

bucije ne upošteva. Ker gre za kvalitetno delo, bo morda potrebna posebna študija.

Mimogrede naj omenim še, da je bila tudi podoba Sv. Andrej iz Narodne galerije pripisana Benkoviću, a je ob pripravi razstave leta 1983 Zeri opazil na hrbtni strani napis A. Trogher, tako da o avtorstvu ni več dvoma. Tudi o redko vidnih podobah iz romunskega muzeja Brukenthal v Sibiu, ki so bile leta 1969 na razstavi Dal Ricci al Tiepolo (Zampetti) v Benetkah predstavljene pod Benkovićevim imenom, a Krückmann zanje predlaga drugo avtorstvo, bo morda še potrebno spregovoriti.

Krückmann se je korektno lotil vprašanj, ki jih je nakazal že Pallucchini, in sicer odnosa Piazzetta-Benković, kajti slikarja sta izšla iz Crespijeve delavnice v Bologni. Nekaj več pozornosti bi lahko namenil tudi Tiepolu, morda pa bi se dalo še kaj dodati tudi o Benkovićevem vplivu na sodčasno avstrijsko slikarstvo in obratno.

Resna študija o nekoliko izoliranem, v mistiko zagledanem slikarju, ki so mu bile tuje modne muhe, je naše vedenje o njem, o razmerah in o času, v katerem je ustvarjal, močno razširila in obogatila.

Marjana Lipoglavšek

OBLIKOVANJE NA PRELOMU STOLETIJ

Kirk Varnedoe: VIENNA 1900: ART, ARCHITECTURE AND DESIGN.

New York, Boston: Museum of Modern Art 1986, 264 strani, 354 črno-belih in 114 barvnih posnetkov med besedilom.

Jane Kallir: VIENNESE DESIGN AND THE WIENER WERKSTÄTTE. New York: Galerie St. Etienne 1986, 152 strani, 195 črno-belih in 55 barvnih, delno celostranskih posnetkov med besedilom.

Deli ameriških avtorjev izražata novo zanimanje za umetnost na prelomu 19. v 20. stoletje, kot se je razvilo zlasti v Združenih državah. Tu so v teku številne raziskave tako secesije kot tudi art decoja in se ukvarjajo z vsemi področji umetniškega ustvarjanja, pa tudi vsemi obrobni pojavi, ki spremljajo »visoko« umetnost, z njimi pa je zaznamovano

predvsem vsakdanje življenje. Renesanso obeh slogov je spodbudilo zlasti postmoderno oblikovanje. Teme se primerno lahkotnejšemu pogledu najširšega ameriškega občinstva na umetnost zdijo včasih že skoraj banalne, ko tako posegajo prav v vsak, še tako droben segment življenja (Eric Baker in Tvler Blik: *Trade-marks of the 20's & 30's*, New York 1988, Lucy Broido: *French Opera Posters 1868—1930*, New York 1976, Reynaldo Aleiandro: *Classic Menu Design*, New York 1988). Spet druge so razkošno ilustrirane »slikanice«, ki imajo vendarle tudi strokovno vrednost: predstavljajo bogat slikovni vir za dokumentacijo razvoja okusa in estetike določene dobe (*Art Deco Design in colour*, New York 1977, *Art Deco Interiors in colour*, New York 1977, Stephen Blum, *Everyday Fashions of the twenties*, New York 1981). Med njimi so seveda tudi študije, ki daleč presegaajo svoj prostor in včasih nekoliko površni ameriški *Criticism* (na primer Eva Weber: *Art Deco in America*, New York 1988).

Obe deli sta mi prišli iz znanih vzrokov v roke s precejšnjo zamudo, kljub temu pa o njuni aktualnosti ne more biti nikakršnega dvoma. Zlasti vidim njuno pomembnost v tem, da obe skušata uporabno umetnost obravnavati enakopravno z drugimi vejami likovne umetnosti, kar med drugim omogoča tudi zelo širok zorni kot. V gorišču zanimanja avtorjev ni le najožje področje, ki ga oznanja že sam naslov dela, temveč opozarjata tudi na duhovne izvore posameznih umetnostnih gibanj, povzemata njihove glavne ideje in dosežke, tako da pred nami ni samo enciklopedičen sežetek estetskih dosežkov oblikovanja določenega časa, ampak je vidno mesto namenjeno tudi duhovni subtilnosti posameznih umetnikov, ovrednotenju njihovih idej in del ter njihovem vključevanju v sodobne in pretekle likovne tokove.

Delo Kirka Varnedoa se neposredno navezuje na veliko razstavo *Traum und Wirklichkeit — Wien 1870—1930* (občasna razstava Zgodovinskega muzeja mesta Dunaja — Historisches Museum der Stadt Wien), ki je v letu 1985 odmevala daleč prek avstrijskih meja, spremljal pa jo je tudi bogat katalog interdisciplinarnih raziskav, ki danes pomeni eno temeljnih del za to obdobje. Razstava je poleg nekaterih evropskih prestolnic

obiskala tudi New York. Vse postavitev (leta 1984 *Secession. Le Arti a Vienna dalla secessione alla caduta dell' impero asburgico* kot spremljevalna prireditelja Bienala in predhodnica dunajske razstave v Benetkah, *Vienna, 1880—1938: Naissance d'un Siècle* leta 1986 v Parizu, *Vienna 1900* prav tako leta 1986 v New Yorku) so sicer temeljile na istih strokovnih predpostavkah, vendar pa so bile med seboj bolj ali manj neodvisne, in to tako po izboru muzealij kot tudi po načinu postavitve.

Tako lahko govorimo pravzaprav o treh neodvisnih razstavah, ki imajo sicer dovolj močne stične točke, po drugi strani pa se posamezni scenariji med seboj razlikujejo zlasti v segmentu, ki ga poudarjajo, časovnem izseku, ki so si ga izbrali, in podobno. Tudi katalogi ne pomenijo zgolj zgoščene in prilagojenega sežetka dunajskega, ampak gre pri vsakem posebej za dodatno raziskovalno delo. Vloga temeljne razstave je pravzaprav samo izvir idej in osnovno znanstveno delo. Pri tem pa je treba omeniti, da je npr. Jane Kallir, kot ena eminentnih strokovnjakinj zlasti za delo Wiener Werkstätte, z nasveti in strokovno pomočjo sodelovala pri vseh treh razstavah.

Newyorška postavitve pomeni predstavitve zelo pomembnega segmenta evropske kulture in enega najpomembnejših vrhuncev avstrijske umetnosti ameriškemu občinstvu. Spremlja jo bogat katalog, o katerem bo govora v nadaljevanju.

Kirk Varnedoe začenja svoje delo z orisom stanja duhovne kulture na Dunaju okrog 1900. Zato ni naključje, da si je za motto izbral citat iz dela Mož brez posebnosti Roberta Musila, ki na iskrič in sežet način pričara duhovno klimo tega časa, za katero je značilna klasična fuzija dekade in genija. Musil in Stefan Zweig mu sploh ves čas služita kot duhovni temelj, na katerem gradi svoja izvajanja. Ko govori o politični zgodovini, opozarja, da je leta 1918 nepreklicno izginil stari tradicionalni avstrijski svet, kar je poleg vsega drugega povzročilo na polju umetnosti to, da je Dunaj postal iz enega prvih evropskih umetnostnih centrov umetniška provinca, iz katere ga je zbudilo šele postmoderno zanimanje za art deco. Uvodni tekst je sicer kratek, a poln duha, esejistični pristop pa gotovo pritegne laika in ga navduši za raziskovanje tega obdobja.

Glavni del kataloga je razdeljen na tri dele, ki predstavljajo tri glavne veje likovnega ustvarjanja tega časa (I. Arhitektura, II. Oblikovanje, III. Slikarstvo in risba). Omejila se bom predvsem na oblikovanje.

Temelj posebnega mesta oblikovanja izdelkov za notranjo opremo tega časa je zlasti ideja, naj umetniki predstavijo umetnost iz njenega visokega (in oddaljenega) prestola in ji dodelijo širšo vlogo v vsakdanjem življenju. To lahko dosežejo tudi s tem, da namenijo posebno vlogo dekorativni umetnosti (govorimo lahko kar o zlati dobi ornameta). Cilj vseh prizadevanj je torej združitev (preseganje) visoke in nizke umetnosti. Umetnostni ideal je »Gesamtkunstwerk«, celostna umetnina, kjer naj bo vsak predmet uporabne umetnosti (preproga, stol itd.) v sozvočju s slikami, kipi itd. in obratno. Z vključevanjem umetnosti v vsakdanjost so skušali izboljšati kakovost življenja. Lahko rečemo, da sta se s tem, ko sta minornim umetnostnim zvrstem pripisovali glavno vlogo kot dejavnikom reforme, srečali dunajska etika in estetika.

Tega obrata od visoke umetnosti k vsakdanjemu življenju pa niso izvedle šele Dunajske delavnice (Wiener Werkstätte). V skladu z reformističnimi idejami druge polovice 19. stoletja, usmerjenimi zlasti v (pogosto pretirano) kritiko škodljivih posledic in kvarnih vplivov industrijske proizvodnje, je v tej smeri deloval že leta 1864 ustanovljeni Muzej umetnosti in industrije (Museum für Kunst und Industrie, zdaj Österreichisches Museum für Angewandte Kunst), še zlasti pa je bila pri tem aktivna leta 1868 ustanovljena Visoka šola za uporabno umetnost (Hochschule für Angewandte Kunst). Omenim naj še, da sta obe ustanovi povezani tudi z umetnoobratno in industrijsko dejavnostjo v naših krajih. Ustanovitelji Dunajskih delavnic so imeli v mislih združenje umetnikov, ki se skupaj posvečajo moralno zadovoljujočemu delu, in izobražene buržoazne klientele, ki bi bolj cenila trajno kvaliteto od trenutne mode. Izdelki, ki bi jih v tem združenju izdelali umetniki, bi bili na voljo najširšim družbenim slojem. Vendar pa kljub v programu zastavljenemu cilju izdelki Dunajskih delavnic tega nikoli niso dosegli. Tako se ideja o reformiranju okusa (in življenja) preprostega človeka ni nikoli uresničila.

Slogovno so oblikovalci iz Delavnic združevali več različnih slogov, od za dunajsko secesijo značilne preproste geometričnosti, funkcionalnosti ter protobauhausovske strogosti do razbohotnega eklekticizma, ki korenini v historizmu.

Pogosto primerjamo krog Dunajskih delavnic, ki so bile sicer ustanovljene kot poganjek dunajske secesije, usmerjen predvsem v izdelovanje uporabnih predmetov (v skladu z zgornjimi tezami), z angleškim gibanjem Arts and Crafts ali ustreznimi nemškimi zvezami. Povezave so bile zelo trdne, osebne, kažejo pa se tako v programu Dunajskih delavnic, se pravi v sorodnih idejah in ciljih, kot tudi s povzemanjem formalnih rešitev, zlasti npr. Rennieja Mackintosha. Gre za poskus ponovnega uveljavljanja ročnega dela in z njim povezane estetike. Dunajsko gibanje sicer v nasprotju z Angleži nikoli ni povsem zanikalo vloge industrijske proizvodnje, prizadevalo pa si je za srečno združitev obrti in stroja. Slogovno zahteva secesijsko gibanje odvrnitev od *mimesis*, kar po letu 1890 potrjuje obrat k strogi geometrijski ornamentiki, s tem da je slog dekoracije že od vsega začetka bolj geometrijski kot vegetabilen, nagnjen k ponavljanju, prežet z »duhom severa«, to se pravi z variacijo simbolizma, kot ga najdemo v delih takrat na Dunaju zelo priljubljenega švicarskega slikarja Ferdinanda Hodlerja. Roža, ki cveti dunajski secesiji, ki je torej njen znak, je sončnica, v nasprotju z drugod priljubljeno vodno lilijo. V nekoliko preprostejših oblikah pa odseva tudi Japonska.

V zvezi s slogovnim razvojem bi torej lahko govorili o dveh fazah: prva faza je simbolistična (zaznamuje jo predvsem Ver Sacrum in vse, kar je z njim povezano), drugo fazo pa predstavljajo Dunajske delavnice (kjer nastopa npr. kabaret Fliegermaus kot utelešenje ne samo umetniškega »Gesamtkunstwerk«, ampak tudi duhovnih idealov).

Avtor pa vidi v principih oblikovanja tudi komponento predmarčne dobe (Vormärz), »derivata neoklasicizma, znanega kot biedermajer« (str. 83). To razlaga takole: Josef Hoffmann in Koloman Moser (pa tudi drugi) sta to obdobje imela za poseben trenutek v zgodovini srednjega stanu, ki je nastopil po dominaciji aristokracije in pred zmotami historizma (str. 84). V preprostih in neokrašenih obli-

kah izdelkov iz kovine in lesa ter v preprostih fasadah stavb sta videla korenine moderne tradicije.

Dunajska secesija z Dunajskimi delavnicami je bila priljubljena tudi pri oblasteh; Josef Hoffmann in Koloman Moser sta zgodaj postala profesorja na Visoki šoli za uporabno umetnost, na svetovno razstavo leta 1900 (Pariz) pa so potovali izdelki Dunajskih delavnic. Ustanovila sta jih leta 1903 prav Hoffmann in Moser. Njihovi najbolj znani izdelki so bili najprej iz kovine, kjer so se lahko v polni meri uveljavile zahteve po strožji geometrijski ornamentiki (značilna Moserjeva mreža, prevzeta od Rennieja Mackintosha). Za izdelavo so uporabljali stare ročne tehnike in dragocene materiale, zato so Delavnice skoraj ves čas poslovale na robu finančne katastrofe. Kljub temu sta leta 1906 Berthold Löffler in Michael Powolny ustanovila še keramični oddelek (Wiener Keramik), leta 1910 pa so dobile še oddelek za modo, ki je deloval v sodelovanju z Emilio Flöge. Flögejeva je iz t.i. reformirane oblike, ki je nasprotovala v steznik ujeti silhueti, napravila učinkovito celoto, to pa tako, da je obnovila elemente klasičnih oblačilnih slogov, npr. biedermajerja, antike in empira.

Dunajske delavnice so se zelo zanimale tudi za otroško ustvarjalnost. Poudarjali so namreč izvirnost namesto utrujene in izrabljene dekadence naturalizma. V kasnejših letih delovanja (po 1907) pa se je vedno bolj uveljavljalo tudi novo zanimanje za ljudsko umetnost (to je bilo sploh del tedanjih umetnostnih tokov, prim. pri nas gibanje vesnanov in izdelke Schnablove keramične delavnice v Kamniku) in za kmečko kulturo nasploh. Prišli smo torej do naslednje faze v razvoju ornamentike — po geometrijskem nastopi ljudski slog, pomembno vlogo igrajo še nordijske sage, pa tudi oživiljanje antike. Najpomembnejši ustvarjalec tega novega sloga je bil Carl Otto Czescha. Po letu 1915 je nastopil Dagobert Peche in v oblikovanje Dunajskih delavnic vnesel vplive nemškega ekspresionizma.

Na enak iskrivo enciklopedičen način se avtor posveča še arhitekturi in slikarstvu, kjer še posebej opozarja na samosvoje slogovne odtenke in specifično atmosfero, ki je povzročila zlato dobo avstrijske umetnosti. Poleg omenjenih poglavij je gotovo najpomembnejši del knjige bogat

spremnimi aparat (poleg obširnih opomb z opozorili na vse tisto, čemur avtor v tekstu ni mogel posvetiti dovolj pozornosti, še kronologija, ki po posameznih letih obravnava pomembnejše umetnostne dogodke na Dunaju in v svetu, ter zelo obširna bibliografija).

Tudi knjiga Jane Kallir je zanimiva zaradi svojega nestandardnega pristopa: avtorica skuša delo Dunajskih delavnic povezati z nekaterimi gledališkimi prijemi, oblikovanje torej združuje z gledališčem.

Zanimiva je tudi njena opredelitev časovnega obdobja: spodnjo mejo ji določa v čas bidermajerja (kot enega glavnih slogovnih izvorov dunajske secesije), zgornjo pa pomeni nastop nacizma. V uvodnih besedah opozarja tudi na to, da oblikovanje Dunajskih delavnic še ni popolnoma raziskano, to pa zaradi relativne nedostopnosti njenih arhivov, ki jih hrani Avstrijski muzej za uporabno umetnost (Österreichisches Museum für Angewandte Kunst).

Tudi Jane Kallir razlikuje v razvoju ornamenta več stopenj, posebej pa še enkrat poudarja sorodne vezi z obdobjem bidermajerja (podoben politični položaj: ljudje, utrujeni od vojne, so se obrnili k domu, družini in t.i. »Kleinkunst« — rezultat tega je kultura, ki je zanikala prepad med likovno in uporabno umetnostjo; tako je na primer mnogo priljubljenih žanrskih slikarjev slikalo tudi na porcelan in steklo). Tudi bidermajer se je torej dotaknil vseh aspektov človeškega življenja. Vendar pa v razliko od teorij Dunajskih delavnic ni poudarjal splošnega filozofskega ali moralnega imperativa.

Po nekaj splošnejših ugotovitvah (o vlogi dunajske secesije, o posebnem pomenu Muzeja za uporabno umetnost in k njemu priključene šole, o ideji celostne umetnine) preide k osnovnim podatkom o delu Dunajskih delavnic. Obravnava jih v petih poglavjih (Ozadje: Iskanje totalne umetnine; Kratka zgodovina Dunajskih delavnic; Arhitektura in veliki ideal — v tem sklopu obravnava tudi oblikovanje, in sicer po posameznih področjih: pohištvo, kovina, steklo, keramika; Moda in z njo povezan razvoj in Grafična umetnost in rojstvo ekspresionizma).

Ze leta 1899 je žurnalist Hermann Bahr predlagal, naj se ustanovi organizacija, ki bi povezovala ročno delo in umetnost. Leta 1901 pa so učenci

Josefa Hoffmanna in Kolomana Moserja na Visoki šoli za uporabno umetnost ustanovili koalicijo, ki so ji dali ime Wiener Kunst im Hause. Poleg nje so obstajale še druge ustanove, na primer Wiener Kunstgewerbe Verein (ustanovljena prav tako 1901).

Dunajske delavnice so leta 1903 ustanovili J. Hoffmann, K. Moser in Fritz Wärndorfer, njihov delovni program pa je bil formalno tiskan leta 1905. Avtorja manifesta sta bila Hoffmann in Moser. Med drugim želita vzpostaviti intimni stik med občinstvom, oblikovalcem in obrtnikom. Prepletajo se ideje, prevzete od secesije, o enakem vrednotenju likovne in uporabne umetnosti in o istih merilih za obe.

Podjetje se je širilo, vedno bolj je postajalo tovarna, podružnice je odpiralo tudi v drugih mestih (Berlin, New York itd.), za reklamo je poskrbela tudi vrsta razstav. (Največja je bila gotovo svetovna razstava — Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes — v Parizu leta 1925.)

Leta 1905 je bilo v Dunajskih delavnicah zaposlenih okrog 100 delavcev in 37 mojstrov, obstajali pa so tudi tesni stiki z drugimi podjetji. Okoli l. 1907 so prevzele distribucijo za Wiener Keramik, keramični studio, ki sta ga tega leta ustanovila Berthold Löffler in Michael Powlony. Sicer pa so v začetku (kar zadeva oblikovanje keramike) sodelovali s šolo za uporabno umetnost (značka Schule Moser). Stekla niso izdelovali; po njihovih načrtih so posode izpihali v tovarnah Bakalowits in Lobmeyr, oblikovalci Dunajskih delavnic pa so jih poslikali. Posebej pa je bil pomemben (morda tudi najbolj znan) oddelek za modo. Avtorica domneva, da so Delavnice izdelovale in prodajale obleko, še preden je bil oddelek uradno ustanovljen. Nekateri modeli so bili objavljeni v Deutsche Kunst und Dekoration. Izdelovali so tudi vzorce za tekstil in tapete.

V kontekstu sodobnih teorij o industrializaciji in o zatonu umetne obrti (t.j. ročnega dela) so Dunajske delavnice vodile »mehko« politiko: že od vsega začetka so njihovi ustanovitelji priznavali, da je industrializacija val prihodnosti in da bi bilo noro plavati proti toku. Zato so bile opremljene z naj sodobnejšimi stroji,

ki pa so nastopali v vlogi služabnikov, ne gospodarjev.

Kljub svojemu širokemu programu so Dunajske delavnice ves čas poslovale na robu finančnega zloma. Kmalu se jim je kot mecen pridružil še Otto Primavesi, ki pa tudi ni vzdržal vse večjega finančnega bremena. Zato so bile leta 1914 likvidirane in ustanovljene kot družba z omejeno odgovornostjo, ob tem pa so bile prisiljene zapirati tudi svoje podružnice.

Odhod Kolomana Moserja leta 1907 pa pomeni tudi estetski preobrat. Novi oblikovalci, kot na primer Carl Otto Czescha in Berthold Löffler, Dagobert Peche in Eduard Wimmer-Wisgrill, so ponovno uvedli bohotni,

na historizem spominjajoči ornament. V zadnjih letih delovanja Dunajskih delavnic pa so prevladale ženske oblikovalke (Maria Likarz, Vally Wieselthier itd.). Ob tem avtorica ponovno opozarja na bidermajer in zatekanje h »Kleinkunst«.

Tudi delu Jane Kallir je dodana obširna kronologija, spremljata pa jo še bibliografija in opombe.

Obe deli nam torej zanimivo, privlačno in znanstveno podkrepljeno približata oblikovanje polpretekle dobe, ki ga tudi pri nas odseva današnji čas, obenem pa nas opozarjata na vrzeli v raziskovanju našega deleža v oblikovanju na prelomu stoletij.

Mateja Kos