

Ješa Denegri

Slavomir Drinković

Beograd, Salon Muzeja savremene umetnosti, april-maj 1988.

U svim mijenama što su zahvatile umjetnost u toku osamdesetih godina skulptura je bila, čini se, najpostojanija disciplina: manje od slikarstva izložena je izazovima novih i neobičnih prizora, upornije je čuvala važnost i vrijednost oblikovanja, plastičkog mišljenja, zanata. Uostalom, skulptura je oduvijek bila rad s materijalima, a svladati materijale, udahnuti im život, osmisliti ih na plastički odgovarajući način obveza je koju su samo najspremniji znali izvršiti. Ne bi nas iznenadilo ako se jednoga dana utvrdi da su se najtrajnij plodovi u umjetnosti ovog desetljeća postigli među kiparima i u kiparstvu: da bi tako moglo biti, govore imena (i djelo) Dube Sambolec, Luja Vodopivca, Matjaža Počivavšeka, Jakova Brdara, Ante Rašića, Mrđana Bajića... (kojima se ovaj niz dakako ne završava). Govori o tome ne manje i rad Slavomira Drinkovića, kakvim se pokazuje naročito poslije njegove nedavne samostalne izložbe u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu. Drinković je od samog početka bio »apstraktni« kipar; drugim riječima, uvijek je mislio formom, materijalom, medijem, nikada se nije bitnije pomagao figurom, prikazom, simbolom. Duguje to, možda, trenutku u kojem se javio: s kraja sedamdesetih godina među njegovom generacijom rašireni su bili primarni/elementarni postupci u slikarstvu i skulpturi (Bijelić, Sokić, Rašić), a još pouzdaniju podršku mogao je naći u primjerima dvojice starijih umjetnika – Bakića i Kožarića – čiji je ugled među mlađim kiparima već odavno čvrst i djelatan.

Priklonivši se takvoj orijentaciji u suvremenoj hrvatskoj skulpturi Drinković je, zapravo, otpadnik od linije koju su u istoj umjetničkoj sredini zacrtali njegovi (makar nominalni) učitelji na Akademiji (Michieli) i Majstorskoj radionici (Augustinčić, Sabolić). Udaljivši se, dakle, od pouka školovanja i od vrste skulpture koju je to školovanje poticalo, Drinković ipak nije bio voljan da sasvim izide izvan skulpture (kao discipline i kao prakse). Ostao je kipar po formiranju, aktivnosti, prije svega po vokaciji, ali kipar na samom rubu između izvedbe kipa i proizvodnje »objekata«, u području između tradicije kiparstva i novih oblasti instalacija i ambijenata.

Po tome što u njegovu radu prevladavaju geometrijski oblici moglo bi se pretpostaviti da Drinković proizlazi iz konstruktivne tradicije, snažne u modernoj umjetnosti sredine u kojoj djeluje. No u ovom primjeru to nije slučaj: Drinkovićeve geometrije prije je organska nego mehanička, ili je makar jedno i drugo u isti mah. Učiniti geometrijsku formu i njezinu materiju mekanom i savitljivom poput organske tvari, učiniti organsku formu čvrstom i stabilnom poput mehaničke mase – možda je to jedan od onih gotovo nerješivih zadataka što ga ovaj kipar sebi u radu postavlja. Nije, pri tome, riječ o biranju nekoga srednjeg puta, o kompromisu među suprotnim načelima, nego upravo o traženju odgovora na ono teško pitanje na koje je naišao još 1967. američki minimalist Donald Judd kad je ustvrdio da bi u umjetnosti tek »forma koja nije ni geometrijska ni organska bila veliko otkriće«. Ne tvrdimo da je Drinkovićeve forme baš takvo otkriće, no izvjesno je da ona nije ni samo geometrijska ni samo organska; ona je to usporedo, sa obostranim svojstvima, a ipak dovoljno cjelovita, homogena u svojoj prividnoj protivrječnosti.

To organsko svojstvo u geometrijskoj masi Drinković najčešće postiže tako što čini vidljivim procese koji se u toj masi događaju. Njegovi blokovi (od pečene zemlje, granita, metala ili običnih građevinskih opeka) malokad su monolitni, zatvoreni među oštre bridove kocke ili kvadera. To su blokovi unutar kojih se uvijek nešto zbiva, a takvo zbijanje odaje se u pomaku forme: uvrtanje (*Uvrnuti kvadrat zemlje*, 1980), savijanje, pomicanje, otklanjanje – teško je naći odgovarajuće termine kojima bi se opisalo sve što se događa u masi Drinkovićeve skulpture. Ali očito je da u tim masama uvijek djeluje neka energija, oslobađa se neka sila koja masu čini živom, gipkom, potencijalno pokretnom; drugim riječima, čini je ne samo mehaničkom nego i organskom, mehaničkom i organskom u isti mah.

Takvo je stanje traženo (i postignuto) u velikoj instalaciji *Olovno vrijeme* (1984) koju čine dvije paralelne, od tavanice do poda savijene, olovne folije na kraju kojih je prosuta hrpa sitnoga morskog pijeska. Kontrast između muklog i tmastog olova, čije glatko sivilo odaje industrijsko porijeklo materijala, i finog pijeska u kojemu se mogu naći ostaci malih ljuski puževih kućica – to je učinak približavanja tih međusobno različitih, reklo bi se gotovo nespojivih sredstava umjetnikova rada. Posrijedi je, više nego skulptura u klasičnom smislu riječi, djelo u duhu estetike *arte povere*:

pravo ambijentalno djelo, djelo nastalo zapošjedanjem tla odabranim materijalima, organizacijom materijala na licu mjesta, u galerijskom prostoru što je umjetniku bio privremeno stavljen na raspolaganje.

Karakteristično je da sve Drinkovićeve skulpture stoje izravno na tlu; ne trpe postolja kojima bi se odvajale od mjesta kome ih vuče zemljina teža. Tome su, čini se, osnovni razlog formati, vertikale što se takmiče s ljudskim rastom, te stoga te forme nemaju potrebe da bilo čime dopunjuju svoju visinu. Lišena postolja, ta skulptura pokazuje da nije mišljena kao intimna i intimistička komorna plastika, nego je to isključivo izlagačka skulptura, agresivna spram prostora u koji je smještena, skulptura kojoj je često i sama galerija nedovoljna, pretijesna, a bolje nego u njoj smjestila bi se u otvorenom prostoru i pod vedrim nebom. Da mu tome skulptura sve više teži, pokazuje se kod Drinkovića i u tretmanu materijala: najčešće je taj materijal definitivan, postojan, otporan na sve (fizičke, atmosferske) promjene; skulptura ovdje nikada nije »maketa« koju tek treba dovesti do nekoga trajnog stanja.

Drinkovićeve oblike odaju autora sasvim suvremenih nazora kojemu su poznate i bliske tekovine minimalne umjetnosti kao tipičnog izraza moderne urbane i tehničke sredine, ali to nipošto ne znači da je on autor koji se ponaša kao dužnik nekoga internacionalnog jezika skulpture. Ne toliko po formama, po izvana prepoznatljivim motivima, koliko po načinu pristupa zadatku oblikovanja, po predanosti i odanosti obradi raznih materijala, kao i po težnji savršenstvu u svakom zahvatu ruke, Drinković se predstavlja kao baštinik vjekovnih dometa i osobina skulpture, čak kao baštinik »lokalne« (mediteranske, primorske, dalmatinske) kiparske tradicije, tradicije vrijednih »majstora«, skromnih i često anonimnih djelatnika koji nijedan posao ne ostavljaju olako urađenim. Kod Drinkovića uspomene na kulturu sredine iz koje potječe nisu sadržane u tematici (simbolici, metaforici) skulptorskog prizora, prije su vidljive, bolje reći skrivene, u etici rada, u povjerenju ruci čak i kada djelo golom rukom i nije do kraja urađeno, i, napokon, u priznanju trudu kao temelju i uvjetu svakoga vrijednog rezultata. Kiparstvo je ovdje u pravom smislu riječi shvaćeno kao vrhunac plemenitog zanatstva; kipar je shvaćen kao idealni predstavnik loze marljivih radnika, onih koji su navikli u svemu čega se prihvate djelovati sa sviješću o dobrobiti iskustva što dolazi iz davnina, ali također i

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)