

Umjetnost može nastajati iz umjetnosti kao ideja ili predložak rasporeda kompozicijskih elemenata, kao svladavanje tehničkih dostignuća i postupaka, onda se može napajati perceptivno-iskustvenim instrumentarijem samog umjetnika, ali je uvijek u njezinoj naravi snažno prisutan konglomerat složenih odnosa, prilagođiva i kombiniranih mentalnim zahvatima.

Netko će možda prigovoriti da Marijana nije slikarica originalne invencije, jer kao predložak uzima fotografski snimak. No suvremenost takva »hladnog« postupka ne umanjuje autentičnost njezina koncepta, koji se zasniva na veoma istančanom odabiru motiva, gotovo na načelima montaže (toga omiljenog konstruktivnog postupka avangardnih umjetnika) složenog u neobične sklopove, razbijajući uobičajenu perceptivnu naviku. Efekt začudnosti, pomaka, zbunjujuće vizure predmetnog svijeta otkriva nam u pozadini »oko« i »misao« subjekta, njegovu sublimiranu osjećajnost i doživljajnost, krajnje suzdržanu i prikrivenu lazurnim slikarskim postupkom.

Njezine su slike metaforički iskazi o srazu modernističke arhitekture i pejzaža, o svojevrsnoj hladnoj erotičnosti purističkih sklopova drvenih ploha i metalnih, staklenih, plastičnih elemenata. Slikaričina transformacija naglašava oniričku viziju suvremenog svijeta, protkanog tajanstvom, blještavim prividima, lebdećim formama i svjetlosnim cdrazima.

Ako u njezinim radovima prepoznamo već zarana odmak od hiperrealističkog predočivanja (bez obzira na istovjetnost slikarske tehnike), ako nam njezina specifična geometrija pokrenutih, pomaknutih, izokrenutih perspektiva sugerira metaforičko čitanje, onda i njezinu poetiku smijemo shvatiti kao emanaciju postmodernističkog duha i senzibiliteta, koji uvažava pluralizam slikarskih stilova. Ali, bez obzira na tu moju hipotezu, riječ je o autorici čiji opus ide u sam vrh našeg likovnog obzorja.

londonski dnevnik

flora turner

RENOIR

Pierre-Auguste Renoir 1841—1919.

Hayward Gallery, London 30. siječnja — 21. travnja 1985.

Galleries Nationales du Grand Palais, Paris, 14. svibnja — 2. rujna 1985.

Museum of Fine Arts, Boston, 9. listopada 1985 — 5. siječnja 1986.

Ovaj prikaz možemo započeti pitanjem: »Volite li Renoira?« Ako je odgovor potvrđan, onda se bez potrebe za kritičkim razmatranjem možete prepustiti njegovu slikarstvu, u kojem kao da je sve podređeno radosti življenja, čaru svjetla, žarkim bojama i virtuoznom zamahu kista. Ako niste gorljivi pristaša njegova slikarstva, ova je izložba izvanredna prilika da ispitete svoj odnos prema vjerojatno najpopularnijem slikaru iz kruga impresionista.

Kronološkim redom pratimo razvojni put podijeljen u približno sedam faza. U prvom razdoblju, oko 1860, ističemo mali, intimni portret oca: čelično siva, crna i blještavo bijela uokviruju lice na kojem sjene modeliraju ružičasti inkarnat. U pejzažima se osjeća utjecaj Moneta i najavljuju se kolorističke promjene sedamdesetih godina.

U impresionističkom periodu svjetlost rastvara oblik na kojem titiraju mrlje svjetla i sjene. Umjesto crne, sve više upotrebljava plavu boju. Portret Parižanke (iz Muzeja u Cardiffu) upravo je čitav rađen plavim tonovima. Na »Ljulački« iz 1876. sjene su modre, a titranje svijetlih i tamnih mrlja na odjeći djevojke izazvalo je polemike i negativne reakcije suvremenika. Iz tog je razdoblja izloženo nekoliko remek-djela, od kojih je ipak najsnažnije »Kazališna loža« (iz Cortauld galerije), prva i najuspješnija varijanta teme na

koju će se kasnije više puta vraćati.

Raznolikost slikarevih tehnika i neuobičajen rukopis nalazimo na maloj slici »Žena sa suncobranom« (iz muzeja u Bostonu). Kad je popularnost njegova impresionističkog pristupa na vrhuncu, Renoir mijenja svoj stil i obraća se slikarstvu Rafaela i Ingesa. Savjetuje da se umjetnost uči na djelima Mantegne. Uzori su mu, među ostalima, Tizian, Rubens, ali i Watteau. Tolike oprečnosti nisu neobične za Renoira. Za svoje je slikarstvo rekao: Ja nemam pravila, metode ni tajni.« A to je značilo neprekidno traženje i ispitivanje svojih mogućnosti. Istraživao je različite načine: od slojevitih namaza u ranijim slikama, do kasnih platna na kojima je sloj tako tanak da daje dojam akvarela. Nakon kratkog razdoblja linearnog stila i čvrsto ograničenih oblika nastaje promjena u seriji »Kupačica«. Paleta se ograničuje na tople žute i ružičaste tonove, plave sjene nestaju. Kada temu svojih aktova pretvara u mitološke scene, rezultat je vrlo dvojbjen. Na početku stoljeća nastaje niz izvanrednih portreta. Posebno ističemo portret Tille Durieux, njemačke glumice koja je dio svog života provela u Zagrebu. Slikana je u kostimu koji je Poiret radio za predstavu Pigmalion.

Autor kataloga uspoređuje kompoziciju te slike s Tizianovim i Rafaelovim portretima. Osebnost Renoirova mekoća i ženstvenost postignuta je mekim vijugama lepršave tkanine i čestim atributom njegovih ženskih portreta — ružom u kosi.

U posljednja dva desetljeća života sve ga više zanima postizanje trodimenzionalnog dojma. Sliku organizira poput visokog reljefa, modelira svjetlom, a tonovi su bakrenocrveni i srebrnosivi. Sve to logično vodi izravno oblikovanju u tri dimenzije. Na kraju izložbe monumentalni kip Venere (iz Tate

gallery) predstavlja Renoirovu posljednju — kiparsku fazu.

U ovom studioznom odabiru ipak osjećamo nedostatak nečega što bismo mogli nazvati vezivnim tkivom slikarevih mijena, a to su crteži, skice i pasteli.

Izostajanje nekih antologijskih djela na izložbi u Londonu objašnjeno je činjenicom da će u tri razna grada izbor ponešto varirati. Zbog duljine trajanja izložbi — ukupno gotovo godinu dana — priređivači su za neka djela odabrali varijante ili su se odlučili za slike koje se ionako nalaze u mjestu održavanja izložbe.

Ali iscrpan i bogato ilustrirani katalog uspostavlja logičnu cjelinu. S posebnim smo zadovoljstvom zamijetili da u prodajnom odjelu galerije uz katalog stoji i knjiga: Nepoznati Degas i Renoir u Narodnom muzeju u Beogradu.

MUNCH I RADNICI

Galerija Barbican od 14. veljače do 8. travnja 1985.

Godine 1929. Edvard Munch piše: »Nastalo je vrijeme radnika. Zar ne smatrate da umjetnost mora ponovo postati opće vlasništvo i zauzeti zasluženo mjesto na prostranim zidovima javnih zgrada? Suvremena arhitektura sazdana je od glatkih površina, male su slike postale nepotrebne. Ali velikim je površinama potreban život i boja. Zadatak je umjetnika da prekrije velike površine. Zar ne bi trebalo ponovo kao u renesansi slikati freske? Tada bi umjetnost postala vlasništvo naroda — umjetničko bi djelo pripadalo svima nama.«

Od uličnih scena nastalih osamdesetih godina prošlog stoljeća do »Radnika u snijegu« iz tridesetih godina ovog stoljeća, za Muncha je tema radnika neiscrpan izvor inspiracije. Slikara »glasno« izraženih emocija zamijenio je šutljivi promatrač ljudi predanih svome radu. Pa i kad je riječ o temi s određenim čuvstvenim nabojem, kao na primjer na slici i crtežu pod naslovom »Radnik i dijete« — dijete je slikano s leđa, a očevo se lice tek nazire. Dramatičnost trenutka izražena je dijagonalnom kompozicijom likova i crno-bijelim kontrastima. Izrazito dijagonalna kompozicija javlja se i na mnogim drugim slikama, a oprečnost svijetlog i tamnog razrađena je u seriji »Radnika u snijegu«.

Povratak radnika kućama tvori zaseban ciklus. Poput beskrajne rijeke što izvire iz perspektivno sužene ulice kreće se tamna, jednolična masa likova. Nagnuta u prvi plan gledaju nas lica odsutna pogleda.

Kada u razdoblju od 1910. do 1916. Munch slika seljake, kompozicija se mijenja, postaje statična. Simetričan raspored likova, tople boje i razigran potez kista odraz su mi-

ra i zadovoljstva — oda plodnosti. Na kraju ove tematski zasnovane izložbe golemo je platno: *Radnici u snijegu* i niz obojenih crteža rađenih za novu vijećnicu u Oslu. Na crtežima Munch razrađuje dvije teme: gradnju vijećnice i radnike u snijegu. Kad je 1931. godine položen kamen-temeljac za vijećnicu u Oslu, bolest očiju i podmakla dob ne dopuštaju, međutim, autoru da definitivno ostvari svoju umjetničku viziju i velikim površinama udahne život, kako bi skice postale monumentalne freske, dostupne svima.

ZBIRKA SAATCHI

London, 98A Boundary Road, otvorena za javnost od 22. ožujka 1985.

Charles Saatchi poznato je ime u poslovnom svijetu. On je, naime, uz svoga brata, osnivač reklamne agencije Saatchi i Saatchi, pete po veličini u svijetu. Posebnu su slavu stekli vodeći uspješan propagandni program za konzervativnu stranku u dvjema izbornim kampanjama. Ali Charles nije ništa manje poznat u svijetu suvremene umjetnosti. Uz suprugu Doris, povjesničarku umjetnosti i londonsku urednicu američkog časopisa »Kuća i vrt«, započeo je prikupljati »minimal art« oko sredine šezdesetih godina. Od tada, opsesivno kupujući djela već klasičnih modernista ali i neafirmiranih mladih umjetnika (ponekad i čitave izložbe), oni su postali najveći — a po nekima i jedini u Britaniji — ko-

lekcionari isključivo suvremenih umjetnika. U njihovoj zbirci od gotovo pet stotina djela zastupljeno je 45 umjetnika — uz Talijane, Zapadne Nijemce i Engleze većina su Amerikanci. Za tako veliku zbirku to je relativno mali broj imena, ali politika Saatchijeva otkupa razlikuje se od programa i materijalnih mogućnosti bilo kojeg muzeja ili galerije: odabravši umjetnika, oni nabavljaju na desetke njegovih djela a ne tek poneki karakterističan rad. To je bio povod za mnoga zlobna tumačenja, ne samo u likovnim krugovima već i na stupcima dnevnog tiska. Saatchi — začudno povučeni za majstore reklame — nisu na to odgovarali, ali su zasigurno uživali kad je Malcolm Morley dobio Turnerovu nagradu za doprinos britanskoj umjetnosti, jer galerija Tate u tom trenutku nije posjedovala ni jedno njegovo djelo, dok ih se u Saatchijevoj zbirci nalazi ništa manje nego četrnaest.

U prvoj postavi njihove novootvorene galerije izloženo je također četrnaest antologijskih djela Andyja Warhola — još jedan razlog za ljubomoru galerije Tate koja posjeduje tek dva.

Povod ovom napisu upravo je otvaranje galerije u kojoj Saatchi planiraju postupno izlagati svoju zbirku.

Relativna povučенost ogleđa se i u izboru lokacije i same zgrade, nekadašnjeg skladišta boje. Smještena na spoju Boundary Road i po Beatlesima slavne Abbey Road, nalazi se na rubu mondenog Londona, a u arhitektonski potpuno nezanimljivu predjelu. Projektant Max Gordon sačuvao je osnovnu

strukturu zgrade i podijelio je u četiri prostora. Otvorena krovna konstrukcija sa staklenim krovom daje dojam golemog ateljea, dok blještavo bijeli zidovi i majstorski riješena rasvjeta stvaraju dojam prirodnog svjetla i u izrazito sivo londonsko poslijepodne. Povodeći se za svojim minimalističkim ukusom Saatchi su u golemom prostoru izložili manje od desetine svoje zbirke. Ostavljajući svakoj slici i skulpturi obilje životnog prostora, u ovom su prvom izboru izložili skulpture Donalda Judda, crno-sive minimalističke slike Bricea Mardena, čitavu dvoranu kaligrafskih poruka Cyja Twomblyja. Najimpresivniji je izbor Andyja Warhola: od male uljane slike s limenom Campbell juhe, preko likova kao što su Elvis, Marilyn, Liz, Jackie, Marlon, naravno autoportreta, te serija nesreća i katastrofa do monumentalnog portreta Mao Ce Tunga. Na ulazu, a ujedno i izlazu iz galerije svijetleći je objekt Brucea Naumanna s fluorescentnim slovima što tvore titravu poruku: život — smrt — zna — ne zna.

Ne postoji poseban katalog izložbe, nego je čitava zbirka objavljena u četiri poveća sveska pod naslovom: *Umjetnost našeg doba*. Ne znam je li izbor naslova slučajno identičan, ili mu je namjera da bude svojevrsan nastavak knjizi jednakog naslova objavljenoj u engleskom izdanju 1966. godine. Ali, za razliku od knjige što ju je Will Grohmann uredio kao objektivni presjek kroz zbivanja u svijetu umjetnosti do šezdesetih godina, ovdje se vizija umjetnosti našeg doba ograničuje na vrlo ekskluzivan izbor obitelji Saatchi.

IZLOŽBA SLIKA
MIRE RAJKOVIĆ

Galerija Margaret Fischer,
London, ožujak—travanj 1985.

Petkom poslije podne, kad započinje opuštenost engleskog vikenda, poseban je užitek utonuti u štivo lokalnog lista. Kao što većina kuća s pripadnim vrtom stvara iluziju života na selu, tako i listanije »Hampstead & Highgate Expressa« ili, kako ga ovdje od milja zovu: »Ham and High«, smanjuje sedmomilijunski grad na dimenzije »Dubrovačkog vjesnika«. U jednom od prošlih brojeva pažnju nam je privukao poveći, uokvireni oglas o otvaranju izložbe u galeriji Fisher: »Izložbu jugoslavenske umjetnice Mire Rajković otvorit će dr Michael Kauffmann — voditelj zbirke slikarstva u Victoria i Albert muzeju.« Ne mali povod da se u subotnje poslijepodne zaputimo u ulicu Lambolle, mirni kutak Hampsteada, gdje je na broju dva, bez ikakvih vanjskih oznaka, ekskluzivna galerija Margaret Fisher. Vlasnica je živahna dama koja se dobro sjeća svoga bečkog djetinjstva za vrijeme prvoga svjetskog rata. U Londonu živi i djeluje više od četrdeset godina, pa tako i galerija, što je zapravo prostor dnevnog boravka njezine viktorijanske kuće, računana na posjet već uhodane publike.

U prepunoj dvorani na otvaranju izložbe doktor Kauffmann je s velikim žarom opisivao prvi susret s djelima Mire Rajković i svoje oduševljenje što ga je slučajni susret doveo u vezu s umjetnicom koja izvanredno majstorski vlada slikarskim tehnikama i čije je slikarstvo, po njegovu mišljenju, spoj srednjoevropskog ekspresionizma i jugoslavenskoga slikarskog nasljeđa.

Privukle su ga oprečnosti u njezinu slikarskom izrazu: lakoća i si-lovitost, oporost ali i profinjenost.

U zemlji gdje je tradicija akvarela izrazito jaka laskavo je biti smješten uz slavna imena kao što su Turner i Girtin.

Uistinu, tehnika kojom je Mira Rajković najbolje ovladala i gdje je stekla autentičan rukopis — upravo je akvarel. Njezinu temperamentu odgovara brz potez i čista boja kroz koju sja svjetlost bijele podloge. Isto tako, snažan potez izveden u jednom dahu karakterističan je za njezine crteže kistom.

U uljanim slikama ta se lakoća izraza gubi, likovi su otežali pod nazom boje.

Vrlo pozitivan prikaz kao uvod u izložbu vjerojatno će joj otvoriti vrata i drugih londonskih galerija. Iako je po svojoj drugoj profesiji — profesor engleskog jezika i književnosti i prevodilac — često boravila u Velikoj Britaniji, čak je bila i upraviteljica Jugoslavenske škole u Londonu, ovo je njezin prvi — i očito vrlo uspješan — likovni nastup u Velikoj Britaniji.

EDWARD LEAR 1812—1888.

Royal Academy of Arts
20. 4 — 14. 7. 85.

Prije stotinu godina Edward Lear je oduševljeno napisao svom prijatelju i učitelju Holmanu Huntu: »U Kraljevskoj su akademiji izložili dvije moje slike, ove su godine izvanredno postavljene!!« Poznatiiji kao pjesnik, Lear se čitavog života trudio da ga prihvati Kraljevska akademija. Često se osjećao prikraćenim kad su njegove slike visile na neprikladnim mjestima. Upravo je zbog toga izbor Kraljevske akademije najbolji mogući prostor za ovu retrospektivu. Duhovit i sposoban da se nasmije na svoj račun Lear vjerojatno ne bi zamjerio da taj sretan događaj kasni za jedno stoljeće.

Svoju slikarsku karijeru započinje sa 16 godina. Sa 19 već ima objavljenu knjigu zooloških crteža. Vrlo je uspješan crtač ptica. Za razliku od svojih prethodnika, on slika prema živim pticama a ne punjenim modelima. Vesela, šarolika bića u prvoj dvorani izložbe nisu samo opisni, egzaktni zoološki crteži, već majstorski portreti evropskih ptica. Njegovi su crteži po formatu i stilu bili novost i postali su uzor njegovim sljedbenicima. Nije stoga čudno da su znanstvenici, u njegovu čast, po njemu nazvali tri vrste papiga.

Kada mu je, dok se bližio tridesetoj, vid toliko oslabio da, po vlastitim riječima, nije mogao vidjeti pticu manju od noja, odlazi na putovanja i slika isključivo pejzaže. Godine 1846. objavio je svoje litografske ilustracije: Putovanja po Italiji. Kraljica Victoria, i sama vrstan crtač, oduševljena je tim crtežima i moli ga da joj dâ pouku u dvanaest lekcija. Ali i nakon tako visokog priznanja on žudi za upisom u Kraljevsku akademiju, i želja mu se 1850. ispunila.

Talijanski pejzaži pokazuju eksperimentiranje u stilovima i tehnikama. Nakon crteža olovkom i kredom sve više slika akvarele. Putuje Evropom, odlazi na Daleki istok i u Indiju. Akvareli su često tek osnova za daljnju razradu, snimak krajolika s naznakama boje i bilješkama s kojeg je položaja i u koje doba dana skica nastala. Tehniku slikanja većih kompozicija u studiju na osnovi skica i bilježaka zadržao je u tijeku čitavoga radnog vijeka. To i nije uvijek najsretnije rješenje, jer njegova ulja često djeluju odviše dovršena. A tu je i napast serijske proizvodnje pejzaža. I sam postaje toga svjestan kada bilježi u svoj dnevnik: »Da sam nastavio kopirati vlastite slike, postajao bih iz dana u dan sve mrzovoljniji i gluplji, i vjerojatno bih se naposljetku pretvorio u nešto između pauka i sjevernog medvjeda.« Learov smisao za humor i snaga da prevlada naoko nepremostive teškoće što ih donosi epilepsija, krhko zdravlje, oslabljen vid i česte materijalne nedaće, odaju osobu izuzetno inteligentnu, šarmantnu i hrabru. U nizu karikatura znao se nasmejati svome jajolikom izgledu. Putovanja su za nj značila poticajne avanturističke strane u vlastitoj naravi, borbu s bolešću, a posjeti dalekim i egzotičnim krajevima borbu s depresivnim stanjima i izvor novih slikarskih i literarnih poticaja.

Vješt crtač životinja i biljki osjećao se nesigurnim u slikanju ljudskih likova. Ako se i javljaju na uljima ili skicama, tvore tek malu grupu u pozadini, a naglasak je na nošnji. Za nas je posebno zanimljiva skica iz Ohrida. U prvom je planu lik seljanke u nošnji, slikan s leđa, a podalje grupa muškaraca što sjede. Ta je studija reproducirana u boji u opsežnom i vrlo studiozno pripremljenom katalogu. Katalog će zasigurno pridonijeti da se isprave podaci o njegovu slikarskom opusu, kao na primjer onaj u Enciklopediji Jugoslavenskog leksikografskog zavoda, u

izdanju 1968. godine, gdje se navodi da su od Learovih slikarskih radova preživjele samo ilustracije za njegove knjige. Uz te ilustracije i brojne litografije nakon njegove je smrti ostalo ništa manje nego oko sedam tisuća akvarela i tri stotine uljanih slika.

Izložba nije samo prilika za upoznavanje njegova slikarskog opusa. Bogata dokumentacija i rijetka izdanja njegovih knjiga poticaj su za susret s njegovim putopisima i stihovima.

»Uistinu je bilo ugodno upoznati vas Mr Lear.«

EDGAR DEGAS 1834—1917.

Slikar u ulozi grafičara
(The Painter as Printmaker)

Galerija Hayward od 15. svibnja do 7. srpnja 1985.

Prva asocijacija na riječ grafika povezana je s pojmom reproduciranja, umnožavanja. Usavršavanje grafičkih vještina omogućilo je mnogim umjetnicima da steknu brojniju publiku. Često su grafički listovi uspjeli doprijeti mnogo dalje nego što bi uljana slika ili skulptura ikada stigle. Ali Edgara Degasa nisu privukla reproduktivna svojstva grafike. Upravo je paradoksalno da je za života objavio samo četiri grafike. Neki njegovi grafički radovi nisu bili poznati ni najbližim prijateljima, a opće je čuđenje nastalo kada je nakon umjetnikove smrti rasprodan sadržaj njegova ateljea, između ostalog gotovo četiri stotine grafika. Razgrabljene od kolekcionara raspršile su se svijetom, i velik je napor uložan da se na ovoj izuzetnoj izložbi prikupi 225 djela. Upravo zbog posve intimnoga, dnevničkog obilježja Degasovih grafika, na izložbi nas obuzima osjećaj da smo nepozvani gosti, uljezi u skriveni kut slikareva prostora. Opčinjen mogućnostima što ih grafici pružaju bakar i kamen, eksperimentirao je i poput vrsna glazbenika osluškiavao i bilježio svaki titraj. Pojedine su teme poznate u više od deset verzija. Degas-slikar bavio se grafikom u raznim fazama svog života. Na početku se uči na djelima baroknih majstora, koji su grafiku izdigli do složenosti slikarskog postupka. Za trogodišnjeg studija u Italiji okušao se u bakropisu i radi portrete što podsjećaju na Rembrandtove autoportrete. Ali nije odolio ni izazovu svoga klasičnog obrazovanja pa ilustrira Dantea. Nakon njegova povratka u Pariz novost fotografije kao medija utječe i na njegov grafički opus. Njegova je najplod-

nija faza oko 1880. Traži nove kombinacije tehnike bakropisa, suhe igle, akvatinte. U crnobijelom traži mogućnost tonskog i strukturalnog izražavanja. Linearni se karakter gubi, upotrebljava niz neuobičajenih alata. Njegove su teme: kabaretske pjevačice, plesačice u operi, pralje i prostitutke. Razrađuje efekt što ga stvara dramatičan odnos svjetla i sjene u malim, umjetno osvijetljenim prostorima. U to vrijeme s Pissarroom i Mary Cassatt planira tiskanje časopisa pod naslovom Dan i noć, u kojem bi se objavljivali originalni bakropisi. Kako saznajemo iz pisma majke Mary Cassatt, upravo zbog Degasove sporosti i neprestanog eksperimentiranja projekt nije nikada ostvaren. Čini se da Degas uživa u procesu rješavanja likovnog problema a ne u njegovu konačnom rješenju. Postavlja iste likove u različite kompozicije (kao na primjer: Studije u Louvreu) ili pak analizira kako male promjene u osvjetljenju utječu na ugođaj u dvadeset i dvije verzije »Kupačice koja izlazi iz kade«.

Godine 1881. pozvan je da izloži svoje grafike na prvoj izložbi novoosnovanog društva slikara-grafičara u Londonu. Njegov je odgovor bio negativan. Nakon više od stotinu godina upravo je London domaćin izložbe koja svojim studentskim karakterom pridonosi najboljem razumijevanju njegove umjetnosti. Ona ujedno dokazuje kako nije bio u pravu kad je samokritično skrivao svoje grafike, već da je imao mnogo realniji odnos prema njima kad je rekao: »Da se ponovo rodim, stvarao bih samo u crno-bijelom.«

ROYAL ACADEMY SUMMER EXHIBITION

Ljetna izložba u Kraljevskoj akademiji

1. lipnja do 25. kolovoza 1985.

Ljetna izložba što se pod okriljem Kraljevske akademije bez prekida održava već 217. godinu, nije samo značajan likovni događaj već ima i svoju izrazito društvenu ulogu. Iako su se čak i u konzervativnoj Engleskoj u tijeku više od dvije stotine godina izmijenili mnogi običaji, pa uzrečica: »U crkvu svake nedjelje, a u Kraljevsku akademiju jednom godišnje« više ne opisuje suvremenog dobro odgojenog Engleza, popularnost te izložbe sve je veća. Na prvoj je izložbi bilo izloženo 136 radova, a na ovoj godišnjoj je postignut rekordan broj od 1712 djela. To je ujedno i najposjećenija manifestacija suvremenoga umjetničkog stvaralaštva u Britaniji. Stoga nije čudno što je žiri primio na ocjenu 15.000 radova. Ove su godine članovi žirija imali na raspolaganju tri tjedna da izaberu radove i postave izložbu. Zastrašujući zadatak, budući da ne postoji nikakva prethodna selekcija ili određen tematski izbor. Svoje radove mogu donijeti svi akademski, profesionalni umjetnici, ali isto tako i amateri, bez obzira na nacionalnu pripadnost ili godine života. Jedini je uvjet da djelo nije već bilo izloženo u Londonu. Biti izložen u prostorijama Akademije velika je počast, ali i mogućnost da se slika ili kip, posvećeni izborom slavnih akademika, dobro prodaju.

A nije beznačajno za nekog amatera ni izlagati uz najpoznatija imena suvremene britanske umjetnosti. U tijeku svih ovih godina iz mnogih su dnevničkih zapisa poznate bilješke o oduševljenju ili razočaranju što su ga umjetnici doživljavali na takozvani 'varnish-ing day'. To je dan, osam dana prije otvorenja za publiku, kada su

svi autori pozvani da po potrebi dotjeraju svoja djela, vide u kojoj su dvorani postavljena i susretnu ostale odabranike. Na svečanom ručku nakon radnog dijela objavljuju se nagrade.

Najveća nagrada u iznosu od 5000 funti ove je godine pripala škotu Williamu Scotu za sliku »Varijacije«.

Njegovo se veliko, apstraktno platno izdvaja iz općeg ugođaja u kojem prevladava figuracija. Slika sedamdesetogodišnjeg akademskog slikara, čija su djela zastupljena u vodećim galerijama suvremene umjetnosti, dio je serije nazvane »Berlinsko plavo«. Scott je tu temu razrađivao posljednjih 15 godina.

Nagrada za akvarel pripala je Johnu Titchelu iz Kenta. Njegova slika »Mijene svjetla, osam sati ujutro« spoj je impresionističke teme (lopoči) i utjecaja tradicionalnoga japanskog slikarstva. Ni ostali nagrađeni umjetnici, posebice grafičari i minijaturisti, ne donose ništa novo. Kitajeva slika pod naslovom »Gdje željeznička pruga napušta more« tipična je za njegov stil šezdesetih godina. Među skulpturama ističu se četiri portretne bronzes Eduarda Paolozzija, a posebice njegov portret slikara Bacona.

Nakon silnih slika i znatno manje kipova odio s arhitektonskim crtežima i modelima pravi je odmor. Premda su nas neki projekti zainteresirali, kao na primjer projekt Marca Taylora za muzej skulpture ili prijedlog za proširenje Nacionalne galerije, iz izloženih slika i modela bez popratnog teksta nismo mogli saznati relevantne podatke.

Na temelju heterogenog izbora teško je stvoriti cjelovitiji sud. Možemo jedino zaključiti da je opći dojam kako prevladava figuracija, a u smislu upotrijebljenih tehnika klasični izraz.

GERMAN ART IN THE TWENTIETH CENTURY

Royal Academy of Arts, London,
10. 10 — 22. 12. 1985.

Staatsgalerie Stuttgart,
8. 2 — 27. 4. 1986.

Bližimo se kraju stoljeća i, čini se, došlo je vrijeme da se osvrnemo unatrag i počnemo zbrajati sve kockice u mozaiku što će oslikati umjetnost ovog vijeka. Kraljevska se akademija prihvatila ambicioznog zadatka da sustavno organizira izložbe posvećene razvoju umjetnosti dvadesetog stoljeća u pojedinim zemljama. Autori izložbe pod naslovom Njemačka umjetnost 20. stoljeća napravili su vrlo specifičan izbor. Ograničili su se na slikarstvo i kiparstvo, a novi mediji, kao što su happening, video, konceptualna umjetnost i minimal-art, da nabrojimo samo neke, nisu zastupljeni i tek su u povijesnom kontekstu spomenuti u katalogu. U katalogu od 500 stranica nalazimo i zanimljivu dokumentaciju o zbivanjima na području umjetnosti neposredno prije i za vrijeme drugoga svjetskog rata. Tražeći kontinuitet u razvoju njemačke umjetnosti, autori izložbe nalaze ga u odbačenoj a ne u službenoj umjetnosti nacističkog perioda, i posve je razumljivo da u izboru najkvalitetnijih djela 20. stoljeća službena nacistička umjetnost ne nalazi svoje mjesto.

Izložba dovodi u pitanje uvriježenu podjelu na odvojena povijesna i stilska razdoblja. Zalaže se za tradiciju ekspresionizma u njemačkoj umjetnosti. Ekspresionizma ne samo kao stilske kategorije, već kao osnovnog izraza u umjetnosti u kojoj očito prevladava figuracija. Bogatstvo stvaralačkog izraza i osjećanja, putovi koji vode od lirskih kompozicija Franza Marca i »Improvizacije« i »Fuge« Wassilyja Kandinskog u nezadrživom su usponu prema upravo agresivnoj ekspresiji Grosza i Beck-

manna. U žarkoj paleti boja, bogatim varijacijama slikarskog rukopisa, u neobičnim kompozicijama ili u gotovo primitivno rađenim Kirchnerovim skulpturama, neizbježno je snažno osjećanje tragedije. Slike Maxa Ernsta iz četrdesetih godina i istovremene Kleeove kompozicije svojim simbolizmom najavljuju promjene što će se odigrati u poslijeratnom periodu. Od Heckelove do Baselitzove skulpture vremenski je razmak od 70 godina, ali postoji stilski kontinuitet. Penckove figure poput prvih dječjih crteža bliže su Kleeu nego umjetničkoj atmosferi sedamdesetih godina.

Misao-vodilja autorâ izložbe jasna je i bez popratnih tekstova, a to je u ovako bogatom i visokokvalitetnom izboru najveća moguća pohvala organizatorima.

I na kraju, kao homage najkompleksnijoj ličnosti u suvremenoj zapadnonjemačkoj umjetnosti, oktogonala je dvorana posvećena Josephu Beuysu. Među objektima iz 60-ih i 70-ih godina izdiže se pet metara visoka brončana skulptura pod naslovom »Munja«. Na podu položene tračnice iz kompozicije »Tramvajska stanica« simbolično su usmjerene prema kraju izložbe. Iako je njihova inspiracija u prošlosti, Beuys je tu skulpturu opisao kao spomenik budućnosti.

BRACO DIMITRIJEVIĆ

Tate Gallery 16. 9 — 6. 10. 1985.

U galeriji Tate, u Britanskom nacionalnom muzeju moderne umjetnosti, upravo se održava samostalna izložba Braco Dimitrijevića, jugoslavenskog umjetnika koji od 1971. godine živi u Londonu. Izložba u galeriji Tate samo je jedan od niza uspjeha što ih Dimitrijević postiže u najznačajnijim središtima suvremene umjetnosti. Samostalna izložba u Kunsthalle u Bernu, popraćena pozamašnim katalogom, doživjela je izvanredne kritike. Na upravo zatvorenoj izložbi »Skulptura u prostoru«, koju je u Ženevi organizirao Centar za suvremenu umjetnost, njegovi su radovi posebno isticali i reproducirani u prikazima te značajne međunarodne manifestacije.

Slobodan Braco Dimitrijević započeo je vrlo rano svoju umjetničku karijeru. Prvu izložbu u rodnom Sarajevu imao je sa samo deset godina. Atribut mladosti i avangarde pratit će ga i od izložbe u zagrebačkom Studentskom centru 1969. godine, kad je 680 žarko obojenih limenki u prostoru galerije pružilo mogućnost posjetiocu da se iz pasivne uloge promatrača uključi u aktivno događanje i prihvati ponuđenu igru svim svojim osjetilima.

Elementi igre, slučaj, pokret, te ispitivanje promjene predznaka, vriednosnih kategorija, povijesnog vrednovanja, trajni su u njegovu stvaralaštvu. Sve te elemente nalazimo i na izložbi u galeriji Tate, gdje Dimitrijević izlaže ciklus pod naslovom »Triptychos Post Historicus«. Tih šest triptiha nastalo je u rasponu od 1982. do 1985. godine. Dva su rada već otprije vlasništvo Tate galerije. Kao i na svakom klasičnom triptihu, i ovdje je jedan element nosilac sadržaja, središte zbivanja, a dva bočna elementa nastavljaju ili tumače pri-

ču. Simetričan raspored vidimo jedino u triptihu s podnaslovom »U-laz u palaču svjetlosti«, iz 1982. godine. U sredini je kompozicije Turnerova veduta iz 1843. godine, ispred slike je upaljena električna žarulja, a sa strana na postamentima po jedan ananas. Miris ananasa ispunja dvoranu i uključuje još jedno osjetilo koje inače ne povezujemo s umjetničkim galerijama. Dimitrijević nam objašnjava: »Vrijeme nastanka Turnerove slike vrijeme je razgranate pomorske trgovine, i voće kao što je ananas sve češće dolazi na engleske stolove.« A drugi dio triptiha — Žarulja? — »Kao što je Turnerovo slikarstvo uvelike rezultat istraživanja i traganja za svjetlom, tako je i ova žarulja, provokativno postavljena u očište gledaoca, rezultat traganja za svjetlom.« I tako ta naoko jednostavna, simetrična kompozicija ipak dovodi u pitanje koji bi od ovih elemenata trebalo da zauzme središnje mjesto u triptihu. Ostale kompozicije postavljene su u slobodnijem odnosu, ali im je struktura zajednička: slika slavnog umjetnika, predmet vezan uz određeno ime, ali u ovom slučaju (bar do ovog časa) nepoznate osobe, i voće ili povrće što uz vlastite likovne kvalitete pridonosi i simboličkim značenjem priči najavljenju u naslovu triptiha.

Napuštajući izložbu, provocirani mnogim pitanjima o odnosima i vrednovanju u povijesti i umjetnosti, zaustavili smo se načas u susjednoj izložbenoj dvorani na izložbi o Ezri Poundu. Na kraju izložbe postavljen je Meštovičev mramorni torzo Banovića Strahinje. On nas je potakao na jednu drugu zanimljivu temu o valorizaciji — ali o tome drugom prilikom.

POUND'S ARTISTS

The Tate Gallery, London, rujanj/studenj 1985.

Ezra Pound i likovne umjetnosti u Londonu, Parizu i Italiji

Ezra Pound (1885—1972), američki pjesnik i kritičar, dolazi u London 1908. godine i postaje pobornikom »nove umjetnosti«. Godine 1920. odlazi u Pariz i povezuje se s dadaistima. Nakon pet godina napušta avangardne krugove, odlazi u Italiju i posvećuje se povijesti umjetnosti, s posebnim interesom za talijansku renesansu.

Izložba Poundovi umjetnici ili, kako podnaslov objašnjava, Ezra Pound i likovne umjetnosti u Londonu, Parizu i Italiji, jedna je od specijalističkih izložaba koje pri prvom razgledanju ne djeluju atraktivno i koje bezuvjetno zahtijevaju stanovito predznanje. Tekstovi, rijetka izdanja knjiga, časopisi, fotografije, ispunjaju čitave površine vitrina, te nije baš lako posvetiti se detaljnom razgledanju, a još manje čitanju tekstova. Zbog toga je izuzetno značajna knjiga eseja objavljena pod istim naslovom, ali ona nije katalog izložbe već se u širem smislu odnosi na izloženi materijal.

Osim toga dokumentarnog materijala, slike, kipovi, grafike, Coburnove vortografije, Légerov film »Mehanički balet« i niz dijapozitiva s primjerima renesansne umjetnosti u Italiji ilustriraju Poundov ukus u likovnoj umjetnosti. Najviše je prostora posvećeno londonskom razdoblju od 1908. do 1920. Središnji je izložak velika, impresivna, mramorna »Hijeratska glava Ezre Pounda« što ju je 1914. isklesao mladi francuski kipar Henry Gaudier Brzeska koji je radio u Londonu. Gaudierova umjetnost potpuno odgovara Poundovim teorijama o odnosu mase i potencijalne energije, u njegovim je pripremnim crtežima vidio jednake mo-

gućnosti kakve je otkrivao u kineskim i japanskim ideogramima i crtežima. Iako je njihova suradnja trajala samo dvije godine — Gaudier pogiba 1915 — on ostaje vrlo visoko na Poundovoj ljestvici vrijednosti. To pokazuje ovaj citat: »Brancusi je na neki način svetac, Picabia sjajan um, Gaudier je posjedovao, a Cocteau posjeduje genijalnost ... a time mislim na neizbježno brzo i ispravno reagiranje na određenom području.« Jedna od najkarakterističnijih, ali vjerojatno i najmelodramatičnijih skulptura što ih vežemo uz Poundov pokret — vorticizam — jest Epsteinov »Rock Drill«. Ali Pound nije bio fasciniran isključivo njegovim mehaničkim formama, već posebice njegovom tehnikom.

Kasnije, govoreći o Meštoviću, Pound ističe prednosti Epsteinove tehnike klesanja i odsutnost narativnog elementa, a kao suprotnost navodi Meštovičevo narativno modeliranje. Za nas je zanimljivo da nasuprot povećoj galeriji umjetnika koje je Pound volio i kod kojih je po njegovu mišljenju »oblik sam sebi dovoljan«, usamljen, pri kraju izložbe, s postamenta se izdiže Meštovičev torzo Banovića Strahinje kao primjer umjetnosti koja je u suprotnosti s Poundovim umjetničkim teorijama. U svom tekstu o Meštoviću Pound kaže da njegovoj skulpturi nedostaje osjećaj za materiju i oblik, te da likovne nedostatke prikriva barbarskom simbolikom po sistemu »pričam ti priču«. Zanimljivo je da u svojoj knjizi o Meštoviću Duško Kečkecmet taj isti torzo uzima kao primjer isključivo skulpturalnog pristupa umjetnosti, bez literarnih ili mističnih, nacionalnih ili regionalnih ideja. Taj je torzo Pound vidio na Meštovičevoj samostalnoj izložbi u Victoria i Albert Muzeju 1915. godine. Ta je izložba bila značajan datum ne samo u Meštovičevoj karijeri, već i u povijesti muzeja, jer je Meštović prvi živi umjetnik kojemu je muzej otvorio vrata svojih izložbenih prostorija. Njegova su djela dočekana s mno-

gim hvalospjevima, a kritičar James Bone još 1913. u povodu Kosovskog ciklusa piše kako »njegovi radovi znače početak renesanse evropskog kiparstva«. Često je citirana Rodinova izjava da je »Meštrović najveći fenomen među kiparima«.

Ali vratimo se Poundu. Pod pseudonimom B. H. Dias u časopisu »The New Age« Pound piše o izložbi što je u prosincu 1917. održana u londonskoj galeriji Grafton. Tu su zajedno izlagali Rosandić, Rački i Meštrović. Pound optužuje Meštrovića da želi biti poput Victora Hugoa, štoviše, da se poput mljekara zarazio idejom da postane 83. Michelangelo umjesto da je ostao skromni gospodin Meštrović čije se vrline otkrivaju u njegovim imitacijama grčkih vaza i u izuzetnoj drvorezbarskoj tehnici. Govoreći o Rosandiću, Pound ga uspoređuje s Meštrovićem, te smatra da, iako više od njega posvećuje pažnju kompoziciji, ne posjeduje njegovu izvrsnu rezbarsku tehniku. Rosandićev rad obećava više od Meštrovićeve. Za Račkoga kaže da je nezanimljiv, mješavina Dulaca i Milleta na slavenski način s neprobavljenim Puvisom de Chavanesom i Goyom i meštrovićevskim licima. Na tu je kritiku u istom časopisu reagirao Ernest Collings — jedan od organizatora Meštrovićeve izložbe 1915. On piše kako se drskim napisima poput toga Poundovog ne bi smio osigurati prostor u časopisu, ali ga smatra karakterističnim za suvremene kritičare. Collings mu zamjera da se nije ni potrudio upoznati Meštrovićeve radove i da piše iz neznanja. U narednom broju, pod istim pseudonimom, u pismima u redništvu Pound odgovara Collingsu optužujući ga da nije kadar razlikovati retoriku Victora Hugoa nespretno prenesenu u kamen ili gips od skulpture koja je umjetnički oblik i čiji je jezik sama forma. Stavljajući ga među ljude koji misle da je doslovno reproduciranje seksualnih organa jedini način stvaranja »moćne« umjetnosti. Ko-

sovskom hramu zamjera nedostatak izvora svjetla i izruguje se primjedbom kako je možda zamišljeno da ga osvjetli čista genijalnost autorova ili pak neka tajna srpsko-hrvatska električna centrala.

Ta se posljednja napomena veže uz Poundov sve veći interes za arhitekturu i njezine probleme. Ali, kao ni likovne kritike, ni njegove arhitektonske procjene nisu pisane s analitičkim pristupom ni, makar umjerenom, povijesnomjetničkom objektivnošću.

Njegova je poezija također ispunjena mnogim sudovima o suvremenim umjetnicima:

Cowardly editors threaten: »If I dare«
Say this or that, or speak my open mind,
Say that I hate may (sic) hates,
Say that I love my friends,
Say I believe in Lewis, spit out the later Rodin,
Say that Epstein can carve in stone,
That Brzeska can use the chisel,
Or Wadsworth paint;
Then they will have my guts...
(Iz: »Et Faim Sallir le Coup des Boys«, *Blast* 11 / 1915).

Ali vremena se mijenjaju. Proslava stogodišnjice Meštrovićeve rođenja potvrdila je njegovo mjesto u svjetskoj povijesti umjetnosti, a Tate galerija je u povodu Poundova jubileja priredila tu izložbu unatoč tome što ju je u jednom od svojih tekstova nazvao »kloakom gnusoba«.

Gore citirana pjesma u prijevodu Drage Štambuka:

Prijete mi se kukavni izdavači:
»Da usudim li se«
Reći ovo ili ono, da usudim li se
nesputano i naglas misliti,
Kao na primjer, da mrzim svoje
(da, svoje) mržnje,
Da volim svoje prijatelje,
I da vjerujem u Lewisa, a pljujem
na kasnog Rodina,
Ili reći da Epstein zna klesati
kamen,
Brzeska da vičan je dlijetu,
Wadsworth kičici;

Tad, tad oni došli bi mi glave...

LJERKA NJERŠ

Painter and Potter Exhibition in the ONE OFF Gallery LIBERTY, 10—26. 10. 1985.

Prije nešto više od sto godina jedna je američka novinarka napisala: »Nepodobno je nazvati *Liberty* poslovnim prostorom — trgovinom, kao što se ni glavna gradska knjižnica u Bostonu ne može nazvati skladištem knjiga. Liberty je karakterističan za London jednako kao i Nacionalna galerija. Potkraj stoljeća tvrtka Liberty ima značajan utjecaj na promjenu stila u odijevanju i opremi domova, tako da na primjer u Italiji 'secesija' dobiva naziv *stil Liberty*. U tijeku više od jednog stoljeća u elegantnim se prostorima Libertyja mijenja samo sadržaj. Namjera da se publici ponude najzanimljiviji i najkvalitetniji proizvodi, čija vrijednost nije samo komercijalna već nadasve umjetnička, ostaje nepromijenjena. U posebnom odjelu nazvanom ONE OFF svojevrсна je galerija u kojoj izlažu u-nikatna djela afirmirani, većinom britanski umjetnici.«

Taj nam je uvod bio potreban kako bismo što vjernije opisali prostor u kojem se u listopadu održava izložba zagrebačke keramičarke i slikarice Ljerke Njerš.

Ljerka Njerš poznata je jugoslavenskoj publici kao vrlo aktivna keramičarka čije su brojne samostalno izložbe uvijek nailazile na vrlo dobar prijem publike i kritike. Nakon prošlogodišnje izložbe u muzeju Leighton House u Londonu, aukcijska je kuća Christie uključila njezine keramike u aukciju djela suvremenih keramičara. Na otvaranju izložbe u Libertyju voditeljica galerije ONE OFF, Sue Walker, bila je pomalo iznenađena i vrlo zadovoljna živim zanimanjem za Ljerkine radove. Oko stotinu izložaka nastalih u posljednje dvije godine pokazuje kako njezine keramike i slike, objekti i na-

kit, otkrivaju jedinstvenu poetičnu notu i znalački odnos prema materijalu.

Na klasičnim oblicima vaza i zdjela plavi su aktovi utonuli u kobaltnu pozadinu, neobično se cvijeće krije iza zelenog lišća, boja je raspjevana, crtež izrazit i vrlo siguran. Za razliku od tih čvrstih, napetih volumena, na kojima ocaklina odražava svjetlost i vuče nas da obiđemo predmet prateći sjajnu točku što otkriva intenzitet boje, serija meko oblikovanih objekata izaziva nas da dodirom provjerimo viđeno. Prirodni pad nabora i lepršavost vrpce mogli bi nas zavarati svojom prividnom lakoćom. Reljefnost površine i utisnuti motivi bliži su vezu i čipki nego visoko paljenoj zemlji. Porculanski broš u obliku leptir-kravate potpuno je u skladu s najnovijim modnim strujanjima.

Tehnološki su vjerojatno najsmjeliije, a slikarski svakako najzanimljivije, pločice s pejzažima. Na njima autorica bilježi jesenji ugođaj toplim, zemljanim bojama, a mekoću oblika postiže tehnikom bliskom akvarelu. Umjesto naslova ili zapisa na glatkoj je površini utisnuta grančica ili list s neponovljivom strukturom njegove nervature. Kao na davnim, povijesnim glinenim pločicama Ljerka Njerš je svojim umjetničkim rukopisom ostavila zapis o radosti stvaranja.