

Karla Lebhaft

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

Da je izložba Vojina Bakića dugo očekivana, a da je njegov opus vadio za revalorizacijom institucija, postaje jasno već iz predstavljanja retrospektive „Svjetlonosne forme“. Naziv izložbe „Svjetlonosne forme“ proizlazi iz Bakićeva ciklusa *Svjetlosni oblici* u kojima je sažeo sva svoja dotadašnja istraživanja i doveo ih do konačna ispunjenja – radikalizacije tradicionalnog medija skulpture. Ne referirajući se isključivo na spomenuti ciklus, naziv upućuje na svjetlost kao inherentno svojstvo Bakićeve skulpture, važan stilskooblikovni element prepoznat u načinu definiranja površine: od svjetlosti kao modulacijskog faktora do njene doslovne uporabe kao refleksije. Međutim, ovaj klasičan, formalistički pristup koncepciji izložbe gotovo pada u drugi plan, dok se u svakoj prigodi ističe činjenica da je to „prva“ retrospektiva ovoga značajnog hrvatskog kipara ili pak „ispravak nepravde“ prema umjetniku. Čini se da su ideološki prijepori oko opusa Vojina Bakića, nepoznati veliku dijelu publike, nadišli i sam karakter retrospektive koja svakako nije tek linearan prikaz Bakićeve poetike, već je i komentar na dugogodišnje zanemarivanje važnosti njegova stvaralaštva. Prije negoli je uopće retrospektiva realizirana u Muzeju suvremene umjetnosti, jedan je dio struke sustavno ukazivao na neadekvatno tretiranje i marginaliziranje modernističkog nasljeđa od političkih i kulturnih struktura. Inicijativu za promjene po pitanju Bakićeva nasljeđa, ali i nasljeđa (socijalističkog) modernizma u Hrvatskoj uopće, poticale su uglavnom neoficijelne udruge, kustoski kolektivi, umjetnici, povjesničari umjetnosti, koji su

Vraćanje duga „socijalističkom modernizmu“

Vojin Bakić, *Svjetlonosne forme* (retrospektivna izložba),
Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 7. XII. 2013.–2. III. 2014.;
kustosica izložbe: Nataša Ivančević; autorice likovnog postava:
Ana Martina Bakić, Vjera Bakić

ovo pitanje provocirali na različite načine. Jedan od ključnih pomaka bila je svakako samostalna izložba Vojina Bakića održana 2007. godine, prvi put nakon njegove prve i posljednje samostalne izložbe 1966. godine. Izložbu je organizirao kustoski kolektiv WHW u skromnu i svakako infrastrukturno neprikladnu prostoru Galerije Nova u Zagrebu. Upravo su prostor i stanje izloženih (nerestauriranih) skulptura iz privatnog vlasništva Bakićevih nasljednika odredili specifičnost ove izložbe. Ona leži u načinu prezentacije radova u zaključanoj galeriji, iza prozorskih stakala. Na taj je način doslovna i metaforička fizička nedostupnost skulpture ujedno predstavljala i komentar na stanje poluidljivosti Bakićeva opusa. Izložba je tada istovremeno ukazala na nedovoljno i fragmentarno kontekstualiziran Bakićev rad kao posljedicu naknadno mu pripisivanih posve neautentičnih značenja, koja su bila odraz ideološkog zaokreta i antagonizama devedesetih godina u Hrvatskoj.

Bakića, naime, u kontekstu recentnije hrvatske povijesti nije zaobišla sudbina postjugoslavenskog kulturnog jaza uvelike zasnovana na „politici“ kolektivnog zaborava, zamijenivši tako autentičnu modernističku ideju stvaranja globalnoga kulturnog jezika/identiteta i kolektivnog sjećanja Jugoslavije, što Bakićev formalni repertoar itekako dobro ocrtava. Posljedica je to velikih proturječja kada je u pitanju nasljeđe iz bivše multinacionalne države, prilikom čega se na Bakića često gledalo podozrivo kao na režimskog umjetnika čija je umjetnost bila dijelom socijalističkog projekta u službi ideologije. U konačnici će to rezultirati potpunim

zanemarivanjem i/ili devastiranjem njegovih radova, u prvom redu spomenika, ali i marginalizacijom Bakića u intelektualnim sferama društva.

Unatoč spomenutim rekontekstualizacijama kojima se estetska sfera „gura” iza političkih opredjeljenja, Bakić nikako ne može biti izdvojen iz konteksta „socijalističkog modernizma”. Socijalistički modernizam karakterističan je za specifičnu poziciju Jugoslavije unutar konstelacije blokovske podjele svijeta, čime je omogućena relativna liberalizacija i otvorenost jugoslavenskoga kulturnog i umjetničkog prostora prema internacionalnim tokovima zapadnog modernizma. Iako se sam termin uglavnom koristi u kontekstu vizualnih umjetnosti, može se reći da je socijalistički modernizam bio, riječima Fredrica Jamesona, „kulturalna logika” samoupravnoga jugoslavenskog socijalizma. To se jasno može iščitati upravo iz ovako „cjelovita” uvida u opus jednog od najznačajnijih hrvatskih i jugoslavenskih modernističkih kipara. Radikalni prekid s estetikom socrealizma je s jedne strane Bakića potvrdio kao protagonista u otvaranju puta liberalnijem jeziku umjetnosti i uspostavi univerzalnog jezika modernizma pedesetih godina. Samim time nije pogrešno reći da je Bakić sudjelovao u estetskom oblikovanju „specifična” jugoslavenskog identiteta koji je, mimo estetske kategorije, prilikom stvaranja novoga nacionalnog identiteta, četrdeset

godina poslije zadobio identifikaciju „Drugog”. Otuda se i često tužna sudbina devastacije i rušenja u Domovinskom ratu (približna brojka porušenih spomenika kreće se oko 3.000) prelomila i preko brojnih vrijednih Bakićevih spomenika, kao nepravda prema „neutralnoj” umjetnosti, a ne „opravdan” gnjev okrenut omraženim simbolima komunističkog režima. Takve se razlike, uostalom, tijekom „domovinskog kipocida” nisu ni pravile. Da nas često bolje vide i razumiju stranci, govori i nedavni projekt belgijskog fotografa Jana Kempnaersa koji je, oduševljen spomeničkom ostavštinom jugoslavenskog socijalizma, obišao prostor bivše Jugoslavije i Hrvatske, fotografirajući velike javne skulpture. Kempnaersova izjava dana *Jutarnjem listu* govori sve: „U komunizmu ste sagradili skulpture avangardnije od režima koji su slavile.” U te skulpture (ili kako bi ih A. Caro nazvao: *sculptitecture*) svakako pripada i Bakićev spomenik na Petrovoj gori koji je ušao u Kempnaersov projekt „Spomenici”, predstavljen na izložbi u New Yorku. Potaknut tom izložbom nizozemski arhitekt Jan Neutelings 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



foto: Ana Opalić

Damn Neutelings je dopunio svoje viđenje i, kao da opisuje Bakićevu spomeničku skulpturu, 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*“.

Imajući to u vidu, na retrospektivi se mogu razlučiti dva dijela koji čine koherentnu cjelinu bez intencije da se ona strukturalno dezintegrira. Glavni tok izložbe, koji funkcionira kao provodna nit, svakako je vezan za razvoj Bakićeva vizualnog repertoara od akademskih začetaka do monumentalnih apstraktnih formi u javnim prostorima. Taj je razvoj u postavu koncentriran oko prijelomnih godina kojima su obilježeni različiti fenomeni njegova opusa, vidljivi u skulpturama poput *Spomenik strijeljanima – Poziv na ustanak*, popularno zvanom *Bjelovarac*, zatim *Bik*, *Spomenik Marxu i Engelsu*, *Spomenik pobjedi revolucije naroda Slavonije* (Kamenska), ciklus *Svjetlonosne forme* i konačno *Spomenik ustanku naroda Banije i Korduna* (Petrova Gora). Na taj se način, kroz jasno razlučene faze stvaralaštva, pregledno prate promjene formalnog, konceptualnog i ideološkog likovnog repertoara od figuracije do potpune apstrakcije. One su predstavljene u korelaciji s društvenim i političkim prilikama na čije je mijene Vojin Bakić uvijek vrlo spremno i smiono odgovarao, što njegov jezik čini izrazito polivalentnim. U kratkom vremenu Vojin Bakić prelazi put od akademskog realizma preko socrealističkog repertoara do redukcije antropomorfnih oblika na njihovu osnovnu geometrijsku formu i, konačno, internacionalnog jezika apstrakcije. Taj se put može najbolje pratiti na formi bika, svojevrsna „lajtmotiva“ Bakićeva opusa, kojem se uvijek vraćao, a kojeg će kasnije apstrahirati gotovo do neprepoznatljivosti, „zarobljujući“ u kamenu prirodu životinje koja uvijek oscilira između pasivnosti, nepokrenutosti i dinamične, usmjerene snage. Upravo takav osjećaj za potentan trenutak između statike i dinamike Bakić ugrađuje u svaku svoju skulpturu, pri čemu svjetlost dobiva dvostruku ulogu: ulogu gradbenog materijala i ulogu medijatora između skulpture i promatrača. Nakon kratke, socrealističke faze u čijoj je realizaciji izmakao upražnjavanju umjetnosti kroz retoriku i apologetiku, karakteristične za ideologiju socrealizma, Bakićev prijedlog za spomenik Marxu i Engelsu stoji na početku novih istraživanja forme. Ta će istraživanja krenuti u dva smjera: jedan je daljnja kubizacija i lomljenje oblika na fasete, započeta *Spomenikom Marxu i Engelsu* te snažno, ekspresivno izražena u *Autoportretu* iz 1952., a drugi je usmjeren na istraživanja organske apstrakcije na tragu Arpovih torzičnih skulptura i Brancusijeve robusne ili zaglađene reducirane forme. Potonje skulpture



foto: Ana Opalić

često prizivaju oblike takozvane primitivne, tribalne umjetnosti, ritualnih objekata, ali i antičkih torza. Ti su radovi okupljeni u posebnoj sobi u tematske cikluse *Portreti*, *Ptice*, *Torza*, *Bik*, *Ljubavnici*. Moguće je da, radi njihove asocijacije smjerom arheoloških fragmenata koje ponekad nije moguće identificirati, skulpture raspoređene u prostoru na zasebne postamente podsjećaju na formu lapidarija, što odaje dojam sakrosaktnosti umjetnosti rađene za vječnost. „Umjetnost rađena za vječnost“, ali i daljnje eksperimentiranje rastvaranjima forme u prostoru, omogućila je Bakiću uporaba netradicionalna skulptorskog materijala poput nehrđajućeg čelika ili inoksa. Nove mogućnosti kojima je težio najbolje se vide u usporedbi dvaju *Spomenika Ivanu Goranu Kovačiću*, jednog u zagrebačkom parku Ribnjak izrađena u kamenu, a drugog u Lukovdolu izrađena od nehrđajućeg čelika. Dok kod portreta izrađena u kamenu još uvijek pratimo derivacije kubiziranih formi ranijih skulptura, u ispoliranu materijalu višedimenzionalnost forme dolazi u potpunosti do izražaja negirajući sam medij skulpture i pretvarajući ga u objekt. Težnja za pronalaskom idealne forme kristala na čijim će se trokutastim fasetama prelamati svjetlost, ovdje je spojena s Bakićevom vječnom inspiracijom – pjesnikom I. G. Kovačićem, kojeg je portretirao tijekom cijelog stvaralaštva. Sličan način oblikovanja karakterizira i skulpturu u *Spomen-parku Dotršćina* u Zagrebu, koja uz *Spomenik pobjedi revolucije naroda Slavonije* u Kamenskoj i *Spomenik ustanku naroda Banije i Korduna* na Petrovoj Gori predstavlja remek-djelo u opusu umjetnika. Studije za potonja dva prvi su put izložene upravo na ovoj retrospektivi, a uz foto- i videodokumentacije spomenika jedini su svjedoci izvornog stanja spomenika od kojih prvog više nema, a drugi je i dandanas prepušten propadanju. Svjedoci su također tomu, kako će reći Potkonjak i Pletenac u jednome svom tekstu referirajući se na tezu Mihnea Mircana, da se gubici nastali „*neslaganjem s vječnosti*“, upisani u ovom slučaju u etički sadržaj



socijalističkih spomenika te njihove ideološke konotacije, bez obzira na njihov apstraktan oblik „bezvremenske vremenskosti“, pojavljuju kao gubici „sakralne svetosti“ nekadašnjega društvenog rituala vezana uz socijalističku spomeničku formu.

Pod taj je, dakle, historiografski slijed podvučen drugi segment izložbe koji funkcionira kao svojevrsno kritičko promišljanje stanja Bakićeva nasljeđa u postjugoslavenskom kontekstu. Tom su dijelu izložbe priključeni i radovi suvremenih umjetnika Marka Lulića, Davida Maljkovića i Igora Grubića koji na različite načine reinterpretiraju ili, da parafraziram naslov Lulićeva rada, „reaktiviraju“ Bakićev rad u suvremenom kontekstu – u dijapazonu od individualnog performativnog „dijaloga“ umjetnika sa skulpturom (Lulić), medijacije između prošlosti i sadašnjosti u kontekstu društvene (ne)vidljivosti skulpture (Maljković), do konačne kritike odnosa ovdašnjeg društva prema spomenicima NOB-a (Grubić).

Iz vizure današnjeg promatrača, naviknuta na stalne vizualne senzacije, neki radovi iz opusa Vojina Bakića promatrani izvan konteksta vremena gube na atraktivnosti koju su nekoć imali. Njegova poetika, koja je svjedokom jednoga prošlog vremena u kojem je zaista bila inovativna, a ponekad i provokativna, u današnjem će vremenu djelovati pomalo *passé*. Ipak, malo tko će ostati „ravnodušan“ pred spomenicima navedenog Spomen-

parka Dotršćina koji djeluju poput objekata spuštenih iz neke druge galaksije ili, kako ih je nazvao Robert Burghart, „*poslanicima dalekih zvijezda*“. Stoga, kako bi se širu javnost, ali i struku senzibiliziralo za promišljanje toga prošlog vremena, retrospektiva kao svoj glavni cilj izdvaja potrebu za kritičkom analizom i interpretacijom Bakićeva rada u kontekstu hrvatskog i europskog modernizma druge polovine 20. stoljeća. Oslanjajući se na taj cilj, retrospektivno gledajući njegov opus, nastavila bih sa zaključkom da izložba upravo potvrđuje Vojina Bakića kao jedno od vodećih imena u konstituiranju hrvatske odnosno jugoslavenske umjetnosti kao integrativna dijela europskog modernizma. Po svemu sudeći, zadatak da nam to potvrdi dobila je ravnateljica Tate Britaina Penelope Curtis, stručnjakinja za britansku modernističku skulpturu 20. stoljeća, koja je u sklopu retrospektive održala predavanje u Muzeju suvremene umjetnosti. Iako vidno neupućena u Bakićev opus, što je i sama više puta istaknula, Curtis je, vjerujem nekima na razočaranje, zanemarila glavninu umjetnikova opusa naglašavajući da su (uništeni) Bakićevi apstraktni spomenici njegov najimpresivniji dio. Samim time Curtis je narativ izgrađen oko imena i djela Vojina Bakića u recentnijoj hrvatskoj povijesti vratila na početak, ondje gdje nastaju ideološki prijepori, pritom ustvrđujući da se radi o lokalnom umjetniku s internacionalnom perspektivom.