

Ivica Župan

Svjetlosni oblici Vojina Bakića

Ivica Župan
Vladimira Varićaka 5
HR - 10 010 Zagreb

Izvorni znanstveni rad
Original scientific paper
Primljen / Received: 28. 1. 2013.
Prihvaćen / Accepted: 4. 5. 2013.
UDK: 73.071 Bakić, V.

The paper explores the features of the extensive cycle titled Luminous Forms by Croatian sculptor Vojin Bakić, created between years 1963 and 1970, in which the artist proved, among other things, the craft of transformation of a basic plastic problem into numerous convincing and relevant variants, thus enriching the sculptural lexis and the overall process of an utmost transformation of the sculptural thought in Croatian art of the second half of the 20th century. Bakić has found the answer in sculpture as a series of alternately concave and convex utterly furbished mirror-like regular round discs. Functional and forming factor of the Luminous forms is a disc and Bakić creates his objects through their addition in various interrelations. He was able to find the means to a most efficient end of mediation between his own creative inventions, the responsive environment, the light and the viewer's co-creative reactions. The latter's role makes all of the mentioned elements inter-dependent. The sculptor precisely sets his starting positions: serial production/technological treatment; convexity/unevenness; space/ambient setting; pattern/schematics of the raster; light; optics/effect and kinetics/movement. Paper also investigates the correspondence of the cycle with the ideology of New Tendencies. Bakić indicates the understanding of the new social role of his works, and not only in the formation of interior architectural ambiances, but also in the formation of a novel plastic-spatial character of future towns.

Keywords: *disc, serial production, technological workmanship, space, spatial arrangement, grid scheme, light, optics, movement*

Dobrotom dvojice zagrebačkih kolekcionara zagrebačka je Academia Moderna od 16. veljače do 16. ožujka 2012. predstavila tri objekta hrvatskog kipara Vojina Bakića iz njegova opsežna ciklusa *Svjetlosni oblici* (nedosljedno se, od izložbe do izložbe, za ove plastičke organizme rabe nazivi *Svjetlosni oblici* i *Svjetlosne forme*, kao i redni brojevi), nastajala između 1963. i 1970., u kojemu je autor, među ostalim, dokazao vještinu mijenjanja jednoga temeljnoga plastičkog problema u brojne uvjerljive i relevantne inačice, doprinoseći tako proširenju kiparske leksike i u konačnici procesu korjenite transformacije kiparskog mišljenja u hrvatskoj umjetnosti druge polovice 20. stoljeća, gdje je već u to doba potvrdio izrazito individualnu poziciju u recentnim kiparskim transformacijama.

Pojedine od realizacija ovog ciklusa posjeduju svi veći domaći muzeji i galerije, neki su završili i u inozemstvu; svijest o njemu i njegovoj vrijednosti odavno je oblikovana, ali bilo je zanimljivo i uzbudljivo vidjeti ova

tri objekta jer su – čameći u jednoj privatnoj zbirci – 35 godina bili sklonjeni od očiju javnosti.

Ciklus *Svjetlosni oblici* prvi put je bio predstavljen na Bakićevoj samostalnoj izložbi 1964., postavljenoj u zagrebačkoj Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti, i odmah je prepoznat u domaćem i međunarodnom umjetničkom kontekstu. U literaturi je visoko ocijenjen, i to ne samo kao zanimljiv i intrigantan jezik plastičke ekspresije, već posebice kao paradigmatički primjer apsolviranja i nadilaženja tradicionalnih kiparskih konvencija 1960-ih, lokalnih estetskih parametara te uspješno smještanje korpusa domaće skulpture u europski kontekst, ali i kao model i varijetet kreativna razumijevanja prostora. Naš je kipar 1960-ih predstavio objekte kojima intervenira u izlagački ambijent, u kojemu plastički objekt više ne funkcionira samostalno, nego integralno sa svekolikom ambijentalnom cjelinom.¹

Na vizualnom planu ova djela prije svega odlikuje visoko odnjugovan estetski status plastičkog objekta



1. Vojin Bakić, *Svjetlosni oblici*, Accademia Moderna, Zagreb, (foto: Branimir Baković)

Vojin Bakić, *Luminous Forms*, Accademia Moderna, Zagreb

koji ima čistu, jasnu kiparsku sintaksu i leksiku, jezičnu terminologiju i strukturalni poredak te matematičku eleganciju forme.

Ciklus predstavlja Bakića kao jednoga od najvažnijih hrvatskih likovnih umjetnika koji u drugoj polovici 20. stoljeća učestalo ili povremeno, ali redovito jezično artikulirano i u skladu s mijenama izričajnih postupaka unutar različitih umjetničkih shvaćanja posežu za statičkom ili pokretljivom svjetlosti. Bakić se istodobno potvrđuje i kao autor djela koje se proteže i percipira u svekoliku okolnom oblikovnom prostoru.

Ovim ciklusom kipar je započeo rješavati probleme vrlo značajne i znakovite za budućnost vlastita plastičkog

mišljenja, posebice problem plastičke organizacije koja neposrednije i slobodnije uključuje motriteljev udio. U drugoj polovici 1960-ih započinje istraživanje problematike optičke recepcije u odnosu na fizička obilježja tvari, odnosno materijala iz kojega je artefakt izveden, a koje – uz prekide i s manjom ili višom energijom – traje i do danas.

Ostvariti kinetičko ustrojstvo postalo je pretpostavkom Bakićeva mišljenja, ali postavljalo mu se pitanje kako to ustrojstvo razviti u međuaktivnosti između percipitivna polja, djelovanja prostornih sila i sama motritelja, tj. kako uspostaviti suodnos među tim činiteljima.

Izložba je podastrla tri inačice iste plastičke tematike, jedne u osnovi jedinstvene problemske linije i kiparske misli, iznijansiranim varijacijama istoga formalnog obrasca – načela uspravna strukturiranja monoelemenata, njihova ritmičkog rasta u vis i kooperativnosti gradbenih elemenata. Umnožena su i u objekte slobodnih kompozicija spajana dva osnovna (tipska) modula – konveksni i konkavni – koji se udružuju u otvorene ritmičke cjeline koje se ne završavaju u strogu strukturalnom sustavu, već se iz objekta u objekt mijenjaju u pravcima i grupacijama njihovih sukcesivnih nizanja i autor – u dvadesetak realizacija – dokazuje da su njegove konfiguracije potencijalno neiscrpne. Takvo strukturiranje objekta iznjedrilo je načelo kompozicije bez hijerarhije njezinih dijelova.

Kompozicijska žudnja za uspravnosti i raznolikost građenja uspravnica od istovjetnih monoelemenata oblikovni je i misaoni koncept ovoga antologijskog ciklusa. Nastajao je adiranjem strukturalnih segmenata/monoelemenata u uzdižuću okomicu i rezultat je kiparove pasionirane motiviranosti da u strukturiranju tijela kipa stvori što je moguće plastički smisleniju organizaciju i artikulaciju apstraktne kompozicijske osi (uspravnice, vodoravnice, dijagonale). Nezadrživ uzgon vodi sva tri objekta u visinu, premda su im osi razvedene i premda se sva tri šire u prostor.

Ove objekte čitamo i kao metafore otpora i otklona od tradicionalnog razumijevanja skulpture po kojemu je skulptura i oblik, i materijal, i sam prostor.

Jedna od krucijalnih odlika ovih zanimljivih realizacija jest i motiv vitalističkog aktivizma – svojom energijom one teže snažnoj ekstenziji u ambijent, pri čemu sugeriraju impulse mogućega vlastitoga organskog rasta i potencijalne pokrenutosti i širenja iz same jezgre inače statične mase, pa u dinamičkim profilima ovih objekata čitamo simptome one umjetničke kulture koja se temelji na pokušaju obnove osnovnih načela velikoga futurističkog naslijeđa, koje je tada još uvijek nudilo mnoge žive sugestije.

Svrha je ovih objekata da ispituju nove modele vizualne percepcije, ali i mogućnosti prenošenja tih iskustava na teren ambijentalne plastike. Objekti iz *Svjetlosnih oblika* doduše nemaju mehaničku komponentu koja bi ih pokretala, ali s obzirom na to da su sastavljeni od zrcalnih diskova, kinetičnost je zamijenjena primanjem i odbljescima svjetla i svega ostaloga u prostornoj realnosti te nadasve dinamikom motritelja pri kretanju oko objekta. Ovaj ciklus ipak stvara optičke iluzije umjerena stupnja – ne u tolikoj mjeri da bismo ga mogli uvrstiti u „čistu” kinetičku umjetnost.

Vizualna situacija objekata, naime, mijenja se pod utjecajem svjetla koje pada na module ili se modificira motriteljevim slobodnim kretanjem u prostoru pred njima.

Bakić svoje forme gradi od nekoliko sastavnih dijelova koji se po jedinstvenoj logici sklapaju i sjedinjuju u novu cjelinu. Krećući od dotad usvojenih spoznaja o elementarnosti forme, kipar ne ide k njezinu zatvaranju u idealan oblik, nego je razrađuje u ansambl montažom sastavljen u ansamble snažne, gotovo totemske ekspresije.

Unutar kinetičke produkcije tijekom 1960-ih ostvarivane u hrvatskoj umjetnosti razlikujemo najmanje tri postulacije u definiranju sustava odnosa objekt-prostor-svjetlo-pokret. Prva je kategorija slobodne analitičnosti utemeljene na intuitivnu osjećaju reda (Bakić, Miroslav Šutej); druga je kategorija objektivne analitičnosti utemeljene na provjeri numeričkog programa (Vjenceslav Richter, Ivan Picelj, Juraj Dobrović); treća je kategorija tehničke analitičnosti zasnovane na provjeri sustava mehanizama temeljenih na pogonskom djelovanju elektroenergije (Aleksandar Srnec).

U Bakićevu slučaju govorimo o strukturi čija je dinamična i svjetlosna komponenta još uvijek skromna i ovisi samo o svjetlosti u prostoriji u kojoj je objekt izložen, za razliku od, primjerice, Dobrovićevih objekata kod kojih je efekt dinamičnosti ostvarivan manualnim reguliranjem pokreta ili Srnecovih luminokinetičkih objekata kod kojih je efekt dinamičnosti reguliran elektromotorom.

Kod Bakića riječ je o kompozitnim jedinicama strukturiranim u prostoru po unaprijed zadanoj i racionalno vođenoj koncepciji, o konkretnim i autonomnim organizmima, utemeljenim na internim plastičkim i strukturalnim pretpostavkama – strukturama utemeljenim na unutarnjoj artikulaciji plastičkih jedinica, i to na osnovi aproksimativnih motivacija. Stoga Bakićevi objekti pripadaju konstruktivnoj, a ne konstruktivističkoj shemi, budući da – usprkos očiglednoj preciznosti – ostaju otvoreni slobodnim načelima formalna rasporeda. Autorova kompozicijska metoda je improvizirajuća i nastaje na temelju postupka koji je isključivo manualne naravi i ne pokorava se okvirima geometrijskih proračuna.

Objekti, dakle, nisu ostvareni po nacrtima preciznih analitičkih studija, obvezatno utemeljenim na numerički reguliranim pravilnostima i propozicijama, niti se njihov autor – vizualno i oblikovno – služi brojkom; tu odnosi ne proizlaze iz progresija i varijacija brojčanih jedinica. Kod Bakića nije riječ o strogoj analitičkoj proceduri, već u njegovu promišljanju objekta ima mjesta i za druge čimbenike, pa i za komunikativnost, udio igre, pa čak i za slučaj! Rijetkom gradbenom jednostavnošću



2. Vojin Bakić, *Svjetlosni oblici*, Accademia Moderna, Zagreb (foto: Branimir Baković)

Vojin Bakić, Luminous Forms, Accademia Moderna, Zagreb



3. Vojin Bakić, *Svjetlosni oblici*, Accademia Moderna, Zagreb (foto: Branimir Baković)

Vojin Bakić, Luminous Forms, Accademia Moderna, Zagreb

autor uspijeva uspostaviti pravi odnos između novih operativnih tehnika i onoga plastičkog senzibiliteta koji po svojoj delikatnosti i po svojoj imaginativnosti napušta svaku formativnu strogost i očituje se kao neka vrsta specifične plastičke fantastike.

Oblikovno načelo serijalne razrade unutar iste tematike vizualne ambivalentnosti geometriziranih struktura ostvareno je, kako rekosmo, u dvadesetak objekata ovog ciklusa, a tom obilato razrađenom proizvodnjom autor

je dokazao materijalno postojanje ovdje utjelovljena koncepta pokreta, stalne mijene odnosa, spajanjem i razdvajanjem sustavnih dijelova objekta i čimbenika koji određuju ljudsku percepciju. U modulima su, dakle, inicirani doživljaj pokreta u statičnosti, jednoga mentalnog, čak percipitvnog, pomicanja unutar stvarnoga fizičkog mirovanja objekta.

Ciklus dokumentira kristalizaciju autorova temeljnog plastičkog koncepta. Stvarajući *Svjetlosne oblike*, kipar je usredotočen na plastički sustav i na njegovu mikro- i makro-sintaksu, zanima se za svjetlo, fenomen refleksije i difrakcije, dinamike i kinetičkih efekata, čime se priključio autorima tog doba koji se odlučuju za istraživanje novih područja trodimenzionalne plastike koja neposredno uključuju spoznajno-prostorna iskustva suvremena čovjeka, a što je sve više pretpostavljalo uporabu mogućnosti koje su tada pružale znanost i tehnika.

U razradama ovog ciklusa Bakić afirmira svoju sintezu optičke, kinetičke i ambijentalne umjetnosti kakva se rađala početkom 1960-ih, kada se iznova vjerovalo da će uloga umjetnosti biti u poticanju aktivne percepcije čovjeka moderna svijeta i da će mjesto umjetnosti biti u transformaciji prostora u kojima se pojedinac svakodnevno kreće. Nadovezao se na postignuća plastičke avangarde – Jesus Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, Gianni Colombo, Bruno Munari... – razvijajući na svoj način neka već prihvaćena iskustva suvremene mu oblikovne prakse, a to su, prije svega, konkretizacija dimenzije prostora i uporaba novih tehnoloških medija.

Bakić je pronašao nova oblikovna sredstva kojima na najdjelotvorniji način posreduje između vlastitih stvaralačkih iznašašća (objekta), odzivne (responzivne) okoline, svjetla te motriteljeva stvaralačkog reagiranja čija uloga sve pobrojene čimbenike čini međuovisnima, pri čemu je posebice znakovit i suvremen bio njegov pristup odnosu djela i motritelja; uz maksimalnu koncentraciju i motiviranost motritelj može prepoznati barem slutnju u kojoj se – u trenutačnim titrajima – oblici koji čine objekt optički pomiču iz vlastite plošnosti u prostorni poredak.

Realnost Bakićevih objekata, dakle, neposredno je povezana s potrebom motriteljeve nazočnosti i s potrebom pokreta motritelja-sudionika u prostoru, pri čemu se izgled objekta kontinuirano mijenja pokretom motriteljeva pogleda. Ukoliko se motritelj uistinu motivira u percepciji Bakićeva objekta, koji mu se za odčitavanje nadaje samo svojim licem, može se susresti s magičnim svijetom njegove pokrenute unutrašnjosti.

Djelo je statično, poput klasične skulpture učvršćeno na postamentu, ali ostvareno je tako da motritelj – kretanjem ispred ili oko djela – otkriva i prati perma-



4. Vojin Bakić, *Svjetlosni oblici*, Gliptoteka HAZU, Zagreb (foto: Branimir Baković)

Vojin Bakić, Luminous Forms, Glyptothèque of the Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb

mentne mijene lica djela, njegovu promjenjivu realnost, mnoštvo neprestano drukčijih izgleda; u svakom sljedećem trenutku čini mu se da vidi nešto što trenutak prije nije opazio. U prvi mah može se činiti da je riječ o prolaznoj igri optičkih iznenađenja, ali u načelu riječ je o konstrukciji objekta koja nedvojbeno daje na znanje da je motrenje i opažanje aktivan i selektivan čin. Objekt postoji neovisno o motritelju, ali stvarno živi zahvaljujući motritelju, bez kojega se objekt nanovo vraća u stanje pasivnosti i postaje mrtav estetski predmet.

Bakićeva inačica kinetizma proizlazi iz promjenjivih vizualnih situacija uvjetovanih pomicanjem ugla i distancije motriteljeva pogleda na objekt i ne iscrpljuje se, dakle, u okruživanju motritelja objektima, već teži uvođenju motritelja u samu punoću prostora u kojemu njegovo tijelo postaje i osnovnim motivom pokreta. U tim ambijentima motritelj teško može ostati pasivnim. Njegova je percepcija otvorena prema jednostavnoj, ali istodobno i vrlo precizno organiziranoj plastičkoj strukturi objekta čiji su konstitutivni čimbenici i prostor, svjetlost i pokret, a ta simbioza u motritelju – provocirajući njegove senzorne i emotivne potencijale – inicira brojne varijacije tumačenja i povratna doživljaja pri opserviranju.²

Nova traženja Bakića usmjeravaju k problemu novoga plastičkog prostora i isticanja uloge svjetla i pokreta, prema dinamičnoj predodžbi prostora putem serijalnih plastičkih dijelova. Dinamička struktura objekata ovisi o kutu upada svjetla na disk i optičkim učincima koji se pritom stvaraju te o radijusu motriteljeva kretanja. Nova, nestalna, promjenjiva prostorno-svjetlosna dimenzija ostvaruje se u tijelu u načelu mirne, stabilne i zatvorene metalne mase!

Te pomno planirane strukture imaju vlastitu skulpturalnost, tjelesnost, logiku, protokole, gramatiku, transparentna pravila kombinatorike mogućih intervencija i narav samih intervencija. Tu je riječ o Bakićevoj moći da – usred svojih strukturalnih traganja – sintetiziranjem jednostavnih geometrijskih oblika, elementarnih modula (diskova) u njihovim primarnim kombinacijama stvori objekt koji se otvara i u motritelju potiče neprestane perceptivne modulacije.

* * *

Bakić uspješno i bez kašnjenja uspostavlja relacije s realnosti koja sve odlučnije biva determinirana nazočnošću tehničke i znanstvene misli snažno očitovane na mnogim važnim područjima života. Ovaj dio Bakićeva opusa ističe nužnost otvaranja prema konkretnim životnim uvjetima ostvarivanima u industrijski visoko razvijenoj civilizaciji.

U *Svjetlosnim* je *oblicima* kipar, primjerice, u istodobnoj korespondenciji s problemskom filozofijom, scijentističkom ideologijom, metodološkim i eksperimentalnim karakterom i postulatima neokonstruktivističkoga međunarodnog pokreta Nove tendencije, čija su plastička problematika, estetska traženja i jezične konstelacije i među hrvatskim autorima imale svoje autentične interpretatore, koji je svoje izložbe održavao u Zagrebu od 1961. do 1973., na čijim su izložbama fermentirale inovativne, avangardne ideje, očitovao duh i tehnologiju eksperimenta i, konačno, u europskim okvirima formirao novi pogled na svijet umjetnosti u svjetlu novih medija i suvremenih tehnoloških iznahašača. Nove tendencije su, među ostalim, promicale radikalnu obnovu racionalističke linije novog konstruktivizma i njegovo prenošenje u tada aktualnu problematiku kinetičke i programirane umjetnosti. Određujući mentalitet, karakter, operativnost i mjeru njegova sudjelovanja u umjetničkim pravcima – premda Bakić uspješno izlaže na drugoj, četvrtoj i petoj izložbi, očitujući razrađen i izdiferenciran novotendencijski pristup i jezik – razmatrajući *Svjetlosne oblike* nipošto ne možemo govoriti o ideološkoj i programskoj ortodoksiji. Posebice nije bio zastupnikom strogih pristupa programiranih plastičkih ostvarenja, uz krajnju ekonomiju sredstava kojima se autor služi.

Jednu od središnjih tema i najvažnijih dionica u poslijeratnom razvoju europskih modernih pokreta čini linija neokonstruktivizma i kinetičke umjetnosti, ali istodobno se, na jedinstven način, referira i o vizualno-plastičkim istraživanjima percepcije i fenomena svjetla i pokreta, koja istodobno znači povijesnu prekretnicu i jedno od najradikalnijih poglavlja u razvoju suvremene hrvatske umjetnosti iza 1945. i našu umjetnost vraća u maticu europskih tokova.³

A tu je, kako su isticali brojni teoretičari likovne umjetnosti i likovni kritičari, riječ o posljednjim doista renesansnim očitovanjima ideala eksperimentalne i systemske suradnje znanosti i umjetnosti, prirode i matematike, organiziranim dinamikama osjetila i znakova te strogo fenomenološkim strukturama intuicije u njihovim pleksusima percepcije, pamćenja i mašte.⁴

Svaka od izložaba Novih tendencija otvarala je nova poglavlja, subjektivni pristup umjetničkoj problematici zamijenila bi racionalnom analizom, preciznom izradom, eksperimentiranjem s novim tehničkim medijima i industrijskim materijalima. Novotendencijska umjetnost stvara se u znaku eksperimenta, proširenja pojmovnih i operativnih granica, strasti za nečim u umjetnosti dotad neiskušanim i nepoznatim. Pristup stvaralaštvu od tada uključuje znanstveno-istraživačke metode, istraživanja na polju vizualne percepcije

i komunikacije, a motritelj je uključen u sam čin stvaranja. Riječju, pokret Nove tendencije, koji se bavio konstruktivističkom i kinetičkom umjetnosti, promicao je materijalnu uporabu fizičkog svjetla kao sastavna dijela materičnosti umjetničkog objekta.

Na četvrtoj izložbi Novih tendencija iz 1969., u sekciji Retrospektiva NT 1 – NT 3, Bakić sudjeluje s dva *Svjetlosna oblika*. Po svim konceptualnim, ideološkim, likovnim, tipološkim, jezičnim, operativnim izvedbenim i kontekstualnim parametrima vrednovanjima u ovim trodimenzionalnim konstrukcijama Bakić unosi inovativne zahvate, konkretne metodološke postavke oblikovnog pristupa u dosluhu s klimom Novih tendencija – luminizam i kinetiku, klimu koja eksperimentira s optičkim istraživanjima površine, strukture i objekta, ali i strogu logiku i strukturalno promišljanje reda – no ipak ostajući unutar, a ne iskoračujući izvan zadana

kiparskog medija, što je svjesni autorefleksivni stav. Naš kipar, dakle, pripada među umjetnike koji su i u okviru estetičkih kategorija ocrtanih svjetlošću i pokretom ostali uporni u težnji da novim sredstvima nastave tradiciju oblikovanja skulpture.

Pokret i svjetlost, kao elementi umjetnosti koji uobličavaju, najtješnje su povezani s prostorno-vremenskim predstavama modernih prirodnih znanosti. Vremensko-prostorna umjetnost svjetlosti ranih 1960-ih tek se počela tumačiti i oblikovati kompleks stvarnosti za koji tada još nije bio stvoren model i za čije shvaćanje ljudska svijest jedva da je bila pripremljena. Ne postoji objektivno vrijeme – ono što se tako naziva zapravo je koordinata u četverodimenzionalnom kontinuitetu. Nikakvom magijom tradicionalne umjetnosti ne mogu se fiksirati dimenzije vremena i prostora – ta se dimenzija može vizualno prikazati jedino pomoću pokreta.



5. Vojin Bakić, *Svjetlosni oblici*, Gliptoteka HAZU, Zagreb (foto: Branimir Baković)

Vojin Bakić, *Luminous Forms*, *Glyptothèque of the Croatian Academy of Sciences and Arts*, Zagreb



6. Vojin Bakić, *Svjetlosni oblici*, Gliptoteka HAZU, Zagreb (foto: Branimir Baković)

Vojin Bakić, *Luminous Forms*, *Glyptothèque of the Croatian Academy of Sciences and Arts*, Zagreb

Jednako tako, početkom 1960-ih publika je zahtijevala umjetnost koja bi se „vjenčala” sa strojem i koju bi shvaćala kao spoj umjetnosti i moderne tehnološke civilizacije.

* * *

Komponiranje raznosmjernih monoelemenata – modula/mikročestica – u uspravnu cjelinu glavna je odlika skulptorskog postupka u *Svjetlosnim oblicima*. Formalna konfiguracija objekata jedinstvene unutarnje vitalnosti – i to u prostorno-tvarnom dijalogu – ostvarena je po unaprijed zamišljenu rasporedu diskova i uspostavlja relaciju između tehnološkog, materijalnog, optičkog, prostornog i tjelesnog. Autor precizno postavlja polazišta ciklusa: serijska proizvodnja/tehnološka obrada; udubljenje/ravan; ispupčenje/neravan; prostor / prostorni postav; pattern / shematika rastera; svjetlost; optika/efekt te kinetika/pokret.

Bakić je došao do rješenja skulpture kao serije naizmjenice konkavnih i konveksnih, visokoispoliranih i do potpune zrcalnosti izglaćanih kružnih diskova pravilna oblika. Funkcionalni i gradbeni činitelj *Svjetlosnih oblika* jest disk i Bakić objekte stvara adiranjem diskova u različitim međusobnim odnosima.⁵

Premda je disk objekt sam po sebi, sa samostalnim plastičkim identitetom, pravi – formalni i značenjski – smisao svakoga pojedinog diska objavljuje se tek kroz njihovo složeno sudjelovanje u strukturiranu jedinstvu s ostalim diskovima.

Moduliranjem diskova – istovrsnih zrcalnih jedinica – stvarajući efektne strukture i rabeći i nov gradbeni materijal – nehrđajući čelik i inoks, materijal koji, barem ne u našoj sredini, tada nema neku povijest niti jezičnu prošlost – kipar u *Svjetlosnim oblicima* istodobno slijedi načela geometrijske apstrakcije i optičkih istraživanja.

Ciklusom – koji je značio znatan konceptualni pomak i radikalizaciju izražajnog jezika u odnosu na dotadašnje stečevine svekolikoga hrvatskog kiparstva – Bakić istodobno autentično korespondira u kretanjima europske skulpture 1960-ih, kada nastaje promjena likovnog jezika korespondentna dinamičnoj gradnji oblika, pri čemu kipar – poput Bakića – iz vida gubi unutarnju jezgru, dezintegrira je slobodnijim kombiniranjem, nizanjem elemenata.⁶

Budući da objekt čini više identičnih elemenata, autor je pronašao način kako na okupu držati razdvojene elemente; iznašao je statičko rješenje kojim će uspostavljati i održavati konstelaciju diskova. To je riješio tako da je udaljene elemente forme strukturalno komponirao u okomitim i vodoravnim, katkad i dijagonalnim nizovima, koji se otvaraju okolnom svjetlu i prostoru, što je bilo važno iskustvo u razvoju moderne skulpture. Upravo



7. Vojin Bakić, *Svjetlosni oblici*, Gliptoteka HAZU, Zagreb (foto: Branimir Baković)

Vojin Bakić, *Luminous Forms*, *Glyptothèque of the Croatian Academy of Sciences and Arts*, Zagreb

će taj element biti trajan i karakterističan medijski čimbenik daljnjega Bakićeva skulptorskog jezika, poslije, primjerice, ostvaren i u *Cirkulacijama u prostoru* nastalim u 1970-ima.⁷

* * *

Do 1960-ih kiparstvo je doživjelo transformaciju i u svome karakteru: granice te discipline više nisu omeđene, odabir materijala je neograničen, a odnos između objekta i prostora u koji je objekt smješten posve je slobodan, što su inovacijske dimenzije tog doba. Inovacijski karakter *Svjetlosnih oblika* očituje se i u odabiru i uporabi dotad u ovoj disciplini, u hrvatskom kiparstvu, krajnje nestandardna materijala te u načinu oblikovanja tog materijala, očitujući u konačnici visoko emancipiranu apstraktnu misao u odabranu mediju. Materijal je, dakle, primarni nositelj događanja na objektima, uvjetuje jezičnu i strukturnu igru koju opažamo na njima.⁸

Tu je sada nazočna svijest da skulptura ne mora bezuvjetno biti manualno izvedena niti u atelijeru, već se kipar može potpuno slobodno i emancipirano osloniti na pomoć materijala i sredstava suvremene tehnologije, dakle industrijskih čimbenika, zatražiti konzultacije i praktičnu pomoć specijalista iz različitih znanstvenih i tehnoloških područja, pa i zanatlija, i ne skrivati krajnju čistoću i gotovo mehaničku impersonalnost industrijskog postupka u stvaranju skulpture.

Bakićevi objekti očito su ostvareni pomoću posebnih strojeva i u suradnji sa specijalistom za tehnologiju obrade kovine. Takva svojstva oblikovnog procesa poznata su, naravno, u modernoj umjetnosti, ona upućuju na tradiciju i suvremene modalitete odnosa umjetnost-tehnologija, ali u to doba u hrvatskoj umjetnosti to je sveudilj bila vrlo osamljena praksa koja je svoj legitimitet u domaćoj sredini dobila izložbama Novih tendencija, a čiji je nama najfamiliarniji i najeklatantniji predstavnik, primjerice, Getulio Alviani. Kipar ne stvara samo tehnološki složene nego i misaono sublimne i suptilne oblike i na taj način izdiže prioritet umjetnikove subjektivne invencije i njegove neotuđive oblikovne imaginacije, pa ne treba imati nikakav zazor od tehnologije ni tvornice.⁹

Na taj način Bakić je izbjegao zamke koje su prijetile „primijenjenu tehnicizmu“. Premda u određenoj mjeri nastavljajući suvremenih mu konstruktivističkih iskustava, Bakić ostaje prije svega umjetnik, ponajprije po načinu rukovanja materijalom, po tome što se nije potpuno oslonio na tvorničku izradu artefakta nego njegov uradak sveudilj zahtijeva ručnu/zanatsku obradu ili doradu. Upravo obrada, u prvom redu razmještanje konstitutivnih elemenata njegovih objekata, omogućuje izvanrednu senzibilnost optičkog djelovanja, koje pak omogućuje

krajnje profinjeno, intrigantno i nježno aktiviranje motriteljeva očnog živca i ponovnu afirmaciju lirizma, imaginacije i momenta iznenađenja, na čemu ovaj umjetnik u velikoj mjeri i gradi učinkovitost vlastita optičkog efekta.

Istodobno, Bakićevo djelovanje – uporaba novih tehničkih i tehnoloških mogućnosti i netom pronađenih materijala te nadasve dinamični odnosi između objekta i okoline, pri čemu su glavni subjekti tog odnosa motritelj i prostor – pridonosilo je demistifikaciji umjetničkog procesa kao nečega bogomdanog.

Sama konfiguracija pojedinoga Bakićeva plastičko-prostornog i svjetlosnog objekta, tj. spajanje konstitutivnih elemenata, nije stvorena na načelu matematičkog ili nekoga drugoga egzaktnog proračuna niti na temelju drugih preciznih programiranih strukturacija, nego na temelju autorova intuitivnog osjećaja reda.

Iskustvom gradnje takva razbuđenog plastičkog tijela kipar je spoznao da skulptura također ne mora bezuvjetno imati samo jedan prioritetni plan (lice) i njemu sučelice također samo jedan sekundarni plan (naličje), nego se sada točke motrenja skulpture potencijalno umnožavaju; stvara se niz međusobno potpuno ravnopravnih izgleda varijabilnih situacija.

* * *

Kad se diskovi – kao čimbenici organizacije objekta – oforme u objekt, uspostavlja se njihov međusobni dijalektički odnos, ali koji krucijalno ovisi i o ulozi prostora u koji je objekt smješta i svjetlosti u prostoru. Autor potvrđuje vlastito iskustvo da skulpturu – ma kakva bila – uvijek treba zamišljati i ostvarivati u simbiozi i aktivnoj interakciji s prostorom u koji će je kipar postaviti. Prostor je, dakle, suštinski i funkcionalno uključen u organizam skulpturalne kompozitne jedinice. Stoga ova tri objekta ponajprije svjedoče činjenicu da se posvuda uokolo svakoga od njih kao predmeta širi prostor i da njihov izgled i funkcija u golemoj mjeri ovise o prostoru, zapravo o onome što u prostoru zatječu. Umjetnička galerija, u načelu, ustanova je stvorena s ciljem da bude mjestom na kojem će biti izlagana umjetnička ostvarenja nastajala na različitim mjestima i u različita doba. Međutim, u primjeru *Svjetlosnih oblika* prostor više nipošto nije neutralni okoliš u koji se skulptura neutralno smješta.

Te tri konfiguracije žive u ambijentu i od ambijenta, mijenjaju se, dopunjavaju i preformuliraju – u jedinstvenoj međuovisnosti, u dualitetu i međuovisnosti s promjenama koje se događaju u samom prostoru. Prostor umnožava vizure, relativizira oblike..., a posljedice su fragmentarnost, diskontinuitet, mobilnost, fluidnost, nestalnost, nepredvidljivost, pa čak i karikaturalnost...

* * *

Iza ciklusa *Svjetlosni oblici*, kao njegova duhovna supstancija, stoji kipareva zaokupljenost problemom nadvladavanja trodimenzionalne plastike kao izdvojene i (u sebe) zatvorene tvorevine, potom ideja integriranja umjetničkog predmeta u cjelokupan arhitektonski prostor, potreba za promjenom modernističke percepcije trodimenzionalnog objekta te nadasve sustvaralački utjecaj na prostor i stvaranje takve sredine u kojoj umjetnik i motritelj djeluju zajednički.

Jedna od dimenzija *Svjetlosnih oblika* jest motriteljeva uloga u ambijentalnoj problematici, a autora nadasve zanima koje se sve promjene događaju u njegovim osjetilima i percepciji kada se nađe pred takvim artefaktom, na koje sve načine može percipirati isto djelo.

Sam po sebi, objekt je polje stalnoga, ali samo potencijalnog događanja. Tek motriteljevo sudioništvo – potpuno i neposredno – ostvaruje ga i mijenja, jer je svaka motriteljeva akcija novo iskustvo o njemu.

Šezdesete su sveudilj vrijeme kada se stvaraju forme koje aktivnije uključuju motritelja, pa optičke senzacije na djelu i u prostoru što ga djelo (su)kreira ovisno u motriteljevu kretanju i njegovim aktivnostima na djelu, pred njim. Tako je i Bakić u ovom ciklusu autor radova istodobno čvrste strukture i izmjenjivih vizualnih senzacija, koje motritelj otkriva svojim ponašanjem pred djelom.

Bakić dokazuje da se, kada je u pitanju djelo koje, budući da je stvoreno iz fino izbrušene kovine, upija i odbija svjetlost iz okružja, ovisno o njegovu kretanju pred tim djelom i kutu pod kojim na nj pada svjetlost, dobiva različita slika toga ostvarenja, njegove nove vizure i vizije, svaki put nov plastički identitet.

Pogled na objekte motritelju stvara razna iznenađenja, odstupanja od navike uobičajena gledanja umjetničkog djela i upućuje ga na svojevrsno educiranje vlastita promatranja umjetnine.

Motritelju se osporava uobičajena rutina u konzumiranju umjetničkog djela, ali mu se zato zauzvrat pruža šansa za otvaranje novih mentalnih prostora, odnosno za osvještavanje zanemarenih duhovnih potencijala.

U svojoj fenomenološkoj nazočnosti objekt nije zatvoren u sebe, već je spreman na komunikaciju, i to sa svakim i svačim u vlastitu okružju. U Bakićevo pregnuće uključeni su, dakle, objekt, arhitektura prostora u koji je objekt pokazan, svjetlost u izložbenom prostoru, motritelj, percepcija djela u prostoru, motriteljevo tijelo u pokretu, njegova (fizička) komunikacija s objektom.

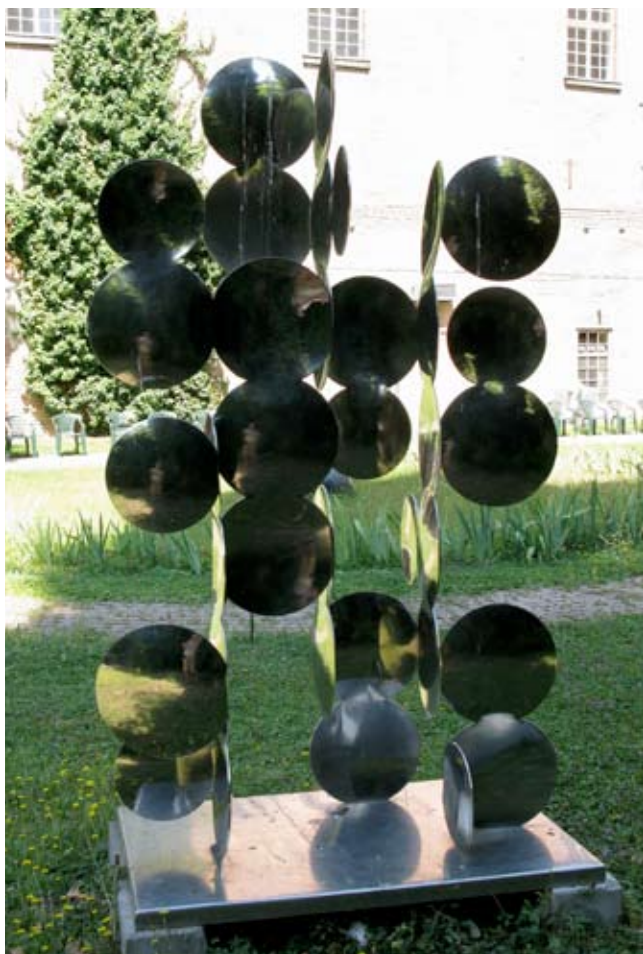
Posebice su znakovite složene interakcije između objekta i prostora/okružja. Objekt vizualno mijenja arhitekturu izlagačkog prostora, utječući na motriteljevu percepciju da pri motrenju dovede u pitanje integritet prostora.

Riječ je bila o odustajanju od modernističke ideje skulpture kao autonomna objekta u autonomnu prostoru, kao fenomena koji je u načelu odvojen i od kipara i od motritelja. U svojoj knjizi *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* Rosalind Krauss, u čak dvama esejima, opisuje promjene što su se u umjetnosti dogodile tijekom 1960-ih i 1970-ih, naslanjajući vlastitu teoriju na povijest moderne europske skulpture, ali i na djelo Mauricea Merleau-Pontyja *Fenomenologija percepcije*, koje je pružilo svojevrsan ideološki kontekst korjenitim promjenama u američkoj i europskoj skulpturi tog doba. Kraussova drži da je kiparstvo 1960-ih uvelo korjenite promjene u način na koji motritelj percipira kip. Sve dotad doživljaj kipa bio je određen „gledanjem s mjesta” (*sited vision*), odnosno dominacijom vizualne nad bilo kojom drugom, a prije svega tjelesnom percepcijom kipa kao prostornog fenomena.¹⁰

Tako smo došli do razmišljanja o kiparskom predmetu kao predmetu primarno upućenu na prostor oko i izvan sebe, koji utječe na motriteljevo ponašanje, bilo da ga na određen način usmjerava u percepciji, bilo da ga – oblicima koji agresivno zauzimaju tradicionalni, neutralni galerijski prostor smješten između dvaju izloženih predmeta – plaši i tjera na aktiviranje tjelesnih percepcijskih potencijala. Premda ne sadrže izravan izvor svjetlosti, te konkavno-konveksne forme reflektiraju niz svjetlosnih lomova, a odražavaju i sam njegov izvor – reflektor, žarulju, sunce... Zahvaljujući učincima svjetlosti u prostoru u kojem su smješteni, objekti imaju svoj život i bez motriteljeve nazočnosti. Okoliš u kojemu je objekt izložen postaje time njegovom dinamičkom dopunom. Diskovi su medij optičke informacije i rasprostranjene svjetlosne vibracije – oni informaciju što na njih stiže iz prostora iskrivljuju, a motritelja obmanjuju. Umjesto da zatvaraju oblik, ovojnice triju objekata otvaraju se prema vanjskom prostoru, prema svjetlosti i odrazu što ga prima i reflektira.

U optimalnim izgledima prostor se otkriva kao prostor-svjetlo pa tako, kad motritelj percipira djelo, i to sa svih strana, pomicanje svjetlosnih jedinica daje potpuno nov karakter samoj plastici. Štoviše, taj je intrigantan optički dojam utoliko nenadniji što tu novu, nestalnu i promjenjivu prostorno-svjetlosnu dimenziju motritelj otkriva u tijelu mirne, omeđene, tangibilno istaknute i solidne metalne mase.

Događaju se prave male senzacije: svjetlost što pada na diskove i što se od njih odbija – kao energija u pokretu – izaziva stalne, premda ne i napadne perturbacije u vizualnom izgledu objekata. Zaobljeni segmenti sa svojih uglačanih površina pod određenim kutovima primaju svjetlost i drugu stvarnost iz prostora i potom ih u odrazu – zbog udubljenja ili ispupčenja na svojim poliranim



8. Vojin Bakić, *Svjetlosni oblici*, Gliptoteka HAZU, Zagreb (foto: Branimir Baković)

Vojin Bakić, *Luminous Forms*, *Glyptotheque of the Croatian Academy of Sciences and Arts*, Zagreb

površinama – pod drukčijim kutovima ponovno emaniraju u prostor i stvaraju novu prostornu dimenziju.

Svojom sposobnošću da primaju i odbijaju/emiraju, pulsiraju i reflektiraju odraze činjenica iz prostorne stvarnosti – predmeta u ambijentu, svjetlosne emisije izvora svjetla, raster podnice, monokromno jedinstvo zidnih ploha i stropa – ali i vraćajući primljenu svjetlost u taj isti ambijent, tj. odbljescima – ti diskovi stvaraju neprestano izmjenjive mogućnosti artikulacije. Optički modificiraju i dinamiziraju prostor u koji su smješteni, omogućuju parceliziranje i multipliciranje onoga što u refleksima ulazi na njih, stvaraju neprekidnu izmjenu svjetlosnih događanja, promjenjiv i neočekivan multiaspektni plastički život u njima, jedinstven ugođaj i duhovnost. Postaju, dakle, aktivnim modulatorima prostora, čak bi se moglo reći i ambijentalnom plastikom.

Objekti su svojevrsan organizam u nastajanju i motriteljevu se promatranju i dodiru ne nude kao gotova

ostvarenja. Dokinuta je dovršenost i definiranost svakog objekta – oni su se neprestance mijenjali zajedno s promjenama što ih je u svakom trenutku doživljavao i sam prostor Akademije Moderne. Ako ništa drugo, promjene na objektivima izazivao je stupanj osvijetljenosti galerije, počevši od rana jutra do kasne noći! „Prostorna ekspanzivnost Svjetlosnih oblika i arhitektonska prostornost određenog ambijenta u kojem je ta skulptura smještena, povezani su na taj način uzajamnom ovisnošću koju tradicionalna plastička osjetljivost svojim isticanjem autonomnih i parcijalnih karakteristika skulpture i prostora nije mogla do ove mjere njihovog potpunog sjedinjenja nikako uspostaviti”, drži Denegri.¹¹

* * *

Objekti, svojom statičnošću, pretpostavljaju dinamičku percepciju, čime se otvara širok prostor motriteljeva aktivna sudjelovanja u definiranju umjetničkog djela, što znači da se izgled objekta mijenja ovisno o točki promatranja, tj. uslijed motriteljeva pokreta. Objekti se „nadaju” interaktivnu odnosu s motriteljem i izazivaju ga na komunikaciju, motritelja motiviraju i aktiviraju pozivom da se s njima igra, raspravlja, pokreće ih.... Tako koncipirana plastička forma – da bi bila razmotrena – mora se obilaziti; zbog motriteljeva rotacijskog kretanja oko objekta pogled na diskove neprestance se mijenja u stalno nove nepredvidljive plastičke događaje, suptilne slojeve koje nerijetko ne primjećujemo i proturječnosti, optičke varke, pomaknutu percepciju, pa stoga svaki objekt posjeduje i nudi mnoštvo različitih, potencijalno ravnopravnih mogućnosti pogleda na vlastito tijelo, ali od motritelja istodobno iziskujući promatračku aktivnost, i to u svim planovima, očištima, rakursima recepcije vizualnih, plastičkih, optičkih, značenjskih svojstava objekta.

Tu je, dakle, riječ o intelektualnom i osjećajnom konfliktu što ga stvara naglašena napetost između motriteljeve predvidljivosti i onoga što u prostoru stvarno doživljava.

Pokret potencijalno postaje ludički i zabavan element. Motritelj – vizualno i perceptivno osjetljiv – iznenađen je snagom organizirana optičkog djelovanja i jačinom oblika od kojih je objekt sačinjen. Kad se nađe pred objektom, motritelj se sučelio sa slikom koja se neprestance mijenja, i to upravo onako kako se mijenja njegov vlastiti hod u prostoru i pred samim objektom. Svaka osoba „vidi” drukčije slike, svatko različito doživljava percipiran prostor koji je u stalnoj mijeni i svatko različito konstruira prostorno-vremenske forme. „Radi se, dakle, o nastojanju da se proces percepcije shvati kao ‘izvorna analiza realnosti’ te da se time naša svijest postepeno oslobađa onih ideoloških i misaonih shema što se anakrono povlače iz nekih danas potpuno

prevladanih uslovnosti postojanja i koje stoga, u najvećem broju slučajeva, predstavljaju one opterećujuće barijere u uspostavljanju što neposrednijeg odnosa čovjek-svijet. Projekti nove vizuelne i kinetičke umjetnosti, posmatrani sa ovog stanovišta, stoje kao nosioci specifičnih estetičkih kvaliteta koji, preneseni na spoznajni nivo, otvaraju perspektive da se realnost shvati, kako je to jednom prilikom izrazio G. C. Argan, 'ne u dimenziji tjeskobe već u dimenziji operativnosti'¹²

Iskustvo svake osobe razlikuje se od iskustva neke druge, a svatko pripisuje drukčije dimenzije opaženom prostoru u stalnoj transformaciji. Komuniciranje sadržaja ovog prolaznog strujanja nepredvidivih percepcija može protezati granice stjecanja subjektivna izvješća do ekstrema.¹³



9. Vojin Bakić, *Svjetlosni oblici*, Gliptoteka HAZU, Zagreb (foto: Branimir Baković)

Vojin Bakić, *Luminous Forms*, *Glyptothèque of the Croatian Academy of Sciences and Arts*, Zagreb

Odnos motritelja, objekta i prostora usko je među-ovisan: na svaki motriteljev pokret, na svaku njegovu svjesnu ili slučajnu gestu objekt izravno reagira svojom mijenom. Na njegovu percepciju utječe, primjerice, veća ili manja udaljenost od objekta, kinetički učinci usporenijeg ili ubrzanijeg motriteljeva hoda, ali i svako drukčije premještanje motriteljeve točke pogleda... Svaki motriteljev pomak u hodu kroz prostor u kojemu je objekt smješten otkriva neodredivost, nepostojanost i nestvarnost objekta. Mogućnost preobrazbe ovalnog ansambla koji čini objekt prepušta se motriteljevoj odluci da kao sudionik sudjeluje u njegovu mijenjanju.

Prepoznavanje strukturalne formacije objekta, pojavljivanje ili nestajanje slika na disku uzrokovano je motriteljevim odabirom pozicije u prostoru oko objekta. Ovisno o položaju što ga zauzme, o očistu koje vlastitim kretanjem oko objekta mijenja, „destabilizirani” motritelj – subjektivno – registrira raspored diskova na objektu i situacije na njima, potvrđujući staru istinu da „sposobnost našeg gledanja nije identična vidljivosti stvari”. Dalje, na svakom disku, mičući objekt ili samim izmjenama vlastite pozicije, tj. kretanjem oko objekta, dobivaju se vrlo aktivni vizualni odnosi: motritelj se drukčije pojavljuje na disku, svoj lik vidi iskrivljen, uvećan ili umanjen, ali stječe i sugestiju vlastita uranjanja u dubinu. Neprestan dojam oprečnosti – pojavljivanja i iščezavanja, isticanja i potiskivanja – unutar diska mami motriteljevu pozornost. Njegovo vizualno iskustvo nalazi se u stalnu vibriranje između prepoznavanja događanja na površini diska i čvrste, nepokolebljive forme diska.

Motriteljevu znatiželju intrigira i to kako nastaje njegova slika u dijelu objekta ili u njegovoj cjelini te kako se odvija trajanje i iščezavanje njegova lika. Nakon toga motritelj teže može odoljeti pozivu na akciju, nametnutu svakomu tko se nađe pred objektom ili prolazi pored njega, sudjelovanju u ponuđenoj igri, čime se dokida pasivan promatrački čin u recepciji umjetničkog djela, ali se – načelno – uspostavlja i nov, sustvaralački odnos prema njemu. Pojačanom optičkom djelotvornošću objekt smjesta zaokuplja motriteljevu vizualnu percepciju i prisiljava ga na aktivno primanje optičke poruke i stoga ima privlačnu snagu koja u motritelju izaziva potrebu ili želju za više puta ponovljenim promatranjem objekta. Čak se stvara dojam da se fizički identitet objekta djelomice rastvara jer motriteljev pogled više ne raspolaže mogućnošću da se zaustavi na jednom disku. Zrcalna površina diskova preobražena je u aluzivni i afektivni prostor, a neprestane diferencije površina diskova stvaraju čudesne, distinktivne, čak i pomalo virtualne učinke. Riječ je o temporalnim artikulacijama pojedinog prostora, i to sredstvima koje je umjetnik unaprijed odredio.

Takvom konstelacijom diskova autor smišljeno – optički i konceptualno – stvara situaciju u kojoj motritelj postaje sudionik. Proces sudioništva započinje motritelj; njegova aktivnost i dinamika presudni su za rezultat. Disk se pritom ponaša pasivno, ali zbog različita odraza/iskrivljenja informacije iz prostora što stiže na disk, motritelj je neprestance u neizvjesnosti. Uhodan način motrenja umjetničkog djela i klišeizirane vrijednosti koje pritom opaža dovedeni su u pitanje. Dolazi do rezultata „jednog trenutka” – već sljedećeg trenutka recipirana informacija nestaje: poništava je sljedeća, zamjenjuje je nova informacija koju svojim dinamizmom izaziva motritelj, sve podliježe neprekidnom procesu promjene.

Time je i u Bakićevu primjeru potencijalno ostvarena težnja brojnih pionira moderne umjetnosti, koji su još od početka modernizma – od secesijskog razdoblja nadalje – maštali o tome da uspostave nov, aktivan i sudionički odnos između djela i njegova korisnika, da motritelj postane sustvarateljem, sudionikom i igračem. No tek je pronalaskom novih oblikovnih sredstava, novih materijala, tehnika, tehnologija i oblikovnih načela ta davnašnja želja mogla biti ostvarena, dakako nađu li se za to „pasionirana djeca”, tj. motritelji zaigrani i voljni sudjelovati u ovoj igri.

* * *

Jedan objekt u galeriji nije bio postavljen na postamentu, nego je visio sa stropa i bio izložen čimbenicima u prostoru – strujanju zraka u prostoru ili pak dodiru ljudske ruke – pa je motritelja još snažnije motivirao na komunikaciju. Izbjegnuto je frontalni statički dojam objekta jer on sada nema svoj središnji aspekt nego sukcesivan slijed aspekata, od kojih se svaki, u trenutku promatranja, činio „onim pravim”, a stvoreni učinak uvijek iznenađuje. Motritelja se motiviralo da neprestance mijenja vizualne kutove sve dok se krug ne ispuni. Kretanje oko skulpture ili okretanje skulpture poticala je sama njegova kompozicija čiji vizualni identitet motritelj iščitava u kontinuiranu slijedu vizura. Statičnost mase ovog objekta dokinuta je, što je motritelja načelno stimuliralo na aktivno sudjelovanje u recepciji: on svojim fizičkim sudjelovanjem – okretanjem objekta vlastitom fizičkom snagom i u različitim pravcima – krucijalno utječe na optička zbivanja na diskovima i u velikoj je mjeri „režiser” tih događanja i uopće atmosfere u galeriji – poziva na komunikaciju, osvještuje, potiče na kreaciju, na dogradnju (ili razgradnju), dinamizira percepciju i ostvaruje uvjete interaktivne komunikacije. „Jedan od ciljeva mladih umjetnika šezdesetih bio je potaći

sve ljude iz svih društvenih slojeva, bilo koje etničke opredijeljenosti te bez ikakve diskriminacije, na sudjelovanje u umjetničkom stvaralaštvu, kako bi na taj način srušili kako klasne tako i ekonomske razlike”, piše Anselmo Villata, ravnatelj talijanskog I. N. A. C-a, Nacionalnog instituta suvremene umjetnosti.¹⁴

Međutim, i bez posjetitelja ovaj je objekt – barem i minimalno, zbog strujanja ili pak nagla zapuha zraka, pa i zarad sama otvaranja galerijskih vrata – okrećući se oko svoje osi – u većoj mjeri nego ostala dva objekta primao u sebe i potom ogledao, reflektirao i emitirao predmete i zbivanja u galeriji.

* * *

To pojavljivanje i nestajanje motritelja i svega ostaloga što se pojavljuje na izglačanoj površini diska literarno se – konvencionalno – može interpretirati kao utjelovljenje ljudske pokretljivosti, dinamična tijeka moderna života, ljudska realnost u svojoj proturječnoj biti, svijet u kretanju ili kao neuravnoteženost suvremena svijeta.

I percepcija je karika koja je Bakića usmjeravala prema novoj kulturi, novoj fenomenologiji postojanja, gdje čovjek više ne bi smio biti tek statička figura u središtu univerzuma predodređena da se neprestance stvara vrteći se oko ljudske figure.

Sadržaj vizualnih zbivanja na objektima čitamo i kao stanje neprestana mijenjanja, relativnost postojanja, neodredivost, nepostojanost i nestvarnost predmeta, prostorno-vremenski tijek, stanje procesnosti... Izlaskom omeđene forme u otvoren prostorno-vremenski tijek u kojemu motritelj vlastitom akcijom stvara i ujedno otkriva njegov nestalan i rastvorljiv oblik, njegovu neustaljenost i otvorenu protežnost.

U formalnom stupnju nedovršenosti sačuvana je ideja procesualnosti, otvorenosti, kontinuiteta. *Svjetlosni oblici* tako afirmiraju i Bakićev model svijeta kao višeslojno i višesmjerno funkcionirajuće cjeline.

O vrsti, načinu i stupnju motriteljeve „uronjenosti” u okolinu što ga okružuje (tehnološku i artificijelnju, tvarnu i netvarnu, prostornu i vremensku, statičku i kinetičku) ovisi i način i sadržaj njegova postojanja, njegovi modeli percepcije i mišljenja, njegovo ponašanje... Akcijskim sredstvima motritelj stvara svijest o uvijek novoj okolini, a sadržaj zbivanja u okolini, dakle, ovisi o novoj – sudiioničkoj i sustvaralačkoj motriteljevoj ulozi u njoj.

* * *

Bakića ne zadovoljava status estetskog predmeta kao djela namijenjena isključivo izlaganju u galeriji, on bi želio da svome ostvarenju pronađe življe mjesto gdje bi ono bilo aktivnim modifikatorom prostora, sredine,

okružja... On je baštinikom ideja koje svoje podrijetlo vode od racionalističkog krila povijesnih avangardi, što djelo shvaćaju kao javno dobro koje ne nastaje u umjetnikovu ateljeru, nego *in situ*, u konkretnu ambijentu u kojemu se odvijaju svakodnevne životne funkcije. Iza tih htijenja i napora načelno stoji i naslijeđe povijesnog konstruktivizma obilježena naporom da se procesima i rezultatima rada umjetnika pokuša otvoriti perspektiva mogućeg uključenja u pojedine konkretne moduse kretanja životne i kulturne prakse.

Bakić shvaća novu društvenu ulogu svojih ostvarenja – njegova skulptura teži sintezi umjetničkih intervencija s arhitektonskim prostorom, integraciji s arhitekturom i smještanju u javni prostor. Njegov artefakt – kao prijedlog intervencije u urbanim ambijentima – nema ambiciju sudjelovati samo u oblikovanju internih arhitektonskih prostora nego i u stvaranju novoga plastično-prostornog karaktera gradova budućnosti. Kipar je nastojao iznijeti prijedloge specifične mogućnosti integracije plastičkih i urbanističkih komponenti, zalažući se „za program obnovljena i potpuna drugovanja čovjeka i ulice, uz prioritarnu intervenciju skulpture u njezinoj ne odviše dekorativnoj funkciji, nego u evokaciji temeljnih ljudskih problema, njegovih snova i strahovanja, sa snagom kojom stalno prisutna slika prodire u kolektivnu svijest”, kako navodi Denegri. Uvjeren je da njegov plastički objekt može biti organski, sastavni i funkcionalni dio arhitekturne i urbane strukture i nada se da će arhitekti i urbanisti početi shvaćati važnost sudjelovanja plastičara ne samo u samom procesu arhitekturnog i urbanog dizajniranja, nego i u autonomnom posredovanju kipara i na jednom i na drugom području.

Umjetnik, pokazalo se ubrzo, uzalud traži participaciju u širem oblikovnom zahvatu u kojemu je vrsta umjetnosti u kojoj se on snažno afirmirao, a koja je željela mijenjati i humanizirati prostor u kojemu čovjek prebiva i obitava, teško može naći stvarnu djelotvornu ulogu.

Na njegovo razočarenje, koje će uskoro uslijediti, društvena je narudžba tih kasnih 1960-ih i ranih 1970-ih sveudilj ustrajavala na figuralnoj plastici, često i na plastici koja će se u malo čemu razlikovati od historičističke spomeničke plastike prošlog stoljeća! Za onodobna društvenog naručitelja znakovit je onaj stupanj nerazvijenih percipivnih sposobnosti i skućena vizualnog mišljenja „koji je bio i ispod istih sposobnosti tzv. široke publike” (Vera Horvat Pintarić).¹⁵

* * *

U širokom rasponu Bakićeva heterogena rukopisa prepoznajemo njegovu autorsku snagu i važnost, ali i vitalnost samog kiparstva, toga tradicionalnog medija za koji se – u

trenutku kada nastaju *Svjetlosni oblici* – posebice u nas, držalo da je prevladan i da je stvar prošlosti. *Svjetlosni oblici* u jezičnom i medijskom pogledu relativno su se lako uklopili u nadnacionalni djelokrug suvremene umjetnosti, a Bakića nadasve potvrđuju kao morfološki gipka kipara, u prostoru – zbog niza ideja o nužnosti neprestane inovacije i težnje prema eksperimentalnom pristupu umjetnosti – izrazitih problemskih inovacija. U granicama vlastitih raspona i dometa, Bakić je cijelo vrijeme – iznenađujući intenzivno, na uzbudljiv način i principijelno, polemički, pa i kompetitivno – očitovao neke generalne koincidencije s određenim problemima i idejama određena trenutka u svjetskim umjetničkim prilikama; aktivno sudjeluje u radikalnim promjenama u vizualno-estetskoj, društvenoj i duhovnoj sferi umjetnosti svoga doba, pa se tako bavi i problemom jezika i forme kao optičkih fenomena svjetla i pokreta.

Njegovo djelo iz 1960-ih sadrži i neka druga obilježja kojima se moderna uvijek rado kitila: primjerice, tehničku inovaciju, mladenački duh, dašak supkulture, emancipatorske pretenzije, dinamiku, novu, svježju estetiku... U svojim je ciklusima Bakić utjelovio vjeru u budućnost i nove nacрте svijeta, u spontanu i neprekinutu kreativnost, brojne modernističke stilske modalitete koje je vrlo uspješno ostvarivao u odgovarajućim formama, oblicima i ikonografijama.

* * *

Bakićeve konkretne oblikovne solucije, inovacijski karakter kiparskog jezika, a posebice njegovo kiparsko djelo u cjelini, razmotreno u vremenskom rasponu od početnog formiranja i prvih javnih nastupa do pune afirmacije i statusa klasika moderne hrvatske likovne umjetnosti, obuhvaćaju cijelu polovicu 20. stoljeća, razvijajući se u izuzetno turbulentnim društvenim okolnostima, kada disciplina skulpture doživljava krupne i dalekosežne kategorijalne preobražaje, kada se, među ostalim, pojam skulpture širi i na fenomene koji imaju malošto zajedničko sa shvaćanjem ove discipline u njezinoj višestoljetnoj tradiciji.

Kiparstvo se u Bakićevo stvaralačko doba služi najrazličitijim postojećim i novonastalim materijalima, očituje se i ostvaruje u objektima i instalacijama u galerijskim i izvangalerijskim urbanim i prirodnim prostorima.

Bakićev formalni jezik kategorijalno, tehnički, materijalno, genetski i tipološki pripada povijesnom razdoblju poslijeratnih avangardi i kasnoga visokog modernizma kao krupnim poglavljima umjetnosti druge polovice 20. stoljeća, u kojemu je umjetnost doživljela najveće perturbacije i najspektakularnije promjene što ih je tijekom svekolike svoje duge povijesti upoznala.

Potvrđuje ga kao moderna i radikalna, ekskluzivna i eksperimentalna, spremna na sučeljavanja, koji stvara sa sviješću da svako doba ima svoje specifičnosti koje ga čine različitim od prošlog vremena. Sin je svoga doba i nadasve pažljiv tumač nekih važnih stečevina – jezičnih i ideoloških – znakovitih za prakse i ideologije 20. stoljeća: povjerenja u pojmove poput „originalnosti”, „autentičnosti”, „linearnog progressa”. Opus mu odlikuje i, poslije se ispostavilo, utopijska projekcija socijalnog postojanja u kakvo su vjerovala povijesne avangarde.

Bakićeva morfološka amplituda, njegovi brojni ciklusi, rasponi izražajnih jezika i postupaka, dijele generalni pogled na svijet umjetnosti sa svakim konkretnim povijesnim trenutkom i on je autor koji dosljedno i hrabro odgovara na izazove što ih duhovna klima određena povijesnog trenutka postavlja pred kipara. Bio je spreman hvatati se u koštac s izazovima svakog desetljeća u kojemu djeluje, prihvaćati novine, ideje, svjetonazore, programe, provokacije, estetike koje utjelovljuju vjeru u budućnost i nove nacрте svijeta, u spontanu i neprekinutu kreativnost i razvijati se prema sve radikalnijim rješenjima.

Njegove cikluse – koji nastaju zahvaljujući neprestanu istraživanju novih mogućnosti materijalnih formalizacija skulpturalne forme – bitno nereferencijalnih konstitucija čitamo i kao duboke i vitalističke emancipatorske zahvate odvajanja kiparstva od koncepta i estetskih zahtjeva utemeljenih na kanonu realističkog mimezisa. Svojom pionirskom ulogom u velikoj je mjeri doprinio genezi apstraktnih tendencija u poslijeratnom hrvatskom kiparstvu i tako radikalizaciji modernističke skulpture, očitujući u plastičkom mišljenju opsesivnu modernističku težnju za novom inovacijom u formi i postupku, u rodu i tehnici, preuzevši na sebe ne samo borbu za novi status skulpture nego i za našu umjetnost važnu zadaću: „hvatanja koraka sa svijetom”.

Bakićev se rukopis plodonosno razvija od početne tradicionalne/akademske modelacije preko asocijativne apstrakcije i organske sugestije, čistih, zatvorenih formi i razlistanih formi prema metodičnom građenju i programskoj serijalnosti kasnijih cjelina razvijenih površina i svjetlosnih oblika. Upravo se proučavanjem njegova opusa ponajbolje može pratiti postupna afirmacija apstraktnih tendencija u hrvatskom kiparstvu. Iza 1945. afirmira se kao tipičan socrealistički kipar, sjajno se snašavši u produkciji u kojoj je prevladavala želja za monumentalnošću, ekspresivnošću, sugestijom/patosom, koja je standardiziranim oblicima i prepoznatljivim obilježjima korespondirala sa širokom publikom. Poslije toga njegov opus snažno je obilježila posvemašnja redukcija započeta *Autoportretom* i

Prijedlogom za spomenik Marxu i Engelsu, gdje gotovo da se može govoriti o kubističkoj tehnici analize površine i prostora oštro definiranim pomacima geometrijskih planova, o dinamici kubizma u trodimenzionalnoj formi. Poslije tih redukcijskih ostvarenja kipar stvara djela koja još jače u sebi sabiru čvrstoću, zgusnutost, jezgrovitost, voluminoznost. Korak po korak, iz skulpture u skulpturu, prelazio je put od analitičke studije plastičkih elemenata do krajnje sinteze, oslobođene svakoga nepotrebnog podatka. Zaustavio se na osnovnom volumenu kao posljednjoj konzekvenciji vlastite težnje svođenja na elementarno.

Inovacijski karakter Bakićeva kiparskog jezika najprije se odvija unutar medijskih svojstava skulpture, dakle unutar shvaćanja skulpture kao oblikovnog mišljenja i mišljenja skulptorskim oblikom u užem smislu disciplinarnosti i kategorijalne definicije tog medija, ne težeći napuštanju prioriteta skulptorskog tijela u ime izvankiparskih prostornih intervencija, postupaka i realizacija.

Iako u načelu i klasičnim pristupom ostvaruje vrhunske kiparske kvalitete, do suvremena skulptorskog oblika dolazi postupnom redukcijom, stilizacijom i purifikacijom figurativne forme. Već sredinom 1950-ih stvara *Glave*, ciklus skulptura u kojima je naglašena jednostavnost, sumarnost, čvrsta zbijena forma, pročišćen oblik, gdje je ostalo vrlo malo mimetičkoga, anatomske i fizionomijske. „Velika pouka europskog (brankusijevskog, arpovskog) skulptorskog reduktivizma uračunata je u Bakićevo iskustvo, a rezultat mu je jedna vrsta organske skulpture, dakle skulpture koja priznaje predmetno polazište, ali je ipak toliko pročišćena, toliko lapidarna, da je riječ o čistom obliku, o govoru oblika, sa svim profinjenostima u tretmanu materije, epiderme, konture, svega što jedan takav čisti i zatvoreni oblik zahtijeva i nudi”, zaključuje Jerko Denegri.¹⁶

Ustrajući na procesu redukcije i pročišćenosti oblika, ali i inkorporiranju aktualnih spoznaja u plastičkoj problematici i krećući prema novim problemima kontrastne razgibanosti dvodimenzionalne plastičke jezgre, 1960. u olovu stvara seriju *Reljefa*, a 1960/61. *Reljefe* u aluminiju. Na izložbi *Nove tendencije 2* iz 1963. izložio je dvije inačice *Formi*, ostvarenih u aluminiju i nehrđajućem čeliku, koje zrače, prevladavši – reljefnim razgibavanjem forme u olovu ili aluminiju – tradicionalnu metodu građenja forme. Potom stvara, sveudilj slijedeći dinamizam slobodna širenja krakova raščlanjena skulptorskog tijela u neposrednu prostornu okolinu, *Razvijene površine*, *Prorezane razvijene površine*, *Dijagonalno razvijene površine*, *Intereferencije* i *Svjetlosne oblike*, gdje inovaciju postiže izlaskom izvan

tradicionalnoga kiparskog medija. Već početkom 1960-ih kipar se, zarad potrebe za eksperimentom i poriva za slobodom ponašanja, odlučuje za zahvate u duhu „skulpture proširena polja”, poput objekta, najprije predstavljena u *Svjetlosnim oblicima*.

Na samom je početku problemske obnove poslije-ratnoga hrvatskog kiparstva. Upravo je njemu, kao provoditelju te prakse – između 1947. i 1949. dobio je čak tri službene nagrade – vlast povjerila svladavanje sorealističkih zabluda i stvaranje drukčijeg karaktera memorijalne skulpture. Uslijed liberalizacije ne samo područja umjetnosti i kulture nego i svekolika društveno-političkog života, već 1951. došlo je do promjena u državnim narudžbama za javne spomenike. Narudžba pretpostavlja nove kiparske oblike koji će spomenik ostvariti suvremenim kiparskim jezikom sažimanja, apstrahiranja, metaforama i simbolima, a upravo je Bakić bio majstor visokih stilizacija novim oblicima formiranih simbola. Prvi takav spomenik bio je zagrebački *Spomenik ilegalcima* postavljen 1959. ispred bolnice Dr. Josipa Kajfeša na Svetom Duhu – jednostavan, visok, vitak, lagano zaokrenut oblik, poput elise.

Spomeničku plastiku oslobađa ideološke retorike, forsirane apologetske patetike i uopće narativne funkcije spomenika, vođen sviješću da likovna umjetnost – i kao angažirana u svojoj interpretaciji onih sadržaja koji se

odnose na društvenu stvarnost – mora iznjedriti ponajprije i nadasve likovne vrijednosti. Zahvaljujući i društveno-političkim promjenama u državi, koje omogućuju takav pristup, i u spomeničkoj plastici definitivno se zaokuplja temama unutarnje autonomne kiparske problematike. *Spomenik Ivanu Goranu Kovačiću* iz 1964. primjer je suvremene spomeničke plastike koja je pretvorena u skulptorski objekt koji obilježavaju reduktivne operacije i rigorozna purifikacija; oslobađa se snažne nacionalnopovijesne simbolike i retorike, revolucionarna patosa, naracije, eksplicitnosti, banalnosti i uopće spomeničkih konotacija. To je djelo, dakle, stvoreno izvan isforsirane političke dopadljivosti i izvan suhe realnosti, ali je u potpunosti plastička realnost. Ovaj spomenik je zamišljen kao mjesto sabiranja, meditacije, očišćenja; odražava on likovni trenutak svoga doba i odraz razmišljanja suvremena stvaraoca, povjerenje u vitalnost forme, korjenito reduciranje kiparskog jezika, individualnost i naglašenu intelektualnost. U potpunoj snazi likovnosti to djelo „diše” u ambijentu, i to formom, volumenom, materijalom, taktilnošću, semantičkim potencijalom, višeznačnošću... Istodobno je to i primjer apstraktne skulpture u eksterijeru i kao takav otvara problematiku pretpostavke o „oslobođenoj skulpturi” i o njezinu odnosu prema ponuđenu joj ambijentu.

Bilješke

¹ Objekti iz ciklusa, primjerice, izlagani su na 32. venecijanskom bijenalu – suvremena umjetnost u muzejima, Središnji paviljon, 1964.; 2e Salon international de Galeries pilotes, Musee cantonal des beaux-arts, Lausanne, 1966.; Tendencije 4, Gradska galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1969.; Suvremeno jugoslavensko kiparstvo, Brno, 1969.; Moderna umjetnost u Hrvatskoj, Rathaus, Mainz, 1977.; Akvizicije 20, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1982.; U susret Muzeju suvremene umjetnosti – 30 godina Galerije suvremene umjetnosti, Muzejski prostor, Zagreb, 1986. Jedan objekt iz ciklusa, nastao 1968., godinama je stajao na ulaznom stubištu Galerije suvremene umjetnosti na Katarininu trgu.

² Dakako, kao i mnogo puta u umjetnosti druge polovice 20. stoljeća, nije riječ o ničemu novome, nego o „podgrijanim” idejama povijesne avangarde. „Pri svakom pokretu promatrača u prostoru mijenja se učinak zidova... Tako nastaje, kao posljedica čovjekova hoda, optička dinamika. Ta igra čini promatrača aktivnim”, piše još 1926. godine El Lisicki.

³ Novotendencijašima su od samoga artefakta ili umjetničkog djela u tradicionalnom smislu važniji bili mehanizmi i logika njegove

izrade, stroga logička i racionalistička načela, znanstvenost, egzaktnost, matematička točnost i proračunata efektnost te navlastito ekonomičnost u izričaju, ali i odanost oblikovnoj konstanti, a perceptivni procesi koji dovode do rada važniji od njegova kontemplativnog i estetskog područja. Oni su, drugim riječima, djelo rješavali svake metafizičke nadgradnje i uvažavaju jedino njegovu predmetnu stvarnost.

⁴ S tim u svezi zanimljiva su i znakovita razmišljanja mr. Marijana Susovskog: „Nove tendencije polaze od točne matematičke zasnovanosti umjetničkog djela, permutacije brojeva, gotovo znanstvenih metoda koje omogućuju preciznu manipulaciju gradivnih elemenata djela, od mogućnosti stvaranja multipla, kinetičnosti i optičkog doživljavanja bezbroja varijanti ili segmenata djela”, opisuje Susovski novotendencijašku filozofiju, a o naravi minimalističkih radova piše: „Oni su rezultat intuitivnijeg pristupa autora, osobnijeg doživljavanja formi te su ponajprije usmjereni na senzacije koje proizlaze iz sučeljavanja kontrastnih oblika, boja i ploha”. MARIJAN SUSOVSKI, Predgovor u katalogu izložbe *Minimalizam u Jugoslaviji*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1983., 16.

- ⁵ Danas, šezdesetak godina nakon njegova nastanka, formalnu konstelaciju diskova u ciklusu Svjetlosni oblaci, promatrajući je iz očista današnje kulture tehnološke superiornosti, možemo tumačiti kao umjetničke transkripte logike integriranih krugova, tj. informatičke umreženosti svijeta koja odavno besprijeekorno funkcionira na svim komunikacijskim razinama!
- ⁶ Henry Moore 1952. piše: „Možda nije više potrebno zatvarati skulpturu i ograničavati je na jednu jedinu statičku jedinicu oblika, nego je moguće ostvariti, povezati i kombinirati nekoliko oblika raznih veličina, presjeka i pravaca u jednu organsku cjelinu”. HENRY MOORE, *Sculptures and Drawings*, London, 1952., 67.
- ⁷ „U jednoj me fazi uhvatilo da crtam i crtao sam kompozicije krivulja. Kako sam tada bio u obradi plohe, počeo sam te polukružne krivulje urezivati u plohu, rezati one polukrugove koji su, de facto oslobođeni, dobili mogućnost da se pokrenu u prostor. Bio sam u prilici da vidim mikroskopske snimke dijeljenja stanice nekog mikroorganizma. Prije nego se odvoje, stanice se u jednoj razvojnoj etapi drže povezano. To mi je dalo ideju da moj element, ovaj put čisti krug, može biti vezan sa svojim susjedima slično kao i u prirodi”, tumači Bakić povijest nastajanja ovog ciklusa. BRIGITA PEKO, Vojin Bakić (intervju), u: *Start*, 543, 23. svibnja 1980., 9.
- ⁸ Od 1950-ih nadalje u kiparstvu se, na temelju umjetnikova osobnog odabira, rabe i različiti industrijski materijali od kakvih skulptura nikada prije nije bila ostvarivana. Nerijetko su to bili razni industrijski materijali koje kipar pronalazi na otpadu ili skladištima, što je ponukalo Herberta Reada da, upravo na osnovi takve naravi materijala poslijeratne skulpture, o civilizaciji u kojoj ta skulptura nastaje govori kao o „novom željeznom dobu”. Po Readu, „ne uzimajući u obzir ideološke motive koji mogu uticati na skulptora da izabere metal (gvožđe i drugo, kao materijal s izvesnim simboličkim značenjem), glavni razlog za takav razvoj dvojak je: 1. pristupačnost gotovog materijala, 2. lakoća konstruisanja”. HERBERT READ, *Moderna skulptura*, Jugoslavija, Beograd, 1966., 145.
- ⁹ Primjerice, Tony Smith je 1962. dao napraviti Crnu kutiju od čelika, dužine stranice 183,4 cm i takvim odbijanjem da sudjeluje u izvedbi umjetničkog djela, svojom nezainteresiranošću za umjetničko djelo kao predmetom koji treba napraviti, postavio je temelje novom poimanju umjetnosti.
- ¹⁰ ROSALIN KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, 1995., 267. „To znači da je tradicija europske renesansne i modernističke skulpture preferirala onaj objekt u prostoru koji se u osnovi sagledava statički, s jednog idealnog mjesta, s kojega se sve bitne osobitosti određene skulpture mogu sagledati jednim pogledom. S te pozicije razvoj modernističke skulpture može se razumjeti kao postepeni rast dominacije oka nad tijelom, kao ključnog instrumenta u percepciji kipa. Promjena koju prije svih uvode američki umjetnici, bila je, dakle, vezana za povratak tijelu kao percipitivnom polju, ali ne tako da se u postojeću kiparsku paradigmu uvedu tek novi materijali na primjer – kako je to učinjeno u Hrvatskoj 80-ih – nego da se kip ovremeni, učini pojavom čija se svojstva mijenjaju svakim našim pokretom, svakim našim razlikovnim sredstvom u odnosu na druga tijela ili druge galerijske ili ne-galerijske prostore”, zaključuje o tom problemu Klaudio Štefančić. KLAUDIO ŠTEFANČIĆ, Nika Radić. Pokrenuti pokretač, *Kontura art magazin*, 81, svibanj 2004., 35.
- ¹¹ JERKO DENEGRI, Skulptura Vojina Bakića poslije 1960. godine, u: *Izraz*, 2-3, Sarajevo, 1966., 98.
- ¹² JEŠA DENEGRI, Situacija vizuelnih i kinetičkih istraživanja kod nas, u: *Polja*, 113-114, Novi Sad, siječanj-veljača 1968., 56.
- ¹³ Dok znanstvene metode teže ukloniti dvosmislenost, objasniti i precizno se primiti nepoznatog, umjetnost nema namjeru ukidati neodređenosti i, dapače, često teži povećati nesigurnosti kako bi preispitala naše iskustvo stvarnosti.
- ¹⁴ U katalogu izložbe *Kinetizam od početaka do danas*, Umjetnički paviljon, Zagreb, 9. listopada – 11. studenog 2007., 8.
- ¹⁵ „Pojavom apstraktne umjetnosti, i u spomeničkoj plastici pojavio se šifrirani jezik koji šira publika nije u mogućnosti dešifrirati, a zahtjev da masovna publika uočava i prima značenje jedne poruke putem novih (apstraktnih) plastičkih znakova, da prihvati jezik, razumijevanje kojega pretpostavlja razvijeno vizualno mišljenje i visok stupanj percipitivne spoznajne sposobnosti, čini se posve utopijskim. Štoviše, pokazala se problematičnom i ona vrsta rješenja koja se jednim dijelom temelji na podacima nove vizualne realnosti i nove (istina nerijetko hermetičke) simbologije, za kolektivnu svijest neprihvatljive i nerazumljive”. VERA HORVAT PINTARIĆ, Spomenička skulptura Dušana Džamonje, u: *Kritike i eseji 1952.-2002.*, Biblioteka Artishistoria, EPH, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Gliptoteka, Zagreb, rujna 2012., 239.
- ¹⁶ JERKO DENEGRI, *Umjetnost konstruktivnog pristupa, EXAT 51 i Nove tendencije*, Horetzky, Zagreb, 2000., 234.

Summary

Vojin Bakić's *Luminous Forms*

Bakić's cycle *Luminous Forms* marks a significant conceptual shift and radicalization of expression in relation to the pre-existing tradition in Croatian sculpture. At the same time, it corresponds to the movements in European sculpture of the 1960s at which time the visual language changed in order to match a dynamic construction of forms, where a sculptor leaves out the inner core and disintegrates it with more liberal combinations and sequencing of elements.

Within the limits of his own range and scope, Bakić constantly manifested a number of overall coincidences with particular issues and ideas present at a specific moment in the global artistic sphere, and he did this in a surprisingly intense and exciting way which was at the same time polemical, competitive and rooted in principles. He took an active part in the radical changes in the visual, aesthetic, social and spiritual aspect of art of his time, including the issue of language and form as an optical phenomenon of light and movement.

His work in the 1960s contains some other features which were always favoured by the modern movement such as technological innovation, a youthful spirit,

a soupçon of subculture, emancipatory pretensions, dynamism, novel, fresh aesthetics... In his cycles, Bakić embodied faith in the future and the creation of new blueprints for the world, in a spontaneous and uninterrupted creativity, and in numerous modern stylistic modalities which he realized very successfully in the corresponding form, shape and iconography.

Bakić was convinced that his sculpted object could be an organic, constituent and functional part of the architectural and urban structure, and hoped that architects and urban planners would begin to understand the importance of a sculptor's participation not only in the process of architectural and urban design itself, but also in the autonomous mediation of a sculptor in both of those fields.

With regard to their expressive and material aspect, *Luminous Forms* fit relatively easily into the international domain of contemporary art and, most of all, confirm that Bakić is a sculptor who is adept at supple forms within the context of innovations focusing on problem-solving because they are based on the idea that incessant innovation is necessary, as it is to be inclined towards experimental approach to art.