

Vinko Srhoj

Sveučilište u Zadru, Odjel za povijest umjetnosti

Sinteza udaljenih izvorišta: lošinjski motivi austrijskog informela Marija Decleve

Pregledni rad – *Review article*

Predan 14. 7. 2014. – Prihvaćen 15. 11. 2014.

UDK: 76 Decleva, M.

Sažetak

Hrvatsko-austrijski slikar i grafičar Mario Decleva (Veli Lošinj, 1930. – Beč, 1979.) sve do retrospektivne izložbe u Lošinjskom muzeju 2010. godine, gotovo je nepoznato ime domaće umjetnosti, mada je njegov opus značajno vezan uz motive i teme lošinjskog zavičaja. Njegova nazočnost u austrijskoj umjetnosti s druge je strane odavno prepoznata, a doprinos austrijskom informelu zapažen kao jedan od najistaknutijih

(W. Skreiner). U tekstu se razmatraju mijene Declevina opusa, određuju utjecaji i kontekst unutar poslijeratnih apstraktnih i ekspresionističkih tendencija, te ustanovljava specifičnost figurativnih i apstraktnih osobina njegove slikarske sinteze dvaju stilema. Razmatra se cjelokupan Declevin opus koji, uz slikarstvo i grafiku, obrađuje i primijenjeno-umjetničku komponentu, posebice rad na vitrajima za crkvena zdanja.

Ključne riječi: *slikarstvo, grafika, Mario Decleva, Veli Lošinj, Graz, Beč, apstrakcija, figuracija, ekspresionizam*

Za hrvatsko-austrijskog slikara i grafičara Marija Declevu¹ (sl. 1) dvojno prebivanje između zavičaja Velog Lošinja i austrijske domovine, odnosno Graza i Beča u kojima se realizirao kao umjetnik, nije, paradoksalno, značilo veću čujnost, odnosno vidljivost na objema stranama njegove egzistencijske i kreativne navezanosti. Druga retrospektivna izložba (nakon one velike u bečkoj Secesiji 1970. godine, s oko 130 radova), održana u prostorima Lošinjskog muzeja u ljeto 2010. godine,² bila je znakom »povratka u zavičaj« umjetnika gotovo nepoznatog hrvatskoj sredini, rijetko izlaganog i jedva zavičajno raspoznatog na rodnom otoku. Njegova nazočnost u austrijskom umjetničkom miljeu, zapravo do lošinjske retrospektive koja također nije polučila veći domaći odjek, bila je daleko naglašenija i u potpunom nesrazmjeru sa zapostavljenošću i neprepoznatošću na hrvatskoj strani. Ne bilježi ga ni, inače prema svim mogućim usputnostima i imenima, maksimalno »propusna« *Hrvatska likovna enciklopedija*. Prema riječima Wilfrieda Skreinerja, voditelja Neue Galerie Zemaljskog muzeja Graza i promotora austrijskih *Novih divljih*, jedan od malog broja istaknutih austrijskih informelista, tako je, unatoč dobro pripremljenoj zavičajnoj retrospektivi (najvećim dijelom marom kustosice Lošinjskog muzeja Irene Dlake), ipak ostao nepoznatim imenom u hrvatskoj kulturi. Mada se iz

biografskih podataka koje je za lošinjsku izložbu priredila I. Dlake, može zaključiti da je »biti doma« za njega značilo samo jedno – biti na otoku Lošinju. Svugdje drugdje osjećao se strancem,³ ipak za toga pretežno ljetnog prebivanja na otoku nisu nastajala Declevina djela nego tek po povratku u Austriju. Zaokupljen običnim otočnim aktivnostima od uređenja vrta, kuće, ribarenja, Decleva je malološinjski zavičaj (koji stalno pohodi od 1965. godine) koristio kao rezervoar utisaka, mjesto »upijanja motiva«, o važnosti kojega i njegov biograf Kristian Sotriiffer piše u više navrata.⁴ Za Sotriiffera je baš zavičajna inspiracija, odnosno napajanje na motivima mediteranskog krajolika, intenzivnije od šezdesetih godina prošlog stoljeća (ali dijelom i pod utjecajem rješenja koja je iznalazio za vitraje novih crkava u Austriji, na kojima je angažiran od 1956. do 1962. godine), prouzročilo promjenu od ranijih traženja do definiranog stila: od utjecaja Kleea i Kandinskog i tzv. idolskih figura iz pedesetih godina, do lazurnih kolorističkih rješenja s većom prevagom atmosfera zapamćenih u djetinjstvu i ponovno oživljenih za ljetnih povrataka. Priroda je to, piše austrijski kritičar, iz koje proizlaze sve njegove predodžbe i snovi (vizije) i koja mu je postala izvorištem stvarnosti, brda u krasu, sasušeno raslinje, suhozidi, to »škrto okruženje gdje su nebo i more povezani no drugdje – morfologija koju on samo ponovno otkriva«.⁵



1 M. Declva, *Muški portret udesno (Autoportret)*, akvarel, 1949.
 M. Declva, *Male portrait to the right (Self-portrait)*, watercolor, 1949



3 M. Declva, *Figura (Stijene)*, ulje/platno, 1964.
 M. Declva, *Figure (Rocks)*, oil/canvas, 1964



2 M. Declva, *Vodoravno-okomito-dijagonalni lukovi*, tuš, ulje/
 platno, 1952.
 M. Declva, *Horizontal-vertical-diagonal arches*, ink, oil/canvas, 1952

I dok su pedesete godine bile vrijeme traženja s rješenjima koja su tendirala apstraktnoj geometriji intermitirajućih formi oštih rubova, povremenim zazivom figuracije koja je stilizirana, sumarno svedena na opću konturu bića, s nekim

od »citata« (sl. 2) Kleea, Kandinskog ili Baumeistera, sada je pod utjecajem zavičajnog ozračja došlo do preokreta. Tek je tim djelima Declva dosegnuo umjetničku zrelost, odnosno pronašao način najbliži vlastitom senzibilitetu. I kao što zamjećuje i Sottriffer, tek su u djelima od šezdesetih nadalje, usklađene figurativne i apstraktno-komponente njegova djela, spojene »u dobro uravnoteženu cjelinu koja ne prikazuje primarno ljudsku figuru, nego sklad čovjeka i prirode – tek metaforu, jasan znak njihove međusobne sloge«. ⁶ Prožimanje čovjeka i prirode, krajolika i njegove figuralne ekstenzije (teško je ponekad lučiti gdje prestaje jedno a počinje drugo, kao na slikama *Figura* i *Figura u krasu*) (sl. 3–4), definitivno je ostvareno na percepciji Mediterana kao velike skladne retorte oblika, kolora, insolacija, ljudi, životinja, vegetacije. Iako Declva slika u Austriji, očigledno je da mu zapamćeni dojmovi iz zavičaja određuju ne samo krajobraznu tematiku nego i jednu opću atmosferu koja vlada na njegovim slikama. Ono što je »austrijsko« upravo je u stilemu, dakle u stilskoj blizini austrijske umjetnosti informela i načinu strukturiranja motiva. Ono što je lošinjsko i mediteransko, osim dakle »općeg stanja« u pejzažu, često potvrđuju i lokalizmi nazivlja od krasa do zemlje crvenice ili *Stijena Orude* (sl. 5). Prirodna lakoća prelaska s figuracije u apstrakciju i u obrnutom smjeru, smješta Declvu u krug onih apstraktnih pejzažista (jer i bez obzira na često figurativnu potku riječ je u osnovi o sveprožimajućem motivu krajolika) koje je već



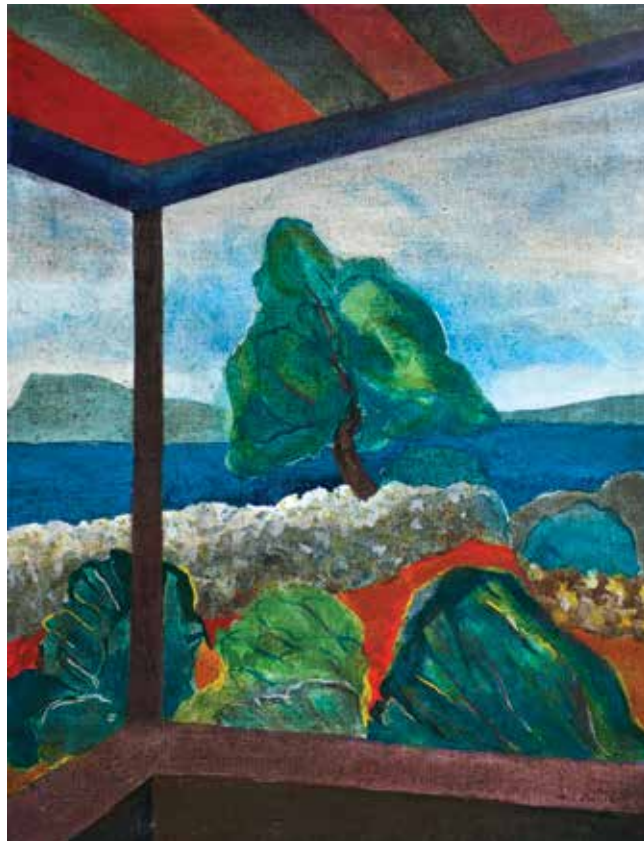
4 M. Decleva, *Figura u krasu*, ulje/platno, 1965.?
M. Decleva, *Figure in karst*, oil/canvas, 1965?



5 M. Decleva, *Stijene Orude*, ulje/platno, 1969.
M. Decleva, *Rocks of Oruda*, oil/canvas, in 1969.

u drugoj polovini 20. stoljeća M. Ragon označio slikarima apstraktnog pejzaža, Z. Rus prepoznao kao apstraktne slikare konkretnog pejzaža, dok je G. Gamulin za tu vrstu slikarstva rabio sintagmu strukturirani krajolik. Da ne spominjemo ovdje i često citiranu oznaku F. Arcangelija o »posljednjem naturalizmu« onih koji se nikada nisu odrekli na prirodi zasnovanih motiva, mada su to bili posljednji njihovi odjeci prije uranjanja u bezobličje materije.

Pišući jedan od tekstova u katalogu lošinjske retrospektive, ustvrdio sam i za Declevu tu poziciju ruba između figurativnog i apstraktnog, kroz »neprekidno iskrsavanje figuralnih motiva onda kada ih najmanje očekujete: nakon ciklusa gotovo apstraktnih djela. Tada pred nas izlaze motivi poput onoga sasvim figurativnog *Pogleda s terase na zaljev* (1975.–76.), koji je u svojim deskriptivnim pojedinostima već prešao na stranu konkretnog krajolika u kojega se na nekoj stvarnoj verandi zagledao slikar«⁷ (sl. 6). Dijeljenje apstraktnog od realnog, tvrdi i kritičar K. Sotriffer, nije moguće provesti jer se sve prepliće i miješa, bića urastaju u krajolik, a krajolik antropomorfizira. I zato je Sotriffer u pravu kada tvrdi da je tu »čovjek srodan stijenama, planinama i moru, sa sličnim učinkom u slici, no stran i nerazumljiv u trenutku kad razbije to tiho jedinstvo.«⁸ No Decleva doista to »jedinstvo« ne narušava jer čovjek i kada se pojavi u slici nije ništa više od produžetka forme i boja krajolika, tek izdvojena asocijativna kontura, svakako bez rodni, portretnih i bilo



6 M. Decleva, *Pogled s terase na zaljev*, tempera/platno, 1975.–1976.
M. Decleva, *Terrace view of the bay*, tempera/canvas, 1975–1976



7 M. Declve, *Dvostruka figura na crno-crvenom*, ulje/platno, 1969.
M. Declve, *Double figure on black and red*, oil/canvas, 1969



9 M. Declve, *Grupa borova*, ulje/platno, 1974.
M. Declve, *Group of pine trees*, oil/canvas, 1974.



8 M. Declve, *Samoprikaz ljeti*, ulje/platno, 1966.–1967.
M. Declve, *Self-presentation in the summer*, oil/canvas, 1966–1967

kojih drugih individuacijskih karakteristika (*Dvostruka figura na crno-crvenom*, *Samoprikaz ljeti*) (sl. 7–8). Werner Fenz u katalogu izložbe u Gradskom muzeju u Grazu, također smatra da su utisci koji su doživljeni u krajoliku zapravo »polazišna točka asocijativnih formulacija slike«,⁹ i da su stvarni krajolici isprepleteni s onim unutrašnjim i fikcijskim, dijelom iste formulacije slike građene na »gramatici preplitanja« (W. F.). Pišući u istom katalogu, Wilfried Skreiner koji, kako sam na

početku spomenuo, smatra Declvu jednim od rijetkih pravih informelista u Štajerskoj i Austriji koji je to ostao i onda kada se bespredmetno oblikovanje, nakon poduže poslijeratne dominacije, počelo napuštati, uočava da je slikar postupno odustajao od na prirodi zasnovanog motiva da ne bi upao u narativno i dekorativno. Konstatira da je Declve izveo to oslobađanje od prirode, naizgled paradoksalno, »stalnim proučavanjem prirode, odnosno stalnim crtanjem stabala i krošnji«,¹⁰ kao na jednoj od najpoznatijih kompozicija *Grupa borova* (sl. 9) iz 1974. godine. Skreiner stoga smatra da njegove centrirane, eliptične i aksijalne forme zato i prizivaju motiv uzet iz prirode. I doista Declve i kad je najapstraktniji, uvijek je u podlozi figurativan, koncentriran na motiv makar i kroz zaziv udaljenog izvorišta. No, i unutar informela može se naći takvih zaziva, i mnoga informelistička djela imaju figuralnu pretpovijest i zapravo su apstrakcije nastale na redukciji oblika iz stvarnosti, na oduzimanju, a ne (kako bi to J. Arp rekao) konkretizaciji koja nastaje prirodnim procesom zgušnjavanja i kondenziranja, sama iz sebe, razvijajući se kao organizam do eventualnog dosizanja konkretnog oblika.

No, da se vratimo na Skreinerovo zapažanje da se Declve počeo oslobađati prirode, »očito zbog opasnosti od dekorativnog ili odsklizavanja u dekorativno«.¹¹ Za Skreineru ta je bojazan kod Declve proizvela apstraktni zaokret. No, prije će biti da je upravo u prelasku na apstraktno slikar osjetio da je prevođenje prirodnih oblika u njihove energijske, kolorističko-linijske apstraktne silnice, dakle u prostor stiliziranja i pojednostavlivanja, uvijek skliski teren za upadanje u formalizam.¹² Mislim da bijeg od konkretnog u apstraktno nije načinjen kako bi se slikar distancirao od dekorativnog



10 M. Decleva, *Kompozicija: približen prirodi (za Sandra)*, ulje/platno, 1960.

M. Decleva, *Composition: closer to the nature (for Sandro)*, oil/canvas, 1960



11 A. Hölzel, *Kompozicija*, pastel na velur papiru, Kunstmuseum Stuttgart, 1928.

A. Hölzel, *Composition*, pastel on velour paper, Kunstmuseum Stuttgart, 1928

koje »čuči u grmu« stvarnog krajolika, a razvidno je to iz Declevina pretežno apstraktnog ili apstrahirajućega likovnog sloga u kojem taj konflikt ne postoji, nego da bi kontrolirao dekorativni učinak koji se, kao i kod mnogih apstraktista, znao pojaviti upravo na podlozi apstraktnih elaboracija, slikanja po recepturi apstrakcije. »Još davne 1950. takvu je opasnost naslutio Charles Estienne pišući pamflet o tzv. hladnoj apstrakciji, onoj koja se, kao novi tip akademizma, može stvarati po receptu koji bi se propisivao na akademijama«,¹³ zapisao sam u povodu Declevine lošinjske izložbe koja je razvidnim učinila upravo taj okršaj s napastima apstraktnog formalizma, a ne s ukrštenjem kopalja figuracije i apstrakcije. Decleva je i eksperimentator koji često radi u ciklusima da bi jednu eminentno apstraktnu ideju (dakako sa stalnim podsjećanjem da je u njegovu slučaju apstrakcija nezamisliva bez oslonca na »zavičajni motiv«) razrađivao a ne ponavljao kao puku varijaciju na temu.

Povremeno se, pa i u tekstovima K. Sotriiffera, provlači karakterizacija Declevina zrelog opusa kao ekspresionističkog, uz ograde da je riječ o sasvim utišanoj a ne ekscitiranoj ekspresiji. No prije je to fovistički nego njemački ekspresionizam (ako već rabimo tu oznaku), a neka od rješenja gdje je pokrenutost oblika i gesta izraženija, primjerice, kao na slici *Kompozicija: približen prirodi (za Sandra)* (1960.; sl. 10), bliža su novom postmodernom ekspresionizmu nego povijesnom s početka 20. stoljeća. Više današnjim sljedbenicima *Plavog jahača*, »mekim« neоекspresionistima poput poetičnog reinterpretatora ekspresionizma (kako ga prepoznaje M. Šuvaković) Jürgena Partenheimera, nego berlinskim *Novim divljima*. No i u takvom približavanju današnjem neоекspresionizmu, kod Decleve nema onoga što je za taj ekspresionizam bitno, a to je parodijsko i ironijsko simuliranje samog stila, korištenje stereotipa i opće pretjeravanje i ushićivanje temama koje se obrađuju (naravno, da ne govorimo o tome da je neоекspresionizam najvećim dijelom figurativan). Decleva

je ipak modernist koji ne voli slikanje na način, kako je to kritika već zamijetila, na koji se u postmoderni slikaju/skladaju »komične operete«. Njegova je ekspresija ostala u granicama »ozbiljnosti stila« odgovornog za kolorističke i gestualne harmonije, a ne za neobavezno poigravanje stilemom na način, kako bi A. Bonito Oliva rekao, kojim postmoderni nomadi klize površinama raznih stilova. Zaključno o Declevinu se ekspresionizmu može reći da je on tek aberacija koja se pojavila na podlozi dinamiziranih formi i da mu u konačnici nije namjera proizvesti neke uznemirujuće ili traumatične sadržaje, niti se poigravati postmodernističkim ironiziranjem njegova jezika. Dakle, ekspresija više u službi harmonije nego disharmonije, prilježnosti kolora i oblika koji se traže a ne sudaraju unutar slike. Takva vrsta apstraktno ekspresije u krajoliku i mrtvoj prirodi u slučaju Decleve ide još od njegova profesora, austrijskog slikara i grafičara Alfreda Wickenburga koji ga je na *Landschaftliche fresco-školi* u Grazu uveo u apstrakciju, a koji je, kao učenik Adolfa Hölzela¹⁴ u Stuttgartu, nastavio liniju unutar koje se i Decleva pronašao. Neka Hölzelova rješenja (sl. 11) s klozoniranim apstraktnim fasetama čine se bliža Declevi od Wickenburgovih koji je znao skrenuti u »masivni« kubizam, dok se Hölzel, kao i Decleva, izražavao kroz »nježniju«, organsku apstrakciju koja razmekšava konture. No više od tih utjecaja, čini se da je Declevu zaokupljala umjetnička osobnost pionira austrijskog modernizma Herberta Boeckla. »Zbog nastavka školovanja 1949. odlazi u Beč i na Akademiji likovnih umjetnosti (Akademie der bildende Künste), privučen osobnošću Herberta Boeckla, koji na njoj predaje akt, upisuje slikarstvo...«¹⁵ Ekspresionističke i kubističke komponente Boecklova djela vidljive posebice u 20-im godinama s kojima dijeli protoekspresionistička nagnuća s E. Schieleom i O. Kokoschkom, kubističke aberacije, kao i jak impast iz vremena figurativnih slika 30-ih godina, nisu toliko ostavili dojam na Declevu koliko Boecklovi ratni i poslijeratni kra-



12 H. Boeckl, *Erzberg V*, ulje/platno, privatna kolekcija, 1948.
H. Boeckl, *Erzberg V*, oil/canvas, private collection, 1948



14 M. Decleva, *Figura*, bakropis i akvatinta, 1969.
M. Decleva, *Figure*, etching and aquatint, 1969



13 M. Decleva, *Krajoblik s dvije figure*, akvarel, 1979.
M. Decleva, *Landscape with two figures*, watercolor, 1979

jolici. Taj, kako ga je kritika nazvala, kolažni stil Boecklov, vidljiv je upravo na temama krajolika. Boecklovi, primjerice, *Erzberg V* (1948.; sl. 12) ili *Totes Gebirge III* (1952.), i nešto realističniji krajolici rudnika u Štajerskoj, mogu se dovesti u vezu s Declevinim fasetiranim pejzažima (sl. 13). Jednaki su

intenziteti kolora ali i razmekšanije i lazurnije tretirani oblici kod Decleve, čak i u radovima u ulju. No Boeckl »prilagođava« svoj način motivima planinskih vrhova, pojavljuju se tako oštri rubovi planinskih hrptova i usjeka, a Decleva ga omekšava na Mediteranu gdje su oblici sliveniji, a kontrasti sasvim druge, prožimajuće vrste. Za Declevu sam u tekstu nastalom nakon njegove zavičajne retrospektive ustvrdio da, kada je u pitanju priziv ekspresionizma, on je gotovo romantično prerađen. Razlog sam pronašao upravo u zavičajnosti, u mediteranizmu, u specifičnostima krajolika koji okupan suncem emanira, klasičnom ekspresionizmu nesvojstvena, hedonistička, svijetla, optimistična raspoloženja. »Možda je čežnja za zavičajem otupila oštricu ekspresionizma, a blagost mediteranskih oblika umjesto drame u krajoliku prizvala djetinjstvo koje u sjećanju poprima konture sklada prirodnog raja«,¹⁶ zapisao sam tada. »S druge strane nije opet ni riječ o ekspresionističkoj 'unutrašnjoj nužnosti' koja je ponekad potaknuta izvanumjetničkim motivacijama.«¹⁷ I doista ta Declevina osobina da se realizira u umjetnost samo kroz elaboraciju umjetničkih problema i da ih ne miješa s egzistencijalnom problematikom, zapela je za oko i piscu Peteru Handkeu koji je pred Declevinim velikim crtežom drvenim bojama na zidu svoje kuće, lapidarno ali istinito, u pismu prijatelju piscu i filozofu Alfredu Kolleritschu, opisao tu glavnu Declevinu osobinu, zaključivši: »Declevina borba za slikarstvo, sa slikarstvom, ne može biti uzaludna«,¹⁸ posebno podcrtavajući riječ – sa.

Grafička djela Marija Decleve predstavljaju značajan dio njegova opusa grupirana u više ciklusa gdje se, kao i u slikarstvu,



15 M. Decleva, *Figura*, bakropis, akvatinta, bakrorez, 1968.
M. Decleva, *Figure*, etching, aquatint, engraving, 1968

figurativne i apstraktne osobine međusobno prepliću. S time da se s obzirom na prirodu grafičkog medija, na dominantni crtački/graverski aspekt, figura pojavljuje kao posljedica konturiranja oblika. I opet je kao i u slikarstvu figura tek obris, opća naznaka, tipska pojavnost, u nerazdruživom jedinstvu s prirodom kao izvorištem i uvirom. Pišući o ciklusu bakropisa i bakroreza naslovljenih *Figura i pojavnost*, Kristian Sotriffer u trećem svesku edicije *Österreichische Graphiker der Gegenwart*¹⁹ visoko vrednuje grafički Declevin opus smatrajući ga ravnopravnim slikarstvu. Posebno ističe metamorfičnost tih djela kada su u pitanju prožimanja figure i krajolika (sl. 14), također i svojevrsnu drevnost prizora koji su krajolik predstavili u njegovoj mitskoj dimenziji, u nekom prastanju u kojem još vlada »jedinstvo neživog i živog, sjene i tijela, prirode koju možemo doživjeti više kao duhovno stanje«,²⁰ ali i simbol onako kako ju je kao hram sa živim stupovima, opisao u svojim simbolističkim invokacijama Ch. Baudelaire. Zamjetna je u grafičkom opusu Declevina stalna težnja, što zamjećuje i Sotriffer, da se naglasi sklad između prirode i čovjeka, gdje je, po njemu, figura samo vidljiva postvarena referencija toga jedinstva. Očigledno je da figura igra ulogu stvarnosnog korektiva, bilo da je riječ o čovjeku ili životinji ili nekom stablu, onom elementu koji »prizemljuje« Declevinu apstrakciju i čini je konkretnim krajolikom bivanja. Tako se primjerice u bakropisu *Figura* iz 1968. godine (sl. 15) krajolik apstraktne konfiguriranosti pretvara u konkretno pozade za klonulu figuru prvog plana koja je opet na neki način formirana iz oblika stijena Orude, motiva na granici figurativnog i apstraktnog. Ponegdje kao



16 M. Decleva, *Nišan I*, bakropis, suha igla, akvatinta, 1971.
M. Decleva, *Gunpoint I*, etching, drypoint, aquatint, 1971

u *Nišanu I* iz 1971. (sl. 16) pristup je donekle drugačiji jer umjesto gustog amalgamiranja oblika i šrafiranih poteza, prisustvujemo poznakovljenju i plošnom stiliziranju, samim tim i naglašenijem figuriranju motiva. Priroda je kod takvih djela shematizirana, ali je očvrnutija u smislu izlučivanja figurativnog znaka koji je sada stvarnosno nedvosmislen. Kristian Sotriffer cjelokupni je grafički opus Declevin na kraju grupirao kao niz razvojnih faza koje se i stilsko-morfološki razlikuju, dokazujući da je kao i u slikarstvu i grafički opus razuđen i vremenski raznolik.²¹

Mnogo manji dio Declevina opusa, obilježen i praktičnim razlozima narudžbi za preživljavanje, vezan je uz crkvena zdanja u regiji Graza, točnije za crkve u Kapfenbergu i bližoj okolini.²² Za nove crkve koje projektira njegov prijatelj arhitekt Ferdinand Schuster, Decleva izvodi velike vitraje, prilagodavajući se novim crkvenim zdanjima geometriziranim biljnim stilizacijama i djelima poput *Zida svjetla* za crkvu Svete obitelji u Kapfenbergu, sasvim mondrijanovski pravilne sačaste strukture. Kloazonirane rešetke u unutrašnjost crkve pripuštaju pravi slap svjetla zauzdan geometrijskim rasterom raznobojnih stakala. Uspješnost tih vitrajističkih interpolacija to je veća što su te nove crkve rađene u strogom geometrijskom modernističkom slogu (ponešto i stilski uniformno na način internacionalne arhitekture poslije Drugoga svjetskog rata, što im svakako oduzima na sakralnosti »staroga u vjeri«, rekli bismo), i kao takve se dobro podudaraju s Declevinim načinom rada. No ne treba smetnuti s uma da su djela za crkve kod Decleve motivirane financijskim razlozima, i da se njihova izvedba prilagođava arhitektonskom okviru koji

u slučaju arhitekta Schustera nije uvijek na osobito visokom nivou, prilagođena provincijskoj nezahitjivosti i skromnosti. No, svakako se možemo složiti s I. Dlakom kada tvrdi da je zaokupljenost Decleve vitrajističkim efektima u slikarstvu u vremenu od 1957. do 1958. godine, urodila i uspješnom tranzicijom prema crkvenoj dekoraciji, odnosno velikim vitrajima za zidne površine, ali i narudžbama za izradu mozaika, zidnih tapiserija, intarzija u drvu. No, isto tako rad za crkvene prostore uvjetovao je poslije u šezdesetim godinama i mnogobrojne križolike forme nesakralnih djela. K. Sotriffer navodi da je neizvedeni veliki križ za jednu evangeličku crkvu pokrenuo kroz dvije godine tzv. križne kompozicije, a i da je razvidno da lazurna tehnikama kasnijih djela svoje podrijetlo vuče upravo iz vitraja koje je izrađivao za crkve.

Sumiramo li ukupne učinke, poglavito slikarskog i grafičkog Declevina opusa, možemo se složiti da je riječ o djelu koje je evoluiralo od traženja u pedesetim godinama s vidljivijim utjecajima Kleea, Kandinskog, Baumeistera, Lama, preko njemačke i austrijske apstrakcije i protoekspresionizma Hölzela, Wickenburga, Boeckla, do osobite sinteze koja je nastala na spoju »ekspresionističke« boje, vitrajističkih lazura, akvarelnih efekata, figure i prirode. Decleva je nesumnjivo apstraktni slikar, ali unutar prostora tzv. asocijativne apstrakcije. Promatramo li ga u kontekstu europske umjetnosti apstrakcije, njegov je način najbliži onome što G. Mathieu i P. Restany nazivaju lirskom apstrakcijom (Soulages, Schneider, De Stael, Hartung, Atlan, Vedova) ili M. Tapie informelom (Michaux, Riopell, Wols, Fautrier), ali u jednom utišanom, neizrazitom vidu koji je posljedica harmonizirajućeg principa koji usklađuje, omekšava, pretapa. Taj princip »sklada po svaku cijenu« i nije uvijek u korist izražajnosti, otupljujući oštricu za račun razrjeđivanja i denaturacije u prizoru koji gubi svojstva prirodnosti za račun nove prirode slikarstva (no

to je i Declevina težnja eksplicitno izrečena: »Želim sačuvati čuvstvo za gradnju, ritam i vlastitu vrijednost pojedine slike.«).²³ Pritom Decleva nikad ne napušta rezervnu poziciju figurativca i uvijek mu je apstrakcija oslonjena na za njega prevažnu figuru, prizor u krajolik, na poticaje koji dolaze iz zavičajne motivike. No estetik kakav već jest, ne gradi svijet figuracije da bi u sliku unio »dramu življenja« nego da bi konturiranom figurom upotpunio sklad. Taj sklad nije, dakle, toliko sklad prirode po sebi nego harmonija formalnih elemenata, oblika, boja i linija.

Ekspresionističke tendencije također vidljive u njegovu opusu, tek su aberacija na podlozi dinamiziranih formi i u konačnici ne proizvode učinak uznemirujućih i traumatičnih sadržaja kakvi vladaju u klasičnom ekspresionizmu. Tih sadržaja na podlozi sklada čovjeka i prirode, kao trajnog nagnuća Declevina »ekspresiviziranja« jednostavno nema. Tu je, kako sam već naglasio, sve u službi harmonije, oblika i kolora koji se traže a ne sudaraju unutar slike. Dakako, teško bi bilo u tom djelu prepoznati i neoekspresionističku matricu postmoderne, jer Decleva ostaje modernistom koji se ne poigrava sadržajima niti ironizira i parodira stileme da bi ih doveo do ekscitacije svojstvene postmodernom »pretjeranom ushitu«. Cjelina njegova rada govori i o plodnoj sintezi gdje je za figurativni aspekt (krajolik) zaslužan zavičaj, a za stilsku elaboraciju austrijski informel i poetika pejzažnog strukturalizma. Declevina umjetnost tako svjedoči plodnu sintezu jer da nije bilo zavičajnih motiva, opće atmosfere Juga, morskosti i litoralnosti, ali i u stilskom pogledu austrijskog informela i pejzažnog strukturalizam, ni fizionomija njegove umjetnosti ne bi poprimila takve prožimajuće konture, takav konačan izgled jednog sretnog i likovno potentnog spoja primorskog i kontinentalnog, apstraktnog i predmetnog, ljudskog i prirodnog svijeta.

Bilješke

1 Slikar, grafičar i primijenjeni umjetnik Mario Decleva (Veli Lošinj 1930. – Beč, 1979.) podrijetlom je iz obitelji dr. Josefa Simonića, utemeljitelja lječilišta *Casa di Cura Simonitsch* u Velom Lošinj, koje je nakon Drugoga svjetskog rata postalo dječjom bolnicom za alergijske bolesti. Godine 1943. u jeku rata obitelj seli u Berchtesgaden u Njemačkoj gdje je smješten u internat, dok školu pohađa u obližnjem Freilassingu. Nakon rata obitelj seli u Graz. U Grazu pohađa Školu za primijenjenu umjetnost, potom u Beču Likovnu akademiju i Grafičku eksperimentalnu školu. Nakon preseljenja u Beč, Decleva se 60-ih godina zapošljava na Visokoj školi za primijenjenu umjetnost, najprije kao asistent a onda profesor. Članom je grupa *Graser Sezession* i *Forum Stadtpark*. Pri umjetničkom društvu *Forum Stadtpark* pokreće grafičku radionicu i izdanja grafičkih mapa austrijskih umjetnika. Nakon preseljenja u Beč 1965. na poziv prof. C. Ungera, kupnjom kuće u Malom Lošinj vraća se i na rodni otok, boraveći tamo u ljetnim mjesecima. Od 1969. godine organizira međunarodne grafičke izložbe u Europahaus Wien. Godine 1972. predaje grafičku umjetnost za strane studente na Institutu za europske studije, te do prerane smrti poučava na Visokoj školi za primijenjenu umjetnost. Sahranjen je u obiteljskoj grobnici u Velom Lošinj.

2 Retrospektivna izložba Marija Decleve održana je u tri prostora u vremenu od 4. kolovoza do 28. rujna 2010. Uvodni je dio prezentiran u zgradi ribarnice u Velom Lošinj, kroz postere i biografsku prezentaciju obiteljskog podrijetla, života i umjetničkog puta. Drugi dio, postavljen u Muzejsko-galerijskom prostor Kula u Velom Lošinj, naslovljen *Od početka do kraja i natrag*, obuhvatio je rane radove i posljednji ciklus prije smrti, dok je glavina slikarskog i grafičkog opusa izložena u palači Fritzy u Malom Lošinj.

3 IRENA DLAKA, Mario Decleva: Lošinj / Graz / Beč, u: *Mario Decleva – retrospektiva*, (ur.) Irena Dlaka, Mali Lošinj, 2010., 17–27, 17.

4 Predstavljajući značajnu bečku Galerie im Griechenbeisl zagrebačkoj publici 70-ih godina, u kojoj izlaže i Decleva, Sotriffer o njemu piše kao onome koji spada u *etablirane slikare koji se mogu naći u svakoj povijesti suvremene austrijske umjetnosti*. – KRISTIAN SOTRIFFER, Galerija Griechenbeisl, u: *Novine Galerije SC*, travanj 1972., 141.

- 5
KRISTIAN SOTRIFTER, Mario Decleva: Action Tusch Mai 1970 in der Wiener Secession, katalog izložbe, Wien, 1970. 1–39.
- 6
Isto, 38.
- 7
VINKO SRHOJ, Borba za slikarstvo, sa slikarstvom ..., u: *Mario Decleva – retrospektiva*, (ur.) Irena Dlaka, Mali Lošinj, 2010., 5–15, 6.
- 8
KRISTIAN SOTRIFTER, Mario Decleva 1930–1970, Wien, 1981., 31.
- 9
WERNER FENZ, Im Zwishensein, u: WERNER FENZ – GERHARD MICHAEL DIENES, *Im Zwischensein: Mario Decleva, Druckgrafik*, katalog izložbe, Stadtmuseum Graz, Graz, 2001., 9.
- 10
WILFRIED SKREINER, Über M. D., u: WERNER FENZ – GERHARD MICHAEL DIENES (bilj. 9), 29.
- 11
Isto.
- 12
VINKO SRHOJ (bilj. 7), 7.
- 13
Isto.
- 14
Da bi se naglasio makar i posredni, preko Wickenburga, utjecaj Adolfa Hölzela na Declevu, treba spomenuti da je za njemačko područje taj rani apstraktist, prevažna početna karika u lancu razvoja apstraktne umjetnosti. Hölzel je svojom *Kompozicijom u crvenom* iz 1905. godine čak četiri godine prethodio prvim apstrakcijama W. Kandinskog, a tzv. Hölzelov krug iznjedrio je umjetnike kao što su W. Baumeister, Johannes Itten, Oskar Schlemmer, Emil Nolde. Neka se Hölzelova rješenja začudno poklapaju i s rješenjima ranih djela američkoga apstraktnog ekspresionizma iz 40-ih godina prošlog stoljeća, posebice A. Gorkyja i W. Baziottesa.
- 15
IRENA DLAKA (bilj. 3), 17–18.
- 16
VINKO SRHOJ, Mario Decleva, između zavičaja i domovine, u: *Art magazin Kontura*, 109/110 (2010.), 66.
- 17
VINKO SRHOJ (bilj. 7), 9.
- 18
PETER HANDKE u: WERNER FENZ – GERHARD MICHAEL DIENES (bilj. 9), 30.
- 19
KRISTIAN SOTRIFTER, Mario Decleva – Figur und Erscheinung; mit einem Werkkatalog sämtlicher Radierungen 1961 bis 1969, Wien, 1970., 1–78.
- 20
Isto, 17.
- 21
K. Sotriffer u tekstu o Declevinu grafičkom opusu, citiranom u bilj. 19, razvrstava Declevine grafike po godinama nastanka. Od 1952. do 1956. godine tako nastaju linorezi i drvorezi gdje se prvi put pojavljuju simbolički oblici iz prirode, gnijezda, lišće, vegetabilni motivi općenito. Od 1955. do 1966. godine nastaju prve litografije linearno-konstruktivističkog tipa. Godine 1961. slijede prvi bakropisi, tzv. kozmičko razdoblje, s vidljivim utjecajem Kandinskog i Kleea. Godine 1962. obogaćuje/uslojava grafičke postupke i naglašava kontrastne linijske i strukturne elemente. Godine 1964. crno-bijela grafika se boji i tako obogaćuje slikarskim efektima, a iste godine u mapi *Marginalije* prepliću se kristalične tvorbe s onima nalik lišću i bokorima cvijeca. Tih godina nastaju i *Dnevnički listovi* kod kojih, po Sotrifferu, dolazi do razbijanja »prirodno istinitog« kako bi se približilo »duhovno istinitom«, ali i pojačavanja figurativnosti *sve jasnijih tijela* (K. S.). Pojavljuju se i tzv. *flugfiguren* ili leteća tijela i općenito jačaju u Declevinu djelu figuralne pojavnosti (pa se i čitav ciklus grafika naziva *Figur und Erscheinung*).
- 22
Suradnja Ferdinanda Schustera i Marija Decleve (vitraji) vezana je uz projekte crkava na sljedećim lokacijama: župna crkva Marije Kraljice u kvartu Schirmitzbühel u Kapfenbergu, andeoska kapela u bivšoj kuli dvorca u Hafendorfu, župna crkva Svete obitelji u Kapfenbergu, župni centar Kristove crkve u Kapfenbergu.
- 23
***, Mario Decleva, razgovor, u: *Die Presse*, 28. travnja 1966., 8.

Summary

Vinko Srhoj

A Synthesis of Distant Sources: Lošinj Motifs in the Austrian Enformel of Mario Decleva

In a paradoxical manner, the fact that the Croatian-Austrian painter and graphic artist Mario Decleva (1930–1979) dwelled in two places, namely his place of birth, Veli Lošinj, and his Austrian homeland, Graz and Vienna, where he evolved as an artist, did not mean that he was more appreciated or visible in either of the localities to which he felt himself existentially and creatively connected. His second retrospective exhibition, after the large one in Vienna's Secession in 1970, with around 130 works, organized at the Lošinj Museum in the summer of 2010, signified "a return to his birthplace" of an artist who had been almost unknown to the Croatian public. His presence in the Austrian artistic milieu was far more pronounced and did not reverberate in Croatia virtually until the Lošinj exhibition. According to Wilfried Skreiner, only a small number of prominent Austrian artists of the Enformel, Decleva among them, continued to be an unknown in Croatia despite the well-organized retrospective exhibition in their birthplaces. If one summarizes the total impact of Decleva's opus, particularly his paintings and graphic art, it can be said to have evolved from an exploratory phase during the 1950s, visibly influenced by Klee, Kandinsky, Baumeister, and Lam, engaging afterwards with the German and Austrian abstract art and the proto-Expressionism of Hölzel, Wickenburg, and Boeckle, and reaching a distinct synthesis since the 1960s. This synthesis has emerged from a combination of "Expressionist" color, stained glass glazes, watercolor painting effects, figures, and nature. Decleva is doubtlessly an abstract painter, but one positioned within the sphere of the so-called associative abstraction. If we, therefore, view him within the context of European abstract art, his method comes closest to what G. Mathieu and P. Restany have called "lyrical abstraction" (Soulages, Schneider, de Stael, Hartung, Atlan, Vedova) or what M. Tapie has termed "Informella" (Michaux, Riopell, Wols, Fautrier), but in a subdued or perhaps non-emphatic

manner, which is the result of a harmonizing principle that attunes, smoothes, and blends. This principle of "harmony at all costs" does not always enhance expressivity, blunting as it does the edge to benefit dilution and denaturation in the scene, which sheds aspects of naturalness to benefit a new nature of painting. Doing this process, Decleva never abandons his fundamental position of being a figurative painter and his abstraction always relies on his main figures, scenes set in landscapes, or impulses that come from his birthplace motifs. Nevertheless, being the aesthete he is, Decleva does not construct his world of figuration in order to include "the drama of life" in the painting, but to obtain a higher sort of harmony with the construed figure. Therefore, this harmony is not the harmony of nature in itself, but the harmony of formal elements, of forms, colors, and lines distributed according to the laws of "inner necessity" in the painting. The Expressionist tendencies evident in his opus are merely aberrations founded on dynamic forms and ultimately do not produce the disturbing effect or the traumatic content that dominate the classical Expressionism. This content, founded on the harmony of man and nature as the permanent inspiration of Decleva's expressionism, is simply not to be found. Everything in his works serves the harmony of forms and colors, which in his paintings seek each other, yet do not collide. Decleva's art thus bears witness to a fertile synthesis, because if the birthplace motifs had been absent, if there had been no general atmosphere of the South, of the maritime and the littoral, and if, stylistically speaking, there had been no Austrian Enformel or landscape structuralism, the physiognomy of Decleva's art would not have had arrived at such permeating contours, or to such a synthesis of two distant sources in a single distinct work of painting.

Keywords: painting, graphic art, Mario Decleva, Veli Lošinj, Graz, Vienna, abstract art, figuration, Expressionism