

Drugi ekspresionizam Vilka Gecana

Zvonko Maković

Filozofski fakultet sveučilišta u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad - UDK 75.036.7 (497.5)

26. rujna 1996.

Među različitim teorijama ekspresionizma, kao svojevrsna konstanta, provlači se teza o ekspresionizmu kao duhovnome stanju koje se javlja periodično i koje je obilježeno snažnim, duboko individualnim, psihološkim i afektivnim motivacijama. Tako shvaćen pojam ekspresionizma stoga ne bi mogao pokrivati jedan jedini umjetnički pokret i nositi neke određenije stilske osobine. U svojem uobičajenom povijesnom i stilskom određenju ekspresionizam bi bio tek snažniji impuls jednoga radikalnijeg oblika romantizma. Izvlačeći ekspresionizam iz njegova jasno zacrtanoga stilskog i vremenskog okvira vezanog uz nekolicinu njemačkih umjetnika, koji početkom ovoga stoljeća formiraju grupu "Die Brücke" i berlinskog galerista i pokretača časopisa "Der Sturm" Hewarta Waldena, i pomičući se dvadesetak godina unazad, može se zaista zamijetiti kako su mahom sve ključne odrednice ekspresionizma već tada naznačene. Van Gogh i Gauguin, Munch i James Ensor svojim djelom i životom kao da su zaista utrli put Kirchneru, Schmidt - Rottluffu, Heckelu i Bleylu, Pechsteinu i Mülleru. No isto tako i Noldeu i Kokoschki te Schieleu i Gerstlu koji su u isto vrijeme, sasvim neovisno

U tijeku druge polovice dvadesetih i početkom tridesetih godina moguće je u europskom slikarstvu prepoznati jedan hibridan oblik ekspresionizma. U njemu se više prepoznaju elementi izraza Van Gogha, nego tragovi autentičnih ekspresionista grupe "Die Brücke". Međutim, žestina Van Gogha u novom se vremenu razvedrava i estetizira, u čemu se osjećaju dodiri francuske umjetnosti fovista (Matisse, Vlaminck).

U hrvatskom slikarstvu između 1925. i 1935. mnogi umjetnici prihvaćaju taj novi oblik pojačane ekspresije i usvajaju ga s različitim polazišta. Slučaj slikara Vilka Gecana osobito je zanimljiv, jer je punu afirmaciju stekao oko 1920. upravo u ekspresionističkom ozračju, unatoč vidljivim tehničkim nedostacima. Boravak u Americi nakon 1924. Gecan koristi za sustavno usavršavanje što mu omogućava sigurno vladanje svim izražajnim sredstvima, a s te pozicije umjetnik se priklanja i "drugom ekspresionizmu".

o budućim pripadnicima grupe "Die Brücke", otkrivali i artikulirali iste afinitete.

Takozvane teutonske osobine, kao ključne identifikacijske šifre ekspresionizma, postale su s vremenom vrlo relativni pojmovi.¹ Štoviše, uobičajilo se u novije vrijeme govoriti o "ekspresionizmu" i o "ekspresionizmima", odnosno o ekspresionizmu kao izrazito međunarodnoj

¹ John Willett tako smatra da ekspresionizam sadrži "brojne komponente koje ne samo stranci, već i mnogi njemački kritičari smatraju tipično 'teutonskima', kao: tama, introspekcija, zaokupljenost misterioznim i tajnovitim, masivne metafizičke spekulacije, stanovita proizvoljna okrutnost i izvanredna linearna tvrdoća, izražene najneobičnijim obratima". Navedeno iz: John Willett: Expressionism. McGraw - Hill, New York, 1970, str. 21.

umjetničkoj tendenciji.² Ekspresionizam u Češkoj, Hrvatskoj, Sloveniji, ali isto tako i u sredini mnogo jače umjetničke tradicije, kao što je Italija, javlja se s vremenskom zadržkom koja vrlo precizno ocrtava eklektičke osobine. Točno se, naime, prepoznaju reference na njemački original. S tih eklektičkih osobina valja, dakako, skinuti svaku pejorativnu konotaciju.

Usporedno s pojavom umjetničke grupe "*Die Brücke*", mladi francuski umjetnici, kao Matisse, Braque, Derain, Vlaminck, Dufy također nastoje iz čiste, nemimetički shvaćene boje postići maksimalan sadržaj, a u predočavanju prostora isključiti svaku albertijansku primisao. Pa ipak foviste se nipošto ne može gledati kao neku frakciju ekspresionista. Ni obratno. Razlike se najbolje uočavaju upravo u tretmanu boje. Dok Kirchner govori o duhovnoj vrijednosti boje, Matisse ističe njezinu tjelesnost. U fovista je boja samo boja, a ne ekran koji isijava neka dublja značenja. Fovisti prihvaćaju boju kao potpuno denotativnu vrijednost, dok su ekspresionistima mnogo važnije njezine brojne konotacije, od psiholoških, do metaforičnih i simboličnih.

No, ni krug francuskih slikara koji se pojavljuju prvog desetljeća i koji polaze sa zajedničkih osnova nije sasvim koherentan. Tako je Georges Rouault po mnogočemu bliži "teutonskom izrazu" ekspresionista nego svojoj fovističkoj generaciji. Gledajući pak ovoga slikara s vremenskog aspekta, u njemu se zaista ne mogu tražiti nikakve eklektičke ni bilo koje druge sljedbeničke osobine. Komponenta internacionalizma, u često pretjerano zatvorenom ekspresionističkom krugu, postaje stoga sve uočljivija.

Relativizirajući prostor, moguće je s istim razlogom relativizirati i vrijeme. Umjetnici grupe "*Die Brücke*" nisu skrivali svoje divljenje prema Van Goghu ili Munchu. Nakon udarnog vala ekspresionizma dolazi nova generacija koja u ekspresionističkom poretku stvari uspostavlja nove odnose i unosi nove elemente. "*Die zweite Generation*"³ samo je jedna od mogućnosti ekspresionizma u novome vremenu. Kada dvadesetih godina dođe do zasićenja avangarde, a "povratak redu" postane iznimno prihvatljivom krilaticom za mnoge događaje, jednu od mogućnosti iskoristit će i jedan izrazito heterogeni oblik ekspresionizma. Nazovimo ga "drugim ekspresionizmom".

"Drugi ekspresionizam" još bi se s mnogo manje razloga negoli njegov prethodnik mogao prihvatiti kao neka zatvorena stilska formacija. On to zaista nije. Umjesto osjećaja panike i straha, nervoze i opće nesigurnosti, a to čini dobar dio ikonografskog i plastičkog inventara čvrste jezgre ekspresionista, grupe "*Die Brücke*", sada konstitutivnim dijelom slike postaje i vedrina naslijeđena s nekoga fovističkog izvora ili slobodno preveden kakav Van Goghov znak. "Drugi ekspresionizam" javlja se dvadesetih i tridesetih godina na mnogim mjestima europskoga tla, a slikari na čijim djelima prepoznajemo ovaj izraz ne proizlaze izravno ni iz

jednoga kruga utjecaja. Štoviše, i neki protagonisti prve generacije sada mijenjaju svoj izraz. Možda je za to najbolji primjer umjetnost Oskara Kokoschke čija će se iznimno snažna aktivnost produžiti do druge polovice stoljeća.

U umjetnosti se često pronalaze veće srodnosti među generacijama koje kronološki ne slijede jedna za drugom. "Unuci" traže sebi uporište u "djedovima" kako bi se jasnije distancirali od "očeva". Taj je slučaj prisutan i u kompleksu ekspresionizma. To znači da će pripadnici "drugog ekspresionizma", tj. ekspresionističkih tendencija druge polovice dvadesetih i prve polovice tridesetih godina, tražiti izravan oslonac u Van Goghu i njega prihvaćati kao svojega najautoritativnijega pretka. U umjetnosti trećeg i četvrtog desetljeća interpretira se i razgrađuje Van Gogh s mnogo više slobode, nego što su to činili slikari Kirchnerova kruga. Njegova egzistencijalna žestina i očaj, duboko osjećanje tragičnog koje će i u najdoslovnijemu smislu skončati u krajnje radikalnoj autodestrukciji, sada se utapa u auri vedrine.

Od velikog se pretka najčešće prihvaća samo boja koja se dinamičnim i oštrim potezima razmazuje površinom platna stvarajući gustu magmu punu uzbuđljivih vibracija. Zaista "*faktor boje, potisnut u prethodnom periodu težnjom prema konstrukciji predmeta, postao je sada jedan od bitnih elemenata strukture slike*"⁴. Slika je i sada ekran duše, no ne više kirchnerovske duše ispunjene tjeskobom i mòmrom, neurotičnim impulsima novog, intenzivno življenoga vremena na pločniku modernog velegrada. Sa slika "drugog ekspresionizma" obraćaju nam se likovi neopterećeni skepsom i cinizmom, te lijepa ženska tijela ispunjena jedrinom i s neskrivenim erotičkim nabojem. Van Gogh je u "drugi ekspresionizam" ušao pročišćen pariškim filtrom.

Kada je u pitanju hrvatski segment "drugog ekspresionizma", tada je važno istaknuti kako je on, dobrim dijelom, plod "čistog oka" kojemu je osnovni ideal "*saper vedere*, koji potiskuje dojučerašnje geslo: *saper costruire*"⁵

² O tome više u antologiji tekstova koju je uredio Ulrich Weisstein: *Expressionism as an International Literary Phenomenon*. Didier & Akademie Kiado, Paris, Budapest, 1970. Također vidjeti studiju Douglasa Kellnera: *Expressionism and Rebellion* u knjizi *Passion and Rebellion - The Expressionist Heritage* koju su uredili Stephen Eric Bronner & Douglas Kellner, Columbia University Press, New York, 1983, str. 3, 39.

³ O tome više u katalogu izložbe Stephanie Barron: *Expressionismus - Die zweite Generation 1915 - 1925*. Prestel Verlag, München, 1989.

⁴ Ješa Denegri: *Koloristički ekspresionizam četvrte decenije*. U katalogu izložbe *Četvrta decenija (Ekspresionizam boje / kolorizam / poetski realizam / intimizam / koloristički realizam)* iz serije "Jugoslovenska umetnost XX veka". Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1971, str. 17.

⁵ Igor Zidić: *Slikari čistog oka: neke težnje u hrvatskom slikarstvu četvrtog desetljeća*. U katalogu spomenute izložbe *Četvrta decenija*, str. 38.

Nastao katkad i iz svojevrsne oporbe spram kritičkog realizma umjetničke grupe "Zemlja", "drugi ekspresionizam" je ovdje, mimo programa, mimo svjesne intencije, oblikovao iznimno širok spektar. U krugu "drugog ekspresionizma" mogli bismo naći i slikare iz "Grupe trojica", i Hermana i Vidovića, Tartagliju i Trepšea, Uzelca i Gecana, pa sve do Plančića i Ignjata Joba čija će snažna ekspresionistička gesta prerasti u autentičan patos.

Ovim umjetnicima, dakako, s mnogo razloga možemo dodati još i neke druge koji su formirali svoj izraz utječući se ponajprije ekspresiji. Pa ipak, pukim nabranjem imena nećemo saznati više. Zadržimo se stoga na jednom od spomenutih slikara iz ovoga kruga, na Vilku Gecanu.

Godina 1928. iznimno je važna u slikarovu životu i djelu. On iza sebe ima već bogato i raznovrsno iskustvo: od ranoga ekspresionizma i sudjelovanja na izložbama "Proletnog salona" u rasponu od 1919. do 1921., pa do kratke kubokonstruktivističke faze i one u kojoj je iskušavao hladna načela "nove objektivnosti". Od sredine dvadesetih Gecan je u Americi i tu nastoji nadoknaditi ono što je propustio prijašnjih godina: solidno školovanje. Nakon četiri godine toga iscrpljujućeg i monotonog rada on je 1928. potpuno ovladao zanatom i više mu nije nikakav problem slobodno se poigravati medijem.: linijom, bojom, rukopisom... Nadalje, on u New Yorku i Chicagu ima vrlo dobru priliku upoznati vrhunsku umjetnost na mnogim, dobro organiziranim izložbama. Baš ta činjenica omogućuje mu izoštravanje vlastitih kriterija i korekcije ukusa. Iz intervjuva što ih je davao za domaće novine nakon povratka iz Amerike 1928. i 1932. vidimo s kojom je pozornošću i temeljitošću pratio umjetnički život u New Yorku i Chicagu. Gecan ima vrlo jasna stajališta i o američkoj umjetničkoj sceni, i o brojnim europskim autorima kojima ovdje priređuju značajne izložbe. Na pitanje novinara u jednom takvom intervjuu "kako stoji sa umjetničkim priredbama", Gecan odgovara kako najbolje uspijevaju Francuzi.⁶ Jednom će drugom prilikom reći: "Izgleda da

je američko slikarstvo na dobrom putu. Učitelji su im Francuzi, a od njih uzori: Matisse, Utrillo, Derain i Braque. Pomalo se uvlači danas i Bonnard, što dokazuje, da su na pravom putu."

Pišući iste te, 1932. godine u povodu Gecanove velike samostalne izložbe otvorene 28. rujna u Ullrichovu salonu, Ivo Hergešić, među ostalim, kaže: "U New Yorku je V. Gecan upoznao francusko slikarstvo gotovo bolje i potpunije, nego u samom Parizu. Velike reprezentativne izložbe: Manet, Renoir, Cézanne, van Gogh, Matisse... određale su se za vrijeme njegova boravka u Americi, a Gecan je gledao otvorenim očima. Ponovni boravak u Parizu (nakon Amerike) upotpunio je ova slikarska iskustva: Gecan se prometnuo u kolorista. Ta evolucija nije slučajna. Od modelacije - modulaciji, kako bi rekao Cézanne; od neslikarskog stava - 'čistome' slikarstvu. Tako se Gecan u kontaktu s modernim francuskim slikarstvom zaista preporodio, kako sam ističe."⁸ Mnogo kasnije, samo godinu dana prije smrti, slikar će opet u jednom intervjuu istaknuti: "Želio sam vidjeti djela čuvenih majstora, mjesta gdje su radili. Recimo Rafaelove stanze su me strašno zanimale. Zbog toga sam otišao u Rim. Međutim, kad zbrojim sve što sam vidio, najviše me je impresionirao Cézanne. Njegovo majstorstvo je veličanstveno!"⁹

U ovom, zreloom Gecanovu razdoblju, koje traje između godine 1928. i 1931., a koje mnogi smatraju i njegovim zlatnim dobom, spominju se odreda francuski umjetnici kao moguće reference. Pokušamo li sa stilskog aspekta odrediti tadašnju Gecanovu umjetnost, barem onaj najkvalitetniji njezin dio, lako ćemo je otkriti u krugu "drugog ekspresionizma", u krugu fleksibilnih i mekih granica, ali ipak dovoljno jasnih karakteristika. Da bi dokraja mogao artikulirati svoj izraz, Gecan mora otići na izvore. U Pariz. On želi otkriti djela svojih velikih uzora *in situ*, kao što će to jednom i eksplicite reći u intervjuu "Večernjem listu" iz godine 1972.¹⁰

Početkom ožujka 1928. Gecan se iz Amerike vraća u Zagreb¹¹, gdje boravi kraće vrijeme, da bi se na povratku u Ameriku nekoliko mjeseci zadržao u Parizu. Pariz, međutim, nije samo ona velika umjetnost koju je upoznao izbliza na mnogim newyorškim izložbama u tijeku protekle četiri godine. U Parizu postoji i mnogo prisniji Gecanov izazov: Milivoj Uzelac. Taj susret bit će mu podjednako važan, kao i onaj devet godina prije, kada, nakon svršetka rata i ratnog zarobljeničtva, odlazi istom tom svojem prijatelju u Prag. U Pragu on, zapravo, dobiva prvu konkretnu slikarsku poduku i tu nastaju njegova prva važna djela. U Parizu godine 1928. događa se svojevrsna repriza.

Uzelac je i ovoga puta u povoljnijoj poziciji. On je nakon četiri godine napustio svoj atelje u predgrađu Malakoff i uselio se u novi, prostran i luksuzan, smješten

⁶ x x x: Vilko Gecan o Americi. "Zagrebačke novosti", Zagreb, (subota) 24. rujna 1932.

⁷ Hijacint Petris: Slikar Vilko Gecan. "15 dana", Zagreb, 1932, br. 16, str. 249.

⁸ Iv. H. (Ivo Hergešić): Vilko Gecan. "Hrvatska revija", Zagreb, 1932, br. 10, str. 649.

⁹ Elena Cvetkova: Cijeli život za slikarstvo (S Vilkom Gecanom - u povodu njegove retrospektive). "Večernji list", Zagreb, 8. i 9. travnja 1972, str. 8.

¹⁰ Ibid.

¹¹ "Prije dva dana vratio se je naš slikar g. Vilko Gecan iz Chicaga, gdje je proboravio nekoliko godina (...)", čitamo u tadašnjim zagrebačkim novinama. Vidjeti: x x x: Slikar Vilko Gecan o Americi, Amerikancima i našim u Americi. "Novosti", br. 68, Zagreb, 8. ožujka 1928, str. 4.

u samome gradu na 4 bis Square Desnouettes.¹² Uzelac je živo ime u pariškoj sredini. Slika vrlo mnogo i te slike prodaje, kreće se među umjetnicima i galeristima, a u tu sredinu uvodi i svojeg prijatelja i gosta. Nakon retrospektivne Gecanove izložbe u Umjetničkom paviljonu godine 1972., novinarka mu se u intervjuu obraća konstatacijom: "*Zaključujem nakon razgledavanja retrospektive da je vaša najuspjelija godina bila 1928. Najljepša i najkvalitetnija djela nastala su te godine kao da se upravo u toj jednoj godini sabralo čitavo iskustvo skulptano prije*", na što Gecan odgovara: "*Da, bilo je tako. Te sam godine iz Amerike otišao u Pariz. Upao sam u taj pariški svijet.. Tamošnja klima, atmosfera je bila takva. Ja sam, recimo, strašno volio Braquea, a on je uvijek dolazio u kavanu u kojoj sam ja sjedio, pa sam ga mogao promatrati. Uopće, svi novi slikari su me strahovito zanimali*".¹³

Kritika je bez izuzetka ocijenila ovo Gecanovo razdoblje kao doba u kojemu nastaju njegova najvrednija djela. U takvim se prosudbama također isticala relativno kratka pariška epizoda, možda i ne toliko kao neka velika prekretnica, već prije kao završna točka slikarovih traženja. Štoviše, njegova pronalaženja vlastita izraza. Kao "*prvi korak u zaokretu*"¹⁴ i kao "*slikarska 'vizitkarta' kojom se predstavio Parizu*"¹⁵ isticala se jedna slika s jednostavnim prikazom ženske figure koja je zarana dobila status Gecanova remek-djela. To je, dakako, "Tušika" (1928). Kada je Gecan prvi put u Zagrebu 1932. izložio tu sliku u Ullrichovu salonu, kritika ju je odmah zapazila i visoko vrednovala. "Ali od svih figuralnih studija odvaja se "Tušika", koja je već pred nekoliko godina (1928.) u Parizu stekla zasluženno priznanje. To je možda najbolja stvar na izložbi i svakako jedno od najzrelijih djela Vilka Gecana".¹⁶ Četrdeset godina poslije isti će kritičar otvoriti Gecanovu retrospektivnu izložbu, te u uvodnom govoru spomenuti i "Tušiku".¹⁷

Što je, zapravo, "Tušika"? Mogli bismo u ovoj slici vidjeti prije neku vrstu zaključka, nego zaokreta u Gecanovoj umjetnosti. Ona je resumé svega onoga što je slikar uporno radio u tijeku protekle četiri godine. Svih onih stotina i stotina studija aktova što ih je ostavio u New Yorku i Chicagu. Već na crtežima iz 1927. vidi se kako sazrijevaju Gecanova optika i vladanje linijom. Slika je, međutim, nešto drugo. Ovdje je linija tek jedan nevidljivi činilac koji pomaže da kompozicija funkcionira kao cjelina. Sam model Gecan je pronašao u Uzelčevu ateljeu, baš kao što je to bilo godine 1919. u Pragu s Viktorijom. Tušika je, po Uzelčevu pričanju, bila studentica iz Mađarske koja je zarađivala kao model kako bi mogla studirati.¹⁸ Prepoznamo je također i na jednoj vrlo dobroj Uzelčevoj slici.¹⁹

Sačuvani su i neki Gecanovi crteži istog modela na kojima uočavamo poglavito slikarovu promatračku logiku. Na tim je crtežima prikazana cijela figura zavaljena u naslonjač s izbačenim nogama, bilo prekrizeni-

ma, bilo ispruženima. Slikar kao da je rješavao proporcije i statiku figure, te čvrstu oblinu njezina tijela. Na slici će pak prikazati samo gornji dio širokog i oblog tijela, tako da su sva ona vrlo lako i dobro riješena skraćivanja s crteža isključena. Moglo bi se čak reći kako su skraćivanja na slici provedena najmanje uspješno, osobito na ispruženoj desnoj ruci i njezinu urastanju u rame. Te su nespretnosti osobito uočljive pri sjenčanju, tako da se donekle gubi obujam oble punoće ruke.

Ne mislim da je "Tušika" Gecanovo remek-djelo, iako je na njoj nedvojbeno iznimno značajna slikarova sposobnost da s malo sredstava dade likovno mnogo. Drugim riječima, Gecan je na ovoj slici potvrdio onu ekonomičnost i sintetičnost izraza što smo ih nalazili na njegovim crtežima iz istoga vremena. No, ovdje se gubio na nekim naoko sekundarnim stvarima, kao što su već spomenuta skraćivanja i modelacija ženine desne ruke i ramena. Gledamo li ovo djelo s aspekta boje, tada ćemo uočiti zaista slikarovo sjajno vladanje materijom. Gecanova "Tušika" pokazuje nov slikarov osjećaj za boju koja postaje prozirna sa sedefastim sjajem i u punome smislu sredstvo kojim se

¹² O tome svojem ateljeu, u koji se uselio početkom godine 1928., svjedoči sam Uzelac. "*Bio u Parizu neki naš muzičar Godevac i imao veliku dvoranu, da bi mogao smjestiti svoj piano. Međutim, kad mu je zatrebalo novaca, ponudio mi je tu prostoriju za atelje. Ogromna prostorija, fino, tišina. Pokraj kuće bi samo ponekad prošao mali vlak iz neke tvornice. Bio sam oduševljen. Sjajno! Uzeo sam. To je bio 4 bis Square Desnouettes. Tu sam radio slike i po 14 metara dužine...*" Josip Vrančić: Slikar Milivoj Uzelac. Disertacija. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1973., str. 47/48. (citirano iz rukopisa).

¹³ Elena Cvetkova: Cijeli život za slikarstvo (S Vilkom Gecanom - u povodu njegove retrospektive). "*Večernji list*", Zagreb, 8. i 9. travnja 1972, str. 8.

¹⁴ Zdenko Rus: "Pictor et viator". "*Telegram*", Zagreb, 7. srpnja 1972, str. 10.

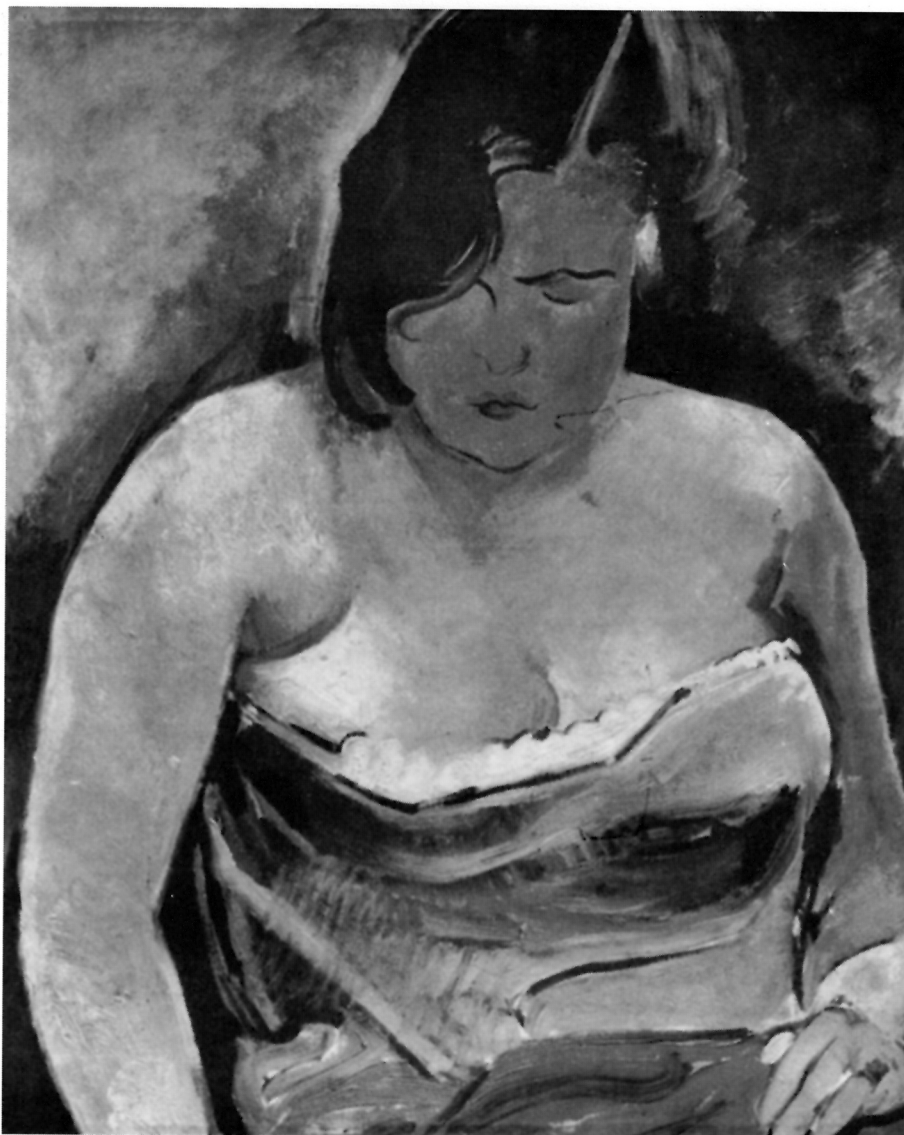
¹⁵ Vanda i Joža Ladović: Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1972, str. 47.

¹⁶ Iv. H. (Ivo Hergešić): Vilko Gecan. "*Hrvatska revija*", Zagreb, 1932, br. 10, str. 650.

¹⁷ Ivo Hergešić: Pozdravni govor na otvorenju izložbe u Umjetničkom paviljonu: "*Rekao sam da je ovo izbor, pa sentimentalno i bolno osjećam neke praznine. Nema one prave 'Tušike', istinskog remek djela; (...)*" Navedeno iz rukopisa datiranog 17. ožujka 1972. što se nalazi u slikarovoj ostavštini kod njegova posinka g. Zdravka Savića, Zagreb.

¹⁸ Josip Vrančić: Slikar Milivoj Uzelac. Disertacija. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1973., str. 48. (navedeno iz rukopisa).

¹⁹ Uzelčeva slika "Tušika" (*Poluakt Tušike*), ulje/platno, 77 x 64 cm nalazi se u Umjetničkoj galeriji BiH u Sarajevu. J. Vrančić je u rukopisu teksta svoje disertacije ne datira, već samo navodi kako smo Tušiku "na Uzelčevim platnima susretali već i u vrijeme Malakoffa" (str. 48). Dakle, prije početka godine 1928. Kada na kraju disertacije donosi reprodukciju iste slike, datira je s godinom 1927. U monografiji pak Milivoj Uzelac (Društvo povjesničara umjetnosti, Zagreb, 1991) isti je autor datira na jednom mjestu s godinom 1925. (str. 144), a na drugom s 1926. (str. 191). Vrančićeva disertacija, i monografija koja je samo donekle sistematizirani rukopis disertacije, obiluju površnostima, tako da su mnogi iskazi u njoj vrlo nepouzdana. Što se Uzelčeve slike "Tušika" tiče, držim kako je ona mogla nastati u Uzelčevom ateljeu u Malakoffu, potkraj 1927., ali podjednako tako i u novom ateljeu (4 bis Square Desnouettes) sredinom godine 1928., kada je slika i crta i Vilko Gecan.

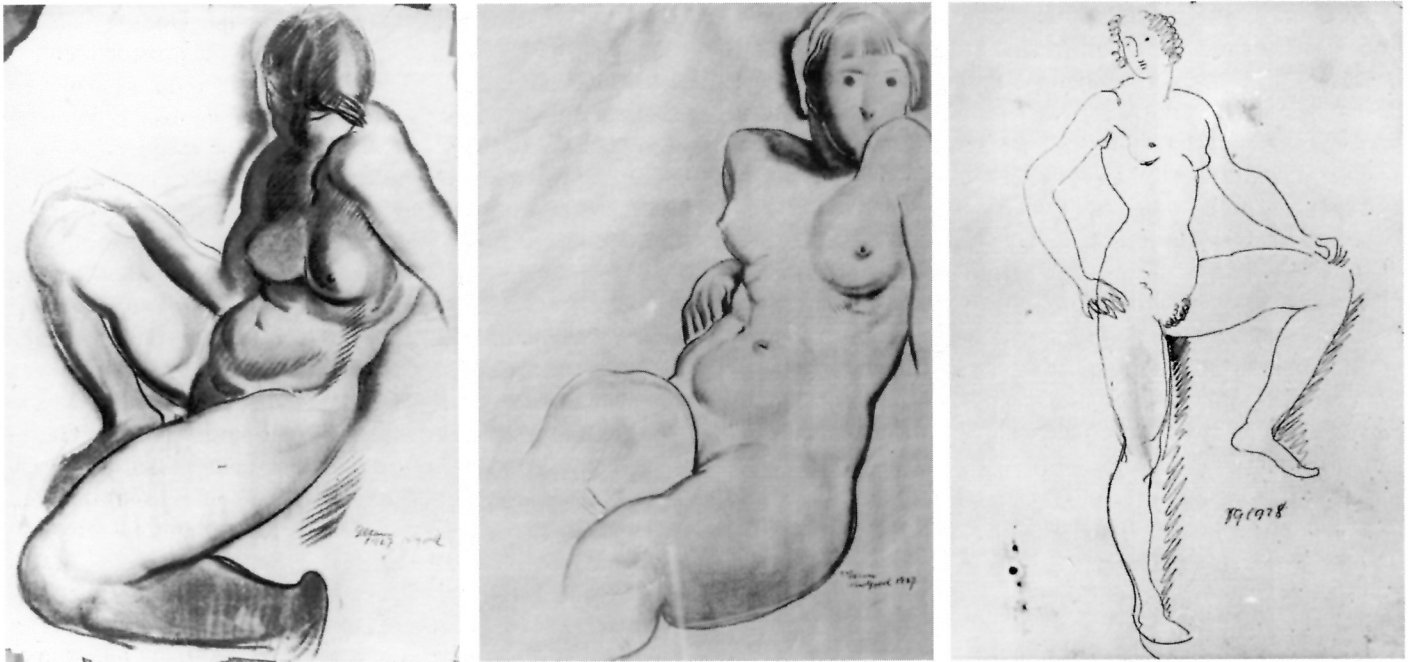


1. *Tušika*. 1928. ulje / platno, 725 x 600 mm sign. g.d. VGecan 1928 vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

gradi cjelina. Pût modela predočena je svijetlim okerima i kadmijskim žutilom koje dopunjuje više ružičastih tonova. S rasvijetljenim sijenskim smeđim stvaraju se sjene kojima se površina zaobljuje i tako dobiva osjećaj tjelesnosti. Sivkasto lice prikazano je bez ikakve modelacije, samo s ucrtanim usnama, obrvama i trepavicama, čime je postignut dojam nagiba glave prema naprijed. Blijedo ljubičasti kombine i cinober draperija prebačena preko trbuha posredno dočaravaju toplinu ženine kože, baš kao i zeleni i modri tonovi koji obrubljuju figuru izdvajajući je usput i s pozadine slike.

Vratimo se, međutim, onim crtežima Tušike. Koliko god to bile tek na brzinu rađene skice modela, otkrivamo

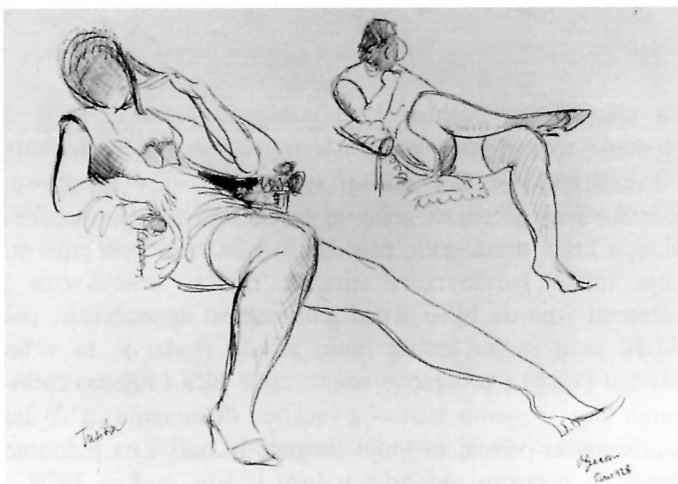
na njima neke osobine koje pokazuju kako je linija, i vladanje njome, duboko urasla u rukopis pa ne iziskuje nikakvo traženje, već sasvim spontano nadire iz slikara. Zdenko Rus, gledajući neke od Gecanovih crteža, pretežito akta, s kraja dvadesetih, prisjeća se Matissea: "one gipkosti koja toliko karakterizira njegove crteže, sintetičnosti i sažetosti - ne da bi se stvari jednostavno apstrahirale, već da bi se u jednu jedinu liniju stavilo (kako je to vidio Merlau-Ponty) i prozračno označavanje bića i nijemo djelovanje koje u njemu nastavlja mekoću ili inerciju(...)".²⁰ Taj matisseovski osjećaj za liniju moguće je naći i na jednome ženskom portretu rađenom u tušu iz iste, godine 1928.



2. Studija akta. 1927., ugljen / papir, 605 x 400 mm, sign. d.d.k. Gecan / 1927 N.York, Privatno vlasništvo, Zagreb
2a. Studija akta. 1927., krejon / papir, 610 x 402 mm, sign. d.d.k. VGecan / New York 1927, Privatno vlasništvo, Zagreb
3. Akt. 1928., olovka / papir, 298 x 205 mm, sign. d. d. VG 1928, Privatno vlasništvo, Zagreb

4. Ženski portret. 1928., tuš / papir, 390 x 220 mm, sign. d.d. VGecan, Privatno vlasništvo, Zagreb

5. Tušika. 1928., tuš / papir, 255 x 320 mm, sign. l.d. Tušika / d.d. VGecan / Paris 928, vl. Joža Ladović, Zagreb



Boravak u Parizu Gecan iskorištava ne samo za crtanje i slikanje po modelu u (Uzelčevu) ateljeu već i ne odlazak na ulicu. U mnogim crtežima i slikama vidimo jasan otklon od sličnih radova što ih je radio u Chicagu. Na novim je djelima uočljiva brzina zapažanja i registriranja motiva. Bolje rečeno, Gecan već u promatranje uključuje sasma likovne elemente, kao što su sažimanje rakursa i efekti ispune kadra. On je daleko od svakog nabiranja viđenih činjenica i usmjerava težište svojeg zanimanja na konačan efekt slike. Drugim riječima, on želi postići dojam. Jedan motiv s Montmartrea s crkvom Sacre Coeur u dubini osobito je indikativan. Sačuvana je jedna skica u tušu, rađena na brzinu, ali s vrlo precizno naznačenim elementima kompozicije. Čak i onima koji su potpuno nebitni za ikonografski aspekt prizora, kao što je šrafiranje u gornjemu desnom kutu kojim se nastoji uspostaviti optička protuteža lijevoj strani na kojoj zacrnjena tekstura ima logično (mimetičko) opravdanje. Taj crtež tušem možemo shvatiti kao predložak za dva ulja, dvije, gotovo istovjetne verzije prizora.

Ove dvije slike i sačuvani crtež podjednako su tako daleko od chicaških i newyorških uličnih prizora nastalih prije Gecanova puta u Europu, baš kao što je "Tušika" daleko od svih onih brojnih, pretežito potpuno bezličnih aktova koji su nastajali u tijeku prethodne četiri američke godine. Slikar nipošto ne želi slijediti neku fotografsko-fotografsku logiku, baš kao što mu nije namjera unositi priču u jednostavnu i krajnje sažetu scenu. On se maksimalno koristi mogućnostima koje su svojstvene samo izabranim medijima: crtežu i slici u ulju. U crtežu razvija unutrašnju napetost prizora, a to postiže jakim konvergencijama, zgusnutome prostoru te dinamičnom teksturom.

Na slikama stvar je donekle drukčija. Doduše, i ovdje su naglašene konvergencije koje stežnjaju prostor scene, a iz vidljivih je poteza jasno čitljiva brzina kojom su nanošeni na sliku. Kako slika nastaje iz gustih nanosa boje, a ne ispunjavanjem crteža, to autor ugrađuje svoju energiju u čitavo polje slike. Tu nema onih bijelih plošna koje raščlanjuju i dijele oštre poteze pera zadržavajući donekle neutralnost podloge kao što je to slučaj na crtežu. Slike su na svakomu svojem dijelu guste, pune i odaju slikarovu nazočnost. Gecan sada prvi puta počinje svjesno sebe upisivati u materiju slike. U boju. Dopuštati da iz materije kojom je oblikovao sliku vibriraju duboko osobni impulsi. Kroz relativno neutralan registar boja, u kojemu prevladavaju okeri, sijenskosmeđi i sivkastomodri tonovi, Gecan afektivni aspekt boje unosi tehnikom slikanja. Brzi i anarhični potezi raščlanjuju plohu čineći je gipkom i pokretljivom.

Na objema se slikama javlja još jedan nov element kojim će se slikar odsada često služiti. To je onaj "bijeli crtež", svojevrsno upisivanje i ucrtavanje u epidermu boje. Drvenim vrhom kista, ili nekim drugim sličnim tvrdim šiljastim predmetom, slikar grebe u obojenu plohu, iz čega nastaju slobodne šare koje optički oživljuju plohu. To upisivanje u boju treba shvatiti i na drugi način. Njime slikar jasno pokazuje da sliku doživljava kao nešto tvarno, nešto tjelesno u što je moguće prodirati. Uči u njezino tkivo znači prihvatiti njezinu slojevitost kao nešto objektivno postojeće. Kao stvar. Res, rei.

To su naoko nebitni detalji koji se na strukturnoj razini otkrivaju tek posredno. Grebenje po pigmentu možemo razumjeti kao igru, kao puko dekorativno obogaćenje. No, svaki potez treba vidjeti i s konceptualne razine da bi se ispravno razumjela cjelina slikarovih namjera. Onoga časa kada slikar spozna cjelovitu prirodu svojeg medija, on ima drukčiji odnos prema njemu. To u konkretnome slučaju znači da je Gecanu tek boravak u Parizu godine 1928. omogućio da sliku razumije u drukčijim konstelacijama. Stoga i njegovo okretanje ekspresiji nakon onoga kubokonstruktivističkog iskustva, iskustva "nove objektivnosti", te sistematskog i postupnog prihvaćanja elementarnoga slikarskog i crtačkog umijeća, postaje vrlo logičnim. Otkriće neposrednosti i potpune slobode u izražavanju moguće je bilo iskušati baš kroz neki oblik ekspresionizma u kojemu se ideja slike utapa u magmu boje i rađa simultano kao imago i kao predmet. Boja se oblikuje kao materija da bi stvorila izgled slike, a ne kao dodatna supstancija kojom se prekriva crtež.

Pariz je tih kasnih dvadesetih godina nudio primamljive mogućnosti koje su se zaodijevale sintagmom "povratka redu". To je značilo i svojevrsnu rekapitulaciju, i to ne samo na općemu, već i na osobnome planu. Ovdje se ekspresionistička retorika, puna velikih gesta i emocionalnog naboja, utapala u elementarni vizualni izraz koji se nastoji racionalizirati, približiti formalnoj čistoći. Pojednostavljeno rečeno, Van Gogh se pročišćavao kroz filter Matissea i Vlamincka i tako oslobađao svih tragičnih konotacija.

²⁰ Zdenko Rus: Predgovor. Katalog izložbe "Vilko Gecan - Crteži i grafike 1911 - 1945". Galerija likovnih umjetnosti, Osijek, 1981. (bez paginacije).

²¹ Zdenko Tonković: Autoportret u novijem hrvatskom slikarstvu. Katalog istoimene izložbe, Galerija likovnih umjetnosti, Osijek, 1977, str.15.

²² U razgovoru s Hijacintom Petrisom Gecan je kazao i ovo: "Imao sam i dvije izložbe. Prva u novembru 1929. u The Art Center galeriji (jedna od glavnih njujorških), a drugu u izložbenim prostorijama jednog velikog hotela, zajedno s američkim slikarom D'Agostinom. Izložbe su sa strane kritike bile dobro primljene, a bilo je i materijalnog uspjeha. Svaki put sam

Gecanovo otkriće ekspresionizma prepoznaje se prije svega u odnosu prema boji koju počinje nanositi u gustim namazima i razgrađivati je oblikujući sažet prizor. Mrtva priroda, portret, poneki ulični prizor... to su njegovi motivi što ih slika boraveći te, 1928. u Parizu, a njih će ponijeti i preko Atlantika. Da bi se dokraja razumio Gecanov odnos prema boji, a to znači razumio i njegov novi ekspresionizam, možda su najilustrativnije dvije, naoko sasvim nepretenciozne slike malog formata. To su mrtve prirode. Na jednoj je prikazan plod ananasa na tanjuru, a na drugoj je vaza s rascvjetalim blijedim božurima.

Sam motiv kao da je postao nevažan i kao da se slučajno pojavljuje iz guste mreže sočnih poteza boje. Iz čitavog formata zrači silovita energija i osjeća se slikarova prisutnost u uskovitalnoj materiji. Osjeća se, dalje, jaka tenzija koja kao da želi osloboditi sadržaj unutar okvira. No, nisu prisutni samo pomaci koji nas vode površinom slikanog polja, već i oni koji nas uvode u dubinu. Dubinu ovdje treba shvatiti u doslovnome smislu, jer ne postoji nikakva konstrukcijska shema koja bi stvarala iluziju prostora. Uči u dubinu slike, znači kretati se kroz slojeve boje. Nova Gecanova ekspresivnost nema ništa zajedničko s njegovim ekspresionističkim djelima iz vremena oko godine 1920. Tada se pojačani učinak postizao iz svjetlosnih kontrasta kojima je rukopis bio sasvim podređen. Sada su, međutim, okerima i blijedoružičastim i narančastim tonovima suprotstavljeni zeleni i modri sa zemljanocrvenim koji nas vode sve do gustih umbri. Boja nasuprot boji, a ne svijetlo nasuprot tamnom. Emocionalna se drama stoga sada odvija na bliješćejoj sceni koja je raniju mističnost zamijenila ljepotom koja ne isključuje žestinu.

S vremenom će Gecan prizor činiti složenijim. Od raznih bliskih predmeta, te voća, povrća i riba slagat će prave aranžmane. Nekoliko mrtvih priroda iz iste, godine 1928. pokazuju među sobom bitne razlike. Na nekim kao da se teži stilizaciji i pojednostavljenju svega, osim boje, dok se na drugima osjeća opće bujanje. Elementi mrtve prirode slagani su s iznimnom pažnjom dio po dio. Cjetača, ananas, lubenica, kukuruz, zatim bokal, pa boca, pa neka ukrasna draperija.... To iznenađeno Gecanovo detaljiziranje postupno će nadjačati njegov osjećaj za sintezu što smo ga susretali u vrhunskim djelima toga vremena. Kako u "Ananasu" i "Vazi s cvijećem". Isti osjećaj za sintezu naći ćemo i na portretima. Kao što je onaj nazvan "Švedanka". "Švedanka" nastaje iz guste magme okera i ružičastoga, boje, koja trajno zrači energijom što ju je slikar utisnuo u nju. Uskomešani potezi i mrljaste nakupine boje na licu, zatim usporedni valoviti namazi koji označuju kosu, to je, zapravo, osnovni sadržaj ovoga portreta. Gecan je ostavio i jedan portret iste osobe raden u tušu koji bitno odudara od onoga u ulju, prije svega zato što je slikar u crtež unosi sav onaj deskriptivni potencijal kojim je

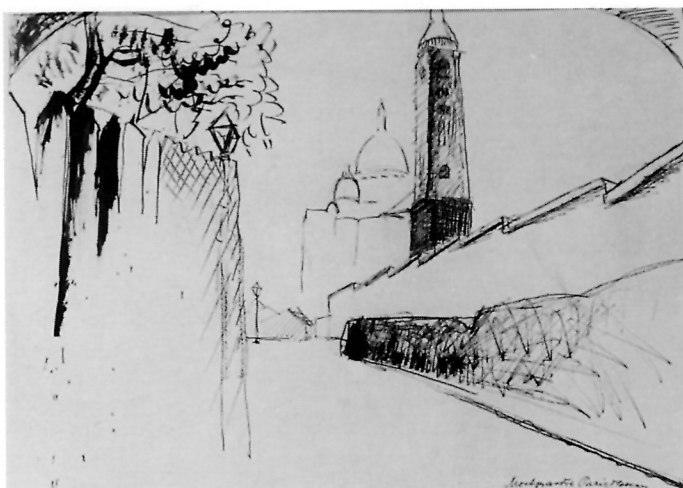
nastojao zadovoljiti i konvencije, i demonstrirati stečenu lakoću prikazivanja.

U isto vrijeme kada u Parizu slika "Švedanku", Gecan radi i ženski portret "Jeanette" koji nastoji zadovoljiti i kriterij konvencionalnog portreta i zračiti neposrednošću prikazivanja i, povrhu svega toga, izražavati snagu čiste materije: boje. Doduše, boja ovdje nema onu sirovu prisutnost kojom je plijenila našu pozornost na "Švedanki", ona je podređena mimetičkoj funkciji, a tek na pozadini vidimo slikarovo slobodnije poigravanje potezima. Pa ipak, bilo bi pogrešno pojačanu estetizaciju ove slike smatrati njezinim nedostatkom. Nekoliko je ženskih portreta iz godine 1928., nastalih što u Parizu što nakon povratku u Chicago, radeno po istom načelu slikanja u kojemu prevladavaju snažni, brzi i trzavi potezi, koji nerijetko graniče s gestom, potezi koji raščlanjuju plohu pretvarajući je u gipko i dinamično tkivo, savršeno usklađenim s umjetnikovom željom za lijepim.

Lijepo i dobro nipošto se ne isključuju. Ekspresionizam prve generacije, pa tako i Gecanov iz vremena oko 1920., estetske je kategorije slike smatrao potpuno irelevantnima. Sada, međutim, dimenzije lijepoga otkrivamo iz više aspekata. Upravo u tome treba vidjeti značenje francuskog udjela u slikarstvu kasnih dvadesetih. "Povratak redu" najčešće podrazumijeva napuštanje svake oštine, svakog ekstrema, čemu su težili umjetnici u svojim ranijim individualnim i općim istraživačkim fazama. Slikanje sada, a to je i vrijeme "drugog ekspresionizma", nije tek oslobađanje umjetnikove energije kroz boju što je nesputano nanosi na plohu, niti pak konstruktivističko analiziranje forme. Slikanje je podjednako tako i užitak koji se egzibicionistički pokazuje na slici.

Nakon povratka u Chicago Gecan će do kraja te, 1928. godine i u tijeku iduće naslikati nekoliko portreta i autoportreta koji su vrhunac njegova "drugog ekspresionizma". On će uvijek polaziti od konkretnih činjenica predloška, od figura i ambijenata koje promatra. Njemu je, dakako, važan "izgled stvari". I te vizualne činjenice, taj izgled stvari podčinjavat će u cijelosti slikanju. Boja i rukopis tu su od iznimne važnosti i postaju sadržajem slike. Nekoliko djela na kojima su prikazani ženski likovi, kao "Pri toaleti" (1928) i "Miss Williams" (1928), te osobito tri verzije portreta istoga lika "Amantina I, II, III" (sve tri iz 1928.) vrlo precizno ilustriraju što želim reći. Te se slike oslanjaju na faktografiju samo koliko je nužno, da bi se u čistome slikanju do kraja razvile umjetnikove namjere.

Teško je zamisliti ta djela da im nije prethodilo Gecanovo višegodišnje iscrpljujuće monotono crtanje po modelu, sve one brojne studije aktova. Prije odlaska u Ameriku - a to znači i stjecanja crtačke vještine - Vilko Gecan nikada nije u slikanju mogao dosegnuti lakoću i jednostavnost koje sada uočavamo. Autor ne sagledava više prizor fragmentarno i ne prenosi ga na papir ili sliku zbrajanjem detalja, već stvari i prostore shvaća kao



6. *Sacre Coeur*. 1928., tuš / papir, 250 x 340 mm, sign. d.d. Montmartre Paris, VGecan/928, vl. Vanda Ladović, Zagreb



7. *Sacre Coeur*. 1928., ulje / platno, 330 x 410 mm, sign. d.l. Gecan Paris / 1928, vl. Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb

8. *Ananas*. 1928., ulje / platno, 205 x 170 mm, sign. d.l. Gecan Paris / 1928, vl. Dr. Boris Vižintin, Rijeka



9. *Vaza s cvijećem*. 1928., ulje / platno, 173 x 134 mm, sign. d.d. VGecan 928, Privatno vlasništvo, Zagreb





10. Mrtva priroda s lubenicom. 1928., ulje / platno, 430 x 480 mm, sign. g.l. V.Gecan / 928, vl. Dejan Vučetić, Zagreb



11. Šveđanka. 1928., ulje / platno, 270 x 230 mm, sign. d.l. V.Gecan Paris, vl. Zbirka Vidović, Split

12. Šveđanka. 1928., tuš / papir, 370 x 265 mm, sign. d.d. VGecan / Paris 28, vl. Zdravko savić



13. Portret slikara Konstantinopulosa. 1928., ulje / platno, 245 x 215 mm, sign. d.d. V.Gecan, vl. Zdravko Savić, Zagreb

14. Autoportret. 1929., ulje / platno, 455 x 405 mm, sign. d.d. VGecan, vl. Moderna galerija, Zagreb



jedinstvenu, integralnu cjelinu koju sada, kao takvu, može s lakoćom izraziti na slici ili crtežu. Proporcije, statički odnosi, skraćivanja, tonska ljestvica... postali su dijelom usvojene, sasvim svladane tehnike koja slikaru pomaže da bez napora artikulira i materijalizira svoja opažanja.

Ipak, među istinska Gecanova remek-djela tih kasnih dvadesetih ubrajaju se njegovi muški portreti. Portretirao je kolege i prijatelje, a 1928., nakon dužega vremena, ponovno se vraća vlastitome liku. Započinje, reklo bi se, dugu sekvencu autoportreta: ulja, crteža, bakropisa, što će se nastaviti tijekom tridesetih, četrdesetih, pa sve do pedesetih godina. Na njoj ćemo, kao na seizmografu, moći najpreciznije odčitavati stanje Gecanove bolesti. "Portret dra Piškulića" (1928.), "Portret slikara Konstantinopulosa" (1928.), "Portret D' Agostina" (1930.) i prije svega ostaloga "Autoportret" (1929.) čine značajnu skupinu djela kojima je slikar pokazao svu lakoću vladanja bojom i njezinu potpunu dominaciju u oblikovanju prizora. Širokim, sigurnim potezima Gecan daje naslutiti kako lik gotovo spontano iskrsava iz guste i žitke paste boje. On se ne boji ni naoko nepotrebnih detalja, ni naglašene konvencionalnosti u postavu i rezu figure. Njega ne zanima nikakvo psihologiziranje, poniranje u skrivene sadržaje slike, već je svu pozornost koncentrirao na pojavnost, na izgled stvari. Da bi maksimalno istaknuo tu fizičku, materijalnu komponentu slike, on je zasićuje bojom. Ali, ta boja nipošto nije tek inertna i gusta masa, već optički gipko i pulzirajuće tkivo što ga pokreću naglašeni tragovi slikarove ruke i slikarova tijela.

Uskomešane vijugave linije što ih Gecan upisuje u meku boju, zatim naknadna zasijecanja u već skrtnutu epidermu, treba na neki način shvatiti kao slikarovu demonstraciju moći. On zaista superiorno vlada poljem slike dokraja svjestan vlastitog umijeća. Oblikujući lik, štoviše smještajući ga u naznačeni ambijent ("Autoportret", 1929.), Gecan to čini bez ikakva napora. On može i fizički intervenirati po opni slike, grepsti po njoj i ucrtavati slobodne šare a da i taj evidentno destruktivan čin ima jasan i opravdan smisao. U "Portretu dra Piškulića" (1928) Gecan na desnoj strani upisuje velikim slovima ime portretiranog, zatim se potpisuje, a ispod ucrtava arhaični znak "pinx". Jednom smo već susreli na njegovu djelu tako jasno izrečenu potvrdu. Bilo je to na velikom "Autoportretu s tvornicom" (1923.) gdje je rimskom kapitalom upisao, kao na kakvoj renesansnoj slici, da prikazuje sebe u dobi od dvadeset devet godina (ANNO AETATIS SVAE XXIX). Ta, u neku ruku, citiranja krutih, izrazito konvencionalnih znakova treba možda razumjeti kao svojevrstu Gecanovu igru.

"Autoportret" iz 1929. nedvojbeno je najznačajnije djelo iz razdoblja "drugog ekspresionizma". Njemu kao da prethodi jedan manji autoportret, nastao godinu dana

prije, na kojemu su samo naznačeni glavni slikarovi izražajni elementi toga vremena: pastozni namazi boje, brojni naglašeni potezi i upisivanja u opnu slike. Godine 1930. Gecan je naslikao još jedan autoportret koji se s mnogo više referenci oslanja na onaj iz 1929. Slikar se i ovoga puta prikazuje u enterijeru, uz napomenu da su elementi enterijera brojniji i opisniji. Iza njega je zastor, stol na kojemu je s jedne strane vaza s cvijećem, a s druge pepeljara s upaljenom cigaretom. Koliko je ovo kasnije djelo bogatije detaljima u odnosu na "Autoportret" iz 1929., toliko je ono prije škrtije: na njemu je, naime, prikazano samo lice koje dominira apstraktnom pozadinom. No, usporedimo li ova tri djela, možemo jasno uočiti kako ono iz godine 1929. nedvojbeno odskače u kvalitativnom pogledu. Ono je ne samo najraznovrsnije u rukopisu i kolorističkom registru, već nenametljivim rasporedom osvijetljenih i zasjenjenih područja, baš kao i prostornim odnosima, stvara finu tenziju koja se s formalnoga plana prenosi na psihološki. Zaista, Vilko Gecan ovdje kao da iskušava onu neposrednu izražajnost kakvu smo susreli na njegovim djelima iz vremena oko godine 1920./21. Pa tako i na onom izvanrednom autoportretu sa štapom iz 1921., djelu kojim se najviše približio svojem tadašnjem velikom uzoru, Miroslavu Kraljeviću.

Zanimljivo je, međutim, da Zdenko Tonković dovodi u vezu Gecanov "Autoportret" iz 1929. s jednim od najslavnijih Kraljevićevih djela, s "Autoportretom sa psom" (1910).²¹ Čini mi se da su takve usporedbe dosta nategnute i da su razlike između Gecana iz 1929. i Kraljevića, baš kao i Gecana iz godine 1921., ipak odveć velike za prepoznavanje nekih čvršćih zajedničkih mjesta. Gecan je kasnih dvadesetih, nakon svoje kratkotrajne pariške epizode, zaokupljen potpuno drukčijim izražajnim i oblikovnim problemima. Korijeni kasnog Gecanova remek-djela počivaju u nekom drugom vrtu, dalekom od kraljevićevsko-cézanneovske oblikovne logike. Ovim svojim autoportretom, kao i nekim drugim djelima iz istoga vremena, Gecan kao da parafrazira neku vangoghovsku formulu koju, usput, čini vedrijom lišavajući je u cijelosti tragičnog patosa.

Godine 1929. Vilko Gecan u punom je stvaralačkom naponu. Trideset i četiri su mu godine i duboko je svjestan svojih sposobnosti. Nakon povratka u Chicago on intenzivno slika radeći i dalje vitraje i zidne dekoracije, čime osigurava egzistenciju. Slika u ulju, radi crteže i akvarele. Osim portreta, slika i crta vedute grada te mrtve prirode. U studenome 1930. ima izložbu u The Art Center galeriji u New Yorku, u kojoj je izložio tridesetak djela i postigao lijep materijalni uspjeh. "Kritici su se najviše svidale moje 'mrtve prirode' (Still Life) i akvareli", sjećat će se nekoliko godina poslije, u jednom intervjuu, kada se već vratio u Zagreb.²² To vrijeme oko 1930. bit će, na neki način, i početak kraja ne samo Gecanova "drugog ekspresionizma", već i njegova slikanja uopće. Mnogo godina

kasnije Anka Gecan reći će u jednom razgovoru za novine: "Kao da je predosjećao (...) da poslije neće više moći slikati. Već 1931. godine javili su se simptomi bolesti".²³ Simptomi bolesti bili su jaki tremor desne ruke. Gecan je, naime, obolio od Parkinsonove bolesti koja je počela kao upala moždane ovojnice. Nikada se nije izliječio, a liječio se cijeloga života. Godine 1931. Vilko Gecan nije navršio ni polovicu svojega života. Njemu je samo trideset i sedam godina, a poživjet će do svoje sedamdeset i devete, do 1973.

izložio oko trideset stvari. Kritici su se najviše svidale moje 'mrtve prirode' (Still Life) i akvareli." Hijacint Petris: Slikar Vilko Gecan. "15 dana", Zagreb, 1932, br. 16, str. 250. Prva izložba koju spominje nije, međutim, održana godine 1929., već sljedeće, 1930. Prije nego što je izlagao u spomenutoj galeriji, Gecan je radio zidne dekoracije za "exhibition of peasant arts and crafts of continental European countries" u New Jersey State Museum, State House Annex, Trenton. U jednom isječku iz novina "Times Advertiser" (Trenton, 9. studenoga 1930) koji se čuva u slikarovoj ostavštini kod g. Zdravka Savića, Zagreb, saznajemo nešto više o ovim Gecanovim dekoracijama, a najavljuje se također i skora izložba.

²³ Elena Cvetkova: Cijeli život za slikarstvo. "Večernji list", Zagreb, 8./9. travnja 1972, str. 8.

Zvonko Maković

VILKO GECAN'S "SECOND EXPRESSIONISM"

One certainly has much less cause to accept the term "second expressionism" as a closed stylistic formation than one had when dealing with the first. In the period between 1925 and 1935 the followers of expressionist tendencies sought the direct support of Van Gogh's painting. However, they avoided his tragic touch and seemed to be closer to the French fauvists such as Matisse, Dufy, Vlaminck.

The Croatian "second expressionism" also derived from an opposition to the critical realism of the "Zemlja" group, embracing an exceptionally broad spectrum, regardless of professed programs and intentions. These tendencies marked a whole series of artists, from the "Group of Three", as well as Herman, Vidović, Tartaglia and Trepše, Uzelac and Gecan, to Plančić and Ignjat Job whose strong expressionist gesture was imbued authentic pathos.

It is especially interesting to watch Vilko Gecan's "second" expressionist phase because about 1920 he was such an uncompromising representative of the first. After 1920 he went through several phases which toned down his expressiveness. Important was his departure for the United States which set him at a distance from his native milieu and the works he produced there. In the course of several years of systematic study in America he acquired the skill he lacked at the technical obstacles, about 1928 Gecan reached a full expressive mastery which however, never turned into mannerism. This new superior grasp of line, colour and brush stroke revealed a creative joy which produced the works of Gecan's "second" expressionism. A whole series of his paintings between 1928 and 1931 must be placed at the very top of the Croatian expressionist painting of that period. Unfortunately, the Parkinson's disease which developed in the early 1930's abruptly cut off this new flowering of Gecan's art.