

svjetlosnim zrakama omogućeno prodiranje u samu srž djela; lom unutar i na površini stvara specifične vizualne efekte mijenjanjem položaja u odnosu djelo — promatrač.

Još god. 1964. Richter se javlja s »Reljefometrom« — jednom od najzanimljivijih i najrevolucionarnijih pojava u čitavoj zagrebačkoj grupi Nove tendencije. »Reljefometar« predstavlja oličenje programa grupe, a Richter ga je zamislio kao površinu u zajedničkom sklopu s arhitekturom. Struktura mu je učinjena od istovetnih i nefiksiranih aluminijskih prizmi četvrtastog presjeka koje će se moći pomicati unutar okvira i po želji korisnika ili vlasnika takvog objekta oblikovati i mijenjati površinu i strukturu. Aluminijski elementi serijski su i industrijski proizvodi, pa je prema tome ostvarena i mogućnost industrijskog umnažanja djela, ona pojava u suvremenoj likovnoj umjetnosti koju je prezentirao V. Vasarely svojim »multiplima«. To znači rušenje mita o jedinstvenosti umjetničkog djela i tradicionalno shvaćene umjetnosti općenito, otvaranje, po Vasarelyjevoj zamisli, procesa podružtvovljenja umjetnosti, otvaranje pristupa širokog kruga korisnika umjetničkom djelu.

Plastika Vjenceslava Richtera, koju smo imali prilike vidjeti na ovoj izložbi, proizlazi izravno iz »Reljefometra«. To su također oblici nastali adicijom identičnih aluminijskih elemenata, ali je razlika u tome što su elementi u prvom slučaju bili pokretni i slobodni za preoblikovanje površine plastičkog djela, a u novim su radovima ti elementi međusobno slijepljeni, a fleksibilnost površine i čitave strukture iz prvog primjera zamijenjena je nepokretnim strukturalnim sistemom. Tako se Richter vraća klasičnoj skulpturi i faktično negira svoje rezultate istraživanja na polju programirane organizacije strukture (i »Reljefometra« i »Rastavljenih sfera«). Obrada površine i način građenja cjelokupne mase najviše zaokuplja

našu pažnju na novim djelima. Dok je u »Reljefometru« adiranje jedinih elemenata imalo svoju konstruktivnu i funkcionalnu svrhu (mogućnost pomicanja pojedinih dijelova), ovdje je njihova primjena isključivo konstruktivna, s tim da nisu zanemareni optički efekti koje ostvaruju na površini cjelokupne plastike. No razbijanje monolitnosti mase na tim djelima ne mora značiti ništa posebno, i ono nas ne može zbuniti niti zavarati ako ustvrdimo da je ovo pred nama često sasvim osrednja klasična plastika — koja nema ničega bitno zajedničkog s programima i problematikom »novih tendencija«.

U nepravilnim lomovima svjetlosnih zraka na mrežastoj površini djela ono se otkriva kao pokretljiva i trajna ploha objektivno statičnog oblika. U nekim slučajevima (»Titraj«) Richter na tradicionalan način i suviše deskriptivno naglašava dinamički karakter plastike, zanemarujući površinsku obradu koja već sama posjeduje promjenljivo i nestalno svojstvo. Izvlačenjem i uvlačenjem pojedinih prizmi (»Vito« I, II) Richter stvara ujednačeni ritam na plaštu i tako skulpturi daje jasnoću i čitkost, dok osnova, plašt, svojim finim titranjem rasterećuje i čini lakšim cijeli oblik dajući mu više piktoralno nego skulpturalno svojstvo. Jasnoća i cjelovitost prijašnjih objekata odraz je konciznog i smišljenog strukturiranja — programa koji je prethodio materijalnoj realizaciji, i u kojemu je svaka površnost bila isključena. »Rastavljene sfere« bile su prostorni oblici, a »Reljefometar«, iako je zamišljen kao pano, dvodimenzionalna ploha, i dalje vodi dijalog s prostorom s kojim je čvrsto povezan. U ovom najnovijem slučaju gotovo je svaki uistinu dinamički kontakt s prostorom izgubljen, a jedino čemu se oblik u potpunosti prepušta — to je svjetlo.

Na kraju, možemo se samo nadati da ova Richterova avantura neće ostati i njegova posljednja riječ.

ante kaštelančić

salon matice hrvatske
split
27. 11/27. 12. 1968.

duško kečkemet

Temperament je jedna od osnovnih značajki slikara Kaštelančića — i čovjeka i umjetnika. To je teško svladavani temperament Mediteranca, a ujedno poljičkog gorštaka. S druge strane, u svom ustrajnom radu, Kaštelančić je sklon disciplini, građenju slike, ideje, sustava. Te dvije oprečnosti u sukobu su i čas prevladava jedna, a čas druga.

Nekada, dok je slikao u ekspresionističkom stilu, iako se radilo o već tradicionalnom likovnom izrazu, njegov se nesputani temperament slobodnije i lakše mogao izljevati po velikim platnima.

Ali to su bili tek isječci vanjskog i isječci njegovog svijeta. A on je htio konstruirati svaku sliku kao cjelinu, kao jedinstvenu kreaciju. Tada je



jedna druga, smirenija, stroža i discipliniranija kompozicija ušla u njegov rad. Vidjeni motiv, pejzaž ili marina, bili su tek predlošci, prva faza građe slike. Slijedile su skice, studije — ne u detaljima, već u cjelini. Slike više nisu mogle pobjeći iz okvira desno ili lijevo, već su njih bile sapete i određene.

Slike su postale likovno staložene, ali jednako temperamentne. I dalje dominira ekspresija, ali više vizuelna, nego psihička, više kanvasna, nego spontana.

Kaštelančić je dugo radio na posljednjim svojim platnima. Gradio ih je u fazama, grafički i koloristički, enformelski. Strugao je i nanosio, rezao i dodavao, mijenjao izreze platna, materijale boja, lazura ili plastičnih struktura.

Takav rad pun sputavanja i discipliniranog samoodricanja zamara umjetnika njegova nerva. Savjetovao sam mu da se iskali, da se »pozabavi« temperama, u kojima će biti manje sputan i u kojima će njegov dinamični temperamentni potez doći slobodnije i jače do izraza. Tako je nastao ovaj ciklus tempera velikih formata na papiru.

Tempera je u širem smislu te riječi grafika, iako koloristička, a ujedno ima nešto od crteža; skicozno, nabačeno. Ona pretpostavlja spontanost, neposrednost, rad »od prv«, bez mnogih premazivanja, dopunjavanja i korigiranja. Uspije ili ne uspije, pa se baci i radi druga.

Ekspresija Kaštelančićeva pastoznog i čistog poteza pretvorila se u grafi-

ke, gotovo kaligramske, simbole, a da ipak nije skrenuta pažnja sa kolorističke kompozicije. Taj hipertrofirani potez daje osebniju značajku ovim slikarevim radovima. Međutim to ipak nisu Capogrossijevi simbolički kaligrami, već im je izvor uvijek u ekspresionističkoj interpretaciji prirode.

To je ujedno svečanost poteza i boja. Boje pršte, a potezi su uvijek usmjereni, dosljedno duktusu slikareva kista, u jednom pravcu — obično vertikalnom, koji format Kaštelančić preferira — ili u dva pravca, što se među sobom sukobljuju, čime postizava stanovitu, likovno izraženu, unutrašnju dramatičnost. Ti će se pravci, ti masni koloristički potezi kista, tube ili lopatice podudarati s vertikalnim ili dijagonalnim linijama jedara poljičkih trabakula — njegova najomiljenijeg motiva. Šarena jedra presedan su šarenilu površine — obično tople zagasite boje na pozadini modrine neba i mora. A to nebo spaja se s oba kraja s morem i tako kompozicijski uokviruje i zatvara sliku. U nekim lađama kao da vidimo sintezu čitava njegova razvojnog puta slikanja marina. One su konačni plod jedne ne tako često sretane aktivne dinamike stvaranja.

Drugi omiljeni Kaštelančićevi motivi su stabla; čvrste, duboko u škrtu zemlju usađene murve. Crna debela na tim slikama vode grafički potez njegova kista, a koloristička ravnoteža postizava se zelenilom krošanja na pozadini narančaste zemlje.

Pa i rijetke figure podređuje kompoziciji poteza i šara — osim jednog dekorativnog, gotovo baroknog idiličnog akta.

Dominiranje crnih i tamnih boja na tamnocrvenoj pozadini nerealnog mora daje nekim slikama ruoovski pečat — ali te su rjeđe.

Samo katkada slikar će zalutati u metežu poteza i boja, ploha i linija, izgubiti čistoću kompozicije i harmonije, udaljavajući se ujedno od zahtjeva jednostavnosti i likovne čistoće koju tempera iziskuje.