

KIPARSTVO U HRVATSKOJ 1950. - 1990.

ŽELIMIR KOŠČEVIĆ

Rijetka prilika da se kritički sagleda cjelina jednog povijesnog razdoblja skulpture u Hrvatskoj, koje je, više nego očigledno, kao cjelina dovršeno, daje izložbi HRVATSKA SKULPTURA 1950. - 1990. u Muzeju W. Lehmbrucka u Duisburgu (rujan-listopad 1994.), posebno značenje. Nije riječ samo u prihvatljivoj vremenskoj distanci, pri čemu je početak promatranog razdoblja u živom sjećanju, a kraj još uvijek "vruć", nego i o sretnoj okolnosti sasvim solidne prostorne udaljenosti od mjesta za koje je vezano promatrano razdoblje. Može se reći da su se ostvarili idealni uvjeti za kritičku retrospektivu. Ugled i visoki kriteriji Muzeja Wilhelma Lehmbrucka u Duisburgu, obrazovana i zahtjevna njemačka publika, dislokacija retrospektive izvan dosega lokalnih estetskih parametara i njezino smještanje u europski kontekst, poticajni su i izazovni elementi na osnovi kojih je rađena koncepcija ove izložbe. Dakako, u središtu su pažnje djela. Njihovim krajnje selektivnim odabirom nastojala se stvoriti dosta "gusta" retrospektivna "masa", osposobljena za emitiranje slojevitog informativnog programa o korpusu skulpture u Hrvatskoj u razdoblju od 1950. do 1990. godine.

Naravno, nije riječ samo o informaciji; riječ je o kulturi, tradiciji, pa čak i o identitetu. Riječ je nadalje o modelima i varijetetima kreativnog razumijevanja prostora, a nadasve o individualnim umjetničkim poetikama. Umjetnost je vrlo fin medij komunikacije, pa se cjelina jedne izložbe može shvatiti kao informacija, ali raznolika estetska iskustva, različiti jezici plastičke ekspresije, te - dakako - raznolikost dživljaja primatelja "informacije", čine od jedne izložbe mnogo kompleksniji događaj od obične razmjene informacija. Neizbježni pisani uvod, proširen s dvije dodatne studije - sažetim historijatom skulpture u Hrvatskoj od početka do sredine 20. stoljeća i studijom o memorijalnoj plastici - obogatit će, nadam se, saznanje o jednom segmentu europske skulpture druge polovice 20. stoljeća i o njenim - reći ću hrabro - rubnim specifičnostima, ali i o njezinim vrhunskim umjetničkim dosezima.

Obogaćena novim saznanjima i proširena novim estetskim iskustvom, slika povijesti moderne umjetnosti u Hrvatskoj nije više onakva kakva je bila do prije dvadesetak godina. Oduvijek se sumnjalo, ali provjerene

vrijednosti i njihovi tumači suviše su bili autoritativni da bi dopustili bilo kakav otklon od pravilno zacrtane razvojne linije umjetnosti u Hrvatskoj, pa tako i skulpture. Prije dvadeset godina, jedna nova generacija povjesničara umjetnosti počela je otkrivati fragmenate, a zatim i vrlo zanimljive cjeline, koje su iz najrazličitijih razloga bile zanemarivane, ignorirane ili zapostavljene. Otkriveni su tako zanimljivi fragmenti futurizma, dadaizma i konstruktivizma, na vidjelo su izašli zagrebački đaci Bauhauasa, marginalni umjetnici, s drukčijom se optikom pristupilo ocjeni socijalne umjetnosti. Otkrivena su i individualna lutanja i eksperimenti. S posebnom se pažnjom pristupilo kritičkoj obradi početaka apstraktne umjetnosti poslije službenog razlaza Jugoslavije sa Sovjetskim Savezom 1948. godine. Otkriveni su i revalorizirani vrlo rani počeci enformela. Uočeni su tragovi protokonceptualnog djelovanja oko 1960. godine u zagrebačkoj grupi "Gorgona" i mnogo je jasnije uočeno puno značenje pokreta "Nove Tendencije" i niza izložaba tog naziva što su u Zagrebu održane od 1961. do 1973. godine.

Skulptura je u tom kritičkom preispitivanju nekako ostajala po strani. Posljednji sintezni pregled skulpture u Hrvatskoj iz 1975. g.¹ još je jednom potvrdio ono što smo znali; skulptura u Hrvatskoj razvijala se od svojih početaka s kraja 19. stoljeća, preko Ivana Meštrovića, i ponovo preko Ivana Meštrovića. Sve ostale, ma kako dobri bili, zasjenila je veličina Meštra. Spomenuti pregled završava 1950. godinom. Slučajno ili ne, pregled ne spominje Meštrovićevu partenogenezu na hrvatsku skulptorsku trijadu - Antun Augustinčić (1900. - 1979.), Frano Kršinić (1897. - 1982.) i Vanja Radauš (1906. - 1975.) - koja je još dugo nakon Meštrovića čvrsto držala u rukama klasičnu i tradicionalnu liniju kiparstva u Hrvatskoj. Prolazni pokušaji da se ukaže na alternativne putove kiparstva u Hrvatskoj prošli su gotovo nezapaženo, a - iskreno govoreći - te alternative, u vidu nekoliko retrospektivnih izložaba pojedinih umjetnika iz razdoblja kojim je spomenuta trijada dominirala, i nisu mogle tu tradicionalističku, konzervativnu liniju ozbiljno ogroziti. Bilo je to pitanje izbora, a ne usporedbe.

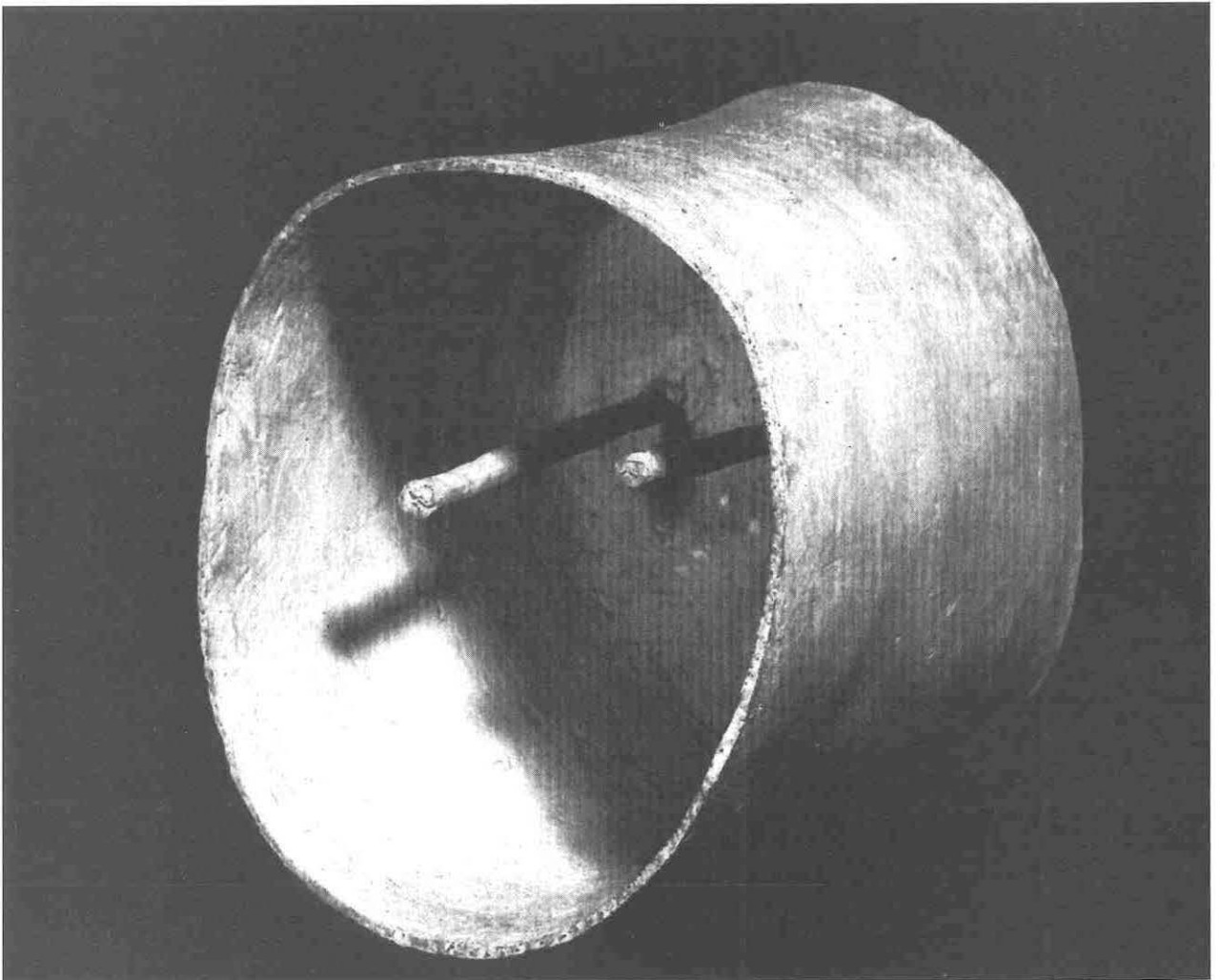
Retrospektiva hrvatskog kiparstva od 1955. do 1975.

godine koja je bila održana u Zagrebu 1977. godine nije donijela ništa nova. Istina, u široko koncipiranu antologiju hrvatskog kiparstva unesena su nova imena, i to je bilo sve. Izložba "Tisuću godina hrvatske skulpture", održana u Zagrebu u kasno proljeće 1991. godine, tek se jednim lapidarnim tekstom osvrće na moderno i suvremeno razdoblje; uostalom, breme povijesti bilo je pregolemo, a da bi se u tom kontekstu mogla kritički osvjetliti i suvremenost.

Druga interpretativna linija² koja je poštovala sve tradicionalne i baštinjene zasade, naprosto je bila znatiželjna. U toj se znatiželji očitovala sloboda. Ta sloboda tek je jednim manjim dijelom bila rezultat postmoderne estetske pustopašnosti; većim dijelom prostor interpretativne slobode, u ovom slučaju sagledavanja skulpture i njezinih lokalnih tokova u europskom kontekstu, povezan je s dubokim

promišljajem i spoznajom novih prostornih koordinata. To nipošto ne znači da nam je bilo lakše. Naprotiv - teže je bilo, i to ne samo zbog "gubitka središta", nego i čitave sile teže. Postalo je očito da se kiparsko djelo mora suditi ne samo po masi koju zaprema, nego i po energiji kojom zrači, materiji koju pretvara, kretanju što ga izaziva. Ono je već davno bilo izgubilo bazu, postament, pa se tako skulptura "ušetala" u okolinu, visi u zraku, kreće se, pravi buku, pojavljuje se i nestaje, lebdi, a često je gotovo i ne primjećujemo.

S tim i takvim iskustvom, dijalektička, pravolinijska panorama hrvatskog kiparstva počela je pucati po svojoj širini. Ukazala se njezina dubina, slojevita, gotovo začarana; otkrila se poetska dimenzija kiparskog dijaloga s prostorom. Otkrio se novi, drukčiji Meštrović.³ Scena se obogatila zapostavljenim ličnostima iz razdoblja prije II. svjetskog rata, a ono što se nakon 1950. godine činilo



Ivan Kožarić: Unutarnje oči, 1959/1960.

kao otklon, kriza, lutanje ili eksperiment, postalo je vrlo, vrlo zanimljivo.

Koliko god znatiželja bila snažna, njezina konstanta bila je gotovo stoljetna, i - rekao bih - plodna tradicija hrvatskog kiparstva. Drugim riječima, prodori u nepoznato, otkloni i traganja, nisu izrasli ni iz čega. Oni su - slikovito - gotovo genetski ugrađeni u kreativnu plastičku misao onih kipara koji su zavidnom vještinom svladali pučku školu akademskog kiparstva, i koji su znali osjetiti izazov granica što razdvajaju poznato od nepoznatog. U kontekstu modernog kiparstva u Hrvatskoj, tj. u razdoblju nakon 1950. godine, postoji i specifičnost koja je svakom otklonu, traganju ili eksperimentu dugo vremena davala posebnu težinu; bilo je potrebno oduprijeti se i političkom milozvučju, koje je kiparima nudilo med i mlijeko pod određenim uvjetima. Rijetki su prošli živi pored Scila i Haribda tvrdokornog akademizma i estetskog dogmatizma, ali oni koji su se kroz te nevolje provukli danas čine jezgru suvremenog hrvatskog kiparstva, koje može izdržati ne samo oštre lokalne kriterije, nego i mnogo slojevitije europsko vrednovanje.

I još nešto: kada se uvidjelo da skulptura nije samo oblikovana masa u prostoru nego i oplemenjen prostor sam, polje se interesa proširilo. U sredini koja je odgojena na tradicionalnim vrijednostima i skulpturi akademske tradicije, rušenje barijera nije bilo lako, ali danas znamo da je proces "razvoja" skulpture u Hrvatskoj od vremena raskida sa socijalističkim realizmom (1948. - 1951.), preko izazova apstrakcije, do dematerijalizacije plastičkog tijela cjelina u kojoj se razabiru korpusi raznolikih formalnih pristupa poetici prostora.

U tom se kontekstu kritičkog razmišljanja s punom ozbiljnošću pristupa opusima Branka Ružića (1919.), Ivana Kožarića (1921.) i Dušana Džamonje (1928.). Premda je likovna scena mnogo bogatija, njihovi opusi primjereno ilustriraju tendenciju apsolviranja i nadilaženja tradicionalnih skulptorskih konvencija oko 1950. godine. Različita međusobno, ta su tri kipara upozorila na prostor kreativne slobode, ne samo od natruha socijalističkog realizma (s kojim, a propos, oni uopće nisu imali veze), već i unutar kiparstva samog. U "deceniju avangarde", između 1950. i 1960. koji je obilježen nizom proboja izvan postojećih konvencija, ti su umjetnici definirali osnovne premise svoje umjetnosti: specifičnu "arhitekturnost", kojom se najopćenitije može definirati skulptura Branka Ružića; materičnost i strukturalnost, što obilježava skulpturu Dušana Džamonje; konačno, u tom se razdoblju kipar Ivan Kožarić definitivno opredjeljuje za lutanje. Rekli bismo danas - nomadizam. Danas, kada

promatramo njihov opus iz gotovo već povijesne perspektive i kada oni sami pomalo postaju tradicijom, vidimo duboku povezanost tih kipara sa slojevima što su se nataložili od Ivana Rendića do Ivana Meštrovića, od Ivana Meštrovića do već one spomenute akademske trijade Augustinčić - Kršinić - Radauš.

Svojestvo i poetika prostora, međutim, nisu zanimali samo kipare po vokaciji. U sklopu geštaltističkih istraživanja i težnje prema sintezi umjetnosti, što se kao središnja tema pojavila u programima i djelatnosti članova grupe EXAT 51⁴ izazovno se postavilo pitanje oblikovanja prostora. Pozivajući se na iskustvo Bauhauusa, navodeći L. Moholy-Nagya, S. Giediona i W. Gropiusa, programatski tekstovi vezani uz djelovanje grupe EXAT 51 govore o novoj "plastičkoj realnosti".⁵ Diskurzivno razmišljanje o prostoru navelo je pojedine članove grupe EXAT 51 da se okušaju u konstrukciji ne samo modela, već i univerzalnih prostornih modula. Iako je ideja sinteze i traganje za novim poretkom plastičke strukture bila u pozadini istraživanja Ivana Picelja (1924.), arhitekta Vjenceslava Richtera (1917.) i Aleksandra Srneca (1924.), konstrukcije što su ih u tom kontekstu stvarali, bile su autonomna likovna djela. Ivan Picelj i Vjenceslav Richter objavljuju doduše i programske osnove svojih istraživanja⁶ koja su usredotočena na plastičku strukturu, plastički sistem, te njegovu mikro i makro sintaksu. Istraživanja što ih u sklopu konstruktivističkih tendencija provodi Aleksandar Srnec, predstavljaju na izvjestan način otklon od strogo racionalnog estetskog diskursa Ivana Picelja i Vjenceslava Richtera. Srneca više zanima svjetlo, fenomeni refleksije i (difrakcije), dinamike i kinetičkih efekata, i - rekao bih - ludičkih konzekvenci tako organiziranog prostora.

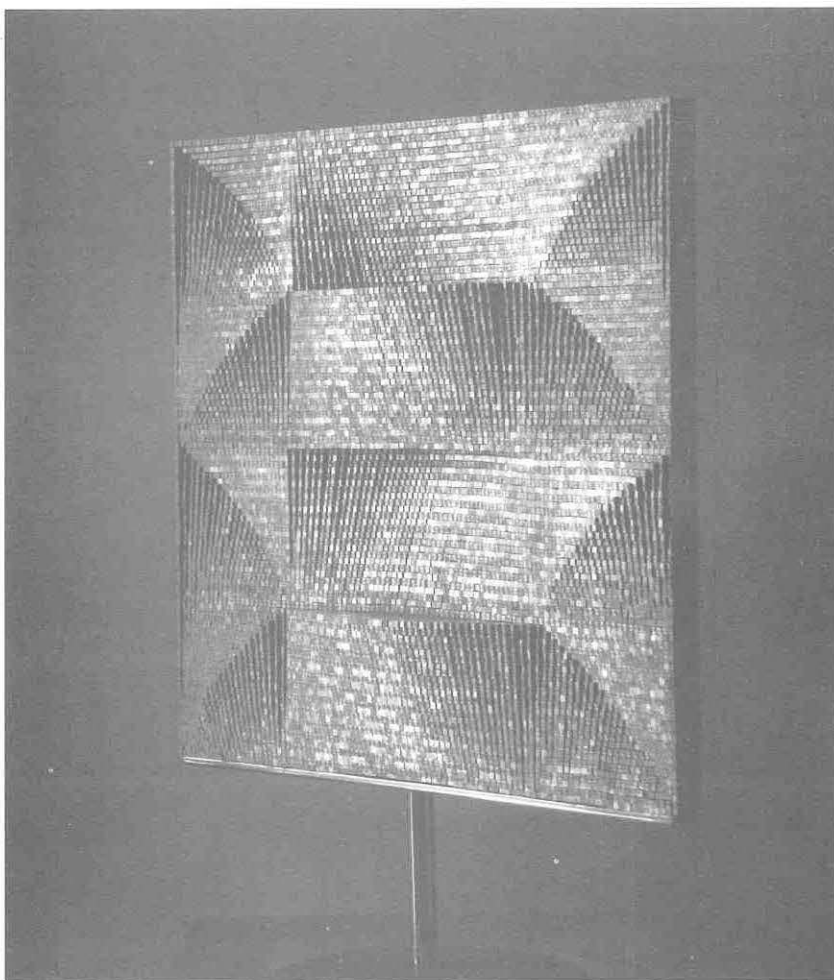
Potkraj šestog decenija sve su stvaralačke opcije bile otvorene. Tu izuzetno zanimljivu lokalnu umjetničku scenu, koja se u to vrijeme sve više integrirala u europska umjetnička strujanja, obogatila je oko 1959/60. godine djelatnost umjetničke grupe GORGONA.⁷ Njezin interes za prostor bio je konceptualne, spiritualne i ekološke naravi. Ivan Kožarić bio je jedini kipar unutar čvrste jezgre grupe. Ideja "da se učine diskretno, odljevi unutrašnjosti nekoliko značajnih automobila, unutrašnjosti garsonijera, stabala, unutrašnjosti jednog parka itd., uglavnom svih značajnih šupljina u našem gradu", što je Kožarić definirao 1963. može se uzeti kao protokonceptualna (kao uostalom i niz postupaka i akcija koje grupa zajednički poduzima između 1961. i 1963.). U toj ideji i postupcima manifestira se sveobuhvatno razmišljanje o prostoru te - posebno - o njegovu svojstvu da i u svom pozitivnom, ispunjenom, i u svom negativnom, tj. praznom stanju, bude estetski zanimljiv.

“Konstrukcija” i “mišljenje” prostora, konkretnost plastičkog konstruktivizma i dinamizma, na jednoj strani ne-materijalna duhovnost protokonceptualnih istraživanja, na drugoj strani približit će se jedan drugome potkraj šezdesetih godina u sklopu tendencija prema plastičkom redukcionizmu, tj. minimalizmu. Uočeno je - sasvim ispravno - da je minimalizam tek tangencijski dotaknuo umjetnost u Hrvatskoj; značenje redukcionističkih postupaka, međutim, ne može se zanemariti. Iz njih se već oko 1967/68. godine pojavljuju oblici kojima se intervenira u ambijent, u kojemu plastički objekt više ne funkcionira samostalno, nego integralno s ambijentalnom cjelinom.

Raznolika estetska iskustva, koja su nedvojbeno obogatila lokalnu umjetničku scenu, sintetizirala je i dalje elaborirala generacija umjetnika koja se pojavila u razdoblju između 1967. i 1970. godine. S minimalističkim formalnim rekvizitirijem ostvareni su prvi ambijentalni zahvati. Koncipirani inter-medijski, na granici scene i

ambijenta, između programiranog događanja i spontane reakcije, ti su ambijenti s jedne strane vodili socijalizaciju umjetnosti, a s druge strane išli pravcem jedne sasvim drukčije koncipirane skulpture, koja odbacuje (ili drži irelevantnim) njezinu materijalnost, pretpostavljajući radni proces, akciju i estetsku atrakciju. Skulptura, drugim riječima, postaje nuz-produkt procesa. Tradicija grupe EXAT 51, a posebno uloga Ivana Picelja na promociji “aktivne umjetnosti”,⁸ te stalna kriptoprisutnost grupe GORGONA izuzetno su stimulativno djelovali na jedan broj tada mladih umjetnika okupljenih oko Galerije Studentskog centra u Zagrebu.

U početku alternativne, te ideje o aktivnoj ulozi plastičkog objekta integriranog u ambijentalnu sredinu ili svakodnevni život, nalaze svoje mjesto već 1971. godine u službenoj umjetničkoj manifestaciji hrvatskih umjetnika, Zagrebačkom salonu. Posebna sekcija Zagrebačkog salona 1971. godine omogućuje umjetnicima da realiziraju svoje ideje u urbanoj sredini. Braco Dimitrijević



Vjenceslav Richter: Vertikalni ritmovi, 1968. Aluminij

(1948.) tada realizira svoje instalacije "Slučajnih prolaznika", a Ivan Kožarić postavlja svoju minimalistički koncipiranu skulpturu kuglu obojenu zlatnom bojom na jedan od središnjih zagrebačkih trgova.

Tim je intervencijama i akcijama otvoren proces radikalne transformacije skulptorskog mišljenja. Ovdje nije riječ samo o primjeni manirističkog principa resemantizacije, o "situacionističkom" kiparstvu, akcijskoj gestualnosti i primjeni raznovidnih procesualnih tehnika. Riječ je o intrigantnom proširenju skulptorske leksike, raspon kojega pokriva, na visokoj kvalitativnoj razini, monumentalnu plastiku memorijala, kao što je to npr. projekt Dušana Džamonje za spomenik na Mrakovici (Bosna i Hercegovina) iz 1971./72. godine do instalacijskih "posthistorijskih" triptiha Brace Dimitrijevića od 1975./76. godine. S tim se godinama povijesni kotač počinje okretati brže.

Kada je u Zagrebu 1981. godine bila priređena izložba "Druga skulptura",⁹ slika je postala još slojevitijom. Izložba je prikazala jednu novu generaciju umjetnika, čije polazište više nije bio kip, niti prostor, nego energetska polje, emisija energetskih silnica i traganje za novim vrijednostima unutar konstruktivističke tradicije i konceptualnog mišljenja. Reklo bi se da je ovom izložbom inaugurirana postmoderna skulptura u Hrvatskoj, i koliko god to bilo točno, umjetnici okupljeni na ovoj izložbi vrlo su se brzo razišli i nastavili svaki za sebe odvojen razvoj. Neki, poput Damira Sokića (1952.) i Milivoja Bijelića (1951.), pokušali su - s uspjehom - uspostaviti kritičko-ironijski odnos prema "predmetu u prostoru"; drugi, poput Slavomira Drinkovića (1951.), upustili su se u pravu avanturu da plastičnu materiju pretvore u energiju, ili - što će kasnije učiniti Goran Petercol (1949.), da čitavu skulpturu transformiraju u nematerijalnu iluziju.

Ovoj krajnje radikalnoj relativizaciji skulptorskog prostora treba pridodati dva vrlo specifična umjetnička postupka: videoumjetnost, odnosno videoinstalacije i performance.

Od 1981. odnosno 1984. godine, kada nastaju prve videoinstalacije Sanje Iveković (1949.) i Dalibora Martinisa (1949.), ovim vidom "osjećanja" i "mišljenja" prostora, umjetnost je zašla s one strane fizički vidljivog i fizički opipljivog. Prostor određen ne samo dimenzijama volumena, nego i dimenzijom vremena postaje opsjenom koja nadilazi postojeći registar ljudskih čula. Uvijek se upozoravalo da je pri susretu sa skulpturom potreban određeni anti-pozitivistički oprez. Ne samo videoinstalacije spomenutih umjetnika, nego i sve ono što se dogodilo proširenjem skulptorske leksike, u

rasponu od Dušana Džamonje kao klasika moderne do "hrpe" vlastitih djela što ih je Ivan Kožarić izložio na Biennalu u Veneciji 1976. godine od luminokinetizma Aleksandra Srneca do dramatičnih akcija Tomislava Gotovca (1937.) u "prostoru" gradskih ulica, upućuje na nužnost čitanja i razumijevanja prostora drukčijeg od uputa napisanih u Renesansi. Danas znamo: prostor nisu više samo tri dimenzije, već mnogo, mnogo više od toga. Zasigurno su najmanje - četiri.

Postmoderna i pripadajući joj nomadizam, kako estetski, tako i stvaran, nanijeli su klasičnom poimanju kiparstva završni udarac. Kipovi prepuni memorije, ironičkog ili apsurdnog sadržaja, često bliski totemima, vratit će se nakon uličnih akcija u galerijske prostore gotovo nevina lica. Nije ovdje riječ samo o uličnim akcijama što su, transformirane, našle svoje mjesto u ambijentima i performansama smještenim u galerijske prostore, kao što je to slučaj s Vlastom Delimar (1956.). Ritualni ambijenti, ironički asamblaži Milivoja Bijelića, elektronika i napokon instalacije Aleksandra Ilića (1965.) i Žarka Jovanovskog (1966.) na kraju su zamalo pedesetogodišnjeg razdoblja hrvatskog kiparstva osuvremenili njegovu modernost.

Suptilna igra sjena kojima svoj prostor oblikuje Goran Petercol ne bi bila moguća da na modernost nismo uvijek gledali kroz prizmu suvremenosti. To što će ovaj umjetnik, kao jedini iz Hrvatske, biti zastupljen na Biennalu u Sao Paulu 1994. godine samo je potvrda one kreativne linije kiparstva u Hrvatskoj koju smo ovom izložbom pokušali približiti njemačkoj publici

Bilješke

- 1 Božidar Gagro, *Hrvatska skulptura građanskog perioda*. Katalog "Jugoslavenska skulptura 1870-1950", Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1975.
- 2 Ovu je liniju precizno objasnio Ješa Denegri u svojem tekstu *Razlozi za drugu liniju* u katalogu "Jugoslavenska dokumenta 89", Sarajevo, 1989.
- 3 Mislim da je tome mnogo pridonijela izložba Ivana Meštrovića u Berlinu 1987. godine koju su zajedno radili D. Honisch, D. Ronte i M. Susovski.
- 4 Grupa EXAT 51 osnovana je u Zagrebu, 1951. godine.
- 5 *Umetnost oblikovanja*. Beograd, ožujak 1959. g. Referat arh. Zvonimira Radića "Značenje plastične realnosti", str. 29-61.
- 6 Ivan Picelj, *Za aktivnu umjetnost*. Zagreb, 1962; Vjenceslav Richter, *Sinturbanizam*. Zagreb, 1964.
- 7 Monografski obrađena u katalogu izložbe "Gorgona", Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 10.3. - 3.4.1977. Autor: Nena Baljković.
- 8 Ivan Picelj, *Za aktivnu umjetnost*. Manifest, Zagreb, 1962.
- 9 Galerija Nova, Zagreb, 1981. Autor: Zvonko Maković

Summary

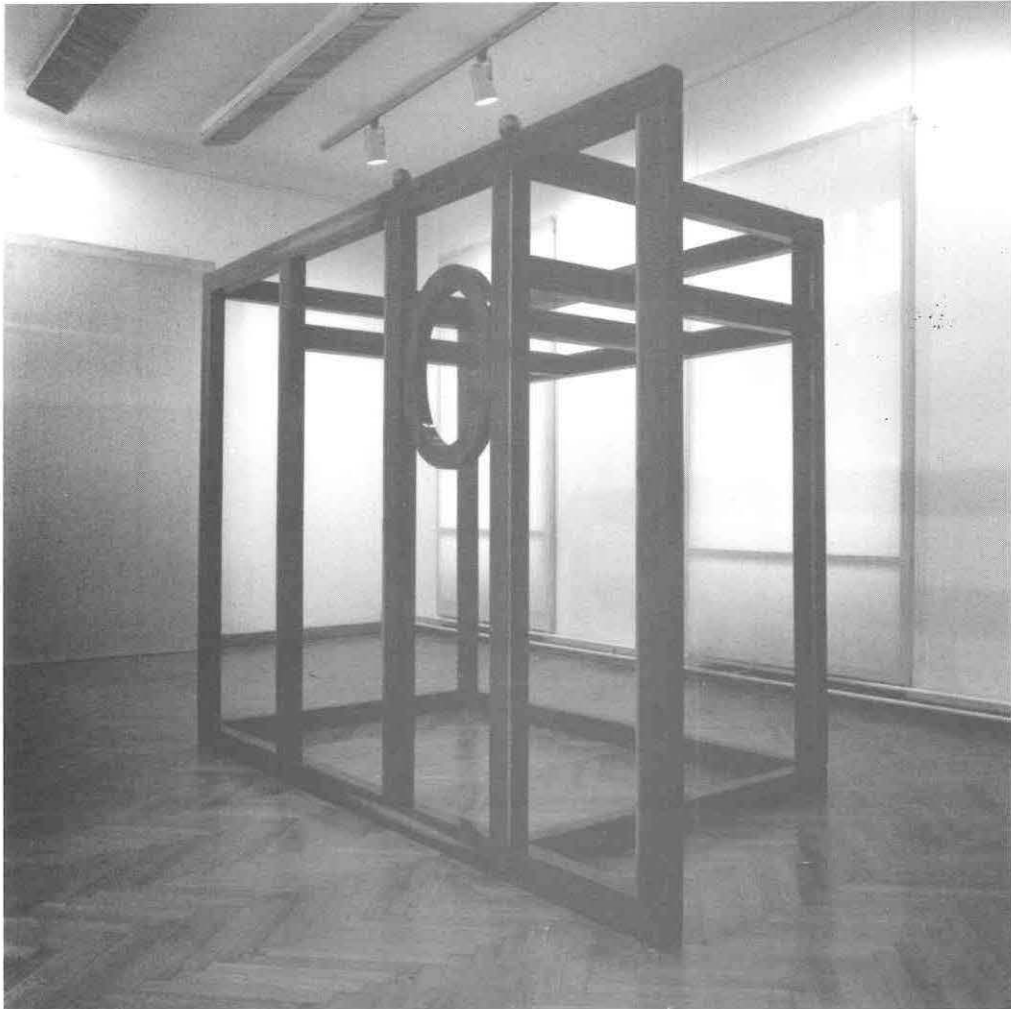
Želimir Košćević: "Sculpture in Croatia 1950-1990"

The exhibition Croatian Sculpture 1950-1990 at the W. Lahmbruck Museum in Duisburg (Sept-Oct 1994) must be singled out as one of those rare opportunities for synthetic critical appraisal of a completed period in the history of modern Croatian sculpture. The author of this article remembers vividly the beginnings of this period which is certainly an advantage - and feels that its final phase is still a "hot" item on his agenda. Another advantage is the high reputation of the Lahmbruck Museum and its knowledgeable and demanding public. The fact that the exhibition was located at a "safe" distance from local rivalries and firmly placed in a European context has been an added incentive.

The works presented are a rigorous and representative selection. Apart from offering information, this selection aims at reflecting the culture, tradition and identity of Croatian art. It also wishes to present

a variety of creative approaches to space embodied in the poetics of individual artists. Fully aware of Croatian artistic traditions, this exhibition also reflects the curiosity of our artists and their search for free expression. This freedom sometimes led them to postmodern playfulness, but has mostly been directed towards developing new spatial coordinates. A new sculpture requires new critical parameters: it can no more be seen as just a mass sitting in space but as something radiating energy, transforming materials and generating movement. Losing its "firm" base, it has entered its environment - hanging suspended in mid-air, producing noise, appearing and disappearing - indeed often almost "invisible".

Three texts are included in the catalogue of the exhibition: the introduction concentrating on the period 1950-90, a survey of Croatian sculpture in the first half of the twentieth century and a study of large memorial sculpture. These texts should contribute to a better knowledge of Croatian sculpture - including some of its "marginal" work along with works of outstanding quality.



Damir Sokić: Gregory, 1983. Drvo