

Splitska grafička (a)ura

Jakov Budeša

Josip Botteri Dini

Edvin Dragičević

Petar Jakelić

Marinko Jelača

Vasko Lipovac

Kristina Restović

Nikola Skokandić

Mile Skračić

Slobodan Tomić

Maja Zemunik

IZDAVAČ

Sveučilište u Splitu

ZA NAKLADNIKA

prof. dr. sc. Dragan Ljutić

IZLOŽBA

SPLITSKA GRAFIČKA (A)URA

IZLAGAČI

Jakov Budeša, Josip Botteri Dini, Edvin Dragičević,
Petar Jakelić, Marinko Jelača, Vasko Lipovac,
Kristina Restović, Nikola Skokandić,
Mile Skračić, Slobodan Tomić, Maja Zemunik

AUTOR TEKSTA

dr. sc. Dalibor Lovrić

UREDNIKA

Helena Trze Jakelić

LIKOVNI I TEHNIČKI POSTAV IZLOŽBE

Dalibor Lovrić
Ana Radić Bizjak
Helena Trze Jakelić
Jelena Gvozdenović

LEKTURA

Anđela Boljat

FOTOGRAFIJE

Robert Matić i autori

GRAFIČKO OBLIKOVANJE

Neven Marin

TISAK

Dalmacija papir d.o.o.

NAKLADA

200

<http://www.unist.hr>,
e-mail: galerija@unist.h

ISBN xxxxx

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu
Sveučilišne knjižnice u Splitu pod brojem xxxxx

prosinac 2021.



Splitska grafička (a)ura

Umjetničkom djelu se pristupa kao okrunjenoj glavi.

Treba šutjeti dok vam se ne obrati

Arthur Schopenhauer

Kada je Platon formulirao svoj stav o umjetnosti rekao je da su pjesnici neprisebna opasnost za državu, zato što stvaraju iluzije i lažu, pa nam zato njihovo mimetičko iskustvo ne može pomoći da se izvučemo iz alegorijske špilje u kojoj okruženi sjenama pipamo u mraku spoznaje, žudeći za svjetlom. Iako je imao jasnu sliku „dionizijske“ strasti, koja je imanentna umjetnosti, stvorio je najstariji „apolinijski“ standard etičkog i intelektualnog podozrenja prema reprodukciji svijeta, s objašnjenjem kako je taj njihov imaginarni svijet kopija kopije udaljen od istine i više-struko oslabljen u svojoj spoznajnoj autentičnosti.

Njegovo nepovjerenje u oponašanje i kopiranje nije izrije-kom uključivalo umjetničku grafiku, jer je tada nije ni bilo. Ideja spoznajne susljednosti, u smislu odnosa originala i kopije te s njom povezane autentičnosti, bila je njegovo čvrsto epistemološko načelo koje se, cum grano salis, na umjetničku grafiku dade primijeniti. Par tisuća godina poslije Walter Benjamin je na tragu priče o originalu i autentičnosti umjetničkog djela uveo pojam „aure“ i s njim povezanu frazu „gubitak aure“. Aura, kako Benjamin pojašnjava u svom ogledu o Baudelaireu, počiva na prijenosu i projektivnosti energetskog odjeka, odgovora, uobičajenog u ljudskim odnosima na odnos između čovjeka i (umjetničkih) objekata.

Za razliku od Platona kojemu se originalno i autentično nalazi u području transcendentnog - u području ideja, Benjamin se bavi sudbinom originala u modernom dobu mehaničke reproduktivnosti. Reprodiktivna umjetnička grafika za Benjamina je jasna naznaka transformativne uloge medija u gubitku „aure“ kao jedinstvene i neponovljive kulturne baze sve umjetnosti prožete svetim, magijskim i ritualnim (das Ein für allemal). Iako njegov pojam ponavljanja treba razumjeti kao dio šire filozofske slike o vječnoj varijabilnosti, na tragu Nietzscheovog vječnog ponovnog došašća onog jednakog, ipak je dojam kako je izdvajajući grafiku, fotografiju i film, zanemario bitno - distinkciju između puke kopije i multioriginala, između „autografskog“ i „alografskog“ (Goodman) razumijevanja umjetničkog djela. Litografski, bakropisni ili kakav drugi grafički otisak je originalan kao i svaki njegov kauzalni

sljednik u tiražu, ako je načinjen na istom kamenu, bakrenoj ploči ili fotografskom negativu. On je originalan (autentičan) u smislu logičke, kauzalne i povijesne veze sa svojom matricom. Uostalom, nije li kip u kamenu reprodukcija glinenog originala, a njegova izrada stvar više-manje suptilnog mehaničkog postupka?!

Kako je nastao problem razumijevanja umjetničke grafike kao neautentične umjetničke prakse?! Naše je doba opsjednuto originalnošću. Modernizam i avangarda su funkcije diskursa originalnosti i taj ih govor opsjeda podjednako. Neobična sugestivnost ideje sastoji se u tezi da se u umjetnosti ponosno izdvaja samo jedna misao i sve što nije originalno smatramo kopijom, krivotvorinom ili naprosto nečim neautentičnim, što ima nultu vrijednost na tržištu umjetnina. Međutim, originalnost, ako bolje promislimo, nije ontološka kategorija, nego povijesna i kauzalna. Ljepota kroz cijelu svoju povijest traži replikaciju i kao da joj nikad nije dosta primjeraka, instanci i tipova različitih umnožaka pojedinačnosti koje bi trebalo uokviriti da se ne unište. Originalnost zapravo nema nikakve veze s metafizikom umjetničkog djela. Mimetički se repliciraju antičke drame i suvremeni krimići, Antigona i Edip, Hamlet, inspektor Colombo i Hercule Poirot. Povijest se danas više ne razumijeva na rasjedu kopije i originala. Hibridizacija i diskurzivnost karakterizira dobar dio suvremene umjetnosti i to je ono što je u bitnom određuje u odnosu na modernističke prethodnike žanra.

Kada je *Clement Greenberg* na tragu tumačenja Kantove *Kritik der Urteilskraft* formulirao modernistički program, pokušao pokazati što je s njim izražajno i stilski nesklapno, što ga razlikuje od postmodernističke teorije umjetnosti, istaknuo je dvije stvari - specifičnost medija i modernistički tropizam. Modernistički tropizam nije program ili pokret, to je, prije svega, povjerenje u estetsku vrijednost kao središte poretka; iako ne bez romantičarskog ushita, premda na uključiv i otvoren način neodređenosti. Taj se modernistički tropizam adaptira prema svakoj vrsti izraza, čak i prema onima koje nisu stvar duha vremena (*Zeitgeist*). Ne kaže Baudelaire (1863) uzalud kako je modernost tranzijentna, plutajuća i kontigentna, da je raspolučena na svoj nestalni vid i onaj vječni, nepokretni.

Specifičnost grafičkog medija uključuje vokabular skulpture, slikarstva i crteža. U svom proširenom smislu uključuje i druge inovativne medije - fotografiju i digitalne medije, pa je razložno reći kako je riječ o otvorenom području istraživanja u stalnoj mijeni, previranju. Grafika, kao i drugi likovni mediji, prolazi onu istu tranziciju modernog u suvremeno o kojoj govori *Friedrich von Schlegel* kada kaže da načelo suvremene umjetnosti više nije lijepo nego karakteristično, zanimljivo i filozofsko.

Grafički medij predmnijeva proces dodavanja i oduzimanja, kompozicionalnu sintaksu i stratifikaciju, trodimenzionalnost na dvodimenzionalnoj podlozi, taktilnu kvalitetu matrice i savršeno otisnutu površinu do najsitnijih podrobnosti. Vrijednost otiska leži u njegovoj transformativnoj, reproduktivnoj i eteričnoj kvaliteti, pri čemu je perfektuiranje otiska uvijek bilo i ostalo dogma i tabu. Grafička je matrica zrcalni nositelj autografskih obilježja i gesti, ali karakter i vrstu određuje i duh skriven u njoj, u bakru, cinku, drvu, pleksiglasu, kamenu, linoleumu i svili. Ne manje važno za pitanje u pogledu njene autentičnosti, za umjetničku grafiku i njezinu standardiziranu proceduru, vrijedi etički kod, primjerice ispravnog signiranja broja primjeraka u tiražu, naziv tehnike, koji određuje njezinu vrijednost, pogotovo kad je riječ o novim inovativnim metodama njenog tragičnog samonijekanja kroz puku industrijsku reprodukciju, koja ruši žanrovske granice i dovodi u pitanje fundamentalnu narav discipline.

Osim činjenice da je grafika više-manje tehnički složen mehanički proces koji traži znanje i vještinu, o tome kako se matrica oblikuje, jetka, mehanički radira (struže i briše), konačno, kako se priprema boja i matrica otiskuje, ali i konceptualni, filozofski okvir koji progovara ispod pustenine. Uz mnoštvo pomagala, moguću supstanci, ona je kulinarija koja treba neku vrstu kemijskog i duhovnog delirija, znanje o tome što se krčka nad plamenicima i u loncima temeljca. Samo tako medij i njezine instance postaju kvalificirana spoznaja.

Otud držim da je Benjamin pogrešno smatrao kako moderna estetika ne priznaje takvu proceduru kao umjetničku i da je svaka „serijska“ (re)produkcija strana umjetničkoj invenciji. Međutim, serijalnost, mimetičnost, reproduktivnost, ponavljanje, nije samo antropološka konstanta, nego je sastavni dio svake kreacije. Otud je moj teorijski slagvort za ovu izložbu splitskih grafičara upravo suprotan i glasi - *Einmal is keinmal*.

Jednom kao nijednom

Umišljena je zamisao da se u izložbenom prostoru Sveučilišne galerije predstavi reprezentativan presjek mo-

derne i suvremene umjetničke grafike splitskih autora u posljednjih pedeset godina. Nije ona izazovna samo zbog teškoće detaljnog rekonstruiranja onoga što bi se moglo nazvati splitski grafički krug, već u činjenici da takav krug kreativne samodostatnosti i familijarnosti uopće ne postoji. Barem ne u smislu pretenzije da u taj krug izdvojimo homogenu skupinu darovitih pojedinaca koja je izuzetno združila svoj talent s nekim misaonim, teorijskim, „filozofskim“ horizontom, estetskom ideologijom, u granicama lokalnog „konteksta“ (Kosuth) svijeta umjetnosti.

Nekoliko je razloga za to. Umjetnost se u načinima svoje pojavnosti potvrđuje onkraj granica grada, države, uvijek u svojoj univerzalnoj utemeljenosti. Splitskost je u tom smislu izmaštana iluzija, koja se u umjetnosti vrlo rijetko fiksira kao neopoziv fakat. To obilježje grada prolaza i prijelaza (Mrkonjić) irelevantno je u evaluaciji umjetničkog djela, ako se ne primjenjuje kao sociološki standard. Umjetnost, dakle, nije flanerijaska razbibriga omeđena prostorom i pečatom časovitosti, te nije više stvar lokalnih identiteta.

Osim toga, osamdesetih godina došlo je do malih „kulturnih ratova“ i fragmentacija, napose u transformaciji vizualne kulture u odnosu na kojeg su i manje kulture našle svoju prođu na globalnom tržištu umjetnina. Umjetnici migriraju, svoje karijere pružaju preko trenutka, vremena i granica, a tržište postaje dominantna logika u razvoju umjetnosti i njezinih institucionalnih struktura. Kulturna hegemonija odumire, a s njom i kultura „autentičnih“ zajednica i njihovih identiteta i ideologija. Potraga za „signifikantnom formom“ (Bell) transcendira klasičnu potragu za „ljepotom“ i ulazi u sferu kritičkih stavova i kontrakultura u odnosu na uvriježene standarde i formalističke koncepte vizualnih umjetnosti.

Drugi vjerojatni razlog zašto nema nekih splitskih likovnih „krugovaša“ je u tome što su naši relativno malobrojni grafičari pekli svoj zanat izvan Splita, u centrima gdje je grafika već imala svoj konceptualni *nexus*, bila samostalno strukovno područje s čvrstom materijalnom i organizacijskom strukturom. Grafički se odjel Umjetničke škole u taj klasični renesansni *paragone* Tončićevog naslijeđa ugurao relativno kasno. Za razliku od Zagreba ovdje nema grupnog udruživanja i manifesta, Exata i Gorgone, umjetničkih kartela, osim neoavangardnog Crvenog peristila te umjetnika predanih ritmu neke zajedničke berbe, ničeg što deranžira tipični splitski individualizam, na rubu nacionalnog vidnog polja koje središte ovlaš dodiruje. Split ima svoju vlastitu gravitacijsku silu, svoj *genius loci*, koja čovjeka kreativno krijepi, makar ga kadikad i prikuje za mjesto. Slamnig je tu specifičnost nazvao nostalgijom ostanka.

Splitske autore predstavljene na izložbi stoga ne vidim kao parergon nekog onomastičko-lokalističkog stvaralaštva i osobnosti čiji se doseg kreativne vizije mjeri mistično intenzivnim doživljajem grada pod Marjanom. Ovo nije vrsta stvaralaštva koja sve polaže na čutilo svoje sredozemnosti, na odnos prema zavičajnim livadama i moru. Riječ je o iskustvenosti, čija se moć sastoji u osebujnom mediju reprodukcije koji je prouzročio antagonističke teorijske debate skeptične modernosti, je li s njim aura umjetnosti obračunala sa svojim idealitetom autentičnosti i originalnosti. Ovdje testiramo medij i žanr, najprije preko njegovih inherentnih estetičkih vrijednosti, a onda i preko njegovih oslobodilačkih, participativnih, kritičkih, transformativnih i hibridnih mogućnosti.

Institucionalno, prije nego li je Jakov Budeša formirao Grafički odjel Umjetničke škole u Ćiril Metodovoj ulici u Splitu, nije postajala neka sveobuhvatna grafička manufaktura, nešto poput botege renesansnih Schiavona, nikakav grafički spirit i njegova kalokagatija. S ustanovljenjem obrazovnih područja Filozofskog fakulteta i studijske grupe Likovnih umjetnosti formira se splitski kolegij Grafike pod vodstvom Petra Jakelića, koji je u svojoj osobi držao konce tranzicijskih mijena od Srednje umjetničke škole sredine šezdesetih pa do Umjetničke akademije, koja je utemeljenja 1997. godine. Sad na UMAS-u imamo i širi krug zrelih nasljednika, dekana iz branše Edvina Dragičevića, Slobodana Tomića, Kristinu Restović i Maju Zemunik. Od 1974. godine u Splitu su organizirane bijenalne smotre hrvatske grafike, koje su se, kako ističe kroničar događaja, neponovljivi Duško Kečkemet, skeptičan prema uzbrujalom pluralizmu vremena i nove demokratske otvorenosti devedesetih, 'donekle zahirile' u pomodnosti.

Danas je bijenalni manifestacijski primat međunarodnog ugleda u Splitu preuzeo *Splitgraphic*, koju je pokrenuo Pavo Majić, grafičar i strasni zaljubljenik u medij. Ona je nedavno zatvorena u svom desetom jubilarnom izdanju popularizacije medija, na kojemu je predstavila umjetnike iz cijelog svijeta i tako nam još jednom dala valjane razloge za svoje buduće trajanje. Međutim, unatoč činjenici da se grafika u našem svijetu umjetnosti pokušava kulturno i akademski dovesti u dolično stanje, mislim da je razložno ustvrditi kako smo, u pogledu grafičke infrastrukture, još uvijek zajednica bosih stopala.

Splitski grafički „krug“

Grafička je umjetnost poseban likovni žanr. Mnogi su se naši slikari instinktivno okušali u mediju koji uz reproduktivnost nudi posve drugačije izražajne mogućnosti. Neki ma je grafika prirodni produžetak slikarskog, a drugima je grafika jedina „opsesija“. U odnosu na tu činjenicu odlu-

čio sam se za vrlo osoban pogled na reprezentativnu fragmentarnost radova autora, a ne na neki tematski pregled stvaralačke mnoštvenosti. Predstavljene autore razlikujem pomalo dogmatski kao 'tradicionalne' i one koji su na svom putu traganja skloniji prometejskom eksperimentu i istraživanju. Te se krajnosti dotiču i susreću na istom mjestu. Pri tome treba zanemariti bilo kakvu apologetiku i zanos slavodobića onih koji krče putove izvan struje, u odnosu na one koji se drže provjerenih izražajnih formula grafičke umjetnosti unutar modernističkog narativa.

Tako u našem izboru autora imamo one koji su klasični *peintre-graveur* kao što su Budeša, Botteri, Jakelić, Lipovac, Skračić te grafičare kojima je grafički medij u svom užem, ali i *proširenom polju* (Kraus) isključivo polje istraživanja: Dragičević, Restović, Tomić, Zemunik. Mlađe je autore specijalističko obrazovanje spremalo za akademski život u smislu prevrednovanja, novog umjetničkog obračuna s tradicijom, pa su obgrlili snažniji konceptualni okvir za svoju umjetnost, u kojem se ravnomjerno mijesaju vizualno i propozicijsko. Nikola Skokandić i Marinko Jelača su grafičari slobodni od ekstrovertirane konceptualne „blamaže“, posvećeni intimnijem, osobnijem pristupu i istraživanju, pogledu u tišini. Oni su grafičari koji degustiraju medij intimno, ali uvijek uz svoj tanjur, svoju čašu i svoj pribor za jelo.

Jakov Budeša je utemeljio grafički odjel Umjetničke škole. U mojoj glavi pamtim ga u slici iz osamdesetih godina, jer sam pripadao njegovoj posljednjoj generaciji grafičara prije njegovog pedagoškog salda. Dobro pamtim karakterističan mu lik dinastičke ozbiljnosti, kao i preminule mirise grafičkog studija škole u Ćiril Metodovoj, prilično ugodnu, flamansku atmosferu, koju je vodio kao otmjenu cjelinu predanu radu. Iako je to fragment označen osobnim, sjećam se dojmive predanosti kojom bi mi znao dati najovlaštniju uputu, kako pravilnim osmicama kvarcnim pijeskom brusiti litografski kamen ili kako loj iskoristiti za blagotvorni utjecaj boje na sive tonove, stvaranje dojma laviranja, kao kod akvatinte.

Budeša je bio receptivan, inovator i eksperimentator, kaligraf i dizajner, nikad zadovoljan jeftinim čudima i rješenjima, također i u smislu potpora društveno orijentiranim praksama tog vremena. Bio je nadnaravno grafički precizan, muzičan i usredotočen na strukturu plohe, strukturalnu uravnoteženost površja i volumena te tehničku perfekciju izvedbe, kako Duško Kečkemet primjećuje povodom izložbe u Umjetničkom salonu u Krešimirovoj sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Instance njegovih grafičkih radova su slike 'čiste umjetnosti' bez simbola, ne predstavljaju i ne izražavaju bilo što izvan njih. One imaju svoja vlastita autonomna svojstva, interna i intrizična,

koja najčešće nazivamo i formalnim. Njegove su grafike primjer formalističkog purizma i sintaktičke gustoće koji obilježava vrhunac grafičke moderne u nas. Iako je bio priljubljen za krajolik, on se u grafici, suprotno tom bitnom porivu, više oslanja na evokaciju odsutnih stvari nego jezik konkretnog. Njegovi su radovi glazba bitne redukcije, metijerski dotjerani, korespondiraju s onodobnom suvremenosti u svom rasponu i gradiranosti. Naravno, postoji i opus kojeg neizravno povezujem s intrigirajućim događajima transavangarde osamdesetih godina koji su u svijet umjetnosti integrirali emociju, figuraciju i simbolizam. Budeša diskretno uvodi figuraciju, ambijente svoje Premude i Dugog Rata kamo je rado odlazio na ribe, ali i s nama učenicima na sate brzog, kroki crtanja. Budeša iz polja svoje umjetničke gravitacije nije ispuštao dizajn plakata, vizualnih identiteta, plaketa, svega što je na neki način posao izvan stroge slikarske i grafičke klauzure. Njegov pogled na grafički dizajn i utilitarno stvaralaštvo nije bio pogled prezriva lica, diskontinuiteta, nego otvoren pogled na područje komplementarne kreativne potencijalnosti te obol iskustvu suvremenosti.

Josip Bottery Dini je prije svega slikar grafičarskog senzibiliteta. Prevodljivost njegova slikarstva na grafički, napose serigrafski medij je više no očita. Ikonografski prepoznatljiv, pa Vasarijevskim rječnikom možemo reći da je njegovo slikarstvo, a tako i grafika, svojevrsna *maniera greka*, stilski prepoznatljiv način horizontalnog slikarskog dripinga ritmizirane susljednosti, zauzdanosti i kontroliranih kolorističkih dilatacija. Naravno, ne baš kao onaj lirski Jacksona Pollocka, koji je nastao na vrhu modernizma, nego neka vrsta moralno vertikalne ikonografije, koja ne može živjeti bez usmjeravajuće prisutnosti Boga i koncepcije povijesti kao *historie salutis*. Teme su mu u krugu ikonografije zapadnog kršćanstva, ali i one koje imaju samobitnost istorodnog poriva, a grafike imaju isti slikarski transformativni naboj koji u simboličkom, mističnom smislu ima pretvorba kruha i vina u tijelo Kristovo, svakako izvan teološke ali nipošto izvan grafičke likovne racionalnosti. Serigrafije su tehnički besprijekorna izvedba koju autor prepušta drugima, ali potežući uzde i kontrolirajući svaku šarenu mrlju koju sunce baca kroz te njegove mistične grafičke vitraje. U radovima kadikad prevladavaju žive, tople boje, a kadikad hladnije, plava i ljubičasta, ali uvijek uz uravnoteženi obrisni grafizam crteža. Crtež je kontinuirani trag cijeđenja, vibrantan, ali i revno kontroliran.

Radovi **Edvina Dragičevića** su dio ciklusa bakropisa istog u razlici. U ciklusima varira i kombinira grafičke i tematske portrete bunkera, bastiona otpora, izdvojenih baluarda i kontrolnih tornjeva kao entitete u poretku dominacije s konceptualnim *Urphanomenom* sigurnosti. On ironijski

slijedi Stendhalovski suptilan satirički kod crvenog i crnog, kao monotonog ritma usuda, lijevih i desnih ambivalencija, ponavljanje onoga što je uvijek novo i uvijek isto. Stil mu je dosljedan, preseže mu tmina, napose imajući u vidu ranije cikluse oklopljenih gundelja i skarabeja te intimnih anatomija, koje kao da su izašle iz albuma onih najboljih ikada nacrtanih – nacističkih. A onda, te crne otiske relaksira humorno prometnim ideogramom bicikla, aviona od papira te stiliziranim kumulusima. Vizualna armirana krutost bunkera, vojnih objekata za zaštitu ljudi, predstavlja način na koji smo paradoksalno kodirali i (p) ostvarili naš kulturni ego, podčinjavanje prirode, zemlje i njene ženskosti, kroz najbarbarskije razdoblje ljudske povijesti. Dragičević križa linije bakropisa, moćno, gusto, zatvoreno, kao benediktinac u skriptoriju, nabraja ih kao crte sudbinske konfiguracije tonalitetom tjeskobe i u konačnici svoju priču svodi na esencijalno: nema ljudi i njihove prisutnosti, nema cijevi i topova, žilet žice i kadavera. Bunker su jedini orijentiri u krajoliku. I tragična ljudskost. On parodira iskustvo sigurnosti i kontrole, a crtački elementi bakropisa su u funkciji cirkularne vizije te ekstremne forme zaštite. Ova čista, a zapravo bizarna grafička jednostavnost ponavljanja ima korijene u našoj epohi i nije samo orijentir albanskog krajobraza, nego i onoga našeg u kojemu su posijane podzemne i nadzemne strukture naše podsvijesti. Bunker ovdje simboliziraju rastrošnu ilustraciju povijesne temporalnosti, sveprisutni štit bez udjela trajanja, poziv da se priviknemo na pomisao da ni danas nema sigurnosti od virusa, čestica uspomena izletjelih iz usta. Otud je razumljivo da je autor svojedobno depresivno ustvrdio, u prigodi izložbe, kako pripada generaciji koja je bolno svjesna da je zajednička budućnost vjerojatno mračnija od sadašnjosti, dok istovremeno od političara čujemo kako živimo u najboljem mogućem svijetu, koji će, zamislite molim, biti još bolji. Umjetnička je prekognicija, za razliku od one površne, političke, valjda bolje svjesna frapantno debelog kontinuiteta ljudske gluposti. Bunker su u međuvremenu izgubili obrambenu ekskluzivnost, ali smo svi ostali podjednako izloženi i ranjivi.

Petar Jakelić je autor nevjerojatno velikog grafičkog opusa. Unutar dizajna i tiskarskog procesa, između mašte i konkretne tvorbe, on kreira tonske efekte srodne njegovim slikarskim afinitetima, baš kao što je Goya u svom *Caprichosu* akvatintu doveo do izražajnog paroksizma, vođen istim slikarskim vrijednostima. Mislím da se cijela priča o Jakelićevom slikarskom *Bildlichtu* daje iščitati iz njegovih grafika, jer je on u dinamičnim razmjerima vizije slikar u grafici i grafičar u slikarstvu. Jakelić se pustopašno poigrava medijem, istovremeno poštujući grafički jezik i njegovu kompozicionalnost, geografiju duha, prostora i

zavičaja. Pri tom kombinira matrice, prilagođava pritisak, slaže monotipije, čije su boje slikarski nanesene valjkom, mijenja teksture, a onda sve poetizira bakropisom u akvatinti, tehnici koju je Adam Bartsch prvi put opisao 1821. godine. Riječ je o postupku kaustičnog toniranja postupnim jetkanjem površine na koju se prethodno zapeče prahom asfalta ili kalofonija. Jakelićevi su monoprintevi usađeni u bakropise, rezervaše i akvatinte, koje su na mjestima modificirani naslagom snažnih ljepila, pri čemu je jedan dio matrice fiksiran, a drugi varira unutar vrlo ograničenih tiraža, od možda dvije, tri grafike. Riječ je o unakrsnoj gnojdbi slikarskim i grafičkim idejama, koje se smjenjuju uz erodirane i nagrižene utore jetkanica, bakropisa i akvatinte. Vicomte Ludovic Napoleon Lepic je taj proces nazvao mobilno jetkanje „*l'eau-forte mobile*” i u toj je vještini Jakelić nenadmašiv majstor. Tehnika u svojoj samobitnosti kod Jakelića ne uzmiče pred referencijalnom poetičnošću tema, ugođaja i čuvstava, sadržajima koji se inače smatraju hermeneutičkom nuždom, kad mu se djelo tumači i rekapitulira. Iako znade biti apstraktan, naročito u ranijim radovima, on se u pravilu nikad ne odriče naracije u sveobuhvatnoj imaginaciji i svom pjesničkom zrenju. Riječ je o holderlinovskom obliku duševnosti i njezinom arhetipskom izvoristu u Dalmatinskoj zagori. Njegova podnebljem uvjetovana forma sadržana je u tvarnosti, nošnji, narodnom ornatu, čipkastoj podhaljini, u gunju kao astralnoj pelerini, nemaskiranoj intimnosti, ikonografski bremenitoj ćutilnoj i erotiziranoj auri žene i majke, koja je u njegovom stvaralaštvu prepoznatljiva svima kao i Durerov *rinoceros*. Petar Jakelić je umjetnik aporetškog uma, jer je u njega neracionalno u svjesnoj odnosajnosti s kontrolom. Platon pjesniku odriče tu dvostruku funkciju, jer se ne može biti i nadahnut i svoju poetsku „ludost” držati pod kontrolom. Međutim, ja sam upoznao baš takvog Jakelića, neusporedivog po mudroj razložnosti mentora, koji je istovremeno, kako Krleža piše o Ljubi Babiću - lirski medij za pričanja i razgovore.

Grafički opus **Vaska Lipovca** nije rad bitno izdvojen iz cjeline njegovog kiparskog i slikarskog opusa, da bi se dao lako analitički amputirati, temeljitije pronjuškati izdvojeno, jer on naprosto spada u njegovu cijelu stvar. Lipovčeva je grafika minimalistička, svedena na elementarno, jasna i jezgrovita, tehnički jednostavna, premda ta lakoničnost ne zazire od priče povezane s temama i sadržajima, ambijentima, prirodom i ljudima vezanim uz more, nostalgijским scenama lokalnih kolorita, brodovima i kapetanima, dobro uhranjenim ženama koje s ponistre gledaju kreste valova, kako mornar skače s broda i mota užad oko bitve, kako škripe snasti, kako mnoštvo ispred lukobrana gleda kako je to pristati i isploviti. Naravno, tu je cijelo jedno područje vulkanski plastičnog bogatstva, seksa i sporta,

ali nije dobro da tu vezu zbog volumena previše ne nategnemo. Kod njega sport nije poziv, a seks puki poriv, nego jedno i drugo ima svoj vizualni ugled kao vedra agonalna igra, posvećena svetkovina tjelesnog vježbanja, a ne olimpijsko iskušavanje snage i brzine. Iako se često snebivamo posvećene stvari umjetnosti svrstati u kategoriju igre, Lipovac nas uči da umjetnost mora biti pomalo djetinjasta, infantilna, prepuštena luckastom sanjarenju. Ako je čovjek igračka koju je napravio Bog, onda je igra kroz umjetnost najbolji način sebi stjecati naklonost bogova, koji nisu uporni u vlastitoj ideji nekog Giacomettijevskog nutricionističkog volumena. Čak i tamo gdje mu je lik kapetana monokromatski dramatiziran u crnom grafičkom ciklusu, on ga nikad ne ukrućuje do ozbiljnosti, jer mu plamen tinja, a lula dimi ispuštajući nekakvu toplinu, koja djelo raščinja u istovrsnost oblika i igre, zapravo u vedru predodžbu života. Lipovac je djelovao po izreci Georga Bernarda Shawa o tomu kako se ne prestajemo igrati zato što smo ostarjeli, nego smo ostarjeli zato što smo se prestali igrati.

Mile Skračić je predstavljen klasičnim izborom grafika, pomno i znalački iscrtanim bakropisima, okretna, obrušavajuća poteza. Njegova je grafika u funkciji crteža, a motivi su karnalni, načinjeni od tjelesa, zglobova, oživiljenog mesa oko kostiju, kadikad i od epiderme u ne baš najboljem trenutku života. Radovi su filigranski protkan erotizam ili, ako hoćete, falički simbolizam i pomalo emblematiski opscen šou. Stvorio je inventar pohotnih, razglobljenih tijela, čudnih utrobica, falusa, napetu pozornost nasilničke nastrojenosti mesnatog policijskog torza, ljubavnoj makljaži uz pritke i upornjake, kao sapepost i napetost pulsirajućih karotida koja egzistencijalno prijeti da neće izaći na dobro. Ta eksploatacija utrobica nije nužno pogled velike patnje, unutarnje boli povezane sa strahom, premda je i takvih životnih iskušenja Skračić imao, nego izraz duha vremena, stalne uznemirenosti i egzistencijalnog apsurd. Slikar ima poziciju doktora Tulpa, koji se sa svojim „morbidnim ushićenjem” (Depierris) natkrilio nad fluidnim granicama kadavera klaustrofobične i apsorbirajuće žalobnosti gesla *memento mori*. Dakako, teorijski i ikonografski nije riječ o seciranju, nego o Freudističkom srazu impulsa, Erosa i Thanatosa - Erosa kao stvaralačkog principa i Thanatosa kao Heidegerovog egzistencijala Sein zum Tode, koji nije smrt kao ništa, stanje nepostojanja, prazna lupina, *rigor mortis* nego „egistencijalna”, živa smrt, inferno egzistencije. Smrt kao strah od smrti i ontološka baza Tubitka (čovjek), koja nadilazi puki biološki mortalitet. I sad ga vidim na satu crtanja kako radoznalo, s čuvstvenošću svoje slikarske projekcije, ispod francuske kape definira impostaciju akta premještajući naočale na hrbat nosa.

Slobodan Tomić je autor koji je svoj zanat učio pod paskom Dževada Hoze, grafičara najopsežnije i najbolje monografije o umjetnosti multioriginala. Naravno, ta činjenica, sama po sebi, nije dostatna da netko zabljesne zaslugom. Štoviše, Tomić je izrazit primjer suvremenog intermedijuskog istraživača za kojega uopće ne vrijedi osjećaj kako ga netko iza leđa prati i kreativno mu za vratom dašće. Takvi su mu putokazi očito ostali usamljeni i sa strane. Unatoč dobroj školi i metijerskom suverenitetu vrsna znalca, njegov istraživački nerv rado mijenja neki zacrtani smjer, od najranijih radova pa do onih koji u konceptualnom smislu predstavljaju *extended field* grafičke umjetnosti, u digitalnom i 3D mediju, u područje animacije, koja je predmet njegovih interesa u posljednjih desetak godina i više. Ovdje je autor predstavljen klasičnim grafičkim tehnikama, s dva rada iz ciklusa *Ritam zločina* i još tri koja dosad nisu izlagana. *Ritam zločina* je serija radova simbolički prošarana eksperimentalnom dramatičkom imaginarnih agensa, ulančanost uzroka i posljedica u beskonačnom nizu poput plahte nutrine, koja oponaša tragični ritam bez osnovnog alegoričkog temata. Naslovi radova prije vode u recepcijske kušnje, nego što učvršćuju vizualno u neko uporište značenja. Radovi su zamišljeni kinematografski, a čovjek je tu skrovito zanijan u otisku i jedva da može poprimiti obrise izmaštane iluzije, kojom nas se plašilo od kad smo se odlijepili od placent. Tomićeva likovna intuicija ima status Foucaultovog panoptičkog oka koje, u konačnici, trijumfira virtualno. On gura samu ideju medija preko granica kontrole, znanja i moći na razmeđu asocijativnosti i atematičnosti.

Kristina Restović se predstavlja radovima iz dva ciklusa *Snovi* i *Turizam*, u kojima varira konceptualna nadahnuća, premda u nadahnuća ne vjeruje. Autorica radi na dva kolosijeka, na tradicionalnom visokom tisku i digitalnom ispisu, u kojima traži priliku učiniti bilo što za novo iskustvo, kognitivno i emocionalno, bez obzira je li riječ o sadržaju prtljage na aerodromskom skeneru, vintage robotima, mjesecu s plastičnim koncesijskim ležaljka, slikama koje prolaze proces dekontekstualizacije i rekontekstualizacije sukladno obilježju suvremene postmoderne vizualne kulture. Radovi su tematski paradoksalni, ali ne i proturječni, izazivaju lunatičnost kakvu izazivaju predmeti koji ne pripadaju tim mjestima. Elementi naracije koriste isređena predmete i pomagala, koja u svojoj nadrealističnosti ne pomažu ikoga držati u ravnoteži. Uostalom, lunatičnost je sinonim za mentalnu neravnotežu, mjesečni ritam ludila. Nema svemira koji je prozračan, jasan i čist, nema znamenitosti koja nije na kateteru ili na respiratoru. Grafički medij je ovdje nositelj slikovnog otiska pomalo izopačene memorije primorske nacije, matrice jetkane u bordoškoj juhi, koju vinari poznaju kao preventivni fun-

gicid zemlje za otpočiniti malo, a onda krenuti dalje, pri čemu u simboličkom smislu prenosi realni osjećaj za prostor pustoši turističke monokulture kao pustog mjesečevog krajobraza, presušanih, mrtvih mora, i malo spektakla kad sleti *Apolo 8* te proglasi mali korak za umjetnika, a veliki za umjetnost. Gotičke skulpture tako postaju gotske male milosti spojene na katetere, jer baštini prijeti gubitak vitalnih funkcija, pa je treba kljukati infuzijama, stimulatorima ritma prije nekog kobnog tahikardijskog ubrzanja i inzulta kulture strugača listića binga. Ovdje je riječ o stanovitom paralelizmu između tehničke reproduktivnosti, načina na koji se transformira umjetnički rad kroz strukturalnu transformaciju života ukotvljenog u sve veće konzumiranje, čak i u našoj pandemijskoj situaciji društvenog distanciranja i javnog rizika zarazom.

Marinko Jelača pripada eliti grafičara kiparske vokacije. Njega je kiparstvo odvelo preši i grafici iz posve razumljivih razloga. Zainteresiran za strukturu kiparske epiderme i njenu pokost, napukline i stare krame, urezane i nečitke strukture, apstraktne bareljefe, slikarsku vrijednost zemlje otvorene krampom ili badema čekićem, okrenuo se lesonitu i pleksiglasu, kopajući brazde u njima te pitajući se gdje bi se to slikarsko blago, u nečem tako plošnom, ipak moglo nalaziti. Grafička je to paleontologija i kozmogonija škrte naracije i simbolizma koja se podčinjava umjetničkom planu sila i neizvjesnosti njenih očitovanja. Ona nas povezuje s našim primordijalnim, prvobitnim savezom s materijom, s počelima slave čovjekove. U njegovom postupku nema bituminoznih sokova, smola, kemije i kisele kupke, samo istraživanje neke grafičko-geološke formacije, krčevine, diluvijalne stvarnosti u kojoj se nastani klica one mogućnosti kojom se vizualno iznjuduje u misao i tako u vlastitu duhovnost, koja uopće ne mora imati objašnjenje.

Nikola Skokandić je grafičar čije iskustvo opsjeda i uznemiruje. Silno je neobično kako je netko kome je djetinja radoznalost i zaostala mina drugog svjetskog poraća odredila trajnu ranu na zapešću duše, uznemiren i prestrašen zato što više neće moći crtati, otišao od tog užasnog prizora na zagrebačku Akademiju likovnih umjetnosti i profesionalno se realizirao kao slikar-grafičar, a potom i grafički urednik *Slobodne Dalmacije* u njenim najsvjetlijim povijesnim trenucima, te napravio grafički opus dostojan božanskog tetrahirusa istočnjačke mitologije. Skokandiću su za to bila dovoljna tri prsta i posvećeni ritual, kako se jednom prilikom duhovito izrazio. Kao da njegova „ograničenja“ nisu nametnuta, već izabrana za njegove crtački zahtjevne *mezzotinte* i suhe igle, koje brižno struže i gravira dok propovijeda o svom životu uz sumrake i praskozorja na moru, o povijenim čempresima i vjerničkom puku, koji se na kasnom poslijepodne-

nom suncu uspinju u procesiji k maloj seoskoj crkvi dok zvono tuče ili breca. U grafičkom smislu, *mezzotinta* je i inače tehnika koja traži malo svjetla i puno melankolije te je gotovo nužno zlo svake introspekcije. Pa kao da mu je ta *maniere noire*, crna umjetnost, po prirodi iskustva dodijeljena družica, tehnika kao stvorena za ritual čišćenja, umjetničku katarzu. Tehniku je izumio grafički diletant Ludwig von Siegen sredinom 17. stoljeću. Specifična je u tome što je obrnuta od bakropisa, jer se na njoj nazubljenom, abrazivnoj površini postupno struganjem zaglađuju mekano svjetlije površine, ovisno o tome koliko je autoru poželjno da taj *chiaroscuro* upije boje.

Maja Zemunik varira tradicionalne grafičke tehnike, ali i elemente avangardne montaže sadržaja s većom ili manjom psihološkom dojmljivošću raz(d)orne napetosti. Obje su komponente rada podložne procesnom indeterminizmu, stalnim promjenama i traženjima, pri čemu se tijekom rada na matrici ništa ne pojavljuje kao tiražna stečevina, samo je umnažanje identitetski destabilizirano do te mjere da autorica s otiskivanjem prestaje čim otisak u seriji nađe sebi istovjetni primjerak, čim se produži preko granica razlike, preko ruba suvišnosti. Fabulacijski su elementi kontrapunktirani, a slike su tvorni, reprezentativni korelativi svijeta. Ona varira lajtmotive razdaljene stvarnosti, artifičnog i prirodnog, potencira intenzivnost uzajamnosti alegoričkog temata, koji se rasprskava

u usredištenoj dinamici i pobuđuju u najovlaštenijoj naznaci ironičku redukciju na apsurd. Ono što njezini radovi simboliziraju eksternalno je samim radovima i dade se u njima varirati, preslagivati, zapravo destabilizirati. Psihološka stvarnost slike je dokumentarna, preslikava se iz prvog u stražnji plan slike, iz prošlog u sadašnje, ali ne kronološki, nego vizualno, preko svoje simultane semiotičke funkcije.

Svaki izbor je osoban i svaki sud subjektivan, premda neki estetički sudovi, kako je Immanuel Kant držao, imaju snagu čiste transcendentne budnosti, neopterećene interesom i varljivim osjećajem. Slijedeći osobne afinitete i razloge, uz nužnu kritičku distancu, izdvojio sam autore za koje držim da su žanrovski i stilski reprezentativni u našem svijetu grafičke umjetnosti. Na kraju, ne mogu pobjeći od potrebe da ovdje, kao kustos u podređenom svojstvu, ne izrazim zahvalnost svim autorima i nasljednicima onih autora koji više nisu s nama: Igoru Budeši, Mariu Lipovcu i Magdi Skračić, koji su se odazvali pozivu za sudjelovanje. Također moja zahvalnost ide umjetnicima dostojnima da se broje među žive: Jakovu Budeši i Mili Skračiću te vrlo aktivnom Petru Jakeliću, sve doajenima splitske umjetnosti koji su utjecali na likovno obrazovanje i razumijevanje medija brojnih generacija. Ponosan sam, jer sam kao učenik pripadao tako slavnim bratstvu.

Dalibor Lovrić



Jakov Budeša

(Premuda, 16. 11. 1922. – 21. 8. 2003., Split), slikar i grafičar. Nakon završene Učiteljske škole u Zadru odlazi u Split gdje diplomira na Pedagoškoj akademiji. Prije nego li se zaposlio kao nastavnik u Školi primijenjenih umjetnosti u Splitu (osnivač Grafičkog odjela), prihvaća dizajnerske poslove u splitskom kazalištu i poduzeću Jugoplastika (logo-ptica s krilima). Umjetničku grafiku usavršava kod prof. Josipa Resteka u Zagrebu te u radionici Galilea Burina u Veneciji. Dobitnik je prve nagrade za grafiku na VIII. mediteranskom biennalu u Aleksandriji 1970. godine. Samostalno je izlagao u Splitu, Beogradu, Zadru, Mostaru i Šibeniku. Bavio se pedagoškim radom, istraživanjem u području grafičkog medija i primijenjenim dizajnom.



8/105 (autent. ipsoan din)

„Oblaci“

Zymalea 1966

OBLICI, 1966., kombinirana tehnika, 61 x 48 cm



Josip Botteri Dini

(Zagreb, 3. lipnja 1943.), slikar i grafičar. Nakon završene gimnazije u 1964. godine upisuje Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu u klasi Ljube Ivančića. Radi pod mentorstvom Ferdinanda Kulmera, Vjekoslava Paraća, Krste Hegedušića i Ive Režeka. Diplomirao je 1968. godine u klasi profesora Miljenka Stančića. Po završetku studija predavao je povijest umjetnosti na srednjim školama u Kninu i Bolu do 1975. godine, a potom je postao slobodni umjetnik i član ZUH-a. Bio je upravitelj Galerije umjetnina Branislav Dešković u Bolu te ravnatelj Galerije umjetnina u Splitu. Do umirovljenja je djelovao kao profesor na Umjetničkoj akademiji u Splitu (UMAS). Samostalno je izlagao više od sto puta u zemlji i inozemstvu. Uz slikarstvo i grafiku bavi se sakralnim mozaikom.



Total OLUJA – GOLI OTOK , 2009. serigrafija, 29,7 X 42 cm
(Grafičko pjesnička mapa s pjesnikom Andrijom Vučemilom i slikarom Nevenkom Žunićem , 2009.)



Edvin Dragičević

rođen je 1968. u Splitu. Završio je smjer Grafike u Školi primijenjenih umjetnosti 1987. godine u Splitu. Diplomirao je 1997. godine na Fakultetu prirodoslovno matematičkih znanosti i odgojnih područja u Splitu, smjer Likovna kultura, u klasi profesora Petra Jakelića. Voditelj je više grafičkih radionica u zemlji i inozemstvu. Do sada je održao 16 samostalnih i sudjelovao je na 137 skupnih izložbi u zemlji i inozemstvu te je dobitnik mnogih nagrada i priznanja. Zaposlen je na Umjetničkoj akademiji u Splitu (UMAS) u zvanju izvanrednog profesora gdje predaje više kolegija iz područja grafike.

KONTROLIRATI NEMOGUĆE, 2014., bakropis, dimenzije 100 x 70 cm



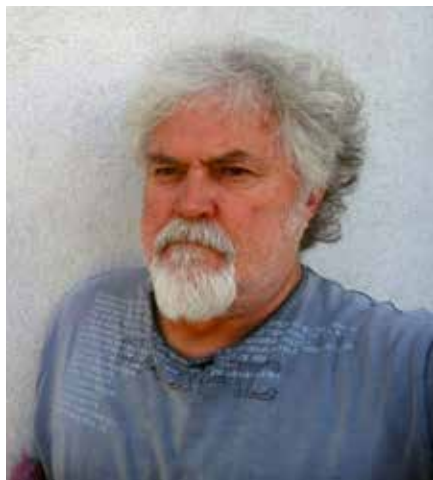


Petar Jakelić

slikar i grafičar (Prugovo kraj Splita, 15. travnja 1938.). Školu za primijenjene umjetnosti završio je u Splitu 1959. godine te Akademiju za primijenjene umjetnosti u Beogradu 1963. godine u klasi Mihaila. S. Petrova. Još tijekom obrazovanja objavljivao je ilustracije tekstova u listovima *Vidik*, *Polet* i u *Slobodnoj Dalmaciji*. Za vrijeme studija uzdržavao se radeći ilustracije za brojne novine i časopise. Prvu samostalnu izložbu priredio je 1964. godine u Prištini. Izlagao je na brojnim izložbama grafike u zemlji i inozemstvu te je više puta nagrađivan. Od osnivanja Umjetničke akademije u Splitu 1997. godine predaje kolegije iz područja grafike. Umirovljen je 2008. godine kao redoviti profesor u trajnom zvanju, a 2009. godine dobio je počasno zvanje profesora emeritusa na Sveučilištu u Splitu zahvaljujući nastavničkoj i znanstvenoj izvrsnosti.

OBALA MOG DJETINSTVA, 1971., kombinirana tehnika, 100 x 70 cm

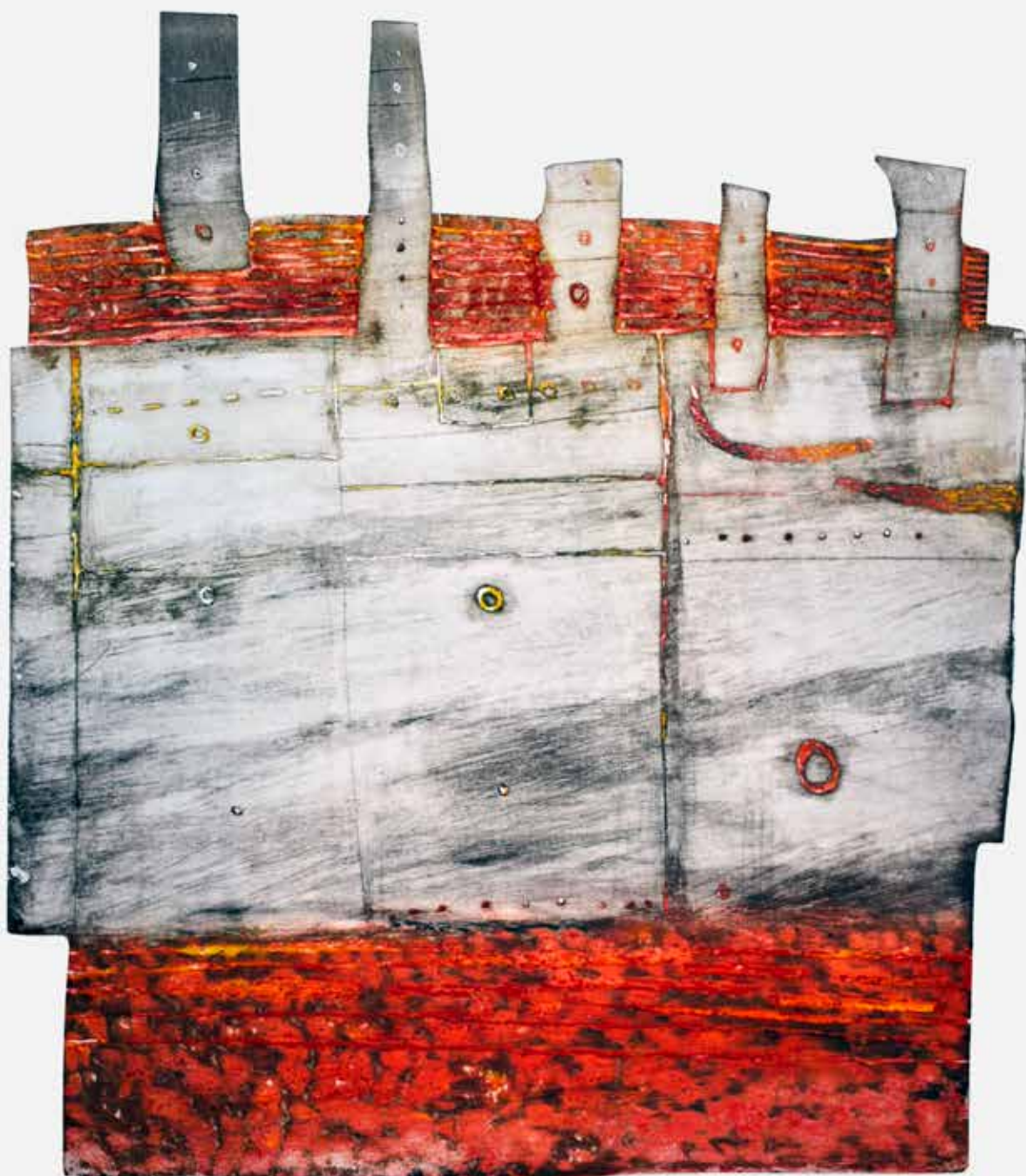




Marinko Jelača

rođen je 1954. godine u Splitu.
Diplomirao je 1985. godine
kiparstvo na Akademiji likovnih
umjetnosti u Sarajevu kod profesora
Alije Kučukalića. Iako kipar po
formalnom obrazovanju njegov
rad bitno obilježava grafički izraz
koji se održava ravnotežom oba
likovna medija. Izlagao je na više
samostalnih i mnogim skupnim
izložbama u zemlji i inozemstvu
(Tokio, Rim, Beč, Graz, Kopenhagen,
Ljubljana, Vallarius itd.). Od 1993.
godine, kao umjetnik koji je ostvario
značajan doprinos u kulturi, uživa
status samostalnog umjetnika
pod pokroviteljstvom Ministarstva
kulture Republike Hrvatske.

MADIRI BRODA, 2021., kombinirana tehnika, 100 x 70 cm



Ed

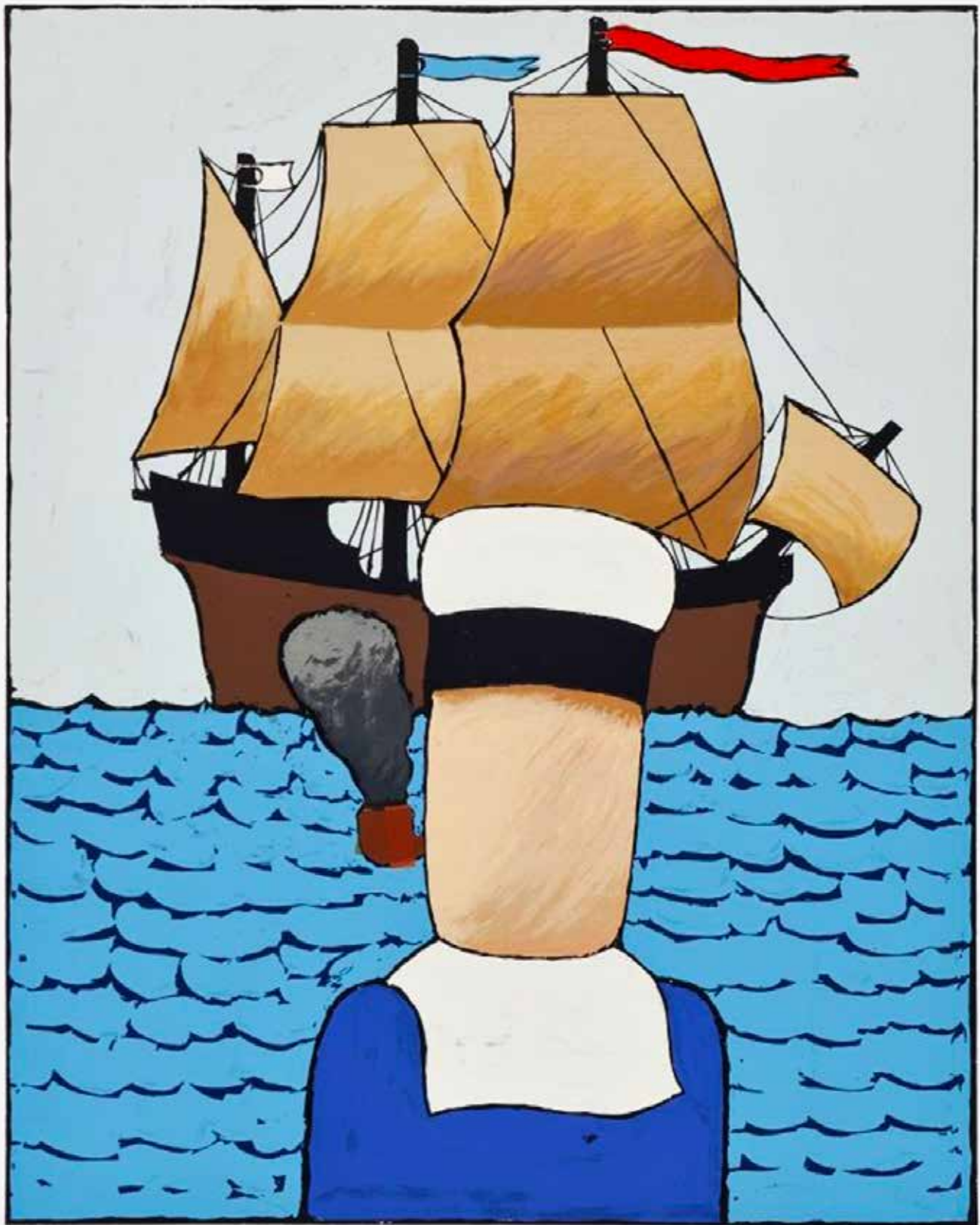
- Marki Proda

Marki Proda 2021



Vasko Lipovac

Škaljari kod Kotor, 1931. - 2006.,
Split), slikar, kipar i grafičar.
Akademiju primijenjenih umjetnosti
završio je u Zagrebu 1955. godine.
Bio je suradnik majstorske radionice
Krste Hegedušića od 1955. do 1959.
godine. Od 1967. godine živio je i
radio u Splitu. Njegovi su radovi,
od 1956. pa do danas, izloženi na
stotinjak samostalnih i više od
dvjesto skupnih izložbi u zemlji
i inozemstvu. Dobitnik je brojnih
nagrada za skulpturu i druga likovna
rješenja. Realizirao je brojne javne
skulpture i spomenike. Kontinuirano
se bavio grafikom, većinom u tehnici
linoreza i sitotiska.



VIII/XV

Vasco L. Gomes

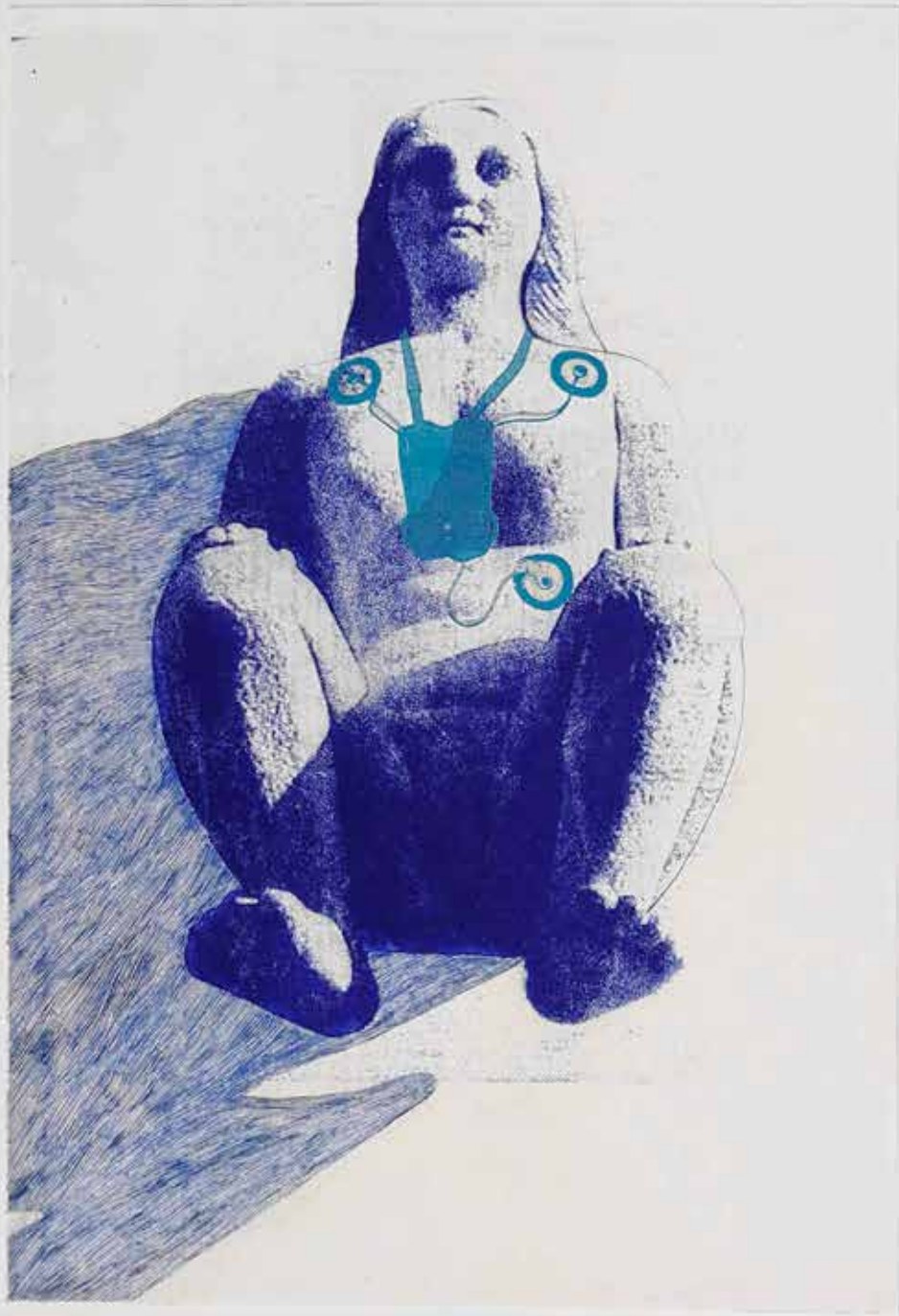
MORNAR,-, sitotisak, 76 x 56 cm



Kristina Restović

rođena je u Splitu 1973. godine. Završila je Školu primijenjenih umjetnosti u Splitu. Diplomirala je na Likovnoj akademiji u Firenci u Italiji 1997. godine. Završila je Internacionalnu školu za specijalizaciju u umjetničkoj grafici *Il Bisonte* u Firenci 1997. godine. Magistrirala je grafiku na Akademiji za likovnu umjetnost u Ljubljani u Sloveniji. Izlagala je na brojnim izložbama grafike u zemlji i inozemstvu gdje je više puta nagrađivana. Vanjski je suradnik Umjetničke akademije u Splitu (UMAS) u zvanju izvanrednog profesora te je nositeljica kolegija Suvremena grafika.

MALE MILOSTI I HOLTER, 2020., bakropis, suha igla i sitotisak, 70 x 50 cm

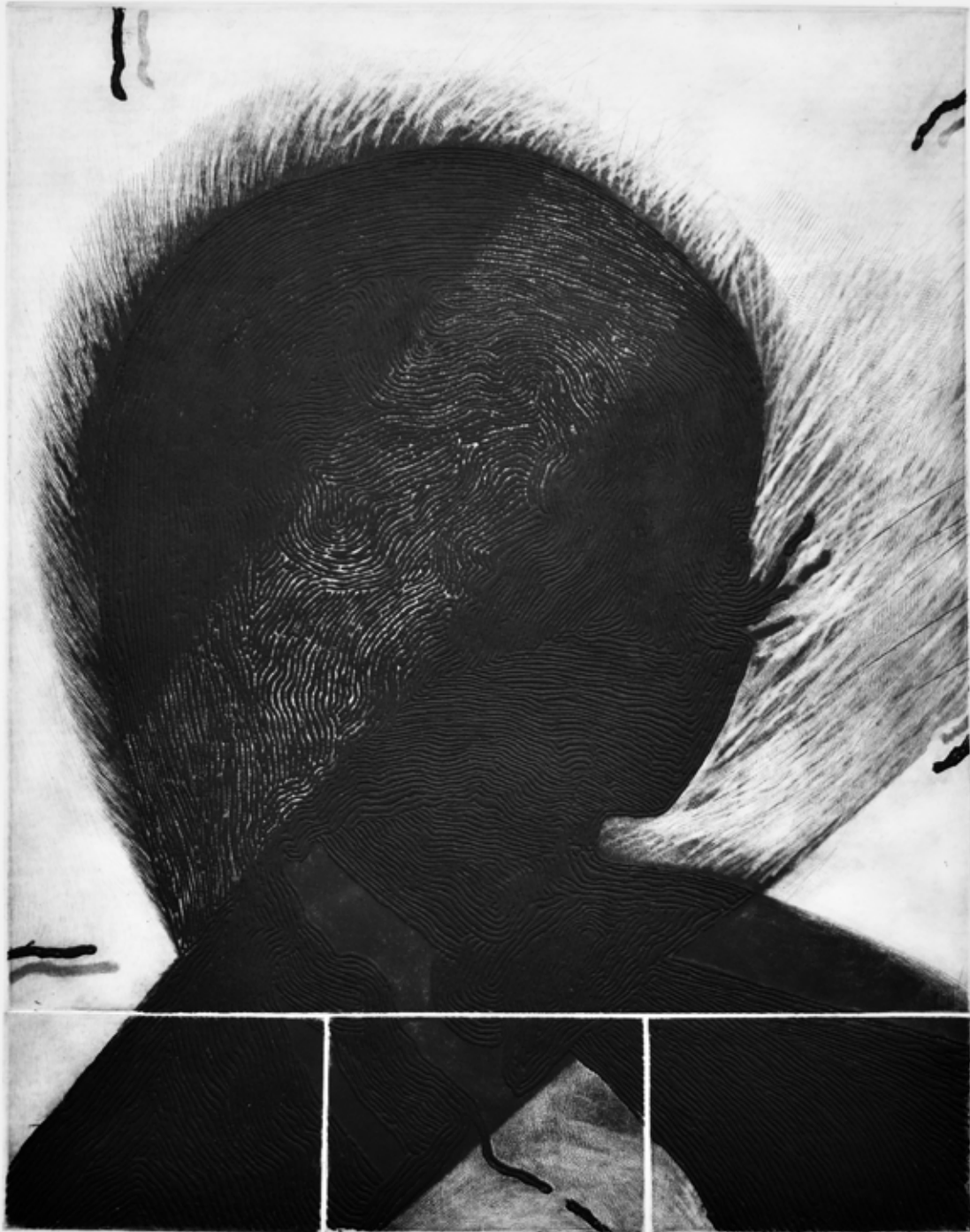




Nikola Skokandić

rođen je 1947. godine u Žrnovu na Korčuli. Završio je Školu za primijenjene umjetnosti u Splitu kod profesora Jakova Budeša, a potom Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu kod profesora Alberta Kinerta, Frane Baće i Marijana Detonija. Od 1973. radio je u novinskoj kući *Slobodna Dalmacija* kao grafički urednik, a od 1993. predaje grafičke predmete u Školi likovnih umjetnosti u Splitu. Izlagao je na mnogim skupnim izložbama u zemlji i inozemstvu. Nagrađivan je na međunarodnoj izložbi *Splitgraphic* u Splitu 2005 te dvaput je dobio *Grand prix* na međunarodnoj izložbi *Ex libris* u Rijeci 2001. i 2003 godine.

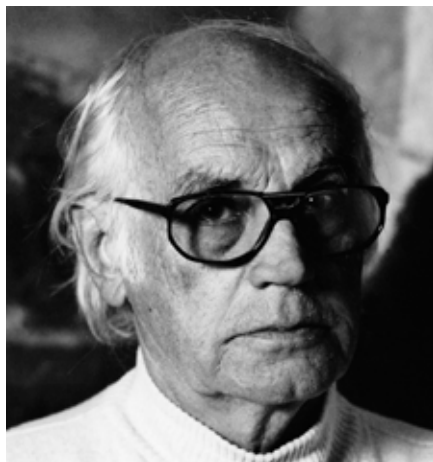
PREOBRAZBA 2010., kombinirana tehnika, 70,5 x 42,5 cm



FA. Kombimera Khila

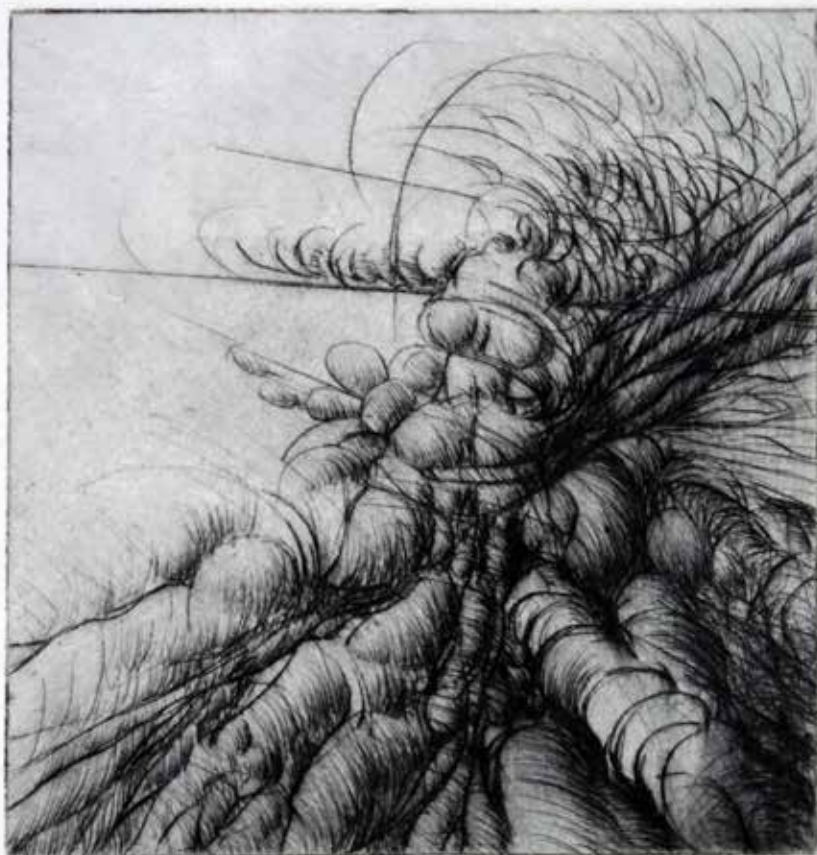
"Gloria"

SEB-01-03



Mile Skračić

(Murter 1933 - 2013., Split. Završio je Školu primijenjenih umjetnosti i Pedagošku akademiju u Splitu, a potom Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu u klasi profesora Šime Perića. Studijski je boravio u Parizu u nekoliko navrata. Izlagao je na brojnim samostalnim i skupnim izložbama u zemlji i inozemstvu. Za svoj je rad više puta nagrađivan. Radio je kao profesor na Odsjeku za likovnu kulturu Filozofskog fakulteta u Splitu. Djela mu se nalaze u brojnim muzejima i privatnim zbirkama u zemlji i inozemstvu.



GA.

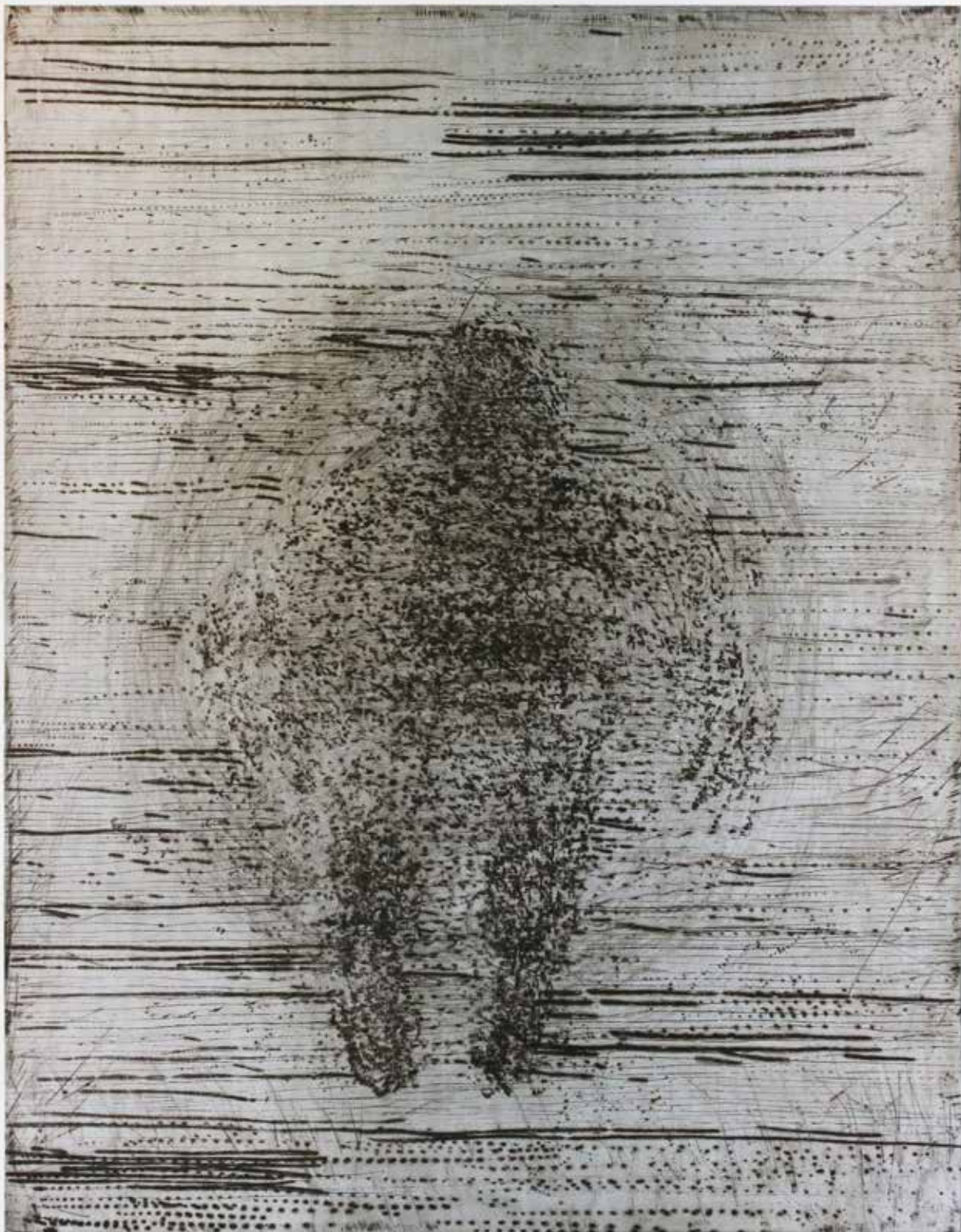
M. Krnčić

1983.



Slobodan Tomić

rođen je u Splitu 1960. godine.
Diplomirao je na Akademiji likovnih
umjetnosti u Sarajevu 1984.
godine, na odjelu grafike, u klasi
Dževada Hoze. Potom pohađa
poslijediplomski studij grafike u
Beogradu, u klasi B. Krsmanovića.
Izlaže na brojnim samostalnim
i kolektivnim izložbama u zemlji
i svijetu. Također, sudjeluje na
festivalima eksperimentalnog i
animiranog filma. Eksperimentira na
području grafike, animacije i novih
medija. Docent je na Umjetničkoj
akademiji u Splitu (UMAS) gdje
predaje kolegije iz područja grafike i
3D oblikovanja.



MRTVI ISUS, 2011., suha igla, 100 x 70 cm



Maja Zemunik

rođena je u Splitu 1982. godine gdje je završila Školu likovnih umjetnosti te preddiplomski i diplomski studij Likovne kulture i likovne umjetnosti na Umjetničkoj akademiji u Splitu. Trenutno je na doktorskom studiju Grafike na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Izlagala je na brojnim žiriranim izložbama grafike u zemlji i inozemstvu te je dobitnica više nagrada i priznanja u zemlji i inozemstvu. Radi kao docent na kolegijima iz područja grafike Umjetničke akademije u Splitu.

BEZ NAZIVA, 2021., fotogravura, p.p.litografija, 70 x 50 cm



1/10. Lomo 102

H. Lomo 102

Popis radova

JAKOV BUDEŠA

OBLICI, 1966., kombinirana tehnika, 61 x 48 cm
BEZ NAZIVA, 1966., kombinirana tehnika, 73x 103 cm
BEZ NAZIVA, 1978., kombinirana tehnika, 45 x 63 cm
NOĆ, 1969., kombinirana tehnika, 51 x 60 cm
NA OBALI, 1970., kombinirana tehnika, 38 X 60 cm
F. PEJZAŽ, 1971., kombinirana tehnika, 64 x 60 cm
BEZ NAZIVA, 1993., kombinirana tehnika, 62 x 45 cm
U PROSTORU, 1973., kombinirana tehnika, 66 x43 cm

JOSIP BOTTERI DINI

OLUJA – GOLI OTOK, 2009. serigrafija, 29,7 X 42 cm
(Grafičko pjesnička mapa s pjesnikom Andrijom Vučemilom i slikarom Nevenkom Žunićem, 2009.)
OLUJA, 199., bakropis, 14x11 cm
OLUJA, 1995-, bakropis, 14x11 cm
HRVATSKI RATNIK, 1995., bakropis., 14x11 cm
POBJEDA, 1995., bakropis 14x11 cm
UXOR – DUX, 1978., 49,5X38,8 CM
SPIRALNI VAL, 1976, serigrafija, 34, 7 X 46, 2 cm
„BIO JEDNOM JEDAN OTOK- GOLI OTOK“ 2009.,
Grafičko pjesnička mapa s pjesnikom Andrijom Vučemilom
slikarom Nevenkom Žunićem, 2009.
ISUSA UHAPSIŠE, 2009., 42 x 29,7 cm
MOLITVA PRED MUKU, 42 x 29,7 cm
NOĆNA MORA, 2009., 42 x 29,7 cm
ISUSA VODE PRED SUD, 2009., 42 x 29,7 cm
RASPETI KRIST, 2009., 42 x 29,7 cm

EDVIN DRAGIČEVIĆ

Total KONTROLIRATI NEMOGUĆE, 2014.,
bakropis, dimenzije 100x70 cm
KONTROLIRATI NEMOGUĆE, 1-5, 2014.,
bakropis, dimenzije 100x70 cm

PETAR JAKELIĆ

Total OBALA MOG DJETINSTVA, 1971.,
kombinirana tehnika, 100 x 70 cm
JUTRU OTVARAM PROZOR, 1971.,
kombinirana tehnika, 100 x70 cm
RIBAREVA KĆI, 1972., kombinirana tehnika, 100 x 70 cm
LJETO, 1973., kombinirana tehnika, 100 x 70 cm
POVRATAK, 1973., kombinirana tehnika, 100 x 70 cm

MARINKO JELAČA

MADIRI BRODA, 2021., kombinirana tehnika, 100 x 70 cm
SKLOPOVI, 2012., kombinirana tehnika, 100 x 70 cm
FRAGMENTI 1, 2012., kombinirana tehnika, 100 x 70 cm
FRAGMENTI 2., 2012., kombinirana tehnika, 100 x 70 cm
TRAGOVI SVJETLA, 2012., kombinirana tehnika, 100 x 70 cm

VASKO LIPOVAC

MORNAR,-, sitotisk, 76x56 cm
NEVERA, -, sitotisk, 100 x 70 cm
IGRA,-, sitotisk, 55x 74 cm
MORNAR,-, sitotisk, 61x 56 cm
POGLED, -, sitotisk, 76 X 56 cm

KRISTINA RESTOVIĆ

MALE MILOSTI I HOLTER, 2020.,
bakropis, suha igla i sitotisk, 700x500 mm
SNOVI 1, 2017., bakropis, suha igla i sitotisk 700x500 mm
SNOVI 2, 2017., bakropis, suha igla i sitotisk 700x500 mm
MALE MILOSTI I INFUZIJE, 2020.,
bakropis, suha igla i sitotisk, 700x500 mm
MALE MILOSTI I KATETERI, 2020.,
bakropis, suha igla i sitotisk 700x500 mm,

NIKOLA SKOKANDIĆ

Total GLAVA, 2003., kombinirana tehnika, 77 x 25 cm
MOJ PRIJATELJ ANTE, 2019.,
kombinirana tehnika, 59,5 x 42,5 cm
MOJ PRIJATELJ DUŠKO, 2019.,
kombinirana tehnika, 59,5 x 42,5 cm
MOJ PRIJATELJ JURE, 2019.,
kombinirana tehnika, 59,5 x 42,5 cm
PREOBRAZBA, 2010., kombinirana tehnika, 70,5 x 42,5 cm

MILE SKRAČIĆ

Total BEZ NAZIVA, 1994., suha igla, 77x55 cm
ROBOT, 1977., sitotisk, 53,5 x73,5 cm
RUŽA VJETROVA,1994., bakropis suha igla1994., 53X78 cm
BEZ NAZIVA, 1983, bakropis i suha igla, 26 x 17,5 cm
BOMBIZ, 1987, bakropis suha igla, 26,5X 20 cm
LETAČI, 1983, suha igla, 47 X60 cm

SLOBODAN TOMIĆ

MRTVI ISUS, 2011., suha igla, 100 x 70 cm
LABIRINT, 2003., bakropis, 50 x 70 cm
SPIKER, 2007., kombinirana tehnika, 70 x 50 cm,
TIJELO I, 2011., suha igla, 100 x 60 cm
TIJELO II, 2011., suha igla, suha igla, 100 x 60 cm

MAJA ZEMUNIK

BEZ NAZIVA, 2021., fotogravura, p.p.litografija, 70 x 50 cm
BEZ NAZIVA, 2021., fotogravura, p.p.litografija, 70 x 50 cm.
BEZ NAZIVA, fotogravura, 2019., visoki tisak, 69.5 x 90.5 cm