

Riječki slikar Romolo Venucci i utjecaj mađarske avangardne scene na kubokonstruktivističku i futurističku fazu njegovog stvaralaštva

Volarić, Kristian

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:341291>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-25**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti

Riječki slikar Romolo Venucci i utjecaj mađarske avangardne scene
na kubokonstruktivističku i futurističku fazu njegovog stvaralaštva

DIPLOMSKI RAD

MENTORICA: izv. prof. dr. sc. Nataša Lah

DIPLOMAND: Kristian Volarić

SAŽETAK, KLJUČNE RIJEČI.....	3
Uvod.....	4
Izvori istraživanja.....	5
I. ROMOLO WNOUCSEK VENUCCI-ŽIVOT I DJELO.....	16
I.a. Podrijetlo i djetinjstvo.....	16
I.b. Osnovna u Rijeci i srednja škola u Budimpešti.....	17
I.c. Studij na Državnoj ugarskoj kraljevskoj višoj umjetničkoj školi u Budimpešti.....	19
I.d. Povratak u Rijeku i prve izložbe u međuratnom razdoblju.....	22
I.d.1. Kontekst stvaralaštva i likovna scena u Rijeci.....	22
I.d.2. Ekspresionističko i kubokonstruktivističko stvaralaštvo.....	29
I.d.3. Skulptura i futurističke tendencije.....	33
I.d.4. Radovi na Crkvi Svetog Romualda i Svih Svetih i gradske slikarske narudžbe.....	34
I.d.5. Skupne i prva samostalna izložba.....	35
I.e. Stvaralaštvo nakon drugog svjetskog rata.....	36
I.e.1. Figuracije.....	36
I.e.2. Apstrakcije.....	37
I.e.3. Gromače.....	39
I.f. Društveni doprinos kulturi Rijeke i pedagoški rad nakon drugog svjetskog rata.....	39
I.f.1. Osnivanje riječkog ogranka Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske (ULUH).....	39
I.f.2. Utjecajni „Tečaj crtanja“ Romola Venuccija i rad u školama.....	40
I.f.3. Posljednje godine života i stvaralaštva te priznanja.....	41
II. UTJECAJ MAĐARSKE AVANGARDNE SCENE NA KUBOKONSTRUKTIVISTIČKU I FUTURISTIČKU FAZU STVARALAŠTVA ROMOLA VENUCCIJIA.....	42
II.a. Umjetnička scena krajem 19. i početkom 20. stoljeća u Europi.....	42
II.b. Likovna scena u Mađarskoj u prvim desetljećima 20. stoljeća.....	59
II.b.1. Počeci mađarskog modernizma.....	59
II.b.2. Grupa Osmorice i Aktivisti.....	63
II.c. Avangardna umjetnička zbivanja i tendencije na hrvatskoj likovnoj sceni.....	73
II.d. Venuccijevi mađarski utjecaji.....	77
PRILOZI.....	84
POPIS LITERATURE.....	94
POPIS LIKOVNIH IZVORA S MJESTOM IZVORNIKA.....	96
TITLE, ABSTRACT, KEY WORDS.....	100

SAŽETAK

Središnja tema ovog diplomskog rada je prikaz stvaralačkog utjecaja slikara mađarske avangardne scene (1908. -1930.) na opus riječkog slikara Romola Wnoucseka Venuccija, odnosno na autorevu kubokonstruktivističku i futurističku fazu. Nakon prikaza umjetnikovog života i obilježja njegovog slikarskog i kiparskog stvaralaštva te kontekstualizacije Venuccijeveg međuratnog stvaralaštva kroz pregled riječke, europske i mađarske avangardne scene od kraja 19. do prve polovice 20. stoljeća, utjecaj mađarske avangarde na Venuccijevo kubokonstruktivističko i futurističko slikarstvo je konkretno predložen komparacijom Venuccijevih djela s radovima umjetnika mađarske avangarde temeljem formalnih karakteristika i sadržaja. U završetku diplomskog rada postavljena je teza o širenju utjecaja mađarske avangarde na Romola Venuccija prvenstveno putem mađarskih umjetničkih udruženja i avangardnih časopisa.

KLJUČNE RIJEČI: Romolo Venucci, međuratno slikarstvo, kubokonstruktivizam, futurizam, mađarska avangardna scena, Rijeka, Budimpešta

Uvod

Romolo Venucci jedan je od najpoznatijih umjetnika talijanske nacionalnosti u Rijeci, ali i na području današnje Republike Hrvatske. Navedenu titulu uvelike je zaslužio svojim bogatim i naprednim slikarskim i kiparskim stvaralaštvom, ali energičnim likovno-pedagoškim radom nakon Drugog svjetskog rata. U bogatom i višeslojnom Venuccijevom umjetničkom opusu posebno mjesto zauzima njegovo međuratno stvaralaštvo od završetka dvadesetih do sredine tridesetih godina dvadesetog stoljeća koje u oblikovnom smislu odražava ostvarenja aktualnih umjetničkih kretanja u 20. stoljeću, prvenstveno onih u Italiji. S obzirom na Venuccijevu nacionalnu opredijeljenost te međuratnu društvenu i kulturnu klimu u Rijeci prirodno okrenutoj talijanskoj umjetnosti, većina povjesničara umjetnosti koji su istraživali njegov međuratni opus daju prvenstvo utjecajima modernističkih utjecaja s Apeninskog polutoka, naročito futurizmu.

Iako je utjecaj talijanske umjetnosti na Venuccijev opus neosporan, ipak nije moguće tvrditi da u umjetnikovom opusu postoje isključivo utjecaji pravaca i tendencija iz talijanske umjetnosti 20. stoljeća. Romolo Venucci svojim porijeklom, ali i obrazovanjem vezan je za jednu drugu, srednjoeuropsku kulturu i umjetničku tradiciju-mađarsku. Navedeno je temeljna postavka ovog diplomskog rada u kojem se elaborira u kojoj mjeri i na koji način je mađarska umjetnosti u 20. stoljeću, prvenstveno njena avangardna scena, utjecala na oblikovanje Venuccijevog međuratnog stvaralaštva.

Izvori istraživanja

Prve spoznaje o umjetničkom djelovanju Romola Wnouceka Venucciju potječu iz talijanskih novina *La Vedetta d'Italia* u kojima je popraćeno njegovo sudjelovanje na izložbama po povratku u Rijeku. Prilikom održavanja velike II. međunarodne umjetničke izložbe u Rijeci 1927. godine, na kojoj je sudjelovao i mladi Wnoucek u grupi od dvadesetak Fijumana, objavljen je članak autora B. A. u kojem kao najorginalnijeg umjetnika izdvaja Wnouceka nazvavši ga „slikarom avangardne fijumanske grupe.“¹ Napominjući da slikarov primitivizam podsjeća na francuske i mađarske avangardiste, autor B. A. piše da je „Wnoucek dobrog soja i ne pobuđuje krive interpretacije.“²

Sljedeće 1928. godine, u *La Vedetti* Riccardo Gigante piše o Prvoj izložbi kvarnerskog pejzaža u Rijeci, na kojoj je također sudjelovao Venucci, a čije slike autor opisuje kao ekspresionističke, snažnih boja, kojima se ne može negirati kvaliteta.³ Iste godine u *La Vedetti* objavljen je članak u kojem se Romola Wnouceka i slikara Ladislava de Gaussa imenuje pripadnicima avangarde.⁴ Iduće 1931. godine Venucci na Sindikalnoj izložbi ligurske umjetnosti u Genovi predstavlja svoje djelo „Cvijeće“ a tim povodom neki kritičar u Venuccijevom djelu zapaža, zbog transparentnost i lakoće poteza te vibrantnosti boja, tragove izraza mađarskog slikara Jánosa Vaszaryja.⁵ U *La Vedetti* je objavljen i katalog Venuccijeve samostalne izložbe postavljene 1944. godine.

Za razumijevanje Venuccijeve umjetničke ličnosti i radnog procesa značajni su intervjui slikara s novinarom i književnikom Luciferom Martinijem za *La Voce del Popolo* (1962.) i s novinarom Ezio Mestrovichem za *Panoramu* (1962.) u kojim progovara o svojoj umjetničkoj formaciji i uzorima, a među njima svojem profesoru s budimpeštanske Akademije, János Vaszaryju.

U posljednoj godini umjetnikovog života, 1976. godine održana je izložba Venuccijevih grafika riječkog Starog grada, za koju je tekstove napisao tršćanski povjesničar umjetnosti Decio Gioseffi. On se prvo osvrnuo na cjeloživotni Venuccijev opus, akcentuirajući važnost njegove avangardne faze u kojoj se prepoznaje umjetnikova stvaralačka sklonost kubizmu i ekspresionističkim tendencijama. Gioseffi kao razvojne točke na Venuccijevom slikarskom

¹ La Vedetta d'Italia, Rijeka, 19. 8. 1927.

² La Vedetta d'Italia, Rijeka, 19. 8. 1927.

³ La Vedetta d'Italia, Rijeka, 19. 8. 1928.,

⁴ La Vedetta d'Italia, Rijeka, 25. 8. 1928.,

⁵ La Vedetta d'Italia, Rijeka 25. 6. 1931.

putu prvo ističe ulje „Adolescent“ (1927) kao odraz budimpeštanskih studijskih iskustava, potom „Arhitektonsku glavu“ (1931.) i pjesaž „Škurinje“ (Scurigne, 1948.) kao izraz ozbiljnijeg istraživanja kubističke slikarske poetike te na koncu djela iz ciklusa „Stijene“ (1961.) u kojima dolazi do potpune dezintegracije forme.⁶ Što se tiče izloženih grafika, Gioseffi u njima identificira sentimentalnu i nostalgичnu vrijednost kojom umjetnik nastoji sačuvati uspomenu na Rijeku kakva je nekad bila, ali i tragove Venuccijevih avangardnih slikarskih iskustava u geometrijskoj rigoroznosti oblika i linearizmu. On smatra da se Venuccijeva grafička tehnika linoreza razvila na bazi talijanske međuratne grafike Cambellottija, Wolfa i Mantera, pritom izražavajući sumnju na sličnost Venuccijevih grafika s onima međuratnih čeških i poljskih gravera.⁷ Godine 1979. održana je Venuccijeva prva posthumna retrospektivna izložba u sklopu Druge izložbe umjetnika talijanske manjine Rijeke i Istre u Udinama. Izložbu su postavili povjesničarka umjetnosti i Venuccijeva učenica na tečaju crtanja i slikarstva u *Circolo Italiano di Cultura* Erna Toncinich te tršćanski povjesničar umjetnosti Sergio Molesi.

Prvi koji je uvrstio Venuccija, odnosno njegovo međuratno stvaralaštvo, u okvire hrvatske povijesti umjetnosti bio je povjesničar umjetnosti Vladimir Maleković. On je 1981. godine postavio izložbu „Kubizam i hrvatsko slikarstvo“ na kojoj su predstavljena dva Venuccijeva rada („Sjedeći akt“ iz 1930. te „Majka i dijete“ iz 1932.) Na toj izložbi, održanoj u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu u sklopu koje je objavljen i katalog, Venucci je prezentiran uz druge naveliko priznate autore hrvatske i jugoslavenske međuratne likovne umjetnosti: Vladimira Becića, Vinka Foretića, Vilka Gecana, Sergija Glumca, Krsta Hegedušića, Sonje Kovačević – Tajčević, Josipa Seissela (Jo Kleka), Save Šumanovića, Marina Tartaglie, Milivoja Uzelca, Vladimira Varlaja i dr. Prepoznavši kod svih uvrštenih umjetnika na izložbi (barem u dijelu njihovog opusa) kubističke oblikovne postupke i koncepcije, Maleković njihove izraze objedinjuje terminom kubokonstruktivizam koji podrazumijeva opći pojam stvaranje inačica osobnog kubiziranog stila, razvijeni kao produkti susretanja i interferiranja umjetnika s više različitih avangardnih umjetničkih pravaca (kubizam, futurizam, ekspresionizam i dr.) Iako ga uvrštava na svoju izložbu i katalog, Maleković Romolu Venucciju pridaje minimalan prostor spomenuvši njega i slikara Julija

⁶ DECIO GIOSEFFI, *Romolo Venucci: Quindici immagini della Citta Vecchia di Fiume da linoleografie originali dell'artista*, Unione degli Italiani dell'Istria e di Fiume, Università Popolare Di Trieste, 1976., 2

⁷ DECIO GIOSEFFI, (bilj. 6.), 3

Tomića, odnosno njihovo stvaralaštvo, kao dokaz širenja kubokonstruktivizma u periodu 1920. - 1928.⁸

U istraživanju Venuccijevog međuratnog opusa, značajan je izvorni znanstveni članak povjesničara umjetnosti i dugogodišnjeg⁹ ravnatelja Umjetničke galerije u Rijeci,¹⁰ Borisa Vižintina „*Konstruktivizam i futurizam Romola Venuccija*“ objavljen 1981. godine u časopisu *Peristil*. Riječ je o povijesnoumjetničkom tekstu koji je fokusiran samo na umjetnikovo stvaralaštvo iz kraja dvadesetih i početka tridesetih godina 20. stoljeća. Vižintin ističe veliki utjecaj Jánosa Vaszaryja, već spomenutog Venuccijevog profesora slikarstva na Likovnoj akademiji u Budimpešti, manifestiran Venuccijevim dramatskoekspresivnim izrazom te širokim i pastoznim namazima dvije, tri teške komplementarne boje. Uz Vaszaryja, Vižintin spominje i druge Venuccijeve profesore s Akademije: Alajosa Stróbla iz kiparstva i Andóra Duditsa iz fresko slikarstva.¹¹

Pored informacija o umjetnikovim profesorima, u članku se spominju Venuccijeva studentska izlaganja na izložbama tadašnjih avangardnih mađarskih likovnih grupacija: *Unija suvremenih umjetnika* (UME) i *Novo udruženje likovnih umjetnika* (KUT) dok istovremeno za Akademiju slika veliku kompoziciju na temu renesanse naslovljena „Talijanska renesansa.“ Vižintin zaključuje da je u Venuccijevim radovima vidljiv utjecaj Jánosa Vaszaryja (ali i općenito mađarske likovne scene) u postakademsom periodu do 1929. kada se umjetnik, vrativši se u talijansku kulturnu sredinu, okreće futurizmu, ali ne Marinettijevom, već drugom futurizmu, po prirodi napredniji i prepoznatljiv kao jedan od pravaca u talijanskom slikarstvu koji zagovara daljnji razvoj modernističkih tendencija u umjetnosti nakon Prvog svjetskog rata.¹²

Daljnji poticaj istraživanju i valoriziranju Venuccijevog stvaralaštva povezan je s donacijom umjetnikove udovice Margarete Venucci, koja je veliki broj suprugovih radova 1989. godine darovala Modernoj galeriji Rijeka. Donacija od 100 djela i naknadno otkupljenih 10 radova postali su temelj za stvaranje *Zbirke Romolo Venucci*.¹³ Upravo je navedena donacija

⁸ VLADIMIR MALEKOVIĆ, *Kubizam i hrvatsko slikarstvo*, Zagreb, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1981., 18.

⁹ Boris Vižintin je obnašao dužnost ravnatelja od 1951. do 1988. godine (<http://mmsu.hr/o-nama/povijest/>)

¹⁰ Umjetnička galerija Rijeka (Galerija likovnih umjetnosti u Rijeci) promijenila je 1962. godine ime u Moderna galerija Rijeka, da bi 1999. godine ponovno promijenila ime u Moderna galerija Rijeka – Muzej moderne i suvremene umjetnosti. Godine 2003. ustanova mijenja naziv u Muzej moderne i suvremene umjetnosti (MMSU) u Rijeci, koji nosi i danas. (<http://mmsu.hr/o-nama/povijest/>, 5.12. 2018.)

¹¹ BORIS VIŽINTIN, *Konstruktivizam i futurizam Romola Venuccija*, u: *Peristil*, 30 (1987.), 164-165.

¹² BORIS VIŽINTIN, (bilj. 11), 166.

¹³ DAINA GLAVOČIĆ, *Romolo Venucci: Kubokonstruktivistički i futuristički crteži ugljenom, 1927. – 1935. djela iz Zbirke Romolo Venucci*, Rijeka, Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, 2003., predgovor

omogućila najveći doprinos povijesnumjetničkom istraživanju i kritičkoj valorizaciji stvaralaštva Romola Venuccija koji je realizirala povjesničarka umjetnosti, viša kustosica i ravnateljica¹⁴ Moderne galerije u Rijeci, Daina Glavočić. Njena istraživanje života i djelovanja Romola Wnouceka Venuccija rezultirala su četirima izlozbama, trima katalozima, dvama znanstvenim člancima i jednom monografijom. Glavočić je organizirala 1993. godine Venuccijevu retrospektivnu izložbu, a iste je godine objavljen katalog „*Romolo Venucci 1903. – 1976: retrospektivna izložba*“, koji u formi publikacije predstavlja prvi povijesnumjetnički pregled cjeloživotnog Venuccijevog stvaralaštva. Autorica svih tekstova je Daina Glavočić, izuzev jednog poglavlja koje je napisao povjesničar umjetnosti Zvonko Maković s Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Glavočić predstavlja prvu detaljniju biografiju umjetnika s mnogobrojnim pojedinostima o njegovom životu te osvrtno na likovnumjetničke silnice koje su oblikovale njegovu slikarsku maniru. Razdoblje studija na Akademiji (prema radovima iz tog perioda, pohranjenima u fondusu muzeja) podijelila je na tri faze: akademska realistička („Portret majke“, „Portret starca“ i „Portret mladića“ iz 1923.; crteži ugljenom i olovkom iz iste godine), secesijska („Portret žene“ iz 1923. i „Bakanalije“ iz 1926.) i postimpresionistička (vezana za boravak u umjetničkoj koloniji u Kecskémetu i iskustvo slikanja u *plein air*-u; „Portret dječaka“, „Portret djevojke“ i „Portret starca“ iz 1924./1925.).¹⁵ Kao i Vižintin, Glavočić spominje članstvo mladog umjetnika u mađarskim umjetničkim grupama UME i KUT te izradu velike kompozicije „Talijanska renesansa“ za Akademiju, smatrajući ju Venuccijevim diplomskim radom.¹⁶ Usto, referira se na podatak iz Vižintinovog članka o Venuccijevom profesoru kiparstva na Akademiji. Ona piše da Venuccijev profesor nije bio Alájos Strobl (kako je naveo Vižintin u svom članku), već kipar Zsigmond Kisfaludi Strobl što potvrđuje time da je u indeksu mladog umjetnika kao profesor naveden kipar Jenő Bory, ali je potpisan Kisfaludi Strobl koji mu je kasnije predavao na višim godinama studija.¹⁷

U periodu povratka iz Budimpešte u Rijeku, Romolo Venucci stvara „kubizirani izraz obogaćen zasićenim, tamnim i pastoznim koloritom,“ za koji Daina Glavočić konstatira da „nastaje pod utjecajem kubističko-ekspresionističke struje onovremenog mađarskog aktualnog avangardnog slikarstva, pripadnika grupe Aktivista i povratnika iz Pariza koju su

¹⁴ Nasljedivši Borisa Vižintina, Daina Glavočić je obnašala dužnost ravnateljice Moderne galerije Rijeka od 1989. do 1991. (<http://mmsu.hr/o-nama/povijest/>, 5. 12. 2018.)

¹⁵ DAINA GLAVOČIĆ, *Romolo Venucci 1903. – 1976. Retrospektivna izložba*, Rijeka, Moderna galerija Rijeka, 1993., 20.

¹⁶ DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 15, 1993.), 20.

¹⁷ DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 15, 1993.), 21.

predstavljali slikari János Kmetty, Csaba Villmos Perlott ili Lajos Tihany, poneseni utjecajem Picassa, Braquea, Rouaulta i Matissea (tj. mješavinom kubizma i ekspresionizma, kako francuske tako i njemačke provenijencije).¹⁸

Glavočić u Venuccijevom slikarskom rukopisu postbudimpeštanskog perioda (od 1927. do sredine 1930-ih) identificira okretanje od mađarskih avangardnih strujanja prema utjecajima talijanskog futurizma i to druge njegove faze, kada se revitaliziraju artistički koncepti i metode kojima su se koristili futuristi prve generacije (Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Gino Severini i dr.), a navedeno se očituje u uporabi svjetlosti koja razara volumene svojom titravošću lomljenih, raznoliko usmjerenih površina ostvarujući dojam transparentnosti, lakoće, ali dinamizma pokreta i kretanja.¹⁹ Futurističke slikarske odrednice Glavočić uočava i u Venuccijevim crtežima iz tog perioda, kao što su skice kovitlajućih zračnih masa, oblaka i nekih aktova u kojima se linearno secira nebeski prostor.²⁰

U katalogu retrospektivne izložbe, kao radovi iz istog perioda spominju se ekspresionistički crteži ugljenom iz početka tridesetih godina koja se odlikuju širokim „pennelatama“ stiliziranih ukočenih likova i zagasitim koloritom kojim se pridonosi pesimističkom ugođaju slika.²¹ U istoj fazi Venuccijevog stvaralaštva nastaju crteži iz serije „Urbani pejzaži“ u kojima Glavočić prepoznaje stanovitu sličnost s djelima talijanskog slikara Marija Sironija zbog dominantne nadrealističke atmosfere u kojoj se ogleda otuđenost gradskog ambijenta te usamljenost čovjeka koji ga nastanjuje.²²

Što se tiče umjetnikovog kiparskog opusa iz navedenog perioda, Glavočić u skulpturama „Glava majke“ i „Glava žene“ zbog zatvorenih volumena, nabreklih formi i glatko napetih oplošja prepoznaje formalno-stilska obilježja povezana s pokretom *Nuovi valori plastici*, aktualan u Italiji sredinom 1920-ih. Međutim, najpoznatije Venuccijevo skulptorsko djelo „*Forza della volontà*“ („Snaga volje“) povezuje, kao i dio njegovih crteža ženskih aktova (1928. – 1932.), uz futuristička umjetnička gibanja napominjući asocijacije sa crtežima aktova i „Stanjima duše“ slikara Umberta Boccionija iz perioda 1911. -1914., odnosno s obnovom prvog futurizma nakon Prvog svjetskog rata u Italiji. Glavočić spominje i podatak da je „*Snaga volje*“ bila *bozzeto* (model) za neki veći spomenik, najvjerojatnije onaj

¹⁸ DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 15, 1993.), 20.

¹⁹ DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 15, 1993.), 42.

²⁰ DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 15, 1993.), 42.

²¹ DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 15, 1993.), 41.

²² DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 15, 1993.), 42.

Riječkom legionaru.²³ U katalogu retrospektivne izložbe opisane su i Venuccijske javne narudžbe na području Rijeke realizirane u periodu vladavine talijanskog fašističkog režima.

Isto tako, u katalogu su zastupljene umjetnikove godine stvaralaštva tijekom četrdesetih godina i nakon Drugog svjetskog rata koje su osim umjetničkim, obilježene društveno korisnim angažmanom te pedagoškim radom. Tako Glavočić piše o Venuccijskoj poslijeratnoj realističkoj fazi („Stari grad“, „Platane“), međutim najviše pažnje posvećuje njegovom stvaralaštvu iz 1960-ih: apstrakcije i ciklus „Stijene.“ Kako Glavočić objašnjava, Venucci ne želi preslikavati stvarnosti, jer iluzionističku umjetnost smatra lažnom, stoga teži stalno graditi i transformirati realitet kroz svoje vizualnu duhovnu prizmu.²⁴ Potvrdivši Gioseffiju, ideju, Glavočić tumači Venuccijsko poslijeratno stvaralaštvo kao nastavak umjetnikovog eksperimentiranja s konceptima i modusima koje je u međuraću razvijao na ljudskoj figuri (portretu, aktu), da bi postepeno tijekom 1960-ih razvio apstraktne kompozicije.²⁵ Kao dio tih avangardnih eksperimentiranja s formom, stvara seriju „Stijene“ (Rocce) s time da ovdje intenzivno uključuje proučavanje prirode: primorskog, škrtog kamenog krša.²⁶

Uz znanstvene analize i kritičke osvrtne Daine Glavočić na Venuccijsko stvaralaštvo u katalogu, izuzetno su vrijedni zaključci o umjetničkom formiranju Romola Venuccija koje iznosi Zvonko Maković u poglavlju pod naslovom *Vrijeme Romola Venuccija*. Maković jasno tvrdi kako Venucci nije pasivni recipijent avangardnih likovnoumjetničkih manira s kojima dolazi u kontakt u mađarskoj prijestolnici, već sintetizira vlastiti eklektični izraz. On također klasificira umjetnikovo stvaralaštvo, ali zaključno sa sredinom tridesetih dijeleći ga na dvije faze: postimpresionističku, u kojoj identificira utjecaj slikarstva Giovannija Segantinija, te faza u kojoj se kombiniraju utjecaji i koncepcije različitih pravaca od ekspresionizma do kubizma i futurizma.²⁷ Kontekstualizirajući Venuccijsko razdoblje akademskog i postakademskog stvaralaštva u klimi europske avangardne umjetničke scene, Maković proširuje paletu Venuccijskih utjecaja prepoznavši u njegovim radovima odlike manira avangardnih mađarskih umjetnika (Janosa Vaszaryja, Lajosa Tihanyija i dr.) ali čeških i francuskih kubista, ekspresionističkih grupa *Der Blaue Reiter* i *Die Brücke* te talijanskih futurista prve generacije.²⁸ Maković primjećuje da Romolo Venucci, što se tiče

²³ DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 15, 1993.), 76.

²⁴ DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 15, 1993.), 102.

²⁵ DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 15, 1993.), 102.

²⁶ DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 15, 1993.), 102.

²⁷ ZVONKO MAKOVIĆ, *Vrijeme Romola Venuccija*, u: Romolo Venucci 1903. – 1976. Retrospektivna izložba, Rijeka, Moderna galerija Rijeka, 1993., 6.

²⁸ ZVONKO MAKOVIĆ, (bilj. 27) 6 – 7.

njegovog postakadenskog stvaralaštva, ne dijeli sličnosti ni sa kojim umjetnikom iz perioda tridesetih godina aktualnih na hrvatskoj (odnosno široj, jugoslavenskoj) likovnoj sceni. Kao eventualno najbližije, na formalnoj razini, uzima polaznike slikarske škole Andréa Lhotea u Parizu (Sava Šumanović, Sonja Kovačević-Tajčević, Sergije Glumac i dr.).²⁹ Tekstovi u katalogu (uključujući i Makovićevo poglavlje), uz manje dopune, su upotrebljeni za stvaranje prve monografije o Romolu Venucciju koja je objavljena 1996. godine.

Iste godine kada je održana retrospektivna izložba, u katalogu *Umjetnost na istočnoj obali Jadrana*, uz niz znanstvenih članaka, objavljen je i onaj Daine Glavočić pod nazivom *Romolo Wnoucek Venucci-Stvaralaštvo tijekom prvih trideset godina*. Članak je baziran na istoimenom predavanju koje je Glavočić održala prethodne 1992. godine na znanstvenom skupu u Opatiji posvećenom djelu Radmile Matejčić, povjesničarke umjetnosti i profesorice na Pedagoškom fakultetu u Rijeci. Kao što je naznačeno u samom naslovu, članak prezentira detaljniji pregled opusa Romola Venuccija od njegovih slikarskih početaka do tridesetih godina 20. stoljeća s naglaskom na periodu završetka budimpeštanske Akademije te povratka u Rijeku i uključivanja u lokalni likovni život. Glavočić donosi pregled umjetničke scene u Mađarskoj, ali i umjetničke scene u Rijeci kako bi kontekstualizirala Venuccijevo stvaralaštvo unutar dva navedena likovnoumjetnička pola. U osnovi su doneseni isti zaključci kao i u katalogu izložbe, odnosno da su prvi radovi s kraja akademskog obrazovanja iz 1927. godine nastali u ozračju snažnih utjecaja mađarske avangarde kao što su umjetnici grupe Osmorice (Nyolcak) ili Aktivista, dok se u kasnijim radovima (naročito s početka tridesetih), primjećuje utjecaj prve generacije talijanskih futurista.³⁰

S određenim vremenskim odmakom od retrospektive, Glavočić nastavlja istraživati opus Romola Venuccija usredotočivši se na njegov stvaralački period nakon Drugog svjetskog rata, prvenstveno plakate, ali crteže i studije što je 2002. godine rezultiralo izložbom i katalogom. Kao i u katalogu retrospektivne izložbe, ističe se ambiciozan i raznolik umjetnikov angažman u obnovi grada, ali i njegovog kulturnog i umjetničkog života. U pokušaju adaptacije novoj političkoj, ali društvenoj i kulturnoj klimi, Venucci stvara socrealističke radove kako bi dao svoj prilog likovnoj obnovi u gradu pretočivši riječi u konkretna djela. Tako je Venucci, prema Glavočić, svoj visokokultivirani izraz morao promijeniti, prilagoditi, pojednostaviti i približiti realizmu, kako bi se prilagodio novim

²⁹ ZVONKO MAKOVIĆ, (bilj. 27), 7.

³⁰ DAINA GLAVOČIĆ, Romolo Wnoucek Venucci – Stvaralaštvo tijekom prvih trideset godina, u: *Umjetnost na istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije*, (ur. Nina Kudiš, Marina Vicelja), Pedagoški fakultet u Rijeci, 1993., 307.

zahtjevima socijalističkog političkog sustava i načelima umjetničkog oblikovanja.³¹ Isprva je izrađivao prijedloge plakata starijim, prijeratnim stilom iz 1930-ih u maniri *Valori plastici*, čiji izraz nije nalazio na razumijevanje obnovitelja nove države i radničke klase. Kasnije je dodatno pojednostavio prvotni koncept, te uskoro razvio vlastiti modus sorealističkog plakata s mnogo teksta.³² Glavočić se osvrće i na Venuccijeve plakate za Zagrebački velesajam i za tečaj crtanja u *Circolo Italiano di Cultura*, sjedištu Talijanske zajednice u Rijeci.

U katalogu ove izložbe obrađene su i neke Venuccijeve studije za javne narudžbe iz kraja dvadesetih godina 20. stoljeća. Glavočić spominje da se u *Zbirci Romolo Venucci* Moderne galerije Rijeka nalazi prvobitna skica na pausu te minimalno izmjenjen *bozzeto* u temperi za veću, vjerojatno zidnu figuralnu kompoziciju, „Podizanje liktorskog znamenja“, ali ne može se sa sigurnošću reći kojom je prostoru bila namjenjena.³³

U daljnjem istraživanju Venuccijevog međuratnog stvaralaštva, Glavočić se posvetila umjetnikovom opusu crteža što je 2003. godine ponovno rezultiralo izložbom u Malom salonu, a kasnije i katalogom. Glavočić u katalogu ove izložbe opisuje Venuccijeve crteže ali generalno i sve njegove radove iz perioda od kraja dvadesetih do početka tridesetih koji nastaju u futurističkom i kubokonstruktivističkom izrazu. Prihvaća termin Vladimira Malekovića koji je prvi primjenio pojam kubokonstruktivizam za Venuccijeve međuratne radove. Nadalje, ona detaljnije analizira Venuccijev crtački rukopis i zaključuje da ima jedino funkciju linearnog oblikovanja i definiranja volumena te da se razvija u dva smjera. Jedan smjer razvijanja volumena je prema kristaličnoj i oštrokutnoj razgradnji oblika u manje dijelove do njihove neprepoznatljivosti (u maniri talijanskih futurista), dok je drugi prema integraciji formi, zaobljivanju volumena, ljudskih likova te predmeta, istovremeno purificirajući oblike detalja i svodeći sav prikazani sadržaj na „embirionalne“ čvrste forme u maniri talijanskog pokreta *Valori plastici*.³⁴ U katalogu izložbe Daina Glavočić navodi i eventualnu Venuccijevu upoznatost s časopisima *Ma* i *Tett* koji su izlazili u Mađarskoj tijekom njegovog studija te su utjecali na njegov izraz.³⁵

³¹ DAINA GLAVOČIĆ, *Romolo Venucci: Crteži, studije i plakati iz zbirke 1920. – 1950.*, Rijeka, Moderna galerija Rijeka-Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2002., 4.

³² DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 31, 2002.), 4

³³ DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 31, 2002.), 12.

³⁴ DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 13, 2003), 13.

³⁵ DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 13. 2003.), 13.

Uz Dainu Glavočić, izniman doprinos valoriziranju i javnom afirmiranju likovne baštine Romola Venuccija dali su spomenuti povjesničari umjetnosti Erna Toncinich i Sergio Molesi. Toncinich i Molesi organiziraju izložbu Venuccijevih radova iz privatnih zbirki pod naslovom *Romolo Venucci: disegni e dipinti, 1919. – 1968., mostra di opere dalle collezioni private*. Otvorena je 1993. u Galleria San Modesto u riječkom Starom gradu, istodobno kada je održana retrospektivna izložba u Modernoj galeriji. Uz održavanje izložbe objavljen je katalog iste čijih su tekstova autori Toncinich i Molesi. U katalogu, Molesi ističe značaj Venuccijevog stvaralaštva za riječku likovnu baštinu nazivajući ga „najvažnijim riječkim slikarom stoljeća cjelokupne Rijeke, a ne samo jedno njenog segmenta.“ Molesi klasificira Venuccijev opus iz perioda 1927. -1943. na impresionističke početke nakon Akademije, zaokret prema umjerenom ekspresionizmu s jednim „izletom“ na suprotnu, racionalističku stranu kubizma, dok u njegovom poslijeratnom periodu (nakon Drugog svjetskog rata) prepoznaje sintezu nazvanu postkubizmom ili picassianizmom kao rezultat dugoročnog slikarskog eksperimentiranja.³⁶ Kao remek djelom Venuccijevog poslijeratnog postkubizma Molesi ističe ulje „Scurigne“ (Škurinje) nastalo 1948. godine. Pritom Molesi spominje Venuccijev „neispunjeni artistski potencijal“ s obzirom da u tom periodu odustaje od avangardnih i modernističkih slikarskih eksperimentiranja i okreće se realističkom, gotovo dokumentarno preciznom, slikanju razrušenog riječkog starog grada u tehnici akvarela. Molesi i te akvarele ističe kao značajne ne samo kao slike-dokumenti već kao radove, iako nadahnute realističnim tonovima, oživljene kolorizmom ekspresionističke i fovističke ascedencije te omeđene rigoroznim crtežom proizašlim iz njegova kubističkog i novecentističkog iskustva.³⁷

Za razliku od Molesija, Erna Toncinich se više osvrnula na formativne utjecaje Venuccijevog opusa. Toncinich spominje Venuccijeve aktove i portrete budimpeštanskog i poststudijskog razdoblja naglašavajući da su se razvili u ambijentu mađarskog glavnog grada gdje je sve odisalo vjetrovima moderne i gdje učitelji mladog riječkog studenta mudro prihvaćaju novine koje dolaze iz Pariza, Münchena i drugih gradova.³⁸ Toncinich ističe, kako se Venuccijev izraz promijenio povratkom iz Budimpešte: crtež je reduciran, plohe i volumeni skraćeni, a snaga i napetost se oslobađaju. Objašnjava da on ulazi u intimu predmeta, a stvarnost kroz svoja djela dokučuje, proučava i doživljava. Navedeno htijenje, kako tvrdi Toncinich, će se

³⁶ SERGIO MOLESI, ERNA TONCINICH, *Romolo Venucci: disegni e dipinti, 1919. – 1968., mostra di opere dalle collezioni private*, Rijeka, Galleria di San Modesto, 1993., 3-4

³⁷ SERGIO MOLESI, ERNA TONCINICH, (bilj. 36, 1993.), 3-4.

³⁸ SERGIO MOLESI, ERNA TONCINICH, (bilj. 36, 1993.), 5-6.

protezati kroz čitav njegov slikarski i crtački hod, čak i pri kratkoročnoj inkurziji u kiparstvo.³⁹

Osim izložbe u starom gradu i kataloga, Sergio Molesi i Erna Toncinich su napisali drugu, veću monografiju o Romolu Venucciju, objavljenu 2006. godine. Uz mnoštvo reproduciranih radova, od koji su neki prvi put objavljeni, monografija sadrži biografiju umjetnika i tekstove o pojedinim temama Venuccijevog stvaralaštva: *Portreti i autoportreti, Figure i aktovi; Sakralne, povijesne, mitološke i simboličke teme; Platane; Mrtve prirode; Venucci plakater; Apstrakcije koje asociraju na stijene i simboličke apstrakcije u stilu „konstruktivističkog ekspresionizma“; Venucci kipar.*

U biografiji se detaljno pojašnjava Venuccijevo obiteljsko porijeklo (detaljnije nego u Glavočićevoj monografiji iz 1996.) te se u kronološkom pregledu Venuccijevog stvaralaštva donose detaljni podaci o umjetnikovom školovanju i djelovanju.

U poglavlju *Portreti i autoporteti, figure i aktovi*, Erna Toncinich analizira Venuccijev period nakon povratka s Akademije u Rijeku i ističe da on u svojem opusu crteža iz perioda 1927. – 1932. demonstrira sve svoja znanja i sposobnosti asimiliranja kubizma, konstruktivizma, ekspresionizma i futurizma te svoju vještinu da elaborirano formira vlastiti izraz.⁴⁰ Toncinich ističe da je Venuccijev hibridni jezik derivirao u prvom redu iz kubizma koji potječe iz poticaja s Istoka i sa Zapada, odnosno od mađarskih i čeških avangardista (slikara Bohumila Kubište iz grupe Osma), ali pikasijanskog pokreta te francuskih kubista.⁴¹

U poglavlju *Sakralne, povijesne, mitološke i simboličke teme* Toncinich opisuje brojne radove, među kojima su i narudžbe za riječke crkve (Crkva Gospe Lurdske na Žabici i Tempio votivo na Kozali), ali i javne prostore („Trittico storico“ u svečanoj sali Casa Fascio Rionale na Kozali), čak i ilustracija knjiga (Mitti e leggende). Toncinich u ovom poglavlju navodi konkretan utjecaj talijanskog futurizma u Venuccijevom postakademsom opusu ističući utjecaj Umberta Boccionija i Carla Carràa. Uspoređuje Venuccijev crtež iz 1927. godine „Korzo“ na temelju kompozicije i uporabe svjetlosti s Bocconijevim uljem na platnu „Rissa in galleria“ (Tuča u galeriji). Također piša da u dvije verzije rada „Korzo,“ crtež iz 1927. i ulje iz 1930., Venucci vješto tretira element svjetlosti kojim dematerijalizira forme i

³⁹ SERGIO MOLESI, ERNA TONCINICH, (bilj. 36, 1993.), 5-6.

⁴⁰ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, *Romolo Wnoucek Venucci*, Rijeka, Moderna galerija Rijeka, 1996., 52.

⁴¹ SERGIO MOLESI, ERNA TONCINICH, *Romolo Venucci*, Rijeka, Trieste, Unione Italiana Fiume, Università Popolare Trieste, 2008., 127.

generira snažan dinamizam, uvećan agilnom strukturom i gestualno ekspresivnim potezima kistom.⁴²

Erna Toncinich u dva poglavlja opisuje i onaj realistički, nostalgично-dokumentaristički dio Venuccijevoг stvaralaštva, a to su *Platane* i *Mrtve prirode*.

Sergio Moles i u poglavlju o apstrakcijama analizira razvoj apstraktnog izraza u Venuccijevom opusu. Uočava da se dvadesetih i tridesetih godina, Venucci bavio slikarskom apstrakcijom vrlo rijetko i samo kao produkt futurističkih eksperimentiranja kao što su „Futuristička kompozicija“ (1929.) i „Apstrakcija“ (1932.), dok se u šesdesetim godinama 20. st., nakon realistične faze, posvetio apstraktnom izrazu. Moles i u ovom poglavlju ističe značaj ulja „Škurinje“ iz 1948. godine koje, kao široko usmjereno apstraktno djelo, predstavlja umjetnikovu pripremu za nastavak modernističkih istraživanja u svojem slikarstvu. Prema Sergiju Molesiju, krenuvši od obnavljanja postupaka i elemenata iz svojih postakademyjskih radova (metafizička, sironijanska atmosfera, ekspresivnost gesta i boja te dekompozicija formi) Venucci je svojim vedutama krenuo u daljnje razvijanje umjetničkog razmišljanja koje je rezultiralo radovima iz ciklusa Stijene i apstrakcije.⁴³

U poglavlju monografije o Venuccijevoj skulpturi, Toncinich piše o umjetnikovim kiparskim ostvarenjima, a naročito o djelu „Forza della volontà.“ Generalno za Venuccijevo kiparstvo ističe ekspresivnost, ali i dobro poznavanje ljudske anatomije.⁴⁴ U „Glavi majke“ i „Glavi sestre“ Toncinich prepoznaje Venuccijevu sklonost oblikovnoj vrijednosti i estetskim principima talijanske skulpture dvadesetih godina. Također uočava sličnost Venuccijevih radova „Kupačica“ i „Ženski akt“ sa skulpturom „Kupačica“ Aristidea Malliola.⁴⁵

Od monografije Moles i –Toncinich u izdanje riječke Talijanske zajednice i Sveučilišta u Trstu, nisu objavljene opsežnije publikacije koje su isključivo fokusirane na Romola Venuccija, već se o njemu nastavlja pisati, ali u širem kontekstu, riječke međuratne likovne scene. U okviru navedenog, potrebno je spomenuti izložbu *Fijumani-riječka situacija 1920. - 1940.* održanu 2006./2007. u Muzeju moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci. Izložbu je postavila Daina Glavočić, a povodom izložbe izašao je i katalog čije tekstove (osim Glavočić) potpisuju književnik Nikola Petković, kroatist Irvin Lukežić te likovni i književni kritičar Darko Glavan. Na ovoj izložbi o Romolu Venucciju ne donose se nove spoznaje,

⁴² SERGIO MOLES I, ERNA TONCINICH, (bilj. 41, 2008.) 127.

⁴³ SERGIO MOLES I, ERNA TONCINICH, (bilj. 41, 2008.), 233

⁴⁴ SERGIO MOLES I, ERNA TONCINICH, (bilj. 41, 2008.) 249.

⁴⁵ SERGIO MOLES I, ERNA TONCINICH, (bilj. 41, 2008.), 250.

osim što je umjetnikova slikarska ličnost kontekstualizirana u gabaritima avangardne grupe, ali i cjelokupne riječke međuratne scene. Može se navesti da Glavočić u katalogu definirano djelo „Snaga volje“ kao produkt Venuccijevog zakašnjelog futurističkog dinamizma.⁴⁶

Na jednak način je apsolvirano Venuccijevo stvaralaštvo u knjizi Daine Glavočić „*Likovna međuratna scena Rijeke*“ objavljenoj 2013. godine u kojoj je umjetnik zastupljen, ali naglasak je stavljen na druge dotad manje istražene slikare riječkog međuraća.

Međutim u periodici, kao rezultat dugoročnijeg povijesnoumjetničkog prezentiranja i valoriziranja Venuccijevog stvaralaštva, u velikoj mjeri se objavljuju članci o ovom riječkom slikaru, kiparu, plakateru i likovnom pedagogu koji je prozvan najboljim riječkim slikarom 20. stoljeća. Tako članke o Venucciju objavljuju, uz Daine Glavočić i Erne Toncinich, uvaženi stručnjaci za riječku likovnu, ali i kulturno-umjetničku scenu. Među njima su tekstovi povjesničarke i teoretičarke umjetnosti te likovne kritičarke Nataše Lah, povjesničara umjetnosti i nekadašnjeg kustosa MMSU-a Borisa Tomana, povjesničara umjetnosti Berislava Valušeka, likovne kritičarke Nadežde Elezović, novinara Velida Đekića, Nele Valerjev i Laure Marchig, Patrizie Venucci- Merdžo i dr.

I. ROMOLO WNOUCSEK VENUCCI-ŽIVOT I DJELO

I.a. Podrijetlo i djetinjstvo

Romolo (Romulusz) Wnoucek rođen je 4. veljače 1903. u Rijeci, jedinom pomorskom i lučkom gradu u sastavu ugarskog dijela Austro-Ugarske Monarhije. Romolov otac, Antal Wnoucek bio je češkog porijekla i rođen je u mađarskom Pécsu (Pečuhu), ali je otišao u Pulu gdje je postao vojni obveznik austrougarske ratne mornarice.⁴⁷ Nakon nekoliko godina dolazi u Rijeku, gdje je upoznao i kasnije oženio, Mariju Anu Rostand, iz obitelji slovenskog i francuskog porijekla, s kojom je imao šestero djece. Tako je Romolo, uz brata blizanca Rema imao stariju sestru Ellenu, dvije mlađe sestre Vilmu i Galateu te najmlađeg brata Abdona.⁴⁸

⁴⁶ DAINA GLAVOČIĆ, Riječka likovna situacija 1920. – 1940., *Fijumani-riječka situacija 1920. – 1940.*, Branko Franceschi, Daina Glavočić (ur.), Rijeka, Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, 2008., 68.

⁴⁷ SERGIO MOLESI, ERNA TONCINICH, (bilj. 41, 2008.), 25.

⁴⁸ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 13.

S obzirom da je otac Antal radio kao portir u riječkoj Ljuštionići riže, obitelj Wnoucek je živjela u skromnim materijalnim uvjetima u svojem domu na Mlaci, ali je zato obilovala duhovnim i umjetničkim bogatstvima i talentima. Otac Antal, koji je bio instruktor mačevanja i kolekcionar,⁴⁹ svirao je citru i violinu, majka Marija Ana pisala je poeziju, a brat bliznac Remo je bio izuzetno glazbeno nadaren te je u odrasloj dobi, iako po struci inženjer, u slobodno vrijeme bio zborovođa i orguljaš triju riječkih zborova. Tako su u njihovom obiteljskom domu, naklonjenom umjetostima i kulturi, česti prizori bila glazbena muziciranja članova obitelji i majčino recitiranje stihova. Dar za glazbu nije zaobišao ni Romola koji je kao dječak naučio svirati violinu i violončelo, ali je u konačnici prevladao njegov talent i interes za slikarstvom.⁵⁰

Na Romolovu usmjerenost na slikarstvo zasigurno je utjecao boravak mađarskog akademskog slikara Desdöa Czölderu u domu Wnoucekoviħ kada je otac Antal iznajmio jednu sobu dotičnom slikaru. Czölder, koji je stanujući kod Wnoucekoviħ čekao svoj prijevoz za Ameriku,⁵¹ tijekom svog boravka naslikao portrete majke Marije Ane i drugih članove obitelji, ali i pejzaže kao što su „Stijene“ i „Marina“⁵² koje je Romolo u kasnijim godinama kopirao.⁵³ Taj prvi susret s jednom slikarskom osobnošću u „kreativnoj akciji“ vjerojatno je izuzetno dojmio malog Romola i potaknuo njegovu strast i talent za slikarstvom.

I.b. Osnovna u Rijeci i srednja škola u Budimpešti

Iako podaci o osnovnoškolskom obrazovanju nisu poznati, vjerojatno su prva Romolova slikarska iskustva vezana uz ovo razdoblje. S obzirom da se u domu obitelji Wnoucek govorilo mađarskim (ali i talijanskim) jezikom, Romolo je pohađao od 1913. do 1917. godine nižu srednju školu u Kraljevskoj ugarskoj muškoj građanskoj školi (*A Fiumei Magyar Király Állami Fiúiskola*).⁵⁴

Prema Romolovim sjećanjima koje je iznio u intervjuu za list *Panorama* iz 1972. godine slikar je prvi svoj autoportret izveo već 1912. godinu, kao desetogodišnjak, a 1913./1914. naslikao je djelo „Trsat,“ ulje na platnu povećih dimenzija (1000 x 600 ili 700 mm) kojim je najavio svoju sklonost prema veliki formatima što će potvrđivati u daljnjem radu. U narednih

⁴⁹ SERGIO MOLESI, ERNA TONCINICH, (bilj. 41, 2008.), 25.

⁵⁰ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 13.

⁵¹ SERGIO MOLESI, ERNA TONCINICH, (bilj. 41, 2008.), 25.

⁵² DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 15, 1993.), 7.

⁵³ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 13.

⁵⁴ Danas zgrada Pomorskog fakultet u Rijeci (DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, Romolo Wnoucek Venucci, Rijeka, Moderna galerija Rijeka, 1996, 14.)

nekoliko godina Romolo je naslikao portret direktora riječke tiskare „Kuća dobre štampe“ (koji mu je bio interesantan zbog grbe na leđima), a 1916./1917. nekoliko je puta prikazivao temu Paolo i Francesca iz Božanstvene komedije Dantea Alighierija.⁵⁵ Uz izvedbu potonje spomenute teme, vezana je anegdota koju je Romolo iznio 1972. u intervjuu s Ezio Mestrovichem u *Panorami*. Naime Romolo je želio Danteove likove prikazati prema prirodnim, živim modelima, stoga je za potrebe ženskog modela otišao u javnu kuću gdje je dobio ocvalu Crnogorku koja je srećom imala razumijevanja za umjetnost te je pristala pozirati mladom umjetniku, pritom niti podižući, ali niti smanjujući tarifu svoje usluge.⁵⁶ Nažalost, niti jedan od navedenih radova nije sačuvan.

Jedini autorov rad koji je sačuvan iz tog ranog perioda je „Portret brata Rema“ (1917.) na temelju kojeg je moguće pretpostaviti slikarsku maniru prethodno spomenutih djela. Na portretu brata Rema vidljivo je da je samouki dječak uspješno svladao tehniku slikanja u ulju.⁵⁷

Nakon završetka niže srednje škole u Rijeci, Romolo odlazi na višu srednju školu u Budimpeštu, ali nije jasno utvrđeno koje je godine otišao u ugarsku metropolu. Daina Glavočić pretpostavlja da je riječ o godini 1917./1918., iako s obzirom na kaotičnu političku situaciju u cijeloj Carevini, a naročito u Ugarskoj,⁵⁸ moguće da je Romolov odlazak odgođen do neke kasnije godine, a vjerojatno je višu srednju školu završio do 1922. godine.⁵⁹ U svakom slučaju, tada je već zasigurno odlučio o svojem pozivu, čemu svjedoče mnogobrojni mladenački crteži, ostvareni olovkom, ugljenom, crvenom kredom i uljem koji se mogu smatrati pripremama za budući studij. U tom je periodu Romolo intenzivno obilazio muzeje i galerije po Budimpešti te izrađivao kopije velikih formata značajih ulja iz Mađarske nacionalne galerije (*Magyar Nemzeti Galeria*), naročito slikara Gyule Benczúra, mađarskog majstora povijesnog slikarstva. Romolo je tada kopirao poznata Benczúrova djela „*Louis XV. i Mme. Dubary*“ i „*Vajkovo*“⁶⁰ *krštenje*.⁶¹ Učio je i na barbizonskim pejzažima Lászla

⁵⁵ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996), 14.

⁵⁶ MES (Ezio Mestrovich), Romolo Venucci: *Alla scoperta da sasso Una montegrina nuda fu la prima modella*, Panorama, XXI., br. 14, Fiume-Rijeka, 31. 7. 1972., str. 16 -17.

⁵⁷ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 14.

⁵⁸ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 16.

⁵⁹ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 16.

⁶⁰ Vajk/Vojk ili István (Stjepan) I. Ugarski, prvi ugarski kralj koji je u 10. stoljeću prihvatio kršćanstvo.

Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Stephen-I-king-of-Hungary> (17. 12. 2018.)

⁶¹ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 16

Paála u *Magyar Nemzeti Galeriji*, ali i iz njegove knjige koju je u kasnijim godinama često čitao i citirao.⁶²

I.c. Studij na Državnoj ugarskoj kraljevskoj višoj umjetničkoj školi u Budimpešti

Marljivi samostalni praktični i pripremni rad, posebno na polju anatomije dao je rezultata. Romolo je uspješno 1923. godine položio⁶³ vrlo strogi prijemni ispit na Državnoj ugarskoj kraljevskoj višoj umjetničkoj školi (*Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola*)⁶⁴ u Budimpešti. Odabran je kao jedini kandidat za studij slikarstva (tj. figure) u klasi uvaženog mađarskog slikara i pedagoga Jánoša Vaszaryja.⁶⁵

Često se u literaturi problematizira Venuccijev odabir Budimpešte za mjesto svojeg studiranja. Boris Vižintin objašnjava njegov izbor time što je Budimpešta u to vrijeme bila „jedna od manje bučnih europskih metropola, ali uza sve to stalno u toku svih suvremenih likovnih zbivanja što je odgovaralo meditativnoj naravi ličnosti kakav je on bio.“⁶⁶ Unatoč Romolovoj povučenoj, ali izrazito intelektualnoj naravi te povoljnoj umjetničkoj klimi u mađarskoj metropoli, glavni razlog za izbor Budimpešte, kao što zaključuju Daina Glavočić i Erna Toncincih, vjerojatno je bio praktičnije, financijske, prirode.

Osim što se u obiteljskom domu Wnoucekovih, pored talijanskog govorio i mađarski jezik, veliki razlog zašto se sam Romolo, ali i sva njegova braća i sestre školovali u mađarskim obrazovnim institucijama jest što je ugarska vlada, u sklopu sustavne mađarizacije Rijeke kao ugarske luke, davala obilate pogodnosti i financijske potpore polaznicima njihovih škola kako u Rijeci, tako i u čitavoj Ugarskoj.⁶⁷ S obzirom na skromne materijalne mogućnosti njegovih roditelja, bez državnih financijskih potpora, Romolo vjerojatno ne bi niti došao na srednju školu u Budimpeštu, a kamoli na likovnu akademiju. Financijski razlog odabira Budimpešte, potvrđuje se i Romolovim pismom, zahtjevom za nostrifikacijom diplome, u kojem izjavljuje da je odabrao studij u Budimpešti zbog financijskih mogućnosti svoje obitelji.⁶⁸

⁶² DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 16.

⁶³ Ujedno jedini od trojice prijavljenih kandidata Fijumana (ERNA TONCINCIIH, SERGIO MOLESI, *Romolo Venucci*, Rijeka, Trieste, Unione Italiana Fiume, Università Popolare Trieste, 26.)

⁶⁴ Vrhovna institucija za obrazovanje umjetničkih zanimanja u zemlji, danas se naziva Akademija lijepih umjetnosti u Budimpešti. (<http://www.mke.hu/about/tortenet.php>, 6.3. 2019.)

⁶⁵ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 20.

⁶⁶ BORIS VIŽINTIN, (bilj. 11), 163.

⁶⁷ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.)14.

⁶⁸ ERNA TONCINCIIH, SERGIO MOLESI, (bilj. 41, 2008), 26.

Na likovnoj akademiji u Budimpešti, kao vrhunskoj državnoj instituciji za izobrazbu umjetnika, predavali su neki od aktualnih i uvažениh mađarskih umjetnika. Uz spomenutog Romolovog profesora figure (odnosno slikarstva) Jánosa Vaszaryja, slikarske tehnike i povijest umjetnosti predavao mu je Andór Dudits, kiparstvo Zsigmond Kisfaludi Strobl, primjenjene umjetnosti Antal Meyer, a Deszö Pilch anatomiju.⁶⁹

Slikar i pedagog János Vaszary, osobno sklon uzorima i aktualnostima u suvremenoj francuskoj umjetnosti, bio je otvoren prema slikarskim novitetima poticavši individualno umjetničko formiranje svojih studenata, pa čak i eksperimentiranje s aktualnim, modernističkim pravcima. Vaszaryjev pedagoški pristup prema studentima najbolje se može opisati kroz njegovu izjavu: „Ne želim stvarati slike, već umjetnike.“ Tako su se u klasi, i izvan nje, po hodnicima i domjencima na Akademiji, vodile gorljive rasprave o suvremenim pravcima u umjetnosti.⁷⁰

Osim poticajne atmosfere na Akademiji, kulturno – umjetnička klima u Budimpešti bila je povoljna za mlade umjetnike željne obrazovanja i otkrivanja novih umjetničkih svjetova. U Mađarskoj, naročito Budimpešti koja je bila u žiži političkih i kulturnih zbivanja, djelovala je vrlo angažirana i produktivna avangardna umjetnička scena, među kojima su bili umjetnici grupe Osmorice (*Nyolcak*) i grupe Mađarski aktivizam (*Magyar Aktivizmus*) koji su razvili svoje hibridne izraze pod utjecajem kubizma, fovizma, ekspresionizma, futurizma i drugih avangardnih umjetničkih pravaca koji su pojavili početkom 20. stoljeća.⁷¹

Romolo je tijekom studija više puta boravio u umjetničkoj koloniji u gradu Kecskemétu (osnovana 1909./1910. godine). Boravci u Kecskemétu, koje je najvjerojatnije organizirala Akademija, Romolo se u kasnijim godinama rado prisjećao, ističući plodan i živopisan krajolik mađarskog sela, ali naročito korektan odnos koji se razvio između seljana, stanovnika Kecskeméta, i slikara iz kolonije. Zajednički život se razvio bez naročitih ekscesa, u međusobnom uvažavanju i toleranciji.⁷² Kao dio njegovog aktivnog studentskog i umjetničkog angažmana, Romolo se za vrijeme studija učlanio u strukovna udruženja likovnih umjetnika Budimpešte: UME (*Új Művészek Egyesületével* - Unija suvremenih

⁶⁹ ERNA TONCINCIH, SERGIO MOLESI, (bilj. 41, 2008), 28.

⁷⁰ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 20.

⁷¹ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 20.

⁷² DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 20.

umjetnika) čiji je predsjednik bio János Vaszary i KUT (*Képzőművészek Új Társasága* - Novo udruženje likovnih umjetnika) s kojima vjerojatno i izlaže.⁷³

Za vrijeme studija u Budimpešti, Romolo Wnoucek stvara brojna djela, a njegov izraz se kroz godine mijenjao, što se daje zaključiti na temelju radova koji nastaju u tom razdoblju. Na početku studija, Romolo izvodi djela u prilično realističkoj, akademističkoj maniri, koja su odraz prvih poduka na budimpeštanskoj Akademiji, a među njima su crteži kao što su „Portret starca“, muški i ženski stojeći akt, portret mladića i portret brata Abdona, svi nastali 1923., Romolove prve godine na Akademiji. Iste godine nastaju dva rada koji odudaraju od spomenutih crteža. Prvi je ženski portret, crtež izveden nježnim potezima ugljenom kojeg karakterizira elegantan, izduženi vrat ženskog polulika prikazanog u poluprofilu. Drugi rad pod nazivom Bakanalije, izveden ugljenom i temperom na papiru prikazuje povorku imaginarnih muških i ženskih figura koji u gracioznom i veselom plesu nose vrpce i grožđe, slaveći boga vina i veselja Bakha. Ženski portret i mitološka scena, vjerojatno zbog nježno izvedenih i blago izduženih likova Daina Glavočić svrstava u Romolovu tzv. secesijsku fazu.⁷⁴

U narednim godinama, 1924. - 1925., u periodu kada je Romolo više puta boravio u koloniji u Kecskemétu, nastaju ulja na kartonu karakteristična uporabom zemljanih boja, širokih i pastoznih poteza kistom u kojima se geometrijski razgrađenom formom u maniri Cézannova slikarstva prikazuje lik okružen, prirodnim, seoskim krajolikom. Među tim radovima su „Portret starca“ i „Portret dječaka“ iz 1923. dok se „Portret djevojke“ (1923./1924.) odlikuje svijetlijim i toplijim koloritom. Sva tri rada Glavočić svrstava u Venuccijevu postimpresionističku fazu.⁷⁵

Pred kraj studija, 1927. godine, Venucci se prijavljuje na interni akademijin natječaj figuralnu crtačku kompoziciju na temu talijanska renesanse.⁷⁶ Djelo jednostavno naslovljeno „Talijanska renesansa“ (600 x 300 cm), koje se smatra umjetnikovim diplomskim radom, jest klasična, simetrična i tripartitna kompozicija koja prikazuje talijanske renesanse majstore (slikare, kipare, arhitekta i znanstvenike) smještene u ambijentu antikizirane arhitekture. S obzirom na kompozicijsko smještanje likova renesansnih velikana u ambijent klasične arhitekture, naročito njihovo smještanje na monumentalno i široko stepenište, Romolo je pri

⁷³ BORIS VIŽINTIN, (bilj. 11), 165.

⁷⁴ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 20.

⁷⁵ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 20.

⁷⁶ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996), 20.

izradi dotičnog djela vjerojatno bio inspiriran „Atenskom školom“ Raffaella Sanzia.⁷⁷ Očito su profesori na Akademiji bili zadovoljni s Romolovim radom s obzirom da je iste, 1927. „Talijanska renesansa“ izložena na Drugoj međunarodnoj izložbi u Rijeci.⁷⁸

Pred kraj studija, Romolo stvara radove koji su potpuno oprečni klasicizirajućem i tradicionalnom izrazu „Talijanske renesanse.“ Iste, 1927. godine, ali i narednih godina, nastaju djela kubiziranog izraza i ekspresionističkog ugođaja, obilježena širokim, pastoznim namazima i kolorističkim kontrastiranjem: toplije crvene i žute s hladnijom kobaltno plavom i zelenom te poteza sive boje s crnilom. Riječ je o djelima „Adolescent“ (1927.) s mađariziranom signaturom Romulusz Wnoucek i oznakom „Bp“ uz dataciju,⁷⁹ „Portret djevojke“ (1927.), „Portret mladića“ (1927.), „Portret dječaka“ (1927./1929.), „Portret alkoholičareve kćeri“ (1928.) i „Autoportret“ iz 1929. godine. „Samom umjetniku izuzetno važan je bio „Portret alkoholičareve kćeri,“ koji je naslikao 1928. i ljubomorno čuvao. Za tu sliku umjetnik je izjavio da je prikazani lik radikalno transformirao, tada ne poznavajući nove tendencije transformacije, kako vanjski izgled djevojke, tako i ono što ga je inspiriralo u djevojinom unutrašnjem svijetu.“⁸⁰

I.d. Povratak u Rijeku i prve izložbe u međuratnom razdoblju

I.d.1. Kontekst stvaralaštva i likovna scena u Rijeci

Po završetku Akademije, Venucci se pun znanja i dojmova koje je stekao u Budimpešti vratio u svoj rodni grad Rijeku i uključio se u njegovu likovnu scenu. Međutim, Rijeka je kao društvena i kulturna sredina bila znatno drugačija u odnosu na onu u kojoj je studirao.

Od polovice 19. stoljeća (sklapanje Hrvatsko-Ugarske nagodbe 1968. kada Rijeke dobiva status *corpusa separatuma* unutar Monarhije), pa tako i međuratnom periodu, vodeću poziciju u političkim, društvenim i kulturnim zbivanjima u gradu imala je građanska klasa koja se identificirala kao Fijumani. Često se poistovjećuju s građanima talijanske nacionalnosti koji su obitavali u Rijeci, međutim s obzirom na povijesne okolnosti u kojima je Rijeka bila od 19. stoljeća do međuratnog perioda to nije sasvim ispravno. Iako su se u komunikaciji prvenstveno koristili talijanskim jezikom, predratni su Fijumani bili neobična

⁷⁷ ERNA TONCINCIIH, SERGIO MOLESI, (bilj. 41, 2008), 125.

⁷⁸ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 20.

⁷⁹ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996), 20.

⁸⁰ LUCIFERO MARTINI, Intervista con il pittore Romolo Venucci: Per un libro tra le fiamme-I costruttivismo plastico ala base dei suoi dipinti, *La Voce del Popolo*, 25. 7. 1962., 8.

etnička mješavina. Osim Hrvata, među njima je ponajviše bilo Talijana, Nijemaca, Austrijanaca, Mađara, ali i stanoviti broj Čeha, Engleza, Nizozemaca, Španjolaca, Grka, Švicaraca, Belgijanaca, Francuza, Srba, Slovenaca, Rumunja, Poljaka, Rusa te doseljenka iz drugih krajeva Europe. Upravo zbog te etničke pomiješanosti koja je oduvijek postojala u mnogim riječkim obiteljima, biti pravim Riječaninom (Fijumanom) značilo je ne pripadati niti jednom određenom narodu.⁸¹ Primjer navedenog je sam Romolo Venucci koji je imao češko-mađarske i slovensko-francuske obiteljske korijene, iako se kao Fijuman koristio talijanskim jezikom.

Preko trgovine, uprave i školstva talijanski je jezik tradicionalno u Rijeci imao status glavnog pisanog i govorenog jezika većine građana, što će presudno utjecati na njegovo pozicioniranje kao glavnog društveno i kulturno poželjnog jezika, bez obzira na etničko ili zemljopisno podrijetlo njegovih žitelja. Prihvatanje talijanskog jezika za strance označavalo je njihovu potpunu društvenu integraciju i zadobivanje novog urbanog identiteta. Mentalni horizont Fijumana je bio tradicionalno otvoren prema drugim narodima i kulturama. Većina je, uz talijanski i hrvatski, solidno poznavala barem još njemački i mađarski jezik. To je nedvojbeno olakšavalo komunikaciju s vanjskim svijetom, širilo poznanstava i jamčilo postojani napredak građanske zajednice.⁸² Suklado tome, Fijumani su se bavili pomorstvom i trgovinom, granama koje su znatno doprinosile razvoju grada na Rječini. Zbog svog skromnog porijekla, riječko građanstvo nikada nije iskazivalo prijezir prema nižim slojevima, već bi imalo naglašen demokratičan i liberalan stav. Za razliku od političke servilnosti i *settebandierizma* koje im se pripisuje, osobit način mišljenja i djelovanja Fijumana tvorila je tolerancija i uvažavanje drugog, tzv. „mitteleuropejstvo“.⁸³

U smislu političkih stavova, glavna fijumanska odrednica bilo je autonomaštvo, odnosno težnja da zadrže poseban status koji su imali nevezano za državnu pripadnost. Navedeno se dokazalo kada su potkraj devetnaestog stoljeća Mađari, nakon desetljeća opreznog taktiziranja, napokon pokazali svoj pravo lice i pojačali pritisak na Rijeku ukidajući općinske povlastice, uvodeći mađarski jezik u sudstvo i zahtjevajući uže veze s Budimpeštom, a Fijumani su odlučno i bučno počeli isticati svoje „autonomaštvo.“ Kako se pritom nikako

⁸¹ IRVIN LUKEŽIĆ, Kultura i duh međuratne Rijeke, u: *Fijumani-riječka situacija 1920. – 1940.*, Branko Franceschi, Daina Glavočić (ur.), Rijeka, Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, 2008., 14.

⁸² IRVIN LUKEŽIĆ, (bilj. 81), 15.

⁸³ IRVIN LUKEŽIĆ, (bilj. 81), 15.

nisu htjeli osloniti na svoj autohtoni hrvatski element, koji su omalovažavali i duboko prezirali, preostala im je jedino kulturna identifikacija s Italijom.⁸⁴

Fijumani će na isti način postupiti 1918. godine raspadom Austro-Ugarske Carevine kada je Rijeka, ostavši na političkoj vjetrometini, postala predmet teritorijalnih pretenzija dviju država: Kraljevine Italije i novoosnovane Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca. Nakon neuspjele pobune pristaša ujedinjenja s Hrvatskom (a time i s Kraljevinom SHS) tzv. Jelačićevaca, pokušavši uspostaviti vlast Narodnog vijeća u Rijeci, osniva se talijanski *Consiglio Nazionale* što je popraćeno pojavom talijanskog ratnog broda *Dante Alighieri* u riječkoj luci i gorljivih talijanskih nacionalističkih govornika. U takvoj politički uzavreloj situaciji, Fijumani su se sve više počeli opredjeljivati za talijansku stranu, shvativši njenu vojnu nadmoć, ali ujedno smatravši ju manjim zlom od hrvatske/jugoslavenske političke opcije. Naime u svijesti većine Fijumana ostala su neugodna sjećanja na ulazak trupa pod zapovjedništvom bana Josipa Jelačića u Rijeku, što je bilo zapamćeno kao opasan čin vojne okupacije „stranih“ postrojbi.⁸⁵

U tom se, za budućnost grada presudnom trenutku, u spektakularnom i pompoznom stilu pojavljuje talijanski pjesnik i ratni avanturist Gabriele d'Annunzio, koji u rujnu 1919. uspostavlja u Rijeci svoju vlast. U maršu na Rijeku (*Marcia su Ronchi*) pridružilo mu se čak petanestak tisuća talijanskih ardita, a D'Annunzio, odjeven u uniformu pukovnika i okićen odlikovanjima, dovezao se u crvenom sportskom Fiatu 501.⁸⁶

Kaotično političko stanje u Rijeci nije iskoristio samo D'Annunzio, već brojni umjetnici futuristi, koji su situaciju smatrali idealnom za praktičnu primjenu novih avangardnih ideja koje su strujale s Apeninskog poluotoka. Tako je u periodu od rujna 1919. do Božića 1920. u Rijeci boravilo i djelovalo niz istaknutih pripadnika futurističkog pokreta, među kojima je i sam Filippo Tommaso Marinetti.⁸⁷ Usto u Rijeci tada izlaze dva protalijanska futuristička časopisa: *Yoga*⁸⁸ i *La Testa di Ferro*⁸⁹.

⁸⁴ IRVIN LUKEŽIĆ, (bilj. 81), 16.

⁸⁵ IRVIN LUKEŽIĆ, (bilj. 81), 16.

⁸⁶ IRVIN LUKEŽIĆ, (bilj. 81), 16.

⁸⁷ Marinetti je boravio u Rijeci 16. rujna do 1. listopada 1919., a nakon odlaska nastavio je surađivati s listom *Testa di Ferro*. DAINA GLAVOČIĆ, *Riječka likovna situacija 1920. – 1940., Fijumani-riječka situacija 1920. – 1940., Branko Franceschi, Daina Glavočić (ur.), Rijeka, Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, 2008.,*

⁸⁸ Naslov časopisa označava „zajednica slobodnih duhova koji teže perfekciji“ (DAINA GLAVOČIĆ, *Riječka likovna situacija 1920. – 1940., Fijumani-riječka situacija 1920. – 1940., Branko Franceschi, Daina Glavočić (ur.), Rijeka, Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, 2008., 31*)

⁸⁹ Časopis „Željezna glava“ potječe od kolokvijalnog imena D'Annunzijeveg legionara, a povezano je s ritualom inicijacije članova avijatičarske grupe Guida Kellera (DARKO GLAVAN, *Futurizam u Rijeci-od karnevala do*

D'Annunzijeve vladavine s obilježjima terora i vojne okupacije bila je početak burnih političkih zbivanja u gradu na Rječini. Nakon potpisivanja Rapallskog ugovora u studenom 1920. kojim je Rijeka dobila status nezavisne države, ratnik-pjesnik se morao povući, ali se to realiziralo tek naredne 1921. godine. Nakon D'Annunzia, vlast u gradu, ujedno i Slobodnoj Državi Rijeka, preuzela je Autonomaška stranka pod vodstvom Riccarda Zanelle, no neovisna riječka država nije bila dugog vijeka. Dolazak fašista na vlast u Italiji potkraj 1922. ohrabrit će iredentističke i fašističke snage u Rijeci koje će ondje preuzeti vlast, a grad će 27. siječnja 1924. sporazumom Rima i Beograda biti anektirana Kraljevini Italiji.⁹⁰ Fašistički je režim nastojao prodrijeti u sve pore javnog i privatnog života svojih građana, naročito u Rijeci, novopriključenom gradu talijanske kraljevine, kojeg je želio pod svaku cijenu podrediti svom mentalitetu. Pod tu cijenu, gospodarske, društvene i općenito životne prilike u Rijeci su postajale sve lošije i u cijelom se gradu osjećala stagnacija, što se neizravno ticalo kulture i umjetnika.⁹¹ Osiromašena i neproduktivna Rijeka, iscrpljenih resursa, umiruća luka potisnuta na najudaljeniju marginu kraljevine, postaje slijepo crijevo velikog talijanskog imperija. Malo živosti u sveopću učmalost donosi gostovanje politički obojenih futurista u Rijeci, više zbog vatrenih agitatorskih govora u Teatru Fenice nego zbog umjetnosti.⁹² Među njima je ponovno bio Marinetti koji je u više navrata boravio u Rijeci držeći predavanja i monologe u Teatru Fenice i u nekim srednjim školama, a organizirao je i izložbu „*Aeropittura futurista*“ u Teatru Fenice na kojoj su bili zastupljeni Fillia (Luigi Colombo), Enrico Prampolini i dr. U takvim okolnostima djelovali su riječki likovnjaci, među kojima su oni bolji i privrženi režimu, pronalazili svoje mjesto bilo kao sposobni i nadareni likovni umjetnici ili kao djelatni aktivisti fašističke organizacije umjetničkih sindikata, čime im je bilo omogućeno stvaranje, izlaganje, otkup djela i opstanak.

Na riječkoj međuratnoj likovnoj sceni paralelno su koegzistirale dvije neformalne grupacije umjetnika. Prvu, stariju skupinu koja je postojala od sredine 19. stoljeća, činili su likovnjaci (slikar i kipari) građanskih i konzervativnih estetskih i umjetničkih shvaćanja, većinom tradicionalno usmjereni akademski slikari ili autodidakti koji su karijeru započeli početkom 20. stoljeća, znatno prije Prvog svjetskog rata, ali su zbog svoje dugotrajne djelatnosti izlagali još i u međuraću (Josip Moretti - Zajc, Francesco Pavacich, Giulio Lehmann, Oloferne

revolucije, u: *Fijumani-riječka situacija 1920. – 1940.*, Branko Franceschi, Daina Glavočić (ur.), Rijeka, Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, 2008., 23.)

⁹⁰ IRVIN LUKEŽIĆ, (bilj. 81), 17.

⁹¹ DAINA GLAVOČIĆ, Riječka likovna situacija 1920. – 1940., *Fijumani-riječka situacija 1920. – 1940.*, Branko Franceschi, Daina Glavočić (ur.), Rijeka, Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, 2008., 52.

⁹² DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 91, 2008.), 31.

Collavini, Felice Fabro de Santi). Njihovo je slikarstvo tradicionalno, s tragovima akademizma, realističko ili s tendencijama prema postimpresionističkom i romantičarskom izrazu, tek s ponekom iskrom malo okašnjele secesije. Uglavnom je neinventivno i odgovara prosječnom ukusu riječke publike-obogaćenim trgovcima, činovnicima, pomorcima i industrijalcima. Teme su takva slikarstva portreti politički važnih osoba ili obiteljski portreti, gradske vedute, marine, pejzaži umjerena kolorita, solidne tehničke izvedbe, dopadljivih kompozicija i cijenom dostupne. Jedan od najkvalitetnijih predstavnika takvog slikarstva – Carlo Ostrogovich, koji se afirmirao tijekom Prvog svjetskog rata, krajem trećeg desetljeća (1928.) zauvijek napušta Rijeku i odlazi u Italiju, gdje je i umro.⁹³

Nakon politički kaotičnih godina poslije Prvog svjetskog rata, riječka se likovna scena znatno mijenja početkom tridesetih godina. To je vrijeme kada se mladi i talentirani fijumanski umjetnici Romolo Venucci i Ladislao de Gauss vraćaju sa studija u Budimpešti, radikalno osvježivši fijumansku likovnu scenu svojim progresivnim, modernističkim slikarskim manirama i novim umjetničkim koncepcijama, aktualnim s onima europskima.⁹⁴ Tako su Venucci i Gauss-Garady postali istaknutim predstavnicima, druge, modernistički usmjerene i artistički progresivne skupine na riječkom likovnom nebu. Uz njih se pojavljuju slikarice Miranda Raicich i Maria Arnold, a povremeno im se pridružuju slikarica i fotografkinja Anita Antoniazzo Bocchina i slikar Sigfrido Pfau. Nisu svi imali akademsko obrazovanje, ali su prošli određene praktične i teorijske poduke. Budući da je njihovo moderno slikarstvo izlazilo iz okvira tadašnjeg riječkog građanskog slikarstva, s vremenom je skupina ovih umjetnika nazvana avangardom, a na izložbama su njihovi radovi odvajani od ostalih zbog različita pristupa i prikaza slikanim sadržajima.⁹⁵

Glavni pokretač, organizator i teoretičar avangardne grupe na riječkoj likovnoj sceni nije bio slikar, već prosvjetni radnik Francesco Drenig koji je u Rijeci tada javno djelovao pod pseudonimom Bruno Neri, povremeno se potpisujući kao „benne.“ Ovaj *spiritus movens* riječkih avangardista osim što je bio učitelj, bio je politički aktivist, pisac, novinar, likovni kritičar, pjesnik, prevoditelj s hrvatskog, a iznad svega važni savjetnik i poticatelj, usmjeravatelj mladih, još ne sasvim zrelih i nedovoljno (in)formiranih fijumanskih umjetnika. Drenig im je posuđivao knjige i širio informacije o modernoj umjetnosti, kako u svom domu tako i u referentnoj točki riječkog Korza-knjižari Ruth Kromatke. U javnosti i

⁹³ DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 91, 2008.), 64

⁹⁴ DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 91, 2008.), 64

⁹⁵ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996), 67.

tisku zagovarao je prodor nove umjetnosti u Rijeku, tumačeći ih publici kako bi razumijela, prihvatila modernizam i podržala mlade umjetnike.⁹⁶

Međutim, izuzev samih umjetnika i nekolicine progresivno orijentiranih intelektualaca, stvaralaštvo avangardne grupe nije bilo prihvaćeno među širom riječkom publikom. Sastojavši se uglavnom od trgovčkog i industrijskog, naglo obogaćenog sloja, riječka publika je bila provincijalnog ukusa i oskudnog znanja o suvremenim slikarskim pravcima u Zapadnoj Europi, zbog čega je davala prednost svim oblicima konvencionalnog načina prikazivanja, naročito akademskom realizmu. Tim progresivnim iskoracima umjetnika, poput Venuccija, ali i drugih pripadnika avangardne grupe, prema futurizmu i kubističkom ekspresionizmu teško su mogla naići na razumijevanje u takvoj sredini.⁹⁷ Dinamika i visoka razina likovne produkcije fijumanske avangardne grupice, trajala je tek nekoliko godina (1929./1930.- 1934./1935.), dok su njezini akteri bili ugođeni u zajedničkom stvaralačkom žaru.⁹⁸

Nakon što je stekao diplomu na Akademiji 1927. godine, Romolo se vraća u Rijeku i ambiciozno se uključuje u lokalnu umjetničku scenu, okrenuvši se modernističkom izrazu koji je počeo razvijati u posljednjim godinama boravka u Budimpešti. I sam je kasnije u jednom intervju 1972. godine za Panoramu izjavio: „Nakon Akademije došao sam u Rijeku „izopačiti“ tadašnji ukus, podučavati gledanje na nov način.“⁹⁹

Još tijekom studija, 1926. uključio se u Sindikat riječkih likovnih umjetnika (*Sindacato Provinciale degli artisti di Carnaro*) u kojem su bili i ostali riječki likovni umjetnici. Sljedeće 1927. godine, kao što je i spomenuto, izlagao je na „mamutskoj“ II. međunarodnoj umjetničkoj izložbi sa skoro četiri stotine sudionika iz nekoliko zemalja (Italija, Mađarska, Jugoslavija, Čehoslovačka, Poljska, Bugarska), u posebnoj grupi od dvadesetak Fijumana. Mladi i ambiciozni slikar Romolo Wnoucek bio je zastupljen triptihom „Talijanska renesansa“ (1927.), ali portretom i mrtvom prirodom.¹⁰⁰ Postavljen je uz bok svojih mađarskih profesora Jánoša Vaszaryja, Andóra Duditsa, Zsigmonda Kisfaludi Strobla, Jozsefa Rippl-Ronaija i tada značajnih, afirmiranih sjevenotalijanskih slikara.¹⁰¹ Prve kritike su bile poticajne, a u novinama kritičari naglašavaju veliki Venuccijev talent predskazujući

⁹⁶ DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 91., 2008.), 64.

⁹⁷ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 67

⁹⁸ DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 260, 2008.), 64.

⁹⁹ MES (Ezio Mestrovich), Romolo Venucci: Alla scoperta da sasso Una montegrina nuda fu la prima modella, *Panorama*, XXI., br. 14, Fiume-Rijeka, 31. 7. 1972., str. 16 -17.

¹⁰⁰ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, Romolo (bilj. 40, 1996), 31.

¹⁰¹ ERNA TONCINIH, SERGIO MOLESI, (bilj. 41, 2008.), 28.

mu svijetlu budućnost. U listu *La Vedetta d'Italia* spomenuta je najmlađa grupa, prirodno najborbenijih umjetnika predvođena Jánosom Vaszaryjem i prozvana „mađarskim futuristima.“ Autor članka, kao najorginalnijeg, ističe mladog Wnouceka „kojeg bi se moglo nazvati slikarom avangarde fijumanske grupe, usput napominjući njegovu sličnost s mađarskim i francuskim avangardistima.¹⁰²

Mladi slikar sudjeluje i na izložbi riječke umjetnosti u Rimu u sklopu velike Pomorske izložbe (*La Mostra Marinara*) održana 1928. godine, a prisustvovao je i na izložbi kvarnerskog pejzaža organiziranoj u Rijeci. Slike, izložene na potonjoj izložbi, u novinama su okarakterizirane kao ekspresionističke, snažnih boja, kojim se ne može negirati kvaliteta.¹⁰³

Iste godine, 1928., u novinama su Venucci i slikar Ladislao de Gauss-Garady, okarakterizirani kao pripadnici avangarde u riječkoj sredini. Isticanje i povezivanje Venuccija s Gaussom ne čudi s obzirom da su obojica bili studenti budimpeštanske Akademije gdje su dobili prve poticaje prema modernističkim slikarskim novitetima. Osim u slikarskom izrazu, Venucci održava žive veze s mađarskom likovnom scenom sudjelujući 1928. godine na izložbi talijansko-mađarske umjetnosti u Szombathelyju.¹⁰⁴ Godine 1931. Venucci izlaže spomenutu sliku „Cvijee“ na Sindikalnoj izložbi ligurijske umjetnosti u Genovi. S obzirom da je prepoznat kao izvanredna stvaralačka ličnost, dodijeljena mu je posebna izlagačka soba.¹⁰⁵

Uz uspjehe na izložbama, dokazavši svoju vrijednost kao talentiran i tehnički vješt slikar, uslijedile su i gradske narudžbe za slikarske projekte u Rijeci. Među prvim narudžbama koju su gradski oci povjerali Venucciju bila je izvedba freski u netom dovršenoj (1929.) neogotičkoj kapucinskoj Crkvi Gospe Lurdske inženjera Cornelija Budinisa nad današnjim trgom Žabica. Freske slika između 1928. i 1929. godine. Jedra križnog svoda ulaznog atrija oslikana su izduženim likovima četiriju anđela (Oprosta, Nevinosti, Milosrđa i Pokore) na modrom fondu, a uokolo su tri lunete s prizorima lurdske legende o Bernadetti Soubirous. Freske su rađene tehnikom *fresco a secco*,¹⁰⁶ dok su figure anđela, pojednostavljenih,

¹⁰² DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 32.

¹⁰³ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 32.

¹⁰⁴ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 32.

¹⁰⁵ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 32.

¹⁰⁶ Tehnika fresko slikarstva u kojoj se slika na mineralnim bojama na osušenoj žbuci. (*Zidno slikarstvo*, Enciklopedija Lekikografskog zavoda Miroslav Krleža, URL: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=67223>)

čvrstih volumena obrubljenih crnom konturom u blijedim tonovima, oblikovane u *novecento* stilu.¹⁰⁷

Nekoliko malih skica s temom „Via crucis“ u privatnom vlasništvu možda predstavljaju Venuccijev prijedlog kapucinima za ciklus Križnog puta kojim se mogla opremiti unutrašnjost nove crkve, ali nije bio prihvaćen. Na takav zaključak navodi plava pozadina na skicama Križnog puta, kao i na freskama u atriju crkve. Zbunjuje jedino ekspresionizam skica, što se može pripisati malom formatu i krokiju, dakle tek nabačenoj ideji, koja bi se morala nužno mijenjati ako bi došlo do realizacije prikaza.¹⁰⁸

Iste godine (14. 8. – 1. 9. 1929.) održava se veliki međunarodni sajam *Fiera di Fiume* (na trgu Battisti pred novom kapucinskom crkvom) za koji Venucci izrađuje četiri goleme futurističko-kubistička dekorativna panoa (13 x 4 m), a poznati su jedino iz kataloga sajma i pisanih izvora. Kako se potkraj 1929. restaurirala zgrada današnje Radiopostaje na Korzu za potrebe novog fašističkog sjedišta (*Casa Italica*), tako su mladi, avangardni i perspektivni umjetnici, budimpeštanski đaci Ladislao de Gauss-Garady i Romolo Wnoucek Venucci, angažirani za izradu stropnih dekoracija velike sale prvog kata. Freske nisu sačuvane, ali o njima se pisalo u *La Vedetti d'Italia*.¹⁰⁹

I.d.2. Ekspresionističko i kubokonstruktivističko stvaralaštvo

Od razdoblja kraja dvadesetih do sredine tridesetih godina 20. stoljeća, u Venuccijevom opusu nastaju radovi, koji se u umjetničkom smislu mogu nazvati najprogresivnijim i najsmjelijim dijelom njegovog opusa sačinjen prvenstveno od crteža izvedenih ugljenom, ali ulja, pastela i nekoliko skulptura.

Crteži iz tog perioda, najjasnije i najtemeljitiije dokumentiraju razvitak slikarevog rukopisa i eksperimentiranje s različitim modernističkim oblikovnim konceptima. Uglavnom je riječ o nabačenim idejama, mislima i predradnjama, slikarevim pokusima proizašlim iz dugog i studioznog misaonog procesa, kako bi u konačnici destilirao vlastiti, jedinstveni umjetnički izraz. Upravo iz tog razloga, umjetnik u relativno kratkom vremenskom razdoblju, 1927. – 1935., stvara veliki broj crteža koji su s obzirom na formalni jezik znatno hibridni, kombinirajući izraze više različitih modernističkih likovnih pravaca. Tako je u crtežima, ali i

¹⁰⁷ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996), 32.

¹⁰⁸ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996), 32.

¹⁰⁹ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996), 32.

drugim djelima iz međuratnog perioda, uz utjecaj mađarske avangarde, sve više prisutan oblikovni pečat futurističke slikarske retorike, naročito slikara prve generacije (Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Luigi Russolo, Gino Severini i drugih) čiji se izraz ponovno aktualizirao u razdoblju poslije završetka Prvog svjetskog rata. Venuccijevo približavanje talijanskim likovnim utjecajima logično je s obzirom na povratak u Rijeku, tada već u sastavu Kraljevine Italije u kojoj su često gostovali futuristički umjetnici, ali i kao odraz slikarevih redovitih posjeta Biennalu u Veneciji.¹¹⁰

S obzirom na literaturi o slikarevom stvaralaštvu, mogu se razlikovati dvije osnovne skupine crteža. Prva je ona u kojoj su prepoznatljiva izrazita ekspresionistička obilježja, dok se druga može okarakterizirati kao stilski amalgam kubističkih, futurističkih, ekspresionističkih, i konstruktivističkih tendencija koji je Vladimir Maleković nazvao kubokonstruktivističkim.

U prvu skupinu crteža, karakteristične po ekspresivnom, nemirnom rukopisu i prikazima skupina deformiranih, bezličnih i pogrbljenih figura pognutih glava, pripadaju crteži ugljenom „Via crucis“ („Križni put“ iz 1929. koji su vjerojatno bili skice za ciklus u riječkoj Crkvi Gospe Lourdske na Žabici), „Fatica“ (Muka, početak 1930-ih), „Corteo della fame“ (Povorka gladi, 1931.) i „Funerale“ (Pogreb, 1933.). Svi navedeni crteži (uz „Glavu mladića“ i „Akt“) Wnoucek je izložio na prvoj grupnoj izložbi crteža riječkih umjetnika održanoj 1931. godine u *Casa d'Arte Italica* (danas zgrada Radija Rijeke) na riječkom Korzu.¹¹¹

Druga skupina tzv. kubokonstruktivističkih crteža je brojnija i u formalnostilskom aspektu složenija. Crteži izvedeni ugljenom većinom tematiziraju ljudski lik (ženski i muški aktovi, portreti), ali i arhitekturu („Tvornički dimnjaci s krovovima“, 1927; „Urbani pejzaž – Podmurvice“, 1929.), a ponekad kombinaciju ljudskog lika i arhitekture („Korzo“, 1927.) Karakteriziraju ih ekspresivnost linije, gestualni potezi te naglašeno reduciranje detalja i formi. Temeljni element njegovih crteža su paralelene linije različitih orijentacija (okomite, vodoravne, dijagonalne) kojima prikazuje figure i prostor. Stremeći sve više pojednostavljenju oblika, Venucci je na crtežima postepeno pojačavao oštrinu paralelnih linija, pritom umnožavajući ih, čime je mreže crta transformirao u tamne plohe, odnosno sjene i zatamnjenja, koja su u kontrastu s bijelim (svjetlijim) dijelovima i plohami. Osim naglašenog kontrasta izmjenom linearnih tamnih i svjetlih ploha, umjetnik naglašava konture formi, dajući im volumen. Mreže crno-bijelih ploha iste volumene

¹¹⁰ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996), 32.

¹¹¹ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996), 42.

komponiraju/dekomponiraju čime teme postaju sve manje jasnije, iako se nikada ne prelazi u granicu bespredmetnosti, izuzev nekoliko apstraktnih ili apstrahizirajućih kompozicija proizašlih iz eksperimentiranja s futurističkim formalnim koncepcijama.¹¹² Venucci će hrabriji korak prema apstrakciji napraviti u drugoj fazi svojih avangardnih stremeljenja tijekom 1960-ih. U umjetnikovim crtežima volumeni se razvijaju u dva smjera: linearnu i kristaličnu analizu do njihove neprepoznatljivost te sintezu u zaobljene, solidne i reducirane objekte.¹¹³

Crteži apstrahiziranog karaktera, kao što su „Futuristička kompozicija“, „Apstraktna kompozicija“ i „Oblaci“ iz 1929. te „Pejsaž s oblacima“ iz 1932.¹¹⁴ najjasnije izražavaju Venuccijev interes za futurističku poetiku te probleme prikazivanja brzine, kretanja i dinamike podsjećajući na neke skica i ulja Giacoma Balle. Sličnost s najstarijim futuristom prve generacije najasnija je kod „Futurističke kompozicije“ koja podsjeća na Ballinu sliku „Merkur prolazi ispred Sunca“ iz 1914. godine.

Među umjetnikovim kubokonstruktivističkim crtežima ističu se oni koji osim kubiziranog izraza, snažne ekspresije i jake gestualnosti, karakteriziraju izraziti kontrasti linearnih tamnih i svjetlih ploha te doza teškog pesimizma u sadržaju. Među njima su crteži iz serije „Strah“ (1927.), „Izbjeglice“ (Profughi) i „Raja“ iz 1930. godine¹¹⁵.

U istom razdoblju stvara i slike uljanim bojama na različitim podlogama (platno, karton, lesanit) u svojem kubokonstruktivističkom izrazu. Obilježeni kolorističkom izražajnošću, gestualnošću poteza, geometrijsko-volumetrijskom razgradnjom i deformacijom formi, Venuccijeva kubokonstruktivistička ulja se mogu smatrati drugim, razvijenijim stadijem postbudimpeštanskih ulja te izravni produkti umjetnikovih mnogobrojnih crtačkih studija. U smislu primjene kubističke dekompozicije i kolorističke ekspresivnosti ističu se „Dekomponirani akt“¹¹⁶ (Figura cubista, 1927.) i Portret Francesca Dreniga, odnosno „Arhitektonska glava“ (Testa architetonica, 1931.), a u istom periodu nastaje i dvostruki portret „Majka i dijete“ (1932.) u kojem je dekompozicija tek naznačena, a prisutan je naglašeni *chiaroscuro*.

¹¹² DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 13, 2003.)13.

¹¹³ DAINA GLAVOČIĆ, (bilj. 13, 2003.)13.

¹¹⁴ Rad je izveden u pastelu, ali u oblikovnom i tematskom smislu srodan je spomenutim crtežima.

¹¹⁵ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996), 42.

¹¹⁶ Prema Daini Glavočić, ulje Dekomponirani akt je nastalo najvjerojatnije prema crtežu iz 1927. godine

Na početku tridesetih nastaju još dva ulja, „Raja“ ili „Profughi“¹¹⁷ (Izbjeglice) i „Pogreb“ iz 1930. godine, radovi srodni ekspresionističkim crtežima, karakteristični po prikazima skupina likova pogrbljenih glava te kontrastima crvene ili smeđe boje s crnilom koji pridonose turobnoj i pesimističnoj atmosferi. Pretpostavlja se da je ulje „Raja“ nastalo na temelju istoimenog crteža iz 1929. godine, a vjerojatno je izvedeno po uzoru na sliku „Vojnici u snijegu“ (1916.) Venuccijevog učitelja, Janosa Vaszaryja.¹¹⁸ S druge strane, ne može se ustvrditi da je slika „Pogreb“ iz 1930. nastala po istoimenom crtežu s obzirom na znatne razlike u očištu i oblikovanju likova. Naime, na ulju „Pogreb“ prikazana je scena iz ptičije perspektive u kojem četiri vitka i izdužena lika, koji su plošni i geometrijski reducirani, nose lijes dok jedan lik istog oblikovanja stoji sa strane oplakujući pokojnika. Crna, plošna i geometrizirana tijela likova nalikuju na sam lijes koji nose čime ta naoko ekspresionistička, tužna scena postaje jedna kubistička kompozicija izmjenjivanja crnih i smeđih okomitih i vodoravnih poliedara. Sama tema pogreba prestaje biti bitna, a naglasak je na eksperimentiranju s formama i kontrastima boja.

Kao odraz konceptata i formi koje je istraživao u svojim crtežima, Venucci stvara u tehnici uljanih boja urbane krajolike: „Svjetionik na Mlaci pod snijegom“ (1929.), „Podmurvice“ (1931.) i „Veduta Rijeke“ (1931.) Od Venuccijevih pejzaža u tehnici uljanih boja, znatno se razlikuju gradske scene u pastelu („Velegrad“ i „Tvornički dimnjaci“ iz 1932.) sa svjetlijim i šarolikim koloritom u kojem prevladavaju žuta, ljubičasta i narančasta boja. Zbog šarenog i veselog kolorita, pastel „Velegrad“ ostavlja dojam optimizma, ali njega opovrgava scena uplakane žene pred truplom svojeg muža u prvom planu. Zbog korištena ptičije perspektive s namjernim devijacijama volumena radi pojačavanja dojma visine i naglašavanja dinamike, prema Daini Glavočić, prikaz želi veličati tehnološki napredak koji nosi novo doba, kao odraz utjecaja talijanskih futurista, posebice Marija Sironija.¹¹⁹ Venucci je u pastelu razrađivao i druge ideje iz svojih crteža, čemu svjedoči „Apstraktna kompozicija“ (Oblaci) koja u šarenom koloritu istražuje futurističke koncepcije kretanja, dinamike i brzine.

U pastelu stvara i crteže zaobljenih formi, koji svojim napetim oplošjima i oblinama volumena sugeriraju studije za neke skulpture. Neki od njih su doživjeli svoju kiparsku materijalizaciju („Snaga volje“; „Portret majke“) dok za druge ne postoje opipljivi dokazi. No ti crteži su zanimljivi zbog Venuccijeva ažurnog uklapanja u prevladavajući trend onodobne

¹¹⁷ Djelo se još naziva i Ruski emigranti (BORIS VIŽINTIN, *Konstruktivizam i futurizam Romola Venuccija*, u: Peristil, 30(1987.), 165.)

¹¹⁸ BORIS VIŽINTIN, (bilj. 11), 165.

¹¹⁹ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 42.

talijanske umjetnosti-*Valori plastici* koji podrazumijeva stvaranje figuracije novim čvrstim plasticitetom i voluminoznošću.¹²⁰

I.d.3. Skulptura i futurističke tendencije

Razdoblje 1930-ih, u Venuccijevom opusu obilježeno je interesom za skulpturu koji je počivao na talijanskim izvorima. Izradio je samo nekoliko plastika od koji su neke ostale realizirane kao *bozzetti* (modeli). Modelirao je portretne glave svoji najbližih („Glava majke“ 1932. i „Glava sestre“ u bijelom gipsu, „Glava supruge“ u patiniranom gipsu i „Ženski akt“ u crno obojenom gipsu. Na Petoj sindikalnoj umjetničkoj izložbi (Rijeka 1933.) uz portrete, pejzaže i mrtve prirode izlaže i skulpture „Portret majke“ i „Portret sestre“ zatvorenih volumena, zaobljenih formi i glatko napetih oplošja, dakle kiparska djela po formalnim mjerilima pokreta „*Nuovi valori plastici*.“ Iste godine izlaže i u Firenci na Prvoj izložbi nacionalnog udruženja *Primavera fiorentina*. Tih godina, 1932.- 1933. nastaje gipsani model za skulpturu „*Forza della volontà*“(Snaga volje), ljudsku figuru raskoračene, herojske impostacije te zaobljenih formi napeto glatke površine. Iako se uz navedenu skulpturu spominju futuristička retorika i tendencije bocconijanske skulpture, oni više mogu egzistirati na razini hipoteze, nego karakteristike koje se prepoznaju na samom djelu. Figura „Snage volje“ jest u izrazito dinamičnom, raskoračenom stavu, ali takva herojska impostacija nije svojstvena futurističkom kiparstvu, već generalno nizu spomeničke plastike, kao što je ona karakteristična za kiparsku produkciju totalitarističkih režima. Navedenom u prilog ide teorija da je skulptura vjerojatno bila *bozzetto* za neki veliki spomenik, možda Riječkom legionaru ali ga Venucci nije predao za izložbu modela (*Mostra dei bozzetti -Concorso nazionale per il Monumento al legionario Fiumano*) održanoj u Rijeci 1935. godine. Usto može se spomenuti da je skulpturalno rješenje pobjednika natječaja, Uga Terzolja, slične junačke impostacije kao i Venuccijeva figura. Vjerojatno je Venucci odustao od natječaja, smatrajući kako u riječkoj tradicionalnoj sredini konzervativnog umjetničkog ukusa ne bi se svidjela modernistički oblikovana figura reduciranih detalja sa zaobljenim formama te glatkim površinama.¹²¹

¹²⁰ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.),76..

¹²¹ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996), 76.

I.d.4. Radovi na Crkvi Svetog Romualda i Svih Svetih i gradske slikarske narudžbe

U periodu 1928.-1934. sagrađena je jedna od najreprezentativnijih primjera funkcionalizma u Rijeci, Tempio Votivo (Zavjetni hram, danas Crkva Svetog Romualda i Svih Svetih) na Kozali podignut kao memorijalni centar za talijanske žrtve pale u Prvom svjetskom ratu. Arhitekt ovog projekta, Bruno Angheben povjerio je izradu skulpturalne dekoracije Romolu Venucciju, tada najperspektivnijem riječkom kiparu, ali Anghebenovom likovnom istomišljeniku po pitanju promicanja avangardnih kretanja u umjetnosti te funkcionalizma u arhitekturi. Za Zavjetni hram, Venucci je predložio nekoliko modela pročelja s figurama četiriju anđela raširenih krila na krovnom vijencu koji su grubo probijali gornju horizontalnu fasadu. U konačnici, izvedena je verzija po kojoj su Venuccijeve skulpture dva anđela (1933./1934.). postavljene uz glavni ulaz, poput stepeničastog geometrijskog reljefa, uklopivši ih u čiste plohe fasade i podredivši ih monumenalnim uglatim formama Anghebenove funkcionalističke arhitekture. Mišljenje prema funkcionalističkoj i modernoj arhitekturi Venucci je pokušao objasniti i prikazati tehničkim crtežima, projektima zgrada i trgova zamišljenih novih gradova. U te projekte su, uz strogo funkcionalističku, grandioznu i monumentalnu novecentističku arhitekturu, ukomponirane figure i skulpture kao kontrasti i dopuna, ali ipak u podređenoj ulozi.

U neposrednoj blizini Tempia Votiva na Kozali, po projektu inženjera Enee Peruginija, sagrađeno je 1936. godine političko središte talijanske vlasti u Rijeci: *Casa del Fascio Rionale di Cosala* (danas Mjesni odbor Kozala). U njenoj unutrašnjosti, u Svečanoj Sali, Romolo Venucci je po narudžbi naslikao veliku zidnu programatsku fresku na temu „Osvajanja Abesinije“ (Etiopije).¹²² Pored freske na Kozali, Venucci je početkom 1930-ih dobio narudžbu za izradu slikarske dekoracije u gradskoj vijećnici, stoga je ondje naslikao „Trittico storico“ (Povijesni triptih) kompoziciju velikih dimenzija fašističke i iredentističke ikonografije, oblikovana u umjetnikovoj kubiziranoj maniri. Triptih nije sačuvan, ali poznat je njegov izgled zahvaljujući fotografijama iz tog period.

¹²² DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996), 82.

I.d.5. Skupne i prva samostalna izložba

Na VI. sindikalnoj izložbi, u čast desetogodišnjice aneksije Rijeke Italiji, 1934. Venucci je obilježen kao novecentist. Njegova izložena ulja, pejzaž, akt i „Faro del Decennale“ (Svjetionik desetogodišnjice) izazvali su diskusije kritičara i publike zbog neobičnih vizija krajolika i namjerno iskrivljene perspektive. Sljedeće, 1935. godine, nije izlagao na 7. sindikalnoj izložbi, ali je dobio svjedodžbu o uspješno završenom dopisnom tečaju Umjetničkog liceja u Rimu. Na 8. izložbi sindikalnog udruženja umjetnika u Rijeci 1936. izlaže samo jedno ulje: pejzaž s kućom u intenzivnim ekspresionističkim bojama. Na 9. sindikalnoj izložbi 1938. izložio je četiri rada: dva pejzaža, mrtvu prirodu i akt, potvrdivši svoju posvećenost modernističkom izrazu bez obzira na burne reakcije koje je izazivao među riječkim građanstvom i ljubiteljima umjetnosti.¹²³

Godine 1935. Romolo je službeno promijenio svoje prezime, odnosno talijanizirao ga je iz Wnoucek u Venucci, iako se na radovima od povratka u Rijeku sa studija potpisivao s oba prezimena, a početkom 1930-ih samo s Venucci. Naredne 1938. oženio se sa Sušačankom Margaretom Kuss, a od 1939. privremeno je zaposlen kao honorarni službenik osiguravajućeg društva. Službeni dopisni listovi i formulari poslužili su kao odlična podloga za bezbroj crteža i studija marljivih ruku. Tih godina Venuccijevi su se preselili u skromni jednosobni stan trošne kuće broja 9 na početku strme uličice *Salita Calvario* (kasnije *Usson Buonarrotti*) u kojem je slikar proveo sljedećih tridesetak godina. U tom skučenom prostoru stvarao je brojne slike velikog formata izrazitom brzinom.¹²⁴ Ostvarivši postavljene ciljeve svojeg modernističkog slikarstva u kojem se izražavao isključivo bojom kao tehničkim i psihološkim sredstvom, Venucci je odlučio svoje avangardne eksperimente staviti *ad acta*, stoga je započeo razvijati drugačiji znatno konvencionalniji i konzervativniji izraz.¹²⁵

U proljeće 1944. godine održana je prva samostalna izložba Romola Venuccija koju je organizirao riječki fotograf i promicatelj kulture, Emiro Fantini u „*Modernissimi*“, malom izložbenom prostoru svoje radnje na Korzu, u središtu grada. Venucci je za svoju prvu samostalnu izložbu izabrao samo 19 radova srednjeg formata, uglavnom gradskih veduta, među kojima je portret Orestea Carpinaccija s kojim je surađivo na dnevnim listovima kao autor ilustracija i napisa o umjetnosti. Spomenuti portret iz 1943. godine, o kojem je za

¹²³ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 86.

¹²⁴ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 86.

¹²⁵ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 86.

Vedettu d'Italia pisao Francesco Drenig (Bruno Neri), odlikuje nemirnim, gotovo impresionističkim, rukopisom i kolorističkom ekspresijom naročito žute i narančaste boje. Sudeći po ovom portretu, ali i drugim, izrazom bliskim umjetnikovima djelim nastalih tokom 1940-ih, prema Sergio Molesiju, Venucci je prešao „iz racionalističke faze u senzualno-emocionalno iskustvo fovističke provenijencije.“¹²⁶

I.e. Stvaralaštvo nakon drugog svjetskog rata

I.e.1. Figuracije

Krajem 1940-ih Venucci je započeo seriju slika s motivima „Starog grada“ koje će nastajati još tijekom čitava dva desetljeća, a dio tok ciklusa izložen je na samostalnoj izložbi 1971. Njegove vedute u tehnici akvarela, prema Sergiu Molesiju, rađene su na tradicionalan način, ali su potaknute kolorizmom ekspresionističkog i fovističkog porijekla te disciplinirane na crtačkoj podlozi koja potječe od novecentističkog i kubističkog iskustva.“ U dokumentarističko-nostalgični dio Venuccijeva opusa pripada i ciklus „Platane“ koji nastaje u razdoblju od 1958. do 1963. godine. Izvedeni u tehnikama ugljena, pastela i uljanih boja, radovi iz tog ciklusa su rafinirane, zagasite palete: zelenog, smeđeg, plavog i sivog. Slikajući platane, Romolo Venucci ponosno prikazuje Stari grad doživljavajući ih jednako vrijednim kao i riječke spomenike, kuće i ulice.¹²⁷

Zbog ratnih operacija prilikom partizanskog oslobađanja grada i zločina nad talijanskim stanovništvom, a posljedično tome i velikog njegovog egzodusa, period nakon Drugog svjetskog rata bio je izrazito težak. Naročito je bio težak za Fijumane koji su unatoč novoj, socijalističkoj vlasti i njima nesklonoj etničko-društvenoj strukturi stanovništva, ipak odlučili ostati u svojem gradu. Među takvim Fijumanima bio je i Venucci koji je smatrao da se svatko na svoje način treba uključiti u obnovi grada. Zato se on kao umjetnik prima ugljena i kista, tumarajući razrušenom Rijekom i dokumentarističkom točnošću bilježi stupanj razrušenosti pojedinih riječkih zgrada, luke, škola, ulica, ustanova, mostova, uredno navodivši datum i mjesto zabilježenog motiva. Tako nastaje neka vrsta poratnog slikanog dnevnika koji će Venucci nastaviti i kasnije, strpljivo prenoseći iz jedne tehnike u drugu različite, sentimentalno mu važne, motive rodne Mlake, Podmurvica, Gradskog parka (Giardino Pubblico), velikog svjetionika i Starog grada. Shvatio je da je postao svjedokom umiranja jednog grada i povijesti, kako zbog nasilnog ratnog razaranja (bombardiranje Rijeke

¹²⁶ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 86.

¹²⁷ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 100.

pred sam kraj rata) tako i zbog odlaska njegovih stanovnika, rijeke ljudi koje su se u poratnom godinama iseljavali u Italiju. No istovremeno je bio svjedokom izgradnje te iste puste i razrušene Rijeke i opet na svojoj Mlaci, odakle je krenula nova moderna prometnica - autoput prema Kantridi. Venucci navedenu obnovu prati slikama „Autostrada“, „Obnova“ (Rafinerija nafte), „Oslobođenje“, „Brodovi u riječkoj luci“, „Brodovlje na vezu“ i druga. Izrađuje plakate socrealističkog ozračja, (Autostrada, Obnova) svojim kubokonstruktivističkim izrazom iz međuratnog perioda s kubiziranim likovima reduciranih detalja. Većini radova iz tog perioda zametnut je trag, ali su izlagana na smotrama talijanske kulture u Rijeci, Poreču i Puli (1948.- 1950.) s obzirom da je Venucci kao vodeći slikar talijanske narodnosti Rijeke i Istre od početka sudjelovao u profiliranju te kulture.¹²⁸

Kao vrhunac oživljavanja Venuccijevih avangardnih likovnih tendencija u poslijeratnom razdoblju ističe se njegovo ulje na platnu „Škurinje“ iz 1948. godine. Kritičari i povjesničari umjetnosti Sergio Moles i Decio Gioseffi istaknuli su vrijednost slike. Tako Sergio Moles pripisuje slici dvostruku važnost. S jedne strane ona predstavlja nužan preduvjet u daljnjem razvoju umjetnikovih progresivnih i modernističkih slikarskih eksperimenata, ali istovremeno jest ikona postkubizma u Venuccijevom stvaralaštvu po uzoru na Novu frontu umjetnosti (*Fronte Nuovo dell'Arte*) na venecijanskom Biennaleu. Za razliku od tršćanskih kritičara, oni zagrebački kao što je Vladimir Maleković, nisu u djelu prepoznali posebnu vrijednost.¹²⁹

I.e.2. Apstrakcije

Iako je u poslijeratnom razdoblju stvarao većinom djela tradicionalnijeg i realističnog izraz, Venucci, je ostao modernist, stoga je tijekom šesdesetih godina 20. stoljeća počeo obnavljati svoj avangardni stil iz međuratnog razdoblja. Zametak Venuccijeve obnove avangardnog izraza, očiti su u plakatima socrealističkog ugođaja koji nastaju neposredno po završetku Drugog svjetskog rata, ali i slike „Scurigne“ (1948.) za koju je već spomenuto da u Venuccijevom stvaralaštvu stoji kao preduvjet daljneg razvitka progresivnih umjetničkih htijenja. S obzirom na njegovu metodičnu, studijoznu i intelektualnu narav, Venuccijev prvi korak u obnavljanju avangardnog izraza u svojem stvaralaštvu tijekom šesdesetih bilo je evociranje svojih prijašnjih umjetničkih koncepata i eksperimenata koje je ostvarivao kroz kubokonstruktivističke crteže. Zato 1961. godine, neke crteže iz međuratnog perioda prenosi u tehnicu uljanih boja, kao što su „Ženski akt“ (1929.) te „Profughi“ (Izbjeglice, 1930.).

¹²⁸ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 91.

¹²⁹ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN (bilj. 40, 1996.), 91.

Potonju skicu Venucci tri desetljeća kasnije prerađuje u ekspresionističku kompoziciju „*Tragitto tragico*“ („Tragični prijelaz“, „Dachau“ ili „1941.“) koja predstavlja tragični prijelaz iz života u smrt, inspiriranu iskustvima općeljudskog stradanja i patnje sadržane u iskustvu rata. U ovom ulju naslikanom 1961., Venucci svoju ekspresionističku shemu kolone pogrbljenih likova pognutih glava transformira u dramatičnu skupinu zakrabiljenih stvorova koji tumaraju u različitim smjerovima, a prikazani su na zatamnjenoj površini sa jednim, središnjim osvjetljenim poljem koje naglašava morbidni dojam slike.

Početak šesdesetih godina, stvara nova ulja, monokromatske urbane krajolike sumorne atmosfere kao što su „Mlaka“ (1961.) i „Periferija“ (1963.), ali koja su ponovno bazirana na slikarevim koncepcijama iz međurantog razdoblja. Navedeni radovi, uz „Vedutu Rijeke“ iz 1931. svojom nadrealističkom atmosferom otuđenosti grada i usamljenosti čovjeka koji ga nastanjuje odražavaju slikarske utjecaje Marija Sironija, odnosno njegovih radova iz 1920-ih bliskih metafizičkom slikarstvu.¹³⁰

Venucci je tijekom šesdesetih postepeno pojednostavljivao forme u svojim djelima apstrahirajući ih, kako bi u konačnici došao do čiste apstrakcije, koraka koji je započeo u tridesetima, ali je sada u potpunosti realizirao. Nastojeći valorizirati u svojim djelima čista slikarska počela, stvara slike u maniri Vasilija Kandinskog, kao što su „Apstraktne kompozicije“ iz 1963. i 1968. godine. Venucci nikada nije krio da je znao stvarati i pod utjecajem glazbe koja mu je od djetinjstva bila sastavni dio njegova promišljanja i slikarskog komponiranja. Tako je naslikao dugačko platno „Glazbena kompozicija“ inspirirano „Ognjenim anđelom“ Sergeja Prokofjeva. Unutar game žuto-smeđeg tonaliteta slike pokušao je izraziti tonove koji su mu oduvijek odjekivali u umu. U sljedećoj fazi Venuccijevog apstraktnog izraza, nastaju slike „Fragmenti“(1968.), „Kompozicija“(1968.), „Prijatelji“ (1968.) i „Obitelj“(1969.), kojima napušta vizualni realitet i nastoji se ponovno uhvatiti u koštac s formama, svjetlošću i volumenom posredstvom boje. Konstruiranjem unutar slikanog polja, prikazuje oštre, linearne i izlomljene monolitne strukture koje postavlja u mračan i prazan prostor te ih izvlači iz tame ciljanim reflektorskim osvjetljenjem. U slikanju pseudo-kamenih fantazmatskih formi naglašenog *chiaroscuro* i ekspresionističkog ugođaja, Daina Glavočić u Venuccijevim apstrakcijama pretpostavlja utjecaje Marija Sironija ili Giorgia de Chirica, odnosno talijanskog metafizičkog slikarstva.¹³¹

¹³⁰ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 42.

¹³¹ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 101.

I.e.3. Gromače

U istom razdoblju kada stvara svoje apstrakcije, Venucci slika i radove iz serije „Grote-Gromače“, ali u izvedbi radova iz ovog ciklusa, ne polazi od svojih međurantih slikarskih razmišljanja, već iz proučavanja prirode. Venucci je rado isticao i dokazivao svoju ljubav i prislan odnos prema prirodi, često prisutnoj na slikama. Neprestano promatrajući i proučavajući prirodu, često je isticao da je sama apstrakcija posljedica udublivanja u poznavanje prirode. Ponovno krenuvši od iskustva iz mlađih dana, kopira sliku „Stijene“ („Scogli“ ili „Marina“) mađarskog slikara Deszöa Czöldera koji je boravio u domu Wnoucekovih dok je Romolo bio dječak. Šesdesetih godina u središtu Venuccijeva interesa su stijene, primorski krš, kamena morska obala koju često obilazi u svojim gotovo svakodnevnim izlascima i „radnim“ šetnjama riječkom okolicom, opisujući „lungomare“ Žurkova, Kantride ili Costabelle.¹³²

Od približavanja površini i strukturi raspucale stijene, Venucci ide dalje prema dekompoziciji slikanog objekta i dolazi do geometrizacije motiva i njihovog svođenja na matematičku strukturu. U prijašnjem razdoblju navedeno je radio s ljudskim likom, a sada to čini s anorganskom prirodom, odnosno stijenama i kršom (Grote, 1961. – 1967.) ili na prikazu podmorja (Morsko dno, 1963.) Nekad izuzetno ekspresivan kolorit svodi se na smeđu s primjesama modre i još pokoje boje, no i one se reduciraju na gotovo akromatske crno-bijele kombinacije. Isprva krupnije mrežaste forme, često ovičene crnom konturom, postepeno se usitnjuju i gotovo rasplinjuju da bi zatim ponovno okrupnjele i prerasle u široke trokutaste, oštro lomljene oblike „gromača.“¹³³

I.f. Društveni doprinos kulturi Rijeke i pedagoški rad nakon drugog svjetskog rata

I.f.1. Osnivanje riječkog ogranka Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske (ULUH)

Odmah nakon oslobođenja, u Rijeci se pokušala oživjeti kultura, pa i likovna umjetnost. Kao jedan od rijetkih fijumanskih umjetnika koji je ostao u Rijeci, Romolo Venucci je smatrao svojom moralnom i profesionalnom dužnošću preuzeti ulogu u obnovi kulturnog i umjetničkog života u gradu. U ljeto 1945. Romolo Venucci uz kipara Vinka Matkovića i slikara Vilima Svečnjaka osniva Riječku podružnicu Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske (ULUH) te organizira i postavlja prvu izložbu umjetnika-partizana koja je zatim gostovala u

¹³² DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 108.

¹³³ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 108.

Ljubljani i Zagrebu. Tako je tijekom svojeg poratnog razdoblja Venucci svoj slikarski i društveni angažmanu ravnopravno dijelio između umjetnika talijanske manjine kojoj je pripadao osobnim opredeljenjem i kulturom, te hrvatske sredine kojoj je pripadao življenjem.¹³⁴

I.f.2. Utjecajni „Tečaj crtanja“ Romola Venuccija i rad u školama

Budući da ni prije Drugog svjetskog rata u Rijeci nije naročito bila razvijena likovna kultura kao ni svijest niti interes za bilo kakve istančane poglede, sada je pak sve trebalo graditi ponovno i iz temelja. Ondašnja riječka (talijanska) publika je uglavnom iselila iz grada, a novi stanovnici koji su u nju doselili s juga i istoka posjedovali su mnogo niži stupanj likovnog obrazovanja. No volje i ideja za likovno „opismenjavanje,“ srećom nije nedostajalo. U sklopu opće kulturne obnove, inicijatori osnutka ULUH-a postaju pokretači osnivanja umjetničke škole. U predloženom programu te škole željelo se stvoriti „kombinacija između umjetničke akademije i obrtne škole kojoj je još dodana institucija slobodnih polaznika po uzoru na pariške slobodne akademije.“ U tom periodu Venucci je bio zaposlen kao nastavnik crtanja u Narodnom odboru općine Rijeka, a sudjelovao je s ostalim na tom tzv. tečaju crtanja koji je imao od 50 do 70 polaznika i održavao se svake večeri po dva sata u Guvernerovoj palači.¹³⁵

Od 1947. pa sve do umirovljenja 1970. Venucci je zaposlen u prosvjeti: djelomično u Talijanskoj gimnaziji, a djelomično u osnovnim talijanskim školama „Gelsi“ i „Belvedere“ kao nastavnik likovne kulture, djelujući istovremeno i na obrazovanju odraslih. Venucci svoje pedagoško poslanstvo širi organizacijom Didaktičke izložbe učeničkih radova (1951.), čime potiče na veće zalaganje učenika i nastavnika drugih škola. Cilj njegove nastave bio je maksimalno oslobađanje individualne kreativnosti i poticanje subjektivnog promatranja. Taj svoj zahtjev promatrati i gledati, uostalom i kasnije je uvijek naglašavao na svim satovima u školi i izvan nje. Naročito je taj princip uvažavao na tečajevima koje je od 1963. do 1975., gotovo do svoje smrti (1976.) vodio u okviru Zajednice Talijana u *Circolo Italiano di Cultura*, a koje su polazili zainteresirani sugrađani svih uzrasta, narodnosti i zanimanja, ali i mnogi riječki slikari (Gianfranco Miksa, Mauro Stipanov, Maja Smokvina – Franković, Bruno Paladin, Loretta Janko, Claudio Frank, Branko Lenić i dr.) Ta grupa je prigodom 10. godišnjice Venuccijeve smrti, 1986. dobila časno ime svojeg osnivača: Sezione d'arti

¹³⁴ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj, 40, 1996.), 96.

¹³⁵ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj, 40, 1996.), 96.

figurative „Romolo Venucci“ djelujući pod stručnim vodstvom Venuccijeve učenice Erne Toncinich.¹³⁶

Osim umjetničkim i pedagoškim radom, nakon Drugog svjetskog rata Venucci je počeo objavljivati napise u riječkim novinama na talijanskom jeziku napise o umjetnosti, slikarskim ličnostima i aktualnim izložbenim manifestacijama. Bavio se i teorijom vlastite umjetnosti, tumačeći ono što je stvorio.

I.f.3. Posljednje godine života i stvaralaštva te priznanja

Nakon eksperimentiranja s nizom suvremenih i aktualnih umjetničkih pravaca i posljedično se upustivši u stvaranje apstraktnih kompozicija, Venucci se početkom sedamdesetih godina ponovno vraća figuraciji i konvencionalnijem prikazivanju, ali koje je sada shvaćeno na znatno zreliji način. Posljednjih godina kada mu je ponestajalo energije, poleta i zdravlja, Venucci slika motive Rijeke i Sušaka, brodove i luku te važnija riječka kulturno-povijesna zdanja. Slike iz ovog razdoblja, zasićene još uvijek snažnom bojom pastoznih namaza i toplo ugođenim koloritom, predstavljaju svojevrsan povratak realizmu.¹³⁷

Iako je i ranije na izložbama primao nagrade za svoja umjetnička djela, krajem šesdesetih i početkom sedamdesetih godina 20. stoljeća Venuccio je primio brojna javna priznanja za cjelokupni angažman. Tako mu je 1969. ukazom predsjednika Republike dodijeljen *Orden rada sa srebrnim vijencem* za intenzivnu i uspješnu pedagošku aktivnost prigodom 25. godišnjice Talijanske unije za Istru i Rijeku, a 1972. dobio je Nagradu Grada Rijeke za izložbu „Riječki Stari Grad u očima slikara“ koja je postavljena 1971. u Pomorskom i povijesnom muzeju Hrvatskog primorja. U posljednjoj godini života, 1976. dobio je prvu nagradu i diplomu za sliku „Harlekin“ (1967.) na IX. natječaju umjetnosti i kulture „Istria nobilissima.“¹³⁸

¹³⁶ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 96.

¹³⁷ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 113.

¹³⁸ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 113.

II. UTJECAJ MAĐARSKE AVANGARDNE SCENE NA KUBOKONSTRUKTIVISTIČKU I FUTURISTIČKU FAZU STVARALAŠTVA ROMOLA VENUCCIJA

II.a. Umjetnička scena krajem 19. i početkom 20. stoljeća u Europi

Osvrnuvši se na studijske dane na budimpeštanskoj Akademiji, Romolo Venucci je 1972. godine u intervjuu za list *Panorama* izjavio: „1923. imao sam jasne ideje o svim umjetničkim tendencijama.“¹³⁹ Umjetnikova izjava nimalo ne čudi s obzirom da je tada boravio u umjetnički i kulturno naprednoj europskoj prijestolnici u vremenima kada su u umjetnostima, naročito likovnosti, aktualna bila progresivna zbivanja i pokreti koji su temeljito i trajno izmjenili europsku kulturu. Iako je Budimpešta bila jedna od udaljenijih srednjoeuropskih metropola u kojoj, naspram Pariza, Berlina, Rima ili Milana, umjetnički noviteti nisu nastajali izrazitim intenzitetom i brzinom, mađarska je metropola bila sjecište raznovrsnih umjetničkih tendencija i utjecaja iz smjera Zapada prema Istoku,¹⁴⁰ što joj je omogućilo konstantnu uključenost u aktualne tokove europske moderne umjetnosti.

Prva dva desetljeća 20. stoljeća u smislu likovnih (vizulnih) umjetnosti bili su vrlo dinamično i raznovrsno razdoblje zbog geneze umjetničkih pokreta i pravaca koji se nazivaju avangardama. Pojam *avant-garde* (franc. prethodnica) potječe iz povijesne vojne terminologije i označava prvu liniju borbenih odreda koja predvodi ostalu vojsku,¹⁴¹ međutim od 20. stoljeća taj pojam će se češće koristiti za definiranje pravaca i pokreta u umjetnostima čiji predstavnici uvode radikalne, ekscesne, kritičke, eksperimentalne, projektivne te intermedijske postupke i izraze. Ovdje će se prikazati pregled onih povijesnih avangardi koje su trajale od polovice 19. stoljeća do kraja 1930-ih, a u nekom segmentu su utjecale na Venuccijevu umjetničku formaciju.¹⁴²

Počeci avangardnih kretanja u umjetnosti započinju sredinom 19. stoljeća kada se tadašnja službena (akademska) produkcija pokazala nedostatnom za odražavanje čovjekove zbilje i vremena stalne transformacije političkih, društvenih, gospodarskih i životnih prilika. Javljuju se umjetnici koji stvaraju djela u izrazu realizma, baveći se pitanjima čovjekove društvene

¹³⁹ MES (Ezio Mestrovich), Romolo Venucci: Alla scoperta da sasso Una montegrina nuda fu la prima modella, *Panorama*, XXI., br. 14, Fiume-Rijeka, 31. 7. 1972., str. 16 -17.

¹⁴⁰ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 15.

¹⁴¹ Hrvatski jezični portal, *Avangarde*,

(http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=e1pmWw%3D%3D, 20. 1.2 2018.)

¹⁴² MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Ghent, Horetzky, Vlees & Beton, 2005., 98

zbilje i prikazujući tešku svakodnevnicu seljaka, radnika, ali s dostojanstvom i snagom kao da su antički bogovi ili junaci.¹⁴³ Neki slikari tog vremena prikazuju različite aspekte drugosti: obespravljene i zanemarene pojedince i skupine od kojih buržujci kao tadašnja umjetnička publika okreću pogled: prosjaci, hromi, prostitutke, luđaci, bolesni i drugi. Isto tako neki kritiraju društvo toga vremena razotkrivajući u svojim djelima njegovu hipokriziju, bešćutnost, samodopadnost te materijalizam. Umjetnici realizma žele proniknuti u čovjekovu bit otkrivajući je u svim njenim pojavnostima u kojim se može naći u socijalnom realitetu.

Slikari impresionisti koji se javljaju nešto kasnije (početkom 1870-ih) zaokupljeni su drugim temama i problematikama. Slikajući mrljama boje koje mješaju na platnu, nastoje uloviti trenutak, savršeni prikaz pojavnost objekta u određenom vremenu kroz optičku igru rasplinjanja boje svjetlošću.¹⁴⁴ Impresionizam *de facto* označava rođenje moderne umjetnosti, jer umjetnici prvi put počinju stvarati subjektivno, odnosno po svom doživljaju, negirajući kako drugi vide određeni predmet ili prizor. Međutim, impresionisti nikada ne ulaze u srž prikazanog, već reprezentiraju objekte fragmentarno, odnosno kroz prizmu umjetnikove subjektivističke pojavnosti.¹⁴⁵ Zbog nedostatka umjetničke trajnosti (stabilnost i konkretnosti u prikazivanju volumena i oblika) i prodornosti u prikazivanju, impresionizam će često biti kritiziran, ali će zato postati početna stepenice za razvoj svih daljnjih umjetničkih pokreta do kraja 19. stoljeća.

Polazeći od impresionističkog slikarstva, četiri umjetnika, Georges Seurat, Paul Cezanne, Vincent van Gogh i Paul Gauguin, razvit će svoje vlastite izraze, a u povijest umjetnosti će ostati zabilježeni kao postimpresionisti.

Iako je impresionističko slikarstvo lišeno literarnih sadržaja koji su dominirali u slikarstvu 19. stoljeća zbog toga što optičkim sredstvima prikazuje pojavnost u određenom trenutku, ono je u svojoj biti intuitivno i spontano te ne stoji na čvrstim teoretskim i znanstvenim (fizičkim) temeljima.¹⁴⁶ Upravo je iz navedenog razloga, Georges Seurat počeo eksperimentirati s impresionizmom, kako bi ga postavio na znanstvene osnove i razvio u ozbiljnu slikarsku teoriju. Čitajući knjige fizičara Helmholtza i Maxwella, a posebno teoriju

¹⁴³ MARIO DE MICHELI, *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1990.,

¹⁴⁴ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al., *Umjetnost 20. stoljeća : slikarstvo, skulpture i objekti, novi mediji, fotografija*, Ingo F. Walther (ur.), Zagreb, Köln, V.B.Z., Taschen, 2004., 10.

¹⁴⁵ MARIO DE MICHELI, (bilj. 143), 164.

¹⁴⁶ MARIO DE MICHELI, (bilj. 143), 131.

„simultanih kontrasta“¹⁴⁷ kemičara Chevreula te proučavajući Delacroixova djela, Seurat je stvorio novi slikarski izraz u kojem više ne miješa boje na platnu, već ih u čistim tonovima nanosi jednu pored druge.¹⁴⁸ Tako će Seurat stvoriti pravac neoimpresionizam, često nazvan divizionizam ili pointilizam.¹⁴⁹

Kao i Seurat, Paul Cézanne je želio stvoriti slikarstvo koje stoji na čvrstim teoretskim temeljima, međutim nije želio razviti impresionističko slikarstvo, već stvoriti novi način slikanja koji će uspjeti uhvatiti srž naslikanog. Cézanne je uspio nadvladati „privremenost“ impresionista, konkretnim, čvrstim i određenim slikanjem. Namazima boje (fasetama), Cézanne stvara prostore geometrizirano razgrađenih oblika čime od impresionističkog trenutka dolazi do stvaranja konkretizirane, stabilne slikarske trajnosti formalistički ponirući u strukturu čovjeka i svijeta koji ga okružuje.¹⁵⁰

Za razliku od prvotne dvojice, Vincent van Gogh i Paul Gauguin nisu razvijali teorije o slikarstvu, ali su definitivno stvarali nove načine gledanja na svijet i umjetnost. Napustivši buržujski život bankara za onaj slikara, Gauguin je kasnije zamjenio Francusku za egzotični Tahiti tražeći ondje primitivnog, poštenog čovjeka, neiskvarenog od civilizacije Zapada koji živi u skladu s prirodom. No, osim bijega od velegradskog otuđenja Zapada, Gauguin je na Tahitiju našao inspiraciju u umjetnosti domoradaca, ali i svih primitivnih kultura. Artikulirao je izraz debelih i grubih kontura te plošnih formi po uzoru na domorodačko slikarstvo i plastiku. Navedeni izraz koji će se nazvati primitivizmom prihvatit će brojni drugi slikari u posljednjim desetljećima 19. stoljeća, ali i u 20. stoljeću. Gauguin je bio sklon mističnim i spiritualnim sadržajima u svojim djelima te je tako utjecao na slikare simboliste.¹⁵¹

Jedini postimpresionist koji nije bio Francuz, Nizozemac Vincent van Gogh, prešavši put od realizma i impresionizma, razvio je osobit slikarski stil gustih, dužih i uskovitlanih poteza kistom izrazite gestualne ekspresivnosti i emocionalnog naboja. Zbog izrazite ekspresivnosti svojih radova, uz Van Gogha, potrebno je spomenuti još jednog sjevernjaka, Norvežanina

¹⁴⁷ Francuski kemičar Michel Eugène Chevreul postavio je teoriju po kojoj kada su dvije komplementarne boje postavljene jedna pored druge, one se u mrežnici čovjekovog oka (koje ih gleda) doimaju (naročito na rubovima) da su pomiješane. Tako jedna boja može utjecati na ton, jačinu i valer druge boje i obrnuto. (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/simultaneous%20contrast>, 22. 12. 2018.)

¹⁴⁸ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et. al., (bilj. 144),14.

¹⁴⁹ Slikarska tehnika koji su začeli impresionisti, a usavršili su se slikari Georges Seurat i Paul Signac. Temelji se na slikanju točkicama boje (franc. point -točka) nižući ih jednu do druge, čime se boje na platnu međusobno odvajaju (lat- dividere-dijeliti), ali se optički u čovjekovom oku, gledajući ih s određene udaljenosti, miješaju. <http://proleksis.lzmk.hr/18019/>

¹⁵⁰ MARIO DE MICHELI,(bilj. 143), 133

¹⁵¹ MARIO DE MICHELI,(bilj. 143), 133

Edvarda Muncha. Nakon drugog¹⁵² boravka u Parizu gdje se susreo s francuskim slikarima, Munch asimilira pojedine Van Goghove, Gauguinove i Toulouse-Lautrecove slikarske značajke te kombiniravši ih s cvjetnim simbolizmom stvorio je novo vizionarsko slikarstvo.¹⁵³ On iskustva francuske umjetnosti prenosi u svoj nordijski svijet, kako bi grubim i debelim konturama, jakim i kričavim bojama te deformacijom objekata objelodanio svoju duševnu nutrinu i transponirao ju na svoja platna.¹⁵⁴

Svi spomenuti umjetnici, a naročito Cézanne, svojim slikarstvom omogućili su pojavu paradigmatičkih avangardi koje početkom 20. stoljeća nastaju u okvirima europskih nacionalnih kultura.¹⁵⁵

Među nacionalnim kulturama, prednjači Francuska u čijem okrilju nastaju realizam, impresionizam i brojni drugi umjetnički pravci 19. stoljeća, a plodan artistski duh ove zemlje nastavio se u 20. stoljeću. Tako već u prvom desetljeću novog stoljeća, heterogena skupina slikara koji nisu povezani zajedničkom umjetničkom doktrinom, ali imaju sličnosti u slikarskom izrazu, započeli su zajedno izlagati. Riječ je o Henryju Matisseu, Andréu Derainu, Albertu Marquetu, Mauriceu de Vlamincku, Othonu Frieszu, Henry-Charlesu Manguinu, Charles Camoin, Jeanu Puyju, Louisu Valtatu i Georgesu Rouaultu čija su djela bila izložena 1905. na Jesenjskom salonu. Jedan likovni kritičar, Louis Vauxcelles, vidjevši neka od djela ove grupe u prostoriji zajedno s klasicističkom skulpturom kipara Marquea, napisao je „*Donatello parmi le fauves*“ (Donatello među zvijerima).¹⁵⁶ Bestijalnost tih umjetnika, koji su zbog te kritike nazvani *Fauves* (fovisti) ležala je u njihovoj uporabi intenzivnih, živih i čistih boja koje se u ekspresivnim potezima direktno iz tube nanose na platno, debelim i rustikalnim obrisima omeđujući plošno i pojednostavljeno prikazane, reducirane forme na čistim kolorističkim pozadinama. Općenito su spomenute značajke povezivale ove slikare, međutim svaki od njih je razvijao svoju slikarsku maniru na individualan način. Njihov neosporni majstor i predvodnik bio je Matisse koji je, prema vlastitim riječima, težio stvaranju umjetnosti „ravnoteže, čistoće i mira.“ Svojom sintetizmom ideja i figurativnih oblika te mističnim sadržajnim tendencijama Matisse prati Gauguinove slikarske postavke.¹⁵⁷ Za razliku od njega, Derain i Vlaminck ne priznaju u svojem slikarstvu, ravnotežu i red, već

¹⁵² Edvard Munch se tijekom prvog posjeta Parizu susreo s impresionističkim slikarstvom koje primjenjuje u vlastitom stvaralaštvu.

¹⁵³ MARIO DE MICHELI, (bilj. 143), 29-30.

¹⁵⁴ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al., (bilj. 144), 36.

¹⁵⁵ ŠUVAKOVIĆ, (bilj. 121), 98.

¹⁵⁶ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al., (bilj. 144), 36

¹⁵⁷ MARIO DE MICHELI, (bilj. 143), 50-51.

samo izraz. Eksplozijom čistih boja na svojim platnima, nastoje osloboditi punu snagu vlastitih osjećaja, svodivši slikarstvo na oslobođenje temperamenta i nagona čime su se približi slikarstvu Vincetna van Gogha. Zbog oslobađanja animalne ekspresije u svojim stilovima, Mario de Micheli naziva Vlamincka i Deraina najdosljednijim fovistima.¹⁵⁸ Zanimljiv je slučaj Rouaulta koji je u kasnijim godinama života nijekao svoje pristajanje uz foviste. Pronašavši uzore u Rembrandtu, Goyi i Daumieru, Rouault inzistira na plastičnom crtežu, liniji koja se zapleće, izobličava i steže sliku u splet ljutnje i boli te na metilnoplavom tonalitetu. On ne bazira svoje slikarstvo na formi i izražavanju unutrašnjih umjetničkih nagona kao drugi fovisti, već u duhu realističkih stremljenja prikazuje na ekspresivan način klaunove, prostitutke, građane i proletere.¹⁵⁹

Rouaultovo slikarstvo posjeduje tendencije drugog avangardnog pravac koji je nastao u istom desetljeću: njemački ekspresionizam. Pravac koji je svoje uzore stekao u opusu Edvarda Muncha, afirmirao se u stvaralaštvu slikara dviju umjetničkih grupa: *Die Brücke* i *Der Blaue Reiter*. Istodobno kada se publika na pariškom Salonu zgražala nad slikama fovista, četiri mladića su 1905. godine osnovali umjetničku grupu *Die Brück* koja će postati jezgra njemačkog ekspresionizma. To su bili Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner i Karl Schmidt-Rotluff, da bi im se kasnije pridružili Max Pechstein, Otto Mueller, a u jednom kraćem razdoblju i Emil Nolde.¹⁶⁰ Ono što je spojilo grupu i što ju je osam godina, sve do njenog raspada 1913. godine, držalo zajedno jest vjera u novo bratstvo, u solidarnost među svim ljudima, koju bi trebali ostvariti mladi ljudi, ponajprije umjetnici. U praznoj postolarskoj radionici u Berlinskoj ulici u Dresden-Friedrichstadtu, koju je Heckel prenamjenio u svoj atelje, članovi grupe su se sastajali, radili, raspravljali, ali i zajedno živjeli i dijelili svakodnevne brige. Članovi grupe kao ekspresionisti nisu željeli samo slikati, već su težili novoj svjetskoj političkoj svijesti. U nastojanju traženja etički opravdanog stava pokušavali su srušiti stari poredak, kako bi na njegovim ruševinama izgradili novi. Navedeno podrazumijeva traženje novog i neposrednog odnosa sa stvarnošću i težnju za istinom u umjetnosti, a ne privida lijepog.¹⁶¹ Na umjetnike *Die Brücke* znatno su utjecali drvorezi Edvarda Muncha, ali su cijenili i stare njemačke majstore čija je djela Kirchner vidio u Nürnbergu. Od Vincenta van Gogha preuzeli su pastozno nanese i snažne boje, ali i usplamtjele konturne linije. Na njih također je utjecala i secesija u isticanju autonomije linije

¹⁵⁸ MARIO DE MICHELI,(bilj. 143), 50.

¹⁵⁹ MARIO DE MICHELI,(bilj. 143), 53.

¹⁶⁰ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al.,(bilj. 144), 52-53.

¹⁶¹ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al.,(bilj.144), 55-56.

kao izražajnog sredstva. Od Gauguina preuzeli su ideju dekadencije modernog i industrijaliziranog zapadnog društva kao i divljenje prema primitivnim civilizacijama što se očituje u zadivljenosti članova *Die Brücke* plastikom Afrike i južnih mora koju su imali prilike vidjeti u dresdenskom etnografskom muzeju.¹⁶²

Vodeći umjetnik grupe bio je Ernst Ludwig Kirchner koji je još za vrijeme djelovanja u grupi bio individualac, a njegova djela bogata tenzijom, kontradiktornostima i avanturističkom hrabrošću, bila su otporna na bilo kakvo etiketiranje. Kirchner nije slikao narativno, već je bojom i formom dovodio stvarnost do površine i iza nje. Isprva slika pod utjecajem Vincenta van Gogha i drugih postimpresionista, Henri Toulouse-Lautreca, članova Nabisa Villarda i Vallottona, ali ubrzo stvara svoj slikarski izraz blistavih, velikih ploha s naglašenim konturama i lapidarno pojednostavljenim formama. Kirchner uvodi u svoje slikarstvo i promjenu očišta, velika preklapanja i hrabre kompozicije u obliku slova V, N i X.¹⁶³

Njemački ekspresionizam na jedan način se nastavio, ušavši u svoju aristokratsku fazu kroz djelovanje grupe *Der Blaue Reiter* (Plavi jahač), osnovane u Münchenu 1912. Njenu jezgru činila su četiri umjetnika: Vasilij Kandinsky, Franz Marc, August Macke i Kandinskyjeva učenica Gabriele Münter, a grupa je uključivala Alekseja Javlenskog, Alfreda Kubina, francuskog kubista Henrija Le Fauconniera te nakratko Karla Hofera. Sama skupina proizašla je od almanaha *Der Blaue Reiter* koji su izdali Vasilij Kandinsky i Franz Marc 1912. godine. Naime prema tumačenju Kandinskog najvažniji kriterij cjelokupnog umjetničkog djelovanja ovih umjetnika bila je unutarnja nužnost. Svojom umjetnošću članovi *Plavog jahača* su željeli navesti dušu promatrača na vibriranje, a ne je uznemiriti izobličavanjem oblika i radikalnom stilizacijom kako su činili umjetnici *Die Brücke*. Izbijanjem Prvog svjetskog rata, skupine se ugasila. Na bojištu pogibaju Macke i Marc, a Kandinsky je pobjegao preko Švicarske u Rusiju, dok Münter putuje po Europi.¹⁶⁴ Pokretač i vođa Plavog jahača bio je slikar Vasilij Kandinsky. Započeo je sa slikanjem narativnih scena ukorijenjim u ruskom folklorom čije su višeslojne i ornamentalne slike pune bajkovitog šarenila nastale pod utjecajem europskog simbolizma i secesije. Tijekom faze u mjestu Murnau na bavarskom jezeru Staffeln stvara pod utjecajem impresionizma i fovista slikajući pastoznim namazima boje i plošnim forama te spajajući bizantsku raskoš sa europskom kolorističkom tradicijom.

¹⁶² KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al.,(bilj.144), 55.

¹⁶³ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al.,(bilj. 144), 56-57.

¹⁶⁴ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al.,(bilj. 144), 100-102.

Uskoro kod Kandinskog motiv postaje samo povod, a fokusira se na sredstvo: boju, oblik i plohu. U svojem teoretskom i programatskom djelu „O duhovnom u umjetnosti“ (1912.) on donosi načela svoje nove umjetnosti u formi rječnika svog novog likovnog jezika koji će predstavljati kroz svoja djela. Apstraktnim djelima, po uzoru na glazbu, uništavao je hijerarhiju slikarskih sredstava čime sva postaju ravnopravna. Revolucionarne promjene koje Kandinsky uvodi u slikarstvu razvijaju se pod utjecajem znanstvenih istraživanja toga vremena, naročito molekularne fizike, ali i osjećaja nadolazećeg globalnog sukoba. Djela tog razdoblja u likovnom smislu su odjeci ekspresionizma, sa svojim opčinjujućim, vibrirajućim i eksplozivnim rukopisom što rastvara i razara naslikane forme te intenzivnim i djelomično divljim erupcijama boja kao i nervoznim ispreplitanjem linija.¹⁶⁵ Drugi slikar grupe, Franc Marc kao motive svojih slika često je birao životinje, iako one nisu bile centar njegovog stvaralaštva. Marc je tragao za univerzalnim slikarstvom u kojem će se životna proturječja raspršiti u harmoniji stvaralačkog čina. On je patio zbog „prljavštine svijeta“ i njegova metafizičkog otuđenja. Marc je stvarao uvjerenje da slikari moraju slikati ideje, odnosno simboličke znakove koje bi sadržavale bit stvarnosti, a ona bi bila nositelj ideje velike opće odgojno-oblikovne snage. Slika kristalične forme i snažnim, blistavim koloritom koji je razvio pod utjecajem Vasilija Kandinskog, ali kubističkog i futurističkog slikarstva.¹⁶⁶ Najbliži stvarnosti od članova *Plavog jahača* bio je Auguste Macke koji se od spiritualnog više u svojem slikarstvu usmjerio na boju i oblikovnu ugođenost, držeći se ujedno ljepote ovostranog svijeta. Blistavost njegove palete nadahnuta je djelima Marca i ranim djelima Kandinskog, ali i Delauneyjevim orfizmom.¹⁶⁷

Jedan od najznačajnijih paradigmatičkih avangardi u umjetnosti 20. stoljeća koja je nastala u francuskom kulturnom miljeu bio je kubizam. Međutim, rodonačelnik kubizma nije bio Francuz, već Španjolac, Pablo Picasso. Nešto više od godinu dana poslije nastupa fovista na Jesenjskom salonu 1905., Picasso se nakon svojih simbolističkih i klasicističkih iskustava, odlučio posvetiti problemu slikarskog stvaranja lišenog mimetičkog prikaza realnosti, ali ne kao impresionisti i fovisti nauštrb prikazivanja volumena. Produkt njegovih slikarskih htijenja je rad izveden 1907. godine: „Gospođice iz Avignona“. Slika u kojoj su prisutni odjeci katalonske romaničke plastike i afričke drvene skulpture prikazuje pet nagih žena grubo uglatih, plošnih tijela anuliranog plasticiteta sa shematiziranim licima i nosevima prikazani u *en faceu* ili tričetvrt profilu. Gospođice iz Avignona postat će prvim radom

¹⁶⁵ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al.,(bilj. 144), 104-106.

¹⁶⁶ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al.,(bilj. 144), 107 -108.

¹⁶⁷ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al.,(bilj. 144), 108 -109.

novog matematičko-racionalistički baziranog slikarstva, koje će obratiti brojne francuske slikare, ponajprije Georges Braquea, koji je dotad bio fovist. Baziravši se na Cézannovom plastičnom, volumenskom izrazu, Picasso i Braque su stvorili slikarstvo u kojem skraćuju oblike te ih geometrijski pojednostavljaju i zgušnjavaju, istovremeno razbijajući perspektivu u odvojene, naglašene segmente koji se usijecaju jedan u drugi po prostornom ritmu u kojem nestaju i posljednji tragovi klasičnog prostora.¹⁶⁸ Za razliku od Cézanneovih boja i snažnog fovističkog kolorita, njihovi tonovi su prigušeni. Paletom prevladavaju siva, oker, smeđa, tamozelena te samo povremeno nešto snažniji crveni naglasak. Iz tih razloga francuski kritičar Vauxcelles, izjavio je za Braquea da „siluje oblike, svodeći ih na geometrijske, sheme, kocke (*cubes*),“ čime je ujedno nadjenao ime novom avangardom umjetničkom pravcu. Kao što je njegov izraz prožet idejama matematike, trigonometrije, kemije i psihoanalize, kubizam je prožet racionalističkom formalnom doktrinom.¹⁶⁹ Kubisti, u duhu modernističkog, pozitivističkog društva razvijenih tehnologija i znanosti, gaje skepsu prema osjetilnom iskustvu jer ga smatraju optičkom varkom, prividom stvarnosti koja ne omogućuje umjetnicima penetriranje u bit objekata čemu moderni umjetnici teže.¹⁷⁰ Lomljenjem predmeta, destrukcijom njihovog volumena i iluzije tjelesnosti, kubisti ne promatraju predmet iz samo jedne perspektive već iz više perspektiva istovremeno obilazeći oko predmeta čime ono što o predmetu znaju iz svojeg tjelesnog iskustva upotpunjuju znanjem o predmetu, a znanje iskustvom. Ovaj postupak naposljetku je rezultirao istovremenim prikazom različitih razina stvarnosti. Različiti pogledi u različito vrijeme prikazani su istodobno. Na ovaj način u slikarstvo, koje je u svojoj osnovi vrlo statično i namijenjeno trajanju, prodire dimenzija vremena, čime nastaje načelo koje će ga – pod drugačijim uvjetima – usvojiti i dalje razvijati futuristi.

U kubističkim slikama izvor svjetla nije moguće prepoznati, a svjetlost i sjena ostaju dvoznačni. Sve što je moguće pretvoriti u dvodimenzionalni prostor, uz odricanje od prezrene prostorne dubine i trodimenzionalnosti volumena, biva uključeno u sliku. Harmonija nastaje kao posljedica dobro promišljenog suprostavljanja kontrasta koje dovodi do plastičnog, reljefnog dojma slike.¹⁷¹ Precizna je analiza trebala u sliku ponovno vratiti stvarnosti koja je postajala sve nepreglednijom i razgranatijom i koju je moguće bilo uhvatiti jedino

¹⁶⁸ MARIO DE MICHELI, (bilj. 143), 137.

¹⁶⁹ MARIO DE MICHELI, (bilj. 143), 138.

¹⁷⁰ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al., (bilj. 144), 72.

¹⁷¹ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al., (bilj. 144), 72.

formulama. Upravo zbog analitičkog postupka, prvi razvojni stadij pravca je nazvan analitičkim kubizmom, koji je nastao koncem 1909. godine.

U drugom razdoblju pravca, karakterističnog po življim bojama, razvija se sintetički kubizam u kojem slikari slobodno obnavljaju sliku predmeta koja je konačno oslobođena perspektive. Predmet se više ne analizira i ne rastavlja na sastavne dijelove, već se uzima u svom esencijalnom izgledu bez ikakva podvrgavanja pravilima *mimesisa*. Kubisti sintezu postižu vodeći računa o svima ili samo o nekim dijelovima predmeta koji se javljaju sa svih strana površine platna.¹⁷² Iako ni u sintetičkom kubizmu nema blistavog kolorita kao što je na impresionističkim i fovističkim radovima, boje su intenzivnije i življe.¹⁷³

Uz Picassa i Braque, kubizmu, i to u njegovoj sintetičkoj fazi, pridružili su mu se Juan Gris, Fernand Leger, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Henri Victor Le Fauconnier i André Lhote. Oni su kao kubisti druge generacije unosili u svoja djela, a ujedno i kubizam kao pravac, više ili manje svoja obilježja te su ga ponajprije popularizirali shvatljivijim slikarskim kompozicijama.¹⁷⁴ Neki među njima kao što su Gris, Metzinger i Gleizes navraćali su na sastanke grupe *Section d'Or* (Zlatni rez) osnovane od strane Raymonda Villona, kao otpor kubističkom izrazu dominacije volumena i suzdržanog kolorita koji su zagovarali Picasso i Braque.¹⁷⁵ Inovativniji od Villona u grupi je bio slikar Robert Delaunay koji je revno primjenjujući Chevalierovu teoriju boja i simultanih kontrasta razvio izvedenicu sintetičkog kubizma blistavih, šarenih boja istražujući konstrukciju slike pomoću boje.¹⁷⁶ Tako je, za razliku od Picassa i Braque kojima je glavna preokupacija volumen, Delaunayjevo slikarsko počelo boja. Otkrivajući unutarnje zakonitosti boje, Delaunay stvara pokret i ritam na svojim platnima suprostavljanjem komplementarnih boja koje se međusobno nadopunjuju: crvene i zelene, plave i narančaste, žute i ljubičaste. Same boje su slikovni odraz svjetlosti. Ovaj apstrakni kubizam, kako ga je sam Delaunay nazvao, a Guillaume Apollinaire prozvao orfizam, postupno je odveo umjetnika u potpunu apstrakciju formuliranu kružnim, uskovitlanim i pokrenutim potezima intenzivnih i čistih boja.¹⁷⁷ Nakon toga se Delaunay vratio predmetnosti, a u kasnijim godinama života, vjerojatno pod utjecajem svoje supruge

¹⁷² MARIO DE MICHELI, (bilj. 143), 139.

¹⁷³ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al., (bilj. 144), 74.

¹⁷⁴ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al., (bilj. 144), 78.

¹⁷⁵ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al., (bilj. 144), 78.

¹⁷⁶ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al., (bilj. 144), 78

¹⁷⁷ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al., (bilj. 144), 79-80

Sonie Terk-Delaunay, u slikarevom opusu ponovno oživljava dominantna geometričnost, čime mu slike postaju plošnije i ornamentalnije.¹⁷⁸

Avangardni pravac koji dijeli slične formalne postupke kao kubizam, ali istovremeno je usmjeren na prikazivanje pokreta i brzine jest futurizam, koji nastaje u miljeu talijanske nacionalne kulture. Duhovna osnova „umjetnosti budućnosti“ vuče svoje korijene iz nacionalističkih i imperijalističkih težnji u Italiji nastalih u razdoblju prije Prvog svjetskog rata.¹⁷⁹ Izvorište radikalnih ideja futurista, leži u njihovom nezadovoljstvu s isključenošću Italije iz europskih umjetničkih zbivanja. Nakon 18. stoljeća, Italija, kolijevka brojnih europskih umjetničkih stilova, nije iznjedrila nijednog slikara značajnog u europskim okvirima, a ta neobnjašnja kreativna malaksalost i umjetnička stagnacija, razbjesnila je mladu talijansku inteligenciju. Procvat umjetničkih časopisa u susjednim zemljama i 1895. po prvi put održano venecijansko Biennale umjetnosti, otvorilo im je oči što se u međuvremenu zbivalo u drugim europski zemljama. Upravo je stvaranje futurističkog pokreta bila materijalizacija težnje mladih talijanskih intelektualaca i umjetnika za sudjelovanjem u tokovima modernističke, avangardne umjetnosti, ali i htijenja za stvaranjem umjetnosti koja bi bila u korak s visoko razvijenom tehnologijom modernog doba.¹⁸⁰

Otac talijanskog futurizma je književnik i pjesnik Filippo Tommaso Marinetti koji je postavke pokreta artikulirao u Prvom manifestu futurizma, objavljenom 1909. godine u francuskom časopisu *Figaro*. U manifestu Marinetti odbacuje djela i umjetničke stilove prošlosti želeći ih zamjeniti pokretom, brzinom, dinamičnošću, glorifikacijom tehnologije i strojeva, ali nasiljem i ratom kojeg naziva „...jedinom higijenom svijeta...“¹⁸¹ Uskoro su se Marinettiju pridružili brojni književnici (Giovanni Papini, Ardegno Soffici), ali i slikari Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Gino Severini i Luigi Russolo.¹⁸² Spomenuti slikari su naredne, 1910. godine objavili „Tehnički manifest futurističkog slikarstva“ u kojem su također izrazili otpor prema kultu klasične umjetnosti i odbacivanje svih oblika imitacije, pojmova harmonije i dobrog ukusa, kritičare umjetnosti i sve tradicionalne umjetničke teme.¹⁸³

¹⁷⁸ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al., (bilj. 144), 80

¹⁷⁹ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al., (bilj. 144), 83

¹⁸⁰ MARIO DE MICHELI, (bilj. 143), 159.

¹⁸¹ JOJA RICOV, Talijanski futurizam s precima i potomstvom, Zagreb, Hrvatsko književno društvo sv. Jeronima, 2004., 21

¹⁸² KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al.,(bilj. 144), 83

¹⁸³ Manifesto of the Futurist Painters, Manifestos, <http://www.unknown.nu/futurism/painters.html>, posjećeno 8. 1. 2019.

Radikalni stavovi, ali ponajviše intriganti radovi futurističkih slikara postigli su uspjeh: privukli su pozornost europske umjetničke scene. Navedeno je potvrđeno time što je 1912. pariška galerija Bernheim-Jeune pružila futuristima priliku ne samo izložiti svoja djela, već objasniti različitost svojih stavova u odnosu na kubizam. Futuristi su objasnili da u odnosu na kubiste koji njeguju statičnost formi, oni u svojim djelima prikazuju dinamiku pokreta.¹⁸⁴ Ova izložba će kasnije biti preseljena u Londonu, a nedugo kasnije Herwath Walden pripremio je u galeriji Sturm pregled futurističke umjetnosti. Futurizam je uspio ponovno dovesti Italiju u žižu europske likovne scene.

Europske intelektualce i umjetnike futurizmu je privukla njegova teoretska potkrijepljenost koja se pripisuje slikaru Umberto Boccioniju, umjetniku najviše odgovornom za sastavljanje manifesta futurističkog slikarstva i skulpture, ali i za sintetiziranje cjelokupne poetike futurističke likovnosti u knjizi „Futurističko slikarstvo i kiparstvo“ iz 1914. godine. Kao Cézanne i kubisti, futuristi su težili u svojem slikarstvu poniranju u biti objekata, odnosno zahvaćanje zbilje predmeta iznutra. No za razliku od kubista koji su intelektualno prodirali u bit stvari, futuristi su, kako tvrdi Boccioni, težili obuhvaćanju zbilje u njenom apsolutu, kako bi se zbilja obuhvatila u svojoj njenoj jedinstvenoj mnogostrukosti, u svom njenom neprekidnom kretanju te u cijelom životu koji je dio univerzalnog života.¹⁸⁵ U praksi, Boccioni je nastojao navedeno ostvariti slikanjem snažnih, plastičnih oblika koji se međusobno lome, preklapaju, fragmentiraju i sudaraju te intenzivnim bojama. Također, kako bi izrazio četvrtu dimenziju (vrijeme), slika forme transparentnijim bojama kojima se unutrašnjost i vanjšina međusobno prožimaju te se ostvaruje dojam njihove simultanosti.¹⁸⁶

Gino Severini je drugačije predstavljao dinamizam i pokret. Oslanjajući se na tehnike analitičkog kubizma, prikazuje motive istodobno s više različitih točaka gledišta, no ne u stanju mirovanja, nego u kružnim, padajućim i trzajućim pokretima. Severinijeva trajna fascinacija neoimpresionizmom ostat će prisutna kroz njegov odmjereni, ali bogat kolorizam.¹⁸⁷

Najstariji među futurističkim buntovnicima, Giacomo Balla isprva se također bavio problematikom prikazivanja tijeka faza brzine na slikarskoj podlozi stvarajući djela u kojem

¹⁸⁴ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al.,(bilj.144), 83

¹⁸⁵ MARIO DE MICHELI,(bilj. 143), 163.

¹⁸⁶ MARIO DE MICHELI,(bilj. 143), 165.

¹⁸⁷ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al.,(bilj. 144), 85.

se ono dočarava duplikacijom predmeta, udova ili drugih dijelova tijela figura. Kasnije stvara umjetnički inovativne relativno statične i apstrahirane kompozicije dinamizma i brzine.¹⁸⁸

Osim umjetničkog aktivizma, futurizam je bio i izuzetno politički angažiran pokret, što ga je u konačnici „koštalo“ njegove umjetničke snage. Futuristi, naročito Marinetti, su bili izuzetno nacionalistički, imperijalistički i militaristički orijentirani i prije izbijanja Prvog svjetskog rata. Tako su brojni futuristi bili oduševljeni ratom Italije protiv Libije, a kada je Italija 1915. ušla u Prvi svjetski rat, brojni futuristi su se dobrovoljno priključili talijanskoj vojsci. Uz Marinettija, u redove talijanskih vojnih snaga priključili su se slikari Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Mario Sironi i Julius Evola, arhitekt Antonio Sant'Elia, te slikar i glazbenik Ugo Piatti. Neki od njih nisu se više vratili s bojišta, kao što su Sant'Elia koji je poginuo u borbama kod Montfalcone i Boccioni koji je poginuo kod Verone padnuvši s konja.¹⁸⁹ Polako se među brojnim futuristima počela razbijati iluzija o veličanstvenosti tehnologije i rata, međutim Marinetti je i dalje ustrajao na svojim stavovima. U ozlojeđenoj poslijeratnoj klimi „osakaćene pobjede“ u Italiji su počele bujati radikalne desničarske nacionalističke, ali i ljevičarske komunističke opcije. S obzirom na prijeratnu orijentaciju pokreta, futuristi postaju desničarska politička opcija osnovavši u drugoj polovici rujna 1918. *Partito Politico Futurista* (Politička stranka Futurista). Očekivano, Marinetti se postepeno povezao s fašističkim vođom Benitom Mussolinijem i pjesnikom Gabrieleom D'Annunziom čime postaju jezgra nacionalističko-konzervativnih snaga u zemlji. No, vezivanje futurizma kao avangardnog umjetničkog pokreta za fašističku ideologiju, dovelo je do gašenja njegove umjetničke snage. Već tijekom Prvog svjetskog rata, Carlo Carrà je pod utjecajem slikara Giorgia de Chirica napustio futurizam okrenuvši se metafizičkom slikarstvu. Na isti način, 1919. godine od futurizma se udaljavaju Sironi i Soffici, a Severini koji se nikada nije u potpunosti slagao s agresivnim futurističkim nastupima i stavovima, uputio se prema kubizmu, a postepeno tijekom 1920-ih i 1930-ih prema neoklasicizmu. Po završetku rata, Russolo je praktički prestao slikati i tek je 1942. godine ponovno započeo s mistično-simbolističkim slikarstvom. Balla je nastavio slikati, ali nesigurno i s tinjajućom slikarskom kreativnošću. Prva, kreativno najplodnija generacija futurista se ugasila. Pojavio se i „drugi futurizam“ koji se osobito razvijao između 1920. i 1928. no zanimanje umjetnika druge

¹⁸⁸ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al., (bilj. 144), 87.

¹⁸⁹ DANIELE CONVERSI, Art, Nationalism and War: Political Futurism in Italy (1909–1944) , u: Sociology Compass, 3/1 (2009), 100.

generacija kao što su Enrico Prampolini, Fortunato Depero, Mina Rossi i Fillia, okrenulo se s plastičnog dinamizma prema izrazima bližim sintetičkom kubizmu i konstruktivizmu.¹⁹⁰

Istodobno s pojavom drugog futurizma, nakon Prvog svjetskog rata u Europi mnogi slikari napuštaju avangardne pravce i likovne inovacije aktualne početkom stoljeća i vraćaju se tradiciji, obnavljajući figuraciju i monumentalnost kao izraz smirivanja i bijega od nasilja koje je čovječanstvo iskusilo u dotad tehnološki najrazvijenijem ratu svjetskih razmjera.¹⁹¹ Neki umjetnici u Njemačkoj kroz pokret *Nova objektivnost* (Otto Dix, Georg Grosz, Max Beckmann) posežu za figuracijom u svrhu agresivne društvene kritike te demaskiranja vremena i svojih suvremenika, dok je u Italiji i Francuskoj povratak figuraciji odraz pokušaja stvaranja novog uređenja. Tako je u Italiji razvoj nove, ali konzervativnije umjetnosti omogućilo slikarstvo De Chirica i Carrà, ali i talijansko renesanso-klasicističko nasljeđe.¹⁹² Oblikovanju nove umjetnosti i povratku figuraciji u Italiji pomogao je i slikar Giorgio Morandi koji je obnovio običnim predmetima njihovo izvaniskustveno dostojanstvo, a 1918. godine izlazi prvi broj časopisa *Valori plastici* koji je programski pozivao na povratak tradicionalnim (figuralnim) vrijednostima u umjetnosti. Još jedan korak unazad bio je kada je nekoliko umjetnika iz grupe koja se okupljala oko časopisa *Valori plastici* stvorilo pokret *Novocento italiano* koji je bio naklonjen fašizmu te je čak sam Mussolini održao govor na njihovom prvom zajedničkom nastupu.¹⁹³ Iako je umjetnička situacija bila prilično nepoticajna i učmala, ipak su iz nje proizašla umjetnički značajna stvaralaštva. Među njima je nekadašnji futurist i ratni dobrovoljac Mario Sironi koji je u svojem postavangardnom stvaralaštvu na monumentalno-arhaizirajući način prikazao osamljenog čovjeka unutar industrijaliziranog krajolika, pri čemu nije izbjegavao ni ekspresivnu dramatičnost stvorivši otupjeli svijet u kojem se osjeća utjecaj sjevernjačkog ekspresionizma.¹⁹⁴

Veliki eksponent figuralnog slikarstva nakon Prvog svjetskog rata u Italiji bilo je metafizičko slikarstvo koje je nastalo kada je Carlo Carrà, napustivši futuristički pokret upoznao slikara Giorgia de Chirica, utemeljitelja novog pravca. Giorgio de Chirico i Carrà zajedno su razradili njegovu estetsku teoriju kao slikarstvo metafizičkih prostora punih duboke melankolije, velike osamljenosti i straha što vreba iz svih kutova. Uzori metafizičkim slikarima bili su talijanski majstori rane renesanse: Paolo Uccello, Masaccio i Piero della

¹⁹⁰ MARIO DE MICHELI, (bilj. 143), 158.

¹⁹¹ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al.,(bilj. 144), 184.

¹⁹² KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al.,(bilj. 144), 184.

¹⁹³ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al.,(bilj. 144), 184.

¹⁹⁴ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al.,(bilj. 144), 185.

Francesca zbog njihovog preciznog prikazivanja likova i predmeta te pažljivo proračunate perspektive.¹⁹⁵ Taj utjecaj je naročito vidljiv u djelima Giorgia de Chirica koji je stvarao slike nadahnute mračnim trgovima Ferrare te praznih trgova Torina i Firence, nastanjenih samo kipovima bez lica što bacaju duge sjenke. Ponekad se horizontom takvih prikaza poput duha kreće tramvaj ili lokomotiva. De Chiricove kompozicije počivaju na oblikovnoj logici utemeljene na slikarstvu rane renesanse, iako se odlikuju skokovitom perspektivom i skraćenim linijama nedogleda koje nisu realne te posjeduju prijeteću privlačnu snagu. Dominiraju zelena, oker i siva boja, a gradovi poznati kao turistička odredišta dobivaju dimenziju demonskog, time što se predmeti u njima oživljuju na prijeteći način. Izražajnost takvih bezglasnih prostora pojačana je pojavom krojačkih lutaka-*manichina* koji postaju utvare od kože i drveta. Otudjenje u De Chiricovim svijetu postaje potpuno izvlačenjem stvarnih predmeta iz njihovog uobičajenog konteksta i premještajem u okruženje u koje ne pripadaju. Oko 1919. godine, de Chirico se počeo zalagati za povratak tradiciji, najavljujući opću tendenciju u umjetnosti nakon Prvog svjetskog rata. U tom periodu počinje kopirati djela renesansnih majstora i hvaliti slike velikih kolorista, a njegove slike koje nastaju dvadesetih i tridesetih godina iskazuju određenu restaurativnu, retrospektivnu težnju, no ipak posjeduju svoju jedinstvenu originalnost.¹⁹⁶

Kao i na Zapadu, u prvim desetljećima 20. stoljeća na Istoku se odvijao prilično dinamičan razvoj modernističke i avangardne umjetnosti. Rusko slikarstvo i književnost ostaju vjerni realizmu 19. stoljeća sve do 1905. godine. U tradiciji tog stoljeća ubrajali su se takvi velikani da se nitko nije usuđivao niti pomisliti da ih se ukloni s horizonta. U Rusiji još nije izbila demokratsko-buržoaska revolucija, te se stoga na različite načine očitovao revolucionarni poticaj stvarajući čvrste veze između naroda i intelektualaca. Lom što se nekoliko godina ranije zbilo na europskom Zapadu, u Rusiji se s jednakom dramatičnošću očitovao tek poslije revolucije 1905. godine u kojoj su s izrazitom nepokolebljivšću sudjelovale narodne snage, dajući revoluciji izrazit socijalistički karakter. Bio je to široki društveni pokret koji je podigao radnike i seljake i iz temelja potresao feudalni sustav u zemlji, ali je caristička vlast ipak odoljela napadu i pobjedila, nemilosrdno gušeći revoluciju i unjevši strah među najbrojniji dio intelektualaca koji su prišli narodnim snagama u trenutku njihovog uspona. U tom razdoblju, nakon 1905. prekida se kulturna tradicija realizma i prodiru utjecaji zapadne

¹⁹⁵ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al.,(bilj. 144), 133.

¹⁹⁶ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al.,(bilj. 144), 134.

avangardističke umjetnosti te nastaju brojni intelektualno i umjetnički srodni pokreti na tlu carske Rusije.¹⁹⁷

Modernističke tendencije pronašle su plodno tlo u Moskvi gdje se razvijao vrlo intenzivan umjetnički život, a fovističko i kubističko slikarstvo je imalo brojne simpatizere i sljedbenike. Upoznavanju moskovske inteligencije i umjetnika s novitetima u francuskom slikarstvu doprinjele su zbirke bogatih kolekcionara umjetnina Sergeja Ščukina i Ivana Morozova u kojim su se mogli naći na stotine Cézannovih, Picassovih i Matisseovih djela. Ruski umjetnici nisu bili zadovoljni asimilacijom artistskih iskustava sa Zapada, već su ih htjeli naknadno i originalno razviti.¹⁹⁸ Slikari Mihail Larionov, Natalija Gončarova, David i Vladimir Burljuk razvili su primitivistički izraz različitih uzora.¹⁹⁹ Nedugo nakon isti umjetnici, kojima se pridružuje i slikar Kazimir Maljevič, osnivaju ruski futuristički pokret, te počinju stvarati u slikarskom pravcu koji povjesničarska umjetnosti Camille Gray naziva kubofuturizmom. U slikarskom smislu, posebno se istaknuo Kazimir Maljevič čiji slike iz tog razdoblja karakteriziraju geometrizirani likovi od masivnih, širokih i zaobljenih oblika naznačeni jarko kontrastnom masom boje. Većina Maljevičevih slika iz kubofuturističke faze imaju mnogo više formalnih sličnosti s kubizmom, naročito opusom Fernanda Legera. Međutim, kubofuturizam nije dugo trajao, već, kako se ispostavilo, postati „odskočna daska“ za daljnje umjetničke inovacije u Rusiji.²⁰⁰

Tako će na osnovi svojeg proučavanja optike i teorija o tome kako se zrake svjetla, koje se sjeku, odražavaju na površini predmeta, Mihail Larionov utemeljiti 1912. godine umjetnički pravac rejonizam (franc. rayon–zraka) ili lučizam (rus. luč–zraka). U Manifestu rejonizma Larionov je svoj novi likovni izraz definirao kao sinteza kubizma, futurizma i orfizma., a usto je pisao s izrazitim divljenjem o strojevima i tehnici. Larionov je isticao rusko ishodište rejonizma, međutim priznaje da pokret puno duguje kubizmu, a po isticanju dinamičnih linearnih formi povezan je i s talijanskim futurizmom. Većina Larionovljevih rejonističkih slika su apstrakne, a prostorni oblici u njima nastaju presjecanjem reflektiranih zraka različitih predmeta stvarajući time oblike koje je izabrala umjetnikova volja.²⁰¹

¹⁹⁷ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al.,(bilj. 144), 135

¹⁹⁸ MARIO DE MICHELI,(bilj. 143), 173.

¹⁹⁹ VLADIMIR MARKOV, Russian Futurism: A History, Berkley, Los Angeles, University of California Press, 1968., 62.

²⁰⁰ CAMILLA GRAY, Ruski umjetnički eksperiment 1863.–1922., Beograd, Izdavački zavod Jugoslavija, 1978.135-134

²⁰¹CAMILLA GRAY, (bilj. 200), 135-136.

Pravac apstraktne formalne naravi bio je suprematizam koji je osnovao Kazimir Maljevič nakon što je nadišao kubofuturizam. Maljevič je uspio razviti novo slikarstvo krajnjim pojednostavljanjem i svođenjem kubizma na osnovne geometrijske likove: pravokutnik, trokut, pravce i krug.²⁰² Na taj način Maljevič je želio stvoriti apsolutnu nadmoć čiste senzibilnosti u figurativnoj umjetnosti tako da slikarska sredstva kao što su boja i oblik postanu u umjetničkom smislu važniji od pukog prikaza vidljivog svijeta. Maljevič je bio prvi umjetnik koji je uistinu stvarao djela potpuno oslobođena svih predmetnih aluzija i konotacija, stvorivši na taj način novi realizam slike.²⁰³

Uz navedene, na Istoku se kao novi avangardni umjetnički pravac pojavio konstruktivizam koji je osnovao slikar Vladimir Tatlin. Kao Larionov i Maljevič, on je započeo svoj slikarski razvoj kroz sezanimizam, fovizam i kubizam, no kasnije ga čar tehnike sve više navodi na to da svoja traženja uputi u tom pravcu, uvjeren da je samo tako moguće uhvatiti duh novoga doba. Stoga se Tatlinove pretpostavke najviše prepoznaju u kubističkom slikanju predmeta, koje je ipak oslobođeno bilo kakvog odnošenja na zbiljski podatak i u isti mah u utjecaju futurističkih ideja, koje su umjetnicima otkrile modernu estetiku stroja. Strukturalne kompozicije od različitih materijala koje je Tatlin počeo raditi 1913., osobito one obješene o željeznoj niti, izgledale su poput neobičnih tehničkih konstrukcija.²⁰⁴

No, izbijanje Oktobarske revolucije 1917. godine i dolazak boljševika na vlast, uspio je konstruktivizam dovesti u fokus likovnog života u prvoj socijalističkoj državi svijeta. Širok krug avangardnih umjetnika, uključujući suprematiste, konstruktiviste, futuriste, simboliste čak i umjetnike realističkog izraza 19. stoljeća, stali su na stranu boljševičke revolucije, a brojni su nakon revolucije ušli u kulturne institucije organiziravši umjetnički život. Nova vlast je već revolucionarno mobilizirane avangardne umjetnike pozvala na suradnju u narodnoj vladi što su oni svesrdno prihvatili. Iako su prihvatili suradnju, većina umjetnika u avangardi nisu bili boljševički orijentirani, već su bili obuzeti revolucionarnim oduševljenjem. Prihativši postepeno u potpunosti novu narodnu vlast, avangardni umjetnici su zauzeli važne pozicije u kulturnom i obrazovnom životu, među kojima su bili futuristički pjesnik Vladimir Majakovski, slikari Kazimir Maljevič, El Lissitzky, Vladimir Tatlin, Marc Chagall, Olga Rozanova i brojni drugi. Avangardisti su doprinjeli razvoju kulture i umjetnosti u sovjetskoj Rusiji otvarivši 36 novih muzeja tokom 1918. godine, a u Moskvi su 1920.

²⁰² MARIO DE MICHELI, (bilj. 143), 177.

²⁰³ KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al., (bilj. 144), 164 – 165.

²⁰⁴ MARIO DE MICHELI, (bilj. 143), 176

osnovali Državni institut za umjetnost i kulturu koji je imao svoje ogranke u Petrogradu i Vitebsku.²⁰⁵

Međutim, u odnosu na ostale avangardiste, naročito kada su oko 1920. počele izbijati nesuglasice vezano uz status i funkcije umjetnosti u sovjetskom društvu, konstruktivisti su se izuzetno društveno angažirali zauzevši čvrst stav blizak boljševičkom režimu. Za razliku od suprematista, oni su se borili za ukidanje umjetnosti kao takve, smatrajući je preživjelim buržoaskim estetizmom. Poticali su umjetnike da se posvete djelatnosti koja je izravno korisna društvu, nastojeći ih uvjeriti da se posvete oblicima umjetničke produkcije koji će biti povezani sa životom, što je podrazumijevalo reklamne plakate, arhitekturu i industrijsku proizvodnju. S tog gledišta, Tatlin je bio pionir onoga što se danas naziva industrijski dizajn. Konstruktivisti su osim manifesta, izrađivali funkcionalne, svakodnevne predmete kao što su omotnice i svesci knjiga i časopisa, određeni fontovi tiskarskih slova i stvari svakodnevne uporabu i opreme, pritom dajući svim svojim produktima smisao žive, gipke i jasne modernosti.²⁰⁶

Zbog izrazite marksističke orijentacije Tatlina i njegovih najbližih suradnika, konstruktivizam je kao pokret dobivao na važnost te je čak postao najznačajniji likovnooblikovni pravac u prvim godinama postojanja SSSR-a. Dok je u književnosti futurizam nastavio živjeti, kubo-futurizam se u potpunosti ugasio, a nadomjestio ga je konstruktivizam. Međutim s Tatlinovim postavkama konstruktivizma nisu se slagali svi umjetnici. Tako su se braća Naum Gabo i Antoine Pevsner, koji su bili politički neutralni, postupno odvojila od Tatlina i nastavili razvijati vlastite slikarske i kiparske izraze.²⁰⁷

Konstruktivizam, kao i avangarda u SSSR-u se uskoro, 1922. godine, počela približavati svojem kraju, kao i njena suradnja s režimom. Jedan razlog je bio taj što su međusobne suprotnosti među vođama avangarde počele isplivavati na površinu te su jačali sukobi među samim umjetnicima. U tim sukobima, avangarda se umjetnički počela iscrpljivati te više nije mogla ispunjavati zahtjeve koje su im zadavale komunističke vlasti. Drugi razlog leži u političkim promjenama nakon Lenjinove smrti 1922. godine. Lenjinov nasljednik, novi generalni sekretar CK Sovjetskog saveza, Josif Staljin sve je glasnije zahtijevao da umjetnost mora služiti masama, odnosno narodu, stoga se avangarda u veoma politiziranom javnom

²⁰⁵ ANDREJ MITROVIĆ, *Angažovano i lepo- umjetnost u doba svjetskih ratova*, Beograd, Narodna knjiga, 1983., 84-85.

²⁰⁶ MARIO DE MICHELI, (bilj. 143), 178-179.

²⁰⁷ MARIO DE MICHELI, (bilj. 143), 179.

životu našla u situaciji da svoju odanost revoluciji mora dokazati odustajanjem od samostalnog shvaćanja revolucionarnog angažmana kako bi prihvatila političku doktrinu komunizma što ju je odvelo u propast. Početkom 1930-ih Staljin je cjelokupni kulturni život podvrgnuo snažnoj režimskoj kontroli, a time i umjetnost. Odbačena su moderna i avangardna umjetnost, a novi kanon umjetnosti postaje socijalistički realizam. Neki avangardni umjetnici su se pokušali prilagoditi zahtjevima režima, kao što je Maljevič koji se ponovno okušavao u figuraciji, iako je većina njih emigriralo na Zapad kao što su Marc Chagall, Antoine Pevsner, Naum Gabo i brojni drugi.²⁰⁸

Brojni umjetnici raznovrsnih paradigmatičkih avangardi koji su se pojavili i na Zapadu i Istoku boravili su i sudjelovali na izložbama u Mađarskoj, naročito u njenoj metropoli. Gostovanja i izložbe tih avangardističkih umjetnika koji su mijenjali europsku umjetničku scenu, neposredno i logično je utjecala na genezu i razvoj mađarske avangardne scene, koja se ubraja u jednu od tzv. neparadigmatičkih avangardi u Europi.²⁰⁹

II.b. Likovna scena u Mađarskoj u prvim desetljećima 20. stoljeća

II.b.1. Počeci mađarskog modernizma

Od sredine 19. stoljeća među mađarskim intelektualcima i umjetnicima postojao je interes za aktualna likovnumjetnička zbivanja u Zapadnoj Europi, ali tek od 1890-ih došlo je do promjena koje će omogućiti šire prihvaćanje progresivnih umjetničkih pokreta u Ugarskoj. Od tada umjetnici će biti otvoreni prema zapadnoj umjetnosti, ali ujedno i formulirati od nje elemente koji će sačinjavati izraz koji bi bio specifično nacionalan (mađarski), ali i internacionalan. Kako bi to postigli, umjetnici su bili spremni prihvaćati, često istovremeno, mnogo različitih umjetničkih stilova, ali i tema koje nisu uvijek bile usuglašene s ukusom i očekivanjima tradicionalne ugarske aristokracije i dvora.

U drugoj polovici 19. stoljeća, bilo je uobičajeno da umjetnici iz transljajtanskih²¹⁰ područja dualne Monarhije, koji su se željeli obrazovati na području likovnih umjetnosti, odlaze na studij u Njemačku, naročito u München, ali također u Düsseldorf i Beč. Brojni mladi

²⁰⁸ ANDREJ MITROVIĆ, *Angažovano i lepo- umjetnost u doba svjetskih ratova*, Beograd, Narodna knjiga, 1983., 95

²⁰⁹ MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, (bilj. 121), 98.

²¹⁰ Transljajtanija (njem. *Transleithanien*), zemlja s »ove«, lijeve strane rijeke Leithe; nakon Austro-ugarske nagodbe 1867., naziv za ugarsku polovicu monarhije (»zemlje ugarske krunec») koju su činile Ugarska, Hrvatska i Slavonija. Nasuprot tomu, austrijska polovica Monarhije zvala se Cislajtanija, tj. zemlja s »one«, desne strane rijeke Leithe. (<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=62046>)

umjetnici su odlazili na njemačke akademije kako bi stekli čvrste temelje u slikarstvu realizma i naturalizma, a naročito u prikazivanju realističkih efekata u pejzažnom slikarstvu na čemu se posebno inzistiralo. Mađarski studenti su naročito birali Akademiju u Münchenu jer su tamo neki od tamošnjih predavača bili Mađari, a među njima se isticao slikar Simon Hollósy koji je vodio i vlastitu slikarsku školu. Hollósy je također studirao u Münchenu, ali je pod utjecajem aktualne francuske umjetnosti, počeo slikati povijesne kompozicije smještene u ambijente realistično prikazanih krajolika. Eksperimentirao je s naturalističnim ilustracijama za književna izdanja i stvarao portrete koji su istodobno bili obilježeni akademizmom i realizmom. S obzirom na stvaralaštvo iz doba djelovanja u Nagybányi, vjerojatno je bio upoznat s Monetovim ciklusom katedrala i Gauguinovim pont-aventskim periodom.

Međutim, do sredine 1890-ih, među mlađim generacijama umjetnika na minhenskoj akademiji raslo je nezadovoljstvo prema tamošnjem akademističkom i konzervativnom podučavanju. Kada je 1896. Simon Hollósy pokrenuo slikarsku koloniju u Nagybányi,²¹¹ brojni mladi mađarski, ali ruski, poljski, škotski, armenski i njemački studenti su mu se pridružili.²¹² Njegujući *plein air* slikarstvo, umjetnička kolonija u Nagybányi predstavljala je svojevrsnu nasljednicu Barbizonske škole u Francuskoj gdje su mađarski pejzažisti djelovali od 1870-ih. S druge strane, slikare u Nagybányi privukao je njemački naturalizam i simbolizam Arnolda Böcklina, Hansa von Maréesa i Fritza von Uhdea. U svojem nastojanju za afirmiranjem francuskog impresionističkog plenerizma i kreativno oslobođenog realizma, kolonija u Nagybányi privukla je brojne perspektivne slikare iz cijele Austro-Ugarske Monarhije, a među njima su bili mladi mađarski umjetnici Károly Ferenczy, István Réti, János Thorma, Bélé Iványi-Grünwald i dr.²¹³ Umjetnička kolonija u Nagybányi značajna je jer su neki njeni polaznici desetljeće kasnije, 1909. utemeljili i umjetničku koloniju u Kecskemétu kroz koju su prolazili mnogi mladi slikari željni slobode prostora i slikanja u *plein airu*.²¹⁴

Kolonija u Nagybányi je privukla i slikara Jozsefa Rippl-Ronaija. Kao i drugi mađarski slikari toga vremena, Rippl-Ronai je kratko studirao u Münchenu da bi početkom 1880-ih otišao u Pariz. Ondje je radio u ateljeu sunarodnjaka, majstora pejzažnog i žanr slikarstva

²¹¹ Današnje mjesto Baia Mare na teritoriju Rumunjske.

²¹² JÚLIA SZABÓ, *Color, Light, Form and Structure: New Experiences in Hungarian Painting, 1890 – 1930*, u: *Standing in the Tempest: Painter of the Hungarian Avant-Garde 1908 – 1930*, Cambridge, Massachusetts, Santa Barbara, California, (SAD), The MIT Press, Santa Barbara Art Museum, 94.

²¹³ JÚLIA SZABÓ, (bilj. 212), 94.

²¹⁴ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.) 15.

Mihályja Munkácsyja do 1889. godine kada se sprijateljio s umjetnicima francuske grupe slikara, Nabisovcima, kojima se i pridružio. Rippl-Ronai se divio i Cézannea i Gauguinu, iako nije postao njihovim sljedbenikom,. Godine 1897. je izlagao u pariškoj Galeriji Bing, centru *art nouveau* u Francuskoj, a 1899. izlagao je s pripadnicima grupe Nabis. Pod utjecajem svojih francuskih iskustava, Rippl-Ronai je razvijao izrazito individualan slikarski stil. Stekavši prve uspjehe s naturalističkim izrazom secesijske elegancije portretirajući dame iz visokog društva, počinje njegovati impresionistički izraz dematerijalizirajuće mekoće da bi razvio posebnu maniru u kojem boju veće gustoće nanosi u točkicama na platno stvarajući mozaičnu frakturu slike. Spomenuti postimpresionistički-pointilistički stil sam Rippl-Ronai je nazvao „kukuruznim stilom.“²¹⁵

Iako su krajem 19. stoljeća noviteti u suvremenoj francuskoj umjetnosti dobro bili prihvaćeni među umjetnicima, ali kritičarima i rastućim sloju kolekcionara umjetnina, zbog obilježavanja milenija postojanja mađarske nacije 1896. (*Az 1896-os millenniumi ünnepszégek*), ugarski umjetnici su poticani na stvaranje stila koji bi fuzionirao progresivne formalne tehnike modernističke umjetnosti s tradicionalnom i nacionalnom ikonografijom. U godinama nakon jubileja 1896. godine, moderni mađarski umjetnici su i dalje tražili inspiraciju i uzore u artistskim trendovima sa Zapada, ali kako bi svojim stvaralaštvom slavili i isticali svoju nacionalni identitet i tradicionalnu povezanost s Istokom. Tako su se brojni slikari tog vremena okrenuli simbolizmu koji je pomirio naklonost prema francuskim avangardnim pravcima i očekivanja naručitelja konzervativnijeg ukusa.²¹⁶

Prihvatanje francuskog impresionizma od strane slikara u Nagybányi i simbolizma od brojnih budimpeštanskih slikara, ali i umjetnička asimilacija *art nouveau* diljem Ugarske postaviti će temelje za entuzijastičnu recepciju drugog vala progresivne europske umjetnost. Međutim drugi val utjecaja sa Zapada je bio pospješšen jednom značajnom promjenom. Naime od 20. stoljeća dogodio se preokret u orijentaciji umjetnosti u Ugarskoj. Početkom 1905. mladi mađarski umjetnici svjesno biraju za cilj svojih putovanja i umjetničkog istraživanja Pariz, umjesto Münchena, Berlina ili Düsseldorfa. Od tog vremena, mjerilo svake vrijednosti postaje francuska umjetnost.²¹⁷ Među umjetnostima prednjačilo je slikarstvo,

²¹⁵ JÚLIA SZABÓ, (bilj. 212), 100.

²¹⁶ STEVEN A. MANSBACH, *Revolutionary Engagements: the Hungarian Avant-garde*, u: *Standing in the Tempest: Painters of the Hungarian Avant-Garde 1908. – 1930.*, Steven A. Mansbach (ur.), Cambridge, Massachusetts, Santa Barbara, California (SAD), The MIT Press, Santa Barbara Museum of Art, 1991., 49.

²¹⁷ KRISZTINA PASSUTH, *Međunarodne veze Aktivista i grupe Osmorice*, u: *Mađarska avangarda: Osmorica i Aktivisti*, Osijek, Beograd, Zagreb, Galerija likovnih umjetnosti Osijek, Muzej savremene umetnosti, Beograd, Umjetnički paviljon Zagreb, 1982., 39.

stoga su se prvo u njemu nazirali modernistički noviteti. Brojni slikari mlađe generacije, polaznici umjetničke kolonije u Nagybányi kao što su BÉLA Czóbel, Lajos Tihanyi, Sandor Galimberti i drugi, fascinirali su se aktualnim kretanjima u francuskom slikarstvu vjerujući da ono pokazuje novi estetski put kojima mađarsko slikarstvo mora krenuti. Odbacivši impresionistički izraz i plenerizam njihovih učitelja, navedeni umjetnici okupljaju se i prozivaju Neoimpresionistima te promoviraju nove vrijednosti u mađarskoj umjetnosti koje se baziraju na suvremenoj estetici i društveno odgovornom angažmanu.²¹⁸ Ovaj pokret Neoimpresionista s kojim je mađarsko moderno slikarstvo ušlo u 20. stoljeće, rađa se gotovo istovremeno s francuskim fovistima. U stvaranju mađarskih Neoimpresionista, slikar BÉLA Czóbel ima osobnu zaslugu time što je kao poznavatelj Pariza svojim slikama u fovističkom izrazu, promijenio ukusu cijele jedne generacije umjetnika i njihovu artistsku orijentaciju vrativši se u Nagybányu 1906. godine.²¹⁹

Veliki doprinos afirmaciji slikarskih noviteta na mađarskoj likovnoj sceni dala je izložba djela Cézannea, Gauguina i drugih postimpresionista održana 1907. u Nacionalnom salonu (*Magyar Nemzeti szalon*) u Budimpešti koja je pobudila među mladim slikarima uzbuđenje i divljenje dostojno novih, aktualnih umjetničkih koncepcija.²²⁰ Iste godine, 1907. (kao posljedica spomenute izložbe) nastaje grupa „MIÉNK“ (*Magyar Impresszionisták és Naturalisták Köre*-Mađarski impresionisti i naturalisti) koja je okupila brojne umjetnike želeći raskinuti s tradicionalnom, mimetičnom umjetnošću i nastojeći ostvariti stroži, objektivniji svijet oblika, a polazišna točka je bilo slikarstvo Paula Cézannea. Općenito je na mađarskoj likovnoj sceni, Cézanneov utjecaj bio trajniji i dublji, zato što je osim u umjetničkom smislu, pružio bazu i za jedan univerzalni pogled na svijet. Onim mađarskim umjetnicima koji su težili promjeni društva i pronalasku vanjskog izraza svojoj unutrašnjoj nabujaloj energiji, Cézannovo slikarstvo, okrenuto traženju i usmjereno na bit stvari, je bilo mnogo bliže od fovističkog kolorita jedinstvene harmonije.²²¹

MIÉNK se kao heterogena grupa bez programa i sastavljena od umjetnika različitih preferencija, izraza i gledišta na umjetnost, nije dugo održala. Već na prvoj zajedničkoj izložbi MIÉNK-a 1909. godine osam slikara mlađe generacije, među kojima su bili spomenuti neoimpresionisti, odvojili su se od skupine želeći stvarati radikalnu umjetnost koja

²¹⁸ STEVEN A. MANSBACH, (bilj. 216),50.

²¹⁹ KRISZTINA PASSUTH, (bilj. 217), 39.

²²⁰ KRISZTINA PASSUTH, (bilj. 217), 39.

²²¹ KRISZTINA PASSUTH, Međunarodne veze Aktivista i grupe Osmorice, u: *Mađarska avangarda: Osmorica i Aktivisti*, Osijek, Beograd, Zagreb, Galerija likovnih umjetnosti Osijek, Muzej savremene umetnosti, Beograd, Umjetnički paviljon Zagreb, 1982., 39.

će odbaciti nasljeđenu konvenciju da umjetnost mora ugađati ukusu i očekivanjima publike i naručitelja. Izdvojeni umjetnici Károly Kernstok, Róbert Berény, Deszö Czigány, Béla Czobel, Ödön Márffy, Deszö Orban, Bertalan Pór i Lajos Tihanyi isprva su prozvani *Keresők* (Tragači), da bi uskoro postali poznati kao *Nyolcak* (Osmorica).

II.b.2. Grupa Osmorice i Aktivisti

Za razliku od MIÉNK-a, grupa Osmorice je imala program u kojem se „ističe da umjetnost nije kopija prirode, nije sluga u klasnoj borbi niti u ideologijama.”²²² Umjesto da prikazuju trenutne vizualne senzacije i kratkoročna iskustva, svjetlost, boje i raspoloženja, slikari iz grupe Osmorice analiziraju objektivne odnose između objekata i prostora. Zato je filozof i likovni kritičar György Lukás umjetnost ove grupe nazvao arhitekturom,²²³ a „...boje, riječi i linije su puki izrazi esencije, reda i harmonije predmeta, njihove biti i ravnoteže..i svaka linija i svaki znak, kao u arhitekturi, je lijepa i vrijedna ukoliko izražavaju esenciju...”²²⁴ Umjetnički program je jasno usmjeravao njene pripadnike prema ciljevima grupe koji nisu bili samo estetske, već moralne naravi. Uz Lukásija, stvaralaštvo grupe Osmorice podržavali su povjesničar umjetnosti Lajos Fülep i brojni drugi filozofi, estetičari i povjesničari umjetnosti organizirani u *Nedeljni kružok* u kojem je prevladavala ideja o nužnom moralnom angažmanu kao preduvjet stvaranja primjenjive povijesno-filozofske doktrine za restrukturiranje budućnosti.²²⁵ Osim erudita *Nedeljnog kružoka*, na stvaralaštvo Osmorice utjecale su vatrene intelektualne rasprave pripadnike *Galilejskog kružoka* koji su poticali na estetički i intelektualni otpor protiv dekadencije prevladavajuće buržoaske kulture.²²⁶

Sami slikari grupe Osmorice nisu bili detaljnije uključeni u filozofske probleme i rasprave, ali su se suprostavljali društvenim i kulturnim konvencijama te su stvarali simboličke kompozicije za osmišljeno utopijsko društvo koje je za njih predstavljalo republikansku i demokratsku Ugarsku i Središnju Europu koja je odbacila svoje feudalne okove i razriješila svoje nacionalne konflikte. No pored ovih prilično nerealno idealističkih zahtjeva, Osmorica su vjerovala u političko poslanje umjetnosti. S obzirom na svoje programske postulate, u

²²² ANA SEKSO, Mađarski umjetnik Lajos Kassák (diplomski rad), Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2015., 16.

²²³ JÚLIA SZABÓ, (bilj. 212), 107.

²²⁴ JÚLIA SZABÓ, (bilj. 212), 108.

²²⁵ JÚLIA SZABÓ, (bilj. 212), 109.

²²⁶ STEVEN A. MANSBACH, (bilj. 216), 52

idejama grupe Osmorice primjetan je utjecaj programatskih tekstova grupe *Die Brücke*, ali u formalnim karakteristikama njihovih slika i crtež veća je sličnost s francuskim fovistima.²²⁷

Po uzoru na Cézannea, Gauguina i Matissea, slikari Osmorice u svojim stvaralaštvima koriste grube forme i divlje, neobuzdane boje. Najbliži fovistima među njima bio je Czobél koji je kratko vrijeme bio njihovim članom, a Berény i Tihanyi su eksperimentirali s ekspresionističkim izrazom.²²⁸

Teme koje su najviše preokupirale slikare grupe Osmorice bile su kompozicije nagih ljudskih aktova, mrtve prirode i portrete. Kreativno skromniji članovi grupe slikali su mrtve prirode strogo po uzoru na oblikovna i kompozicijska načela velikog Cézannea, dok su drugi odvažniji počevši od Cézanneovih slika pokušavali subordinirati materiju i formu principima kompozicije. Portretno slikarstvo grupe Osmorice temelji se na inzistiranju na intenzivnom prikazivanju emocija, grube karakterizacije i ponekad na blagoj ironiji. Ozbiljnost, svijest o predodređenosti višem cilju, odlučnost i unutarnji konflikt vjerno su prikazani na portretima sugestivnim formama i živim disonantnim bojama.²²⁹

Paralelno s djelovanjem grupe Osmorice i genezom mađarske avangarde, izložbe brojnih avangardnih pravaca i grupa dolaze u mađarsku metropolu. Godine 1910. na izložbi u Domu umjetnika (*Művészház*) četiri Picassova djela, a 1913. u istom prostoru izložena su brojni radovi Delaunayja, Archipenka, Kandinskog, Matissea, Picassa, Schmidt-Rotluffa i drugih jednako značajnih umjetnika.

Pored francuskih, na gostujućim izložbama u Budimpešti, često uz prisutnost samih autora, prednjače bečki umjetnici. U prostoru spomenutog Doma umjetnika, 1912. pojavljuju se ekspresionisti, slikar Egon Schiele i skladatelj Arnold Schönberg, a 1913. Oskar Kokoschka, Schiele i Gustav Klimt. Iste godine predstavljaju se talijanski futuristi i češki kubistički slikar Bohumil Kubišta. Schiele, Klimt i Schönberg nisu pobudili posebnu pažnju, ali je zato vizionarski slikarski svijest Kokoschke ostavio snažan dojam na neke od mađarskih slikara, u prvom redu Berényja i Tihanyija što se jasno vidi na ekspresionističkim obilježjima na njihovim kasnijim radovima. Futuristi koji se 1913. pojavljuju u Budimpešti ostavljaju utisak koji je u skladu s njihovim namjerama: oduševljenje i ogorčenje. Članovi Osmorice Berény i Tihanyi zainteresirali su se za futurističke radove, što se kasnije očitovalo u njihovim

²²⁷ JÚLIA SZABÓ, (bilj. 212), 109.

²²⁸ JÚLIA SZABÓ, (bilj. 212), 109.

²²⁹ JÚLIA SZABÓ, (bilj. 212), 110.

radovima u kojima se futuristički poticaj spaja s ekspresionističkom koncepcijom. Dok su tada već potpuno apstraktni radovi Vasilija Kandinskog i Roberta Delaunayja te francuskih kubista Metzingera, Gleizesa i L Fauconniera ostali relativno nezapaženi, futuristi su svojim zapanjujućim nazivima slika i dinamičnim kompozicijama izazvali pažnju i razumijevanje.²³⁰

U periodu 1913. - 1915., kada se kreativna snaga Osmorice na mađarskoj likovnoj sceni počela gasiti, stvorena je nova i znatno radikalnija grupa mađarskih umjetnika. Pozicionirajući se u Budimpešti, grupa koja se prozvala Mađarski aktivizam (*Magyar Aktivizmus*, Aktivisti) društveni su angažman umjetnosti, koji su prvi zagovarali Osmorica, uzdigli na razinu estetske akcije, prihvaćajući suvremenu književnost, glazbu i umjetnosti kao simptome novoga doba. Potaknuti djelovanjem za napredak društva, Aktivisti su svoju viziju mađarske kulture uzdigli na ekstremnijim temeljima.²³¹

Za razliku od Osmorice koji su potjecali iz povlaštenih slojeva (buržoazije i aristokracije), umjetnici iz grupe Aktivista su dolazili iz srednjeg i nižeg sloja ugarskog društva, stoga je njihova identifikacija s narodnim masama bila istinska i realističnija. Kao i Osmorica, umjetnici iz grupe Aktivista temelje svojeg umjetničkog i socijalnog angažiranog programa dobivaju iz gorljivih i nadahnutih rasprava sveučilišnih intelektualaca u Budimpešti okupljenih oko *Galilejskog kružoka*. Argumenti i stavovi ovog budimpeštanskog „trusta mozgova“ uvjerali su Aktiviste da je svaki produkt umjetnosti izraz političkog koliko i estetskog djelovanja, zbog čega su inzistirali na ideji da „bi umjetnik i pjesnik trebali stajati usred oluje“ aktualnih (političkih, društvenih i kulturnih) zbivanja. Upravo kako bi ostvarili sintezu političkog i umjetničkog te mobilizirali mase na djelovanje, Aktivisti su uvodili i primjenjivali nove umjetničke medije i forme u svojem stvaralaštvu.²³²

Kako bi okupio umjetnike oko sebe, mađarski književnik i predvodnik Aktivista, Lajos Kassák je pokrenuo 1915. časopis sa zvučnim imenom *A Tett* (Akcija) čiji je on bio glavni urednik. Iako je zamišljen po uzoru na berlinski *Die Aktion* Franza Pfemferta, Kassákov *A Tett* je osim obnove nacionalne kulture težio temeljitoj reorganizaciji političkog poretka ne samo unutar granica Ugarske i dualne Monarhije, već cijele Istočne i Srednje Europe.²³³ S obzirom da se bazirao na tekstovima koji su pristupali problematikama kulture u užem (nacionalnom) smislu i njenoj etičkoj dimenziji, zanemarujući formalno-stilske polemike

²³⁰ KRISZTINA PASSUTH, (bilj. 217), 39-40.

²³¹ STEVEN A. MANSBACH, (bilj. 216), 55.

²³² STEVEN A. MANSBACH, (bilj. 216), 55.

²³³ STEVEN A. MANSBACH, (bilj. 216) 55.

aktualne u krugovima umjetnika i kritičara, *A Tett* nije promicao nijedan određeni oblikovni izraz. Objavljivanje grafika s obilježjima ekspresionizma i članaka o vizualnim umjetnostima upućuju na podupiranje stilskih trendova prihvaćenih među mladim mađarskim umjetnicima koji su obuhvaćali ekspresionizam, kubizam i natruhe futurizma, ali s jasno uočljivim temeljima u sezanizmu.²³⁴

Iako nije posvećivao preveliku pozornost na aktualne rasprave u umjetnosti, Kassák kao urednik časopisa *A Tett* posebnu je pozornost posvetio aktualnim političkim zbivanjima, odnosno decidiranom protivljenju sudjelovanja Ugarske (odnosno Austro-Ugarske Monarhije) u Prvom svjetskom ratu. Kassák je bio socijalistički i pacifistički orijentiran, stoga nije dijelio nacionalistički žar koji je tijekom rata zavladao u Carevini, ali i većini Europe.²³⁵ Zbog antiratnog stava časopisa, ali Kassákovog sponzorstva izložbi i okupljanja avangardnih, socijalistički orijentiranih umjetnike te predavanja ljevičarskih intelektualaca, *A Tett* je zabranjen 2. listopada 1916..

Kassák se nije obeshrabrio te pokreće novi časopis MA²³⁶ (Danas) nekoliko tjedana nakon cenzure *A Tetta*. Kako bi ipak izbjegao novu cenzuru, Kassák reducira politički intonirane napise stavljajući naglasak na vizualnim umjetnostima, književnosti i poeziji. Među prvim brojevima MA izašao je jedan od najznačajnijih Kassákovih tekstova, esej „Plakat i novo slikarstvo“ u kojem poziva umjetnike na prihvaćanje plakata kao primarne umjetničke forme u svrhu društvenog aktivizma umjetnosti. U eseju napominje da novi trendovi futurizma, kubizma, ekspresionizma i simultanizma su povoljni za formu plakata, iako ne ističe niti jedan kao preferencijalan. Zapravo promiče stilsku eklektičnost koja je karakterizirala stvaralaštvo grupe Osmorice, a nastavila se sve do završetka mađarske avangarde.²³⁷

Kassák po uzoru na Franza Pfemferta i Herwatha Waldena, promiče različite avangardne umjetničke pokrete, pravce i zbivanja postavljanjem izložaba, tiskanjem pamfleta i organizacijom predavanja. Svim navedenim aktivnostima, on je želio nastaviti kontinuitet djelovanja za revoluciju pojedinca i uništenja svih oblika diktature.²³⁸

²³⁴ STEVEN A. MANSBACH, (bilj. 216),56

²³⁵ STEVEN A. MANSBACH, (bilj. 216), 56

²³⁶ Časopis punog imena *MA: Internacionális aktivista művészeti folyóirat*, ima dvostruko značenje: mađarska riječ *ma* koja znači danas, ujedno je akronim umjetničkog pokreta *Magyar Aktivizmus* (MA, Monoskop, <https://monoskop.org/MA>, 28. 1. 2019.)

²³⁷ STEVEN A. MANSBACH, (bilj. 216), 56.

²³⁸ STEVEN A. MANSBACH, (bilj. 216), 56.

Vjerovavši da svjedoče početku nove epohe u razvitku čovječanstva, Kassák i drugi urednici MA, intenzivno su kroz časopis promovirali najnovija umjetnička i društvena događanja na međunarodnoj avangardnoj sceni. Od 1917. MA je objavljivao radove najprogresivnijih umjetnika od Rusije do Nizozemske potičući rasprave među intelektualcima ne samo u Ugarskoj, već u cijeloj Srednjoj Europi. Do srpnja 1918. časopis je za ciljeve Aktivista privukao pozornost većine ljevičarske orijentirane inteligencije, a mnogi su im se pridružili kao suradnici ili simpatizeri. Ovom uspjehu Aktivista i časopisa MA, značajno je doprinjela uloga Lájosa Kassáka kao glavnog agitatora koji je prepoznao progresivan karakter mađarske buržoazije kroz njihovu potporu Osmorici i okrenuo je u svoju korist. Sukladno s navedenim, Kassák je 1918. predvodio grupaciju umjetnika, filozofa i književnika okupljenih oko časopisa MA s idealiziranim svjetonazorom o proleterijatu kao klasi koja će predvoditi novu kulturu.

U istom periodu, od listopada 1917. do listopada 1918., Aktivisti su povećali svoju vidljivost u javnosti objavljivanjem članaka i brojnim izložbama pod njihovim pokroviteljstvom posebice onih su prezentirale umjetnički radikalne radove autora poput Béle Uitza, Sándora Bortnyika i Jánosa Máttisa Teutscha. Aktivisti su tada pooštrili i svoju retoriku protiv društvenih i umjetničkih konvencija u Carevini kojoj se završetkom Prvog svjetskog rata i pobjedom sila Antante bližila propast. Nedugo zatim, propast države se realizirala kada je krajem listopada Austro-Ugarska Monarhija kapitulirala omogućivši osamostaljevanje i samoodređenje brojnih naroda koji su živjeli unutar njenih granica.

Među njima bili su i Mađari koji su utemeljili narodno vijeće sastavljeno većinom od socijalističkih i ljevičarskih intelektualaca iz progresivne mađarske buržoazije koji su bili dio čitateljstva *Ma*. Narodno vijeće je preuzelo vlast u Ugarskoj ustanovivši socijaldemokratsku vladu na čelu s premijerom Mihályjem Károlyijem koja je sredinom studenog 1918. proglasila republiku i provela društvenu reformu.²³⁹ Svjesni povijesne važnosti aktualnih događanja u zemlji, nekadašnji članovi grupe Osmorice, Aktivisti, ali slikari i pjesnici koji nisu bili uključeni niti u jednoj od spomenutih grupa spremno su stavili svoja pera i kistove u službu nove socijaldemokratske vlade i republike. Tako je slikar i nekadašnji predvodnik Osmorice, Károly Kernstok prihvatio poziciju u Károlyijevoj vladi, a Lajos Kassák je izdavao posebne dodatke u časopisu MA koji su slavili nove društvene mogućnosti kako bi

²³⁹ ISTVÁN DEÁK, Hungary: a Brief Political and Cultural History, u: *Standing in the Tempest: the Painters of the Hungarian Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts, Santa Barbara, California (SAD), The MIT Press, Santa Barbara Museum of Art, , 1991., 25.

potaknuo vladajuće na ciljeve koje je sam zagovarao. Radikalno lijevi, boljševički *impetus* MA bio je vidljiv objavljivanjem Lenjinovog eseja „Država i revolucija“ te politički nabijenih grafika Sándora Bortnyika.

Unatoč povećanoj aktivnosti avangardnih umjetnika u korist nove vlasti, brojni radikalno ljevičarski umjetnici i kulturnjaci (među njima i Aktivisti) nisu bili zadovoljni s obzirom da je Károlyijeva republikanska vlada pretežno bila buržoaska koja je imala potporu srednjih slojeva. Razočaranju mađarskih avangardista s novom vlašću doprinjelo je i Károlyijevo oklijevanje s pozivom umjetnicima da organiziraju umjetnički i kulturni život u državi. S vremenom se zbog umjerenosti i pasivnosti vlade, politička orijentacija većine avangardista okrenula prema boljševizmu, odnosno Komunističkoj partiji Mađarske Béle Kuna, uzevši za uzor Rusiju u kojoj se stvarna politička promjena dogodila nakon Oktobarske revolucije kada je umjerena građanska vlada (poput one Károlyijeve) srušena.²⁴⁰

Socijaldemokratskoj vladi tada je već uvelike pala potpora među Mađarima zbog vojnih okupacija državnog teritorija od strane rumunjske, češke i srpske vojske, ali propale agrarne i socijalne reforme te općenitog gospodarskog rasula u zemlji. Károlyi je zajedno s cijelom vladom podnio ostavku u ožujku 1918. godine, da bi dan kasnije Komunistička partija uz podršku mađarske buržoazije, mirno uspostavila komunističku diktaturu na čelu s Bélom Kunom ujedno proglašivši Sovjetsku Republiku Mađarsku.²⁴¹

Simpatije i angažman Aktivista i drugih mađarskih avangardnih umjetnika bila je iskrena i promptna jer je po prvi put realiziran onaj političko-društveni sustav kakv su oni promicali i slavili u svojim djelima. Usto komunističko vodstvo na čelu s Kunom ponudilo je umjetnicima izravnu ulogu u oblikovanju kulture novog mađarskog društva. Kun je avangardistima dao dodatni poticaj kada je narodnim komesarom za kulturu imenovan filozof György Lukács, filozof koji je kroz predavanja u sklopu Galilejskog i Nedeljnog kružoka znatno doprinio intelektualnom razvoju ideologije mađarske umjetničke avangarde te je među prvima branio umjetničku vrijednost slikarstva Karolyija Kernstoka i grupe Osmorice. Isto tako, slikar te pripadnik grupe Osmorice i Aktivista, Robert Berény primljen je u glavni odbor direktorija za umjetnosti i muzeje. Slični oblici državnog priznanja avangarde znatno je potaknulo produktivnost i angažman umjetnika. Osnovane su progresivne umjetničke akademije radi reforme umjetničkog obrazovanja često uz

²⁴⁰ STEVEN A. MANSBACH, (bilj. 216), 59.

²⁴¹ STEVEN A. MANSBACH, (bilj. 216), 59.

participaciju slikara iz grupa Osmorice i Aktivista kao što su Márffy, Pór, Czigány, Orbán i Tihanyi u „gradu umjetnika“ Balatonfüred, a Uitz i Berény u Radionici za proletersku kulturu. Kernstok je osnovao slobodnu školu za mlade umjetnike proleterskog porijekla, Nemes Lampérth je bio aktivan u umjetničkom centru za radnike. U tradiciji umjetničkih kolonija, mađarski avangardni slikari organizirali su ljetne umjetničke škole za proletersku mladež.²⁴²

Međutim dolazak komunista na vlast nije riješilo gorući problem Ugarske: okupacijske vojske Rumunja, Čeha i Srba napredovale su kroz ugarski teritorij što je potaknulo nezadovoljstvo narodnih masa prema boljševicima. Kako bi spriječio rušenje svoje vlasti, Kun se obratio avangardnim umjetnicima kako bi propagiranjem režimske ideologije stekli potporu javnosti. Ovaj politički riskantan potez Kunovog komunističkog režima omogućio je mađarskim avangardistima njihova najveća umjetnička ostvarenja koji su u svrhu potpore vlasti stvorili neke estetski najsmjelije prikaze pretežno izvedeni kao plakati.²⁴³

Među najupečatljivije plakate tog perioda izradili su Bertalan Pór i Béla Uitz koji su, prikazujući herojske figure revolucionara i vojnika, kombinirali obilježja sezanizma, futurizma i ekspresionizma s jednostavnim i izravnim ideološkim parolama i porukama. Bortnyik tada nije stvarao plakate, već socijalističko propagandne slike kubizirane forme i futurističke retorike (po uzoru na rusku avangardu) u kojoj se uzdiže uloga strojeva i tehnologije kao sredstava napretka čovječanstva.²⁴⁴

Paradoksalno, jedan od rijetkih avangardnih umjetnika i intelektualaca koji se nije pridružio pozivu komunističke vlasti na čelu s Kunom bio je Lajos Kassák. Osim što nije sudjelovao u naporima promidžbe komunističke republike, on joj se otvoreno suprostavljao, no navedeno nije značilo da je Kassák odustao od svojih radikalnih lijevičarskih i umjetničko angažiranih stavova. Kassák je oponirao Kunovoj komunističkoj vladi iz nekoliko razloga. Prvenstveno Kassák je uvijek želio biti u funkciji političke i društvene opozicije, stoga iako se slagao s nekim segmentima monarhističkog/republikanskog/boljševičkog poretka, Kassák je težio zadržati neovisnu poziciju kako bi imao odriješene ruke kritizirati one segmente svake vlasti koje nije odobravao. S druge strane, iako je potaknuo objavu nekoliko komunističkih članaka u časopisu MA, Kassák je osobno ostao bliži socijaldemokratskoj nego boljševičkoj opciji. Međutim Kassákova politička opredjeljenja bila su podređena onima o društvenoj neovisnosti

²⁴² STEVEN A. MANSBACH, (bilj. 216), 59 - 60.

²⁴³ STEVEN A. MANSBACH, (bilj. 216), 60.

²⁴⁴ STEVEN A. MANSBACH, (bilj. 216), 60.

umjetnosti, stoga je on najviše oponirao, izrečeno vokabularom filozofa Waltera Benjamina, Kunovom vidu estetizacije politike koji je avangardnim umjetnicima nametao poruke i sadržaje koje moraju prikazivati.²⁴⁵

Kassák u svojem animozitetu prema Kunovom komunističkom režimu ostao je usamljen. Jedan od urednika MA, Uitz, gorljivo je podržavao Socijalističku Republiku Mađarsku, dok je većina umjetnika ostala uz režim, ako ne iz ideološke sklonosti onda iz patriotizma. No unatoč herojskom angažmanu umjetnika, sovjetskoj republici u središtu Europe nije bilo spasa. Nakon 133 dana od uspostave vlasti, 1. kolovoza 1918. boljševička vlada je pala kada su trupe rumunjske kraljevske vojske ušle u Budimpeštu.

Propašću Sovjetske Republike Mađarske, na vlasti su se izmjenjivale konzervativne političke figure koje su nastojale poništiti političke odluke revolucionarnih vlada. Kada je u ožujku 1920. admiral propale austrougarske mornarice Miklós Horthy proglašen regentom, u Mađarskoj je započeo niz političkih progona i odmazdi koji su većinom izvršavali vojnici pod Horthjevim zapovjedništvom. Usto brojni Mađari koji su sudjelovali u revolucionarnim vladama Károlyja i Kuna, među njima i avangardni umjetnici, su napadnuti, uhićeni, a neki i ubijeni. Među uhićenima bio je Lajos Kassák koji je nakon sedam mjeseci provedenih u zatvoru emigrirao 1920. godine. Brojni drugi umjetnici, među njima i oni koji nisu sudjelovali niti u jednoj od revolucionarnih vlada, ali su prihvatili suvremene avangardne pravce, od ljeta 1919. do kraja 1920. godine su emigrirali u inozemstvo. Umjetnici su većinom odlazili u Beč, Berlin, a kasnije i u Weimar.²⁴⁶

Kassák i skupina mađarskih avangardista okupljenih oko njega otišli su u Beč gdje su nastavili objavljivati brojeve časopisa MA. Tada Beč nije bio značajan kao središte međunarodne avangarde, ali je većina mađarskih avangardnih umjetnika otišla u Beč jer su tako bili geografski blizu Mađarskoj, čime su lakše održavali veze s obitelji i prijateljima koji su ostali u domovini čekajući povoljan trenutak za povratak.²⁴⁷

Mađarski pisci i umjetnici u emigraciji imali su ograničene opcije - ili se priključiti komunističkoj partiji (a oni koji su to učinili, otišli su u Moskvu) ili se uključiti u MA, a bilo je i onih koji su se raspršili po drugim zemljama. Mnogi, većinom raniji suradnici (Sándor Barta, Erzsi Ujvári, Lajos Kudlák, Róbert Reiter, Béla Uitz, János Mácza, Sándor Bortnyik),

²⁴⁵ STEVEN A. MANSBACH, (bilj. 216), 60.

²⁴⁶ STEVEN A. MANSBACH, (bilj. 216), 60.

²⁴⁷ ANA SEKSO, (bilj. 222), 31.

priklonili su se MA, a priključili su im se i novi suradnici kao što su Tibor Déry, Endre Gáspár, József Nádass, Andor Németh, Gyula Illyés i dr. S vremenom su s uredništvom MA kontaktirali autori koji su ostali u Mađarskoj, a pratili su rad časopisa te slali im svoje radove. Bečki MA bio je za mnoge mađarske umjetnike „odskočna daska,“ most između Mađarske i europskih država u kojima su potom ostvarili karijere (Sándor Bortnyik, László Moholy-Nagy, László Medgyes, László Péri). Nalazili su se u bečkoj kavani na uglu Nussdorfer Strasse.²⁴⁸

S obzirom da su u Mađarskoj raspisane tjeralice za urednicima MA, a časopis je u zemlji bio strogo zabranjen, umjetnici časopisa MA uz pomoć Kassákove supruge,²⁴⁹ krijumčarili su brojeve MA u Mađarsku gdje su distribuirani. Godine 1920., već nakon dva mjeseca boravka u Beču, Kassák je okupio svoje ranije suradnike i pripremao zajedno s Uitzem i Bartom novi broj MA koji je ugledao svjetlo dana 1. svibnja. Tekstove su potpisivali inicijalima ili pseudonimima. MA je htio posredovati u prenošenju suvremenih strujanja mađarskoj publici, svima koji su ljevičari i koje zanima revolucionarna umjetnost. Iako su se pojavile razmirice Kassáka s Bortnyikom i Moholy-Nagyom, one nisu spriječile siromašne aktiviste da realiziraju časopis koji je svojom kvalitetom postao ravnopravni konkurent najboljim avangardnim časopisima onog vremena kao što su *Der Sturm*, *De Stijl*, *Vecs-Object-Gegenstand*, *Blokk* i *Contimporanul*. Mađarski MA unio je svježinu, bio je aktualan, s kritičkim stavom, sa studijama i reprodukcijama na visokoj razini koje su urednici uvrštavali slučajnim odabirom, odnosno kako su nabavljali materijal. Vanjskom formom i sadržajem časopis je bio samostalan i predstavljao je presjek europskih avangardnih pokreta 1920-ih. Istodobno s objavljivanjem časopisa, umjetnici i urednici MA su organizirali događanja, posebna izdanja, albume, izložbe i surađivali su s drugim srodnim časopisima kao što su *Der Sturm* i *Zenit*. Među stanovnicima Beča MA nije naišao na veći odjek, ali zato jačaju međunarodne veze aktivista - publiciraju najnovija likovna djela i sve više se okreću apstrakciji. Osim ilegalno u Mađarskoj, časopis se slobodno distribuirao u Čehoslovačkoj, Poljskoj, Rumunjskoj i Kraljevini SHS, a 1922. u Novom Sadu se pokreće MA-ov sestrinski časopis *Út* (Put).²⁵⁰

²⁴⁸ ANA SEKSO, (bilj. 222), 31.

²⁴⁹ Kassákova supruga, glumica Jólinda Simon mogla je slobodno putovati u Mađarsku nakon pada revolucije 1920. jer protiv nje Horthyjeva vlast nije izdala tjeralicu. Ona je redovito odlazila u Budimpeštu krijumčareći časopis preko granice, a organizirala je i ilegalne MA-programe, često sudjelujući u izvođenju scenskih djela mađarskih i stranih avangardista. (ANA SEKSO, Mađarski umjetnik Lajos Kassák (diplomski rad), Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2015., 32)

²⁵⁰ ANA SEKSO, (bilj. 222), 32

U ožujku 1921. naslovnicu MA ukrašena je Kassákovom apstraktnom kompozicijom. U istom broju su prvi put objavljen prilog Lászla Moholy-Nagya. MA se preobražava iz časopisa za društvena pitanja u časopis o umjetnosti s ponovo redizajniranom tipografijom. Od tada Moholy-Nagy surađuje s MA kao član uredništva, ali iz Berlina. Veliki dio posla i dalje je odrađivao Kassák. Kako je redakciji pristizalo mnogo materijala iz različitih izvora, morali su se usuglasiti u načelima filtriranja materijala, odnosno onoga što će se objaviti, vodeći plodne rasprave i razmjenjujući stavove i ideje.²⁵¹

Nadahnuti ruskim konstruktivizmom, berlinskom dadom i slikarstvom Fernanda Legera, Kassák, ali njegovi kolege Uitz, Bortnyik i Moholy-Nagy, prihvaćaju geometrijsku apstrakciju. Prvi put kao likovni umjetnik, Kassák stvara svoje apstraktne kompozicije koje objavljuje u MA nazivajući svoj stil, srodan geometrijskoj apstrakciji koja se pojavila sredinom drugog desetljeća 20. st. u Rusiji i Nizozemskoj, mehano-arhitekturama. Kassákovе kompozicije sastavljene od geometrijskih oblika linija i crno-bijelih elemenata postoje neovisno o prirodnom okruženju te posjeduju simboličko značenje izgradnje revolucije i društva. Za njega apstrakcija je predstavljala revolucionarni stav, simbol rušenja i gradnje. Na temelju svojih apstraktnih djela, Kassák je osmislio koncept „slike-arhitekture“ ili „slikovne arhitekture“ (*képarchitektúra*) i njenu točnu definiciju predstavio je u predgovoru za mapu „MA Bildarchitektur“ 1922. godine, a iste godine je u MA objavio manifest slike-arhitekture na mađarskom. U programatskom tekstu o slici-arhitekturi, Kassák izjednačava umjetnost sa svjetonazorom i životom, a za umjetnika tvrdi da je nalik Bogu jer i sam stvara. Smatra da je čovjek sposoban istražiti svijet stvaranjem, a ne kopiranjem. Za njega je arhitektura sinteza novoga reda. Umjetnost je kreacija koja živi po strogim unutarnjim zakonitostima, predstavlja stvaranje nečega iz ničega. U tekstu o slici-arhitekturi referira se na kubiste, Kandinskog i Kurta Schwittersa nastojeći otići korak dalje u odnosu na njih definicijom svoje slike-arhitekture.²⁵² Ovo apstraktno slikarstvo nije zamišljeno kao galerijska umjetnost, usmjereno je na društvo i predrevolucionarni aktivizam usporediv s ruskim pravicima, dok je svojim naglašeno političkim karakterom sličan zenitizmu. Kassákov partner u formuliranju slike-arhitekture bio je Sándor Bortnyik koji se ubrzo odselio u Weimar i priključio Bauhausu. Kassák nadalje 1921. počinje istraživati kolaže u kojima unosi elemente tiskanog teksta i fotomontaže, a iste godine Bortnyik i Moholy-Nagy usvajaju koncept slike-

²⁵¹ ANA SEKSO, (bilj. 222), 31 - 33

²⁵² ANA SEKSO, (bilj. 222), 34.

arhitekture (*Bildarchitektur*) i geometrijsku apstrakciju sličnu slikarstvu Maljeviča, Lissitzkog i Van Doesburga.²⁵³

Sredinom 1920-ih internacionalizira se i valorizira pokret MA u centralno-europskim (slavenskim) zemljama, a mađarski umjetnici u sve većem broju ulaze u onovremenu literaturu kao značajni sudionici avangarde. Međutim istovremeno se počeo smanjivati se broj inozemnih pretplatnika, financijska situacija bila je sve teža, a Rumunjska, Čehoslovačka i Kraljevina SHS zabranile su distribuciju časopisa iz političkih razloga. U međuvremenu se i emigrantski krug raspršio, stoga Kassák više nije vidio smisla u daljnjem objavljivanju MA. Kassák je htio nastaviti kontinuitet dugovječnog avangardnog časopisa poslavši materijale suradnicima u Budimpešti, ali on nije zaživio čime je prekinut MA, stožerni časopis i uporišna točka mađarske avangarde. Nakon povratka u horthyjevsku Mađarsku u jesen 1926., Kassák već u prosincu pokreće u Budimpešti novi časopis *Dokumentum* (Dokument). Tokom 1926. -1928. godine zbog unutrašnjih nesuglasica i političkog pritiska vlasti, časopisi razjedinjene mađarske avangarde *Dokumentum* prestaje izlaziti.²⁵⁴

II.c. Avangardna umjetnička zbivanja i tendencije na hrvatskoj likovnoj sceni

Raznovrsni i umjetnički progresivni pravci na početku 20. stoljeća nastali u Zapadnoj Europi i Rusiji koji su se odrazili i oblikovali na mađarskoj likovnoj sceni, doprijeli su i na još jednu kulturnu i umjetničku scenu s kojom je Venucci bio neposredno u kontaktu, a kasnije će postati njenim dijelom-hrvatskom.

Antitradicijski, revolucionarni i eksperimentalni fenomeni i pravci na hrvatskoj umjetničkoj sceni, koje Miško Šuvaković također svrstava u neparadigmatske avangarde,²⁵⁵ nisu značajnije oblikovale hrvatsku scenu u međuratnom razdoblju.²⁵⁶ Iako saznanja o avangardnim pokretima i umjetničkim pravcima nije manjkalo te su relativno brzo pristizala, društvo je bilo okrenuto tradicionalnim vrijednostima kulture, pa i u likovnim umjetnostima, stoga nije bilo spremno prihvatiti europske modernističke novitete. Iz toga razloga u međuratnom periodu pojavljivali su se refleksi pojedinih povijesnih avangardi (prvenstveno u slikarstvu i grafici) koji će dovesti do potpunog zaživljavanja umjerenih modernističkih paradigmi. Kako bi zadovoljili parametre avangardnih pravaca, ali i ujedno kako bi svoju

²⁵³ ANA SEKSO, (bilj. 222), 38- 39.

²⁵⁴ DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, (bilj. 40, 1996.), 15.

²⁵⁵ MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, (bilj. 121), 98.

²⁵⁶ PETAR PRELOG, Refleksi povijesnih avangardi, u: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.- 1975.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Petar Prelog, Institut za povijest umjetnosti, 201293.

umjetnost približili lokalnoj društvenoj situaciji i potrebama, avangardni umjetnici su preoblikovali progresivne stilove, čime je kroz složen i višeslojan proces stvoren autentičan avangardni izraz koji je istodobno bio nacionalan, regionalan, ali i internacionalan. Potonje nije posebnost hrvatske međuratne umjetnosti, već su takvi specifični izrazi nastali u brojnim drugim europskim neparadigmatskim avangardama (mađarskoj, češkoj, srpskoj itd.)²⁵⁷

Važan čimbenik u ukorijenju avangardnih umjetničkih stremljenja u Hrvatskoj bio je Proljetni salon, izložbena manifestacija koja je na održanih dvadeset i šest izložaba između 1916. i 1928. godine bila mjestom akumulacije i prezentacije raznolikih utjecaja onovremene europske umjetnosti. Ova široko zasnovana platforma, na kojoj su se slobodno asimilirale različite ideje i poetike, bez striktno formuliranog umjetničkog programa, omogućavala je afirmaciju umjetnicima mlađe generacije i artikulaciju mnogih inovativnih tendencija.²⁵⁸ Upravo će navedena mlađa generacija umjetnika postati nositeljem avangardnih tendencija u Hrvatskoj sudjelujući na izložbama Proljetnog salona te ispreplićući različita umjetnička htijenja, od natruha Cézanneovog izraza, preko ekspresionističkih pobuda, do raznih realizama u kojima su prepoznaje derivirani kubizam. U radovima nekih umjetnika mlađe generacije može se prepoznati paralelizam, odnosno istovremena primjena elemenata važnih inovativnih usmjerenja europske umjetnosti.²⁵⁹

U prvom razdoblju Proljetnoga salona (1916. – 1919.) razvila se svijest za progresom u likovnim umjetnostima potaknuta političkim i kulturnim prilikama nastalim okončanjem Prvog svjetskog rata.²⁶⁰ Tada započinje intenziviranje suradnje s umjetnicima iz neposrednog susjedstva, ali i iz europskih kulturnih središta. Ovo razdoblje predstavlja prolog razvoja avangarde u hrvatskoj umjetnosti, a značajno je jer se u radovima autora, koji tada izlažu na Proljetnom salonu, uočavaju naznake prema europskim modernističkim kretanjima. Tako se najavljuju nove, ekspresionističke tendencije u djelima pojedinih umjetnika (Zlatko Šulentić, Ljubo Babić), iako u periodu još uvijek dominira apsolviranje secesijskih rudimenata iz predratnog vremena. Kod nekih umjetnika dolazilo je do kombiniranja secesijskih karakteristika s ekspresionističkim oblikovnim postupcima što se u hrvatskoj povijesti umjetnosti naziva i secesijskim ekspresionizmom.²⁶¹ Moguće jest da su ekspresionističke natruhe u prvom periodu Salona kao odraz ratnih strahota iz nedavno završenog Prvog

²⁵⁷ PETAR PRELOG, (bilj. 256), 93.

²⁵⁸ PETAR PRELOG, (bilj.256), 94.

²⁵⁹ PETAR PRELOG, (bilj. 256), 94

²⁶⁰ Raspadom Austro-Ugarske Monarhije, Hrvatska ulazi 1918. godine u sastav Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (od 1929. Kraljevina Jugoslavija)

²⁶¹ PETAR PRELOG, (bilj. 256), 95-96.

svjetskog rata.²⁶² Druga, progresivnija, etapa Proljetnog salona (1919. - 1921.) obilježena je uključivanjem mlađe generacije umjetnika među kojima su slikari Milivoj Uzelac, Vilko Gecan, Marijan Trepše i Vladimir Varlaj, poznati i pod neformalnim imenom „Praška četvorica.“ Oni stvaraju paralelistički izraz koji se temelji na postavkama Cézanneova slikarstva i ekspresionizmu. Međutim, novi nositelji Proljetnog salona svoj sezanizam nisu aktualizirali kroz radove samog Paula Cézanne, već kroz sezanističke interpretacije slikara Miroslava Kraljevića. Sa sezanističkim poticajima četvorica slikara su se susreli u Pragu tijekom svojeg studijskog boravka ali i s odjecima ekspresionističkog ozračja. Ipak, nisu mogli asimilirati radikalnije vidove čeških avangardnih kretanja poput kubo-ekspresionizma, pa je sezanizam u stvaralaštvu profesora Jana Preislera s praške Akademije, bio vidljiv upravo u usvajanju temelja Cézanneova načina. Isto tako valja naglasiti da ekspresionizam u opusu praške četvorice ne možemo nazvati preslikom izvornog (sjevernjačkog) ekspresionizma, već pojedinima naznakama u poetici djela s obzirom da hrvatski kulturni prostor nije bio izravno i usko povezan s ishodištima ekspresionizma, uzevši u obzir da značenje ekspresionizma daleko nadilazi formalno-stilske oznake.²⁶³

Iz Praga će u hrvatsku sredinu dolaziti i odjeci kubizma, ali tijekom trećeg desetljeća i s izvora - Pariza. Međutim, pariški utjecaj ne podrazumijevaju prihvaćanje zakašnjelih Picassovih ili Braqueovih oblikovnih načela, već o utjecaju postkubističke manire francuskog slikara Andréa Lhotea. U njegovoj je pariškoj školi tijekom trećeg i četvrtog desetljeća 20. stoljeća boravila velika skupina hrvatskih slikara, ali i onih iz ostalih krajeva tadašnje Kraljevine Jugoslavije kao što su Sava Šumanović, Oton Postružnik, Sergije Glumac, Sonja Kovačić-Tajčević i drugi.²⁶⁴

Lhote je u svojem podučavanju inzistirao na pedagoškoj shematizaciji kubističkog izraza što je odgovaralo polaznicima, pa su stečena znanja koristili za razvitak individualnih slikarskih stilova. Slikarstvo Lhoteovih đaka iz južnoslavenskih zemalja, pored drugih slikara srodnih manira, povjesničar umjetnosti Vladimir Maleković je nazvao kubokonstruktivizmom.²⁶⁵

Posebna struja na hrvatskoj avangardnoj sceni, koju jedino možemo nazvati iskonskom avangardom bio je krug umjetnika i intelektualaca okupljen oko časopisa Zenit. Časopis *Zenit, internacionalna revija za umjetnost i kulturu*, izlazio je kao mjesečnik, isprva u

²⁶² PETAR PRELOG, (bilj. 256), 95.

²⁶³ PETAR PRELOG, (bilj. 256), 95.

²⁶⁴ PETAR PRELOG, (bilj. 256), 108.

²⁶⁵ VLADIMIR MALEKOVIĆ, (bilj. 8), 7.

Zagrebu od veljače 1921. godine, a potom je njegovo uredništvo preseljeno 1923. godine u Beograd gdje je časopis izlazio sve do prosinca 1926. godine. Pokretač, urednik i izdavač ovog časopisa, bio je književnik Ljubomir Micić koji je i prije pokretanja Zenita objavljivao pjesme u zagrebačkim književnim časopisima i zasebnim knjigama. Micić je zahvaljujući svojoj karizmi i poznanstvima s brojnim avangardnim književnicima i likovnim umjetnicima uspio privući velik broj inozemnih i domaćih suradnika u stvaranju Zenita, čime je časopis dobio internacionalni karakter uključivši se u mrežu srodnih glasila i tiskovina iz drugih europskih kulturnih središta.²⁶⁶

U Zenitu su tako kontinuirano objavljivani značajni tekstovi o ekspresionizmu, dadaizmu, futurizmu, konstruktivizmu i apstraktnoj umjetnosti. Veliki dio objavljenih priloga činili su i poetski tekstovi te napisi o kazališu i plesu, kinematografiji i arhitekturi. U stvaranju časopisa sudjelovali su, osim samog Micića, brojni njegovi suradnici iz Hrvatske i drugih južnoslavenskih zemalja.²⁶⁷ Uz mnogobrojne tekstualne priloge, svaki broj časopisa je bio bogato vizualno opremljen. Tako su u Zenitu objavljivane reprodukcije radova i grafički prilogi brojnih domaćih (Vilko Gecan, Vinko Foretić, Sava Šumanović, Mihailo S. Petrov, Marino Tartaglia i Jovan Bijelić), ali i inozemnih umjetnika (Georg Grosz, El Lissitzky, Vasilij Kandinsky, Kazimir Maljevič, Vladimir Tatlin, Lajos Kassák, Laszlo Móholy-Nagy, Pablo Picasso, Robert Delaunay, Hans Arp, Raoul Hausmann i dr.) različitih stilskih izričaja. Uz časopis, Micić se počeo baviti izdavaštvom osnovavši *Biblioteku Zenit* u kojoj je objavljeno ukupno 12 naslova. Godine 1921. Micić u časopisu objavljuje Manifest zenitizma čime je stvoren zenitistički pokret, a time i zaseban avangardni umjetnički pravac-zenitizam koji ne postoji kao poseban likovni pravac u likovnom (stilskom i morfološkom) smislu niti u europskim, nacionalnim ili južnoslavenskim okvirima, već predstavlja niz inozemnih i južnoslavenskih književnika i umjetnika koji surađuju u stvaranju i objavljivanju časopisa Zenit.²⁶⁸

Izuzetno raznolik izbor poetskih tekstova, ali i likovnih priloga u časopisu Zenit odražava dispartatna ideološka stajališta njegovog uredništva, naročito samog Micića. On je isprva kao

²⁶⁶ DARKO ŠIMIČIĆ, Strategije u borbi za novu umjetnost. Zenitizam i dada u srednjoeuropskom kontekstu, u: Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.- 1975., (ur.) Ljiljana Kolešnik, Petar Prelog, Institut za povijest umjetnosti, 2012., 46

²⁶⁷ Među Micićevim suradnicima istaknuti su Dragan Aleksić i Antun Tuna Milinković koji objavljuju dadaističke tekstove, Boško Tokin koji objavljuje napise o filmu te Branko Ve Poljanski, Andrej Jutroničai Marijana Mikac koji obavljaju poeziju. (DARKO ŠIMIČIĆ, Strategije u borbi za novu umjetnost. Zenitizam i dada u srednjoeuropskom kontekstu, u: Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.- 1975., (ur.) Ljiljana Kolešnik, Petar Prelog, Institut za povijest umjetnosti, 2012.,48)

²⁶⁸ DARKO ŠIMIČIĆ, (bilj. 266), 48.

teoretsko i umjetničko polazište lista odredio ekspresionizam. Nakon boravka u Berlinu 1922., gdje putem časopisa *Der Sturm* širi svoja poznanstva, Micić dogovara suradnju s urednicima njemačkog časopisa *Der Sturm* i mađarskog časopisa MA (odnosno Laszlo Móholy-Nágyom i Lajosom Kassákom) te orijentira list prema pravcima ruske avangarde, odnosno konstruktivizmu i suprematizmu.²⁶⁹

Uz objavljivanje časopisa i publikacija, zenistički pokret je organizirao izložbe i predstave. Tako je 1923. godine u Zagrebu organizirana velika zenitistička večernja, a sklopu istog događaja, u predvorju Glazbenog zavoda, Micić je priredio izložbu originalnih djela zenitističkog pokreta pod nazivom „Zenit-Galerija nove umjetnosti“. Zenitisti su uz spomenutu, organizirali niz predstava širom zemlje. Uz predstave, Micić se počeo baviti kolekcionarstvom umjetnina, stoga je od 1922. prikupljao djela inozemnih i domaćih avangardnih umjetnika stvarajući „Zenitovu međunarodnu galeriju nove umjetnosti“.²⁷⁰

II.d. Venuccijevi mađarski utjecaji

Iako se u njegovom međuratnom opusu ne mogu poreći utjecaji futurističkog slikarstva, naročito od sredine 1930-ih, Romolo Venucci prve je susrete s avangardnim strujanjima imao u Budimpešti, mađarskoj prijestolnici u koju su prodirali utjecaji avangarde sa Zapada i Istoka, ali su se i afirmirali dobivši mađarski nacionalni pečat kroz djelovanje Osmorice i Aktivista.

Kao što je spomenuto, ne zna se točno kada je Venucci u razdoblju 1917.-1922. došao u Budimpeštu, no može se pretpostaviti da mladi slikar nije svjedočio revolucionarnim previranjima. Vjerojatno bi to iskustvo ostavilo dublji utisak u njegovoj memoriji te bi o njemu, barem u općim crtama, progovorio u jednom od intervjua koje je dao tijekom života. U svakom slučaju, u doba kada je mladi Venucci došao u Budimpeštu marljivo kopirati velikane mađarskog slikarstva u Narodnoj galeriji, usavršavajući svoju slikarsku tehniku, nositelji avangarde u Mađarskoj su nestali: Osmorica se razilaze, a uredništvo aktivističkog glasila MA seli se u Beč gdje se nastavlja objavljivati časopis. Usto, brojni umjetnici, iz Osmorice i Aktivista, odlaze u inozemstvo, većinom u Berlin i Beč.

²⁶⁹ DARKO ŠIMIČIĆ, (bilj. 266), 48.

²⁷⁰ Prvi postav Galerije mogao se vidjeti u redakciji Zenita u Zagrebu krajem 1922 godine, a uključivao je djela Archipenka, Delaunaya, Gleizesa, Grisa, Lisickog, Larionova, Moholy-Nagyja, Teigea i drugih. (DARKO ŠIMIČIĆ, Strategije u borbi za novu umjetnost. Zenitizam i dada u srednjoeuropskom kontekstu, u: Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.- 1975., (ur.) Ljiljana Kolešnik, Petar Prelog, Institut za povijest umjetnosti, 2012.,48.)

Kako je onda Venucci došao u doticaj s avangardnim slikarskim pravcima u Budimpešti? Upravo ondje gdje je bilo sasvim logično, ujedno vrlo nekonvencionalno s obzirom na anti-institucionalan i anti-akademski karakter povijesnih avangardi-na Akademiji. Međutim, Venuccijevo obrazovanje bilo bi znatno drugačije (konvencionalnije) da nije bio u klasi profesora Jánoša Vaszaryja koji je srećom bio vrlo progresivan umjetnik, ali i pedagog.

Vaszary je studirao u Münchenu i Parizu,²⁷¹ i isprva je slikao eklektičnim stilom kombiniravši akademističko slikarstvo, francuski *Art Nouveau* i njemački *Jugendstil*. Bio je vrlo talentiran slikar te priznat u nacionalnim, ali međunarodnim umjetničkim krugovima. Na pariškoj Svjetskoj izložbi predstavio je djelo „Zlatno doba“ (1898.) za koje je nagrađen brončanom medaljom, a 1915. nagrađen je zlatnom medaljom za djelo na Panamsko-pacifičkoj izložbi u San Franciscu.²⁷² Tijekom boravka u Parizu, upoznao se s novitetima koji su se pojavili u europskoj umjetnosti onoga vremena. Naročito je bio sklon francuskoj umjetnosti, pa je upijao maniru francuskog simbolizma (Puvisa de Chavannesa), ali i *Art Nouveaua*. Postupno je mijenjao svoj eklektičan izraz asimiliravši odrednice postimpresionizma te slikarstva kolonije u Nagybányi. Za vrijeme djelovanja grupe Osmorice, poštuje njihov rad i prihvaća neke odrednice njihovog stila. Vaszary osim što je bio vrlo napredan u svojem slikarstvu bio je i aktivan u organiziranju umjetničkog i kulturnog života u Budimpešti. Tako se pridružio nekolicini umjetničkih društava, među njima MIÉNK-u, a Aktivisti su ga cijenili te su objavljivali u MA njegove crteže koje je izradio tijekom Prvog svjetskog rata kao ratni reporter na balkanskom frontu.²⁷³ Kao profesor na budimpeštanskoj Akademiji radio je 12 godina (1920. – 1932.) i stekao je reputaciju jednog od liberalnijih i slobodoumnijih predavača.²⁷⁴

Pored toga, Vaszary je bio jedan od osnivača *Képzőművészek Új Társasága* (KÚT, Novo udruženje umjetnika) među kojima su bili mađarski umjetnici József Rippl-Rónai, Ödön Márffy, János Kmetty, Géza Bornemissza, József Egry, Vilmós Csaba Perlrott i Imre Szobotka, odnosno umjetnici koji su se smatrali elitom suvremene mađarske umjetničke

²⁷¹ Studirao je na Akademiji Julian u Parizu (Janos Vaszary , (exhibition checklist), u: *Standing in the Tempest: Painters of the Hungarian Avant-Garde 1908. – 1930.*, Steven A. Mansbach (ur.), Cambridge, Massachusetts, Santa Barbara, California (SAD), The MIT Press, Santa Barbara Museum of Art, , 1991, 237.

²⁷² Janos Vaszary , (exhibition checklist), u: *Standing in the Tempest: Painters of the Hungarian Avant-Garde 1908. – 1930.*, Steven A. Mansbach (ur.), Cambridge, Massachusetts, Santa Barbara, California (SAD), The MIT Press, Santa Barbara Museum of Art, , 1991, 238.

²⁷³ JÚLIA SZABÓ, (bilj. 212), 108.

²⁷⁴ Janos Vaszary , (exhibition checklist), u: *Standing in the Tempest: Painters of the Hungarian Avant-Garde 1908. – 1930.*, Steven A. Mansbach (ur.), Cambridge, Massachusetts, Santa Barbara, California (SAD), The MIT Press, Santa Barbara Museum of Art, , 1991, 238

scene, barem onog njenog dijela koji je ostao u zemlji nakon pada sovjetske republike 1919. godine.²⁷⁵ Najveće zasluge za osnutak KUT-a pripadaju Vaszaryju koji je bio njegovim „glavni ideologom i umjetnikom“ zamislivši ga kao odjeljenje mladih umjetnika u okviru organizacije *Új Művészek Egyesülete* (UME-Unija suvremenih umjetnika). Vaszary je Venuccija, vjerojatno kao i druge svoje perspektivne studente, pozvao u KUT te je mladi umjetnik participirao na njihovim izložbama, a posredstvom tih iskustava upoznao se s avangardnim strujanjima u slikarstvu.

Uzevši navedeno u obzir, zasigurno nije neobično što se Venucci u nekim svojim radovima, naročito iz faze studija u Budimpešti ugledao na talentiranog i poduzetnog Vaszaryja. Usporedi li se Venuccijev „Portret muškarca“ iz 1927. godine (sl. 12) s Vaszaryjevim „Autoportretom s bijelim ovratnikom“ (oko 1920.) (sl. 13) uočava se sličnost u koloritu kojim prevladavaju nijanse tamno zelene, smeđe i sive, naročito u dijagonalno nanesenim, širokim „pennelatama“ boje kojima se strukturira sam lik muškarca. Gestualnim i slojevito nanešenim namazima boje stvara se dinamika slike, ali i osjećaj nemira čime se izražava samo psihičko stanje prikazanog lika. Navedeno je uočljivije u Vaszaryjevom autoportretu, dok Venucci donosi umjereniju inačicu. Vaszarijev uzor je znatno vidljiv u crtežu (1929.) i ulju na platnu (1930.) „Raja“ (sl. 14. i 16.) u kojima kolone pogurenih likova znatno asociraju na crtež „Tegljači brodova“ (sl. 15) te ulje „Vojnici u snijegu“ (1916.) (sl. 17).

Izuzev slikarstva Jánosa Vaszaryja, na Venuccijevo slikarstvo, naročito za vrijeme studija oblikovni pečat je ostavilo slikarstvo umjetnika Osmorice. Među slikarima navedene grupe, najviše se može zapaziti utjecaj Ödöna Márffyja, posebice njegovih radova iz 1920-ih godina. Márffy se školovao u Parizu na Akademiji Julian, a potom na École des Beaux Artes. Njegovi su radovi 1906.-1907. izloženi na pariškom Salon d'Autonome, a od 1907. izlaže u Budimpešti. Bio je članom MIÉNK-a, kasnije i grupe Osmorice kao jedan od njegovih najznačajnijih predstavnika. Nakon propasti revolucije 1919. Márffy je jedan od rijetkih pripadnika Osmorice koji je ostao u Budimpešti i nastavio karijeru.²⁷⁶ Zajedno s Vaszaryjem i drugim mađarskim umjetnicima osnovao je KUT, a 1927. postao je njegovim

²⁷⁵ ANNA KOPÓCSY, *Képzőművészek Új Társasága (Artists' New Society), KUT (1924-1951)*, Theses for PhD dissertation, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2008., 2.

²⁷⁶ Ödön Márffy, (exhibition checklist), u: *Standing in the Tempest: Painters of the Hungarian Avant-Garde 1908. – 1930.*, Steven A. Mansbach (ur.), Cambridge, Massachusetts, Santa Barbara, California (SAD), The MIT Press, Santa Barbara Museum of Art, , 1991, 233.

predsjednikom.²⁷⁷ U međuratnom razdoblju, Márffy je ostvario uspjeh u Mađarskoj, ali i inozemstvu te su mu radovi izloženi 1928. u Washington DC-u i New Yorku.²⁷⁸

Iako je Márffyjev autoportret iz 1920-ih (sl. 3), odlikovan fovistički šarolikim koloritom, postoje određene sličnosti s Venuccijevim radovima iz perioda boravka u Kecskemétu. Venuccijeva ulja „Portret starca“ (sl. 1) i „Portret dječaka,“ (sl. 2) kao i Márffyjev, prikazuju likove smještene u naturalnom ambijentu (barem u apstrahiranoj varijanti) te su kao i Márffyjev lik oblikovani dugim namazima boje, iako su oni mađarskog slikara elegantiji i transparentniji, dok su Venuccijevi gušći. Specifičan je način na koji Venucci tretira oči svojih portretiranih likova, a usporediv je s onim na Márffyjevom autoportretu.

Oblikovna i koloristička sličnost s Márffyjem jasnija je u djelu „Portret djevojke“ (sl. 4) koje je također nastalo 1923./1924. Ovdje su potezi elegantiji i transparentiji, a kolorit, u kojem prevladavaju nijanse narančaste, sive i smeđe, svjetliji je i intenzivniji. Tako su vidljivije oblikovne sličnosti s Márffyjem, naročito portretom njegove supruge, pjesnikinje Berte Boncza odmila zvane Csinszka. Portret iz 1920-ih (sl. 5) oblikovan je dugim, transparentnim i ekspresivnim potezima te jarkim, fovističkim koloritom u kojem prevladavaju narančasta, smeđa i plava s primjesama crvene i zelene. Sličnost između Márffyjeve Csinszke i Venuccijeve djevojke mogu se vidjeti upravo u svjetlijem i šarolikom koloritu, iako je on kod Venuccija stišaniji.

Tragovi Márffyjevog slikarskog stila vidljivi su i kod Venuccijevog „Adolescenta“ iz 1927. godine (sl. 6) koji svojim tamnijim koloritom i ekspresionističkim ugođajem podsjeća na Márffyjev „Portrete gospođe Deszö Kosztolányi“ (oko 1913) (sl. 7). Iako je kod gospođe Kosztolányi tonskom modulacijom naznačen njen volumen ona, kao i plošnije oblikovan „Adolescent“, prikazana je izražajno izduženog vrata, svjetlozelenkaste boje puti te izduženih, bademastih očiju. Uz navedeno djelo, Venuccijevog „Adolescenta“ može se uporediti s Márffyjevim „Portretom Csinszke“ iz 1924. (sl. 8) s obzirom na kolorit prevladajuće smeđe, crvene, zelene, i sive boje, plošnijem oblikovanju te sličnoj fizionomiji.

U Venuccijevom „Adolescentu“ mogu se prepoznati tragovi izraza drugih slikara Osmorice, ponajprije Lajosa Tihanyija. Njegov autoportret iz 1918. (sl. 9) izdužene glave, zelenkaste

²⁷⁷ ZOLTÁN ROCKENBAUER, *A másik Csinszka: Márffy Ödön muszája/The other Csinszka: Ödön Márffy's muse*, exhibition catalogue, Debrecen, Museum of modern and contemporary arts Debrecen, 2011., 16.

²⁷⁸ Janos Vaszary, (exhibition checklist), u: *Standing in the Tempest: Painters of the Hungarian Avant-Garde 1908. – 1930.*, Steven A. Mansbach (ur.), Cambridge, Massachusetts, Santa Barbara, California (SAD), The MIT Press, Santa Barbara Museum of Art, 1991, 233.

boje puti ali deformiranog lica s naglašenim borama oko bademastih, stisnutih očiju ostavlja prilično ekspresionistički ugođaj. Iako ne izravan, Tihanyijev izraz (zbog elongacije vrata i glave likova te ekspresionističkog kolorita jakih kontrasta) može se uočiti u Portretu žene iz 1927. (sl. 10), ali i Venuccijevom „Autoportretu“ iz 1929. godine (sl. 11).

Tihanyijev autoportret izašao je u časopisu MA, jednom od umjetničkih časopisa koji su objavljivani u Mađarskoj krajem Prvog svjetskog rata i početkom 1920-ih, a bili su veliki impuls umjetničkom razvoju brojnih umjetnika i studenata, pa tako i mladog Venuccija. Iako ga Venucci nikada nije spominjao niti se pozivao na časopise umjetničke avangarde, ne znači da se riječki slikar nikada s njima nije susreo. Omogućujući mu upoznavanje s paradigmatiskim tekstovima avangardnih umjetničkih pokreta i pravaca, ali i laku dostupnost relativno velike količine vizualnog materijala aktualne, kako mađarske tako i međunarodne likovnosti, brojevi časopisa MA (kao jednom od najznačajnijih međuratnih avangardističkih glasila) su vjerojatno bili obavezno štivo ne samo mladom Venucciju, nego i brojnim drugim studentima na Akademiji. Kojim putevima je vršena distribucija časopisa među studentima nije poznato, ali vjerojatno su veliku ulogu imali članovi KUT-a među kojima su mnogi aktivno surađivali s MA kao što su Vaszary i Kmetty čiji su radovi i objavljivani u nekim brojevima.²⁷⁹

Brojne objavljene reprodukcije djela iz časopisa MA s kojima je Romolo Venucci vjerojatno imao doticaj, mogle su utjecati na umjetnikovo formiranje svojstvenog eklektičnog stila koji je razvio početkom trećeg desetljeća. Više puta su objavljivani radovi (ponekad kao naslovnice) mađarskog slikara, grafičara, dizajnera i dugogodišnjeg Kassákovog suradnika Sandora Bortnyika. Njegovi linorezi izvedeni posebnim kubo-ekspresionističkim stilom revolucionarnog naboja dijele određenu sličnost s Venuccijevim crtežima. Kao što je u Bortnyikovim grafikama „Kompozicija sa šest figura“ (sl. 19) i „Vörös Zászló“ (Crvena zastava, 1919.) (sl. 20) u Venuccijevim crtežima „Izbjeglice“ (sl. 18), prostor i likovi su komponirani od tamnih i svijetlih ploha. Bortnyikovi likovi su prikazani u pokretu, plošni i geometrizirani, reduciranih detalja anatomije i fizionomije, dok su Venuccijevi likovi također geometrijski stiliziranih detalja lica i tijela, ali zadržavaju iluziju volumena. Oba umjetnika stavljaju naglasak na elementarno prikazivanje tijela, Bortnyik na konture, a Venucci na volumen. Međutim pri refleksiji na Venuccijeve panoe iz perioda fašističkog režima „Podizanje liktorskog znaka“ iz 1930-ih) (sl. 30) i kasniji poslijeratni plakat „Autostrada“

²⁷⁹ Vaszaryjevi crteži objavljeni su u 9. broju II. godišta (1917.) i IV. broju III godišta (1918.), a naslovnica potonjeg broja bio je Kmettyjev portret iz 1913.

(1947.) (sl. 31) s kompozicijama grupe plošnih, pokrenutih likova geometriziranih tijela, može se uočiti kako se Venucci približio oblikovanju Bortnyikovih linoreza.

Osim MA, časopis koji je vjerojatno utjecao na Venuccija bio je onaj koji je izdavalo društvo KUT s ciljem promoviranja umjetničke produkcije skupine i realizacije njen međunarodne afirmacije, povezujući se s drugim europskim umjetničkim pokretima i pravcima.²⁸⁰ U njemu su objavljeni radovi uglednih članova grupe, a među njima je Vaszaryjev crtež „Tegljači brodova“ i djelo Sandora Bortnyika „Novi Adam (sl. 26).“ Potonje djelo iz 1924. prikazuje ugladenog čovjeka nalik lutki koji predstavlja kritiku ideje Kassákovog i Moholy-Nagyovog „čovjeka novog doba“²⁸¹ a posjeduje određenu fizionomijsku srodnost s onom Venuccijevog „Portreta dječaka“ (sl. 27) iz 1928. godine.

Osim spomenutih slikara, u časopisu KUT-a objavljujani su radovi Vilmósa Perlotta Csabe i Imrea Szobotke koji su svojim modernističkim izrazima francuske provenijencije utjecali na Venuccija. Vilmós Csaba Pertlott je isprva bio student kolonije u Nagybányi, pa je potom otišao u koloniju u Kecskemétu (gdje je 1923./1924. boravio i Venucci) koja je bila posvećena *Art Nouveau*, ali je nje govala nove izraze kao što su fovizam i kubizam. On je na temelju sezanističkih iskustava razvio kubiziranu maniru u kojim prostor, oblike i likove kristalično razgrađuje, ali ih ne lišava figuracije.²⁸² Slična volumetrijsko-kristalična razgradnja, kao u „Skidanju s križa“ (sl. 22 i 23) vidljiva je u nekim Venuccijevim aktovima (sl. 21).

Imre Szobotka je 1910-ih boravio u Parizu²⁸³ gdje se upoznao s kubizmom koji je uvelike utjecao na njegovo stvaralaštvo. Odnos s Aktivistima održavao je samo na razini korespondencije i nikada nije postao dio njihovog kruga. Nakon političkih promjena 1919.-1920., ostao je u Mađarskoj i kasnije je postao predsjednik UME-a.²⁸⁴ Isprva slika radove u maniri analitičkog kubizma, da bi potom stvarao po odrednicama sintetičkog kubizma i

²⁸⁰ ANNA KOPÓCSY, (bilj 275.), 4.

²⁸¹ Pokretu Bauhausa s kojim je Bortnyik došao u bliske veze sredinom 1920-ih zamjerao je nedostatak ideološke dimenzije arhitekture u stvaranju umjetnosti prilagođene potrebama čovjeka modernog doba. (STEVEN A. MANSBACH, *Revolutionary Engagements: the Hungarian Avant-garde*, u: *Standing in the Tempest: Painters of the Hungarian Avant-Garde 1908. – 1930.*, Steven A. Mansbach (ur.), Cambridge, Massachusetts, Santa Barbara, California (SAD), The MIT Press, Santa Barbara Museum of Art, , 1991., 73.)

²⁸² JÚLIA SZABÓ, (bilj. 191), 97.

²⁸³ Szobotka je u Parizu prijateljevao s Gleizesom, Metzinger, La Fauconnierom i Delaunayjem. (JÚLIA SZABÓ, *Color, Light, Form and Structure: New Experiences in Hungarian Painting, 1890 – 1930*, u: *Standing in the Tempest: Painter of the Hungarian Avant-Garde 1908 – 1930*, Cambridge, Massachusetts, Santa Barbara California, The MIT Press, Santa Barbara Museum of Art, , 1991., 118.)

²⁸⁴ Imre Szobotka, (exhibition checklist), u: *Standing in the Tempest: Painters of the Hungarian Avant-Garde 1908. – 1930.*, Steven A. Mansbach (ur.), Cambridge, Massachusetts, Santa Barbara, California (SAD), The MIT Press, Santa Barbara Museum of Art, 1991, 236.

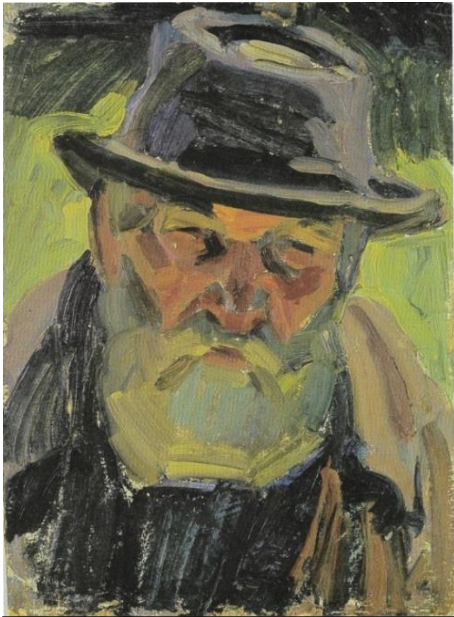
orfizma.²⁸⁵ U časopisu KUT-a objavljen je njegov crtež kubiziranog čovjeka (sl. 24) svedenog na cilindrične oblike koji se može usporediti s jednim Venuccijskim aktom (sl. 23).

Oba umjetnika, kao i niz ostalih Aktivista su bili uzori koje je Venucci pratio, stvorivši vlastiti „arhitektonski ekspresionizam“²⁸⁶ materijaliziran u djelima „Dekomponirani akt“ (1927.) (sl. 28) i „Arhitektonska glava“ (1931.) (sl. 29) Venuccijsve utjecaje, kako talijanske tako i mađarske složeno je jasno destilirati jer riječki slikar nije doslovno preuzimao obrasce drugih avangardnih pravaca, pokreta ili pojedinih umjetnika, već je njihove ideje, poetike i radove koristio kao poticaj za stvaranje vlastitog, eklektičnog, hibridnog, ali jedinstvenog umjetničkog izraza. Upravo je zbog navedenog, što su prepoznali brojni drugi istraživači njegovog stvaralaštva, Romolo Venucci jedinstveni povijesnoumjetnički fenomen prvo riječke, a potom hrvatske likovne scene spajajući svojim životom i stvaralaštvom naprednu talijansku i mađarsku likovnu kulturu na hrvatskom etničkom prostoru.

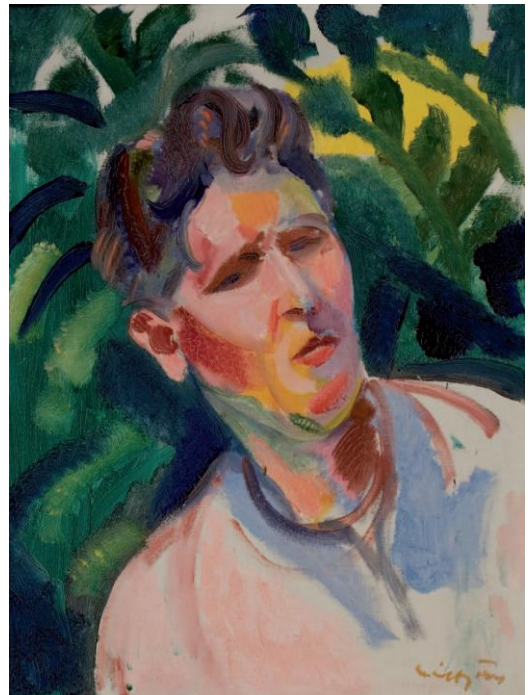
²⁸⁵ JÚLIA SZABÓ, (bilj. 212), 118.

²⁸⁶ MES (Ezio Mestrovich), Romolo Venucci: Alla scoperta da sasso Una montegrina nuda fu la prima modella, Panorama, XXI., br. 14, Fiume-Rijeka, 31. 7. 1972., str. 17.

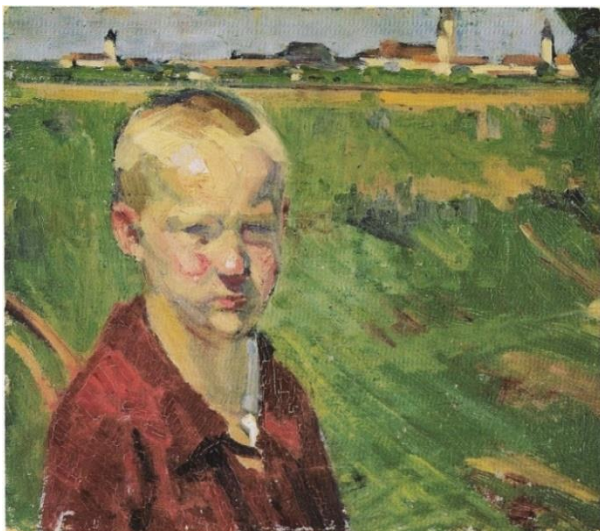
PRILOZI



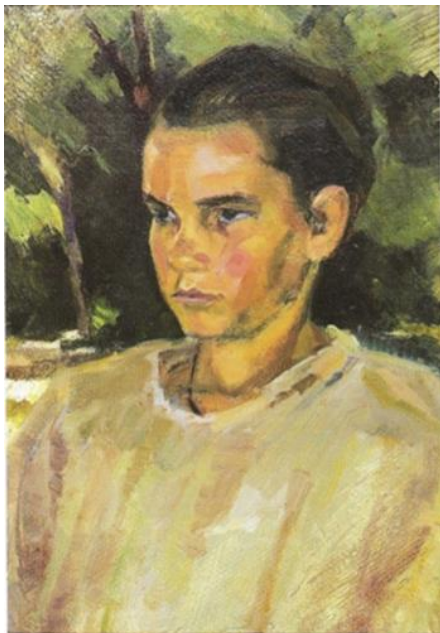
Slika 1: Romolo Venucci, Portret starca, 1923./1924., ulje na kartonu, MMSU, Rijeka



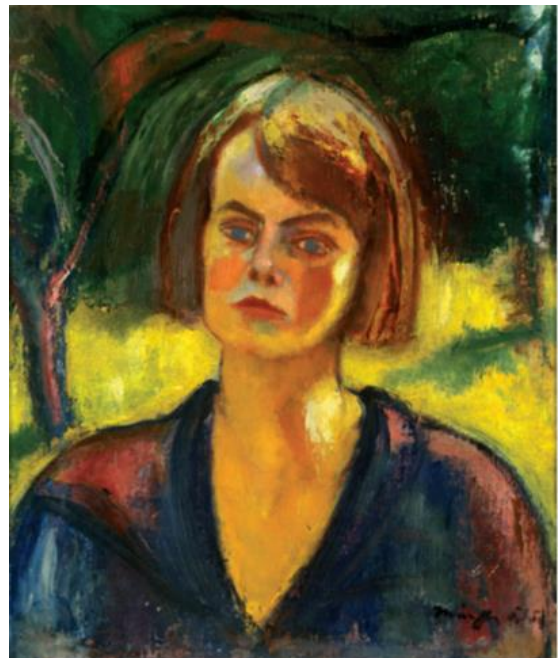
Slika 3: Ödön Márffy, Autoportret, rane 1920-te, ulje na platnu, Galerija umjetnina, Miskolc



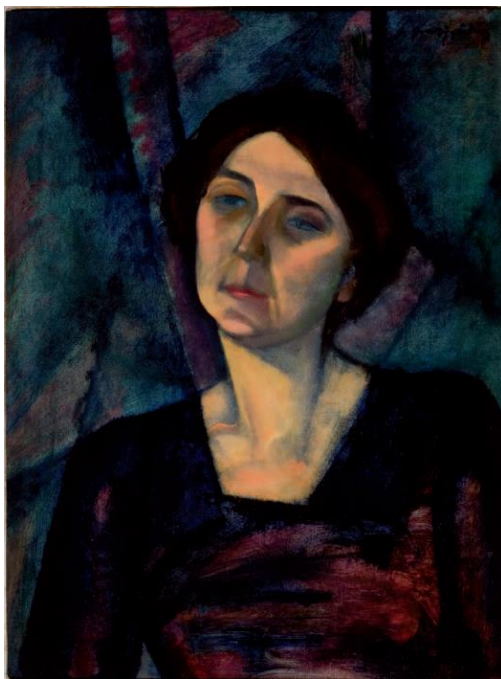
Slika 2: Romolo Venucci, Portret dječaka, 1923./1924., ulje na kartonu, MMSU, Rijeka



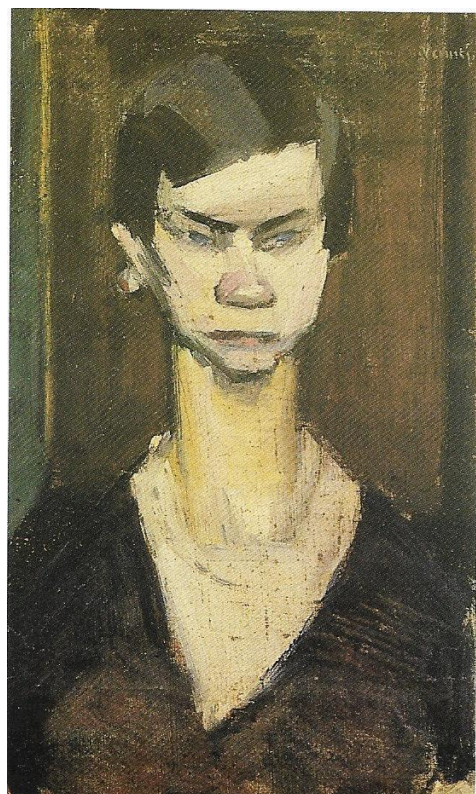
Slika 4: Romolo Venucci, Portret djevojke, 1924./1925, ulje na kartonu, MMSU, Rijeka



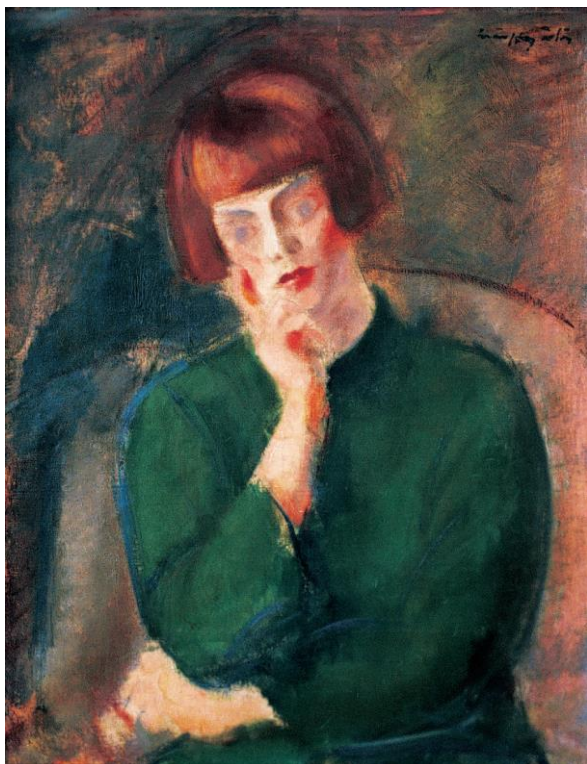
Slika 5: Ödön Márffy, Portret Berte Boncze (Csinszke), oko 1920., ulje na platnu, privatno vlasništvo



Slika 7: Ödön Márffy, Žena Dezsóa Kosztolányija, oko 1913., ulje na platnu, privatno vlasništvo



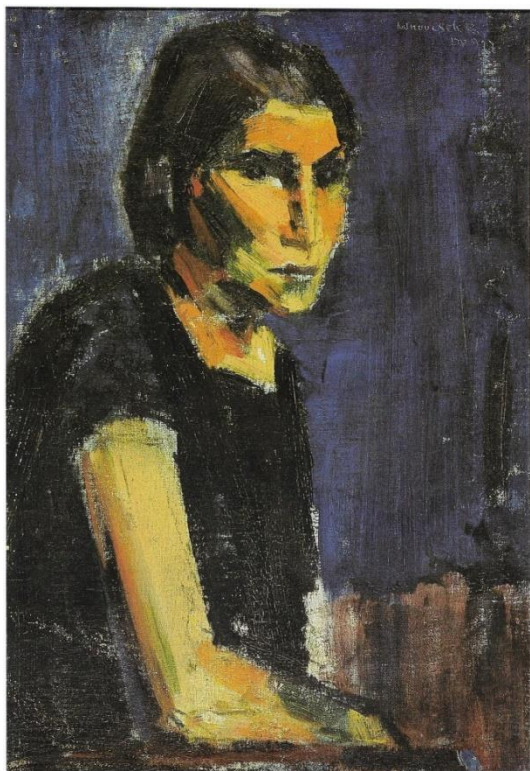
Slika 6: Romolo Venucci, Adolescent, 1927., ulje/ platno kaširano na lesonit, privatno vlasništvo



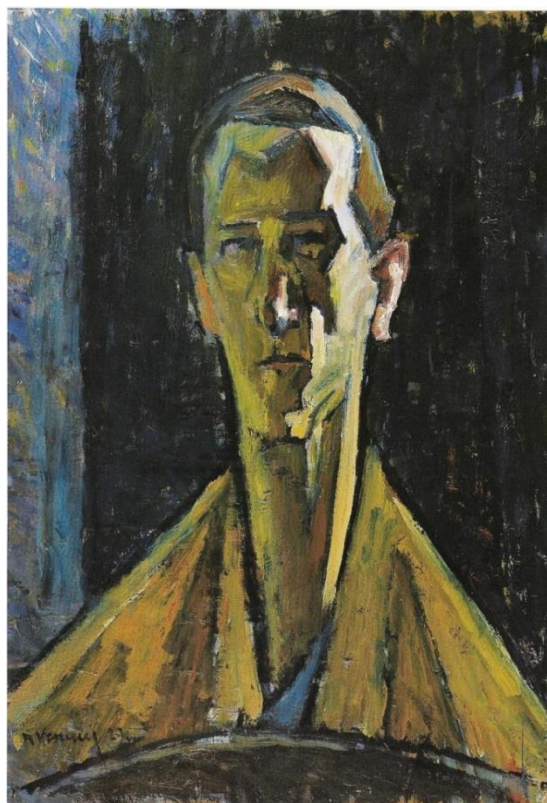
Slika 8: Ödön Márffy, Sanjareća Csinszka, 1924., ulje na platnu, privatno vlasništvo



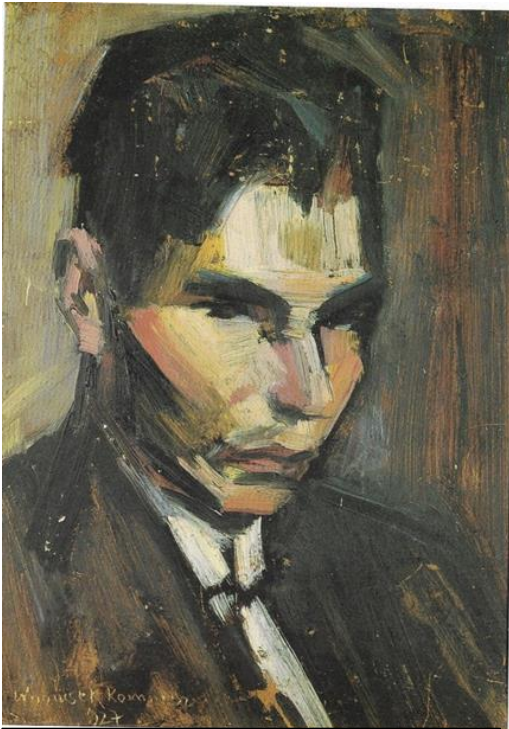
Slika 9: Lajos Tihanyi, Autoportret, 1918, pastel na papiru, objavljen u časopisu MA, III (1918.), 10, 11.



Slika 10: Romolo Venucci, Portret žene, 1927. ulje na platnu, MMSU, Rijeka



Slika 11: Romolo Venucci, Autoportret, 1929. ulje na platnu, MMSU, Rijeka



Slika 12: Romolo Venucci, Portret mladića, 1927. ulje na platnu, MMSU, Rijeka



Slika 13: János Vaszary, Autoportret s bijelim ovratnikom, oko 1920., ulje na dasci, zbirka Istvána Revesza



Slika 14: Romolo Venucci, Raja, 1929.. ugljen na papiru, privatno vlasništvo



Slika 15: János Vaszary, Tegljači brodova, ?, ugljen na papiru, KUT, II (28. 3. 1926.), 6., 5.



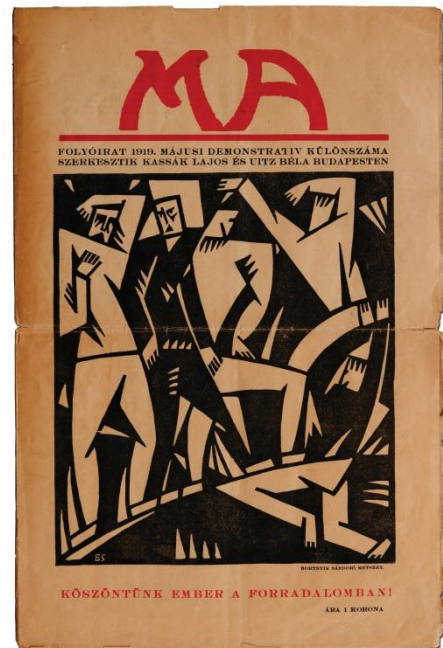
Slika 16: Romolo Venucci, Raja, 1930.. ulje na platnu, privatno vlasništvo



Slika 17: János Vaszary, Vojnici u snijegu, 1916., ulje na platnu, Magyar Nemzeti Galeria, Budimpešta



Slika 18: Romolo Venucci, Izbjeglice (Profughi), 1929.. ugljen na papiru, privatno vlasništvo



Slika 19: Sándor Bortnyik, Kompozicija sa šest figura, linorez, MA, posebno izdanje, 1. 5. 1919.



Slika 20: Sándor Bortnyik, Vörös Zászló (Crvena zastava), 1919., linorez, MA, 12 br., 3 godište, 1919.



Slika 21: Romolo Venucci, Čovjek koji stoji, 1929., MMSU, Rijeka



Slika 22: Vilmos Perrott-Csaba, skica za Skidanje s križa, KUT, II (28. 3. 1926.), 6., 17.



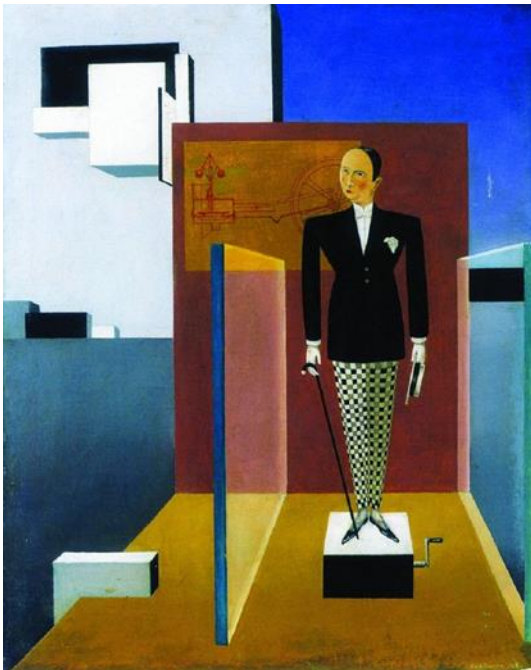
Slika 23: Vilmos Perrott-Csaba, Skidanje s križa, 1912., ulje na platnu, Magyar Nemzeti Galeria, Budimpešta



Slika 24: Romolo Venucci, Čovjek koji sjedi, 1930., ugljen na papiru, MMSU, Rijeka



Slika 25: Imre Szobotka, Čovjek koji sjedi, ?, KUT, II (28. 3. 1926.), 6., 17.



Slika 26: Sándor Bortnyik, Novi Adam, 1924., ulje na platnu, Magyar Nemzeti Galeria, Budimpešta



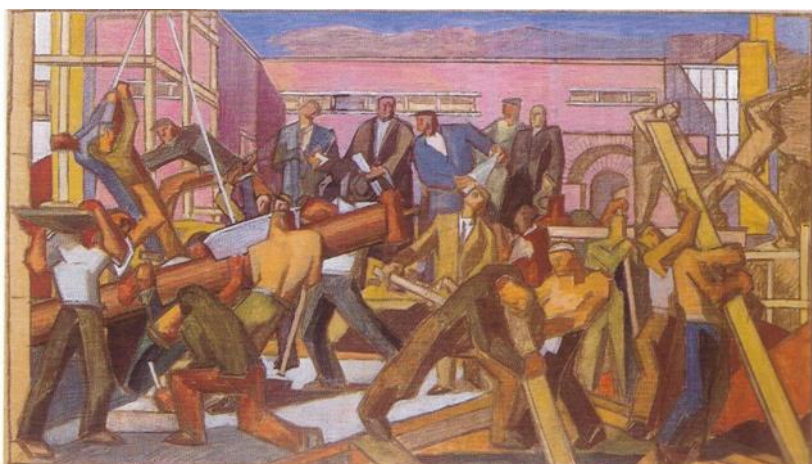
Slika 27: Romolo Venucci, Glava dječaka, 1930. MMSU, Rijeka



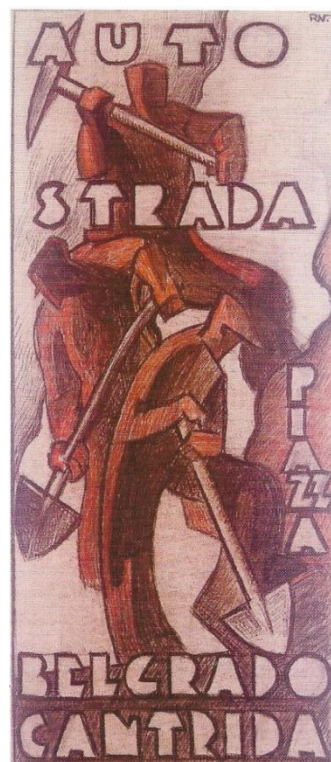
Slika 28: Romolo Venucci, Dekomponirani akt (Figura cubista), 1927., ulje na lesonitu, MMSU, Rijeka



Slika 29: Romolo Venucci, Arhitektonska glava (Portret Francesca Dreniga ?), 1931., ulje na kartonu, MMSU, Rijeka



Slika 30: Romolo Venucci, Podizanje liktorskog znaka, 1930-ih, MMSU, Rijeka



Slika 31: Romolo Venucci, Plakat za radne akcije Autostrada Piazza Belgrado-Cantrida, 1948., MMSU, Rijeka

Zaključak

Iako je potekao iz sredine koja je bila pod snažnim utjecajem talijanske likovne tradicije i kulture, Romolo Wnoucek Venucci svojim podrijetlom, a vjerojatno odgojem i mentalitetom bio je blizak srednjoeuropskom kulturnom krugu. Zahvaljujući svojem fijumanstvu, kozmopolitskom identitetu građanina Rijeke, Venucci je mogao istodobno razvijati preferenciju prema talijanskoj i mađarskoj kulturi, pa tako i likovnoj umjetnosti koja je bila logično i nužno povezana s jezičnim preferencijama.

Dualnost Venuccijevog identiteta jedan je razlog otežanog razgraničavanja umjetničkih utjecaja i uzora na njegovo stvaralaštvo, naročito ono iz međuratnog perioda. Drugi razlog jest taj što Venucci nije bio puki imitator ili sljedbenik, već ono što bi vidio i iskusio nastojao bi podrobnije razumijeti istražujući i eksperimentirajući što je u konačnici rezultiralo slikarskim stilom individualnog pečata.

Koliko je Venuccijev međuratni stil individualan, ipak ga se ne može nazvati paradigmatičkim ili jedinstvenim, jer ne uvodi nove ideje i poetike u slikarstvo, već vješto sintetizira odrednice aktualnih povijesnih avangardi i to jedne paradigmatičke (talijanske) i jedne neparadigmatičke (mađarske). Utjecaj neparadigmatičke mađarske avangarde je naročito važan za formiranje Venuccijevog međuratnog slikarskog stila s obzirom na njegov studijski boravak u Budimpešti jer ondje nije samo pasivni student slikarstva, već perspektivni mladi slikar koji aktivno sudjeluje na tamošnjoj likovnoj sceni. Zahvaljujući Vaszaryju i mreži umjetnika u društvima UME i KUT, Venucci je uspio dobiti vrijedne slikarske poticaje prvenstveno kroz stjecanje znanja o avangardnim umjetničkim pravcima i pokretima. Navedeni poticaji su se realizirali izravno, osobnima kontaktima s mađarskim umjetnicima, članovima umjetničkih udruženja i kolonije u Kecskemétu ili neizravno, kroz avangardne umjetničke časopise (MA, KUT) koji su omogućavali mladom umjetniku upoznavanje s programatskim tekstovima i djelima protagonista europske i mađarske likovne scene. Budući da je bio imerziran u mađarski umjetnički život, zasigurno su lokalni i intenzivniji slikarski impulsi prvenstveno utjecali na Venuccija što se očituje u sličnosti njegovih djela (prvenstveno iz razdoblja studija i neposredno nakon njega) sa stvaralaštvom tada renomiranih mađarskih umjetnika iz grupacija Osmorice i Aktivista.

Vrativši se u Rijeku s formiranim avangardnim izrazom, dolazi u snažniji doticaj s talijanskom modernističkom umjetnošću, iako je i prije bio upućen u njene novitete redovno

posjećujući venecijansko Biennale. Zbog impulsa talijanske sredine, Venucci prihvaća nove odrednice, iako ne zaboravlja znanja stečena u Budimpešti, već na prethodna slikarska iskustava, mađarskih umjetnika bliskih kubizmu i kubo-ekspresionizmu nadograđuje odrednice futurističkog slikarstva prve generacije. Istovremeno prihvaća nova znanja iz talijanske sredine, odnosno pravaca i tendencija sa tragovima klasicističke tradicije kao što su metafizičko slikarstvo i *ritorno all'ordine*.

Svojom progresivnom slikarskom manirom, Venucci je bio vodeći avangardni slikar na riječkoj likovnoj sceni naviknutoj na realističke i impresionističke radove, ali i u riječkoj avangardnoj grupi u kojoj se, s obzirom na umjetnikovu tehničku vještinu i asimilaciju avangardnih umjetničkih htijenja, jedino mogao mjeriti Ladislao de Gauss.

Na hrvatskoj likovnoj sceni tog razdoblja, u koju je Venucci *de facto* ušao tek nakon Drugog svjetskog rata kada je riječke scena postala njenim dijelom, Venuccijevo slikarstvo je najrodnije onom praške četvorice i lotisa. Međutim, za razliku od Gecana, Uzelca, Trepšea i Varlaja, Venucci je uspio nadići sezanim u svojem izrazu te asimilirati odrednice radikalnijeg kubo-ekspresionizma s kojima su i oni došli u doticaj putem praških umjetnika.

Smještajući Venuccija u lokalni i nacionalni povijesnoumjetnički kontekst, moguće je ustvrditi da je svojim odvažnim inzistiranjem u primjeni avangardnih likovnoumjetničkih postupaka i promicanju modernističkog slikarstva, postao ako ne predvodnik, onda definitivno jednim od najznačajnijih predstavnika riječke međuratne likovne scene, dok u nacionalnom (hrvatskom) kontekstu definitivno ga je potrebno ravnopravno postaviti s drugim slikarima hrvatskog porijekla (Milivoj Uzelac, Vilko Gecan, Sava Šumanović, Sergije Glumac) čiji se izraz definira kao kubokonstruktivizam. Iako Venucci možda ne potječe iz istih formativnih centara kao i ostali hrvatski (modernistički) međuratni slikari (Prag, München, Pariz) njegov likovni izraz je jednako povijesnoumjetnički važan naročito što pokazuje jedinstveno povezivanje utjecaja talijanske i mađarske avangarde, ali mediteranske i srednjoeuropske modernističke kulture.

POPIS LITERATURE

1. BRANKO FRANCESCHI, DAINA GLAVOČIĆ, DARKO GLAVAN, ERVIN LUKEŽIĆ et al., *Fijumani-riječka situacija 1920. – 1940.*, Branko Franceschi, Daina Glavočić (ur.), Rijeka, Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, 2008.,
2. DECIO GIOSEFFI, *Romolo Venucci: Quindici immagini della Citta Vecchia di Fiume da linoleografie originali dell'artista*, Unione degli Italiani dell'Istria e di Fiume, Università Popolare Di Trieste, 1976.,
3. DAINA GLAVOČIĆ, *Romolo Wnoucsek Venucci – Stvaralaštvo tijekom prvih trideset godina*, u: Umjetnost na istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije, (ur. Nina Kudiš, Marina Vicelja), Pedagoški fakultet u Rijeci, 1993.
4. DAINA GLAVOČIĆ, *Romolo Venucci 1903. – 1976. Retrospektivna izložba*, Rijeka, Moderna galerija Rijeka, 1993.
5. DAINA GLAVOČIĆ BAUMANN, *Romolo Wnoucsek Venucci*, Rijeka, Moderna galerija Rijeka, 1996.
6. DAINA GLAVOČIĆ, *Romolo Venucci: Crteži, studije i plakati iz zbirke 1920. – 1950.*, Rijeka, Moderna galerija Rijeka-Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2002.
7. DAINA GLAVOČIĆ, *Romolo Venucci: Kubokonstruktivistički i futuristički crteži ugljenom, 1927. – 1935. djela iz Zbirke Romolo Venucci*, Rijeka, Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, 2003.
8. ANNA KOPÓCSY, *Képzőművészek Új Társasága (Artists' New Society) KUT (1924-1951)*, Theses for PhD dissertation, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2008.
9. VLADIMIR MALEKOVIĆ, *Kubizam i hrvatsko slikarstvo*, Zagreb, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1981.
10. STEVEN A. MANSBACH, JÚLIA SZABÓ et al., *Standing in the Tempest: Painters of the Hungarian Avant-Garde 1908. – 1930.*, Steven A. Mansbach (ur.), Cambridge, Massachusetts, Santa Barbara, California (SAD), The MIT Press, Santa Barbara Museum of Art, 1991.
11. MARIO DE MICHELI, *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1990.
12. ANDREJ MITROVIĆ, *Angažovano i lepo- umjetnost u doba svetskih ratova*, Beograd, Narodna knjiga, 1983.

13. SERGIO MOLESI, ERNA TONCINICH, *Romolo Venucci: disegni e dipinti, 1919. – 1968.*, mostra di opere dalle collezioni private, Rijeka, Galleria di San Modesto, 1993.
14. SERGIO MOLESI, ERNA TONCINICH, *Romolo Venucci*, Rijeka, Trieste, Unione Italiana Fiume, Università Popolare Trieste, 2008.
15. PETAR PRELOG, DARKO ŠIMIČIĆ et al., *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.- 1975.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Petar Prelog, Institut za povijest umjetnosti, 2012.
16. ZOLTÁN ROCKENBAUER, *A másik Csinszka: Márffy Ödön muszája/The other Csinszka: Ödön Márffy's muse*, exhibition catalogue, Debrecen, Museum of modern and contemporary arts Debrecen, 2011.
17. KARL RUHRBERG, MANFRED SCHNECKENBURGER et al., *Umjetnost 20. stoljeća : slikarstvo, skulpture i objekti, novi mediji, fotografija*, Ingo F. Walther (ur.), Zagreb, Köln, V.B.Z., Taschen, 2004.
18. ANA SEKSO, *Mađarski umjetnik Lajos Kassák* (diplomski rad), Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2015.,
19. BORIS VIŽINTIN, Konstruktivizam i futurizam Romola Venuccija, u: *Peristil*, 30 (1987.), 163. – 168.

Novine:

1. LUCIFERO MARTINI, *Intervista con il pittore Romolo Venucci: Per un libro tra le fiamme-I costruttivismo plastico ala base dei soui dipinti*, La Voce del Popolo, 25. 7. 1962., 8.
2. MES (Ezio Mestrovich), *Romolo Venucci: Alla scoperta da sasso Una montegrina nuda fu la prima modella*, Panorama, XXI., br. 14, Fiume-Rijeka, 31. 7. 1972., str. 16 -17.

Web stranice:

Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften online, MA, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=maa&size=45>, posjećeno 25. 1. 2019.

POPIS LIKOVNIH IZVORA S MJESTOM IZVORNIKA

Slika 1: Romolo Venucci, Portret starca, 1923./1924., ulje na kartonu, MMSU, Rijeka

IZVOR: Daina Glavočić Baumann, *Romolo Wnoucsek Venucci*, Rijeka, Moderna galerija Rijeka, 1996.

Slika 2: Romolo Venucci, Portret dječaka, 1923./1924., ulje na kartonu, MMSU, Rijeka

IZVOR: Daina Glavočić Baumann, *Romolo Wnoucsek Venucci*, Rijeka, Moderna galerija Rijeka, 1996.

Slika 3: Ödön Márffy, Autoportret, rane 1920-te, ulje na platnu, Galerija umjetnina, Miskolc

IZVOR: Zoltán Rockenbauer, *A másik Csinszka: Márffy Ödön muszáj/ The other Csinszka: Ödön Márffy's muse*, exhibition catalogue, Debrecen, Museum of Modern and Contemporary Art Debrecen, 2011.

Slika 4: Romolo Venucci, Portret djevojke, 1924./1925, ulje na kartonu, MMSU, Rijeka

IZVOR: Daina Glavočić Baumann, *Romolo Wnoucsek Venucci*, Rijeka, Moderna galerija Rijeka, 1996.)

Slika 5: Ödön Márffy, Portret Berte Boncze (Csinszke), oko 1920., ulje na platnu, privatno vlasništvo

IZVOR: Zoltán Rockenbauer, *A másik Csinszka: Márffy Ödön muszáj/ The other Csinszka: Ödön Márffy's muse*, exhibition catalogue, Debrecen, Museum of modern and contemporary arts Debrecen, 2011.

Slika 6: Romolo Venucci, Adolescent, 1927., ulje/ platno kaširano na lesnit, privatno vlasništvo

IZVOR: Daina Glavočić Baumann, *Romolo Wnoucsek Venucci*, Rijeka, Moderna galerija Rijeka, 1996.

Slika 7: Ödön Márffy, Žena Dezsóa Kosztolányija, oko 1913., ulje na platnu, privatno vlasništvo

IZVOR: Zoltán Rockenbauer, *A másik Csinszka: Márffy Ödön muszáj/ The other Csinszka: Ödön Márffy's muse*, exhibition catalogue, Debrecen, Museum of modern and contemporary arts Debrecen, 2011.

Slika 8: Ödön Márffy, Sanjareća Csinszka, 1924., ulje na platnu, privatno vlasništvo

IZVOR: Zoltán Rockenbauer, *A másik Csinszka: Márffy Ödön muszáj/ The other Csinszka: Ödön Márffy's muse*, exhibition catalogue, Debrecen, Museum of modern and contemporary arts Debrecen, 2011.

Slika 9: Lajos Tihanyi, Autoportret, 1918, pastel na papiru, objavljen u časopisu MA, III (1918.), 10, 11.

IZVOR: Jahresauswahl – MA, ANNO – Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=maa&datum=1918&size=45>, pristupljeno 24. 3. 2019.

IZVOR: Virág Judit Galéria- Virág Judit Galéria és Aukciós ház, <https://viragjuditgaleria.hu/hu/search/?f=tihanyi>, pristupljeno 24. 3. 2019.

Slika 10: Romolo Venucci, Portret žene, 1927. ulje na platnu, MMSU, Rijeka

IZVOR: Daina Glavočić Baumann, *Romolo Wnoucek Venucci*, Rijeka, Moderna galerija Rijeka, 1996.

Slika 11: Romolo Venucci, Autoportret, 1929. ulje na platnu, MMSU, Rijeka

IZVOR: Daina Glavočić Baumann, *Romolo Wnoucek Venucci*, Rijeka, Moderna galerija Rijeka, 1996.)

Slika 12: Romolo Venucci, Portret mladića, 1927. ulje na platnu, MMSU, Rijeka

IZVOR: Daina Glavočić Baumann, *Romolo Wnoucek Venucci*, Rijeka, Moderna galerija Rijeka, 1996.

Slika 13: János Vaszary, Autoportret s bijelim ovratnikom, oko 1920., ulje na dasci, zbirka Istvána Revesza

IZVOR: Kieselbach-galéria es aukciós ház, <http://www.kieselbach.hu/alkotas/feher-galleros-onarckep-8118>, pristupljeno 24. 3. 2019.

Slika 14: Romolo Venucci, Raja, 1929., ugljen na papiru, privatno vlasništvo

IZVOR: Daina Glavočić Baumann, *Romolo Wnoucek Venucci*, Rijeka, Moderna galerija Rijeka, 1996.

Slika 15: János Vaszary, Tegljači brodova, iz časopisa KUT, II (28. 3. 1926.), 6., 5.

IZVOR: Kieselbach- Galéria es Aukciós ház, http://www.kieselbach.hu/kapcsolodo-fotok/peitler-istvan_1821, pristupljeno 25. 3. 2019.

Slika 16: Romolo Venucci, Raja, 1930.. ulje na platnu, privatno vlasništvo

IZVOR: Daina Glavočić Baumann, *Romolo Wnoucek Venucci*, Rijeka, Moderna galerija Rijeka, 1996.

Slika 17: János Vaszary, Vojnici u snijegu, 1916., ulje na platnu, Magyar Nemzeti Galéria, Budimpešta

IZVOR: Vaszary, János, Fine Arts in Hungary, <https://www.hung-art.hu/index-hu.html>, pristupljeno 25. 3. 2019.

Slika 18: Romolo Venucci, Izbjeglice (Profughi), 1929.. ugljen na papiru, privatno vlasništvo

IZVOR: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka

Slika 19: Sándor Bortnyik, Kompozicija sa šest figura, linorez, MA, posebno izdanje, 1. 5. 1919.

IZVOR: MA, Avant-Garde Museum, <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authorsMA~pe4459/>, pristupljeno 25. 3. 2019.

Slika 20: Sándor Bortnyik, Vörös Zászló (Crvena zastava), MA, III (1918), 12.

IZVOR: Jahresauswahl – MA, ANNO – Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=maa&datum=1918&pos=137&size=45>, pristupljeno 25. 3. 2019.

Slika 21: Romolo Venucci, Čovjek koji stoji, 1929., MMSU, Rijeka

IZVOR: Muzej moderne i suvremene umjetnostI, Rijeka

Slika 22: Vilmos Perlott-Csaba, skica za Skidanje s križa, oko 1912., KUT, II (28. 3. 1926.), 6., 17.

IZVOR: Kieselbach- Galéria es Aukciós ház, http://www.kieselbach.hu/kapcsolodo-fotok/peitler-istvan_1821, pristupljeno 25. 3. 2019.

Slika 23: Vilmos Perlrrott-Csaba, Skidanje s križa, 1912., ulje na platnu, Magyar Nemzeti Galéria, Budimpešta

IZVOR: Fine Arts in Hungary, Perlrrott-Csaba, Vilmos, <https://www.hung-art.hu/index-en.html>, pristupljeno 25. 3. 2019.

Slika 24: Romolo Venucci, Čovjek koji sjedi, 1930., ugljen na papiru, MMSU, Rijeka

IZVOR: Muzej moderne i suvremene umjetnostI, Rijeka)

Slika 25: Imre Szobotka, Čovjek koji sjedi, 1910-ih, KUT, II (1926.), 6., 17.

IZVOR: Kieselbach- Galéria es Aukciós ház, http://www.kieselbach.hu/kapcsolodo-fotok/peitler-istvan_1821, pristupljeno 25. 3. 2019.

Slika 26: Sándor Bortnyik, Novi Adam, 1924., ulje na platnu, Magyar Nemzeti Galeria, Budimpešta

IZVOR: Bortnyik, Sandor, Fine Arts in Hungary, <https://www.hung-art.hu/index-en.html>, pristupljeno 25. 3. 2019.

Slika 27: Romolo Venucci, Glava dječaka, 1930. MMSU, Rijeka

IZVOR: Muzej moderne i suvremene umjetnostiI, Rijeka)

Slika 28: Romolo Venucci, Dekomponirani akt (Figura cubista), 1927., ulje na lesonitu, MMSU, Rijeka

IZVOR: Muzej moderne i suvremene umjetnostiI, Rijeka

Slika 29: Romolo Venucci, Arhitektonska glava (Portret Francesca Dreniga ?), 1931., ulje na kartonu, MMSU, Rijeka

IZVOR: Daina Glavočić Baumann, *Romolo Wnoucsek Venucci*, Rijeka, Moderna galerija Rijeka, 1996.)

Slika 30: Romolo Venucci, Podizanje liktorskog znaka, 1930-ih MMSU, Rijeka

IZVOR: Daina Glavočić, *Romolo Venucci: Crteži, studije i plakati iz zbirke 1920. – 1950.*, Rijeka, Moderna galerija Rijeka-Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2002.)

Slika 31: Romolo Venucci, Plakat za radne akcije Autostrada Piazza Belgrado-Cantrida, 1948., MMSU, Rijeka

IZVOR: Daina Glavočić, *Romolo Venucci: Crteži, studije i plakati iz zbirke 1920. – 1950.*, Rijeka, Moderna galerija Rijeka-Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2002.)

TITLE: Painter Romolo Venucci from Rijeka and the influence of the Hungarian avant-garde art scene on the cubo-constructivist and futurist phase of his oeuvre

ABSTRACT:

The main topic of this master's thesis is a review of the artistic influence of Hungarian avant-garde painters (1908 – 1930) on the interwar (cubo-constructivist and futurist) phase of painter Romolo Venucci from Rijeka. After an overview of the artist's life and characteristics of his painting and sculpture, the avant-garde art scene in Europe, Hungary and Rijeka in the first three decades of the 20th century is presented in order to provide the context for the formation of Venucci's style during the interwar period.

The influence of the Hungarian avant-garde on Venucci's painting is specifically presented by comparing Venucci's interwar works with the paintings of Hungarian artists taking into account their formal features and content. A hypothesis has been put forward that the Hungarian avant-garde influenced Venucci's oeuvre primarily through Hungarian artists' associations and avant-garde magazines.

KEY WORDS: Romolo Venucci, interwar painting, cubo-constructivism, futurism, Hungarian avant-garde scene, Rijeka, Budapest