

Ješa Denegri

Radikalni enformel Ive Gattina i Eugena Feller

Ješa Denegri
Dr. Ivana Ribara 113/III.
RS - 11 000 Beograd

Izvorni znanstveni rad
Original scientific paper
Primljen / Received: 25. 3. 2016.
Prihvaćen / Accepted: 27. 7. 2016.
UDK: 75.038.21(497.5)
75Gattin, I.
75Feller, E.

The paper focuses on Ivo Gattin and Eugen Feller as prominent figures in the so-called "radical Enformel", an artistic trend in Croatian painting during the late 1950s and early 1960s. Besides them, the representatives of radical Enformel include Vlado Kristl, Marijan Javšovar, and Đuro Seder, who likewise participated in the exhibition Informel 1956-1962 at Nova Gallery in 1977. The theoretical platform for this trend in painting was found in hypotheses presented in the influential text "Materia, tecnica e storia nell'informale" (1959) by the Italian art critic Giulio Carlo Argan, which were adapted to the specific Croatian circumstances and examples.

Keywords: *Enformel, Cold War, "radical Enformel", Ivo Gattin, "New Material", Eugen Feller, "Malampije"*

Enformel kao povijesno-umjetnički pojam

Pod pojmom *enformel* razumijevaju se umjetničke pojave što se u pojedinim europskim zemljama, također i u Hrvatskoj i ostalim kulturnim sredinama tadašnje Jugoslavije, javljaju i traju u vremenskom rasponu od ranih poratnih godina do prve polovine šezdesetih godina protekloga stoljeća, izražavajući raspoloženje epohalne „krize” kakva se također očituje u okvirno istodobnoj filozofiji i literaturi egzistencijalizma. Stoga se enformel smatra, više nego jedino slikarskim smjerom, duhovnim biljegom cijelog jednog povijesnog razdoblja u kojemu suvremeni svijet ulazi u postupne i mukotrpe ali ipak uzlazne procese materijalne obnove, dočim na duhovnom i psihološkom planu ostaju i dalje otvorenim teške traumatične spoznaje o nepodnošljivim patnjama ljudske jedinice bespomoćno zatečene u neizbježnom povijesnom vrtlogu epohe Drugog svjetskog i odmah potom nastupajućeg Hladnog rata. U takvoj društvenoj i duhovnoj atmosferi globalnih razmjera, u svijesti i duši suvremenih umjetnika traju bolni tragovi i nastaju preduvjeti novih pojava umjetničkih izričaja što se očituju odbacivanjem svake čvrste i određene ne samo predmetne i figurativne nego i apstraktne geometrijske forme u ime

bezobličnog stanja slikarske i skulptorske ili, još češće, ne- i izvanslikarske i skulptorske materije. Sâm termin *l'art informel* duguje se francuskom kritičaru Michelu Tapièu koji ga uvodi u nazivu i tekstu povodom svoje autorske izložbe *Signifiants de l'informel* u Parizu 1951. Zavisno od konkretnog društvenog i umjetničkog konteksta, pojave obuhvaćene skupnim pojmom *enformel*, na francuskom *l'informel*, na njemačkom *Informell*, na španjolskom *Informalismo*, na talijanskom *l'informale*, ne označavaju posve istovjetne sadržaje u svakoj od ovih spomenutih sredina; štoviše, obilježavaju njihove specifičnosti u obnovljenoj umjetničkoj klimi poratnoga Pariza¹, u ratom gotovo potpuno razorenoj Njemačkoj², u frankističkoj Španjolskoj³, u Italiji nakon pada fašizma i uspostave građanske demokracije⁴, jednako tako i u zemljama realnoga komunizma „u sjeni Jalte”⁵, kao i u nesvrstanoj Jugoslaviji i njezinim pojedinim kulturnim sredinama u vlastitoj verziji socijalizma⁶. No, unatoč svim nedvojbenim razlikama, enformel kao tipično europska umjetnička formacija – zajedno i usporedno s apstraktnim ekspresionizmom i akcionim slikarstvom u Sjedinjenim Američkim Državama – ostaje sve do danas iznimno važnim povijesnim poglavljem umjetnosti krajem prve i početkom druge polovine 20. stoljeća.⁷

Teorijska platforma „radikalnog enformela”

Množine slikarskih produkcija na koje se može primijeniti pojam enformel, u brojnim europskim umjetničkim sredinama, veoma su različite, što dopušta da se ovaj pojam odnosi na međusobno često vrlo udaljene tipologije slikarstva koje ni sami njihovi tvorci nisu obvezno poistovjećivali s tim terminom. Nametnula se stoga potreba da se pojmu enformel pripiše suženije i određenije značenje, što je naročito u jednom trenutku došlo do izražaja u dijelu talijanske likovne kritike u kojemu se mogu naći argumenti zasnivanja teorijske platforme „radikalnog enformela” kao bitno nepikturalnog jezika u kojemu se teži oštrom razgraničenju koliko s neotklonjenim tragovima predmetnih i figurativnih podataka, toliko i s ostacima klasičnih estetskih slikarskih osobina, dakle, svime što valja smatrati stranim i protivnim suštinskoj naravi enformela. Tako će Gillo Dorfles 1961. tvrditi kako se pojam enformel „odnosi na one oblike apstrakcije u kojima ne samo što manjka svaka težnja k figuraciji nego i svaka znakovna i semantička volja”⁸, dok će Giulio Carlo Argan biti još znatno izričtiji u zahtjevu da se tipologija enformela suzi na krajnje radikalne vrste ovog jezika, kako to proizlazi iz naredne poznate i u više navrata navedene tvrdnje:

„Informel želi da umjetničko djelo kao apsolutna prisutnost bude čitavo od iskustva u činu, bez evociranja sjećanja ili zalaganja za budućnost. Čisti čin egzistencije, slobodan od svake intencionalnosti, kao i od svake refleksije a posteriori, djelo informela jest apsolutno otuđenje. Ono teži da reproducira u 'drugom' iskustvo koje se izražava u njegovom radanju eliminirajući svaku razliku kvaliteta”⁹

Argan će ujedno ukazati i na opasnosti što izvornoj naravi enformela prijete ukoliko bi se slikari povinivali težnji da se unutar enformelu bitno svojstvene anti-estetičke sačuvaju željene ili neželjene klasične pikturalne finese:

„Ta materija koja okamenjuje svijest u slici je lijepa, lijepo su arabeske koje kapriciozno razvezuju, boje kojima se hvališe, labilne forme kojima se nabacuje i odmah briše... Ništa drugo nije poraz informela nego ova njegova netražena i uvijek prisutna ljepota”¹⁰

Ali da za – shodno Arganovoj tvrdnji – lišavanjem enformela „svake intencionalnosti” i „refleksije a posteriori” nipošto ne mora voditi uskraćivanju personalnosti umjetničkih izjava nego da, štoviše, pridonosi njihovoj neophodnoj individualizaciji, uvjerljivo će dokazati Umberto Eco u navodu što slijedi:

„Izgleda da se u slikarstvu enformela može i pored svega primetiti prisutnost nekog pravila, nekog sistema referencija, iako različitog od onog na koji smo navikli... Tako se dešava da u jednom delu enformela možemo da identifikujemo, iznad ili ispod fizičko-tehničkog sloja ideološko-konotativnih sfera, neku vrstu mikrofizičkog sloja čiji kôd umetnik sagledava u strukturi materije koju obrađuje. Ovaj kôd se bira kao model po čijem će se uzoru strukturalisati fizički, tehnički, pa i semantički slojevi, i to ne na taj način što bi delo predlagalo slike, odnosno značenja, već bi oblikovalo forme (makar i bezoblične) koje se mogu prepoznati. Inače ne bismo razlikovali Wolsovu mrlju od neke Fautrierove površine, ni Dubuffetov Macadam od Pollockovog gestikulaturnog crteža. Ove forme konstituišu se na znakovnom nivou, iako znaci nisu tako jasno enkodirani i čitljivi”¹¹

Zaključak što proizlazi iz ove teorijske rasprave čini se sljedećim: u golemoj produkciji slikarstva enformela kao da se mogu dovoljno precizno razlikovati stajališta radikalnih i ekstremnih (anti)slikarskih poimanja od onih, u znatnoj većini, u kojim se slikarskim praksama kriju, namjerno ili nenamjerno od strane umjetnika sačuvani, recidivi prethodnih slikarskih estetika, a što je pojmu enformela i praksama podvedenim pod tim pojmom često znalo umanjivati ili čak oduzimati enformelu bitno svojstvenu prevratnu i inovativnu povijesnu ulogu.

Ponovo će upravo Argan biti vrlo uvjerljivim tumačem suštinske pozicije umjetnosti enformela u zadatom epohalnom društvenom i političkom kontekstu:

„Antiideološki tehnicizam informela oštro ukazuje na tjeskobno stanje moderne tehnike, zatim na njen nedostatak sistema i svrhe... Evo, zašto se informel svuda širi, zašto svakog dana nalazi nove pristalice: nije on program akcije, nego konstatacija stanja stvari, nije on prijedlog integracije individue u društvo, nego očiglednost očajne usamljenosti individua u društvu”¹²

Hrvatski „radikalni enformel”

Među bogatim i složenim tokovima apstraktne umjetnosti s obilježjima lirske apstrakcije i enformela u Hrvatskoj pri kraju pedesetih i početkom šezdesetih godina protekloga stoljeća moguće je izdvojiti jedno uže problemsko područje što je prvi put bilo predloženo izložbom *Informel 1956-1962.* u Galeriji Nova u Zagrebu travnja 1977. Naime, tom prigodom obuhvaćeni tezom o

postojanju „radikalnog enformela” bili su okupljeni slijedeći nosioci ove umjetničke orijentacije (navedeni abecednim redom): Eugen Feller, Ivo Gattin, Vlado Kristl, Marijan Jevšovar i Đuro Seder¹³, da bi nedugo potom ova teza bila ponovo predložena, proširena i razrađena u sklopu izložbe *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije* u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu 1980.¹⁴ Valja spomenuti da je izložba u Galeriji Nova održana istodobno s retrospektivom skupine Gorgona u Galeriji savremene umjetnosti, pa iako među ovim priredbama nije bilo unaprijed dogovorene suradnje, za obe će kasnije biti rečeno kako „ne može biti slučajno što su (...) priređene u drugoj polovici sedamdesetih, u okolnostima povratnoga upliva tekovina 'nove umjetničke prakse' na kriterije revalorizacija umjetničkih pojava prethodnoga desetljeća”.¹⁵ Slijedom ove tvrdnje bila je izvedena još jedna hipotetična i u više navrata obrazlagana ideja o postojanju duhovnog i svjetonazorskog kontinuiteta što ga čine fenomeni radikalnoga enformela, Gorgone i nove umjetnosti sedamdesetih kao pojedinih etapa tzv. „druge linije” na hrvatskoj umjetničkoj sceni poratnoga razdoblja. Razlozi uslijed kojih se radikalni enformel vidi

u sklopu ovog kompleksa umjetničkih fenomena jesu, ukratko, u sljedećem: iako u tehničkom pogledu ostaje unutar discipline slikarstva izvan koje su glavne produkcija Gorgone i nove umjetnosti sedamdesetih, radikalni enformel spomenutih umjetnika blizak im je po brojnim izvanestetskim i antipikturalnim operativnim postupcima, ujedno srodan im je po duhovnim i psihološkim raspoloženjima i načinima socijalnoga ponašanja, što protagoniste svih ovih umjetničkih pojava udružuje po temeljnim životnim nazorima, a ujedno ih i razlikuje od brojnih drugih verzija i varijanti lirske apstrakcije i enformela, neosporno visokih umjetničkih razina, ali zasnovanih na drugačijim kriterijima valorizacije na svima njima zajedničkoj sceni hrvatske umjetnosti okvirno između 1955. i 1965. godine.¹⁶

Ivo Gattin

Moralo je proteći dugo vrijeme, od prvih umjetnikovih nastupa do zaslužene posthumne revalorizacije, kako bi djelo Ive Gattina danas konačno steklo vrlo istaknuto



1. Ivo Gattin, *Blokovi No 2*, 1956., brusni lak, pigment, vosak, pijesak, platno, Muzej savremene umjetnosti, Zagreb
Ivo Gattin, *Blocs No 2*, 1956, *sanded lacquer, pigment, wax, sand, canvas*, Museum of Contemporary Art Zagreb

mjesto u hrvatskoj umjetnosti druge polovice 20. stoljeća, s posebnom pionirskom ulogom upravo u sklopu radikalnoga enformela. Gattin je Salonu ULUH-a u Zagrebu, travnja 1956. i prosinca 1957. priredio dvije samostalne izložbe, gdje će na ovoj potonjoj prikazati svoje rane enformelne (anti)slike, uz potporu kritičara Radoslava Putara¹⁷ i Matka Meštrovića.¹⁸ No, ne uspijevajući se održati na domaćoj umjetničkoj sceni s takvim poimanjem slikarstva, prije iz osnovnih egzistencijalnih razloga nego zbog stjecanja navodne međunarodne umjetničke reputacije, bit će prinuđen 1963. otići u inozemstvo, konkretno u Milano, gdje ostaje do konačnog povratka u Zagreb 1970. godine. Za života, prva retrospektivna izložba bit će mu priređena u Galeriji Nova 1978¹⁹, druga, posmrtno, u Muzeju suvremene umjetnosti 1992.²⁰ U sastavu drugih *Jugoslovenskih dokumenata* u Sarajevu 1989. bit će uvršten među četvoricu povijesnih prethodnika kojima su posvećene samostalne izložbe.²¹

Dok će za Gattinovu prvu samostalnu izložbu 1956. kasnije odani mu pratilac Radoslav Putar oprezno zapisati da „veći dio radova koje Gattin upravo sada izlaže još uvijek pripada nadrealizmu”²², spominjući kao tadašnje umjetnikove uzore Tanguya i Tamaya, za drugu, s kraja 1957., isti će kritičar proročki ustvrditi kako ona predstavlja „u našim likovnim okolnostima novi datum”.²³ Pri obrazlaganju ove tvrdnje, za Gattinove rane enformelne slike iz 1956./57. Putar će navesti sljedeće argumente:

„Napustio je tradicionalnu tehniku, hrabro se suprotstavio normativima ugodnih, prijatnih kvaliteta klasičnog lijepog... Tako je stao upotrebljavati materijale, kojih nema u starim platnima: vosak, lim, pijesak, sirove pigmente... To su nesentimentalne životom nabijene pjesme u materijalima koji postoje i traju u našoj civilizaciji. To



2. Ivo Gattin, *Crvena površina s dvije usjekotine*, smola, pigment, juta, 1961., Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
Ivo Gattin, *Red Surface with Two Fissures*, 1961, resin, pigment, jute, Museum of Contemporary Art Zagreb

je poezija bitka stvari, 'mrtve' materije koja ne poznaje sreću ljudske smrti. Nerazdvojnost pijeska, bijesno fermentiranje trulih smola, cvat oblika kojim se stari lim opire nestanku, veličina stabilnosti zida, vegetiranje starih zahrđalih žica – to su izvori Gattinove invencije i o tom nam kazuje svoja uzbuđenja.²⁴

Ali osim iskazivanja osobnih dubinskih uzbuđenja, morali su postojati i neki vanjski poticaji što su Gattina mogli ohrabriti pri ubrzanom sazrijevanju njegovih operativnih sposobnosti, a to su zacijelo umjetnikova ažurna poznavanja pojedinih zbivanja s tada aktualne međunarodne umjetničke scene. Naime, Gattin je posjetio 28. bijenale u Veneciji 1956. gdje je mogao zamijetiti, između ostalih, umjetnike poput Pollocka, De Kooninga, Tobeya i Klinea u paviljonu Sjedinjenih Američkih Država, Burrija, Corpore, Consagre, Morenija, Morlottija, Prampolinija, Vedove u talijanskom paviljonu, te cijelu ekipu vodećih predstavnika španjolskoga enformela što su je činili Canogar, Feito, Millares, Saura, Tàpies, Tharrats. Valja dodati kako je Putar u svom osvrtu na venecijanski Bijenale 1956.²⁵ izdvojio upravo Burrija, a s obzirom na tadašnje poznanstvo Putara i Gattina nije isključeno da su oni mogli razmijeniti svoje dojmove s ove, tada jedine, našim umjetnicima i kritičarima lako dostupne smotre međunarodne suvremene umjetnosti.

U drugoj polovici 1956. Gattin radi tri slike (*Blokovi*, *Smeđa masa*, *Crna vertikalna površina*) u mješavini ulja, voska i brusnoga laka, a tijekom 1957. narednih osam u srodnim materijalima i istovjetnom izvođačkom postupku. Pri tome, bitno je spomenuti kako on istodobno s operativnom praksom razvija i vlastitu teorijsku refleksiju sažetu u spisu *Novi materijal* iz kojega vrijedi navesti slijedeće odlomke:

„Umjetnikovo htijenje, intimni sadržaj njegovog opusa inovirao je materijal. Postupak s materijalom potpuno se asimilirao sa intimnim sadržajem opusa”

I dalje:

„Zabune koje su rezultirale pasivnošću u odnosu na materijal treba ukloniti, jer je jedan od aksioma slikarskog stvaralaštva da slikar ima potpunu vlast nad materijalom i njegovim izborom. Ako je materijal aktivan element, koji ima uticaja na akt stvaranja, tada on može biti bilo koji materijal što ga slikar može podvrgnuti svome htijenju. Ako smo u sebi prevladali stav tradicije s obzi-



3. Ivo Gattin, *Bez naziva*, 1962., kombinirana tehnika, kolekcija Tihomir Jukić

Ivo Gattin, Untitled, 1962, combined technique, Tihomir Jukić Collection

rom na ton, boju i crtež, ništa nas ne priječi da ga prevladamo i s obzirom na materijal”²⁶

U slikama s kraja pedesetih i početkom šezdesetih Gattin je dalje razradio svoja praktično i teorijski utemeljena početna polazišta. Odstranio je posljednje tragove kompozicijskih punktova kako bi prostor, u slika poput *Ljubičaste površine s plavim* i *Crvene površine s pukotinama*, tretirao kao potpuno ujednačenu plohu. Osjetio je da ga kvadratni i pravokutni oblik slike sputava i navodi na neželjene recidive geometrijske forme, kako bi u jednoj od ključnih slika svoga opusa, u *Crvenoj površini sa dvije usjekotine* iz 1961., razorio njezin standardni format i kao gradivo slike zadržao sjedinjenje pigmenta i smole nanese na grubo platno, sve to polijevao je benzinom i potom palio, postupajući tako sve dokle je takva materija odolijevala tom razornom činu i zaustavljajući ovaj postupak tik do trenu u kojemu bi ostatak materije definitivno mogao biti pretvoren u pepeo.

Radni postupak, ponašanje u tijeku rada, jednom riječju djelovanje umjesto samog završnog stanja djela – to jest suština Gattinova umjetničkoga izričaja u jezičnim svojstvima radikalnoga enformela. Svoje (anti)slike Gattin je radio na tlu, u otvorenom prostoru susjednoga dvorišta, umjesto u atelijeru, kako bi izbjegao potencijalnu opasnost da plamen letlampe otet kontroli eventualno zahvati okolne predmete. Čin nastanka takova djela odvijao se uz dinamične kretnje cijelog umjetnikova tijela, dok se čin slikanja obavlja zahvatima u mje-

ri slikareve ruke. Postoje snimci kako Gattin materiju nanosi i potom pali negdje u prirodi, pri čemu su za razumijevanje prave naravi njegove umjetnosti ti snimci jednako uvjerljivi i neophodni koliko je to i izravno promatranje završenih djela. Tek, dakle, u jedinstvu trajanja operativnoga procesa i konačnih rezultata toga procesa u objektima slika bit će moguće postići punu spoznaju bitnih osobina Gattinova (anti)slikarstva i problemskih doprinosa njegova radikalnoga enformela hrvatskoj umjetnosti ranoga poratnoga razdoblja.

Eugen Feller

U sklopu radikalnoga enformela i u ukupnom opusu Eugena Feller ciklusu *Malampija* pripada vrlo istaknuto

mjesto. *Malampije* su prvi put prikazane siječnja 1962. na umjetnikovoj samostalnoj izložbi u Studiju G (pod kojim se nazivom, zapravo, krije skromna radionica za opremu slika i prodaju slikarskoga pribora Šira u Preradovićevoj ulici u Zagrebu) na poziv pripadnika skupine Gorgona koji su Feller mogli zapaziti na njegovoj prvoj samostalnoj izložbi u Klubu mladih 1959. godine. Prvi osvrt na Fellerovu spomenutu izložbu u Studiju G pisao je tada također mladi kritičar Želimir Košćević koji je u tekstu protkanom potporom i zamjerkama, između ostaloga, iznio slijedeće opaske:

„Ciklus od osam slika Malampija nema vidljivog početka ni kraja, hermetiski je zatvoren. Traženja mladog slikara (star 20. god.) nalaze se već sada izvan sfere likovnog. Čini se da on počinje gdje su



4. Eugen Feller, *Malampija*, 1961., kombinirana tehnika, Galerija umjetnina, Split
Eugen Feller, *Malampija*, 1961, combined technique, Museum of Fine Arts Split



5. Eugen Feller, *Žuta površina*, 1961., kombinirana tehnika, privatna zbirka
Eugen Feller, *Yellow Surface*, 1961, combined technique, private collection

mnogi stali... Radi se o negaciji slike, o stvaranju antilikovnog djela²⁷

U osvrtu pak Dubravka Horvatića na istu izložbu, o *Malampijama* zapisano je:

„To su kvadratni formati jute, pigmentirani, paljeni i zgužvani, u kojima dominiraju senzacije zgušnjih masa, nabora i raspuklina. Agresivnost nabora negira plohu, pa možemo govoriti o reljefnosti kadra. Jednostavnost prostora koja je ostvarena kromatskim sredstvima i njegov tok izvan granica formata, u koordinaciji sa spomenutim reljefom nalaže oslobađanje od kadra. Feller taj problem nastoji riješiti zidnom skulpturom²⁸”

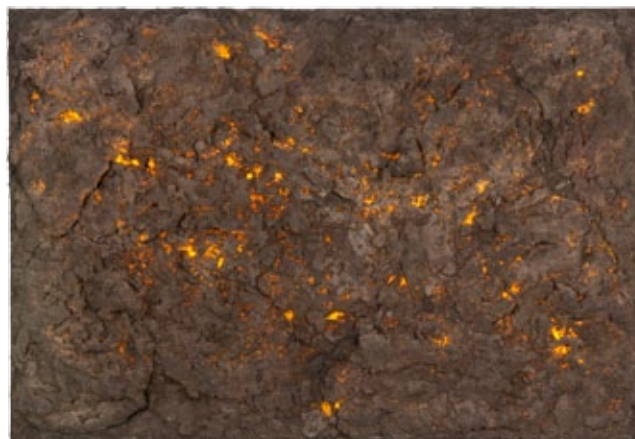
Usljedit će nedugo potom Fellerova samostalna izložba u Klubu mladih arhitekata u Beogradu 1963. poslije koje slijedi umjetnikovo naglo napuštanje *Malampija*, odustajanje od enformela i prelazak na drugačije umjetničke koncepcije. Prve povijesne revalorizacije *Malampija* bit će obavljene na izložbama *Informel 1956-1962*.

u Galeriji Nova 1977, *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije* u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu 1980. i *Apstraktne tendencije u hrvatskoj umjetnosti 1951-1961*. u Modernoj galeriji 1981. godine.

Na porijeklo i značenje pojma *Malampije* u Fellerovu slikarstvu prvi je ukazao Dubravko Horvatić u spomenutom osvrtu na umjetnikovu izložbu u Studiju G 1962., no tek odnedavno s time u vezi ponuđeno je pobliže objašnjenje. Naime, po vlastitom svjedočenju, Feller je na taj pojam naišao u romanu francuske spisateljice Nathalie Sarraute *Portret nepoznatog*, objavljenog u prijevodu u Novom Sadu 1960., u čijem se tekstu nalazi sljedeća rečenica: „Ona je sigurno volela to: njihovo veliko dno Malampiju”. U nastavku ovoga teksta isti se pojam još jednom spominje u narednom podužem navodu:

„Mora biti da su, i ona i stari, uživali u tome, oboje zatvoreni tamo, bez želje da iziđu, ušmrkavajući svoja sopstvena isparenja, toplo ušuškani na svom velikom dnu Malampiji. Ta reč kao da ih malko golica, draži, kao da je otvorila nešto u njima, pokrenula neku oprugu, nešto kao da se otkačilo, oči im blistaju – visoki mršavi mladić koji liči na pajaca bez kostiju, zavalio se, njegovi dugački prekršteni prsti stežu mu šiljato koleno, mršave noge mu se prepliću, usna mu se posuvraća iznad izbočenih očnjaka, što liče na dve male kuke, izgleda kao da dahće”.

Pojam *Malampija* iz navedenoga pasusa u prijevodu teksta Nathalie Sarraute dopunjen je napomenom na dnu iste stranice, gdje se pobliže razotkriva puno značenje ključnoga pojma:



6. Eugen Feller, *Malampija*, 1962., gips, boja, vl. Muzej savremene umjetnosti, Zagreb

Eugen Feller, *Malampija*, 1962, plaster, paint, gips, Museum of Contemporary Art Zagreb



7. Eugen Feller, *Malampija*, 1962., kombinirana tehnika, platno, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
 Eugen Feller, *Malampija*, 1962, combined technique on canvas, Museum of Contemporary Art Zagreb

„Ovaj izraz uzet je iz Židove reportaže Zatočnica iz Poatjea, u kojoj Žid priča o slučaju jedne žene koju je brat čitavog života držao zatočenu u jednom neverovatno prljavom ćumezu, sa stalno zatvorenim kopcima. Ona je tu počivala na postelji punoj gamadi i izmeta. Brat ju je svakog dana posećivao i dugo bi razgovarao s njom. Kada su je na dostavu suseda izvukli iz ćumeza i već polumrtvu preneli u bolnicu, ona je nepre-

stano jadikovala i preklinjala da je vrate na 'nje-no veliko drago dno Malampiju'. To ime beše ona sama izmislila²⁹.

Pojam *Malampije* u nazivu vlastita slikarskoga ciklusa Feller, dakle, pronalazi čitajući roman *Portret nepoznatog* Natalie Sarraute, ali to dakako nipošto ne bi trebalo shvatiti kako taj pojam i slike na koje se odnosi ilustriraju literarni sadržaj teksta spomenute francuske spisateljice. Simptomatično je, pri tome, da Fellerova tadašnja omiljena lektira pripada književnosti „novoga romana“, umjesto što bi to bila književnost predvodnika egzistencijalizma poput Sartreove *Mučnine* i Camusova *Stranca*. Umjetnik samouk kao što je to tada mladi Feller u ciklusu *Malampije* svoje slikarstvo zasniva na mentalnim, umjesto na likovnim/vizualnim temeljima, ali se ipak neizbježno sučeljava sa zadaćom kako da vlastite zamisli uvede i uobličiti na način svojstven kategoriji i praksama slikarstva. Uzor izvršenja svoje slikarske prakse Feller će pronaći u primjeru svoga prethodnika Ive Gattina kojemu duguje određeni repertoar tehničkih i operativnih postupaka, utiskujući u njih vlastite misaone sadržaje i emotivna stanja. Upravo zbog toga, unatoč kratkom trajanju i nevelikom broju izvornih primjeraka, *Malampije* predstavljaju značajno poglavlje ne jedino u ukupnom Fellerovu umjetničkom opusu nego, zajedno s ostalim protagonistima ovoga pravca, također i u području radikalnoga enformela u hrvatskoj umjetnosti druge polovice 20. stoljeća.



8. Eugen Feller, *Bez naslova*, 1964., ulje, papir, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
 Eugen Feller, *Untitled*, 1964, oil on paper, Museum of Contemporary Art Zagreb

Bilješke

- ¹ SYLVAIN LECOMBRE, *Vivre une peinture sans tradition*, u: *Paris-Paris 1937-1957* (ur. Pontus Hulthen), Centre Georges Pompidou, Paris, 1981.; GÉRARD XURIGUERA, *L'Informel et la part de Michel Tapi*, *Le années 50*, Paris, 1984.
- ² JÜRGEN CLAUD, *Kunst heute*, Hamburg, 1965.; ENRICO CRISPOLTI, *Informale tedesco anni '50*, Roma, 1982.
- ³ VICENTE AGULIERA CEMI, *Spagna. Arte doppio il 1945*, Bologna, 1970., *Informalismo spagnolo 1956-1964*, Valencia, 1986.
- ⁴ MAURIZIO CALVESI, *Informe in Italia fino al 1957*, u: *Le due avanguardie*, Roma, 1966., katalog izložbe *L'informale in Italia*, (prir. R. Barilli i F. Solmi), Galleria d'arte moderna, Bologna, 1983.
- ⁵ U srednjoj i istočnoj Evropi, PIOTR PIOTROWSKI, *Avangarda u sjeni Jalte. Umjetnost srednjoistočne Europe u razdoblju 1945-1989*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2011.
- ⁶ U Srbiji, LAZAR TRIFUNOVIĆ, *Enformel u Beogradu*, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd, 1982.; JEŠA DENEGRİ, *Enformel i slikarstvo materije u Vojvodini*, u: *Centralnoevropski aspekti vojvodjanskih avangardi 1920-2000*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2002.
- U Sloveniji, JURE MIKUŽ, *Slikarstvo materije in slovenske inačice informela*, u: *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost. Od preloma s socijalističnim realizmom do konceptualizma*, Ljubljana, 1995.
- ⁷ ENRICO CRISPOLTI, *Pittura d'avanguardia nel dopoguerra in Europa*, Milano, 1970., *L'informale in Europa 1940-1951. Onigini e primi svolgimenti, storia e poetica*, Roma, 1971.; MARGIT ROWELL, *La peinture, le geste, l'action*, Paris, 1972.; WERNER HAFTMANN, *Veliki majstori lirske apstrakcije i enformela*, I. SANDER, *Apstraktni ekspresionizam*, u: *Umetnost našeg vremena – Posle 1945*, Mladinska knjiga, Beograd, Zagreb, Ljubljana, 1972.
- ⁸ GILLO DORFLES, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano, 1961.
- ⁹ GIULIO CARLO ARGAN, *Materia, tecnica e storia nell'informale*, 1959, prijevod: *Materija, tehnika i povijest u informelu*, preveo Matko Meštrović, Književnik, 1, (1961.), ponovo objavljeno u knjizi *Studije o modernoj umetnosti*, Beograd, 1982.
- ¹⁰ GIULIO CARLO ARGAN (bilj. 9).
- ¹¹ UMBERTO EKO, *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd, 1973.
- ¹² GIULIO CARLO ARGAN (bilj. 9).
- ¹³ JEŠA DENEGRİ, *Informel 1956-1962*, u: *Feller-Gattin-Kristl-Jevšovar-Seder*, Galerija Nova, Zagreb, 1977.
- ¹⁴ JEŠA DENEGRİ, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji, Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1980.; JERKO DENEGRİ, *Enformel u Hrvatskoj*, u: *Prilozi za drugu liniju*, Horetzky, Zagreb 2003.
- ¹⁵ JEŠA DENEGRİ, *Radikalni enformel – Gorgona: vremenska i problemska prožimanja*, u: *Prilozi za drugu liniju*, 2. EXAT-51 – *Nove tendencije – radikalni enformel – Gorgona*, Beograd, 2005.
- ¹⁶ O lirskoj apstrakciji i enformelu u Hrvatskoj, osnovno: RADOSLAV PUTAR, *Nakon oslobođenja, u: 60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj*, Umetnički paviljon, Zagreb, 1961.; IGOR ZIDIĆ, *Apstrahiranje predmetnosti i oblici apstrakcije u hrvatskom slikarstvu 1951/1968, Život umjetnosti*, 7-8, (1968.), ponovo objavljeno u knjizi *Granica i obostrano. Studije i ogledi o hrvatskoj umjetnosti XX stoljeća*, Zagreb, 1996.; ZDENKO RUS, *Apstraktne tendencije u Hrvatskoj 1951-1961*, Zagreb, 1981.; ZDENKO RUS, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj*, 1, Split, 1985.; LJILJANA KOLEŠNIK, *Načini recepcije apstraktne umjetnosti u hrvatskoj likovnoj kritici 50-tih godina*, prilog na znanstvenom skupu *Umjetnost & ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi*, Zagreb, 1999.; ZDENKO RUS, *Monotonija versus ekspresija versus geometrija. Ključna tendencija u hrvatskoj umjetnosti pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća*, u: *Slika i objekt*, Zagreb, 2004.; ZVONKO MAKOVIĆ, *Pedesete: slikarstvo, skulptura, Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti*, Dom HDLU, Zagreb, 2004.; LJILJANA KOLEŠNIK, *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-tih godina*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2006.; SANDRA KRIŽIĆ ROBAN, *Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2015.
- ¹⁷ RADOSLAV PUTAR, *Crne teme na izložbi Ive Gattina u Salonu ULUH-a*, Narodni list, Zagreb, 4.12.1957., ponovo objavljeno u knjizi *Likovne kritike, studije, zapisi 1950-1960* (prir. Ljiljana Kolečnik), Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1996., 297-298.
- ¹⁸ MATKO MEŠTROVIĆ, *Konkretno slikarstvo I. Gattina*, Slobodna Dalmacija, Split, 14.12.1957. Tekst predgovora za izložbu u Galeriji S. Vidal u Veneciji 1959. objavljen u knjizi *Od pojedinačnog općem*, Mladost, Zagreb, 1967., 21-22, drugo izdanje, DAF, Zagreb, 2005., 19-20.
- ¹⁹ JERKO DENEGRİ, *Ivo Gattin*, Galerija Nova, Zagreb, lipanj 1978., ponovo objavljeno u knjizi *Prilozi za drugu liniju*, Horetzky, Zagreb, 2003., str. 371-375, osvrt na ovu izložbu: *Radikalni enformel Ive Gattina*, *Umjetnost*, 61-62, Beograd, septembar-decembar 1978., ponovo objavljeno u knjizi *Prilozi za drugu liniju*, 2, Macura, Beč-Beograd 2005., 152-154.
- ²⁰ BRANKA STIPANČIĆ, *Ivo Gattin*, Muzej savremene umjetnosti, Zagreb, rujan 1992.
- ²¹ Ostala trojica bili su Avgust Černigoj, Ivan Tabaković i Marij Pregelj. Autorica Gattinove prezentacije na ovoj izložbi Branka Stipančić.
- ²² RADOSLAV PUTAR, *Izložba slika Ive Gattina u Salonu ULUH*, Narodni list, Zagreb, 28.4.1956., ponovo objavljeno u knjizi *Likovne kritike, studije, zapisi 1950-1960* (prir. Ljiljana Kolečnik), Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1996., 239-240.
- ²³ RADOSLAV PUTAR (bilj. 17).
- ²⁴ RADOSLAV PUTAR (bilj. 17).
- ²⁵ RADOSLAV PUTAR, *Susret sa znanima i nepoznatima. Bilješke sa Biennala u Veneciji kolovoza 1956, Čovjek i prostor*, 53, Zagreb, 1. IX 1956., ponovo objavljeno u knjizi *Likovne kritike, studije, zapisi*, Zagreb, 1996., 269-272.
- ²⁶ IVO GATTIN, *Novi materijal, Umjetnost*, 4-5, Zagreb, studeni-prosinac 1957.
- ²⁷ ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, *Malampije. Izložba Eugena Feller* u zagrebačkom „Studiju G”, *Telegram*, 91, Zagreb 19. I 1962, ponovo objavljeno u knjizi *Likovne kritike, predgovori, razgovori, 1962-2011*, Durieux, Zagreb, 2012., 17-18.
- ²⁸ DUBRAVKO HORVATIĆ, *Eugen Feller, Vidici*, 67-68, Beograd, 1962., 15.
- ²⁹ Navodi u tekstu JERKO DENEGRİ, *Podrijetlo naziva Malampije u slikarstvu Eugena Feller*, u: *Prilozi za drugu liniju*, 3, Edicija Artinova, Zagreb, 2015., 391-394.

Summary

Radical Enformel in the Oeuvre of Ivo Gattin and Eugen Feller

An important chapter in European art after World War II was the Enformel, with the linguistic variants *L'informel* in French, *Informalismo* in Spanish, *L'informale* in Italian, and *Informell* in German, an art movement that was chronologically and intellectually related to the contemporaneous philosophy and literature of existentialism. Among the Croatian artists, the Enformel found numerous followers and the exhibition *Informel 1956-1962* introduced the radical wing, consisting of Ivo Gattin, Eugen Feller, Vlado Kristl, Marijan Jevšovar, and Đuro Seder. These artists found a theoretical platform in an influential text titled "Materia, tecnica e storia nell'informale" (1959) by the Italian art critic Giulio Carlo Argan, published in Croatian translation as "Materija, tehnika i povijest u informelu" in *Književnik 1* (Zagreb, 1961). Specific and individual versions of

"radical Enformel" found an expression in paintings by Ivo Gattin exhibited at the ULUH Gallery in Zagreb in 1957, later shown in two of his retrospectives: at Nova Gallery in 1978 and posthumously at the Museum of Contemporary Art in 1992. Besides his outstanding artistic oeuvre, Gattin wrote an important theoretical text: "Novi material" ("New Material"), published in *Umjetnost 4-5* (Zagreb, 1957). Eugen Feller had a solo exhibition at Studio G, organized by the Gorgona art group in 1962, with a series of Enformel paintings called *Malampije*, a title borrowed from the prose of Nathalie Sarraute. The radical Enformel of Gattin and Feller can be understood as a programmatic chapter in the so-called "second line" of Croatian art in the period after World War II, which ranged from Gorgona to the new art practices in the 1970s.