

POSEBNA IZDANJA

Nakladnik MEANDAR Zagreb Nova Ves 5

Za nakladnika/Urednik Branko Čegec

Design naslovne stranice Designsystem/Boris Malešević

Tisak ITG d.o.o., Dalmatinska 12, Zagreb

Copyright © 1999 Hrvoje Božičević

ISBN 953-206-011-1

CIP Katalogizacija u publikaciji

Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb

UDK 821.163.42-92

BOŽIČEVIĆ, Hrvoje

Kartica - dvije : novinski zapisi o izložbama, tri dnevnika, jednom eseju i jednoj biografiji, 1989. - 1997. / Hrvoje Božičević - Zagreb : Meandar, 2000.. - 126 str. : ilustr. ; 21 cm - (Posebna izdanja)

ISBN 953-206-011-1

991125078

Printed in Croatia

2000

Ova knjiga je izbor tekstova objavljivanih od 1989. do 1997. godine. Za ovo izdanje neznatno su izmjenjeni.

Zahvaljujem se profesorima Blagi Vrankiću, Matku Peiću, Zvonimiru Radiću i Rudolfu Sabliču jer su mi, svaki na svoj način, otvorili oči.

Zasebno zahvaljujem Branku Čegecu, Borisu Buiiu, Borisu Maleševiću, Ivani Noršić, Tanji Plicki, Željki Župan te posebno gospodinu Goršiću na nesebičnoj pomoći.

Neizostavna zahvala mojoj supruzi, najvjernijem čitatelju.

Knjigu je financijski potpomoglo Ministarstvo kulture.

Hrvoje Božičević

KARTICA – DVIJE

Novinski zapisi o izložbama, tri dnevnika,
jednom eseju i jednoj biografiji, 1989 - 1997.

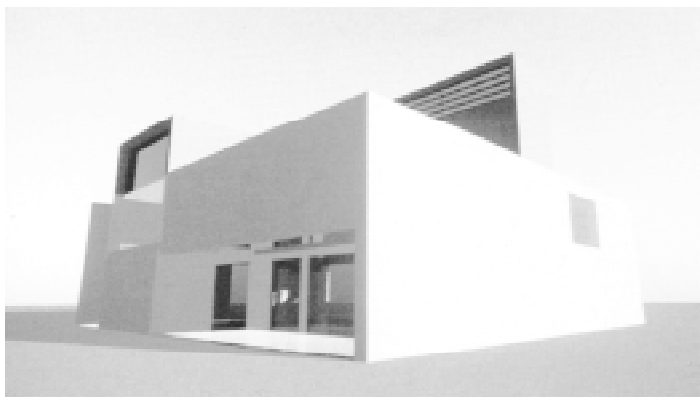
Posvećeno roditeljima.

Intelektualni obrt

Uobičajeno je da arhitekt ima sljedeću zadaću: oblikovati stanoviti prostor u funkcionalnu i nadasve estetski pristupačnu cjelinu! Da bi to učinio uspješno, mora poznavati mnoge praktične zakonitosti, ali to mu nikako neće biti dovoljno; intelekt, inteligencija i psihička kondicija odlike su istinskih arhitekata, onih što projektu pristupaju s dozom kreativnog nemira, svojevrsnim jamstvom artističke ustrajnosti i dosljednosti u praksi.

Dakle, kad vidimo da negdje niče kakva dobra kuća, zgrada ili zdanje, razlog kvalitete ne tražimo u usmjerenom, ukroćenom školskom znanju, nego u *summa summarum* arhitektove sposobnosti i životnog iskustva, da još u korijenje projekta, na papiru, u nacrt, ugradi manifest svojeg estetskog svjetonazora, bez straha za posljedice.

A problemom današnje arhitektonske prakse bavi se britanski arhitekt David Chipperfield u knjizi *Theoretical Practice* (Teorijska praksa, 1994., Artemis, London). Riječ je o eseju kojim je autor asimilirao svoja iskustva aktivnog i poduzetnog graditelja, priznatog na svim stranama svijeta, te postavio teoriju kojom ističe važnost duhovne dimenzije arhitektonskog stvaralaštva, tj. potvrđuje ispravnost metode intuitivnog traženja građevne forme. U četiri poglavlja, *Pozicija ideologije, Fizički svijet, Praktične teorije* i



Uvod u projekte, autor, uz slikovne primjere svojih, za tu prigodu posebno izabranih jedanaest projekata, (*Olivetti, Frankfurt Osthafen, kuća Jazzie B, kuća Aram, kuća Lockhart, kuća Kao, River and Rowing Museum, Bryanston Studio, First Church of Christ-Scientist, Neues Museum Berlin, Wakehurst Place*), opisuje i brani razloge zašto se, prije praktična djelovanja, priklanja i teorijskom promišljanju arhitekture.

Prije svega razlog je tome, parafraziram Chipperfieldove riječi, *stanovita ideologijska praznina u koju su arhitekti zapali u posljednjem desetljeću, unatoč akviziciji postmodernizma, high-techa ili dekonstruktivizma. Ta praznina ih je navela da preispitaju svrhovitost arhitektonskog poziva, da ustanove vlastita ograničenja: arhitektura ne zahtijeva scenarij, niti bi ikad to trebala. Zdanje stoji samostalno. Sposobnost da izravno prenese fizikalnost osnova je svake arhitekture. U pomanjkanju prisnosti između ideje, konstrukcije, materijala, programa i metode, ideologija je uzdignuta na raison d'être i, bez veza s arhitektonskom praksom, postoji isključivo da ispriča namjenski izmišljenu priču... Prava arhitektura mora odbaciti ideologije i ponovo priznati srčanost i samostalnost arhitektonskog uma:*

arhitektura je intelektualni obrt, što uključuje pomirenje različitih znanja, kao i reakciju na utjecaj raznih materijala i fizičkih zakona: Meni se čini najudobnijom ona ideja što je otkrivena u razmatranju onih elemenata što su najživi dio arhitektonske prakse: struktura, prostor, materijal, svjetlo, klima. Kroz takav rakurs vjerujem da je moguće naći ideju što će biti most između građevine i njezinih stanovnika, između pojedinačnog rada i istraživanja, između fizičkog i duhovnog.

David Chipperfield školovao se u ustanovi Architectural Association u Londonu, radio je za Douglas Stephen, Richard Rogers and Foster Associates, osnivač je 9H Gallery, gostujući je profesor na Harvardu, u Grazu, Royal College of Art u Londonu i Politehničkoj školi u Lausanneu, osnivač i vlasnik biroa David Chipperfield Architects s uredima u Londonu i Tokiju, dobitnik više uglednih međunarodnih natječaja i više od stotinu projekata što izvedenih, što u izvedbi u Velikoj Britaniji, Italiji, Njemačkoj, Austriji, Francuskoj, Japanu, Sjedinjenim Američkim Državama i Turskoj. Vjerujem da je Chipperfieldov *curriculum* dodatna preporuka njegovom literarnom radu pa će za mogućeg hrvatskog čitatelja knjiga imati, osim praktično-znanstvene, i prosvjetiteljsku ulogu.

Pojavljuje se u trenutku kad u Hrvatskoj pojam arhitektura ima više-manje metaforično značenje i kada, vezana uz državni proračun i investicije privatnih poduzetnika, varira u kvaliteti i izvedbi, kada se više ne shvaća ozbiljno, barem ne u onoj mjeri u kojoj bi arhitekt trebao imati zadnju riječ. U tom smislu David Chipperfield može nam biti uzor vitalnosti, primjer borbe za konzistentnost i dosljednost jer njegovi projekti, čak i na razini ideje, neće

se prilagoditi ukusu investitora: crtež na papiru ne razlikuje se od realizacije! Naime, arhitektova usporedba međunarodnih iskustava i opis različitih pristupa investitora predloženim nacrtima, nedvojbeno pokazuje da praktični aspekt gradnje ne mora *a priori* odrediti granice misaone supstancije projekta i tako ograničiti nečiju arhitektonsku poetiku.

Napokon, ni arhitektura ne može više biti samo estetski užitak! Ona je produkt sveukupnosti ljudskih spoznaja: moralnih, socijalnih, ekonomskih, ergonomskih, kulturnih, etnografskih i drugih okolnosti što određuju njezin postanak. A danas arhitekt mora biti regeneratorski strategija što će budućem klijentu omogućiti sigurnost i toplinu doma: suvremenom arhitektu to je primarna odgovornost! Zna to David Chipperfield i dokazuje primjerom. Valja ga slijediti.

Carrington

Sudeći prema sadržaju filma *Carrington* što ga možemo pogledati u kinematografima, prosječan bi gledatelj mogao zaključiti da biografija engleske slikarice Dore Carrington nije bila dostojna skupe celuloidne interpretacije: početak dvadesetoga stoljeća, nekonformistički, slobodoumni svjetonazori, opsesivna, ali platonska ljubav prema književniku, homoseksualcu, Lyttonu Stracheyju, neželjen, buran brak, uz stalne preljubničke avanture te tragičan završetak samoubojstvom scenaristu nisu pružili odveć prostora za razradu dinamičnijeg zapleta. Međutim, iza pojednostavljenog filmskog životopisa krije se mnogo složenija, zamršenija priča o jednoj, široj javnosti dosad posve nepoznatoj umjetnici koja bi, da je ikako htjela izlagati, i izvan granica blagih krajolika engleske provincije značila potpuno izvornu pojavu na suvremenoj europskoj likovnoj sceni.

Nažalost, Dora Carrington ostat će u onoj skupini likovnih umjetnica koje smo upoznali prekasno: iskustvo s domaćim tragičnim sudbinama rano preminulih, poput one Slave Raškaj, ukazuje nam koliko je teško naknadno ocijeniti stvarni utjecaj tako nedovršenih opusa, a istodobno koliko bi bilo nepravedno prihvatiti sudove koji su slikarice svrstavali u kategoriju manje utjecajnih, ne-

vážnih umjetničkih pojava, kao da su od onih koje platnu prilaze iz hobija, nakon ispijanja poslijepodnevnoga čaja. A da su takva mišljenja ozbiljno razmatrana dokazuje i ono iz 1970. godine kad je Dori Carrington posthumno, prvi put, priređena retrospektivna izložba u Londonu. Srećom, izjava tadašnjega ministra umjetnosti Lorda Ecclesa kojom je okarakterizirao njezin rad, hladno je svrstavši među nedjeljne slikare, naišla je na neodobravanje, jednako i kritike i publike.

Najsretnija sam kad mogu slikati, napisat će u jednom pismu, gotovo se opravdavajući: Dora Carrington bila je akademski školovana, diplomirala je na uglednoj londonskoj Slade School of Fine Art pa je tijekom studija, osim odobrene školske stipendije, dobila i dvije nagrade koje dodatno potvrđuju njezin izniman talent. Bijaše riječ o budućoj nadi engleskog slikarstva, a rana zrelost mlade Carringtonove zadivit će kolege i profesore: godine 1914. završava školovanje te se neposredno prije Prvog svjetskog rata s obitelji seli iz Londona u pokrajinu, na selo, u Hurstbourne Tarrant, predio nedaleko od gradića Andovera. Upoznaje slikara Marka Gertlera s kojim započinje vezu, ali bez uspjeha. Tek poznanstvo s književnikom Lyttonom Stracheyjem, a s kojim će se 1917. preseliti u mjestasće Tidmarsh Mill u Berkshireu, a zatim 1924. u Ham Spray, skrenut će tijekom njezina života.

Strachey, autor ironično intoniranih romana *Kraljica Viktorija*, *Elizabetha* i *Essex* ili kazališnog komada *Nebeski sin*, zadivio je Doru Carrington spontanošću, duhovitošću i toplinom. U vrijeme njihova upoznavanja imao je trideset i pet godina, diplomu sveučilišta u Cambridgeu i, iako još

Dora Carrington: Lytton u knjižnici c.1922.



bez objavljene knjige, bio je ugledni član skupine književnika *Old Bloomsbury*, prema svjedocima najdarovitiji. *On je jedina osoba, a zato mi i znači toliko, kojoj nikad nemam potrebu lagati jer on nikada ne očekuje da budem drukčija nego što jesam*, zapisat će Dora Carrington u dnevnik. Razvivši međusobno povjerenje i prijateljstvo, Dora i Lytton uskoro su dijelili intimnije sfere svoje privatnosti: dakako ne i postelju, bio je to više intelektualni, emocionalno kompatibilni savez dvaju srodnih bića, *brak za čitav život*, kao što su znali reći u šali.

Stracheyjev je homoseksualizam stalna prijetnja emocionalnoj harmoniji neobičnog para: ljeti 1918. godine Dora i Lytton upoznaju majora Rexa Patridgea (poslije Ralpa, kako ga je prekrstio Strachey), dvadesettrogodišnjeg povratnika sa svih važnijih europskih bojišta. Hrabar, atletske

građe, poput *Plutarhova portreta Marka Antonija*, kako ga je opisao neki prijatelj, zadivit će oboje. Tako će se Lytton zaljubiti u Ralpa, Ralph pak u Doru pa će neobični trokut uroditi brakom slikarice i časnika, ponajprije zato da bi se održao svojevrsni *status quo* u odnosu dvojice muškaraca. Uoči vjenčanja Carringtonova je napisala Stracheyju kako je *divljački cinična sudbina što im onemogućuje da samo on ne koristi njezinu ljubav*. Taj iskaz je najočitiije, najiskrenije svjedočanstvo nesreće što je zadesila Doru Carrington: u idiličnom krajoliku pašnjaka i brežuljaka, oslobođena svih stega društvenih i klasnih normi, unatoč kasnijim Dorinim sporazumnim izletima u druge veze, mala se komuna održala na životu sve od Strachyjeve smrti 1932. godine.

Prošlo je sedamnaest godina od poznanstva sa Strachyjem i jedanaest od prve bračne noći s Partridgeom, što je navelo Doru Carrington da se još istoga dana, nekoliko sati nakon Strachyjeve smrti pokuša ubiti hicem iz lovačke puške, a što joj je konačno i uspjelo 11. ožujka 1932? Spekulacije su brojne, no jedni je razlog strah od nedostatka inspiracije, strah da će se njezina kreativnost raspasti u nemogućnosti da stvara bez potrebne emotivne potpore, da će s nedostatkom piščeve prisnosti nestati i intimnost njezina doma koji je slikarici bio veoma važan, možda baš zato što je crpilište životne snage Dore Carrington bilo jasno omeđeno piščevim utjecajem, njegovom mentalnom i čulnom prisutnošću, sinonimom topline i brige oca. Opirući se njegovu fizičkom nestanku odlučila se za samoubojstvo, ostavivši još jedno upozorenje prerano oduzeta života.

Slike Dore Carrington kao da su izrasle iz topline blagovaonice, izgrađene na utjecajima intimističkih tonova

francuskih postimpresionista: od početka oslobođen pretenzije na galerijski pohod svjetskim metropolama, danas se njezin malen, skroman, ali iznimno vrijedan opus sastoji od samo nekoliko ulja na platnu, crteža, drvoreza i grafičkih listova, nešto akvarela, pisama s brojnim crtanim didaskalijama te vrlo zanimljive ostavštine primijenjenih radova, njezinih posveta zadovoljstvu i ljepoti življenja; oslikanih keramičkih pločica, staklenih i drvenih površina, tanjura, čaša i posuda, stara gramofona ili detalja noćnog ormarića... Autobiografski intonirano, slikarstvo Dore Carrington svojevrsan je likovni dnevnik, deskripcija voljenih i voljenog; ljudi, krajolici, kućni ljubimci, mrtve prirode, ladanje bez kraja... Dorin je pogled naizgled odražavao svu stabilnost i mirnoću seoske svakodnevnice. Na ulici, u prirodi, u šetnji, za stolom ili u naslonjaču ona je slobodno mogla sastavljati mozaik ugođaja gdje polet života nije samo izazov volje nego ljubavi prema svakom novom buđenju dana: zašto je takvu jasnu predodžbu mogla poremetiti Stracheyjeva prerana smrt?

Napustivši londonski Barbican Centre, gdje sam posjetivši izložbu Dore Carrington zamišljeno kročio u vrevu velegrada, na ulici me dočekala kiša: koje li koincidencije, pomislih, naizgled ona domaća, Steinerova, ali ipak blaža i mekša, bez vjetra, nježna, kao da me dodiruje Dorin kist.

Brancusi fotografira Brancusija

Saznajem kako je kipar Constantin Brancusi imao običaj sam fotografirati svoje skulpture. Dapače, inzistirao je na tome! *Te fotografije jedine su dostojne reproduciranja moga opusa*, tvrdio je.

Taj hobi, kako navode svjedoci u knjizi *Brancusi Photographs Brancusi* (Brancusi fotografira Brancusija) u nakladi francuske kuće Assouline, odnosno britanske Thames and Hudson, nije bio plod kipareve taštine. Naprotiv, razlog je vrlo jednostavan: umjetnik je pretpostavljao da će kritičari i kupci, nakon što vide fotografije koje je sam snimio, bolje i dublje doživljavati skulpture *in vivo*, u njegovu atelijeru.

A tamo ih je obično znala dočekati atmosfera sličnija onoj u kakvoj pravoslavnoj crkvi, nego u lepršavom srcu Montparnassea na čijoj je adresi kipar boravio od 1904., kad je u svojoj dvadeset i osmoj godini života započeo studij na École de Beaux-Arts u Parizu.

Polumrak, sve miriše na obred, iz tmine dobrodošlica bradatoga kipara u istrošenoj odjeći. Već od samog ulaza kretnje gosta su ograničene; obilje predmeta, od postamentata, preko rašpi i čekića, žičanih i drvenih instalacija, do raznih drugih alata, materijala, ali i pokušva, posuđa, životnih potrepština, uspomena na domovinu Rumunjsku.

Constantin Brancusi: *Atelijer, skulptura Pica u prostoru* c.1923.



Crteži, skice, skulpture; u stotinjak četvornih metara stambenog i radnog prostora na oltar Umjetnosti posvećuje se život, a ne samo talent.

Simbolika ortodoksnog redovnika, ali samo naizgled: taj kreativni nered bio bi za nekog možda i logičan odraz predodžbe o umjetnikovu boemskom svjetonazoru, no svaki je pažljiviji posjetitelj atelijera uočavao da je riječ o pažljivom razmještaju stvari u vidokrugu: kad je bio zadovoljan padom svjetla, kad god je zaključio kako sjena uspješno udvara obliku, kipar je uzimao fotografski aparat i snimao, bilježio zavodničke rezultate postignute plastičnosti ogoljelih formi svojih skulptura te u potpunosti

imao pravo kad je govorio da će te fotografije imati prioritet u odnosu na studijske snimke plaćenih fotografa uglednih francuskih ili američkih galerista.

Svojevrsni Brancusijev marketinški trik urodio je plodom: kipareve su fotografije prerasle svoju promidžbenu svrhu i postale primjerom unikatnog fotografskog senzibiliteta. On nije imao namjeru preslikati stvarnost, reproducirati motiv *ad hoc*. Naprotiv, htio ga je fotografijom tek pedantno elaborirati u pažljivo scenografiranom ambijentu atelijera: na mjestu gdje se skulptura rađa nastojao je asimilirati sve faze njezina rasta pa fotografijom uskladiti realnost učinjenog s predodžbom koja ga je vodila od prvog dodira dljeteta s kamenom, broncom ili drvom.

Brancusijeve su fotografije još i nešto više! One su jedan od rijetkih pokušaja nekog modernog umjetnika da materijalizira, da osvjedoči svoje idolopoklonstvo prema vlastitu djelu. A Brancusi to nije potvrđivao larpurlartistički, nego konceptualistički. Fotografski je aparat u njega neka vrst rudarskog lampiona: suočen s idealom apstrakcije, imajući na umu teze Paula Cézannea, želio se osloboditi svih suvišnih utjecaja iz slavnog pariškog susjedstva. Tako zaboravlja Rodinove poruke te zajedno s prijateljem, slikarom Modiglianijem, započinje avanturu koja će ga dovesti do zaslužene nagrade. Tunnel je prokopan 1910. godine. *Izravno klesanje je pravi put do skulpture, ali i najopasniji za one koji ne znaju kako ići tim putem. Konačno, izravno ili neizravno klesanje ne znači ništa; samo gotov predmet je mjerodavan...*, zapisat će, a fotografijom bilježiti svoj put, svaku skulpturu nastalu od 1910. do 1938. godine.

Brancusi je portretirao svoje skulpture poput živih bića, želio je opisati njihov karakter, a po mogućnosti i sugerirati

nam vlastitu fascinaciju sa savršenstvom izvedbe. Fotografije postaju serije: u nastojanju da obuhvati sve aspekte moguće vizualne interpretacije pojedinog djela, Brancusi eksperimentira; čas toplo, čas hladno, razgrađuje i sastavlja, naglašava ili ublažava boju, dodaje pigment, oduzima ruž, svlači i oblači, obraća se obujmu kipa s poštovanjem dostojnim obožavanja voljene žene. Ostavlja za povijest jedinstveni iskaz koji će nam, eto, mnogo godina kasnije, ukoričen na kojih osamdesetak stranica, iskrenije govoriti o njemu nego što nam je to ikad itko činio.

Amerikanci u Europi

Jedan od najgorčnijih protivnika fotografije bio je Charles Baudelaire. Tvrdio je kako fotografija nema prava na kreativnost jer je stvorena samo zato da bi se laskalo taštini onih koji se ne razumiju u umjetnost. Pjesnik je odbijao priznati zbilju snimljenu kroz objektiv, smatrajući da će tako biti osporeno njegovo pravo na rafiniraniju spoznaju stvarnosti. Ipak, fotografski je aparat postao jednim od najprihvaćenijih proizvoda (n)ovoga vijeka, lak za rukovanje i dostupan svima, ne obvezujući nikoga na artistske pretenzije.

Sjetio sam se Baudelairea posjetivši izložbu *Američka fotografija 1890.-1965.*, koja na turneji po gradovima Europe trenutačno boravi u muzeju Stedelijk u Amsterdamu, a istodobno i jedne rečenice prijatelja, fotografa: *Za razliku od umjetnika, ja ne prodajem svoje ime; ja prodajem svoje vrijeme.*

Bijaše to iskaz urođena profesionalčeva opreza: htio je reći kako je njegov tržišni uspjeh, unatoč činjenici što je fotografija za razliku od slikarstva mnogo objektivniji način prikazivanja svijeta onakvim kakav jest, uvjetovan strožim procjenama vrednovanja jer će se snaga slikarskog izraza vagati i slavom slikareva imena, a ne samo količinom uložena truda i talenta. *Iako priznat*, kaže moj prijatelj,

umjetnički fotograf još plaća danak Baudelaireovim predrasudama.

Činilo mi se da su sve potencijalne sumnje u bezosjećajnost fotografskog zanata odavno prevladane: ne svjedoče li tomu u posljednjih desetak godina brojni posjetitelji, ali i izvrsni dojmovi i kritike mnogih izložbi priređenih u nastojanju da se predstave pojedinačni, nacionalni prinosi svjetskoj fotografskoj baštini? Uloga američkih fotografa pri tome je neosporiva: od 1888. do 1967. stvorili su najreprezentativnije primjere, rekao bih školski kvalitetnih, vrijednih i umjetnički raznovrsnih i senzibilnih fotografskih zapisa! Zbirka američke fotografije Muzeja moderne umjetnosti u New Yorku, a što je ujedno i podnaslov amsterdamske izložbe, čuva radove istaknutih majstora, od Jacoba Riisa, Williama Posta, Henryja Bennetta, Edwarda Curtisa, Erwina Smitha, Lewisa Hinea, Charlesa Sladena, Edwarda Steichena preko Alfreda Stieglieza, Alvina Coburna, Paula Strandaa, Charlesa Sheelera, Tine Modotti, Edwarda Westona, Anselaa Adamsa, Walkera Evansa, Ralpa Steinerja, Berenice Abbott, Margaret Bourke-White, Weegeja, Harryja Callahana, Fredericka Sommera do Aarona Siskinda, Irvinga Penna, W. Eugenea Smitha, Roberta Franka, Roberta Rauschenberga, Eliota Portera, Charlesa Harbutta, Dana Weinera, Gordona Parksa, Dorothee Lange, Williama Kleina, Brucea Davidsona, Richarda Avedona ili Diane Arbus....

Upućeniji poznavatelji pojedinačnih opusa navedenih fotografa reći će da u kolekciji posebno valja obratiti pozornost na *spleen* američkoga sna, prožetost nacionalnog ponosa naglašenim realizmom, ubojitom objektivnošću, okularom porote: *America is a big country*, svaki fragment

Robert Frank: *Zgrada Metropolitan Life*, 1955. -56.



američkog horizonta bit će dovoljno fascinantan da oko bude izazvano do okidanja fotoaparata. Nižu se gradovi, u sjenama nebodera dimnjaci tvornica, kauboji, pejzaži, reklame, znakovi na putu, Highway 66, ljudi i krajolici, život u zabiti, Hoboken, New Jersey, uz neonsko blještavilo Las Vegasa, smog Los Angelesa, otuđenost New Yorka, New Deal, Kennedy, Vijetnam, automobili, plaže, zvukovi, holivudske zvijezde, borci za ljudska prava, crnci, protesti, radnici, biznismeni, senatori, predsjednici, žongleri, barovi, folklor velikih i malih, crnih, žutih, crvenih, bijelih, bogatih i siromašnih; Amerika je poligon, kipući kotao egzistencije gdje je teško sakriti istinu o ranjivosti bližnjega.

Iz motiva u motiv vrijeme uistinu brzo odmiče fotografima! U tom bezbroju trenutaka i situacija, koju zaustaviti? Za američke fotografe domovina će uvijek biti labirint mogućnosti, neminovnost socijalnih, kulturnih i klimatskih kontrasta, vječiti izazov koji je urodio brojnim zapisima što su (p)ostali više od dokumentirane fotodigresije. Amsterdamska izložba, *alias* newyorška zbirka, samo je jedan u nizu primjera koliko je fotografija pomogla likovnim umjetnostima da izađu iz formata i okvira zadanih kalupom mecenatskih predrasuda i postanu slobodnijim tumačem svih onih dubinskih životnih impulsa koji su se postupno taložili u godovima epohe, sada potpuno neopтереćene diktatom preslikavanja stvarnosti. A zamislite tek koji su nam prizori sve mogli promaknuti da nije bilo smiješka i blagoslova *blitzlichta* ujaka Eastmana?

Legenda o van Goghu

Razne su pobude i perspektive tumačenja fenomena Vincent van Gogh: psihoanaliza i osobita psihofizička intima, rođenje ekspresionizma, pisma bratu, prijateljstvo s Gauguinom, siromaštvo, uznemirenost izraza, Arles, odrezano uho, ludilo, planetarna posthumna slava, Kirk Douglas, Tim Roth, Kurosavini snovi... teško se više mogu pamtiti sve posvete što se nižu slikaru u čast. Uopće, malo ima onih čija je biografija toliko eksploatirana: zato, posjetiti Amsterdam, a ne posjetiti slikarev muzej, gdje traje izložba *Grafički rad Vincenta van Gogha*, bio bi grijeh.

Raskoš duha, živčani i optički potencijal, inspiracija Milletom, stenografirajuća brzina poteza, kist poput samurajske sablje, utjecaj Japana, izazov sunca, akumulacija emocija uz eruptivnu lavu boje i slične metafore standardni su opisi van Goghova slikarstva iako ne pripadaju leksiku romantiziranih literarnih i filmskih interpretacija. Ali, riječ je o vizionaru što je po cijenu života iznio posve novu umjetničku ekspresiju koju će generacije i generacije razrađivati u brojnim reinterpretacijama i tehnikama, ne srameći se očiglednog očinstva velikog Nizozemca nad njihovim artističkim preokupacijama. Poput Gauguina ili Cézannea, van Gogh je čvrsto ugrađen u temelje moderne europske misli i duha, a njegovi se krajolici danas naziru i kao lajtmotivi u pozadini softverskih i ostalih virtualnih vratomija.

Vincent van Gogh: *Tuga*, 1882.



Čempresi i zvijezde, gavrani i polja, suncokreti i snopovi žita, krumpiri ili aure žute kavanske svjetlosti odraz su doživljaja dignuta do visoke temperature likovne intonacije. Jedinstvena psihološka lucidnost potiče slikarevu snagu, brzinu i intenzitet: norma je *nulla dies sine linea*, jučer kosac, danas suncokreti, sutra gospođica Gachet, preksutra debbla ljubičastih jablanova, van Gogh slika kao da neće doživjeti sljedeći dan. Opisuje se svom bratu Theu: *Jednog ćeš dana vidjeti i moj autoportret koji sam poslao Gauguinu, jer će ga on, nadam se, sačuvati. Na tom su portretu sve boje pepeljaste na svijetlo veronese zelenoj pozadini (nema žute boje). Odjeven sam u onaj smeđi kaput s plavim rubom, ali ja sam preglasio smeđu boju do grimizne, a odveć sam naglasio i širinu plavih rubova.*

Glava je modelirana potpuno svijetlo, pastozno, na svijetloj pozadini gotovo bez sjena. Samo sam oči naslikao malo koso, na japanski način...

Ali ja ne vjerujem da bi... moje ludilo bilo ludilo proganjanja jer su moji osjećaji u časovima velikog uzbuđenja upravljani uvijek prema vječnosti i vječnom životu. Ali ja se ipak ne smijem odveć pouzdavati u svoje živce...

Van Gogh je žureći radio, no kad ga ludilo hvata, kad mehanizam psihe zazvoni na uzbunu njegov se potez pretvara u *croquis*, a sve je manje studija, dok se ritam boje i njezin intenzitet pojačavaju do pigmentarnoga krika. Izloženi crteži i grafike tome su očiti parametri: crtački instrumentarij, elementarnost, jednostavnost poteza i način gledanja na motiv dočaravaju van Goghovu ispovijed bratu, potvrđujući kako nije pripadao vremenu u kojem je živio, kako nije bio dio impresionističke garde, kako je potomak starih europskih crtača, Milleta, Daubignyja, Meissoniera, velikog Delacroixa ili posinak japanskih majstora trske poput Hiroshigea, Utamara ili Hokusaija i kako nije slikar intuitivnoga! Za razliku od Moneta, Pissarroa ili Sisleyja, van Gogh ne želi radikalno prekinuti s crtanjem, nego želi baštiniti konturu kao legitimni *copyright* europske slikarske tradicije, od Altamire do Barbizonske škole. Za razliku od impresionističkog, njegov je dan težak i neprozračan, a predmeti koje gleda jasni, omeđeni širokim, debelim crtama koje zatvaraju boju tako da osim pigmentarne nosi i snagu valova ritmičnosti plohe na koju je položena.

Kronološki, izloženi su *Umirovljenik s štapom*, *Tuga*, *Kopač*, *Umirovljenik pije kavu*, *Na vratima vječnosti*, *Topli obrok radnika* iz 1882. godine, *Vrtlar pokraj jabuke*, *Gorući korov* iz 1883., *Seljaci uz zdjelu krumpira* iz 1885. i *Dr. Gauchet* iz 1890.

godine. Tim litografskim crtežima dodane su varijacije na iste motive, ali u drugim grafičkim tehnikama, što omogućuje usporedbu i daje uvid u zanatsku ustrajnost: *slikarstvo je isto tako zanat*, znao je reći, uporno repetirajući motive koji su ga intrigirali, od kojih bi svaki mogao imati i posebnu priču!

Kretnja van Goghove ruke giba se od sentimentalnoga naturalizma svakodnevnog života, žanra, prizora iz života malih ljudi, prosjaka, radnika, siromaha i umirovljenika pa do crteža kao što je *Tuga*, kombinacije realističkog i psihološkog destilata okrutnosti svakodnevnog suočavanja s bijedom i očajem. Tako unedogled, od motiva u motiv, za van Gogha bliska okolina ima nešto beskrajno intrigantno, zadivljujuće... *Što znači crtati? Kako se to postiže? To je krčenje puta kroz željezni nevidljivi zid koji se, čini se, nalazi između onoga što osjećamo i onoga što možemo... Ništa nam ne pomaže da po njemu snažno udaramo. Moramo ga... minirati ili polagano i strpljivo prepiliti turpijom. Kako bi čovjek mogao ustrajno raditi taj posao kad ne bi razmišljao i kad ne bi uredio svoj život po nekim načelima? A s umjetnošću je isto kao i s ostalim stvarima. Veličina nije slučajna stvar, ona mora biti hotimična...*

Pisma bratu trag su na kojem nalazimo srž legende o van Goghu: kad je slikaru karakter umjetnosti dotaknuo karakter života, hotimično ili ne, slike što ih je stvarao postale su fatalne u svojoj dramaturškoj formi: milijuni hodočasnika u Amsterdam neće biti dovoljni da se čovječanstvo otkupi za sve ono što van Goghu duguje u zalag za pruženu ljepotu.

Noldeovo rajsko voće

U matičnoj knjizi, sedmoga kolovoza 1867. godine u općini Tondern u sjevernom Schleswig-Holsteinu, zapisano je kako je na taj ljetni dan u selu Nolde rođen Emil Hansen, bolje znan kao Emil Nolde.

Nomen est omen: tridesetpetogodišnji slikar Emil odlučio je zamijeniti obiteljsko prezime, želeći dokazati kako su, već u poodrasloj dobi, sudbina i karijera konačno sjedinjene, u potpunosti predodređene uspomenom na rodni kraj. No, sjećao se poslije u dnevničkim zapisima, osim prekrasna krajolika i idilična ugođaja provincije, nije ondje bilo mnogo toga za pamćenje; gotovo da je sve stalo u je-dan kovčeg! Razumljivo, takav je dom mladom Noldeu postao tijesan pa je otputovao u potrazi za egzistencijom, prvo u Flensburg, gdje je radio u tvornici pokućstva Sauermann, a potom u München i Karlsruhe. Put ga vodi u Berlin, a onda u St. Gallen, gdje se 1892. zapošljava kao nastavnik crtanja u Muzeju za industriju i obrt. Pet godina kasnije odlučuje postati slobodni umjetnik, neovisan od građanskih zanimanja: kratko pohađa privatnu umjetničku školu, boravi u Parizu, Kopenhagenu i Berlinu, da bi se sa ženom Adom odselio na otočić Alsen, u seoce Guderup, gdje iznajmljuje ribarsku kućicu i gradi atelijer na obližnjoj plaži.

Emil Nolde: *U kavani*, 1911.



Prošlo je točno godinu dana kako se na slike potpisuje prezimenom koje će mu donijeti slavu. Kovčeg je u ormaru, paleta, kistovi, tube boje i terpentini na stolu: *Da odmah prijedem na stvar, ova umjetnička skupina, znana kao Brücke, smatrala bi velikom privilegijom pozdraviti Vas kao svojega člana... Sada, dragi Herr Nolde, možete misliti što želite, mi smo Vam samo htjeli dati do znanja koliko mnogo cijenimo vaše silovite oluje boje*, pisao je Noldeu slikar Schimdt-Routtluff. Prihvaća poziv kolege i 1906. godine postaje članom te slavne umjetničke asocijacije. Izlaže na njezinim skupnim izložbama diljem Njemačke. Ubrzo postaje zapažen i istih godina započinje i njegov individualni uspon. Iz čarobne daščare izlaze slika za slikom: prvo mu je razdoblje obilježeno klicom nadolazećeg ekspresionizma, a između 1915. i 1920. paletu još jače i nesputanije otvara boji pri čemu na granici pirotehničkog umijeća spaja goruće, vruće tonove u

vizionarski nadahnuto slikarstvo. Odbacujući pokrete i umjetničke pravce, Noldeova umjetnost nije postala zavodljivo deklarativna, ali ona, unatoč jakim asocijacijama na psihološku stranu umjetničkoga stvaranja, nema neko dodatno značenje: to nije slikarstvo koje može zastrašiti, Noldeova biografija nije jedna od onih koje mogu rasplakati, niti mu slikarska flora proizlazi iz devijantnih strasti. Dakako, tu izopačenu umjetnost, kako su neki Noldeovi suvremenici zvali moderno slikarstvo uopće, doživljavamo poput evergreena u glazbi: nema više čuđenja, može nas samo iznenaditi svježinom!

O tome svjedoči Noldeova izložba: londonska, priređena u galeriji Whitechapel, odnosno u Muzeju moderne umjetnosti u Kopenhagenu, a u povodu četrdesete obljetnice slikareve smrti. Doživjeti Noldeov slikarski opus u živo posebna je radost: koliko god crtački promišljeno ili pikturalno metodično, ono je prije svega plod izravnosti, izraz rođen u dosluhu sa zakonima prirode, rad slikara koji se u osnovi svojeg umjetničkog bića oslanja na poruke zemlje: Noldeova likovna izražajnost nema intelektualne nakane i nije dio kakva konceptualnog programskog traktata što ga je donio neki od umjetničkih pravaca onoga doba. Naprotiv, podrijetlo Noldeove vizije jest u zanosu ditiramba, a njegove su slike zdravice životu i tajanstvenoj snazi prirode.

Izložba je podijeljena u skupine omiljenih Noldeovih motiva: portreti i skupine ljudi, urbani život, kavane i kaba-ret, ples, muškarci i žene, groteska i fantastika, religijski motivi, cvijeće i vrtovi, pejzaži, marine, južna mora, mrtva priroda. Kao u rijetko kojeg modernog umjetnika, Noldeova

je ostavština bogata, raznovrsna, ali i stilski kontinuirana, a osim kratkoga razdoblja kad mu je od 1941. do 1945. slikanje bilo zabranjeno, nije ometana.

Živeći povučeno na imanju u mjestošću Seebüll, Nolde se od 1939. posvetio svojim tzv. nenaslikanim slikama, ciklusu koji nastaje u navedenom razdoblju zabrane. To su uglavnom akvareli malih formata, njih oko tisuću tristo, što će nakon rata biti korišteni kao predložak za nova djela. *Kada bih ih trebao sve naslikati, moj bi se vijek morao i više nego udvostručiti*, govorio je.

Noldeovu osobitost pantimo i po njegovoj neiscrpnj imaginaciji i svježini kojom je prilazio platnu: među stotinjak slika izabranih za londonsku izložbu — ulja, akvarela, grafika i nekoliko skulptura — nema nijedne koja ne bi mogla ilustrirati načelo kojega se slikar pridržavao: forsirati boju! A kad se malo bolje zagleda u dubinu Noldeove likovne sintakse, možemo začuti gromku jeku njegovih predaka, Tiziana, Botticellija, Giorgionea, Rubensa, Rembrandta, Goye, Milleta, Maneta, Degasa, Dumiera: *Emile, kako se radujemo što smo kao umjetnici sami među umjetnicima, dok je sav umjetnički čopor negdje drugdje.*

Emil Nolde, taj marljivi, osamljeni slikar sa sjevera, povremeno zagledan u povrtnjake, vrtove i voćnjake Alsenaa i Seebüllaa, a katkad i u obzorje Sjevernoga mora, stvorio je iz lišća, latica i morske pjene iznimne slikarske plodove, toliko sočne da se malo koja nacija može pohvaliti kako ih je u povijesti ubrala. Noldeovo rajsko voće.

O autoru

Hrvoje Božičević rođen je 1962. Polazio je klasičnu gimnaziju u Zagrebu. Diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu. Objavljivao je na *Radiju 101*, *Hrvatskom radiju*, u *Studentskom listu*, *15 dana*, *ČIP-u*, *Oku*, *Vjesniku*, *Večernjem listu*, *Hrvatskom obzoru*, *Hrvatskom slovu*, *Quorumu* i dr.

Živi i radi u Zagrebu.