

Oh, Zoran Pavelić!

Predstavljajući Zorana Pavelića samostalnom izložbom u riječkom MMSU htjeli bismo doprinijeti evaluaciji njegovog rada i pokušati odgovoriti čime je na hrvatskoj likovnoj sceni zauzeo posebno mjesto. Pavelić djeluje još od sredine osamdesetih godina 20. stoljeća, na polju raznolike produkcije kojem su sidrište multimedijalnost i nespektakularni oblici rada, nevidljive i svakidašnje forme ponašanja i gesti koje često nemaju za cilj estetski užitak, već skretanje pažnje na potrebu za akcijom. Izložba će u nekoliko segmenata pokazati više desetina radova koji će se međusobno ispreplitati te će nelinearnim čitanjem koje radovi sami potiču zaobići logiku kronologije. Istaknuti će radove koji predstavljaju njegove stvaralačke principe i uzbudljive ideje.

Pavelićevo nasljeđe je po mnogočemu upisano u načela stvaranja fluksusa i neodade. Razvio je nekolicinu prepoznatljivih umjetničkih postupaka koji se mogu podvesti pod ključne pojmove kao što su autorstvo i potpis, kolektiv i bezimni autor, visoka i pop-kultura, umjetničko-neumjetničko, spona život-umjetnost, duh-materija, njegujući pritom principe procesualnosti, nepredmetnosti, nedovršenosti, efemernosti i uvažavanje slučaja.

Kao uvod u izložbu, na fasadi MMSU-a dočekuju nas dva transparenta: *Ideja slobode*¹ na frontalnoj, i *Centar periferije* na bočnoj, otvorenoj pogledu iz Benčića, art-kvarta u nastajanju. Njima autor najavljuje da svoju umjetničku poziciju gradi na premisi da umjetnost mora biti slobodna. Naizgled iscrpljenu ideju slobode ovdje je uputno sagledati s više strana – najprije kao idealističku poziciju koju ovaj umjetnik želi dostići životnom praksom, oslobođen moranja i nameta utilitarnosti (u terminima poznatih veza umjetnički rad-tržište-zarada, ili uspješan umjetnik-slavan umjetnik-bogat umjetnik). Pristankom na slobodnu umjetnost koja sama sebi postavlja pravila, umjetnik sebi potencijalno nameće neispunljiv zahtjev koji ga odvodi u dilemu: ako je umjetnost slobodna, znači li to da je i umjetnik slobodan (od zahtjeva slobodne umjetnosti)? Ako odgovor potražimo u drugom transparentu na fasadi, *Centru periferije*, onda je Pavelićev odgovor dvosmislen. Čini se da njime odobrava ideju umjetnikove slobode, ali ne kao polazište nego kao posljedicu. Naime, sloboda se ne uspostavlja apriorno nego kao djelovanje na margini, ili preciznije, kao stvaranje na periferiji. Postoji teza da inovacije u umjetnosti uvijek dolaze s margine.² Ali Pavelić ne razmišlja nužno u tom smjeru, već sve vrijeme promatra asimetričan odnos centra i periferije koji se na koncu pokazuje povoljnim u onoj mjeri u kojoj ideju slobode održava vitalnom, onemogućuje joj da se uspava u samodovoljnosti³. S tim da djelovanje pod teretom

¹ Ben Vautierova grafika *Etničke skupine u borbi za pravo na različitost* iz 1979. godine.

² Giovanni Lista, "Dada e l'avanguardia", u *Dada l'arte della negazione*, Comune di Roma, 1994., str. 39-54.

³ Nekoliko radova koji se bave odnosom Centra i Periferije su: *The Batina Times* (2004.) koji je nastao u sklopu Baranjske umjetničke kolonije (BUK), a koristi homonimiju s izložbom *The Baltic Times* u MSU Zagreb; drveni

neprekidnog zahtjeva za slobodnom umjetnošću iziskuje beskrajnu odgovornost spram tog zahtjeva.⁴ Zato moramo ostaviti mogućnost da je ideja slobode samo nominalna i da kategorički iskazi poput *Umjetnost je beskorisna*⁵ nije tu da ispunjava uvjet slobode (niti jamči slobodu), nego predstavlja *pobuđivački mehanizam* stvaranja što ga Pavelić kroz mnoge radove razvija i znakovito predlaže za naslov riječke samostalke. U definiciji *pobuđivačkih mehanizama* na koju svojedobno nailazi u filmskoj enciklopediji, zapaža njemu blisko tumačenje čovjekove urođene reakcije na podražaje koje psiha sublimira u spontani umjetnički izraz. Za pretpostaviti je da se Pavelić odazvao upravo na termin spontaniteta, jer je to jedna od karakteristika njegovog načina rada. Ali što ga čini toliko vitalnim? Možda baš ono s čime se kanon povijesti umjetnosti ne voli sretati – formalna i stilska nekoherentnost, nepredvidivost. Inzistiranje na obnavljanju kako svojih tako i tuđih ideja koje su već upisane u mentalnu kartu suvremene umjetnosti i na koje se po principu *pobuđivačkog mehanizma* odaziva koristeći postupke aproprijacije, citiranja, *re-enactmenta*, adoracije. Uvjetno rečeno, razvio je eklektičan jezik, koji jednim dijelom obnavlja avangardističku ideju o umjetnosti koja ima misiju pa je treba neprekidno hraniti i podsjećati na ono što u njoj vrijedi, a s druge pak strane potkopava ideju progressa i individualizma u kojem čuči jedinstven, neponovljiv autor. Pavelićevo umjetničko samoodređenje prenositelja i prevoditelja poruka iz kolektivnog tijela umjetnosti doprinijelo je razvijanju formata u kojima vlastito tijelo koristi kao sredstvo gestualne i bihevioralne akcije. Ogladni primjeri su serije *Nevidljive akcije* i *Na licu mjesta*, u kojima izvan vidokruga publike bilježi vlastito prisustvo u izlagačkom prostoru gdje se nalazi tuđi rad. Nazočenje radu drugog umjetnika, nije namijenjeno promatranju rada, niti bilo kojoj vrsti spoznanja (ono se dogodilo već ranije), već iskazivanju duhovne bliskosti. Riječ je o adoraciji kojom priziva grupu Gorgona kao jednu od svojih uzora. Usvaja Gorgonin ideal djelatnog nedjelovanja. Štoviše, time što ‘svoju’ adoraciju izvodi pognute glave, na fotografijama akcija postaje neprepoznatljiv, pribjegava još ekstremnijem izmicanju, ili preciznije, još dubljem poklonu umjetničkom radu pred kojim stoji. Tom korpusu preokupacija možemo pridružiti više ciklusa, od *markiranja*, *dodjela nagrada* do *Prozivki* u kojima postupa obratno: namjesto tihog nazočenja jednom radu ili autoru, obraća se mnoštvu (izmještenih, umrlih, nevidljivih). Ovaj rad djeluje kroz paradoks, jer Pavelić ne proziva one koje želi da ga čuju, već da bi se o njima čulo.⁶

Holističkoj svijesti o zajedništvu korespondira umjetnost kao posebno mjesto ukupnosti, koje biva prizvano više puta, primjerice u *Kući umjetnika* (2003.) kao hrama umjetničke zajednice ili u radu

pozlaćeni mač iz akcije *Centar periferije-Baranya Var* (2005.) s referencom na srednjovjekovnu utvrdu u Baranya Varu, tada značajnu danas izbrisanu iz memorije.

⁴ Simon Critchley zaključuje kako suvremeni anarhizam ne cilja na slobodu nego odgovornost, u *Beskrajno zahtjevno*, Zagreb, str. 89.

⁵ Misli se na poznati rad Bena Vautiera iz 1968.

⁶ U Osijeku 2002., Rijeci 2013. i Novom Sadu 2018. proziva publiku kulturnih institucija čitajući imena s njihovih mejling lista, dok u Branjinom Vrhu 2010. čita imena životinjskih vrsta koje tu žive.

Dugačko tijelo u kojem eksplicira kontinuitet stvaranja i postojanja djelatne umjetničke scene. Ovdje se može prepoznati fluksusovsko ponašanje, poetski, intimni i efemerni oblici izričaja koji su publici dostupni kroz rezidualne forme (dokument događaja, predmeti koji ostaju kao artefakt nakon performansa, primjerice stalci korišteni u akcijama markiranja, a zatim i dodjelama nagrada. U tom smislu nekoherentnost ne možemo smatrati heretičnim i nepoželjnim ponašanjem, nego prirodnim stanjem stvari u kojem umjetnik djeluje. Potencijalno, sve je polje pobuđivačkog mehanizma, u skladu s fluksus svjetonazorom prema kojem unutar izvjesne situacije svaka dostupna stvar može postati kreativni materijal za stvaranje. Zoran Pavelić stvara u hodu, spontano, po logici asocijativnog niza, povezujući događaje, ljude i umjetničke pravce u osobenu umjetničku gestu koju odlikuje upućivanje na sinkronicitet ili barem povezanost događaja u skokovitoj putanji povijesnih (umjetničkih) događaja. Osim što bilježi ili odaje počast umjetničkim radovima te nastupa kao svojevrstan kustos, ponekad dodjeljuje i nagrade, najprije Goranu Trbuljaku a zatim Tomi Savić Gecanu. Ovaj arbitraran i parodijski čin obnavlja sjećanje na konkretni događaj iz umjetničke povijesti, Trbuljakov rad iz 1972. i istoimenu izložbu u MSU naredne godine, koja se sastojala od provokativnog obraćanja *komisiji za dodjelu nagrada* za rad koji će tek napraviti u budućnosti. Pavelić se odaziva na Trbuljakov aktivni nihilizam i preuzima ulogu komisije te samoinicijativno dodjeljuje predviđenu nagradu koristeći okolnost četrdesete obljetnice izlaganja spomenutog rada. Naznačujući bliskost poetika dvaju umjetnika različitih generacija, za vrijeme retrospektivne izložbe Tome Savić Gecana u zagrebačkom MSU tijekom pandemijske godine 2020., Gecanovu izlagačku smjelost u neprikazivanju odlučuje nagraditi *GT nagradom*. Nije na odmet spomenuti da prakticiranje apsurdna na estetskoj i konceptualnoj razini korijene vuče od protodadaističnih pokreta i Dada koja je k tome patentirala skepsu prema ideji da se suvremeno društvo oporavi od besmisla.⁷ U činu dodjeljivanja nagrade s jedne strane prepoznajemo ironiju koja ukazuje na temeljnu neusklađenost s poretkom koji u pravilu kasni (pa umjetnik sam dodjeljuje nagradu), a s druge Pavelićevu radost da ima priliku pokloniti se svojim kolegama, pa makar anarhičnim zaobilaženjem uobičajenih procedura.⁸

Pavelić često primjenjuje postupak reiteracije, koju ne možemo svesti na puko ponavljanje riječi ili naslova radova; naime, jednu misao razrađuje drugim sinonimima ili varijantama. Tako je *Dugačko tijelo* kasnije preimenovao u *Kulturnu traku*, a *Home/Spirit* u *Nitko nije siguran*. Razrađujući

⁷ Vrijedno je spomenuti manje spominjane pokrete koji su razvili tradiciju apsurdna i subverzije, grupu umjetnika pod nazivom *Hydropathes* u Parizu, a *Razbarušeni* (tal. Scapigliatti) u Milanu, koja je djelovala od 1881. kao tadašnja nezavisna scena okupljena oko arhitekta Luigija Conconija, a nakon toga i *Salon des Incoherents* u Parizu. I jedni i drugi koristili su prefabricirani predmet koji je imao novi naziv s humorističnim značenjem (*readymade*) i gestu kao kreaciju koju kasnije autorizira Duchamp, a koju izlaže na *Salonu umjetnika humorista*, u sklopu *Salona Nezavisnih 1907.-1908.* Giovanni Lista, u *Dada, L'arte della negazione*, Pallazo delle esposizioni, Roma, 1994.

⁸ Kad Robert Filliou polovinom šezdesetih predlaže izložbu u izložima trgovina, to radi s namjerom da se riješi posredničke uloge i suda kritičara. *Fluxus Codex*, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit, u suradnji s Harry N. Abrams Inc, New York, reprint 1995. str. 244.

„originalan rad“ put ga često odvede k novom konceptu (*Nagrada GT* razvila se iz *Nevidljive akcije*). Među takve spadaju i postupci preimenovanja kojima unosi zbrku u općepoznate sintagme, ciljajući na misaone igre koje pridonose potkopavanju općeprihvaćenih datosti. Prevrtljiv i nomadski raspoložen, premetaljke koristi kao omiljene stilske figure: dnevnik *Glas Istre* preimenuje u *Glas slike*, *Slobodnu Dalmaciju* u *Slobodnu umjetnost*, *Voice in America* u *Voice of Artists*. Tako motiv komada tramvajske šine (rezane u presjeku) prenosi na *Neplakate* pod naslovom *Hrvatska pr. Kr.* (2006.) a u medij objekta kao *Pronađen* (2023.). U raznim varijantama umnaža Kožarićeve krilatice, Kniferov meandar, motiv bubnja i bubnjara preuzet s omota albuma grupe Joy Division. Referiranjem na kolege umjetnike, citiranjem i prefabriciranjem Pavelić aktualizira kulturu dosjetke i time se priklanja antiprogresivnim stavovima o društvu i umjetnosti.⁹

Za Pavelića sve su stvari bitne, a neke su još bitnije. U tome je odlučujući faktor slučaj, a ne autorova volja. Spomenimo dvije akcije nastale uslijed okolnosti, bez namjere; u akciji *Vraćanje zastave* Muzeju moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci 2008. godine, umjetnik vraća zabunom odnesenu albansku zastavu koju je zatekao u muzejskom skladištu i koristio na izložbi *Ambient 90* održanoj 2000. godine. Drugi primjer je neuspjeli pokušaj zamjene fotografije Josepha Beuysa s fotografijom tog istog rada koju Pavelić potpisuje kao svoj rad. Akciju zamjene prilagođava mogućnostima, umjesto na zid fotografiju postavlja na pod galerije. U oba slučaja splet okolnosti u kojima se autor našao postaje integralni dio rada.¹⁰

Razrada u više verzija, formata i edicija, niz interpretacija jedne teme metodološka je odrednica fluxusovaca. Na tom tragu, Pavelićeva bogata produkcija *neplakata* (oni koji tako izgledaju ali nemaju tu funkciju), oslikanih gramofonskih ploča, predmeta i novina, pravi su izazov za povjesničare umjetnosti, jer je riječ o autoru koji ne stvara tematske sklopove, već radove rastaču u više medija, a teme uglavnom prenose u razne varijante gdje je i samo imenovanje radova podložno promjenama i podvrstama (neplakati, neplakati *Preuzeto/Preuzimanja*, *Semantička mapa*). Prije ćemo detektirati konstante nego prijelomnice, a možda je najzanimljivije promatrati na koji način pojedine teme međusobno korespondiraju. Intermedijalnost koja bitno označuje njegov opus najjasnije se vidi na primjeru gramofonskih ploča koje tretira kao papir, album, knjigu umjetnika. U izdanju vlastite naklade *Pleh Records* od 2006. do danas ‘izdaje’ desetak *Pleh-boxova*. U formi knjige umjetnika posvećuje ih drugim umjetnicima (*DM 2017*, *TG 2018*, *Der Zug nach Kassel*

⁹ Lista, op. cit. str. 41.

¹⁰ Zamjena fotografije pod nazivom *Joseph Beuys u PM-u* dogodila se 27. 7. 2008. u PM-u na izložbi *Konceptualna umjetnost* (kustos i vlasnik radova bio je Miško Šuvaković), u: Ružica Šimunović, *Zoran Pavelić: Politički govor je suprematizam*, PLEH, Zagreb, 2012., str. 170.

2022, *Daily Arts /Markiranje – One Month Action 2010-2022*). Uz fluksusovce¹¹, njihova referenca mogu biti predstavnici vizualne poezije iz šezdesetih godina koji su radna načela tako reći do kraja oslobodili. Po njima se poezija može *slušati, čitati, gledati, ali zašto ne i žvakati, dirati, lizati, progutati i mirisati*.¹² Pavelićeve longplejke ne mogu se slušati, ali se mogu čitati, promatrati i vizualno probavljati.

Slično vrijedi za *Knjigu umjetnika Kultura 2011* koja od čitatelja zahtjeva napor dešifriranja jer se sastoji od fragmenata raznih *work-in-progress* projekata ili svakodnevnih situacija nastalih od 1990. naovamo. Čini se da ih autor raspoređuje nasumično, jer je primarno njegovati duh proizvoljnosti i igre koji omogućuju da smisao vznikne slučajno.¹³

Usprkos podudarnostima s poetikama fluksusa koji se zalagao za neintelektualnu i egalitarističku, uporabnu umjetnost, kod Pavelića to nije pravilo. Intervencija u javnom prostoru pod naslovom *Politički govor je suprematizam* (1999.) koja je zasigurno promijenila javnu recepciju njegovog umjetničkog djelovanja, ozbiljan je „akademski učen“ čin.¹⁴ U tom zavojitom iskazu ima i doze intelektualnog humora koji proizlazi iz očekivanja da bi to što piše u javnom prostoru visoko iznad naših glava trebalo biti jasno k'o dan. Kako svakodnevno iskustvo svjedoči upravo suprotno, umjetnik se i sam odlučio postupati tako. Prividno logičnim i istodobno dvosmislenim iskazom potkazuje svakodnevno prisutno manipuliranje i nejasne formulacije važnih odluka za javnost. Iskazom se ne obraća svima, već upućenoj manjini, kulturnoj zajednici kojoj je povijesni pravac suprematizma poznata činjenica. Tako se deklarativna inkluzivnost iskaza pokazuje ispraznom. Pavelić denuncira isključivost i pravo na takvu isključivost. Referirajući se pak na suprematizam podsjeća na čuveni Maljevičev slogan „supremacija čistog osjećaja“, čime političkom govoru spočitava čisti osjećaj kao proizvoljnost. Jer, politika ne bi smjela biti umjetnički čin (treba li ponoviti da estetizacija politike vodi u totalitarizam?).

Zoran Pavelić ne vjeruje u viziju povijesnih avangardi koja smjera na cjelovitu društvenu reformu, jer je to danas naprosto nemoguće. Jednako tako, njegov zahtjev *Bitno je da se čuje glas umjetnika* ne pretpostavlja posvećenog umjetnika. Motiviran je idejom anarhičnog subjekta koji svojim prisustvom ometa hegemonijski princip konsenzusa kao garancije društvene ravnoteže. Performans

¹¹ Spomenimo rad *Destroyed Music* (1980.) Milana Knižaka sa slomljenim, paljenim LP-ma.

¹² Riječ je o performansu Lamberta Pignottija *Eat Poetry* koji je posjetiteljima dijelio poeme za žvakanje („chewing-poems“) u obliku potpisanih hostija na kojima je pisalo 'poezija'. Nastupao je i na Fluksusovom festivalu nove glazbe u Wiesbadenu 1962. (Fluxus internationale Festspiele neuer Musik). Martina Corgnati, „Editions and multiplications in Italy: the fertile country, before and during Fluxus, u: *Fluxus, arte per tutti, Edizioni Italiane dalla collezione Bonotto*, Danilo Montanari, Ravenna, 2023., str. 23.

¹³ Kao paralelu spomenimo flux-boxove u plastičnim i metalnim verzijama Pera Kirkebyja, te drvenim Georga Maciunasa koji su više nalik memorabilijama nego promišljenom izboru. Fluxus Codex, str. 294.

¹⁴ Sonja Briski Uzelac: „Umjetnik kako posttotalitarni subjekt“, *Život umjetnosti*, br. 64, 2001., str. 72.

Glas umjetnika (2003.) izveden u domu HDLU-a ne angažira glas u doslovnom smislu. Forma izvedbe je geg koji se sastoji od ubrzanog 'stepanja' u krug, razvija se u *crescendu* da bi instinktivno prestao naglim zastojeom. 'Glas' se formira metaforički, kao jeka stvaralačke napetosti kojom autor ispunjava polumrak gdje posjetitelji drže pozornost na zvučnom aspektu rada. Ostajući pri temi glasa i zvuka, spomenimo videoinstalaciju *Akcija u vremenu* izloženu u zasebnom prostoru Muzeja (dvorani pod nazivom *Jaslice*). Na video snimci pratimo izvođenje kompozicije minimalistički repetitivne forme na dvanaest doboša postavljenih u krug. Na središnjem dobošu iscrtan je motiv Kniferevog meandra koji kontekstualno možemo protumačiti kao znak neprekidnog trajanja, osobito ako uzmemo u obzir da je ovaj rad uparen s instalacijom *Centriran* (1979. – 2023.) u kojoj cipelu prignječenu o pod pridržava gotovo pet metara dugačka šipka. Parafrazirajmo Maljeviča: ova dva rada postavljena su u plastički odnos po 'čistom osjećaju' i čine *suprematističku kompoziciju (osjećaj egzistencije)* koja traje u ritmu zvuka i volumenu prostora istodobno. Asocijacije opet kreću u više smjerova: motiv doboša priziva glas umjetnika koji se mora čuti kako bi se stvorio osjećaj napetosti, upozorilo na hitnu akciju. Šipka protegnuta od poda do stropa koja gnječi Pavelićevu cipelu razrješuje sukob osjećaja ograničenja i beskonačnosti.

Na toj liniji djeluje i video *Kruženje-Pendulum* (1968-2011-2018) na kojem autor objedinjava vizualni i zvučni aspekt rada. Snimka pokazuje crnobijelu fotografiju zgrade Doma HDLU u vrijeme dok je na njoj stajao natpis *Politički govor je suprematizam*. Fotografija je uokvirena i polegnuta na pod, a Pavelić je iz ruke snima dok kruži oko nje. Utisak koji želi prenijeti na nas je neka vrsta sinestezije, podudaranja pokretne slike sa zvučnom pozadinom. Kompoziciju *Pendulum* (1968.) Stevea Reicha, u kojem se klatna njišu ispred zvučnika koristeći povratni udar zraka, Pavelić nedvojbeno bira po osjećaju, kako bi naglasio analogiju vlastitog kruženja i njihanja klatna. Po sebi svojstvenom načinu rada, ponavlja misao iz akcije izvedene 1999. godine, jer je još uvijek aktualna, a pitanje (ne)sigurnosti bivanja i doma latentno prisutno. Opetovano izvođenje za Pavelića nema samo značaj *re-enactmenta*, već (*suprematističkog*) osjećaja ritma.¹⁵

¹⁵ Kazimir Maljevič izričito kaže: „Kvadrat suprematista i forme što iz njega proizlaze mogu se usporediti s primitivnim potezima (znakovima) pračovjeka koji zajedno ne predstavljaju ornament, nego osjećaj ritma.“, *Nepredmetni svijet*, Centar za kulturnu djelatnost, Galerija Nova, Zagreb, 1981., str. 74.