„Kad je spomenik bio mlad“ - Tihomir Matijević

Odstupajući – da ne kažemo: čineći prijestup – od semantičkih i morfoloških konvencija skulpture u „ruhu“ i u ulozi spomenika, umjetnički koncept Tihomira Matijevića zasniva se na dekonstrukciji i travestiji uvriježenih postulata i uzusa u portretnom kiparstvu, odnosno na originalnom prevladavanju stereotipa spomeničke plastike. Propitujući skulpturu kao „kip“, Matijević u svom teoretskom i stvaralačkom radu podastire autentičnu umjetničku spoznaju o odnosu spomenika spram skulpture, odnosno o problemu i pitanju preobrazbe skulpture u spomenik. Matijević, zapravo, preispituje i raščlanjuje komunikacijski sustav čije sastavne elemente tvore entitet skulptura, odnosno spomenik (kao odašiljatelj) i publika kao primatelj poruke (značenja). Njegovo je kiparstvo semantički dekonstrukcijsko; da bi potom pribjeglo rekonstrukciji značenja kiparskog djela. Jer, entiteti „spomenik“ i „skulptura“ mogu značiti i nešto drugo osim onoga što mislimo da doista znače. Ili, kako to podrugljivo kaže HumptyDumpty iz Carollove *Alise s onu stranu ogledala*: „*Kad rabim riječ, znači da ni manje, ni više, sam biram što će značiti*“.

Skulptura prikazuje malenog dječaka što jaše na konjiću-ljuljačci. Odjeven je u odoru 19. stoljeća – konjaničku dolamu s pozamenterijom i husarski kalpak s čelenkom. Iako reduciran i stiliziran, dotični odjevni akcesorij, združen s motivom konja i sablje, ključni je ikonografski atribut koji omogućuju čitanje djela, jasno upućujući na svoj jedinstveni ikonografski predložak – lik bana Josipa Jelačića, ovjekovječen spomenikom na zagrebačkom trgu koji nosi njegovo ime. Matijević nas ne nastoji nasamariti mogućnošću dvojbe o identitetu lika kojeg nam predstavlja: on doista *portretira* hrvatskoga bana Josipa Jelačića Bužimskog (1801. – 1859.), no u njegovoj nejakoj, dječačkoj dobi.

Skulptura je domišljato i duhovito komponirana iz dva različita elementa – figuralne kompozicije i njenoga postamenta. Matijevićeva inventivnost nije u tome što postament promovira u integralni dio kiparskoga djela, već u samom načinu oblikovanja postamenta, koji u službi semantičkog koncepta kiparskog djela iz pasivnog, stereotipnog i sporednog volumena u službi podnožja kipa postaje aktivnim – k tome još i kinetički aktivnim – sudionikom zbivanja autorove umjetničke zamisli. Ideju kipa (ukipiti se znači biti nepokretan kao kip) – svojstvo, dakle, statičnosti i nepomičnosti, a time i ne pomicanja iz prostora u kojem je postavljen – Matijević dvostruko negira: na razini konkretnog primjera postamentom u zibajućem pokretu, ali i na razini pozivanja na vlastitu umjetničko-akcijsku praksu premještanja skulptura (sjetimo se Matijevićevih akcija *Windfucker* i *Tihomir vodi svoju omiljenu skulpturu u Zagreb* iz 2007.). Međutim, Matijević i ne izlaže spomenik, već „skulpturu spomenika“ kojemu dokida spomenička svojstva.

No, pođimo od tog *Spomenika banu Josipu Jelačiću* bečkog kipara Antona Dominika Fernkorna (1813. – 1878.) iz 1866. – jer od njega polazi i Tihomir Matijević – tog *konfekcijskog djela svoga vremena*,[[1]](#footnote-1) podignutog kao izraz nacionalne i klasne samosvijesti onovremenog građanskog staleža, koji je u njemu nalazio *trajan oslonac svojih vlastitih snova o veličini*.[[2]](#footnote-2) Jedno od osnovnih obilježja spomenika njegovo je obraćanje zajednici – njegova funkcija znaka i značenja, evokativna i simbolička. Spomenik banu Jelačiću jedan je takav znak – *brončani simbol svojoj posebnosti i otporu*; simbol *nacionalne obrane od presizanja i odnarođenja*[[3]](#footnote-3) – ujedno i sredstvo u mit projicirane kulturne i nacionalne identifikacije. Spomenik se, dakle, *podiže ideji koju osoba predstavlja, a ne osobi samoj i ne njezinoj općoj životnoj zbilji*.[[4]](#footnote-4) Svojom skulpturom Matijević testira taj koncept, „desakralizirajući“ predmet koji označava ideju, to jest nudeći začudnu inačicu ideji predstavljanja lika i djela protagonista jedne nacionalne mitologije. Herojska gesta dječačićeve podignute ruke pri tome je parodijski motiv uperen prema herojskoj spomeničkoj plastici iz bogate zalihe povijesti umjetnosti.

Matijević vrlo pažljivo, i duhovito – koristeći se simplificiranjem i redukcijom kao načinom oblikovanja – infantilizira morfologiju Fernkornova izvornika, respektirajući pritom njegovu dozu akademske hladnoće, suhoće i trezvenosti i istovremeno cijepeći njegovu ozbiljnost svojim vlastitim, specifičnim, na ovom mjestu *benjaminobuttonovskim* smislom za humor. U tom „pomlađivanju“ i promjeni identiteta, izvrćući proces starenja, Matijević ujedno poništava maskulinizam spomeničke skulpture kao jedno od njezinih esencijalnih svojstava. Spomenici su, opet, uvijek „stari“ – oni žele trajati kroz vrijeme, a „mladi“ spomenik je paradoks – proturječno opće usvojenom, Matijević destabilizira i izvrće simboličko značenje „borbe spomenika protiv starenja i smrti“ – ideju vječnoga trajanja.

Inverzno svojoj praksi i konceptu „totalnog spomenika“ – akcentuiranja spomeničkog potencijala skulpture i teorijsko-praktičkog razmatranja mogućnosti preobrazbe svakog kiparskog djela u spomenik, pri čemu se „pravo na spomenik“ daje onome „drugome“ – Matijević se ovaj put od spomenika vraća skulpturi kao hermetičnom, izložbeno-galerijskim okvirom zatvorenom i u (s vizualnom projekcijom združenu) instalaciju usustavljenoj kategoriji umjetničkog djela. Matijevićev(sk)e hermeneutičke perturbacije upućuju na višeznačnost njegova kiparskoga djela – značenjska presijecanja od doslovnog „portretnog“ predstavljanja Josipa Jelačića kao dječačića, do skidanja aure svetosti spomenicima i kozerskog namigivanja promatraču. No, ludički aspekt i duhovitost njegova djela, zapravo su u službi umjetničke ozbiljnosti.

Daniel Zec

1. Tihomir Matijević, *Torta i bronca, traktat o ulozi skulpture u redefiniranju identiteta grada*, GLUO, Osijek, 2013., 26. [↑](#footnote-ref-1)
2. Gagro, Božidar, Hrvatska skulptura građanskog perioda, u: *Jugoslavenska skulptura 1870.–1950.*, katalog izložbe, Muzej savremene umetnosti Beograd, Beograd 1975., 35. [↑](#footnote-ref-2)
3. Grgo Gamulin, Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća, Zagreb. 1999., 11-15. [↑](#footnote-ref-3)
4. Grgo Gamulin (1999.) [↑](#footnote-ref-4)