

GRADSKA GALERIJA SIVREMENE UMJETNOSTI U ZAGREBU

**s u v r e m e n a  
u m j e t n o s t i .**

didaktička izložba : apstraktna umjetnost

**b l o c  
p i l l e t  
v a s a r e l y**  
serigrafije

A P R I L 1 9 5 7

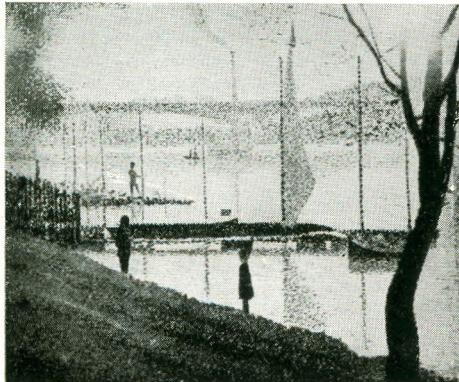


GRADSKA GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI PRIREĐUJE PRVU DIDAKTIČKU  
IZLOŽBU KOJOM OBJAŠNJAVA OSNOVNE SMJERNICE PUTEVA LIKOVNE UMJET-  
NOSTI U POSLJEDNJIH PEDESET GODINA. SVAKA OD PRIKAZANIH SMJERNICA  
PRUŽA MOGUĆNOST IZLOŽBE DETALJNIJE RAZRADE.

*Umjetnost slikarstva je način mišljenja, izražavanja i uzbudivanja pred igrom linija, oblika i boja, jednako onda kada joj prisustvujemo kao stvaraoци, kao i onda, kada smo gledaoci, a svejedno je jesu li te linije, oblici i te boje u vezi s prikazivanjem vanjskog svijeta ili nisu.*

Léon Degand

Krajem 19. st. pripremaju se osnove umjetnosti naše epohe. To je vrijeme obilježeno s nekoliko pojava, koje predstavljaju reakciju na posljednju veliku etapu realizma 19. st. Otpor se razvio u nekoliko pravaca.



GEORGES SEURAT  
*Most u Courbevoie*, 1886

## NEOIMPRESIONIZAM

Oslanjajući se na rezultate naučnih istraživanja problema optike, analize svijetla i boje, neoimpresionisti su empirijsku metodu impresionista, njihove spontane osjećaje, instinktivnu diobu boja i tonova zamijenili znanstvenom metodom, racionalizacijom osjećaja, disciplinom kompozicije.

Georges Seurat objašnjava estetiku i tehniku neoimpresionizma: Estetika: Umjetnost je Harmonija. Harmonija je analogija suprotnosti, analogija sličnoga, *tona*, *boje*, *linije*, a ovi su shvaćeni pod dominantom i pod utjecajem jednog osvjetljenja u veselim, mirnim ili turobnim kombinacijama. Suprotnosti jesu:

**t o n o v a :** jedan je svjetlij (jasniji), a drugi tamniji

**b o j a :** komplementarne, t. j. izvjesnoj crvenoj suprotstavljena je njezina komplementarna i t. d. (crvena-zelena, narančasta-modra, žuta-ljubičasta)

**l i n i j a :** one, koje međusobno čine pravi kut.

Vedrina tona postiže se povećanom svjetlošću, boje pomoću njezine veće topline, a vedrina linije položajem nad horizontalom. Smirenost tona je ravnoteža tamnog i svijetlog, u boji je to ravnoteža toplog i hladnog, a horizontala je smirena linija. U turobnom tonu dominira tamno, u boji dominira h'adno, a u liniji turobnost označuju spušteni pravci.«

Tehnika: »Prepostavivši fenomen trajanja učinka svijetla na mrežnicu, sinteza se nameće kao rezultat. Sredstvo izraza je optička mješavina tonova, boja (lokalnih boja kao i obojenih svjetlosti: sunce, petrolejska svjetiljka, plinska i t. d.) t. j. svjetlosti njihovih učinaka (sjeća), koji slijede zakone kontrasta, stupnjevanje i zračenje.«

PAUL SIGNAC je objasnio tehniku neoimpresionizma, divizionizma, ovako: »Dijeliti znači osigurati sve prednosti svjetlosti boje i harmonije: 1. Pomoću optičke mješavine jedino čistih boja (sve boje spektra i svih njihovih tonova), 2. Diobom različitih elemenata (lokalna boja, boja osvjetljenja i njihovi učinci), 3. Ravnotežom ovih elemenata i njihovih porocija (prema zakonima kontrasta, stupnjevanja i zračenja), 4. Izborom poteza kista, kojeg je širina srazmjerna veličini slike.«

#### Najznačajniji predstavnici Neoimpresionizma

Georges Seurat (1859—1891)

Paul Signac (1863—1935)

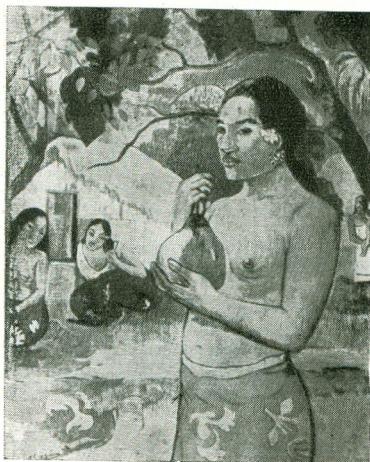
Henri-Edmond Cross (1856—1910)

#### Izložene reprodukcije:

Georges Seurat — Most u Courbevoie, 1886

Paul Signac — Venecija, 1905

Istovremeno sa djelovanjem i teorijama Seurata i Signaca, Maurice Denis, slikar i teoretičar utvrđuje značajnu formulu (1890): »Svaka je slika prvenstveno ravna površina, pokrivena bojama u izvjesnom redu i sastavu, a tek je potom slika: bojni konj, naga žena ili neki prikaz.«



PAUL GAUGUIN  
*Djevojka i voće*, 1893

Paul Gauguin (1848—1903). Pripremajući dio osnova, na kojima će biti sagrađeno slikarstvo 20. st., Paul Gauguin impresionističkoj analizi suprostavlja sintezu oblika. Relativno bestrasnim opservacijama impresionista suprotstavlja on snažno naglašeni poetski i simbolični smisao sadržaja slike. Motiv projicira na površinu slike u velikim i jasnim, mirnim i katkada tamnom linijom ograničenim plohamama čiste boje.

Suggerirajući svoje ideje mlađem svom drugu P. Serusieru, Gauguin je izrekao svoj savjet tako sažeto, da je u njem sadržan gotovo cijeli program njegovih nastojanja:

»Kako vidite ovo drveće? Ono je žuto. Stavite, dakle, žuto (na vaše platno); a ova je sjena modra, naslikajte je čistim ultramarinom; lišće je crveno, naslikajte ga samim cinoberom.«



VINCENT VAN GOGH  
*Dr. Gachet*, 1890

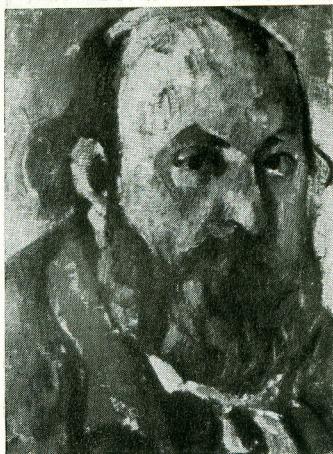
Vincent van Gogh (1853—1890). Napuštajući impresionizam, kojeg se metoda sastojala u objektivnom motrenju prirode, t. j. vanjskog materijalnog vidljivog svijeta, van Gogh se okrenuo k interpretaciji subjektivne slike svijeta. Najefikasnije sredstvo za izražavanje svojih uzbudljivih vizija našao je u snažnim tonovima čistih boja, koje teku površinama njegovih platna poput vijugavih, užarenih bujica. Dakle: žaru boje i gesti rukopisa van Gogh povjerava težinu svojih tema, i time priprema tlo za orgije boja fauvista.

»...U bojama ima skrivenih harmonija i kontrasta, koji djeluju sami po sebi i koje bez toga ne bismo mogli iskoristiti.

... Jer, umjesto da točno prenosim ono, što mi je pred očima, ja samovoljnije upotrebljavam boju, da bih se snažno izrazio.

... Pokušao sam da crvenim i zelenim izrazim strašne ljudske strasti...«

(Iz pisama bratu Théu)



PAUL CÉZANNE  
*Autoportrait, 1875-77*

Paul Cézanne (1839—1906). U punom naponu svog stvaralaštva i Cézanne se suprotstavio impresionističkoj viziji vidljivog svijeta. Prašinu boja impresionista on je stao kondenzirati u krupne kaplje svjetla, koje odlučno oblikuju predmete na plohi slike. Raspršenju voluma u slikarstvu impresionista pretpostavio je čvrstoću formi u prostoru. Prolaznosti vizije impresionista pretpostavio je trajne vrijednosti trodimenzionalne plastike tema.

Kasniji, najzrelijiji dio Cézannova opusa predstavlja jednu od priprema za gradnju temelja suvremenog slikarstva. U bogatstvu Cézanneve baštine nalaze se klice procvata čistih boja u fauvizmu, počeci analiza volumena kubista. U njegovu opusu mogu se naći predznaci racionalističkih konstrukcija nekih kasnijih smjerova, kao i lirska sloboda drugih.

#### Cézanne:

»... Kad je boja najbogatija, oblici dostižu svoju punoću.«

... Slikarstvo je prvenstveno optika...

»... Tretirati prirodne oblike kao va'jke, kugle i stošce...«

#### Izložene reprodukcije:

Autoportrait, 1875.—77.

Jabuke i dvopek, 1879.—82.

Borovi i stijene, 1895.—1900.

Park Château-Noira, 1900.—04. (détail)



MAURICE VLAMINCK  
*Crveno drveće*, 1906

## FAUVIZAM

Upirući se o misaona i osjećajna iskustva van Gogha i Gauguina, fauvisti su, uza svu različitost pojedinih individualnih načina, izgradili ovu osnovu svoga slikarstva: iluzija ih prostora više ne zanima, nego slikaju plošno, i prema tome ne upotrebljavaju boju imitirajući obojenost motiva, nego slobodnu njezinu vrijednost; stoga su njihove boje tako čiste i žarke, a atmosfersku je svjetlost nadomjestilo zračenje samih boja i njihovih međusobnih kontrasta. Pri tome napuštaju egzaktnu interpretaciju prirodnih formi, sadržaj je njihova izraza — najčešće — životna radost. U gradnji kompozicije vodi ih slobodni osjećaj, intuicija. Rezultati su tih njihovih težnji bile, između ostalog, i tako slobodne forme, da i one predstavljaju dio osnove, na kojoj počiva kasnije apstraktno slikarstvo.

Ime su fauvisti dobili slučajnom doskočicom nekog kritičara, koji je u bučnom šarenilu njihove izložbe u prvi čas video samo njihovu neobuzdanu upotrebu boja. (fauves = divlje zvijeri).

Najvažniji predstavnici fauvizma:

N a j v a z n i j i p r e d s t a v n i c i f a u v i z m a :

André Derain (1880—1955)

Kees Van Dongen (1887)

Raoul Dufy (1877—1953)

Albert Marquet (1875—1947)

Henri Matisse (1869—1955)

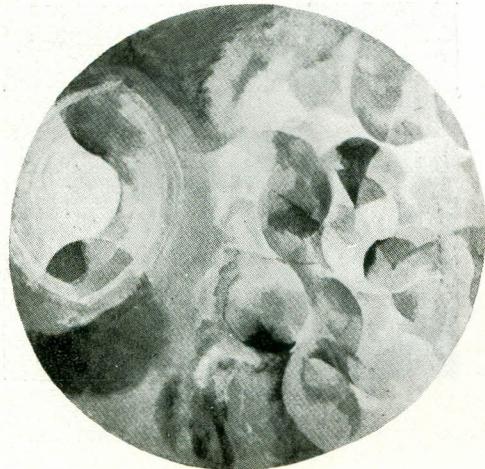
Georges Rouault (1871.)

Maurice Vlaminck (1876)

I z l o ž e n e r e p r o d u k c i j e :

Henri Matisse — Madame Matisse („Zelena linija“), 1905.

Maurice Vlaminck — Crveno drveće, 1906.



ROBERT DELAUNAY

*Krugovi*, 1912

## ORFIZAM

Gotovo istovremeno s nastojanjima i otkrićima kubista Robert Delaunay na osebujni način ispituje samostalne harmonije i ritmove boja.

»U to vrijeme, oko 1912.—13. zaokupila me ideja o slikarstvu, koje bi se tehnički služilo samo bojom, kontrastima boja, ali one bi se razvijale u vremenu, a sagledati bi se mogle u jedan čas, u jedan mah. Upotrebio sam Chevreulov naučni termin: *s i m u l t a n i* kontrasti. Skladao sam igre boja onako, kako se stvara izraz u muzici, pomoću fuge — fugiranim frazama boja.

... Ovoga je puta boja djelovala u kontrastima, sama o sebi.«

U srodnom su smislu bila usmjerena i nastojanja F. Kupke, Brucea, Wrighta i Sonje Delaunay, a njihov je pokret G. Apollinaire okrstio imenom *orfi zam*.

Izložene reprodukcije:

Robert Delaunay — Tour Eiffel, 1912.  
Krugovi, 1912.

PABLO PICASSO  
*Ambroise Vollard*, 1910

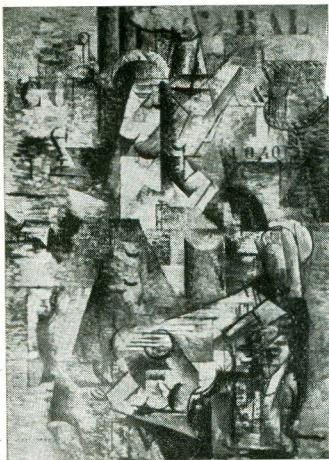


## KUBIZAM

### Nova koncepcija prostora

Poslije 1420. predstavlja perspektiva temelj jedne nove koncepcije prostora. Objekti se crtaju na ravnini onako, kako se pojavljuju, a ne odgovarajuće njihovom prirodnom obliku ili njihovim apsolutnim odnosima. Sve se odnosi na jednu jedinu točku gledišta. Perspektivno shvaćanje prostora vladalo je uz razno diferenciranje u pojedinostima gotovo pet stoljeća. Oko 1910 uslijedio je preokret na svim područjima, kako u umjetničkim tako i znanstvenim. Ovdje ćemo naglasiti samo tri područja: slikarstvo, konstrukcija i arhitektura. Sva tri područja imaju zajednički element oblikovanja, koji je u početku renesanse bio osiguran: ploha.

Ploha, koja prije nije posjedovala izražajnu snagu i kojoj se je pridavalo najviše dekorativno značenje, dolazi sada na prvo mjesto u novom shvaćanju prostora, koje se više ne služi samo jednom jedinom točkom gledanja. Kubizam obuhvaća objekte jednako relativno, iz raznih stanovišta, od kojih niti jedno nema apsolutan autoritet nad drugim. Budući da on objektivno raščlanjuje, prozirno vidi, obuhvaća jednovremeno sa svih strana: odozgo i odozdo, iznutra i izvana. On ide oko objekata i prodire u njih; tako se trima dimenzijama, koje obuhvaćaju prostor renesanse, i koje su kroz toliku stoljeća predstavljale element određivanja, dodaje četvrta: vrijeme.



GEORGES BRAQUE

*Portugalac, 1911*

Kao i naučenjak tako i umjetnik dolazi do spoznaje da je klasična koncepcija prostora i volumena jednostrano ograničena. Estetske kvalitete prostora nisu dovoljno obuhvaćene jednostavnom nedoglednom perspektivom. Neizmjerne mogućnosti odnosa pojava i stvari u prostoru dolaze sada na prvo mjesto.

Kako kubisti osvajaju prostor i kako otpada jednostrana točka gledišta, dobiva slobodna ploha značenje, koje nikad do danas nije imala. Otkriva se igra odnosa lebdećih elemenata, koji nekontrolirano prodiru jedni u druge, kao i slike, koje nastaju najrazličitijim djelovanjem strukture. To je novi nazor o pojавama u prostoru, koji se javlja oko 1910., a koji je isto tako bitan, kao i optička revolucija u 15. stoljeću.

S. G.

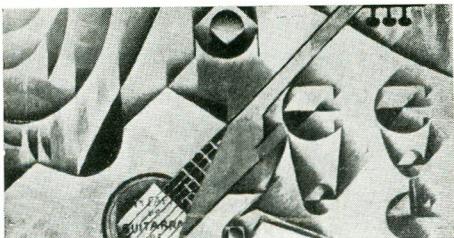
... Geometrija, znanost, koja proučava opseg predmeta, njegove mjere i odnose, u svim je vremenima bila i pravilo slikarstva.

Geometrijski oblici, što su se tako snažno dojmili onih, koji su vidjeli prva naučna platna, imali su svoje podrijetlo u činjenici, da je tu bitna stvarnost bila iznesena s velikom jasnoćom, a vizuelna i anegdotična slučajnost bile su isključene.

Guillaume Apollinaire: *Les peintres cubistes, Méditations esthétiques*.

U Tehnološkom smislu značio je kubizam uvođenje novih sredstava izvedbe i novih materijala (collage); registar estetskih vrednota osjetljivo je proširen, a djelovanju umjetničkih vrijednosti djela pripisuju se novi ciljevi.

JUAN GRIS  
*Banjo i čaše*, 1912



Juan Gris: »Započinjem rad organiziranjem svoje slike, a tek potom određujem motive u njoj...«

Htio bih postići novi način interpretacije, polazeći od općeg tipa, želim ostvariti posebne individualitete...«

Cézanne bocu pretvara u valjak, a ja od nekog valjka pravim bocu, jednu određenu bocu.«

Najvažniji predstavnici kubizma:

Georges Braque  
Marcel Duchamp  
Roger de la Fresnaye  
Albert Gleizes  
Juan Gris  
Fernand Léger  
André Lhote  
Louis Marcoussis  
Francis Picabia  
Pablo Picasso  
Alfred Reth  
Gino Severini  
Jacques Villon

Izložene reprodukcije:

Pablo Picasso

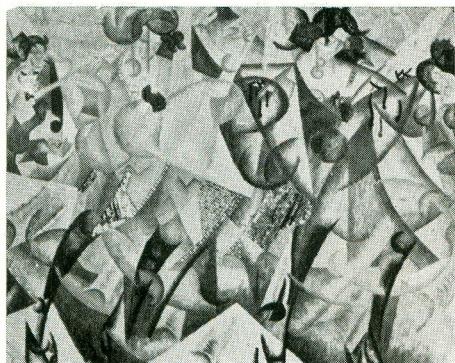
— *Demoiselles d'Avignon*, 1907.  
— *Demoiselles d'Avignon*, (détail)  
— Ambroise Vollard, 1910.

Georges Braque

— *Kuće u l'Estaque*, 1908.  
— *Portugalac*, 1911.  
— *Bouteil'e Marc*, collage, 1913.  
— *Banjo i čaše*, 1912.  
— *Grožde*, 1921.  
— *Glava* (détail)

Juan Gris

Crnačka plastika



GINO SEVERINI  
*Plesačice u Monico*, 1913

## FUTURIZAM

Prvi puta u modernom slikarstvu pojavljuje se tvrdnja, da umjetnost mora ući u život, da se u nj mora uvući kao u masu senzacija, da umjetnik mora biti opijen svim onim, što se pokreće oko njega, da mora pojačati pokret i međusobno prožimanje bića i stvari koji su ionako snažni.

Futuristi naglašuju pokret i vide u kubizmu »jednu vrstu maskiranog akademizma«, osjećaju, da su mnogo bliži impresionistima nego kubistima, ali, kako kažu: »U odnosu prema impresionizmu može se reagirati samo uz težnju, da se taj nadmaši.«

Jedan predmet utječe na drugi, ali ne refleksima svijetla (osnova impresionizma), već stvarnim tokovima linija i stvarnim sudarima ploha, a sve to slijedeći zakone uzbudenja, koje pokreće s'iku. Osnovne se težnje sada sastoje u tome, da objekte treba iznijeti »slijedeći njihove snažne obrise«, a na taj će se način slika ispuniti dahom uzbudenja, koje je do sada bilo nepoznato. Ipak valja kazati, da sve to potenciranje realnosti odaje dotad posve novo shvaćanje slobode i da je sadržina te slobode, u razdoblju između 1910. i 1915. bila neobično bogata.

Futurizam je razbio tradicionalne i stereotipne forme na svim područjima umjetnosti (slikarstvo, skulptura, muzika, poezija, kazalište) i nadomjestio ih životom, bukom ulice, direktnom ofenzivom na publiku. Tako je futurizam izveo nedvojbeni utjecaj na naše vrijeme, pridonio formiranju slike našeg stoljeća, koja će se prenijeti u budućnost.



GIACOMO BALLA  
*Dinamizam psa na uzici,*  
 1912

#### MANIFEST FUTURIZMA 20 FEBRUARA 1909.

... Mi ćemo pjevati ljubav opasnosti, snage i smionosti. Bitni elementi naše poezije bit će hrabrost, smjelost i revolt...

Mi ćemo pjevati: o velikim masama, koje je pokrenuo rad, veselje ili revolt; o višebojnim plamenovima i polifoniji revolucije u modernim gradovima; noćnu vibraciju arsenala i gradišta pod jakom mjesecinom električnih lampi; o proždrljivim kolodvorima, koji gutaju zmije, što se dime; o tvornicama s obješenim dimnjacima za oblake; mostove baćene u gimnastičkom skoku preko dijaboličkog svjetlucanja osunčanih rijeka; o avanturičkim brodovima, koji kreću prema horizontu; o prsatim lokomotivama, koje dahaju na tračnicama kao ogromni čelični konji, zauzdani golemlim cilindrima i o brisanom ljetu aviona, u elisama kojih je lepršanje zastava i pljesak oduševljene svjetine.

#### Najznačajniji predstavnici futurističkog slikarstva:

Giacomo Balla	Luigi Russolo
Umberto Boccioni	Gino Severini
Carlo Carrá	Ardengo Sofici

#### Izložene reprodukcije:

- |                  |  |
|------------------|--|
| Giacomo Balla    | — Dinamizam psa na uzici, 1912.        |
| Umberto Boccioni | — Snage ulice, 1911.                   |
| Luigi Russolo    | — Futuristička plastika, bronca, 1913. |
| Gino Severini    | — Vlak u brzoj vožnji, 1911.           |
|                  | — Plesačice u Monico, 1913.            |



MIHAJLO LARJONOV

Rejonistička slika, 1911

### POČECI APSTRAKCIJE U RUSIJI

U isto vrijeme, dok su kubisti u Francuskoj najintenzivnije vršili svoja istraživanja u smislu novog shvaćanja prostora i postavljali temelje estetike suvremene umjetnosti, u Rusiji nove dispozicije prostora ispituju rejonisti. Već 1911. jedan od pionira rejonizma, Mihajlo Larjonov, koncipira rejonistički manifest. Taj je manifest objavljen 1913.

Karakteristični pasusi manifesta glase:

Trebalo je naći polaznu točku, kako bi slikarstvo — sačuvavši stvarni život kao izvor poticaja — moglo potpuno ostati ono samo, a da pri tome upotrebljene forme budu prožete stvaralačkim duhom i da horizont bude što širi. Trebalj je, da slikarstvo nađe svoj glavni zakon u boji, upravo kao što i muzika svoj realni život nalazi u zvuku.

Rejonističko platno kao da klizi i čini se, kao da je izvan vremena i prostora; zrači iz njega ono nešto, što bismo mogli nazvati četvrtom dimenzijom, jer njegovoj se dužini i širini priključuje dubina zraka boje, a to su jedini znaci svijeta, koji nas okružuje. Svi ostali dojmovi, koje primamo s platna, posve su neke druge prirode.

Sada započinje slikarstvo, koje može uspjeti tek na način, koji slijedi točne zakone boje i njezine transpozicije na platno. Sada započinje stvaranje novih oblika, kojih značenje i izraz ovise jedino o stepenu snage tona i položaja, koji on zauzima u odnosu prema drugim tonovima.

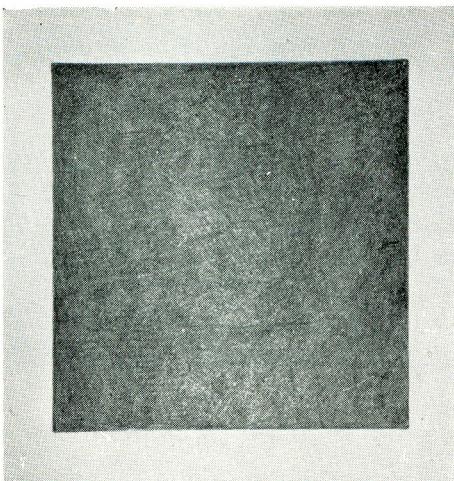
Sada započinje prirodno odumiranje, sviju stilova i oblika, koji su postojali u prethodnim umjetnostima, a to stoga, jer će one biti samo elementi, koji, kao i sam život, služe za rejonističko izražavanje i gradnju slika.

Sada započinje istinska nezavisnost slikarstva i, posredstvom njegovih vlastitih zakonitosti, njegovo ponovno rođenje.

Historičar M. Seuphor bi'ježi: »Larjona i Gončarova nalazimo u Parizu 1914. god. Oboje izlažu svoja rejonistička i ostala platna u galeriji Paul Guillaume, a izložba je popraćena veoma pohvalnim predgovorom G. Apollinairea. No, s time se i zaustavlja njihova slikarska karijera, jer od tog se doba stapa život obojice umjetnika s karijerom slavnog plesnog umjetnika Sergeja Djagileva.«

#### Izložene reprodukcije:

- |                    |  |
|--------------------|--|
| Mihail Larionov    | — Staklo, 1909.<br>— Rajonistička šuma, 1910.<br>— Rajonistički crtež, 1911.<br>— Rajonistička slika, 1911.      |
| Natalija Gončarova | — Elektricitet, 1910.—11.<br>— Mačke, 1910.<br>— Crtež za dekor za Macbeth, 1912.<br>— Rajonistički crtež, 1912. |



KAZIMIR MALJEVIĆ  
*Crni kvadrat*  
*na bijelom fonu* 1913

## SUPREMATIZAM

Druga genealoška linija apstrakcije u Rusiji nosi ime: suprematizam. Slikarstvo Kazimira Maljevića, koje je godine 1910., 1911., 1912. karakterizirao krajnji kubizam, godine 1913. dostiglo je kulminacionu točku u kompoziciji »Crni kvadrat na bijelom fonu«. Svjedočanstvo samoga Maljevića o toj slici: »Kad sam 1913., u očajničkim naporima, da umjetnost oslobođim nepotrebnog tereta objekta, tražio utočište u obliku kvadrata i izložio jedno platno, na kojem se nije nalazilo ništa drugo do jednog crnog kvadrata na bijelom fonu, kritika je, zajedno s publikom jadikovala: »Sve što smo voljeli, izgubljeno je: mi smo u pustinji, pred nama se nalazi crni kvadrat na bijelom fonu!« Taj čisti kvadrat učinio se kritici i publici nerazumljivim i opasnim... a drugo se nije moglo ni očekivati... Ali osjećaj zadovoljstva, koje sam osjetio pri oslobođenju od objekta, ponio me sve dalje i dalje u pustinju sve donde, gdje nije ostalo ništa do osjećaja samoga...»

Kvadrat, koji sam bio izložio, nije bio prazni kvadrat, nego osjećaj odsutnosti objekta.«

Maljevič formulira sadržaj suprematizma ovako:

»Suprematizam shvaćam kao supremaciju čistog osjećanja u likovnoj umjetnosti. Sa stanovišta suprematista pojave su predmetne prirode same po sebi beznačajne; bitno je osjećanje kao takvo, posve nezavisno od sredine, koja ga je bila izazvala.

Akademski naturalizam, naturalizam impresionista, cezanizam, kubizam i t. d. — sve su to u izvjesnom smislu dijalektičke metode, koje kao takve nipošto ne određuju stvarnu vrijednost umjetničkog djela.

Predmetni prikaz — kao takav (predmetnost kao cilj prikazivanja) nešto je, što s umjetnošću nema ništa zajedničkog, no ipak upotreba predmetnoga u umjetničkom djelu ne isključuje njegovu visoku umjetničku vrijednost.

Odlučujuće je osjećanje... i tako umjetnost dolazi do nepredmetnog prikazivanja — do suprematizma.«

#### Najznačajniji predstavnici suprematizma:

Kazimir Maljevič

Punji

Ljubov Popova

Olga Rozanova

Aleksander Ekster

Kljun

Jakulov

Matušin

#### Izložene reprodukcije:

Kazimir Mihaljevič

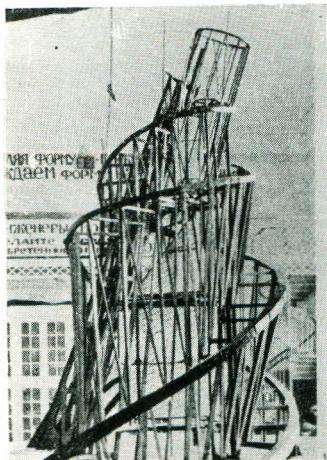
— Vodonoša, 1912.

— Crni kvadrat na bijelom fondu, 1913.

— Osjećaj pokreta i otpora, 1916.

— Suprematistički arhitekton, 1923.

Izložba 0,10, u Lenjingradu 1915.—1916., — suprematistički radovi K. Maljeviča.



VLADIMIR TATLJIN  
*Spomenik*  
III. Internacionali 1920

## KONSTRUKTIVIZAM

Treća etapa u razvitku apstrakcije u Rusiji, uza sve to, što je postojalo više tendencija, može se zaokružiti jednim imenom konstruktivizam. Težnje, koje su sazrele u konstruktivizmu, nikle su već u vremenu prije Oktobarske Revolucije. Valja istaći, da postoje izvjesne srodnosti između težnji suprematista i konstruktivista, a isto tako postoje među njima znatne različitosti.

Djelatnost umjetnika avangardista velikim je dijelom pripravila teren za konstruktiviste svojim radom u VCUTEMAZ-ima (radionice za umjetnost i tehniku). Te je radionice ustanovio 1917. Narodni komesarijat za odgoj, a trebale su nadomjestiti staru »Carsku umjetničku Akademiju«. Među ostalima u VCUTEMAZ-u su radili Kandinsky, Maljevič, Tatlin i Pevsner.

Punu djelatnost razvili su konstruktivisti 1919., nastupivši s Velikom izložbom u Moskvi. (Tatlin i Rodčenko).

Tatlin formulira jednu od osnovnih misli konstruktivista:

»Umjetnost budućnosti zasnivat će se na principima konstrukcije stvarnog materijala u stvarnom prostoru i razviti u sintezu umjetnosti.« Jedna konkretnizacija u smislu ove teze je Tatlinov Projekt za monument III. Internacionali (1919).

Ideje konstruktivista razvili su Gabo i Pevsner i fiksirali ih u manifestu, koji su nazvali realističkim :

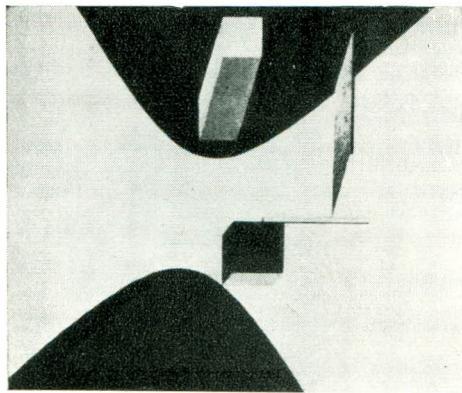
»Mi ne priznajemo volumen kao prostorni izraz. Prostor se isto tako ne može izmjeriti volumenom kao što se ni tekućina ne može izmjeriti običnim metrom. A zar prostor ne predstavlja zapravo jednu nedokučivu dubinu? Dubina je, dakle, jedini mogući izražajni oblik za prostor. Mi odbacujemo masu kao plastični element. Svakome inžinjeru je poznato, da otporna snaga i statika nekog predmeta ne ovise o njegovoj masi. Dovoljan je zato jedan, jedini primjer, a to su željezničke tračnice. Međutim, plastičari se i dalje pridržavaju starih predrasuda, prema kojima su masa i volumen nedjeljivi. Mi se oslobođamo tisućegodišnjih zabluda Egipćana, koji su smatrali, da umjetnost nije ništa drugo, doli statička ritmika. Mi međutim objavljujemo, da se elementi umjetnosti temelje na dinamičkom ritmu.«

#### Najvažniji predstavnici konstruktivizma:

Aleksandar Rodčenko	El Lissitzky
Vladimir Tatlin	Braća Vjesnin
Naum Gabo	Ginsburg
Antoine Pevsner	Melnjikov

#### Izložene reprodukcije:

- |   |  |
|---|--|
| Vladimir Tatlin                         | — Konstrukcija, 1917.<br>— Spomenik III. Internacionali, 1920. |
| Aleksandar Rodčenko                     | — Kompozicija, 1918.   |
| Izložba konstruktivista, u Moskvi 1921. |  |
| Izložba Tramway V., u Lenjingradu.      |  |
| Naum Gabo                               | — Stup, 1922.<br>— Prostorna konstrukcija C, 1922.             |
| Antoine Pevsner                         | — Poprsje, 1925.<br>— Jajolika konstrukcija, 1948.             |



EL LISSITZKY

*Prun*, 1920

Godine 1919. priklujuće se Tatlinovu i Rodčenkovu pokretu El Lissitzky, a započeo je svoju seriju velikih crteža u posve novoj prostornoj koncepciji, i nadjenuo im generično ime »Prun«. Malevič završava svoj manifest izjavivši, da slikar odsada više nije vezan samo na površinu slike, već da mu je sada moguće prenijeti svoja ostvarenja i u prostor. Lissitzky kao da želi osvojiti taj prostor, ne brinući se ni malo za klasične zakone perspektive. I dok je za Maleviča suprematizam predstavljao »supremaciju senzibilnosti u likovnoj umjetnosti«, dotle za Lissitzkog umjetnost treba da bude shvaćena kao »prijelaz arhitekturi«, t. j. prijelaz, koji je pun novih otkrića. Lissitzky je te svoje konstruktivističke ideje proširio i u Njemačku, i to prvenstveno svojim presudnim utjecajem na Moholy-Nagya, s kojim se je susreo godine 1920. u Düsseldorfu, a zatim svojom vlastitom djelatnošću od 1921. do 1928.

#### Izložene reprodukcije:

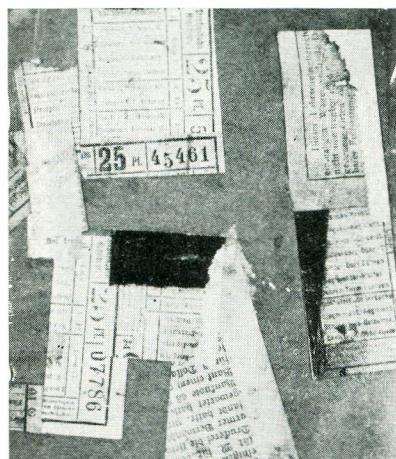
Prun, oko 1920.

Prun Grad, 1920.

Kompozicija, 1921.

G'obetrotter, 1923.

KURT SCHWITTERS  
*Na Plavom, Collage,*  
1921



## DADAIZAM

Svaki je umjetnički pokret u početku 20. stoljeća, u većoj ili manjoj mjeri, gradio perspektive budućnosti — negirajući tradiciju. Pokret dadaista činio je to najenergičnije, s najmanje obzira, surovo i najradikalnije. Pokret se pojavljuje, razvija i gasne u vremenu između 1915. i 1922. Mjesto je njegove pojave: Švicarska. Vrijeme: Prvi svjetski rat. Korijenje Dade: kritična situacija u duhovnim i materijalnim odnosima suvremene kulture Europe. Pored negirajućeg, pa čak uništavajućeg elementa, a u Dadi se nalazio akumuiran i golemi potencijal životnosti.

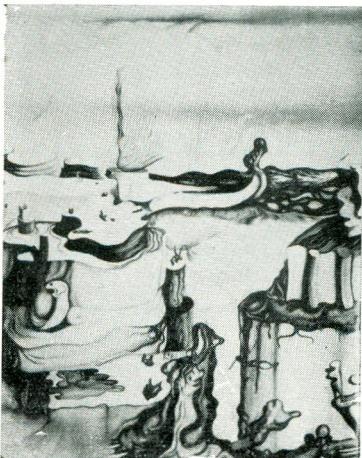
Pokret Dada nije se služio samo plastičnim sredstvima, ali je njegovo značenje za daljnji razvitak likovne umjetnosti važno. Između ostaloga Dada enormno proširuje registar interesa i oblika likovnog izraza. Apstraktne forme u arsenalu izražajnih sredstava dadaista bile su s jedne strane oružje u borbi protiv tradicionalne figuracije, a s druge strane znak anarchističke slobode njihove mašte. Daljnji razvitak apstrakcije, nakon 1920., odvija se i u znaku inovacija, koje su našli dadaisti.

U pokretu Dada isticali su se: Hans Arp, Sofija Täuber Arp, Tristan Tzara, Man Ray, Max Ernst, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Richard Hülsenbeck, Kurt Schwitters i mnogi drugi.

### Izložene reprodukcije:

- |                   |  |
|-------------------|--|
| Jean Arp          | — Miller, reljef, 1916.<br>— Automatski crtež, 1916.<br>— Četverokuti poredani nasumce, 1916.<br>— Rukavica, collage,<br>— Dada glava, 1920. |
| Sophia Täuber Arp | — Svijet koji zrači: Merz 31B, 1920.<br>— Merz 83: Crtež F, 1920.<br>— Na plavom, collage, 1921.   |
| Kurt Schwitters   |  |

Plakat, koji najavljuje manifestaciju dadaista u Parizu 1920. godine.

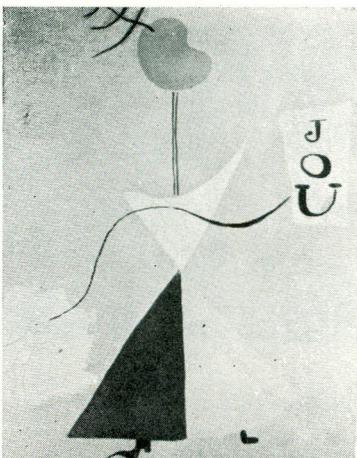


YVES TANGUY  
*Protejev ormar*, 1931

## NADREALIZAM

Onako, kako je pokret Dada htio razoriti sve konvencije građanske kulture, tako je u sebi samom nosio i klicu vlastite smrti. Iz pepela Dade oko 1924. rođio se nadrealizam.

Pokret nadrealizma javlja se 1924. I. manifestom iz pera André Bretona u jedan mah kao nastavak tendencija pokreta Dade, i kao negacija Dade. Anarhističkom nihilizmu Dade nadrealizam suprotstavlja sistematsko ispitivanje svijeta snova i podsvijesti. Između Dade i nadrealizma zajednički je bunt protiv konvencija tradicije i neograničena sloboda mašte. U snovima i u dubljim zonama ljudske podsvijesti nadrealisti nalaze neposredniju, istinsku realnost čovjekovu i u njoj otkrivaju dotad nepoznate odnose između objekata i vrijednosti. Osobito teže da otkriju one i onakve vrijednosti i odnose, koji u praktičnom, svakidanjem životu imaju karakter neobičnog, neočekivanog, čudesnog, paradoksalnog, apsurdnog.



JOAN MIRO  
Žena, novine i pas 1925

Sam André Breton formulira neke osnove nadrealizma ovako:

»Najsnažnija je nadrealistička slika za mene ona, koja sadrži najveću mjeru proizvoljnoga. Ne krijem tu svoju misao; to je ona slika, koja iziskuje najviše vremena, kad je tko hoće prevesti u jezik svakidašnjeg života, a prikazuje ogromno mnoštvo vanjskih protivurječnosti ili je jedan dio njezina smisla na čudnovat način prikriven, ili nam se ukazuje čudnovatom, ... ili se u njoj nazire neko smiješno formalno opravdanje o sebi, ili pripada u svijet halucinacije, ili vrlo jednostavno apstraktnom stavlja masku konkretnog, ili, nasuprot tome, sadrži neku negaciju fizičkih elemenata ili izaziva smijeh.«

#### Izložene reprodukcije:

- |                    |   |
|--------------------|---|
| Jean Arp           | — Brdo, sto', sidra, pupak, 1925  |
|                    | — Konfiguracija, drvo, 1933.  |
|                    | — Ljudska konkretizacija, sadra, 1935.  |
| Salvador Dali      | — Upornost memorije 1931  |
| Max Ernst          | — Ptice nad šumom, 1929.  |
|                    | — Okrugla glava, 1935.  |
| Alberto Giacometti | — Palača u 4 sata poslije podne, 1932.-33.<br>(konstrukcija od drva, stakla, žice i strune) |
| Joan Miro          | — Žena, novine i pas, 1925.   |
|                    | — Osobe, 1925.  |
|                    | — Reljef, 1930.   |
| Man Ray            | — Rajograf, 1923.   |
|                    | — Rajograf, 1928.   |
| Yves Tanguy        | — Protejev ormara, 1931.  |



PAUL KLEE  
*Snage pejzaža*, 1917

Nikada nisam obradivao literarni motiv. Ja sam sačinio likovnu formu, a tek potom činilo mi je zadovoljstvo, ako je formi »slučajno« odgovarala neka poetična ideja.

(iz dnevnika Paula Kleea)

Istinska umjetnost ne prikazuje ono, što je vidljivo; ona čini vidljivim ono, što ne vidimo. U svojoj suštini, crtež nas lako i opravdano vodi u apstraktno. Tada oči zamišljanja razabiru ono fantastično i mitsko; i to se ukazuje s velikom jasnoćom. Što više budemo pročistili naš rad, t. j. što se više budemo upirali o elemente oblika, koji sačinjavaju crtački rad, to ćemo češće opažati, kako nam ponestaje grada za naturalističko prikazivanje vidljivih stvari.

(Štvaralački credo P. Kleea)

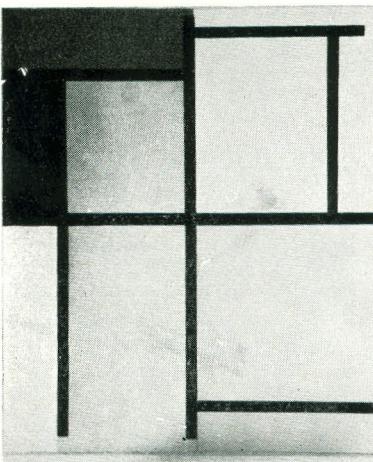
#### Izložene reprodukcije:

Igra snaga u paysageu, 1917.

Ženski paviljon, 1921.

Jednako beskrajno, 1932.

PIET MONDRIAN  
*Kompozicija* 1921



Piet Mondrian 1872—1944 — Većika pojave ovog Holanđanina predstavlja korijen genealoškog stabla nefigurativne umjetnosti geometrijskoga smjera. Osnovne ideje i smisao ciljeva Mondrianova slikarstva prožimaju još i danas djela mnogih umjetnika, kojih se rječnik izraza zasniva na geometrijskim, pravocrtnim elementima. U vremenskom okviru svoga stvaralaštva, koji obuhvaća pola stoljeća, Mondrian je prošao niz evolucionih etapa, a njihov je tok jedna od glavnih i najdubljih struja u širokoj riječi razvitka moderne umjetnosti. U Mondrianovu se slikarstvu ogledaju karakteristične tendencije suvremene umjetnosti, a tu su, u njegovu opusu našle i svoja zre'a konzervativna rješenja. Posljednjeg decenija prošlog i prvih godina našeg stoljeća, Mondrian slika u tragu tradicije. Godine 1911. upoznaje težnje i prva djela kubizma i u njemu vidi jedini put do rješenja, koja će biti dostaona njegovih ideaala i svog vremena.

Vrednote Monrianove umjetnosti nisu u temperaturi uzbuđenja, niti u zamahu doživljaja. To je racionalna umjetnost.

## GLAVNI PRINCIPI NEOPLASTICIZMA:

1. Plastično (likovno) sredstvo treba da bude pravokutna ploha ili prizma u temeljnim bojama (crveno, modro, žuto), ili u »nepravim« bojama (crno, bijelo, sivo). U arhitekturi se kao prazan prostor može smatrati prostor u nepravim bojama, dok se materija može smatrati kao boja.
2. Potrebna je ravnoteža plastičnih (likovnih) sredstava. Ravnotežu općenito označuje jedna velika površina u »nepravim« bojama, te jedna manja površina boje ili materije. I ma da su različitih dimenzija i boja njihove su vrijednosti uvijek jednake.
3. Dualitet suprotnosti u plastičnom sredstvu potreban je i u kompoziciji.
4. Konstantna ravnoteža postizava se odnosima u položaju, a izražava se ravnom linijom (granicom likovnog sredstva) u njezinoj glavnoj suprotnosti.
5. Ravnoteža, koja neutralizira i poništava likovna sredstva, ostvaruje se odnosima proporcije, u koje su stavljeni, što prouzrokuje živi ritam.
6. Svaka je simetrija isključena.

Mondrian je ostavio niz značajnih spisa, koji ne predstavljaju samo zanimljive izvore za tumačenje njegovih djela, nego je tu sabran i dragocjeni kapital slutnji, ideja, teza i formulacija pojava u suvremenoj umjetnosti uopće.

»Svaki istinski umjetnik podsvjesno je uvijek više uzbuden ljepotom linija i boja i njihovih međusobnih odnosa, nego onim, što one prikazuju. Umjetnik je uvijek nastojao, da jedino tim sredstvima izradi životne snage i bogatstva. A svjesno je, naprotiv, slijedio oblike predmeta (u prirodi).«

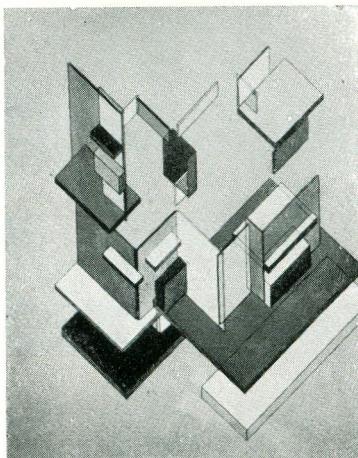
»Shvatimo li istinski ljudski život kao vječnu radost otkrivanja i stvaranja konkretnе ravnoteže, ta ravnoteža postaje za nas najbitniji elemenat života.«

»Umjetnost će malo po malo nestati prema tome, u kojoj mjeri bude u životu više ravnoteže.«

## Izložene reprodukcije:

- |               |  |
|---------------|--|
| Piet Mondrian | — Plavo drvo, 1911.<br>— Drvo, 1911.<br>— Jabuke u cvatu, 1911.<br>— Kompozicija, 1915.<br>— Kompozicija, 1922.<br>— Kompozicija u bijelom, crnom i crvenom, 1936.<br>— Broadway Boogie-Woogie, 1942-43. |
|---------------|--|

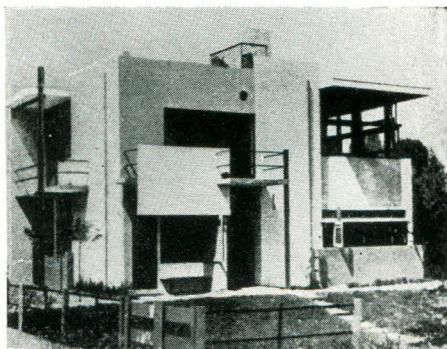
THEO VAN DOESBURG  
i CORNELIS VAN EESTEREN  
*Kolor konstrukcija*  
(*Projekt za privatnu kuću*)  
1922



## DE STIJL

De Stijl, jedna od najtrajnijih i najutjecajnijih grupa modernih umjetnika, formirao se u Holandiji za vrijeme Prvog svjetskog rata 1917. g. Od samog je početka rad grupe bio obilježen suradnjom s jedne strane, slikara i kipara, a s druge arhitekata i projektanta formi upotrebnih predmeta (designersa). Među istaknutim članovima grupe nalazila su se dvojica od najvećih likovnih umjetnika onog vremena: slikar Piet Mondrian i arhitekt J. J. P. Oud, ali utjecaj je grupe izvirao prvenstveno iz teorije i neumornog širenja ideja njezinog osnivača Thea van Doesburga. Bio je to slikar, kipar, arhitekt, grafičar, pjesnik, novelist, kritik i nastavnik, dakle tako mnogostran kao i velike ličnosti renesanse. Njegovom smrću 1931. prestaje aktivnost ove grupacije.

Neoplasticism De Stijla tretira arhitektonске oblike primjenjujući uglavnom Mondrianova načela shvaćanja prostora. Rietveld i van Doesburg komponiraju svoje arhitektonске forme u materijalu kao neoplastističke slike u prostoru i pri tom traže jedinstvo vanjskog volumena i unutarnjeg prostora. Surađuju sa Sophiom Täuber Arp.



G. T. RIETVELD

Kuća Schröder, Utrecht, 1924

De Stijl je utjecao na modernu arhitekturu — a posljedice su tog utjecaja još i danas vidljive — prvenstveno po tome što su u estetsku organizaciju prostora ušli kao važni elementi: boja i pravokutna dioba ploha. To su neotudivi estetski elementi arhitekture, jer se zasnivaju na principima psiho-fiziološkog djeđovanja kolora, dispozicije prostora i osnovnih konstruktivnih načela graditeljstva.

De Stijlu su pripadali: slikari: Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Bart van der Leck, Vilmos Huszar, kipar: Georges Vantongerloo, arhitekti: J. J. P. Oud, Jan Wils, Robert van't Hoff, G. T. Rietveld, Cornelis van Eesteren, pjesnik Antony Kok, i cineasti: Viking Eggeling i Hans Richter.

#### Izložene reprodukcije:

Theo van Doesburg

- Ritam ruskog plesa, 1918.
- Svečana dvorana u Aubette, 1927.

van Doesburg i

van Eesteren

- Kolor konstrukcija (projekt za privatnu kuću) 1922

Bart van der Leck

- Kompozicija, 1917.

G. T. Rietveld

- Dječji sto'ac, 1919.
- Kuća Schröder, Utrecht, 1924.

Sofija Täuber Arp

- Bar u Aubette, Strassburg, 1927.

Georges Vantongerloo

- Volumen-konstrukcija, 1918.
- Triptih



VASILIJ KANDINSKY  
*Kompozicija* 1914

Vasilij Kandinsky 1866—1944 — Taj istaknuti pionir nefigurativne umjetnosti stoji na jednom izvoru onog toka razvitka apstrakcije, koji svoj izraz gradi »slobodnim« negeometrijskim oblicima. Sastav djela ovoga tipa nastaje intuitivnim putem, bez shematske potke projekta. Tako je i Kandinsky do svojih prvih apstraktnih oblika stigao intuitivno, a to je njegovo otkriće imalo izvana vid slučajnog iznenadenja. Smionost, kojom je Kandinsky pristupio rješavanju problema, što je postavljala tadanja likovna situacija, obilje mašte, kojom je nalazio puteve rješavanja i bogatstvo misli, kojima je teoretski razlagao i branio pojavu apstrakcije — osiguravaju mu jedno od najistaknutijih mjestva u historiji moderne umjetnosti.

Karakteristično je za duh Kandinskog, da se njegovo djelovanje grana u organizirane kolektivne cjeline, pa je znatni dio njegove aktivnosti pripadao grupama. Najprije je to »Phalanx« 1902. u Münchenu, zatim »Novo udruženje umjetnika« 1909. u Münchenu, zatim suraduje u izdanju i krugu »Plavog jahača« 1911. Živo suraduje u organiziranju likovne nastave u SSSR-u odmah nakon Oktobarske Revolucije, a od 1922. do 1932. djeluje u ekipi, koja rukovodi Bauhausom u Njemačkoj. Svuda je misao Kandinskog živa i aktinična, djelatnost energična i konsekventna.

Šarenilo svoje mašte kontrolira Kandinsky oštrim okom svog duha, koji lako naginje romantički, jednakoj kao i racionalnoj konstrukciji.

Kandinsky je već 1912. svoje nepresušne izvore ideja i zapažanja sabrao u značajnom djelu »O duhovnom u umjetnosti«.

»Svaka je istinska slika poezija.

Ne stvara se poezija samo upotrebo riječi, nego i bojama, koje su sredene i povezane; na taj je način slikarstvo kreacija pikturalne poezije.

Ona je na svoj posebni način čista poezija. Upravo slikarstvo, koje je nazvano apstraktnim, govori (ili recitira) oblicima isključivo slikarskim, i u tome ima prednost pred poezijom riječi. Izvor je ovih obaju govora isti, korijen je zajednički: intuicija. S tog stanovišta nema nikakve razlike između Slikarstva — Poezije — Glazbe — Plesa — Arhitekture. Umjetnost je jedinstvena.«

U istoj knjizi Kandinsky postavlja tri teze:

1. Svaki umjetnik, kao stvaralac, dužan je izraziti ono, što je svojstveno njegovoj ličnosti.

2. Svaki je umjetnik, kao dijete svoje epohe, dužan izražavati duh te epohe.

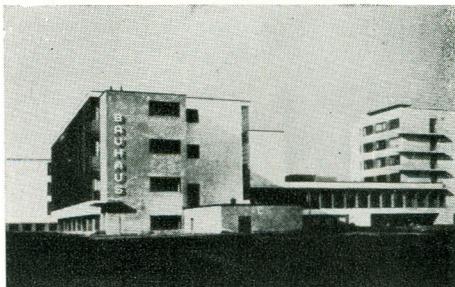
3. Svaki je umjetnik, kao zatočnik umjetnosti, dužan da daje umjetnost kao takvu.

»Umjetnost, koja u sebi ne nosi klice budućnosti, koja je, dakle, samo dijete svoga vremena i nikada ne će uzrasti kao majka budućnosti, jalova je umjetnost. Ona je kratka vijeka i moralno umire u onom trenutku, kada se promijeni atmosfera, u kojoj je nastala.«

#### Izložene reprodukcije:

- |                   |                                     |
|-------------------|-------------------------------------|
| Vasilij Kandinsky | — Studija za improvizaciju 8, 1910. |
|                   | — Akvarel 6, 1912.                  |
|                   | — Akvarel, 1912.                    |
|                   | — Dvije kompozicije, 1914.          |
|                   | — Lagana konstrukcija, 1930.        |

WALTER GROPIUS  
Bauhaus, Dessau, 1925-26



1919. Walter Gropius preuzima upravu Akademije likovnih umjetnosti kao i Akademije za umjetnost i obrt u Weimaru i sjedinjuje ih pod novim imenom D r ž a v n i B a u h a u s . Teoretski program umjetničke Akademije bio je kombiniran s praktičnim programom Škole umjetnog obrta i tako je konstituiran osnov logičnog obrazovnog sistema za darovite studente.

Često su prigovarali Gropisu njegovu usku racionalnost u umjetnosti i često ga se smatra odgovornim za strogost i impersonalnost suvremene arhitekture. Međutim, kod toga se zaboravlja da je Bauhaus, kojeg je parola bila »Umjetnost i tehnika u novom jedinstvu«, sakupljao pod istim krovom i istom upravom arhitekte, slikare i plastičare. Giedion je primjetio da je to »priči pokušaj našeg vremena da se dode u pomoć umjetnicima, koji su imali sasvim nove poglede, i da im se omogući da izadu iz osamljenosti svojih ateljea i da rade u ambijentu, gdje bi njihove dinamične ličnosti mogle vršiti utjecaj na nove generacije.«

Sam Gropius je rekao:« Riječ »funkcionalizam« je odviše doslovno bila shvaćena... Funkcionalizam za nas obuhvaća kako psihološke, tako i materijalne probleme. U doba kada je ta riječ bila stvorena, cilj nije bio toliko mašina sam, koliko njena upotreba u službi čovjeka... Elementi te nove koncepcije već su se ocrtavali, no mi smo osjećali da je zadatak nove generacije da je pročisti i da je učini i suptilnjom i svakome razumljivom.«

»Uvjerenje da su znanosti važnije od umjetnosti osiromašilo je civilizaciju... Naš sistem odgoja treba popraviti u tom smislu, da bi se umjetnostima dalo isto toliko važnosti koliko i znanostima.«

## BAUHAUS

Bauhaus je otvoren 1919. Glavni cilj ustanove bio je ostvarenje moderne arhitekture, koja će poput ljudske prirode obuhvatiti potpuni život. Rad se u Bauhausu koncentrirao na ono, što je danas već postalo hitni zadatak, naime, treba spriječiti, da stroj zarobi čovjeka, a to će se postići, ako se masovni produkt i dom sačuvaju od mehaničke anarhije i opet privedu životnoj svršishodnosti. To znači, da treba ostvariti oblike i građevine, koje su projektirane izričito za industrijski način produkcije. Naša se namjera sastojala u tome, da isključimo sve loše strane stroja, a da pri tome ne moramo žrtvovati ni jednu od njegovih stvarnih prednosti. Nastojali smo utvrditi mjerila vrijednosti, a ne kratkotrajne novitete. Još je jednom eksperiment stajao u središtu arhitekture, a to je iziskivalo širinu i elastičnost duha, a ne usku specijalnost.

Ono što je Bauhaus u praksi podučavao, bila je ravnopravnost sviju vrsta stvaralačkoga rada i njihovo logično međusobno povezivanje unutar modernog uređenja svijeta. Naša je misao vodila bila, da potreba za stvaranjem (oblikovanjem) nije tek intelektualna ili samo materijalna podrijetla, nego jednostavno: integralni dio životne supstance civiliziranog društva. Naše su ambicije seza'e tako daleko, da smo željeli da stvaralačkog umjetnika oslobođimo od njegove otudenosti od svijeta, i da ponovo uspostavimo njegove odnose sa stvarnim svijetom rada, a u isti čas željeli smo da ukočeni i gotovo isključivo materijalni interes poslovnog čovjeka smekšamo i humaniziramo. Naše shvaćanje fundamentalnog jedinstva svega stvaranja s obzirom na život bilo je dijametalno suprotno tezi l'art pour l'art-a, kao i još opasnijoj filozofiji, iz koje je potekla, naime onoj, koja posao smatra ciljem samim sebi.

Walter Gropius

Nacizam je naslutio konačne konsekvence sociološkog i političkog aspekta pojave Bauhausa i smješta nakon dolaska na vlast, zabranio mu svaku djelatnost. Godine 1933.

Uz Gropiusa glavni nastavnici Bauhausa bili su upravo istaknuti slikari i arhitekti: Paul Klee je od 1920.-29. podučavao teoriju, zatim slikarstvo na staklu i tkanje, što je odgovaralo njegovu načinu. Suštinu je svoje metode sabrao u knjizi »Pedagoške skice«, koja je izšla 1925. Vasilij Kandinski je od 1922.-32. također predavao opću teoriju, a poučavao je napose apstraktну kompoziciju i monumentalno slikarstvo. Utjecaj je ove dvojice velikih umjetnika u Bauhausu bio velik.

Lyonel Feininger je djelovao u Bauhausu od 1919. do 1933., Oskar Schlemmer od 1921. do 1929.

Laszlo Moholy Nagy djelovao je u Bauhausu od 1923.-28., a nakon 1937. djeluje u S.A.D., gdje je osnovao New Bauhaus, koji je poslije prerastao u Institute of Design u Chicagu. Pored vlastite likovne djelatnosti, Moholy Nagy je autor dvaju kapitnih teoretskih djela o likovnoj umjetnosti i umjetničkom odgoju: »The New Vision« i »Vision in Motion«. Marcel Breuer, arhitekt, predavao je u Bauhausu od 1920.-28. u odjelu arhitekture i industrijskog oblikovanja. Najznačajniji njegov doprinos je u projektiranju i proizvodnji namještaja iz metalnih cijevi 1925. Danas je profesor na Harvard University u U.S.A.

Važno je napomenuti i djelovanje J. Albersa, slikara, fotografa, tipografa, koji vodi od 1923.-33. osnovni kurs i radionicu stakla i namještaja; H. Bayera, tipografa, slikara, dizajnera, fotografa, koji vodi od 1925.-28. odio tipografije, reklamne grafike, lay out.

Izložene reprodukcije:

- Walter Gropius
- Bauhaus 1925.—26., pogled sa sj. zapada, Dessau
  - Bauhaus 1925.—26., détail zgrade
  - Bauhaus, ured direktora
  - Bauhaus, balkoni studentskih ateljera
  - Bauhaus, stanovi nastavnika
- Djelatnost Bauhausa
- Staklska radiona 1923., Weimar
  - Kiparska radiona, Weimar
  - Radiona zidnog slikarstva, Dessau
  - Keramička radiona, Dornburg kraj Weimara
  - Tečaj crtanja
  - Studije po prirodi, crtanje materija'a i eksperimenti sa datim materijalima
  - Crtež strukture drva, 1922.
  - Pripravni tečaj, konstrukcije u prostoru
  - Tkalačka radiona i vrste tkanja u raznim materijalima
  - Nacrt za scenu »Mehanički balet« 1923.
  - Nacrt za scenu »Meta ili, Pantomime of Places« 1924.
- K. Schmidt
- Stolac
- O. Schlemmer
- Komoda za dječe rublje
- M. Breuer
- Industrijska proizvodnja sjenila, 1926.
- A. Buscher
- Vrčevi za kavu i čaj, namijenjeni masovnoj produkciji, 1926.
- M. Brandt
- Svjetlosni aparat
- L. Moholy-Nagy
- Svjetlosni aparat
- L. Moholy-Nagy
- Poštanske dopisnice štampane prigodom izložbe u Weimaru 1923.

## ARHITEKTURA

U razvoju arhitekture našeg vremena mogu se do danas ustanoviti tri razvojne faze:  
1920.—1930.: Stvaranje današnjeg rječnika neposrednim pristupanjem zadatku i rješenju pomoću novih izražajnih sredstava. Arhitektura uči ponovo preciznost planiranja na pojedinoj celiji: stan radnika dolazi u područje umjetničkih problema. Istovremeno se s razičitim strana ostvaruje nova koncepcija prostora. Prvi su u izvedenim gradnjama pokazali međusobno prodiranja unutarnjih prostora, kao i novo shvaćanje zidne plohe, Rietveld u Holandiji sa svojom kućom u Utrechtu 1924. i Le Corbusier sa svojom kućom La Roche u Auteuilu 1923.—24.

1930.: Integriranje pojedinih gradnja. Izvod i pregled od blokova do naselja, do čitavog grada, do međusobnih odnosa gradova, do regionalnog planiranja; sve se to javlja četrdesetih godina za vrijeme i poslije rata na prvom mjestu.

Treća faza leži pred nama. Nakon čitave rascjepkanosti u prošlom stoljeću radi se o najtežem koraku. Što više nestaju posljedice rata, u toliko više se pojačava potreba za gradnjama zajednice, koje treba da zadovolje želju za emocionalnim potrebama. Narod čezne za gradnjama, koje bi se mogle smatrati kao posude za njegov unutarnji život. Dakle, gradnje koje su više nego samo funkcionalne!



MIES VAN DER ROHE  
*Tehnički institut Illinoisa  
u Chicagu*

Manje — to je više

*Mies van der Rohe*

Već nakon 1920., kada je započeo svoja prva istraživanja, djelo M. van der Rohe predstavlja jedno od najtemeljitih nastojanja u smislu nove arhitekture, a zajednička je linija tih napora: neobično stoga objektivnost.

Mies van der Rohe uspio je da u cijelom svijetu raširi duh nastojanja, da se prekine s preteranim težnjama ličnog izraza i nepouzdane mašte i pripremi nova epoha. Arhitekti, koji su shvatili ovu inicijativu, smjesta su napustili upotrebu svih historijskih oblika i sve reminiscencije na ornamente. Prenošenje naučnih i tehničkih elemenata u svakidanji život nalazilo se u osnovi razvjeta estetike, kojoj je prethodnik bio kubizam. To je utjecalo na pionire nove arhitekture. No traženje nove definicije arhitekture, koja će biti oslobođena odviše jednostavnog ličnog izraza, bila je posljedica tog novog ispitivanja cjelokupnog problema. Upravo je duh objektivnosti M. van der Rohe uništio toliko jeftinih elemenata, koji su se ušuljali u suvremenu arhitekturu, a pogodovali su procvatu novog i lažnog romantizma. Taj isti duh, koji se razvijao neprekidno i snažno, afirmirao se prije svega u novijim djelima: to su zrela djela Mies van der Rohe, koje karakterizira stoga disciplina. Zasluga je M. van der Rohe, što je shvatio, da iza oblika postoji struktura, koja predstavlja samu osnovu, i prema tome suvremena arhitektura treba da je strukturalna arhitektura.

Kako treba shvatiti naziv strukturalne arhitekture? Prema njezinim principima konstruktivni elementi jedne zgrade moraju biti sastavljeni jasno i logično bez dvomislenosti i povezani jedinstvom, koje se odrazuje jednakom u cjelini, kao i u svakoj pojedinosti. Na taj način red postaje estetska disciplina, a u gradnji prelazi granice korisnosti i teorije same i uzdiže se do stvarne arhitektonске vrijednosti.

Treba istaknuti, da je Mies van der Rohe strana želja ili namjera, da bude pronalazač. Jedan je od najvidljijih aspekata njegova djela upravo u odsutnosti svega slučajnog i jeftinog. Naprotiv, on smisljeno izabire standardne konstruktivne elemente, koje je proučila i ostvarila tehnička avangarda. On ih upotrebljava brižljivo i smisljeno, tako da realizira svoje prototipe struktura. A ovi ne predstavljaju neke inovacije, nego usavršenje i očišćenje čelične okosnice, koja je već poznata.

Prema Reginald Malcomsonu

#### Izložene reprodukcije:

Mies van der Rohe

- Kuća »Farnsworth« kraj Chicaga, 1951.
- Stanbena kuća »Lake Shore Drive«, Chicago, 1951.
- Maketa Narodnog kazališta u Mannheimu, 1953.
- Tehnički Institut Illinoisa u Chicagu
- Hala za 50.000 gledalaca u Chicagu (projekt)



LE CORBUSIER

*Kolektivna stanbena kuća  
u Marseillu, 1949-51*

Le Corbusier (Edouard Jeanneret, 1887) izraziti plastički duh, iskorištava sve plastičke mogućnosti armiranog betona, te ih razvija od ville Savoya preko Švicarskog paviljona u univerzitetском gradu u Parizu, Unité d'habitation u Marseillu, do najnovijih djela u Indiji. I kod njega možemo pratiti put otkrivanja pravog karaktera betona od pomoćnog konstruktivnog elementa do ispoljavanja njegove pune estetske vrijednosti, koja ne podnosi nikakvo prikrivanje ni oblaganje.

Nikada se ne će oprostiti Le Corbusieru, što je izjavio, da je kuća »mašina za stanovanje«. Međutim smisao, koji je on dao toj izreci, vrlo je daleko od smisla, koji su mu odonda drugi pripisali.

U jednom od svojih prvih djela on piše:

»Arhitektura je iznad utilitarnosti.

Arhitektura je plastična umjetnost.

Strast iz nepomičnog kamenja stvara dramu.«

(Vers une architecture)

Revija »L'esprit nouveau« (Novi duh), koju je 1920. osnovao Le Corbusier, Dermeer i slikar Ozenfant, bila je organ purista i imala je podnaslov »Međunarodna revija za estetiku«. Obradujući najrazličitiju materiju, kao što su: slikarstvo, skulptura, arhitektura, glazba, literatura, estetika, konstrukcija, kazalište, film, kostimi i pokućstvo, ona je davala sintezu stvaralačke aktivnosti duha. Čak i vrlo stara djela, kao što je villa u Garchu, projekt za Društvo Naroda ili villa Savoya, nisu naličila na kutije, s kojima su uspoređivali arhitekturu toga vremena. Najnovije konstrukcije Le Corbusiera imaju takav plastični kvalitet, da je ponekad teško razlikovati granicu između arhitekture i skulpture. Arhitekt, urbanista, slikar, kipar i pisac, Le Corbusier je jedan od rijetkih umjetnika našeg vremena, koji je prožet dubokim smisлом jedinstva umjetnosti, i koji je uvijek zahtijevao sintezu plastičnih umjetnosti: »Arhitektura i plastične umjetnosti nisu podvojene, već stvaraju homogenu cjelinu.« U plastičnom djelu sve je jedinstvo: skulptura, slikarstvo, arhitektura, volumen... i polihromija. Tijelo gotove zgrade je izraz jedinstva triju umjetnosti..»

#### Izložene reprodukcije:

Le Corbusier

- Villa Savoye u Poissy, 1929.-31.
- Švicarski paviljon u Univerzitetskom gradu u Parizu, 1930.-32.
- Détail Švicarskog paviljona
- Kolektivna stanbena zgrada u Marseillu 1949.-51.
- Détail, Stupovi
- Détail, Terasa
- Ahmedabad, Indija, Upravna zgrada, 1955., détail
- Chandigarh, Indija, Sudska palača, détail, 1955.
- Chandigarh, Indija, Sudska palača, détail, 1955.



JACKSON POLLOCK

Br. 1., 1948

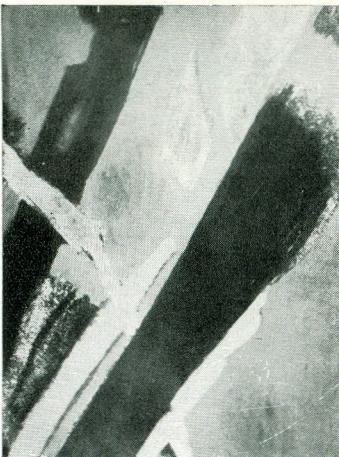
### TACHISTI

Naziv »tachizam« izведен je od riječi »la tache« = mrlja, i označuje dakle slikarstvo mrlja. Povremeno se naziv upotrebljava s prizvukom omalovažavanja, koje tako često prati pojavu novih stilskih pojmovra. Bilo je pokušaja, da se riječ zamijeni točnjim nazivom, kao na pr. »apstraktni impresionizam«, jer se je kod nekih pokazala sklonost, da u tachizam ubroje mnogo toga, što je drugoga podrijetla. Ali riječ tachizam točno karakterizira jednu bitnu ozнаку tašističke slike, naime mrlju boje, koja nije upotrebljena kao opis jedne određene forme, nego je oslobođena formalnih veza za predmet i samostalno djeluje u slici. Tachizam, kao naziv dakle, može poslužiti kao termin historije umjetnosti.

U Italiji nazivaju tachizam n u k l e a r n i m slikarstvom, i okupljeni su oko pokreta »Movimento arte nucleare«.

### Izložene reprodukcije :

- |                    |                                   |
|--------------------|-----------------------------------|
| Jean Dubuffet      | — Plaćljivac, skulptura, (spužva) |
| Georges A. Mathieu | — Slika, 1955.                    |
| Jackson Pollock    | — Broj 1., 1948.                  |
| Jean-Paul Riopelle | — Zemljište, 1956.                |



JEAN BAZAINE  
*Litografija (détail)*

#### NEGEOMETRIJSKA APSTRAKCIJA

Znatan broj umjetnika nefigurativaca izbjegava strogu geometričnost, ali ne upušta se ni u romantični kaos tachista. Oni slobodnije biraju izvore svoje invencije, pa čak ne zaziru ni od pogleda u prirodu, ali brižljivo čuvaju unutarnju strukturu i izvani red svojih kompozicija.

»Uvijek me je privlačila unutarnja geometrija oblika, više nego njihov izgled. Nisam imao osjećaja za obris, a uostalom, ja ga sve manje i manje vidim. Stablo, pejsaž, čak ljudske lice vidim kroz složenu mrežu njihovih pravaca, kroz njihove glavne linije, ili još kroz njihove volumene svijetla, neovisno od obrisa što vodi do statičkih oblika, koji nisu ničim zaustavljeni, zarobljeni, nego vode do neke vrste dinamizma površina, analognih s dinamičnim životom unutarnjih linijskih predmeta.«

Jean Bazaine

#### Izložene reprodukcije:

Jean Bazaine  
Hans Hartung  
Nicolas de Stael

— Détail litografije, 1953.  
— Slika T 1950.-47.  
— Paysage, Honfleur



ALBERTO MAGNELLI  
*Serigrafija* 1952

### GEOMETRIJSKA APSTRAKCIJA

Geometrijska apstrakcija ima svoje krajnje podrijetlo u slikarstvu kubista. Forma'ne zakonitosti njezine sazrele su prvi puta u djelima suprematista (Maljević), konstruktivista (Tatljin, El Lissitzky) i neoplasticičista (Mondrian, van Doesburg). Ona se najčešće, danas napose, pojavljuje u vezi s arhitekturom, s kojom je vežu unutarnje strukturalne karakteristike. Na području geometrijske apstrakcije najdosljednije su provedene konsekvence onih težnja u apstraktnom slikarstvu, koje svoj idealni cilj nalaze u apsolutnoj nezavisnosti stvaranja oblika. To jest: oblik ne potječe ni iz kakva utiska iz vidljive prirode, a ne sadrži nikakvu aluziju na prirodne forme. Naprotiv, oblik niče i konstituira se prema autonomnim zakonitostima.

### Izložene reprodukcije:

Alberto Magnelli

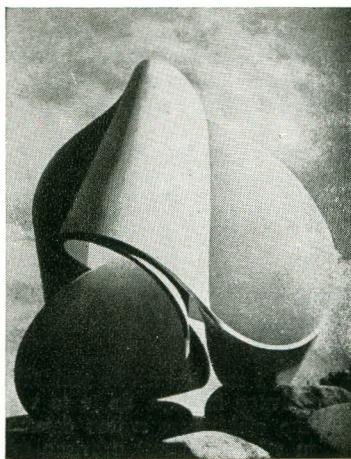
— Serigrafija, 1952.

Mortensen

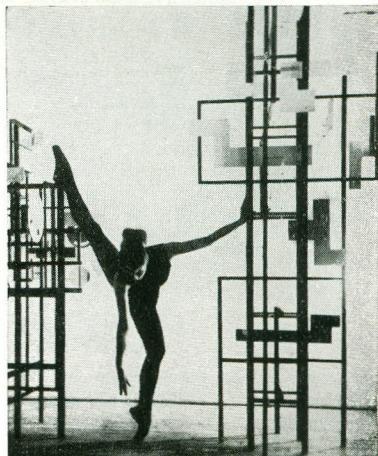
— Houlgate, litografija, 1956.

Ben Nicholson

— Serigrafija



MAX BILL  
*Kontinuitet*, 1939



NICOLAS SCHÖFFER  
*Spaciodinamička plastika* 1955

Oni principi likovnog shvaćanja prostora, koji su na terenu uzrokovali pojavu i cvat nefigurativnog izraza, našli su svoj odraz i u skulpturi. Plastična puna i statična masa nije jedina moguća tema nefigurativne skulpture. U organizmu kompozicije, pored punih oblika mogu se pojaviti i senzibilizirane praznine; pored statičnih dijelova mogu živjeti životom skulpture i pokretni dijelovi cijeline. Registar osjetljivosti materije neuporedivo je povećan, a fizička svojstva materijala pojavljuju se u većem bogatstvu, nego ikada prije.

#### Izložene reprodukcije:

Max Bill  
A'alexander Calder  
Nicolas Schöffer

- Kontinuitet, 1939.
- Zamka za rakove i riblji rep, 1939.
- Spaciodinamička skulptura 1955.  
(Cécile Barra u baletu M. Béjarta)

## UMJETNIČKI POKRETI I SINTEZA UMJETNOSTI

Sinteza umjetnosti je postala cilj važnih internacionalnih pokreta, kao što su: Internacionalni kongres modernih arhitekata (C.I.A.M.), zatim grupa »Espace« (Prostor), koja je bila stvorena baš zato, da potpomaže suradnju između arhitekata, likovnih umjetnika i plastičara. Najzad, lokalne grupe, koje u svakoj zemlji nastoje, da javnost zainteresiraju za taj problem.

Le Corbusier je odmah poslije rata u francuskoj novini »Volonté« (volja) lansirao apel u korist sinteze likovnih umjetnosti. C.I.A.M., koji se dotada bavio naročito standardizacijom, industrijalizacijom građevinarstva i razvojem urbanizma, zainteresirao se za to, te je 1947. god, na kongresu u Bridgewateru ponovo definirao svoje ciljeve ovako:

»Raditi na stvaranju  
fizičkog ambijenta,  
koji bi stimulirajući duh čovjeka  
zadovoljio njegove  
emotivne i materijalne potrebe.«

Siegfried Giedion, autor djela »Mechanization Takes Command«, i sam je razložio problem: »Racionalizam je toliko proširio jarak između razuma i emotivnog izražaja, da je to već nepodnošljivo... Period racionalizma ide svom kraju... Ako afektivnom svijetu dajemo pravo da postoji, onda se arhitektura i urbanizam ne mogu više promatrati neovisno od ostalih likovnih umjetnosti. Arhitektura ne može više biti odijeljena od slikarstva i kiparstva, kao što se to već vijek i po događa i kao što je ona to i danas.«

Te riječi su odmah izazvale oduševljen odgovor Le Corbusiera. Govoreći o naučnim, moralnim i duhovnim dostignućima našeg vijeka, on konstatira:

»Nedostaje jedino harmonija, jer nismo imali vremena, nismo imali ukusa, čak se nismo ni sjetili, da na nju mislimo... Harmonija je velika riječ sadašnjice: postaviti sve stvari u harmoniju!

Učiniti da harmonija vlada nad svime. I učinivši to, učiniti da se

rascvjeta  
da izbjie  
poetski fenomen.«

Naše djelo se obraća nepoznatim ljudima, »ali nepoznatima,  
koji postoje.

koji su tu,  
koji čekaju  
i za koje emocija,  
umjetnost isto su tako potrebni, kao voda i kruh.«

ANTOINE PEVSNER  
*Lijet ptice*  
(Tvornica »General Motors«, Detroit)



Holandeski arhitekt A. van Eyck odgovara u istom smislu:

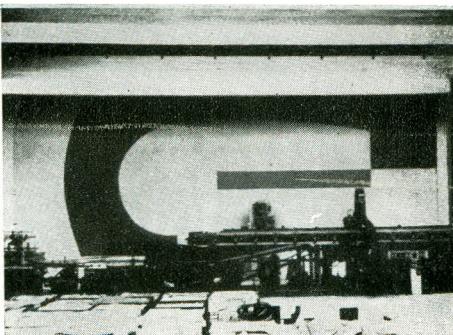
»Borba između mašte i razuma se tragično završila u korist razuma. Ali vaga počinje da preteže na drugu stranu... Tiranija razuma ide svom kraju... Najopipljivije funkcije — one koje podrazumijeva riječ »funkcionalizam« — vrijede samo onda, kada mogu da stvore ambijent, koji je neophodan za bitne ljudske potrebe. Ali najzad, to je tek priprema.« Ponovo se raspravljaljao o problemu sinteze likovnih umjetnosti na slijedećem kongresu 1949. god. u Bergamu. Kongres je konstatirao:

Urbanizam je okvir, u kojem arhitektura i druge likovne umjetnosti moraju biti ujedinjene, da bi još jednom ispunile svoju društvenu funkciju. Ta sinteza će se izvršiti pomoću koordinacije napora arhitekata, slikara i kipara, koji će sačinjavati jednu ekipu i usko surađivati, istinski surađivati.

I na slijedećem se kongresu ponovno raspravlja'o o sintezi likovnih umjetnosti, a 4 godine kasnije, u Aix-en-Provence komisija, kojoj je bila dužnost da prouči taj problem, izjavljuje u svom završnom izvještaju:

»Nova sloboda stvaranja u prostoru, koji je arhitekt dobio, traži od njega osjećajnost i vladanje nad prostorima i volumenima, što im danas u mnogim slučajevima još nedostaje... važno je, da arhitekt već u početku radi sa slikarom i kiparom, specijalistima za organizaciju (raspored) površine i smještaj volumena u prostoru.«

Paralelno s principijelnim rezolucijama poduzeti su i konkretniji koraci, kao, na pr. projekt izložbe sinteze umjetnosti u Parizu na Porte Maillot 1950. god. Studiju o toj izložbi povjerala je Le Corbusier jedna nova grupacija: »L'association pour une Synthèse des Arts Plastiques (Udruženje za sintezu likovnih umjetnosti). Ta je izložba trebala ostvariti »arhitektonске uvjete«, skupivši kvantitet mogućnosti, kako bi slikarstvo i kiparstvo mogli intervenirati, te tako ponovo ostvariti susret arhitekata, umjetnika i publike.



EDGARD PILLET  
Štamparija u Toursu

Iako se ta zamisao nije ostvarila, bila je lansirana barem ideja, i njome se je ponovo slijedeće godine počeo baviti jedan mladi pokret pod imenom grupe »Espace«.

Grupu pod imenom »Espace« je osnovao kipar André Bloc u Francuskoj 1951. god. zajedno s grupom arhitekata i umjetnika, koji su željeli ostvariti novu sintezu umjetnosti, »bez koje nijedna civilizacija ne može afirmirati svoje postojanje«. Njezin cilj je da »pripremi uvjete stvarne suradnje arhitekata, slikara, kipara i plastičara i da pomoći plastike organizira harmonični razvitak ljudskih aktivnosti.«

Broj članova grupe, umjetnički ciljevi kojih su isključivo apstraktни, naglo se povećao. Danas već postoje organizacije u Belgiji, Švajcarskoj, Italiji, Engleskoj i Švedskoj. Osim izjesnog broja realizacija, to udruženje je organiziralo i izložbu, kao što je izložba u Biotu na Azurskoj obali 1954. g., da zainteresira javnost za napore, koje umjetnici čine, da bi uzeli učešće u suvremenom životu, te da bi pokazali, da »su sposobni svojom maštrom stvoriti svijet, gdje san može da nađe svoje mjesto.«

Bilo je i drugih izložbi s istom temom, a naročito se ističe glasovita izložba Milanskog Triennala, koja je dala izvrsnu priliku za suradnju arhitekata i umjetnika. Triennale god. 1954. bio je specijalno posvećen tom pitanju i imao je zadatak, da prije svega prikaže »odnos jedinstva arhitekture, slikarstva i kiparstva, i suradnju umjetničkog svijeta s producijom industrije, suradnju koja će odrediti novi pravac civilizaciji.«

Izložene reprodukcije:

- »General Motors«, Detroit — arhitekt Eero Saarinen  
kipar A. Pevsner
- Kolor shema za bolnicu  
u St. Lo-u, Francuska — arhitekti: P. Nelson, Gilbert, Mersier,  
Sebillote; slikar: F. Léger
- Štamparija u Tours-u, — arhitekti: B. H. Zehrfuss, J. Drieu Rochelle  
zidno slikarstvo i boje: E. Pillot
- Univerzitetski grad u  
Caracasu, Venezuela — arhitekt: Carlos Raoul Vil'anneva
1. détail natkritog trga — kipar: H. Laurens; zidna slika F. Léger  
2. ulazni hall koncertne  
sale — autor pokreta u aluminijumu V. Vasarely

Uprava galerije zahvaljuje ustanovama: Jugoslavenskoj Akademiji, Društvu arhitekata, Francuskom Institutu, Muzeju za umjetnost i obrt, Seminaru za povijest umjetnosti i kulture, kao i pojedincima: E. Kovačeviću, I. Picelju, R. Putaru, S. Simončiću, A. Srnecu i N. Šešoviću, koji su posudili knjige i časopise za pripremu ove izložbe.

#### LITERATURA:

- GUILLAUME APOLLINAIRE: *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Pierre Cailler, Genève, 1950.
- ALFRED H. BARR, JR.: *Masters of Modern Art*. The Museum of Modern Art, New York, 1954.
- ALFRED H. BARR, JR.: *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*. The Museum of Modern Art, New York, 1948.
- ALFRED H. BARR, JR. — GEORGES HUGNET: *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. The Museum of Modern Art, New York Third edition 1947.
- ALFRED H. BARR, JR.: *Matisse- His Art and His Public*. The Museum of Modern Art, New York, 1952.
- JEAN BAZAINE: *Notes sur la peinture d'aujourd hui*. Ed. du Seuil. Paris 1953.
- OTO BIHALJI MERIN: *Savremena nemačka umetnost*. Nolit Beograd 1955.
- DOUGLAS COOPER: *Juan Gris, ou le goût du solennel*. A. Skira, Paris 1949.
- PAUL DAMAZ: *Art in European Architecture — Synthèse des arts*. Preface by Le Corbusier. Reinhold Pub'ishing Corp., New York, 1956.
- GASTON DIEHL: *Henri Matisse*. Ed. Pierre Tisné, Paris 1954.
- BERNARD DORIVAL: *Cézanne. Collection Prométhée*. Ed. Pierre Tisné, Paris 1948.
- SIEGFRIED GIEDION: *Space, Time and Architecture*
- VINCENT VAN GOGH: *Pisma. Izbor. Kultura*, Zagreb, 1953.
- WILL GROHMANN: *Paul Klee, Harry N. Abrams, Inc., Publishers*, New York
- WALTER GROPIUS: *Architektur*. Fischer Verlag, 1956.
- W. GROPIUS — I. GROPIUS — H. MAYER: *Bauhaus 1919—1928*. Charles T. Brandford Company Boston, 1952.
- H.L.C. JAFFE: *De Stijl 1917/1931 — The Dutch Contribution to Modern Art*. J. M. Meulenhoff, Amsterdam, 1956.
- VASSILIJ KANDINSKY: *Ueber das Geistige in der Kunst*. Benteli-Verlag Bern-Bümpliz, 1952.

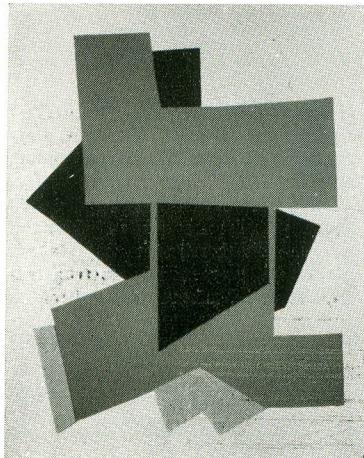
- DANIEL HENRY KAHNWEILER: Les années héroiques du Cubisme. Collection des maîtres. Ed. Braun & Cie Paris 1950.
- EL LISSITZKY: Russland- Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion. Neues Bauen in der Welt, Einzeldarstellungen. Joseph Gantner Verlag A. Schroll & Co. Wien 1930.
- KASIMIR MALEWITSCH: Die Gegenstandslose Welt. Bauhausbücher 11. Albert Langen Verlag, München, 1927.
- RUTH OLSON — ABRAHAM CHANIN: Naum Gabo- Antoine Pevsner. The Museum of Modern Art. New York. 1948.
- OZENFANT: Art. I. Bilan des arts modernes en France. II. Structure d'un nouvel esprit. Sixième édition. Jean Budry & Cie. Paris 1929.
- MAURICE RAYNAL: Peintres du XX<sup>e</sup> siècle. A. Skira Paris 1947.
- JOHN REWALD: Les Fauves. The Museum of Modern Art, New York 1952.
- ANDREW CARNDUFF RITCHIE: Abstract Painting and Sculpture in America. The Museum of Modern Art New York, 1951.
- ANDREW CARNDUFF RITCHIE: Sculpture of Twentieth Century. The Museum of Modern Art New York, 1952.
- RAYMOND QUENEAU: Joan Miro, ou le poète préhistorique. A. Skira Paris 1949.
- MICHEL SEUPHOR: L'art abstrait- Ses origines — ses premiers maîtres. Ed. Maeght Paris 1949.
- JAMES JOHNSON SWEENEY: Piet Mondrian. The Museum of Modern Art. New York, 1948.
- Dictionnaire de la peinture moderne- Fernand Hazan, Paris 1954.
- L'architecture d'aujourd'hui, Paris
- Art d'aujourd'hui, Paris
- Aujourd'hui, art et architecture, Paris
- Cahiers, revue de l'art actuel, Paris
- Cimaise, revue de l'art actuel, Paris
- Bauen und Wohnen, Internationale Zeitschrift, Zürich
- Das Kunstwerk, Agis Verlag Krefeld und Baden-Baden
- L'œil, revue d'art, Paris
- De Stijl 1917—1928. The Museum of Modern Art Bulletin: Vol. XX, No. 2, Winter, 1952—53.
- Der Sturm, Monatsschrift, Berlin, 1910—1920.

Program izložbe / izbor tekstova / prijevod tekstova / izbor reprodukcija / postava izložbe  
bibliografija

Izvršili: IVAN PICELJ, RADOSLAV PUTAR, TIHANA RAVLIĆ, VJENCESLAV RICHTER,  
NEVEN ŠEGVIĆ, i sa strane galerije VESNA BARBIĆ i EDO KOVAČEVIĆ.

Ovom iz'ožbom serigrafija predstavljaju se našoj publici Edgard Pillet, Victor Vasarely i André Bloc, koji se mogu ubrojiti među najprominentnije predstavnike grupe »Espace«, koja čitav niz godina vodi bitku na jednom od najudaljenijih područja i djelomično još izoliranom frontu konkretnе umjetnosti. Izložba nema pretenziju da prikaže sve napore jedne grupe, ili da dade kompletan presjek kroz jedan likovni pokret. Ona je iz tehničkih razloga ostala skromna i nepretenčiozna i po izboru autora i djela. Njena je vrijednost u autentičnosti izloženog materijala i u informativnosti. Podneblje naše likovne civilizacije danas je takvo, da mogu para'elno prosperirati sve likovne koncepcije. Tolerancija, plemeniti i konstruktivni napor da se nade zajednički nazivnik humanizmu našeg stoljeća, to je, mislim, jedina i realna misija suvremene umjetnosti.

Josip Depolo



ANDRÉ BLOC  
*Kompozicija - serigrafija*

André Bloc rođen je u Alžiru 23. maja 1896. Studirao u Parizu. Do g. 1930. bavi se aktivno arhitekturom. Godine 1930. osniva reviju »Architecture d' Aujourd' hui«. Između 1941. i 1942. padaju prvi kiparski radovi (sadra, cement, kamen). Između 1945. i 1946. orijentira se prema kiparstvu oslobođenom od sadržaja. God. 1948. prve apstraktne skulpture. God. 1949. osniva reviju »Art d' Aujourd' hui«. 1951. g. učestvuje u osnivanju grupe »Espace«. Mnogo putuje i sudjeluje na mnogobrojnim izložbama u Francuskoj i inostranstvu. Od g. 1955. izdaje reviju »Aujourd' hui« umjesto revije »Art d' Aujourd' hui«.

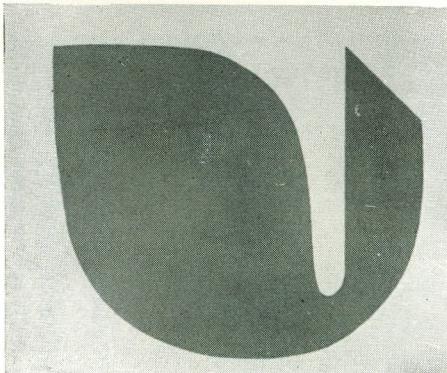
Kompozicija I. (serigrafija) vl. Josip Depolo

Kompozicija II. (serigrafija) vl. Gradska galerija suvremene umjetnosti

Kompozicija III. (serigrafija) vl. Gradska galerija suvremene umjetnosti

Kompozicija IV. (serigrafija) vl. Gradska galerija suvremene umjetnosti

EDGARD PILLET  
*Ideogram - serigrafija*



Edgard Pillet rođen je 26. jula 1912. u Saint-Christoly-de-Medoc kraj Bordeauxa. Od 1927 do 1930 pohađa Ecole Municipale des Beaux Arts u Bordeauxu, od 1931. do 1934. Ecole des Beaux Arts u Parizu (odjel za skulpturu). Godine 1934. Despiaulov dok. Prvo priznanje: alžirski Prix Abd El Tiff god. 1939. U Sjevernoj Africi boravi punih sedam godina. U Parizu 1947. dobiva Prix de la Jeune Peinture. Od godine 1949. generalni sekretar revije Art d'Aujourd'hui. Sa Dewasneom suosnivač i profesor u »L'Atelier de l'art abstrait«. Realizirao je dva umjetnička filma o Magnelli i Laurensu. Godine 1954. realizirao apstraktни film »Genèse«. Publicirao knjigu »Plastiques«, aforizmi o umjetnosti, (izdanie Charlot). Pripadnik grupe Espace i one oko salona Denise René.

Ideogrami (serigrafije)  
od 1 do 22

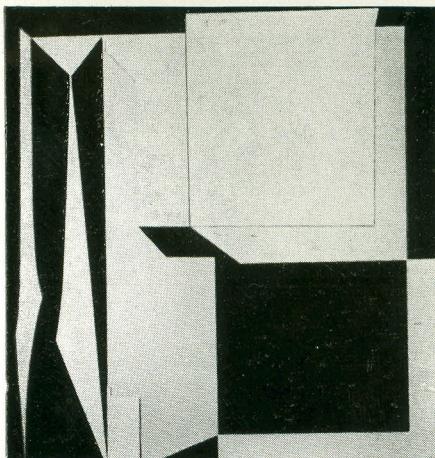
vl. Josip Depolo

Veći dio serigrafija iz ove zbirke, koju je autor nazvao »Ideogrammes«, ima svoj korijen u Pilletovim uljima i gouachevima nastalim između 1950. i 1953.

#### MICHEL SEUPHOR:

»... Tim didaktičkim putem Edgard Pillet nam daje divan instrument za vježbu. Otvorimo ga i otvorimo mu se. Otvorimo se široko uživanju ritmova, promatranju boja samih. Priknimo se na nizove, na kontraste, na neočekivanu igru rješenja, katkada zamršenih, katkada jednostavnih, pustimo da nas sasvim obuzme taj novi govor, a kada jednom osjetilo vida bude dovoljno izvježbano, on će nam stvarno govoriti »kao muzika«.

Ovaj niz Ideograma je tako jasna abeceda, da jasnija ne može ni biti. Ali to je u isti mah i djelo, koje se obraća našoj osjetljivosti, pjesma kojoj se treba znati prepustiti. Pustimo da nas ona vodi i otvorimo naša čutila, napustimo našu intelektualnu pritljagu da bismo mogli slobodno uživati: a razum koji nama upravlja neće od toga štetovati.«



VICTOR VASARELY  
*Kompozicija - serigrafija*

Victor Vasarely rođen je 9. aprila 1908. u Peči (Madarska). G. 1927. započinje studirati medicinu, a g. 1928. pohađa kurseve na Akademiji crteža u Budimpešti. U kontaktu sa nastavnicima Bauhausa (Bortnjik, Moholy Nagy, Husar) upoznaje se funkcionalnom umjetnošću. G. 1930. nastanjuje se u Parizu. Posvećuje se slikarstvu. Pripadnik je grupe oko galerije Denise René. Sudjeluje na mnogobrojnim izložbama u Francuskoj i inostranstvu.

- |                                |                   |
|--------------------------------|-------------------|
| Kompozicija I. (serigrafija)   | vl. Kamil Tompa   |
| Kompozicija II. (serigrafija)  | vl. Zora Matić    |
| Kompozicija III. (serigrafija) | vl. Josip Depolo  |
| Kompozicija IV. (serigrafija)  | vl. Josip Depolo  |
| Kompozicija V. (serigrafija)   | vl. Josip Vaništa |

Prijedlog izlaganja ovih serigrafija, kojeg je podnio upravi galerije JOSIP DEPOLO, dao je povod realizaciji didaktične izložbe.

*Stamparski Zavod »Ognjen Prica« - Zagreb*



19 - 91 - 1991 - 1991 - 1991 - 1991