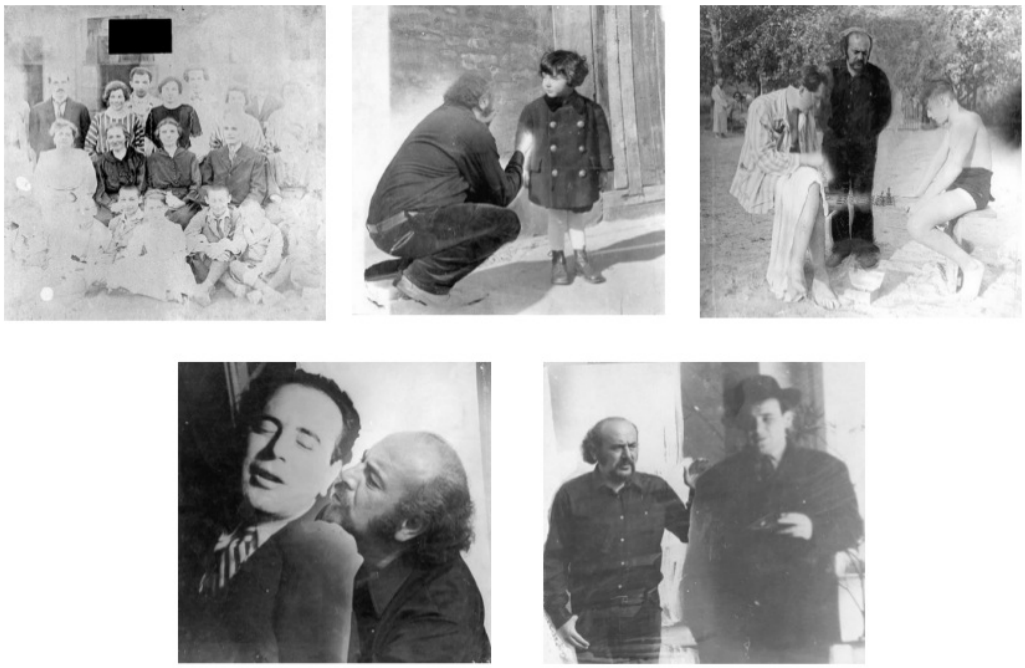
1.transparentna imedijacija koja u svakom smislu anulira tragove procesa remedijacije skrivajući medij i

2.hipermedijacija koja eksplicitno ukazuje na proces remedijacije, odnosno prikazivanja jednog medija u drugom.

Primjeri za transparentnu imedijaciju koju još nazivaju reprezentacijskom realizmom jesu film, fotografija ili linearna perspektiva u slikarstvu a za hipermedijaciju tv, *World Wide Web*, koncerti popularne glazbe ili glazbene turneje dovedene na razinu spaktakla, modernistički kolaži i sl.[252]

Iako su granice pojedinih medija u najvećoj mjeri vidljive (one jasno definiraju odnose između medija) često dolazi i do njihovih transgresija. Takve se transgresije očituju u transformaciji jednog medija u drugi, u palimpsestičkim postupcima izvođenja (sinteza više medija istovremeno), u postupcima citiranja, autocitiranja, aproprijacije, rekonceptualizacije ili remedijalizacije, a posredovanje koje takvi postupci generiraju neophodno je za razumijevanje konačne strukture umjetničkog djela. Na takav se način umjetničkom djelu koje „govori" svojim uvriježenim i tradicionalnim sredstvima pridodaju nova značenja, što u konačnici predstavlja temeljnu svrhu intermedijalnih principa.

[252]David Bolter, Richard Grusin (1999). *Remedation: Understanding New Media*. Cambridge MA: The MIT Press, str. 3-15.



Slika br.2

Miklós Erdély (1928–1986), Putovanje vremenom, I – V, 1975. Fotomontaža, broj 1, 2, 3, 4, 5, Muzej Szent István Király, Székesfehérvár

Takav bi se princip stvaranja djela, koje u svom sadržaju, uz glavni tekst, sadrži višeslojne tekstove kulture, moglo tretirati kao svojevrsni *autobrainstorming*. Drugim riječima, Galetini momenti misaonih iskoraka u polja povijesnih, kulturnih, umjetničkih ili znanstvenih „vrijednosnih tekovina" koje je prouzročilo čitanje *Uliksa,* temelje se na principu primjene asocijacija, koju metoda *brainstorminga* kao takva, u sebi podrazumijeva. Mnogobrojne asocijacije iz te knjige, kao intertekstualne aluzije, upućuju na pitanja o tome što je preuzeto iz medija književnosti, a što iz nekih drugih medija ili disciplina, pod kojim se uvjetima to preuzimanje dogodilo i tko je sve izvršio spomenuta preuzimanja. Također bi se iz navedenih teza moglo dalje konstatirati da takve bilješke, kojima se autor služi, predstavljaju svojevrsnu mentalnu ili kognitivnu mapu koja vrši mnemotehničku, analitičku ili revizijsku funkciju stvorenih intertekstualnih obrazaca. Ako se uzmu u obzir sve navedene mogućnosti tumačenja umjetničkih postupaka, zaista u artikulaciji intertekstualnih, intermedijalnih i interdisciplinarnih metoda strukturiranja novog umjetničkog djela nije teško uočiti postupak hibridnog odslikavanja kulturnog specifikuma. Drugim riječima, ovakvo svojevrsno hibridno pismo umjetnika, upućuje na teoriju umjetnika kao specifičnu teoriju umjetnosti nastale unutar

same umjetničke prakse, odnosno iz različitih tekstova (eseja, knjiga, bilješki, rasprava, taktata, zapisa i sl.) koji upućuju na principe i tehnike stvaranja umjetničkog djela, kako u idejnom, tako i u tehničkom smislu. Ovi se tekstovi mogu smatrati privatnim a namijenjeni su uskom krugu konzumenata umjetnosti. Ovakve se umjetničke interpretacije izvode iz osobnih, autentičnih događaja i situacija unutar kojih su latentno upisane pozicije, stavovi i pogledi na svijet i svijet umjetnosti.[253]

U namjeri da ovakva vrsta klasifikacije Galetinog opusa bude razjašnjena potreban je specifičan pristup i metodologija u njenoj analizi. Kao što je ranije napomenuto ova sistemska analiza neće obuhvatiti kronološko hijerarhijski slijed stvaranja, nego će se u inverznom, obrnutom postupku kretati od krajnjeg ishoda rezultata Galetinog stvaralaštva prema polazištu.

Analiza će započeti tumačenjem makro filmskog umjetničkog projekta pod nazivom *V. I. R. á. G.* (tabelarni prikaz). Prema zamisli autora, unutar navedenog djela bio bi obuhvaćen kompletan Galetin umjetnički filmski opus, odnosno specifične pojedine filmske mikro jedinice. Makro filmski projekt *V. I. R. á. G*, čiji segmenti u praksi nisu u potpunosti dorađeni, a u nekim su djelovima ostali isključivo kao idejna skica ili scenarij za film.

Slijedi tabelarni prikaz Galetinih filmova klasificiran kao intersemiotički, intertekstualni citatni suodnos. Prema takvoj klasifikaciji podtekst egzistira u različitim kategorijama umjetnosti tako da se citatna interakcija odigrava na različitim poljima: književnost-film, književnost-glazba i obratno, što znači od književnosti do vizualnih umjetnosti.

V.I.R.á.G	
Naziv poglavlja Joyceovog romana Uliks	**Filmovi Ivana Ladislava Galete**
1 – A – (OXEN OF THE SUN)	**„Sfaira 1985 – 1895“ (1971-84)**
2 – R – (CALYPSO)	**„Dva vremena u jednom prostoru“ (1976-84)**
3 – T – (NAUSICAA)	**„Water Pulu 1869 1896“ (1987-1988)**
4 – E – (PENELOPE)	**„PiRaMidas 1972 1984“ (1984)**
5 – A – (SIRENS)	**„WAL(L)ZEN“ (1977-89)**

[253]Šuvaković Miško (2010). Diskurzivna analiza. Beograd: Orion art i Katedra za muzikologiju fakulteta muzičke umetnosti, str. 314.

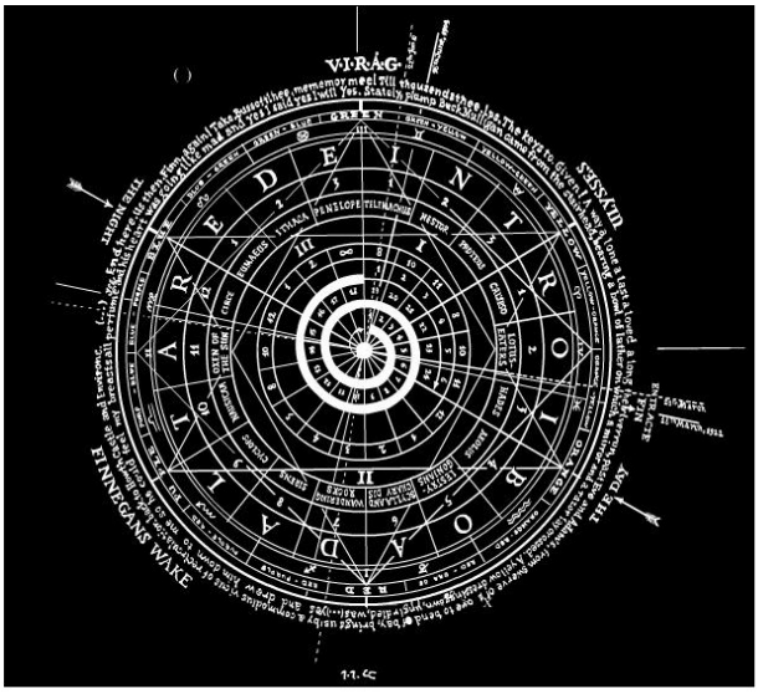
6 – I - (HADES)	**„B.A.C.H.“ (nije realiziran)**
7 – D(WANDERING ROCKS)	**„St(R)EETs“ (nije realiziran)**
8 – T – (PROTEUS)	**„PasT(h)or“ (nije realiziran)**

Tabelarni prikaz intertekstualnih referenci u strukturiranja makro djela V.I.R.á.G

Osnovna polazišna točka zamisli strukturiranja Galetina djela jeste Joyceova rečenica *Introibo ad altare dei* iz romana *Uliks*. Ona će služiti kao citatna problemska osnova iz koje će se strukturirati osamnaest + šest kratkih filmova. Joyceovu rečenicu, u kojoj prvo slovo postaje ujedno i posljednje, zatvara u krug slijedeći načela Heraklitove izreke koja glasi: ”Na periferiji kruga početak i kraj su na istom mjestu”[254]. Svako slovo spomenute rečenice predstavlja točno određeni film, dajući takvoj zamisli odliku liminalnosti, budući da granice između početka i kraja nisu jasno određene.

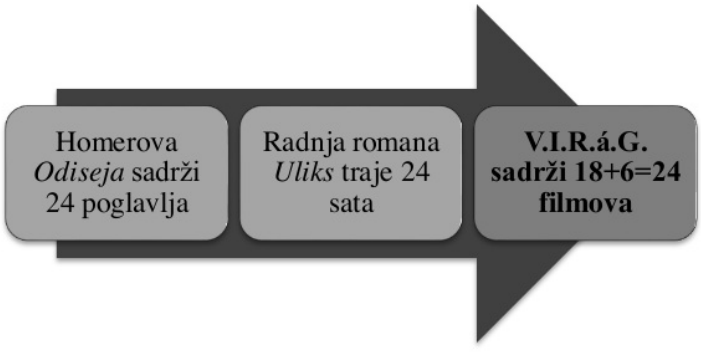
U vrijeme (1895, 1928-1933) kada su se projicirali prvi filmovi, projekcije su bile izvedene uglavnom jednim projektorom. Budući da su filmski kolutovi imali traku čija bi projekcija trajala svega 20 minuta, projekcija se morala prekidati kod svake izmjene koluta. Projekt V.I.R.A.G. također bi trebao biti projiciran pomoću 6 kolutova, gdje bi prekid projiciranja ukazivao na promjenu činova, poput filma “Čovjek s kino kamerom”, Dzige Vertova (Džiga Vertov). Film bi se trebao moći “prekidati” kod svakog koluta. Svaki kolut bi trebao sadržavati tri dijela/poglavlja, koji bi bili označeni slovima rečenice INTROIBO AD ALTARE DEI. Svako slovo trebalo bi biti oznaka za pojedino poglavlje romana. Dakle, osamnaest slova/filmova plus šest činova, čine zajedno zbroj od dvadeset četiri, što predstavlja jedan ciklus protoka sati jednoga dana i noći (radnja romana odvija se u dvadeset četiri sata).

[254] Heraklit (1985). *Fragmenti*. Beograd: Grafos, str. 44.



Slika br. 3.
Grafički prikaz zatvorenog kruga *Intoibo ad altare Dei*

Za 6. poglavlje *Hadovi* Galeta je vezao film *B.A.C.H.* Početak i kraj filmskog projekta *V. I. R. A. G.* trebao je biti upravo u tom poglavlju kojim bi se ujedno zatvorio krug. Prvih šest dijelova/poglavlja/filmova, ostalo bi u memorijskom zapisu gledaoca, a ta memorija bila bi podkrijepljena zadnjim dijelom filma u kojem bi bila ponovljena. (18+6) neposredno se dovodi u vezu s Homerovih 24 poglavlja Odiseje, ali i sa dvadeset četverosatnim trajanjem radnje romana Uliks.



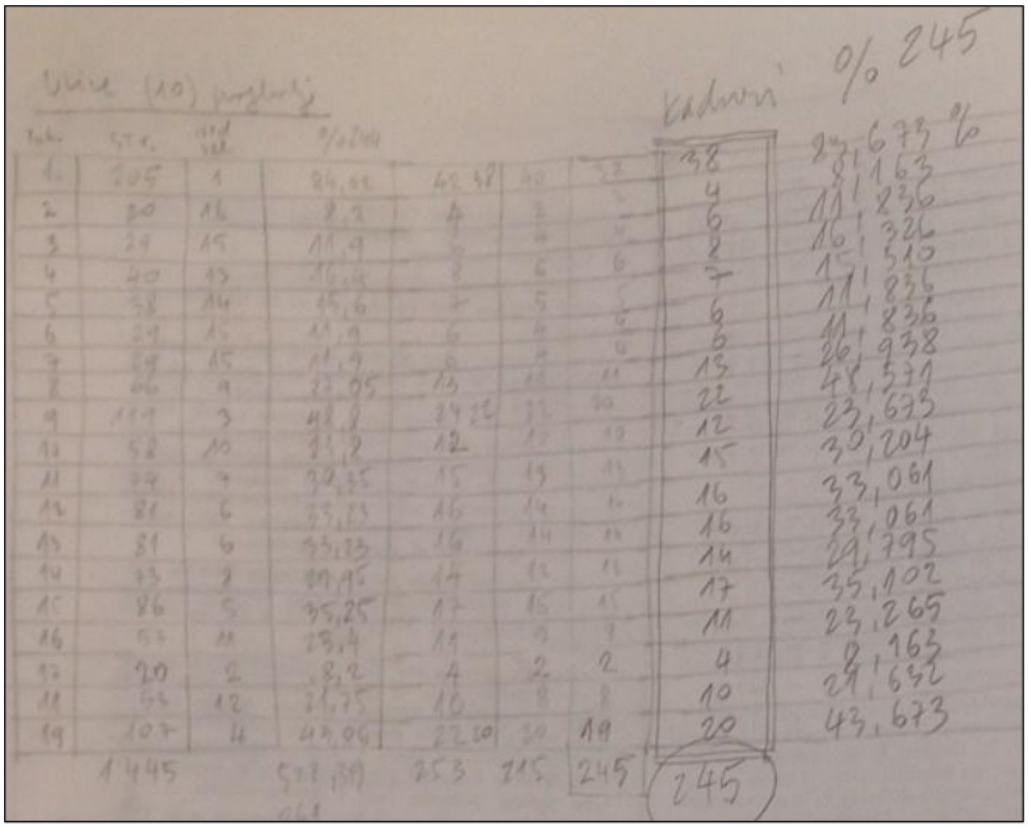
Grafikon generalne strukture intertekstualnih referenci u makro filmskom projektu V.I.R.á.G

Dio teksta Galetinih zabilješki iz bilježnice koja nosi naziv *Uliks* ukazuje na spomenutu problemsku osnovu, te idejnu strukturu makro filmskog ostvarenja:

> „Film se sastoji od 18+6 dijelova. Svaki dio, u stvari je, jedan od labirinata koji počinje s jednim od slova. Slovo je u stvari u centru labirinta kao i na početku slijedećeg. Dakle ono je veza između labirinata. Osamnaest labirinata moraju biti različiti i oni određuju montažu filma, što znači dužinu linija labirinta dužina je trajanja kadra. Ukoliko je kadar kratak njegova dužina se može nadoknaditi dodavanjem sličica (multipliciranjem) na optičkoj kopirki. Dužinu poglavlja treba uskladiti s dužinom labirinta. Slova koja dijele i označavaju poglavlja trebaju biti mala, osim jednog a to je slovo D, početno slovo riječi Dei (17. poglavlje). Joyceov *Uliks* završava u 18. poglavlju. Tako bi u stvari završio i film. Međutim on se produžava ponavljanjem šest prvih poglavlja i time se zatvara cjelina 24 poglavlja što dovodi u doslovnu vezu s Homerovom *Odisejom* kao i 24 sata simbolike jednog dana. Zanimljivo je da će prvo i zadnje poglavlje bit će u znaku slova „I“ kao i stvarni kraj filma. Predstavnik svakog poglavlja jedno je od slova prve rečenice *Introibo ad altare dei*, isto tako svako poglavlje izvedeno je (postupkom montaže) iz različitih oblika labirinata. Veličina labirinata koja se određuje mijenjanjem smjerova toka linija prema središtu i njihovom količinom dovodi se u kvantitativan odnos s veličinom poglavlja. Središte prethodnog labirinta veže se s početkom slijedećeg ulaza u labirint crnom praznom trakom na kojoj se pojavljuje jedno od slova rečenice. Time to slovo „stoji“ kao lančana karika u središtu, odnosno periferiji labirinta.“[255]

Po modelu strukturiranja labirinta i promjenama toka kretanja prema njegovom središtu i od njega, Galeta je je izveo zamisao struktiriranja još jednog filmskog uratka koji nosi naziv “St(R)EETs” s izravnom referencom na deseto poglavlje *Uliksa* pod nazivom “Lutajuće/ploveće stijene” (*Wandering Rocks*). Spomenuto poglavlje u romanu sastoji se od 19 dijelova. Naveden Galetin film također bi se trebao sastojati od 19 dijelova unutar kojih bi se nalazilo 245 kadrova čija bi dužina trajanja bila realizirana poštujući samu dužinu linija labirinta.

[255]Zapisi iz bilježnice *Uliks* Ivana Ladislava Galete, MSU Zagreb



Slika br. 4
Tabelarni prikaz kadrova za film St(R)EETs

Prema precizno određenom međuodnosu broja redaka u poglavljima, što znači njihovom kvantitativnom odnosu, izveden je istovjetni broj kadrova. Mjera za dužinu specificirana je prema mjeri kvadratića u labirintu. Kvadratić se u filmu sastoji od dvanaest filmskih sličica što podrazumijeva da će linija dužine od 7 kvadratića biti kadar od 84 sličice (7x12=84) - u sekundama (84:24=3,5). Primarna ideja u realizaciji ovog filma bila je snimiti četiri temeljna tipa kretanja (točno odrediti smjer kretanja četiri osobe) po ulicama Dublina (naprijed-natrag-lijevo-desno), kao četiri toka događaja, odnosno četiri paralelna fima.

Tok kretanja u kadrovima Galeta strukturira na slijedeći način: "Prvi kadar odgovara prvom kadru prvog filma. Drugi kadar odgovara prvom kadru drugog filma. Treći kadar odgovara prvom kadru trećeg filma i četrvti kadar odgovara prvom kadru četvrtog filma. Prvi kadar odgovara drugom kadru prvog filma, šesti kadar odgovara drugom kadru drugog filma, sedmi kadar odgovara drugom kadru trećeg filma, osmi kadar odgovara drugom kadru četvrtog

filma, deveti kadar odgovara trećem kadru prvog filma itd."[256] Drugim riječima, sve četiri radnje trebale bi se završiti paralelno u centru labirinta, nešto poput filma *Zorn's Lemma*, Hollisa Framptona iz 1970. gdje se također dužina trajanja kadra uodnošava sa kompozicijom kadra u složenim matematičkim izračunima i logici.[257]

Najveći dio Galetinog opusa eksperimentalnih filmova ima izričite reference, tragove citatnosti i intertekstualnosti u književnosti Jamesa Joycea, točnije njegovih djela *Uliks* i *Fineganovo bdijenje*. Reference se ne očituju u adaptaciji Joyceovog književnog djela u filmsku formu, kako bi se možda očekivalo na prvi pogled. U ovom smislu književnost je podređena tehničkoj konstrukciji jezične igre u kojoj umjetnik nije „ilustrator" književnog djela, već naprotiv, ide korak dalje. Galeta vrši aproprijaciju Joyceove metode konstrukcije jezičkih formi, anagramiranja, začudnog poretka riječi u rečenici, principa „zatvorenog kruga" u strukturiranju rečenice, dijelova teksta ili pak cijelog romana (roman *Fineganovo bdijenje* započinje polovinom posljednje rečenice u romanu), pa sve do upotrebe „toka svijesti" (književne tehnike jastvenog monologa) koju Joyce koristi u oba romana. Princip primjene začudnog poretka riječi u rečenici (jezične igre/medijske igre/ medijske mogućnosti filma) kod Galete, može se protumačiti kao odmicanje od ravnoteže ili harmonije, kao odnos između kaosa i reda koji vlada kozmosom.[258]

Nadalje, anagramiranje su, kao metodološki proces strukturiranja djela, koristili mnogi umjetnici. Pa tako, naprimjer, Denegri u analizi Duchampovog stvaralaštva, zamjećuje činjenicu da je došlo do stanovite nadgradnje u izboru pojednih predmeta kojima je Duchamp stvarao predodžbu „fizičkog prostora metafore". U tom smislu Denegri tumači da je Duchampov *ready made,* struktura analize metafore, zasnovana na korelativnosti između riječi i stvari. Iz tog razloga, navodeći citat Artura Schwarza (Artur Švarc), ukazuje da je kodificirani metaforijski jezik koji je latentno ezoterijski dimenzioniran. Drugim riječima, u mnogim se spisima koji su temeljeni na ezoterijskim načelima zamjećuje učestala primjena anagrama, zatim metafora i igre riječi. U tom su se smislu pojavljivala skrivena značenja jer su se upotrebljavali razni simboli, kodificirane poruke, simbolički i alegorijski jezik.[259]

U ranijem odlomku "Tekstovi Jamesa Joycea kao podtekstualna platforma" spomenuta je Nabokova sintagma "verbalni trikovi" kojom je, kao temeljni princip stvaralaštva,

[256]Zabilješke iz bilježnice Uliks
[257] Hollis Frampton, Zorns Lema -https://www.youtube.com/watch?v=ec2-GZRYGd8&list=PL9JV-1t_[illegible]XD7qIjgl8PQb1ly7RmHanm&index=2, stranici pristupljeno 22., listopada, 2019.
[258] Charles Jencks (2002). *The New Paradigm in Architecture: The Language of Postmodernism*, "Introduction",London: Yale University Press, str. 1-9.
[259]Šuvaković Miško (2013). Dišan i Redimejd. Beograd: Službeni glasnik

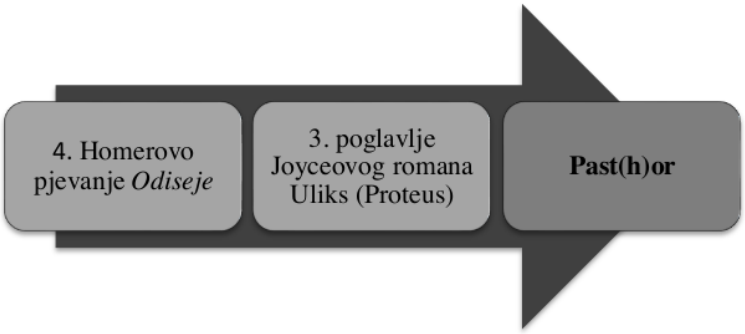
upotrebljavajući igru riječi i metafora, okarakterizirao Joyceov sistem anagramiranja. Galeta koristi Joyceovu metodu „verbalnih trikova“ transponirajući je u metodu „medijskih trikova“ (medijske mogućnosti filma, fotografije, glazbe) s namjerom izvođenja obrata u recipijentovoj kogniciji i perspektivnom iskustvu. Kao „medijske trikove“ (medijske mogućnosti filma) koristi slijedeće implikativne metode:

1. perspektivne varke (serija fotografija *Autoportret*, 1976., *Pješak, 1997., Okomice*, 1978., *Nagib,* 1978., *Strelice*, 1978., *Znak,* 1979., serija aproprijacije novinskih članaka *Greške,* 1970-80.);
2. permutacije mjesta filmske projekcije-prošireni film (*Kut,* 1975., *Trodimenzionalni ekran,* 1976., *Projekcija u svemir,* 1976-79., *Dva vremena u jednom prostoru*, 1976-1984., *Lijevo desno pješaci,* 1979., *Fokus, bez filma*, 1980.);
3. komutacije toka filmske projekcije ili reprodukcije zvuka (*Linie rytmiczne 1883-1973*., *PiRáMídas 1972-1984*, *WA(L)ZEN*, 1989., *Dvosmjerni bicikl*, 1976., *Glazbeni performans/Fred Došek i Ivan Ladislav Galeta*, 1970., *Ubrzavanje-usporavanje*, 1977, *Zrcalni klavir, 1977*., *Gore-dolje zvuk*, 1979.);
4. višestruko preklapanje ekspozicije kod projekcije ili montaže filma i fotografija-proširena fotografija (*Water pulu 1869-1896*, *Čovjek u krugu*, 1972., *Dvije sekunde pretapanja*, 1975., *92 portreta*, 1976., *Reljef*, 1976., *Vrata,* 1980., *Autoportret u krugu,* 1985., *Simetrični autoportret,* 1985.);
5. *split-screen* metoda i intervencije na televizijskim ekranima (*Autorovo formatiranje konvencionalnog TV formata*, 1976., *TV snajper*, *1976*., *Telegrafike,* 1976., *TV Zoom*, 1976., *TV konture*, 1976., *Bilježenje kretanja kamere*, 1976., *TV ping-pong*, 1977., *Medijska igra I*, 1979.); i
6. tonske konstrukcije zamisli snimanja zvuka za filmove (*Water Pulu 1869-1896, PiRáMídas 1972-1984.)*

U navedenoj implikativnoj metodi pod nazivom perspektivne varke, klasificirana je serija radova *Greške* (1970-80.). Temeljna zamisao autora bila je provokacija ustaljenih perceptivnih obrazaca gdje se izvodi rotacija tekstualnog predloška za 180 ili 360 stupnjeva kako bi se ispravile tiskarske pogreške. Rotacija je izvedena u odnosu na nužnost korigiranja grešaka koje su se dogodile usljed pogrešno napisanih/odštampanih riječi, otisnutih znakova ili slika. Izdvojene i ispravljene greške mijenjaju cijeli smisao značenja konteksta, čineći perceptivno iskustvo drugačijim.

Aproprijacija novinskih članaka kao tekstova kulture može se tretirati prema intertekstualnoj citatnoj osnovi Dubravke Orajić Tolić (gdje je izvedena podjela citatnosti prema vrsti podteksta na intrasemiotički, intersemiotički i transsemiotički) kao transsemiotička, budući da je bazirana na tekstovima kulture, života ili faktocitatima. Oraić Tolić tumači da je korištenje takvog podteksta, ne-umjetničkih predmeta smještenih u svijet umjetnosti, najradikalniji primjer izgreda u području antiestetizma. Nadalje, ukazuje na činjenicu da je kroz takve principe intertekstualnih upliva moguće stvoriti totalnu umjetnost „...umjetnost koja postaje stvarni život i život koji postaje umjetnost, realizacija života u umjetnosti i umjetnosti u životu.“[260]

Iz tabelarnog prikaza strukturiranja makro filmskog djela V.I.R.A.G. na 115-oj stranici, evidentno je da se na listi filmova, između ostalih, nalaze i filmovi koje je Galeta snimio u rasponu od 1971. do 1988. Posljednja su tri filma, budući da nikada nisu realizirana, ostala samo kao idejna rješenja, skice, zabilješke, scenariji i grafikoni. Pa se tako, naprimjer, zamisao filma *PasT(h)or* nalazi u direktnoj intersemiotičkoj vezi sa 3. poglavljem *Uliksa*, koji aludira na Proteusa, odnosno još dublje, nalazi se u neposrednoj interakciji sa Homerovim 4. pjevanjem *Odiseje*.



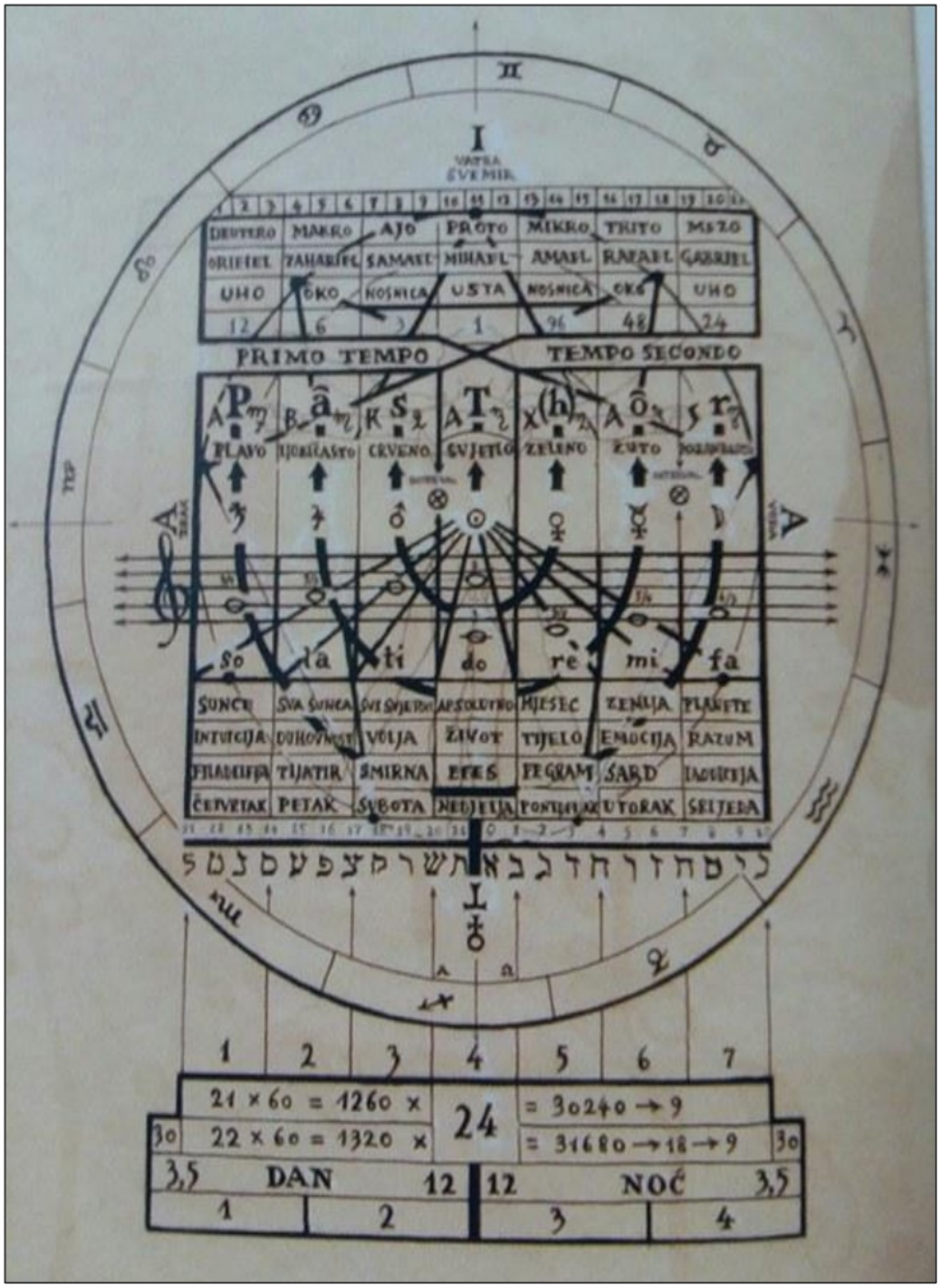
Grafikon intertekstualnih referenci na zamisao mikro filma Past(h)or

Inicijalni podtekst kao početni strukturni okvir filma glasi:

[260]Ibid., str. 26.

Prema Homeru, Proteus je bio rani morski bog, jedno od primordijalnih morskih božanstava čiji se dom nalazio na pješčanom otoku Pharosu na obali delte Nila. Proteus je bio stočar, točnije, čuvao je krda Posejdonovih tuljana i morskih zvijeri.

Na je koji način Galeta konstruirao zamisao strukture filma *PasT(h)or*, koliko je složena projektivnost njegove zamisli, počevši od mikro pa sve do makro interventnih pozicija, biti će prikazano u obliku grafikona i tablice. Spomenuti prikaz sastoji se od narativa kao mogućnosti za ostvarenje filmskog projekta i idejnog riješenja skice strukture filma u tehnološkom i montažnom postupku. Navedeni narativ nema tendenciju postati sadržaj filma već strukturna potka na osnovu koje Galeta stvara početne intrasemiotičke veze sa Joyceovim/Homerovim djelom.



Slika br. 5
Dijagram strukturne potke mikro filma *Past(h)or*

Narativ kao mogućnost filmskog produkta/projekta	Idejno rješenje tehnološkog i montažnog postupka stvaranja filma
Na napuštenom imanju jednog od vojvođanskih salaša Galeta susreće čovjeka-starca koji u potpunoj izolaciji živi, sasvim sam, već dvadeset godina. Kaže da se nikada nije ženio niti je napuštao ovo mjesto. Rimokatoličke je vjere i koristi se službeno sa dva prezimena; Marko KRSTIĆ ili Marko OLAY. To znači da u jednakoj mjeri koristi dva jezika (mađarski i srpskohrvatski) istovremeno, neprimjetno ih preklapajući. Na primjer: „Száláson maradt csak egy tyúk, sve je podavila lisica". Napušteno imanje prepuno je odbačenih stvari čije nagomilane hrpe ispunjavaju prostore dvorišta, štale i kuće. U jednom trenutku salaš postaje otokom, nekom vrstom Pharosa, u nekadašnjem Panonskom moru. Na njemu starac, čuvar ovaca, pastir, čovjek potpuno suživljen u opstojnosti s prirodom. Usamljen već godinama, ponekad i s ovakvim razmišljanjem: „Čovjeku je smrt kao u jedne kokoške, za vratom, a vi znate kako ste otišli od svoje kuće, ali kako ćete se vratiti, ne znate, a ne znam to ni ja." Pisana riječ na ekranu ne bi bila prijevod izgovorene riječi već bi bila ispisana izgovorena riječ istog čovjeka prevedene na drugi jezik. Misao bi se oblikovala tako da na raznim jezicima čini jedan smisao 2(U *Fineganovom bdijenju* riječ*Grmljavina bababadalgaha….* se sastoji od riječi za grmljavinu na raznim jezicima: japanski, hindu, grčki, francuski, talijanski, švedski, irski, portugalski, stari rumunjski, danski.)Isto tako bi se pokušalo kombinirati da one riječi koje se izgovore u jednom jeziku čine smisao. Neka vrsta montaže izgovorenih i smislenih riječi na raznim jezicima.[261]	Ideju čini angažman sedam snimatelja (sedam Kiklopa, budući da je snimatelj jednooki Kiklop) koji bi snimili razne sekvence. Zanimljiva raspodjela poslova snimanja povlači pitanje autorstva ili sličnih momenata gdje sam umjetnik ne realizira svoj rad već drugima zadaje zadatke ne znajući kakav će ishod tog snimanja biti. 1.Sedam snimatelja dobili bi zadatak, neovisno jedan o drugome, snimiti materijal za ovaj film. 2.Sadržaj iz prethodno odabranog prostora sami odabiru za snimanje, bez posebnih uputa autora. 3.Ništa se od stvarnosti ne smije „prilagođavati" za potrebe filma, niti se smije koristiti umjetna rasvjeta tokom snimanja. 4.Format materijala za snimanje(35mm, 16mm, S8mm, video, fotografija) snimatelj sam određuje po svom nahođenju, kao i način bilježenja stvarnosti (moguće su sve konvencionalne i alternatine tehnike filmskog izraza). 5.Slikovni, zvučni, slikovno-zvučni materijal naprije će se objediniti i radno oblikovati elektronski (video-grubo oblikovanje) kao radna kopija, po kojoj bi se zatim izveo negativ filma pomoću optičke kopirke na 35 mm film neposrednim presnimavanjem s originalnog materijala. 6.Osim izvornog zvučnog materijala snimljenog zajedno (sinkrono) ili samostalno (izdvojeno), u filmu bi se koristila autentična narodna glazba Irske, Finske i Mađarske. 7.Osnova filma temeljit će se na tekstu; napisana, izgovorena ili otpjevana riječ, na više različitih jezika. Tekst u filmu biti će tako oblikovan da se neće trebati posebnim prevođenjem prilagođavati na različita jezična područja.[262]

Tabelarni prikaz narativa i plan montažnog postupka za mikro film Past(h)or

[261]Zapisi iz bilježnice *Uliks* Ivana Ladislava Galete, MSU Zagreb
[262]Ibid.

Predstavljeni primjer strukturiranja djela ukazuje na činjenicu da Galeta pristupa postavljenoj problemskoj osnovi na vrlo analitičan, iscrpan, precizan, temeljit i egzaktan način. U ovom dijelu rada razmatrane su sličnosti i razlike među pojmovima intertekstualnost (akcenat je postavljen na teoriju citatnosti Dubravke Oraić Tolić) i intermedijalnost, putem kojih je izvedena strukturna analiza pojedinih filmskih djela kao specifična kombinatorika u čijoj se formi anticipira hibridni karakter.

6.4.2. Druga kategorijalna podjela/Bihevioralni performans

Slijedi li se definicija performansa, kojom se specifični upravljani ili neupravljani događaji izvođeni pred audijencijom tumače kao umjetnički rad, dolazi se do mjesta gdje se umjetnički predmet ili artefakt preobražava u događaj. Čimbenici koji definiraju događaj kao umjetnički rad međusobno koreliraju iz nekolicine divergentnih pravaca:

- umjetnički predmet nema više ulogu estetske dopadljivosti, nego umjetniku služi kao bazični faktor igre;
- gesta kreiranja umjetničkog djela postala je bitnija od geste njegovog demonstriranja, odnosno postupku kreiranja ukida se produkt s namjerom prezentiranja događaja kao umjetničkog rada;
- bihevioralni umjetnički čin „od igre i provokacije preko sinteze umjetnosti i života do govora umjetnika u prvom licu“ prerasta u prihvatljivi umjetnički izričaj i istraživanje i
- forme bihevioralnih činova integriraju se i koleriraju s istraživanjima na području u glazbe, kazališta i književnosti.[263]

Za neoavangardni performans karakteristična je težnja za prevladavanjem i prelaženjem granica modernističkih kanona autonomije umjetnosti, što znači da se potencira na istraživalačkom postupku i eksperimentu u sintezi, odnosno preplitanju različitih vrsta umjetnosti, te samog života. Višeslojnost različitih umjetničkih disciplina i njihova sinergija nužno su potrebni kako bi ukazali na logiku i problemsku osnovu nastanka samog umjetničkog djela. Umjetnički operativni sustav u slučaju se Galete bazira na izvođenju specifičnih

[263]Miško Šuvaković (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 451.

društveno angažiranih akcija, događaja, intervencija u prirodi i u javnim prostorima, a također specifikum predstavljaju akcije vezane za održivi razvoj, te ekološku osviještenost. Kognitivno-bihevioralni aspekti očituju se i u predavanjima, odnosno u Galetinom pedagoškom radu gdje se govorni čin, iskaz može tumačiti performativom (školske ploče „*Black boards*“, video performans/predavanje „Medijske minijature“/Virtualno predavanje“).[264]

Potencijalnost područja gdje performans postaje praksa umjetničkog i pedagoškog rada ukazuje na činjenicu da govorni čin postaje programski tekst, a inovativnost u metodologiji nastavnog procesa dovodi do preoblikovanja pedagoškog pristupa, odnosno do pedagoškog obrata.

6.4.2.1. Pedagoške prakse i pedagoški obrat

Kada se govori o pitanju pedagoškog obrata, prvenstveno se treba pozvati na obrat u proizvodnji značenja u umjetnosti koji se dogodio ponajprije slomom modernističke utopije, gdje su estetetske i čulne komponentne umjetničkog djela postale minorne, a potom i na preobrazbu ka proizvodnji novog znanja o samoj prirodi umjetnosti. Različiti pristupi edukacije o umjetnosti nastajali su u skladu s konstitucijom modernog doba. To znači da su promjene u edukaciji o umjetnosti kretale od ovladavanja tehničkim vještinama (*techne*) nužno potrebnim za realizaciju umjetničkog djela, preko učenja o lijepom, poštujući estetske kanone, zatim negiranja spomenutih kanona „u ime autentičnog – individualnog čina (gesta, upisa i traga stvaralačkog ili istraživačkog tijela)“.[265]

Pojam pedagoškog obrata pojavio se je, i kao takav postao transparentnim, polovinom devedesetih godina dvadesetog stoljeća. Proizašao je iz suštinske potrebe kustoskih i umjetničkih praksi da se u edukaciju različitih ciljnih grupa, počevši od umjetnika, studenata umjetničke prakse i teorije, pa sve do publike, uvedu alternativne metode i programi proizvodnje, tumačenja, prikazivanja i dijeljenja znanja o svijetu umjetnosti. U tom bi slučaju umjetnost trebala biti otvorena interdisciplinarna obrazovna zona unutar koje bi se implementirali različiti mehanizmi diskurzivnih znanja.

[264] Ivan Ladislav Galeta – *Virtualno predavanje*- https://vimeo.com/57486162- stranici pristupljeno 13. studeni, 2018.
[265]Šuvaković Miško (2007) . Epistemologija umetnosti. Beograd: Orionart, str. 3.

No, međutim još je mnogo ranije, točnije 1919. godine Rudolf Steiner (Rudolf Štajner) iskazao potrebu za promjenama u sustavu edukacije, utemeljivši Waldorfsku pedagogiju u Stuttgartu, kao sistem inovativnih metoda sveobuhvatnog obrazovanja, oslonjen na antropozofska načela. Bio je utemeljitelj antropozofije, duhovne discipline čija je temeljna odlika bila integracija postignuća suvremene znanosti sa duhovnim pitanjima. Promjene u sistemu obrazovanja uvedene su od najniže moguće razine odgojno obrazovnih institucija, počevši od dječjih vrtića, pa sve do osnovnog i srednjoškolskog obrazovanja. Osnovno načelo nove metodologije od koje je Steiner polazio, kao jedan od najutjecajnijih, ali i najkontroverznijih misloca 20. stoljeća, bilo je unisonost teorije i prakse, što će se dalje, kod budućih generacija eksperimentalnih metodoških praksi, pokazati veoma relevantnim.

Osim zamisli o spajanju teorije i prakse Steiner je posebnu pozornost postavio na usklađivanju odnosa između razuma i osjećaja kod djece kako bi se uskladio njihov „duhovni i zemaljski dio“. U tom je smislu u pedagoškom obratu u prvom redu zamislio formiranje prostornog okruženja. U njemu je poseban akcenat postavio na psihologiju boja, kojima su se ličile prostorije, te na prirodne materijale namještaja. Izvodile su se specifične kreativne vježbe euritmije, crtanja, slikanja i modeliranja, sve u skladu sa ritmičnim mjenama koje se odvijaju na relaciji čovjek – priroda. Waldorfske obrazovne instucije postoje kao takve i danas (1857 vrtića i 1092 škole).

Steiner je osim toga utemeljio i biodinamičku poljoprivredu. Na osnovama Steinerove antropozofske doktrine svoju su umjetničku i pedagošku aktivnost temeljili mnogi umjetnici i znanstvenici kao što su: Albert Einstein (Albert Ajnštajn), Max Brod (Maks Brod), Joseph Beuys, Vassily Kandinsky (Vasili Kandinski), Piet Mondrian (Pjet Mondrian), Anish Kapoor (Aniš Kapor), Jan Albers, Mario Merz (Mario Merc), Tony Cragg (Toni Krag), Meris Angioleti (Meris Anđoleti), Karel Malich, Helmut Federle, Manuel Graf, František Kupka, Josef Vächal, Alois Häba i još mnogi drugi.[266] Ivan Ladislav Galeta također je ostvario značajne umjetnička i pedagoška postignuća po uzoru na stvaralaštvo Rudolfa Stainera.

Pojavom umjetničkih škola poput *Bauhausa* (1919-1933) u Dessau, *Black Mountain Collega* (1933-1957) u Sjevernoj Karolini i stvaralaštvom umjetnika/pedagoga kao što su bili Bazon Brock (ne-normativna estetika), Joseph Beuys (predavanja/umjetnost kao socijalna skulptura), Miklós Erdély (*Creativity Exercises*, *Fantasy Developing Exercises*, *Inter-Disciplinary-Thinking/Indigo Group*) i još mnogi drugi, iskristalizirala se ideja o potrebi za

[266]Rudolf Steiner and Contemporary Art / Thinking without limits-https://www.dox.cz/en/exhibitions/rudolf-steiner-a-soucasne-umeni-myslet-bez-konce- stranici pristupljeno 03.04. 2018.

interdisciplinarnim pristupom u generiranju i proizvodnji znanja o umjetnosti, kao svojevrsna kritika postojećem obrazovnom sistemu u umjetnosti.[267]

Bauhaus i *Black Mountain College* bile su škole koje su obrazovale „novu" generaciju umjetnika suvremenim pedagoškim metodama koje su vodile ka istraživanju granica u umjetnosti i pokušaju njihove transgresije. U tim školama predavali su najznačajniji predstavnici avangardne umjetnosti u Evropi i Americi kao što su: Paul Klee (Pol Kle), Vasilij Kandinski, Oskar Schlemmer (Oskar Šlemer), Laslo Móholy Nágy, Piet Mondrian, Avgust Černigoj, Naum Gabo, Johannes Itten (Johanes Iten), Ani i Josef Albers, Walter Gropius (Valter Gropius), Robert Rauschenberg (Robert Raušenberg), John Cage, Merce Cunningham (Mers Kaningam), Buckminster Fuller i još mnogi drugi vizualni umjetnici, kompozitori, pjesnici i dizajneri. Osnovna baza pedagoških inovacija temeljila se na metodama Josepha Albersa, koji je primjenio bauhausovski model kontroliranih eksperimentiranja sa materijalima ili bojama, te na metodama Johna Cagea koji je u eksperiment uveo princip slučajnosti, banalnosti i spontanosti.

U tabelarnom prikazu biti će predstavljen jedan mogući pregled institucionalnih primjena pedagoških eksperimetalnih metoda (škole i obrazovne institucije gdje se provodila promjena), popisa umjetnika koji su kao pedagozi djelovali na tim obrazovnim institucijama, te specifičnog izbora iz njihovih tekstova ili knjiga.

Institucionalna primjena pedagoškog obrata	**Umjetnici/pedagozi**	**Tekstovi/predavanja/knjige**
Waldorfska škola osnovana 1919. u Stuttgartu	Rudolf Steiner	*„Discussion with Teacher"*[268] *„Practical Advice to Teacher"* [269] *„The Education of the Child"*[270] *„Spiritual science"*[271]

[267]http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/educational-turn - stranici pristupljeno 28.03. 2018.
[268]http://www.rudolfsteineraudio.com/Discussions/discussions.html - stranici pristupljeno 04.04. 2018.
[269] http://www.rudolfsteineraudio.com/practicaladviceteachers/practadvice1.mp3 - stranici pristupljeno 04.04. 2018.
[270]http://www.rudolfsteineraudio.com/educationofthechild/educationofchild.html - stranici pristupljeno 04.04. 2018.
[271]http://www.rudolfsteineraudio.com/ssfoundationsocialforms/ssfoundationsocialforms.html - stranici pristupljeno 04.04. 2018.

		„Education as a Force for Social Change“[272] *„Human Values in Education“*[273]
Bauhaus (1919.-1933.), osnovan u Weimaru, preseljen u Dessau	Anni Albers Josef Albers Marcel Breuer Walter Gropius Johannes Itten Vasilij Kandinsky Paul Klee Mies van den Rohe László Moholy-Nagy Oskar Schlemmer Karel Teige	*Frederick A. Horowitz:* *„Albers as a Teacher“* *„Desing and Architekture“* *„Successive Architecture“* *„The Art of Color“* *„On the Spiritual in Art“* *„Pedagogical Sketch book“* *„Gli scritti e la parole“* *„Color in Transparency: Photographic Expeiment in Color“* *„Man: teaching Notes from the Bauhaus“* *„Depesche auf Rädern: Theatertexte“*
Mountain Black Colege, osnovan 1933. u Sjevernoj Karolini	Anni Albers Josef Albers Ruth Asawa Walter Gropius Robert Motherwell Robert Rauschenberg Merce Cunningham John Cage Buckminster Fuller Elaine de Kooning Willem de Kooning	*„The Dedalus Sketchbooks“* *„Robert Rauschenberg: Breaking Boundaries“* *„Changes: Notes on Choreography“* *„Silence: Lecture and Writings“* *„Ideas and Integrities“* *„The Artist`s Hand“*
Free International University for Creativity and Interdesciplinary Research, osnovan 1973.u Düsseldorfu	Joseph Beuys	*„Manifesto on the foundation of a Free International School for Creativity and Interdisciplinary Research“*

[272]Ibid.

[273]http://www.rudolfsteineraudio.com/humanvalueseducation/humanvaluesed.html - stranici pristupljeno 04.04. 2018.

Art&Languange, grupa osnovana 1968. U Engleskoj, djelovala i u Americi 4 organizaciona oblika: -Art&Launguage Press - Art&Launguage Institut - Art&Launguage Limited Company - Art&Launguage Foundation Inc.	Terry Atkinson David Bainbridge Michael Baldwin Harold Hurell Joseph Kosuth Mel Ramsden Ian Burn Roger Cutforth Charles Harrison Philip Pilkington David Rushton	*„Introduction“* *„From an Art&Launguage Point of View“* *„Status of priority“* *„Notes of Conceptual Cleromania“* *„Art after Pholosophy and After“* *„Letters from Wittgenstein, Abridged in Ghent“* *„Art&Launguage: Some conditions and concerns of the first ten years“*

Prvenstveno se može postaviti pitanje: koja je pozicija anticipirala indikaciju eventualne promjene u obrazovnim sistemima? Odgovor u svakom slučaju leži u kritičkim teorijama obrazovanja. Krenuvši od Frankfurtske škole (Max Horkheimer/Horkhajmer, Theodor Adorno/Teodor Adorno, Walter Benjamin/Valter Benjamin, Herbert Marcuse/Herbert Markuze, David Lowenthal/Dejvid Lovental, Erich Fromm/Erich From) iz koje su nastali benefiti u vidu implementacije socijalne filozofije (uključuje teoriju kao svakodnevnu praksu), metode društvene meta-analize, stimulacije aktivacije studija popularne kulture, zatim, preko Johna Deweya (Džon Devej), Paola Freira (Pol Frer), Michaela Applea (Majkl Epl), Henrrya Girouxa (Enri Žiro), pa sve do Daglasa Kellnera (Daglas Kelner). Neke od glavnih postavki progresivnih ideja u obrazovanju Johna Deweya opisane su u knjigama *The School and Society*, *Democracy and Education, Expirience and Education, The Child and the Curriculum* i glase:

1. „obrazovanje ima dvije zadaće: omogućiti psihološki i socijalni razvoj djeteta
2. aktivno učenje (učiti radeći)
3. iskustvo učenika kao temelj podučavanja i nastave („Kvaliteta iskustva je ključ razvoja!“)
4. učenje znanja i vještina koje su integrirane u život učenika kao osobe, građanina i ljudska bića

5. naglasak na intelektualnom razvoju, osobito vještini rješavanja problema i kritičkom mišljenju
6. povezivanje škole s lokalnom zajednicom“[274]

Dragana Stojanović, u tekstu *Educational turn in art: turning art into the production of a new knowledge* nudi pregled teoretskih okvira kritičkih teorija obrazovanja, ali i tumačenja pedagoškog obrata po kojem John Dewey ukazuje na činjenicu da je umjetnost događaj unutar kojeg se zbivaju složeni odnosi između umjetnika, publike i kulturnog konteksta.Takvo poticajno interaktivno diskurzivno okruženje, kao vrsta konteksta, u sebi podrazumijeva obostrano otkrivanje predmeta misli – informacija/znanja. Ne samo s ciljem mogućnosti da po sistemu copy/paste bude pridružena postojećem osobnom znanju, već da bude element koji se kao takav treba obraditi i preraditi.

Teoretičari poput Paula O`Neila (Pol O Nil) i Micka Wilsona (Mik Vilson) tvrde da se pedagoški obrat očituje u korištenju umjetnosti kao obrazovnog formata/obrasca kako bi otvorio polje znanja o umjetnosti u novih institucionalnim prostorima škola, galerija, muzeja i drugim otvorenim prostorima (ulice i drugi javni prostori). Nadalje, Stojanović tumači da se pedagoški obrat u umjetnosti može sagledati i kao komunikacijski obrat u umjetnosti, odosno preokret umjetnosti u komunikaciju, budući da kustoske prakse reaktiviraju i jačaju proizvodnju, razmjenu i distribuciju znanja, te preoblikuju sam položaj umjetnika, kritičara ali i publike.[275] U tom smislu u „svijetu umjetnosti“ umjetnički se rad transformira u umjetnički projekt, pa se stoga čitava umjetnička institucija preoblikuje u organ komunikacije u čijoj je osnovi uloga publike također ravnopravna točka u mreži umjetnosti. Stojanović tvrdi:

> „...da se učenje materijalizira u svim mrežnim točkama putem komunikacije (umjetnik uči od kustosa; kustos uči od publike; publika uči od umjetnika; publika uči od kustosa; umjetnička kritika uči od publike; publika uči od kritike i tako dalje uključujući sve moguće kombinacije). Nije samo autor (koji je umjetnik po tradicionalnom shvaćanju procesa stvaranja) mrtav (Barthes), mrtva je također i publika, budući da u obrazovnom obratu u umjetnosti oboje vrše transformaciju na relaciji primatelji/perceptori -

[274] http://www.ffzg.unizg.hr/.../kriticke-teorije-obrazovanja/Predavanja%20-%20Kriticke%20te.. – stranici pristupljeno 04.04.2018.
[275]Stojanović Dragana. *Educational turn in art: turning art into the production of a new knowledge*. Zbornik radova Akademije umetnosti br. 5. Akademija umetnosti u Novom Sadu, Novi Sad, 2017, 56-64.

edukatori/educirani, koristeći umjetnost kao medij za višesmjerni edukacijaki proces.“[276]

6.4.2.2. Pedagoški koncept Ivana Ladislava Galete

Procesi istraživanja i eksperimetiranja u umjetnosti (karakteristični za avangardno i neoavangardno razdoblje) koji prethode djelu ili su u konačnici djelo samo, podrazumijevaju izvjesne intelektualne napore. Oni u krajnjoj liniji rezultiraju umjetničkim produktom/objektom koji više ne posjeduje strogo konvencionalne, odnosno tradicionalne estetičke vrijednosti. To znači da je estetska komponenta umjetničkog djela, koja je kao takva bila esencijalna sve do pojave dišanovske prakse, izgubila svoju primarnu važnost, otvarajući kompleksno polje unutar kojeg su novo značenje dobili: umjetnički čin, život umjetnika i sama priroda umjetnosti.

U tim je uvjetima došlo do promjene statusa umjetnosti, budući da se premjestio fokus sa umjetničkog artefakta prema govoru o njegovoj prirodi (protokonceptualna, konceptska i konceptualna umjetnost) odnosno govoru o epistemološkoj prirodi razumijevanja svijeta umjetnosti kao svakodnevnog života oko kojeg se stvara diskurzivno okruženje. Umjetnik nema samo primarnu zamisao upućivati isključivo na načine i postupke kako je nastalo umjetničko djelo ili uputiti u proces njegove realizacije, već opisuje, tumači i interpretira „spoznajne, jezičke, umjetničke i kulturološke uvjete u kojima neka ideja postaje umjetničko djelo“.[277]

Analizirajući heterogenost postupaka istraživanja, koji su kao takvi, uvijek bili pomno tumačeni s Galetine strane, može se konstatirati da je Galeta u vlastiti „svijet umjetnosti“ implementirao govor o umjetnosti, govor o referentnim okvirima i znanju na čijim se odrednicama, u konačnici, i temelji njegova umjetnička praksa. Svijet umjetnosti tako predstavlja povijesno, kulturološko i teorijsko okruženje iz kojeg se generira i konstituira umjetničko djelo, te se u tom smislu i tumači kao umjetnost. Drugim riječima, „umjetničko se djelo izvodi na temelju konceptualnih i interpretativnih određenosti, odnosno diskurzivnog okruženja djela i na temelju ′atmosfere znanja′ koju stvaraju umjetnici, kustosi, kritičari, kolekcionari...“[278]

[276]Stojanović Dragana. *Educational turn in art: turning art into the production of a new knowledge*. Zbornik radova Akademije umetnosti br. 5. Akademija umetnosti u Novom Sadu, Novi Sad, 2017, 56-64.
[277] Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 650.
[278]Rukavina Katarina. *Interpretativne implikacije sintagme „svijet umjetnosti*“, Filozofska istraživanja 138, god. 35 (2015) Sv. 2 (301-306).

Za vrijeme obnašanja dužnosti profesora na zagrebačkoj akademiji, ali i na mnogim drugim obrazovnim, umjetničkim institucijama (Museum of Fine Arts- Boston, Stedelijk Museum- Amsterdam, Filmmuseum-Frankfurt am Main, Kunstakademie-Offebach, Jeu de Paume-Pariz, S L´Entropot Cinema-Pariz, Muveszek haza-Pečuh, Centar moralne obnove-Caux, Theater ZeeBelt-Den Haag, MEDIAWAVE ´94-T Györ, UC Univerzitet-Leoven, Ecole Nationale des Beaux Arts-Dunkerque, Ecole d´Art-Poitieres, Mađarska Akademija likovnih umjetnosti-Budimpešta, Die Kunsthochschule *für Medien*-Köln, Fachhoch Schule-Würzburg, University of Technology | Faculty of Fine Arts-*Brno)*, i još ranije, u razdoblju od 1977. do 1990. dok je imao funkciju voditelja MMC, Galeta je uveo mnoge inovacijske pedagoške medote. One su se, konkretno u MMC-u, očitovale u pokretanju istraživačkih projekata, radionica, javnih intervencija, performansa, u organizaciji edukativnih teorijskih predavanja, a samim tim i u kreiranju stimulativne umjetničke atmosfere s posebnim isticanjem obrazovnog aspekta. Iz takvog se umjetničkog okruženja stvorila, obrazovala, razvijala i generirala, u ono vrijeme, suvremena zagrebačka umjetnička scena. Specifična pedagoška konotacija, koju nosi Galetino stvaralaštvo, može se zamijetiti i u ulozi kustosa. Kao samorazumljivu apriornu poziciju u svijetu umjetnosti Galeta koristi ulogu kustosa i predavača pri vlastitoj retrospektivnoj izložbi „Krajolik nulte točke“ održanoj 2011. u MSU u Zagrebu. Potreba za takvom vrstom angažmana bila je višestruka: skretanje pozornosti na vlastiti rast i razvoj na polju umjetnosti, te verifikacija koncepta fluidnog djela (*work in progress)*, djela u nastajanju, kroz direkto zadiranje u postav izložbe s mogućnošću korekcije ili modifikacije njenog značaja i sadržaja.

Kao sistem govora o umjetnosti, inovacijske pedagoške metode bile su potpuno legitimne i u skladu s istim principima koje je primijenjivao kod stvaranja i tumačenja kreativnog procesa, ne samo vlastitih, već i tuđih umjetničkih ostvarenja. To znači da zamisao interdisciplinarnog pristupa određenom problemskom osnovu, apriori ukazuje na paradoksalnost, kompliciranost i kompleksnost svijeta umjetnosti, pa je stoga takva vrsta pedagoške metodologije konstruktivna, korisna i dragocjena. Landau tvrdi da je jedan od najznačajnijih zadataka koji proizlaze iz istraživanja kreativnosti, interdisciplinarno obrazovanje. Budući da umjetnici, znanstvenici, filozofi, psiholozi, psihoanalitičari, sociolozi i sl. specifičnom problemu pristupaju isključivo iz svojeg disciplinarnog polja, uloga pedagoga

trebala bi biti stvaranje veza među oblastima znanosti, filozofije, psihologije i umjetnosti kako bi se potakla kreativna individua u studentu.[279]

Galeta je, čini se, kao i mnogi pedagozi prije njega, indeksirao problem koji se očitovao u činjenici da umjetničke akademije nisu na vrijeme izvršile kurikuralne promjene. One su trebale biti *par excelance* krucijalnim promjenama, onima, nastalim u vrijeme moderne/suvremene umjetnosti (avangarda, neoavnagarda, postavangarda) kao nužna potreba za odmakom od tradicionalnog akademizma. Iz tog se razloga potreba za uvođenjem pedagoškog obrata, u Galetinom slučaju, tumači kao transponiranje postupaka izvođenja vlastitog umjetničkog djela, odnosno umjetničke prakse, u govor umjetnosti o umjetnosti. Takav govor kreira novi prostor koji stimulira proizvodnju i razmjenu znanja, kako bi se dao odgovor na različita, nova pitanja generirana direktno iz problematike suvremene umjetničke prakse i svijeta umjetnosti.

U Velikoj Britaniji grupa *Art&Language*, osnovana 1968. godine, izvršila je kritiku modernističkih umjetničkih obrazovnih instituacija kako bi ukazala na deficit, ili čak potpuni izostanak mehanizma potrebnih za implementaciju novih diskurzivnih paradigmi. Šuvaković tvrdi da se obrat u pedagogiji kojeg proklamiraju *Art&Language* zasniva prvenstveno na Wittgensteinovskoj kritici privatnih jezika. U tom smislu imaginacija je kao „viša karakterizacija" nedopustiva, jer je reducirana na „konvencionalizaciju osobnih fantazija" što predstavlja normu privatnog jezika. Zato intuiciju individue ne bi trebalo tretirati kao „prešutno znanje zajednice", budući da kulturalno, klasno i društveno utvrđena. Prema tome temeljna teza koja se odnosi na pedagoški obrat glasi:

> „Cilj je da se producira dobro-obrazovani skeptik, prije no dobro-obučen ciničan pozitivist. Logika konstituiranja dobro-obrazovanog skeptika može se izložiti kroz niz problemskih instanci:
>
> a) potrebno je studenta uvjeriti da je njegova situacija problematična;
> b) potrebno je studenta uvjeriti da se može razgovarati o njegovom problemu; i
> c) potrebno je studenta uvjeriti da postoje problemi koje dijeli sa vama i da su to problemi u čiju problematičnost treba uvjeriti druge ljude, uključujući i njegove profesore.

[279]Landau Erika (1969). *Psychologie der Kreativität*. München: E. Reinhardt,.uHornyik Sándor. *A 'post-neo-avant-garde' utopia realized on Miklós Erdély's art pedagogy,-* http://exindex.hu/print.php?l=en&page=3&id=517#_ftn4 – sranici pristupljeno 01.04.2018.

Iza ovih kritičkih instanci krije se temeljni zahtjev da se mapiraju intuicije profesora i studenta u odnosu na proces umjetničkog obrazovanja i njihovo mjesto u diskurzivnim okvirima kultura kojima pripadaju.“[280]

6.4.2.3. Miklós Erdély, Joseph Beuys, Joseph Kosuth - razrada pedagoških koncepata

Na Galetin su pedagoški rad najsnažniji utjecaj imali trojica umjetnika - pedagoga; Miklós Erdély, mađarski umjetnik, pisac, arhitekt, teoretičar i filmaš, koji je bio jedan od najznačajnijih predstavnika mađarske neoavangardne scene, Joseph Beuys njemački predstavnik fluxusa i Joseph Kosuth, američki konceptualni umjetnik. Kao Galetin suvremenik, Miklós Erdély je u razdoblju od 1975. i 1978. godine dao veliki doprinos umjetničkom obrazovanju uvodeći edukacijske inovacije kroz tri konceptualna i metodološki povezana kursa: *Creativity Exsercises*, *Fantasy Developing Exercises* (FAFEJ) i *Inter-Disciplinary-Thinking* (*Indigo Group*). Bili su zamišljeni kao:

1. eksperimentalni nastavni studiji u kojima se izvodilo eksperimentalno crtanje, temeljeno na neoavangardnim tendencijama;
2. nove teorije kreativnosti; i
3. edukativne metode zasnovane na tradiciji istočnjačke filozofije zen budizma.

U svakom smislu, polaznici tih studija bavili su se pitanjima funkcija i mogućnosti umjetnosti i života koja su, kao takva, bila neodvojiva od kreativnog razmišljanja.[281] László Beke (Laslo Beke), Miklós Peternák (Mikloš Peternak) i Annamária Szőke (Anamarija Zeke) njegovu su pedagošku djelatnost na retrospektivnoj izložbi u Budimpešti 1998. godine predstavili u posebnoj prostoriji Műcsarnok muzeja. Kako bi ukazali na veliki značaj inovativnih pedagoških metoda u umjetničkom obrazovanju koje je sprovodio Erdély, njegovi bivši studenti János Sugár, te braća András i László Böröcz 2005. godine pomogli su objaviti knjigu *Creativity anf Fine Arts: The Activity of the Indigo Group,* Sándora Hornyika (također Erdélyevog studenta), u kojoj su detaljno protumačena spomenuta tri kursa.

Prema Sándoru Hornyku, Erdélyeva kritika (ne samo umjetnosti, već i znanosti i društva u cjelosti) tumači se „privatnom utopijom“ iz koje su izvedeni slijedeći post-neo-avangardni

[280]Šuvaković Miško (2007). *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej suvremene umetnosti Vojvodine, str. 471.
[281]https://monoskop.org/images/1/1e/INDIGO_summary.pdf- stranici pristupljeno 30.03.2018.

stavovi, predstavljeni u uvodnom dijelu Erdélyevog teksta *Optimistic Lecture* (Optimista előadás) i *Hope and Possibility* (Remény és lehetőség), 1981.:

1. „Trebala bi se priznati vlastita kompetencija s poštovanjem prema vlastitom životu i sudbini, koje se treba držati iznad svega;
2. Ta kompetencija se treba odnositi na sve što se tiče života direktno ili indirektno;
3. Na ovaj način ta se kompetencija odnosi na sve;
4. Trebalo bi imati hrabrosti percipirati što je loše, neispravno, sadistički, opasno ili besmisleno, makar ono bilo najprihvatljivija, izgledno nepromijenjiva stvar ili slučaj;
5. Trebalo bi imati smjelosti predložiti najneutemeljenije, najneostvarivije alternative;
6. Treba moći zamisliti da se te varijante mogu realizirati;
7. Treba se dati što više mogućnosti za razmatranje o jednoj vjerojatnosti;
8. Bez obzira na to što je moguće postići sa ograničenim alatima koji nam stoje na raspolaganju, treba to bez odlaganja učiniti; i
9. Trebalo bi se suzdržati od bilo kojeg oblika organizacije ili institucionalizacije.“[282]

Navedeni stavovi Erdélyia mogu se tumačiti kao kritička refleksija nastala na osnovu proučavanja povijesti i teorije filozofskih utopija, počevši od Platonove *Republike*, preko *Utopie* Thomasa Moora, djela utopijskih socijalista, pa sve do suvremenih utopijskih filozofa. Način na koji je implementirao svoje stavove u tri konceptualna i metodološki povezana kursa: *Creativity Exsercises*, *Fantasy Developing Exercises* (FAFEJ) i *Inter-Disciplinary-Thinking* (*Indigo Group*), biti će predstavljeni u nastavku teksta.

Creativity Exercises kurs ispočetka je bio temeljen na studijskim grupama u kojima su nastavu eksperimentalnog crtanja i modeliranja vodili Dóra Maurer i Miklós Erdély, koji su značajno promijenili dotadašnje tradicionalne metodološke osnove u nastavi spojivši različite medije i discipline (predavanja, razgovori, izvješća, izložbe). Budući da su oboje bili konceptualni umjetnici u predavanja su uveli fotografiju, film, glazbu, kazalište i teoriju kao kreativne procese. Obavezna literatura bila je knjiga Erike Landau *The Psychology of Creativity,* a kreativne vježbe su bile održavane dva puta tjedno. Eksperimentalno crtanje dovelo je do novih perceptivnih iskustava čiji su rezultati u konačnici propitivali aktualna pitanja avangardne i neoavangardne umjetnosti: pitanja originala i kopije, identiteta (sličnosti i

[282]Hornyik Sándor. *A 'post-neo-avant-garde' utopia realized on Miklós Erdély's art pedagogy,* dokumenta 12 magazines, http://exindex.hu/print.php?l=en&page=3&id=517#_ftn4 –stranici pristupljeno 01.04.2018.

razlika), repetativnih procesa i procesa sa neznatnim promjenama, prikazivanje kretanja i akcije kao medija vizualnih umjetnosti.[283] Vježbe pod nazivom *Reaction to the Camera*, *Drawing to Music* i *Object Animation on Film* ukazuju na intermedijalnost, odnosno na upotrebu videa u tečaju crtanja i specijalnih tehnika *tunneleffect* i *video-mirror*. U travnju 1977. godine organizirana je internacionalna prezentacija kolekcije video radova aktualnih svjetskih umjetnika kao što su Peter Weibel (Peter Vajbl), Douglas Davis (Daglas Dejvis), Nam June Paik (Nam Džun Pajk), Peter Campus (Peter Kampus), Dan Graham (Den Graham), Dieter Roth (Diter Rot), Arnulf Rainer (Arnulf Rajner) i dr.

Fantasy Developong Exrcises (FAFEJ) bio je kurs intedisciplinarnog razmišljanja, gdje se je medij crtanja sa svim intermedijalnim komponentama razvio u verbalni medijski oblik. Iz tehničkih eksperimentalnih metoda u kreativnim vježbama, generirala se kreativnost na razini misaonog procesa. Propitivali su se poznati obrasci ramišljanja primjenom zenbudističkih vježbi Koana (*Koan Factory*), zagonetki ili paradoksalnih situacija kojima se je ukazivalo na neadekvatnost logičkog sustava razmišljanja. Drugim riječima, u zen budizmu koan se zapravo odnosi na pitanje koje se postavlja, i na koje se ne može dobiti razuman odgovor, jer je potpuno nelogično i besmisleno. Njegova temeljna funkcija jeste, u jednu ruku, iscrpiti intelektualne resurse, kako bi se proniklo do čovjekove najdublje svijesti i istine. Osim toga na vježbama se izuzev primjene tradicionalnih istočnjačkih vještina dolaska do istine i svijesti inzistiralo na odnosu između umjetnosti i znanosti (Einstein/Ajnštajn, Schrödinger/Šredinger, Heisenberg/Heizenberg). Apsurd, irelevantnost i banalnost, pitanja su koja nisu poticala samo otkrivanje novih mehanizama promišljanja, već su razvijala vještine instiktivnih i nesvjesnih obrazaca, putem kojih su se ti mehanizmi mogli lakše razumijeti.[284]

Inter-Disciplinary-Thinking – The Indigo Group bio je kurs koji je nastao preobrazbom kursa ***Fantasy Developong Exrcises (FAFEJ)*** u kurs inter-disciplinarnog razmišljanja 1978. godine čije je temeljno načelo bilo interakcija i povezanost različitih znastvenih disciplina sa umjetnošću. Organiziran je čitav niz izložbi kao što su: *A cat is chasing a mouse/Surely both contain some coal*, *Vitamin C drops*, *Hen laying a chorcoal egg*, *Pillow filled with coal powder*, *Ballon filled with sugar*, *Soda water*, *Coal embedded in a diamond*, *Vacuum cleaner sucking and blowing coal*, *Coal burnt to charcoal, as a solution to energy problems-perpetuum mobile* itd. Kompletne koncepcije izložbi izveli sami autori. Bile su

[283]Sándor Hornyik and Annamária Szőke (1975–1986). Creativity Exercises, Fantasy Developing Exercises (FAFEJ) and Inter-Disciplinary-Thinking (InDiGo). Miklós Erdély's art pedagogical activity,- https://monoskop.org/images/1/1e/INDIGO_summary.pdf - stranici pristupljeno 02.04. 2018.
[284]Ibid.

bazirne na materijalu kao elementarnoj osnovi, na kojoj su se gradile teme osnovnog sistema interdisciplinarne komunikacije. Evidentna je tendencija premještanja značenja sa procesa prikazivanja na sam materijal kao polja proširenog umjetničkog djelovanja (proces djelovanja atmosferskih prilika na ugljen unutar kojeg su se integrirale socijalno-psihološke-energetske veze).[285] Ovog puta je akcenat stavljen na rad umjetnika u timu, a ne na individualan izraz, budući da je timski rad, kao takav, zahtjevao drugačiju vrstu promišljanja, radne discipline i sinesteziju individualnih ideja. Također je to bio svojevrstan tip eksperimenta čiji konačni ishodi ni jednom smislu nisu mogli biti predvidljivi. Također, ni u zajedničkoj interakciji nema naznake čiji će dopinos biti majoran u odnosu na druge članove tima. Inovativnost, u svakom smislu po riječima autora ovog teksta, jeste aktivnost članova proizašla iz spomenutih tečajeva, koja se može prije nazvati „prezentacija" nego „izložba", budući da je u njenom korpusu izvedena sinestezija unutar umjetnosti zasnovanoj na vizualnoj edukaciji i vježbama učenja, te demonstracijama akcija.

Utjecaj na ideje o revolutivnim promjenama u obrazovnom sistemu polja umjetnosti Miklósa Erdélya imali su slijedeći znanstvenici i umjetnici: Erika Landau, *The Psychology of Creativity, 1969.*, Paul Watzlawick sa teorijom komunikacija, *Pragmatics of Human Communication: A Study of Interactional Patterns, Pathologies and Paradoxes, 1967.*, Arthur Koestler, *The Act of Creation, 1964.*, Joseph Beuys kao začetnik ideje socijalne skulpture (Soziale Plastic) i osnivač univerziteta *Free International University for Creativity and Interdesciplinary Research (Freie Internationale Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung) u Dússeldorfu, 1973.*, Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts (Lehren und Lerne als Aufführungskünste), 1970.*

U spomenutoj knjizi Robert Filliou navodi nekoliko umjetnika koji su ujedno bili i predavači a svoju su pedagošku djelatnost zasnovali na eksperimentu i težnji ka implementaciji novih pedagoških metoda. To su bili Joseph Beuys, George Brecht, Benjamin Petterson, John Cage, Dieter Roth, Dorothy Iannone i Allan Kaprow[286]. Poznato je nekoliko tekstova Allana Kaprowa kao što su *The Education of the Un-Artist*, 1971. i *Six Ordinary Happenings*, 1969., koji su nastali iz projekta obrazovnog eksperimenta *Project Other Ways* dok je još bio zamjenik direktora *Berkeley Unified Schools Disctricta*, a inspirirani su djelom Johna Deweya. *Mesage Units*, djelo je koje je nastalo 1972. u razdoblju obnašanja dužnosti dekana na *School of Art at*

[285] Ibid.
[286] Filliou Robert (1970). *Teaching and Learning as Performing Arts. Köln-New York: Kasper König, str.* 108-174.

the California Institute of Arts (CalArts), čija se temeljna odlika očituje u istraživanjima vođenim praksom performans umjetnosti. Postojeće *feed back* sesije služile su kao evaluacijski postupak, odnosno vježbe buđenja svijesti o postignutim rezultatima unutar eksperimenta, a takvu jednu inovativnu ideju sa novim metodama učenja mogao je dati isključivo edukator koji je ujedno bio i praktičar.[287]

Kako je ranije napomenuto Joseph Beuys je, zajedno sa Klausom Staeckom (Klaus Štek) i Georgom Meistermannom (Georg Majsterman) osnovao studij 1973. godine u Düsseldorfu pod nazivom *Free International University for Creativity and Interdesciplinary Research*. Obrazovna filozofija studija temeljila se na odnosu istraživanja, rada i komunikacije. Jasno je da su sve promjene koje su se odnosile na pedagoške inovacije imale isto temeljno načelo. Ono se odnosilo prvenstveno na eksperiment unutar istraživanja, u kojem su praksa i teorija, kao takve, neodvojivo povezane. U manifestu *Manifesto on the foundation of a Free International School for Creativity and Interdisciplinary Research* kojeg su napisali Joseph Beuys i Heinrich Böll (Hajnrih Bel) eksplicitno su predstavljene utemeljene propozicijske norme. Navode se neke od njih:

1. „kreativnost nije ograničena samo na ljude koji se bave nekim tradicionalnim oblikom umjetnosti. Svatko od nas ima kreativni potencijal koji je sakriven u želji za uspjehom i nadmetanjem. Zadatak je škole da se taj potencijal prepozna, istraži i razvije;
2. stvaranje slika, skulptura, simfonija ili romana ne uključuje samo talenat, intuiciju, moć imagimacije i njenu primjenu, nego i sposobnost oblikovanja materijala koji bi se mogao proširiti na druge relevantne društvene sfere;
3. ne treba stavljati umjetnost i druge vrste rada u potpunu suprotnost već je potrebno da se strukturalni, formalni i tematski problemi različitih radnih procesa neprestano međusobno uspoređuju;
4. škola ne izuzima stručnjaka, niti usvaja anti-tehnološki stav, no ipak odbacuje ideju da su jedino stručnjaci nenadmašni u svojim područjima;
5. kreativnost demokratičnih se sve više smanjuje s napretkom birokracije. Spojena je s proliferacijom agresivne internacionalne masovne kulture.
6. u potrošačkom su društvu kreativnost, mašta, inteligencija neartikulirani, spriječeni u njihovom izričaju postaju defektivni i štetni, te nalaze ispušne ventile u korumpiranoj

[287]Chay Allen. *Allan Kaprow¨s Radical Pedagogy*. Performance Research - A Journal of the Performing Arts, volume 21, 2016-issue 6: On Radical Education-https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2016.1240931 - stranici pristupljeno 02.04. 2018.

kriminalnoj kreativnosti. Kriminalitet se može pojaviti iz dosade, iz neartikulirane kreativnosti.

7. kao forum za sukob između političkih i društvenih protivnika škola može postaviti trajni seminar o društvenom ponašanju i njegovom artikuliranom izričaju;
8. ne- umjetnici mogu ispočetka biti poticani da otkriju ili istraže svoju kreativnost od strane umjetnika koji nastoje s njima komunicirati i objasniti na nedidaktički način elemente i koordinaciju njihove kreativnosti.“[288]

U kratkoj napomeni o *Umjetnosti, obrazovnim i jezičnim promjenama* u knjizi *Art after Philosophy and after* Joseph Kosuth tumači da je edukacija u većini obrazovnih umjetničkih instituacija, u najvećoj mjeri, ostala bazirana na pretpostavkama „gramatike starog jezika“ koje su naslijeđene još iz 19. stoljeća. Čak i one institucije u kojima je eksperimentiranje dopušteno u višim godinama studija, posjeduju specifičan prizvuk tradicionalnosti jer nalažu premisu da je „pravi umjetnik“ jedino onaj, koji raspolaže apriorno nužnim i neophodnim znanjem tehničkih vještina crtanja, slikanja i modeliranja. Stoga predmete koji uče o tehničkim vještinama crtanja, slikanja i modeliranja Kosuth smatra pravim laboratorijama studija povijesti umjetnosti. Učenje spomenutih tehničkih vještina može se usporediti s učenjem latinskog, kojeg znanje, u jednu ruku, zaista posjeduje izvjesne benefite, ali je u drugu ruku potpuno nekoristan, jer je, kao mrtav jezik, odvojen od realnosti u kojoj mladi student umjetnosti živi, stvara i razmišlja. Zato je poželjno da mladi umjetnik bude oslobođen stega tradicionalnosti, jer jedino u tim uvjetima može funkcionirati stvarajući vlastita pravila, potpomognut edukatorom koji će postaviti slijedeći sistem: „da su, metaforički rečeno, predmeti/predavanja postavljeni kao knjige, a umjetničke škole kao knjižnice. U njima bi studenti sami mogli čitati i istraživati u vlastito postavljenom tempu. Tu bi tehničari bili potrebni jedino ako bi studenti trebali neku specifičnu vrstu informacije, a uloga edukatora bila bi omogućiti studentu da poveže vlastiti način viđenja stvari sa onim što je zapravo moguće.“[289] Učenje o umjetnostima kroz pedagoške prakse nekada je smatrano odvojivim od same umjetničke produkcije, no međutim iz spomenutih primjera može se razlučiti da su umjetničke prakse upravo nastajale u dosegu umjetničkih škola.

[288] https://sites.google.com/site/socialsculptureusa/freeinternationaluniversitymanifesto - stranici pristupljeno 04.04. 2017

[289] Kosuth Joseph (1991). *Art after Philosophy and after. Collected Writings, 1966-1990*. London: The MIT Press Cambridge, str. 45.

Većinu spomenutih inovativnih ideja oko kreiranja diskurzivnog okruženja svijeta umjetnosti Galeta je unio u pedagoški aspekt vlastitog umjetničkog djelovanja. One su se ispoljavale kao slijedeće participatorne tehnike i metode:

1. događaji;
2. hepeninzi;
3. ekološke akcije;
4. intervencije u prostoru;
5. prezentacije filmova i dokumentarnih materijala;
6. teorijska sučeljavanja filmskih teoretičara, filozofa, psihologa i umjetnika;
7. korenspodencija putem e-mail arta;
8. virtualna predavanja;
9. performativna predavačka praksa, u koju su uključene školske ploče kao pomagala, ali i kao palimpsestički iskazi- one su umjetnički produkti same po sebi; i
10. poticanje mišljenja i diskusije o određenoj problemskoj osnovi.

Klasifikacija za izvođenje pedagoškog obrata s ciljem strukturiranja novih umjetničkih obrazovnih institucija, ukazuje na slijedeće principe/modele :

1. obrazovanje u umjetnosti treba uključivati mehanizme tj. principe 'umjetničkih studija' gdje se vrši integracija prakse i teorije umjetnika, kustosa ili medijskog ili kulturalnog službenika, odnosno gdje se uspostavlja apsolutni sinergijski dijalog između obrazovanja u umjetnosti i kulturi;
2. obrazovanje u umjetnosti treba se realizirati u sklopu autonomije afirmativnog istraživačkog napretka suvremene umjetnosti kao umjetničke, novomedijske, kulturološki usmjerene, znanstveno/umjetničko istraživačke, izvedbene i ambijentalne umjetničke produkcije;
3. obrazovanje u umjetnosti treba se realizirati u sklopu tehnološkog razvoja po metodama „neoliberalnog projektnog inžinjeringa“ u poljima koje se nalaze na granici spram tradicijski diferenciranih postignuća znanosti i umjetnosti; i
4. obrazovanje u umjetnosti treba se realizirati u sistemu operativnog „epistemološkog i aktivističkog samoorganiziranja“ koje je kulturološki, politički i umjetnički konotirano i kao takvo radno aktivno u recentnom društvu.

> Takva realizacija obrazovanja bila bi ostvarena spajanjem i sinergijom sa obrazovnim umjetničkim institucijama i resorima nevladinih institucija.[290]

Iz četiri navedena principa/modela formiranja novih obrazovnih umjetničkih institucija za ovu raspravu mogu se izdvojiti škole koje se temelje na:

a) drugom principu/modelu budući da se nastavni program bazira na kreiranju 'umjetničkih klasa'. Takve klase funkcioniraju kao svojevrsni ateljei ili umjetnički studiji u kojima profesori potiču, na prvom mjestu, samostalni ili grupni istraživački rad na umjetničkim projektima. Takve bi obrazovne strukture u realizaciji nastave u konačnici trebale generirati „umjetnika ne kao stvaraoca već kao autora/suvremenog istraživača koji nadilazi pojedinačne medijske i zanatske specijalizacije u ime autorskog višemedijskog ili nomadskog pristupa.“[291]

b) četvrtom principu/modelu budući da ovakve škole svoju inovativnu programsku praksu temelje na principima izravne demokracije (samo-organiziranje), aktivizmu i autokritici zasnovanoj na premještanju hijerarhije autoriteta-moći (najčešće profesori). Strategije aktivizma djeluju dvojako: „kao politička strategija interventnog izvođenja umjetnosti u kulturi i društvu, ali i kao 'vrijednost', odnosno, 'ciljni sadržaj' suvremenih umjetničkih praksi na prijelazu iz XX u XXI stoljeće (*Monte Verita, Bauhaus, UNOVIS, Black Mountain College*).“[292]

Neke od spomenutih teza o inovativnim metodama koje su povezane sa ranije protumačenom klasifikacijom za realizaciju pedagoškog obrata, te o suvremenim modelima umjetničkog obrazovanja, Galeta je provodio u svojim obrazovnim praksama. Indikatori i prosudbe hipotetskih zamisli pedagoških inovacija mogu se pronaći u odgovorima iz ankete (petoro ispitanika - bivših studenata Ivana Ladislava Galete) koja je provedena u ožujku 2018. godine.

[290]Šuvaković Miško (2007). *Epistemologija umetnosti*. Beograd: Orionart, str. 37.
[291]Ibid., str 39.
[292]Ibid., str 41.

Anketna pitanja -Pedagoški obrat- Inovacije u obrazovanju	Odgovori studenata
1. **Smatrate li da je Ivan Ladislav Galeta unio inovativne metode u svoju pedagošku praksu? Koje su to metode bile?**	**Sandra Marijanović:** Da. Komunikacija sa studentima, lakši pristup, neformalni razgovori i druženja na kojima smo naučili više nego na formalnim predavanjima. **Kristijan Kalmar:** Svakako! Profesor Galeta je bio izvrstan pedagog i metodičar koji je svoja istraživanja na vizualnom planu na nevjerojatno lak i pristupačan način prenosio studentima. Osim toga Prof. Galeta je bio praktičar koji je svojim vlastitim artističkim akcijama i eksperimentima svjedočio svoju umjetnost, bilo sam ili u suradnji s studentima. Studenti su sami istraživali i provodili zanimljive vizualne eksperimente. **Anamara Winter:** I. L. Galeta koristio je inovativne metode u nastavi. Osim dijaloškog uvida u nastavu kroz istraživanje i igru, kreativan rad i izlazak iz učionice trudio se kod studenata potaknuti maštu i kritičko razmišljanje. **Dijana Nazor:** Da. Postavljanja pitanja i postavljanja zadataka da naučimo vidjeti a ne samo gledati. **Roran Kujundžić:** Ne bih mogao govoriti o posebnim metodama. Profesor je imao vrlo specifičan pristup predavanjima koji je suvišno kategorizirati. Dio njegovih predavanja su vidljiva na Youtubeu. Čak i ovdje se ne radi samo o snimkama, već također provocira našu percepciju, kroz neke oblike vizualnih efekata. Upravo je tu

	riječ znao koristiti „isprovocirati“ naš vid, naš sluh, naš mozak…
2. Koje predmete je predavao i na čemu se zasnivao njihov kurikulum?	**Sandra Marijanović:** Multimedija, nisam sigurna za kurikulum. **Kristijan Kalmar:** Prof. Galeta je predavao Multimediju, te je također utemeljio multimedijski odsjek na Umjetničkoj akademiji Osijek. Predavanja su obuhvaćala istraživanje suvremene likovne/multimedijalne umjetnosti 20-tog stoljeća, te rasprave o književnim radovima suvremenih autora. Prvenstveno Danila Kiša. **Anamara Winter:** Predavao je Video i film. Većinom smo se bavili poviješću filma i fotografije. **Dijana Nazor:** Teorija i praksa filma i video umjetnosti. **Roran Kujundžić:** Kolegij Multimedija. U vrijeme studija nisam bio upoznat s kurikulumom tog kolegija.
3. Kakva je nastavna pomagala koristio?	**Sandra Marijanović**: Obavezno projektor i mini kazetice. **Kristijan Kalmar:** Projekcije, ploču na kojoj je crtao razne sheme i zaključke do kojih je sam došao u svojim istraživanjima, kao i ostale audio vizualne uređaje. Također je studente upoznao s analognim tehnikama snimanja i projekcije koje su postojale prije digitalizacije sadržaja, što smatram jako korisnim.

	Anamara Winter: Računalo, projektor, dijapozitiv, kreda, ploča… **Dijana Nazor:** Dijaprojektor, internet. **Roran Kujundžić:** U najvećoj mjeri je koristio kredu i ploču koja je bila prisutna kroz sva predavanja. Sadržaj ploče je ostajao, te se nije brisao, nego bi se profesor Galeta nadovezivao na prošla predavanja. Moglo bi se reći da se sadržaj ploče razvijao kroz sva predavanja. Osnova je bila magični kvadrat koji je na kraju postajao kružnica. Također se može reći da je često koristio i spužvu za brisanje i s njom dodatno povezivao i zaokruživao cijelu priču. Osim toga, koristio je projektor, i različitu audio vizualno opremu za primjere umjetničkih videa, animacija, kratkih i duljih filmova. Čitanje odlomaka knjiga, haiku poezije…
4. U kojoj formi su bili ispitna pitanja i zadaci? Navedite konkretne primjere.	**Sandra Marijanović:**Toga se ne sjećam. Mislim da smo radili eksperimentalni video za ispit. **Kristijan Kalmar:** Ispitivanje je bilo usmeno. A profesor je tražio od studenata ne samo teorijsko znanje već ponajprije razumijevanje sadržaja i vizualnog problema. Primjerice, uspoređivanje nekog poznatog djela iz povijesti umjetnosti (Willendorfska venera) sa suvremenim performanceom u kojemu se pokazuje nago muško ili žensko tijelo. Uvijek je tražio otvoreno razmišljanje studenata i zanimao se za sve što oni misle. **Anamara Winter:** Zadatak koji mi je najviše ostao u sjećanju je bio: od dijapozitivnog slajda

	napraviti vlastitu intervenciju paljenjem, crtanjem ljepljenjem, dodavanjem… Rezultati su često bile apstraktne i pokretne fotografije nakon što bi dijapozitiv ugrijao supstance koje su studenti ubacivali u slajdove. **Dijana Nazor:** Postavljanje pitanja. Za ispit smo trebali napraviti film u trajanju od jedne minute. **Roran Kujundžić:** Ispitni zadaci su znali biti točno definirani. U okviru studija na Akademiji likovnih umjetnosti, trebalo je napraviti kratku animaciju raznim postupcima, po postojećoj filmskoj traci. Napravit kratki uradak na temu „Potjera“, te na kraju ispit. Na poslijediplomskom studiju, napraviti jednominutni film. Sam ispiti se sastojao od pregleda toga što je napravljeno, te razgovor o tome. Također se ispit sastojao od toga da student sam postavi pitanje i odgovori na njega. (Ispričavam se što sam zaboravio pojmove koji su bili korišteni u to vrijeme). Napomenuo bih, da sam osobno ipak na ispitu studija imao drugačiji pristup, jer sam samoinicijativno napravio još jedan video, te je naglasak bio na tome, a ne na najavljenoj formi ispita.
5. Da li je inzistirao na premještanju prostornog konteksta izvođenja nastave?	**Sandra Marijanović**: Da. **Kristijan Kalmar:** Ponekad da, kada je neki projekt bio izvan Akademije, prof. Galeta je uvijek poticao studente da se pridruže. **Anamara Winter:** Mi smo bili druga generacija akademije u Osijeku. Uselili smo u staru vojarnu koja je tada bila u raspadu, Galeta je iskorištavao

	svaku priliku ukazati na nešto zanimljivo u situaciji i prostoru koji smo u tom trenutku imali. Nastavu nije održavao jednom tjedno jer je živio u Zagrebu, a nama je predavao u Osijeku. Često su u pitanju bila cjelodnevna predavanja subotom, nisam sigurna koliko je na njega utjecala situacija ili želja za premještanje prostornog konteksta izvođenja nastave, ali ga je zasigurno bilo. Znali smo ići na cjelodnevne izlete po Baranji. **Dijana Nazor**: Nije. **Roran Kujundžić:** Nastava je uvijek bila izvođena u predviđenom prostoru, bez izmjena. Vjerujem da nije imao potrebe za tim ako su tehnički uvjeti bili zadovoljavajući. (ako ste na to mislili pod prostornim kontekstom).
6. Da li je ukazivao na interdisciplinarnost/referentne jedinice koje okružuju „svijet umjetnosti“(literatura/filozofija /teorija/ psihologija/psihoanaliza, filmovi, izložbe, radionice, skupovi, umjetnički natječaji, dokumentarne emisije i sl.)	**Sandra Marijanović:** Sve je bilo interdisciplinarno od hortikulture, novih medija, vrtlarstva. **Kristijan Kalmar**: Sve navedeno je obuhvaćeno u njegovim predavanjima. **Anamara Winter:** Tokom svakog predavanja ili razgovora o umjetnosti. **Dijana Nazor**: Velikoj, što se vidjelo i po popisu literature. Bio je otvoren širem pristupu dobivanja informacija. **Roran Kujundžić:** Područje umjetnosti koje nam je profesor Galeta prezentirao uglavnom se baziralo na video umjetnosti, no kroz predavanja se doticao filozofije, književnosti, matematike, geometrije, psihologije, prirode, astronomije, osobnog životnog iskustva, te nas je dovodio do granica ezoterije. Kada bi se približio tome, uvijek

	je jasno naglašavao da smo došli do granice koja nije prihvatljiva za akademsku naobrazbu, te da se radi o opasnom području. No, rekao bih da je upravo kroz takav pristup nastojao prikazati povezanost svih sadržaja i umjetnost koja takve veze čini vidljivima.
7. Da li vam je njegov stvaralački opus u potpunosti bio poznat?	**Sandra Marijanović:** Uglavnom. **Kristijan Kalmar:** Ne mozda odmah, bas u potpunosti, jer ga on nije u potpunosti prezentirao. Najčešće smo bili upućeni u njegove video-radove od 70-tih pa na ovamo, te u trenutnu temu koja ga je tada zaokupljala - spoj umjenosti i prirode, odnosno tema organskog rasta i fraktalnosti. **Anamara Winter:** Jeste. **Dijana Nazor:** Nije mi bio poznat. **Roran Kujundžić:** Uglavnom sam poznavao opus profesora. Dio svog opusa je redovito prezentirao kroz svoja predavanja.
8. Da li je prenosio iskustva i metode koje je primjenivao u svom stvaralačkom opusu? Ako je odgovor potvrdan objasnite do koje mjere su, vama studentima, bila korisna?	**Sandra Marijanović:** Da. Bilo je korisno jer smo to vrijeme uglavnom radili po uzoru na njegov rad. **Kristijan Kalmar:** Nije prenosio neke posebne metode. Jer svaka je metoda specifična i inividualna svakom umjetniku. Kako uopće odrediti metodu umjetničkom stvaranju/promatranju/doživljavanju. S druge strane postoji nešto puno vrijednije za studente, a vjerujem da je većina nas tada tako osjećala kao i danas, a to je izravno iskustvo i kontakt s onim što

	može biti stvoreno. Povjerenje, gotovo prijateljski odnos s mentorom koji je uvijek iskreno istupao kao umjetnik/profesor, ali prvenstveno kao čovjek. **Anamara Winter:** Da. Naravno da su bila korisna, jer nam je uvelike olakšavao odrađivanje zadataka. Svojim primjerom je ukazivao na jednostavnost i apsurdnost ideja te time poticao nas. **Dijana Nazor:** Prenosio je svoje fotografije i svoja djela. Način razmišljanja. **Roran Kujundžić:** Meni je osobno bila zanimljiva jasna i precizna sistematičnost koja je bila prisutna u njegovom radu. Točan opis nekih postupaka, te vidljiv ili slušni primjer koji prezentira što se dogodi kada se primjeni određeni postupak. Upravo takav pristup kreativnom činu je meni bio koristan prilikom pisanja doktorske disertacije i provođenja umjetničkog istraživanja. On je vrlo jasno pojašnjavao i precizirao metode kojima bi nastalo neko njegovo umjetničko djelo, što je često jako problematična kategorija u okviru kreativnog impulsa i umjetničkog izričaja.
9. Da li je na predavanja dovodio goste (profesore, umjetnike, teoretičare, filozofe, psihoanalitičare i sl.)? Ako je odgovor da, navedite njihova imena.	**Sandra Marijanović:** Ne sjećam se. Ali je često prepričavao o svojim odnosima sa velikim umjetnicima, npr. Marini Abramović i njihovom druženju. **Kristijan Kalmar:** Ne nisam tome prisustvovao, mozda sam markirao koji sat ☺ **Anamara Winter:** U Osijeku je to bilo teže za odradit, jer smo bili nova akademija s malo financijske podrške.

	Dijana Nazor: Nije. **Roran Kujundžić:** Dok sam je pratio predavanja, doveo je redatelja Zoran Tadića, te je jednom prilikom doveo kao gosta iluzionista.
10. Smatrate li da je poticao potrebu za eksperimentalnim i istraživačkim aspektom kod studenta? Ako je odgovor potvrdan, odgovorite na koji način.	**Sandra Marijanović:** Da. Poticao je i tražio da isprobamo nešto novo. Bio je profesor koji se nije bojao učiti od svojih studenata. **Kristijan Kalmar:** Da, studenti su najviše eksperimentirali u filmu. Sjećam se svojega video uradka koji se zvao Spektrakord. Obuhvaćao je kolorirane žice gitare unutar primarnog spektra boja. Snimka je trajala 3 minute. Vibracije zica stvarale su miješanje boja te proizvodile sekundarne i tercijarne varijante spektra. Zvuk je bio ubrzan 1.6 dok je video bio usporen 0.6 **Anamara Winter:** Jeste. Galeta je naglašavao taj trenutak spontanosti i slučajnosti, te bi poticao studente da nastave u tim smjeru sa svojim radom. **Dijana Nazor:** Da. Tako da je važnije pitanje od odgovora. Pokazao je neka svoja istraživanja na temelju čega je studente učio da razmišljaju o svom nekom konceptu i povezuju stvari i spoznaje. **Roran Kujundžić:** Smatram da je, i to upravo primjerima koje bi prezentirao kroz predavanja. Svi primjeri bi redovito ulazili u kategoriju „nekonvencionalne“ umjetnosti. Izraza koji je profesor Galeta, također često rabio. Također je često isticao da pogreška u sebi sadrži veliki kreativni potencijal. Upravo slučajnost ili pogreška otvaraju nove prostore i mogućnosti.

11. Da li se je pozivao na pedagoške inovacije neoavangardnih umjetnika Miklósa Erdélya, Josepha Kosutha, Josepha Beuysa i ostalih umjetnika čiji se rad temeljio na konceptu „umjetnost kao istraživanje“?	**Sandra Marijanović**: Da. **Kristijan Kalmar:** Da svakako, Beuysa cesto! Također Kosutha! Zapravo nedavno sam se sjetio kako je rekao da se čovjek može najbrže osloboditi i odahnuti kada izađe iz znakovnog sustava koji su mu najpoznatiji. Slobodan je barem neko vrijeme. **Anamara Winter**:Jeste **Dijana Nazor:** Nije mi dovoljno poznato. Vjerojatno da. **Roran Kujundžić:** Postojalo je nekoliko umjetnika filmskih, književnika, fotografa, koji su se stalno iznova javljali u njegovim predavanjima, no Beuys i Erdély mi nisu ostali u sjećanju. Mađarski umjetnici su često bili prezentirani.
12. Da li su predavanja bila interaktivna, bazirana na dijalogu na relaciji student-pedagog i student-student?	**Sandra Marijanović:** Da **Kristijan Kalmar:** Uglavnom su to bili zadatci na individualnoj razini, koje su studenti sami odabirali i prijavljivali, te nakon toga slobodno na njima radili tijekom semestra. **Anamara Winter:** Galeta se prilagođavao sudentima ovisno o grupi kako reagira. Na našoj godini je bilo puno studenata koji su bili introvertni pri predavanjima (dok na godini starijoj i mlađoj od naše to nije bio slučaj). Profesor bi kod nas češće zadavao vježbe tipa autostereogramske slike s kojima bi poticao komunikaciju i opuštao atmosferu na nastavi. **Dijana Nazor:** Više na relaciji student-pedagog. **Roran Kujundžić:** Prof. Galeta jest postavljao pitanja, ali rekao bih više kako bi ih ostavio

	otvorenima, bez očekivanja pravog odgovora na njega. Studenti koji su željeli uvijek su mogli davati svoje komentare i ulaziti u rasprave. No rekao bih da je forma i sadržaj tih predavanja bila takva, da smo mi kao studenti obično ostajali bez riječi, te smo zorno pratili svaku riječ i svaki primjer koji bi profesor pustio.

Na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu Ivan Ladislav Galeta bio je nositelj triju kolegija: *Priroda, medij i virtualnost*, *Povijest eksperimentalnog filma* i *Vizualne komunikacije*. Ranije je spomenuto da je po uzoru na svoje prethodnike, pedagoge i umjetnike (Joseph Beuys i Rudolf Steiner) za svoje predavačke, performativne i prezentacijske aktivnosti koristio školske ploče. Predavački performansi bili su otvoreni, interaktivni, intedisciplinarni i provokativni. Takva princip pedagoških i performativnih procedura ima karakter heurističkog istraživanja. Ono nema strogo definirana i određena pravila po kojima strukturira svoj stabilni tok, već se djelatne procedure oslanjaju na ishode koji nastaju na improvizacijama, hipotetičkim ili trenutno postignutim rezultatima, pa tako Galeta tumači da je: „...improvizacija suštinski dio komunikacije s okolinom, jer zatečeni trenutak određuje slijedeći korak. Ako nešto trenutno spoznamo i nismo u stanju to istodobno i primijeniti, kreacija je nepovratno izgubljena.“[293]

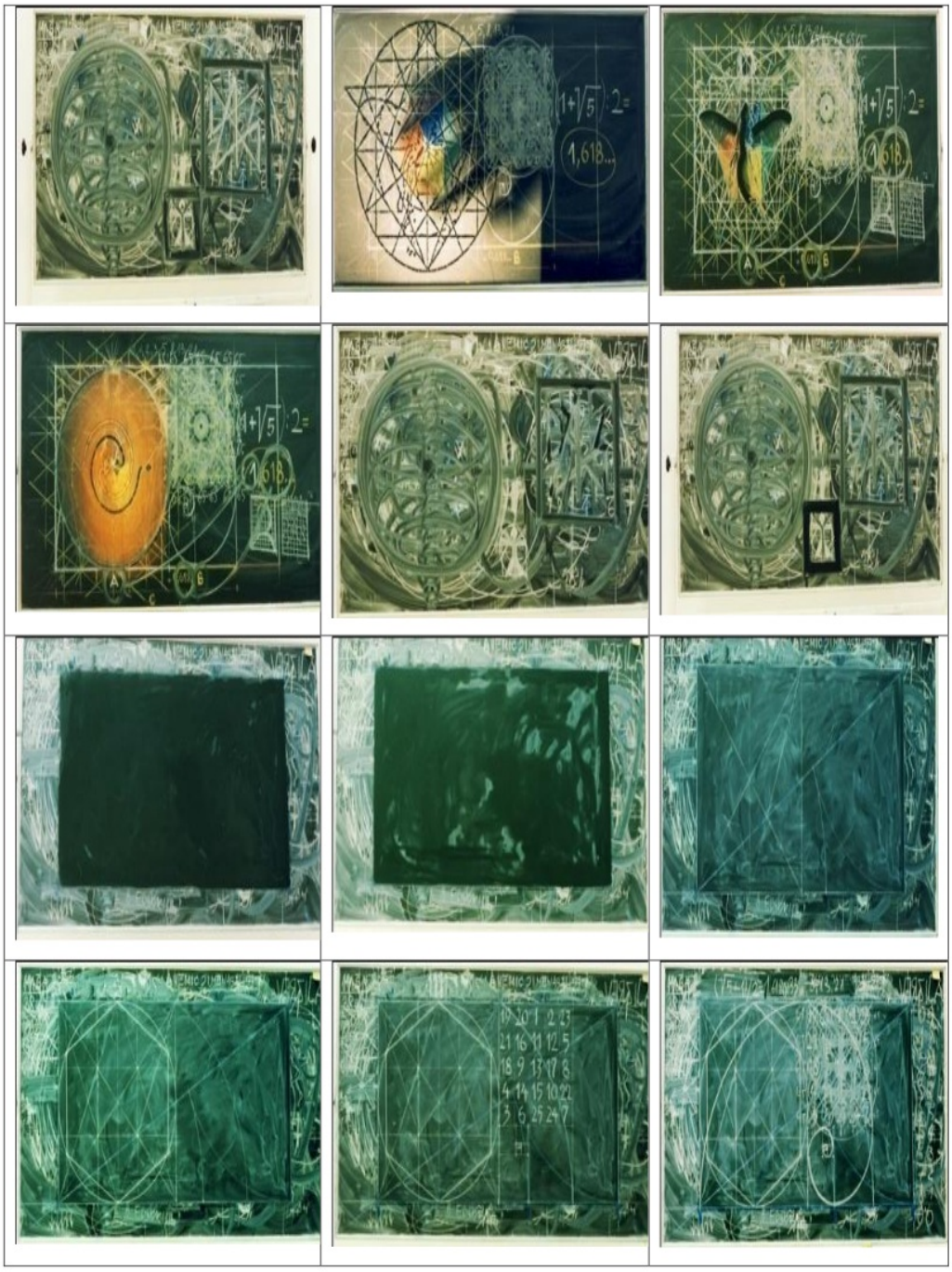
U svojim se predavačkim aktivnostima Galeta služio s više od 300 malih video kaseta čiji je sadržaj bio bogat ilustracijama, primjerima, skicama i zabilješkama, ponekad literaturom, ali ponajviše školskim pločama. One su mu služile kao živa, vitalna platforma na koju je kredom i spužvom ispisivao skice, dijagrame, izračune ili grafikone. Intervenirana pisana stvarnost ne bi bila izbrisana, već su palimpsestički postupci uslojavanja tekstova svjedočili o dinamici, vitalnosti i znanju o svijetu umjetnosti. O perfomativnom nivou upotrebe školskih ploča kao nastavnih pomagala, koje su istodobno bile i umjetnički produkt, Galeta ističe slijedeće:

[293] Marjanić Suzana (2012). Ivan Ladislav Galeta. O bogatstvu raznolikosti.Zarez, dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja. XIV/342., str, 30-31.

„Zamislite, u današnje vrijeme sam otkrio školsku ploču, kredu i spužvu! Usudio sam se ovo zanemareno nastavno sredstvo podići na performativnu razinu uporabe. Pokušao sam iz nje izvući onu njezinu izvornost primjene, koja se ne može zamijeniti nikakvim grafoskopima i *PowerPointima*. Kod uporabe školske ploče meni nije bilo bitno samo ono što na nju nanosim, već i na koji način to izvodim. Spužva nije služila samo za brisanje, već i brisajuće crtanje...Cijeli semestar nisam brisao ploču, nego sam samo nanosio zabilješke prilikom tumačenja nekog problema. Bilo je i takvih „pomaknutosti" da sam na te zabilješke ponekad projicirao i dijapozitive. Neposredno sam dovodio u odnos projekcijski slikovni prikaz s trenutnim sadržajem ploče.[294]



[294] Marjanić Suzana (2012). Ivan Ladislav Galeta. O bogatstvu raznolikosti.Zarez, dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja. XIV/342. str, 30-31.


1,618...
10 20 1 2 23
21 16 11 12 5
18 9 13 17 8
4 14 15 10 22
3 6 25 24 7



Slika br. 6.
Školske ploče

6.4.3. Treća kategorijalna podjela/Antiumjetnost

Pod treću kategorijalnu podjelu umjetničkog opusa Ivana Ladislava Galete, koja se odnosi na antiumjetnost, mogu se podvesti sve one umjetničke discipline, aktivnosti i tendencije unutar kojih se ruše mehanizmi i koncepti tradicionalnog sistema vrednovanja modernistički kanoniziranih postulata u umjetnosti i kulturi. Zamisao antiumjetnosti prvenstveno se, u povijesnim avangardama, veže za razdoblje futurizma, ekspresionizma i dade, no međutim, njene se tendencije dalje nastavljaju i nakon drugog svjetskog rata, i to u pravcima kao što su: happening, fluxus, neodada, konceptualna i procesualna umjetnost. Svaki od tih pravaca u umjetnosti ima zajedničku osnovu koja se odnosi na negaciju standarnih, konvencionalnih, likovnih, vizualnih i povijesnih aspekata umjetnosti. No međutim, konkretno happening, fluxus, neodada i procesualna umjetnost osporavaju autonomiju svijeta umjetnosti u koju implementiraju atmosferu i događaje iz svakodnevnog života, tretirajući ih kao političke angažmane. S druge strane antiumjetnost se u konceptualnoj umjetnosti ispoljava kroz uspostavu filozofskog, teorijskog diskursa gdje se umjetnost preobražava u filozofiju. [295]

Unutar koncepcije antiumjetnosti može se uvrstiti koncepcija antifilma koju je na festivalu GEFF-a u Zagrebu, 1963. predstavio Mihovil Pansini.

Po njemu, u principu, ne postoji adekvatna definicija antifilma:

„Antifim je stvaranje nakon shvaćanja, prihvaćanja i iscrpljenja istine, sa sviješću da svatko ima svoju istinu, te da je ljude nepotrebno upozoravati na nju...Antifilm nije više film izražavanja, ekspresije, komuniciranja između autora i gledaoca, već je akt otkrivanja i istraživanja.“[296]

Stoga Pansini tvrdi da je potrebno izvući najveću korist iz svih djelatnih mogućnosti tehnike filma, projekcijskog materijala, montažnih postupaka i same obrade filma. Kamera je alat i ujedno produžetak misaonog procesa koji pruža nebrojene mogućnosti za novu percepciju doživljaja svijeta i doživljaj prostorvremena, budući da čovjek u isto vrijeme ne može sagledati stvari iz različitih perspektiva, vidjeti nešto golim okom i sl. Zato je antifilm sredstvo pomoću kojega se može ostvariti (odbacujući tradicionalni pristup a ujedno i samo djelo ili ishod

[295] Šuvaković Miško (2010). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 37.
[296] Pansini Mihovil (1967). *Knjiga GEFF-a 63/1*. Zagreb: organizacioni komitet GEFF-a, str. 81

eksperimentiranja) čista ideja oslobođena svih konvencija koja pojednostavljuje djelo do beskonačnosti. Zamisao antifilma i njegova konceptualizacija dogodila se u vrijeme teoretizacije između egzistencijalizma i ranog strukturalizma. U to je vrijeme Zagreb bio aktivna, recentna umjetnička zona u kojoj su paralelno s konceptom antifilma strukturirane zamisli i koncepti antislike (Julije Knifer), antiproze (Vladimir Krist), antičasopisa (Gorgona) i sl.[297]

Autonomija svijeta umjetnosti u slučaju Galete razorena je kroz transmedijalne i transdisciplinarne eksperimente ostvarene na području strukturalnog, proširenog, eksperimentalnog filma, kroz eksperimente na polju fotografije (proširena i sekvenciona fotografija), vizualne poezije, glazbe i sl.

U nastavku ovog rada biti će predstavljena analiza i tumačenje istraživanja na području strukturalnog filma *PiRâMidas 1972- 1984*. i otvorenog djela glazbenog eksperimenta *Naprijed-Natrag: klavir,* (1977.) iz kojeg je generiran eksperimentalni film *WAL(L)ZEN,* 1989[298] , zatim dalje glazbeni eksperiment *Minutni valcer* koji postaje *Minutni valcer: ubrzanje/ Zvučni projekat br.1, Ubrzanje* (1978.)[299].

6.4.3.1. Analiza filma PiRâMidas 1972- 1984/Strukturalni film

Složenost, analitičnost, znanstveni metodološki pristup, uključujući i elemente simbolike, u strukturiranju umjetničkog djela evidentni su u filmu *PiRâMidas 1972 1984***.** Ako analiza krene od elemenata simbolike u naslova filma, može se zamijetiti ternarni spoj koji se očituje već u vizualnoj predodžbi riječi, eksplicitno podijeljenoj na slogove (Pi-Râ-Midas)[300].

[297] Šimičić Darko. Šuvaković Miško (2017). *Anticipator Kriza: Tomislav Gotovac*. Rijeka: Muzej suvremene i moderne umjetnosti, str. 55.
[298]Ivan Ladislav Galeta – *WAL(L)ZEN* - https://www.youtube.com/watch?v=sIHzgDArrtI&list=UU3PjbRxf42PtMF4Tn8VHG4w&index=3, stranici pristupljeno 03.02. 2018.
[299]Ivan Ladislav Galeta – *Zvučni projekt br. 1, Ubrzanje* - https://www.youtube.com/watch?v=tfZaHBl8qJg, stranici pristupljeno 03. 02.2018.
[300]Etimološko porijeklo riječi piramida: „Etimolozi su pokušavali da otkriju značenje preko francuske riječi *piramide*, latinske *pyramid*, grčke *puramis*, *puramid*, ali na kraju svega pretpostavljaju da riječ potiče iz egipatskog, ali u egipatskom nisu našli dokaz njenog postojanja. Riječ piramida složenica je od tri sanskritske riječi:pi-ra-mid: pi=ići, pokret, kretanje, ra=stiacanje, posjedovanje, davanje, vatra, toplina, ljubav, uživanje, brzina i mid=razumijevanje"- Viduša, Nikolić Petko (2018). Velika piramida. Canada: Kitchener, On.str. 126- https://books.google.rs/books?id=J4ZCDwAAQBAJ&pg=PA126&lpg=PA126&dq=podrijetlo+rije%C4%8Di+piramida&source=bl&ots=TwVqHmn6TX&sig=LwYrB1uq1Y-hzBIl0WhJyp01wHI&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwjQ09m25aXZAhWRr6QKHd9KDZcQ6AEILDAB#v=onepage&q=podrijetlo%20rije%C4%8Di%20piramida&f=false, stranici pristupljeno 17.02. 2018.

Hipoteza je da u Galetinoj kompleksnoj asocijativnoj, označiteljskoj mreži:

1. slog Pi sugerira na Ludolfov, iracionalni broj (geometrija, matematika, fizika);
2. slog Râ na egipatsko božanstvo sunca Amon - Ra (egipatska mitologija); a
3. slog Mida (s-kao plural) - postupak pretvaranja svih stvari u zlato (grčka mitologija, alkemija, ezoterija).

Vizualnom igrom naglašavanja slogova u naslovu filma Galeta daje nasluti izvedbu definicije strukturne potke filma u kojoj se istovremeno reflektira znanstveno metodološki i analitički, kao i metafizički pristup. To je samo jedan od brojnih pokazatelja esencijalne pozicije stratumskog koncipiranja strukture, koja kako je već navedeno, kreće od samog naslova. U žanrovskom se određenju, kao podvrsta eksperimentalnog filma, film Pi-Râ-Midas može kategorizirati kao strukturalni[301] (o tome će više biti govora u odlomku o *antifilmu*).

Potvrda za hipotetičku konstataciju, koja se odnosi na treći slog riječi Pi-Râ-**Midas**, adoptacija je alkemijskog simbola Urobora (Uroborusa). Gledano iz područja gnosticizma, između ostalog i kao svijeta ezoteričnih saznanja, simbol Urobora[302](jʊərəˈbɒrəs), čiji je crtež Galeta aplicirao na posljednjoj stranici detaljne eksplikacije zamisli filma *PiRâMidas 1972 1984* iz 1984. godine, predstavlja zmiju koja grize vlastiti rep. Simbol Urobora, kao alkemijski princip, Galeta koristi kako bi ukazao na činjenicu da se svi ciklusi, kao univerzalno počelo, ponavljaju i vrte u krug pridodajući mu element vječnosti („kraj je početak“). Iz tog se razloga u konstrukciji neprekinutog linijskog toka kretanja u filmu, kako bi naglasio točku ulaza, središta i izlaza, kao temeljne zakonitosti repetativnog i beskonačnog procesa kretanja, služio principom meandrične geometrije labirinta.

[301]Obilježje strukturalnog filma na prvom mjestu je demistifikacija postupka uporabe filmskog medija. To znači da sadržaj ne postaje, za taj film, specifičan narativ (kao takav, uopće, niti ne postoji), već potpuno transparentnim postaju struktura „građenja“ filma i tehnički elementi kao što su: fiksni okvir-položaj kamere, stroboskopski efekt-efekt treperenja, kadar u jednom kontinuitetu, repeticija kadra, kadar u *loopu* i sl. Izostanak narativa i akcentiranje tehničkih postupaka ukazuje na potpunu tautološku banalnost i novo perceptivno iskustvo.

[302]Nekoliko tumačenja simbola Urobora: „zmija koja grize vlastiti rep, a najpoznatija verzija takvog prikaza jest egipatsko-grčki Ouroboros. Vjeruje se da je on inspiriran Mliječnom stazom, obzirom da neki drevni tekstovi opisuju zmiju svjetla koja prebiva na nebu, a ona je tada jasan i raširen simbol "Svega u Svemu“, sveukupnosti postojanja, beskonačnosti i cikličke prirode svemira. Stoga, u prikazu ouroborosa, okruženje zmijinim tijelom tu upotpunjuje središte, kako bi se sugeriralo samu ideju Boga prema tumačenju nekih znanstvenika. Ouroboros je, dakle, simbol objavljenja i cikličke resorpcije i stoga je on spolna jedinstvenost u sebi samoj, stalni samooploditelj, kako to pokazuje njegov u usta utaknuti rep. On je, konačno, kao što je istaknuto, neprestano preobražavanje smrti u život, zbog toga što njegovi zubi uštrcavaju otrov u vlastito tijelo. To jest, on je materijalna dijalektika života i smrti, smrti koja ozvire iz života i života koji izvire iz smrti. K tome, podsjećajući na sliku kruga, on je prije svega slika dinamike kruga, to jest prvi kotač, naoko nepomičan, jer se okreće samo oko sebe, ali čije je okretanje beskonačno obzirom da se neprestance obnavlja iz sebe sama. Kao univerzalni životvorac, ouroboros nije samo pokretač života, on je isto tako i promotor trajnosti jer stvara vrijeme iz samog sebe, kao i život.“- https://hr.wikipedia.org/wiki/Simbolika_zmije- stranici pristupljeno 18.02. 2018.



Slika br. 7
Simbol Urobora – zmije koja grize vlastiti rep
(crtež iz 1984. u detaljnoj eksplikaciji filma)

Galeta naročito ističe da je za konstituiranje ovog filma, odnosno za izvođenje njegove pripreme i realizacije koristio sto dvadeset referentnih jedinica (pogledati grafikon). Od toga, ako se reference podijele na dva dijela, prvi se dio odnosi na bibliografske jedinice, a drugi, na eksperimentalne filmove avangardnog i neoavangardnog razdoblja.

Eksperimentalni filmovi avagardnog i neoavangardnog razdoblja (filmografija)	Bibliografske jedinice - knjige
Bruce Baillie – *Castro streat* (1966), Jordan Belson – *Mandala* (1953), *Allures* (1961), *Samadhi* (1967), *Momentum* (1967), *Music of the Spheres* (1977), Gábor Bódy – *Négy Bagatell* (1973-1975), Stan Brakhage – *Sirius Remembered* (1959), *Dog star Man* (1960-1964), Wojciech Bruszewski – *Yyaa* (1973),	Theodor Adorno – *Philozophie der Neuen Musik*, 1958 Rudolf Arnheim – *Visual thinking*, 1970 Mina Bacci – *Leonardo*, 1978 Nikolaj Berdjajev – *Nova religijska svest i društvena realnost*, 1982. Jacob Bronowski – *The ascent of man*, 1973. Jean Chevalier – *Dictionnaire des symboles*, György Doczi – *The pover of*

Text-door (1974),
Tea-spoon (1975),
Match box (1975),
Luis Buńuel – *Un chieu Andalou* (1928),
René Clair – *Entr`acte* (1924),
Tony Conrad – *The flicker* (1966),
Maya Deren – *Mashes of the afternoon* (1943),
Marcel Duchamp – *Anemic cinema* (1925),
Marguerite Duras – *India Song* (1974),
Césarée (1979),
Sergei Eisenstein – *Stačka* (1924),
Bronenosec Potemkin (1925),
Miklós Erdely – *Álommásolat* (1977),
Vonatút (1983),
Ivan Faktor – *Ravnoteža na tavanu Oza* (1979),
Oscar Fischinger – *Spiralen* (1925-1926), Hollis Frampton – *Palindrome* (1969),
Zorn`s Lemma (1970),
Ivan L. Galeta – *Metanois* (1969),
Sjećanje: 2001 A space Odyssey (1971),
C-7`03`` (1973),
Dva vremena u jednom prostoru (1976),
Naprijed-natrag: Klavir (1977),
Lijevo-desno (1975-1979),
Super 8 filmovi 1-14 (1975-1982), Ernie Gehr – *Serene Velocity* (1970),
Y. Gianikian i A. Lucchi Ricci – *Karagoez Catalogo* (1979-1981),
Tomislav Gotovac – *Pravac (Stevens-Duke)* (1964),
Kružnica (Jutkevič-Count) (1964),

limits – proportional harmonies in nature, art and architecture, 1981.
Johann Peter Eckermann – *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Leben, 1984.*
William Eisen – *The English Cabalah*, 1980.
Ivan Focht – *Savremena estetika muzike*, 1980.
Erich Fromm – *Haben oder sein?*, 1976.
Lan Fung Yu – *A short history of chinese philosophy*, 1948.
Manly P. Hall – *The secret teachings of all ages,* 1977.
Hegel – *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie,* 1940.
Corinne Heline – *Sacred science of numbers*, 1981.
Carl Jung – *Man and his symbols, 1964. Psychologie und Alchemie*, 1972. *Gesammelte Werke,* 1971.
László Kákosy – *Fény es káos gnósztikus*, 1984.
Hermann Kern – *Labyrinthe,* 1982.
Frédéric Lionel – *L`astrologie sacrée*, Károly Lyka – *Leonardo da Vinci,* 1983.
Slobodan Mijušković – *Kazimir Maljevič (suprematizam-bezpredmetnost*), 1980.
Otto Heinrich Muck – *Alles über Atlantis*, 1976.
Jean Paris – *James Joyce par lui – Méme*, Mladen Pejaković – *Broj iz svjetlosti*, 1978.
Platon – *Timaio*, 1981.

Glenn Miller 2 (Ella Fitzerald 1) (1965-1985), *Glenn Miller 1 (Srednjoškolsko igralište)* (1977), David Hall – *Vertical* (1968), Wilhelm i Birgit Hein – *Rohfilm* (1968), Takahiko Timira – *1 to 60 seconds* (1973), *24 frames per second* (1973), Jeff Keen – *White dust* (1970-1972), Peter Kubelka – *Adebar* (1957), *Schwechater* (1958), *Arnulf Rainer* (1958-1960), *Unsere Afrika Reise* (1961-1966), Tomislav Kobia – *Automatofoni* (1963), David Larcher – *Monkey`s birthday* (1973-1975), Ferdinand Legér – *Ballet Mecanique* (1924), Malcolm Le Grice – *Emily third party speculation* (1979), Ivan Martinac – *Monolog o Splitu* (1961-1962), *Rondo* (1962), *Fokus* (1967), *Postludij* (1968), *Ubrzanje* (1968), *Uska vrata* (1968-1974), *Most* (1977), *Ljetni solsticij* (1982), Dóra Maurer – *Relativ lengések* (1975), *Idömérés* (1980), *Triolák* (1981), Norman McLaren – *Lines vertical* (1960), *Lines Horizontal* (1962), *Pas de deux* (1967), Jacques Mielleraut – *Elephant* (1981),	Jill Porce – *The mystic spiral-journey of the soul*, 1974. Ljubinka Radovanović – *Velika jednačina-mit i simbol starog Egipta*, 1973. Miša Savić i Filip Filipović – *John Cage,1981*. Gershom Scholem – *Zur Kabbala und ihrer Symbolik,* R.A, Schwaller de Lubicz – *Le Temple de l`homme,* 1957. D.T. Suzuki i Erich Fromm – *Zen Buddhism & Psychoanalysis*, 1960. Rade Sibila – *Lao Tse – Tao Te Ching,* 1971. Peter Tompkins – *Secrets of the great Pyramid*, 1971. Robert Temple – *The sirius mistery,* 1976. Boris A. Uspenski – *O semiotike ikoni*, 1971. A.W. Watts – *The way of zen*, 1957. Herman Weyl – *Symmetry*, 1952. Richard Wilhelm – *I ching or book of change,* Biblija – *stari i novi zavjet*, *Frühling und Herbs des Lü Bu We,* 1968. *Leksikon ikonografije liturgije i simbolike zapadnog kršćanstva*, *Linie rytmiczne, Waclaw Spakowski 1883-1973.*,

Jean Mitry – *Pacific 231* (1949), Ivan Obrenov – *A Movie ´68* (1980), *Između crvenog i belog* (1980), Nam June Paik – *Zen for film* (1964), Živojin Pavlović – *Triptih o materiji i smrti* (1960), Mihovil Pansini – *K-3, Čisto nebo bez oblaka* (1963), *Dvorište* (1963), *Scusa Signorina* (1963), *Zahod* (1964), Vladimir Petek – *Sretanje* (1963), *Jedna ruka trideset mačeva* (1966), William Raban – *2´45´´(*1973), *Angles of incidence* (1973), *Canal incident* (1974), Man Ray – *Emak Bakia* (1927), Hans Richter - *Vormittagspuk* (1928), Joszef Robakowski – *On the Line* (1976), *I am going* (1973), Vinko Rozman – *Torzo* (1965), *Odmev in odziv* (1965), Walter Ruttmann – *Opus I* (1919), *Berlin Simphony of a great city* (1927), *Melodie der Welt* (1929), Paul Sharits – *T-O-U-C-H-I-N-G* (1969), *Colour sound frames* (1974), Guy Sherwin – *At the Academy* (1974), *Short film series* (1976), Harry Smith – *Early Abstractions* (1967), Michael Snow – *Wevelenght* (1967), ←--------→(1969), András Szirtes – *Hajnal* (1973-1980), Gyula Száva – *Summa* (1982),	

Sava Trifković – *Ruke ljubičastih daljina* (1963), Dziga Vertov – *Čelovek s kinoaparatom* (1929), Ante Verzotti – *Twist-Twist* (1962), *Objektiv* (1966), *Flurescencije* (1967), Ryszard Wasko – *30sound siuations* (1973), Chris Welsby – *Seven days* (1974), James Whitney – *Yantra* (1950-1957), *Lapis* (1963-1966)	

Navedene bibliografske i filmske reference u ovom smislu funkcioniraju kao kreatori životne, radne prakse koja okružuje potencijalno umjetničko djelo. Intelektualna iskustva i znanja stečena iz elemenata referentne građe, kao takva, bivaju eksplicitno ili implicitno, latentno ugrađena u samu strukturu rada. Funkcioniraju kao svojevrsni *auto brainstorming*, auto sugestija, kalup, obrazac po kojem se, na osnovu transponirane matrice, kao osnovno neoavangardno načelo, inovacija ostvaruje kroz aproprijaciju. Iz toga se razloga može zaključiti da se postupak aproprijacije ne odnosi isključivo samo na preuzimanje neumjetničkih predmeta (*ready made*), materijala i tehnika kako bi se u postupku montaže izvelo novo djelo. U ovom smislu aproprijativni čin ima funkciju stimuliranja čulnih, mentalnih, kognitivnih mapa, stoga je Galeta posebno naglasio važnost okruživanja potencijalnog, novonastajućeg umjetničkog djela, kontekstualnim okvirima/referencama. Ovakav zaključak proizlazi iz autorove zamisli o stvaranju montažnog, nekonvencionalnog filma (prvobitna ideja vezana za stvaranje makro filmskog djela *V.I.R.á.G*) kod čije bi izvedbe postojeće filmove svjetske kinematografije koristio kao predpostojeću filmsku građu (kao eksperimentalni film nađenog snimka):

> „Za realizaciju filma ne bih snimio niti jedan kadar već bih koristio dosadašnji snimljeni materijal svjetske kinematografije. Što znači da bi se pokušalo izvesti montažni film ali u nekonvencionalnom smislu. Trebao bi se koristiti slikovno-zvučnim sadržajem koji bi na jednoj drugoj razini pokušao dokučiti onu skrivenu.“[303]

[303]Zapisi iz bilježnice *Uliks* Ivana Ladislava Galete, iz arhivske građe MSU- a, Zagreb

Nađeni snimak (*found footage*), kao upotreba predpostojeće filmske građe, svoje začetke datira u razdoblju avangardnog filma 1930. godine u djelu *Rose Hobard* (1939), američkog umjetnika Josepha Cornella (Džosep Kornel) i u djelu *Film* (1958), također američkog multimedijalnog umjetnika, asamblažista Bruce Connera (Brus Koner). Oba filma konstituirana su od elemenata igranih, eksperimentalnih i dokumentarnih filmova a također i od isječaka iz novina i sl. Ova dva filma postavila su esencijalna načela estetike eksperimentalnog filma nađenog snimka. Filmski teoretičar Michael Zryd (Majkl Zrid) tvrdi da *found footage* film funkcionira na principu upotrebe kritičkog i analitičkog alata pomoću kojeg je moguće demistificirati elemente institucionalnog i ideološkog diskursa. Ako se izvorni snimci, dijelovi filma, pojedini kadrovi ili pak cijeli film izlože satiričnom, ironičnom ili provokativnom postupku oni izlaze iz svog izvornog kontekstualnog okvira i dobivaju sasvim novu dimenziju koja odgovara zamisli idejne koncepcije novog umjetničkog djela.[304]

Sedamdesetih godina 20-og stoljeća u video umjetnosti zamiječuju se postupci video umjetnika koji rade montažu vršeći aproprijaciju ulomaka sa televizijskih ekrana. Na takav način u polje video umjetnosti uvode koncepciju filma nađenog snimka što se može tumačiti na slijedeći način:„budući da su slike potencijalno polivalente u značenju, montažne strukture nađenih snimaka i heterogenost izvora slika podstiču kritičku refleksiju diskursa upisanog u i za slike."[305]

Osim filmskih referenci kao građe koja okružuje, zaposjeda, te „tehnološki, situaciono, intelektualno i senzorno"[306] nadgrađuje djelo kod početnog strukturiranja filma *PiRâMidas 1972 1984,* Galeta koristi i referentnu građu koja se odnosi na postojeće tekstove kulture:

1. ritmične crteže Waclawa Szpakowskog, češkog arhitekta, nastale iz jedne kontinuirane, neprekinute linije; i
2. analizu slike *Posljednja večera* Leonarda da Vincija.

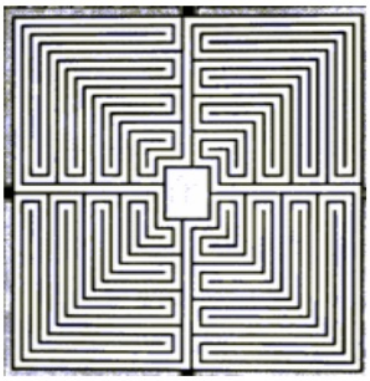
Filmu *PiRâMidas 1972 1984* prethodilo je film *Linie Rytmiczne by Waclaw Szpakowsky (1883-1973)*[307] kao istraživanje mogućnosti kretanja/rotiranja filmske slike prema položaju linija crteža iz kojih je konstruiran labirint. Promišljanja oko izvedbe filma *Linie Rytmiczne by Waclaw Szpakowsky (1883-1973)* vezana su za istraživanje crteža meandričnih i kružnih

[304]Sretenović Dejan (2013). *Umetnost prisvajanja*. Beograd: Orionart, str. 117.
[305]Zryd Michael (2003). *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*. The Moving Image. Volume 3, Number 2. University of Minnesota Press, str 48.
[306]Sretenović Dejan (2013). *Umetnost prisvajanja*. Beograd: Orionart, str. 117.
[307] Ivan Ladislav Galeta – film *Linie Rytmiczne by Waclaw Szpakowsky (1883-1973)*- https://www.youtube.com/watch?v=xudcbfrpyqo- stranici pristupljeno 21. 02. 2018.

labirinata kao struktura koje posjeduju jedno jedinstveno načelo: jedan ulaz, izlaz i jedno središte. U eksplikaciji zamisli filma Galeta navodi nekoliko primjera labirinta na osnovu čijih je strukturnih zakonitosti temeljio spomenuti film.[308]

Od ritmičnih crteža Waclawa Szpakowskog do labirinta i spirale

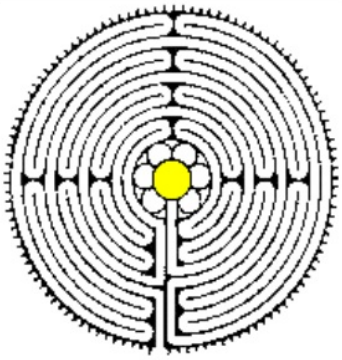
Rimski meandrični labirint



Rimski labirint

- rimski labirint sastoji se od četiri prostorne jedinice, do središta povezane neprekinutom linijom
- tok smjera kretanja linije započinje u desnoj doljnjoj jedinici
- zatim, tok smjera kretanja prelazi u gornju lijevu jedinicu
- zatim, tok smjera kretanja ulazi u gornju lijevu jedinicu
- na koncu, tok smjera kretanja ulazi u doljnju lijevu jedinicu iz koje dolazi do središta, na istom mjestu gdje je ušao u labirint

[308]Uvod u film *PiRaMidas 1972 - 1984* - https://issuu.com/ladislav/docs/piramidas_1972_-_1984- stranici pristupljeno 16.03.2018.



Labirint izveden u kamenom podu katedrale u Chartresu



Kružni labirint u katedrali Chartres

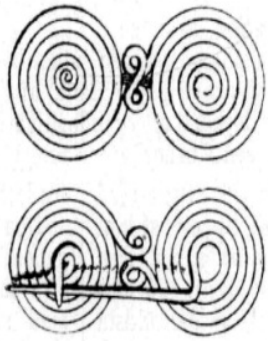
Kod analize kružnog labirinta izvedenog u kamenom podu središnje lađe katedrale u Chartresu, Galeta zamijećuje sličnosti i razlike u odnosu na prethodno analizirani rimski meandrični labirint. Sličnost je u neprekinutom prostornom toku linije prema središtu i od njega, a razlika je u samom linijskom toku koji je izveden na slijedeći način:

> „ Ulazi se u prvo prostorno područje s lijeve strane. Iz prvog se prelazi u drugo. Iz drugog se vraća u prvo i ponovo ulazi u drugo, iz drugog u treće, pa u četvrto da bi se iz četvrtog područja ponovo vratilo u treće. Iz trećeg u drugo, iz drugog u prvo. Prvo se završava, prelazi u drugo. Drugo se završava i prelazi u treće. Iz trećeg prelazi u četvrto, vraća se u treće, koje se završava, ponovo ulazi u četvrto. Završava se četvrto. Iz smjera iz kojeg kreće labirint ulazi se zatim u peti, sredušnji prostor labirinta.“[309]

[309]Zapisi iz eksplikacije za film *PiRaMidas 1972 - 1984* , Ivana Ladislava Galete, iz arhivske građe MSU- a, Zagreb

Antički spiralni broš (fibula)







Za načelo neprekinutog toka Galeta daje još jedan primjer a to je antički broš koji datira iz 10. stoljeća prije nove ere. Specifični dvostruki spiralni tok povezuje dva odvojena središta u jedinstvenu petlju (*loop*), bez početka i kraja.

„Crijevni labirint“ i „Čudnovata kamena kugla“



Mezopotamija-spirala na kamenu iz tzv „*Intestinal Palace*“/“Palača utobe“

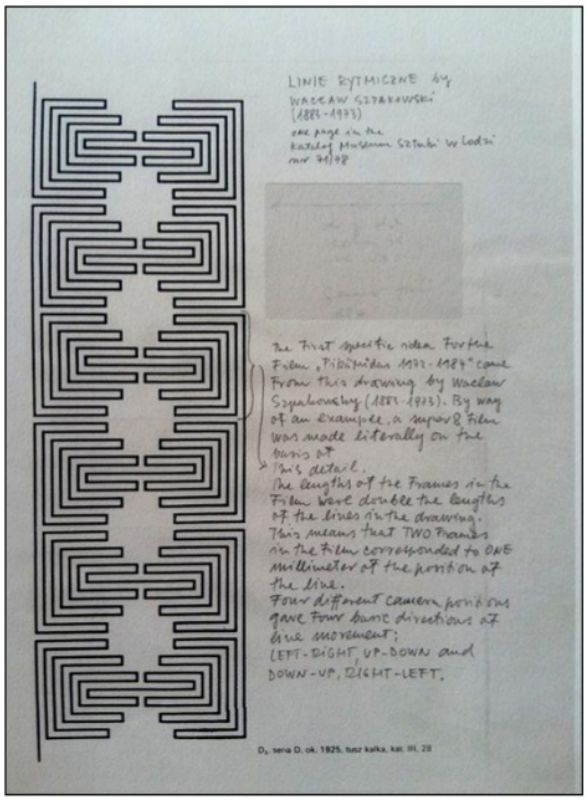


Rezbarena kamena kugla iz neolitika

Kako bi ukazao na znakovitost simbola labirinta i spirale, kao kozmičkog simbola, Galeta nudi još dva primjera neprekinutog toka kretanja linija, povezujući svoja istraživanja sa istraživanjem Jill Purce, britanske profesorice duhovnih potencijala glasa (*The Mystic Spiral: Journey of the Soul)*. Purceova daje primjer drevnih spirala/labirinta tri milienija prije nove ere urezanih na kamenom bloku ili kugli dovodeći u vezu labirint i grobnicu, univerzum, „kamen mudraca" i četverostuku sferu cjelovitosti sa umiranjem i ponovnim rađanjem.

Kao što se može primjetiti svi Galetini primjeri kojima se poziva na spiralne forme ukazuju na repetativni ciklus neprekinutog kretanja linije: počevši od jedne točke, dolazi se do središta (nulte točke), te se ponovno vraća na početak.

U strukturnoj shemi skice filma Galeta tumači mogućnosti pozicioniranja filmske kamere, dužinu trajanja kadrova i montažna riješenja koja su analogna neprekinutim linijama crteža Szparkowskog:





Slika br. 8
Skica za film *Linie Rytmiczne by Waclaw Szpakowsky (1883-1973)* D[1] seria D. Ok. 1925.tusz kalka. kat. III. 28

Slika br. 9
Četiri bazične pozicije kamere (A, B, C, D) u filmu *PiRâMidas 1972-1984*

„Prvo konkretno razmišljanje o realizaciji filma *PiRâMidas 1972- 1984* proizašlo je iz crteža *Linie Rytmiczne* Waclawa Szpakowskog. Kao primjer snimljen je jedan super 8 film, doslovno, po detalju crteža. Dužine kadrova u filmu odgovaraju dvostrukim dužinama položaja linije crteža. To znači da dvije filmske sličice odgovaraju dužini jednog milimetra položaja linije. Četiri različite pozicije filmske kamere daju četiri osnovna smjera kretanja linije; lijevo-desno, gore-dolje, dolje-gore, desno-lijevo.“[310]

Kao što je ranije navedeno, osim ritmičnih crteža Waclawa Szpakowskog, kao druga referentna točka filma *PiRâMidas 1972- 1984* po kojoj je izvedena temeljna konstrukcija središnje točke filma, jeste studija slike *Posljednja večera* Leonarda da Vincija. Galeta je izveo detaljnu analizu slike ukazujući na činjenicu da na slici postoje dva središta, sa potpunom simetrijom prizora, iako je, na prvi pogled, evidentna dominacija jednog. Zašto je Galeta inzistirao upravo na takvoj vrsti analize? Zašto je napravio poveznicu između simetrije na slici *Posljednja večera* sa konstrukcijom kompozicije u filmu *PiRâMidas 1972- 1984* biti će prikazano u slijedećim prilozima.



U analizi slike *Posljednja večera* ustanovljena je svojevrsna kompozicijska nelogičnost.

Postoje dva središta, iako slika ukazuje na idealnu simetričnost



Okomice koje prolaze kroz dva središta, dijele sliku na dva dijela. Jedna okomica prolazi kroz sjecište perspektivnih linija slike s prostornim položajem „iza“ glave središnjeg lika, a druga prolazi kroz njegovo desno oko. Središnji lik nalazi se izvan okomite osi perspektivne točke. Iako lik u sredini ima izdvojeni položaj izveden je simetrično.

[310]Ivan Ladislav Galeta –Detaljna eksplikacija strukturiranja filma *PiRâMidas 1972 1984,* iz arhivske građe MSU-a Zagreb



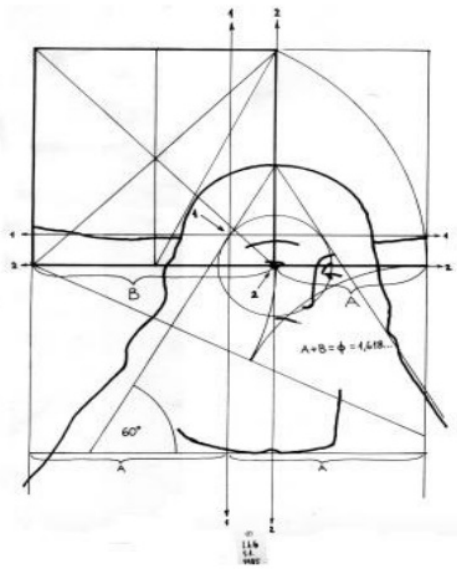
Promatrajući desno oko i imajući u vidu sliku u cjelini, čini se da se oko nalazi točno u osi same figure.



Druga simetrala dijeli figuru na dva simetrična djela.

Ako se simetrala svojim položajem postavi da bude sredina kuta od 60 stupnjeva, središnji figura slike izvodi se iz istostraničnog trokuta čiji se vrh nalazi na tjemenu glave.

Iako su središta odvojena prisutna je izrazita simetričnost.



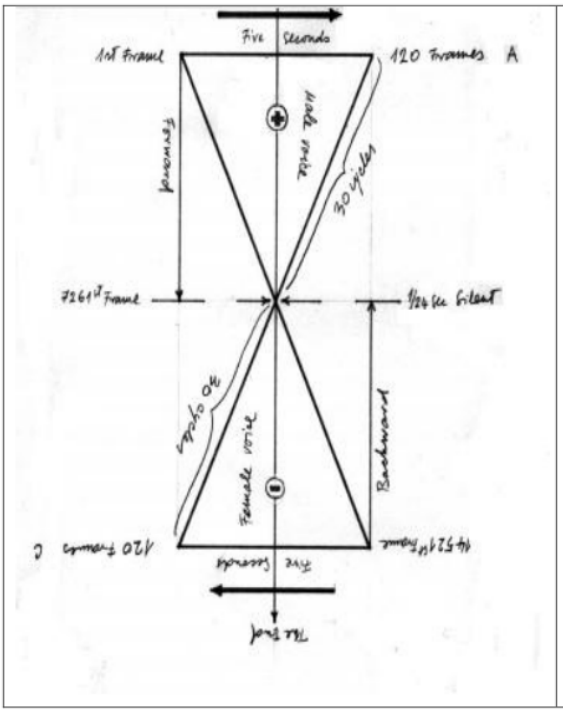
„Udaljenost perspektivne točke, kao prvog središta, u odnosu na desno oko, kao drugog središta, jednaka je razmaku između oba oka. Položaj perspektivne točke nalazi se na jednoj od stranica istostraničnog trokuta, malo povišeno u odnosu na vodoravnu liniju koja prolazi kroz oko. Može se zaključiti da slika nema samo dvije okomite već i dvije vodoravne osi.
Okomica koja prolazi kroz perspektivnu točku i time dijeli konstrukciju slike na dva dijela prolazi i kroz sredinu srednjeg prozora. Pomak osi srednjeg lika u odnosu prema sredini slike, izveden je po principu zlatnog reza. To znači da okomita i vodoravna os zajedno s okvirom prozora čine kvadrat.
Položaj desno oka, kao drugog središta, nalazi se u jednom od vrhova kvadrata, dijagonalno nasuprot gornjem lijevom kutu prozora. Spuštanjem dijagonale polovine kvadrata u ravninu baze dobila se dimenzija srednjeg prozora. Prema tome, okomica kroz oko dijeli okvir na dva ne-jednaka dijela. Manji dio (A) odnosi se prema većem (B) kao veći (B) prema cjelini (A+B), što znači da je širina prozora izvedena iz jednadžbe b:a=a:(a+b) = 1,618, vrijednost koja se naziva zlatnim brojem.“[311]

[311]Ivan Ladislav Galeta –Detaljna eksplikacija strukturiranja filma *PiRâMidas 1972 1984,* iz arhivske građe MSU-a Zagreb

	„Leonardo je lik postavio točno u sredinu zidne plohe i njegova os dijeli zid na dva jednaka dijela. Perspektivna točka zajedno s naslikanim prostorom „izbačena“ je iz stvarnog središta zidne plohe, za dužinu razmaka između očiju.“[312]

	Film *PiRâMidas 1972- 1984* ima dva središta, tj. dve perspektivne točke:

[312]Ivan Ladislav Galeta –Detaljna eksplikacija strukturiranja filma *PiRâMidas 1972 1984,* iz arhivske građe MSU-a Zagreb



1. prostorno zamišljena os perpektivne točke oko koje se vrši iluzorna spiralna rotacija.

središte je vezano za prostor

2. sredina filmske vrpce koja se nalazi u 7261. filmskom kvadratu

   sredi
   - sredina filma razdijeljena je na
   - šestobojnu spektralnu skalu što je vezano za vrijeme.

Središnja točka filma (nulta točka) *PiRâMidas 1972 1984*- kompozicijska osnova

U prvom djelu filma, neposredno prije samog središta filma, nalaze se tri primarne boje; žuta, crvena i plava. Drugi dio sadrži sekundarne boje; narančastu, zelenu i ljubičastu. Položaje i odnose boja Galeta je odredio njihovim komplementarnim parovima. To znači da se crvena iz prvog djela filma nalazi nasuprot zelenoj iz drugog djela filma, žuta nasuprot ljubičastoj i plava nasuprot narančastoj. U samoj sredini (nulta točka) filma nalazi se bijelo svjetlo, odosno mogućnost zbira ili adicije svih boja iz sunčevog spektra.

Budući da je poznato da u teoriji boja adicija tonske skale označava sažimanje svih tonskih informacija pa tako i komplementarnih parova boja, bilo je logično da će se u točki sažimanja istovremeno dogoditi i sažimanje zvukova u tišinu. To znači da su i A-444 frekvencija muškog glasa (kopiran je četiri puta) u trajanju od 1/24 sekunde crvene filmske sličice, koja se nalazi u komplementarnom odnosu sa A-444 frekvencijom ženskog glasa (kopiran je četiri puta) u trajanju od 1/24 sekunde zelene filmske sličice, sažete u sličicu u kojoj vlada apsolutna tišina. Drugim riječima, u nultoj točki bijelo svjetlo i apsolutna tišina tvore jezgru filma *PiRâMidas 1972- 1984*.



Slika br. 10.
Konstrukcija kompozicije prema Posljednjoj večeri/Leonardo da Vinci

Kako bi protumačio značaj sažimanja piramidalne kompozicije filma u vlastitoj spiralnoj rotaciji prema nultoj točki – središnjoj jezgri, ali i ostalih vizualnih i auditivnih informacija u filmu Galeta koristi citat Kazimira Maljeviča:

„Ako je umjetnost spoznala harmoniju, ritam i ljepotu, onda je spoznala nulu.“[313]

Galeta ističe kako spoj četiriju trokuta sa zajedničkim vrhom tvori zatvoreni piradimalni oblik koji posjeduje trokutnu osnovu i četverokutnu bazu. S namjerom da stvori superponiranu sliku, uzimajući u obzir numerologiju i simboliku kao ravnopravne čimbenike stratumskog koncipiranja djela, Galeta koristi broj sedam, koji je u ovom slučaju proistekao iz zbroja geometrijskih likova trokuta i četverokuta, odnosno križnog presijecanja piramide.

Unutar složenosti i analitičnosti istraživačkog procesa nastaje strukturalna harmonija u kojoj je ugrađeno: simboličko kodiranje, numerologija i astrologija, matematički i geometrijski izračuni, zakoni geometrijske perspektive i labirinta, zlatni rez, fizikalne pojave jedinstvenosti prostora i vremena, nulta točka, frekvencije muškog i ženskog glasa, te zakonitosti teorija boje o komplementarnim odnosima boja. Prema Johannesu Itenu:

„Dve boje mogu se nazvati komplementarnim ukoliko njihovi pigmenti, kada se izmješaju, daju neutralnu, sivo-crnu boju. Dve komplementarne boje predstavljaju čudan par. Suprotne su, a ipak traže jedna drugu. Stavljene jedna uz drugu, one se međusobno pojačavaju, dok pomiješane poništavaju jedna drugu do sivo-crne, upravo

[313]Ivan Ladislav Galeta –Detaljna eksplikacija strukturiranja filma *PiRâMidas 1972 1984,* iz arhivske građe MSU-a Zagreb

kao što to čine vatra i voda. Sve boje iz skale imaju samo po jednu komplementarnu boju.“[314]

Proces poništenja informacija u nultoj točki istovremeno predstavlja njihovo sažimanje, ali i naglašavanje procesa ciklusa neprestanog kruženja.

Potpuno detaljno i jasno Galeta osvještava proces istraživanja, koji prethodi nastanku djela, na svim disciplinarnim poljima, ali također ukazuje i na pristupe u izboru tehničkih elemenata i montaže kod same realizacije filma. Generalna ideja tehničke realizacije filma zastupa načelo što manje upotrebe postupka montaže. To znači da se minorizirala naknadna intervencija u obrađivanju ili dorađivanju snimljenog materijala, a primjena montažnog stola u realizaciji filma zasnivala se na principu kojim se vodio sistem upotrebe filmske kamere:

„Veličina objektiva bila je prethodno određena, kao i centralni položaj perspektivne točke u okviru slike. Time se mogućnost komponiranja slikovnog sadržaja svela na minimum, jer je kompozicija slike bila uvjetovana navedenim elementima.“[315]

Konstrukcija filma izvedena je laboratorijskom obradom originalne filmske snimke u kojoj nije izuzeta niti jedna filmska sličica. Drugim riječima, film je izveden iz neprekinutog snimka slijedeći načelo ritmičnog, kontinuiranog toka kretanja meandričnih linija Waclawa Szpakowskog. Neprekinuta se vožnja vlakom, kao neprekinuta linija na tračnicama, rastavlja na kadar koji se u prvoj polovini filma (prvih 7260 kadrova-sličica) okreće suprotno od smjera kazaljke na satu, a u drugoj polovini (drugih 7260 kadrova-sličica) opisuje spiralni okret u smjeru kazaljke na satu, što u konačnici upućuje na apsolutno simetričan film.

Kadrovi se postepeno, ritmično rotiraju za 360 stupnjeva u četiri pozicije slika (A, B, C, D) gdje je svaka izmjena pozicije u kadru kraća za jednu sličicu (od 120 sličice do 0-te). U filmu je prikazana vožnja vlakom tračnicama prema jednoj perspektivnoj točki (nultoj točki) koja se proteže u nedogled i koja, kao takva, u sebi sažima cijeli krajolik. U krajnjoj perspektivnoj točki filma, koja bi se mogla protezati do u nedogled, dolaskom u središte nulte točke, odnosno dolaskom u središte labirinta, evidentna je i bijela svjetlost koja u sebi sažima određenu frekvenciju muškog i ženskog glasa. U trenutku spiralnog okreta u nultoj točki,

[314]Itten Johannes (1973). *Umetnost boje,* Beograd: Umetnička akademija, str. 57.
[315]Ivan Ladislav Galeta –Detaljna eksplikacija strukturiranja filma *PiRâMidas 1972 1984,* iz arhivske građe MSU-a Zagreb

promatrač zrcalno, obrnutom perspektivom osvještava proces memorijskog zapisa stvarnosti upravo asimiliranih iskustava, jednom već proživljene stvarnosti. Prostorno vremenske odnose u filmu Galeta tumači citatom Ante Peterlića:

> „Unutar jednog kadra, pa kakav god on bio po drugim svojim kakvoćama – bila kamera, na primjer, pokrenuta ili nepokrenuta – prostor i vrijeme prožimlju se do nerazlučivosti, pa se kadar iz aspekta odnosa filmske tehnike prema snimanoj građi (izvanjskome svijetu, svemu što je snimljivo) može definirati kao jedan omeđeni prostorno vremenski kontinuum prikazivane građe. (...) i ako smo pri tome svjesni da se snimljeni prostor nastavlja iza rubova okvira i da prikazano zbivanje ima svoju prošlost i svoju budućnost, svaki se kadar može doživjeti kao pomno izabrana cjelina kao prostorno vremenski isječak što je veće i dulje.“[316]

Odabrani prostorno vremenski isječak u realizaciji filma, kao i kompletna istraživačka potka koja prethodi filmu i koja je ostvarena na više različitih disciplinarnih ravni, predstavljaju kodiranu filmsku sliku. Kodovi se u ovom smislu mogu tretirati kao posrednici između strukture i poruke, kako tvrdi Dušan Stojanović, oni predstavljaju skup operativnih konvencija koje određuju filmski jezik, sa svim, unutar filma, ugrađenim slojevima i njihovim denotativnim i konotativnim značenjima.[317] Kada se govori o prostorno vremenskom isječku ugrađenom u kod filma, u ovom se smislu misli na točno određeni datum kada je snimljen film, u točno određenom prostornom isječku. Naime, Galeta je film snimio 20. ožujka za vrijeme trajanja ekvinocija, odnosno proljetne ravnodnevnice kada je astronomski dan jednak noći.

Isječak prostora predstavlja točno određena dionica pruge koja je obuhvatila osmominutno kretanje vlaka pri brzini od 60 km na sat. U to je vrijeme radi potrebe postupka snimanja, na deset minuta, zaustavljen vlak koji je redovno prometovao na toj dionici pruge. Navedena strukturna potka u detaljnoj analizi ovog filma, kao takva predstavlja čisti, izvorni dokument na osnovu kojeg je kod svake projekcije publici jasno stavljen na znanje, i na osnovu kojeg je Galeta sa publikom otvarao polemike, diskusije i rasprave. Kao svojevrstan statement, izjava umjetnika o djelu, spomenuti je „dokument“ bio neizostavni dio rada. Takav način prezentacija djela može se tretirati kao performans ili događaj, u kojem je umjetnik istovremeno

[316]Ivan Ladislav Galeta –Detaljna eksplikacija strukturiranja filma *PiRâMidas 1972 1984,* iz arhivske građe MSU-a Zagreb

[317]Saveski Zoran (2006). Avangarda, alternativa, film. Kulturološki aspekti alternativne umetnosti na primeru filma. Beograd: Dom kulture-Studentski grad, str. 100.

i pedagog, promotor znanja konstruiranog u i oko umjetničkog djela. Galeta eksperiment provodi i kod način njegove prezentacije. Zašto i na koji to čini?

Na festivalu jugoslavenskog alternativnog filma i videa koji je bio održan od 17.-20. studenog Galeta je istakao slijedeće:

> „Dogodilo se da smo prikazivali prvi put film uz informaciju, drugi put film, pa je onda bila sat i pol diskusija o svemu, onda je jedan čovjek iz publike pitao da li može nakon svega toga još jedanput pogledati taj film. Ponovo smo ga projicirali. Međutim, dva puta sam radio ovako – da sam prikazao direktno, ali zašto? Nastojao sam da ipak ne namećem nekakve svoje stavove, da sam želio da taj film predstavlja, ono što meni predstavlja, osnovni princip univerzuma – udah i izdah. Onda sam naprosto dao informaciju kako je taj film građen, kako je došlo do njegove osnovne zamisli, kako se on naprosto oblikuje. Kada postoje određene informacije onda su one samo u relaciji gdje film postaje jedna zajednička cjelina tih dviju stvari. Jedan od poznatih filmskih autora je rekao da zamišlja film kao savršeni mehanizam ključanice i da je najteže pronaći ključ koji odgovara tom mehanizmu, tim vratima. Kada pronađe taj ključ , na njemu je samo da ga okrene i da mu se otvore vrata u jedan sasvim drugi prostor.“[318]

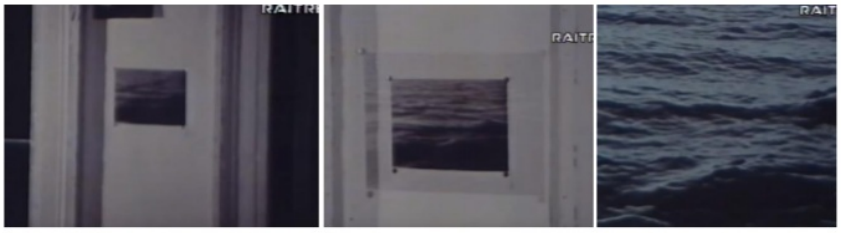
Između filma *PiRâMidas* 1972 1984 i filmova kao što su *The endless sandwich*, Pietera Weibla (1969.), *Wavelength*, Michaela Snowa (1967.), ***Serene Velocity***, Ernia Gerha (1970.) ili *Retracer*, Michaela Langotha (1991.) može se povući paralela. U navedenim filmovima također je zamjetno problematiziranje: 1. prostorno vremenskog aspekta, 2. ubrzavanja ili usporavanja filmskog kadra do perspektivne točke, 3. repetativnosti filmskih postupaka ili kadrova.

[318]Alternative film – video. Festival jugoslovenskog alternativnog filma i videa 17.-20- novembar 1988. Beograd: Dom kulture i Akademski filmski centar, str. 101.



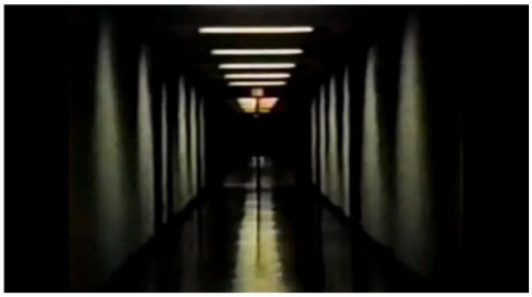
Slika br. 11.

***The endless sandwich*, Peter Weibel (1969.)**



Slika br. 12

Wavelength*, Michael Snow *(1967.)



Slika br. 13

Serene Velocity*, Erni Gerh *(1970.)



Slika br. 14

Retracer,* Michael Langoth *(1991.)

6.4.3.2. Analiza filma WAL(L)ZEN

U suradnji sa pijanistom Fredom Došekom Galeta je izveo muzički eksperiment u kojem je akcentirana temporalna komponenta reverzibilnog izvođenja djela (*Naprijed-Natrag: klavir/F.Chopin: Valcer op.64 br. 2*) gdje su u odnos dovedeni reprodukcija i stvarnost.

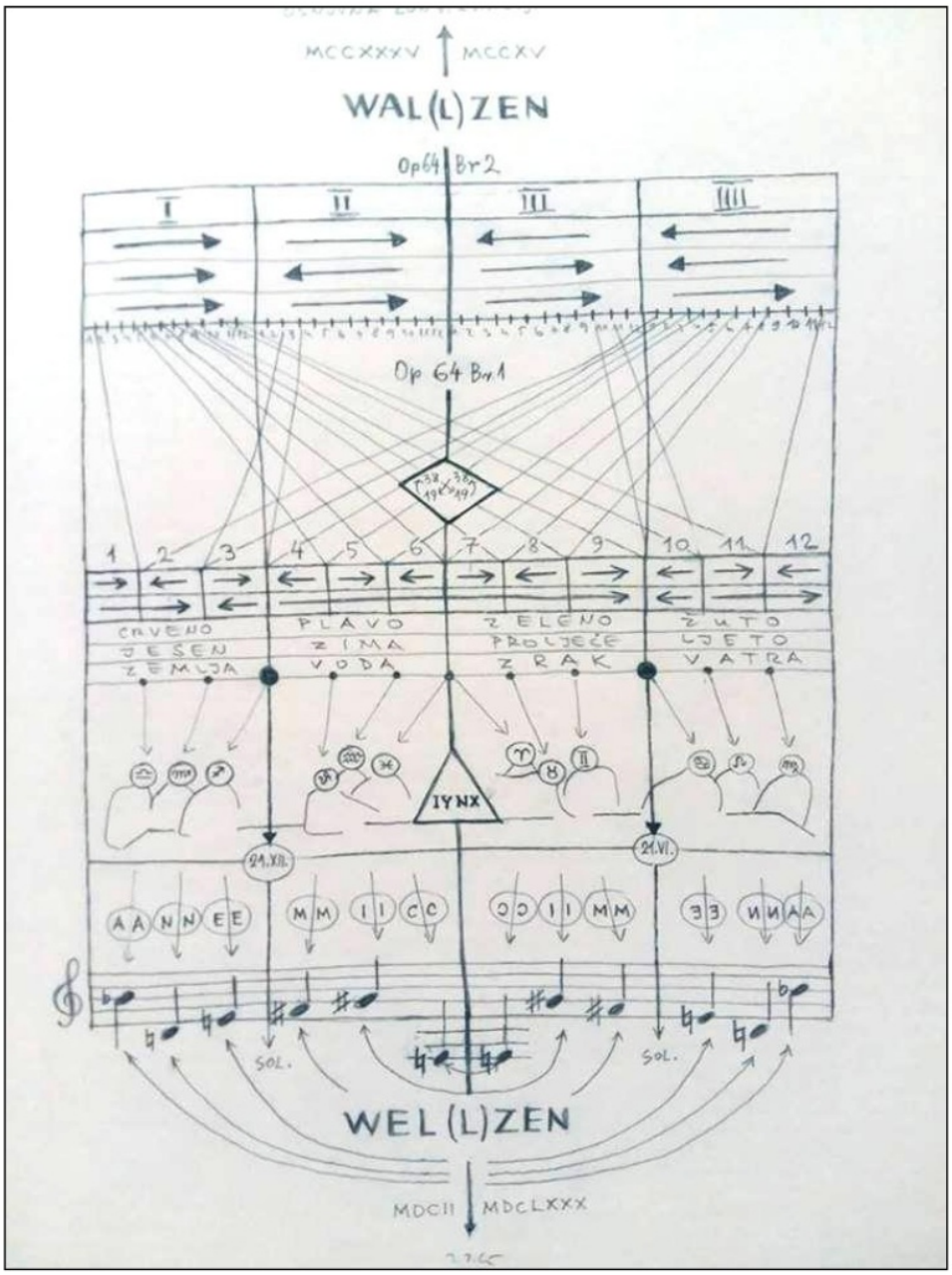
Kod eksplikacije strukturnog aspekta ovog djela Galeta navodi četiri verzije, kombinatorike njegovog izvođenja/kretanja[319]:

1. verzija: pijanist svira od početka prema kraju, kamera ga snima od početka prema kraju, medijska reprodukcija se realizira od početka prema kraju;
2. verzija: pijanist svira od početka prema kraju, za vrijeme snimanja film u kameri ide od kraju prema početku, medijska reprodukcija se realizira od početka prema kraju;
3. verzija: pijanist svira od kraja prema početku, kamera ga snima od početka prema kraju, medijska reprodukcija se realizira od početka prema kraju; i
4. verzija: pijanist svira od kraja prema početku, kamera ga snima od kraja prema početku, medijska reprodukcija realizira se od početka prema kraju.

U gornjem se dijelu dijagrama, kao što je vidljivo, nalaze spomenute četiri verzije kombinatorike izvođenja/kretanja djela.

[319]Ivan Ladislav Galeta (2013). *Medijske Minijature001*- https://vimeo.com/album/2292308/video/61265796- stranici pristupljeno 10. 02. 2018.

Navedene četiri verzije kombinatorike izvođenja/kretanja djela, u slijedećoj nadgradnji služile su kao autoreferencijalni podtekst iz kojeg je realizirano djelo *WAL(L)ZEN*, 1977/1984. Izvedena je vrlo precizna struktura u kojoj je temeljna kompozicija filma podijeljena na 12 segmenata/kadrova. Od četiri verzije mogućnosti izvođenja djela *Naprijed-Natrag: klavir* montaža je izvedena na slijedeći način: 1. kadar filma čine prvi kadar prve verzije i prvi kadar četvrte verzije, 2. kadar filma čine drugi kadar druge verzije i drugi kadar četvrte verzije, 3. kadar filma čine treći kadar druge verzije i treći kadar četvrte verzije, 4. kadar filma čine četvrti kadar prve verzije i četvrti kadar četvrte verzije, 5. kadar filma čine peti kadar prve verzije i peti kadar četvrte verzije, 6. kadar filma čine šesti kadar prve verzije i šesti kadar četvrte verzije, 7. kadar filma čine sedmi kadar prve verzije i sedmi kadar četvrte verzije, 8. kadar filma čine osmi kadar prve verzije i osmi kadar četvrte verzije, 9. kadar čini deveti kadar treće verzije, 10. kadar čini deseti kadar prve verzije i 11. kadar čine jedanaesti kadar prve verzije i jedanaesti kadar četvrte verzije.



Slika br. 15
Dijagram sa osnovnom konstrukcijom filma WA(L)ZEN

Unutar strukture, na svakoj je od četiri verzije, zamjetna referenca na:

1. četiri boje (crvena, plava, zelena i žuta);
2. četiri godišnja doba (jesen, zima, proljeće, ljeto);
3. četiri osnovna elementa (zemlja, voda, zrak, vatra);
4. dvanaest apostola (referenca na *Posljednju večeru*);
5. grčku mitologiju (*IYNX*);
6. ezoterijsku astrologiju, odnosno simbole zodijaka; i
7. zimski i ljetni solsticij (21. XII i 21. VI).

Osim toga kod promjene svakog kadra u filmskoj montaži zamiječuje se kratko pojavljivanje slova koja tvore riječ u regularnoj i inverznoj poziciji (*ANEMIC/CIMENA*) a u strukturom prikazu djela nalaze se u partituri iznad nota. Regularna i inverzna pozicija slova ili izvedene riječi *ANEMIC/CIMENA*, u ovom slučaju s jednom pogreškom u rasporedu slova u riječi (mogla bi biti namjerna jezična igra ili anagram), kako tumači Galeta, izravna je referenca na *Anemic Cinema*, eksperimentalni film Marcela Duchampa iz 1926. godine. Na tumačenje razloga za podjelu strukture na četiri centralne verzije (osim toga i veze svih ostalih referenci na broj četiri) moglo bi se zbog odnosa spram Duchampovog filma *Anémic Cinéma* nadovezati i Šuvakovićevo tumačenje četvorodimenzionalnog događaja vezanog za spomenuti film:

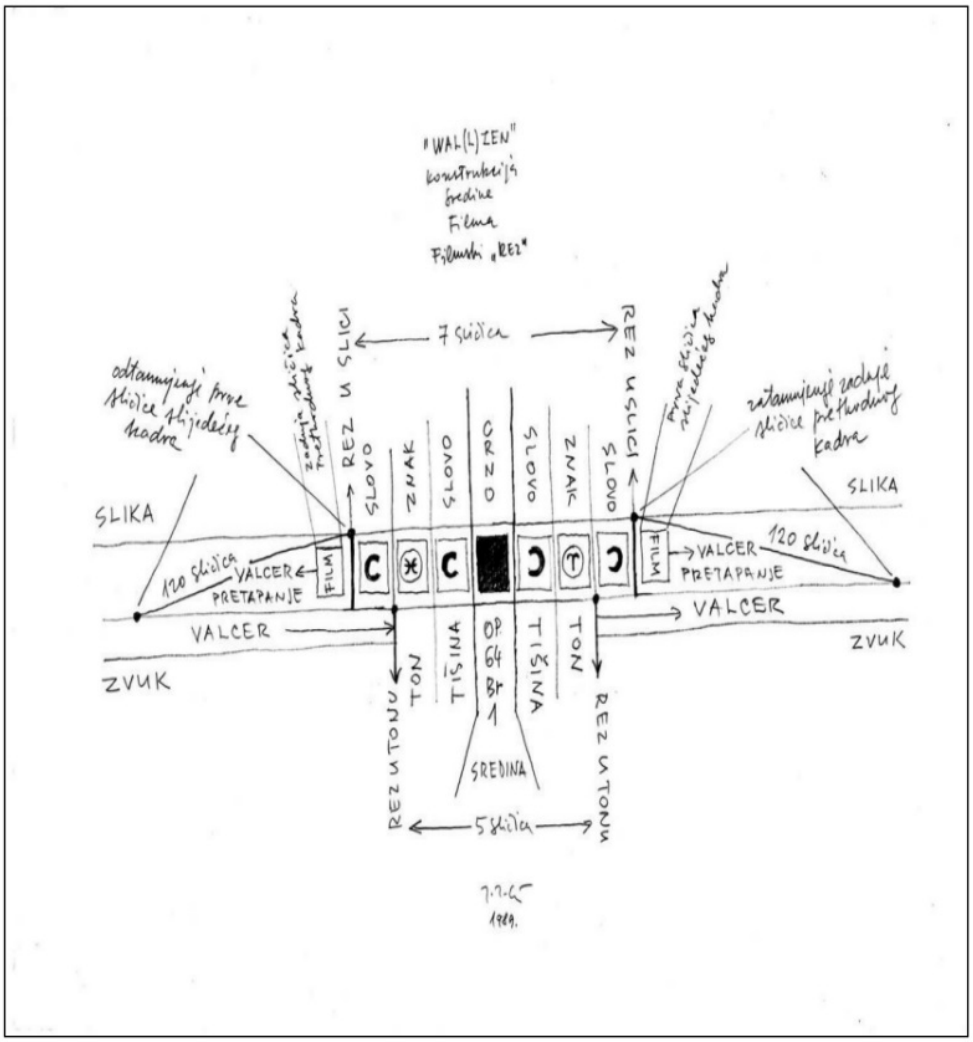
> „Duchampov film je jednostavna, ali problematična igra, sa odnosom filmske slike (drugačije rečeno: pokretne ili još preciznije naznačeno pulsirajuće slike) i, u doslovnom smislu, počuljnjenja geometrijskog i verbalnog teksta kao elementa filmskog kretanja/pulsiranja rebusa na ekranu. Riječ je o težnji za stvaranjem dinamičkog optičog događaja preobražaja statičnog perspektivnog modela linija, u dinamički, metaforički rečeno, četvorodimenzionalni događaj. Termin četvorodimenzionalno označava kritički idealitet evropskih avangardista koji su intuitivno habali koncepte teorijske fizike Alberta Einsteina iz teorije relativiteta.“[320]

Drugim riječima, četvrta se dimenzija, neodvojivosti prostorvremena kao takva dovodi u pitanje gotovo u svim Galetinim djelima (*PiRâMidas*, *Water pulu*, *Concentration*, *Tv ping pong*, *WAL(L)ZEN* i sl.)

19

[320]Šuvaković Miško (2012). *Umetnost i politika. Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*. Beograd: Službeni glasnik, str. 245.

U dijagramu sa osnovnom konstrukcijom filma *WAL(L)ZEN* zamijećuje se jedna zanimljiva činjenica, a to je da se unutar filma, u samoj sredini nalazi još jedno Galetino djelo. Postavlja se pitanje: kako je moguće da je autor u tako kratak vremenski interval implementirao muzičko djelo koje posjeduje svoju točno određenu vremensku dimenziju trajanja?



Slika br. 16
Dijagram konstrukcije sredine filma, filmski rez za film WAL(Z)EN

Iz priloženog dijagrama koji prikazuje konstrukciju sredine filma (filmski rez) zamjećuju se dodatna tumačenja strukturiranja djela s naznakom na:

1. rez u slici koji se sastoji od 7 sličica:

(slovo/znak/slovo/**crno**/slovo/znak/slovo)

2. rez u tonu koji se sastoji od pet sličica:

(ton/tišina/***Op 64 br 1***/tišina/ton)

Sredina filma kao što je vidljivo, u samo jednoj sličici sadrži još jedno muzičko djelo, Chopinov *Minute Waltz,* Op 64 br.1, i to u potpunosti, i u vrlo kratkom trajanju. Taj vrlo kratak trenutak čujnosti ovog djela može se, ukoliko se prilikom pažljivog slušanja zamijeti, činiti kao svojevrsna zvučna pogreška.[321] U sredini djela WA(L)ZEN, u jednu točku središnje sličice, izvršena je komprimacija zvuka, odnosno njegovo sažimanje nastalo procesom ubrzavanja. Jednominutni Chopinov valcer postao je potpuno neprepoznatljiv i stran našem perceptivnom iskustvu, ali iako sažet u jednu točku, nultu točku, kao takav ipak sadrži sve tehničke informacije o djelu. U Galetinom eksperimentu sa zvukom *Minutni valcer:Ubrzanje, Minutni valcer* Chopina ubrzava se sa vlastite regularne brzine od 19cm/sec, na 38 sc/sec, pa na 76cm/sec, pa na152 cm/sec, 304 cm/sek, 608 cm/sec, 1216 cm/sec, na 2432 cm/sec, 4864 cm/sec, 9728 cm/sec, 19 456 cm/sec, na 38912 cm/sec, 77 824 cm/sec, 155 648 cm/sec, na 311 296 cm/sec, pa sve do konačne verzije djela 622592 cm/sec.[322]

Iz ovih nekoliko pomno elaboriranih primjera Galetinog stvaralaštva može se zaključiti da liminalno polje Galetina znanja/erudicije posjeduje obilježja znanstvene ali i metafizičke spoznaje. To znači da je osim prisutnosti kriptogramatičkih konotativnih značenja simbola koja pripadaju području ezoterije, evidentna činjenica da su egzaktni izračuni, kao matematički modeli, pokazatelji analitičkog i metodološkog pristupa strukturiranju djela. Ujedno predstavljaju i potvrdu znanstvenih misli i stavova relevantnih znanstvenika na koje se Galeta

[321]Ivan Ladislav Galeta (2013). *Medijske Minijature002*- https://vimeo.com/album/2292308/video/61265796- stranici pristupljeno 10. 02. 2018.
[322]Ivan Ladislav Galeta -*Zvučni projekt br. 1, Ubrzanje* - http://www.kontejner.org/projekt/touch-me-festival-vrijeme-je/izlozbe/ivan-ladislav-galeta-hr-zvucni-projekt-br-1-ubrzanje- stranici pristupljeno 21.01. 2018.

neprestano pozivao. Konkretno, na ovu strukturnu potku, kako bi protumačio svoju zamisao strukture kroz postojeće znanstvene teze, Galeta veže slijedeći citat fizičara, matematičara, astronoma i filozofa Ruđera Boškovića:

> (...)„mora postojati zajednička granica koja prethodno spaja sa sljedećim, a ona upravo zato mora biti nedjeljiva, jer to spada u svojstvo granice. Tako na primjer, ploha koja dijeli dva tijela ne posjeduje debljinu; ona je jedna jedina, te u njoj dolazi do neposrednog prijelaza iz jedne u drugu stranu. Isto tako i crta koja dijeli dva dijela neprekinute plohe ne posjeduje širinu, dok točka koja dijeli dva isječka neprekinute crte ne posjeduje nikakvu dimenziju. Ne postoje dvije susljedne kontinuirane točke od kojih bi jedna bila završetak prvog, a druga početak slijedećeg isječka, jer dvije susljedne kontinuirane nedjeljive i ne pretežne točke ne mogu postojati a da ne dođe do međusobne kompetencije i nekog stapanja u jedno."(...)[323]

Suprotno od djela koja su nedovršena i koja se kao takva nalaze u stalnom progresu Galeta gradi zanimljivu situaciju u kojoj stvara djela koja se nalaze u regresu, drugim riječima u nestajanju, propadanju. I u ovom slučaju djelo je nedovršeno, samo benefit projektivnosti ne predstavlja njegovo nastajanje ili ekspanzija, već suprotno od toga, njegovo nestajanje. Ovdje se dogodila izvjesna paradoksalna situacija u kojoj oksimoron sintagme „progres u regresu" znači da se djelo, iako nestaje nalazi u postupku kretanja, što određuje da se njegov napredak nalazi u njegovom nazadovanju. Primjeri za ovako postavljenu tezu su radovi *Višestruki autoportret u nestajanju* (1980.), fotografija snimljena u Parizu kao akreditacijska legitimacija za muzej *Georges Pompidou* i Galetina vlastita Web stranica kao umjetničko djelo. U prvom se slučaju zbog specifičnosti kemijske strukture fotografskog papira, na kojem je fotografija razvijena, dogodio proces postepenog propadanja. Fotografija je počela blijedjeti, nestajati. U tom je slučaju Galeta odredio novi koncept djela, a to je činjenica da fotografiji svakim danom njenog propadanja raste vrijednost.

Drugi primjer, web stranica *www.noartearthday.com* nastala je kao ekološka osviještenost o rapidnom akumuliranju i proizvodni umjetničkih radova u svijetu koji svojom mnogobrojnošću „kontaminiraju" planet. Iz tog razloga Galeta daje prijedlog proglašenja suzdržavanja od umjetničkog stvaralaštva i za to predlaže dan 29. veljače nazivajući ga *NOART*

[323]Ruđer Bošković, *Theoria philosophiae naturalis - Teorija prirodne filozofije*- http://zvjezdarnica.com/znanost/velikani/zivot-i-djelo-josipa-rudera-boskovica/1472-stranici pristupljeno 10.02.2018.

EARTH DAY. Svoj prijedlog šalje kao cirkularno elektroničko pismo, kao *e-mail art*. Taj idejni projekat obrazložio je na međunarodnom simpoziju *Sustainability and Contemporary Art: Exit or Activism?* kojeg su priredili Maja i Reuben Fowkes (Maja i Rojben Favkes), kustosi, povijesničari umjetnosti i pokretači organizacije *translocal.org*. Zamisao „reciklažnog" čišćenja web stranice *Deep End Art WORK IN REGRESS*[324] Galeta je sproveo od 12. lipnja 2012. tako da je od navedenog datuma prestao objavljivati nove fotografije i tekstove, a postojeći su svakim danom postepeno brisani. Galeta o zamisli procesa nestajanja podataka na svojoj web stranici tumači slijedeće:

> „Osnovni tekst obrazloženja trenutačno se razgrađuje po abecednom redu. Za sada ostaje samo proglas, koji će se kasnije proširiti i na ostale svjetske jezike. Ovaj elektronički medijski proces se može pratiti i u posebnoj dokumentaciji. Uglavnom sve je na neki način u postupnom nestajanju, tako da će s vremenom nestati i sama dokumentacija, a možda i sve ostalo. S obzirom na to da je *NOART EARTH DAY* nepredvidivo web događanje, kako će se ono dalje razvijati dakako da ne znam. Sve ovisi o trenutačnoj situaciji, a posebice o mojem strpljivom suradniku Navidu Bulbuliji koji iz Sarajeva održava stranicu "nestabilnom"."[325]

Ekološka osviještenost i odnos prema prirodi vidljivi su u još jednoj poziciji koju Galeta zauzima spram pitanja održivog razvoja i ekologije. U pitanju je umjetničko ostvarenje pod nazivom *Anti spomenik Nikoli Tesli* (2009.). Nadovezujući se na svoj raniji projekt e-mail arta, u kojem predlaže *NOART EARTH DAY* danom suzdržavanja od produkcije umjetničkih artefakata, Galeta prisvaja pronađeni, slomljeni dalekovod u Baranji, proglasivši ga umjetničkim djelom.

Odluka kojom se neumjetnički predmet proglašava umjetničkim, i kome se mijenja prvobitna funkcija i kontekst, ukazuje na činjenicu da Galeta vrši aproprijaciju koncepta *ready madea*. Sam izbor naslova djela u kojem je evidentan prefiks *anti* reaktualizira dišanovsku, neodadaističku zamisao o tome da je „ready-made sredstvo emancipacije subjekta od umjetnika do stvaralačkog bića, ali i snažno kritičko sredstvo provociranja i podrivanja dominantnih estetičkih kriterija prosuđivanja moderne umjetnosti."[326] U ovom se smislu *ready made* ne

[324]Ivan Ladislav Galeta- web stranica *Deep End Art WORK IN REGRESS- http://www.ozafin.alu.hr/end_art/- stranici pristupljeno 09.02. 2018*.
[325]Ivan Ladislav Galeta. Web projekt *NOART EARTH DAY*.http://www.zarez.hr/clanci/razgovor-s-ivanom-ladislavom-galetom- stranici pristupljeno 25.01.2018.
[326]Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 535.

odnosi na prisvajanje objekta koji ima utlitarnu funkciju kao objekta iz svakodnevnog životnog habitusa, materijalističko-potrošačkog društva, već se odnosi na zapušteni, odbačeni predmet. Ovdje se može primijeniti dvojaka klasifikacija koncepta nađenog objekta W. J. T. Mitchella, gdje nađeni objekt treba biti jednostavan, običan, napušten, devastiran i derutan, sve samo ne lijep, plemenit, primijetan, privlačan ili upadljiv. "Mora biti nađen slučajno i neplanirano."[327] U ovom smislu prefiks *anti* posjeduje dvostruku konotativnu refleksiju, i to: na provokaciju i na subverziju. Na provokaciju estetičkih tradicijskih normi i kanona umjetnosti s jedne strane i na protest i subverziju spram političke i društvene stvarnosti s druge strane, budući da je zamisao Anti spomenika Nikoli Tesli bila reakcija na odluku gradonačelnika grada Zagreba, Milana Bandića da se spomenuti, postojeći spomenik Nikole Tesle 2006. godine premjesti s mjesta koje se nalazilo ispred Instituta Ruđera Boškovića, na novo mjesto, u ulicu Nikole Tesle.

Zamisao Ivana Meštrovića, autora spomenika dvaju najznačajnijih zanstvenika Ruđera Boškovića i Nikole Tesle bila je da se ova dva spomenika nalaze ispred instituta Ruđer Bošković u Zagrebu s namjerom predstavljanja simbola i zaštitnog znaka instituta. Odlukom gradonačelnika grada Zagreba, spomenik se premješta u Teslinu ulicu na veliko negodovanje struke. Karolj Skala, Ivan Ladislav Galeta, Irena Kraševac i Lovre Krstulović-Opara uložili su protest protiv takvog postupka, javno obznanivši vlastiti stav:

> „Trebalo je kreirati spomenik velikanu u duhu današnjega vremena, a ne »reciklirati« postojeći spomenik koji ne odgovara prostoru za koji je prenamijenjen. Očito je da se posegnulo za brzim, u nedostatku kvalitetnog rješenja. Niti šest godina otkako je postavljen, spomenik se nije suživio sa svojom okolinom. Oko njega se odlažu bicikli i motori, kante i vrećice sa smećem, a grane drva u njegovoj neposrednoj blizini često mu zakrivaju glavu. Taj je spomenik postao predmetom podsmjeha umjesto da reprezentira hrvatsku umjetnost i znanost te velikane hrvatske povijesti – Meštrovića i Teslu."[328]

S druge strane pojam antiumjetnost kategorija je koja označava da je umjetnost u epohalno utemeljenom aspektu stigla do svog kraja. Galeta je dao naslov *End art* djelu koje je vezano za njegovu aktivnost u prirodi i bilježenjenje njenih reverzibilnih mjena (e-mail art), prema Kraju Gornjem, selu u kojeg se preselio s najmjerom realizacije novog umjetničkog projekta. *Endart* je nastavak V· I· R· A· G projekat posvećen mađarskom umjetniku Miklósu

[327] MitchellW. J. T.(2005). *Founding Objects*. U: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, str. 14.
[328] http://www.novilist.hr/Kultura/Ostalo/Kako-spojiti-Boskovica-i-Teslu-nakon-sto-ih-je-Bandic-razdvojio-2006.-godine?meta_refresh=true, pristup 12. veljače, 2018.

Erdélyju. Verzije u izradi stalno se mijenjaju, slične su ali ne i iste. Nastoje nikada nebiti dovršene. Naprotiv iskustvo prijašnjeg omogućuje oblikovanje sljedećeg. Igra riječi *kraj-end* u nazivu djela ne predstavlja samo doslovni prijevod riječi sa hrvatskog na engleski jezik, već u sebi sadrži naznaku intiutivnog saznanja da je umjetnost, o čemu su pisali mnogi teoretičari i filozofi, zaista stigla do svojeg kraja. Stoga bi se moglo zaključiti da antiumjetnost fundira sve one aktivnosti umjetnika koje se odvijaju unutar, izvan i oko svijeta umjetnosti, na marginama uvriježenih tradicionalnih tekovina modernizma.

Nedovršenost umjetničkih ostvarenja, čijom otvorenošću ostavlja mogućnost za njihovo ponovno „recikliranje“, govori o tome da je Galeta u svom postupku stvaranja autoreferencijalan i autocitatan. To znači da spomenuta intertekstualnost ne počiva isključivo na odnosima između zamisli potencijalnih autorih tekstova i tekstova drugih disciplina (u ovom smislu književnosti), već i u odnosu spram vlastitih tekstualnih referenci. Autoreferencijalnost ili autocitatnost, kao princip ponavljanja ili postupak aproprijacije vlastitog teksta kod strukturiranja samog djela putem simbola, ideja, tema, metoda i principa evidentna je u repeticiji:

1. simbola kruga ili kotača;
2. ideji provokacije ustaljenih percepceptivnih obrazaca;
3. temi područja polja nulte točke;
4. naprijed-natrag, pozitiv-negativ inverznom postupku kod metode snimanja ili montaže;
5. principu palimpsestičke usložnjenosti faza u segmentima i postupcima strukturiranja djela i sl.

Autocitatnost ili autoreferencijalnost je u tom smislu jedan od brojnih pokazatelja koji upućuju na činjenicu da se njegova djela nalaze u stalnom progresu i procesu nedovršenosti, odnosno projektivnosti. Primarni pokazatelj koji aludira na nedovršenost djela nalazi se u akcentiranju temporalne komponente, vremenskog raspona u samim nazivima djela kao što su *WAL(L)ZEN,(1977-89),Sfaira 1985 – 1895,*(1971-84), *PiRaMidas 1972 1984,* (1984), *Dva vremena u jednom prostoru,* (1976-84). Na navedenim eksperimentalnim filmovima, kao mikro jedinicama Galeta je vršio „nadgradnje“, a dalje su kako je ranije navedeno, te jedinice ponovno tvorile makro projekat. Autoreferencijalni postupak jeste ujedno autorefleksivan i introspektivan. Autorefleksivan jer anticipira činjenicu da se unutar umjetničkog djela nalazi još jedno umjetničko djelo, a introspektivan jer rezultate postupaka i procudura nastalih u strukturiranju jednog djela transponira u drugo. Konkretni primjeri za potvrdu ove teze jeste

nadgradnja otvorenih djela: *Naprijed-Natrag: klavir*, (1977.) koji postaje *WAL(L)ZEN*, 1989[329] ili *Minutni valcer* kojipostaje *Minutni valcer: ubrzanje/ Zvučni projekat br.1, Ubrzanje* (1978.)[330].

6.4.4. Četvrta kategorijalna podjela/Teorija umjetnika/Hibridna pisanja

6.4.4.1. Teorija umjetnosti

Kako bi se razložio bazični koncept teorije umjetnika potrebno je ukazati na temeljne razlike između teorije umjetnika i teorije umjetnosti. Teorija umjetnosti može se trostruko definirati i to: 1. teorija umjetnosti je skupni naslov za specifične, točno određene i definirane discipline strukturirane u humanističkim i formalnim znanostima (povijest umjetnosti, umjetnička kritika, filozofija umjetnosti, psihologija umjetnosti, estetika, semiologija i semiotika umjetnosti i sociologija umjetnosti); 2. teorija umjetnosti je kao formalna znanost, neovisna znanstvena disciplina koja uspostavlja specifične principe i tehnike kako bi definirala vrijednost, zadatke i svrhu istraživanja, te opservacije likovnih i vizualnih umjetnosti; 3. teorija umjetnosti ne spada u znanstvene discipline već u opisne, evaluacijske, tumačenjske, smisaone specifične discipline koje su metajezičke i međužanrovske, čiji se žanrovski raspon kreće od eseja do filozofske diskusije.[331] Budući da teorija umjetnosti funkcionira kao razmjena informacija, ona između svijeta umjetnosti i drugih znanstvenih disciplina uspostavlja atmosferu u čije su polje uključene sve linije društvenog, političkog, kulturnog, ekonomskog ili duhovnog života. Ona razvija specifične metajezičke i diskurzivne politike značenja i vrijednovanja umjetničkog djelovanja i svijeta umjetnosti koji ga okružuje. Teorija umjetnosti funkcionira kao hibridno polje metajezičkih pristupa u analizi i interpretaciji pojedinog, svakog na svoj način posebnog, umjetničkog ostvarenja, pa su stoga temeljni kriteriji za definiciju individualnosti: subjektivnost, originalnost i genijalnost.[332] Žarko Paić, tumači da je teorija

[329]Ivan Ladislav Galeta – *WAL(L)ZEN* - https://www.youtube.com/watch?v=sIHzgDArrtI&list=UU3PjbRxf42PtMF4Tn8VHG4w&index=3, stranici pristupljeno 03.02. 2018.
[330]Ivan Ladislav Galeta – *Zvučni projekt br. 1, Ubrzanje* - https://www.youtube.com/watch?v=tfZaHBl8qJg, stranici pristupljeno 03. 02.2018.
[331]Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 622.
[332] Šuvaković Miško (2010). *Diskurzivna analiza*. Beograd: Orionart i Katedra za muzikologiju fakulteta za muzičke umetnosti, str. 305-306.

recentne umjetnosti zasnovana na tri paradigmatske pozicije koje postaju djelatne nakon provedbe sveobuhvatnog političko-ekonomskog koncepta globalizacije. Esencijalna zadaća teorije umjetmosti jeste problematiziranje i redefiniranje povijesti umjetnosti, klasične estetike i razdoblja post-estetike, filozofije umjetnosti, znanosti o umjetnosti, te fenomenologije slike.[333] Nadalje, tumači da su najznačajniji suvremeni teoretičari umjetnosti Boris Groys (Boris Grojs), koji zastopa prvu paradigmu - repolitizacija umjetnosti, Dieter Mersch (Diter Merš), koji zastupa drugu paradigmu - reestetizacija svijeta života, a treću paradigmu - vizualno/slikovni obrt zastupa skupina teoretičara kao što su Bruno Latour (Bruno Latur), Hans Belting, W. J. T. Mitchell, Peter Sloterdijk i Gottfried Boehm (Gotfrid Bem). Teme prve paradigme odnose se na pitanja Drugosti (problemi Trećeg svijeta, ravnopravnost žena, diskriminacija rodnih i spolnih identiteta), bunt protiv materijalističko-potrošačkog društva, životinje i njihova prava i sl. Teme druge paradigme vezane su za estetiku događaja (za modernu umjetnost to je bila estetika djela), odnosno performativnu estetiku (paradoks, destrukcija, samoreferencija). Teme treće paradigme odnose se na rekonstrukciju i revitalizaciju slikovnog i vidljivog naspram dominacije logocentizma[334].

Teorija umjetnosti ne može se klasificirati kao jedna sveobuhvatna, centralna teorija već kao skup estetičkih i filozofskih praksi koje djeluju različito i to u odnosu na specifičnu umjetničku situaciju, događaj, trenutak ili kontekst. Šuvaković ukazuje na opći pojam teorije umjetnosti kroz Lotmanovu unifikaciju termina teorija umjetnosti, estetika i znanost o umjetnosti, naglasivši specifičnu metodu (strukturalna semiotika) kao najučinkovitiju mogućnost za interpretaciju različitih umjetničkih kategorija, pojava i praksi.[335]

[333] Paić Žarko (2007). Suvremena umjetnost i njezina teorija: Djelo, događaj, izvedba. Ulomak iz knjige: Traume razlika. Zagreb: Meandar. https://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vsad_paic_1.html,stranici pristupljeno 06.02. 2020.
[334] Ibid.
[335] Šuvaković Miško (2010). *Diskurzivna analiza*. Beograd: Orionart i Katedra za muzikologiju fakulteta za muzičke umetnosti, str. 311.

6.4.4.2. Teorija umjetnika/hibridna pisanja umjetnika

Za teoriju umjetnika može se konstatirati da nastaje u isto vrijeme kada i teorija umjetnosti, kao logična potreba umjetnika da protumače, interpretiraju, analiziraju, predstave i prikažu vlastitu umjetničku praksu, život i svijet umjetnosti. Institucionalna teorija umjetnosti umjetničko djelo tumači kroz specifično generirane parametre kritike, psihologije, filozofije, estetike, semiologije, povijest umjetnosti, disciplina koje se nalaze izvan umjetničke prakse i svijeta umjetnosti samog umjetnika. Od vremena renesanse pa do modernih umjetničkih praksi, teorija umjetnika razlikovala se po načinu govora/saopćenja/očitovanja umjetnika o idejnim i tehničkim principima nastajanja rada. Govor umjetnika od sredjnjeg vijeka pa sve do romantizma izveden je kroz privatne zapise (pisma, eseje, knjige, upute) kao *autopetične rukopise*, koji nisu bili najmijenjeni širokom auditorijumu već bliskim prijateljima, rođacima, poslovnim partnerima, financijerima ili dobročiniteljima. [336] Moderni umjetnik svoje priopćenje/govor o stavovima, pogledima, idejama, konceptima i zamislima daje kroz *artist statemente*, manifeste i teoriju umjetnika. Djelatna nelingvistička umjetnička praksa prelazi u polje jezika, gdje se vrši opis, tumačenje, analiza i sinteza umjetničkog ponašanja, događaja ili prakse svijeta umjetnosti. Teorija umjetnika može preći u polja hibridnog pisanja umjetnika ako umjetnik oko svojeg rada stvori mitologizirani dodatak, tj. auratski kontekst koji ukazuje na "okruživanje djela diskursima različitog žanra, disciplinarnosti i medijske pokaznosti... kako bi se isprovocirala atmosfera razumijevanja i življenja pragmatičnih efekata umjetnosti u doba kulture i kulture u doba medija."[337]

U daljnem tekstu biti će prikazani neki od primjera umjetničke prakse koji su svoju umjetničku potencijalnost i status u umjetnosti provodili kroz koncepte teorije umjetnika. Prvenstveno su takve umjetničke pojave karakteristične za razdoblje avangardnih pokreta, a mogu se tumačiti kao proteorijske prakse budući da svoju aktivnost ne tumače kroz teorijski diskurs, već kao autorefleksivni, interpretativni, strukturalno-prikazivački i raspravljačko-kritički diskurs. Okruživanje umjetničkog djela autoreferentnim i autorefleksivnim kontekstom u odnosu na implementaciju različitih znanstvenih disciplina može se tretirati kao "teorijsko, poetičko ili pedagoško razmatranje."[338] Primjer kojega se može navesti jesu dnevnici Paula Klea, u kojima se predavačko-pedagoško izlaganje autora/umjetnika/pegagoga odnosi na

[336] Ibid., str. 314-315.
[337] Ibid., str. 342-343.
[338] Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 619.

pojedinca čije se obraćanje tekstu odvija u četiri pravca/linije: a) obraćanje vodi sazrijevanju i prodiranju u separiranu individuu, b) ono se razvija iz izoliranog, osobnog govora prema eksplicitnom, službenom govoru, c) obraćanje vodi ka neskladu između zamišljene i realizirane želje, i d) obraćanje se sagledava kao nastojanje mapiranja i oblikovanja diskursa. [339] Pa tako Klee, opisujući karakter i dinamiku linija tumači da je linija temeljni element od kojeg se sastoji jedna skica. Kao najsnažniju i najautoritativniju liniju spominje onu čvrstu koja ukazuje na uspon i koja je stoga "dinamična i temporalna". Takva linija započinje svoje kretanje iz točke i dalje se širi u određenim pravcima, jedna "šeta zbog koristi od šetnje... druga je u žurbi..itd"[340] Različitim teorijskim diskursima (teorija prirode, teorija forme, teorija boje) Klee ukazuje na prvostupanjske predloške-primjere, pa tako prema teoriji prirode, tumači da treba slikati snagu, ne oblike, ne oblikovanu prirodu, već prirodu koja se oblikuje. Klee tvrdi da može preživjeti samo ona forma koja ukazuje na nedovršenost, tok, kretanje i stalni progres: "Forma sama po sebi nešto je završeno, to je mrtvo. Živo je samo formiranje."[341]

Koncepti teorije umjetnika primjenjivali su i ostali profesori/pedagozi/umjetnici *Bauhausa* (napr. Albers o provedenim vježbama o bojama kod crtanja i slikanja tumači da one nisu bili koncipirane i strukturirane na način da daju konkretan odgovor na postavljene zadatke, već da budu provokacija koja će tumačiti način poučavanja.[342]) kao što su: Johanes Itten, Walter Gropius, Piet Mondrian, Vasilij Kandinski, Kazimir Maljevič, Laslo Moholy-Nagy, El Lissitzky, Oskar Schlemmer, Aleksandar Rodčenko, zatim članovi britanske grupe *Art&Language:* Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurell, Mel Ramsden, Charles Harrison, Ian Burn, Joseph Kosuth, Sol Le Witt i dr.

Između svih navedenih primjera o sistemima poučavanja, odnosno o teorijama umjetnika i Arganove teorije istraživanja, moguće je povući paralelu. Argan upućuje na tumačenje vrijednosti metodološkog procesa istraživanja, mišljenja i ponašanja umjetnika kako u teoriji umjetnosti, tako i u teoriji umjetnika, te stvaranja u konkretnom procesu realizacije likovnog teksta:

> „Vrijednost koja se ne može pronaći ni u podatku ni u rezultatu, očituje se u metodološkom procesu istraživanja. Rezultat ne mora biti postignut; ali proces

[339] Šuvaković Miško (1998). *Estetika apstraktnog slikarstva. Apstraktna umjetnost i teorija umjetnika 20.-ih godina*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa, str. 67.
[340] Klee Paul (1972). *Pedagogical Sketchbook*. New York and Washington: Praeger Publishers, str 16.
[341] Klee Felix (1968). *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*. California.Oakland: University of California Press
[342] Childress Denise D. Carroll (2008). *The Power of Color: Shades of Meaning*. Houston: ProQuest. University of Houston-Clear Lake, str. 15.

istraživanja kvalificira se sam po sebi kao model mišljenja, rada, ili, jednom riječju, ponašanja. Znanstvenik dokazuje ispravnost svoje metodologije provjerivši je, ili dokazavši njenu primijenjivost; isto čini i umjetnik, kada fenomenizira ili vizualizira mentalni proces istraživanja.“[343]

Kada se uzmu u obzir prethodna tumačenja, analiza i interpretacija koncepta teorije umjetnosti, između izloženih primjera podudarnih avangardnih, neoavangardnih i konceptualnih pedagoško/predavačko/istraživačkih umjetničkih praksi i koncepta teorije umjetnika Ivana Ladislava Galete može se povući paralela.

6.4.4.3. Klasifikacija diskurzivnih konfiguracija - zapisi, skice, grafikoni, dijagrami, transkripati, pisma

Za analizu teorijskog rada u kojem Galeta zastupa, interpretira, tumači i artikulira procedure, rješenja, koncepcije, konstrukcije, strukture i znakove tragova svijeta umjetnosti biti će potrebno izvršiti tipologiju djelatnih i životnih kompleksnih referentnih okvira.

Galetin autorefleksivni diskurs sadrži slijedeće teorijske, književne, filmske i pedagoške, spise:

1. Automatski crteži;
2. Bilježnice;
3. Brojevi;
4. Kretanje;
5. Kafka;
6. Poema i
7. Vizualna poezija.

Unutar spisa **Automatski crteži** nalazi se dvadeset jedan crtež nacrtan olovkom. Crteži prikazuju spiralne forme, koje u dinamičnoj, neprekinutoj vrtnji razvijaju intelektualnu misaonu hipotezu budućih struktura umjetničkih aktivnosti. Unutar spisa **Bilježnice** nalazi se najkompleksnija građa intertekstualnih, interdisciplinarnih, autoreferncijalnih matrica zasnovanih na književnim, filozofskim, antropozofskim, teozofskim, matematičkim, fizikalnim fenomenima i pojavama. Takvim referentnim okvirom Galeta postiže, ako se radi o prirodnim

[343]Denegri Ješa (2011). *Gulio Carlo Argan. Projekt i sudbina. Ogledio o modernoj i postmodernoj umjetnosti i arhitekturi, inustrijskom dizajnu, istoriji umetnosti i umetničkoj kritici*. Beograd: Orion Art, str. 200-201.

znanostima, matematici ili fizici, znanstvenu utemeljenost svojih hipotetičkih, polaznih zamisli. Ako su u pitanju filmske, književne, glazbene ili likovne reference, one mu služe kao metodološka, stilska ili značenjska strukturna potka. Ako su u pitanju numerologija, kabala, ezoterija, teozofija, antropozofija Galeta zalazi u polja tajnih, skrivenih kozmičkih, često puta izvan domašaja, čulnosti. Ezoterični spisi reference su za otkrivanje skrivenih znanja i nespoznatljive istine. Odnosi brojeva i slova i beskrajni izračuni predstavljaju najveći dio njegovih autoreferencijalnih spisa. Unutar spisa **Bilježnice,** kao najvećeg diskurzivnog referenta, može se izvesti analitična tipološka značenjska klasifikacija:

a) **Crvena bilježnica** (286 stranica) čiji sadržaj upućuje na izvedbu složenih scenarija i skica za filmove WAL(L)ZEN, Pasthor, Water Pulu, PiRaMidas, zatim dijagrami, grafikoni, matematički izračuni, zapažanja iz dnevnika/ roman Uliks/ plan rada, dnevnici sa detaljnom analizom fimske građe/*Andaluzijski pas*-Luis Bunuel, *Čovjek s kino kamerom*-Dziga Vertov , *Mjesto pod suncem*-George Stevens, *Othelo, Proces*-Orson Welles itd.

b) **Crvena bilježnica A5** (61 stranica) čiji sadržaj ukazuje na preliminarne skice, crteže, grafikone i tumačenja zakona permakulture, oblikovanja vrta, energije, razvoja i održivosti prirodnih resursa, simbioze sa prirodnim elementima i njenim doprinosima. Intertekstualne reference na području permakulture, teorijsko-manifestna rasprava i priprema za projekt *Endart No 4,* kao nastavak na projekt V.I.R.A.G.

c) **Crvena bilježnica A4** (120 stranica) čiji sadržaj upućuje na razlaganje skica i scenarija za film *Water Pulu,* detaljnu analizu kompozicije Leonardove slike *Posljednja večera* kako bi se primjenila dva očišta/središta/perspektive za nultu točku filma *PiRaMidas*. Izložen je detaljni scenarij i plan snimanja koji sadrži 75 dijapozitiva. U sadržaju bilježnice još se nalaze dnevnici sa detaljnom analizom filmske građe 47 filmova. Neki od njih su: *Szindbad*-Zoltan Huszanik, *Odiseja u svemiru*-Stanley Kubrick, *Netrpeljivost*-David Wark Griffith, *Amarkord*-Federico Fellini, *Zemlja*-Aleksandr Petrovič Dovzenko, *Američka noć*-Francois Truffant, *Entr Acte*-Rene Clair, *Nibelunzi*-Fritz Lang, *Noć svetog Lorenca*-braća Taviani, *Umorna smrt*-Fritz Lang, Dr. *Mabuse-kockar*-Fritz Lang, *Ubojica M*-Fritz Lang, *Orkanski Visovi*-William Wyler itd. Izveden je detaljan matematički izračun za snimanje zvuka za film *Water Pulu,* te rekonstrukcija filma WAL(Z)EN.

d) **Velika knjiga** (391 stranica) u čijem se sadržaju nalaze poslovna pisma, prijedlozi za realizaciju filmova, biografija, izjava o realizaciji filmova BIP i Kotač. Galeta zastupa

projekt: *Istraživanje filmskog i televizijskog medija*, gdje se eksperiment temelji na istraživanju vidljivog i nevidljivog *off* prostora, zatim prijedlog za izvođenje programa *Transformacije* kao optičkih istraživanja na bazi predložaka D. Detonija: *AsonanceI/II*, *Grafike I-VI*, *Likovi i plohe (*zvučna improvizacija na ugaono razlomljenu projekciju filma od 16 mm s faznim pomakom u projekciji od 124 kvadrata). Izvođenje eksperimenata sa zvukom *Gore-dolje, trokut* i *Gore-dolje, kružnica*. Zatim *Scenarij 37-* izvođenje dva toka u recitaciji po predlošku - intertekstualnoj referenci iz područja književnosti/pjesma Antuna Gustava Matoša/*Utjeha kose*, izvođenje eksperimenta sa zvukom *Naprijed-natrag, glas*. Unutar sadržaja knjige nalazi se i program projekcije Galetinih eksperimenata sa zvukom i filmom po nazivom *Experiment '79*: u Nederland Filmmuseumu, u Amsterdamu gdje će biti predstavljeni *Ubrzanje, Kap, Fokusiranje, Naprijd-natrag, Ping-pong, Dva vremena u jednom prostoru, Lijevo-desno i Kut*.itd.

e) Zelena knjiga 1 (130 stranica) u čijem se sadržaju nalaze intertekstualne refrence na permakulturu Billa Mollisona (Bil Molison) i na japansku filozofiju prirodnog poljodjeljstva Masanobe Fukuoke (no-till agrikultura) koji zastupa žetvu s mininumom aktivnošću oko gnojenja i pripreme zemlje, zatim kalendar sjetve, sadnje i berbe povrća za kontinentalni uzgoj, te kalendar za povrće koje se uzgaja iz presadnica.

f) Zelena knjiga 2 (99 stranica) u čijem se sadržaju nalaze reference na izreke o redu koji vlada u zakonitostima prirode, pitanja o opstanku zemlje i njenog održivog razvoja, pitanja o očuvanju energije/ Ernest Halbleib (Ernest Hajblab), Bela Hamvas (Bela Hamvaš), Albert Howard (Albert Hauard), Pierre Teilhard de Chardin (Pjer Tajlhard de Šardan), Arnaldus de Vilanova. Predstavljene su autorefleksivne zamisli o podizanju svijesti svim umjetnicima kako bi se izvršila kontrola proizvodnje umjetničkih artefakata, te izvela reciklaža vlastitih realiziranih umjetničkih djela.

g) Velika zelena knjiga (489 stranica) u čijem se sadržaju nalaze reference na *Scenarije 13, 14, 15, 16, 17 i 18.* , *Scenarij za kotač*, *Scenarij za izložbu Kretanja*, *Informacija br. 10* o nagradi za *Scenarij br. 2, Scenarij kao likovni izraz*.

h) Knjiga Ulysses (961 stranica) u čijem se sadržaju nalaze reference na romane *Ulysses* i *Fineganovo bdijenje* Jamesa Joycea. Galeta je kopirao Joyceov roman u veliku knjigu ostavivši dovoljno mjesta za upisivanje asocijativnih referenci, misli, zapisa, direktnom intervencijom u tekstu romana ili okolo samog teksta romana. Knjiga je ispunjena konglomeratom izreka, latinskih sentenci, crteža, dijagrama, grafikona, matematičkih izračuna, brojevnih kompozicija, skica. Galeta tumači koncept *WORK IN PROGRESS* počevši od prvih pročitanih redaka romana i datuma početka istraživačko

eksperimentatorskog umjetničkog procesa. Razlaže djelatne istraživačke protokole i procedure na makro filmskom projektu V.I.R.A.G. Označio je poglavlja i odlomke, te je na osnovu likova i ostalih referenci gradio strukturnu potku djela. Osim toga primijenio je Joyceov pristup koncepta jezičkih igara, anagramiranja riječi, mijenjanja toka ili smjera rečenice, bazirajući strukturu svoga projekta na principu zatvorenog kruga. U knjizi je sadržan velik broj intertekstualnih referenci na matematičare, fizičare (Nikola Tesla, Ruđer Bošković, Einstein, Stephan Hawking), filozofe i antropozofe (Rudolf Steiner, Masanobu Fukuoka), književnike (James Joyce, Karel Čapek), teoretičare i još mnoge druge znanstvenike i umjetnike. Osim toga u knjizi se nalazi nepregleno polje referenci na eksperimentalni i nijemi film, na igrane filmove, te avangardne kazališne i filmske glumce, filmske redatelje i filmske autore. Knjiga raspolaže s velikim brojem skica za eksperimente sa zvukom.

Unutar spisa **Brojevi** nalazi se *Traktat o devetki*. Galeta izvodi matematičke operacije množenja i zbrajanja, te izvodi konkluziju da "Bilo koji broj pomnožen sa brojem devet, u svom zbrojenom rezultatu dat će ponovo broj devet." Unutar postupka od devet matematičkih razmišljanja, u osmom prikazuje veliko sjedinjenje Helti i Gilgameša, kako bi ukazao na potragu za tajnom vječnog života i mudrosti. Galeta smatra da se cijeli kozmos veže za broj devet jer on predstavlja tajni kod svemira.

Unutar spisa **Kretanje** nalazi se 6 dijagrama za scenarij *Kuglica*.

Unutar spisa **Kafka** nalaze se dva prikaza vizualne poezije gdje se aproprijacijski postupak intertekstualnih referenci odnosi na preuzimanje basne Franza Kafke/*Mala basna*..

Unutar spisa **Poema** nalazi se trinaest stranica tekstualnih eksperimenta u književnoj formi poeme. Galeta izlaže navedenu formu kao platformu za eksperiment budući da poema po svojim temeljnim karakteristikama pretpostavlja prostore paradoksa i oksimorona.

Unutar spisa **Vizualna poezija** nalazi se trideset sedam stranica gdje su izvedeni eksperimenti u području vizualne poezije gdje se preklapa, prožima i međusobno zastupa intertekstualni i interslikovni strukturalni poredak. Djelatna nelingvistička umjetnička praksa prelazi u polje jezika, gdje se vrši opis, tumačenje, analiza i sinteza umjetničkog ponašanja, događaja ili prakse svijeta umjetnosti.

Iz spomenute tipološke klasifikacije autopoetičkih spisa, skica, grafikona, dijagrama, matematičkih izračuna, tablica, scenarija i ostalih filmskih zabilješki predstavljen je tek jedan mali dio. Budući da ova klasifikacija sadrži kompleksan obim intertekstualnih referenci, kojeg

u ovom radu nije moguće u cijelosti obuhvatiti, analiza, rasprava i interpretacija tekstova iz polja teorije umjetnika biti će u perspektivi zasebna tema.

7. ZAKLJUČAK

U prezentiranoj doktorskoj disertaciji, čiji je strukturalni okvir temeljen na pristupima istraživanju i eksperimentu u vizualnim umjetnostima, sa studijom slučaja koja se bavi izvođenjem teoretizacije transdisciplinarnih umjetničkih istraživanja na osnovu djela Ivana Ladislava Galete, izvedena je analiza koncepata avangardne, neoavangardne i konceptualne umjetnosti. Ruptura između visoko modernističkih tendencija, koje su stremile ka strogoj umjetničkoj autonomiji zaokruženog i estetski zatvorenog djela i avangardnih tendencija koje su težile radikalnim, revolutivnim promjenama u umjetnosti i kulturi, dovela je do razvijanja potencijalnosti preobražaja umjetničkog djela, njegovog konteksta kao i svijeta umjetnosti. U radu je izvedena distinkcija u pojmovima između povijesnih avangardi, neoavangardi i postavangardi u europskom i američkom kontekstu, kako bi se ukazalo na društveno-ekonomske i političke polazišne točke koje su utjecale na strukturiranje potpuno različitih interventnih avangardnih umjetničkih praksi. Evidentna su i teorijsko-filozofska preklapanja, ali i odstupanja (čija je linearna kronologija detaljno pojašnjena, kritički i analitički problematizirana) između jugoslovenske/hrvatske i internacionalne umjetničke scene.

Teorijsko interpretativni okvir o istraživačkoj umjetnosti Carla Giulia Argana bio je temeljna polazišna platforma za interpretaciju umjetnosti kao projekta, koji ukazuje na strukturu, proceduru, promociju, prikazivanje i zastupanje umjetničkog djela i svijeta umjetnosti. Iz navedene je diskurzivno-konceptualne platforme, u integraciji sa ostalim interpretativnim metodama, generirana sistemska analiza za interpretaciju složenog, transdisciplinarnog, metamedijskog umjetničkog stvaralaštva hrvatskog konceptualnog umjetnika Ivana Ladislava Galete.

Disertacija je podijeljena u dvije teorijsko interpretativne cjeline. U prvoj je izvedeno tumačenje i analiza šireg povijesno-društvenog, kulturalnog, teorijskog i filozofskog konteksta koji uključuje sveobuhvatan uvid u nacionalnu i internacionalnu umjetničku produkciju, dok se u drugoj cjelini izvela interpretacija studije slučaja kojom je objedinjena strukturna analiza umjetničke prakse hrvatskog konceptualnog umjetnika Ivana Ladislava Galete. Specifičan slojeviti diskurzivni odnos navedenih teorijskih platformi omogućio je izvođenje lokacije, definicije i tumačenja predmeta istraživanja sadržanog u korpusu Galetine umjetničke produkcije. Istovremeno je i pojednostavio kompleksnu metodu interpretacije zahtjevnih hibridnih sistema znakova i označitelja, te diskurzivnih epistemoloških protokola i procedura. Izvedena je kategorijalna podjela koja je sistematizirala četiri dominantne referentne kategorije.

Na taj način izvršila se rekonstrukcija i potvrda postavljenih hipoteza kao što su: 1. Eksperimentom i istraživanjem kao djelatnim umjetničkim procedurama i protokolima prekoračuju se disciplinarne granice i granice specifičnosti medija; 2. Hibridnost polja ukazuje na složenost problemske osnove unutar strukture umjetničkog djela; 3. Hibridno pisanje umjetnika promatra se kao prvostupanjski jezično-teoretski instrument koji reflektira drugostupanjske metateorijske tekstove (psihoanaliza, filozofija, antropozofija, ezoterija, teozofija, numerologija, matematika, fizika, književnost i sl.); 4. Umjetnička praksa sagledava se kao *teorija in situ* - samorazumljiv tok premisa i konkluzija nastao iz djelatne procedure istraživanja; 5. Umjetnička praksa posjeduje fundamentalne značajke projektivne umjetnosti; 6. Autorefleksivnost kao proteorijska praksa predočava palimpsestičko usložnjavanje karakterističnih strukturalnih intertekstualnih referenci; 7. Perceptivne destabilizacije promatraju se kao rezultat upotrebe nekonvencionalnih metoda i postupaka realizacije umjetničkog rada; i 8. Praksa pedagoško/umjetničkog rada pozicija je gdje se govorni performativni čin transponira u programski tekst, i sl.

U prvom dijelu doktorske disertacije detaljno su izloženi i predstavljeni koncepti avangarde, neoavangarde i konceptualne umjetnosti, unutar čijeg se domena polemiziralo o radikalnim umjetničkim praksama, suvremenom pojmu avangarde, konceptima neoavangarde i konceptualnoj umjetnosti. Također su za primjer radikalnih umjetničkih praksi, s ciljem uvida u eksperimentalne, subverzivne, kritičke i emancipatorske umjetničke aktivnosti, dati primjeri umjetničkih produkcija trojice ključnih aktera koji su svojim nekonvencionalnim pristupima realizacije i prezentacije umjetnosti kao događaja doveli do promjene paradigmi (Joseph Beuys, John Cage i Piero Manzoni). To znači da su se promjene dogodile zbog uspostavljanja novih definicija svijeta umjetnosti, gdje esencijalni predmet istraživanja umjetnosti (kao artikulacija složenih postupaka prikazivanja stvaralačkog čina a ne umjetničkog produkta), postaje umjetnost sama.

U poglavlju pod nazivom *Status istraživanja i eksperimenta u Hrvatskoj neoavangardnoj i konceptualnoj umjetnosti* uvedeni su pojmovi socijalistički realizam, socijalistički modernizam, socijalistički estetizam, pa sve do sintagme *druga linija,* koji označavaju razdoblje začetaka društveno/političko/kulturalnih promjena koje su postepeno vodile do promjene paradigmi, odnosno modifikacije tekovina povijesti moderne umjetnosti. U takvim su uvjetima, svoju emancipacijsku umjetničku praksu započele grupa EXAT-51, na tragu konstruktivizma i bauhausovskog pristupa, zatim međunarodni pokret Nove tendencije, na tragu luminokinetičkih i optičkih operativnih istraživanja, demistifikacije i problematizacije položaja umjetnika u društvenom i političkom kontekstu i naposlijetku grupa Gorgona, na tragu

izvođenja nepredstavljačke, antiluzionističke, bezpredmetne umjetnosti. Sva tri primjera poslužila su da problematiziraju razdoblje transformacija u širem kontekstu novog, afirmativnog ozračja u tadašnjoj Jugoslaviji. Grupe formirane oko zagrebačke Galerije studentskog centra, u interakciji sa suvremenom generacijom internacionalnih umjetnika, znatno su utjecale na strukturiranje nove umjetničke klime na čijim će se temeljima (kao postslikarske i postobjektne, kritičke, produktivne, istraživačke, eksperimentalne i konceptualne pojave) razviti pokret Nove umjetničke prakse. U istom poglavlju, u logičkom slijedu protumačene su temeljne odlike eksperimentalnog i strukturalnog filma, uključujući tumačenje pojmovnog određenja i začetaka razdoblja strukturalnog filma. Predstavljen je fenomen kino klubova (60-ih godina u Jugoslaviji), specifična tekovina socijalističkog poretka zasnovana kao platforma, koja je, poticana od strane državne kulturalne politike, bila inkubator za nesmetano istraživanje, artikulaciju kritičkih stavova i razvijanje aktivnosti avangardne filmske umjetničke scene. Neobično je važno naglasiti i podcrtati kako je Kino klub Zagreb u suradnji sa Savezom jugoslavenskih amaterskih klubova bio inicijator i pokretač GEFF-a, prvog festivala eksperimentalnog filma u svijetu. Gefofske su teze bile izuzetno radikalne i smjele, te su konstruirane iz zamisli konekcije umjetnosti, svakodnevnog života, znanosti i napretka tehnologije (napr. pojam *antifilma*, kao teorijsko-filmski koncept). Iz tog poticajnog okruženja kasnije se je razvila cijela generacija budućih eksperimentalnih filmskih i video umjetnika (Tomislav Gotovac, Vladimir Petek, Ivan Ladislav Galeta, Mihovil Pansini, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Željko Kipke, Goran Trbuljak, Zlatko Mustać i još mnogi drugi).

Prva četiri poglavlja, kako je već ranije rečeno, razložila su, interpretirala i analizirala društveno-povijesni, politički, kulturalni i umjetnički kontekst, te mogući interpretativni teorijski okvir kako bi se u drugom dijelu doktorske disertacije pristupilo detaljnoj analizi strukture umjetničke prakse Ivana Ladislava Galete. Analiza studije slučaja izvedena je ponajprije dokumentiranjem radnog životopisa I.L.Galete kako bi se potvrdile početne hipoteze o tome da je vodeća aktivnost Galete u Mutimedijalnom centru Studentskog centra u Zagrebu, bila jedan od ključnih čimbenika za uspostavu, usmjeravanje i definiranje njegove umjetničke aktivnosti. Naime, MMC je bio inicijalna, pokretačka instanca oko koje su se okupljali i kretali umjetnici i umjetničke grupe. Zamjetan je Galetin specifični gorljivi doprinos u aktivaciji, kreiranju, poticanju i razvijanju eksperimentalne, istraživački orijentirane umjetničke klime oko koje je stvorena atmosfera umjetnosti. Na početku poglavlja *Analiza studije slučaja* postavljeno je hipotetsko pitanje: "*U kojoj je mjeri, na ovakav način stvorena umjetnička atmosfera, bila predodžba Galetinih vlastitih umjetničkih protokola i principa gdje je stvarao vlastiti svijet umjetnosti?"*. Na kraju ove studije na to pitanje moguće je dati odgovor. Galeta je formirao

"diskurzivnu auru" kao "mitologizirani dodatak (suplement)"[344] koji ukazuje na činjenicu da se ovako okarakterizirano društveno djelovanje može tumačiti kroz hibridne teorije umjetnosti i kulture. U ovom se slučaju umjetnikov govor/diskurs transponira na stvaranje aktivnog i potencirajućeg institucionalnog diskursa unutar društvene organizacije koji funkcionira kao projekcija individualnog u kolektivno i obrnuto. Ovaj puta narativno zastupanje umjetnika nije nastalo iz vlastitih poetičkih spisa, dokumenata, pisama, praktikuma ili dijagrama, već iz djelatnih mogućnosti interaktivnog kulturološkog habitusa kao poligona intertekstualnih, intermedijalnih i interdisciplinarnih, "živo" aktivnih referenci (teoretska predavanja i predstavljanja umjetnika, prikazivanje referentne filmske građe, izvođenje diskusija, rasprava i augmentacija aktualne problematike svijeta umjetnosti).

U drugom je dijelu doktorske disertacije na osnovu neoavangardnih postulata izvedena kategorijalna podjela umjetničkog opusa I.L.Galete. U prvom je smislu umjetničko stvaralaštvo interpretirano kao fluetno, nedovršeno, *work in progress* djelo, te je iz takve konstrukcije izvedena četverostruka klasifikacija umjetničkih aktivnosti: 1. Intertekstualnost/Intermedijalnost; 2. Bihevioralni performans; 3. Antiumjetnost; i 4. Teorija umjetnika/hibridna pisanja.

Prema Arganovoj teoriji o istraživačkoj umjetnosti, u ovom je slučaju umjetničko stvaralaštvo predstavljeno kao projektivno i sistemsko. Sistemsko jer se njegovi konstituivni elementi nalaze u interdisciplinarnoj, intermedijalnoj, intertekstualnoj implicitnoj interakciji, a projektivno jer upućuje na umjetnikovu zamisao da strukturira djelo koje se ne prikazuje kao realizirano ili finalizirano, te posjeduje jasno postavljene parametre očekivanih rezultata. Naprotiv, ono egzistira kao dinamično, nepredvidljivo i nedovršeno, ili kako tumači Argan, ukazuje na sam životni tok i njegov unutarnji sustav i poredak, na "prijeđeni put", strukturu i pravac kretanja.[345]

Značajan segment kategorijalne podjele odnosi se na intertekstualnost i intemedijalnost. On ukazuje na mnogobrojne intertekstualne i intermedijalne reference. Drugim riječima, upućuje na činjenicu da je intertekstualna referenca otvorila polje, proširivši koncept teksta u kojem se vrši preoblikovanje, reinterpretacija, izvodi interakcija i razmjena značenja. Umjetničko je djelo u tom smislu mimezis ili odslikavanje prethodnih umjetničkih djela (filmskih, književnih, filozofskih, atropozofskih i sl.) a sam postupak odslikavanja je izvedba

[344] Šuvaković Miško (2010). *Diskurzivna analiza*. Beograd: Orion art i katedra za muzikologiju fakulteta muzičke umetnosti, str. 343.
[345] Denegri Ješa (2011). Giulio Carlo Argan. *Projekt i sudbina. Ogledi o modernoj i postmodernoj umjetnosti i arhitekturi, industrijskom dizajnu, istoriji umjetnosti i umjetničkoj kritici*. Beograd: Orionart, str. 19.

tekstova koji vizualno ili semantički prezentiraju prethodne tekstove, fotografije, književna djela, filmove i sl.[346]

Također se značajan segment kategorijalne podjele, determiniran kao Bihevioralni performans, odnosi na predavačko/pedagoško/performativnu aktivnost, ali također i na izvođenje akcija, intervencija, situacija, predavačkih performansa. Izvedena je detaljna interpretcija različitih eksperimentalnih predavačkih aktivnosti umjetnika/profesora u razdoblju avangardnih umjetničkih pojava i institucija (Waldorfska škola Rudolfa Steinera, *Bauhaus*, *Black Mountain Colege*, *Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research, Art and Language* i sl.) Izložene su neke metode i kursevi pojedinih umjetnika/pedagoga kako bi se pozicionirala i interpretirala metodologija I.L.Galete u odnosu na spomenute prakse. Provedena je anketa ciljne skupine na uzorku od pet studenata koji su pohađali njegova predavanja. Izvedena anketa izložena je kao referentni dokumentacijski materijal koji potvrđuje postavljene hipotetičke polazišne tvrdnje da je I.L.Galeta zastupao eksperimentalne, inovativne predavačke, pedagoške principe i metode. U interpretaciji i analizi umjetničkog opusa I.L.Galete razložen je samo jedan mali dio dokumentacijskog uvida prikupljen u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu. Spomenuti se dokumentacijski sadržaj u ovom smislu interpretira kao hibridno pisanje umjetnika/teorija umjetnika, koji kao teorijska refleksija njegovih djelatnih protokola i procedura zastupa svijet umjetnosti. Hibridno pismo koje je nastalo u samom polju umjetnosti predstavljaju Galetini matematički modeli, izračuni, grafikoni, dijagrami, skice, scenariji, prepiske, pisma, bilježnice i crteži.

Muzej suvremene umjetnosti, pod vodstvom kustosa Tihomira Milovca, organizirao je retrospektivnu izložbu pod nazivom *Krajolik nulte točke* koja je bila otvorena 22. studenog, 2013. godine. Katalog izložbe izradio je MSU a tekstove su u odnosu na Galetina specifična umjetničko/istraživačka područja napisali: Tihomir Milovac/*Uvod u krajolik nulte točke*, Barbara Wurm/*O znanju u filmskim zabilješkama i znanju o njima: Ivan Ladislav Galeta: Zabilješke*, Markita Franulić/*Proširena fotografija Ivana Ladislava Galete*, Miklos Peternak/*Perspektive Ivana Ladislava Galete*, Hrvoje Turković/*Pravi eksperiment u umjetnosti*-Galeta/*Kut, 1975*., *Lijevo-desno pješaci, 1979*., Laslo Beke/*Ivan Ladislav Galeta: Water Pulu 1869-1096*, Željko Kipke/*Galeta i cunami*, Andrej Mirčev/*Umjetnost kao kraj(olik) nulte točke*, Malcom Le Grice/*Pjevati o vinu-misli o radu Ladislava Galete*.[347] Retrospektivna

[346] Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 284.
[347] Krajolik nulte točke /Zero point Landscape (2013). Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: MSU i Paksi Keptar

izložba može se interpretirati kao makro djelo u nastajanju. Budući da autor koristi mikro jedinice ranije nastalih radova, kroz vlastito vodstvo tumačeći progres djela, direktnom intervencijom na konkretnom postavu mijenja karakter izložbe. Zbog toga se ova retrospektivna izložba također može smatrati *work in progress*, djelom u nastajanju. Na kraju disertacije prezentirane su fotografije postava navedene izložbe.

Iz izuzetno bogatog i raznovrsnog umjetničkog opusa izvedena je analiza i teorijska interpretacija koja nije imala za zadatak obuhvatiti potpuni koncepcijski repertoar umjetnika, već ciljano izabrana djela. Na tom je tragu iz kategorijalne podjele Galetinog opusa izvedeno tumačenje samo pojedinih njenih segmenata. Stoga primarni cilj doktorske disertacije nije bio interpretirati i analizirati cjelovit opus, već stvoriti teorijsku kritičku i analitičku interpretativnu platformu iz koje je moguće sagledati Galetin kompleksan umjetnički kontekst i svijet umjetnosti. Različita otvorena polja interdisciplinarnosti pružaju nebrojene mogućnosti za daljnju buduću interpretaciju i razvijanje novih analitičkih diskurzivnih platformi.

Zahvala

Zahvaljujem se prvenstveno svom mentoru dr. Mišku Šuvakoviću na izuzetnom znanju, kompetencijama, strpljenu i profesionalizmu, također i svojoj komentorici dr. sc. Nataši Lah. Zahvaljujem se Tihomiru Milovcu, muzejskom savjetniku i voditelju Eksperimentalno-istraživačkog odjela Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu koji mi je ustupio građu umjetničkog opusa Ivana Ladislava Galete. Muzej je ujedno ustupio nesmetani desetodnevni rad na istraživanju, snimanju i kopiranju materijala u svom muzejskom apartanu. Zahvaljujem Dijani Nenadić, voditeljici izdavačke djelatnosti Hrvatskog filmskog saveza u Zagrebu koja mi je također ustupila filmsku građu i dokumentaciju. Omogućila mi je intervju sa gospodinom Hrvojem Turkovićem, filmskim teoretičarem i kritičarem, te vrsnim poznavaocem umjetničkog opusa Ivana Ladislava Galete. Zahvale idu i gospodinu Nikici Giliću, glavnom uredniku znanstvenog časopisa Hrvatski Filmski Ljetopis u kojem je objavljen dio moje doktorske disertacije pod nazivom *Strukturna sistemska analiza umjetničkog opusa Ivana Ladislava Galete*. Na kraju zahvaljujem mojim najbližima na strpljenju, toleranciji i podršci.

Literatura

1. Adriani Götz; Konnertz, Winfried; Thomas, Karin (1981). Joseph Beyus, Leben und Werk. Köln: DuMont.
2. Alberro Alexander, Buchman Sabeth (2006). *Art After Conceptual Art*. Cambridge, Massachusets, London: The MIT Press
3. Alberro Alexander, Stimson Blake (2009). *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, Massachusets, London: The MIT Press
4. Alberro Alexander, Stimson Blake (1999). *Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977. u Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT press
5. Alberro Alexander, Norvell Patricia (2001). *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, Weiner*. Barkeley-Los Angeles-London: University of California Press
6. Alić Sead (2015). *Ivan Ladislav Galeta – Istraživač medijskog prostora i medijskog vremena*. The Future of the Media 2. In Medias Res. Časopis filozofije medija. Vol 4, br. 7 (1024-1040)
7. Atkinson Dennis (2002). *Art In Education. Identity and Practice*. London: Goldmiths University. Departman of Educational Studies
8. Bachtin Michail (1979). *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/Main
9. Bahtin Mihail (1980). *Marksizam i filozofija jezika*. Beograd:Nolit
10. Barnett Daniel (2008*). Movement as Meaning in Experimental Film*. Amsterdam – new York: Rodopi
11. Beke Lâszlo (2013). *Ivan Ladislav Galeta:Water pulu 1869-1896; u Umjetnost kao kraj(olik) nulte točke: Krajolik nulte točke.* Muzej suvremene umjetnosti. Zagreb/Paksi Keptar
12. Benčić Branka (2012). *Splitska škola filma.. 60 godina Kino kluba Split*. Split: Kino klub Split. str.23. u; Ana Janevski: Sve je to film (katalog). Moderna galerija, Ljubljana
13. Belina Mirna, Kožul Marina (2009). *Prošireni film*. Zagreb: Udruga 25 FPS
14. Bešlagić Luka (2017). *Teorije eksperimentalne tekstualne produkcije*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije
15. Biti Vladimir (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska

16. Bolter David, Grusin Richard (1999). *Remedation: Understanding New Media*. Cambridge MA: The MIT Press
17. Bray Joe, Gibbons Allison, McHale Brian (2012). *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London/New York: Routledge
18. Brčić Tomislav (2008). *Fenomen i kultura kinoklubova šezdesetih godina i utjecaj novih tendencija na festival GEFF*. Zagreb: Zapis. Biltenhrvatskog filmskog saveza broj 62.
19. Brown Stephen, Patterson Anthony (2001). *Imagining Marketing. Art, Aestethics and Avan-Garde*. Routledge Interpretive Marketing Research.
20. Brunette Peter, Wils David (1989). *Film as Writing: From Analogy to Anagram*. U: *Screen/Play: Derrida and Film Theory,* 60-98. Princeton. New Jersey: Princeton University Press
21. Burgin Viktor (1986). *The End of Art Theory. Criticism and postmodernity*. London: Macmillan Education
22. Bürger Peter (1998). *Teorija avagarde*. Beograd: Narodna knjiga
23. Bürger Peter (2010). *Avant-Garde and Neo-Avant_Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde*. New Literary History 41. No.4:705
24. Buchloh Benjamin H.D. (2000). *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*.,The MIT Press, cambridge, Massachusetts/London, England
25. Cage John (1969). *Julliard Lecture;* iz *A Year from Monday: New Lectures and Writings by John Cage. Hanover:* Wesleyan University Press.
26. Cage John (1969). *Notations*. New York: Someting Else Press
27. Cage John (1981). *Radovi/tekstovi 1939-1979*. Beograd: Studentski izdavački centar
28. Cage John (1999). 4´33´´. iz Michael Nyman: *Towards (a Definition of) Experimental Music*
29. Cage John (1961). *Silence. Lectures and Writings by John Cage*. Hanover: University Press of New England
30. Campany David (2007). *Cinematic*. Cambridge: The MIT Press
31. Caroll Noel (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden: Blackwell Publishing
32. Caroll Noel (1996). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: University Press. Madison: University of Winsconsin

33. Chay Allen (2016). *Allan Kaprow"s Radical Pedagogy.* Performance Research - A Journal of the Performing Arts, volume 21, issue 6: On Radical Education
34. Childress Denise D. Carroll (2008). *The Power of Color: Shades of Meaning*. Houston: ProQuest. Clear Lake. University of Houston
35. Celant Germano (1974). *Chronology*. iz: Piero Manzoni – Paintings, reliefs & objects. London: The Tate Gallery
36. Cristofovici Anca (2009). *Touching Durfaces. Photographic Aestetics, Temporality, Aging*. New York/Amsterdam: Rodopi
37. Cvejić Bojana (2007). *Izvan muzičkog dela: Performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna.* Sremski Karlovci-Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
38. Danto C. Arthur (1964). *The Artworld*. The Journal of Philosophy, vol. 61, No. 19, 571-584
39. Davies David (2004). *Art as Performance*. Blackwell Publishing
40. Davis C. Tracy (2008). *Performace Studies*. Cambridge University Press
41. Daković Nevena, Šuvaković Miško (2010). *Druga avangarda-ili-filmska neoavangarda,* Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, prvi tom, radikalne umetničke prakse, Beograd: Orion Art
42. Dedić Nikola (2009). *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*. Beograd: Atoča d.o.o., Vujičić kolekcija
43. De Duve Thierry (2010). *Clement Greenberg Between the Lines. Including a Debate with Clement Greenberg*. Chicago and London: University of Chicago Press
44. Denegri Ješa (2001). *Clement Greenberg i kritika kontiniteta američkog apstraktnog ekspresionizma i postslikarske apstrakcije. Hijatusi modernizma i postmodernizma*. Novi Sad: Prometej
45. Denegri Ješa (2016). *Ideologija druge linije. EXAT-51, radikalni enformel, Gorgona, Nove tendencije*. Novi Sad: Sajnos
46. Denegri Ješa (1993). *Socijalistički estetizam.* iz Pedesete: teme srpske umetnosti. Novi Sad: Svetovi
47. Denegri Ješa (2016). *Posleratni modernizam/ neoavangarde/postmodernizam*. Beograd: Službeni glasnik
48. Denegri Ješa (2003). *Prilozi za drugu liniju. Kronika jednog kritičarskog zalaganja.*. Zagreb: Horetzky
49. Denegri Ješa (2006). *Umetnička kritika u drugoj polovini XX veka*. Novi Sad: Svetovi

50. Doorman Maarten (2003). *Art in Progress. A Philosophical Response to the end of the Avant-Garde*. Amsterdam: Amsterdam University Prees
51. Džalto Davor (2016). *Umetnost kao tautologija*. Beograd: Clio
52. Đurić Dubravka (2011). *Diskursi popularne kulture*. Beograd: fakultet za medije i komunikacije
53. Ecco Umberto (1065). *Otvoreno djelo*. Prev. Nika Milićević. Sarajevo: Veselin Masleša
54. Ecco Umberto (1984). Postscript to *The Name of the Rose*. New York: Harcourt Brace Jovanovich. str. 67-68, u: Jencks Charles (2016). Šta je postmodernizam?. Beograd: Karpos, biblioteka Minerva
55. Eisenstein M. Sergej (1964). *Montaža atrakcija. Eseji o filmu*. Impresum.
56. Erjavec Aleš (2016). *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije i Orion art.
57. Erjavec Aleš (2013). *Ljubav na posljednji pogled. Avangarda, estetika i kraj umetnosti*. Beograd: Orion Art
58. Export Valie: *Prošireni film kao proširena stvarnost*, *Prošireni film*,Udruga 25 FPS, Zagreb, 2009
59. Filliou Robert (1970). *Teaching and Learning as Performing Arts*. Köln-New York: Kasper König
60. Flaker Aleksandar (1982). *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga
61. Foster Hal (1996). *Who´s afraid of the Neo-avant-garde? The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of Century*. Massachusets/London: The MIT Press, Cambridge
62. Franulić Markita (2013). *Proširena fotografija Ivana Ladislava Galete*, Krajolik nulte točke /Zero point Landscape. Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: MSU i Paksi Keptar
63. Friedman Ken, Smith Qwen, Sawchyn Lauren (2002). *Fluxus Performance Workbook. A Performance Research e- publication 2002*. University of Iowa Libraries
64. Galeta Ivan Ladislav (1979). *Projekti. Izvedbe. Realizacije*. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti
65. Galeta Ivan Ladislav (2011). *Pravi umjetnik je svjestan svoje osobne odgovornosti*. Časopis Zarez, XIV/342

66. Galeta Ivan Ladislav, Zapisi iz eksplikacije za film *PiRaMidas 1972 - 1984* , iz arhivske građe MSU- a, Zagreb
67. Galeta Ivana Ladislava. *Zapisi iz bilježnice Uliks.* MSU Zagreb
68. Gattin Marija (2002). *Gorgona/Protokol dostavljanja misli*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, u: Dimitrijević Nena. *Gorgona-Umjetnost kao način postojanja*.
69. Gilić Nikica (2007). *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: AMG
70. Gérard Genette (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree.*University of Nebraska Press
71. Greenberg Clement (1997). *Posle apstraktnog ekspresionizma. Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti.* Novi Sad:Prometej
72. G. C. Argan (1982). *Umjetnost kao istraživanje*, Studije o modernoj umetnosti, prir. Ješa Denegri, Beograd: Nolit
73. G. C. Argan, Olivo Achille Bonito (2005). *Moderna umjetnost 1770-1970-2000*. Beograd: Clio
74. G. C. Argan (2011). *Projekt i sudbina. Ogledi o modernoj i postmodernoj umetnosti i arhitekturi, industrijskom dizajnu, istoriji umetnosti i umetničkoj kritici*, priredio Ješa Denegri, Beograd: Orionart
75. G. C. Argan (2001). *Problemi moderne umetnosti*, *Projeka(r)t* (11-15), Novi Sad
76. Gidal Peter (1978). *Structural Film Anthology*. London: British film Institut
77. Golub Marko (2014). *Niti sam ja ovdje gdje dte vi, niti ste vi ovdje gdje sam ja-performativni Galeta*. Hrvatski filmski ljetopis 77-78. 2014.UDK: 791.633-051Galeta, L.
78. Hardy Tom (2006). *Art Education in a Postmodern World. Collected Essays*. Bristol, Portland: Intellect
79. Harlan Volker (1988). Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys“. Stuttgart: Urachaus
80. Harrison Charles, Wood Paul (1993). *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Cambridge: Blackwell Publishers
81. Harrison Charles, Wood Paul, Gaiger Jason (1991). *Art in Theory 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Cambridge: Blackwell Publishers
82. Heath Stephen (1977). *Roland Barthes. Image Music Text*. London: Fontana Press
83. Heraklit (1985). *Fragmenti*. Beograd: Grafos

84. Higgins Hannah (2002). *Fluxus Experience*. Berkeley, Los Angeles, L: University of California Pressondon
85. Hofman Veselinović Mirjana (1998). *Čitanje muzike tišine.* Zbornik matice srpske za scenske umetnosti i muziku br. 22-23. Novi Sad: Matica srpska
86. Hopkins David (2006). *Neo-Avant-garde*. Amsterdam/New York: Rodopi
87. Iddon Martin (2013). *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage and Boulez (Music since 1900)*. Cambridge University Press
88. Jencks Charles (2002). *The New Paradigm in Architecture: The Language of Postmodernism*, "Introduction", London: Yale University Press
89. Joyce James (1964). *Uliks.* Rijeka: Otokar Keršovani
90. Joyce James (1958). *Finnegans Wake*. New York: Viking Press
91. Juvan Marko (2013). *Intertekstualnost*. Novi sad: Akademska knjiga
92. Željko Kipke (2013). *Galeta i cunami*. Krajolik nulte točke /Zero point Landscape. Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: MSU i Paksi Keptar
93. Kindi Vasso (2010*). Novelty and Revolution in Art and Science: The Connection Between Kuhn and Cavell*. Perspective on Science, Volume 18. Number 3, pp. 284-310.
94. Klee Felix (1968). *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*. California.Oakland: University of California Press
95. Klee Paul (1973). *Notebooks. Volume 1. The Thinking Eye*. London: Lund Humphries
96. Klee Paul (1972). *Pedagogical Sketchbook*. New York and Washington: Praeger Publishers
97. Kolešnik Ljiljana (2006). *Između istoka i zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-tih godina*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti
98. Kristeva Julia (1968). *Problèmes de la structuration du texte: Théorie d'ensemble*. Paris:Seuil.
99. Kraut Robert (2007). *Artworld Metaphysics*. New York. Oxford: University Press
100. Kuhn S. Thomas (2002). *Struktura znanstvenih revolucija*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk
101. Kosuth Joseph (1991). *Art after Philosophy and after. Collected Writings, 1966-1990*. London: The MIT Press Cambridge
102. Kosuth Joseph – izvod iz „INFORMATION" – Muzej moderne umjetnosti New York (1970.) u Konceptualna umjetnost „Polja" 156 -časopis za kulturu i umjetnost. Godina XVIII. Novi Sad, februar 1972.

103. Kosuth Joseph (1991). *The Play of the Unsayable: A Preface and Ten Remarks on Art and Wittgenstein*, *Art After Philosophy and After*. *Collected Writings, 1966-1990,* London, England: The MIT Press, Cambridge, Massachusetts

104. Kružić Dragana (2018). *Experimental (Structural Film) as the Concept of Film Innovation (Mihovil Pansini and Geff)* - AM Journal of Art and Media Studies - No.15/April 2018. 11-22, doi: 10.25038/am.v0i15.226. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije

105. Kružić Dragana (2016). *Interdisciplinarni i metamedijski eksperiment Ivana Ladislava Galete* . UDK 791.633-051 Galeta I.L. Art+Media, Br./Issue No. 11/2016, ISSN 2217-9666, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 61-68

106. Kružić Dragana (2017). *Psihoanaliza i prostor u djelu Ivana Ladislava Galete*. Zbornik radova X međunarodnog znanstvenog simpozija Filološko-umetničkog fakulteta u Kragujevcu „Muzika znakova/Znakovi u muzici i Novo Born Art“

107. Kružić Dragana (2018). *Strukturna sistemska analiza umjetničkog opusa Ivana Ladislava Galete*. Hrvatski filmski ljetopis. god.24, broj 96, filmološki časopis Hrvatskog filmskog saveza, Zagreb, UDK: 791633-051GALETA, IL791.038.54, 49-67

108. Kuhn S. Thomas (2002). *Struktura znanstvenih revolucija*. Zagreb: Jesenski i Turk

109. Lah Nataša, Miško Šuvaković (2017). *Teorija umetnosti kao teorija vrednosti, teorija vrijednosti kao teorija umjetnosti*. Beograd: Orion Art

110. Lamarche-Vadel Bernard (2003). *Razgovor*. U: priredio i predgovor napisao Ješa Denegri. *Dossier Beuys*. Zagreb: DAF.

111. Legge Elizabeth (2009). *Michael Snow*. *Wavelenght*. London: Afterall

112. Malcom Le Grice (2013). *Pjevati o vinu-misli o radu Ladislava Galete*. Krajolik nulte točke /Zero point Landscape. Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: MSU i Paksi Keptar

113. Lerm Hayes Christa-Maria (2004). *Joyce in Art*. *Visual Art Inspired by James Joyce*. Dublin: Liliput Press

114. Lippit Mizuta Akira (2012). *Ex-Cinema*. *From a Theory of Experimental Film and Video*. University of California Press

115. Lorencin Nikola (2015). *Džejms Džojs i film (Ili : Film ponad Sžojsova književna djela). Analize i komentari, pretpostavke i otkrića. Joyceanica.* Beograd: Filmski centar Srbije

116. Lucier Alvin (2012). *Music 109. Notes on Experimental Music*. Middletown Connecticut:Wesleyan University Press

117. Mansoor Jaleh (2001). *Piero Manzoni: We Want to Organicize Disintegration. Oktober*. Vol.95. pp. 28-53

118. Marcuse Herbert (1985). *Eros i civilizacija. Filozofsko istraživanje Frojda.* Zagreb: Naprijed

119. Marjanić Suzana (2012). *Ivan Ladislav Galeta. O bogatstvu raznolikosti*.Zarez, dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja. XIV/342.

120. Marjanić Suzana (2013). *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*. Zagreb: Udruga Bijeli val i Institut za etnologiju i folkoloristiku

121. Marjanić Suzana (2015). *Izvedba vrta u lokalnoj suvremenoj umjetničkoj praksi ili o tome kako umjetnost može biti korisna*. U: Vrtovi našega grada – studije i zapisi o praksama urbanog vrtlarenja.Ur: Rubić Tihana i Gulin Zrnić Valentina. Zagreb: Biblioteka Nova Etnografija. Institut za etnologiju i folkloristiku

122. Maroević Tonko (1974). *Bilješka o Arganu*. Život umjetnosti, znanstveni časopis br. 21., str. 69.-70.

123. Marzona Daniel (2004). *Minimal Art*. Cologne: Taschen

124. Medosch Armin (2006). *New Tendencies – Art at the Threshold of the Indormation Revolution (1961-1978)*. London. The MIT Press

125. Menna Filiberto (2001). *Analitička linija moderne umetnosti. Figure i ikone*. Beograd: Clio

126. Mesch Claudia (2017). *Joseph Beuys*. London: Reaktion Books LTD

127. Michelson Annette (2001). *Andy Warhol*. London: The MIT Press

128. Milovac Tihomir (2013). *Uvod u krajolik nulte točke*. Krajolik nulte točke /Zero point Landscape. Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: MSU i Paksi Keptar

129. Miltojević Branislav (2013). *Od amaterskog do alternativnog filma*. Niš: YU FILM DANAS, godina XXVI, broj 1-2

130. Mirčev Andrej (2013). *Umjetnost kao kraj(olik) nulte točke*. Krajolik nulte točke /Zero point Landscape. Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: MSU i Paksi Keptar

131. Mitchell W. J. T. (2005). *Founding Objects*. U: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.

132. Moffitt F. Hohn (2003). *Alchemist of the Avant-Garde. The case of Marcel Duchamp*. New York: State University of New York Press, Albany

133. Moholy-Nagy Laszlo (1969). *Painting, Photography, Film*. London: Lund Humphries

134. Moran Joe (2002). *Interdisciplinarity*. London/New York: Routledge

135. Nabokov Vladimir (2004). *Uliks – esej o Džojsu*. Beograd: NNK International

136. Nyman Michael (1999). *Experimental Music*. *Cage and Beyond*. Cambridge: University Press

137. Nikolić Sanela (2011). *Avangardna umetnost kao teorijska praksa Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel*. Doktorska disertacija. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti

138. Obad Vanja (2014). *Ivan Ladislav Galeta: film-video-fotografija*. Hrvatski filmski ljetopis 77-78. UDK: 791.633-051Galeta, L.

139. O'Neill Paul. Wilson Mick (2010). Curating and the Educational Turn. London: Open Edition

140. Oraić Tolić Dubravka (1993). *Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst*, u: Intertekstualnost & autoreferencijalnost, ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

141. Oraić Tolić Dubravka (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske

142. Pansini Mihovil (1967). *Knjiga GEFF-a 63/1*. Zagreb: organizacioni komitet GEFF-a.Vizualna kultura. Zagreb, godište XIII, broj 319

143. Pavličić Pavao (1988) .*Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled.* U: *Intertekstualnost &intermedijalnost*. Dubravka Oraić-Tolić, Viktor Žmegač, ur. Zagreb: Zavod za znanost i književnost.

144. Perica Blaženka (1991). *Mit u suvremenoj njemačkoj umjetnosti (Joseph Beuys i njegovi utjecaji)*. U: Život umjetnosti, 48-49. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti

145. Peterlić Ante (1977). *Osnove teorije filma*. Zagreb: Filmoteka 16

146. Peternak Miklos (2013). *Perspektive Ivana Ladislava Galete*,Krajolik nulte točke /Zero point Landscape. Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: MSU i Paksi Keptar

147. Piotrowski Piotr (2005). Avangarda u sjeni Jalte. Umjetnost Srednjoistične Evrope u razdoblju 1945.-1989. Zagreb: Mala biblioteka instituta za povijest umjetnosti

148. Plotke Seraina (1998.) Figurengedichte. Der neue Pauly. Ekzyklopädie der Antike. Stuttgart: Altertum, Epo – Gro

149. Pođoli Renato (1975). Teorija avangardne umetnosti. Beograd: Nolit

150. Rees. A.L. (2016). *Povijest eksperimentalnog filma i videa. Od kanonske avangarde do suvremene britanske prakse,* Zagreb: Udruga 25 FPS, udruga za audiovizualna istraživanja

151. Read Herbert (1975). *Paul Klee on Moderm Art*. London: Faber and Faber Ltd

152. Read Rupert. Goodenough Jerry. *Film as Philosophy. Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*. London: Palgrave Macmillan. University of East Anglia

153. Rukavina Katarina. *Interpretativne implikacije sintagme „svijet umjetnosti*“, Filozofska istraživanja 138, god. 35 (2015) Sv. 2 (301-306).

154. Sandqvist Tom (2006). *Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire*. London. The MIT Press. Cambridge Massachusetts

155. Saveski Zoran (2006). Avangarda, alternativa, film. Kulturološki aspekti alternativne umetnosti na primeru filma. Beograd: Dom kulture-Studentski grad

156. Sheunemann Dietrich (2005). *Avant-garde-neo-avant-garde*. New York/Amsterdam: Rodopi

157. Seigel Jerrold (1997). *The Private Worlds of Marcel Duchamp. Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture*. Berkeley: Universitx of California Press

158. Sitney P. Adams (2002). *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*. Oxford/New York: Oxford University Press

159. Sitney P. Adams. *Strukturalni film*. Filmske sveske 3/1976. Beograd: Institut za film

160. Sontag Susan (1981). *Aestetics of Silence*. U: Studies od Radical Will, chapter 1. New York: Anchor Books

161. Sretenović Dejan (2013). *Umetnost prisvajanja*. Beograd: Orionart

162. Stojanović Dragana. *Educational turn in art: turning art into the production of a new knowledge*. Zbornik radova Akademije umetnosti br. 5. Akademija umetnosti u Novom Sadu, Novi Sad, 2017

163. Stojanović Dušan (1978). *Teorija filma*. Beograd: Nolit

164. Susovski Marijan (2004). *EXAT´51-europski avangardni pokret: umjetnost-stvarnost-politika*. Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture. god.38 71/72. str.107

165. Susovsky Marijan (1978). *The New Art Practice in Yugoslavia 1966-1978*. Zagreb: Gallery of Contemporary Art

166. Šiber Antonio (2013). Skrivene varijable Ivana Ladislava Galete

167. Šimičić Darko, Šuvaković Miško, Ksenija Orelj, Nataša Šuković (2017). *Tomislav Gotovac*: *Anticipator Kriza – Kuda idemo ne pitajte*. Rijeka: Muzej suvremene i moderne umjetnosti

168. Šuvaković Miško (1998). *Estetika apstraktnog slikarstva*. *Apstraktna umjetnost i teorija umjetnika 20.-ih godina*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa

169. Šuvaković Miško (2007). Epistemologija umetnosti. Beograd: Orionart

170. Šuvaković Miško (2010). *Diskurzivna analiza*: *prestup i/ili pristupi diskurzivne analize filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Orion art i katedra za muzikologiju fakulteta muzičke umetnosti

171. Šuvaković Miško (1996). *Asimetrični drugi*. Novi Sad: Prometej

172. Šuvaković Miško (2013). *Dišan i Redimejd.* Beograd: Službeni glasnik

173. Šuvaković Miško, Erjavec Aleš (2009). Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti. Beograd: Vujičić kolekcija

174. Šuvaković Miško (2010). *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek-prvi tom-Radikalne umetničke prakse*. Beograd: ORION ART

175. Šuvaković Miško (2007). *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine

176. Šuvaković Miško (2019). *Neoavangarda i konceptualna umjetost u Hrvatskoj*. Zagreb: DAF

177. Šuvaković Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky

178. Šuvaković Miško (2005). *Teorijski performans*. Maska br. 1-2. Ljubljana

179. Šuvaković Miško (2012). *Umetnost i politika*. *Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tradicije*. Beograd: Glasnik

180. Tešić Gojko (1997). *Avangarda*. *Teorija i istorija pojma*. Beograd: Narodna knjiga

181. Turković Hrvoje (2013). *Pravi eksperiment u umjetnost*i-Galeta/*Kut, 1975*., *Lijevo-desno pješaci, 1979*., Krajolik nulte točke /Zero point. Landscape Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: MSU i Paksi Keptar

182. Turković Hrvoje (1981). *Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film*-prepravljena verzija. Beograd: Filmske sveske br. 4, str. 253-261. Zapis (posebni broj; Škola medijske kulture), Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2002.

183. Turković Hrvoje (2006a). *Tipovi filmskih vrsta*, *Hrvatski filmski ljetopis*. 47/2006, Zagreb: Hrvatski filmski savez

184. Turković Hrvoje (2013). *Kultura alternative i Multimedijalni centar SC-a.Valovi modernizma*. Hrvatski filmski ljetopis 75

185. Turković Hrvoje (2012). *Teorija filma*. Zagreb: Meandarmedia

186. Vitgenštajn Ludvig (1980). *Filozofska istraživanja.* Prev. Ksenija Maricki Gađanski. Beograd: Nolit

187. Wees C. William (1922). Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press

188. Wittgenstein Ludwig (1987). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Prev. Gajo Petrović. Sarajevo: Veselin Masleša, Svjetlost

189. Wurm Barbara (2013). *O znanju u filmskim zabilješkama i znanju o njima: Ivan Ladislav Galeta: Zabilješke*, Krajolik nulte točke /Zero point Landscape Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: MSU i Paksi Keptar

190. Youngblood Gene (1971). *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co,. Inc.,

191. Ziarek Krzysztof (2001). *The Historicity of Expirience*. *Modernity, the Avant-Garde, and the Event*. *Illinois*: Northwestern University press

192. Zryd Michael (2003). *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*. The Moving Image. Volume 3, Number 2. University of Minnesota Press

Webografija

1. *Alternative film/Video 2013.-Festival novog filma i videa 10-14. 12. 2013*. Beograd; Dom kulture Studentski grad
2. Barthes Rholand (1967). *The death of the author*. http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes . stranici pristupljeno 16.10. 2017

3. Barthes Roland (1967). *Smrt autora*. Multimedijski magazin Aspen no. 5-6. https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/aspen-magazine-1965-1971/, stranici pristupljeno 29.siječnja, 2020.
4. Brooks Andre.*Structural Films: Meditation through Simple Form*.http://www.waysofseeing.org/struct.html**,** stranici pristupljeno 23.10.2017.
5. Denegri Ješa. *Exat-51.između historije i savremenosti.* - https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/09/Polja-133-135-42-43.pdf - stranici pristupljeno 28. studenog 2017.
6. Galeta Ivan Ladislav -Ekspimentalni film „Water pulu 1869-1896“ – https://www.youtube.com/watch?v=jZZglHLkKDQ, stranici pristupljeno 02.01. 2016.
7. Galeta Ivan Ladislav - *Deep End Art – Work in regress*. http://www.ozafin.alu.hr/end_art/?page_id=976, stranici pristupljeno 22.01. 2018.
8. Galeta Ivan Ladislav – film *Linie Rytmiczne by Waclaw Szpakowsky (1883-1973)*- https://www.youtube.com/watch?v=xudcbfrpyqo- stranici pristupljeno 21. 02. 2018.
9. Galeta Ivan Ladislav (2013) - *Medijske Minijature000*- https://vimeo.com/album/2292308/video/61265796- stranici pristupljeno 10. 02. 2018.
10. Galeta Ivan Ladislav– *Virtualno predavanje*- https://vimeo.com/57486162- stranici pristupljeno 13. studeni, 2018.
11. Galeta Ivan Ladislav -*Zvučni projekt br. 1, Ubrzanje* - http://www.kontejner.org/projekt/touch-me-festival-vrijeme-je/izlozbe/ivan-ladislav-galeta-hr-zvucni-projekt-br-1-ubrzanje- stranici pristupljeno 21.01. 2018.
12. Galeta Ivan Ladislav– *WAL(L)ZEN* - https://www.youtube.com/watch?v=sIHzgDArrtI&list=UU3PjbRxf42PtMF4Tn8VHG4w&index=3, stranici pristupljeno 03.02. 2018.
13. Galeta Ivan Ladislav - Web projekt *NOART EARTH DAY*.http://www.zarez.hr/clanci/razgovor-s-ivanom-ladislavom-galetom- stranici pristupljeno 25.01.2018.
14. Galeta Ivan Ladislav - web stranica *Deep End Art WORK IN REGRESS- http://www.ozafin.alu.hr/end_art/- stranici pristupljeno 09.02. 2018.*

15. Frampton Hollis, Zorns Lema -https://www.youtube.com/watch?v=ec2-GZRYGd8&list=PL9JV-1t_id6KD7qIjgl8PQb1ly7RmHanm&index=2, stranici pristupljeno 22., listopada, 2019.
16. Hornyik Sándor. *A 'post-neo-avant-garde' utopia realized on Miklós Erdély's art pedagogy,* dokumenta 12 magazines, http://exindex.hu/print.php?l=en&page=3&id=517#_ftn4 –stranici pristupljeno 01.04.2018.
17. Hornyik Sándor and Szőke Annamária (1975–1986). Creativity Exercises, Fantasy Developing Exercises (FAFEJ) and Inter-Disciplinary-Thinking (InDiGo). Miklós Erdély's art pedagogical activity,- https://monoskop.org/images/1/1e/INDIGO_summary.pdf - stranici pristupljeno 02.04. 2018.
18. Kiš Patricija: „Retrospektiva Ivana Ladislava Galete: Dobro došli u jedan sasvim izokrenuti svijet" http://www.jutarnji.hr/kultura/art/retrospektiva-ivana-ladislava-galete-dobro-dosli-u-jedan-potpuno-izokrenut-svijet/1820934/- stranici pristupljeno 19.01.2017.
19. Landau Erika (1969). *Psychologie der Kreativität*. München: E. Reinhardt,.u Hornyik Sándor. *A 'post-neo-avant-garde' utopia realized on Miklós Erdély's art pedagogy,*- http://exindex.hu/print.php?l=en&page=3&id=517#_ftn4 – stranici pristupljeno 01.04.2018.
20. Paić Žarko (2007). Suvremena umjetnost i njezina teorija: Djelo, događaj, izvedba. Ulomak iz knjige: Traume razlika. Zagreb: Meandar. https://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vsad_paic_1.html,stranici pristupljeno 06.02. 2020.
21. Pansini Mihovil: Zahod i kako prostor pamti?- http://www.korculainfo.com/mihovil-pansini-zahod-i-kako-prostor-pamti/- stranici pristupljeno 25.10.2017.
22. O proširenom filmu - Lis Rhodes/*Light Music* / *The Tanks* https://www.youtube.com/watch?v=I7xoNWzm7PQ - stranici pristupljeno 31.10.2017.
23. Bošković Ruđer, *Theoria philosophiae naturalis - Teorija prirodne filozofije*- http://zvjezdarnica.com/znanost/velikani/zivot-i-djelo-josipa-rudera-boskovica/1472- stranici pristupljeno 10.02.2018.
24. Steiner Rudolf and Contemporary Art / Thinking without limits- https://www.dox.cz/en/exhibitions/rudolf-steiner-a-soucasne-umeni-myslet-bez-konce- stranici pristupljeno 03.04. 2018.

25. Szeemann Harald (1972). u : Documenta 5, Kassel- https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5, stranici pristupljeno 29. siječnja, 2020
26. Topić Lejla: *Eksperimentatori i njihova djeca*. *https://modernagalerija.wordpress.com/2011/02/11/predavanja-v-okviru-razstave-vse-to-je-film-eksperimentalni-film-v-jugoslaviji-1951-1991/*- stranici pristupljeno 25.10.2017.
27. Uvod u film *PiRaMidas 1972 - 1984* - https://issuu.com/ladislav/docs/piramidas_1972_-_1984- stranici pristupljeno 16.03.2018.
28. http://www.tasteofcinema.com/2014/the-30-best-surrealist-films-not-directed-by-luis-bunuel/, stranici pristupljeno 31.10. 2017.
29. http://circaartmagazine.website/backissues/winter-2004-joyce-in-art-lilliput-press-2004/, stranici pristupljeno 10.01.2017.
30. https://iawis.org/joyce-in-art/, stranici pristupljeno 19.01.2017.
31. https://www.youtube.com/watch?v=m7tE0gybo3g&list=PL4pC197K4Ijlvt0CGx8eYO3yPvw-Ouq39&index=1- stranici pristupljeno 25.10. 2017.
32. https://monoskop.org/images/1/1e/INDIGO_summary.pdf- stranici pristupljeno 30.03.2018.
33. http://www.novilist.hr/Kultura/Ostalo/Kako-spojiti-Boskovica-i-Teslu-nakon-sto-ih-je-Bandic-razdvojio-2006.-godine?meta_refresh=true, pristup 12. veljače 2018.
34. http://www.ji-hlava.com/database/movie/4043%7CEsther-Williams-in-WATER-PULU-1942-1954-founded-on-Ladislav-Galetas-concept, stranici pristupljeno 17.10.2017.
35. http://onlinerecnik.com/leksikon/srpski/palimpsest- stranici pristupljeno 13.10. 2017.
36. https://sites.google.com/site/socialsculptureusa/freeinternationaluniversitymanifesto - stranici pristupljeno 04.04. 2018.
37. https://thenomadicjournal.com/2017/01/18/miklos-erdely-time-traveler/, stranici pristupljeno 21. listopada, 2019.
38. http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/educational-turn - stranici pristupljeno 28.03. 2018.
39. http://www.rudolfsteineraudio.com/Discussions/discussions.html - stranici pristupljeno 04.04. 2018.

40. http://www.rudolfsteineraudio.com/practicaladviceteachers/practadvice1.mp3 - stranici pristupljeno 04.04. 2018.
41. http://www.rudolfsteineraudio.com/educationofthechild/educationofchild.html - stranici pristupljeno 04.04. 2018.
42. http://www.rudolfsteineraudio.com/ssfoundationsocialforms/ssfoundationsocialforms.htm - stranici pristupljeno 04.04. 2018.
43. http://www.rudolfsteineraudio.com/humanvalueseducation/humanvaluesed.html - stranici pristupljeno 04.04. 2018.
44. www.ffzg.unizg.hr/.../kriticke-teorije-obrazovanja/Predavanja%20-%20Kriticke%20te.. – stranici pristupljeno 04.04.2018.
45. https://www.youtube.com/embed/-sSsWj2HWk0- stanici pristupljeno 25.10.2015.
46. https://www.youtube.com/watch?v=XoQcGAczNTE- stranici pristupljeno 25.10.2017.
47. https://vimeo.com/4880378- stranici pristupljeno- 25.10.2017.

BIOGRAFIJA

Dragana Kružić (09. travnja, 1971.) stekla je akademski naziv *baccalaureus* (sveučilišni prvostupnik) primijenjenih umjetnosti na Akademiji primijenjenih umjetnosti, Sveučilišta u Rijeci 2010. a akademski naziv magistre primijenjenih umjetnosti, također na Akademiji primijenjenih umjetnosti, Sveučilišta u Rijeci 2011. Na Interdisciplinarne doktorske studije pri Univerzitetu umetnosti u Beogradu u grupi za Teoriju umetnosti i medije upisana je 2014./15. (gdje je, položivši sve ispite s prosječnom ocjenom 10, završila prve dvije godine). Na Fakultet za medije i komunikacije, na studijski program Transdisciplinarne studije suvremene umjetnosti i medija pri Univezitetu Singidunum u Beogradu, upisana je 2016./17. Dobitnica je Rektorove nagrade za izvrsnost 2010. i još mnogih drugih priznanja, nagrada i stipendija. Na Akademiji primijenjenih umjetnosti radi kao stručna suradnica za umjetničke programe i ISVU koordinatorica od 2013. do 2015. U tom je svojstvu ujedno obnašala dužnosti članice odbora za kvalitetu studiranja. Jedna je od osnivačica i podpredsjednica ALUMNI kluba Akademije primijenjenih umjetnosti u Rijeci, osnivačica i kustosica Studentske galerije, članica stručnog savjeta Gradske galerije u Crikvenici, Centar za kulturu „Dr. Ivan Kostrenčić“, članica stručnog žirija za izbor suvenira grada Crikvenice. Za vrijeme studiranja bila je demonstratorica na predmetu Slikarstvo i predmetu Teorija umjetnosti (dr. sc. Sonja Briski Uzelac), te predsjednica Studentskog zbora.

Realizirala 4 samostalne i šezdesetak skupnih izložbi. Izlagala na 26. Zagrebačkom salonu, Svjetskom bienalu studentske fotografije u Novom Sadu, Bienalu mozaika u Splitu, II Trienalu keramike u Mariboru, Rookie Gallery u Grazu, MC Gallery, New York itd.

Nagrade/školarine/stipendije:

2013. dobitnica 3. nagrade na međunarodnoj izložbi fotografija „Kvarner ispod i iznad površine mora, Venecija“, Novi Sad, Srbija
2010. dobitnica Rektorove nagrade , Sveučilište u Rijeci, Hrvatska
2010. dobitnica Sveučilišne stipendije, Sveučilište u Rijeci, Hrvatska
2010. dobitnica Gradske stipendija za izuzetno nadarene studente, Crikvenica, Hrvatska
2010. uža selekcija Dekanove nagrade, Sveučilište u Rijeci, Hrvatska
2010. jedna od tri finalista (osvojeno 2. mjesto) za najboljeg studenta/icu na Riječkom Sveučilištu u Rijeci, Hrvatska
2008./09./10. finalistica „Top stipendije za top studente“, Nacional, ušla među 100

najboljih studenata Hrvatske, Zagreb
2009. dobitnica diplome počasnog gosta na „Svjetskom bienallu studentske fotografije“ u Novom Sadu, Srbija
2009. dobitnica DAAD stipendije za studijsko putovanje u Berlin, Njemačka
2008. dobitnica prve nagrade na natječaju za idejno rješenje skulpture za dodjelu nagrada pobjednicima ulične trke «Homo si teć», u organizaciji Grada Rijeke, Primorsko – goranske županije, Novog lista i Riječkog sportskog saveza, Hrvatska

Objavljeni radovi u referentnim zbornicima radova i časopisima:

1. **„Ideology, Performance, Spectacle (Two case studies: Laibach and LET 3)“** - Zbornik radova međunarodnog znanstvenog simpozija „Pozorište u kontekstu...i ne samo pozorište“. Ur. Ristić, Irena; Ilić Vlatko. Hop.La! u suradnji sa CEDEUM, Centrom za dramu u obrazovanju i umetnosti, Fakultetom dramskih umetnosti i UNESCO Katedrom za kulturnu politiku i menadžment Univerziteta umetnosti u Beogradu 2016., 134-145
2. **„Tržišna politika kreiranja cijena umjetničkih djela (Umjetnost kao brend)“** – Zbornik radova X međunarodnog znanstvenog simpozija Filološko-umetničkog fakulteta u Kragujevcu „Muzika i mediji u vizuelnoj umetnosti & Jezik muzike-muzika i jezik, Kragujevac 2016., 35-41
3. **„Interdisciplinarni i metamedijski eksperiment Ivana Ladislava Galete“ ,** UDK 791.633-051 Galeta I.L. objavljen u znanstvenom časopisu za studije umetnosti i medija Art+Media, Br./Issue No. 11/2016, ISSN 2217-9666, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 61-68
4. **“Psihoanaliza i prostor u djelu Ivana Ladislava Galete” -** Zbornik radova X međunarodnog znanstvenog simpozija Filološko-umetničkog fakulteta u Kragujevcu „Muzika znakova/Znakovi u muzici i Novo Born Art“ 2017.
5. **“Mjesta sjećanja i pamćenja (skulpture ispomenici Nandora Glida)”** - Zbornik radova XI međunarodnog znanstvenog simpozija Savremena muzika/Arhitektura u komunikativnom diskursu/Balkan-mesto susreta kultura i umetnosti, Filološko-umetničkog fakulteta u Kragujevcu 2018., 287-296
6. **“Experimental (Structural Film) as the Concept of Film Innovation (Mihovil Pansini and Geff)” -** *AM Journal of Art and Media Studies* - No.15/April 2018, doi: 10.25038/am.v0i15.226, Fakultet za medije i komunikacije, 11-22,

7. **„Strukturna sistemska analiza umjetničkog opusa Ivana Ladislava Galete“** – *Hrvatski filmski ljetopis* – god.24 (2018), broj 96, filmološki časopis Hrvatskog filmskog saveza, Zagreb, UDK: 791633-051GALETA, IL791.038.54, 49-67

Neke od značajnijih izložbi:

2015. HDLU- Pula, samostalna izložba**,** izložbeni prostor / exhibition site: Galerija Luka, Pula
2015. „**Dijalektika unutarnjeg“,** samostalna izložba, Galerija Turnac, Novi Vinodolski
2015. „Mozaik II- Slikarstvo za vječnost“, skupna izložba, Narodni muzej, Labin
2014. „Kvarner ispod i iznad površine mora, Venecija“-Međunarodna izložba fotografija**,** skupna izložba, Novi Sad, Srbija (3.nagrada)
2014.„Ne mogu promijeniti snove“; skupna selektirana izložba-ALUMNI klub Akademije primijenjenih umjetnosti, Sveučilišta u Rijeci, Galerija Kortil, **Rijeka**, Hrvatska
2014. „Dijalozi“, samostalna izložba, Galerija Juraj Klović, HDLU Rijeka, Hrvatska
2014. „Fotografkinje 2014.skupna, selektirana izložba, Galerija Principij, Rijeka, Hrvatska
2013.“Slikarstvo za vječnost“, skupna izložba mozaika, Galerija Kaštel, Grobnik, Hrvatska
2013. „ II Bienalle mozaika“, skupna, selektirana izložba, Rijeka (Restauratorski konzervatorij), Pula, Split (Dioklecijanova palača), Zagreb (Zvonimirova galerija), Hrvatska
2013. **„Asociation**“, skupna selektirana izložba, Gallery MC, New York, USA
2013. **„Razdvajanja“,** skupna selektirana izložba, MMSU, Rijeka, Hrvatska
2013. „FOTOGRAFKINJE 2013“, skupna selektirana izložba, Galerija Principij, Rijeka
2013. **„GrafičaRi“** skupna selektirana izložba grafike, Mali Salon, Rijeka, Hrvatska
2012. „Druckwellen“skupna izložba fotografija, Rookie Gallery, Graz, Austrija
2012. „**Aktualna riječka fotografija“,** skupna izložba fotografija, galerija Foto kluba Split, Split
2012. „Aktualna riječka fotografija“, skupna izložba fotografija**,** Muzej grada Rijeke, Hrvatska
2012. „**UNICUM 2012.“ II internacionalni trienalle keramike**, skupna, selektirana izložba, Maribor, Slovenija
2012. „Aktualna riječka fotografija“, skupna izložba fotografija, C.V.U. Rovinj, Hrvatska
2011. „Put umjetničkog djela“, skupna izložba, Galerija Juraj Klović, HDLU, Rijeka, Hrvatska
2011. „Dijalektika unutarnjeg“, samostalna izložba, Gradska galerija, Crikvenica
2011. „**Dani sv. Vida“,** skupna izložba, Galerija Nebeska, Rijeka, Hrvatska
2011. „II. Trienalle keramike“, skupna izložba-selektirana, Zvonimirova galerija Zagreb, Čakovec, Varaždin, Bjelovar, Našice, Umag, Bihać, Hrvatska i Bosna i Hercegovina
2011. „46. Zagrebački salon“, skupna izložba-selektirana, Gliptoteka HAZU, Zagreb, Hrvatska
2011. „**Bienalle Mozaika“**, skupna izložba-selektirana, Konzervatorij, Trsatska Gradina, Galerija Palach, Rijeka, Hrvatska
2011. „Stolica/zid“, skupna izložba , Dioklecijanova palača, Split, Hrvatska
2010. „**Bijela kocka“,**skupna izložba selektiranih radova za Dekanovu nagradu, Akademija primijenjenih umjetnosti, Sveučilišta u Rijeci, Hrvatska

2010. **"Sretna Nova godina**",skupna izložba, galerija Juraj Klović, HDLU Rijeka, Hrvatska

2010. „**Pul Kaštela",**skupna izložba,Trsatska gradina, Rijeka, Hrvatska

2010. „Red i Kaos",samostalna izložba,izložba crteža, slika i skulptura, Gradska galerija, Crikvenica, Hrvatska,

2010. „Revija 1. i 2. Svjetskog bienalla studentske fotografije", Novi Sad, Banja Luka, Bosna i Hercegovina, skupna izložba

2009. **„Svjetsko bienalle studentske fotografije",** skupna, selektirana izložba, **SPENS, Novi Sad, Srbija**

2009. „Zadnja karika?" na sedmom Festivalu znanosti „Evolucija" u Rijeci, Hrvatska

2009. **„Preobražaj",** Tehnički fakultet, Rijeka, „Dani tehničkog

2007. „Svjetsko bienalle studentske fotografije", selektirana, skupna izložba, Novi Sad, Srbija

Simpoziji, radionice i projekti:

1. **„Imperativ sudjelovanja"** – međunarodni znanstveni skup, Goethe institut, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 2010.
2. **„Pozorište u kontekstu/Theater within the Context sumposium"** – međunarodni znanstveni skup, Bitef Polifonija, Zavod za proučavanje kuturnog razvitka (ZAPROKUL), Beograd, 2015.
3. **„Srpski jezik, književnost, umetnost"** – 10. jubilarni međunarodni znanstveni skup, Filološko-umetnički fakultet Univerziteta u Kragujevcu, 2015.
4. **„Srpski jezik, književnost, umetnost"** – 11. međunarodni znanstveni skup, Filološko-umetnički fakultet Univerzoteta u Kragujevcu, 2016.
5. **„Nenasilno riješavanje konflikta"** – kreativna radionica pod vodstvom Susanne Bosch/ Dragan Miloševski, Goethe istitut, MSU, Zagreb, 2010.
6. **„Stolica/Zid",** kreativna likona radionica studenata Akademije primijenjenih umjetnosti i Umjetničke akademije Split, Umjetnička akademija, Split, 2011.
7. **„Lubenice",** kreativna radionica slikanja u prirodi, otok Cres, 2010.
8. **„Nevidljivo/Materijal",** kreativna radionica studenata Akademije primijenjenih umjetnosti Rijeka i Umjetničke akademije Split, Akademija primijenjenih umjetnosti, Rijeka
9. **„Oplemenjivanje Campusa"-**projekt prikupljanja umjetničkih djela i njihova postavka u zgradama Campusa, 2013.-15.

PRILOG 1 – intervju /Hrvoje Turković

Hrvatski filmski savez
05. prosinac, 2017. Zagreb

1. **Kakvo je bilo društveno političko okruženje koje je prethodilo Galetinom stvaralaštvu i na koji je način ono utjecalo na njegov rad?**

Uopće nemam predodžbe da je društveno političko okruženje utjecalo na njegov rad jer je on bio sav u svojim projektima, svojim vizijama, zapravo ga nije ništa hendikepiralo u tome. Ispočetka je on bio amater. Kao amater je radio i zapravo nismo nikada ozbiljno pričali o tome, a kada si amater onda si prilično slobodan. Ja sam bio član Kino kluba Zagreb i tamo su ljudi radili što su htjeli. Tako su nastali GEFF i antifilm. On je bio individualac jaki, tako da je više manje sam i individualno radio. Kasnije je bio uključen kao nastavnik na umjetničkoj, pedagoškoj akademiji. Tamo je normalno funkcionirao bez ideoloških pritisaka. To je bilo dosta neovisno o političkoj situaciji, niti je Galeta sudjelovao u nekoj svađi ili sporu u tom smislu. Naprosto je imao svoju nišu u kojoj je radio svoje stvari i te niše, budući da su bile marginalne, bile su izvan bilo kakvih ideoloških presija. Doveo sam Galetu da umjesto mene vodi Multimedijalni centar koji je nastao u okviru Studentskog centra. Sektor kulture ga je osnovao kao posebnu kulturnu jedinicu uz teatar, galeriju, muzički salon, kino. Pošto sam ja tada bio jedini koji je nešto pisao, znao i pratio o eksperimentalnom filmu zvali su me kao voditelja. Nakon godinu dana mog vodstva Multimedijalni centar preuzima Galeta kao vrlo energična osoba. Postoji jedna knjižica studentskog centra koju je uredio Feđa Vukić. Ivan Pajić je nakon Galete preuzeo vodstvo Studentskog centra. Taj kulturni centar je bio vrlo slobodarski, tamo se izvodila moderna glazba, nova glazba, teatarske predstave, internacionalni festivali. Muzički bienale se nije tamo održavao, već u Istri ili u Vatroslavu Lisinskom na kojem je Galeta također sudjelovao.

2. **Puno ste pisali o stvaralaštvu Ivana Ladislava Galete u svojoj karijeri. Zašto je Galeta vama, kao teoretičaru filma, bio interesantna ličnost budući da se, koliko znam, eksperimentalni film nije tretirao kao komercijalni, niti se u krugovima dramskih akademija specijalno izučava? Mislim da se eksperimentalnom filmu u to vrijeme pridavao mali značaj.**

Kada sam se ja zainteresirao za eksperimentalni film to je bilo u vrijeme dok još nije postojala filmska akademija u Zagrebu. Ja sam upisao kurs u Kino klubu Zagreb. Kada smo ga položili to je podrazumijevalo snimanje filma i odgovaranje na pitanja iz estetike. Tada sam postao član kino kluba, upisao faks, prekinuo faks, otišao u vojsku, vratio se i ponovo upisao, uključio se u klub pa sam i sam pokušavao snimat. Tamo sam sreo Gotovca i Peteka. Snimili su film *Smrt* za kojega se kasnije utvrđivali autorstvo (došlo je do svađe među njima). U to vrijeme me je vrlo intezivno zanimala apstraktna likovna umjetnost. Pratio sam sve izložbe, Nove tendencije, Muzički bienale, novu muziku i baš me sva ta linija neizmjerno zanimala. Pokušao sam prokljuviti što je to dobro u apstraktnoj umjetnosti. Gledao sam apsolutno sve izložbe kroz nekoliko godina koje su bile na ovom prostoru. Tomov i Petekov film mi je bilo otkriće, upravo to što mene zanima. Kada sam otišao u Ameriku na predavanjima Adama P. Sitneya izučio sam sve o eksperimentalnom filmu i kada sam se vratio već sam bio impregniran time. Moj problem je bio kako pisati o eksperimentalnom filmu jer nisam bio pretplaćen na strane časopise, pa nisam mogao pratiti kako drugi teoretičari to čine. Morao sam sam artikulirati pristup. Moj susret sa Galetom bio je veoma neobičan. On je imao ideju snimiti film *Naprijed-natrag* i njemu je bilo logično da se obrati Nikši Gligi a Nikša je Galetu doveo meni. Galeta je govorio samo apstraktno, iz metafizičkih kategorija. Nismo se mogli sporazumijeti i nisi uopće mogao razumijeti o čemu on to govori. A onda je Galeta izvukao nacrt gdje je sve bilo dijagramatski i jasno. Mi smo mu omogućili da to snimi. Snimio je prvu verziju a kasnije je razradio i snimio drugu verziju - film *Walzen*. Organizirali smo mu Došeka, snimano je točno i precizno. Izvedba je bila vrlo disciplinirana i točna. Galetu sam iznimno cijenio. Pratio sam njegove izložbe i radove i uvidio sam da je on jako organizacijski sposoban. Mi smo mu omogućili prostor za njegove akcije ili izvedbe i osigurali plaćanje. Multimedijalni centar je procvjetao dok ga je Galeta vodio. Dovodio je razne teoretičare i umjetnike.

3. **Koja je bila uloga Filmoteke16? Kakvo je bilo značenje te institucije i u koje vrijeme?**

Filmoteka 16 se dogodila kada je Galeta otišao iz Studentskog centra, iz Multimedijalnog centra u kojem je radio više od deset godina. Filmoteka 16 je bila edukacijska ustanova. Osnovao ju je grad Zagreb. U to vrijeme nije bilo kina po svim mjestima, pogotovo ne u školama. Filmoteka je zamišljena tako da se na 16-milimetarsku vrpcu prebaci neki klasični filmovi da bi se mogli prikazivati u malim mjestima ili u

edukacijskim programima. Postojao je savjet Filmoteke. Njega je vodio Ante Peterlić koji je birao filmove koji će biti prikazani. Također je filmoteka 16 uvozila cijeli niz obrazovnih filmova na 16-milimetarskoj vrpci za koju su imali prijenosni projektor. Mogli su doći u bilo koju školu, montirati ga sa zvučnicima. Filmoteka je imala edukativno, distribucijsku, prikazivačku funkciju. Zatim se počela inicirati produkcija nastavnog filma. To je bio Element film, engleski naziv je *concept film*. To su bili 8-milimetarski-četverominutni filmovi o jednoj temi. Radoslav Ivančević je tako napravio cijelu seriju sjajnih filmova o perspektivi. To su bili filmovi u kazeti sa loop sistemom u petlji. Postojali su mali, prenosni projektori u kojih se umetala kazeta, nešto poput kasnijih video rekordera i to su ujedno bili i projektori. Bilo je dilema da li ih ozvučiti ali su ipak davali mali tekstić s time i nastavnik je sam trebao artikulirati komentare vezano za ono što je pokazivao. To su bili dokumentarci vezani za metamatiku, književnost i crtane filmove koji su objašnjavali, naprimjer zbrajanje i sl. Savjet pedagoga je sudjelovao u kreiranju tih filmova na način da je pisao scenarije. Tu su bili zaposleni i animatori jer su to često bili animirani filmovi. Radili su čak i dokumentarne filmove koji nisu bili nužno obrazovni nego su se ticali kulture i umjetnosti. To su snimali Ivančević, Berković, Papić. Kasnije su prisilno fuzionirali Filmoteku sa Zagreb filmom. Zagreb film je progutao, ukinuo Filmoteku. Svi su se preselili u prostorije Zagreb filma. Kinoteka koja je bila u Savskoj, nedaleko od Studentskog centra je nekom dodijeljena, tako daje ta prostorija izgubljena. Ona je postepeno gubila svoju funkciju mada je zadržala svoje filmove u arhivi, te ih je davala na raspolaganje. Treba kontaktirati Brešana ili Dragana Švacoa, direktora Zagreb filma, za te podatke. On je bio zadnji ravnatelj Filmoteke i on zapravo ima historijografske podatke. Filmoteka je imala dvoranicu koju su koristili za pregledavanje svojih filmova i za eventualnu procjenu istih, za prvo pregledavanje, kao interna dvoranica. Galeta je tada predložio da ta dvorana bude korištena za otvoreno prikazivanje za širu javnost i onda je tamo pokrenuo sličan program kao i u Studentskom centru. Ispočetka je program kojeg je osmislio Galeta bio vezan za avangardu, video umjetnost. Zatim je Galeta započeo suradnju sa inozemnim konzulatima, kulturnim centrima te je nakon čiste avangarde počeo prikazivati nekomercijalne igrane filmove koji se nisu mogli gledati u zagrebačkoj dvorani kinoteke. Onda je počeo i ovdje dovoditi video umjetnike (naprimjer Sanju Iveković) kako bi održali svoje autorske večeri. To je bio originalni način predstavljanja a i nije se naplaćivao ulaz, al si Galeti uvijek nešto morao donijeti (smijeh). Kada je došlo do rata i prekida suradnje Kinoteke sa Beogradom onda je Filmoteka preuzela dvoranu Kinoteke i onda je Galeta uveo te specijalne programe. Galeta je tu malenu dvoranu nazvao Ki-no. Filmoteka je, budući da je imala tu široku djelatnost,

organizirala ljetnu filmsku školu, koja se između ostalog održavala i u Crikvenici. Tu su bila imena poput Dušana Stojanovića, Vlade Petrovića, Stjepka Težaka, Miroslava Vrabeca, Mate Kukuljice (bio je šef Kinoteke).

4. **U intervju kojeg sam odradila sa teoretičarem Ješom Denegrijem saznala sam da su postojale dvije generacije eksperimentalnih filmaša na području bivše Jugoslavije. Da li i vi dijelite isto mišljenje? Koji su autori spadali u pojedinu generaciju i što su istraživali? Koja je razlika u pristupu filmskom mediju između prve i druge generacije?**

To je ono što je rađeno u kino klubu Zagreb 1962., 63. pa nadalje, antifilm, GEFF i Pansini ali tu nije bio obuhvaćen cijeli kino klub Zagreb. Uglavnom su tu jako dominirali umjetnici koji su bili eksperimentalisti kao Gotovac, Petek i tu se intenzivno radilo. Osim toga bio je tu i kino klub Split i GEFF koji je privlačio slovence i filmaše iz Srbije (Makavejev), mada oni baš i nisu svi bili eksperimentatori osim te generacije novog autorskog filma. To je sve bilo u sklopu GEFF-a. Dosta rasuto, ali ipak kompaktno i međusobno informirano. Poslije se to nastavilo u MAFAF-u, u maloj Puli na festivalu eksperimentalnog filma i to zaista možemo uzeti kao prvu generaciju filmskih eksperimentatora. Onda se to malo po malo raspalo jer je, naprimjer, Petek postao profesionalni snimatelj, Martinac je također otišao u profesionalne vode. Nakon njih su kino klub Zagreb došli drugi autori koji su nastavljali eksperiment na filmu, ali je sve to bilo pomalo drugorazredno. Kada su se pojavili prvi video umjetnici oni uopće nisu imali vezu sa tom generacijom umjetnika iz GEFF-a. Oni nisu imali gdje vidjeti njihova filmska ostvarenja. Tako da su se oni artikulirali gotovo neovisno. Naknadno su saznavali da tu postoji neki Tom Gotovac i neki filmski eksperimentalizam i tako dalje. Vjerovatno je to bila druga generacija eksperimentalnih filmaša. Druga generacija video umjetnika totalno je proizlazila iz likovne sredine. Oni su se artikulirali u likovnoj sredini i prihvatili su video kao likovno bilježenje svojih performansa. Smislili su nove medije za te nove tehničke uvjete pod kojima su snimali. To je bio poseban magnetoskop. Posebno je bila kamera. Oni su bili potpuno odvojeni jedno od drugoga. Umjetnici su zapravo osmislili performanse za posebne tehnološke uvjete koje ondašnja tehnologija nije omogućavala. To nije bio samo čisti dokumentarac o performansu već je to bio video performance, u tome je bila razlika. Mislim da ta druga generacija nije uopće mogla kod nas računati na filmske subvencije, već

su radili u sklopu video radionica u Zagrebu, Beogradu, Skoplju ili u Ljubljani. Druga generacija je bila više likovno galerijski orijentirana a ne toliko filmaški.

5. **Da li mislite da je na Galetin rad utjecao rad Vlade Kristla, budući da se Kristl u to vrijeme problemski bavio književnošću, kazalištem i filmom?**

Ne znam i sumnjam u to. Galeta je zapravo počeo sa svojim stvaralaštvom baš kao amater. Imao je amaterske trapavosti kada je snimao i kada je stvarao film *Naprijed natrag*. Nisam se htio petljati oko toga, ali mi je bilo žao da nije samo fiksirao kameru i snimio cijelu izvedbu iz jedne fiksne, pojedine točke promatranja. Raskadrariravao je ovaj film na onaj konvencionalan način. Galeta zapravo nije bio filmski obrazovan. Nije čak ni imao obrazovanje filmske teorije, niti suvremene umjetničke teorije. Ako je i imao neko obrazovanje onda je to bilo ono školsko koje se mora naučiti za ispite. Međitim imao je vrlo jasne i vrlo čvrste projekte i potrebu da ih razradi i da nađe reference. Onda je kopao. Mislim da je stekao znanje o filmu i video umjetnosti i o filmskom eksperimentu tako da je učio dok se pripremao za njihovu izvedbu. Još mu je jedna škola bila vođenje Multimedijalnog centra. Dovodio je ljude iz struke, upoznavao njihove radove, pronalazio u njima izvore, slušao ih, teoretizirao. Čitao je sve za što je smatrao da ima vezu s njegovim istraživanjem, pronalazio izvore. To je takozvana radna erudicija. Tako da njegovo znanje nije nastalo neovisno o tom radu. Svo njegovo znanje nastajalo je iz potrebe da nekako pronalazi sve što mu je stimulativno, da pronalazi uzore, da vidi kako su oni to riješili i kako bi on to mogao odraditi.

6. **Do koje mjere je Galeta bio svjestan svog postmodernističnog habitusa, eklekticizma, citatnosti, intertekstualnosti budući da je u njegovim radovima evidentna referencijalnosti. Na koji je način Galeta gradio i širio svoje referencijalno polje?**

Galetina referencijalnost nastala je iz potrebe da misli i vidi kako bi artikulirao određenu ideju, na koji bi se način nadahnuo, kuda bi krenuo da nađe oslonca u svojim zamislima. Tako da njegova referencijalnost proizlazi iz te potrebe da dubinski pristupi tom što radi, da nađe poslovne reference, oslonce. Sa jedne strane potvrde, a sa druge nadahnuće. On se post festum pozivao na određene autore u svojim predavanjima. Kao da je iste stvari imao na umu kad je stvara. Bio je jako originalan. Hoću reći da je sve što je on radio

proizlazilo iz njegovog senzibiliteta ili iz činjenice da se stalno kretao u jednom problemskom području kojeg je stalno pokušavao rješiti i u kojem je nalazio stalno nove probleme pa i nova rješenja. Sve te reference bila su pomagala, orijentiri, ali više manje to su bila pomagala.

7. **Zato je on izrekao onu svoju čuvenu rečenicu koju je često ponavljao: „*Ne stvaram ništa novo i originalno. Sklapam novu rečenicu od već poznatih riječi*“.**

Sve što je on govorio to je post festum racionalizacija. To su često puta krilatice kojima pokušava imponirati i zabljesnuti. Volio je imati sentence, volio imati, kako bi rekli, neke formule koje su vrlo efikasne. Njegova je misao raznovrsna kao kod svih originalnih ljudi. Da bi ostvario svoju umjetničku zamisao koristio je sve medije koji su mu bili dostupni; od fotografije, objekata, filma, video.

8. **Smatrate li da je uzor u Galetinom pedagoškom radu bio njemački fluxus umjetnik Joseph Beuys s obzirom da su se obojica bavila iscrtavanjem dijagrama, grafikona, skica koje su ispisivali na školskim pločama? Kasnije je Galeta takve ploče izlagao kao samotalno umjetničko djelo.**

To ne znam, ali znam da je volio te mistične stvari.

9. **Mislite li na antropozofiju Rudolfa Steinera? I Beuys se u svom stvaralaštvu pozivao na nju.**

Galeta se ustvari nije meni usudio o tome uopće govoriti jer bi znao da bi ja znao presjeći, tako da se on čuvao da se ne istrčava pred mene. Bio je vrlo oprezan sa mnom kad su te stvari u pitanju. Njegovi prvi uvodi u multimediji meni su bili grozni, kosa mi se dizala na glavi. Ispočetka bi govorio uvodne riječi ali sasvim apstraktno bi govorio apstraktno. To su bili jako apstraktni termini koje nisi mogao povezati sa filmovima koje gledaš. Tokom vremena, posebno kad je počeo predavati na likovnoj akademiji onda je on stvorio sistem po kojem bi mogao predavati. Tome je pridružio jako puno ilustracija pa je prestalo biti samo verbalna apstrakcija nego je širio referentna mrežu. Ona se naravno odnosila samo za određeni predavački performans. Njegovo filmsko stvaralaštvo je jedan oblik promišljanja a izvedeni performansi sasvim nešto drugo. Sve su to zasebna djela ali međusobno jako

povezana. U tom slučaju njegova predavanja nisu inspiracija njegovim filmovima nego služe samo kao operativna forma, koju je nakon stvaranja filmskog ostvarenja, prenio u predavanja.

10. Galeta se bavio sustavnim proučavanjem cjelovitosti životnog prostora. Može li se tumačiti veza između metafizičkog i empirijskog znanstvenog pristupa u njegovom radu? Smatrate li da je takav pristup kontradiktoran?

Ja sam o tome već pisao. Osobno imam jako veliki otpor prema mistifikaciji i kad je u pitanju teorija mislim da je mistifikacija samo muljanje. Imam otpor prema tome, ali imam i iskustva sa mnogim umjetnicima, a i svoja vlastita iskustva. I sam sam se zanosio indijskom filozofijom ili zen budizmom. Stanovita mistična aura je vrlo korisna jer te jako uvuče u ono što radiš. Ona se uopće ne mora vidjeti u dijelu, ali se vidi u promišljenosti, produhovljenosti i u temeljitosti kojim se to djelo radi. Galetina je mističnost ispočetka možda bila religiozna a poslije više nisam dobio potvrdu da je on religiozna osoba. *Metanoia* ima puno religioznih referenci. Galeta je koketirao sa istočnjačkim filozofijama, koliko su tada bile dostupne u našem prijevodu, tako da misticizam često puta postaje jedno sredstvo koje zaokuplja temeljito i daje osjećaj da je to što radimo jako važno. Tako da ja mislim da je praktična vrijednost misticizma vrlo plodotvorna. Pojedini teoretski metafizičar ako crta, crta diletantski, a kod nekog je to čimbenik njegove produbljenosti, kreativnosti, temeljitosti koje ima u svom poslu. To je, meni se čini, imao Galeta. Sve što je govorio Galeta metafizički, to mi se s teorijskih stanovišta činilo bespotrebnim. Pozivanja na percepciju su često puta bila psihološki pogrešno rečena i neodrživa. Ne sjećam se konkretnih primjera nego samo da je to bilo neodrživo. Kod njega je misticizam bio neizmjerno plodan i bio je pozitivan dio njegovih egzaktnih i pragmatičnih rješenja. Kada gledate njegov rad i bez pričanja možete osjetiti tu jednu predanost, uronjenost. Ja sam bio fasciniran tim njegovim djelima i odvajao sam ih uvijek od njegove interpretacije. Djela su bila uvijek iznimno duboka i proživljena. Može čovjek imati samo to estetsko iskustvo. Samo gledati zanemarujući sve te teorije.

11. Da li je američki materijalistički, strukturalni film imao utjecaja na Galetino stvaralaštvo i koji su autori njemu bili zanimljivi? Imate li takav podatak?

Siguran sam da nije imao utjecaja, ali kako je organizirao projekcije i dovodio razne autore i teoretičare tako ih je i otkrivao. Premda sumnjam da ih je on poznavao to pod tim nazivima jer u to vrijeme nisu bili ti nazivi. Zapravo možda i da. Sjećam se da je doveo njemicu Brigitte Heim, koja je upravo njegovala taj termin materijalistički film. Ona je tumačila svoje filmove i on je to saznavao o tom području, ali to je bilo sve paralelno s njegovim radom. Tako da to nije utjecalo na njegov rad. Nije nikad govorio o svojim filmovima kao materijalističkog umjetnosti. Čak je imao vrlo veliki otpor prema kategorizaciji filmova. U stvari je stalno psovao na taj eksperimentalni film. Jako je teško govoriti o utjecajima jer nije da ga nije ništa baš inspiriralo od tih tokova, ali to je tip inspiracije samo kao proširivanje njegovih vlastitih senzibiliteta sa srodnim senzibilitetima. Ne da bi mu takva inspiracija mijenjala tok ili određivala šta će on raditi.

12. Pretpostavljam da je dobro poznavao rad Petera Kubelke, austrijskog strukturalnog filmaša. Primijećujem da u njihovim radovima ima ima puno sličnosti, ali ne samo pristupu u istraživanju i stvaranju filmskog djela već i pristupu prema prirodi, te prikazivanju umjetnosti kao života i brisanju granica među njima. Dijelite li isto mišljenje?

Mislim da oni jesu srodni, ali da utjecaji među njima ne postoji. To su sve bila otkrića po srodnosti. Galeta je otkrio da Kubelka radi kao on. Upoznao se sa njim i doveo ga u Multimedijalni centar, u kojem je Kubelka nekoliko puta gostovao kao predavač. Dosta je dobro komunicirao sa svim tim ljudima, jer ono što je on radio sve je to tada bilo na svjetskoj razini. Galeta je poznavao sve te ljude. Srodni su filmovi i njemu bili veliko otkriće jer su njihovi autori pripadali tom svijetu i bili vrlo bliski načinima koje je i sam primjenjivao u stvaranju svojih filmova. Sve su bile velike osobnosti. Budući da se sve to poznavao to je postajalo dio njegovog referentnog svemira u smislu oslonca u radu i osjećaja pripadnosti, ali ne u onom postmodernističkom smislu baratanja referencama.

13. Da li vam je poznao koje je principe montaže fima koristio Galeta. Da li je specijalno izučavao neke prakse filmskih montažera? Odakle je crpio znanja budući da je kako vi kažete bio amater u polju filma?

U početku je to bilo tako. Film *Metanoia* je bio je prepun simbola kao što su i svi ostali amaterski filmovi bili. Više manje nije bilo sustavnog obrazovanja o montaži kod Galete, tako da je on ispočetka amaterski montirao sa određenim amaterskim slobodama koje su proizlazile iz tog okruženja. Imao jako čiste, stroge i konzistentne ideje. Sam je pronalazio način i metode koji bi bili najdjelotvorniji za montažu njegovih filmova. Tako da je na primjeru filma *Naprijed-natrag* dijelom snimao konvencionalno, dokumentaristički, a onda je kasnije taj film obradio da bude konzistentan i sada tu više nema montaže u klasičnom smislu. Tu čak nema ni asocijativne montaže, jer ta asocijativna ruska montaža je zapravo zamjetljiva u video spotovima i reklamama. Galeta je razmatrao koja bi montaža bila najfunkcionalnija. Stvaralački je sazrijevao i postao sigurniji i artikuliraniji. Problemski orijentirano rješavao je perceptivne probleme, tehničke probleme, što znači kako u određenoj tehnologiji postići izglobljenu percepciju. Postupno je sam svladavao montažu, od nikoga nije učio. Ponekad je uzimao i ljudi iz struke koji su radili po njegovim uputama. Tako je došao u Bela Balaz studio kako bi izveo film *Piramidas* za čiju je montažu već mnogo godina ranije imao spremnu ideju ali je nije kao amater mogao sam izvesti, budući da nije imao potrebnu tehnološku podršku. Imao je matematičke liste kako bi se trebalo svladati i shvatiti njegove montaže u pojedinim filmovima. Galeta nije radio prema nikakvim drugim pristupima, niti stilovima. Stvarao je maksimalno efikasne kombinacije kadrova, pretapanja, preklapanja i ostale svoje montažne postupke.

14. Prošireni film i proširena fotografija još su jedno polje Galetinog istraživanja. U svojim teorijama govorite o metakomunikacijskim signalima. Ima li takva teorija veze sa idejom proširenog filma gdje se vrši supstitucija klasičnog ekrana za projekciju filma drugim projekcijskim ili performativnim metodama?

Za mene je bilo otkriće kad je on radio *Lijevo desno prolaznici*. Snimao je to relativno diletantskom kamerom. Snimao koliko je mogao s kamerom u ruci, ali je fenomenalna bila njegova projekcija. Izveo ju je na način da je kamera pratila lika koji se kreće a pozadina stoji. On je otkrivao probleme, apsurdne objekte tako da je naprimjer spojio prednji kotač bicikla sa stražnjim kotačima ali da se kreću jedno prema drugom. Izvodio je izglobljavanja

naših perceptivnih očekivanja. To je mogao postići bilo čime što je efikasno djelovalo po tom pitanju, kao naprimjer u fotografiji kada je snimao ukošene strelice ili pravce koje je izravnavao. U namjeri takve izvedbe ukosio je cijelu fotografiju tako da je perspektiva bila sasvim drugačija predočena. To je bio specifičan senzibilitet kojeg je pronalazio na raznim stranama. Gledao je šta se događa kada u specifičnim materijalnim uvjetima nađe mogućnost da izazove destabilizaciju percepcije. Prošireni film i proširena fotografija i ovaj je puta samo naljepnica. To Galeti nije ništa činilo. On sigurno nije čitao *Youngblood*a. Možda je negdje čuo taj termin prošireni film ali tim terminina koji kategoriziraju stvari nije pridavao pažnju niti ih je primjenjivao. Nikada nije komentirao to što radi nego možda tek pred kraj života ovaj ekološki rad *Endart* kao kraj umjetnosti.. Ispočetka je film *U kuhinji* bio performans kojeg je izveo sa dva projektora. To je bila proširena projekcija, odnosno proširena izvedba. Projektor je usmjerio tako da se u projekciji preklapaju kroz dva koluta vrpce sa razmakom od nekoliko sekundi. Izabrao je film Nikole Stojanovića konkretno zbog nekog razloga, zato što je to bio izveden film u jednom kadru.

15. Istražujući Galetinu građu u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, kao gost istraživač, uočila sam da su njegove bilježnice prepune skica, dijagrama, grafikona, izračuna, scenarija. Nisu li oni ravnopravni u vrijednosti i važnosti za samim konačnim umjetničkim dijelom ili u konačnici mislim da je proces istraživanja čak i važniji od samog djela?

To su pripreme, gotovo kao rituali kojim ulazi u stanje koje će mu iskristalizirati film ili iskristalizirati djelo. Samo stanje rituala ima svoju vlastitu vrijednost. On je vrlo pažljivo radio. To je kao kada slikar stvara različite faze slikanja: faza polaganje čistih boja ploha, onda izvlačenje detalja, ali u svaka faza ti se čini kao da je to sjajna, i da to može biti gotovo djelo.

16. Da li mislite da bi te faze mogle funkcionirati bez konačnog djela i da li je to djelo zaista ima primarnu važnost?

Možda neke njegove stvari nisu ni realizirane do kraja, ali mislim da bi u svakom slučaju

takav pristup ukazje na traganje. Masu puta to nema veze sa filmom, ali to je traganje, kroz koje je Galeta morao proći, bilo neminovno. Tako je Galeta izlagao svoje školske ploče

kao samostalna djela. One su postale samostalno djelo koje je u svakoj fazi bilo nedovšeno dovršeno. U toj ploči vidite proces transformacije jednog likovnog djela u drugo. I svaki puta imate novo likovno djelo. To vam je kao animacija. Postoji sipka tvar, polagano se na njoj crta i snima se svaki potez da bi se dobio lik, da bi se taj lik pokrenuo. Svaka faza je likovno djelo, ali svaka nova intervencija poništava ono ranije i stvara novo. To slikanje uljem pod kamerom to je baš ono što je radio Galeta samo ovdje u ovom slučaju to nije snimljeno, nego su tragovi proteklog djela nalaze u novoj fazi dijela.

17. **Ogledalo, napred- natrag princip, pozitiv – negativ, zrcaljenje, obrnuta perspektiva, zakoni gravitacije. Sve je te postupke Galeta koristio kako bi kod gledaoca doveo do novog perspektivnog, kognitivnog iskustva. Da li je Galeta poznavao teorije praktičarskog kognitivizma?**

Mislim da on to nije poznavao. Eventualno je kasnije otkrivao pa je mene upozoravao. Galeta je imao svoju senzibilnost i svoju programsku orijentiranost koja ga je navodila na neke stvari. Možda trebate pitati njegove učenike jer pred njima bio vjerojatno slobodniji nego preda mnom.

18. **Pronašla sam među Galetinim bilješkama, skicama i knjigu Dušana Stojanovića *Teorija filma* Cijela je bila podcrtana i ispunjena njegovim komentarima. Iz nje je Galeta crpio znanje i primjenio ga u praksi. Budući da ste vi bili suvremenici i kolege u čistoj interakciji smatrate li da ste i vi poput Dušana Stojanovića svojim dijelom i radom utjecali na Galetino stvaralaštvo?Možda ste ga negdje usmjeravali nesvjesno možda ste mu produbili neke vidike svojom teorijom**?

Ja ne gnjavim ljude sa svojim teorijama a pogotovo ne umjetnike. Naprimjer Tom Gotovac je meni predavao svoje svjetonazore a ne ja njemu. Galeta je mene izbjegavao u tom smislu da mi je pričao o nekim svojim teorijama. Bio je prečvrsta osoba i prejak u svojoj orijentaciji, godilo mu je da mu ljudi potvrde da to što radi, dobro radi, a pogotovo sam ga uvijek visoko cijenio. Mislim da sam mu dosta značio, ali ne tako da sam utjecao na njega. Bilo je za njega najproduktivnije to što sam ga doveo Multimedijalni centar. Bio je sposoban da iskoristi svoju poziciju i to je maksimalno iskoristio i za razvoj svojeg stvaralaštva. Ja sam netko tko je među prvima interpretirao njegov rad. Pisao sam njemu i Tomu Gotovcu prve ozbiljne tekstove vezane za njihovo stvaralaštvo u eksperimentalnom filmu. Obojici je

to bila velika podrška. Kod preuzimanja poslova u Multimedijalnom centru Galeta je od mene dobio detaljne upute, predstavljao sam mu ljude, prevodio sam sa engleskog govornog područja. Bio sam povezan sa njim i on je jako osjećao našu povezanost. Tokom cijelog života smo na takav način bili povezani. Ispočetka mi se njegova interpretacija činila jako kaotična i apstraktna ali kasnije sam ja pažljivo slušao. Smatram da sam njemu bio relativno dobar autoritet. Više je to bila moralna podrška i to vrlo važno moralna podrška, moralno promotivna i društvena podrška, relativno jakog autoriteta.. Ja sam u velikoj mjeri pridonio njegovoj promociji. Kao osoba imao je prečvrste orijentacije tako da se na njega nije moglo djelovati. Ja sam ga baš jako cijenio zbog tih orijentacija. Nisam mu nikada davao upute što bi on trebao raditi jer sam bio oduševljen njegovim idejama. Njegovo je to, samo njegovo. Takav je bio naš odnos do kraja.

Nekoliko rečenica koje je Turković izgovorio nakon završetka intervjua.

Divim se Mišku Šuvakoviću. On je kao i Dušan Stojanović, ono što bi se reklo teorijofil. Čovjek koji voli teoriju zbog nje same. Naravno da je i on kreativno mislio o pojedinim stvarima, ali on čita teoriju zato što voli čitati teoriju. Ja sam uvijek imao funkcionalni odnos prema teoriji. Za mene je teorija bila samo orijentir, pomagalo u problemima koje sam otkrivao gledajući filmove. Moj odnos sprema teoriji (zato sam i cijenio Galetu) je bio jednak kao i njegov. Dokaz da je Galeta stvarno cijenio Stojanovićevu teoriju je to što je, kako vi kažete, temeljito potcrtavao i označavao ono što su se činilo inspirativno. To ne znači da je on te teorije primjenio nego je našao kao potporu i okidač. On je tragao po srodnosti da vidi dali to još netko na takav način misli ili radi. On je volio mističare (Belu Hamvaša) kojeg je prevodio ali često i egzaktne znanosti doživljavao mistično. Iz neke knjige koju je napisao jedan kolega eksperimentalista, koja je bila puna proizvoljnih generalizacija a sve sa referencama na konkretna djela između ostalog na moju teoriju filma. I onda ja shvatim da mene koji nastojim biti egzaktan i oslanjam se na neka istraživačka empirijska iskustva, s poznavanjem konteksta i vrijednosti koje on ima, da on to doživljava kao neku mističnu znanost. Pa tako i Galeta, on je volio zagonetne stvari. Stalno je pronalazio i riješavao zagonetke, ili ih je artikulirao. Njemu su sve to bile inspirativne stvari. On je volio psihoanalitičke mistifikacije, malo Bela Hamvaš, malo antropozofi, pa i egzaktne znanosti. Duško Stojanović je zapravo također malo povišena teorija, semiotika, sve je to nekakva zgrada, pomalo mistična, za nekog laika kada to čita. Sa mistifikatorskog stajališta se sve može uvući u taj svemir, za na primjer psihoanalizu sve može biti simbola falusa, do

edipovog kompeksa. Na jedanput sve to dobiva jako povišenu i posebnu vrijednost, vrlo proizvoljnu sa stajališta znanosti ali vrlo značajnu sa stajališta čovjeka koji gradi jedan takav svijet i kojemu to omogućava, da često puta ima fleksibilan odnos prema nekim egzaktnim stvarima.

Kada je stvarao svoj sustav stvarao ga je sa inkopatibilnostima.

Pozdravite Miška!

Zaključak:

Po tumačenju Hrvoja Turkovića Galeta nije bio osoba koja je bila involvirana ili upoznata sa teoretskim platformama svojeg doba, jer one kao takve nisu bile još jasno iskristalizirane. Drugim riječima, to bi značilo da je Galeta djelovao istovremeno kao istraživač u praksi i netko tko teoriju stvara. To je bila teorija in situ.

PRILOG 2 – POPIS RADOVA

Aktivističko – ekološke akcije

1. naziv: **„Kino za balkone“**
   godina: (1978/79/82.)
2. naziv: **„Zaboravljena lokomotiva“**
   godina: (1978.)
3. naziv: „**Napuštena motorna vozila na području grada Zagreba“**
   godina: (1980.)
4. naziv: **„Multivision“**
   godina: (1978.) i
   naziv: **„Film, multivizija-Favit“**
   godina: (1985.)
   - Suradnja sa Vladimirom Petekom
5. naziv: **„Slika na staklu“**
   godina:(1978.)
   naziv: **„Akcija plakat“**
   godina: (1978.-1982.) - Suradnja sa Goranom Trbuljakom
6. naziv: **„Klupe“**
   godina:(2008.)
7. naziv: **„Anti spomenik“**
   godina: (2009.)
   iz ciklusa Zatečena stvarnost
8. naziv: **„Work in regress“**
   godina:(2009.)

Scenariji i crteži

Popis scenarija	Popis crteža
1. naziv: **„Kotač“** (scenarij 23) godina: 1973/74. tehnika: c/b fotografija, iverica, tuš/papir format: 12,5 x 430,5 cm	1. naziv: **„Crtež (Linie rytmiczne)“** godina: (5.veljače 1984.) tehnika: olovka, papir format: 29,5 x 21 cm
2. naziv: **„Kuglica“** (scenarij C-9) godina: (1974.) tehnika: tinta, papir format: 21 x 29,5 cm	2. naziv: **„Crtež u vlaku Pariz-Montbeliard**“ godina: (13.ožujka 1984.) tehnika: olovka, papir format: 29,5 x 21 cm
3. naziv: **„Kuglica“** (scenarij 4 l) godina: (1974.) tehnika: c/b fotografija, iverica format: 35 x 47 cm	3. naziv: **„Predavanje“** (Društvo arhitekata Zagreb) godina: (2009.) tehnika: flomaster, papir format: 66, 2 x 64 cm
4. naziv: **„Lopta“** (scenarij C-5) godina: (1973.) tehnika: (bilježnica), kemijska olovka, papir 4/A format: 45 x 49,7 cm (Izvedba Ivan Zaninović)	4. naziv: **„Crtačke meditacije“** godina: (1984.) tehnika: olovka, papir format: 3 x (29,5 x 21 cm)
5. naziv: **„Lopta“** (scenarij C-5) godina: (1973.) tehnika: tuš, papir format: 45 x 49,7 cm	5. **naziv: „Dvosmjerni bicikl“** (skica) godina: (1976.-78.) tehnika: kemijska olovka, papir

(Izvedba Ivan Zaninović)	format: 34 x 24 cm
6. naziv: **„PasT (h)or“** godina: (1990,-91.) scenarij/dokumentacija tehnika: olovka, tuš, fotokopija, tekst napisan pisaćom mašinom, papir format: 30 x (29, 5 x 21 cm)	

Grafički prikazi i dijagrami

Grafički prikazi	Dijagrami
1. naziv: **„V· I· R· A· G“** godina: (1987.) tehnika: olovka, papir, format: 2 x (49,8 x 70, 5 cm)	1. naziv: **„PiRaMidas 1972-1984“** (brojevni dijagram) godina: (1984.) tehnika: tekst pisan pisaćom mašinom, papir format: 29,5 x 21 cm
2. naziv: **„Gore – dolje: zvuk“** (prijedlog za Zagrebački muzički biennale) godina:(1979.) tehnika: tuš, papir format: 2 x (20,6 x 29, 4 cm)	2. naziv: **„PiRaMidas 1972-1984“** (dijagram) godina: (1985.) tehnika: olovka, papir format: 29, 5 x 21 cm

3. naziv: **„WAL(L)ZEN“** (temeljna struktura filma) godina**:** (1989.) tehnika: olovka, papir format: 29,5 x 21 cm	3. naziv: **„PiRaMidas 1972-1984“** (brojevni dijagram) godina: (1983.) tehnika: tekst pisan pisaćom mašinom, papir format: 29,5 x 21 cm
4. naziv: **„Water pulu 1869-1896“** Tonska konstrukcija filma godina: (1987/88.) tehnika: olovka, papir format: 29, 5 x 21 cm	4. naziv: **„Water pulu 1869-1896“** (dijagrami) godina: (1987/88.) godina: olovka, papir format: 29,5 x 21 cm
5. naziv: **„Water pulu 1869-1896“** Tonska konstrukcija filma godina: (1990.) tehnika: olovka, papir format: 29,5 x 21 cm	5. naziv: **„Water pulu 1869-1896“** (dijagrami) godina: (1986/88.) tehnika: olovka, papir format: 29,5 x 21 cm

Eksperimentalni filmovi

1. naziv: **„Metanoia“**
   godina:(1969.)
   tehnika: c/b film, 16 mm, 12'
2. naziv: **„Prst“**
   godina**:** (1969.)
3. naziv: **„Žmigavci“**
   godina: (krajem 1970-tih)
   tehnika: film, super 8, 4'
4. naziv: **„Sjećanje na Odiseju u svemiru 2001“**
   godina: (1971.)
5. naziv: **„Kut“**
   godina: (1975.)
   tehnika: c/b film, 16 mm, 9'
6. naziv:„**Dva vremena u jednom prostoru“**
   godina: (1976.)
   tehnika: c/b film, zvuk, 12'08''
7. naziv:„**Trodimenzionalni ekran“**
   godina: (1976.)
8. naziv: **„Proširene filmske izvedbe-Lijevo-desno:pješaci“**
   godina: (1976.)
9. naziv: **„Kut“**
   godina: (1977.)
10. naziv: **„Projekcija u svemir“**
    godina: (1976/79.)
11. naziv: **„Naprijed-natrag: klavir“**
    godina: (1977.)
12. naziv: **„Lijevo-desno pješaci“**
    godina: (1979.)
    tehnika: Film u boji, 16 mm
13. naziv: **Filmske dokumentarističke bilješke- Filmovi 1-10“**
    godina: (1975.-1980.)
14. naziv: **„Fokus, bez filma“**

godina: (1980.)

15. naziv: **„Sangwa Dupa H-72064“,**
    godina: (1984.)
16. naziv: **„Linie rytmiczne“,**
    godina: (1984.)
    tehika: c/b film, 16 mm, 6'
17. naziv: **„Sfaira 1985-1895“** godina: (1984.)
    tehika: film 16 mm, 9'39"
18. naziv: **WAL(L)ZEN“**
    godina: (1989.)
    tehika: film u boji, 16 mm, zvuk, 6'01"
19. naziv: **„PiRaMidas 1972-1984“**
    godina: (1984.)
    tehika: film u boji, 16 mm, zvuk 12'07"
    (snimatelj: Silvestar Kolibas)

Eksperimenti sa zvukom

1. naziv: **„Ubrzanje“**
   godina:(1977.)
2. naziv: **„Naprijed-natrag:glas“**
   godina:(1977.)
3. naziv: **„Obrnuti glas“**
   godina:(1985.)

Fotografije

1. naziv: **„Autoportret“**
   godina: (1976.)
   tehnika: c/b fotografija
   format: 24 x 18 cm
2. naziv: **„92 portreta“**
   godina: (1976.)

tehnika: c/b fotografija, karton

format: 13 x 314, 3 cm

3. naziv: **„Okomice“**

   godina: (1978.)

   tehnika: c/b fotografija

   format: 30 x 40 cm

4. naziv: **„Nagib“**

   godina: (1978.)

   tehnika: c/b fotografija

   format: 30 x 40 cm

5. naziv: **„Znak“**

   godina: (1979.)

   tehnika: c/b fotografija

   format: 40 x 30 cm

6. naziv: **„Strelice“**

   godina: (1978.)

   tehnika: c/b fotografija

   format: 30 x 40 cm

7. naziv: **„Čovjek u krugu“** (scenarij 2)

   godina: (1972.)

   tehnika: c/b fotografija, iverica

   format: 9 x 1035, 5 cm

8. naziv: **„Čovjek u krugu“** (scenarij 2)

   godina: (1974.)

   (rekonstrukcija 2011.)

   tehnika: c/b fotografija, iverica

   format: 9 x 1035,5 cm

9. naziv: „**Čovjek u krugu**“

   format: 31 x 80,05

   godina: (1972.)

   tehnika: c/b fotografija, iverica

   format: 9 x 1035, 5 cm

10. naziv: **„Zoom“**

    godina: (1976.)

tehnika: c/b fotografija,

8 mm filmska traka

format: 21 x 29, 5 cm

11. naziv: **„Reljef“**

godina: (1976.)

tehnika: c/b fotografija

format: 24,3 x 54,5 cm

format: 24 x 50 cm

12. naziv: **„Košarka, scenarij I“**

godina: (1974.)

tehnika: c/b fotografija,iverica

format: 29, 3 x 80 cm

13. naziv: **„Košarka, scenarij II**“

godina: (1974.)

(rekonstrukcija 2011.)

tehnika: c/b fotografija,iverica

format: 31 x 80,05

14. naziv:„**Višestruki autoportret u nestajanju“**

godina: (1980.)

tehnika: Polaroid,

format: 100x 122 cm

15. naziv: **„Moj otac Karlo“** godina: (1944.)

tehnika: c/b fotografija, drvo, staklo

format: 34 x 34 x 34 cm

16. naziv: **„Zrcalni klavir“** godina: (1977.)

tehnika: c/b fotografija, fotokopija, papir

format: 4 x (20 x 15)

17. naziv: **„Dvosmjerni bicikl“**

godina: (1976.)

tehnika: c/b fotografija

format: 20,5 x 15,5 cm

18. naziv: **„Autoportret u krugu“**

godina: (1985.)

tehnika: c/b fotografija

format: 39,8 x 93,5 cm

(foto: Velizar Vesović)

19. naziv: **„Reljef“**

godina: (1976.)

20. naziv: **„TV zoom, konture“**

godina: (1978.)

21. naziv: **„Vrata“**

godina: (1980.)

22. naziv: **„Autoportret u krugu“**

godina: (1985.)

23. naziv: **„Simetrični autoportret“**

godina: (1985.)

Instalacije

1. **„Kretanje“** (1974.) – razna prevozna sredstva, dimenzije promijenjive (prijedlog, scenarij za realizaciju filma sa sadržajem: kolica za male bebe, kolica za veće bebe, tricikl, bicikl s pomoćnim kotačima, romobil, bicikl bez pomoćnih kotača, motocikl, automobil, invalidska kolica, starosna kolica, kolica za obavljanje nužde, bolnička kolica i kolica za sprovode / temelj ovoga rada je kotač..fale jedna kolica..autor ne zna koja kolica fale pa je za njih ostavio prazan prostor unutar kruga iz kojeg se može izaći van.
2. **„Zrcalni ping-pong“** (1978/79.), zrcalo, pola drvenog stola za stolni tenis, oprema za igru
3. **„Scenarij Kuglica“,** (1974.)
   Instalacija od 8 c/b fotografija, iverica
   35 x 47 cm
4. **„Šah“,** (1977.-79.)
   drvo, šahovske figure
   1. 40, 7 x 56,8 x 56, 7 cm
   2. 56,5 x 56,5 x 10 cm
   3. 49 x 73 x 10 cm
   4. 46 x 45,5 x 10 cm

5. 58,9 x 45 x 8 cm
6. 56 x 56 x 8 cm

5. **„Ploče“,** (1998.-2008.)
   1. Praška ploča, (1988.)
      Drvena ploča, kreda, 122 x 221 cm
   2. Dubrovačka ploča, (1999.)
      Školska ploča, kreda, 72 x 103 cm
   3. Budimpeštanska ploča, (1999.)
      Školska ploča, kreda
   4. Zelena ploča, (2001.)
   5. Zagrebačka ploča, (2008.)
      Školska ploča, kreda, 103 x 200 cm
   6. Crna ploča, (2008.)
   7. Školska ploča, kreda, 115 x 145 cm
6. **„Greške“,** (kraj 1970-tih i 1980.)
   Novine, različite dimenzije
   28 x 23,8 cm
7. **„Pen Dulum No. 6“,** (1993.-2011.)
   Visak, pepel, promijennjive dimenzije
8. **„Duh košnice“,** (2011.)
   Instalacija, drvena stolica, slamnata košara, saće, promijenjive dimenzije
9. **„Dvosmjerni bicikl“,** (1978.-79.)
   Bicikl
   4 x (114 x 190 cm)
10. **„Serija prostorno i kromatski izobličenih šahova-Reljefni, Perspektivni, Romboidni, Istobojni“,** (1977.-1979.)
11. **„TV snajper“,** (1976.)

Tekstovi

1. **„Piramida“,** (1972-1984.)
   tekst pisan pisaćim strojem, papir
   29,5 x 21 cm
2. **„Vizualna poezija“,** (1973.-1984.)

tekst pisan pisaćom mašinom, papir

29,5 x 21 cm

3. Tekstovi i crteži iz bilježnice, (1983.)

   49 x 35 cm

4. **„Poema“,** (1980.)

   Inspirirano pjesmom T. S. Eliota: Pusta zemlja, 1922./23.

   Tekst pisan pisaćom mašinom, olovka, papir

   29,5 x 21 cm

5. **„Uliks: Tekstovi i crteži iz bilježnice“,** (1986.)

   Fotokopija, olovka, papir

   42 x 30 cm

Tv eksperimenti

1. „**Autorovo formatiranje konvencionalnog formata“,** (1976.)

   Tv ekran, papir

2. **„TV snajper“,** (1976.)

   Tv ekran, plastična folija, dimenzije promijenjive

3. **„Telegrafike“,** (1976.)

   Tv ekran, intervencije raznim materijalima, promijenjive dimenzije

4. **„Bilježenje kretanja kamere**“, (1976.)

   TV ekran, flomaster

5. **„TV zoom“,** (1976.)

   Intervencije na TV ekran

6. **„Bilježenje duljine kadrova“,** (1976.)

   TV ekran, flomaster

7. **„TV konture“,** (1976.)

   Intervencija na TV ekran, flomaster, folija

8. **„Direktni prijenos“,** (1978.)

   Tv, ogledalo, promijenjive dimenzije

Video radovi

1. **„TV ping-pong“,** (1978.)
   c/b video, 2'
   video
2. **„Medijske igre“,** (1979.)
   video u boji, 4'
3. **„Drop“,** (1979.)
4. **„Five drops“,** (1979.)
5. **„Railway station-Amsterdam“,** (1979.)
6. **„Lijnbaangracht Centrum“,** (1979.)
7. **„NO 1, 2, 3, 4“,** (1979.)
8. **„End art“,** (2000.)
9. **„End art“,** (2000.)
   Video, fotografije u boji, promijenjive dimenzije
   26,7 x 28,8 cm
   26,5 x 37,5 cm
   28,6 x 48 cm
   Video, 33
10. **„End art“,** (2000.)
    Video, 33'
11. **„Quark“,** (2003.)
12. **„Sarajevski akvarel“,** (2008.)
    Video, 21'

PRILOG 3 - POPIS TEKSTOVA O I.L.GALETI

Sead Alić. *Ivan Ladislav Galeta- istraživač medijskog prostora i medijskog vremena*. Časopis in medias res. 2015. UDK 7:316.774. Galeta, I.L.Vol 4, br. 7, 2015. (1024-1040)

Heidl Janko. *U samom vrhu hrvatskog eksperimentalizma* .http://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=2024

Golub Marko. *Niti sam ja ovdje gdje dte vi, niti ste vi ovdje gdje sam ja- performativni Galeta* Hrvatski filmski ljetopis 77-78. 2014.UDK: 791.633-051Galeta, L.

Obad Vanja. *Ivan Ladislav Galeta: film-video-fotografija*. Hrvatski filmski ljetopis 77-78. UDK: 791.633-051Galeta, L.

Tihomir Milovac/*Uvod u krajolik nulte točke*, Krajolik nulte točke /Zero point Landscape (2013). Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: MSU i Paksi Keptar

Barbara Wurm/*O znanju u filmskim zabilješkama i znanju o njima: Ivan Ladislav Galeta: Zabilješke*, Krajolik nulte točke /Zero point Landscape (2013). Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: MSU i Paksi Keptar

Markita Franulić/*Proširena fotografija Ivana Ladislava Galete*, Krajolik nulte točke /Zero point Landscape (2013). Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: MSU i Paksi Keptar

Miklos Peternak/*Perspektive Ivana Ladislava Galete*,Krajolik nulte točke /Zero point Landscape (2013). Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: MSU i Paksi Keptar

Hrvoje Turković/*Pravi eksperiment u umjetnost*i-Galeta/*Kut, 1975*., *Lijevo-desno pješaci, 1979*., Krajolik nulte točke /Zero point Landscape (2013). Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: MSU i Paksi Keptar

Laslo Beke/*Ivan Ladislav Galeta: Water Pulu 1869-1096*, Krajolik nulte točke /Zero point Landscape (2013). Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: MSU i Paksi Keptar

Željko Kipke/*Galeta i cunami*, Andrej Mirčev/*Umjetnost kao kraj(olik) nulte točke*, Krajolik nulte točke /Zero point Landscape (2013). Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: MSU i Paksi Keptar

Malcom Le Grice/*Pjevati o vinu-misli o radu Ladislava Galete*.Krajolik nulte točke /Zero point Landscape (2013). Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: MSU i Paksi Keptar

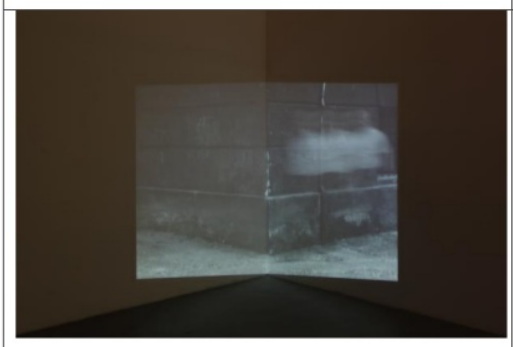
PRILOG 4 – FOTOGRAFIJE POSTAVA RETROSPEKTIVNE IZLOŽBE KRAJOLIK NULTE TOČKE, ZAGREB: MSU, 2013.





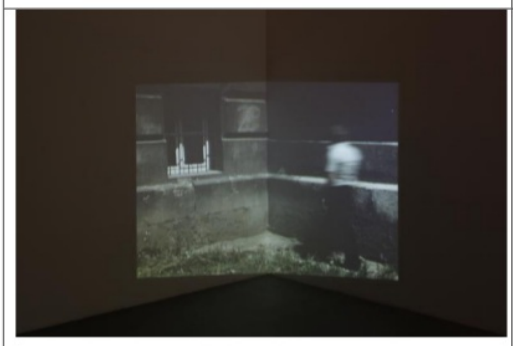


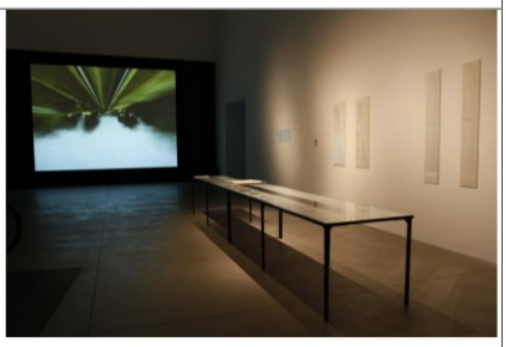
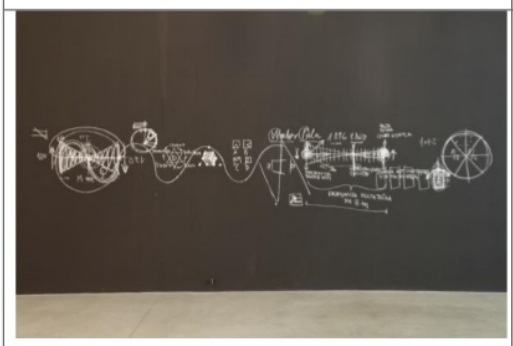




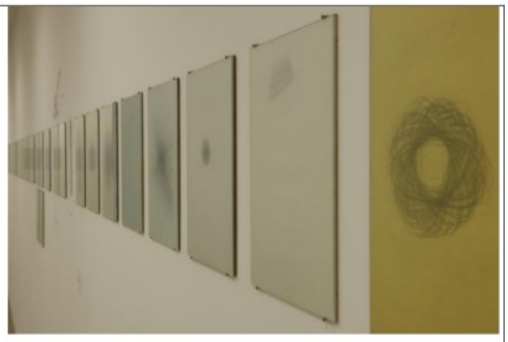






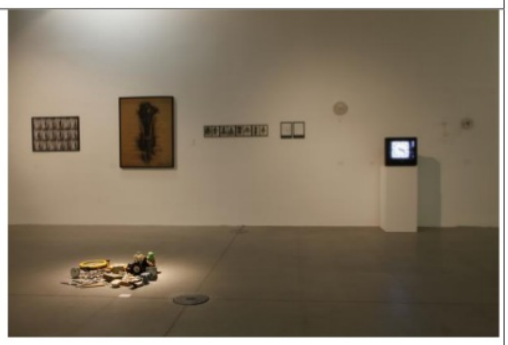


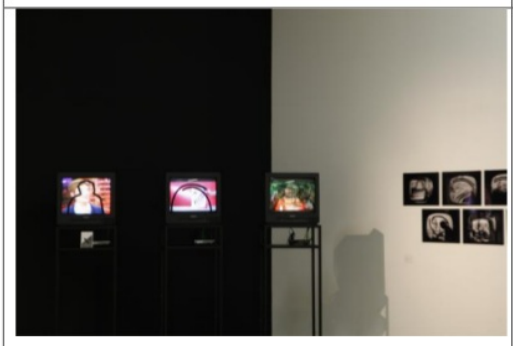







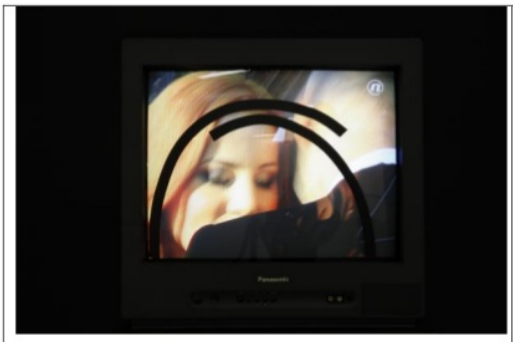










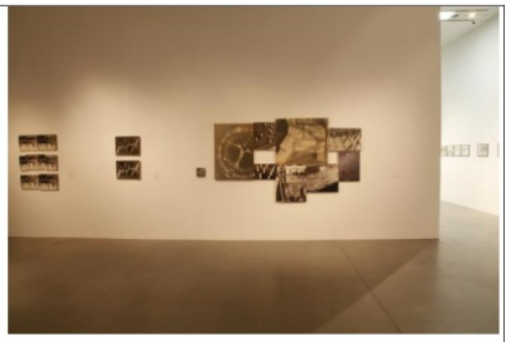










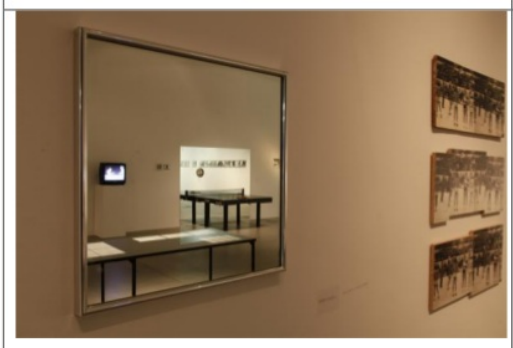









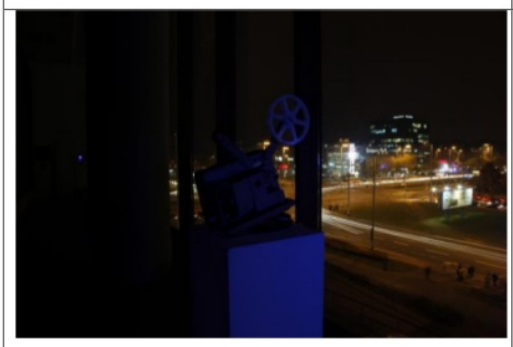


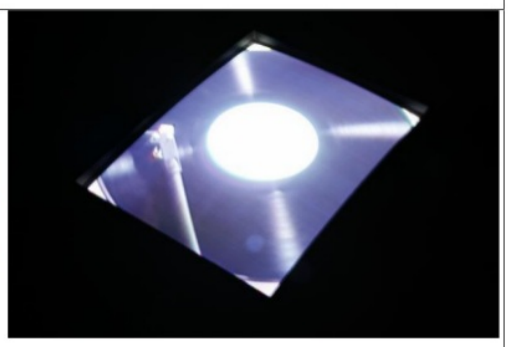




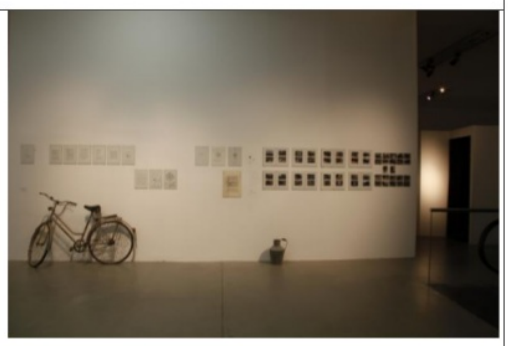
















PRISTUPI ISTRAŽIVANJU I EKSPERIMENTU U VIZUALNIM UMJETNOSTIMA (IZVOĐENJE TEORETIZACIJE TRANSDISCIPLINARNIH UMJETNIČKIH ISTRAŽIVANJA NA OSNOVU DJELA IVANA LADISLAVA GALETE)

ORIGINALITY REPORT

4%

SIMILARITY INDEX

PRIMARY SOURCES

1	eteze.arts.bg.ac.rs Internet	331 words	< 1%
2	hr.wikipedia.org Internet	260 words	< 1%
3	nardus.mpn.gov.rs Internet	253 words	< 1%
4	hrcak.srce.hr Internet	146 words	< 1%
5	monoskop.org Internet	133 words	< 1%
6	repozitorij.unios.hr Internet	114 words	< 1%
7	fmkjournals.fmk.edu.rs Internet	80 words	< 1%
8	www.arts.bg.ac.rs Internet	75 words	< 1%
9	scindeks.ceon.rs Internet	58 words	< 1%
10	www.ipu.hr Internet		

		53 words — < 1%
11	doktori.bibl.u-szeged.hu Internet	49 words — < 1%
12	Nikica Gilić. "Localised dystopia in Croatian and Serbian cinema", Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication, 2018 Crossref	46 words — < 1%
13	m.seecult.org Internet	43 words — < 1%
14	ponude.biz Internet	43 words — < 1%
15	ugrenkoulas.com Internet	42 words — < 1%
16	zenstud.hr Internet	40 words — < 1%
17	www.ff.uns.ac.rs Internet	39 words — < 1%
18	memex.c3.hu Internet	36 words — < 1%
19	ikss.zrc-sazu.si Internet	34 words — < 1%
20	www.hfs.hr Internet	33 words — < 1%
21	www.scribd.com Internet	30 words — < 1%
22	repozitorij.unizg.hr Internet	29 words — < 1%

23	westminsterresearch.westminster.ac.uk Internet	27 words — < 1%
24	www.cris.uns.ac.rs Internet	25 words — < 1%
25	www.novilist.hr Internet	24 words — < 1%
26	pulse.rs Internet	23 words — < 1%
27	www.ff-eizdavastvo.ba Internet	22 words — < 1%
28	obavijesti.ca Internet	22 words — < 1%
29	www.unirepository.svkri.uniri.hr Internet	22 words — < 1%
30	seadalic.com Internet	21 words — < 1%
31	www.instores.jp Internet	20 words — < 1%
32	Kevin Mount. "Fluxus Performance Workbook—a Selection", Performance Research, 2014 Crossref	18 words — < 1%
33	pustopoljina.net Internet	17 words — < 1%
34	kroat.ffzg.unizg.hr Internet	17 words — < 1%
35	István Lőkös. "Recepcija Karnarutića u mađarskoj književnosti", Croatica et Slavica Iadertina, 2017 Crossref	16 words — < 1%

36	hfs.hr Internet	15 words — < 1%
37	www.charleslivingstonstudio.com Internet	15 words — < 1%
38	sebastianusschule.de Internet	15 words — < 1%
39	szie.hu Internet	15 words — < 1%
40	www.kontejner.org Internet	14 words — < 1%
41	www.ffzg.hr Internet	14 words — < 1%
42	fedorabg.bg.ac.rs Internet	14 words — < 1%
43	akademija.uns.ac.rs Internet	13 words — < 1%
44	www.arcc-repository.org Internet	13 words — < 1%
45	archive.org Internet	12 words — < 1%
46	videomole.tv Internet	12 words — < 1%
47	es.scribd.com Internet	12 words — < 1%
48	www.zarez.hr Internet	11 words — < 1%
49	www.ffzg.unizg.hr Internet	11 words — < 1%

50	www.stilistika.org Internet	11 words — < 1%
51	docslide.net Internet	10 words — < 1%
52	www.artpool.hu Internet	10 words — < 1%
53	www.mg-lj.si Internet	10 words — < 1%
54	fedorani.ni.ac.rs Internet	10 words — < 1%
55	pure.spbu.ru Internet	10 words — < 1%
56	etheses.whiterose.ac.uk Internet	10 words — < 1%

EXCLUDE QUOTES	ON	EXCLUDE MATCHES	< 15 WORDS
EXCLUDE BIBLIOGRAPHY	ON		