

zbirka  
collezione  
collection

čičak



zbirka  
collezione  
collection

čičak

# Reprezentativan pregled suvremene hrvatske umjetnosti

## Zbirka Čičak

Krećući se izložbom Zbirke Čičak stječe se dobar panoramski uvid u hrvatsku umjetnost od pedesetih godina prošloga stoljeća naovamo. Najstarija djela pripadaju umjetnicima EXAT-a 51 koji utemeljuju vitalnu konstruktivističku liniju u lokalnu sredinu. Sam naziv grupe EXAT-51 kratica je od „eksperimentalni atelje“ i godine kada se grupa formira i manifestom istupa u javnosti. Činili su je arhitekti Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter i Vladimir Zarahović, te slikari Vlado Kristl, Ivan Picelj i Aleksandar Srnec, a kao grupa djelovali su do 1956. godine. Njihova je umjetnosti bila radikalna iskorak u afirmaciji apstrakcije u sredini koja je gajila drugačije nazore, a socijalistički realizam bio je jedan od njih. Pojavu grupe EXAT-51 može se shvatiti kao početak kasnog modernizma u hrvatskoj umjetnosti koji se nastavlja s međunarodnim pokretom Nove tendencije. Od hrvatskih predstavnika na prvoj izložbi NT sudjeluju samo Julije Knifer i Ivan Picelj. Druga izložba Novih tendencija održana je 1963. godine i predstavlja radikalni pomak prema utopiji, međunarodnom zajedništvu te bezrezervnu vjeru u znanost. Osim Picelja i Knifera, od hrvatskih sudionika na izložbi su prisutni su još V. Kristl, A. Srnec, V. Bakić, V. Richter i po prvi puta tada mladi M. Šutej. Treća izložba NT održana je 1965. i na njoj se već naslućuju „prvi simptomi krize“ (J. Denegri). Prisutan je velik broj novih imena, a od hrvatskih izlagača posebno valja istaknuti sudjelovanje J. Dobrovića. Udio „drugog vala“ pokreta, često heterogene skupine umjetnika, važan je utoliko što je u do jučer jedinstven ideološki korpus unio elemente od kojih su pioniri NT-a zazirali. Posljednja je izložba Novih tendencija održana 1973. i u velikoj mjeri odstupa od prethodnih.

U krugu Novih tendencija javlja se sredinom šezdesetih ideja koja teži preispitivanju konstitutivnih elemenata umjetničkog djela. Djelo se „otvara“ prema promatraču, točnije konzumentu od koga se traži aktivna participacija u njihovu međuodnos. „Otvoreno djelo“ (U. Eco) postaje važnom osobinom vremena. Možda je za takvu izmijenjenu ulogu promatrača najindikativnije djelo Vjenceslava Richtera *Reljefometar* (1963.), a dobar ćemo primjer za to naći i u seriji objekata *Simultane forme* (1964.-68.). Međutim, interakcija koju Richter uključuje kao sastavni dio svojega djela jasno je uočljiva i u objektima Aleksandra Srneca, no punu afirmaciju poetike „otvorenog djela“ naći ćemo u radu Miroslava Šuteja. Njegovi su rani radovi izvedeni u duhu tada aktualnog *op-art*a s naglašenim iluzionističkim osobinama koje će sugerirati pokretljivost, tjelesnost i trodimenzionalnost. To dolazi osobito do izražaja u seriji djela iz sredine šezdesetih koji predstavljaju svojevrsnu fuziju ranijih *op-art* crteža i skulptura – objekata koji vode prema mobilnim objektima (*Bum – Bum*, 1968.) kao i kasnijim mobilnim crtežima i grafikama u kojima Šutej nastavlja „ideju transformabilnog objekta“ (V. Horvat Pintarić) koju smo upoznali u djelima V. Richtera.

Razdoblje između 1951. i 1961. bit će u Hrvatskoj iznimno važno za afirmaciju novih umjetničkih strategija, pri čemu su osobito značenje imali različiti vidovi otklona od predmetnosti. Od sredine pedesetih javljaju se mnogi koji će djelovati na tome tragu i približiti se specifičnoj i razgranatoj umjetničkoj pojavi koja bi se mogla svesti na zajednički naziv enformela. Postoji nekolicina hrvatskih umjetnika koji do apstraktnoga dolaze evolucionistički, postupnim reduciranjem i konačno brisanjem znakova koji ih vežu uz predmetni svijet. To su, na primjer, Oton Gliha i Frane Šimunović koji su reducirali motiv na fragment površine tla te u njemu otkrivali isključivo pikturalne sadržaje. Oni su sliku oslobodili svake iluzije trodimenzionalnosti, svake prostorne evokacije i sveli je u konačnici na čistu plohu. Krajem pedesetih Edo Murtić se oslobađa svake evokacije na predmetni svijet i slike mu odaju visoke dosege enformelističkoga inventara, a njemu blizak Zlatko

# Zvonko Maković

Prica sredinom šezdesetih čini to na svoj način prepuštajući se slobodi, što više užitku slikanja. Ferdinand Kulmer će nizom slika nastalih oko 1960. površine prekrivati gustim i uskomešanim namazima boje pojačane krupno zrnatim pigmentom, da bi vremenom površinu slike artikulirao silovitim, spontano nanošenim potezima koji imaju rezonancije na slikarstvo geste (slika *Sivo*, 1962-1967). Poetiku enformela, ili tehniku enformela moguće je ponekad naći i u opusima koja nisu pripadala apstrakciji. Na tome tragu može se vidjeti slikarstvo Ljube Ivančića u čijim su se krhkim figurama sabijenim u tjeskobne ambijente otkrivali simptomi koji su upućivali na egzistencijalistički referentni krug, te preko njega posredno na enformel, a što je najuočljivije u ciklusu slika *Tragovi čovjeka*.

U krugu enformela djeluje niz hrvatskih slikara koje karakterizira radikalniji vid korištenja načela svojstvenih toj poetici. Među njima su Ivo Gattin, Eugen Feller, Đuro Seder, Marijan Jevšovar, Josip Vaništa, ali i Vlado Kristl s ciklusom monokromnih s početka šezdesetih. Najradikalniji od njih bio je Gattin čije rane slike koje odgovaraju duhu enformela potječu iz druge polovice 50-ih. Među netom spomenutim slikarima Đuro Seder, Marijan Jevšovar i Josip Vaništa više će se pamtili po pripadanju jednoj od najintrižantnijih umjetničkih grupa kojoj su pripadali također Julije Knifer, Miljenko Horvat i kipar Ivan Kožarić, te povjesničari umjetnosti i kritičari Radoslav Putar, Matko Meštrović i Dimitrije Bašičević Mangelos. Riječ je o Grupi Gorgona koja djeluje od 1959. do 1966. i karakterizira je „prepoznavanje apsurdna, praznine, monotonije kao estetskih kategorija, sklonost nihilizmu, metafizička ironija“ (N. Dimitrijević). Vjerojatno je najdosljedniji i sigurno najproduktivniji u tom *anti* određenju bio Julije Knifer koji će 1960. započeti slikanje jednoga istoga motiva, meandra vjerujući da se približio anti - slici i tom motivu ostaje vjeran do kraja života. Na sličnom su tragu i slike Marijana Jevšovara s početka 60-ih koji smatra da je slikanje tek prljanje bijele površine koja bez traga boje predstavlja ideal cjeline. Navedenim umjetnicima treba pribrojiti i Dimitrija Bašičevića Mangelosa. Povjesničar umjetnosti po zvanju i agilni kritičar, Mangelos je godinama radio djela nazivajući ih anti-slikama, „*anti-peinture*“. Ideje o poništenju slike u uvriježenome smislu riječi javit će se i sredinom sedamdesetih u generaciji umjetnika formiranoj na iskustvu konceptualne umjetnosti, a među njima je uloga Borisa Demura bila od iznimne važnosti. On je sliku pretvorio u površinu na kojoj je fiksiran tek proces rada, fizički postupak nanošenja bijele boje na podlogu sasvim neutralnim rukopisom.

Među umjetnicima Gorgone samo je jedan kipar, Ivan Kožarić. Upravo će on u povijesti hrvatske skulpture otvoriti potpuno novo poglavlje i jasno ga distancirati od bogate kiparske tradicije koja postoji od samog početka 20. stoljeća. Veliki Kožarićevi suvremenici, među kojima se osobito ističu Vojin Bakić i Dušan Džamonja, na maestralan način zaključuju tu tradiciju koju je započeo rani Meštrović. Kožarić s tom tradicijom malo toga ima zajedničkoga. On je već prvim radovima upućivao da u kiparstvu postoji i nešto drugo što ne pripada samo modelaciji oblika i obradi površine. Čitav njegov opus i s Bakićevim i Džamonjinim djelima iz toga vremena predstavljala visoke europske dosege.

Šezdesete su godine vjerojatno najintrižantnije razdoblje u novijoj hrvatskoj umjetnosti. Među umjetnicima koji se javljaju krajem šezdesetih, istaknuto mjesto pripada Borisu Bućanu. Još kao student Akademije javlja se na izložbama, a podjednako tako i grafičkim dizajnom, osobito plakata. Bućan poseže u inventare svoja dva iskustva – konceptualnoga umjetnika i dizajnera. Plakati mu zarana postižu uspjehe koliko u zemlji, toliko i u inozemstvu, pri čemu se osobito ističe plakat za balet Igora Stravinskog *Žar ptica*

i *Petruška* (1983). Iste generacije kao i Boris Bućan bila je i Edita Schubert, po obrazovanju slikarica, a u kritičarskoj klasifikaciji često se znalo govoriti o pripadnosti Edite Schubert nekoj od aktualnih poetika, od siromašne umjetnosti do *neo-geo* trendu osamdesetih kada nastaju serije slika velikih formata rađenih akrilikom na natronskom papiru (*Katedrala, Bez naziva/ Trapezi*). Ako su sedamdesete bile vrijeme ikonoklastičkih trendova u matičnoj liniji umjetničke produkcije i recepcije, osamdesete su vrijeme svojevrsnih ikonodula, ljubitelja slika, jer vrijeme je to bilo povratka slici i slikanju. Među prvima koji su afirmirali to novo slikarstvo bio je jedan od nekoć radikalnih ikonoklasta, Đuro Seder koji piše programski tekst *Mogućnost slike* (1981.) nakon što je desetljeće ranije objavio *Nemogućnost slike*.

Među slikarima koji se sredinom osamdesetih počinje javljati je Lovro Artuković koji u svojim djelima izražava svijet bogatih slikarskih i narativnih vrijednosti. Pa ipak figura koja se vidi i prepoznata, ambijenti enterijera ili javnih prostora od gostionica do ulice, nisu jedini sadržaj Artukovićevih slika. U njegovim slikama priča nikada ne završava unutar okvira, nego okvir prije da potiče da se priča širi dalje, da se razvija u vremenu. Slikar Zlatan Vehabović pripada novoj generaciji slikara koja se javlja u Zagrebu 2000-ih i dokraja se artikulira krajem prvoga desetljeća netom što je završila akademiju. Ako se za slikarstvo Lovre Artukovića može reći da je figurativno, s naglašenim odmacima, isto bi se moglo reći i za mlađega Vehabovića. Njega zanimaju prizori koje vidi, ali koje istoga časa mijenja unoseći slikanjem u njih duboko subjektivne sadržaje. Druge polovice devedesetih godina počinju se javljati u hrvatskoj skulpturi autori koji do kraja relativiziraju sve one uobičajene konvencije koje su determinirale medij skulpture, pa i skulpture shvaćene u njezinome proširenome vidu. Jedan od tih kipara je i Alem Korkut. Isticao se još tijekom studija svojom inovativnošću, a važan pomak od uobičajenoga pojma skulpture prepoznaje se onoga trenutka kada počinje povezivati medije i kada dopunu skulpturama nalazi u videu. Tijekom godina Korkut će se mijenjati, ponekad će to djelovati i kao vraćanje konvencionalnijim postulatima medija skulpture, no to su ipak površni dojmovi koji se mogu vidjeti samo na formalnome planu, na konceptualnome nipošto.

# Uno sguardo esemplificativo sull'arte contemporanea croata

Le collezioni private di opere d'arte, in ogni tempo e in ogni luogo, hanno sempre avuto uno specifico *status* e una funzione sociale. Anche se non appartengono a fondi di musei pubblici o a raccolte di gallerie d'arte, queste opere entrano nel circuito pubblico attraverso mostre di vario genere, sia retrospettive o monografiche, che tematiche. Ciò significa che i collezionisti privati le concedono di volta in volta per le necessità che devono mettere in luce e così le loro tracce si conservano nei cataloghi e nei volumi editi in occasione delle esposizioni, e trovano il proprio posto accanto a una più ampia cerchia di pubblico interessato. Lo stesso è accaduto anche in Croazia nei secoli passati, e in particolare in quello appena concluso. Anche dopo i radicali mutamenti del sistema politico del 1945 il collezionismo privato è rimasto vitale. Durante tutto il periodo del socialismo alcuni volenterosi hanno trovato i modi per raccogliere e conservare le opere d'arte a cui tenevano, alcuni invece vendevano le proprie opere sia a collezioni pubbliche che ad altre collezioni private. I tempi nuovi hanno portato norme nuove, da quelle estetiche a tutte le altre possibili. I tempi nuovi avevano anche i propri artisti che indirettamente stabilivano anche le norme estetiche e attraverso di esse altresì gli *status* sociali. Esistevano categorie di artisti che a volte raggiungevano posizioni più elevate di altre, indipendentemente dal reale valore della loro arte. La dissoluzione della Jugoslavia e la costituzione della Croazia indipendente, all'inizio degli anni Novanta, ha significato anche tutta una serie di cambiamenti, dall'abolizione del sistema politico monopartitico e della proprietà collettiva, all'introduzione di un sistema capitalista e liberista. Tuttavia, la guerra è stata sicuramente l'evento più tragico e le sue conseguenze hanno influito anche sulla pratica del collezionismo. Prima si compravano le opere dagli artisti e così queste entravano a far parte delle collezioni pubbliche, acquisite da musei e da tutta una serie di altre istituzioni. Durante la guerra, invece, il denaro veniva investito in altri beni. E in tale clima rari sono stati i collezionisti privati con buone informazioni e buone relazioni e dopo il 2000 compaiono alcuni di questi collezionisti le cui raccolte formano un fondo parallelo a quello delle più significative collezioni pubbliche. Le opere che costituiscono la porzione più corposa di queste "neocostituite" raccolte private risalgono per lo più al periodo che va dal 1950 a oggi, e pertanto anche gli artisti del Gruppo EXAT-51 si impongono quale punto di partenza di una possibile panoramica dell'arte croata contemporanea. Ciò vale anche per la Collezione Čičak, avviata una quindicina d'anni fa e i cui proprietari scelgono le opere consapevoli del fatto che esse costituiranno il loro patrimonio durevole, in quanto parte della loro dimora e della loro quotidianità.

La Collezione Čičak offre una buona visione d'insieme dell'arte croata dagli anni Cinquanta del secolo scorso in poi. Anche in questo caso le opere più "vecchie" sono quelle realizzate dagli artisti di EXAT-51, i capicordata di quella linea costruttivista che dieci anni dopo prosegue attraverso l'attività del movimento internazionale Nove tendencije. La denominazione stessa di EXAT-51 è l'abbreviazione di "Experimentalni atelje" e dell'anno in cui viene fondato il gruppo e si presenta al pubblico con il suo manifesto. Ne fanno parte gli architetti Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter e Vladimir Zarahović, e i pittori Vlado Kristl, Ivan Picelj e Aleksandar Srnec, e in quanto gruppo sono attivi fino al 1956. La loro arte è il più radicale passo avanti nell'affermazione dell'arte astratta in un ambiente le cui norme appartenevano al realismo socialista. La comparsa sulla scena artistica di EXAT-51 può essere considerata come una sorta di inizio della linea del tardo modernismo nell'arte croata che prosegue con il movimento internazionale Nove tendencije attivo fino al 1973. Dei

# La Collezione Čičak

croati, partecipano alla prima mostra di Nove tendencije del 1961 soltanto Julije Knifer e Ivan Picelj. La seconda mostra si tiene nel 1963 e rappresenta un radicale spostamento verso l'utopia, il comunitarismo internazionale e la fede incondizionata nella scienza. Anzi, viene messa in rilievo la tendenza ad abolire la differenza tra arte e scienza. Oltre a Picelj e a Knifer, dei croati partecipano anche Vlado Kristl, Aleksandar Srnec, Vojin Bakić, Vjenceslav Richter, e per la prima volta l'allora giovane Miroslav Šutej. La terza mostra si tiene nel 1965 e in essa si percepiscono già i «primi sintomi della crisi» (Denegri). Vi espongono moltissimi nomi nuovi e tra i croati in particolare va sottolineata la partecipazione di Juraj Dobrović. Il contributo della "seconda onda" del movimento, spesso gruppi eterogenei di artisti, è importante in quanto introduce in un *corpus*, fino a ieri ideologicamente unitario, elementi che i pionieri di Nove tendencije rifuggivano.

A metà degli anni Sessanta fa la sua comparsa nell'ambito di Nove tendencije l'idea di esaminare con attenzione gli elementi costitutivi dell'opera d'arte. L'opera "si apre" verso il fruitore, più precisamente verso il consumatore al quale si chiede un ruolo attivo nel loro reciproco rapporto. "Opera aperta" (Umberto Eco) diventa un'importante peculiarità dei tempi. Il coinvolgimento attivo dell'osservatore è una tematica che impegnerà gli artisti per tutti gli anni Sessanta. Il *Reliefometar* di Vjenceslav Richter è probabilmente, assieme alla sua serie di installazioni *Simultane forme* (1964-1968), l'opera che meglio interpreta questo nuovo mutato ruolo del fruitore. Ma l'interazione inserita dall'artista, quale elemento costitutivo nella propria opera, si riconosce con estrema chiarezza anche nelle installazioni di Aleksandar Srnec e la poetica dell'"opera aperta" si afferma pienamente nel lavoro di Miroslav Šutej, indubbiamente uno degli artisti più intraprendenti e versatili degli anni Sessanta. Le sue opere giovanili risentono dell'influsso dell'allora attuale *op-art* e sono contraddistinte da fortissime illusioni ottiche che suggeriscono movimento, corporeità e tridimensionalità. Tale caratteristica trova espressione specialmente nella serie di lavori della metà degli anni Sessanta, che rappresentano una sorta di fusione tra i disegni giovanili in chiave *op-art* e le sculture-installazioni, intitolate molto spesso *KT* che conducono verso la realizzazione delle installazioni mobili (*Bum-Bum*, 1968) e infine ai tardi disegni e grafiche mobili in cui l'artista sviluppa il «concetto di installazione trasformabile» (Vera Horvat Pintarić) che abbiamo conosciuto nelle opere di Vjenceslav Richter.

Il periodo tra il 1951 e il 1961 è estremamente importante per l'affermazione di nuove strategie artistiche, processo in cui le diverse forme di rigetto dell'oggettività ricoprono un ruolo particolarmente rilevante. Dalla metà degli anni Cinquanta sono attivi molti artisti che operano su questa scia e si accostano a quello specifico e ramificato fenomeno artistico che può essere ricondotto al comune denominatore di informale. Esiste tutta una schiera di artisti croati che arrivano all'astratto attraverso un processo evolutivo, riducendo gradualmente e infine cancellando gli elementi che li legano al mondo dell'oggettività. Questa evoluzione stilistica è ben riconoscibile nelle opere di Oton Gliha e di Frano Šimunović che riducono il motivo a un frammento di una superficie pavimentale e in esso scoprono esclusivamente contenuti pittorici. Liberano il dipinto da ogni illusione di tridimensionalità, da ogni evocazione di luoghi e spazi e infine lo riducono a una pura e semplice superficie. Alla fine degli anni Cinquanta Edo Murtić si affranca da ogni riferimento evocativo al mondo dell'oggettività e i suoi dipinti possono essere considerati la più alta espressione dell'informale. A metà degli anni Sessanta i lavori di Zlatko Prica, un artista a lui prossimo, testimoniano la completa liberazione da ogni precedente connotazione evocativa e il lasciarsi andare

# Zvonko Maković

alla libertà, anzi al godimento del dipingere. Ferdinand Kulmer nella sua serie di dipinti realizzati attorno al 1960 ricopre la superficie con strati densi e vibranti di colore che rafforza aggiungendo corposi granuli di pigmento, mentre in seguito articola la superficie del dipinto con violente pennellate tracciate in modo spontaneo che rimandano all'astrazione gestuale (*Sivo / Grigio*, 1962-1967). Talvolta è possibile riscontrare la poetica o la tecnica dell'informale anche nelle opere di artisti che non appartengono alla corrente dell'astrattismo. Su tale scia si colloca la pittura di Ljubo Ivančić, le cui fragili figure costrette in spazi angosciosi, presentano una sintomatologia che rimanda all'ambito esistenzialista da cui è fortemente influenzato, e attraverso di esso indirettamente all'informale, e che risulta estremamente evidente nel ciclo di dipinti *Tragovi čovjeka (Tracce dell'uomo)*.

Nell'ambito dell'informale è attiva tutta una serie di artisti caratterizzati da una visione radicale dell'utilizzo dei principi specifici di questa poetica. Tra essi Ivo Gattin, Eugen Feller, Đuro Seder, Marijan Jevšovar, Josip Vaništa, ma anche Vlado Kristl con suo ciclo di monocromi di inizio anni Sessanta. Il più radicale è Gattin, le cui prime opere realizzate nello spirito dell'informale risalgono alla seconda metà degli anni Sessanta. Tra gli artisti poc'anzi citati Đuro Seder, Marijan Jevšovar e Josip Vaništa vengono ricordati per la loro adesione a uno dei più intriganti gruppi artistici croati, del quale fanno altresì parte Julije Knifer, Miljenko Horvat e lo scultore Ivan Kožarić, assieme ai critici Radoslav Putar, Matko Meštrović e Dimitrije Bašičević Mangelos. Si tratta del Gruppo Gorgona, attivo dal 1959 al 1966, che si contraddistingue per «il riconoscimento dell'assurdo, del vuoto, della monotonia come categorie estetiche, la propensione al nichilismo, l'ironia metafisica» (Nena Dimitrijević). Probabilmente il più coerente e sicuramente il più prolifico nel perseguimento di questa *anti* determinazione è Julije Knifer, che nel 1960 inizia a dipingere sempre lo stesso motivo, il meandro, cui resta fedele fino agli ultimi giorni di vita. Egli stesso, in seguito, spiega di essere arrivato a ciò spinto dal desiderio di ridurre al massimo gli elementi formali per raggiungere il suo obiettivo finale: creare un anti-dipinto. Su questa scia si collocano anche le opere realizzate agli inizi degli anni Sessanta da Marijan Jevšovar, il quale ritiene che la pittura sia solo sporcare la superficie bianca, che senza tracce di colore rappresenta l'ideale del tutto. Agli artisti menzionati finora va aggiunto anche Dimitrije Bašičević Mangelos. Di professione storico dell'arte e critico dinamico, per anni realizza anti-dipinti, "anti-peinture", così li chiamava. Il concetto di annientamento del dipinto nel senso più profondo del termine fa la sua comparsa a metà degli anni Sessanta nell'ambito di quella generazione di artisti formati sull'esperienza dell'arte concettuale e in ciò il ruolo rivestito da Boris Demur è estremamente importante. Egli trasforma il dipinto in una superficie su cui viene impresso il processo creativo elementare, il procedimento fisico di applicazione del colore bianco su un supporto neutro mediante una scrittura impersonale.

Tra gli artisti di Gorgona figura un solo scultore, Ivan Kožarić. Ed è proprio lui che inizia nella storia della scultura croata, e più in generale dell'arte croata, un capitolo completamente nuovo, allontanandola dalla ricca tradizione plastica esistente in Croazia fin dall'inizio del Novecento. I grandi contemporanei di Kožarić, tra cui si contraddistinguono in particolare Vojin Bakić e Dušan Džamonja, concludono magistralmente questa tradizione iniziata dal primo Mestrovic. Kožarić ha ben poco in comune con questa tradizione. Infatti, già con i suoi primi lavori dimostra che in scultura esiste qualcosa d'altro, che non è solo modellazione delle forme e trattamento delle superfici. In un'ipotetica suddivisione della vasta ed estremamente eterogenea produzione di Kožarić il 1959/1960 rappresenta il punto di svolta.

Il segmento del suo catalogo *Oblici prostora (Le forme dello spazio)* della metà degli anni Sessanta costituisce un grande complesso unitario della scultura croata e assieme alle opere di Bakić e Džamonja di quel periodo si pone ai massimi livelli della produzione europea.

Gli anni Sessanta sono probabilmente il periodo più affascinante della recente storia dell'arte croata. Tra gli artisti che emergono alla fine del decennio, un posto di rilievo spetta a Boris Bučan. Già durante gli studi all'Accademia comincia a esporre e la sua prima personale (*Pikturalna petlja / Ciclo pittorico*, Zagabria, Galerija Centar) risale al 1969, egualmente presto comincia a occuparsi di *graphic design*. Realizza principalmente manifesti che vengono subito notati nelle vie per il loro particolare valore nell'ambito della già ricca produzione di quel periodo e di questo settore del *design* a Zagabria. Bučan attinge al repertorio le sue due esperienze - quella di artista concettuale e quella di *designer*. Molto presto i suoi manifesti ottengono enorme successo sia in patria che all'estero, e probabilmente il più conosciuto e famoso è quello per la rappresentazione dei balletti di Igor Stravinskij *L'uccello di fuoco* e *Petruška*. Appartiene alla stessa generazione di Boris Bučan la pittrice Edita Schubert, che spesso la critica classifica in uno dei correnti movimenti artistici, dall'arte povera al trend *neo-geo* degli anni Ottanta, quando realizza una serie di dipinti di grande formato ad acrilico su carta kraft (*Katedrala, Bez naziva / Senza titolo, Trapezi*). Se sulla linea principale della produzione e della ricezione dell'arte gli anni Settanta sono l'epoca delle correnti iconoclaste, gli Ottanta sono l'epoca di una nuova specie di iconofili, degli amanti dei dipinti, in quanto questo è il momento del ritorno del dipinto, del quadro e della pittura. Uno dei primi a propugnare questa nuova pittura è uno dei più radicali iconoclasti di un tempo, Đuro Seder il quale dopo aver pubblicato dieci anni prima *Nemogućnost slike (L'impossibilità del dipinto)*, nel 1981 redige il testo programmatico *Mogućnost slike (La possibilità del dipinto)*.

Tra i pittori che compaiono sulla scena a metà degli anni Ottanta è presente anche Lovro Artuković, che nelle sue opere esprime un universo di ricche valenze pittoriche e narrative. Ma comunque la figura che si vede e si riconosce, gli spazi degli interni o degli ambienti pubblici, dai bar alle vie, non sono l'unico soggetto dei suoi dipinti. Nelle sue opere, la storia non finisce mai all'interno della cornice, ma piuttosto la cornice incoraggia la storia a diffondersi ulteriormente, a svilupparsi nel tempo. Zlatan Vehabović fa parte di quella nuova generazione di pittori che emerge a Zagabria negli anni Duemila e si sviluppa appieno alla fine del primo decennio non appena terminati gli studi all'Accademia. Se per la pittura di Lovro Artuković si può affermare che sia figurativa, con spiccate divagazioni, lo stesso si potrebbe dire per il più giovane Zlatan Vehabović. È interessato alle scene che vede, ma che in quello stesso momento trasforma inserendovi attraverso la pittura contenuti profondamente soggettivi. Nella seconda metà degli anni Novanta cominciano a fare la propria comparsa nell'ambito della scultura croata alcuni artisti che relativizzano fino in fondo tutte quelle usuali convenzioni che avevano definito il *medium* della scultura e le sculture intese nel senso più ampio del termine. Uno di questi è Alem Korkut, che già durante gli studi mette in evidenza la sua indole innovativa. Egli compie un importante scostamento dal concetto invalso di scultura nel momento in cui inizia a combinare i mezzi espressivi e scorge nel video un completamento alle sue sculture. Nel corso degli anni Korkut si trasforma, talvolta lo fa anche come ritorno ai postulati convenzionali dei mezzi espressivi della scultura, ma si tratta solo di impressioni in superficie che si possono vedere solo sul piano formale, ma in nessun caso sul piano concettuale.

# A Representative Overview of Contemporary Croatian Art

## Zbirka Čičak

The Čičak Collection provides a panoramic view of Croatian art from the 1950s onwards. The earliest works belong to the artists of EXAT 51, who establish a vital constructivist line in the local environment. The name EXAT 51 was an abbreviation of Experimental Atelier and the year the art group was formed and appeared in public with their manifesto. It gathered together the architects Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter and Vladimir Zarahović, and the painters Vlado Kristl, Ivan Picelj and Aleksandar Srnec, who worked as an art group till 1956. Their art was a radical step forward in the affirmation of abstraction in an environment that nurtured different views, and socialist realism was one of them. The emergence of the EXAT 51 group can be understood within Croatian art as the start of a late modernist strand, which continues with the international New Tendency movement. Among the Croatian representatives, only Julije Knifer and Ivan Picelj participated in the first exhibition of NT. The second exhibition of New Tendencies was held in 1963 and it represented a radical shift towards utopia, international community, and unreserved faith in science. In addition to Picelj and Knifer, the Croatian participants in the exhibition also included V. Kristl, A. Srnec, V. Bakić, V. Richter and for the first time the then-young M. Šutej. The third exhibition was held in 1965 and it already signalled the “first symptoms of a crisis” (J. Denegri). It gathered a large number of new names, and among Croatian participants, J. Dobrović should be especially highlighted. The contribution of the movement’s “second wave”, as a diverse group of artists, was important insofar as it introduced into the hitherto unique ideological body of artwork the elements abhorred by the pioneers of New Tendencies. The last exhibition was held in 1973 and differs greatly from the previous ones.

In the mid-1960s, an idea emerging within the New Tendencies circle sought to re-examine the constitutive elements of a work of art. The work “opened” itself to the observer, more precisely to the consumer, who was invited to actively participate in a mutual relationship. “Open work” (U. Eco) became an important characteristic of the time. Perhaps the most indicative for such a changed role of the viewer was Vjenceslav Richter’s *Reljefometer* (1963), and good example of such an idea can be found in his series of objects called *Simultaneous Forms* (1964-68). The interaction that Richter includes as an integral part of his work is also clearly visible in the objects of Aleksandar Srnec, but we will find a full affirmation of the poetics of the “open work” in the work of Miroslav Šutej. His early works were created in the spirit of the then-current op-art and they had accentuated illusionist features that suggested mobility, corporeality and three-dimensionality. This is especially evident in a series of works from the mid-1960s, which represented a fusion of earlier op-art drawings and sculptures – objects that lead to mobile objects (*Boom – Boom*, 1968), and later mobile drawings and graphics that Šutej built on the “idea of a transformable object” (V. Horvat Pintarić), which we already encountered in Richter’s works.

The period between 1951 and 1961 was exceptionally important for the affirmation of new artistic strategies in Croatia, in the context of which different types of withdrawal from the objective art proved to be particularly significant. From the mid-1950s, many artists started withdrawing from the representational and moving towards specific and multifarious artistic approaches that could be levelled to the common denominator called Art Informel. There are a few Croatian artists who arrive at the abstract evolutionarily, by gradually reducing and finally erasing the signs that connect them to the world of object. Both Oton Gliha i Frane Šimunović, for example, reduced motifs to fragments of the soil surface and uncovered solely pictorial content



# Zvonko Maković

in them. They freed paintings from every illusion of three-dimensionality, every spatial evocation, and ultimately reduced it to a plain surface. In the late 1950s, Murtić freed himself from any suggestiveness of the objective world, and his paintings showed a highly accomplished use of Informel elements. Murtić was always close to Zlatko Prica, whose painting, also dating from the mid-1960s, testifies to a complete liberation of the suggestiveness and indulgence in freedom, moreover, in the pleasure of painting. In a series of paintings from around 1960, Kulmer covered their surfaces with thick and tumultuous layers of colour enhanced with coarse-grained pigment, and later he would treat the surface of the painting with violent, spontaneously applied strokes that resonated with gestural painting (*Grey*, 1962-1967). The poetics, or technique of Informel, can sometimes be found in the works of artists not affiliated with abstraction. Somewhere along these lines was the painting of Ljubo Ivančić, whose fragile figures compressed into anxious environments showed signs that pointed towards existentialist references, and through them, indirectly to Informel. This is most noticeable in the series of paintings entitled *Traces of Man*.

A number of Croatian painters work in the circle of Informel, which is characterized by a more radical way of using the principles inherent in that poetics. Among them are Ivo Gattin, Eugen Feller, Đuro Seder, Marijan Jevšovar, Josip Vaništa, but also Vlado Kristl with a cycle of monochromes from the early sixties. The most radical of them was Gattin, whose early paintings corresponding to the spirit of Informel come from the second half of the 50s. Among the painters just mentioned, Đuro Seder, Marijan Jevšovar and Josip Vaništa will be remembered more for belonging to one of the most intriguing art groups, which also included Julije Knifer, Miljenko Horvat and sculptor Ivan Kožarić, and art historians and critics Radoslav Putar, Matko Meštrović and Dimitrije Bašičević Mangelos. The Gorgona group was active from 1959 to 1966 and is defined by “the recognition of absurdity, void, and monotony as aesthetic categories, tendency to nihilism, and metaphysical irony” (N. Dimitrijević). Probably the most consistent and certainly most productive in this *anti*-determination was Julije Knifer, who in 1960 began painting the same motif, the meander, in order to achieve the ultimate goal – to create an anti-painting, and remained faithful to it for the rest of his life. Marijan Jevšovar was also preoccupied with withdrawing from the painting in its traditional form and striving for a kind of anti-painting, the negation of painting. Marijan Jevšovar’s paintings from the beginning of the 60s are have some similarities because he believes that painting is just dirtying the white surface, which without a trace of colour represents the ideal of the whole. This list of artists should be expanded with the name Dimitrije Bašičević Mangelos. An art historian by profession, an agile critic of the 1950s and a member of Gorgona, Mangelos worked for years on what he called, *anti-peinture*, or anti-paintings. Ideas about cancelling the image in the traditional sense of the word will also appear in the mid-seventies in a generation of artists formed on the experience of conceptual art, and among them the role of Boris Demur was of exceptional importance. He turned the painting into a kind of document on which he set the process of painting, the elementary, physical process of applying white paint to the background in a neutral, impersonal way.

Among the artists of Gorgona, there was only one sculptor – Ivan Kožarić. It was he who opened a completely new chapter in the history of Croatian sculpture, and art in general, and turned it away from the path of the rich sculptural tradition that had existed in Croatia since the early 20th century. Kožarić’s great contemporaries, among whom Vojin Bakić and Dušan

Džamonja stand out, masterfully finalized this tradition that had been shaped by the early works of Ivan Meštrović. Kožarić had little in common with this tradition. He already pointed out in his first works that in art, including sculpture, there was something else that did not belong only to modelling and surface treatment. His entire oeuvre, together with Bakić’s and Džamonja’s works from that time, represented high European achievements.

The 1960s were probably the most intriguing period in recent Croatian art. Among the artists who appeared in the late 1960s, Boris Bučan certainly held a prominent place. Even as an Academy student he displayed his work, and had his solo exhibition, but was also active in graphic design, especially posters. His posters quickly earned him success both in his home country and abroad, where design of posters for Igor Stravinsky’s ballets *The Firebird* and *Petrushka* (1983) stands out. Edita Schubert was of the same generation as Boris Bučan – a painter by education, in critics’ classifications, her work was often characterised as having a ring of some contemporary movements, from Arte Povera to the Neo-Geo trend of the 1980s, when she created a series of large-scale acrylic paintings on sack paper (*Cathedral*, *Untitled / Trapeziums*). If the seventies were the time of iconoclastic trends within the mainstream artistic production and reception, the eighties were the age of a kind of iconodules, lovers of the image, because it was the time of the return to the image and painting. Among the first to affirm this new painting was one of the once radical iconoclasts, Đuro Seder, who wrote the programmatic text *Possibility of Painting* (1981) after publishing *Impossibility of Painting* a decade earlier.

One of the painters who appeared on the art scene in the mid-1980s was Lovro Artuković. It was exactly him who unequivocally expressed a world of rich painterly and narrative values in his works. Still, the visible and recognisable figures, together with the interior or public spaces, from inns to streets, are not the only content of Artuković’s paintings. In his works, the story never ends within the frame, but rather the frame encourages the story to spread further, to evolve over time. The painter Zlatan Vehabović belongs to a new generation of painters that emerged in Zagreb in the 2000s and fully developed their expression by the end of the decade, immediately after graduating from the academy. If Lovro Artuković’s painting can be said to be figurative, though with clearly emphasized deviations, the same could be said for the much younger Vehabović. He is interested in the scenes he sees, but he immediately changes them in the process of painting by inserting into them deeply subjective elements. The Croatian sculpture in the second half of the 1990s witnessed the emergence of artists who took an extreme approach to the relativization all those common conventions that determined the medium of sculpture, even the sculpture that was understood in its expanded form. One of the artists was Alem Korkut. He stood out during his studies for his innovation, and an important shift from the usual notion of sculpture could be recognized in his work at the moment he began to connect different media and complement to sculptures in the medium of video. Over the years, Korkut’s work went through a change, and at times, it seemed as a kind of retreat, a return to more conventional postulates of the medium of sculpture, but these are merely superficial impressions that are based only on the formal, and certainly not on the conceptual level.



## Dušan Džamonja

*Željezna tapiserija - 9*  
*Arazzo di ferro - 9*  
*Iron Tapestry - 9*

1967

željezo  
ferro  
iron

150 × 196.5 cm

## Ljubo Ivančić

*Tragovi čovjeka*  
*/Osjećanje stvari*  
*Traccie dell' uomo*  
*/Sensazione delle cose*  
*Traces of Man*  
*/Feeling Things*

1968

ulje, papir, lesanit  
olio, carta, mansonite  
oil, paper, hardboard

98 × 118.5 cm



zbirka  
collezione  
collection

čičak

# Ivan Picelj

*Surface*

1962

drvo na lesonit ploči  
legno su tavola di mansonite  
wood on chipboard

58 × 58 cm



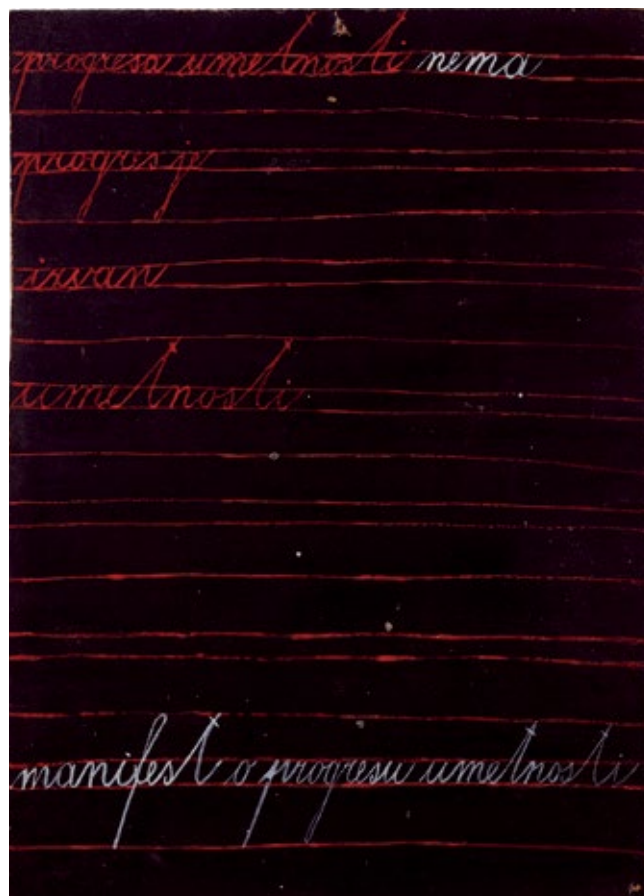
# Dimitrije Bašičević Mangelos

*Manifest o progresu umetnosti*  
*Manifesto sul progresso dell'arte*  
*Manifesto on the Progress of Art*

bez datacije  
senza datazione  
n.d.

akril na lesonit ploči  
acrilico su tavola di mansonite  
acrylic on hardboard

35.5 × 25.5 cm



zbirka  
collezione  
collection

čičak



## Edo Murtić

*Crveno oker*  
*Rosso ocra*  
*Red Ocher*

1965

ulje na platnu  
olio su tela  
oil on canvas

147 × 99 cm

## Đuro Seder

*Forma/Crna slika*  
*Forma/Pittura nera*  
*Form/Black Painting*

1966

ulje na platnu  
olio su tela  
oil on canvas

130 × 96 cm



zbirka  
collezione  
collection

čičak

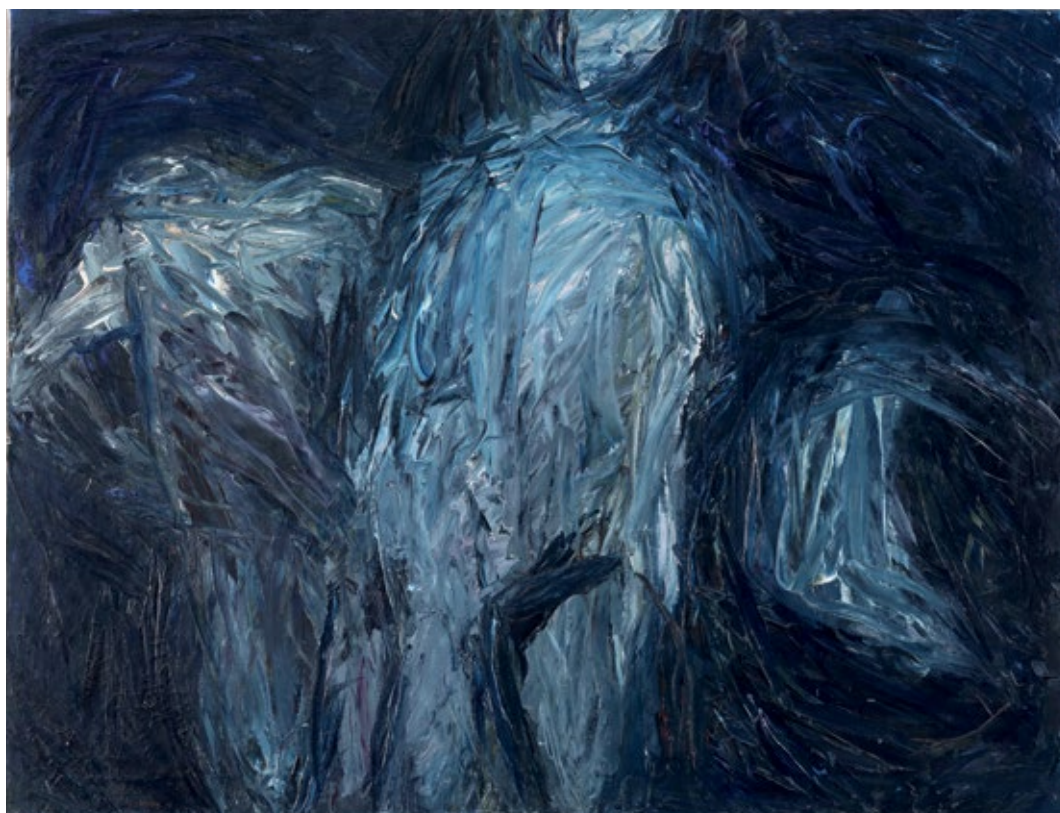
## Đuro Seder

*Kupači*  
*Bagnanti*  
*Bathers*

1978

ulje na platnu  
olio su tela  
oil on canvas

100 × 130 cm



## Zlatko Prica

*Frutti di Nord e del Sud*

1963

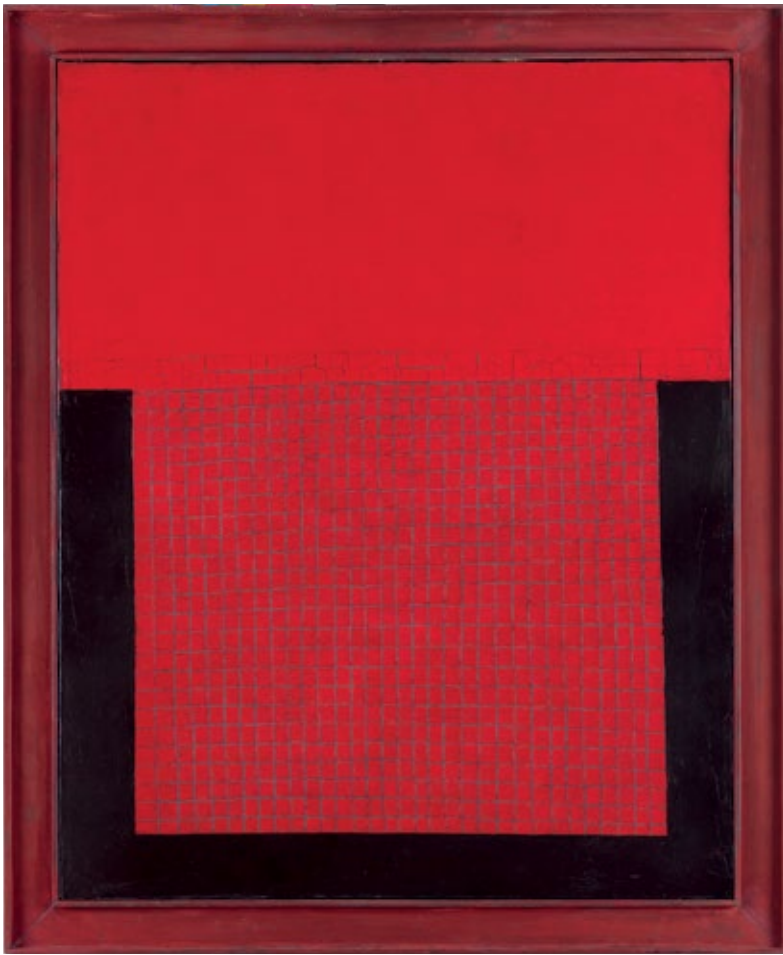
ulje na platnu  
olio su tela  
oil on canvas

135 × 145 cm



zbirka  
collezione  
collection

čičak



## Vlado Kristl

*Varijante 15*

*Varianti 15*

*Variants 15*

1962

ulje na platnu

olio su tela

oil on canvas

81 × 65 cm

## Aleksandar Srnec

*Kompozicija K-11*

*Composizione K-11*

*Composition K-11*

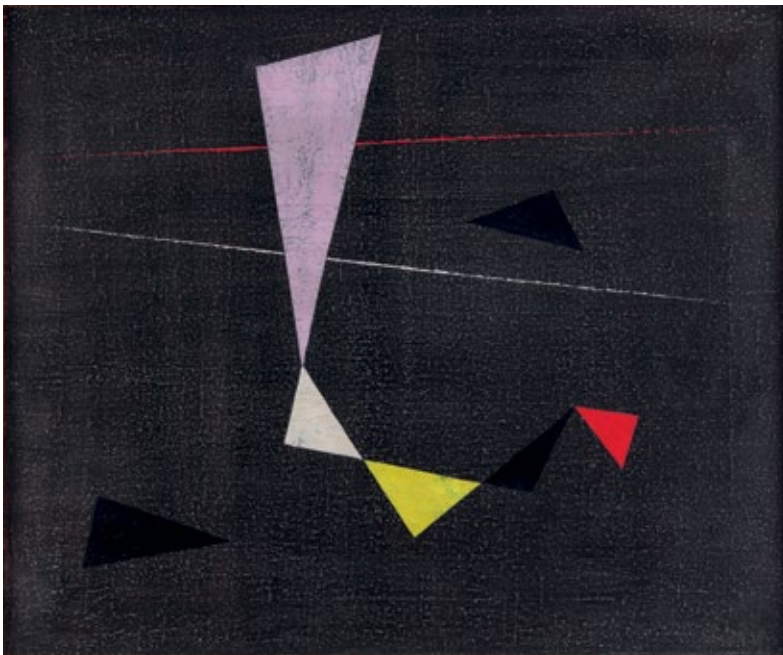
1956

ulje na platnu

olio su tela

oil on canvas

65 × 57 cm



zbirka

collezione

collection

čičak

# Ivan Picelj

*Kompozicija*  
*Composizione*  
*Composition*

1959

ulje na platnu  
olio su tela  
oil on canvas

90 × 136 cm



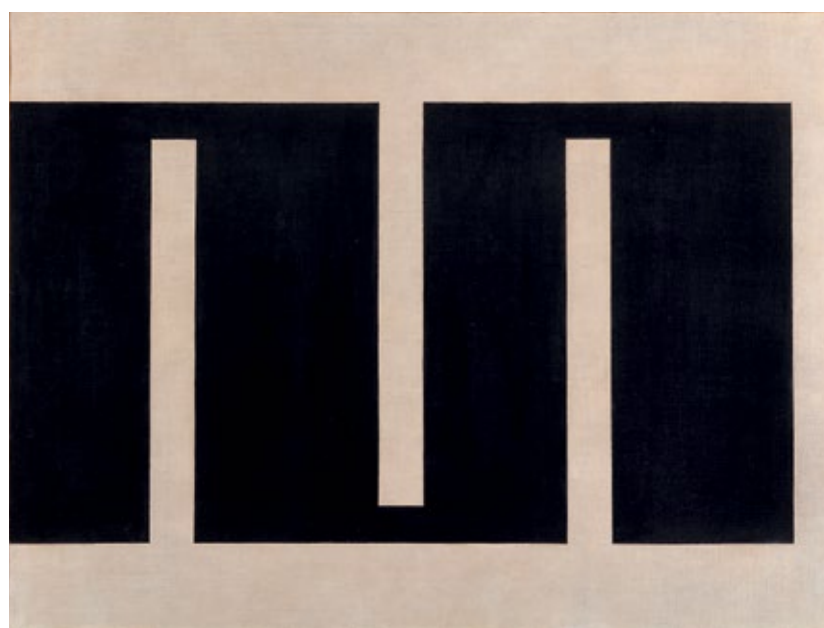
# Julije Knifer

*M 69/95*

1969

akril na platnu  
acrilco su tela  
acrylic on canvas

70 × 90 cm



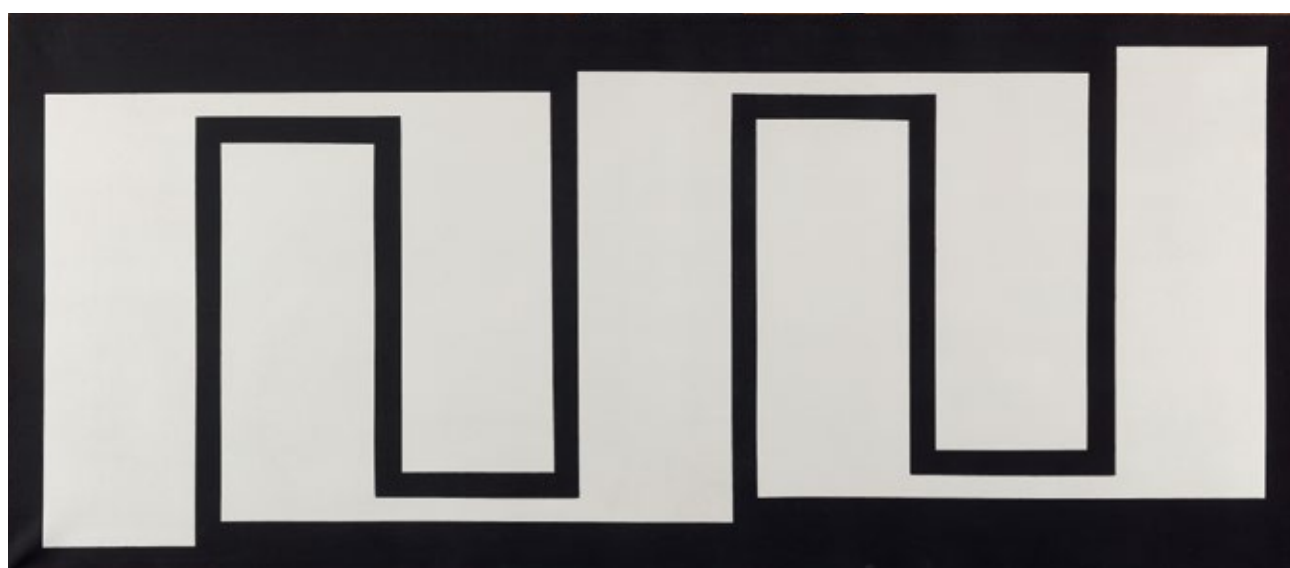
# Julije Knifer

*M 75*

1975

akril na platnu  
acrilco su tela  
acrylic on canvas

70 × 160 cm



zbirka  
collezione  
collection

čičak



## Vojin Bakić

*Perforirani torzo*  
*/Razlistana forma*  
*Torso perforato*  
*/Forma sfogliata*  
*Perforated Torso*  
*/Foliated Form*

1958

patinirana bronca  
bronzopatinato  
patinated bronze

39 × 32 × 19 cm

## Aleksandar Srnec

*Objekt, kvadrat/krug*  
*Oggetto, quadrato/cerchio*  
*Object, Square/Circle*

1975

aluminij  
alluminio  
aluminium

53 × 40 × 20 cm



zbirka  
collezione  
collection

čičak



# Vjenceslav Richter

*Simultana forma 4*  
*Forma simultanea 4*  
*Simultaneous Form 4*

1964/1968

drvo, papir  
legno, carta  
wood, paper

50 × 50 × 18 cm



# Juraj Dobrović

*Reljef US NO 11*  
*Rilievo US NO 11*  
*Relief US NO 11*

1970

akril na drvu  
acrilico su legno  
acrylic on wood

59 × 59 cm



# Juraj Dobrović

*Reljef 2*  
*Rilievo 2*  
*Relief 2*

1969

kolaž  
collage  
collage

40 × 40 cm

zbirka  
collezione  
collection

čičak





## Eugen Feller

*Malampija*

1962

kombinirana tehnika  
tecnica mista  
combined technique

80 × 115 cm

## Ivo Gattin

*Žuta površina*  
*Superficie gialla*  
*Yellow Surface*

1961

pigment, pijesak, platno  
pigmento, sabbia, tela  
pigment, sand, canvas

98 × 147 cm



zbirka  
collezione  
collection

čičak

# Ferdinand Kulmer

*Siva slika*  
*Pittura grigia*  
*Gray Painting*

1962 - 67

ulje na platnu  
olio su tela  
oil on canvas

160 × 107 cm



# Marijan Jevšovar

*A-B-C*

1977

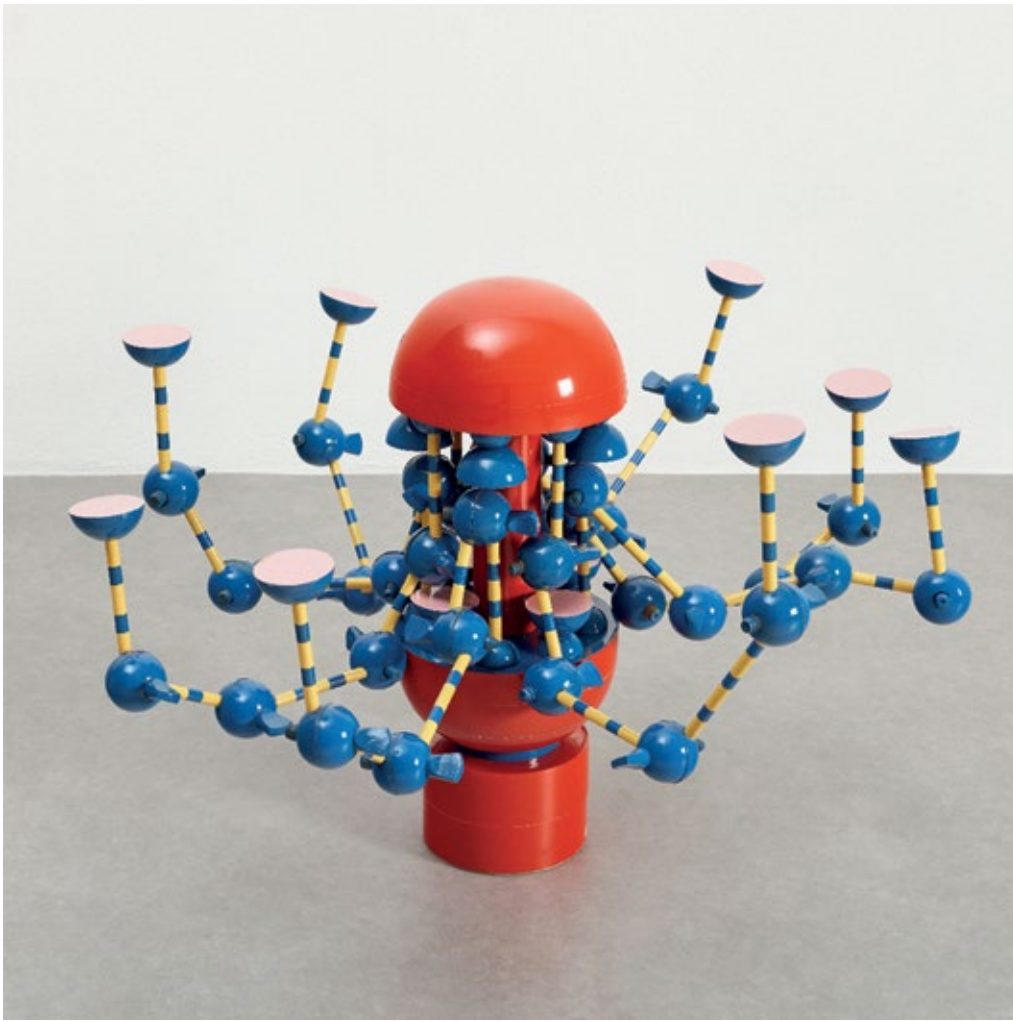
ulje na platnu  
olio su tela  
oil on canvas

132 × 100 cm



zbirka  
collezione  
collection

čičak



## Miroslav Šutej

*Bum - Bum*

1968

obojeno drvo  
legno colorato  
painted wood

## Mladen Galić

*Objekt*

*Oggetto*

*Object*

1971

obojeno drvo, plastika  
legno colorato, plastica  
painted wood, plastic

61 × 92 × 6 cm



zbirka  
collezione  
collection

čičak

18

# Boris Bućan

*Art Air Italia*

1972

ulje na platnu  
olio su tela  
oil on canvas

50 × 70 cm



# Edita Schubert

*Trapez*

*Trapezio*

*Trapezoid*

1986

akril na platnu  
acrilco su tela  
acrylic on canvas

154 × 138 cm



zbirka  
collezione  
collection

čičak



## Dušan Džamonja

*Skulptura/bez naziva*  
*Scultura/senza titolo*  
*Sculpture/Untitled*

1961

drvo, željezo  
legno, ferro  
wood, iron

140 × 57 × 56 cm

## Ivan Kožarić

*Torzo (crni)*  
*Torso (nero)*  
*Torso (black)*

1954 – 1961

bronca  
bronzo  
bronze

31 × 19 × 13 cm



zbirka  
collezione  
collection

čičak

# Ivan Kožarić

*Oblik prostora*  
*Forma dello spazio*  
*Shape of Space*

1967 / 2006

pleksiglas  
plexiglass  
plexiglass

34 × 95 × 55 cm



# Alem Korkut

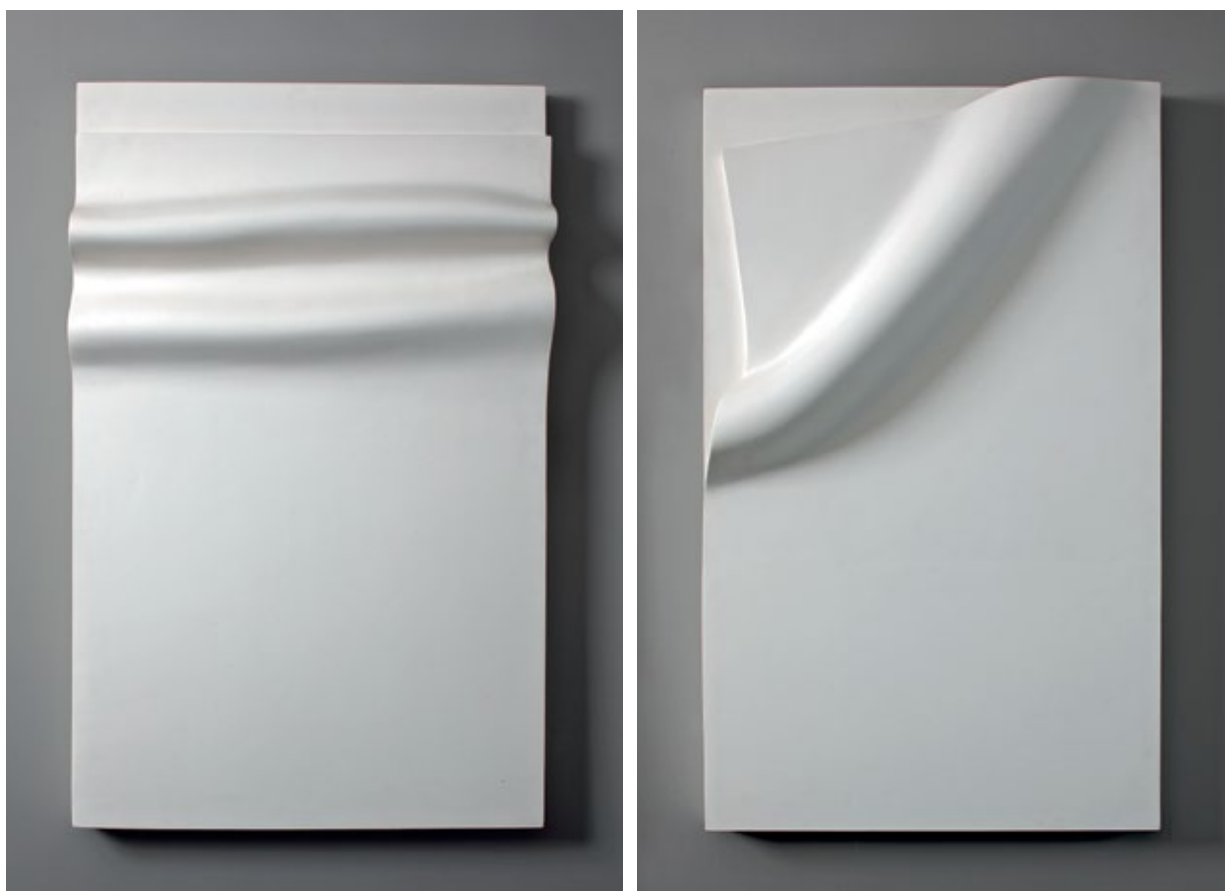
*Ispod površine 1*  
*Sotto la superficie 1*  
*Below the Surface 1*

*Ispod površine 2*  
*Sotto la superficie 2*  
*Below the Surface 2*

2011

gips  
gesso  
plaster

100 × 63 × 14 cm



zbirka  
collezione  
collection

čičak



## Oton Gliha

*Gromače*  
*Muri a secco*  
*Drystone Walls*

1981

ulje na platnu  
olio su tela  
oil on canvas

100 × 200 cm

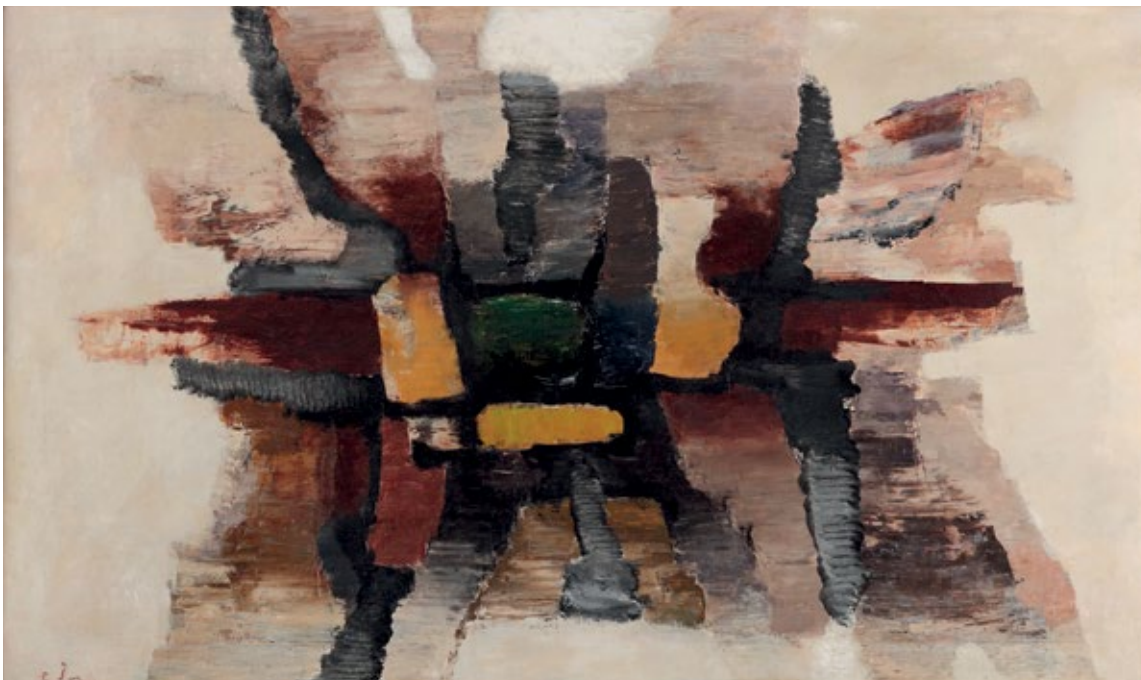
## Frano Šimunović

*Pejzaž*  
*Paesaggio*  
*Landscape*

1970

ulje na platnu  
olio su tela  
oil on canvas

80 × 135 cm



zbirka  
collezione  
collection

čičak



# Zlatan Vehabović

*Temelji u blatu*  
*Fondamenti nell fango*  
*Foundations in Mud*

2015

ulje na platnu  
olio su tela  
oil on canvas

200 × 200 cm



# Lovro Artuković

*Usporeno*  
*Rallentato*  
*In Slow Motion*

2009

ulje na platnu  
olio su tela  
oil on canvas

145 × 105 cm



zbirka  
collezione  
collection

čičak

zbirka  
collezione  
collection

čičak

Katalog je nastao povodom izložbe "Zbirka Čičak" od 2. rujna do 9. listopada 2022. u Muzeju-Museo Lapidarium i Galeriji Rigo u Novigradu-Cittanovi. Realizaciju izložbe omogućili su Grad Novigrad-Cittanova i Turistička zajednica Grada Novigrad-Cittanova.

La pubblicazione è stata realizzata in occasione della mostra "Collezione Čičak" nel Museo Lapidarium e Galleria Rigo di Novigrad-Cittanova dal 2 settembre al 9 ottobre 2022. La realizzazione della mostra è stata resa possibile dalla Città di Novigrad-Cittanova e l'Ente per il Turismo di Novigrad-Cittanova.

The catalogue is published on the occasion of the exhibition "Collection Čičak" in the Museum Lapidarium and Gallery Rigo in Novigrad-Cittanova from September 2<sup>nd</sup> to October 9<sup>th</sup>, 2022. The realization of the exhibition was made possible by City of Novigrad-Cittanova and Tourist Board of Novigrad-Cittanova.

Nakladnik  
Editore  
Publisher  
*Muzej - Museo Lapidarium*

Sunakladnik  
Coeditore  
Co-editor  
*Igor Čičak, Zagreb*

Za nakladnika  
Per l'editore  
For the Publisher  
*Jerica Zihel*

Urednik  
A cura di  
Editor  
*Zvonko Maković*

Autor teksta  
Autore del testo  
Text Author  
*Zvonko Maković*

Prijevod  
Traduzione  
Translation  
*Željka Miklošević (english)*  
*Rosalba Molesì (italiano)*

Fotografije  
Fotografie  
Photographs  
*Goran Vranić*  
*Marko Mihaljević (Vojin Bakić –*  
*Perforirani torzo/Razlistana forma*  
*Torso perforato/Forma sfogliata*  
*Perforated Torso/Foliated Form)*

Oblikovanje  
Design  
Design  
*Tomislav Vlainić*

Tisak  
Stampa  
Press  
*Denona*

Naklada  
Tiratura  
Print Run  
*300*

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Sveučilišne knjižnice u Puli, pod brojem 150929084.

L'annotazione CIP è reperibile nel catalogo informatico della Biblioteca Universitaria di Pola al numero 150929084.

CIP is available in the Digital Catalogue of the University Library in Pula, number 150929084.

ISBN 978-953-7608-41-5



