

Vinko Srhoj

Odjel za povijest umjetnosti
Sveučilište u Zadru
Obala kralja Petra Krešimira IV. 2
HR - 23 000 Zadar

U istoj 2013. godini, u izdanju zagrebačke Naklade Ljevak, objavljeni su dugo očekivani naslovi iz edicije *Povijest umjetnosti u Hrvatskoj, Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, autora Ive Šimata Banova, i *Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas*, autorice Sandre Križić Roban. Prvih pet knjiga iste edicije povjesničara umjetnosti Grge Gamulina godinama su bile jedini kompendiji i udžbenički pregledi hrvatskog slikarstva i kiparstva 19. i 20. stoljeća. Posljednja knjiga *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća* objavljena je 1999., dvije godine nakon Gamulinove smrti, i zadugo je, do aktualne Šimatove, bila jedinom knjigom s pretenzijama sveobuhvatna predstavljanja domaćeg kiparstva. No ono što je godinama izazivalo i prijepore kada su u pitanju Gamulinove knjige, pomalo je neobičan način pisanja za takvu ediciju, više primjeren akademskoj nastavi negoli diskursu knjiškog tipa. Naime, Gamulinovi tekstovi, neprijeporno eruditski, svježi u svojim komentarima i inovativni u gledanju na pojedine autore i pojave, imali su nešto od one „razbarušenosti” koju srećemo na predavanju, kada se tema predočuje „iz glave”. Nimalo neobično, rekli bismo, jer su Gamulinove knjige i nastale najvećim dijelom kao zbir bilježaka s predavanja, što im umanjuje knjiško-udžbenički karakter, a gdjegdje oduzima i na uravnoteženosti i sistematičnosti. Zamjeralo se Gamulinu i na proizvoljnosti poglavlja gdje se, primjerice, izdvajala kategorija keramoplastičara, ili onih „izvan struje”, potom klesara Splita i Dalmacije. To je ediciji nesporno oduzimalo na dosljednoj i sistematičnoj strukturiranosti. Premda se nerijetko bilo teško probijati kroz Gamulinov „gust diskurs” pun referencija i usputnih primjedaba, neočekivanih digresija koje ukazuju upravo

Šezdeset najuzbudljivijih godina hrvatskog kiparstva

Ive Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2013., 814 str., ISBN 978-953-303-596-3

na princip predavačkog/govorničkog diskursa, njegove su knjige ipak nudile pouzdanu građu za rekonstrukciju „fenomena” i „imena”. Naravno, kako u uvodu knjige o kojoj ovdje govorimo ističe Šimat Banov, Gamulinovoj knjizi o hrvatskom kiparstvu nedostaju i „komparativne porednice s europskim kiparstvom u cjelini, tj. odnos simetrije i asimetrije hrvatskog modernog kiparstva prema širim kiparskim interesima” (I. Šimat Banov), kao i nedostatak kritičkog stava prema političkim idejama koje su također određivale fizionomiju našega kiparstva.

Gamulinova knjiga počinje s Antonom Dominikom Fernkornom, strancem na zadatku izvođenja konjaničkog kipa nacionalnog junaka bana Josipa Jelačića, a zapravo Vatroslavom Doneganijem, glavnim kiparom Strossmayerova projekta đakovačke katedrale, tog emporija probuđene umjetničke, nacionalne i vjerske samosvijesti Hrvata. Ne isključujući iz geneze hrvatskog kiparstva jednoga stranca koji nije posebno vezan za našu umjetnost, već je ponajprije uspješan autor srednjoeuropskih javnih spomenika, ali i još jednog spomeničkog kipa *Sveti Juraj u borbi sa zmajem* (nabavljena na izložbi u Parizu od nadbiskupa Haulika i prvotno postavljena u Maksimiru) te kipa Majke Božje na stupu ispred zagrebačke katedrale, Gamulin je s pravom krenuo s Fernkornom kao onim koji posredno, preko zagrebačkih naručitelja, sudjeluje u oblikovanju našega umjetničkog krajolika, odnosno ukusa sredine. Naravno, Donegani i još više Ivan Rendić, te Rudolf Valdec i Robert Frangeš Mihanović, percipirani su kao istinski utemeljitelji hrvatske kiparske kvalitete u osvjet modernog doba. Knjiga završava velikim poslijeratnim modernistima Kostom Angelijem Radovanijem, Ksenijom Kantoci i Vojinom Bakićem. Knjiga Šimata Ba-

nova zato logično, u smislu isticanja „rodoslovnog stabla” našega kiparstva, počinje kratkim osvrtom na kiparstvo do 1950-ih godina, a završava najrecentnijim autorima umjetnosti danas.

U jednom se svakako slažu i Gamulin i Šimat Banov kada je riječ o razdoblju našega kiparstva između dva svjetskih ratova. Analizirajući zašto je naše međuraće kiparski evidentno siromašno i međunarodno nekonkurentno, upravo na primjeru najznačajnije izložbe toga razdoblja *Proljećnog salona*, Gamulin kiparsku nazočnost u usporedbi sa slikarskom označava kao „malen i nebitan dio hrvatskog kiparstva toga vremena”. Dakako, nije riječ samo o odsustvu skulpture s izložbe nego i o onome što navodi Šimat Banov uspoređujući tadašnju situaciju s onom nakon 50-ih godina kada se, kaže, „situacija (se) u hrvatskom modernom i suvremenom kiparstvu može označiti *pravim procvatom i ponovno nađenom europskom sudbinom* – što nije bio slučaj s kiparstvom između dva svjetska rata” (I. Šimat Banov). Banov s pravom i razdoblje do 30-ih označava kao slikarsko u kojemu je, za razliku od kiparstva, „prisutan duh europske avangarde” (I. Š. Banov). Nadovezujući se na Gamulinovo mišljenje o kiparstvu koje u naznačenom razdoblju za razliku od slikarstva nije prolazilo kroz intenzivne stilsko-oblikovne mijene, Banov za razdoblje između 1920. i 1950. godine konstatira da ono nije dijelilo nijedan gorući problem europskog kiparstva. Nema u nas ni *ready madea*, ni nadrealizma, konstruktivizma, futurizma. Nema tih inovacija u većoj mjeri ni u slikarstvu, a pogotovu ne u skulpturi, u kojoj nema ni novih materijala koji se tada nameću u Europi: željeza i čelika. Banov stoga preporučuje da ne tražimo nikakav *genius loci* tadašnjeg kiparstva, već da izdvojimo pojedine kipare, i opet ne po tome što trasiraju nove putove, nego po tome što se izdvajaju kao snažni pojedinci, navodeći I. Rendića, R. F. Mihanovića, R. Valdeca, I. Meštovića, B. Deškovića, F. Kršinića, A. Augustinčića, I. Kerdića, P. Pallavicinija, V. Radauša. Pritom se najnapredniji, uz neke izuzetke kao što su Rendić sa svojim akademizmom i Valdec sa secesijom i realizmom, oslanjaju na *non plus ultra* kiparski uzor u vremenu, velikog Augustea Rodina.

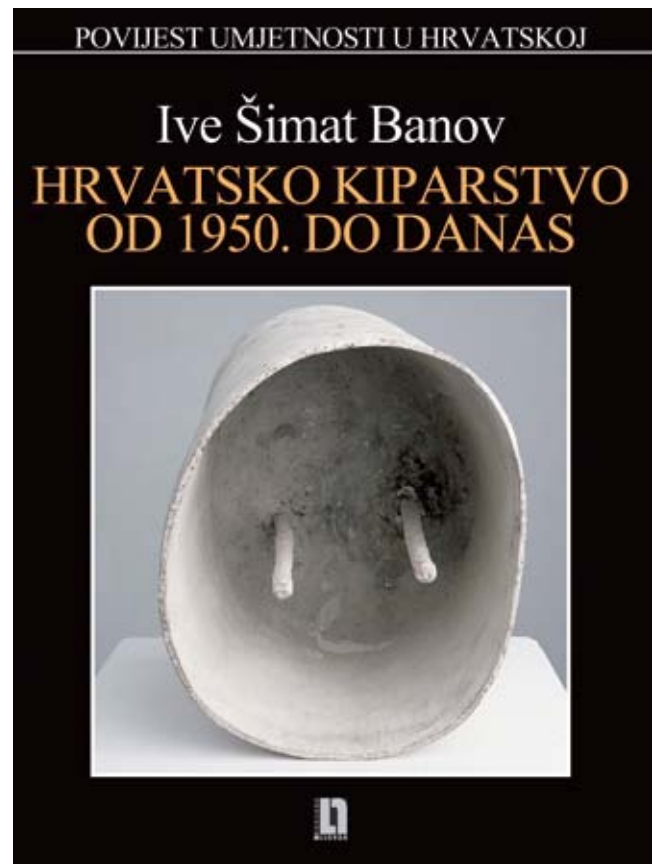
U poglavlju „*Meki*” oblik *socrealizma (od 1945. do 1950.)* Šimat Banov provlači dvije relevantne teze. Prva je da je slaba ukorijenjenost socrealističke umjetničke doktrine, posebice u Hrvatskoj, dijelom uvjetovana prijeratnim usmjerenjima umjetnika koji su nastavili djelovati u poraću i nisu se željeli privikavati na direktivni oblik umjetnosti socrealizma, nego kontinuirati svoju međuratnu opredijeljenost. Druga važna činjenica vezana je za sukob Jugoslavije s Informbiroom 1948. godine, pa su tako i umjetničke slobode omogućene zahvaljujući političkom razlazu tadašnje države sa Sovjetskim Savezom i njegovim

umjetnošću prožetim „teorijama odraza”. Činjenicu da nas i u slučaju socijalističke spomeničke skulpture, važna dijela poslijeratnog uzleta kiparske oblikotvornosti u javnom prostoru, stranci često bolje vide i razumiju, govori i nedavni projekt belgijskog fotografa Jana Kempnaersa *Spomenik* (2010.). Oduševljen spomeničkom ostavštinom jugoslavenskog socijalizma, Kempnaers je obišao prostor bivše Jugoslavije i Hrvatske, fotografirajući velike javne skulpture. Njegova izjava dana *Jutarnjem listu* govori sve: „komunizmu ste sagradili skulpture avangardnije od režima koji su slavile.” Potaknut Kempnaersovom izložbom nizozemski arhitekt Jan Neutelings (Banov i njega citira u potpoglavlju *Ipak i umjetnost*) također je za naše medije izjavio: „niti jedna druga zemlja komunističkog režima nije bila toliko otvorena prema apstraktnim spomenicima... Svidio mi se neutralan, gotov frivolan vizualni jezik, radovi koji izgledaju poput skulptura u otvorenom muzeju, više nego uobičajeni ratni memorijali puni patosa.” U časopisu *Damn* Neutelings je dopunio svoje viđenje i zaključio da „nije riječ o prikazima velikih vođa” i da ti spomenici „nemaju simbole komunizma kao što su zvijezde ili isklesani radnici i njihove supruge. Oni su ikonografija slavlja i u potpunosti su neutralni.” I nedavna knjiga austrijskog fotografa Wolfganga Thalera *Arhitektura u socijalističkoj Jugoslaviji* upotpunjava priču o našem iskoraku iz „realsocijalističke estetike” i na planu arhitekture. Thaler navodi: ”U Jugoslaviji je u doba socijalizma stvoren zavidan opus modernističke arhitekture, koja ne može ući u postojeće, pojednostavljene klasifikacije pa ruši već uspostavljene kategorije modernizma u svijetu”. Šimat Banov na kraju knjige posvećuje znatan dio upravo spomeničkoj skulpturi povlačeći paralele sa spomenicima iz vremena zajedničke jugoslavenske države i samostalne Hrvatske. Konstatira da je socrealizam mentalno dugo razdoblje koje i danas ima odjeka u rješenjima nove javne skulpture, makar se ona kitila novim simbolima i ideološkim znacima. Tu pojavu autor naziva revivalom neosocrealizma i kaže da kada se kompariraju spomenici nastali u počast Domovinskom ratu i oni u počast NOB-u, u vrijednosnom smislu više toga govori u prilog potonjima. Pitanje suodnosa političkih i umjetničkih sloboda time se u našem slučaju do kraju relativizira.

Šimatova teza o ponovno nađenoj europskoj sudbini hrvatske umjetnosti, s pravom je, i za kiparstvo, označena situacijom nakon 1950-ih. Dakako, Radovani, Bakić i Kantoci, kao i kod Gamulina, zaglavni su kamenovi te europeizacije, uz napomenu da se ne radi ni o kakvu nasljedovanju međuratne skulpture, već o novom početku. Iako se teorijski raspravlja o odnosu između figuracije i apstrakcije, za autore iz tih godina može se reći da su tu dihotomiju dijalektički prevladali apstraktno-figura-

tivnom sintezom. Nedavna retrospektiva Vojina Bakića u MSU-u (npr. radovi *Spomenik streljanima* u Bjelovaru, *Stjepanu Filipoviću* u Valjevu, *Marksu i Engelsu*) potvrdila je upravo to da apstraktno i figurativno nisu više ljuti protivnici, nego da i u opusu jednog umjetnika mogu sretno koegzistirati. Ako je Šimat Banovu i bilo često teško, s obzirom na nesvodivost pojedinih opusa pod trend ili duh vremena – što je opća karakteristika poslijeratne umjetnosti usredotočene na individualističku samodostatnost – smjestiti umjetnike u kunsthistorijske ladice, to mu je bilo olakšano da, kako kaže T. Maroević, svoju taksonomijsku rešetku primijeni na značajne pokrete koji su se sami označili odnosno izdiferencirali, kao što su *Exat 51*, *Nove tendencije* ili *Gorgona*. No muke s nesvodivošću pojedinih opusa nastavile su se, pa je za okupljanje pod stijeg zajedništva u pomoć priskočila njihova materijalna konstitucija. Tako su neka od poglavlja zadobila svoju definiranost s obzirom na korišteni materijal, primjerice *Željezno doba hrvatske skulpture* ili *Skulptura u drvu – doba drva hrvatske skulpture*. U drugim slučajevima u pokušaju raspoređivanja građe, autor pribjegava sasvim drugačijoj taksonomiji. Predstavljajući, primjerice, Mariju Ujević Galetović, pribjeći će ideji psihološkog stanja i reminiscirajućih stilema u poglavlju *Pitanje manirističke samoće ili Poussin suvremenog kiparstva*. Iako usporedba s Poussinom ima svoje opravdanje u smislu klasične stabilnosti, mjere i ljepote (kako navodi autor) unutar postmoderne nestabilnosti, ipak to povijesno podsjećanje, shvatimo li knjigu i kao studijski udžbenik, zavodi proizvoljnošću spominjanja jednoga konkretnog imena koje osim spomenute usporedbe, ne komunicira ni na koji način s umjetnicom.

Po jednoj od podjela umjetnosti 20. stoljeća stoji tvrdnja da se sva umjetnost prošloga stoljeća može podijeliti na konstruktivističku i ekspresionističku tendenciju. Te dvije snažne struje, tj. njezin drugi pol, prepoznaje nakon 50-ih i autor knjige u potpoglavlju *Kontinuitet ekspresivne figuracije u hrvatskoj umjetnosti nakon 1950.*, odnosno u poglavlju *Od ekspresionizma do egzistencijalizma*. Sjetimo li se prvih ekspresionizirajućih rješenja Frangeša i Meštovića, svakako bi, bez obzira na minornost njegova djela u usporedbi s prethodnima, u taj pregled valjalo uključiti zatajna Jurja Škarpu (spominje ga i Gamulin). Umjetnik s margine, Škarpa je za naš kiparski ekspresionizam značajan zato što ga je početkom 20-ih godina oslobodio natruha literature, simbolizacije i secesijskih komponenata, kojim je „onečišćenjima” naš rani ekspresionizam bio u cjelini amalgamiran. „Čisti” ekspresionizam animalizirane ljudskosti, stanja gladi, srdžbe, hysterije..., odtorečen (baš kao i Meštovićeve *Job*) literarno-simboličkih „poboljšivača okusa”, Škarpin



je ekspresionizam na neki način kontinuirao do, kako ga Šimat naziva, Schopenhauera hrvatskog kiparstva Vanje Radauša (posebice je izdvojen ciklus *Panopticum Croaticum*). Nastavak slijedi s Valerijem Michielijem i Ljubom Ivančićem, da bi se u 70-im godinama prelio u bijafranski paroksizam. Naime, kad uporabimo tu riječ za dvanaesteročlanu grupu Biafra (1970. – 1978.), onda mislimo na gotovo bezobzirnu tzv. umjetnost groze koja je u vremenu, pored onih koji su joj aklamirali, izazvala i jednak broj osporavatelja. Poglavlje o Biafri, jednoj od svega četiri značajne poslijeratne umjetničke grupacije u hrvatskoj umjetnosti, ujedno je dakle i priča o razdjelnici dvaju svjetova: eksperimentalnoj umjetnosti raznih intervencionista i konceptualaca i bijafranskoj „funk art” figuraciji, kojoj je zamjerano da je estetiku zamijenila etikom, sadržaj istaknula na štetu forme, moraliziranje stavila ispred oblikovanja. No, u svakom slučaju, Biafra je jedna od onih istaknutih tema domaće umjetnosti koja je zaslužna za opstojnost i kontinuitet ekspresivnih tendencija domaće umjetnosti, iako bez neposrednih nasljedovatelja i bez snažnijeg utjecaja na domaću likovnu scenu, za razliku od primjerice *Exata 51*, *Novih tendencija*, *Gorgone*, *Grupe šestorice*, s kojima dijeli inovativan, angažiran prostor naše poslijeratne umjetnosti.

U pregledu našega kiparstva uvršteno je i poglavlje o medaljerstvu *Veličina maloga formata*, za koje Bogdan Mesinger u knjizi kaže da je ono jedno od najzbudljivijih i najsloženijih u svjetskoj medaljistici. Ističući osobine nekih autora (Ž. Janeš) Šimat Banov ih smješta pod nazivnik „minimonumenti”, smjerajući prema definiranju spoja koji je načinjen između medalja i plaketa s čisto kiparskim rješenjima tzv. male plastike.

Preskačući mnoga poglavlja kojih bi nam opisivanje ovaj prikaz učinilo preopširnim, zaustavit ćemo se na opoziciji ekspresionističkoj struji hrvatskog kiparstva, onoj konstruktivističkoj. Poglavlje *Memorijski govor konstruktivizma* bavi se opusima Branka Lepena i značajnim opusom nove geometrije i kinetizma referencijalnog tipa Duje Jurića ili postindustrijskom estetikom željeznih konstrukcija Olega Hrzića. Parafraze iz razdoblja avangardi i konstruktivizma predstavlja Damir Sokić. Sjetimo se ovdje njegove drveno-metalne konstrukcije – električne stolice, ironično naslovljene *Crni pravokutnik i crveni krug* kao reminiscenciju na Maljevićev suprematizam, gdje je pravokutnik metalni naslon električne stolice, a crveni krug zažarena aureola za glavu osuđenika. Tu je i Petar Barišić koji je svoju izvanrednu instalaciju *Gluho zvono* (klatno dugo 13 metara, s mašinerijom kinetičkih objekata razmještenih u prostoru crkve) izložio u našem Sv. Donatu 2011. godine, kao jednu od najboljih ikada postavljenih instalacija za zadarske sakralno-izložbene prostore. Djelo je, što se tiče zadarske sredine, usporedivo još samo sa Zrinščakovom instalacijom za isti prostor i „paukovom mrežom” od neonskih cijevi Viktora Popovića za zadarsku Gradsku ložu 2011. godine.

U poglavlju *Modernizma novih sadržaja*, odnosno potpoglavlju *Povratak kiparstvu*, autor signalizira obnovljen interes za modernističke principe voluminoznosti i punoće kiparske mase u djelima autora koji nastupaju 80-ih godina, kao i narativnosti koja ide smjerom alegorije, mita, zoomorfizama, gromadnosti materijala, ali i fragilnosti i narušivosti njihove konzistencije (S. Drinković, P. Bogdanić, M. Zrinščak, D. Stošić).

Pojmu *Druge skulpture* koja obuhvaća razdoblje od samih početaka 60-ih nastavljajući se do 80-ih godina, posvećeno je poglavlje znakovita naslova: *Materijali i njihova prolazna sudbina*, ustanovljujući primjenu postupaka koji sugeriraju nestalnost, „siromaštvo” i potrošivost materijala kojih se ne bi udostojao klasični kipar okrenut „vječnosti i solidnosti” tradicije u kamenu, bronci ili mramoru. Naravno, i ti su materijali zastupljeni u „drugoj skulpturi”, ali u smislu žive organičnosti koja se troši, propada, lomi, razjeda. Također se može govoriti i o „toplini” tretmana starih i novih materijala i oblika skinutih s postamenata i približenih promatraču (A. Ra-

šić, M. Bijelić, K. Kovačić, V. Popržan, E. Schubert, D. Sokić, M. Mijić). Kao nastavak tradicije „trošnosti” Šimat Banov u poglavlju *Drugo željezno doba* izdvaja i one koji koriste čvrste materijale poput željeza i čelika, ali na nov strukturni način koji ističe prirodu materijala, a ne reprezentativnost sadržaja, odnosno teme.

Jedno od zanimljivijih, rekli bismo, i potentnijih poglavlja domaće skulpture svakako su prostorno-kinetički i svjetlosni uradci, objedinjeni većim poglavljem *Svjetlost, prostor, animacija* i potpoglavljima *Tekući prostor – Sub-art* i *Procesi rasta kao procesi skulpture*. Dakako, *Nove tendencije* tu figuriraju kao nemimoična podloga iz vremena razmaha prostornih, luminiističkih i kinetičkih djela, a autor je poglavlje posvetio nasljedovateljima te tradicije u novije vrijeme, od Ivane Franke do Mirjane Vodopija, Dubravke Rakoci, Gorana Petercola, Ive Dekovića i brojnih drugih. *Neo-pop art ili umjetnost konzumerizma (Duh sreće ili svijet kao robna kuća)* propituje prinose umjetnika kojima je suvremeni konzumeristički krajolik postao vrelom inspiracije, redovito s ironijskim ili do banalnosti poigravajućim sadržajima svijeta potrošnje, reklama, spektakla, kao i redovite stereotipizacije koje ti sadržaji nose (od Ines Krasić, do Zlatka Kopljara, Kristijana Kožula, Matka Vekića, Roberta Šimraka, Tomislava Brajnovića i drugih). Poglavlje *Sumnja u stvaranje umjetničkih djela*, s potpitanjem *Gdje je skulptura u konceptualnoj umjetnosti*, navodi autora na promišljanje da je prevaga koncepta bila samo na štetu skulpture kakvu smo poznavali, pogotovu stoga što polimedijski karakter te umjetnosti, kao i njezin ikonoklazam, jedva da mogu ići u prilog skulpturi, tj. onomu što nazivamo tijelom umjetnosti. Odnosno ono što je kao *control-object* tijekom čitave povijesti umjetničkog oblikovanja podrazumijevalo da spoznaja umjetnosti nije moguća bez pojavnosti/tjelesnosti (skulpturalnost u najvećoj mjeri podrazumijeva nazočenje predmetnog), sada izostaje na štetu skulpture koja je postala „misaona kategorija” ili se prebacila na nepoznato mjesto i ovisi o povjerenju u autora koji tvrdi da je samo skrivena, primjerice u radu Gorana Trbuljaka koji nas napisom na tabli zabodenoj u zemlju uvjerava: *Moja skulptura skrivena je u parku*. Naša konceptuala, koja je više ili manje radikalno poništavala tjelesnost kipa, svoje početke ima u već mitiziranoj Grupi Gorgona iz ranih 60-ih godina, dok bi je kao osviještenu pojavu u suglasju s europskim „duhom vremena”, odnosno internacionalnim razmahom konceptualnih tendencija, susreli na posljednjoj izložbi Novih tendencija 1973. godine. Zajednički naziv *Nova umjetnička praksa* (M. Stilinović, V. Martek, B. Demur, G. Trbuljak, V. Dodig Trokut, L. Galeta, B. Dimitrijević...) pod kojim se po-

javljuju takve tendencije, obilježio je razdoblje od 1966. do 1978. godine kao vrijeme sumnje i odbacivanja, čak i modernističkih tendencija koje su konformirale s premodernim razdobljima, okrenuvši se izradi slika i kipova za muzejsku produkciju i pohranu.

U poglavlju *Alter-ego skulpture: skulptura 90-ih (De-strukcija, samorefleksija i paradoks)* Šimat Banov uočava osobine skulpture 90-ih godina koja se udaljila od tzv. druge skulpture (70-ih i 80-ih) – s kojom je veže korištenje netradicionalnih, odnosno nekiparskih i nepostojanih materijala, tj. propitivanja načina, metoda i konstituenta oblikovanja – i „počela razmišljati o skulpturi kao konceptu” (Z. Maković). Ili, kako Šimat Banov s pravom kaže, niti materijal niti oblik nisu više toliko važni, nego „oblikovanje misli” koje postaje važnije od „oblikovanja plastike”. Zato ta djela više ne mare za tradicionalno ili netradicionalno u oblikovanju, uporabu ovakvih ili onakvih materijala, koliko za isticanje ideje djela. Nastupilo je za skulpturu vrijeme u kojemu se ne obračunava s prethodećom tradicijom kiparstva, ne uvode inovacije ili forme koje polemiziraju, već se težište prebacuje na ideju/koncept koji se češće usmjerava na izvanumjetnička područja, pitanja egzistencije, identiteta, društvenog okvira, prirode, vremena...

Poglavlje *Vrijeme neobaroka i postestetska umjetnost* označava razdoblje nakon 2000. godine. Autor smatra da je taj naziv primjereniji od nedovoljno određenih kao što su postmoderna ili postskulptura, jer „sve što je pratilo barok prati i današnji trenutak: nepravilnost, nedostatak stila, pretjerivanje, nedostatak mjere” (I. Šimat Banov). Citirajući J. Panera Cuevasa, autor će nadodati da „ako je povijesni stil nastao kao stav protureformacije, *neobarok* je ‘svojevrsni izraz protu-modernizma bez ikakova cilja’”. Banov takav stav suvremenog umjetnika povezuje sa sviješću o krizi koja „uvijek na kraju, po mnogima, opravdava *barokni* trenutak.” I doista, kriza bez stvaranja/naziranja alternative ili, Cuevasovim riječima, protumodernizam „bez ikakova cilja” označava recentni trenutak bez postojanja projekta drugačije umjetnosti ili barem polemičkog stava kojim se propituju modernističke zablude. Iz velike „difuzije stilova” (H. Read) danas, Šimat Banova podsjeća na kaos pun proturječja i nepostojanja „stabiliziranog pogleda i tumačenja”, kaos koji proizvodi nesigurnost i u pogledu procjene nekog djela. On to naziva manirizmom razmišljanja pa „se vrijednosti djela ili opusa umjetnika i umjetnosti vrednuju po kriterijima koje nije ni lako odrediti, niti ih je lako opisati.” Opći je zaključak, koji autor s pravom ističe u opisu generacije umjetnika koji nastupaju krajem 90-ih godina, da oni „nisu ni protiv kiparske tradicije ni za nju.” Također se razmatraju na-

kon 2000. godine obnoviteljski primjeri performansa i umjetničkih akcija koji doživljavaju svoje „zlatno doba” (S. Tolj, Ž. Labrović, I. Grubić, M. Crtalić...).

Razmatrajući odnos umjetnika i kritike, Šimat Banov zamjećuje u novije vrijeme korjenite promjene koje su čak obrnule ulogu kritičara i umjetnika, pa je prvi postao umjetnikom koncepta izložbe s tezom u koju iz limba neodređenosti i nepripadnosti ubacuje umjetnike koje sada gledamo s novom pažnjom i funkcijom u tako stvorenu kontekstu. Umjetnici jednako tako sve više postaju predavači, voditelji umjetničkih zbirki i ravnatelji muzeja, pa i pisci o umjetnosti često zavidne teorijske informiranosti i izgrađene retoričke aparature. Kritičar više nije netko tko stoji sa strane, promatrač i procjenitelj s potpunom vlašću nad kriterijima i prosudbom, već „je samo jedan od mnogih pozvanih na tribinu ili raspravu o djelu u kojemu je ‘forma minimalna a tema maksimalna’ (D. Kuspit)”. Kuspit tu s pravom akcentira da se tema umjetnosti sve više počela graditi na djelu često i skromne oblikotvornosti, ali nikad prostranijeg konteksta, odnosno uklopljive nadgradnje u kojoj opstoji kao dio neke veće cjeline teorijskog fenomena. Kritičan prema takvu stanju hipertrofirane kontekstualizacije, Šimat Banov citira izjavu S. Sontag da danas „nitko ne može povratiti onu nevinost prije svih teorija kada umjetnost nije poznavala potrebu pravdanja.” Smještajući „potrebu pravdanja” i u suvremene kustoske prakse ili strategije, baš kao što je do jučer opstojala u tzv. autorskim koncepcijama izložaba, Šimat Banov se vrlo kritički odnosi prema, kako kaže, silovanju umjetnika i djela njihovim ugrađivanjem „u teorijski pripremljene kaveze”. „Tako su djela i umjetnici samo ono što Valery naziva ‘građom’ za njihove sudove”, tvrdi autor. Nevinost djela po sebi, rekli bismo, kao da je iščezla preplavljena teorijskim kontekstom koji je, za razliku od uklopljenih djela, postao predmetom prosudbe, ocjenjivanja valjanosti, teorijskog pravdanja. Uočavajući da je djelo sve više podloga ili povod, Šimat Banov pomalo marginaliziranu ulogu djela po sebi vidi i u uzmicanju onoga što je djelo kroz povijest neizostavno određivalo: dovršenost. Banov tvrdi da sada djelo, odnosno „njegove vrline ne ovise o finalizaciji i dovršenosti (pa bila i filigranska poput djela K. Kožula) nego, kao figure na šahovskoj ploči dobivaju značenja u ovisnostima i u odnosu na trenutačne konstelacije.” No bez obzira na tu pomalo uzmičuću ulogu umjetničkog djela, sama knjiga još uvijek slijedi tradicionalnu strategiju prezentiranja uspješnica, tj. onoga što opstoji u kontekstu neke ovakve knjige, a ne neke kustoske prakse ili autorske koncepcije koje bi bile ispred djela.

Uz već spomenuto poglavlje *Spomenici* u kojemu su, za razliku od onih istaknutih prije Domovinskog rata,

oni koji tematiziraju prošli rat prošli lošije (uz, naravno, svijetle izuzetke kojih je odista malo), Šimat Banov se bavi i protuspomenikom i antispomenikom kao i urbanim skulpturama, ističući primjere koji doista i imaju smisla u „galeriji na otvorenom”, ispunjenom domoljubnim monumentima bižuterijske vrijednosti.

Potpuno u duhu postmoderne pomirljivosti, Ive Šimat Banov u knjizi se zalaže za otklanjanje svih ideja o skulpturi kao naprednu ili retardirajućem modelu s obzirom na stil, figurativno ili nefigurativno, stari ili novi medij, ističući kriterij raznolike suvremenosti. Budući da je skulptura generički gledano prije svega pitanje tjelesnosti, onda ni privremenost tijela ne isključuje skulpturu koja se ipak zadržava u okvirima svoje, iako opadajuće, fizičke konstitucije.

S druge strane, granice između medija i disciplina do te su mjere relativizirane da postaju skoro nevažne. Zaključak je da su na koncu mnoga djela koja prebivaju na granici kiparstva prešla u oblike promišljanja o životu, u stav ili etiku, u ono što suvremena povijest umjetnosti, uostalom, ne smatra izdajom kiparstva, već proširivanjem njegovih granica. Što je skulptura, pita se autor, i zaključuje da je sve skulptura ili preciznije da sve može biti skulptura. Pitajući se kamo ide skulptura, Banov pitanje preinačuje u: kamo ide umjetnost? Ako ide prema davno naviještenoj sintezi sa životom, onda za taj cilj treba žrtvovati sve, pa i čvrsto tijelo kipa. No, zaključuje autor knjige uočavajući aktualne trendove, od sinteze života i umjetnosti nema ništa i od nje smo udaljeniji negoli smo bili prije sto ili pedeset godina. Kip danas može opstojati i kao sasvim tradicionalna tvorba ili u „plinovitom stanju” (Y. Michaud) i zato je smjer budućnosti kiparstva, rekli bismo, sasvim nepredvidljiv.

Prikazujući knjigu Nikola Albaneže dao je i neke konkretne redaktorske primjedbe o nedostacima koje je u tako važnoj knjizi nesumnjivo trebalo izbjeći, misleći pritom na lektorsko-korektorske nedostatke pa i lapsuse. No nedvosmislen je afirmativan zaključak da smo „dobili štivo iz kojega se može učiti” (N. Albaneže), kao i karakterizacija metode autora „koji ne nameće sudove, a ipak iznosi stajališta.” Stoji i primjedba jednog od

dvojice recenzenata knjige (drugi je Zvonko Maković), Tonka Maroevića, da je autoru fenomenologija bliža od aksiologije, dakle da mu pristup nije išao za primarno vrijednosnim određenjem pojedinih opusa. Ta se činjenica ne iskazuje kao manjkavost knjige koja i nije koncipirana kao kritička antologija (premda kritičkih primjedaba autora u njoj doista ima, svedenih opet na fenomene i trendove, a ne imena zastupljenih). Maroević u osvrtu na knjigu kao odliku navodi i autorovu spisateljsku strast kojom brani vrijednosti do kojih drži, što ekskulpira disproporcionalnost „u opsegu i intonaciji pojedinih priloga i portretnih medaljona” (T. Maroević). Nadalje, nabrajajući autore koje je Šimat Banov ispustio iz svog doista golema pregleda onih koji su participirali u polustoljetnoj povijesti hrvatskog kiparstva, Maroević smatra da nije riječ o sitničavosti, nego o manjkavosti svakog principa sveobuhvatnosti koji se čini nemogućom misijom na tolikom prostoru i vremenskom rasponu koji zahvaća. „... Navedena zamjerka proizlazi iz otvaranja svojevrstne Pandorine kutije demokratičnosti, polimorfosti, pluralizma, neumjerene želje da ‘cvjeta stotine svjetova’. Upravo nas je svojom otvorenošću i svojom razvedenom artikulacijom područja sam Ive Šimat Banov naveo da mu stavimo i pokoju primjedbu”, zaključuje Maroević. Nije se teško složiti s takvim mišljenjem koje proizlazi iz imanentne mane svakog pregleda koji računa na punu zaokruženost građe koja uvijek izmakne, ponekad u središtu fenomena (što bi bila ozbiljnija primjedba) ili na rubu (što svakako nije velik „krimen”, koji proizlazi iz neostvarivosti svake ambicije za sveobuhvatnošću). Šimat Banov svakako je ispustio neke kipare koji su zavrijedili mjesto u knjizi (Maroević tako navodi, pored ostalih, I. Mirkovića, A. Krstulovića ili nedostajući segment riječkih autora i druge), a po nekima istaknuo one koji su bez „bolnog reza” mogli čak biti izostavljeni.

No u svakom slučaju knjiga koja je pred nama zadugo će biti jedino mjesto na kojemu će se zrcaliti domaća kiperska tradicija u njezinu najplodnijem razdoblju, znajući za teške porođajne muke koje u našem izdavaštvu traju desetljećima do nekoga novog izdanja.