

o potrebi da to iskustvo danas bude sačuvano i spašeno kako bi se i u budućnosti moglo nastaviti.

Težeći tome da sve u svome radu dovede do kraja Drinković se, zapravo, bori za odgovarajuće radne uvjete, a time i za sâm status suvremenog kipara i suvremenog kiparstva, u okolnostima veoma teškim za tu umjetničku disciplinu. Biti danas skulptor, vidjeti ostvarene i ispunjene svoje zamisli – pokazuje se to i u bogatijim sredinama – ne može se jedino »svojim rukama« i uz materijalna sredstava dostupna pojedincu. Suvremeni kipar nužno je svojevrstan »poduzetnik«: što nade više pokrovitelja, toliko će više (a valjda i bolje) stići uraditi. Drinković je u našim prilikama jedan od zagovornika takvog ponašanja, nosilac je ne samo drukčije prakse nego i koncepcije, čak filozofije kiparstva kao javnog djelovanja. Autor je koji podjednaku borbu vodi u sebi, sam sa sobom, kao i s okolicom u kojoj traži materijalne i tehničke uvjete poticajne za svoj daljnji rad. Zahvaljujući njemu i takvima naslućuje se dolazak nekih novih prilika i novih običaja u društvenom razumijevanju skulpture. Jer, pred ovom umjetničkom granom i pred onima koji u njoj djeluju očito se otvaraju ove alternative: ili će ta grana postati do kraja profesionalna, uistinu skupa, po tome ekskluzivna ali i optimalno produktivna, spremna za velike realizacije, ili će se definitivno morati povući s djelatne umjetničke scene zadovoljavajući se skicama i projektima koji će uzaludno čekati neko sretno vrijeme idealne izvedbe. Drinković je zastupnik prvoga od tih vjerovanja, protagonist u borbi za njihovo ostvarenje, posve svjestan da od ishoda te borbe ne zavisi samo socijalni položaj kipara nego i sâm suvremeni jezik kiparstva. A kako taj jezik u ovom trenutku izgleda, kako bi tek mogao izgledati, nagovještavaju i njegovi dosadašnji rezultati, a oni su takvi da već danas čine zasebno poglavlje u području aktualne hrvatske i jugoslavenske skulpture.



Andrej Medved

Slikarstvo Emerika Bernarda

U povodu retrospektivne izložbe u ljubljanskoj Modernoj galeriji, ljeto 1988.

O Bernardovu slikarskom opusu otvara se niz pitanja koja dosad nisu bila tematizirana. Tako bi trebalo što prije učiniti podrobnu analizu asamblaža i kolaža, sastavnih zagonetki u slici i »citata« koji znače osnovni *strukturni* element – osnovu – Bernardova djela; jer sâm je zapisao (u katalogu za izložbu u Likovnom salonu u Celju): »Kolaž je urastao u moje djelo tako reći spontano, kad sam jedva što slutio – preokupiran različitim problemima koji su vreli kao magma... Danas bih već mogao reći da sam uvijek imao odnos prema nekim manje vrijednim materijalima, prema njihovu sirovom izgledu. Konačno odluci za kolaž pridonio je moj aktivan odnos prema živopisnosti; jer prema čistim jednostavnim ploham ne osjećam ništa. Najbliži mi je Schwitters zbog izrazito klasičnoga karaktera njegove kolažne kompozicije, kojoj težim i ja. Jamačno je, mislim, upravo taj način – kartona, asamblaža, kolaža – omogući otvorena vrata slikarskih radionica...« Trebalo bi obaviti, također, analizu utjecaja na Bernardovo slikarstvo: kubizam s iznimnom »veza-

nošću« za Cézannea, i uz Schwittersa još Rauschenberg i Johns, Arman i Spoerri, Newman, Still i Reinhardt. I ostao bi odnos pojedinih slikarskih elemenata – njihov razvoj – prema teorijskim spoznajama, jer npr. potkraj sedamdesetih godina govorimo o pravim »teorijskim« slikama, o djelima kao očito mislenim, idejnim uzorcima.

Bernardovo je slikarstvo, nasuprot Bernikovim ili Jemčevim slikama, premla poznato da bismo ga u ovom trenutku mogli sagledati u cjelini i konačno definirati. Upravo bi u vezi s njegovim opusom trebalo ispočetka odrediti *temeljne* smjerove slovenskoga poslijeratnog slikarstva, tj. prevrednovati već ustoličene pojave, prije svega naći veze između Pregele, Stupice, Bernarda.

Bernardov bismo opus podijelili na četiri profilirana razdoblja, ili možda samo tri, jer vrijeme prvih asamblaža, kartona i kolaža (od 1968. do 1974/75) strukturalno je vezano uz montaže i asocijativne sklopove idućih godina, djelomice također i uz razdoblje koje započinje 1977. (a završava na prijelazu u osamdesete) i označuje dihotomično nizanje obojenih ploha. Simboli su toga doba *struktura* i *drvo*, centrifugalno zgušnjavanje snova, materije i materijala, npr. na slikama *Boravište snova* (Bivališče snovi) iz 1968, *corpus alienum* iz 1971, *Iscijedenost stvari* (Izžeta snov)

iz 1972, *Oblost* (Obelina), *Neobičan dragulj* (Nenavadna dragotina) iz 1973, *Crvena zemlja* (Rdeča zemlja), *Suncokret* (Sončnica) i *Talog* (Usedlina) iz 1974. Tijelo je predodžbe na tim slikama izolirano, razlučeno od ruba, od okvira; naoko sliveno s nosiocem, s »armaturom«; sastavljeno u jednostavnom nizu na plohi, koja se ni u čemu ne mijenja, ili prelama, lomi, svija. Slika je ploča, »daska« s molekularnom likovnom osnovom, koja se zatvara u odrezano drvo bez izdanka, bez rasta. Tek u drugoj polovici 70-ih godina temeljna se struktura miče i mijenja svoj tijek: dijagonalne plohe postavljene su horizontalno, slikarske se grubevine pojednostavnjuju, počinje širenje k rubu (*Lepeza* iz 1978, *Dijamant*, *Crveni i Dijagonalni preplet* i *Šuma* iz 1979) – još teorijski, mentalno; još u kolažu s pomoću upoznavanja američkoga modernizma. U početku strog taktilno-optički sustav, sada se iz rastavljenih plošnih linija – tektonskih lomova, skalina – mijenja u gibljiv pejzaž, dok u slici *Paravan za Mariju* iz 1980, možda godinu prije, konačno ne prijeđe granicu. To dihotomijsko razdoblje horizontalno-vertikalnih obojenih nizova nazivamo *Ecovim* izrazom *mapa*. Upravo mapa, odnosno nacrt, daje linearnu analizu i jednostavnu dijalektiku osnovnih likovnih segmenata.

Značenje toga razdoblja Bernard sam opisuje u prigodnu zapisu 1980, uz samostalnu izložbu u koparskoj »Meduzi«: »Sve vrste mimetičkoga slikarstva i na iluzionističkim principima zasnovane poluapstraktne slike sažete su mimo obaveznih, indiferentnih rubova prema unutra, u opsege u sebi obrnutim prilikama. Tako su, s izrazitim analiziranjem i variranjem te s lomovima prividno uperenim u nosioce slike, stupnjevane njihove središnje gustoće. Iako suprotnosti između naglašenih unutrašnjih rasporeda i nenaglašene arhitekture formata omogućuju niz iluzornih stupnjeva, slikarski je status tih slika ovisan upravo o centripetalno postavljenu težištu... (Tako) vraćaju slikarstvu samo njemu svojstvenu središnju gustoću, jer upravo o njoj ovisi pojam slikanja i slikarstva. Time se i vraćaju slike na iluzionističke sporedne pokuse. Slikarstvo je uvijek u sebi sadržavalo te sporedne pokuse ili se spajalo s drugim metjeom pa ga više ne bismo nazivali slikarstvom. »Problem formata, ruba i nosioca postaje sve bitniji; Bernard sada postavlja sebi temeljna pitanja: »Slikar je na ispitu. Ispituje ga slikovni nosilac, jer nije više vrijednosno suveren u povijesnoj progresiji. Zato je njegova pogođena samostalnost utoliko više neumoljiva... Kako, dakle, slika

ako mu umjetno izrađeni predmeti brane neposredne dodire s vanjskom prirodom? I ako bi se slikar promijenio – unatrag – u Cézannea i ponovo ispitivao prirodu, kakva bi bila njegova umjetnost, bi li njegov položaj ostao i dalje protuslovan? Njegova želja da od prvotne prirode oblikuje nešto drugo, slikarsku prirodu, iznova bi se sudbinski suočila sa slikovnim nosiocem, a on je najtočniji i značenski precizan primjerak druge prirode.« (Zapis iz kataloga u galeriji DSLU)

Dubina, u kojoj dolazi do združivanja likovnih ravnina (ako parafraziramo J. Deleuza iz knjige »Logique de la sensation«, Pariz 1981), nije više cézanneovska dubina već nasljeđe postkubizma Braqua i Picassa, a nalazimo je iznova u apstraktnom ekspresionizmu. I Bernard (Deleuz govori o Baconu) je doseže u krajnje preciznom djelu: združivanjem ravnih i okomitih planova ili stapanjem pokrivača i zastora u »malerisch« razdoblju.

Inkubacijsko doba nosioca traje u Bernardovoj slici više od desetljeća, dok se konačno ne otvori i počne živjeti svoju unutrašnju predodžbu. Stupanje u osmo desetljeće donosi formu i figuru, koji nadvladavaju strukturu, započinje širenje prema van, »all over«; značajni su živopisnost, kolorizam i svjetlost te »malerisch« učinci; i psihički i haptički pogled. Kontura se prilagođuje figuri, rub je nekakav izolant slikovnoga tijela, slika je identična s nosiocem (*Paravan za Vlamincek* iz 1981, *Paravan za kupačicu*, *Narcis pritišće iz simetrije* i *Ikarus – leptir* iz 1982. i 1983, do *Dafnis i Hloe* iz 1984). Vrijeme između 1981. i 1985. vrijeme je *figure kao motiva* slike, kad se razmjerno kratko vrijeme tijelo slikovne površine opet zgušnjava u gotovo sakralno tkanje monumentalnih slika i likova s referencama na freske, što ustvrđuje i T. Brejc u svojem tekstu u »Sintezi 69–72« (1985): »U Bernardovim slikama sve je puno aluzija i dvojnosti u značenskim položajima pojedinačnih likovnih nosilaca: sačuvana je posebna atmosfera istarskoga kraja i života u njemu, njegove prošlosti; u slikama živi istarska kuhinja, njezine otpadne, prljave tkanine, slikani uzorci i kockaste šahovnice, neko posebno etnološko ozračje, koje ne prerasta u simbolizam i ilustraciju. Genius loci, tako jasno vezan uz glagoljašku predodžbu, istarske freske i napis na njima, plošnost namaza boje i vertikalizam gotičkoga slikovnog polja... Pastelni tonovi slike Ikarus-leptir izmiču freskovnom bojenom tragu; u slici Narcis teži napuštanju simetrije (1983). Iz intenzivno bojenih površina postupno se izvija »figura«, a nad nju je pri-

čvršćen trokutasti zabat s freskiranim cvijetom. Figura dominira u slici kao ikona, prije svega s osvijetljenjem i »držanjem«, podsjeća nas na sveta odijela, i u mnogim crtežima, koje po vrijednosti stavljamo uz bok slikarstvu, također na srednovjekovne iluminirane slike u horarijima i rukopisima. Figura je u Bernardovu djelu rigidna, u uzvišenoj, svetačkoj pozi, jer za to slikarstvo nije značajno da je gibljiva i mobilna već da je otkrijemo i oživimo iz nje same. Prostor je figure »operativno polje« u deleuzovskom značenju kao *champ opératoire*, koji seže samo do ruba lika ili se razlijeva preko cjelokupnog nosioca slike. Status figure, koja je u istom trenutku izdvojena i slivena s pozadinom, određuje pikturni akt, tj. slikanje: obojenost i svjetlost, nikako reprezentativnu, narativnu formu. Slika je »izdvojena stvarnost«, *réalité isolée*, koja pobjeđuje potencijalnu narativnost u značenju ilustracije ili snimka (mimetički kliše) s apstrakcijom iz vremena Dimenzija i Stijena, i sa čistom figurativnošću: s određenom, osamljenom figurom.

U tome je npr. bitna razlika od Bernikove slike, koju spominjemo prije svega zbog njezina institucionalnog primata posljednjih desetljeća. Bernik uzima formu nekoga tijela, polaganje u grob i skidanje s križa: njegova slika vara, *podražavajući* figuralnu shemu tijela što trpi i ne-tjelesnost-kao-takvu. Tako opet ponavlja »fundamentalnu deformaciju«, koja je u povijest slikarstva ušla s kršćanstvom; gdje je značajan samo oblik svetoga događaja, tj. svetost forme, nigdje nema istinske patnje. Tako u Bernika govorimo o studiji predodžbe, o pravom majstorstvu poteza, koji hoće da izbjegne klasicizam, a sve više postaje *uzročna* figuralnost, koja u drugi plan potiskuje sam događaj slike, njezino osjećanje – u značenju *sensation*, i tenziju – napetost, grozu smrti, i kad podstiče slivenost forme s bojom, podstiče također prisutnost Kristova tijela. Tijelo je prazno, boja erozivna, plitka; platno unatoč tisućama *trompe-l'oeil* poteza djeluje samo shematično, ilustrativno. Figure, boja, crte »zaživljuju« na određenim razinama; time se pretvara u ništa primarni predmet slike – događaj posmrtnoga obreda i onijemi svaki određeni segment posebno. Suprotno je s Bernardovom figurom: u »egipatskom«, »faraonskom« držanju, ipak, njezino tijelo oživljava u nosiocu, sliva se s njim u optičku i senzibilnu, i psihičku kromatičnu supstancu.

U svom zreloom razdoblju Bernard se suprotstavlja figurativnosti razvijanjem i oslobađanjem figure, koja se najčešće mijenja u kro-

matični i *haptički pejzaž* (od *Istarskoga pokrivača* i *Veneričnoga palimpsesta* iz 1984. preko *Istarskog palimpsesta*, *Čahure* i *Tkiva pokrajine* iz 1985. do *Krša*, *Pelje à la campagna*, *Istarskih vrata*, *Girlande za U.E.* i *Kontraposta* iz 1986. te *Slike za Briana Ena*, *Dvojnoga procesa* i *Istarskoga zapretka* iz 1987), kad se zgusnuti lik, iz dna nosioca probuđena figuralna forma, opet jedanput stopi sa slikovnom površinom. U prijelomnoj godini 1984/85. slika se dakle konačno oslobađa teorijske (iz sedamdesetih godina) i figurativne norme; ona postaje prostor psihičkih vizija i manualnih ritmova: prostor proširenja kromatične teksture prema rubu i preko njega; micelično razrastanje segmenata koji su ipak uvijek »primjerno« uređeni, uravnoteženi i »optički« pravilno raspoređeni. Cjelokupna površina platna i nosioca uistinu je korelat figuri: kad iz njezina tijela u hipu provriju najrazličitiji oblici, zasićeni gustom bojom, i de/re/teritorijalizacijske sile koje polje slike krče ili šire u beskonačnost. Slika – haptički pejzaž – Bernardova je najdotjeranija, najviše slikarska u značenju »malerisch« i upravo zato najizvornija faza.

»Pretpostavimo (govori Deleuze u Logici osjećanja) da je figura uistinu nestala i da je za sobom ostavila samo letimičan trag svoje prisutnosti. Površina se tada otvara kao okomito nebo i ispunja se mnogim strukturalnim funkcijama. Elementi figurativnoga sve više određuju njegove preraspodjele, plošne presjeke i prostorno područje, koje slobodno oblikuje nosilac. Područje kalnosti, neodređenosti, nejasnosti, koje je oblikovalo figuru, postaje vrijednost za sebe: neovisna od svakoga oblika nastupa kao čista moć bez svojega predmeta...

Posljednje razdoblje Bernardova slikarstva mogli bismo nazvati *dijagramom*, u deleuzovskom značenju, pri čemu je riječ o »neoznačujućim crtama«, »traits assignifiants«, machines abstraites, koje se vrte samo po sebi iminentnom kodu. Te crte, ti potezi nose cjelokupnu građevinu platna, njegovu psihičku organiziranost i optičku preglednost. Namjera je dijagrama izazivanje napetosti slikovnog ekrana, da se ne raspadne u manualni kaos, u tisuće nevezanih segmenata i ravnina. Slikar sada slika između stvari (peindre entre les choses) koje povezuje »gotičkom linijom« u čahure i girlande i zapretke; u opletence, u palimpseste. Linijom koju ne niječe – transformira – figuralne forme, već je razgrađuje do njezinih temeljnih osnovnih nacrti i granuliranja. Ona je ritam i materija slike, ona je

ruka koja u plesu slikanja postavlja novu optičku cjelovitost. Iz nje niče nova figurativna datost kao posljedica osjećanja. Osjećanje nije motiv slike, jer je premalo tvrdo i prekonfuzno da bi odredilo njezinu strukturu. Motiv je dijagram kao »analoški jezik«, jezik odnosa i relacija, koji se pokazuje u neposrednoj jasnosti – prezenci – slike. Osjećanje je kao sensation i mnogim »udarcima biča«: poteza boje i ugrušaka, odražava ritam slike.

Preveo sa slovenskog: Miroslav Mićanović

Darja Radović

Josip Vaništa: Crteži 1953–1988.

*Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb,
22. 12. 1988 – 22. 1. 1989.*

Upita li se prosječan zagrebački društveno usmjereni intelektualac je li čuo za Josipa Vaništa, reći će gotovo bez razmišljanja da jest. Znat će i da je slikar. Ali upitate li za koju njegovu sliku, odgovor će izostati uz ispriku »kako-se-baš-sad-ne-mogu-sjetiti«. Neki će se prisjetiti crtanog portreta Tina Ujevića iz 1975. štampanog na ovitku knjige »Nostalgija svjetlosti« u izdanju Nakladnog zavoda Matice hrvatske. Upućeniji, uglavnom oni kojima je povijest umjetnosti struka, svoje će poznavanje potkrijepiti brzim smještanjem slikara u razdoblje Gorgone (1959–1966), uz spomen slikovitih primjera njegovih polegnutih formata i uzastopnog slikanja vodoravne crne linije po sredini bijele ili katkad srebrne pozadine.

Istina je, Josip Vaništa djeluje »tu negdje« kraj nas, a da njegov inteligentan, skromni introvertni lik do pojedinih događaja i ne primjećujemo. Njegovi su crteži, nastali u posljednjih 35 godina, nedavno bili izloženi u Galeriji suvremene umjetnosti. Pedagoški rad kojim se gotovo cijelog života bavio, osnovne egzistencije radi, oduzeo mu je – kako sam kaže – danje svjetlo, a time i – boju. Ostala su metafizička bjelila i nježan, magleni, meki potez olovkom. Beskrajne bijele površine tek pokoja linija »pretvara« u ravnicu, periferijsku cestu, pejzaž kakva sela, rjeđe fragment kakve gradske ulice, mrtvu prirodu ili portret. Iako možda na prvi pogled djeluju kao tek skicirana zamisao, to su dugo i brižno komponirani radovi. Još su za početaka, 1953. godine, Vaništine koncentrirane crteže pune atmosfere, aluzija i napomena određivali blagi kontrasti, meki obrisi, jednostavna kompozicija, podjela na planove i geometrizacija. Sve se odvija između rubnih linija ravnica, horizonta, kosih krovova, uspravnih zidova, prozora, dimnjaka i praznina koje oni zatvaraju ili pak puštaju da se šire. Sve skloniji pejzažu, a na račun portreta, Vaništa bilježi metafizičku poetiku otvorenih, nedirnutih prostora iz kojih je sada dominantna horizontala potpuno istisnula ranije možda ravnopravnu, a povremeno i zanimljiviju vertikalnu. One koji su se sustavnije bavili njegovim opusom Vaništa je zbnunjavao svojom