

---

# “Druga skulptura” Slavomira Drinkovića

Vinko Srhoj

Odjel za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zadru

Izvorni znanstveni rad  
UDK – 73 Drinković, S.

13. 5. 2003.

Kada se 1980. godine javio dvjema samostalnim izložbama, onoj u Galeriji D. D. Trešnjevka<sup>1</sup> i Galeriji Nova<sup>2</sup>, Slavomir Drinković već je zapažen mladi kipar koji nakon okončanja studija na ALU 1976. godine, pobuđuje pažnju kritike i javnosti. Naime, mladi je Drinković već na drugoj samostalnoj izložbi privukao pozornost kritike koja prati zbivanja u Galeriji Nova, prostoru koji od 1977. godine izlaže djela kiparskih “strukturalista”, onih kipara (i slikara) tzv. druge skulpture koji primarno ističu materijal i strukturu, elementarnost kiparskog postupka i izvornu fizičnost materijala. Tada se govori o autorima analitičkog pristupa koji “ispituju mogućnosti građenja strukture djela nekim reduciranim

*Autor razmatra kiparsko djelo Slavomira Drinkovića od njegovih početaka 80-ih godina do današnjih dana u okviru tzv. druge skulpture i kroz samostalan razvoj, koji ga u domaćoj skulpturi izdvaja po naročitom senzibilitetu za gromadnost materije, njezinu tektoničnost i taktilnost, odnos glatkog i hrapavog, punog i praznog, vanjskog i unutrašnjeg. Autor naglašava kako se može reći da kipar samo potiče sile djelatne u prirodi, a ne mijenja svojstva materijala u svrhu ilustriranja neke umjetničke ideje. Stoga zaključuje kako u ovome kiparstvu osobine pojedinih materijala određuju osobine kiparskih djela, koja kao da nastaju a posteriori, nakon što je materijal odabran. Autor izvodi i stilske analogije Drinkovićeve kiparstva s onim njegovih generacijskih srodnika iz “druge skulpture”, te Constantina Brancusija, arte povere i posebice s djelom njemačkoga kipara Ulricha Rückriema.*

sredstvima, gdje će biti očita sama ta struktura i materijal od koje je sastavljena. . . Osnovne boje, elementarni materijali — drvo, kamen, željezo — upotrijebljeni su u svojoj strukturalnoj jednostavnosti kako bi se naglasili kao moguće plastične činjenice”.<sup>3</sup> Kipari “druge skulpture” s kojima se Drinković

<sup>1</sup> Skulpture (1976.–78.), Galerija društvenog doma Trešnjevka, Zagreb, 14. – 27. 02. 1980.

<sup>2</sup> Skulpture, Galerija Nova, Centar za kulturnu djelatnost SSO, Zagreb, 23. 10. – 09. 11. 1980.

<sup>3</sup> M. Susovski, Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, ožujak, 1982., str. 38.

javlja, uz Peruška Bogdanića, postaju nezaobilaznom činjenicom obnove domaće skulpture i tijekom čitavih osamdesetih godina. Damir Sokić tada izlaže nizove pločica od drva ili keramike s težnjom da se materijali ne prikrivaju, nego evidentiraju u svojoj izvornoj pojavnosti. Ogođelost postupka koji minimalizira materijalnu strukturu i svodi je na služenje jednoj ideji, primjerice, ideji niza (šipke od obojenog željeza) ili gustoga tkanja (polietilenske folije s istočkanim kolorističkim nanosom, odnosno brisanjem slikarske četke o površinu), predstaviti će Milivoja Bijelića kao onoga koji slobodno prekoračuje okvire slike i skulpture, djelujući na razmeđu disciplina. Ante Rašić svoje će *Bijele plahte* tih godina predstaviti kao pseudoskulpturu koja još drži bliske veze sa slikom (plahta ovdje, naime, podsjeća na slikarsku podlogu koja je boranjem dosegla plastičnost reljefa). *Gipsane gomile* na neki će način uvesti ready-made tvorbu (gomile papira povezane i složene u hrpu) koja presvlačenjem gipsom gubi početnu rastresitost materijala a dobiva kompaktnost kipa. Sokića, Rašića, Bijelića i Drinkovića Susovski će prepoznati kao tvorce "tipa skulpture objekta koji hrvatska umjetnost nije ranije poznavala"<sup>4</sup>, dok će nekolicinu mladih autora koji se u isto vrijeme javljaju u okviru tog neformalnog pokreta (D. Čada, E. Schubert, V. Popržan) smjestiti na drugom polu: među one koji se ne obaziru toliko na strukturne odlike materijala koliko na asocijacije smjerom kulture i značenja koje tretiranim materijalima dodjeljuje sam umjetnik (mistički i simbolički raspon). No, specifična razlika koja dijeli Drinkovića od Rašića, Bijelića i Sokića u posebnoj je senzibilnosti za gromadnost materije, za prirodnu strukturu, a ne toliko za konceptualizaciju i olikovnjavanje materije, čemu se oni priklanjaju. Drinković, za razliku od njih, ima i izrađenu sklonost za rustičnost, za izražajne odlike površine, za odnose glatkog i hrapavog, punog i praznog, unutrašnjeg i vanjskog. Po tome je i njegov kiparski izraz klasičniji i usporediviji s onim kiparima koji još nisu izgubili interes za modeliranje i užitak u svladavanju prirodnih sila koje materiju: drvo, željezo, glinu, drže na okupu. "To je interes za dodir s masom i učinak njezine promjene pod prstima umjetnika", za ulogu koju "dobivaju ponovo volumen, masa, prostor, tektoničnost, oblikovnost, taktilnost"<sup>5</sup>, zamijećeno je već na prvim Drinkovićevim izložbama i ostat će konstantom do dana današnjega. Pritom Drinkovićevo sudjelovanje u slamanju otpora materije nije prenaplašeno, nego svedeno na punktiranje i zarezivanje, ubadanje i prošupljivanje, tek toliko da intervencija proizvede "poremećaj", odnosno da se kamen odlomi "po živcu", drvo napukne pod udarcem metalnoga klina, a opeke ulegnu pod vlastitom težinom. Drinković, jednostavno, voli materiju (drvo, kamen, granit, čelik) u njezinoj izvornoj pojavnosti i rijetko će je kada toliko izmijeniti i sapeti

da bi istaknuo neku njezinu "neprirodnu" odliku ili udovoljio naraciji nakalemljene priče. Premda se neke intervencije u kamenu ili čeliku čine preagresivnima dovodeći do pucanja i lomova, ipak se radi samo o poticanju sila djelatnih u prirodi, a nikako o izmjeni svojstava i uporabi materije u svrhu ilustriranja neke umjetničke ideje. Prije bi se moglo reći kako odlike pojedinih materijala određuju odlike kiparskih djela, koja kao da nastaju a posteriori, nakon što je materijal odabran.

Već na izložbi u Galeriji Nova iz 1980. godine kritičar Zvonko Maković ustvrdit će značajke Drinkovićeva kiparstva, koje se u osnovnom pristupu neće mijenjati ni ubuduće. Tada Maković bilježi kako je Drinkovićevo "oblikovanje svedeno na činjenično evidentiranje elementarnih podataka i to kako radnog procesa tako i prirodnih osobina izabrane tvari".<sup>6</sup> Djela poput *Uvrnuti kvadar zemlje* i *Uvrnuti kvadar željeza* iz tih godina, više nego ikoničke značajke kipa, ističu želju za neposrednim srazom s materijom, za promjenom smjera kretanja, stvaranjem ulegnuća s vidljivim tragom ruke, dok je konačni efekt vidljiv u napinjanju i elasticitetu, u distorziji i tordiranju, u gotovo anonimnim operacijama sa svojstvima materijala.

Izložba u Galeriji suvremene umjetnosti iz 1984. godine donijela je već niz novina, upravo reprezentativnih djela koja će kasnije biti sastavnicom mnogih prepoznavanja Drinkovićeva kiparstva. Davor Matičević povodom te izložbe zapaža kako je običnom modeliranju skulpture pridodana novina "dramatizacije djelovanja", koja se ogleda u masivnim intervencijama. Naime, sada Drinković neka svoja djela postvaruje metodom pritiskanja, sabijanja, pa je konačni učinak ulegnuće i iskošenost. Također se utječe vezivanju blokova metalnim kopčama kao kod tradicionalne arhitekture, koja je željeznim klinovima zabijenima u kamene napukline sprječavala daljnju eroziju građevine. Neka od djela, kao što je *Veliko drvo svetog Sebastijana* (1984.), i mimo priče o probodenom tijelu sveca efektno prebačene u pozljeđivanje drvenog trupca, pruža izniman doživljaj tenzičnosti oprečnih sila. Dok željezni šiljci uranjaju u drvo stvarajući napukline koje prijete potpunim rasjedanjem korpusa, dotle metalni

<sup>4</sup> M. Susovski, n. dj., str. 38.

<sup>5</sup> M. Susovski, n. dj., str. 39.

<sup>6</sup> Z. Maković, predgovor u katalogu izložbe, Galerija Nova, Centar za kulturnu djelatnost SSO, Zagreb, 23. 10. – 09. 11. 1980.

<sup>7</sup> D. Matičević, predgovor u katalogu izložbe, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb 1984.

<sup>8</sup> Ž. Košević, *Skulptura kao metafora sila*, Čovjek i prostor, br. 393, Savez arhitekata Hrvatske, Zagreb, prosinac 1985.

<sup>9</sup> K. Bogdanović, *Masa kao generirana energija*, predgovor u katalogu izložbe,

okov pri vrhu i dnu drži tijelo kipa na okupu ne dopuštajući njegovu disocijaciju. Sukob oprečnih silnica, onih koje vanjskom agresijom (šiljkom) ugrožavaju tijelo i onih koje ga metalnim povezom drže integriranim, može se lako prenijeti na teren priče o svetom Sebastijanu i njegovim mučiteljima, odnosno o duhu koji drži tijelo u vjeri unatoč strijelama vanjske ugroze koje ga mogu pozlijediti ali ne i dokinuti. Da je Drinković, i ne samo u slučaju *Drva sv. Sebastijana*, svjestan tradicije na koju se zavičajno nastavlja, zamijetila je kritika koja je zapazila njegovu sklonost za baštinu na razini graditeljske skromnosti i anonimnosti. Tako D. Matičević piše: "Nužno je prepoznati iskustva dalmatinske tradicije klesarsko-zanatske perfekcije koja logiku oblika izvlači iz logike nastanka; postupka gradnje upotrebnog, a posvećenog predmeta ili arhitekture — ne nužno na razini bogatstva reprezentativnosti već i na razini siromaštva i dostojanstva."<sup>7</sup> I doista, što se tiče perfekcije (one zanatske), ogleda se ona u Drinkovićevoj sklonosti da opnu nekoga kipa dovede do maksimalne čistoće polirajući je do visokog sjaja ili da veliki tordirani stup, poput *Uze* (1998.), privede apsolutnoj simetriji "pletence". Naravno, i onda kada visoki sjaj kipa svjesno ugrožava napuklinom koja ga lomi otvarajući hrapavu nutrinu, on to sebi može priuštiti jer u svakom trenutku može rastavljene dijelove sastaviti u staru cjelinu, iako radije pokazuje glatko i hrapavo kao nadopune i jednakovrijedne pojavnosti. Ne treba zaboraviti ni izazov odmjerenja snaga s prirodom. Sasvim će ispravno, stoga, zaključiti Želimir Košćević da to nije nimalo nježan odnos, a da tragovi borbe vidljivi na površini kipa govore o duelu "na samoj granici obostrane izdržljivosti (...). Zbog toga, Drinkovićevu skulpturu možemo smatrati metaforom sila. To su snažne, primarne sile na samoj granici ljudske kontrole. Drinković kao da uživa u tom dvoboju čiji ishod uz svu vještinu i poznavanje prirode materijala ni on ne može predvidjeti"<sup>8</sup>

Izložba skulptura u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu pokazala je da i druge sredine, bez izravnijeg dodira s našim prilikama, uočavaju Drinkovićevu kiparsku iznimnost izraženu govorom nove skulpture. Beogradski kritičar Kosta Bogdanović pišući o Drinkoviću progovorit će o odnosu mase

i energije, vanjskom i unutrašnjem, težini i punoći, a u stilskom pogledu njegovu će skulpturu okarakterizirati kao "finu nadgradnju poetike minimal-arta i konceptualne umjetnosti"<sup>9</sup>. Jedna od teza koju Bogdanović izriče jest da je "relativiziranje odnosa mase i energije možda najdragocjenije obilježje Drinkovićeve skulptorske logike"<sup>10</sup>. Kritičar očigledno misli da ta relativizacija proizlazi iz stanja kada masa, koliko god bila teška i nerazoriva, podliježe energiji koja može biti i malog napona ali dobro usmjerena da gromađu raspoluti, probije, da joj ugrozi integritet. Jer, kako je to demonstrirao i sam Drinković video-zapisom na CD-u *My Way*<sup>11</sup>, snimajući se u situaciji probijanja granita, važno je znati udariti po "živcu", usmjeriti energiju rasjednom linijom po kojoj materija puca. Prema tome, i najčvršću masu može relativizirati energija koja dolazi izvana ako pronade put do one zapretene u unutrašnjosti. Kritičar Vlastimir Kusik pritom misli da je "veći volumen (masa) obrnuto proporcionalan manuelnom učešću kipara. Velike forme, osim što reprezentiraju materijal kao samodostatno izražajno sredstvo, istovremeno naglašavaju odsustvo 'kipareve ruke'"<sup>12</sup>. Dakle, i ta teza ide u prilog priči o kaptiranju energije, čije posjedovanje oslobađa kipara, Kusik bi rekao, većeg manualnog "učešća". Ono je tu u službi energije koja pronalazi putove u nutrinu kipa, neka vrsta manualnog inicijalnog paljenja koje oslobađa energijsku struju.

Ljubljanska izložba iz 1989. godine donosi atipičan zaokret prema figurativnosti, čak svojevrsnom nadrealističkom ugođaju. Naime, na toj izložbi središnje mjesto zauzima rad *San o slavi* (1988./89.), platno-pokrov položeno na granitno postolje. I premda se radi samo o nabranom platnu, njegove konture ocrtavaju žensko tijelo. Tijela dakako nema pod pokrovom, ali ga ukrućeno platno priziva, ocrtava, čini mogućim. Asocijacije vuku smjerom tijela koje se budi i erotično proteže pod plahom. Isto tako jedna od mogućih interpretacija mogla bi bijeli pokrov prisposodobiti mrtvačkoj plahti prebačenoj preko neživa tijela, a jedno od čitanja je i ono o manirističkoj grobljanskoj plastici. Cijeli aranžman s masivnom granitnom podlogom najbliži je ipak ideji spomenika tijelu, grobljanskom kiparstvu koje u sebi sadrži dvosmisleni odnos na granici tanatičnosti i erotizma. Isto je zamijetio i kritičar Davor Matičević, koji zaključuje da je "ideja nadgrobnih spomenika koji nose misao o životnom užitku nepoznata i bizarna", nastavljajući kako "taj esej o bušenju i snu može biti prepoznat i kao prezentiranje nasilja i ljubavi, čak — života i smrti"<sup>13</sup>.

*Nero assoluto*, ili potpuno crno, naslovljena je izložba Slavomira Drinkovića u zagrebačkoj Galeriji Arteria. Radovi *Ab ovo* i *Vrata XX. stoljeća* doista i jesu izvedeni u crnom granitu, ispolirani do visokog sjaja i privedeni silama dijeljenja i

Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd 1988.

<sup>10</sup> K. Bogdanović, n. dj.

<sup>11</sup> S. Drinković, *My Way*, CD-ROM, urednik Slavomir Drinković, oblikovanje i priprema A. Imogen Ivir, Zagreb, 2001.

<sup>12</sup> V. Kusik, Schubert – Drinković, pluralizam i nove pojedinačnosti, Galerija Karas, Zagreb, 23. 11. – 10. 12. 1988.

<sup>13</sup> D. Matičević, predgovor u katalogu, Moderna galerija – Mala galerija, Ljubljana, 23. 02. – 19. 03. 1989.

razdvajanja. Jajoliki oblik najprije je ispoliran do savršene elipse a potom razdvojen na dva dijela jednako zakonomjerno kao što obično jaje ili ono mitsko jednom mora dokinuti svoju cjelovitost da bi se iz njega rodio život ili izišle zapretene sile. Jajolika Drinkovićeve skulptura kada je privedena savršenoj uglačanosti, nabubrela u napetosti ljuske, jednostavno je morala biti rastvorena. Ono hrapavo što je izišlo na vidjelo nakon pucanja jajeta otkrilo je drugačiju nutrinu, dugo skrivanu pogledu.<sup>14</sup> Ako i nije sadržavalo zametak života, pokazalo je strukturu nutrine, koja je bila pravo naličje vanjskome sjaju, neku gotovo primordijalnu sabijenu materiju, tešku i grubu, bez koje, međutim, nije bila moguća glatka vanjska oplata, tanka sjajna "koža" u kojoj se zrcalio okoliš. *Vrata XX. stoljeća* (1984.) monolit je nastao rasjedanjem po sredini, simboličnim više nego fizičkim činom raspada koji je stvorilo pukotinu. Ta je pukotina, koliko god razbijajući monolit grubim središnjim lomom, postala nekom vrstom prolaza, vrata koja vode na "drugu stranu", kamo se je zaputio onaj koji je u naizgled nesalomljivu granitu otvorio "prvu sumnju" o jedinstvu i cjelovitosti. Kada je nastala prva šupljina, slijedile su je i druge, sve do trenutka kada jedinstvo monolita više nije imalo smisla održavati. Kako je raspuknuo monolit, tako su i slova koja označavaju 20. stoljeće postala tek udaljene markacije koje više ne govore numeričkim jezikom kalendara, nego jezikom tehničkih oznaka kakvima se obilježavaju mjesta na kojima treba izvršiti punktaciju mase. Jedan sličan rad iz 1985., izveden kao dvostruki granitni megalit na otvorenom prostoru splitske rive, gdje i danas stoji, također je oformljen kao okvir za pukotinu, odnosno kao uski prolaz ljudske komunikacije — kao ulica. Skulptura *Pusti me proć* dobila je naziv po najužoj splitskoj ulici, ali je zanimljivo da je rad realiziran posred splitske rive, na Matejuški, a prolaz vodi ne do nekog trga ili u drugu ulicu, nego do mora. Neki su u tome vidjeli simboliku prolaza do rodnog otoka Hvara, ili dvojakog osjećaja: tjeskobe i optimizma, zbog stiješnjenosti prolaza i otvorenosti prostora koji iz njega puca prema pučini, možda i asociranja "morske staze" iz starozavjetne legende o Mojsiju koji dijeli more.<sup>15</sup>

Nabrajajući karakteristična Drinkovićeve djela, svakako valja zastati kod *Koplja svetog Jurja* (1991.). Ovo naizgled vizualno oskudno djelo, blisko rješenjima *arte-povere*, sastoji se od na oba kraja zašiljenoga čeličnog koplja zabodenoga u granitnu podlogu. Djelo neizostavno zazivlje ostavštinu Constantina Brancusija, čak je vizualno replicira, ali je smjer asocijacija krenuo drugim pravcem od onog Brancusijeva. Naravno, ovdje se možemo prisjetiti i ranije navedenog Drinkovićeve djela *Ab ovo* i povezati ga s jajolikom formom Brancusijeva *Početka svijeta* (1924.). No Drinkovićeve jajoliki oblik ne konotira samo Brancusijevu organsku, nego ga je

moguće zamisliti i kao oblatak rođen u anorganskom svijetu. Također je i Brancusijeva vretenasta forma, koja na prvi pogled neodoljivo podsjeća na Drinkovićevo *Koplje*, ipak simbolički naslonjena na ideju leta i nije nikakvo, pa ni čudotvorno oružje sveca koje se zabija u drugo tijelo. Isto tako, dok Brancusi osjeća potrebu da uglačanosti i sjaju suprotstavi hrapavost i grubost, na način da ih dovede u odnos skulpture i postamenta, Drinković se odlučuje za bipolarnost koju je moguće uočiti u samome sjajnom objektu ako se on raspoluti a njegova nutrina otvori pogledu. Da je i sam autor svjesno usmjeravao asocijaciju prema kulturnom prostoru, govori i njegova izjava da "*Koplje* ima mjeru koplja kakva su koristili rimski vojnici, možda upravo i onaj koji ga je zabio u zemlju i rekao: 'Ovdje ćemo graditi Split'".<sup>16</sup> No, iako sam oblik, kako kaže, može podsjetiti i na čempres uz groblje, konačna je asocijacija skrenula prema sv. Jurju, a djelo je zamišljeno kao impostacija u sakralni prostor, primjerice onaj paške crkve sv. Jurja. Isto tako stoji i zamjedba Želimira Košćevića kako se radi o apstraktnom djelu "koje je nemoguće čitati na mimetičkoj razini. Percepcija i doživljaj ovog djela mogući su tek metaforički, čista i neopterećena duha i bez ikonografskih konotacija".<sup>17</sup> Naravno, i ova Košćevićeva objecka ne dokida asocijativne smjerove djela, nego samo upozorava da ni jedan ne možemo uzeti za konačan i jedino moguć.

Jedno drugo djelo, koje se također oslanja na šiljate oblike ali sada umnožene — njih četiri — koji pridržavaju pozlaćenu kamenu gromadu, nazvano je *El Dorado* (1994.—1999.). Četiri šiljata nosača drže tako u zraku višetonski zlatni kamen. Oni ga zapravo izdižu u visine obožavanja, oslobađaju zemaljske teže i izlažu kao vrh piramide koja stremi nebu. Zlatni kamen može biti prisposobljen i vječnoj ljudskoj pohlepi za zlatom, uspoređen sa zlatnim teletom ili simbolom El Dorada, mitske zemlje za kojom na američkom kontinentu tragaju španjolski konkvistadori. Izdvajanje zlatnoga grumena, koji je ipak samo materija/kovina koja nije doživjela transformaciju u kakav kip ili upotrebnii predmet, može se

<sup>14</sup> Autor je, naime, skulpturu kada je već bila dovršena kao jajoliki oblik kano, slijedeći prirodnu zakonitost, razbiti. Kako je ona bila namijenjena Osijeku, a rat je već počeo, odlučio je integritet jajeta sačuvati kako ne bi pridonosio destrukciji. Tek 1995. godine, kada je rat okončan, raspolovio ga je, odnosno, kako kaže Gordana Drinković u katalogu izložbe u Galeriji Arteria, "razbio formu koja je pulsirala od napetosti, od želje da pokaže svoju utrobu, da pokaže sebe".

<sup>15</sup> G. Blagus u *Čovjeku i prostoru* navodi upravo ta značenja što proizlaze iz smještaja skulpture u prostor koji je "obogaćuje" dodatnim simboličko-ambijentalnim konotacijama. Sličnu sudbinu imaju i *Vrata XX. stoljeća*, smještena na otvorenom u Poreču, na susretništu grada, obale i mora.

<sup>16</sup> S. Križić Roban, *Slavomir Drinković – metafora otpora*, Kontura, br. 20, Zagreb,

shvatiti i kao opsesivni materijalizam ljudskoga roda koji ne uspijeva transcendirati svoju prizemnu glad za materijom. Ta je glad za zlatom upravo kod španjolskih osvajača rastalila mnoga sjajna djela američkih starosjedilaca izrađena u kovini koja je postala sama sebi svrhom. Takvo izdizanje u visine neobrađenoga zlatnoga grumena u Drinkovićeve djelu može biti shvaćeno i kao implicitna ironija pred prizorom divljenja lažnim materijalnim idolima. Uostalom i sam autor tumači kako je sve što prikazuje ispunjeno ljudskim sadržajem. "U mojim djelima sigurno ima mnogo toga ljudskog. Ja u vreći vidim čovjeka, vidim ga u svemu što čovjek radi"<sup>18</sup>, izjavit će Drinković u jednom razgovoru.

Monografska izložba skulptura priređena u Galeriji Klovićevi dvori 1999. godine može se shvatiti i kao retrospektiva koja je sumirala desetogodišnji autorov rad. Naravno, slijedila je i ona skupna s Bogdanićem, Hrastom i Kovačićem iz 2001./02., gdje se na otvorenom i u galerijskim uvjetima propitivala mogućnost suživota skulptura sa skulpturama drugih autora i novim prostornim lokacijama. Umjesto nabiranja svega izloženog taj se povod može plodonosnije iskoristiti za izdvajanja nekoliko reprezentativnih djela koja upotpunjuju Drinkovićeve opus. Kamena *Uza* (1989.—1998.), preplet koji će "podsjetiti na uže, ali i beskonačno nizanje ženstvenih atributa"<sup>19</sup>, na "mase koje su se međusobno uzgobile u formu pokrenutog mira"<sup>20</sup>, zapravo je jednostavan tordirani stup, kamena pletenica, dio potpornja koji svojom uvrnutom konstrukcijom prenosi tlačne sile neke imaginarne građevine za koju je rađen. *Uza* je fragment, čak bismo mogli reći okrnjeni stup, djelić beskrajnog zapletanja, snježnobijeli potporanj koji bi mogao flankirati kakvu "zgradu u visini", nebesko zdanje u koje bi se uklapala svojim savršenim proporcijama. Čelični *Grop* (1987.—1999.) isto je tako skulptura-fragment, opće mjesto učvoravanja, trenutak zaplitanja koji se događa kao namjera ili anomalija, svejedno. Elastičnost čelične pletenice u trenutku svladanog otpora materijala koji se uvija kao da je riječ o mekom konopcu, ono je što karakterizira i druga Drinkovićeve djela nastala na

ambivalentnoj podlozi tlačnih i vlačnih sila, težine materije i lakoće njezina dinamiziranja. Dakle, upravo na onome oko čega su se trudili svi kipari kojima je stalo da tvrd i otporan materijal prilagode ideji mekoće i podatnosti, a da prirodu tog materijala ne iznevjere kamufliranjem, bojenjem ili lijepljenjem drugih tvari.

Djelo *Dalekozor* (1998.) u najužem je doticaju s arhitektom. Izvedeno kao kameni prozorski okvir, to je djelo nekom vrstom ekrana koji uokviruje prizor pred sobom. Masivno kadrirajući isječak svijeta ovaj nas "prozor" podsjeća na pogled iz unutrašnjosti kamenih otočnih kuća, s time da je izvanjskost i unutrašnjost postala irelevantna, a prozor jedinom činjenicom koja još svjedoči da je među njima nekada postojala razlika. No to djelo i nekolicina sličnih, primjerice *Sjećam se devedesetih* (1997.) ili *Početak i kraj* (1998.), neodoljivo prizivaju rad još jednog umjetnika, Nijemca Ulricha Rückriema. Baš kao i Drinković, i Rückriem voli gromadnost, otpor i tvrdoću materijala kao što je kamen. Među njima, na prvi pogled, kao da i nema razlike. No kod njemačkog kipara asocijacije se ne granaju prema kulturološkim slojevima, iz kojih Drinković izvlači svoje oblikovne motivacije. On je čovjek kamenoloma, grube materije zarezane i perforirane kamenoklesarskim alatom prije negoli će ona postati dijelom neke građevine ili skulptura. Rückriemove gromade pričaju priču o prvim okušavanjima, prvim kontaktima ljudske ruke s bezobličjem odlomljenoga kamena. Drinkovićeve na to kaleme tradicijske sadržaje, kulturnu povijest kraja iz kojega potječu, odnosno onu oblikotvornost koja ima svoj *genius loci*, lokalni pečat kiparsko-arhitektonске baštine i simboliku koju je moguće prepoznati na pozadu pogansko-kršćanskog mediteranizma. Dok se za Rückriema može reći da ispituje odnos prirodnog i artificijelnog<sup>21</sup> (ljudskog) u najopćenitijem smislu, za Drinkovića je riječ o odnosu prirodnog i kulturnog u zavičajnom kontekstu. Naravno, ta je zavičajnost negdje eksplicitnije prikazana znakovima u zavičajnom krajoliku ili simbolima tradicije i kulture koji u njemu opstojе, a negdje je tek implicirana, bez vidljivih vanjskih obilježja, kao oblik koji se podrazumijeva u svakom, pa i u Drinkovićeve zavičaju: odlomljeni komad kamena, prepiljeni dovratnici, tordirani stupovi, drvo uloženo u kamen, metalne kopče na kamenoj pukotini.

Jedno od apstraktnijih Drinkovićeve djela, koje podsjeća na primjere američkog minimalizma i u kojemu je svakako teško prepoznati duh zavičajnog mjesta, ambijentalna je više djela skulptura *Od Istoka do Zapada* (1984.). Zamišljeno kao instalacija u dinamičnoj interakciji dijelova na principu domino-efekta, ovo djelo kao da niče s razine poda, ili bolje reći, njegovi početni segmenti uranjaju u njega posljedično

listopad 1993., str. 25.

<sup>17</sup> Ž. Košćević, *Slavomir Drinković*, u: 125 vrhunskih djela hrvatske umjetnosti, Dom hrvatskih likovnih umjetnika, Zagreb 1996., str. 244–245.

<sup>18</sup> Isto, str. 25.

<sup>19</sup> S. Križić Roban, *Monumentalnost likovnog izraza*, Vjesnik, Zagreb, 10. 06. 1999.

<sup>20</sup> I. Šimat Banov, *Obilje jednostavnoga*, Slobodna Dalmacija, Split, 15. 06. 1999.

<sup>21</sup> *Prirodno i artificijelno* podnaslov je poglavlja *Prirodni materijali* u knjizi Andrewa Causeya *Sculpture Since 1945.*, Oxford University Press, Oxford New York 1998., u kojemu na prvome mjestu figurira upravo kiparsko djelo Ulricha Rückriema.

izazivajući utonuće dijelova "domina", odnosno njihovu destabilizaciju i prizemljenje u nekoj izglednoj budućnosti. To Drinkovićevo djelo gotovo u potpunosti slijedi princip minimalističke prostorne strukture, onoga što Michael Fried naziva teatralizacijom objekta. To znači da je promatrač, kao u teatru, uvučen u interakciju između umjetničkog predmeta, prostora i sebe. On više ne doživljava djelo kao samodovoljnu činjenicu, nego mu je za njegov doživljaj potreban suodnos s prostorom i vlastitim kretanjem u njemu. Naravno, i u klasičnom kiparstvu postoji tzv. kruženje oko skulpture, ali je pažnja uvijek, nezavisno od prostora, usmjerena na umjetnički predmet. Minimalistički umjetnik Robert Morris smatra da djela minimalne umjetnosti podrazumijevaju situaciju koja je "izvan samog rada, a u funkciji prostora, svjetlosti i promatračevog vizualnog ili perceptivnog polja".<sup>22</sup> Dakle, reći će Fried, promatrač sada percipira samu situaciju koja nastaje u suodnosu djela, prostora i svoje nazočnosti. *Od Istoka do Zapada* podrazumijeva upravo to, s time da je njegova referencija na prostor usmjerena podlozi koja podupire kretanju (uranjanje i urušavanje objekta), a ona bi, sasvim svejedno, mogla biti i glatka galerijska podna ploha kao i travnata ili zemljana površina.

Djelo koje čini iskorak prema materijalu koji nije čest u Drinkovićevo radu, *Gomila* (1988.), izvedeno je od šamotne opeke. Opeka je ovdje poslužila kao rastresit materijal, segmentirana građa koja se drugačije slaže i lomi od, primjerice, kamena. Veliki zid od opeke ravnomjerno složene proživio je tektonički poremećaj, udar koji mu je poremetio strukturu i doveo do izdizanja dijela zida domino-efektom. Naime, ondje gdje je poremećaj nastao, tu su se opeke stale međusobno potiskivati proizvodeći lančanu reakciju koja je zahvatila čitavo zdanje. Osnovni je dojam labilnost tako stvorene ravnoteže s pomakom, bespovratno narušene cjeline gradnje koju je nemoguće dovesti u prvotno stanje. No lom, rascjep, šupljina oni su momenti koji Drinkovića oduvijek zanimaju jer u njima vidi nagovještaj nove dinamične situacije, novog poretka stvari, nove okolnosti dijeljenja i drugačijeg prispajanja, a sve to kao posljedicu čovjekova djelovanja, njegove potrebe da u materiji ostavi trag, da je izmijeni, privede simbolizacijskoj svrsi i na kraju zauvijek posvoji i učini dijelom ljudskog prostora.



1. Uvrnuti kadar, 1979.

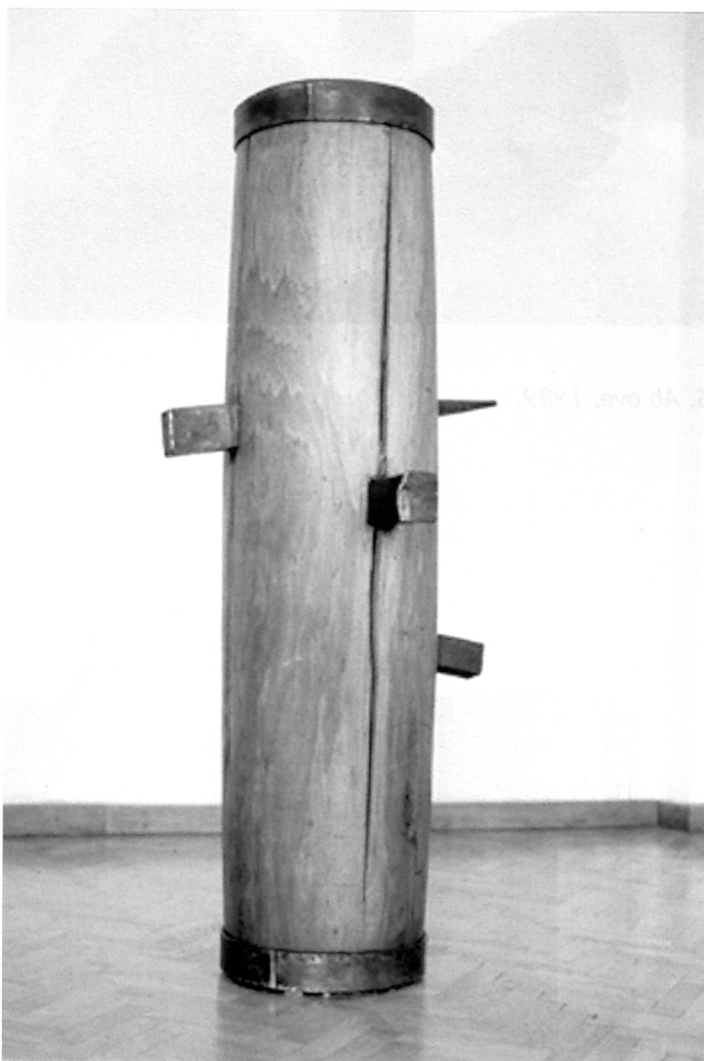


2. *Od Istoka do Zapada*, 1984.-1988.

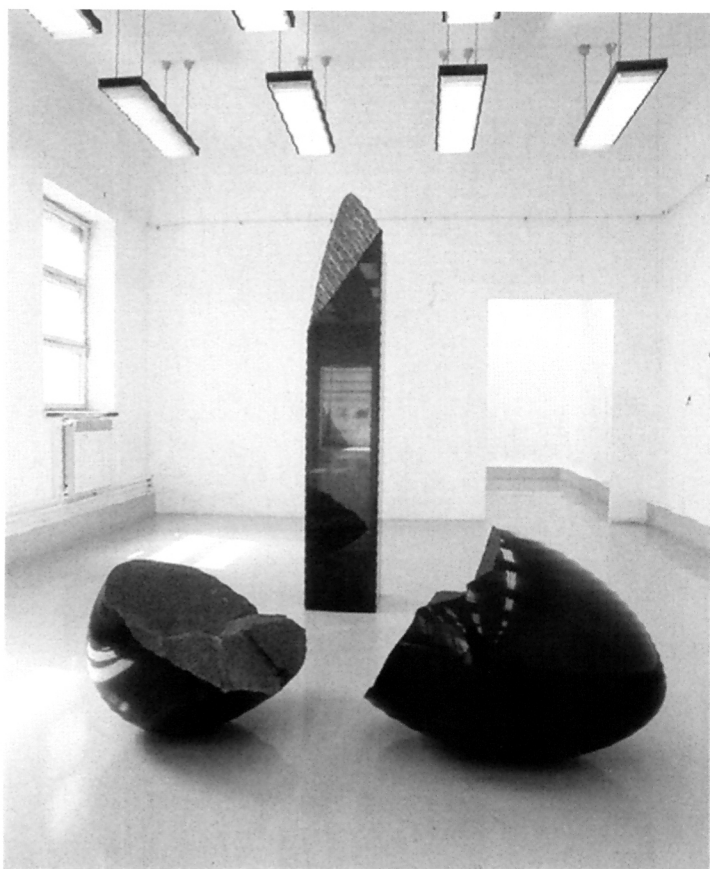
<sup>22</sup> M. Šuvaković, *Objektnost*, u: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, SANU, Beograd-Noví Sad, 1999.



3. *Uza*, 1989.-1998.



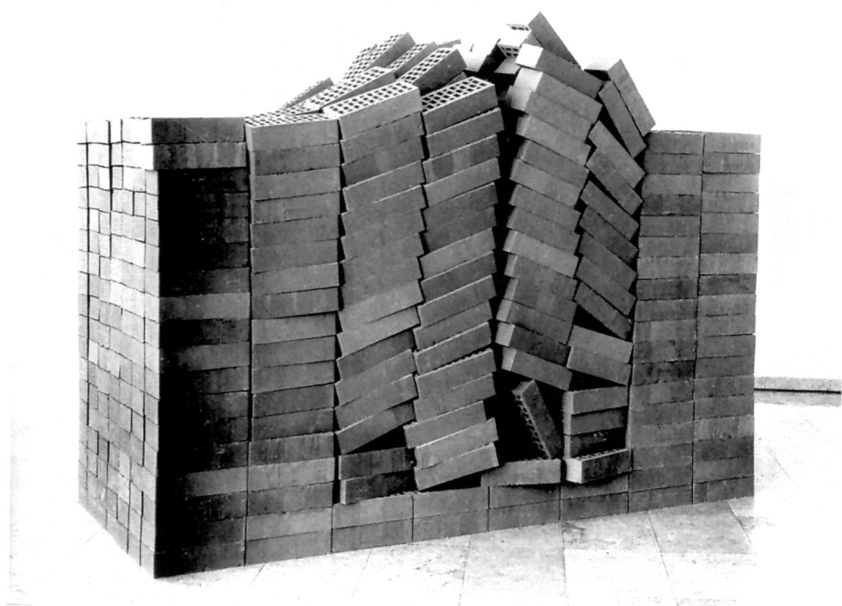
4. *Veliko drvo sv. Sebastiana*, 1984.



5. *Ab ovo*, 1989.

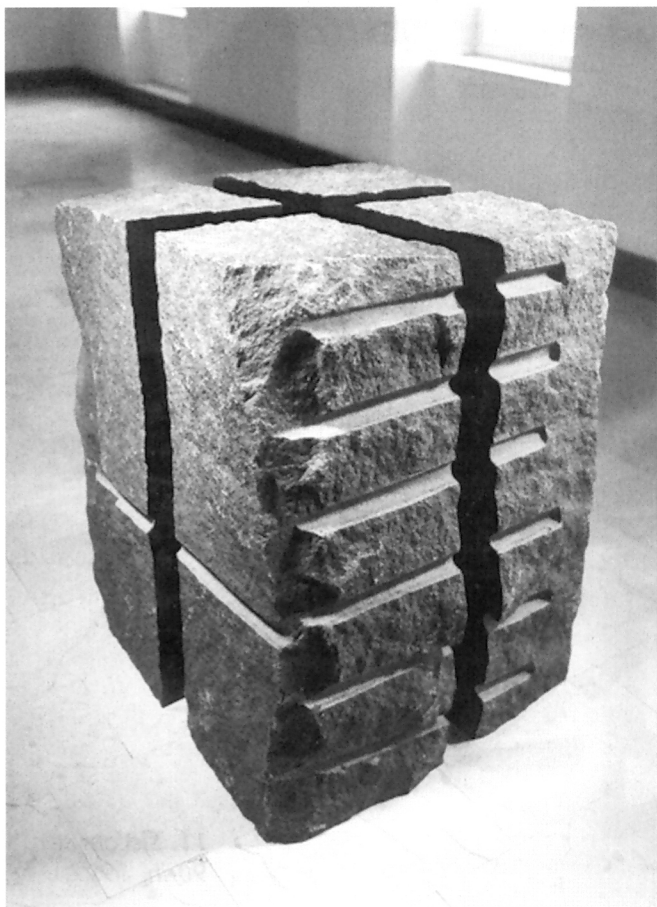


6. *Koplje sv. Jurja*, 1991.

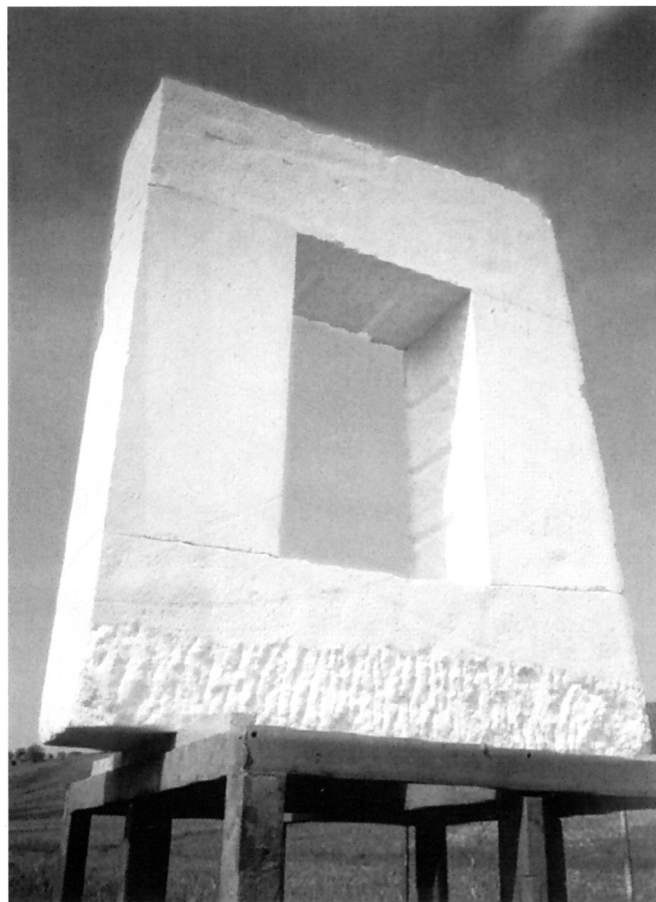


7. *Gomila*, 1988.

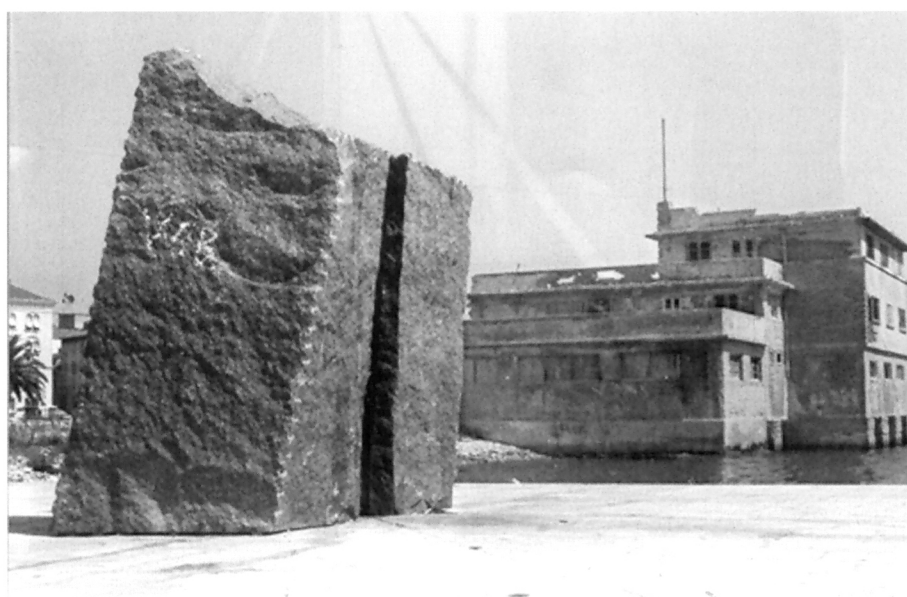




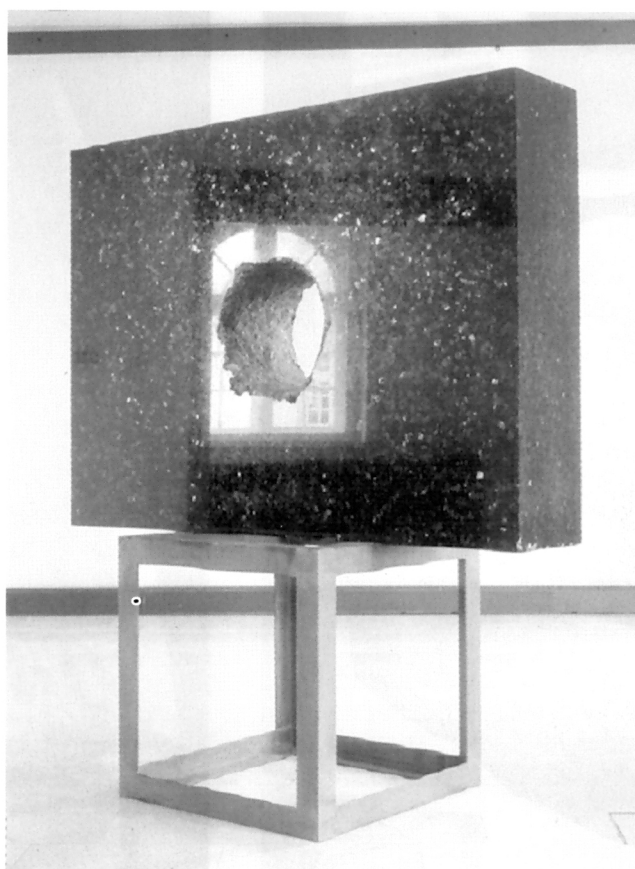
8. Početak i kraj, 1998.



9. Dalekozor, 1998.



10. Pusti me proć, 1987.



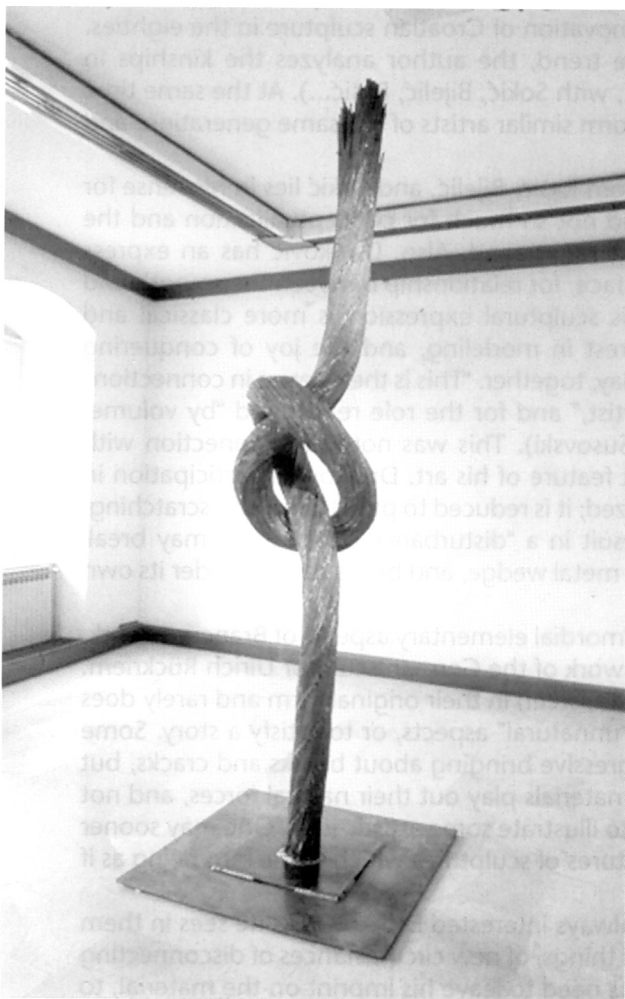
11. Sjećam se  
90-ih, 1997.



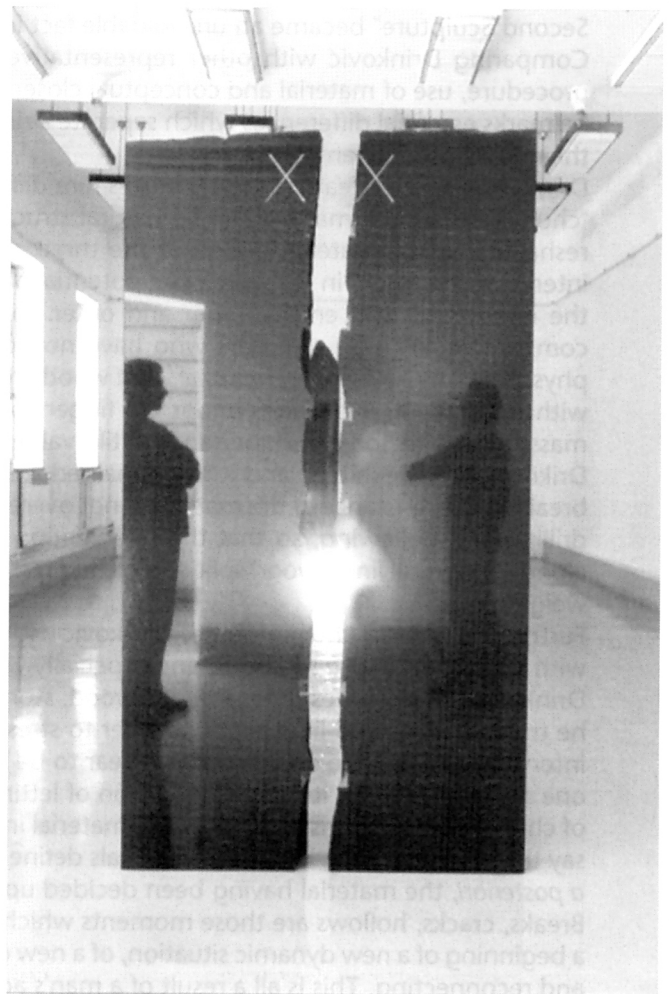
12. El Dorado,  
1994.-1999.



13. *San o slavi*, 1988.



14. *Grop*, 1987.-1999.



15. *Vrata 20. stoljeća*, 1984.

## Vinko Srhoj

### *"The Second Sculpture" in the Opus of Slavomir Drinković*

With his first one-man exhibitions in 1980, Slavomir Drinković, a Zagreb-Hvar sculptor immediately claimed public interest. The critics placed him among outstanding personalities of "The Second Sculpture" trend, among structuralist sculptors who mainly emphasize material and structure, the elementary features of a sculptor's procedure, and the original physical aspects of the material. The artists of "The Second Sculpture" became an unavoidable fact in the renovation of Croatian sculpture in the eighties. Comparing Drinković with other representatives of the trend, the author analyzes the kinships in procedure, use of material and conceptual closeness (i.e., with Sokić, Bijelić, Rašić...). At the same time he marks essential differences which separate Drinković from similar artists of the same generation, and their conceptual orientation.

Drinković's specific feature, which makes him different from Rašić, Bijelić, and Sokić lies in his sense for "chunkiness" of the material, for its natural structure, and not so much for conceptualization and the reshaping of the material typical of the three artists just mentioned. Also, Drinković has an express interest in the rustic, in the expressive potential of the surface, for relationship between the smooth and the coarse, full and empty, inner and outer. In that his sculptural expression is more classical and comparable to those sculptors who have not lost interest in modeling, and the joy of conquering physical forces holding the material, be it wood, iron, or clay, together. "This is the interest in connections with the mass as it changes under the fingers of the artist," and for the role reacquired "by volume, mass, space, tectonics, shape, and tactile values" (M. Susovski). This was noted in connection with Drinković's first exhibits, and it has remained a constant feature of his art. Drinković's participation in breaking the resistance of the material is not overemphasized; it is reduced to puncturing and scratching, drilling and hollowing, so that the intervention may result in a "disturbance," that stone may break along its "natural line," wood split under the pressure of a metal wedge, and bricks cave in under its own weight.

Furthermore, the author compares Drinković with the primordial elementary aspects of Brancusi's work, with some *arte povera* solutions, and especially with the work of the German sculptor Ulrich Rückriem. Drinković, simply, loves the materials (wood, stone, granite, steel) in their original form and rarely does he try to change and limit them in order to stress their "unnatural" aspects, or to satisfy a story. Some interventions in stone or steel may appear to be too aggressive bringing about breaks and cracks, but one should note that it is only a question of letting the materials play out their natural forces, and not of changing characteristics or uses of a material in order to illustrate some artistic idea. One may sooner say that characteristics of certain materials define the features of sculptures which come into being as if *a posteriori*, the material having been decided upon.

Breaks, cracks, hollows are those moments which have always interested Drinković, as he sees in them a beginning of a new dynamic situation, of a new order of things, of new circumstances of disconnecting and reconnecting. This is all a result of a man's action, his need to leave his imprint on the material, to change it, to guide it toward a symbolic use, and, in the end, to make it one's own and a part of a human space.