

kom tiskanja tanjim ili debljim nanosima boja, otiskivanjem na različito strukturirane papire ili upotrebom različitih vrsta bojâ (ne samo uobičajenih štamparskih smolno-uljnih, nego i bojâ topivih u vodi, ugledajući se u japanske drvoreze, itd.). Drvorez se u ovom razdoblju osamostalio. Oslobodio se nekadašnjeg prizvuka ilustrativnosti, postavši samostalna izražajna tehnika. A takav je i ostao u daljnjim razvojnim fazama.

Tehnika drvoreza, koja se u nas jako razmahala za vrijeme NOB-a i u prvim poslijeratnim godinama, počela je padati u zaborav, osobito šezdesetih godina, u doba strukturalizma. Umjetnost se začahurila u traženje novih, neotkrivenih struktura, naslućujući ih u mikrokozmu ili u svijetu odbačenih, dotad neočeenih materija i predmeta. Grafika je osobito u metalnim tehnikama bakropisa i akvatinte otkrila neslućena područja tehničkih strukturalnih zanimljivosti. Drvorez ovaj put nije uzmakao bez borbe kao u doba impresionizma. Pokušavao je prihvatiti utakmicu, pronalazeći nevjerojatne strukture, koje su bilo kad prije smatrane neizvodljivima u tom materijalu. Pojedinci su pri tom ostajali vjerni »reproduktivnom« karakteru drveta, pa su sve te strukture urezivali u drvo ili ih postizali lijepljenjem različitih lišajeva, piljevine, pijeska i sl., pa paljenjem, tučenjem ili grebenjem po površini drveta.

Drugi su opet krenuli putem »monotipijskog« skidanja otisaka. Računali su na tehnicistički slučajne draži koje će postizati reljefnim otiscima, razmazivanjem ili izvlačenjem bojâ iz usječenih udubljenja u smislu dubokog tiska metalnih tehnikâ i sl. U traženju »strukturalnih« draži drvo je kao materijal, usprkos svemu, zaostajalo za kovinom i kamenom. Štoviše, ono je sve više gubilo svoj osnovni karakter, a time i za umjetničko djelo nužnu osobinu: likovnu adekvatnost upotrijebljenom materijalu.

Gubilo je — slično kao u doba kad se pokušavalo takmičiti u ilustraciji s fotografski preciznim reprodukcijama — svoju ozbiljnost koja je podsjećala na nekakvu »nezgrapnost« u usporedbi s prilagodljivošću metalnih grafičkih tehnikâ.

Danas, kad možemo utvrditi da je doba strukturalizma već prošlo i kad smo u potrazi za izmijenjenim vrijednostima oblikovanja, njegovim unutarnjim napetostima i silama koje utječu na vanjske površine tjelesnosti, osjećamo kako nailazi doba koje će biti sklonije ovoj tehnici, doba koje će umjeti potražiti drvorezu nove teme što neće biti u opreci s njegovim osnovnim karakterom. U to nas na ovoj izložbi uvjerava opus najmladih, još studenata akademije, koji nam ulijevaju nadu da je pronađen izlaz iz slijepe ulice, u kojoj se zatekao ne samo naš, nego i svjetski drvorez.

**prijevod sa slovenskog:  
tone potokar**

## između svijeće i sunca

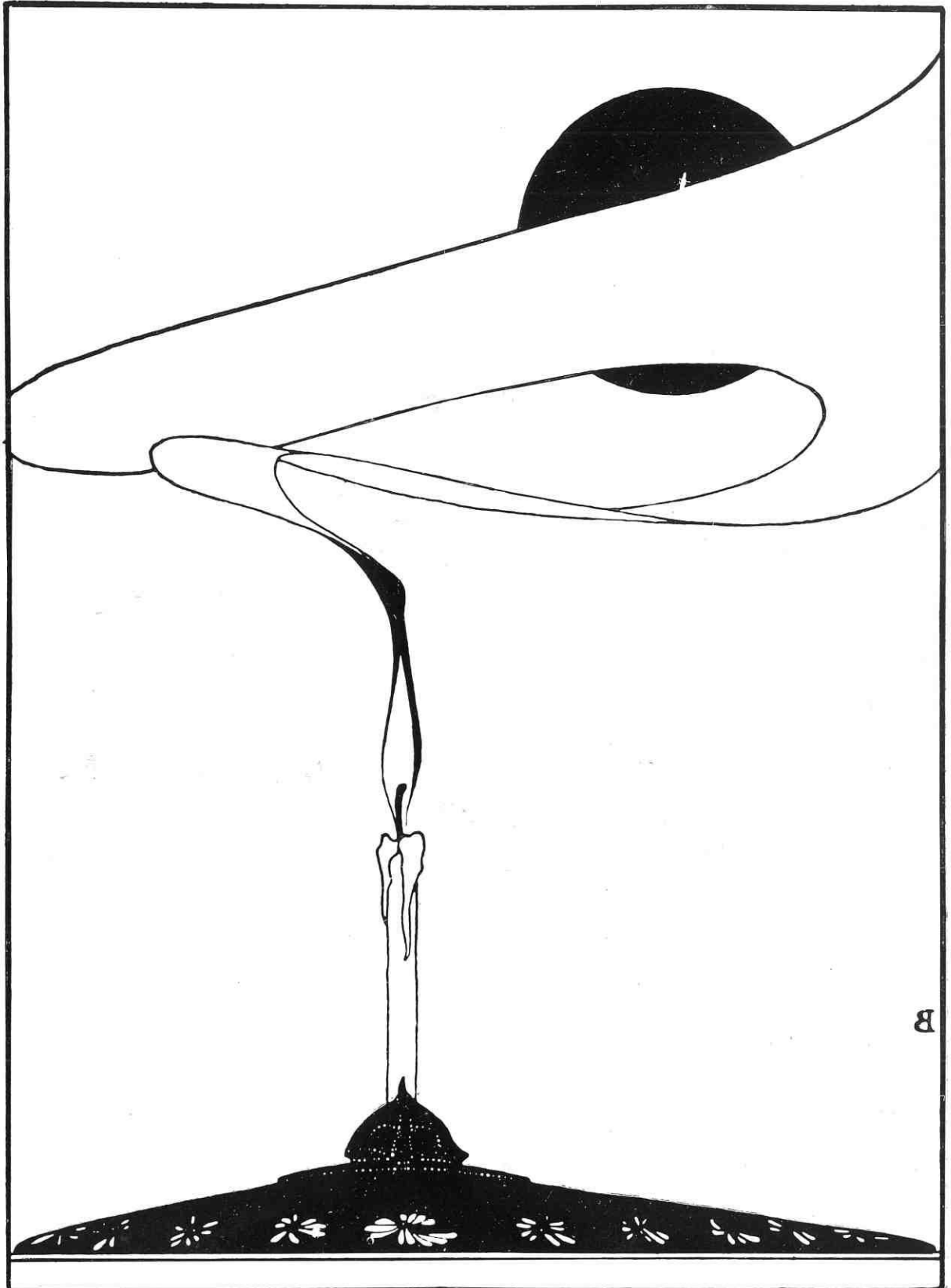
**izložba  
art nouveau  
und  
jugendstil  
kiel, 1970.**

**željka čorak**

Niz velikih izložaba što su revalorizirale secesiju već je poodavno održan; prošao je najžešći val neosecesijske mode koja se uglavnom zadržala na dekorativnom aspektu stvari; i takvi pokazatelji »oscilacija ukusa« kao što su opreme robnih kuća ili dizajn reklama u revijama u svojim ovostoljetnim povijesnim šetnjama odmakli su prema tridesetim i četrdesetim godinama. Stvarna pitanja koja je secesija na samom pragu stoljeća postavljala zato se nesmetanije otkrivaju našem oku i našem razumijevanju.

Odatle velike izložbe što se još danas secesiji posvećuju upućuju radije na razmatranje problema nego na iznenađivanje materijalima. Stoga je i kielska izložba mogla biti jedan takav poticaj.

Materijal prikazan na izložbi potječe isključivo iz zbirki berlinskih muzeja, no njegova množina i raznovrsnost, od plakata Toulouse-Lautreca i Munchovih grafika do Bardsleyevih ilustracija i Laliqueova nakita, od Olbrichovih arhitekton-

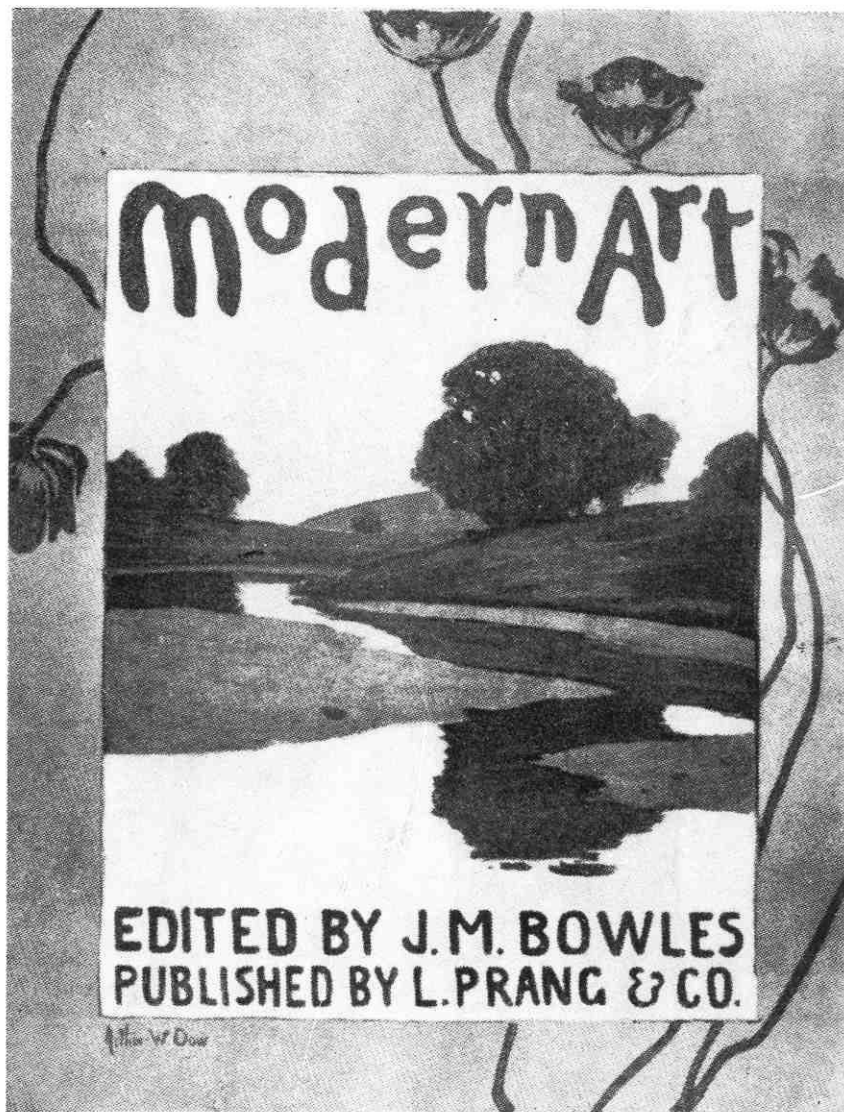


skih skica ili nacрта za automobil do Galléovih vaza i namještaja, od Van de Veldea do Muche i od Tooropa do Tiffanyja, s devedesetak autora i više od dvije stotine izložaka, sastavlja dostatan pregled secesijskog plastičkog stvaralaštva Evrope i Amerike.

Ako bi se neki od eksponata pokušao interpretirati kao motto izložbe, onda je to sigurno mala ilustracija Marcusa Behmera za »Salomu« Oscara Wildea. U pravokutu zatvorenu na način stroge strofe, odmjeravaju se dvije svjetlosti: svijeća i sunce. Svijeća, svjetlost odozdo prema visini, titrav ljudski plamičak, subjektivno svjetlo; sunce, sjaj odozgora, zadana svjetlost svijeta, objektivno svjetlo. Na crtežu, svijeća zakriva sunce.

Ta mala ilustracija iskazuje jedno od osnovnih pitanja secesije: priznavanje pluraliteta stvarnosti. U ovom se slučaju to pitanje iskazuje kao pitanje odnosa dviju stvarnosti, unutarnje i izvanjske. Dakako da ono uključuje prije svega samo priznavanje dvojstva. A »dvojstvo« i »dvojba« riječi su istoga korijena; tako se princip sumnje postavlja kao način međuodnosa dviju stvarnosti; na istom crtežu potrebno je zamijetiti da je sunce crno.

Slično pitanje pluraliteta stvarnosti rastvara primjer plakata »Modern Art« Arthura Wesleya Dowa. U pravokut plakata upisan je još jedan manji pravokut; taj manji sadrži pejzažnu sliku. Pejzažna slika posjeduje svoje makro-mjerilo i svoju iluziju dubine. No položena je na podlogu čiste plohe s nekoliko vijugavih cvjetova (mikro-mjerilo); time je istoga trenutka dokinuta tek uspostavljena iluzija, i tek zadano mjerilo osporeno drugim. I tako je upravo napetost i sumnja sadržaj ovoga plakata i princip njegove ravnoteže. Isti sadržaj iskazuje i analiza vremena plakata: dok sintezna i statična pejzažna vizija živi u nepomičnoj trajnosti i predstavlja se kao prostorni isječak



vječnosti, dotle cvjetovi, sječenih peteljki i krunica, rezani u svom rastu, pripadaju krhkosti trenutka. Ali apstraktna podloga na kojoj se cvjetovi nalaze podloga je bezvremena; tako se na plakatu zbivaju tri vremenska obrata: iz trajnosti u trenutačno i iz trenutačnog u bezvremeno.

Oblikovna raznorodnost secesije, koja je ponekad dovodila u pitanje čak i mogućnost njezina definiranja u smislu stila, proizlazi upravo iz tog temeljnog stava odbijanja svake isključivosti, odbijanja dogme bilo koje vrste. Tako se negacija pojavljuje kao prvi ujedinjavajući element: negacija zatečenog svijeta, što znači i njegove zatečene interpretacije. U tome smislu secesija je učinila s impresionizmom ono što je manirizam učinio s renesansom: odbivši uopće kategoriju dosezanja vidljiva svijeta, razorila je dosegnuti svijet.

Negacija jednoznačnosti rastvara pitanje ovladavanja mnogoznačnim: odbijanje iluzioniranja i imitacije zahtijeva oblike oslobođene za sugeriranje i maštu. I za manirizam i za secesiju put prema mnogoznačnom obliku bio je put apstrahiranja, te odatle težnja za stilizacijom na svim stupnjevima vidljivog, od prostora do linije. No kako je kretanje u temelju mnogoznačna svijeta, tako ono određuje i karakter te stilizacije: i u krajnjemu njezinu vidu — ornamentizmu kompozicije — javlja se gradbeni element krivulje, organički znak kretanja i rasta. »Ornament je rođen iz želje da naša mašta djeluje izvan čiste i jednostavne imitacije prirodnih predmeta... Ono što obilježava krivulju jest nezavisnost njezina poteza koji je podvrgnut isključivo mašti...« — piše u svojoj »Metodi ornamentalne kompozicije« secesijski slikar, grafičar, dizajner i arhitekt Eugène Grasset.

To što secesija svoj apstrahiran i stiliziran oblik tretira prvenstveno kao znak, nesumnjivo je uvje-

tovalo sklonost prema području znaka kakav je slovo. Odatle veliko zanimanje za plakat, za opremu knjige, odatle bogato nasljeđe ovoga razdoblja upravo na polju grafičkog dizajna. Znatan dio kielške izložbe sačinjavali su izvanredni primjeri s toga područja, od kojih bi se neki ravnopravno uklopili u sferu »vizuelne poezije«.

I secesijska slika u najužem smislu riječi zapravo je p i s a n a s l i k a, početni zapis koji usmjerava daljnji proces razrješavanja u mišljenju i reagiranju. U toj svjesnoj namjeri može se prepoznati prethodništvo stanovitim zahtjevima i postupcima suvremene »konceptualne umjetnosti«.

Ovo razdoblje kojemu se osporava drama i koje se smatra razdobljem sretne površine, nosi dramu u dubini svoje dijalektičke strukture: to je doba djelatne sumnje i u tome smislu možda najmanje samozadovoljno vrijeme ovoga stoljeća. A njegov veliki napor za sintezom — kakav se očitovao i u zamisli kielške izložbe — upravo iz svoje dubine, a ne iz svoje površine ostavlja poruku ovome našem vremenu.

## osmi kongres saveza likovnih umjetnika jugoslavije

mladenka šolman

U Zagrebu je 6—8. studenoga 1970. održan VIII kongres Saveza likovnih umjetnika Jugoslavije. Prvi dan kongresa uglavnom je protekao u podnošenju iscrpnog izvještaja Predsjedništva Saveza, koji se odnosio na rezultate rada i probleme Saveza između dva kongresa. Izvještaj je podnio generalni sekretar Predsjedništva Radenko Mišević.

Referat i diskusija otvorili su mnoga pitanja na koja je trebalo dati relevantne odgovore. Jedno od njih je pitanje samoupravljanja u sferi umjetničkog djelovanja. Kako je tu riječ o specifičnoj sferi djelovanja, i forme samoupravljanja u njoj su specifične, štoviše, mnogo složenije nego u nekim drugim oblastima društvenog života. Nagomilana pitanja koja se tiču materijalnog položaja umjetnika, odnosa umjetnik—društvo i specifičnosti njegova rada, koje nije moguće rješavati metodama proizvodno-tržišnih odnosa, traže revalorizaciju sadašnje situacije i iznalaženje specifičnih mehanizama koji bi stvarali i reproducirali bazične društvene potrebe za umjetničkim djelom, a time i uvećavali dignitet umjetnika i njegova rada. Tražio se i veći utjecaj umjetnika u