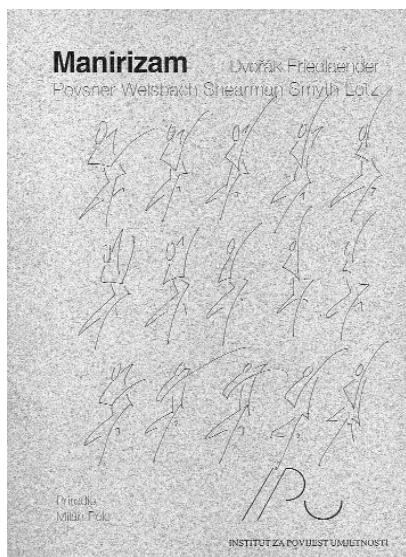


## pitanja manirizma

### Manirizam

PRIREDIO: MILAN PELC

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2000.



► Zbornik teorijskih tekstova o manirizmu šesta je knjiga Male biblioteke IPU posvećene teoriji umjetnosti<sup>1</sup> koju uređuje Milan Pelc. Sadržaj, oprema i ritam izlaženja knjiga te izdavač ove neprofitabilne edicije, a više od svih njezin pokretač, zaslužuju na samom početku pohvalu. Od osamdesetih godina Milan Pelc prijevodima sustavno predstavlja antologijske teorijske tekstove pisane na njemačkom jeziku, a komentarima i raspravama profilirao se kao aktivni promotor teorije umjetnosti; od akademske godine 2000./2001. predaje teoriju umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Posrijedi je očito individualan, institucionalno podržan profesionalni projekt koji je artikulacijom, ciljem i odazivom zadobio kulturnu relevanciju.

Manirizmom kao posljednjim etabliranim stilom osovluje se dvadesetih godina upravo proteklog stoljeća veličanstvena konstrukcija univerzalne povijesti umjetnosti,

najvećeg projekta mlade znanstvene discipline. Sâm manirizam otada doživljava "gargantuovski razvoj" (F. Baumgart, 1963.) - ne samo kao velik sveeuropski, raskošno fasetiran stil kojem se za volju postupno minimaliziraju i visoka renesansa i barok, nego i kao univerzalni duhovno-kreativni ljudski potencijal što se tijekom civilizacije ciklički izražava protiv dosegnute norme snažnom ekspresijom, subjektivnošću, inovativnošću, gotovo revolucijom. Pelc oprezno u uvodu upozorava na inflaturnu tendenciju u distribuciji i interpretaciji pojma manirizma poslije dvadesetih godina, od znanosti do feljtonistike, i ograničava se na njegovo razmatranje kao povijesnoumjetničke kategorije, prije svega izborom tekstova iz dvaju razdoblja njezine povijesne egzistencije: iz dvadesetih godina, kada se manirizam teorijski uspostavlja kao stil i šezdesetih, kada se poslije njegova svjetskog trijumfa javlja potreba vrijednosne revizije i znanstvenog propitivanja na drukčijim, recentnim postulatima povijesti umjetnosti.

Intronizaciju manirizma predstavlja znameniti esej Maxa Dvořáka *O El Grecu i manirizmu*, predavanje iz 1920. posthumno je objavljeno prvi put 1922., potom 1924. u knjizi sabranih radova kojoj su priređivači Johannes Wilde i Karl M. Swoboda u duhu Dvořákovog poimanja cilja i smisla vlastite discipline dali naslov *Povijest umjetnosti kao povijest duha*. U stvari, taj briljantni ekspresionistički literarni tekst nije kronološki prva konzistentna moderna teorijska afirmacija manirizma, iako je upravo on od 1924. postao presudnim za recepciju i daljnju razradu tog stilskog pojma. Kao duhovnopovijesni fenomen u epohi protureformacije već ga je 1908. uočio Alois Riegl (*Die Entstehung der Barockkunst in Rom*), no u onom negativnom smislu, kao znak deformacije i propadanja renesansnog klasičnog ideala, kako su ga prethodno ocjenjivali i Jakob Burckhardt (*Cicerone*, 1855.) i Heinrich Wölfflin (*Renaissance und Barock*, 1888.). No još 1914. Walter Friedlaender u svojem

habilitacijskom predavanju u Freiburgu prvi odrešito pozitivno interpretira manirizam kao inovativni stil koji nije izdanak renesanse, koji posjeduje vlastita obilježja, te ih određuje nizom formalnih kategorija ne utemeljujući ih duhovno ili kulturnopovijesno. Od njega potječu sintagme "antiklasični stil" i "antiklasična revolucija", što ih danas neki autori parafraziraju kao "postklasična umjetnost". To predavanje, doradeno do 1925. proširenjem interesa za nizozemske maniriste (*Die Antwerpener Manieristen von 1520.*, 1915.), poglavito pak u komunikaciji s tekstovima drugih autora objavljenima u međuvremenu, tako i Dvořákovim tekstom, objavljeno je u zborniku u sekvenci s prinosima njemačkih autora (Beč, Berlin) afirmaciji manirizma. Usputno navođenje samo najvažnijih publikacija toga desetljeća želi tek upozoriti na etape tog nimalo jednosmjernog procesa što ga određuju, kao prvo poimanje povijesti umjetnosti kao povijesti stilova i drugo, kao povijesti duha ili svjetonazora - oba usmjerena više generalizaciji, stoga i idealizaciji nego singularnosti individuumu ili pojedinačnog djela. Uz te sugestivne, zacijske i autoritativne interpretacije, sustavno se javljaju i specijalističke studije sužene, no realistične vizure. Na pragu dvadesetih manirizmom se počinje baviti Werner Weisbach (*Der Manierismus*, 1919.; *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, 1921.); iz 1921. potječe i prva studija o Parmigianinu Lili Fröhlich-Bum, Dvořákové učenice; iz 1923. studija Hansa Kauffmanna o manirizmu u Nizozemskoj i školi iz Fontainebleaua; iz 1924. najvažnija teorijska studija dvadesetih "*Idea*". *Ein Beitrag zur Begriffstheorie der älteren Kunsttheorie* Erwina Panofskoga, i iste godine prvi pokušaj sinteze o manirizmu Margarete Hoerner u znamenitom časopisu *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, koji poslije podjednako afirmira hermeneutički i fenomenološki pristup. Tim interpretacijama kojima se manirizam europeizira, univerzalizira i obogaćuje novim imenima i djelima, snaže se Friedlaenderova i Pevsnerova valorizacija iz 1925., iz

kojih već stoji više ili manje poznat rad. Nikolaus Pevsner afirmira manirizam kritikom Weisbachove knjige iz 1921. - ponajprije kritikom određenja protureformacije ("kršćanske obnove") kao jedinstvene duhovne epohe od 1520. do 1620. kojoj se kao umjetnički izraz pripisuje barok, potpuno zanemarujući razdoblje "prijelaza" od 1520. do 1590. Ispravljajući i periodizaciju i artikulaciju protureformacije koju Weisbach razvija i oslonom na recentne historiografske studije, Pevsner utvrđuje manirizam kao autentični stil protureformacije, zahtijeva odvajanje manirizma od baroka, odbacuje oznake "kasna renesansa" i "rani barok", predlaže novu definiciju baroka i osporava Weisbachove temeljne kategorije za barok kao umjetnost protureformacije. Tek 1928. Weisbach odgovara Pevsneru, no istodobno i Benedettu Croceu obranom svoje teze o baroku kao umjetnosti protureformacije i apsolutizma (svjetovnog i crkvenog) koji se proteže duboko u 17. stoljeće. Razotkriva Croceov estetski apsolutizam i idealizaciju renesanse, a također i Dvořákov ekspresionizam i osvjedočenu sklonost za "srebrna", neklasična, spiritualna razdoblja. Uistinu, tada su već poznati svi fragmenti velikog Dvořákovog projekta "povijesti umjetnosti kao povijesti duha", zasnovane upravo na "maniristima" (Tintoretto, El Greco, Bruegel). Tri teksta prezentirana u zborniku, objavljena 1925. i 1928. u istom časopisu ilustriraju žestinu angažmana i polemike oko manirizma u jeku njegove konačne afirmacije, ponovnog propitivanja i baroka i visoke renesanse, a također izlažu i oruđa i ciljeve povijesti umjetnosti tog doba. Do šezdesetih godina iz kojih potječu ostala tri teksta, dva iz angloameričkog miljea, manirizam se stabilizira kao tema ponajprije u Italiji i Nizozemskoj, a potom i drugdje. Amsterdamskom izložbom *De triomf van het manierisme, de europese stijl van Michelangelo tot El Greco* iz 1955. manirizam se definitivno potvrđuje kao veliki univerzalni stil, ali i kao pokret. Godine 1957. izlazi razvikana, poticajna i osporavana studija G. R. Hockea *Svijet kao labirint. Manira i manija u europskoj umjet-*

*nosti od 1520. do 1650. i u suvremenosti* (u hrvatskom prijevodu Nadežde Čačinović-Puhovski tek 1991.), godine 1959. druga Hockeova knjiga *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst* posvećena je književnosti. Obje knjige odlučno doprinose globalizaciji fenomena iščitana iz ukupne povijesti kulture, ali i pojavi skepse i početku rastakanja fantastične konstrukcije. Još 1960. manirizam je glavna tema internacionalnog simpozija u Rimu *Manierismo, Barocco, Rococò, concetti e termini*, potom 1961. kongresa povjesničara umjetnosti u New Yorku, čiji se referati objavljuju 1963. Sintezni prikaz manirizma utemeljen na tom međunarodnom dijalogu i velikim prezentacijama objavljuje 1962. Franzsepp Würtenberger pod naslovom *Manirizam. Europski stil šesnaestog stoljeća*, preuzimajući izravno podnaslov amsterdamske izložbe. Već 1963. u poznatoj DuMontovoj ediciji *Kunstgeschichte Deutung Dokumente*, Fritz Baumgart knjigom *Renesansa i umjetnost manirizma* radikalno poziva na propitivanje cjeline umjetnosti "visoke renesanse" - kompleksnog stila, kaže, jednostrano protumačenog kao klasičnog, što je izazvalo stilsko određenje različitih tzv. neklasičnih tendencija nekonzistentnim pojmom manirizma; riječju - na reviziju pojmova *visoka renesansa* i *manirizam* ili još kraće: naslijeđenog poimanja stila uopće. Takav eksplicitni radikalizam u duhu je vremena - skorašnjeg rasapa projekta moderne, najave dugotrajnih potresa, ali ujedno i određeni prijedlog njihova prevladavanja na razini jedne visoko razvijene discipline. U tom smislu svjedočanstvo je i puta kojim je ona udarila već tada: koncentracija na izvore, ponovno čitanje povijesnih dokumenata, ponovna analiza pojedinačnog djela, umjetnika, opusa; riječju, putem egzaktnosti, točnosti, dezideologizacije. Posljednja tri teksta zbornika svjedoče o tim tendencijama već šezdesetih godina, koje su se kasnije razvijale sve više. Tako John Shearman analizira semantičko određenje manirizma ponajprije iz renesansnog pojma *maniera* iz koje on poniče te utvrđuje kako u visokoj

renesansi *maniera* nije obilježavala protureakciju ili osporavanje, nego sastavnu struju u umjetnosti 16. stoljeća. Time omogućuje točniju interpretaciju povijesti njegove izvedenice, manirizma, u razdobljima njegove vrjednosne negacije, ali i afirmacije. I C.H. Smyth ide sličnim putem, povezuje ga s poticajem helenističke skulpture i rimskog reljefa 2. i 3. st., te manirizam određuje kao "modernizaciju antike" koja oslobađa otkrivanje, variranje, raznolikost i subjektivnost. Drugim riječima, i jedan i drugi pristup ispunjuju baštinstven stilski okvir bogatstvom konotacija koje ga ideološki razmiču i rasterećuju. U pogledu na stilske mijene tu se prešutno, ali konačno, odbacuju rigidne pojmovne sheme i konstrukcije o cikličkim borbama opreka, a povijest proniče u susljednosti različitoga i mnoštvenosti.

Ako se ovoj suvislo zamišljenoj knjizi može išta prigovoriti, to je nedostatna bibliografija. Iako joj cilj nije "opširan prikaz literature o manirizmu" nego predstavljanje nekih akcenata u nastanku stilskog pojma manirizma, iako upućuje na opsežnu bibliografiju iz knjiga Ester Nyholm iz 1977. i 1982., bilo bi susretljivo nešto opširnijom bibliografijom, osobito onom iz "borbenog" prvog razdoblja, pomoći boljem snalaženju onima kojima je ovaj zbornik prvenstveno namijenjen, a to su studenti.

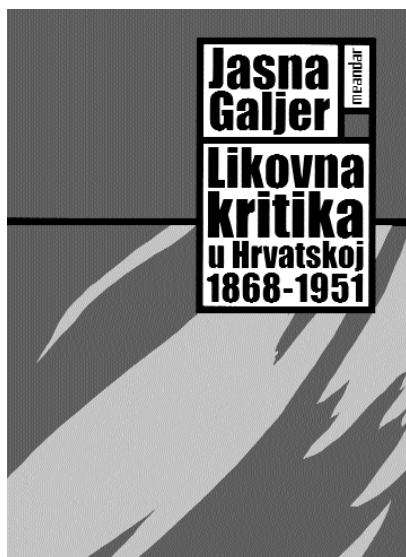
→ Snješka Knežević

▼  
<sup>1</sup> Dosada su objavljene knjige: *Ideal, forma, simbol. Povijesnoumjetničke teorije Winckelmanna, Wölfflina i Warburga*, 1995.; *Aby Warburg. Ritual zmije. Geneza ikonologije*, 1996.; *Slika i riječ. Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, 1997.; *Heinrich Wölfflin, Temeljni pojmovi povijesti umjetnosti*, 1998.; *Duh apstrakcije (Wilhelm Worringer, Vasilij Kandinski)*, 1999.

## likovna kritika u hrvatskoj od 1868. do 1951.

JASNA GALJER

Likovna kritika u Hrvatskoj 1868 - 1951  
Meandar, Zagreb 2000.



▶ Svatko tko sustavnije prati inozemna izdanja s područja povijesti umjetnosti primijetit će kako se u posljednjih nekoliko godina broj naslova što se bave poviješću struke, odnosno njezinim metodološkim i teorijskim problemima, povećao do te mjere da u ovom trenutku čini središnju jezgru cjelokupne godišnje produkcije većine izdavača specijaliziranih za tu znanstvenu disciplinu. Zaokupljenost preispitivanjem svih aspekata funkcioniranja njezina metodološko-analitičkog aparata i potpuna otvorenost prema novim interpretativnim mogućnostima, poglavito onim izraslim ili na iskustvima post-strukturalizma ili iz dodira s drugim, srodnim disciplinama (povijest i teorija književnosti, antropologija, sociologija), potvrđuju kako se i povijest umjetnosti, jedna od najkonzervativnijih društveno-humanističkih disciplina, tijekom protekla dva desetljeća korjenito izmijenila.

Pristankom na širenje značenjskog polja koje definira njezin predmet, usvajanjem nove metodologije i prihvaćanjem legitimnih zahtjeva različitih interpretativnih zajednica za slobodnim iskazom njihovih specifičnih ideoloških pozicija te akceptiranjem činjenice da će svoje područje istraživanja u budućnosti ravnopravno dijeliti s barem još dvije nove znanstvene discipline, približila se razrješenju duboke krize kroz koju prolazi još od sredine osamdesetih godina prošlog stoljeća.

No, kakva je veza između trenutnog stanja struke u globalnim okvirima i nedavno objavljene knjige Jasne Galjer *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868 - 1951*? Gotovo izravna - barem iz perspektive domaće sredine. Naime, povijesno-sintezni prikaz razvoja likovne kritike jednog od najvažnijih razdoblja u povijesti nacionalne umjetnosti, a u kojem se, u teorijsko-interpretativnom smislu, zaokružio veliki broj individualnih kritičkih opusa što će desetljećima određivati modus autorecepcije sredine i mjeru njezine blizine (udaljenosti) od ostatka svijeta, pravi je povod za pokretanje rasprave o sadašnjem stanju struke i u nas. Činjenicu da nam je ona i više nego potrebna nema smisla posebno argumentirati, a još manje nijekati. Dovoljno je samo zaviriti u neki od (sramotno) malobrojnih stručnih časopisa, pa da nam postane bjelodano jasno kako je žalopojka domaćih povjesničara umjetnosti na temu naše nezastupljenosti na međunarodnoj sceni, a sve zbog upućenosti na nacionalnu građu, koja se - eto - ne može podičiti velikim imenima i čistim stilskim razdobljima, puka izlika za izrazito nevoljko otvaranja prema svim metodološkim i interpretativnim inovacijama. Teorijski diskurz koji se doživljava više kao nužno zlo nego kao nasušna potreba suvremene povijesti umjetnosti - bolje je i ne spominjati.

Nastala iz potrebe za "definiranjem geneze likovne kritike u kontekstu suvremenih pojava u umjetnosti", odnosno u namjeri da doprinese "određivanju kritike kao autentičnog sustava vrijednosti", knjiga Jasne Galjer pripada u nas gotovo nepostojećoj

kategoriji sintetičko-kritičkih studija što historizacijom aspekata povijesno umjetničke prakse osiguravaju kvalitetne temelje svakoj ozbiljnoj raspravi o njezinoj današnjoj situaciji. Uz to i niz pozitivnih iskustava inozemnih kolega govori kako je upravo takav tip aktualizacija prošlosti izravni poticaj preispitivanju epistemološkog statusa discipline. No, iako je za pretpostaviti, a s obzirom na uobičajenu i gotovo tradicionalnu nezainteresiranost kojom struka reagira na većinu domaćih izdanja, kako njezin kritički potencijal neće biti iskorišten u tom smislu, knjiga *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868 - 1951* posjeduje niz drugih specifičnih kvaliteta zbog kojih će zasigurno dugo živjeti na popisima literature naših katedri za povijest umjetnosti.

Dok je znanost o književnosti već odavno obavila posao historizacije pripadajućeg joj kritičkog diskurza iz razdoblja koje obuhvaća i studija Jasne Galjer, u nacionalnoj povijesti umjetnosti ovo je tek prvi pokušaj generičkog prikaza jednog od njezinih zasigurno najvitalnijih segmenata. Ponešto drugorazredna pozicija likovne kritike unutar struke, a s obzirom na tradicionalnu hijerarhiju vrijednosti znanstvenih doprinosa različitih oblika povijesno-umjetničke djelatnosti, zasniva se na činjenici da je riječ o obliku teorijske interpretativne prakse koja prati, posreduje i tumači *aktualnu* umjetničku produkciju i predstavlja tek početnu točku kritičke recepcije umjetničkog djela. Iako brojni primjeri pokazuju kako je upravo ta, primarna ocjena, bitno utjecala na njegov daljnji život, tek povijesno-umjetnička prosudba određuje apsolutnu mjeru značenja djela u povijesti umjetnosti određene sredine. Budući da se javlja u ulozi posrednika između umjetnika, umjetnosti i kulture - pored svoje osnovne zadaće informiranja, interpretiranja i vrednovanja umjetničkog djela - likovna kritika se može, u određenom trenutku, javiti i u ulozi edukatora što će, izražajnim sredstvima koja mu stoje na raspolaganju, pokušati utjecati na horizont očekivanja sredine i tako doprinijeti stvaranju socijalno-kulturoloških uvjeta za kvalitetniju recepciju inovativnih oblika umjet-

ničke prakse. S druge strane, u nizu ostalih, također specifičnih situacija - a prema studiji Jasne Galjer kraj 19. i početak 20. stoljeća u Hrvatskoj je jedna od njih - ona mora na sebe preuzeti uloge svih tih ostalih, nepostojećih oblika povijesnoumjetničke prakse, a pritom još i poslužiti kao polje definiranja šireg kulturnog programa lokalne zajednice.

Pod naslovom ovog opsežnog djela krije se, dakle, ne samo generički prikaz jednog od bitnih segmenata kulture modernizma, već i pripovijest o čitavom procesu nastanka pripadajućeg joj svijeta umjetnosti te o njegovom postupnom i mukotrpnom uobličavanju prema uzusima internacionalne kulture modernizma. Započinje prikazom prvih programatskih napisa Ise Kršnjavoga, *spiritusa movensa* hrvatske kulture s prijelaza stoljeća, obuhvaća entuzijastičke tekstove obrazovanih amatera koji zdušno podržavaju početne napore stvaranja hrvatske likovne scene, pokazuje puteve usloznavanja situacije pojavom likovno obrazovanih autora, predstavnika ranog modernizma čiji se diskurz, obogaćen elementima estetskih i teorijskih razmatranja, konačno približava istinskoj definiciji pojma likovne kritike. Slijedi zatim analiza situacije dvadesetih i tridesetih godina s detaljnim prikazima stajališta bitnih protagonista "sukoba na ljevici", kao i sudionika u gotovo paralelnom umjetničkom projektu *Zemlja...* Pripovijest završava prikazom dosad gotovo nepoznatog stanja likovne kritike tijekom vladavine fašizma, odnosno ukazivanjem na njezine osnovne teme i probleme u neposrednom poraću, za vrijeme kratkotrajne dominacije politike real-socijalizma. Kronološka i tematska sistematizacija građe strukturalno je bliska periodizaciji pokreta u nacionalnoj književnosti, što nas s jedne strane upozorava na uske veze između različitih tipova stvaralačkog govora koji se međusobno susreću, snaže, ali i sukobljavaju tvoreći zajedno složenu, fragilnu strukturu nacionalne kulture modernizma, dok nas s druge strane podsjeća na činjenicu kako je likovna kritika literarni žanr teško odvojiv od stilskih i estetskih uzusa ostatka književne produkcije svog vremena.

Stoga je prirodno da neki od njezinih najznačajnijih protagonista, poput recimo Matoša, Šimića ili Krleže, iznose kritičko viđenje suvremenog likovnog trenutka progovarajući iz same jezgre vlastitog poetičkog izbora, što je činjenica koja knjigu Jasne Galjer čini dodatno zanimljivom.

Prikazi svih tematskih segmenata strukturirani su metodološki konzekventno, posebno kad je riječ o iznošenju faktografije: pažljivo se bilježe nazivi i vrste glasila koja prate kulturna zbivanja te prikazuje uređivačka politika svakog od spomenutih časopisa; navode se članovi uredništva bitnih godišta te imena i osnovni podaci o suradnicima, uz poseban osvrt na njihove stavove prema aktualnim problemima. Prati ih analiza individualnih poetika najznačajnijih predstavnika određenog razdoblja, kao i podaci o kulturnim projektima koji su ga obilježili. Ako bi, međutim, pokušali istaknuti elemente te pripovijesti koji su posebno zanimljivi, trebalo bi krenuti od samog početka. Dakle, od interpretacije procesa institucionalizacije nacionalne umjetnosti što se poklapa s razdobljem raspada epohe historizma i gotovo u cijelosti vezuje uz rad Ise Kršnjavoga. Iako su nam "lik i djelo" te intrigantne, kontroverzne osobnosti relativno dobro poznati, tek pažljiva usporedna analiza njegovih i kritičkih napisa suvremenika baca ponešto drukčije svjetlo na kompleks problema što obilježavaju početke naše moderne umjetnosti. Bez obzira na vrlo osebujno shvaćanje vlastite uloge te prilično drastične načine iskazivanja političke moći kojom je raspolagao taj "prosvijećeni apsolutist hrvatske kulture" postaviti će temelj nacionalnog svijeta umjetnosti i uložiti u svoj vizionarski projekt tako silnu energiju da većina izrazito negativnih poteza što ih je pritom povukao nužno blijedi pred uvjerljivošću rezultata. U kritičkim napisima kojima demonstrira bliskost osobnog estetskog modela s teorijskim razmatranjima europskih suvremenika (Morris), Kršnjavi neprekidno iskazuje uvjerenje u mogućnost duhovne obnove kolektiva putem estetskog odgoja i u tom smislu naznačuje niz problema oko kojih će

se sučeljavati njegovi nasljednici.

Pored najvažnijeg pitanja, onoga - što je to uopće umjetnost? - nižu se tako redom: pitanje njezine pozitivne instrumentalizacije u cilju snaženja nacionalne samosvijesti; pitanje odnosa internacionalne i nacionalne likovne produkcije; pitanje granica individualne slobode stvaranja i umjetnikove obveze da vlastitim radom potpomogne izgraditi sustave pozitivnih etičkih vrijednosti lokalne zajednice; pitanje potrebe, uvjeta i mogućnosti stvaranja "našeg, nacionalnog likovnog izraza"; problem odnosa umjetnosti, kritike i politike itd. Većina od navedenih pitanja nije, niti je mogla, dobiti zadovoljavajući odgovor, iako je bilo situacija kad se činilo da su prividno razriješena. Najčešće je bila riječ samo o nekoj vrsti kompromisa ili privremenog konsenzusa uvjetovanog nizom izvanumjetničkih okolnosti. Budući da većina ipak odražava suštinske razlike u shvaćanju samog određenja prirode umjetničke aktivnosti, ona su predstavljala izvor stalnih i žučnih polemika i odražavala ne samo stanja hrvatske umjetnosti, već i receptivne mogućnosti njezine publike.

Tražimo li, pak, neku problemsku "crvenu nit" koja se provlači čitavim razdobljem obuhvaćenim ovom knjigom, onda je to svakako rasprava o autentičnom nacionalnom izrazu u likovnim umjetnostima. Započeta već prvim i još prilično nemuštim pokušajima zasnivanja nekog zajedničkog likovnog programa, debata o "našem izrazu u umjetnosti" nastavlja se s nešto manje žestine i unutar kritičkog diskurza moderne, kulminira tijekom četvrtog desetljeća kompleksnim teorijskim razmatranjima Krleže i suvremenika da bi se - kako to s pravom tvrdi Jasna Galjer - nastavila sve do danas. Budući da su u nju uključeni gotovo svi autori obuhvaćeni studijom, dakle gotovo cijela kulturna elita nacije unutar relativno dugog i važnog razdoblja povijesti nacionalne umjetnosti, pitanju stvaranja specifičnog likovnog izraza kolektiva kao preduvjeta uspostavljanju njegovog prepoznatljivog kulturnog identiteta dano je jedno od središnjih mjesta u ovoj studiji.

Promatrana iz suvremene perspektive,

# recenzije

rasprava o “našem izrazu u umjetnosti” neosporni je proizvod problematične kolektivne recepcije vlastite kulturnopovijesne pozicije, a ova je opet neposredna posljedica iskustva srednjoeuropske parafraze tipično kolonijalnog odnosa imunog na sve zahtjeve za istinskom nacionalnom emancipacijom. Time se - u trenutku vrhunca političke napetosti - uspjelo doskočiti persiflažom kulturne autonomije. Pozadina joj je, dakle, orijentacija nacionalnog kolektiva na jedinu tada raspoloživu mogućnost subjektivacije, onu što se nudi u formi *Kultur Nazion*, a koja se u razdobljima krize nacionalnog identiteta manifestira kao opsesivna potreba za dokazivanjem vlastite posebnosti pokušajem iznalaženja adekvatnog umjetničkog (književnog, likovnog, glazbenog) izraza autohtonih kulturnih vrijednosti sredine.

Budući da je riječ o projektu koji bi se trebao realizirati unutar kulturne paradigme koja je po svojoj temeljnoj odrednici internacionalna, kozmopolitska i stilski heterogena, te se kao takva odslikava i u kompleksnoj strukturi nacionalne umjetnosti, nemoguće je postići bilo kakav tip konsenzusa oko potencijalnog rješenja. Autoričina odluka za kronološki, a ne tematski prikaz geneze likovnokritičkog diskurza rezultirala je bilježenjem varijacije u ritmu i snazi rasprava o ovom problemu te cjelovitijim prikazom tek u trenutku kad te rasprave postižu svoj vrhunac, dakle u kontekstu tridesetih godina. Iznošenje stajališta tadašnjih sudionika spomenute debate jedan su od najzanimljivijih, a u smislu neosporne potrebe daljnjih istraživanja i novih interpretacija, i najpoticajnijih dijelova knjige *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868 - 1951*. Tako se, na primjer, iščitavanjem pažljivo odabranih citata iz tekstova Miroslava Krleža dade zaključiti kako je njegovu poznatu tezu da svaka lokalna zajednica posjeduje vlastitu mjeru i mogućnost kulturološke individuacije koja je nesvodiva na spremnost prihvatanja dominantnih internacionalnih stilova europske kulture modernizma, barem dijelom moguće utemeljiti u osobni osjećaj nelagode zbog iskrene

žudnje da se istoj toj europskoj kulturi pripadne u cijelosti i bez ostatka. Kako se iz perspektive periferije ta mogućnost čini neostvarivom, preostaje samo negacija vlastite želje - potpuno odbacivanje i nastojanje da se stvori teorijska platforma koja bi omogućila autentifikaciju vlastitog kulturnog identiteta mimo njezinih aktualnih tokova.

No, posebno je vrijedan dio tih razmatranja analiza reperskusija što ih je spomenuta rasprava imala po samu likovnu umjetnost te suptilno ukazivanje na stalnu konvergenciju pitanja autentičnog likovnog izraza sredine i političkih silnica koje ga modificiraju, preusmjeravaju i boje aktualnim ideološkim prijemorima.

Odnos umjetnosti i ideologije, druga velika tema ove studije koja je tim aktualnija što je jasnija fizionomija triju dominantnih ideologija - komunizma, fašizma i liberalnog kapitalizma - Jasna Galjer je obradila kroz analizu odraza “sukoba na ljevici” u likovnim umjetnostima te prikaza kulturne scene za vrijeme fašističke vlasti, odnosno za kratkog perioda real-socijalizma. I dok za “sukob na ljevici” postoje brojne reference i unutar drugih društvenohumanističkih disciplina, stanje, teme i problemi likovne kritike pod okriljem totalitarizama sredine 20. stoljeća, pogotovo u periodu od 1941. do 1945. godine svojevrсна su *terra incognita* povijesti nacionalne umjetnosti. Nastojanjem da se istakne rad određenog broja povjesničara umjetnosti koji su i u tako složenoj situaciji uspjeli održati kontinuitet objektivne kritičke prosudbe, fašistička kultura NDH izgubila je dobar dio svog represivnog karaktera, pa se i ne čini posebno problematičnom. Izuzmemo li sloj režimskih apologeta koji revno obavljaju svoju propagandnu zadaću, ostatak kulturnih djelatnika nastavlja relativno neometano funkcionirati i u novoj situaciji mimo obavljajući svoj posao. Nekima od njih (Lj. Babiću, na primjer) dodijeljena je čak i vodeća uloga u ostvarenju reprezentativnih kulturnih projekata nove države. Restriktivna priroda fašističkog režima očitava se tako u granicama već uobičajane konvencionalne

predodžbe koju o njemu imamo, za razliku od pripovijesti o počecima komunističke vlasti čija je totalitarna priroda potkrijepljena i faktografskim podacima o sudbini ideološki nepodobnih umjetnika i kritičara. Autorica završava svoj sintezni, generički prikaz likovne kritike od 1868. do 1951. godine nagovještajem velikih promjena koje će se dogoditi u hrvatskoj umjetnosti i kulturi tijekom pedesetih godina.

Složena faktografsko-interpretativna struktura ove studije mogla je uroditi još jednim od onih povijesnoumjetničkih uradaka koji se čvrsto drže pravila o obrnuto proporcionalnom odnosu između pretpostavljene znanstvene uvjerljivosti i literarne kvalitete teksta, no to se, na sreću, nije dogodilo. Odustajući od povijesne priče čiji tijek je određen isključivo djelatnošću i stavovima “velikih imena”, Jasna Galjer je u njezinu fabulu vješto uvela optiku niza manje poznatih, često vrlo živopisnih i po stavovima gotovo bizarnih kulturnih djelatnika, glasnogovornika određenih interesnih skupina ili naprosto “zainteresiranih pojedinaca” koji imaju potrebu javno iznijeti svoje mišljenje o određenim pitanjima nacionalne kulture i umjetnosti. Tako je stvorena vrlo dinamična, plastična slika moderne kulture jedne male, lokalne zajednice koju, pored globalnih problema što ih dijeli sa svojim suvremenici, muči i niz drugih problema - od pokušaja nametanja individualnih, sveobuhvatnih projekcija snažnih i politički moćnih pojedinaca (Kršnjavi, Meštrović, Krleža), preko sukoba generacija, ideoloških razmirica i poetičkih nepomirljivosti, pa sve do posve banalnih osobnih animoziteta. Drugim riječima, uz sve znanstvene i stručne kvalitete, knjiga Jasne Galjer jednostavno je - zanimljiva, što je neosporno jedan od najvećih komplimenata koji se u nas uopće može dati nekom djelu s područja povijesti umjetnosti.

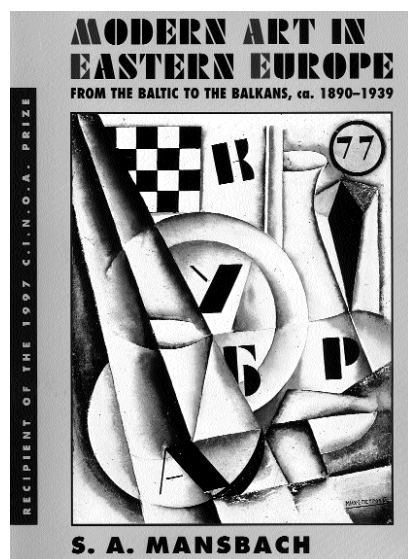
→ Liljana Kolešnik

## doprinos tumačenju europskog modernizma

S. A. MANSBACH

Modern Art in Eastern Europe - From the Baltic to the Balkans, ca. 1890 - 1939

Cambridge University Press, Cambridge 1999.



► Knjiga Stevena A. Mansbacha *Modern Art in Eastern Europe - From the Baltic to the Balkans, ca. 1890 - 1939* već samim naslovom privući će čitatelja čiji je interes usmjeren na fenomen modernizma i povijesnih avangardi u likovnim umjetnostima. Posebnu pozornost ova knjiga zaslužuje zbog toga što su pregledi umjetnosti koji se bave prostorom Srednje i Istočne Europe relativno rijetki, a za naše istraživače ona će biti važna i zbog obilja poredbenog materijala kojega nudi. Steven A. Mansbach povjesničar je umjetnosti i predavač na nekoliko sveučilišta u SAD i Europi te autor mnogih studija o modernoj umjetnosti, a njegov je interes posebno usmjeren na umjetnost prve polovice dvadesetog stoljeća u Istočnoj Europi. Jedna od njegovih zapaženijih knjiga je i ona o slikarima

mađarske avangarde *Standing in the Tempest: Painters of the Hungarian Avant-Garde, 1908 - 1930.*, objavljena 1991. godine u izdanju MIT Pressa.

Suočavajući se s poteškoćama praktične prirode, kao što je problem nepoznavanja potrebnih jezika i nedostupnost dokumentarne građe i literature, autor je u jednoj knjizi okupio vrijedan materijal koji se temelji na pokušajima sumiranja rezultata nacionalnih povijesti umjetnosti. Unatoč čestim pojednostavlјivanjima, preširokom zadiranju u razlaganje povijesnih okvira te nedostatnim interpretacijama, Mansbach je ipak uspio dokazati dvije teze na kojima se zasniva ova studija. Prva pokazuje kako se u usporedbama među stilskim kretanjima može pronaći određeno poklapanje u proučavanom geografskom području kao cjelini, dok druga govori o nemogućnosti razumijevanja i ispravnog tumačenja modernizma u likovnim umjetnostima bez poznavanja materijala iz Istočne Europe i njegova uključivanja u korpus europskog likovnog modernizma.

Knjiga je podijeljena na šest dijelova: Češka, Poljska i Litva, Latvija i Estonija, Južni Balkan (Slovenija, Hrvatska, Srbija i Makedonija), Rumunjska, Mađarska. Već kad se razmisli o ovakvoj podjeli nameću se i mnoga pitanja o ispravnosti, primjene pojma Istočna Europa na područje obuhvaćeno ovim istraživanjem, kao i opravdanost grupiranja pojedinih država u jedno poglavlje. Međutim, to se neće pokazati osnovnim nedostatkom (autor napominje kako su određenja vremenskog razdoblja i geografske podjele nužno relativna), koliko česta površnost koja je hrvatskom čitatelju najvidljivija na prezentaciji domaćega materijala.

Zbog djelomično sukladna geografskog i vremenskog okvira koji je predmetom proučavanja, knjiga Kristine Passuth *Les Avant-Gardes de l'Europe Centrale 1907 - 1927*, objavljena 1988. godine u izdanju pariškog *Flammariona*, nameće se kao moguća usporedba Mansbachovu pristupu (ovom prigodom upućujem na tekst Nade Beroš koji se bavi ovom knjigom u dvobro-

ju 48/49 *Života umjetnosti* iz 1991. godine). Iako ni u ovoj studiji pojedini dijelovi nisu lišeni površnosti, pogotovo u oslikavanju društveno-političkih prilika, čini se da je autorica ipak dublje zahvatila u materijal od Mansbacha, sigurnije baratajući činjenicama, uočavajući ključne probleme razdoblja i prostora, uspostavljajući nužne paralele, te jasnije zaključujući i interpretirajući. Ipak, i Mansbachova su tumačenja vrlo važna, osobito zbog težnje da golemu rascjepkanu i rasutu građu okupi u suvislu cjelinu iz koje je moguće izvući pojedine zaključke.

Autor je svoj interes svjesno usmjerio ponajprije na slikarstvo i skulpturu, ne želeći time umanjiti značenje ostalih umjetničkih izričaja, posebno arhitekture, na razvitak modernizma. Uzimajući u obzir izrazitu različitost i slojevitost kulturnih izraza proizašlih iz specifičnog povijesnog okruženja, Mansbach ističe znatnu ulogu nacionalnog identiteta u formiranju modernističke estetike upravo kroz slikarstvo i skulpturu. Pozornost je fokusirana na umjetnike čiji je opus ostvaren unutar vlastite domovine, dok umjetnici koji su potekli s ovoga područja, a afirmirali se unutar zapadnoeuropskih likovnih centara, često potičući inovativna likovna strujanja, nisu uključeni u ovu studiju. Izostavljanje umjetnika koji su svojim opusom postali važnim dijelom zapadnoeuropske umjetnosti svakako je legitimno, s obzirom na naglašenu težnju za tumačenjem posebnosti geneze i razvitka moderne umjetnosti unutar nacionalnih okvira. Autorova je namjera pratiti različita slojevita likovna strujanja, od simbolističkih početaka kraja devetnaestoga stoljeća, do ekspresionističkih, kubističkih, konstruktivističkih i nadrealističkih inklinacija, tumačeći opća kretanja kroz opuse ključnih umjetnika i umjetničkih skupina, kao i kroz časopise koji su nerijetko bili nositelji avangardnih tendencija. S obzirom na to da materijal obuhvaćen knjigom pokriva veliko geografsko područje i razdoblje od gotovo pola stoljeća, autor je morao biti selektivan u odabiru umjetnika. Nedostatak kritičke utemeljenosti u odabiru umjetnika hrvatskom je čitatelju posebno vidljiv u nevelikom broju stranica pose-

# recenzije

ćenom hrvatskoj umjetnosti. Relativno dugačkom povijesnom uvodu, u kojemu autor razlaže društveno-političke događaje u Hrvatskoj u drugoj polovici devetnaestog i prvim desetljećima dvadesetog stoljeća ne odgovara kratak, informacijama nepotpun i interpretativno suh drugi dio. Autor se, naime, često zadovoljava samo šturim opisom pojedinog djela ili pojave ne ulazeći u dublju formalno-stilsku analizu kojom bi mogao jasnije potkrijepiti svoje zaključke. Njegova je želja spominjanjem nekoliko važnih slikara i kipara te njihovih djela ocrtati tijekom inovativnih likovnih kretanja u hrvatskom slikarstvu i skulpturi. Mansbach spominje izložbu *Hrvatskog salona 1898.* godine, zatim grupu *Medulić, Münchenski krug* i Micićev časopis *Zenit* u zagrebačkim počecima, dok, primjerice, fenomenu grupe *Zemlja* nije posvećena zaslužena pozornost. Poimence se navode Emanuel Vidović, Josip Račić, Vladimir Becić, Zlatko Šulentić, Miroslav Kraljević i Ivan Meštrović, čime svakako nisu dostatno predstavljeni svi stilski prikloni ostvareni u prva četiri desetljeća dvadesetog stoljeća. Odabir prezentiranih djela također je dvojbene - naime, spominju se radovi koji u većini slučajeva nisu najbolji primjeri za ocrtavanje karaktera hrvatskog modernizma. Tako je reprodukcijom zastupljena Šulentićeva *Jesen* iz 1913. godine, vrijedno djelo iz umjetnikove rane faze, iako bi, kao kvalitetnija argumentacija tadašnje situacije na hrvatskoj likovnoj sceni, mogla poslužiti slika *Čovjek sa crvenom bradom* iz 1916. ili *Portret doktora Pelca* iz 1917. godine. Autor posebice ističe namjerenost hrvatskih umjetnika prema Beču i Münchenu, ali veze s Pragom, koje su u jednom trenutku bile vrlo značajne zbog povezanosti Praga i Pariza, nisu uočene kao povod za uspostavljanje mogućih paralela. Također, nema spomena *Proljetnog salona* kao manifestacije koja je u dvanaest godina kontinuiranog postojanja bila okvir za predstavljanje novih likovnih strujanja, od sezaniističkih i ekspresionističkih priklona, do svojevrstnih kubističkih težnji i raznolikosti realizama dvadesetih godina. Popis literature koji autor

138

navodi također je nepotpun, a razlog tomu svakako je i malen broj tekstova objavljen na svjetskim jezicima. Ipak, stranom čitatelju i ovakav kratki pregled može poslužiti kao uvod u upoznavanje hrvatske umjetnosti toga razdoblja.

Još se jedan važan zaključak donosi nakon čitanja knjige S. A. Mansbacha o modernoj umjetnosti na području Istočne Europe. Naime, na formalno-stilskim osnovama, ali i u tematskim slojevima, moguće je povezati ekspresionizam, kubizam ili apstrakciju koji su nastajali na ovim prostorima sa zbivanjima u likovnim centrima Zapadne Europe. Međusobne veze i fluktuacija razmišljanja u ovom su razdoblju bili osobito jaki, a na likovnom je planu to bilo vidljivo u usvajanju i prilagodavanju pojedinih elemenata stila. Međutim, valja imati na umu kako su nova umjetnička usmjerenja na, u kulturnom smislu, ipak rubnom području, potekla iz drugačijeg društvenog ozračja, bila drugačije percipirana, te nosila specifična značenja. Te odrednice sa sobom nose i postojanje specifičnih elemenata u oblikovnom rječniku, koji je često obilježen duboko ukorijenjenim likovnim tradicionalizmom. Upravo će te posebnosti biti važan doprinos u sagledavanju cjeline europske moderne umjetnosti. U tom je kontekstu knjiga S. A. Mansbacha *Modern Art in Eastern Europe - From the Baltic to the Balkans* ispunila svoju zadaću - uz mnoštvo kvalitetnih reprodukcija na uvid nam nudi zanimljiv materijal, dosad nedovoljno poznat i stručnom krugu čitatelja, te potiče na usporedbe i daljnja razmišljanja o dosezima i položaju hrvatske umjetnosti prve polovice dvadesetog stoljeća u kompleksu europskoga likovnog modernizma.

→ Petar Prelog

## kratka povijest s dugom tradicijom

LADA KAVURIĆ

Hrvatski plakat do 1940.

Institut za povijest umjetnosti, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Horetzky, Zagreb 2000.



► Danas, kada je popularna kultura definitivno izborila svoje mjesto u imaginarnim i stvarnim muzejima, više je nego očito da živimo u epohi čija (samo)svijest neprestano samu sebe preispituje. Kao izraz i odraz vremena i sredine u kojima nastaje, popularna je kultura podjednako njihova posljedica, koliko i zbilja, čiji arhetipski i jedini autentični kontekst čini urbani prostor, odnosno gradska ulica. Da svaki drugi ambijent bitno mijenja semantičke naboje njezinih poruka, često zaboravljaju sve one teorije koje izvore ovih oblika komunikacije traže u drugim umjetnostima ne razlikujući osnovne odlike koje proizlaze iz namjene.

Ako igdje, teza o mediju kao poruci, pokazala se točnom upravo na primjeru plakata. Iako su ga svojedobno već otpisali u korist tehnološki "savršenijih" komu-

nikacijskih kodova, plakat je još uvijek jednako uvjerljiv u svojem prvobitnom ambijentu ulice kao i u postavu bilo kojeg imaginarnog muzeja na temu kulturologije.

Knjiga *Hrvatski plakat do 1940.* autorice Lade Kavurić upravo objavljena kao zajednički izdavački projekt Instituta za povijest umjetnosti, Nacionalne i sveučilišne knjižnice i nakladničke kuće Horetzky pojavljuje se stoga u pravom trenutku. Iako je težište ove popularno koncipirane i nadasve reprezentativne knjige na rekonstrukciji ovog dijela povijesti plakata, umjesto uobičajenog kronološkog pristupa i analize zasnovane na stilskim karakteristikama pojedinih autorskih opusa, tema je strukturirana prema kriteriju tipologije sadržaja, odnosno namjene. Tako je, međutim, došlo do određene inverzije - nakon uvodnog dijela koji donosi opći pregled zbivanja na svjetskoj sceni, povijesni pregled započinje temom komercijalnog, a ne plakata namijenjenog području kulture, koji ne samo da mu vremenski prethodi, nego bitno određuje i njegov stilski diskurs "primijenjene umjetnosti". Pravu potvrdu grafičkog dizajna u modernom smislu uvjetovala je prije svega bitna promjena u međusobnom odnosu umjetnosti i obrta početkom 20. stoljeća, kao i nove društvene potrebe koje dvadesetih godina nastaju kao posljedica razvoja tehnologije i industrije, otvarajući dotad nepoznate mogućnosti serijske proizvodnje. Suprotno stilski i tehnološki restriktivnoj civilizacijskoj baštini prošloga stoljeća, tendencije koje najavljuju modernu epohu okrenute su budućnosti i fascinirane svime što u njoj naziru.

Naime, kao jedan od najeksplicitnijih i najstarijih oblika popularne kulture, plakat još od svojih početaka u drugoj polovini prošloga stoljeća više od bilo koje druge vrste oblikovanja na marginama estetskog i upotrebnog pokazuje da i često (neopravdano) banalizirana namjena kao što je reklama može postati umjetnošću. Potpuno opravdano, središnje mjesto u cjelini posvećenoj komercijalnoj produkciji zauzimaju plakati za Zagrebački zbor, u rasponu

od stiliziranih veduta do realistične ikonike koja vrlo jasno odražava svoja ishodišta u žanrovskom slikarstvu. Plakati realizirani u području kulture, zabave i sporta klasificirani su na plakate za izložbe, kazališne i koncertne, turističke, filmske i čitav niz drugih tema s obzirom na specifične zahtjeve pojedinih namjena. Slično ostalim europskim sredinama toga vremena i razvoj modernog grafičkog dizajna u Hrvatskoj početkom 20. stoljeća odvijao se u znaku prožimanja suvremenih umjetničkih stilova i autohtone folklorne tradicije. Nakon secesijski oblikovanih slikarskih plakata u rasponu od Tomislava Krizmana čiji plakati jasno odražavaju utjecaj Gustava Klimta i bečke secesije preko Bele Csikos-Sessije i Roberta Auera koji su izvore inspiracije nalazili u floralnoj ornamentici *Art Nouvelle*, tragom Alfonsa Muche, do simbolističke atmosfere plakata Radovana Tommasea i Maksimilijana Vanke, dvadesete i tridesete godine bilježe pojavu modernog grafičkog dizajna na najvišoj profesionalnoj razini.

Da pojave ovih plakata nisu prolazile nimalo nezapaženo svjedoče i primjedbe o njima koje su nerijetko bile sastavni dio likovnih kritika i prikaza izložbi. 1899. u povodu boravka Alfonsa Muche u Zagrebu na putovanju iz Bosne, gdje je pripremao studije za dekoraciju bosanskog paviljona za svjetsku izložbu u Parizu 1900., pisalo se o njegovim plakatima više nego o evropskom slikarstvu, a iste godine izlaže na II. izložbi Društva hrvatskih umjetnika, za koji je Auer izradio plakat. Oštrom Kršnjavijevom oku nije promaklo kako Auer, doduše, oponaša Muchu, ali da njegov plakat izgleda kao litografija kojoj nedostaje posljednja ploča. Ljudevit Z. Kara u osvrtu na izložbu *Društva umjetnosti* objavljenom u zagrebačkim Novostima 1913. (br. 121) tvrdi kako je Crnčićev plakat izvanredna litografija, ali slab plakat, koji "nije za ulicu".

Autorstvo prvih studijskih tekstova o suvremenoj produkciji grafičkog oblikovanja pripada Kostu Strajniću. Prvi tekst na temu

plakata Strajnić je objavio u *Savremeniku* 1911. Prema Strajniću mišljenju, hrvatska je suvremena produkcija plakata osrednja, s iznimnim pojavama koje na dobar način ističu svoju funkciju, tipa Crnčićeva plakata za *Hrvatski sokolski savez*, plakata Mirka Račkog za izložbu Medulića i Krizmanova plakata za zabavu *Gospojinskog društva*. Po definiciji, riječ je o neizostavnom "faktoru moderne kulture", a plakati se međusobno razlikuju tek ovisno o tome kakvoj se populaciji obraćaju. Da je ta teza bar djelomice točna, svjedoči i Krizmanov plakat *Marya Delvard* nastao oko 1907., bez kojeg danas nije moguće zamisliti ni jedan ozbiljniji prikaz povijesti plakata ove sredine. Matoš je o njemu, međutim, mislio potpuno drugačije: "Ako je taj apokaliptički lik njegov, ne mora biti naš demon..." O značenju plakata govori i podatak da je u Umjetničkom paviljonu početkom 1914. godine održana velika međunarodna izložba plakata na kojoj su, prema tekstu u zagrebačkim Novostima, bili izloženi i "natječajni radovi" za Zagrebački zbor.

Da procvat komercijalnog grafičkog dizajna dvadesetih i tridesetih godina nije bio nimalo slučajna, svjedoči i njegova teorijska podloga, od Arhanićeve knjige *Reklama* tiskane početkom Prvog svjetskog rata i istoimene publikacije Emema Nazora iz 1931. do *Apotekarske reklame* Ferde Feller objavljen 1938. Ta je živa aktivnost propitivanja teorijskih osnova *advertisinga* dobila i svoje znanstveno pokriće u djelovanju filozofa i pisca Miroslava Feller. Za svojeg kratkog djelovanja u Zagrebu Feller je osnovao Zavod za znanstveno proučavanje reklame i umjetničku reklamnu produkciju *Imago*, organizirao prvi sastanak propagandista na Sušaku 1928. s namjerom osnivanja Saveza propagandista i pokrenuo časopis *Reklama*, prvo stručno glasilo za pitanja promotivnog tržišnog komuniciranja. Utjecaj Zavoda, u kojem je uz Feller djelovala plejada suradnika među kojima i Sergije Glumac, Anka Krizmanić, Vladimir Miroslavljević i Božidar Kocmut, usporediv



# recenzije

je s revolucionarnim značenjem grupe EXAT za razvoj svih segmenata vizualnog komuniciranja u ovoj sredini pedesetih i šezdesetih godina.

Ideal pokreta moderne bilo je djelotvorno sudjelovanje umjetnosti u stvaranju novog životnog prostora u čijoj realizaciji umjetnički obrt ima najistaknutije i, moglo bi se reći, posvećeno mjesto. Pored artističkih revija *Hrvatski salon* (1898.) i *Mladost* (1898.) za koji je Bela Csikos-Sessija izradio i plakat koji je ujedno prvo moderno koncipirano ostvarenje ovog medija u povijesti hrvatskog grafičkog dizajna, u Zagrebu izlazi prvi specijalizirani strukovni časopis *Gutenberg* (1910-1914), koji promovira suvremenu tipografiju i donosi priloge o europskim i domaćim trendovima u umjetničkom obrtu.

Kontroverzna kultura, stil i *Zeitgeist* na prijelomu stoljeća svoj su najčišći izraz i odraz našle u oblikovanju plakata i drugim vrstama primijenjene umjetnosti koje prethode modernom dizajnu. Od prvih vinjeta, ilustracija i plakata Krizman uvijek "misli linijom". Lajtmotiv toga repertoara su klimtovski razigrane arabeske čije se spirale, krugovi, vitice i cvijeće pojavljuju u beskonačnim varijacijama, od crno-bijelog geometrizma do kombinacija zasićenih boja i folklornih ornamenta. Već od same pojave *art décoa* prisutne su bar dvije formativne tendencije tog simbiotskog spoja avangardnih i eklektičkih osobina; prva je moda provokativnog *new looka* s izvorima inspiracije u ruskom baletu, geometrizmu i specifičnim spojevima dekorativizma i funkcionalnosti bečke secesije, dok druga izrasta iz avangardnih pojava u umjetnosti, preuzimajući njihove formalne oznake. Fovizam, kubistički kolaži, fotomontaže, konstruktivizam, futurističke vizije, fascinacija snagom, tehnološkim napretkom, brzinom, neboderima, kretanjem i putovanjima, snagom uopće, pa čak i ratom, pomiješani s egzotikom, elegancijom i glamurom, zrcalno odražavaju pomalo shizofrenu atmosferu dvadesetih godina. Estetika avangarde prisutna je u hrvatskom

kulturnom prostoru između dva rata najintenzivnije u arhitekturi, ali i u dizajnu, što najbolje potvrđuje plakat iz zenitističke faze Josipa Seissela *Pomozite studentima* iz 1924., podjednako značajan po bauhausovskoj poetici vizualnog komuniciranja, kao i po sinergiji znaka i značenja.

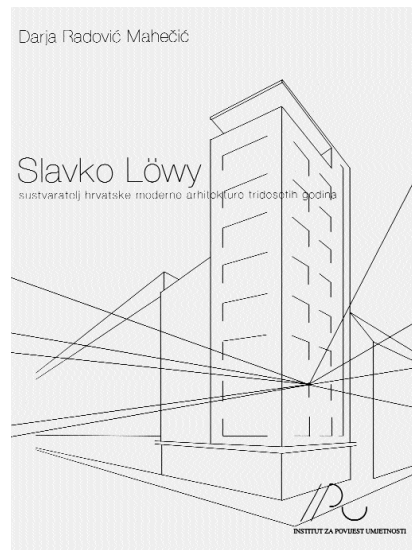
Među brojnim hrvatskim slikarima koji se dvadesetih i tridesetih godina bave grafičkim dizajnom ističe se Ljubo Babić. Pored plakata za izložbe *Proletnog salona* izdvajaju se njegovi plakati za *Krležine časopise Plamen i Književna republika* te kazališni plakati nastali u vrijeme dok je za iste predstave radio i scenografije i kostimografije, u čemu se Babićeve dosege u total-dizajnu sceničnosti može usporediti jedino s ostvarenjima Krizmana i Sergija Glumca. Početak tridesetih godina obilježen je i pojavom visokokvalitetne produkcije komercijalnog dizajna. Nakon odlaska Miroslava Fellerera u Berlin, gdje 1930. izdaje časopis *Werbeberater, Zeitschrift für Werbepsychologie*, dio njegovih suradnika nastavlja djelovanje u *Atelieru Tri* (1929.-1941.), prvom hrvatskom studiju za dizajn specijaliziranom za komercijalni dizajn, čija ogromna produkcija uključuje i cjelovito razrađene propagandne kampanje. Plejadi dizajnera koji djeluju tridesetih godina, ostvarujući dizajn sa stilskim obilježjima geometrijske stilizacije *art décoa* pripada i Pavao Gavrančić, koji je ujedno i pisao rasprave, predavao o dizajnu i propagandi, te sjajni ilustrator tada vrlo popularne revije *Svijet*, Otto Antonini.

Podsjećajući nas na činjenicu da je upravo sredina onaj presudni uvjet nastajanja i postojanja svih oblika komunikacije, pa tako i vizualnih, govor tih poruka i danas je jednako razumljiv i nadasve aktualan u areni modernizama u kojoj svoju očaravajuću bitku vječno vode tzv. primijenjena i lijepa umjetnost.

→ Jasna Galjer

## slavko löwy - arhitektonski univerzalizam prilagođen lokalnim uvjetima

DARJA RADOVIĆ MAHEČIĆ  
Slavko Löwy - sustvaratelj hrvatske moderne arhitekture tridesetih godina  
*Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 1999.*



► Prošlo je pet godina od smrti velikana hrvatske arhitekture Slavka Löwyja (1904. - 1996.). Njegovo bi djelo ostalo nedostupno javnosti da prošle godine nije izišla iz tiska opsežna studija povjesničarke umjetnosti Darje Radović Mahečić u izdanju Instituta za povijest umjetnosti. Autorica arhitekta Löwyja naziva sustvarateljem hrvatske moderne arhitekture tridesetih godina sugerirajući njegovu izrazito neinstitucionaliziranu poziciju koja mu nije davala startnu logističku, odnosno današnjim rječnikom rečeno, marketinšku odskočnicu koja je autorima puno skromnijega opusa i slabije kvalitete izričaja

instantno osigura(va)la mjesto u hrvatskom arhitektonskom Panteonu. Löwy je zarana krenuo svojim putem ne vežući se niti za jednu zvučnu umjetničku skupinu, starijeg afirmiranog arhitekta ili neku školu, ostavivši iza sebe impozantan opus od oko stotinu projekata od kojih su mnogi realizirani. Nakon mature 1923., dvoumeći se između glazbe i arhitekture, za koju, po vlastitim riječima, nije bio baš siguran o čemu se radi, Löwy se upisao na Visoku tehničku školu u Beču koju zbog prvih naznaka antisemitizma napušta dvije godine kasnije. Nakon školovanja u Zagrebu 1930. diplomirao je na Kraljevskoj tehničkoj visokoj školi u Dresdenu te se odmah uključio u kulturne tokove rodne Koprivnice, a potom i Zagreba. Tridesete su godine bile izuzetno dinamično razdoblje u razvitku srednjeeuropske metropole. Arhitektura je u tome igrala važnu, ako ne i odlučujuću ulogu, budući da je prožetost i istovremenost s međunarodnim zbivanjima, uz kreativni odmak, koincidirao s ukusom mladih poduzetnika. Nema dobre arhitekture bez prave sinteze otvorenih naručitelja, fleksibilne uprave i darovitih arhitekata, a oni su se tih godina netom vratili s raznih europskih sveučilišta ili su pak diplomirali na jednoj od dviju tada postojećih arhitektonskih škola u Zagrebu - one pri Tehničkome fakultetu ili one pri Likovnoj akademiji. Stasala je, naime, druga generacija osviještenih neovisnih arhitekata kojima su put utrljali naši protomodernisti Kovačić, Ehrlich, Bastl, Podhorsky i Šen, obračunavši se odlučno s uvozom bjelovsjetskoga bofla te proliferantstvom, sirovošću i konfekcijskim pristupom građevinskoga poduzetništva. U takvom je ozračju počeo stvarati arhitekt Slavko Löwy, najprije surađujući u uredima Ignjata Fischera i Stanka Kliske, a potom i pod svojim imenom. Nakon što je 1932. zasnovao vlastitu praksu, Biro "Löwy", u prvj je graditeljskoj sezoni projektirao i izveo čak četiri zgrade: dvije na južnoj strani Zakladnog bloka, vilu

s kavanom na Gornjem prekrizju (Šumski dvor) i stambenu uglovnicu u Zvonimirovoj 23. Nakon rušenja Zakladne bolnice na Jelačićevu trgu te provedena natječaja koji je istakao Pičman-Seisselov ambiciozni projekt jedinstvene urbanotvorne megastrukture s akcentom visokogradnje na mjestu gdje se Ilica ulijeva u Jelačićev trg, nije se moglo naći investitora koji bi se uhvatio tako velikoga građevinskoga zalogaja. Lokacija je potom isparcelirana te su se užitim natječajima tražila rješenja za pojedinačne trgovačko-stambene šesterokatnice na kojima je Löwy, u konkurenciji s uvažanim kolegama, osvojio prve dvije gradnje, u Petrićevoj 7 i susjednu, u Bogovićevoj 4. Smetala ga je zahtijevana jednoličnost i šablona koja nije izražavala raznorodnosti tlocrtnih dispozicija te nemar za dvorišnu fasadu koju je držao jednakovrijednom uličnoj. Kod kuće Schlenger u sredini južne strane bloka Löwy vizionarski predviđa prolaz prema Jelačićevu trgu u čemu mu podršku daje Hugo Ehrlich koji se tih godina priklonio purificiranom izričaju, no poznati je *passage* u potpunosti realiziran tek 1970.

Löwyjeva je deveterokatnica visine 34,95 metara u Masarykovej 22 prvi zagrebački neboder i pionirski poduhvat naše arhitekture. Mediji su s interesom pratili cijeli postupak, budući da nije bio nimalo lak i jednostavan, rezultirajući podebelim desetcentimetarskim spisom koji se čuva u gradskom arhivu. "Visoka kuća" je nastala prvenstveno kao odgovor na zahtjev da se naručitelju nadoknadi kvadratura koja mu je bila oduzeta za javnu prometnu površinu. Zgrada je, iako ne bez peripetija, dovršena u rekordnih 79 radnih dana te smjesta postala medijskim hitom. Budući da su projektant i oba poduzetnika bili mladi od trideset godina, okarakterizirana je "pobjedom mladosti u graditeljstvu", a funkcionalna je unutrašnjost izazivala posebnu pažnju. Umjesto honorara, arhitekt Löwy se uselio u penthouse na devetom katu gdje je

dugi niz godina vodio atelijer te živio sve do smrti. Zgrada je bila izuzetno atraktivna noću zbog neonske rasvjete koja je krunila parapet i strehu posljednje etaže te elegantne kontinuirane vertikalne svijetleće reklame Bosch-Buick-Blitz-Opel na uglu, vrstom suvremene "ornamentike". Iz toga se razdoblja ističu i stambene zgrade Lebinec na Ribnjaku 20, Pollak u Tuškanovoj 15 i ona Wiener Bankvereina u Bulićevoj 4 te stambeno-poslovne zgrade Radovan u Savskoj 8 i Schlenger u Boškovićevoj 7b, sve realizirane oko 1937. Posebno je zanimljiv primjer ugrađenoga zdanja Jadranskog osiguravajućega društva u Draškovićevoj 13 gdje je u jeku arhitektonskoga radikalizma koji se prvenstveno manifestirao metodom kontrasta, primijenio tzv. "princip drugoga čovjeka". Nadovezavši se na Ehrlichovu uglovnu palaču Janeković iz 1928., Löwy je kreativno interpretirao ritam perforacija i fakturu fasade ostvarivši u potpunosti suvremene principe. Pred rat je ostvario i čitavi niz obiteljskih kuća te vrlo zapaženih natječajnih projekata. Razdoblje nakon Drugog svjetskog rata možemo podijeliti u tri kreativne faze - u neposrednome se poraču pretežito bavio rekonstrukcijom i osposobljavanjem robnih kuća, narodnih magazina, te socijalnim stanovanjem u okviru Arhitektonskog projektnog zavoda - APZ, da bi 1950. bio naprasito prebačen u Makedoniju gdje do 1953. djeluje u skopskom birou *Proektant*. Tu projektira i izvodi niz građevina poput studentskoga naselja, Doma invalida i Gradskoga hotela u Skoplju. Po povratku u Zagreb obnavlja "Arhitektonski biro Löwy" u kojemu djeluje do umirovljenja 1966. izvodeći razne tipologije od kojih treba izdvojiti sustav studentskih domova u Zagrebu te onaj u Rijeci, ne odstupajući od modernističkih načela i ostvarujući kontinuitet sa zlatnim razdobljem hrvatske moderne arhitekture. Ne iznevjerivši humanističke postulate, Slavko Löwy je ostvario impozantan opus te uspio naći svoj nenametljivi osobni rukopis unutar univerzalizma internacionalnoga

stila koji je majstorski znao prilagoditi lokalnim uvjetima. Bogato ilustrirana knjiga Darje Radović Mahečić čista i nepretenciozna leksika na vrlo pregledan način, uz obilje faktografskih podataka, iscrpno govori o arhitektovu životu i djelu. Autorica je već svojim ranijim analizama u periodici pokazala da se radi o respektabilnoj osobnosti naše arhitektonske historiografije i kritike koja se odlučno obračunava s uvriježenom i pogubnom usmenom predajom što se temelji na traču i mitu. Kada je riječ o njezinu do sada najopsežnijem djelu, posebno je interesantan i znakovit podatak da je ostavština arhitekta Löwyja dva puta temeljito uništena - prvi puta u vihoru Drugog svjetskog rata, a potom i u požaru 1963. te da je autorica projekt u okviru programa istraživačkog rada Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu započela 1994., samo dvije godine prije arhitektove smrti. U oskudici knjiga o našim najznamenitijim arhitektima modernoga pokreta, monografski je prikaz djela Slavka Löwyja izuzetan doprinos proučavanju i razumijevanju razvitka arhitektonske kulture i misli na našim prostorima.

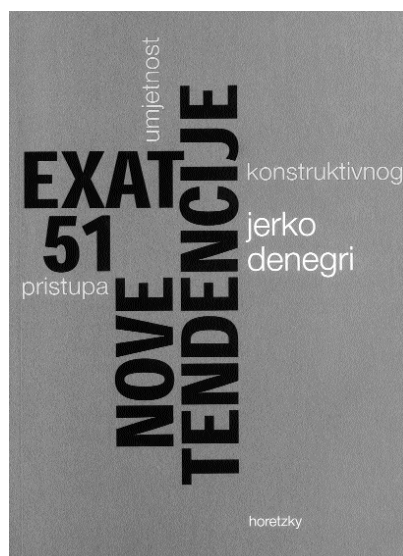
→ Krešimir Rogina

## umjetnost kao konstruktivna utopija

JERKO DENEGRİ

Umjetnost konstruktivnog pristupa  
EXAT 51 I NOVE TENDENCIJE

Horetzky, Zagreb 2000.



▶ Iako nas od herojskog doba moderne i revolucionarno avangardne epohe njezine umjetnosti dijeli već gotovo čitavo stoljeće, ona i dalje predstavlja jedan od najvećih izazova ne samo novijoj povijesti, nego i suvremenoj umjetnosti. Pri tome nije zanemarivo da moderna doživljava svoj *revival* upravo u vremenu koje sve češće pokazuje potrebu da lošu definiciju tzv. stilskog pluralizma zamijeni nečim suvislijim od postmodernističkog inventariziranja njegovih vanjskih simptoma.

Pojava knjige *Umjetnost konstruktivnog pristupa Exat 51 i Nove tendencije* autora Jerka Denegrija za reafirmaciju moderne umjetnosti i modernizma pruža idealan povod. Ne samo zato jer je njome po prvi put sustavno i cjelovito historizirana jedna od najznačajnijih tema novije hrvatske povi-

jesti umjetnosti, već prije svega zbog argumentiranja teze o kontinuitetu autentičnosti ovog umjetničkog izraza i njegovog definiranja pojmovnom kategorijom avangardnog. U okolnostima poput naših, gdje smo drastičnije nego ikada u srazu s općim globalizacijskim trendovima suočeni s posljedicama krize identiteta dodatno pojačane fobijom od istraživanja (nekih) dijelova vlastite povijesti i nedostatkom kritične mase samosvijesti neophodne za evaluaciju kontinuiteta čak i kao metafore, njezina je vrijednost gotovo neprocjenjiva. To što je od trenutka kada je tekst dovršen do njegova objavljivanja prošlo deset godina je, na žalost, tek odraz naše otužne svakodnevnice u kojoj se čini da je knjige lakše pisati nego ih izdavati. Paradoksalno, taj vremenski odmak nimalo ne umanjuje izdržljivost ove studije na testu aktualnosti. Naprotiv. Prepoznavanjem i rekonstrukcijom pojedinih semantičkih razina metodologijom koja jednako djelotvorno koristi uporedno-analitički i kritičko-interpretativni instrumentarij potpuno se relativiziraju granice između kritike, povijesti i teorije umjetnosti. U umjetnosti konstruktivnog pristupa taj je kontinuitet osnovna teza, a očituje se u prostorno-vremensko-stilskom sustavu omeđenom s jedne strane trećim desetljećem i odjecima europske avangarde od *dade* i ruske avangarde do Bauhauusa, a s druge strane *ekovsk* "otvorenim" djelom nedovršenog projekta moderne u čijem su žarištu *Exat* i *Nove tendencije*.

■ ■ U dosadašnjim pokušajima historiziranja *Exata* i *Novih tendencija* ove pojave nisu valorizirane u tolikoj mjeri simbiotički kao što vi to činite i vrlo uvjerljivo argumentirate.

**Denegri:** Osim očitog personalnog kontinuiteta između *Exata* i domaćeg ogranka pokreta *Novih tendencija* nalazim da postoji i znatno manje izričit, ali ipak moguć kontinuitet između pojava povijesnih avangardi aktivnih u Zagrebu početkom dvade-

setih (*Zenit, Dada Tank*), kao i iskustava hrvatske moderne arhitekture međuratnog razdoblja. U odnosu na ove formacije koje pripadaju kompleksu povijesnih avangardi i povijesnog modernizma, linija *Exat - Nove tendencije* mogla bi se smatrati kompleksom poslijeratnih neoavangardi pa one sve zajedno u labavijem ili čvršćem sklopu čine jednu zajedničku problemsku nit bitno drugačiju od ostalih pojava koje prevladavaju na domaćoj likovnoj sceni, koje se kreću i razvijaju s pozicija subjektivne ekspresije, građanskog intimizma, egzistencijalističke apstrakcije, nadrealističke i fantastične figuracije i ostalih pojava u hrvatskoj umjetnosti istog razdoblja, kada na sceni djeluje i linija *Exat - Nove tendencije*. Zrelost neke umjetničke sredine očituje se, između ostalog, i u tome što u dužem vremenskom slijedu uspijeva afirmirati i razviti određene jezične, konceptualne, mentalne i ideološke tokove kakav je, nedvojbeno, primjer kontinuiteta *Exat - Nove tendencije*, uz dodatak domaćih posrednih i neposrednih prethodnica i posljedica.

Jedan od ciljeva ove knjige bio je upravo isticanje evidentnog postojanja toga kontinuiteta u hrvatskoj likovnoj umjetnosti i kulturi, ne osporavajući, već uvažavajući i sve ostale relevantne kontinuitete koji su se na istoj sceni istodobno pojavili i formirali.

Iako je riječ o znanstvenu tekstu, doktoratu autora koji je istraživanju ove teme posvetio veći dio svoje karijere, Denegri je širi kontekst hrvatske i međunarodne umjetničke scene i duhovnu klimu pedesetih i šezdesetih godina uspio predstaviti na rijetko zanimljiv način. Pri tome činjenica da je autor ujedno i suvremenik dijela zbivanja o kojima je riječ obogaćuje tekst novom, za dijalog s tumačem vrlo poticajnom dimenzijom. U njoj umjetnost koja uvodi ne samo novu formalnu tipologiju, već i komunikacijske kodove, hrabro poništava granice između umjetnosti, arhitekture, dizajna i znanosti s krajnjim ciljem totalnog oblikovanja svijeta umjetnikom i

njezine integracije u pokušaj izgradnje (bar isto toliko novog, ljepšeg i sretnijeg društva u kojem sloboda od projekta doista postaje sudbinom, postaje fascinirajuće aktualnom. Istovremeno, s obzirom na visoku razinu politiziranosti tih umjetničkih pojava, kao i na činjenicu da je odnos umjetnosti i ideologije trenutno jedna od trendovskih kunsthistoričarskih tema, ovom je segmentu u knjizi posvećen relativno skroman prostor.

■ ■ *Koji su razlozi za takav pristup ideološkom segmentu i njegovu utjecaju na umjetnost pedesetih i šezdesetih godina?*

**Denegri:** Nema, dakako, sumnje da su političke prilike u kojima obje pojave nastaju i djeluju imale znatan utjecaj na njihovu sudbinu i da obje pojave - svaka na svoj način - posjeduju vlastite ideološke, čak i političke konotacije. No, smatrao sam da se u umjetnosti presudna formiranja, sazrijevanja, kao i krize određenih koncepata, a naročito njihova pojedinačna očitovanja, događaju unutar toga područja, svakako pod uvjetom da za sve to postoji elementarna sloboda umjetničkog izražavanja. A takva je sloboda ipak postojala unutar političkog poretka kakav je vladao u prethodnom jugoslavenkom i hrvatskom društvu. Iako u užim krugovima privrženika, *Exat i Nove tendencije* su u okolnostima prethodnog političkog poretka imali dovoljno manevarskog prostora za djelovanje već stoga što nisu bili spreječavani u svojem nastupu, ali ni pretjerano podržavani da bi mogli postati eksponentima neke privilegirane kulturne, a pogotovo ne političke, opcije. No, svakako bi vrijedilo produbiti spoznaje o načinima i procesima recepcije; prihvaćanja i odbacivanja - čijeg i zašto, obiju pojava u njihovom konkretnom socijalnom i političkom okruženju, kao što to u novije vrijeme čini tzv. kontekstualna povijest umjetnosti.

Što se tiče političkih korelacija *Exata i Novih tendencija*, može se ustanoviti da je *Exat* karakterističan fenomen razdoblja "obnove" hrvatskog (i jugoslavenskog) društva neposredno po završetku Drugog

svjetskog rata. Ova grupa umjetnika, arhitekata i dizajnera nastoji konstruktivno djelovati u okviru (a ne protiv) tadašnjeg socijalističkog društva u izgradnji, ali nalažim da tako djeluje istinskim uvjerenjem i voljom vlastitih pobuda, a nikako po diktatu, narudžbi, čak ni s izrazitom podrškom tadašnje vlasti, te stoga ima tolerirano, ali ne i privilegirano mjesto u tadašnjem socijalno-političkom okruženju. Slučaj pokreta *Nove tendencije* je složeniji, naprosto zato jer je posrijedi međunarodni fenomen koji ima istovjetne uvjete nastanka i pozicije u svim sredinama u kojima se pojavio, a zajedničko im je povjerenje u tehnološki napredak suvremene civilizacije suočene sa sviješću o opasnostima skretanja od pozitivnog pravca takva usmjerenja. Prevlašću ove druge komponente dolazi do obrata kakav je moguće zapaziti u umjetničkim pojavama i pokretima neposrednije povezanim s usijanom duhovnom, društvenom i političkom klimom oko 1968.

U domaćim uvjetima evidentan je personalni kontinuitet između *Exata i Novih tendencija*. Dakako, uz priloge nekih novih sudionika, kao i u izmijenjenim prilikama povijesnih zbivanja na prijelazu iz pedesetih u šezdesete godine. Posrijedi je, čini se, posljednji napor nekadašnjih egzatovaca i nekolicine njima pridruženih aktera ostvarivanju nekih nedovršenih nastojanja *Exata*, a koja - kao što će se ubrzo pokazati - ni u takvim izmijenjenim prilikama nije bilo moguće realizirati. Iz toga proizlazi da bi se neka zajednička ideološka odlika *Exata* i domaćeg ogranka međunarodnog pokreta *Nove tendencije* mogla uvjetno odrediti paradoksalnim pojmom "konkretna utopije".

■ ■ *Je li danas o umjetnosti konstruktivnog pristupa moguće govoriti u pojmovnim kategorijama analogija na način na koji Maldonado šezdeset osme analizira aktualitet Bauhausa?*

**Denegri:** Ako želite ovom tvrdnjom parafrazirati Maldonada kada se pita "Je li Bauhaus i danas aktualan?", rekao bih da su *Exat i Nove tendencije* aktualni kao vital-

# recenzije

na povijest, kao duhovno i umjetničko nasljeđe koje je vrijeme definitivno povijesno potvrdilo. A to nije malo u uvjetima enormnog trošenja umjetničkih i kulturnih proizvoda u civilizaciji totalne prevlasti masovnih medija, u razdoblju koje su mnogi skloni nazvati posthistorijskim. Naravno, ideali koji su pokretali te umjetničke pojave i formalna rješenja koja su te pojave elaborirale ne mogu se kao takvi obnavljati, naprosto zato jer sadašnje (i buduće) umjetničke generacije imaju (i imaju će) drugačije ideale, koristeći će drugačije izražajne jezike. No, neki principi ostat će, unatoč tomu, neprolazni: biti i djelovati u duhu svojega vremena, usvajati uvijek nove operativne postupke, posjedovati svijest o vlastitim obavezama i odgovornostima umjetnika u konkretnim prilikama sredine i vremena - to će trebati ispuniti svi umjetnici koji se ozbiljno bave svojim pozivom. Današnja umjetnost (ukoliko je bilo kakva generalizacija uopće moguća) u svojim se pojavnim oblicima znatno razlikuje od umjetnosti iz doba i kruga *Exata* i *Novih tendencija*, no i ona bi morala odgovarati na ključna pitanja svojeg vremena, kao što je to svojedobno činila avangarda pedesetih i šezdesetih godina.

Kompozicija teksta je, primjereno ovakvu autorovu poimanju sadržaja, sistematična, jednostavna i vrlo pregledna, sastavljena od samostalno naslovljenih poglavlja hijerarhiziranih prema međusobnim tematskim i problemskim odnosima. Stoga i vremenski raspon od 1950. do početka sedamdesetih godina treba shvatiti tek kao okvir za tumačenje ključnih pojava u umjetnosti tog razdoblja, uključujući i zbivanja za koja bi se, uvjetno, moglo reći da su na njihovim rubovima, u rasponu od mikrosfere Zagreba do makrosfere svjetske umjetničke scene, sve do problema i otvorenih pitanja. Mnoga od njih svjesno su ostavljena bez jednoznačnih odgovora kako bi se čitaoca provociralo da sâm nastavi istraživati tamo gdje tekst prestaje. Umjesto periodizacije uobi-

čajene za našu povijest umjetnosti u kojoj odlučujuću ulogu imaju upravo linije razgraničenja pojedinih fenomena koji se potom krajnje neučinkovito pozitivističkom metodom portretiraju kao samodostatni mali sistemi, primijenjen je zahtjevniji koncept kontekstualne kategorizacije. Možda najilustrativniji primjer uvjerljivosti Denegrijeve analitičko-interpretativne metode i njezine funkcionalne jednoznačnosti pruža upravo određivanje semantičkog polja umjetnosti konstruktivnog pristupa u rasponu od mentalne slike svijeta do jezične i formalne tipologije koja odlikuje ovu umjetničku praksu. Drugim riječima, odabir ekstenzivnog tumačenja dijakronijskih fenomena umjesto u duhu historicizma duboko ukorijenjenog nabiranja kvaziobjektivnih činjenica upućuje na sumnju u mogućnost određivanja pojedinačnih pojava "općim mjestima", odnosno na neizbježnost redefiniranja, a time i reafirmiranja pojmova koji su zbog prevelike širine značenja svedeni na izlizane metafore tipa *moderno* i *modernizam*, *avangarda* ili *utopija*. Značenje takvog, u osnovi strukturalističkog pristupa, bar je dvojako: osim mogućeg polazišta za cjelovitije razumijevanje knjige, on je i obilježje njezine istinske pripadnosti modernitetu intelektualne klime kraja stoljeća.

Također, potpuno opravdano, među Denegrijevim interpretacijskim uporištima jedno od značajnijih mjesta pripada *metagovoru* koji je sastavni dio ove estetičke koncepcije, kako u njezinu elementarnom aktivističkom segmentu koji čine manifesti i programi, tako i u diskursu likovne kritike. U međuprostoru koji nastaje njihovom resemantizacijom posebno se značajnom čini promotivna vrijednost suvremene likovno-kritičke produkcije koja je, zajedno s vlastitim idealima, pa i zabludama, najživlji govorni jezik umjetnosti o sebi.

Uz stručno-znanstvenu, nije manje značajna ni dokumentarna vrijednost ove knjige, koja je dragocjen faktografski izvor opremljen s oko 500 ilustracija, a od mnoštva sabranog materijala velik je dio objavljen prvi

put. Zasebnu cjelinu čine monografske studije o pojedinim protagonistima umjetnosti konstruktivnog pristupa: Ivanu Picelju, Juliju Kniferu, Vjenceslavu Richteru, Vladi Kristlu, Aleksandru Srncu, Vojinu Bakiću, Miroslavu Šuteju, Jurju Dobroviću i Vladimiru Bonačiću. Osnovni tekst opremljen je ozbiljnim, primjerno strukturiranim znanstvenim aparatom s iscrpnom bibliografijom te višestrukim kazalima. Kao urednik projekta potpisan je Ivan Picelj, a odmjerenim geometrizmom i kolorizmom grafičkog oblikovanja naslovne stranice, autorica koje je Maja Franić, i izgled ove izuzetno lijepe knjige na najbolji mogući način denotira sadržaj, jednostavno pozivajući na dijalog s njim. Tek njime će ova knjiga u potpunosti ostvariti svoj krajnji cilj.

→ Jasna Galjer

