

Vinko Srhoj

Odjel za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zadru

Izvorni znanstveni rad/Original scientific paper

19. 9. 2005.

Postmoderno u kiparstvu i slikarstvu Peruška Bogdanića

Ključne riječi: *Peruško Bogdanić, kiparstvo, moderna, postmoderna*

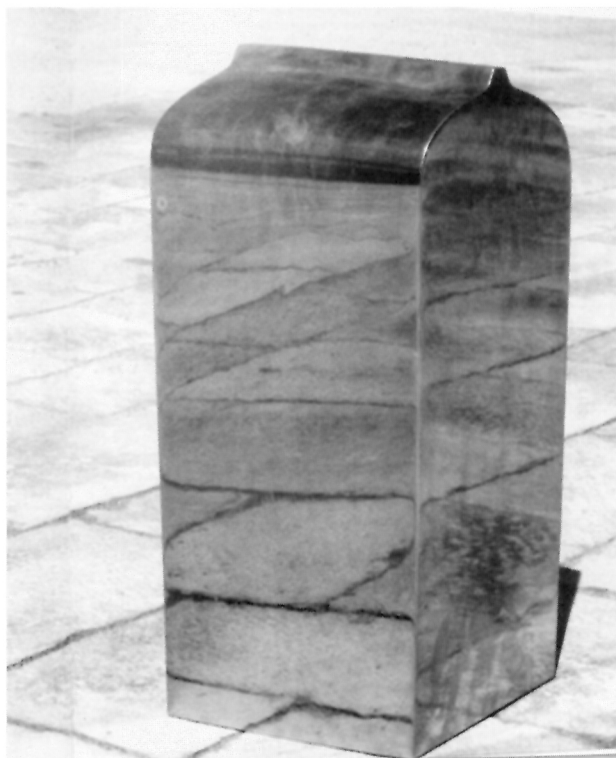
Key Words: *Peruško Bogdanić, sculpture, modernism, postmodernism*

Autor razmatra cjelokupni opus kipara Peruška Bogdanića, od početaka u okviru “druge skulpture” osamdesetih godina prošloga stoljeća do danas. Uočava se da je Bogdanić sudionikom onih postmodernističkih kretanja koja su skulpturi u nas dala drugačiju fizionomiju negoli je imalo slikarstvo. Bogdanić je tako uklopljen u kiparsku postmodernu, koja se nije prepuštala učincima obilja, nego svojevrsnoj posnosti oblika i asketizmu geste. Autor razmatra i polaritet, racionalno i intuitivno, na kojemu je inzistirala kritika u procjeni Bogdanićevih poticaja, smatrajući tu dilemu izlišnom. Zaključak je autora da je Bogdanićevo djelo osebujna varijanta naše postmoderne skulpture, koja je modernističku, upravo minimalističku svedenost oblika združila s pričom iz povijesnih ili mitoloških izvora, bez opterećenja narativnošću i “slikovitošću” detalja, svojstvenih postmoderni.

U sagledavanju opusa kipara Peruška Bogdanića, koji je više od trideset godina istaknuta činjenica naše kiparske prakse (u okviru skulpture tzv. srednje generacije, a na svojim počecima u krilu domaćeg kiparskog postmodernizma “druge skulpture”), rukovodio sam se osnovnom razdjelnicom koja odvaja (ali i približava) našu slikarsku i kiparsku produkciju na prijelazu modernizma u postmodernu. Naime, Bogdanić je zarana (1981. godine na skupnoj izložbi u Galeriji Nova) zamijećen u društvu kipara koji su, paralelno s brojnom slikarskom grupacijom, krenuli od kasnog modernizma prema postmodernoj inačici kipa ili prostorne strukture (instalacije). U šarolikom društvu autora mlađe, srednje i starije generacije, zastupljenih na izložbi *Druga skulptura*, vidljivo je da i Bogdanić pridonosi “duhu vremena”, tj. da se uklapa u prostor tranzitiranja prema postmoderni koja je u kiparstvu ipak dala nešto drugačije rezultate. Dok su slikari uživali u obilju novoosvojene slobode nepoštivanja strogih načela o dosljednosti stila i ujedna-

čenosti rukopisa, kipari tih ranih osamdesetih godina, još inzistiraju na posnosti i stiliziranoj svedenosti oblika koje smo donedavno vidali u tzv. arhetipskoj, oznakovljenoj ili totemističkoj skulpturi, ili pak onoj ogoljenoj na način *arte povere* i jedva materijaliziranoj u konceptualnoj umjetnosti. Može se reći da upravo kod Bogdanića određena posnost oblika i rudimentarnost oblikovanja, ukazuju na čvrste (ili tek malo razlabavljene) veze s prethodnim modernističkim strujanjima. Tome u prilog svjedoči i kompaktnost te skulpture a ne njezino (tipično postmodernističko) širenje prostorom u obliku instalacije. No ni kod Bogdanića nema one strogosti i pretjeranog čistunstva u radu na tzv. arhetipskim opredjeljenjima modernizma, što je najuočljivije u razmekšanom tretiranju geometrije koja postaje organička.

Bogdanić, kako je zamijetila i kritika, ne ogoljava nego sažima, nije mu do dosizanja ideje kipa koja bi bila izvan plastičke sfere, nego svjedoči o gotovo mitskom (ne toliko magijskom) praobliku na koji možemo svesti svaku glavu,



Prag, 1979.

> Mač kralja Artura, 1995.

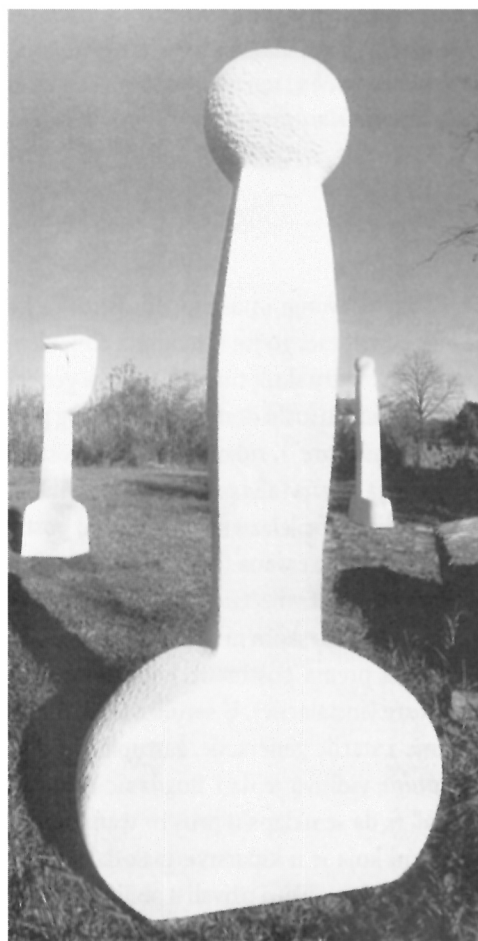
>> Prvi heretik 2, 1995., Poreč

svaki mač svaki torzo... Dakle, nije mu, kao ni kod Jeana Arpa, do apstrakcije pojavnog svijeta, do "ljuštenja" i oduzimanja od tijela, nego do konkretizacije oblika koji nastaju zgušnjavanjem, bubrenjem, zatvaranjem u jezgri i skupljanjem svih silnica prema unutra. S druge strane Bogdanić nije poput velikog prethodnika Arpa, koji zamišlja rast svojih kipova iz prirodnih formi, nego ih prije izvlači iz kulture i njezinih arhetskkih povijesnih slojeva i biljega.

Bogdanić je u stilsko-morfološkom pogledu, dakle, ostao na pola puta između redukcionizma i "svedenosti na bitno" moderne i onoga što je prepoznatljivo kao postmoderna narativnost koja svijet svojih oblika naslanja na šire kulturno nasljeđe, na podrazumijevanu podlogu, koja nije samo strogo plastična, nego i povijesna, i antropološka, i literarna, i ukorijenjena u legendama i u cijepljena u zavičajni *genius loci*. Valja također zapaziti da se i Peruško Bogdanić, kao i većina postmodernista, s lakoćom prebacuje iz

kiparskog u slikarski medij do njihova prožimanja. No njegove slike i crteži ipak su podređeni kiparskom promišljanju i na margini opusa koji nastaje ponajprije kao plastična činjenica. Istražujući modernističko-postmodernističku genezu Bogdanićeve umjetnosti zamijetit ćemo da je riječ o medijatoru, umjetniku srednjeg puta između modernističke rigoroznosti i postmodernističke popustljivosti prema svakoj definitivnosti stila i morfologije. No, baš po tome što je posrednik, Bogdanić je čvršće uglavljen u postmodernu s njezinim kompromisnim stavovima po pitanju sukobljenih vrijednosti.

Nekako istodobno s inauguracijom pojma "druga skulptura", odnosno izložbom u zagrebačkoj Galeriji Nova¹ pod istim naslovom, nazočnost mladoga kipara Peruška Bogdanića postaje zamjetnom činjenicom naše izlagačke prakse. Osamdesete su godine, naime, vrijeme Bogdanićeve umjetničke afirmacije, baš kao što su to i isključive godine ostalih mladih autora koji tada izlažu na izložbi u Galeriji Nova, rame uz rame s nekolicinom afirmiranih starijih kolega.² Usporedo s njegovim kiparskim sazrijevanjem, dakle,



na pomolu je i obrat u domaćoj likovnoj praksi, koja se sve više okreće postmodernoj umjetnosti. Izložba *Druga skulptura* trebala je upozoriti da ono što je već zamijećeno na planu slikarstva, koje se budi nakon godina redukcionističkog posta i odaje užicima slikanja i kolorističkom obilju, postoji i u skulpturi. No kiparstvo, kako i drugi zamjećuju tih godina, nije slijedilo slikarsku "pustopašnost", nego se priklanjalo čistoći forme i često ogoljelosti oplošja na kojemu se zbivaju procesi koji nalikuju prirodnima: spora erozija, plitko zarezivanje materijala, grebanje površine. I kritičari se slažu da je tih godina na djelu proboj i naše kiparske postmoderne, ali svi zamjećuju da se ona bitno razlikuje od slikarske. Želimir Košćević zamjećuje kako je naše kiparstvo tih ranih osamdesetih krenulo u traganje za novim vrijednostima, ali nastavljaajući se na konstruktivizam i konceptualu, dok je slikarstvo posegnulo za ekspresivnim i koloristički ekscitiranim rješenjima. No, primjećuje kritičar, kipovi su se vratili "nakon uličnih akcija u galerijske prostore gotovo nevina lica".³ S povratkom pod okrilje galerije oni su doduše izgubili na socijalnosti, ali su dobili na zna-



čajnoj izdvojenosti, poduprti neutralnošću izlagačkog prostora. Ovdje je, naime, riječ o introvertnim (i referentnim na prošlost medija) tvorbama, koje, kako sam svojedobno primijetio za Bogdanićeve kipove, više potiskuju u nutrinu nego što objavljuju na površini. Kako navodi autor izložbe *Druga skulptura* Zvonko Maković, sada većina umjetnika "nastoji ukazati na prirodne, elementarne osobine izabrane tvari, a intervencije u materijalu su minimalne, često svedene na gestu".⁴ S izdvojenom pozicijom kipara, nasuprot postmodernim ili transavangardnim slikarima, slaže se i Tonko Maroević kada tvrdi da je ishod "druge skulpture" pomalo iznenađujući. "Naime, slikari su kao 'crvenu nit' imali šarolikost, narativnost, referencijalnost, citatnost, lakocu, dok su kipari u istom trenutku preferirali ne samo, logično, težinu, nego i strogost, primarnost, autentičnost, jednostavnost, čistoću."⁵

Godinu prije izložbe "druge skulpture" (1980.) Peruško je Bogdanić priredio i svoju prvu pravu samostalnu izložbu.⁶ Već tada oblikotvorno načelo i repertoar oblika usudno će odrediti Bogdanićev opus do današnjih dana. Djela kao što su *Rub, Pragi Svod* iz 1979. godine bit će kao aktualnosti izložena i na putujućoj izložbi *Četiri kipara otoka Hvara* (2001./2002.), dakle u potpunom suglasju s djelima iz osamdesetih i devedesetih godina *Senza Fine, Prvi heretik, Kozmičko uho*. To govori da je Bogdanićev kiparski idiom dosegnut na samim početcima i kasnije razrađivan u varijantama s malim pomacima. Zato i predgovor Tonka Maroevića prvoj samostalnoj izložbi iz 1980. djeluje jednako

¹ U zagrebačkog Galeriji Nova priređena je 1981. godine izložba trinaestorice autora u izboru kritičara Zvonka Makovića, koja je trebala ukazati na novi smjer u hrvatskom kiparstvu, podudaran s onim u slikarstvu koje je prigrillio postmoderni izraz.

² Uz tada još nedovoljno afirmirane mlade autore (Slavomir Drinković, Kuzma Kovačić, Ante Rašić, Edita Schubert, Vesna Poprzan, Milivoj Bijelić, Damir Sokić, Gorki Žuvela), među koje spada i Bogdanić, na izložbi se pojavljuju i kipari srednje i starije generacije (Ljerka Šibenik, Ivo Gattin, Ivan Kozarić, Mladen Galić), koji su trebali posvjedočiti rađanje drugačijeg odnosa prema kiparskom, odnosno na nov način primijenjenu modernističku tradiciju udaljavanja od kipa kao samodovoljne prostorne činjenice prema kipu kao otvorenoj prostornoj strukturi. Kretanje od tradicionalnih kiparskih materijala prema onima ne-kiparskima, odnosno nepostojanim i autoironičnim tvorbama, te, što je bitno i za samog Bogdanića, prema jednom novom minimalizmu prožetom idejom prvobitnosti, čistoćom prirodne tvari i simbolikom koja se poziva na početke kiparskog oblikovanja, na kip kao rudiment i fragment.

³ Ž. Košćević, *Kiparstvo u Hrvatskoj 1950. – 1990. Život umjetnosti 56–57*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 1995., 8.

⁴ Z. Maković, predgovor katalogu izložbe *Druga skulptura*, Galerija Nova, Zagreb 1981.

⁵ T. Maroević, *Kiparstvo u 19. i 20. stoljeću. Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, Muzejsko galerijski centar, Zagreb 1997., 344.

⁶ Izložba u Galeriji Studentskog centra održana u svibnju i lipnju 1980. dolazi nakon izložbe u novopokrenutoj hvarskoj Galeriji *Na bankete* 1976. godine, na kojoj Bogdanić izlaže s Kuzmom Kovačićem i Igorom Rončevićem.



Senza fine, 1986.

svježe kao da je riječ o opisu recentnih radova. Maroević će tada zamijetiti sve one odlike Bogdanićeva rada koje će ostati trajnom konstantnom ovoga kiparstva, koje se desetljećima mijenjalo po unutrašnjoj logici malih pomaka i diskretne dinamike koja mu je određivala nakošenost, zakrivljenost, ulegnuća ili ispupčenja. Sve ono što možemo nazvati “varijacijama” i istraživanjima na jednom zauvijek posvojenom modelu koji se neznatno mijenja. Već tada, na samim početcima, Maroević će primijetiti da je ovo kiparstvo u “znaku krajnje redukcije”, da je riječ o “varijacijama na temu”, o “primarnim strukturama”, o strogosti i dosljednosti, da u njemu prevladava “napetost ploha” i “taktlnost bridova”, da se za ove kipove i kada se dodiruju s oblicima iz stvarnosti (toranj, stup, klin, prst, glava), rijetko može govoriti o metaforama i legendama. Oni, po Maroeviću mišljenju, “teže učinku neke rudimentarne, neizmjenjive i nezamjenjive figure”.⁷ I odista, Bogdanićevi kipovi smjeraju prema svojevrsnom arhetipu, praobliku svih oblika, počet-

noj formi koja stoji u temeljima kiparske evolucije (odnosno evolucije nekog oblika). Zato su lišeni detalja i nefunkcionalnih ukrasa, i kao kakvi primitivistički totemi iz arhaične prošlosti dodiruju same početke, inicijalne trenutke stvaranja oblika i davanja simboličnog značenja. Naravno, Bogdanićev totemizam valja shvatiti uvjetno, prije kao potragu za nekim arhitektonskim počelima, nego za magijskom skulpturom. Otuda strogost, uglačanost i minimalna distorziranost tih kipova, njihova moguća ugrađivost u složeniju arhitektonsku cjelinu. Otuda njihova imanentna arhitektoničnost, čak i onda kada ti jednostavni oblici ne slijede do kraja logiku “dijelova u cjelini” neke moguće građevine, kada nisu građevno uporabljivi niti mare za statiku i funkcionalno nalijevanje. Ako bi se za Hansa Arpa, od kojega Bogdanić kao da uzima početnu ideju primordijalnosti, reklo da umjetnost zamišlja kao nešto što raste iz prirodnih zakona,⁸ za Bogdanića bismo mogli reći da mu kipovi rastu iz kulture na samim početcima, iz vremena kada se povijest oslobađala iz okrilja prapovijesti, a svi njezini oblici (pa i arhitektonski i kiparski) prvi put izlazili na svjetlo dana.

I druga Bogdanićeva samostalna izložba u Studiju Galerije Forum (1981.), dakle još jedno predstavljanje na samim početcima karijere, potakla je kritiku da o ovome kiparu piše kao o onome koji je za mnogo godina unaprijed definirao svoje oblikovne izazove. Zvonko Maković⁹ pisat će tada da je kod Bogdanića vidljivo kretanje od “umekšanog minimalizma” strožih oblika i vanjske uglačanosti prema rustičnijim i organskijim formama. Od visokog sjaja do mat površine, Bogdanićevi su kipovi ponajprije svojom epidermom svjedočili promjenu, “jezgrovit i direktan govor sirovim materijalom”,¹⁰ a svojim osnovnim proporcijama i dalje su, možda manje geometrično a više organski, isticali primarni interes za oblik “koji se ne razvija”, koji opstoji kao “rudimentarna, neizmjenjiva i nezamjenjiva figura” (T. Maroević). No i kada oblikuje uglačana geometrizirana i ona rustična organska djela, kipar kao da najviše razmišlja o jednostavnom svodenju na znak, na jedan anonimni fragment, dio svoda, rub, zglobov, klin ili držač, na mali potporanj ili volutu. Manje mu je važno hoće li oni sjati visokim sjajem uglađanog metala ili upijati svjetlo na kvrgavim grubim

⁷ Svi navodi iz predgovora Tonka Maroevića katalogu prve samostalne izložbe Peruška Bogdanića u Galeriji Studentskoga centra, Zagreb, 16. 5.–1. 6. 1980.

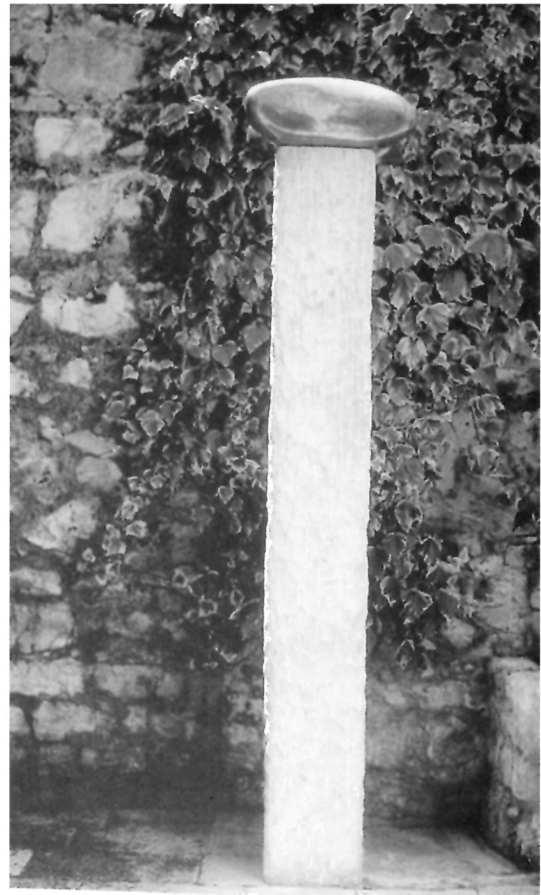
⁸ C. Rhodes, *In Search of the Primordial*, u: *Primitivism and Modern Art*, Thames and Hudson, London 1994., 152.

⁹ Z. Maković, predgovor u katalogu izložbe u Studiju Galerije Forum, Centar za kulturu i informacije, Zagreb, 20. 10.–7. 11. 1981.

¹⁰ Z. Maković, n. dj.

površinama. Kao kakav arheolog kojega uzbuđuju i najsitniji fragmenti iskopani iz duboke sonde kulturne prošlosti, i Bogdanić s jednakim udivljenjem slaže svoje enigmatične oblike, koji istovremeno djeluju svakodnevno i nesvakidašnje, zbog protoka vremena koje ih je zadugo sklonilo od naših očiju.

Skupna izložba generacijskih srodnika, slikara i kipara, u Galeriji Forum, održana u siječnju 1982. godine,¹¹ skrenula je pažnju na jedan generacijski, izvorišni pa i stilski paralelizam. Naime, na Banovljevoj izložbi zajedno, ni prvi a ni posljednji put, izlažu kipari Peruško Bogdanić i Kuzma Kovačić. Obojica potekli s otoka Hvara, svoju su bliskost demonstrirali i otvaranjem (s Igorom Rončevićem) hvarske Galerije *Na bankete*, koju promoviraju zajedničkom izložbom 1976. godine. Od tada pa do danas traju kritička uspoređivanja dvojice kipara s ponekom ovlašnom opservacijom kako je riječ o neznatnim razlikama i međusobnom kopiraju. No, unatoč sličnostima na prvi pogled u pojedinim fazama stvaranja, uočljivije su razlike koje dijele dvojicu kipara. Ive Šimat Banov već će na toj izložbi uspostaviti paralele, a pogotovu istaknuti razlike između dvojice hvarskih kipara. Peruško će mu se otkriti kao istraživački i analitičan duh, a Kuzma kao emotivac i privrženik baštine. I dok se, kako kaže Banov, Kuzma nastoji sroditi sa zavičajem i biti njegov dio, empatijski osjetiti zračenje tradicije, Perušku “analiza nagriza emociju” (I. Š. Banov). Konačni mu je cilj (koji proizlazi iz različitosti njegova stvaralačkoga karaktera) odmjeravanje s prirodom preko oblika koji su nastali redukcijom pojavnosti. Bogdanić, naime, svodi prirodu na podlogu koja mu je nužna u procesu intelektualnog (upravo cerebralnog) izlučivanja znaka. Zato su njegovi oblici, za razliku od Kovačićevih, apstraktni znaci izlučeni iz prirode, forme koje, kao daleka jeka, asociraju izvorište na čijem je vrelu ostao suosjećajni Kovačić, kipar privržen poretku koji vlada među stvarima prirode. Kovačić je, naime, odan sentimentalnoj poputbini zavičaja, intimiziranju sa svim što u njemu “raste”, ostajući baštinikom koji je na jednome mjestu “jednom za svagda bacio sidro kojega ne može ili neće da podigne”.¹² Osim u temperamentu i karakteru, Bogdanićeva i Kovačićeva oblikotvornost razlikuju se i u morfologiji znaka, koji je strog, neproničan i geometričan (Bog-



Prvi heretik, 1990.

danić), i s pečatom “nesigurne” ruke, ulegnućem ili ispupčenjem koje je ostavilo tijelo ili dljeto zavičajnog neimara u glini, staklu, gipsu ili kamenu (Kovačić). Dok Peruško stilizira i reducira privodeći kip nekoj vrsti “savršenog” arhetipa, Kovačić intimizira, prošupljuje, stvara pukotine i ulegnuća kako bi se na kipu vidio otisak ljudske ruke, “nesavršenost” i “nezavršenost” procesa rada koji ne teži “idealnoj” konačnici.

Okušavanje Peruška Bogdanića u svijetu slike zamjetno je već oko 1982. na izložbi gvaševa u Galeriji Događanja Centra za kulturu Peščenica.¹³ Posvetivši svoja djela podmorskom i obalnom krajoliku, Bogdanić ni ovdje, kao ni u skulpturi, ne mari za narativne opisnosti koje bi nam približile vizure “ispod vode”, kako je naslovljen i jedan od ciklusa. Kritika je i za slike ponavljala objekcije koje je izričala o Bogdanićevim kipovima. Zamijećeno je da Bogdanić, “kao i u skulpturi, kreće u dubinu. Misteriji su u unutrašnjosti, a površina može biti samo odraz unutrašnjeg nemi-

¹¹ U Galeriji Forum u izboru kritičara Ive Šimata Banova izlažu slikari: Branko Žilić, Dalibor Jelavić, Vatroslav Kuliš, Igor Rončević, Antun Boris Švaljek, Zlatan Vrkljan, i kipari: Peruško Bogdanić i Kuzma Kovačić.

¹² I. Šimat Banov, predgovor u katalogu skupne izložbe u Galeriji Forum, Centar za kulturu i informacije, Zagreb, 21. 1. – 9. 3. 1982.

¹³ Peruško Bogdanić, gvaševi iz ciklusa *Ispod vode, Rujanski zapisi, Kobaltni vjetровi*, Galerija Događanja Centra za kulturu Peščenica, Zagreb, 10. 6. – 2. 7. 1982.



Sveti gral, 1994.

ra¹⁴. Kritika je, također, zapazila kako je i u slučaju slika, baš kao i kod skulpture, prisutna ista rigoroznost i oskudnost,¹⁵ ističući, pritom, autorovu dosljednost i kontinuiranje kiparskog apstrahiranja koje “nije ogoljavanje, već sažimanje”.¹⁶ Dakle, i na slikarskom planu Bogdanić je prepoznat kao autor koji na površini ne nudi deskriptivnu izvjesnost, niti mu je stalo do razlaganja akribičnih detalja i pejzažnih pojedinosti. Ako ovi gvaševi i referiraju na podmorje (svijet jajolikih formi koje plutaju površinom/morem slike ili su utonule u pjeskovito dno), Bogdanić se nikada ne upušta u dodatna pojašnjavanja, u naraciju opterećenu konkretnim detaljima. I gvaševi samo nastavljaju tipičnu autorovu oskudnost, kako kolorističku tako i morfološku, uz ritmičko ponavljanje istovrsnih jajolikih i eliptičnih oblika načinom pattern-uzoraka. Iskustvo *pattern-paintinga* diskretno je vidljivo na tim slikama, prisutno u blagom eks-

presioniziranju geometrijske sheme rasporeda oblika na način Claudea Viallata. No, vrlo brzo shema *patterna* gušće će premrežiti sliku, primjerice u ciklusu *Lutanje starogradskog jedrenjaka “Giuseppe Second”* 1865. iz 1983. godine.¹⁷ Obris broda nošena velikim valom ispunja i morski i nebeski plan (kao neka vrsta preslika), i premda se radi o jednom brodu, bezbroj njegovih silueta, različito nagnutih i isprepletenih, stvara vibrantno polje oluje. Površina slike tako postaje poprištem zgusnutih silnica po kojima brod pluta, uranja i izranja, a cijeli je prizor izvan svake dramatike. Ta odsutnost dramatičnosti u borbi valova i broda posljedicom je uzimanja dječje papirnate lađe kao predloška brodoloma, što prizoru oduzima tragičnu konotaciju stvarnog brodoloma, svodeći ga na igru i zabavu. Kritika je ove Bogdanićeve gvaševe prisposobila tada aktualnoj pojavi *Nove slike*, inačici hrvatske postmoderne, pa primjerice Mladen Lučić

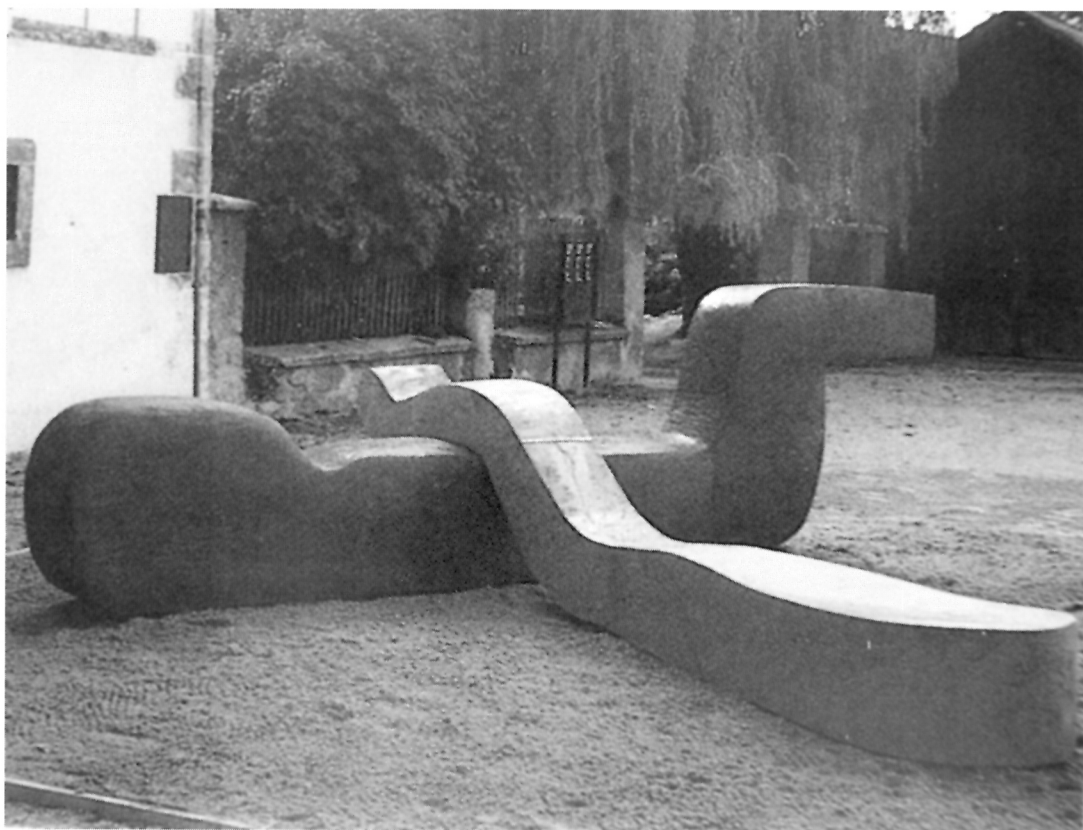
¹⁴ M. Lučić, predgovor u katalogu izložbe u Galeriji Događanja, Zagreb, 10. 6.–2. 7. 1982.

¹⁵ Vedrana Kršić u katalogu izložbe u Galeriji Događanja navodi: “Zadani kružni oblici jezgara, simetrična kompozicija, sušena gama boja i brižljivo

izmjenjivanje transparentnih i netransparentnih slojeva tvore rigorozan slikarski kod, naizgled oskudan i samodovoljan.”

¹⁶ V. Kršić, n. dj.

¹⁷ Taj je ciklus od 12 gvaševa, uz radove u gipsu, pečenoj zemlji i drvu, izložen



Venecija, 1988., Kostanjevica na Krki

nazire Bogdanićevu bliskost “novoslikovnom” smjeru “koji se sve više okreće novom osjećaju ekspresionizma”.¹⁸ Dodali bismo da je tu posebno naglašena ornamentalna zasićenost kakva je tih godina vidljiva kod ženske “sekcije” *Nove slike*, koju reprezentiraju Breda Beban, Anja Ševčik, Marina Ercegović, Nela Barišić. S time da je Bogdanićev ornamentalizam naglašenije plošan, geometričan i čvršće oznakovljen. Zato je samo djelomično u pravu M. Lučić kada govori o novom ekspresionizmu kod Bogdanića, jer ni duktus ni relativna statičnost prizora ne odaju ekspresionistički uzgon i neurozu. Ekspresivan je možda tek okvir teme (brodolomstvo), gustoća i pokrenutost znakovlja (brodovi). Neki inozemni nastupi sa slikama, poput onoga u galeriji Coffman u Minneapolis¹⁹ ili, kasnije, u Detroit Art Centeru,²⁰ pokazat će Bogdanićev interes za slikarsko okušavanje, ali će, nema sumnje, istinska Bogdanićeva vokacija ostati kipar-

stvo. No, kao što je s prilično tankim obrazloženjem Lučić govorio o ekspresivnoj komponenti Bogdanićeva djela, Ive Šimat Banov situira ga na razmeđu minimalizma i ekspresije. Banov čak govori o uznemirujućoj ekspresiji i o snažnom mediteranskom naboju, koji bi, vjerojatno, trebao oznaživati hipotezu o ekspresivnosti u kiparevu djelu. Nadalje, Banov zaključuje kako je Peruškov oblik uspostavio “omjer između razuma i emocije: ravnotežu između animizma i ‘siromaštva’ oblika”.²¹ No, teško je u Bogdanićevu djelu uočiti ono što se kritičarima nameće kao očekivana bipolarnost između racionalno kontroliranog oblikovanja i “iracionalnih” oblika koji podsjećaju na toteme i nepronične znakove, na svijet s onu stranu kontrole i svjesnog planiranja. Oni kao da po svaku cijenu hoće reći kako iracionalni oblici ne mogu biti proizvodom tek racionalizirajućeg uma, nego onoga koji je uronjen u slojeve mitskog iskustva, gdje

u Galeriji Nova u Zagrebu 1984. godine.

¹⁸ M. Lučić, predgovor u katalogu izložbe Peruška Bogdanića u Galeriji Nova, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 22. 5. – 10. 6. 1984.

¹⁹ Coffman Gallery 3, University of Minnesota, Minneapolis, 3. – 27. 12. 1984.

²⁰ Urban Park – Detroit Art Center, Detroit, 24. 6. – 26. 7. 1993.

²¹ I. Šimat Banov, predgovor u katalogu putujuće izložbe Peruška Bogdanića (Salon Galerije Karas, Umjetnički Salon u Splitu, Umjetnička galerija u Dubrovniku, travanj – rujun 1987.



Lice izgubljene bitke, 1989., Škotska

drijemaju podsvjesne sile i sirovi ljudski atavizmi. Kao da se i najiracionalniji i najzagonetniji oblik ne može izlučiti u procesu racionalne osviještenosti. Dapače, čini se, a to i Bogdanićev primjer kao da potvrđuje, da je upravo racionalizirajuća svijest sposobna iz kaosa oblika koji se sudaraju u neoblikovanom svemiru izdignuti do jasne i čiste forme ono što nam je još donedavno izgledalo nepriopćivo, bezoblično, skriveno u jezgri “mahnitog ekspresiviteta”. No, Bogdanić ohlađuje tu uznemirujuću ekspresiju (koju spominje kritičar) i pokazuje da proces može biti obrnut: da se s punom sviješću i kontrolom mogu dosegnuti oblici za koje smo mislili da im je polazište u nagonском, nesvjesnom i kaotičnom. Bogdanićevi kipovi stoga nisu posljedicom intuicije koja je prije racija, nego metodičnog i kontroliranog oblikovanja, koje se zaustavlja u onom trenutku kada za ovo kiparstvo ne bi bilo drugog izlaza nego da do kraja opiše kakav torzo, glavu ili oruđe. U stanju u kojem ih zatećemo kao torza bez ekstremiteta, glave bez fizionomijskih pojedinosti, kotač bez pokretljivosti, mač bez ukrasa, oni su dovedeni u trenutku zastoja, prekida u dovršavanju, svjesnom odlukom koja se počela miješati s “podsvjesnim nagovaranjem” da baš tu treba stati kako bi kip govorio

više nego da je krenuo putovima mimezisa. Ovako je jedna glava rodno mjesto svih ljudskih glava, jedan mač prototip sviju mačeva, jedan autoportret reprezentant svih umjetnikovih lica.

Zanimljivo je istaknuti kako su Bogdanićevi radovi u drvu²² oblikovno istovjetni s onima u metalu ili kamenu, ali je kod njih, uza zamjetno nastojanje da na površini ne bude dubljih ureza i pukotina, ipak vidljivo poštovanje prirode materijala. Bogdanić ne primjenjuje visoki sjaj zagladene drvene površine koju je ljudska ruka kadra izvesti, ali se ne upušta ni u površinsko pozljeđivanje materijala koje bi bilo dublje od plitke brazde ili lagane punktacije. Za drvo jednostavno vidite da je drvo, njegova struktura nije poništena u procesu izlučivanja znaka, nego je diskretno slijeđena upravo ondje gdje su godovi ili drvene kaverne ostavljeni u izvornom stanju. Lagano “impresioniziranje” vidljivo je, pak, u onim realizacijama gdje se kipar odlučio na ljuskasto plitko zarezivanje, koje ima za posljedicu titranje oplošja uslijed loma svjetla na površini. No ni drvo, sa svojom mekoćom i razuđenom strukturom, nije preprekom minimalističkoj svedenosti Bogdanićeve skulpture u procesu izlučivanja posnih znakova iz tople žive jezgre panja.

Keopsov san (1986.) ili *Corto Maltese* (1987.), predstavljeni općim naznakama glave, u jednom trenutku neće biti više od oblice plitkih ispupčenja i ulomka drvene građe, dok ćemo u drugom nazirati obrise lica i ceremonijalnu krunu faraona, portret koji tek nastaje oslobađanjem iz gromadne drvene jezgre. Radovi u drvu poput *Alegretta*, *Hektorovića*, *Vergilijeve svijeće* i *Venexiane*, koji se često zajedno grupiraju u postavu izložbe, ističu sve navedene značajke, ali je također vidljiva distorzija, blagi pomak koji asocira lelujanje skulpture, njezinu organsku vitalnost. Istodobno blaga antropomorfizacija daje ovim izduženim formama dvosmislenost koja nastaje na spoju tijela i njegove erotične transpozicije u falični oblik. Pritom kao da je gibljivost i organičnost drva u suglasju s organskom prirodom erosa i njegovih dinamičkih mogućnosti.

Izložbe u zagrebačkoj Galeriji Forum²³ i Künstlerhaus Bethanien²⁴ u Berlinu uz spomenute radove u drvu donose i novi ciklus crteža (akrilik na papiru): *Don Juan ili ljubav prema geometriji* (1988./1989.). Crteži slijede i neke prostorne realizacije poput *Graditeljeva zadnjeg dana*, *Scriptura sacra* ili *Jeke*, u kojima se Bogdanić opredjeljuje umjesto za puni volumen za plitku, plošnu strukturu, neku vrstu trodimenzionalnog crteža ovalna oblika. U nekim drugim primjerima, poput ciklusa posvećenog hereticima iz 1990. godine, Bogdanić uvodi visoke kamene postamente, koji ceremonijalno izdižu znake tajnovita značenja, moguće simbole neke vjerske inicijacije. Također je ovdje moguće asociirati i monument kamenog stupa s brončanim kapitelom kao tradicijskog uporišta ovoga kiparstva. O toj ritualizaciji govori i kritičar Zvonko Maković navodeći kako “upućivanjem na daleke, maglovite mitologije djelima se samo učvršćuje romantično-nostalgična aura”.²⁵

Vrijedi ovom prigodom spomenuti i neke skulpture u javnim prostorima. Izdvojio bih dvije koje svojom impositacijom pružaju zanimljiv iskorak kipara u monometalnost i ambijentalnost. Prva je *Lice izgubljene bitke* (1989.), postavljena uz ruševno zdanje jedne utvrde u Škotskoj. Geometrizirani znak s iskošenim završetkom i krijestom na vrhu ima u sebi nešto prijeteće i istovremeno izgubljeno i izolirano. Znak je to koji asocira na davno zbivanje od kojega je ostala tek torzična uspomena, neobičan krajputaš-

podsjetnik na sudbinski događaj, možda izgubljenu bitku “ovjekovječenu” anonimnim monumentom bez natpisa, datuma, imena. Drugi rad pod naslovom *Venecija* (1988.) manirirani je metalni preplet koji horizontalno vijuga podsjećajući na učvorne željezne grede Eduarda Chillide ili, u novije vrijeme, na aluminijska zmijolika klupka Richarda Deacona.²⁶ Uvećavajući svoja mala galerijska ostvarenja do dimenzija velike javne skulpture, Bogdanić kao da potvrđuje njihov novi život, jedan novi aspekt skulpture koja odlično funkcionira u uvećanom razmjeru. To već i stoga što je masivna i sumarno stilizirana forma vidljiva i u malom kipu i nije teško zamisliti da bi svoj puni život skulptura mogla doseći u višemetarskom i višetonskom izdanju za vanjski prostor.

Radovi iz devedesetih godina, primjerice oni koji 1994. i 1995. godine nastaju na podlozi legende o vitezovima Okrugloga stola, poput *Parsifala*, *Odinova malja*, *Svetoga grala*, *Mača kralja Artura*, *Lancelota* ili pak *Kozmičkog uha*, kao da su prihvatili izazov dimenzioniranja za vanjski prostor. Te su skulpture izvedene u kamenu s težnjom da budu zabodene u prirodnu podlogu poput čudotvornih mačeva koji čekaju izabrane da ih izbave iz kamenog ležišta. Način njihova oblikovanja doživio je još jednu redukciju, odnosno s uvećanjem dimenzija kao da je došlo i do pojednostavljanja formi i do strože redukcije svega što nije osnovna ideja kipa, odnosno na bitno svedeni znak. Površina, premda hrapava, zapravo je sitno puncirana kako bi po njoj svjetlost nježno nalijegala a ne dramatično se lomila. Konačni je efekt takve obrade površine sličan onim rješenjima u metalu koja ističu visoki sjaj, dok se ovdje postiže fina zrnatost, gotovo istočkanost, koja kameno oplošje čini blago reljefnim. Dojam koji ostavljaju ti kipovi u naglašenijoj je geometričnosti, stiliziranosti i privođenju kipa jednoj ideji koja ne trpi dodatne narativne balaste. Sve je svedeno na jezgrovitu konturu, kompaktno tijelo i ujednačenu površinsku obradu, na jedan elegantan oblik koji svojom jednostavnošću nenametljivo komunicira s okolišem što ga okružuje.

Valja također uočiti da je Peruško Bogdanić, poput većine postmodernih umjetnika, koji se s jednakom lakoćom prebacuju iz kiparskog u slikarski medij i obratno, realizirao i nekoliko izložbi crteža (akrilika na papiru)²⁷. Ti su crteži

²² Na putujućoj izložbi (Zagreb, Split, Dubrovnik) iz 1987. Bogdanić se, prvi put, predstavlja uglavnom radovima u drvu, osim dvaju djela izvedenih u željezu.

²³ Galerija Forum, Kulturno informativni centar, Zagreb, 20. 9.– 3. 10. 1990.

²⁴ Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 28. 11. – 16. 12. 1990.

²⁵ Z. Maković, Peruško Bogdanić: prisutnosti, predgovor u katalogu izložbe u Galeriji Forum, KIC, Zagreb, 20. 9. – 13. 10. 1990.

²⁶ Sličnost je vidljiva na primjeru kao što je *Tijelo misli* (1987/1988.) Richarda Deacona, djelu labirintске strukture, iz koje Bogdanić kao da izdvaja jedan preplet, jednu vijugavu situaciju.

²⁷ Tu valja spomenuti crteže u ciklusu *Obrisi*, nastale u vremenu od 1986. do 1997. godine, a koji su izlagani u šibenskoj Galeriji Svetoga Krševana (22. 6 – 6. 7. 1997.) i Zavičajnom muzeju grada Rovinja (8. – 20. 7. 1997.).



Allegretto, 1990., *Hektorović*, 1990., *Vergilijeva svijeća*, 1990., *Venexiana*, 1988. (počevši s lijeva)

> *Keopsov san*, 1987.

bliski ideji kiparskog uobličavanja, masivnim formama kupola i kalota, gradnjama i proračunima koji sustavom nekih pseudotrompa drže konstrukt građevine u statičkoj ravnoteži. Tu kao da postoji i neki “rudimentarni sustav meridijana i paralela”²⁸, pa nije preuzetno govoriti i o slikama sfera, zemaljske polulopte ili o Buckminster-Fullerovoj hemisfernoj kupoli nadvitoj nad gradom budućnosti.

Završimo ovaj napis o kiparu izložbom u prostoru Tvrdalja Petra Hektorovića,²⁹ gdje je to kiparstvo univerzalnih ali i zavičajnih ishodišta našlo svoj primjeren i prirodan okvir. Trinaest kipova raspoređeno je na prostoru trga neposredno ispred fasade Tvrdalja, u ulaznom hodniku, oko kolonada ribnjaka i u prostoru perivoja u unutrašnjosti zdanja. U skladu s plastičkom ogoljenošću i neurešenošću samog Tvrdalja, koji vrvi tek mudrim latinskim napisima uklesanima u kamen, i ovi kipovi u svojoj posnosti i nekićenosti prirodno, unatoč nepatiniranoj bjelini kamena i vi-

sokom sjaju metala, prianjaju uz gabarite zdanja ponajprije zbog strogosti i reduktivnosti oblika s osjećajem za mjeru, proporciju i rustičnu eleganciju kakvima odiše i sam Hektorovićev dvorac. Ovdje ću zato i citirati zaključno razmišljanje o Bogdanićevu kiparstvu, koje, eto, neka stoji i kao potkrjepa ishodišne veze starogradskega kipara i njegova dalekog renesansnog pretka po plastičkim i graditeljskim navadama. Tada sam, naime, zaključio kako “pred Bogdanićevim kipovima uvijek imate dojam da ne žele previše otkrivati, da su mučaljivi do oskudnosti najelementarnijeg komuniciranja i da više toga potiskuju u nutrinu nego što objavljuju na površini. Otuda njihova izoliranost u prostoru, zatvorenost i gromadnost čak i u malim formatima, odustajanje od toga da kip komentira ista drugo osim samog sebe”.³⁰ Nije li zapravo to i vjeran opis samodostatna i u sebi zatvorena Hektorovićeva doma-utvrde, koji zbog kompaktnosti svojstvene utvrđenoj gradnji ima neke odlike kiparskog tijela.

U zaključnom razmatranju kiparskog i u manjoj mjeri slikarskog djela Peruška Bogdanića nije teško zaključiti da je ono ne samo medijatorsko u smislu premošćivanja modernističkog postmodernim načinom, nego da otkriva i zavičajne korijene koje prevodi u opće arhetipske znakove.



Ima u njegovu djelu arhitektoničnosti koja nas podsjeća na dalmatinsku tradicijsku gradnju, a još više fragmentarnosti koja o toj gradnji govori kao o “arheološkom” ostatku i “odlomljenom” fragmentu koji je nekako poopćen i univerzalan, više nego lokalan. Isto misli i Grgo Gamulin kada Bogdanića naziva “bjeguncem s otoka”. Od samih početaka to je kiparstvo dovodeno u vezu s drugim poznatim zavičajnim baštinikom, kiparom Kuzmom Kovačićem. Za razliku, međutim, od Kovačića koji je literarizirani i sakralizirani baštinski privrženik, Bogdanić voli oblike koji su nastali redukcijom pojavnog, izlučivanje znaka koji je apstraktniji od “asocijativnih” sjećanja na zavičaj vidljivih kod Kovačića. Ova dva generacijska i stilski srodnika razlikuju se i po jednom općoj osobini: Bogdanić reducira i privodi arhetipu, a Kovačić intimizira i posvuda na tijelu kipa ostavlja tragove ljudske ruke i ureze vremena.

Više nego u kiparstvu, suglasje s hrvatskom inačicom postmoderne razvidnom u pojavi *Nove slike* na samom početku osamdesetih godina, Bogdanić ostvaruje u svojim crtežima, gvaševima, akrilicima. Vidljiv je određeni ornamentalizam *pattern paintinga* koji je prisutan i u tzv. ženskom pismu postmoderne (B. Beban, A. Ševčik, M. Ercegović, N. Barišić, Z. Fio, N. Ivančić). Kritika govori i o ekspresionističkim tendencijama u Bogdanićevu slikarstvu, čak “uznemirujućoj ekspresiji” (I. Š. Banov). No, Bogdanićev ekspresionizam, ako je uopće potrebno spominjati taj stilem, vidljiv je tek na razini ekspresionizirajućeg uzorka, koji je maniriran na tipično neoekspresionistički (*pattern*) način. Da od ekspresionizma (osim kao površinske aberacije) nema gotovo ništa, još bolje pokazuju Bogdanićeve skulpture u svojoj zbitoj, nerazvedenoj i statičnoj pojavnosti. No takva

je, manje-više, naša postmoderna skulptura u cjelini. Više teži arhetipu, redukciji, jezgri, nego retoričko-naracijskim oblicima. U tome je Bogdanić srodan suvremenima i generacijski bliskim kiparima poput Kuzme Kovačića, Slavomira Drinkovića, Ante Rašića, Kažimira Hraste, Petra Barišića, Vladimira Gašparića, Mladena Mikulina ili Ljubomira Karine. Ono što Bogdanića razlikuje od generacijskih i stilskih srodnika, veći je stupanj poznakovljenja kipa, redukcije i ljuštenja “opisnih detalja”, bijeg u neproničnu jezgru a ne otvaranje i ekspanzija forme u prostor. Od svojih generacijskih srodnika Bogdanić se razlikuje i po stanovitoj psihološkoj karakteristici kipova: oni su naime “mučaljivi” do nepronične tišine, enigmatični znaci koji smjeraju u visinu a ne toliko, kao kod Kovačića, u toplo okruženje ljudskog konteksta u placenti zavičaja. Bogdanićeva skulptura je u svojoj nepovredivoj jezgrovitosti “ohlađenija” i od jezgrovite monolitnosti Slavomira Drinkovića koji operira u anorganskom svijetu velikih kamenih blokova. Možda je Bogdanićev *Cjelodnevni svemir* s izložbe *Druge skulpture* (1981.) blizak i nekim dijelovima *Cjeline* Milivoja Bijelića i *Uvrnutom kvadru zemlje* Slavomira Drinkovića, a svakako *Tajni* Kuzme Kovačića, ali će ga daljnji razvoj, do naših dana, udaljiti od kiparskih organičara. Bogdanić, kako kaže Tonko Maroević, teži nekoj vrsti “primarne strukture”, nezamjenjivoj i neizmjenjivoj figuri, samostojnim i dovršenim kipovima. No isto tako, rezultat nije dohvatljiv u nultom stupnju redukcije, nema tu superiorne geometrije i matematički izmjerene pravilnosti. Bogdanić, i u tako reduciranom stanju svojih kiparskih formi, svjedoči da su rađeni u dosluhu s ljudskom rukom, njenim drhtavim i nesavršenim tragom.

²⁸ T. Maroević, predgovor u katalogu izložbi u Galeriji Svetoga Krševana i u Zavičajnom muzeju grada Rovinja, lipanj/srpanj. 1997.

²⁹ *Četiri kipara otoka Hvara* (Bogdanić, Drinković, Hraste, Kovačić), projekt Centra za kulturu Staroga Grada i Galerije Klovićevi dvori, realiziran 2001./2002. godine, održan je ispred i unutar Tvrdalja Petra Hektorovića u Starom

Gradu, zatim u prostoru Galerije umjetnina u Splitu, Galeriji umjetnina, Gradskoj loži, Gradskoj straži i na Narodnom trgu u Zadru i u Mlinu umjetnosti u mađarskom gradu Szentendreu.

³⁰ Vinko Srhoj, Kiparska teza o početku, u katalogu izložbe *Četiri kipara otoka Hvara*, Centar za kulturu Staroga Grada, Stari Grad 2001., 24.

*Summary**Vinko Srhoj**Peruško Bogdanić: Postmodernism in the Sculpture and Painting*

Statues by Peruško Bogdanić tend toward a certain archetype, a pre-form of all forms, the initial form which is the basis of sculptural evolution (or, of the evolution of any particular form). Therefore they shun detail and non-functional decor, and as some archaic totems they touch upon the very sources, the initial moments of the form creation and symbolic meaning. Bogdanić's "totemism" should be understood conditionally, as a search for some architectonic principles, rather than magic sculpture. Hence the severity, and finish with the minimum distortions which makes the statues appear as potential parts of a complex architectural whole. Hence their immanent architectonic spirit, even when those simple forms do not completely follow the logic of "parts within a whole" of some potential building, not being applicable to any building process, disregarding the laws of static and functional layering. If we could say for Hans Arp, and it seems that Bogdanić shares with Arp the initial idea of the primordial, that Arp conceives of the art as something growing from natural laws, one could say that Bogdanić's sculptures grow from a primordial culture, from the time when history emerged from prehistory, and when all its forms (sculptural and architectonic included) for the first time saw the light of day.

As critics debate the source of Bogdanić's statues within the rational or the intuitive, one may conclude that they are not a result of a ratio preceding intuition, but of a methodical and well-controlled creation which stops when sculpture would have to become descriptive by shaping a torso, a head, or a tool. As we encounter them, i.e., torsos without extremities, heads without physiognomic detail, swords without embellishments, they have reached the moment of cessation, of an interruption in the process of completion, of a conscious decision merging with a "subconscious persuasion" to stop exactly there, so that the statue may speak much louder than one following the steps of mimesis. Thus, one head is the birthplace of all heads, one sword a prototype of all swords, one self-portrait a representative of all artist's faces. Bogdanić's oeuvre is a specific variant of our post-modernist sculpture bringing together the modernist sparseness of forms, an almost minimalist reduction, and tales from mythology or history, without burdening sculpture with narration or picturesque detail.