

S povišenog obronka na kojem leži Bojana, rodno mjesto Antona Cetina, lijepo i jasno vidi se Čazma. Nalegla na izduženi hrbat, lijevo grmada tvrđave, zatim tornjevi Sv. Magdalene, pa kocke soc. realističkih zgrada koje se u izmaglici pričinjavaju kao neke čudne kule. Nad njom debeli sivo-bijeli oblak.

Upravo takvu je Čazmu naslikao Anton Cetin u Parizu 1967., tek umjesto oblaka nad obrisom grada lebdi fantom (Fantom iznad grada, lavirani tuš, ugljen) kojeg je već David Bumett u mono-grafiji 1986. prepoznao kao ključni oblik Cetinovog pariškog razdoblja (1966-68.), a Branka Hlevnjak (2004.) povezala s atmosferom tjeskobe hrvatskog informela 60-tih godina. Ne vjerujem odviše u nacionalne, regionalne, lokalne odrednice umjetničkog opusa. Svaki je umjetnik pojava za sebe, no ipak, kako iznaći i geniusu loci? A taj, zapadnomoslavački u slučaju Antona Cetina zgušnjut je i tvrd, iako ne rektilinearan, zagasitih tamno žutih, smeđih i kobaltno-ljubičastih tonova koji se najbolje doživljavaju u prohladno rano proljeće. Prastari krajobraz, umrežen koordinatama vitkih zvonika. I Bumett i Hlevnjak točno zapažaju da Pariz za Antona Cetina znači i oslobađanje od jednog neljudskog sustava koji drobi individualnost, no taj Pariz fantoma, osamljenih i tužnih majki i ranjenih ptica ujedno je i preispitivanje genius loci, ne da bi ga se odbacilo i zaboravilo (jer sjećanja su to jača, što je njihov izvor udaljeniji), već da ga se stvaralačkom voljom pretvori u željenu poetsku viziju, obogati linearnom ljepotom i razvedri bojom (Djevojka s pupoljcima, lavirani tuš, pastel; Žena s cvijetom, gvaš, pastel, 1966.), baš kao što se u ljetnom svjetlu boja u jasnim potezima upisuje u blage padine Gore. Od genius loci do genius universi oblik se zgušnjava, pa tako i njegovo značenje, do prvih nagovještaja strolike ili jajolike Eve (Takav je život, lavirani tuš, ugljen, olovka, 1967.), općeg Cetinovog simbola životne snage i vječnosti stvaranja.

Naravno, Cetin nije Parizom stupao sam. Yves Klein je već poletio u prostor apsolutnog plavila, rastočeni i zubati oblici asocijaju Germaine Richier i Dubuffeta, no kao i u slučaju drugih ne baš uspješnih usporedbi (s Miroom ili Kleeom), ostajemo na razini asocijacije. Ako Cetin i gleda, ili upija, radi se o ispitivanju materijala koji zatim služi, transformiran, za stvaranja novih poetika. Onaj fantom na zagasito plavom nebu nad »moslavačkim« bojama krajolika (ulje, 1966.), možda je baš paradigmatični svjedok tih novih poetskih traženja i nalazjenja.

Do 1914. učinjeno je s oblikom sve što se moglo unutar tradicionalnog izraza likovnih umjetnosti. Za inovaciju avangardnom stvaratelju ostaje područje sadržaja. Od pitture metafisice i nadrealizma oblik se uvelike vraća u akademske okvire, ili pak izlazi iz svijeta likovnosti, iako, naravno, ne i iz domene vizualnosti. Na tradiciji Dada i Duchampa nastaje cijela jedna nova vizualna umjetnost, zasnovana na konceptu, iako ne baš osobito obiljubljena od »avangardnih« kritičara, ona »tradicionalna« likovna umjetnost graditeljstva, kiparstva i slikarstva itekako nastavlja svoju stvarateljsku djelatnost, koristeći pritom i iskustva konceptualnih eksperimenata. Sloboda oblika zajamčena Kandlinskim, Mondrianom ili Malevičem, obogaćuje se istraživanjima konceptualnih vizualaca. Mislim da na taj način valja gledati i na opus Antona Cetina, a kao jamstvo njegovog odredjenja upravo na pariško razdoblje. Začuduje koliko se klasični tekst Clementa Greenberga, »U susret novom Lacoonu« (1940.) može primijeniti na zrelu fazu Antona Cetina, u smislu da čista likovnost izbjegava

*From a high hillside above Bojana, the birthplace of Anton Cetin, one can distinctly and clearly see Čazma. Stretched on a ridge, the mass of the fortress on the left, next the spires of St. Mary Magdalene, and then the prisons of real-socialist buildings which in the haze appear as some fantastic towers. A thick white cloud above.*

*This is exactly how Anton Cetin painted Čazma in Paris in 1967, only, instead of a cloud, there is a phantom hovering over the city (Phantom over City, ink wash, charcoal), a phantom recognized already by David Bumett in his monograph of the artist in 1986 as a key form of Cetin's Paris period (1966-68), and linked by Branka Hlevnjak (2004) to the atmosphere of anxiety within the Croatian Informel in the sixties. I do not believe too much in national, regional, or local determinants of an artist's opus. Yet, how to escape the genius loci? And in the case of Anton Cetin, this genius loci of the western Moslavina is compact and hard, although not rectilinear, saturated in dark yellow, brown and cobalt purple tones, best experienced in a cool early Spring. An ancient landscape defined by a network of slim bell-towers. Both Bumett and Hlevnjak are right claiming that for Cetin Paris meant liberation from an inhuman system which crushes individuality, but that Paris of phantoms, lonely and sad mothers, and wounded birds, meant also questioning of the genius loci, not to discard or forget it (memories are stronger, as their source is farther away), but to transform it by creative willpower into desired vision, rich in linear beauty, and to enliven it with colour (Girl with Buds, ink wash, pastel; Woman with Flower, gouache, pastel, 1966), just as the colour in the Summer lightens the gentle slopes of the Mountain. From the genius loci to the genius universi, the forms thicken, and also does their meaning, to the first announcements of the heart-like or egg-like Eve (C'est la vie, ink wash, charcoal, pencil, 1967), Cetin's universal symbol of life and creativity.*

*Cetin did not march through Paris alone. Yves Klein had already launched himself into a blue void, harsh and edgy forms recall Germaine Richier and Dubuffet, but, as in the case of some other not so successful comparisons (e.g., with Miro and Klee) one remains on the level of vague associations. If Cetin explores and takes in, it is a matter of testing materials which, transformed, would serve for creation of new poetic visions. That phantom on the saturated blue sky above the masses of "Moslavina" colours (oil, 1966), may be the paradigmatic witness of new poetic inquiries and discoveries.*

*By around 1914 the art had done whatever could be done to the form within the traditional fine arts boundaries. The vanguard artist could innovate only in the area of the content. From the "pittura metafisica" and surrealism, the form withdraws into academic framework, or leaves the fine arts world, staying, of course, within the realm of the visual. An entire new art of concept sprung up based on the Dada and Duchamp. Although not exactly loved by the "avant-garde" critics, the "traditional" fine arts of architecture, sculpture and painting continue their creative activity unabated, using in that process also the experiences of conceptualist experiments. The freedom of form guaranteed by Kandinsky Mondrian, or Malevich was thus enriched by the explorations of visual conceptualists. I think that this is the way to look at the art of Anton Cetin. It is surprising how the classical text "Toward a New Laocoon" by Clement Greenberg (1940) claiming that pure form shuns literary contents and should be experienced by "feeling" rather than "reading", is applicable to the mature phase of Cetin's art. An experience of a work by Cetin, however, includes always a poetic content, which we "read", or "experience", in a lunar interplay of*

literarne sadržaje i doživljava se ne čitanjem već »osjećanjem«. No doživljavanje Cetinog djela uključuje itekako poetski sadržaj, koji »čitamo«, odnosno »osjećamo« u lunarnoj igri bestjelesnih oblika na beskrajinim prazninama plohe i svjetla. Cetin je stvorio koncept, vječne, nenametljive, energije života, i zadjenuo ga za taj koncept savršenim oblicima. Pariško razdoblje 1966-68., koje ovom izložbom slavi četrdesetogodišnjicu, donosi prve bljeskove sadržaja i forme koji će zasjati u sljedeća četiri desetljeća izrazito koherentnog i do savršenstva doradjenog opusa. Kao kad se u kasno proljeće bagrem rascvate zapadnim obroncima Moslavač legore.

*weightless forms levitating in endless voids of planes and light. Cetin has created his concept of eternal, unobtrusive life energy, and endowed it with perfectly compatible forms. The Paris period (1966-68), which celebrates with this exhibition its fortieth anniversary, announced the first flashes of form and content to shine throughout the following four decades of an extremely coherent and accomplished oeuvre. Like when acacia blossoms out in springtime on the western slopes of the Moslavina Mountain.*

*Vladimir P. Goss*