

Oskar HERMAN

naslovnica / copertina / cover

Autoportret

Autoritratto

Self-Portrait

oko / circa / ca. 1940

Oskar HERMAN

(Zagreb 1886 - Zagreb 1974)

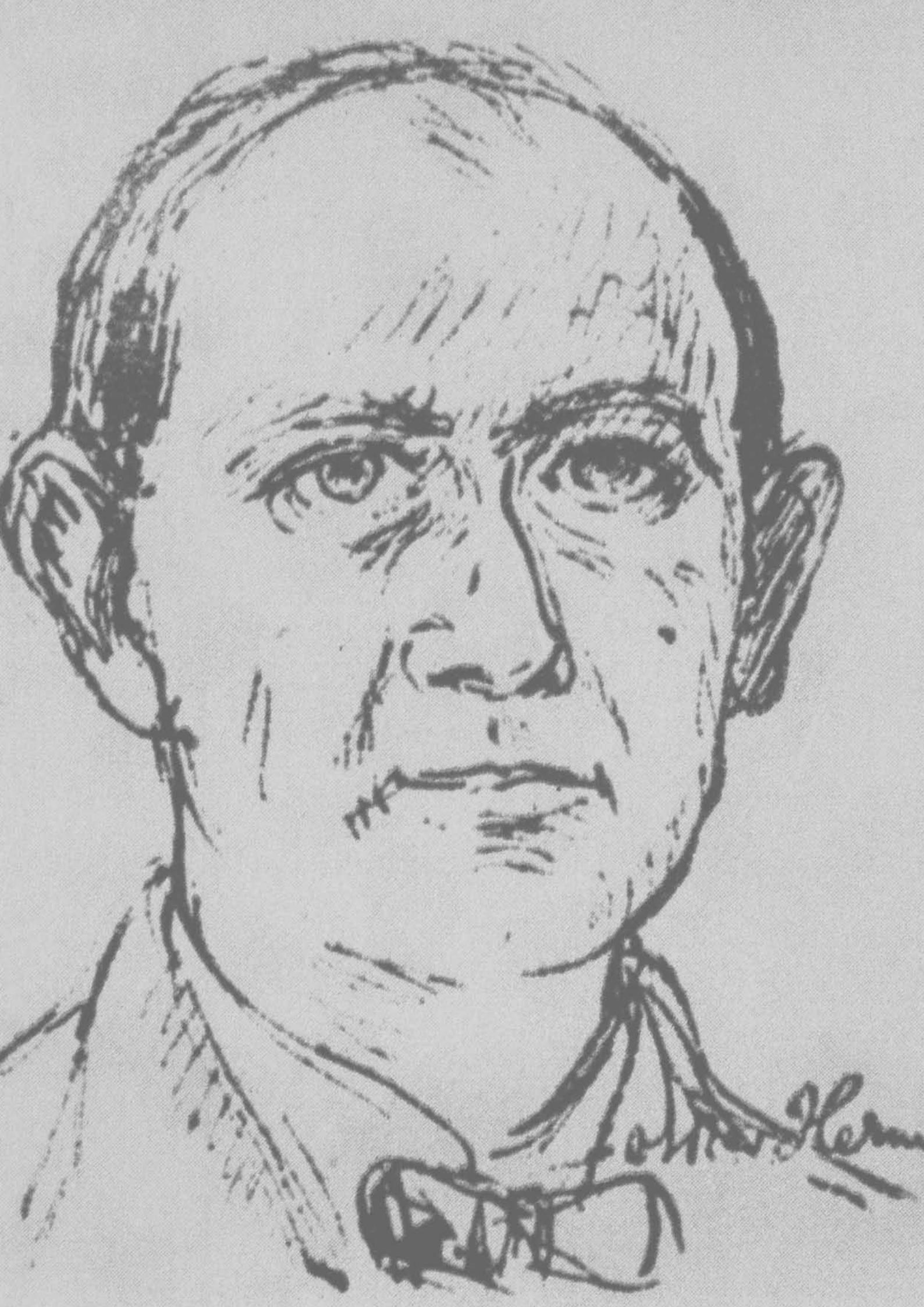
Galerija Adris
Obala Vladimira Nazora 1
Rovinj • Rovigno

12
travnja / aprile / april

27
svibnja / maggio / may

2012





O HERMANU, OPET

(novi ogled i davni razgovor)

Igor Zidić

Što još pokreće našu znatiželju? Ta nije li, u katalogu memorijalne izložbe Oskara Hermana, što je održana u Galeriji Klovićevi dvori, u Zagrebu 2006, Zdenko Rus mogao ustanoviti: „Njegov je opus obrađen, sve su nepoznanice, nedoumice, kontinuiteti i diskontinuiteti raspravljeni, istumačeni i razriješeni, nepravde su ispravljene i nadiđene – Herman je otvorena knjiga koja se relativno lako čita“¹?

Da, čini se da je doista tako; da je val istraživačke radoznalosti, na našem Seminaru u Ćiril-Metodovoj ulici, poticao pokojni Grgo Gamulin, podbadajući neke od svojih studenata: „Jesi li se napokon

najavio Oskaru? Jesi li obišao Staroga? On je tvoj Privilegij; on je imao samostalnu u Galerie Thannhauser u Münchenu, on je poznavao Juliusa Meier-Graefea, zamisli, i surađivao s njim! Pitaj ga, pitaj o svemu! On je živa povijest, živa knjiga. Požuri, sokole, vrijeme svima leti...“. Treba priznati da nas je vješto animirao apelirajući i na naš osjećaj za pravdu – tako prirođen mladim ljudima. Poslušao sam taj koli patetičan, toli i ljudski poziv svoga profesora i nisam požalio. Ali – o tom po tom. Htio sam reći: Rus je bio u pravu; 2006. bilo je sve oko Hermana raščišćeno, no ja se pitam: jesu li me Hermanu privlačile teškoće što ih je s njim imala naša struka, tj. neki njezini protagonisti ili me k njemu privlačila neodoljiva snaga – ponekad prava dubina – koju smo, bez obzira na sporazume i nesporazume, osjećali u pojedinim njegovim djelima? Vrtoglavica nas je znala obuzeti pred slikarovim starozavjetnim likovima: dolazila je od siline osjećaja, od vremenitosti i ponornosti njegovih sadržaja; a jednak su dojmljivi bili i neki noviji krajolici. Koliko jednostavnosti, koliko širine poteza, koliko moći užarene boje i koliko Iskona u njima! I to je ono što će, onkraj rješenosti svih problema oko slikareve povjesne impostacije, uvijek iznova buditi zanimanje za njegovo djelo. Mi, danas, možemo razješavati probleme oko njega samo zato što je ono razriješeno u sebi samom. No, da ne budemo konvencionalni: u nas i nema slikara u koga bi se, kao u Hermana, tako lako razlikovala velika djela od onih osrednjih ili slabih. Zapravo, u njega i nema slike sredine: on teško može biti prosječan, ali, zauzvrat, može posve promašiti. S energijama koje je on pokretao i s kojima je radio - sve je moguće osim umilne sredine. Vatra, pradavna i neumrla, koju je imao u rukama i u duši i koju je tko zna koji njegov predak zapalio u Judeji, dopušta mu da sanja nemoguće, ali također, silom Iskona sprži sve što se nejako rodi pod njegovim kistom. Umirit ćemo one koji ga ne vole i ne razumiju priznajući da ima loših djela



Pejzaž iz okolice Zagreba
Paesaggio nei dintorni di Zagabria
Landscape from the Environs of Zagreb
1904



Portret djevojčice
Ritratto della ragazza
Portrait of a Little Girl
1907

Hermanovih, ali čemo ih odmah i uzrujati: nas zanimaju samo ona koja dodiruju središte Srca i dno Svijeta, koja dotiču baudelaireovski *ponor*, dok, istodobno – hermanovski – strepe nad njim. Ta djela zebnje nisu djela znanja, rutine, solidnosti, nego su slike moći koja ne prebiva i ne može prebivati u prosječnome. Kad bismo za ilustracije suprotstavljenih teza o slikaru uzimali u obzir i snažna i slaba njegova djela – svatko samo ona koja podupiru njegove prosudbe ili afekte – moglo bi se o njemu formulirati različita mišljenja: i vrlo afirmativna i vrlo kritička, no mislim da je valjan onaj kriterij koji slikara i njegovu vrijednost (njegovo značenje, ali i njegov značaj) procjenjuju prema najboljemu što je stvorio. „Sudi svakog čovjeka prema njegovoj boljoj strani“ – savjetuje Jhošua.² Jerolim Miše, ozbiljan slikar u najvećem dijelu svoje karijere i



Lot i njegove kćeri
Lot e le sue figlie
Lot and His Daughters
1912

kritik za koga se ne može reći da se nepripravljen latio posla ili da mu je nedostajalo kritičkoga oštoumlja, znao je teško pogriješiti u procjenama vrijednosti pojedinih kolega; osobito su bolni, nekima posve nerazumljivi bili njegovi osvrti na neke izložbe Juneka, Joba i Hermana. Meni, jer razabirem iz tekstova i ono što ih je izazvalo, to nipošto nije bilo tako neshvatljivo. Miše je, s jedne strane, u zrelim svojim godinama postao tradicionalist, s akademском и akademijском karijerom, kriterijima i obzirima, a s druge strane bio – osobito kada je riječ o antipodima, o različitima – čovjek strasti i oponentske žestine. One koje ne voli, kojih znanja i sposobnosti ne uspijeva dešifrirati (Junek) ili one do čije spreme osobito ne drži (Job, Herman) diskreditira tako što u njihovu djelu traži i apostrofira samo ono što izaziva njegove rezerve. Preciznije: on staroga Hermana ne traži u starome Hermanu, nego u grijesima školovanja; implice u odmjeravanju s mladim Račićem ili Becićem. Ergo: traži ga kroz druge. Tako se nikoga ne može pouzdano naći, jer svatko, ponajprije, prebiva sâm u sebi. Iz nekih razloga on nije htio - ili nije mogao - pristupiti poslu koji traži strpljivost i poštivanje tuđega života i tuđe osobnosti, pri čemu napor da se drugoga dovede u konfrontaciju s kolegama ili uzorima, da ga se poredbama omalovaži ne daje ozbiljna ploda. Tko bi preživio da ga prislonimo uz Rembrandta? Miše? Pa ni potraga za nedostatcima, ni samo isticanje slabosti nekoga umjetnika ili nekoga djela, kao klasicističko istjerivanje đavla iz ložnice ne vodi sretnim zaključcima, ako se pritom zanemaruju dobra, vrijednosti, vrline ili odlike koje isti umjetnik ili čak dotično djelo u sebi nose. Dinamiku toga odnosa valja ovako rezimirati: bez slabosti se može, bez vrlina se ne može opstati. Ali, može se opstati i uz slabosti, ako



San / Sogno / Dream
1911

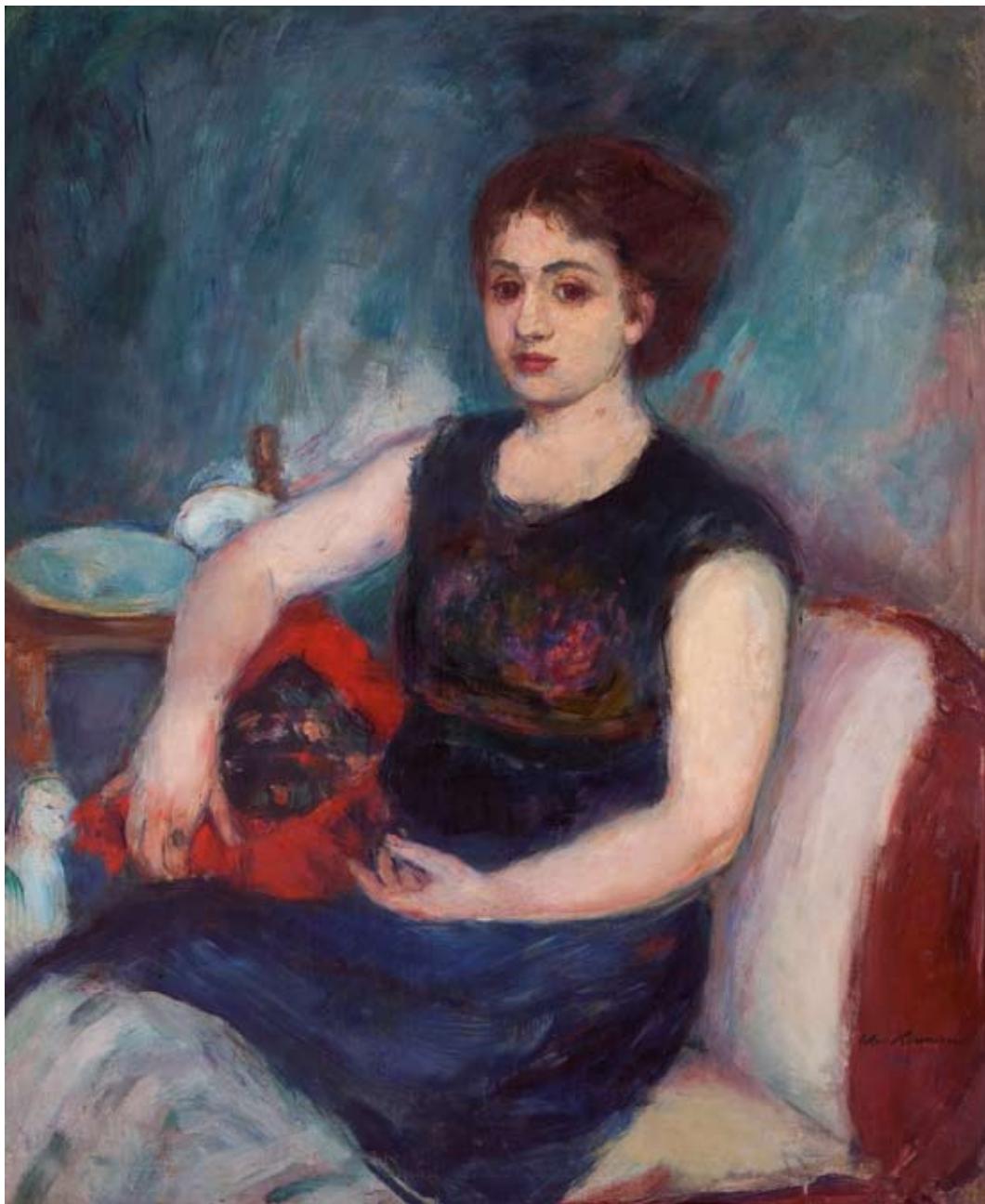
ih vrlina nadjača. To je načelo temeljito razradila, na osnovu Diderotovih ideja, francuska kritika još u zenitno doba romantizma: od Sainte-Beuvea, Hugoa i Baudelairea. No, baš stoga što je moguće postupati, kako nam primjeri pokazuju, i protiv toga logičkog zaključka, nikome, pa ni Hermanu, ne trebaju apologeti, nego trijezni tumači. Nema majstora bez mane izuzmemli one najveće i malobrojne, kojih ruke kao da je, na podlozi zida ili platna, drvene ploče ili papira, vodio sam Bog. U praksi koju živimo poslije smrti Picassa – kad velikih majstora ima, ali se ne osjeća djelovanje neusporediva genija – potrebno je razvijati kritičku komparatističku metodu kojoj je cilj istražiti uzroke pojedinih nesigurnosti, ali i uzleta; izvidjeti što je, u nekome djelu, individualan doprinos umjetnika, a što spretno korištenje *općih mesta*, što su preuzeti klišeji, a gdje počinje (nužno) odvajanje od *posuđenoga znanja*; ispitati karakter posebnosti, njegov opseg i mjesto u užem i širem



Kod vrela / Al sergente / At the Source
1912

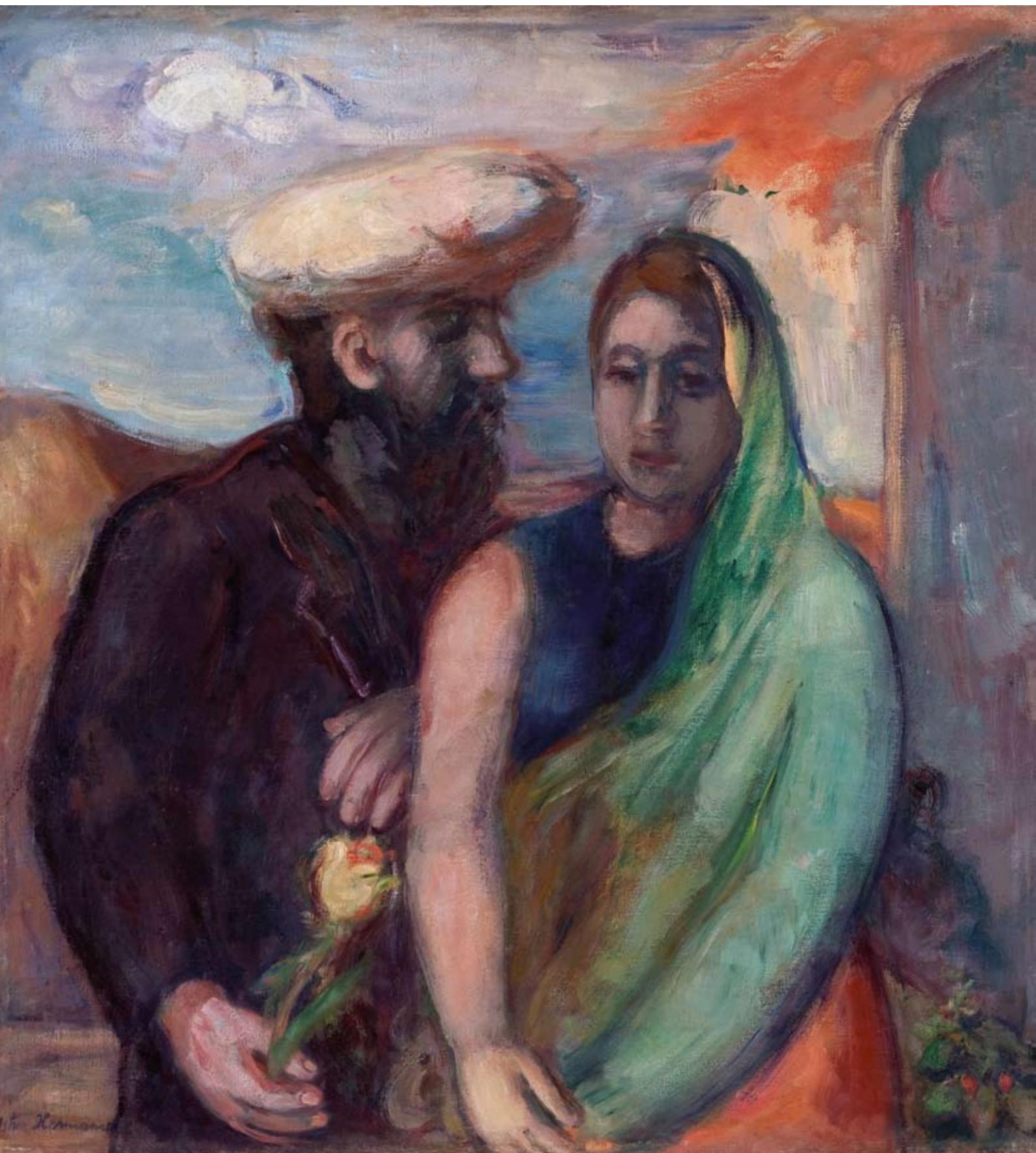
kontekstu: nacionalnom i europskom; odvagnuti i pojasniti i nedostatke i prednosti djela bez razdvajanja kompleksnih sadržaja – kratkovidnošću, zlobom, nekritičkom dobrotom ili nekim vanumjetničkim interesima – na crne i bijele apstraktne konstrukte kakvih u zbilji nema. Kad se razmatra, primjerice, razdoblje tzv. „die kroatische Schule“, a raspravlja se o tome i više i češće nego što to fenomen, sam po sebi, realno zaslužuje³ – treba i onaj, koji se bori za visoku ocjenu Oskara Hermana, pomirljivo priznati da su Račić, Becić i Kraljević bili bolji crtači od njega. Treba priznati da Herman nije na akademskoj razini svojih kolega ni u pitanjima humane ili animalne anatomije. Naročito, ne u tome! Možda je zaostajao i u pisanju slova, u deskriptivi, u metodici... no što studentski indeks i ocjene u njemu znače za ozbiljna, samostalna umjetnika? Jamče li odlikašu da će sutra biti prvak? Znači li, bezuvjetno, slabiji školski crtež i slabijega potonjega umjetnika? Postoje li u slikarstvu neke sastavnice koje svojom vrijednošću, snagom i ljepotom mogu zasjeniti ili čak posve anulirati i neku uočenu slabost? Nema dvojbe da je uvijek tako i bivalo; samo su najveći bili veliki u svemu. Kroz cijelu povijest umjetnosti slikare su, neslučajno, kategorizirali kao *crtače* ili *koloriste*, što nam, s obzirom na tipologiju koja je deducirana iz prakse, a nije praksi nametnuta, govori o tome da su *crtači* i

kolorist, zapravo, karakteri. Moguće je, dakako, da se crtač, kao Piazzetta, vješto služi bojom i da kolorist, poput Delacroixa, odlično crta, ali nije pravilo, nego je iznimka. Nije pravilo stoga što je dominantna sposobnost uvijek vidljiva: u ljevaka lijeva je ruka jača od desne. Spomenuo sam to, da bih učinio očiglednim kako je riječ o urođenim predispozicijama, a ne o racionalnome izboru. Oskara bi Hermana, dakle, kao crtača bilo opravdanije uspoređivati s Andrijom Medulićem, nego s Miroslavom Kraljevićem. I doista, samo će se kritik sklon školskim stereotipima začuditi kažemo li da je, prema mjestu koje anatomija ima u njegovoj umjetnosti citirani majstor XVI. st. bliži Hermanu od njegova vršnjaka i kolege. Umjetnički se stilovi brzo mijenjaju, ljudski karakteri, čini se, nikako. No, za nas je bitna činjenica da, po svome ustroju, Herman nije bio pozvan da nastavi akademsku tradiciju bilo münchenske bilo ikoje druge Akademije. Ali, dok to izgovaram moram odmah dometnuti: ni modernizma onoga doba. U prvo ga je vrijeme vabila neka sjenovitija, tajanstvenija i legendarnija prošlost, sklonost (koja će se brzo pokazati) ne toliko nekom modernom, nego upravo arhajskom simbolizmu. Simbolizam je, doduše, mnoge teme i onako crpio iz antičkih stoga i arhajskih mitova, ali su to vazda tipski temati (obično vezani uz sadržaje iz umjetnosti, zagonetki života, blizine smrti, prolaznosti ljudskoga, kao što su, primjerice, *Silazak ili Smrt Orfeja, Meduza, Sfinga pred Tebom, Kirka, Saloma, Refugium peccatorum* i sl.), posve različito slikani od Hermanovih slika: kako stilski tako i supstancialno – stilizirano, plošno, dekorativno ili preciozno. Sve to nije bio Herman; on je zarana svoj uzor našao u Hansu Johanu Reinhardtu von Maréusu (1837-1887), osobujnom njemačkom kasnoromantičaru klasičnih ideala i utopijsko-sinkretističkih ambicija u povezivanju nespojivoga: Italije i juga s Nizozemskom, Njemačkom i sjeverom. Hermanova se naklonost prema tom majstoru očitovala kako u brojnim kopijama Maréesovih slika (do u sredinu tridesetih godina!), tako i u ozbiljnom studiju njegova djela. Refleksi se, udaljeni ali nedvojbeni, vide još u dvadesetim godinama XX. st., kad Herman u svojoj slici *Seljanka na konju* evidentno parafrazira sličan pokret glave konja s Maréesova *Sv. Huberta* iz münchenske Neue Staatsgalerie. Kao da ta konjska glava, u svome priklonu, zrcali blizinu Učitelja. Ako mu je i dok slika tako realističan motiv na pameti ipak bila simbolizacijska i, ujedno, sintetička moć drugoga, lako ćemo zaključiti i da je njegov realizam upitan: da se ne temelji na animalističkoj studiji konja, na pažljivoj opservaciji modelke ni na vjerodostojnoj interpretaciji krajolika pa da, shodno tome, nema ni govora o realističkom pristupu naizgled realističkome sadržaju. Naprotiv, kada u sliku do kraja uronimo i okom i duhom, razabrat ćemo da ne postoji, zapravo, ni seljanka, ni konj u krajoliku, nego da su stvarni sudionici – otkrivajući na što mislim, rekao bih: melankolično-staronjemački odnosno dürerovsko-baldungovski – žena, životinja i mračna šuma. Kad sadržaj pročitamo u tako predloženim šiframa odjednom lako spoznajemo što je u Hermana – i na koji način – simbolično, a da pri tom nije i simbolističko. U svakom slučaju, posve je jasno da Hermana nose druge misli, da su mu pred očima, od rane mladosti, drugi ideali, nego što su oni za kojima su išli Račić i Becić u svojim ranim opusima, a tek dijelom i Kraljević. Ne želim time osporiti njegovu pripadnost prijateljskome krugu, pa i kružoku naših münchenovaca, moguće i neke njegove inicijative, ali želim reći da je to kratkotrajna epizoda i da se iz nje ne mogu izvlačiti odveć dalekosežni zaključci. Račić i Kraljević sazrijevali su, kao svi talenti osuđeni na kratak život, brže od drugih; ako je potrebno rangirati: Račić najbrže. No, nije na odmet ustanoviti da je münchenski dio toga sazrijevanja bio vezan, ponajviše, za privatnu školu Antona Ažbèa i, tek dijelom, Akademiju i da se, u Kraljevića npr., najbolji dio Münchena – dogodio u Požegi i Parizu. Cijenim da je najviše münchenskih remek-djela, uz Račića, za sobom ostavio Becić. Od Hermana su, u tome duhu, preostale tek tri slike i nekoliko crteža, a od te tri slike samo je *Portret djevojčice* (1907) prvorazredno djelo. Nešto se, zacijelo, u vremenu i nevremenu, zagubilo, bilo uništeno, napušteno ili nestalo, no mali je saldo Hermanov i odviše prijeporan za njegovo ozbiljno pribrajanje sferi Račićeve radijacije. Račić je 1908. mrtav, Kraljević svoju prvu magistralnu sliku slika u Požegi istom 1910 (*Autoportret s psom*), Becić 1909. iz Münchena kreće u Pariz, a Herman koji 1910. završava Akademiju, već od 1909. zaranja u svoj legendarno-simbolički svijet. Možda su godine 1908. i 1909. doista vrijeme u kojem se već gasi kratkotrajna, a dijelom i fiktivna „hrvatska škola“, jer Račića više nema, Becić više nije u Münchenu, a Herman gleda u drugome smjeru i dočekuje veliku izložbu Hansa von Maréesa; onu istu koja ga je i skrenula iz akademijске kolotečine i „hrvatske škole“. Kraljevića još nema! On je tada samo nadareni student na koga Račić nije obraćao pozornost. No, da se vratimo već neizravno postavljenu pitanju: što bi se, imajući na umu Oskara Hermana, moglo reći u prilog slikaru koji, u studentskim godinama, za svojim prijateljima, kolegama i vršnjacima, ponešto zaostaje u crtanju? Ja bih ovako odgovorio:



Žena u naslonjaču
Donna nel seggiolone
Woman in Armchair
1919

obuzela ga je boja; osvajala je, malo pomalo, njegovu romantičnu dušu. Njegov dugi vijek, a poživio je gotovo četiri Račićeva života, tri Kraljevićeva, a Becića je nadživio dvadeset godina, učinio je, zahvaljujući biološkom satu, koji svakome otkucava raspoloživo vrijerme, od njega slikara na duge staze, podložna dugom, polaganome zrenju. Kada sam 1991. priredio u Miljanu prvu izložbu što je iz slobodne Hrvatske krenula u svijet, *Il paesaggio nella pittura moderna Croata 1890-1990*, na kojoj su bila predstavljena i djela Oskara Hermana, ugledni ga je talijanski kritik i povjesničar umjetnosti Massimo Carrà, napisavši lijep ogled o našoj izložbi, proglašio *najboljim među mladima*. Nije, očito, zagledao u kataloške bilješke o slikarima i pratio godine njihova rođenja, nego se oslonio na izraz, na likovnu logiku, a Hermanov je izraz učinio da ga se doista moglo doživjeti mladim, silovitim, snažnim umjetnikom toga trenutka i suvremene figuralne prakse. Više mi je ta omaška pružila





Seljanka na konju
Paesana sul cavallo
Paesant Woman on the Horseback
1920

zadovoljstva, nego mnoge i mnoge beznačajne točnosti. Pomišljam kako bi tek bio sretan Herman da je doživio takvu pohvalu. On je, kad ga je Carrà nazvao *mladim*, bio već 17 godina mrtav *starac*.

Ne moramo više, usuprot konstataciji o skromnome crtaču, isticati polemička protupitanja: Je li potpuno poznavanje anatomije odlučujući kriterij za procjenu vrijednosti modernoga umjetnika? U klasicističkim akademijama jest; no mimo akademizma i klasicizma? Je li vještina iluzionističkog predstavljanja zadalog predmeta mjerilo prema kojem se rangiraju moderne osobnosti? Kada bismo na svako od tih pitanja morali dati potvrđan odgovor bio bi to dokaz superiornosti akademizma, klasicističkih idealova, ponašanja prema strogo utvrđenim pravilima, naučenih vještina i repetitivne reprezentativnosti nad životom umjetnošću. Ali što bi se tada događalo s intuicijom? Što s ekspresijom, temperamentom, vizijom? Što, da uđemo u bit Hermanova, s bojom? Što s vatrom u boji? Što je s genima Ahasvera? Jesu li i to ili nisu identifikacijske odrednice? Moj se odgovor zna: jesu, naravno. I rekao bih da boja nosi život u sebi, u svojim prirodnim izvorima – u mogućnosti da se iskaže u punome intenzitetu i kao nematerična i kao materična, à plat i reljefna,

da se izražava u akordima i disakordima, da prenosi najjače energije prirode: boje nema bez svjetla, svjetla nema bez Sunca, što upućuje da je boja, za razliku od crte, u izravnoj vezi s nebeskom Vatrom, a to znači s klijanjem, s toplinom, s energijom rasta i množenja – nepotrošive zalihe raznovrsnosti, mnogostrukosti i polivalentnosti – riječju: vitalizma. Noć ne razlikuje boje. *Knjiga Postanka* kaže: „U početku stvori Bog nebo i zemlju. Zemlja bijaše pusta i prazna; tama se prostirala nad bezdanima, i Duh Božji lebdio je nad vodama.“ Zatim: „I reče Bog: ‘Neka bude svjetlost! I bi svjetlost. I vidje Bog da je svjetlost dobra; i rastavi Bog svjetlost od tame. Svjetlost prozva Bog dan, a tamu prozva noć.“⁴ U tome tekstu koji se uobičajeno datira u XIII. st. prije Krista, provedeno je razlikovanje svjetla (dana) od tame (noći) i jednačenje svjetla (tj. boje) i dobra. Trećega dana stvaranja svijeta javlja se boja: „I reče Bog: ‘Neka proklijia zemlja *zelenilom* (...). I nikne iz zemlje *zelena* trava što se sjemeni, svaka prema svojoj vrsti, i stabla koja rode plodovima što u sebi nose svoje sjeme (...)“⁵ To će sjeme osigurati množenje travske i drveća, širenje zelenila. S njim se umnaža kisik, pa boja – zelena – postaje vrelo života.

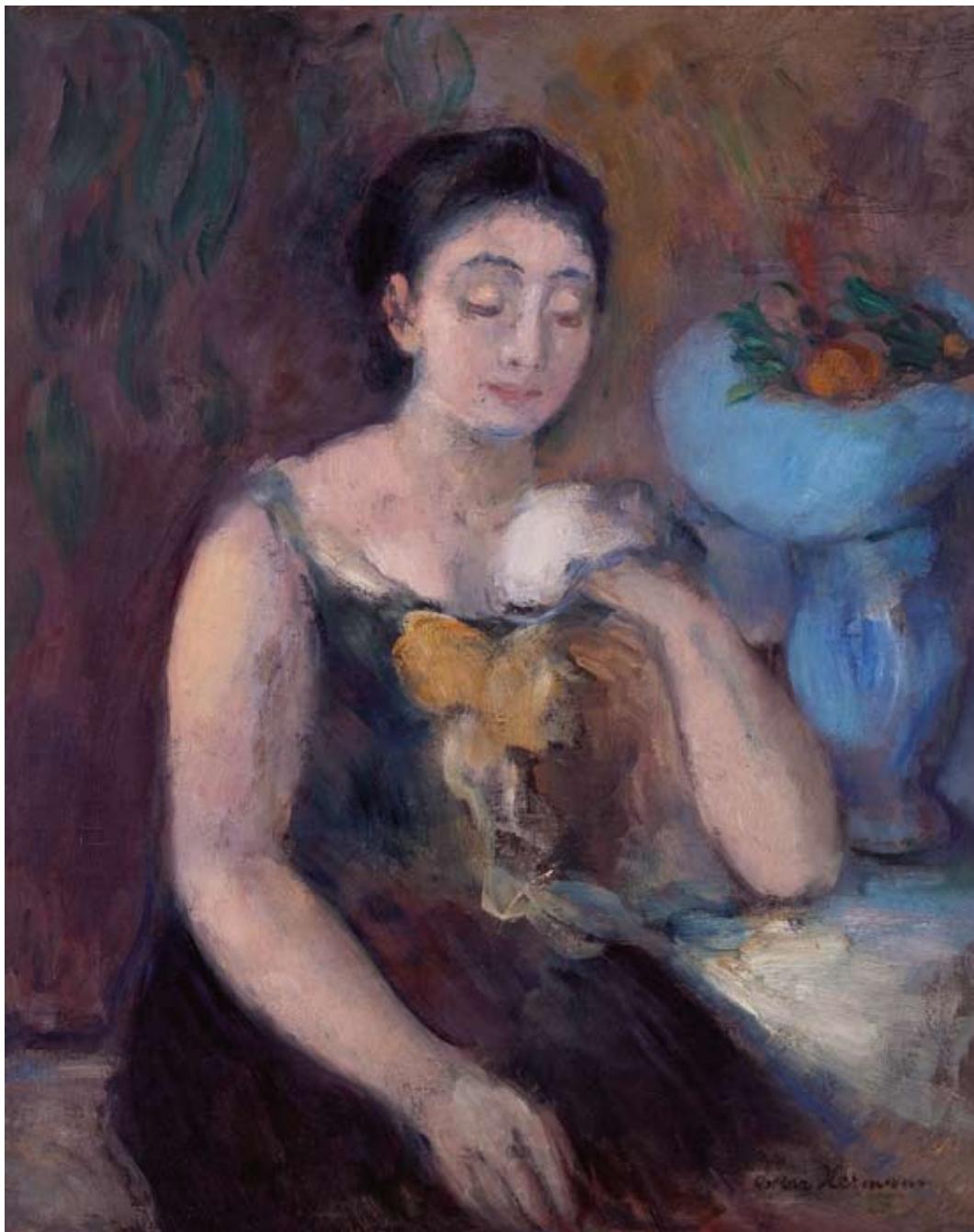
Čega bi se, dakle, morao stidjeti kolorist? Po čemu Hermanova darovitost ne bi bila mjerljiva s darovitošću onih koji su, za dana studija, bili bolji crtači od njega? Nikome od njih boja, u kratkim ili nešto dužim njihovim životima, nije značila ono što je značila Hermanu. Treba priznati da mu nije bila darovana; osvajao je njezinu energiju, njezin intenzitet postupno, ali intuitivno – kako je otkrivao samoga sebe. Pojavljuje se ona, posve diskretno u vrlo ranom, impresijskome *Pejzažu iz okolice Zagreba* (1904), pa u *Portretu djevojčice* (1907). Zamire u simboličkim, maréesovskim djelima (1909-1913); budi se, povremeno, vjerojatno u dodiru s Renoirom, potkraj drugog desetljeća (*Žena u naslonjaču*, 1919); potom opetjenjava da bi proplamsala u detaljima veličanstvenog *Nagovaranja* (1921), intenzivna simbolskoga sjaja i, iznova se oglasila smirenija, u nekoj plein-airskoj prozračnosti (*Djevojka u vrtu*, 1927). I kraj pojedinih dobrih djela, očituje se na samom početku tridesetih – što ne čudi s obzirom na prilike u Njemačkoj – neka znakovita nesigurnost, gotovo dekoncentriranost. Užurbano napuštanje Njemačke i dugogodišnje artističke povezanosti s Münchenom proizvest će određen šok; bjegunac više nije ni mlađ (prevalio je 46. godinu života), a samac je, bez obitelji koju nije zasnovao. Herman gubi svoj ambijent, znance i prijatelje i vraća se, iskorijenjen, u Zagreb, grad njemu, uglavnom, nepoznatih ljudi. Zanimljivo je, da u slikaru, neovisno o tome kaosu, traju i neke privatne antinomije, buja neka unutrašnja podvojenost i vidi se da ga preplavljuju neodlučnost i nesigurnost, koja nije ovisna tek o pitanju gdje je dom djelu, gdje je slikarska domovina? Do početka kritične preobrazbe Njemačke u nacističku državu on o tome nije razmišljao. Mislim, da se kulturno bio, kroz godine udomio u Bavarskoj, usidren – školom, učiteljima, uzorima, poslovima, izložbama, krugom prijatelja i, pretežno, židovskih kolezionara – u münchenski artistički *millieu*, kontaktirajući, pa i blisko surađujući, kako smo već isticali, s nekim znamenitim kritičarima onoga doba i neupitna međunarodnog ugleda. Možda ga je to, uz vlastitu skeptičnu osobnost, dijelom i održalo izvan najmodernijih i najsugestivnijih težnji tadašnje njemačke umjetnosti. (Čuveni Max Beckmann bio je samo dvije godine stariji od njega.) Zanimljivo je, kako smo, od sredine pedesetih, mogli pratiti rast ekspresivnosti njegova izraza, koji se približavao klasičnom ekspresionizmu desetih ili dvadesetih godina, i kako smo, promatrajući ta čuda kolorizma mogli, bez okljevanja, raspoznati da je u njima, osim hermanovskog, i nešto njemačko. Dvadeset godina nakon što je napustio ambijente svoje slikarske mladosti i ranoga muževnoga doba, oni su u njemu neočekivano odjeknuli! No i to je pravi Herman; onaj, koji nije umio na izazove odgovoriti odmah, koji je upijao, dugo elaborirao i, nakon uzastopnog provjeravanja, sebi prilagođavao, usvajajući što je usvojiti mogao. Iako je njegov slikarski jezik, nakon II. svjetskoga rata, bojom i sadržajem – umornim, indiferentnim, zburnjenim licima i likovima već tada, a s obzirom na socrealizam i salve službenoga optimizma, svakako: u nevrijeme, upućivao na sadržaje duše: samoću i samotničke čežnje, na zdvojnost i sjetu, melankoliju i sustalost - on i kraj specifičnih žutih, okernih i smeđih tonova u tadašnjoj paleti, koji su ga spuštali na zemlju i približavali realnosti, nije nikad do kraja aterirao, nije se posve prizemljio: iz njega se, donekle kontradiktornim jezikom, oglašavao prigušivani ekspresionist. Pa i najljepši su sadržaji bili takvi: žena koja, u praznoj sobi, u zrcalu ogledava sebe i svoju samoću; svoje tijelo koje nema s kim podijeliti. Neopisiva je sugestija praznine svijeta, koja izbjiga iz toga remek-djela (*Žena pred zrcalom*, 1946). U eri zapovjednog i nesmiljenog kolektivizma u radionici Oskara Hermana uspravio se pojedinac. Pa i kad jednoj - i samoj - pridoda još i drugu, učinit će se, unatoč njihovoj prepostavljenoj prisnosti (koju potvrđuje mazna, sanjiva mačka na stolici, kao i ležerna



Predgrađe / Periferia / Suburbs
1925

njihova polurazodjevenost) kako ipak tinja sumnja da je jednoj samoći druga samoća došla u pohode (*Dvije žene*, 1946). Više od svega govore ruke: opuštene, zaustavljene, neodlučne, teške, nezaposlene, nemoćne. To je, uostalom, prepoznatljiv Hermanov stereotip, odnosno autobiografska figura njegove povučenosti, spremnosti na povlačenje, pasivnosti. Možda bih, s najvećim poštovanjem, smio izreći: smisla za patnju.

Sredinom pedesetih, Herman je iz obamrlosti bića, nelagode i tjeskobe – koje, svejedno, rađaju sugestivnim djelima – odjednom otkrio boju u žestokom, intenzivnom, jednostavnom no i dramatičnom sučeljavanju u elementarnome krajoliku (zemlja, brdo, stablo, nebo) kao izvor vitalizma. Pravo je vrelo te novoprdošle snage bilo skriveno u radikalnoj napetosti crvene i zelene, kojima se – kako je napisao Van Gogh⁶ - mogu izraziti „strašne ljudske strasti“. Gdje plamte strasti *ratio* se povlači; nisam rekao da iščezava, ali se povlači i ostaje u sjeni. Možemo li reći da je to bilo i Hermanovo načelo? Ima li razloga da zbog toga



Žena s plavom vazom

Donna con il vaso blu

Woman with Blue Vase

1921

strei? Nije li u *Talmudu*, u *Izrekama otaca* bilo rečeno: „Ne oslanjaj se na svoj razum.“⁷ I starina je, a ne samo „luda današnjica“ upozoravala na oprez u vezi s mogućnostima razuma; ta je skepsa Hermanu pomogla da ne napuštajući Iskon, za koji je bio sudbinski povezan, dospije biti i moderan u prepuštanju emocijama, u korištenju strasti kao uzgonske sile. Posljedica je te simbioze bila neobična, danas bi se reklo i pretjerana sadržajnost njegovih slika, prema onome što su njegovi mlađi suvremenici – od sredine pedesetih pa do 1974 – godine Hermanove smrti – smatrali prihvatljivim, odnosno primjerenim. Ipak je, neovisno o tome, uživao njihovo povjerenje kao slikar golemog, upravo nesagledivoga iskustva, kao živi dio naše mitske Moderne

koja se, najvećim dijelom, dogodila daleko od nas. Svi su tih godina počinjali u Hermana prepoznavati ono što prije toga – od 1933. do, približno, 1953 – nikako nisu razabirali. Kako to protumačiti? Lakonski bi se moglo odgovoriti: Herman nije pošao ususret modernima, kao što to nije učinio ni 1913, ali ga je osobni razvoj približio novima, a oni su se, radoznali, primakli k njemu. Oslobađanje od racionalizma, inzistiranje na interpretativnoj slobodi, snažan kolorizam što se spreže s posve jednostavnom (reduciranom) formom; gdjekad su mu i zato neka rješenja djelovala gotovo infantilno, naivno, a u biti su bila temeljna, upravo: *primarna*. Mlađi su slikari to instinkтивno poimali, a nova je kritika, na čelu s doajenom Grgom Gamulinom, krčila i prokrčila pristup tome jedinstvenome djelu, koje nije robovalo vještini, akademizmu skladnosti ili čak ljepoti umjerenosti, ali je mlađima potvrđivalo prednosti snage, iskrenosti, spontanoga izraza, izvornosti; njegovo je djelo oblikovni sklad nadomjestilo intenzitetom oblikovanja. Intenzitet je temperatura, užarenje, vatra, a plamen modificira, tali, metamorfozira forme. Herman se, kao i Rouault prije njega, branio širokom obrubnom crtom, koja je istodobno pokazivala i snagu sile mijenjanja i snagu obrambenih sila ne samo slikara, nego i njegovih posve jednostavnih, sažetih formi. Suprotno gotičkom vitraju, makar da je od njega i poteklo moderno kloazoniranje, obrubna linija nije ukočila „crtaku“ definiciju oblika, nego je, osobito u Hermana, samo posvjedočila o teškoćama održavanja sputanih oblika u – gdjekad i divljem – kolorizmu. Što je počelo s olovnim okvirom okončalo se „gumenim“ štitnikom.

Do važnih će nas zaključaka, u nekoj drugoj prilici, dovesti analiza njegovih sadržaja jer – kako slikar na njima istrajava – oni, očito, nešto i znače. Vratit ćemo se tada opet razgovoru o simbolima, ali iz drugoga rakursa. Simboli, kojima se Herman služi, mogu se evidentirati kao *simboli samoće, simboli traženja puta, simboli čežnje, simboli ljubavi, simboli nemoći, simboli patnje, simboli prostora...* Nemoguće je to istraživati, a zanemariti židovsku predaju; njezini su korjeni u Hermanovu djelu duboku i stvarni. Treba reći da je slikar našao načina kako da tu materiju, ekskluzivnu i donekle hermetičnu, učini dostupnom ili univerzalno čitljivom, ne uskraćujući joj ni prošlosnu dubinu ni trajan religijski žar. Posebno bi zanimljivo bilo ispitati likove, koji se u slikama javljaju kao običnici i kao suvremenici, a zapravo su tek nove personifikacije pradavnih modela: tako, primjerice, *Osamljenik, Prosjak, Šetač, Putnik*, pa čak i *Slikar* predstavljaju projekcije *Sina razmetnoga, Ahasvera, vječnog Lutaoca*.

* * *

Početak je 1961. Uspinjem se, Martićeva 14^b, do samoga vrha: ondje su dva stana-atelijera. Jedan je rezervat Ive Režeka, drugi pripada Oskaru Hermanu. Režeka još ne poznajem. Nemam „ulaznicu“. S Hermanom sam dogovorio posjet.

- Što vas zanima? – upitao me, na moj telefonski poziv, uljudan sugovornik.

Njegov me staložen i dubok glas što se iz slušalice pretače u moje uho, a reklo bi se da dolazi iz prošlosti a ne iz susjedstva, posve umirio, pa mogu biti iskren:

- Sve.

- Oh, kaže slikar, ja sam već star; možda nećemo imati toliko vremena...

* * *

Zvonim. Otvara mi gđa Mira Herman, slikarova supruga; dobra i tiha skrbnica nad svima i nad svime. Iza nje promiče hodnikom oniža sjena pod nekim teretom. Privikavam se na polumrak.

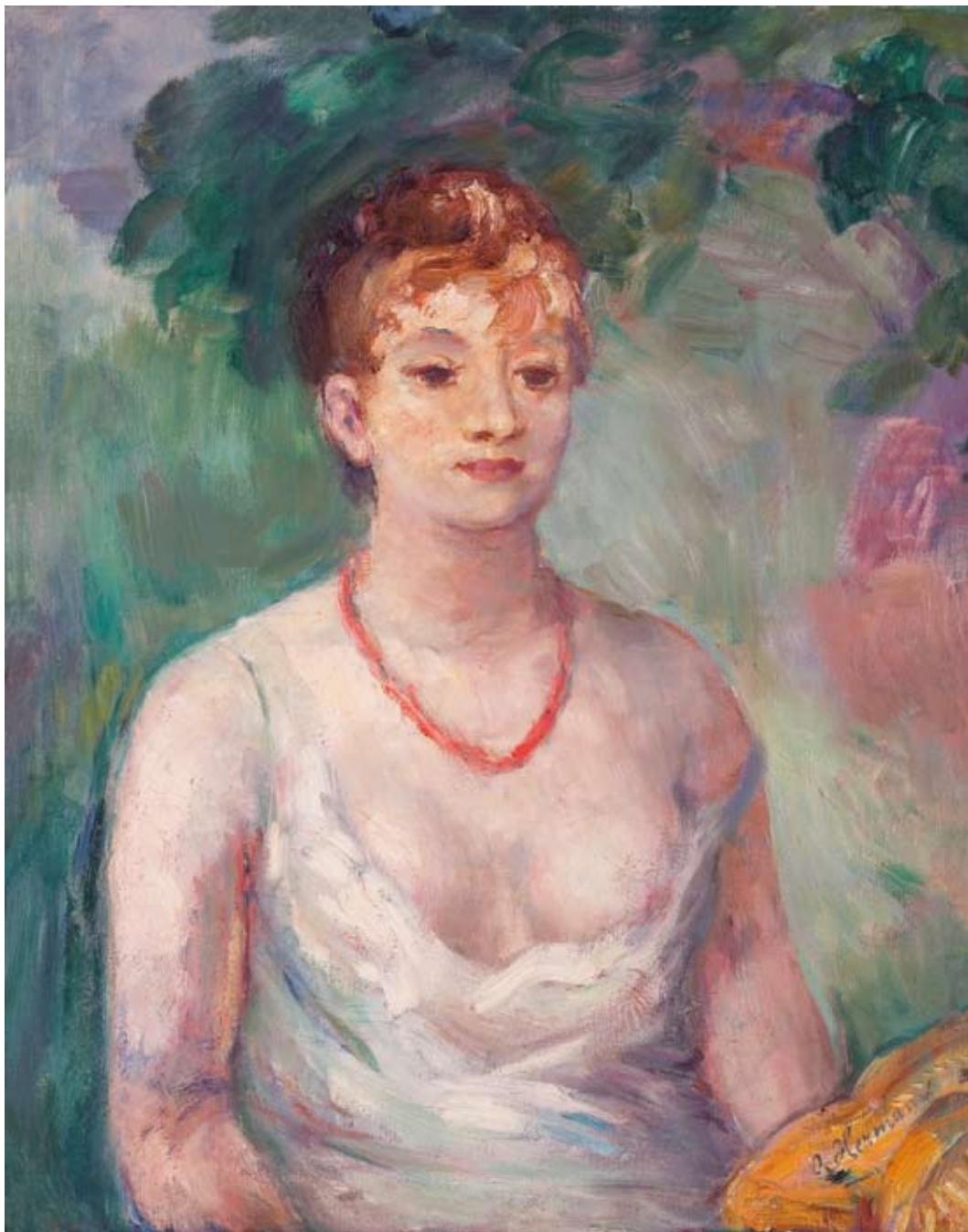
- Oskar, šapće gospoda povjerljivo. Ispričajte ga. Sad će doći. Mislio je da još ima minutu-dvije do vašeg dolaska. Samo da se presvuče... Dosad je, znate, slikao.

- Presvuče? Pa dolazim u atelijer...

- To mu ne spominjite. Kad je bio mali naučili su ga kako se priliči dočekati goste. Od toga ne odstupa.

Uskoro se pojavljuje slikar: predstavljam se, sve je jednostavno. Pada mi na pamet: O.H. bi mi mogao biti djed.

- Sjednite, izvolite – i pokazuje mi fotelju postrance stalku. Na stalku je slika. S nje tek što ne kaplju boje.

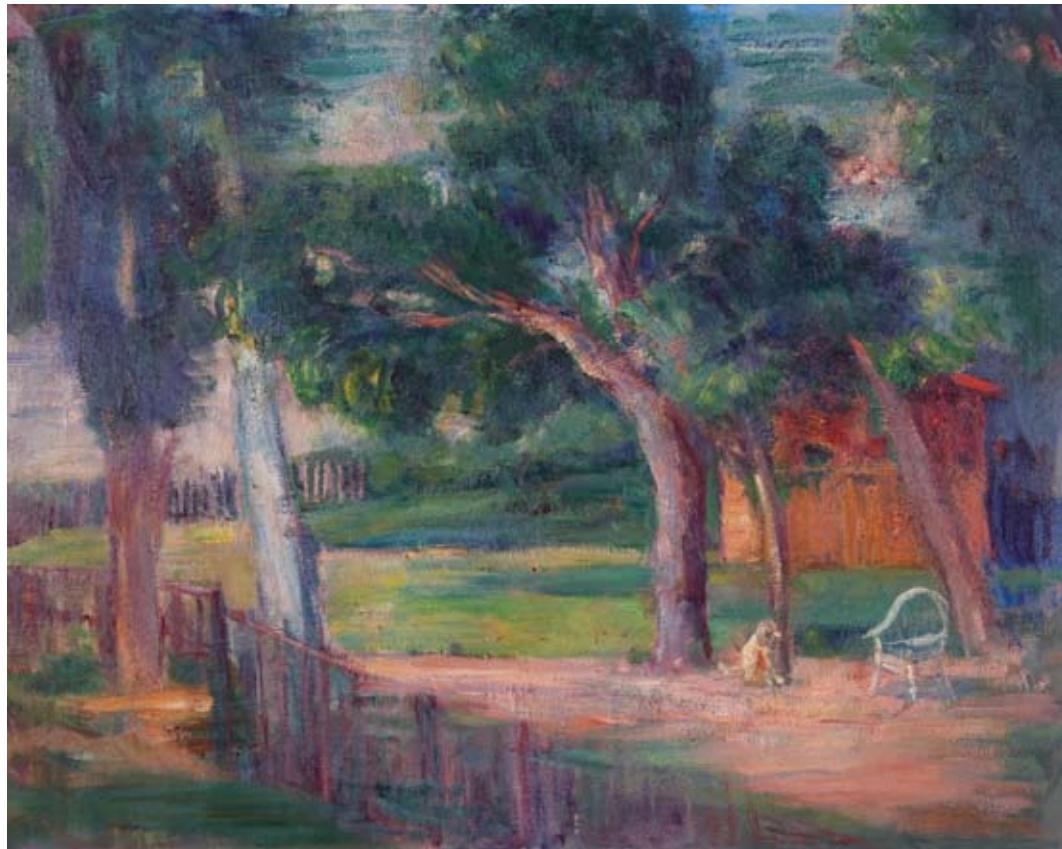


Žena u vrtu
Donna in giardino
Woman in Garden
1927

Sjeda i on. Gospođa nestaje. Pažljivo ga, na brzinu, promotrim: novi ili kao novi kućni haljetak; tamne, smeđe-ljubičaste boje – ljubičasto je, možda, samo refleks - opšiven svilenim gajtanom; čista, netom obučena košulja s kravatom, sive široke hlače i ulaštene crne cipele s gamašama. Nigdje, ni na čemu, pa ni na rukama, ni najmanjega traga boje. Uhvatio je moj začuđeni pogled.

- U atelijeru, slikari su, obično, nonšalantni; poderanih rukava, zamrljani od boja, s flekama od ulja, firnisa... - kažem.

- Kad slikam – izgledam kako izgledam. Tada sam sâm. Ali kad očekujem goste osjećam se dobro i,



Posljepodne / Pomeriggio / Afternoon
1929

pravo da kažem, pristojno tek kad vežem kravatu. A do slikarstva na laktovima i na koljenima – baš i ne držim.

U tom će se ozračju, u istoj ili sličnoj kostimografiji, voditi svi naši razgovori osim jednoga; usvih sedam ili osam.

Razgovaramo neko vrijeme o slikarstvu kao specifičnoj disciplini:

- Ima li nešto što vrijedi za svakog koji pristupa tome poslu? – pitam Hermana. – Nešto što je jače od svih podjela – po godinama ili naraštajima, po stilskim obilježjima, po karakteru umjetnika, po zemljama i kulturnim tradicijama?

- Cjelina je jedino važna. Tko god nešto ozbiljno hoće mora na to misliti. Loše su sve slike u kojima su dijelovi nadjačali cjelinu. Ako se fragment nametne totalu – slike više nema. Obično se vjeruje da se slika gradi postupno, korak po korak, ali nije tako – slika mora nastati odjednom: zamisao, likovi, osnovni pravci, točnije: *krivulje gibanja*.

- Ali, ako slika mora „nastati odjednom“ ne znači li to da popravaka više nema; svaki bi popravak na takvoj slici bio dokaz da se može raditi i u više navrata. Vi, na primjer, često intervenirate; kojiput i na starijim slikama.

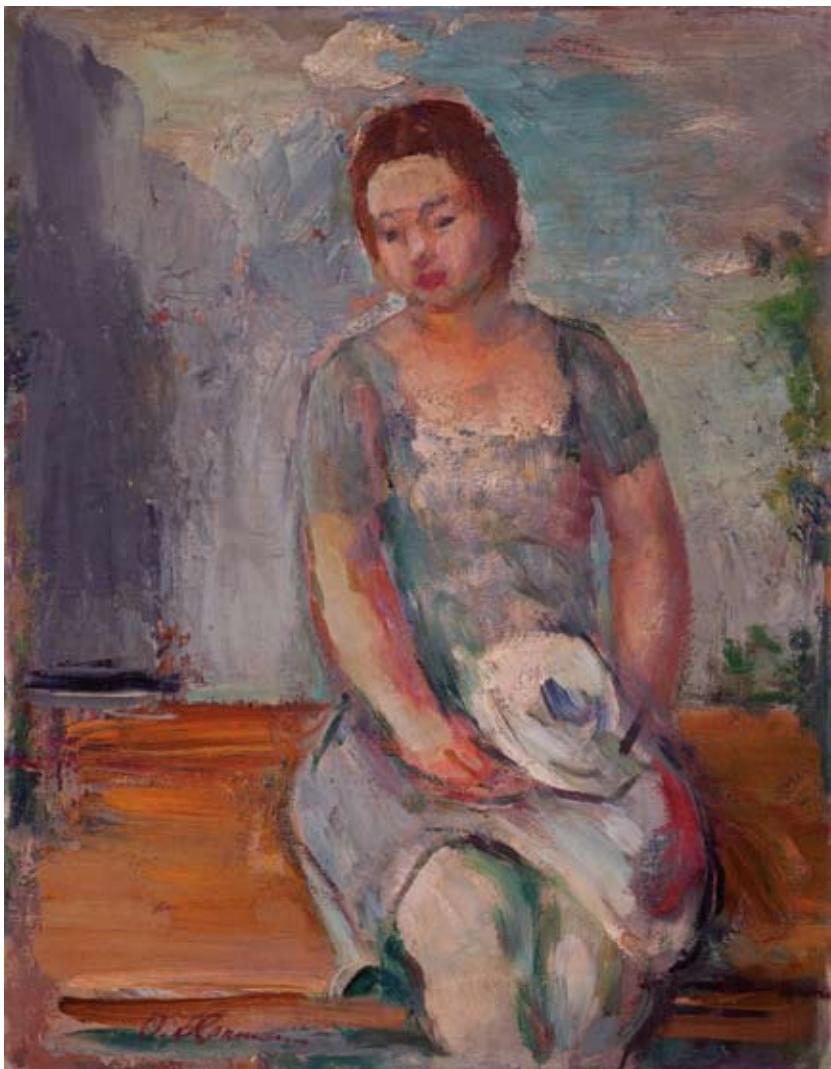
- Slika koja nastaje odjednom moj je ideal. Tome težim. Ali čovjeku ne polazi uvijek sve za rukom, pa i kad vrlo jasno osjeća što hoće. Iz spirale koja vas vodi cilju zamah vas centrifugalne sile – recimo zamah vaše ruke – da budem slikovit, može izbaciti iz putanje, a one druge...

- Centripetalne?

- ... može vas, u nekoj zgodi, spasonosno vratiti u orbitu. Dakako, i obratno. Mi smo igračke u rukama sila koje i sami pokrećemo.

- Što se događa kad na slici otkrijete *grešku protiv cjelevitosti*? Neki, možda trenutni zastoj ili gubitak brzine...

- Da biste grešku otkrili morate imati sposobnost jasnog sagledavanja vrtloga iz kojega je nastala.



Djevojka na klupi
Ragazza sulla poltrona
Girl on a Bench
1932

Kada, dakle, osjećate taj pokret onda osjećate i ono što ga remeti. Ja se tada slici ne vraćam po drugi ili treći put, kao onaj koji dogradnjom želi proširiti kuću, nego kao zastupnik *prvotne namjere*, kao bolji i pripravniji tumač, dijelom izgubljene, *prvotne energije*. Ja je tada, na mjestima gdje je „iskliznula“, pokušavam vratiti u pravu, tj. *prvu putanju*. Nekad uspijem, nekad ne.

- Naglašavate vrtložnu energiju kao zbivanje iz kojega se rađa slika. Mislite li simbolično na neki pokret duha, na imaginativni elan mašte ili, doslovce baš na fizičku kretnju, na neki oblik fizičkoga transa odnosno gestualnog slikarstva?

- Što sam stariji sve mi više imponira fizičnost moga posla. Bizarno je, da moje slike – dok godine čine svoje i imam sve manje snage – pokazuju sve više energičnosti, ako tako smijem reći. One su sve odlučnije, sve odrešitije, a ja sve stariji. Nadoknađujem to širim kistovima, slikarskim noževima, razvlačim više paste po platnu, potez je ne samo širi nego i duži, krivulja kontinuirana, forme sve jednostavnije. Prije kad sam slikao kuću mislio sam na dimnjak, vrata, prozore, a sad naznačavam, u brzini i sumarno, tek *ideju kuće*. Brdo, stablo, oblak – sve je to isto. Zadovoljan sam kad gledajući završenu sliku mogu reći: ova gvalja oranža i kraplaka – to je kuća; onaj grumen zelene, Zinnobergrün, tamni – to je stablo. Važno je, kad imate predmet, da ga definirate: da bude čitak, razgovjetan, ali da tako kažem, na nekom elementarnom stupnju.

Meni ne treba detalj. To vam je vrag: on vas uvijek odvruće negdje drugdje, mimo cilja koji ste sebi zadali. Zato ga brišem. Slika mora opstati bez pomoći detalja.

- Energija, koje je prije – kako sami kažete – bilo više nije bila tako svrshodno iskorištena kao što je sad koristite. Upravo višak energije može izazvati njezinu disperziju. Naravna je posljedica obilja – rasipanje. Vaša je snaga sada koncentrirana, fokusirana, sva ide gdje treba: u sliku. Ono što vam se čini proturječnim ipak je logično. Postavio bih pitanje: bili ste na izvoru u vrijeme kad je u Njemačkoj nastajao, pa i bujao ekspresionizam; prije četrdesetak i više godina. Sada kažu da ste ekspressionizmu bliži nego u vrijeme kad su u Njemačkoj slikali Nolde, Beckmann, Kirchner, Grosz, Dix i drugi. U ono su vrijeme imali izvanredan odjek, a ratni i poratni košmar dometnuli su tome pokretu i lijepu vjerodostojnost. Gdje ste i kako ste sebe onda vidjeli? Jeste li imali sluha za to što se pojavljivalo?

- Nije lako odgovoriti na ta pitanja. Pratio sam, dabome, sve što se događalo. Da ste i htjeli – niste to mogli izbjegći. Svi su oni dobro ili vrlo dobro školovani slikari i grafičari. U tome što su radili bilo je snage, osjećala se vokacija, u nekih i vizija. Ali, ponešto mi se i nije svidjelo. Prvo, naglašena egocentričnost. Svi su bili neke vrsti misionari. Drugo – borbenost, koja mi je govorila da se iza njihovih ramena politika uvlači u umjetnost. Premda su, mahom, njihove političke ideje bile pozitivne, danas bi se reklo: napredne, odbijala me eksplicitnost koju su njegovali i s ponosom isticali. Ona ih je dovodila do karikature, do pamfleta. Nisu svi imali Noldeovu snagu u boji; u nekih je jaka paleta djelovala plakaterski, a ne slikarski. Ja sam i tada tražio više tajnovitosti, više romantičnog zanosa, više neizravnog djelovanja. Takav sam. Radio sam godinama kopije starih i nekih novijih majstora koji su voljeli tradiciju: Tiziana, Rubensa, Rembrandta, Poussina, najviše von Maréesa; nisam to mogao odbaciti samo tako. Pitao sam se: je li drskost važnija od ozbiljnosti, jesu li decibeli kolorističkih udara važniji od dobre motivacije boje? Ako odabirem najzeleniju zelenu – zašto je odabirem? Ako istresam tone crvenila – zašto to radim? Nisam, u ono vrijeme, imao potrebu da im se pridružim. Sada sam tu gdje jesam. Želim li izraziti duboko uzbuđenje trebaju mi za to određene boje, najjačeg intenziteta. Želim li izraziti energiju trajanja trebaju mi snažne, postojane, zemljane boje. Želim li iskazati neki sadržaj koji dolazi iz davnoga sjećanja ili iz sna – upotrijebit ću melankoličnu plavu, baciti duboke modre sjene. Moji odnosi s modernistima zato nisu različiti od mojih odnosa sa svima drugima. Sve je ponuđeno, cijela je povijest pred nama, ali najbolje je kad uzmeš samo ono što ti treba i onda kada ti treba.

- Možda sam vas već i umorio...
- Ti me razgovori uvijek umore.
- Žao mi je, oprostite.
- Znate li zašto sam umoran?
- Ne znam.

- Od pravoga pitanja, koje me mučilo i još me i sad muči. To što ste me pitali vi, a prije vas Gamulin i Kelemen, neki ovdašnji moji prijatelji, pa Bihalji-Merin i Čelebonović, pitanje je koje sam sebi postavljam svakoga dana i sam sebi uvijek isto odgovaram: takav sam. Činio sam što sam mogao. Pošao sam za ovim, a ne za onim. Moj put je odredio onaj tko me ovakvoga stvorio. Idem li svojim, idem, dakle, i Božnjim putom (...).

ožujak 2012, siječanj–veljača 1961.

B I L J E Š K E

¹ Zdenko Rus, Labirint Oskara Hermanna, studija u katalogu Memorijalne izložbe Oskara Hermanna (1886-2006), Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 17. rujna-3. prosinca 2006, str. 13.

² Talmud. Izbor i prijevod tekstova s hebrejskoga i aramejskoga, povijest Talmuda i bilješke napisao Eugen Werber; Izreke otaca, I, 6., „Otokar Keršovani“, Rijeka 1982, str. 144.

³ Vrijednosti su neupitne, ali su ulozi pojedinaca – stilski, donekle, podudarni – neujednačeni, raznoliki, s upitnim svezama, vremenski kratkotrajni, bez povijesne protežnosti u trenutku nastajanja.

⁴ Biblija. Stari i novi zavjet, Stvarnost, Zagreb 1968, I/1; 1,2; 1,3; 1,4, str. 1.

⁵ Isto, I/1; 1,11; 1,12, str. 1 (kurzivi: LZ.).

⁶ Pisma Vincenta Van Gogha. Izbor: Radoslav Putar. Preveo i komentirao: Radovan Ivšić, Kultura, Zagreb 1953, str. 138; pismo od 8. rujna 1888.

⁷ Talmud, cit. izd., Izreke otaca, IV, 18, str. 160.



O. Herman

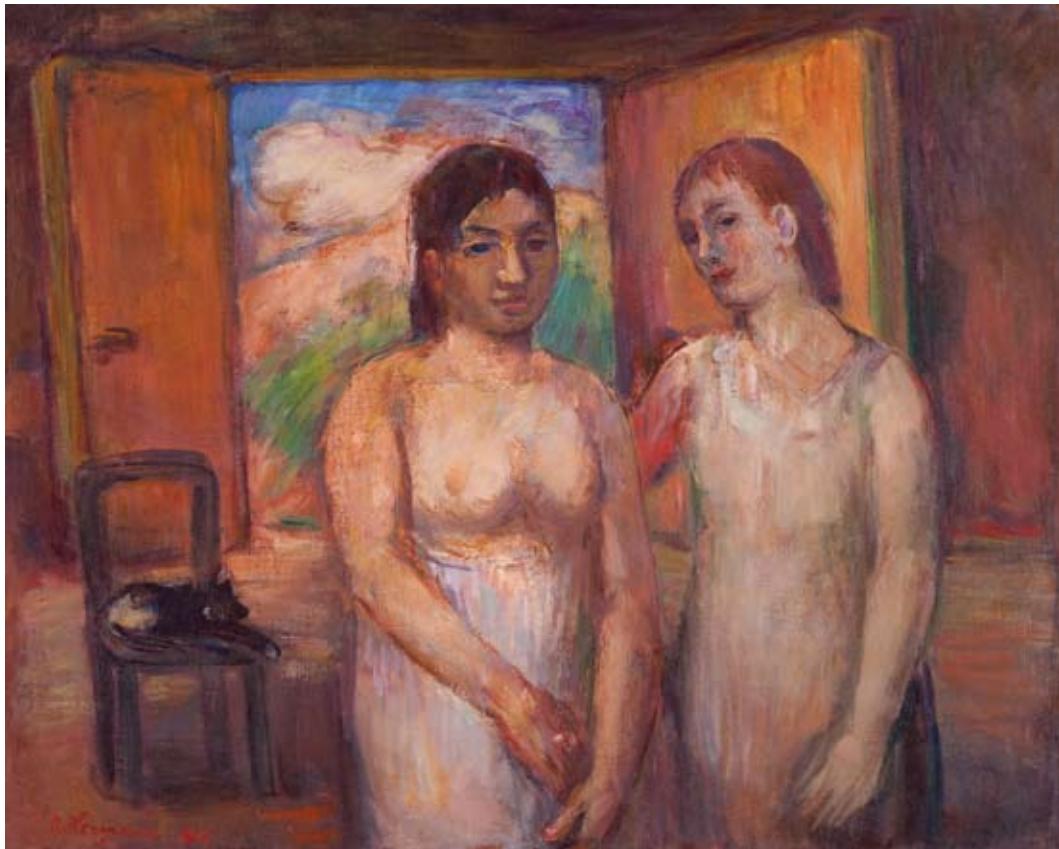
ANCORA QUALCHE RIGA SU HERMAN

(una nuova osservazione e vecchia conversazione)

Igor Zidić

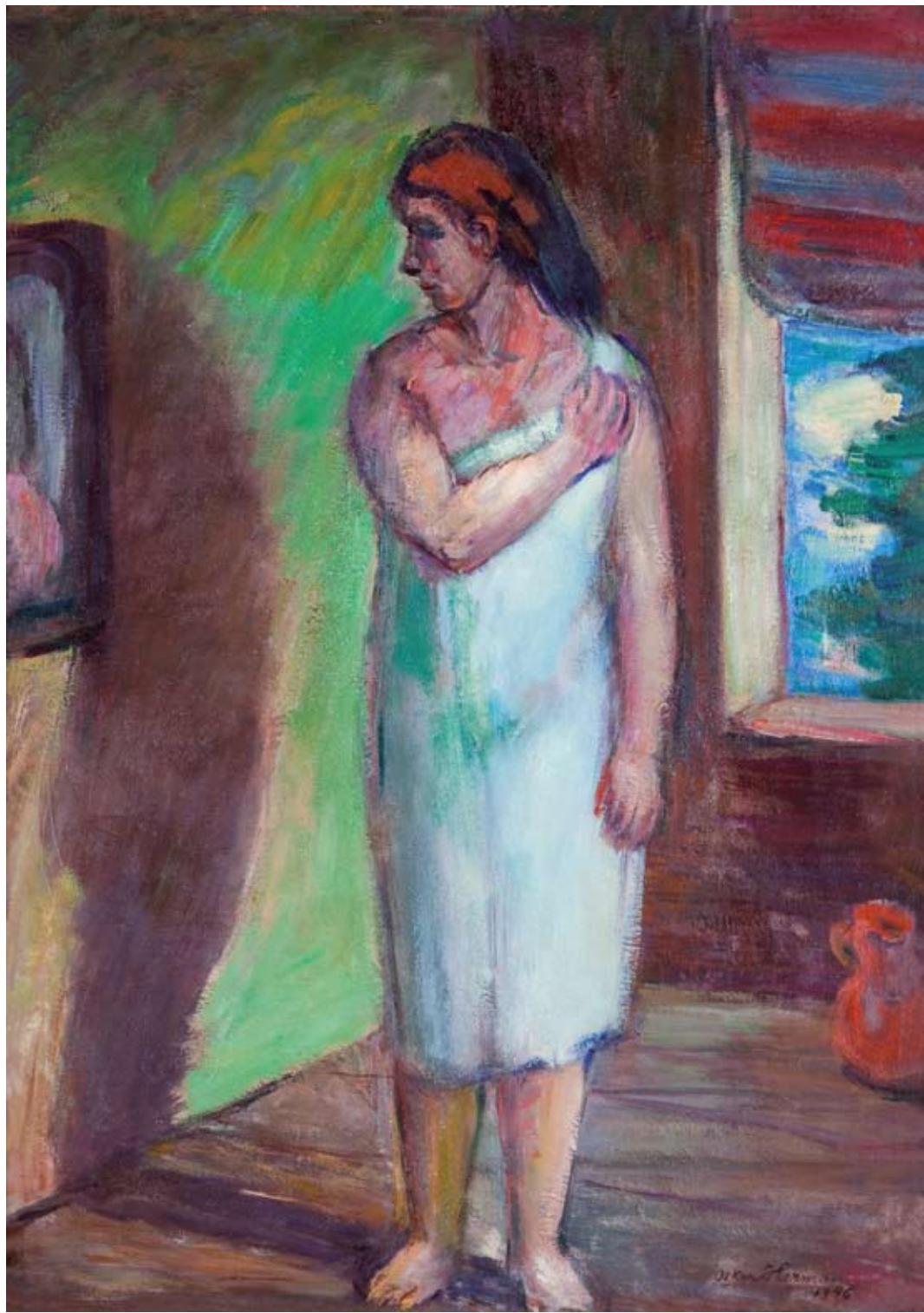
Che cosa suscita la curiosità dell'uomo? Nel catalogo della mostra memoriale di Oskar Herman tenutasi nel 2006 nella Galleria Klovićevi dvori a Zagabria, Zdenko Rus ha constatato: "Le sue opere sono tutte già analizzate, tutti gli enigmi, i dubbi, le continuità e discontinuità sono state elaborate, spiegate e risolte e le ingiustizie sono state combattute e superate – Herman è un libro aperto che si legge con molta leggerezza".¹

Si, sembra sia proprio così; il frutto della curiosità e della voglia di sapere del compianto Grgo Gamulin durante le nostre lezioni in via Čirila i Metoda mentre esortava alcuni suoi studenti con le sue solite parole: "Hai finalmente fissato l'appuntamento da Oskar? Hai visitato il Vecchio? Hai questo privilegio, proprio lui ha avuto la mostra autonoma nella Galerie Thannhauser a Monaco di Baviera, pensa te, lui ha conosciuto Julius Meier-Graefe ed ci ha collaborato! Fai domande, fai domande su tutto! Lui è storia viva, libro vivente. Sbrigati, falcone, il tempo vola..." Bisogna ammettere che ci animava con quella sua destrezza provocando in noi anche un certo senso di giustizia – un senso talmente naturale nei giovani. Ho risposto a quella chiamata teatrale ed umana del mio professore e non mi sono mai pentito. Questo, però, è un altro discorso. Volevo dire: Rus aveva ragione: nel 2006 si sapeva tutto su Herman e io pure mi domando: ma di Herman, mi attraevano le difficoltà che proponeva alla nostra professione attraverso alcuni suoi soggetti, oppure mi attraeva una forza irresistibile – a volte una vera attrazione profonda - che, nonostante tutti gli intesi e malintesi, sentivamo nelle sue opere? Davanti alla storicità ed intensità del suo contenuto venivamo colti una specie di vertigine ed siamo stati ugualmente impressionati da alcuni suoi paesaggi più recenti. Quanta semplicità, quanta ampiezza del tratto, quanta forza nei colori ardenti e quanta verità contengono! E' proprio questo che, al di là della risoluzione di tutti i problemi riguardanti l'impostazione storica del pittore, suscita sempre una nuova curiosità per la sua opera. Oggi possiamo risolvere tutti i problemi a lui legati solamente perché questi si sono risolti da soli. Non vorrei essere troppo convenzionale: da noi non c'è un pittore che ha, come Herman, grandi opere che si distinguono con tanta facilità da quelle mediocri e piccole. Lui non ha dipinto nemmeno un quadro di media qualità: lui non riesce ad essere mediocre, ma poi, allo stesso tempo, può sbagliare drasticamente. Attraverso l'energia che provocava e che utilizzava nel suo lavoro, tutto è possibile, tranne il fatto di scadere in una mediocrità umile. L'antico e perenne fuoco che aveva tra le sue mani e nell'anima, che chi sa quale suo antenato aveva acceso in Giudea, gli permette di sognare l'impossibile, e lo stesso fuoco può bruciare tutto ciò che nasce debole sotto il suo pennello. Per prima cosa cerchiamo di tranquillizzare tutti coloro che non lo apprezzano particolarmente e non lo capiscono, ammettendo che ci sono anche opere di Herman non proprio meritevoli, e poi torniamo a turbarli subito: a noi interessano solo quelle opere che toccano il centro del Cuore ed il fondo del Mondo, che sfiorano l'abisso di Baudlaire, mentre, allo stesso tempo – alla Herman – ne hanno paura. Quelle opere piene di emozioni non sono opere di sapienza, di routine, di solidità, ma sono le opere di potenza che non esiste e non può esistere nella mediocrità. Se per illustrare i pareri discordanti che interessano questo pittore prendessimo in considerazione sia le sue opere mediocri che quelle grandi – e se ognuno di noi facesse riferimento solo a quelle che confermano i suoi ragionamenti o gusti – potrebbero nascere diverse opinioni su di lui: sia positive che negative, anche se penso che il criterio da ritenere valido sia proprio quello che valuta il pittore ed il suo valore (il suo significato ma anche la sua importanza) in base alle sue opere migliori. "Ogni uomo si giudica in base alla sua parte migliore" – suggerisce Joshua². Jerolim Miše, un pittore autorevole per gran parte della



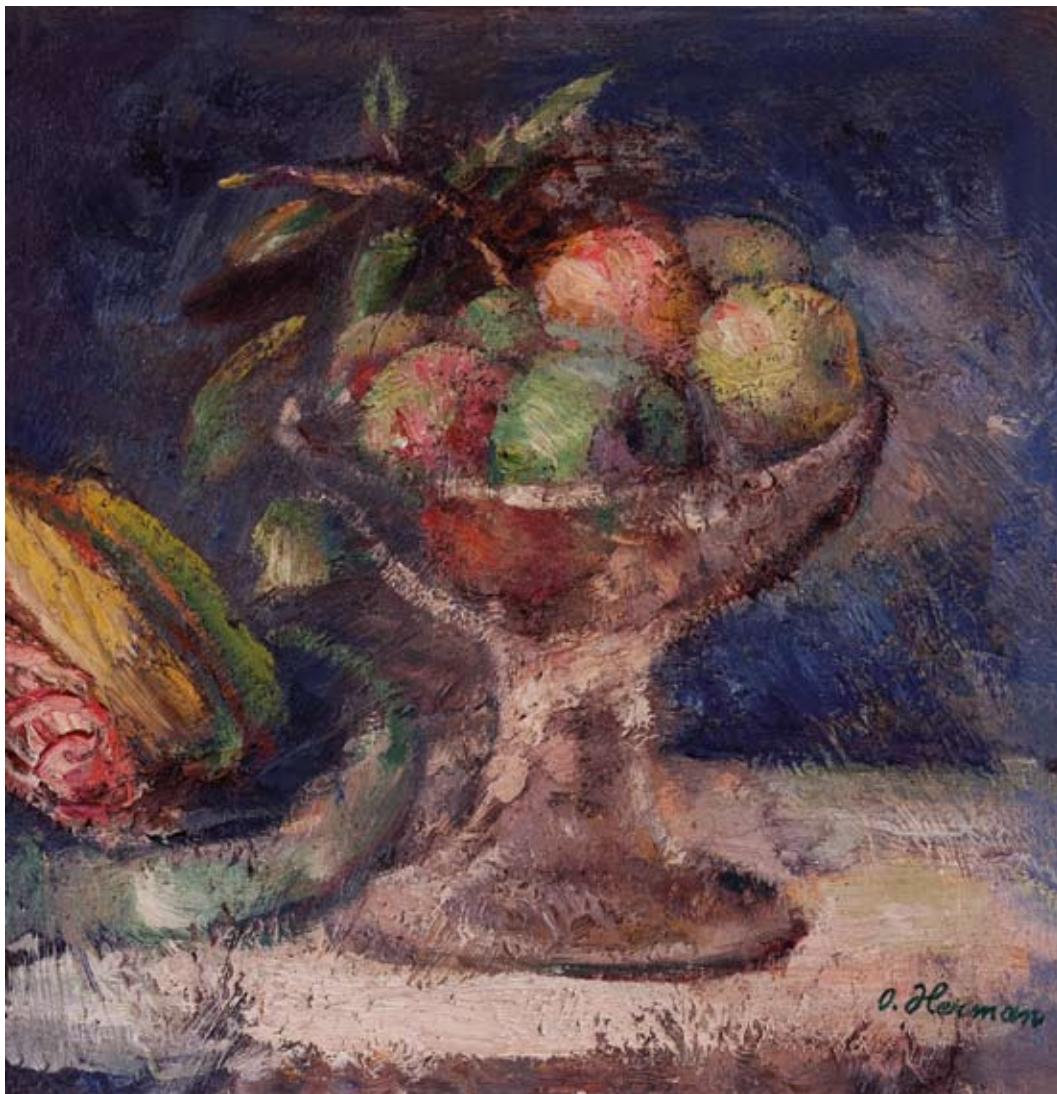
Dvije žene / Due donne / Two women
1946

sua carriera ed un critico di cui non si può negare la professionalità o il ragionamento critico, sapeva che era difficile sbagliare nel valutare i suoi singoli colleghi; particolarmente aspre e anche a volte incomprensibili furono le sue opinioni su alcune mostre di Junek, Job e Herman. Per me lo erano perché leggo chiaramente i testi e so quello che hanno provocato, e tutto mi risulta ben chiaro. Mentre da una parte Miše con l'andar del tempo è diventato un tradizionalista con una carriera universitaria e da accademico e con i relativi criteri e punti di vista, dall'altra parte è sempre stato – specialmente quando si tratta di antipodi, di diversità – un uomo di una passione e di una veemenza sconcertanti. Tutti quelli di cui non riesce a definire bene le potenzialità e le capacità (Junek) o quelli che non stima abbastanza professionalmente (Job, Herman) vengono screditati ricercando e sottolineando nelle loro opere solo quello che suscita i suoi dubbi. Più precisamente: lui non cerca il vecchio Herman nel vecchio Herman, ma nei peccati della sua formazione; ciò che c'è di implicito nel rapporto con il giovane Račić o Becić. Ergo: lo trova tramite gli altri. Così facendo però non riesce a trovare bene nessuno, perché ognuno, in prima linea, dimora in sé stesso. Per alcune ragioni lui non voleva – o non poteva – occuparsi del lavoro che esige sia una certa pazienza che il rispetto della vita e della personalità altrui, e dallo sforzo di confrontare il soggetto in esame con colleghi e modelli, di sottovalutarlo con dei paragoni, non nascono certo buoni frutti. Chi potrebbe sopravvivere ad un paragone con Rembrandt? Miše? Neanche una ricerca delle imperfezioni, né un semplice rilievo delle debolezze di un artista o di un'opera, come un esorcismo classicistico non conduce a conclusioni felici, soprattutto se allo stesso tempo vengono sottovalutate i lati positivi, i valori, le virtù o le caratteristiche che il proprio artista o l'opera stessa portano con sé. Si deve riassumere la dinamica di tale rapporto in questo modo: senza debolezze si può vivere, ma senza virtù non si può sopravvivere. Però, si può sopravvivere anche con delle debolezze, ma solo se vengono superate dalle virtù. E' la regola elaborata radicalmente in base alle idee di Diderot dalla critica francese ancora all'apice del romanticismo: da Sainte-Beuve, Hugo e Baudlaire. Proprio perché è possibile agire anche contro questa conclusione logica, come dimostrato dagli esempi sopraesposti, nessuno,



Žena pred zrcalom
Donna davanti allo specchio
Woman in front of Mirror
1946

quindi neanche Herman, ha bisogno di apologeti, ma semplicemente di interpreti reali. Se escludiamo quei rari grandi maestri, le cui mani è come se fossero state guidate da Dio, creando capolavori su pareti, tela, legno o carta; non ci sono quelli senza debolezze. Secondo la prassi stabilitasi dopo la morte di Picasso –



Mrtva priroda / Natura morta / Still Life
s.a.

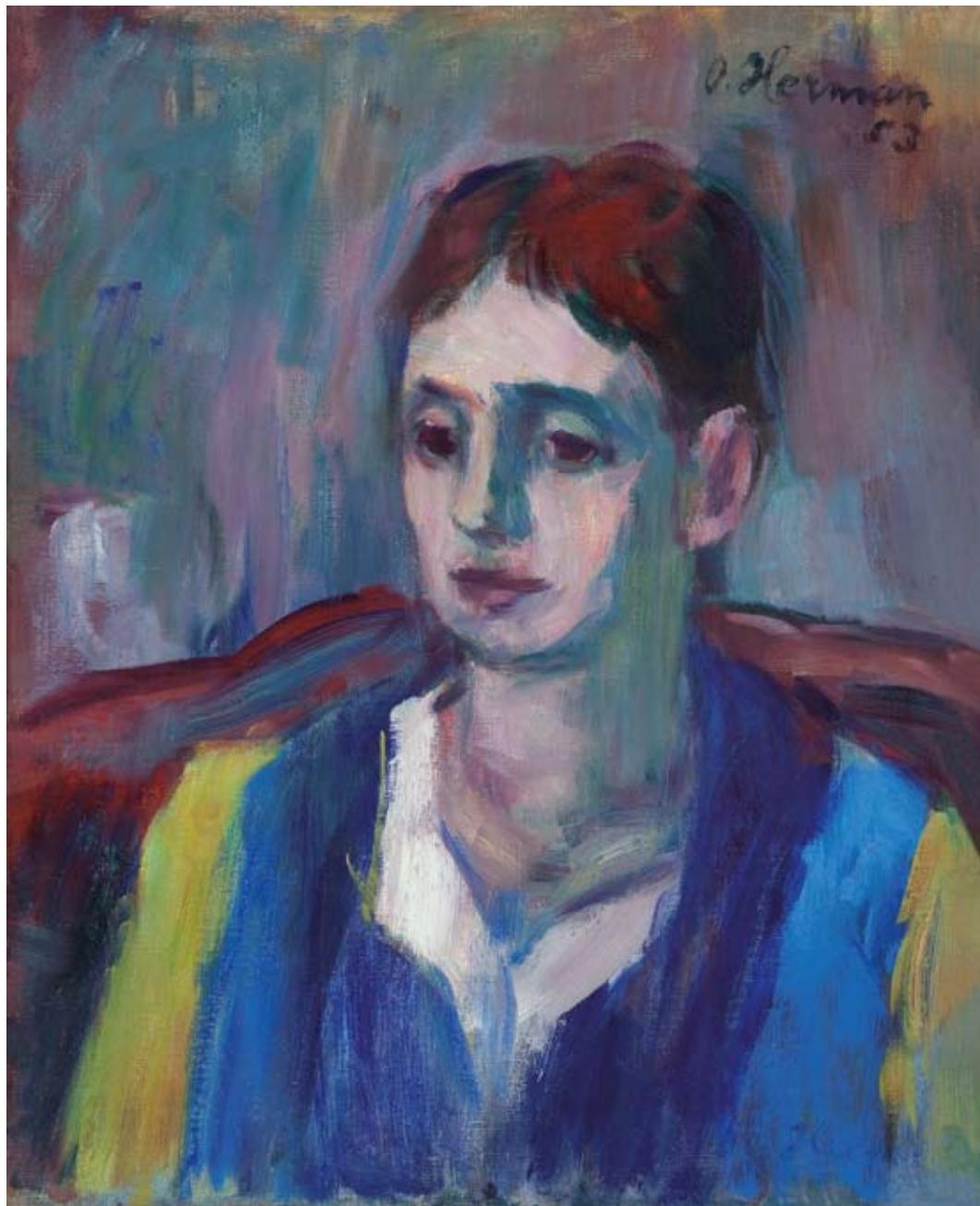
esiste, ma non si sente l'influsso di un genio senza paragoni nei grandi maestri – bisogna sempre sviluppare un metodo critico comparativo il cui obiettivo dovrebbe essere la ricerca delle cause delle singole insicurezze, ma anche della forza; bisogna individuare che cosa, in una determinata opera, rappresenta il contributo individuale dell'artista e che cosa invece rientra nei *luoghi comuni*, quali sono i clichè ereditati e dove (per forza) inizia il distacco dalla *sapienza prestata*; occorre esaminare la specificità dell'opera, la sua grandezza e localizzarla sia in un contesto più ampio che in uno più ristretto: nazionale ed europeo; si devono definire e mettere in evidenza le imperfezioni e i lati positivi dell'opera senza distaccarsi dal contenuto globale – con una cecità, malizia, bontà non critica o interesse non artistico – ridurle cioè alle forme astratte bianche e nere che non esistono in natura. Se per esempio, si considera il periodo del cosiddetto “die kroatische Shule”, e si discute su questo argomento più intensamente e più frequentemente di quello che in realtà questo fenomeno meriterebbe³ – anche colui che si batte per dare a Oskar Herman dei punteggi alti, ammetterà che Račić, Becić e Kraljević sono più bravi di lui a disegnare. Bisogna ammettere altresì che Herman non è allo stesso livello accademico dei suoi colleghi per quanto riguarda l'anatomia umana e quella animale. E in primo luogo proprio in questo! Forse non aveva un buon disegno o metodo... ma che cosa significano per un artista serio ed indipendente il libretto universitario e i voti? Garantiscono ad un buon allievo di essere in futuro il più bravo? Significa, senza riserva, che un disegno sia mediocre o che un artista non sia poi così tanto bravo?

Esistono nella pittura alcuni elementi che con il loro valore, forza o bellezza possono render meno importanti o negare completamente qualche debolezza esplicita? E' ovvio che sia stato sempre così; solo i più grandi erano grandi in tutto. Durante tutta la storia dell'arte i pittori venivano, non per puro caso, classificati come *disegnatori* o *coloristi*. Il fatto che si prendesse in considerazione la tipologia dedotta dalla prassi, ma che non era da questa imposta, testimonia che *il disegnatore* o *il colorista*, infatti, fossero due elementi distinti. E' possibile che il disegnatore, come Piazzetta, usi con molta abilità il colore e che il colorista, come Delacroix, disegni perfettamente, ma non è una regola bensì un caso raro. Non possiamo considerare una regola il fatto che una capacità dominante sia sempre ben visibile: i mancini hanno la mano sinistra più forte di quella destra. Ho menzionato questo fenomeno per evidenziare che si tratta di una disposizione innata e non di una scelta razionale. In quell'ottica, Oskar Herman, come disegnatore dovrebbe essere prima paragonato ad Andrija Medulić che a Miroslav Kraljević. E' vero, e solamente un critico favorevole agli stereotipi scolastici si sorprenderà se diciamo che, in base al posto che l'anatomia occupa nella sua arte, l'artista menzionato del XVI secolo è più vicino a Herman piuttosto che ai suoi coetanei o colleghi. Gli stili artistici cambiano velocemente, mentre i caratteri umani, sembra non cambino mai. Per noi, però, è importante il fatto che, in base alla sua figura, il destino di Herman non fosse quello di continuare la tradizione accademica né della scuola di Monaco di Baviera né di qualsiasi altra accademia. Mentre pronuncio queste parole però, devo subito aggiungere: neanche del modernismo di quell'epoca. Nel primo periodo era molto attratto da una storia oscura, segreta e fatta di leggende, una disposizione (che si manifesta ben presto) non tanto verso il moderno quanto verso ad un simbolismo arcaico. Il simbolismo, per dire il vero, traeva tanti temi dalla mitologia arcaica antica, ma c'erano sempre dei temi tipici (di solito quelli legati ai contenuti della storia dell'arte, i misteri di vita, la vicinanza della morte, la transitorietà dell'uomo, come per esempio la *Discesa*, la *Morte di Orfeo*, *Medusa*, *Sfinge davanti a Tebe*, *Circe*, *Saloma*, *Refugium peccatorum* e simili), dipinti completamente diversi dai quadri di Herman, sia dal punto di vista stilistico che da quello sostanziale – stilizzato, piatto, decorativo o minuto. Tutto questo non era Herman; lui già dal primo periodo traeva ispirazione da Hans Johan Reinhardt von Marées (1837.-1887.), un particolare artista tedesco del tardo romanticismo, di ideali classici ed ambizioni utopiche e sincretistiche nel collegamento dell'incompatibile: dell'Italia e del Sud con i Paesi Bassi, della Germania con il Nord. La disposizione naturale di Herman verso quel mastro si è evidenziata sia nelle numerose copie delle opere di Marées (fino alla metà degli anni trenta!), che nell'intenso studio delle sue opere. I riflessi, più lontani ma sicuri, sono ancora presenti negli anni venti del XX secolo, quando Herman nel suo quadro *Paesana sul cavallo* evidentemente parafrasa il movimento della testa del cavallo a quello del quadro di Marées rappresentante San Huber della Neue Staatsgalerie di Monaco di Baviera. Come se quella testa di cavallo, nel suo inclinarsi, rispecchiasse il maestro stesso di Herman. Se per caso, mentre dipingeva quel motivo realistico, aveva in testa la forza simbolistica e sintetica, possiamo facilmente concludere che il suo realismo venga messo in discussione: questo non si basa sullo studio anatomico del cavallo, sull'osservazione attenta della modella né sulla veridicità dell'interpretazione del paesaggio e, in seguito a questo, non si può parlare quindi di un approccio realistico di un contenuto apparentemente realistico. Al contrario, se immergiamo completamente occhi e anima nell'opera, capiremo subito che non esiste né la paesana né il cavallo nel paesaggio, ma che i veri partecipanti sono – dicendola in modo malinconico o in tedesco antico cioè alla Dürer o Baldung – *donna, animale e bosco oscuro*. Quando leggiamo il contenuto in base alla chiave presentata in tale maniera, improvvisamente scopriamo facilmente che cosa vuole dirci Herman – ed in quale maniera in modo simbolico, senza che sia presente il simbolismo. In ogni caso, è evidente che Herman sia condotto da altri pensieri, che davanti ai suoi occhi, già da giovane, erano presenti altri ideali, diversi da quelli di Račić e Becić nelle loro opere giovanili, ed in parte anche da quelli di Kraljević. Con questa tesi non vorrei negare la sua appartenenza al gruppo di amici e neanche al cerchio dei nostri artisti della scuola di Monaco di Baviera, prendendo in considerazione anche la possibilità di alcuna sua iniziativa, ma quello che vorrei dire è che si tratta di un singolo episodio e che da esso non è possibile trarre grandi conclusioni. Račić e Kraljević maturavano, come tutti i talenti condannati ad una vita breve, più velocemente di altri; in particolare, Račić maturava più velocemente. Bisogna constatare che in quella maturazione la fase di Monaco di Baviera era legata in prima linea alla scuola privata Anton Ažbè e solo parzialmente all'Accademia, e che da Kraljević, la parte più bella della scuola di Monaco di

Baviera si è avuta proprio a Požega e Parigi. Ritengo che la maggior parte delle opere provenienti dalla scuola di Monaco di Baviera, oltre a Račić, le abbia lasciate Becić. Herman invece, di quel periodo, ci ha lasciato solamente tre quadri ed alcuni disegni, e di quei tre quadri solo *Il ritratto della bambina* (1907) è una grande opera. Qualcosa sicuramente con il tempo si è perso, è andato distrutto, abbandonato o è semplicemente sparito, ma solo una piccola parte delle opere di Herman è sicuramente riconducibile all'influenza di Račić. Nel 1908 Račić era già morto, Kraljević dipinge il suo primo quadro d'autore a Požega nel 1910 (*Autoritratto con il cane*), Becić nel 1909 lascia Monaco di Baviera per Parigi, mentre Herman, che nel 1910 conclude gli studi accademici, già nel 1909 si immerge nel suo modo simbolico e fatto di leggende. Forse gli anni 1908 e 1909 rappresentano veramente il tempo in cui la “scuola croata”, fugace e in parte anche immaginaria, si spegne, perché Račić già non c’è, Becić non è più a Monaco di Baviera e Herman ha già preso un’altra direzione ed aspetta la grande mostra di Hans von Marées; proprio quella mostra che ha deviato il suo cammino dalla strada accademica e dalla “scuola croata”. Kraljević ancora non c’è. In quel periodo è solo uno studente talentuoso a cui Račić non dava retta. Tornando alla domanda fatta precedentemente: che cosa si potrebbe dire a favore di Oskar Herman che negli anni studenteschi, è uno scalino più in basso nel disegnare rispetto ai suoi amici, colleghi e coetanei? Io risponderei: lui era totalmente preso dal colore; esso conquistava pian piano la sua anima romantica. La sua lunga vita, (ha vissuto quasi quattro volte la vita di Račić, tre quella di Kraljević, ed è sopravvissuto a Becić per venti anni), lo ha reso, grazie all’orologio biologico che batte in tutti noi, un pittore di lunga durata e di una lunga e sicura maturazione.

Nel 1991 a Milano ho preparato la prima mostra intitolata *Il paesaggio nella pittura moderna 1890-1990* che dalla Croazia libera è partita poi per il mondo. Alla mostra erano esposte anche le opere di Oskar Herman e in questa occasione il famoso critico e storico d’arte italiano Massimo Carrà, scrivendo un bel articolo della nostra mostra, lo proclamò *il migliore tra i giovani*. Evidentemente non lesse bene né le note dei pittori nel catalogo né le loro date di nascita ma, basandosi sulla logica pittorica e sull’espressione di Herman poté veramente avere l’impressione che si trattasse di un artista del momento giovane, forte, potente e di un rappresentante della prassi contemporanea figurativa. Quell’errore mi ha dato molta più soddisfazione che tante altre veridicità alle note. Ho pensato, quanto potrebbe essere felice Herman se gli avessero fatto una lode del genere. Lui invece, nel momento in cui Carrà l’ha chiamato *giovane*, era un *vecchio* morto già da 17 anni.

Nonostante la constatazione che fosse un disegnatore non molto bravo, non dobbiamo più sottolineare polemicamente con queste domande: Una conoscenza perfetta dell’anatomia è un criterio essenziale per valutare la bravura di un artista moderno? Nelle accademie classiche lo è: ma oltre i dogmi accademici e classici, che cosa c’è? La virtù della rappresentazione illusionistica di un determinato oggetto è un criterio in base al quale vengono definite le personalità moderne? Se rispondessimo a tutte quelle domande affermativamente sarebbe come affermare la superiorità dell’accademismo, degli ideali classici, del comportamento secondo regole rigorosamente poste, virtù indotte che rappresentano in modo ripetitivo l’arte vivente. Dobbiamo chiederci però che cosa stava accadendo in quel momento con l’intuizione? Che cosa succedeva all’espressione, al temperamento e alla visione? Ed in caso di Herman, al colore? Che cosa succedeva al fuoco nel colore? Ai geni di Ahasver? Erano o non erano le caratteristiche identificative? La mia risposta la sapete: sì, certo che lo erano. Direi che il colore porta in sé la vita, è una sorgente naturale – nella sua possibilità di esprimersi con completa intensità, sia come materia che come non-materia, *à plat i in rilievo*, che si esprime in accordi e disaccordi, che trasmette le energie più intense della natura: il colore senza luce non esiste, come la luce non esiste senza il Sole: il colore, a differenza di una linea, è in relazione diretta con il Fuoco celeste, e quindi con il germogliare, con il caldo, con l’energia della crescita e della procreazione – che sono le riserve inesauribili della varietà, della molteplicità della polivalenza – in una parola: della vitalità. La notte non differenzia i colori. *La Genesi* dice: “Al principio Dio creò i cieli e la terra. La terra era informe e vuota, le tenebre coprivano la faccia dell’abisso e lo Spirito di Dio aleggiava sulle acque”. E poi Dio disse: “Sia la luce”. E la luce fu. Dio vide che la luce era cosa buona e separò la luce dalle tenebre e chiamò la luce giorno e le tenebre notte⁴.” In quel testo che di solito viene fatto risalire al XIII secolo prima di Cristo, venne separata la luce (del giorno) dalle tenebre (notte) e la luce (cioè il colore) venne paragonata al buono. Il giorno terzo della creazione del mondo si creò anche il colore: “Produca la



Žena u plavom i žutom

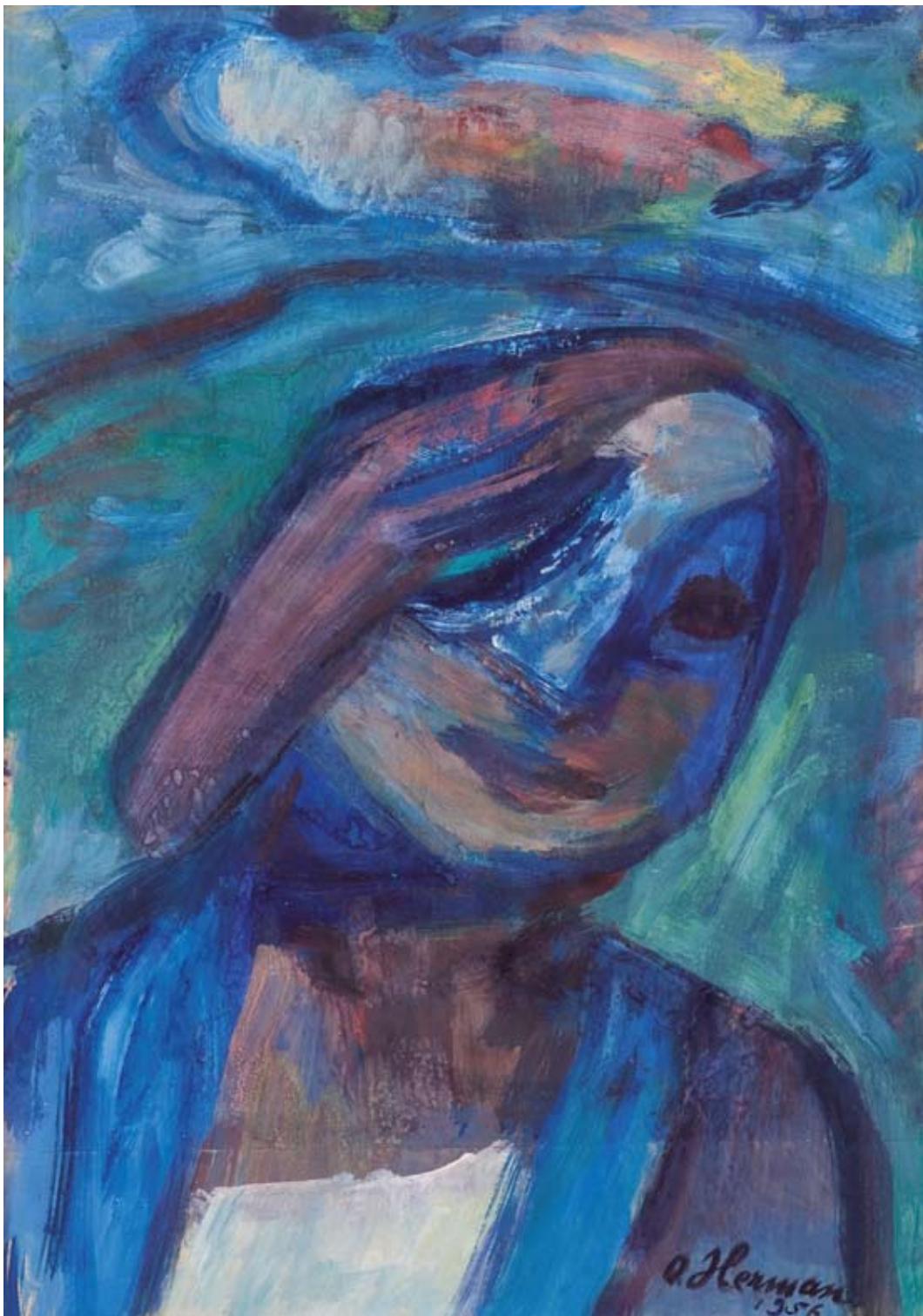
Donna in ble e giallo

Woman in Blue and Yellow

1953

terra della *verdura* (...). E la terra produsse della *verdura*, dell'erba che faccian seme e degli alberi fruttiferi che, secondo la loro specie, portino del frutto avente in sé a propria semenza, sulla terra⁵⁵ (...). Da quel seme nasceranno altre erbe e alberi, altra verdura. Con questi si moltiplicherà l'ossigeno, ed il colore – verde – e diventerà una vera fonte di vita.

Di che cosa, allora, dovrebbe vergognarsi un colorista? Perché le virtù di Herman non dovrebbero misurarsi con le virtù di coloro che, durante lo studio, erano disegnatori migliori di lui? Per nessuno di loro, durante le loro vite più o meno brevi, il colore fu così importante come lo fu per Herman. Bisogna ammettere che il colore non era dato per scontato; lui stesso conquistava la sua energia, la sua intensità - gradualmente ma intuitivamente proprio come scopriva se stesso. Essa appare del tutto discreta nella sua opera giovanile



Lik / Figura / Figure
1956

Paesaggio nei dintorni di Zagabria (1904), e poi nel Ritratto della ragazza (1907). Si spegne nelle opere simboliche sotto l'influsso di Marées (1909-1913), e si risveglia di tanto in tanto, probabilmente in contatto con Renoir, verso la fine della seconda decade del secolo (Donna nel seggiolone, 1919); per poi spegnersi di nuovo e rinascere nei dettagli del magnifico Esortazione (1921), con un colore intenso dallo splendore

simbolico, per poi alla fine calmarsi, in una trasparenza *plain air* (*Donna in giardino*, 1927). Anche in altre sue notevoli opere dell'inizio degli anni trenta – il fatto non sorprende se si prendono in considerazione le condizioni in Germania - si evidenzia una certa insicurezza, quasi deconcentrazione. L'abbandono in fretta e furia della Germania ed il legame artistico pluriennale con Monaco di Baviera produrrà una scossa; l'emigrante non è più giovane (ha superato i 46 anni), è single e senza famiglia. Herman abbandona il proprio contesto, i conoscenti, gli amici e torna, con le radici tagliate, a Zagabria, ormai una città fatta di persone a lui sconosciute. E' interessante notare come nel pittore, nonostante tutto quel caos, perdurassero ancora alcune antinomie personali; nacque anche una certa dualità interiore ed è evidente come lo invadesse l'indecisione, che non nasceva tanto dal dubbio di quale fosse la casa della sua opera, di quale fosse la patria del pittore. Fino all'inizio della trasformazione critica della Germania in uno stato nazista, lui non ci pensava proprio. Credo che culturalmente lui si fosse già stabilito in Baviera, aveva già lasciato le sue radici là – con la scuola, i maestri, i modelli, il lavoro, le mostre, la cerchia di amici e di collezionisti prevalentemente giudei – in un *milieu* artistico di Monaco di Baviera, stando a stretto contatto e collaborando con alcuni critici ben noti a quell'epoca e che godevano di una certa fama internazionale. Forse proprio questo fatto, oltre al suo scetticismo, in parte l'hanno allontanato dalle tendenze più moderne e più suggestive dell'arte tedesca dell'epoca (il famoso Max Beckmann era solo due anni più vecchio di lui). E' interessante notare che già dalla metà degli anni cinquanta possiamo seguire lo sviluppo nell'espressività del suo linguaggio che si avvicinava all'espressionismo classico del primo o secondo decennio del secolo e, osservando quei miracoli del colorismo, potevamo riconoscere senza indugio che in essi, oltre quel tocco tipico di Herman, c'è pure qualcosa di tedesco. Venti anni dopo aver lasciato i luoghi della sua gioventù pittorica e della prima giovinezza, essi sono si sono improvvisamente riacciuffati in lui! Ma anche questo è il vero Herman; quello che non sapeva rispondere subito alle sfide, che prima le accettava ma poi elaborava a lungo e solo dopo una serie di verifiche, riusciva ad adattarsi, appropriandosi di quello che poteva. Anche se il suo linguaggio pittorico dopo la seconda guerra mondiale, attraverso il colore ed il contenuto – stanco, indifferente, dai visi confusi e dai caratteri tipici di un'epoca caratterizzata dal socio-realismo e da un falso ottimismo, in altre parole, dell'epoca brutta - conduceva ai sentimenti dell'anima: alla solitudine ed ai desideri solitari, al dubbio e alla tristezza, alla malinconia e all'apatia – accanto alle sfumature specifiche del giallo, ocra e marrone della sua paletta d'allora che lo avvicinavano alla realtà, non ha mai toccato il fondo: da lui, in un linguaggio contraddittorio, usciva la voce dell'espressionista attenuato. Anche i contenuti più belli avevano questa impostazione: una donna, in una stanza vuota, guarda nello specchio sé stessa e la sua solitudine; il suo corpo che non può dividere con nessun altro. La suggestione della vuotaggine del mondo, che si irradia da quel capolavoro (*Donna davanti allo specchio*, 1946). Nell'epoca di un collettivismo imposto e nell'impetuoso nello studio di Oskar Herman l'individuo cammina a testa alta. E quando a quella si aggiunge un'altra, sembrerà che, nonostante la loro evidente intimità (confermata anche dal gatto che dorme accoccolato sulla sedia e dalla loro leggera distanza) si ha l'impressione che una solitudine sia venuta a visitare l'altra (*Due donne*, 1946). In particolar modo lo testimoniano le mani: rilassate, indecise, pesanti, ferme, impotenti. E' uno stereotipo riconoscibile in Herman, è una figura autobiografica della sua introversione, della prontezza al ritiro, della passività. Forse, sempre con massimo rispetto, potrei pure dire: un senso per la sofferenza.

Verso la metà degli anni cinquanta, Herman da quella passività dell'essere, dall'indisposizione ed dall'ansia che, nonostante tutto, fanno nascere opere suggestive – scopre all'improvviso il colore nel suo furioso, intenso, semplice e drammatico contrapporsi nel paesaggio elementare (terra, monti, alberi, cielo), come fonte di vitalità. La vera fonte di quella nuova forza era nascosta nella tensione radicale tra il rosso e il verde, con i quali – come dice Van Gogh⁶, si possono esprimere “le terribili passioni umane”. Lì dove fiammeggianno le passioni, la *ratio* si ritira; non ho detto che sparisce del tutto, ma si ritira e rimane nell'ombra. Possiamo dire che questo era anche il principio di Herman? Possiamo temerlo? A *Talmud* nei *Detti dei Padri* è stato detto: “non dar fede al tuo intelletto”⁷. I vecchi, e non solo “la matta quotidianità” avvertivano riguardo le possibilità dell'intelletto; tale scetticismo ha aiutato Herman a non abbandonare il principio, al quale era legato dal destino, che gli suggeriva di abbandonarsi alle emozioni e ad utilizzare la passione come una forza propulsiva. Il risultato di tale simbiosi fu insolito, oggi potremo pure dire di una contestualità esagerata dei suoi quadri rispetto a quello che i suoi contemporanei più giovani – dalla metà

degli anni cinquanta fino al 1974 – l'anno della sua morte – consideravano accettabile, adatto. Ciò nonostante riuscì a godere della loro fiducia in quanto pittore di una grande, anzi immensa esperienza, come una parte vivente della nostra Moderna mitica che per la maggior parte aveva luogo lontano da noi. In quegli anni tutti iniziavano a riconoscere in Herman quello che prima – dal 1933 al 1953 all'incirca – non potevano capire. Come spiegare questo fenomeno? Si potrebbe rispondere facilmente: Herman non è andato incontro ai moderni e non l'ha fatto neanche nel 1913, ma fu la sua personale maturazione ad avvicinarlo, e loro da parte loro, curiosi com'erano, si sono avvicinati a lui. La liberazione dal razionalismo, l'insistere sulla libertà interpretativa, il forte colorismo che si unisce ad una forma del tutto semplice (ridotta). Proprio per questo motivo a volte, alcune sue soluzioni sembravano essere quasi infantili, ingenue mentre in realtà erano fondamentali, anzi: *primarie*. I pittori più giovani lo comprendevano istintivamente mentre la critica moderna guidata da Grgo Gamulin, aprì la strada verso quell'opera semplice, che non era imprigionata dalle virtù, dall'accademismo dall'equilibrio o dalla bellezza della temperanza, ma confermava ai giovani il primato della forza, della sincerità, di un'espressione spontanea, dell'originalità; nella sua opera l'armonia della forma è stata sostituita dalla sua intensità. L'intensità è data dalla temperatura, dall'ardore, dal fuoco e la fiamma modifica, trasforma, altera le forme. Herman, come fece anche Rouault prima di lui, si difendeva con una linea contornante spessa che allo stesso tempo mostrava la forza del cambiamento e la volontà di difendere non solo il pittore stesso ma anche le sue forme semplici e ridotte. A differenza della vetrata gotica, anche se forse da questa nasce il cloisonné moderno, la linea contornante non ha irrigidito la definizione "disegnatrice" della forma, ma ha solamente testimoniato, specialmente con Herman, le difficoltà di sopravvivenza delle forme incastrate nel – a volte selvaggio – colorismo. Quello che è iniziato con una cornice di piombo, finisce con un tutore "in gomma".

In un'altra occasione, l'analisi dei suoi contenuti ci condurrà a conclusioni importanti, perché – visto che il pittore ci insiste – essi probabilmente hanno una certa importanza. Torniamo allora al discorso dei simboli ma da un altro punto di vista. I simboli che Herman utilizza, possono essere definiti come *simboli di solitudine, simboli della ricerca della strada giusta, simboli di desiderio, simboli dell'amore, simboli dell'impotenza, simboli di sofferenza, simboli dello spazio...* E' impossibile studiarli tutti senza far riferimento alla tradizione giudea; le sue radici nell'opera di Herman sono profonde e reali. Bisogna dire che il pittore ha trovato la strada per rendere quella materia esclusiva e anche parzialmente ermetica, accessibile ed universalmente leggibile, non negandole neanche la profondità storica né l'ardore religioso duraturo. Potrebbe essere particolarmente interessante esaminare i caratteri che appaiono nei quadri in ottica contemporanea essendo in realtà nuove personificazioni di modelli antichi: così per esempio, *Solitario, Mendicante, Passeggiatore, Viaggiatore*, ma anche *Pittore*, rappresentano una proiezione del *Figliol prodigo, Ahasver, Eterno vagabondo*.

* * *

Siamo all'inizio del 1961. Salgo fino alla cima della via Martićeva 14b: vi sono due appartamenti-atelier. Uno è il mondo di Ivo Režek, l'altro di Oskar Herman. Režek ancora non lo conosco. Non ho il "biglietto d'ingresso". Con Herman invece ho fissato un appuntamento.

- Che cosa Le interessa?- mi domandò, quando lo chiamai, il mio gentile interlocutore.

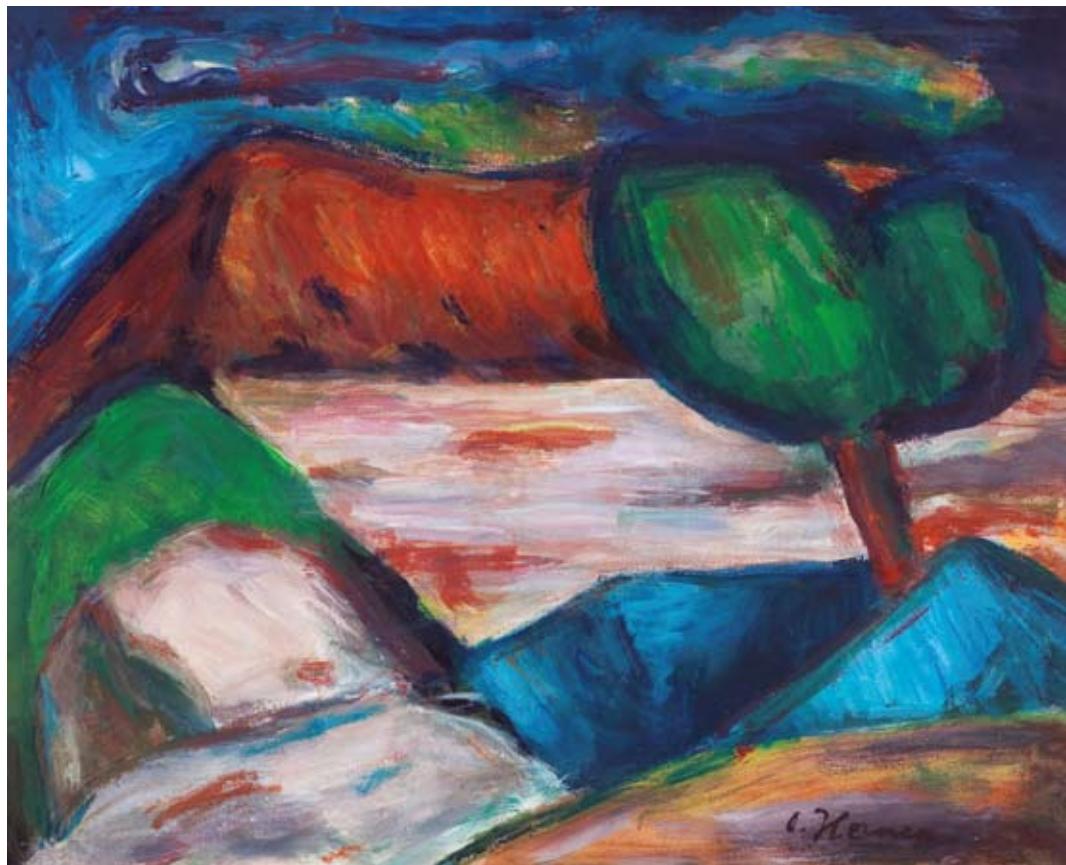
La sua voce tranquilla e profonda che arrivò fino al mio orecchio attraverso il telefono e chesembrava venire direttamente dal passato, mi tranquillizzò del tutto e allora fui completamente sincero:

- Tutto.

- Oh – disse il pittore – io sono già vecchio; forse non avremo il tempo necessario...

* * *

Suono al campanello. Mi apre la signora Mira Herman, la buona e tranquilla moglie del pittore; lei si prende cura di tutti e di tutto. Dietro lei, nel corridoio spunta un'ombra come appesantita da un fardello. Pian piano mi adatto all'oscurità.



*Pejzaż u podne
Paesaggio in mezzogiorno
Landscape at Noon*
1957

- Oskar - dice in tono confidenziale la signora a fior di labbra. Un attimo. Adesso arriva. Pensava di avere ancora qualche minuto prima della Sua visita. Si cambia e viene... Ha dipinto fino adesso, sa.

- Deve cambiarsi? Ma io sono venuto a visitare l'atelier...

- Questo non glielo dica. Da piccolo gli hanno insegnato ad aspettare gli ospiti come si deve. E' una cosa che si rispetta.

Subito dopo appare il pittore: mi presento e tutto diventa facile. Penso tra me e me: O.H. potrebbe essere mio nonno.

- Si accomodi, prego – mi mostra la sedia accanto al cavalletto. Sul cavalletto è posizionato un quadro dipinto con colori freschi che sembravano cominciassero a gocciolare.

Anche lui si mette a sedere. La signora va via. Lo osservo velocemente e prudentemente: una vestaglia nuova o che sembrava essere nuova di un colore marrone-viola – forse il viola è solo un riflesso – cucita con un filo di seta: una camicia pulita, appena stretta dalla cravatta, i pantaloni grigi larghi e le scarpe patinate. Da nessuna parte, neanche sulle mani, si intravedeva una traccia del colore. Colse il mio sguardo sorpreso.

- Nei loro atelier, i pittori di solito non si curano molto, hanno le maniche strappate, sono sporchi di colore, con macchie d'olio, lacca... - disse.

- Quando dipingo – sono come sono. In quei momenti sono da solo. Ma quando aspetto ospiti mi sento bene, o meglio come si deve, solo quando metto la cravatta. Non è che dipingo appoggiato ai gomiti o in ginocchio.

In quell'atmosfera e con uno stile più o meno simile, affrontammo tutti i nostri sette o otto discorsi, tranne uno.

Ad un certo punto parlammo della pittura come la disciplina specifica:

- C'è qualcosa che accomuna tutti quelli che svolgono questo lavoro? – domandai ad Herman. – Qualcosa che va al di là di tutti i canoni stilati in base agli anni o alle generazioni, in base alle caratteristiche stilistiche, al carattere dell'artista, ai paesi o alle tradizioni culturali?

- Quello che conta è l'unicità. Chi ha intenzione d fare qualcosa di serio deve prima pensarci bene. Tutti i quadri nei quali i particolari prevalgono sull'unicità non sono buoni. Se il frammento è migliore dalla sua totalità – il quadro non esiste più. Comunemente si crede che il quadro si costruisca gradualmente, passo per passo, ma non è così – il quadro deve nascere in un momento solo: l'idea, le figure, le direzioni principali, più precisamente: *le curve del movimento*.

- Ma se il quadro deve "nascere in un momento solo" questo non significa che non si possono fare ulteriori modifiche; ogni modifica in un quadro diventa la prova che si può lavorare anche a più riprese. A volte si interviene più volte sullo stesso quadro, a volte anche su quelli vecchi.

- Il quadro che nasce in un momento solo è il mio ideale. E' l'ideale a cui aspiro. Ma anche quando hai un'idea chiara di quello che vuoi fare, non sempre ci si riesce. Dalla spirale che ci conduce verso l'obiettivo, a volte la forza centrifuga – come la forza della tua mano – ti trascina in un'altra direzione, del tutto diversa...

- O centripeta...?

- ... qualche volta sì che si può tornare nell'orbita. E viceversa, certo. Noi siamo burattini nelle mani di una forza che produciamo da soli.

- Che cosa succede quando sul Suo quadro scopre un *errore dell'unicità*? Qualche fermata o perdita di velocità...

- Per individuare un errore uno deve prima di tutto possedere la capacità di una visione chiara del vortice dalla quale essa nasce. E quando sente quel movimento, allora sente anche quello che lo tormenta. Io in quel caso non mi rimetto a lavorare sul quadro per la seconda o terza volta come coloro che ampliano le loro case, ma in qualità rappresentante dell'*idea primaria*, come un interprete preparato che vuole migliorare un'energia *primaria* parzialmente perduta. Allora, io vado ad agire lì dove la direzione iniziale "è uscita" di carreggiata e la rimetto sulla giusta strada, sulla *direzione primaria*. A volte ce la faccio, a volte no.

- Lei sottolinea quell'energia vorticosa come il punto in cui nasce il quadro. Ma Lei parla in modo simbolico di un movimento dell'anima, di un'energia immaginaria oppure letteralmente di un movimento fisico, una forma di estasi cioè di pittura gestuale?

- Con gli anni mi piace sempre di più il fasicismo del mio lavoro. E' strano che i miei quadri – mentre gli anni lasciano le loro tracce ed io ho sempre meno forza – mostrino sempre più energia. Sono sempre più decisi, più diretti ed io sono sempre più vecchio. Compenso con pennellate più larghe, coltellini da pittore, metto più colore sulla tela, le pennellate non sono solo più larghe ma anche più lunghe, la curva è continua, le forme sono sempre più semplici. Prima, mentre dipingevo la casa, pensavo al comignolo, alla porta, alle finestre, mentre adesso sottolineo, velocemente e sommariamente, solo l'*idea della casa*. Il monte, l'albero, la nuvola – è tutto uguale.

- Sono contento quando guardando un quadro finito posso dire: questa zolla arancione o color terra – è una casa; quel pezzo verde, Zinnobergrün scuro – è un albero. Quando avete davanti agli occhi un oggetto, è importante prima di tutto definirlo: renderlo leggibile, chiaro, portarlo su un livello, diciamo, elementare. I dettagli non mi servono. I dettagli sono come il diavolo: vi trascinano sempre dall'altra parte, lontano dall'obiettivo che vi siete posti. Per questo motivo cancello ogni dettaglio. Il quadro deve esistere senza l'aiuto dei dettagli.

- L'energia che prima – come Lei ha già detto – esisteva, non è mai stata in una maniera così efficace come lo è adesso. Proprio la superfluità dell'energia può causare la sua dispersione. Il risultato naturale dell'abbondanza – è la dispersione. La Sua forza adesso è concentrata, focalizzata, diretta tutta verso il punto giusto: verso il quadro. Quello che potrebbe sembrare contraddittorio in realtà è logico. Vorrei farle una domanda: lei si trovava in Germania, la culla dell'espressionismo durante la sua nascita e il suo sviluppo, circa quarant'anni fa, anche di più. Dicono che Lei sia più vicino all'espressionismo adesso che nell'epoca durante la quale in Germania dipingevano Nolde, Beckmann, Krchner, Grosy, Dix ed altri. In quel periodo loro hanno avuto una notevole risonanza ed il caos bellico e il dopoguerra hanno dato a quel movimento

una bella nota di veridicità. Lei come vedeva sé stesso in quel periodo? Sapeva riconoscere la risonanza di quello che stava accadendo in quel momento?

- E' difficile trovare una risposta giusta. Certo, seguivo tutto quello che accadeva. Era impossibile evitarlo. Tutti erano pittori e grafici ben formati. Le loro opere erano piene di forza, si sentiva in loro una certa vocazione, in alcuni anche una sorta di visione. Ma c'erano anche cose che non mi piacevano. La prima cosa – un accentuato egocentrismo. Tutti erano missionari in un certo senso. L'altra – la combattività, che mi diceva che la politica cercava di inserirsi nell'arte alle loro spalle. Anche se la maggior parte delle loro idee politiche erano buone, oggi direi anche avanzate, il fatto che lo facessero così esplicitamente sottolineandolo con dignità, provocava in me una certa ripulsione. Essa li portava verso la caricatura, verso i manifesti. Non tutti avevano la forza del colore che aveva Nolde; la paletta coloristica di alcuni artisti sembrava proprio tipica dei manifesti più che della pittura. Io a quell'epoca ero alla ricerca della misteriosità, di un'espressione romantica, di un'azione indiretta. Sono fatto così. Ho lavorato per anni sulle copie di alcuni vecchi e giovani maestri che amavano la tradizione: Tiziano, Rubens, Rembrandt, Poussin ma in particolar modo Marées; sinceramente, non potevo staccarmene così facilmente. Mi domandavo: l'arroganza è più importante della serietà? i decibel delle scosse di colore sono più importanti della scelta oculata del colore? Se scelgo un verde più intenso – perché faccio questa scelta? Se butto tonnellate di rosso – perché lo faccio? In quell'epoca non sentivo il desiderio di avvicinarmi a loro. Adesso sono dove sono. Se voglio esprimere un'esaltazione profonda, mi servono determinati colori, di un'intensità più forte. Se voglio esprimere l'energia della durevolezza userò colori più resistenti, terrestri. Se voglio esprimere qualche contenuto che derivi da un vecchio ricordo o da qualche sogno – utilizzo un color blu melanconico con delle ombre blu scure. Per questo motivo il mio rapporto con i modernisti non è diverso dal mio rapporto con altre persone. Abbiamo tutto, tutta la storia è davanti ai nostri occhi, ma otterrò il miglior risultato solo quando prendi quello che ti serve e quando ti serve.

- Forse La ho già stancata.
- Questi discorsi mi stancano sempre.
- Scusi, mi dispiace.
- Sa perché sono stanco?
- No.
- Sono stanco della domanda giusta che mi tormentava prima e che continua a tormentarmi ancora.

La domanda che mi ha fatto Lei, e che prima di Lei mi hanno fatto anche Gamulin e Kelemen, alcuni miei amici, Bihalji-Merin e Čelebonović, la domanda che pongo a me stesso ogni giorno e alla quale rispondo sempre allo stesso modo: sono così. Ho fatto quello che ho potuto. Ho scelto questa strada invece di un'altra. Il mio cammino era già definito da colui che mi ha creato. Se seguo la mia strada, quindi, seguo quella di Dio (...).

Marzo, 2012, gennaio-febbraio 1961.

NOTE

- ¹ Zdenko Rus, Labirint Oskara Germana, lo studio sul catalogo della Mostra memoriale di Oskar Herman (1886.-2006.) Galeria Klovićevi dvori, Zagabria, 17 settembre – 3 dicembre 2006, p. 13
- ² Talmud. La raccolta e la traduzione dei testi dall'ebreo ed armeno, la storia di Talmud e le note scritte da Eugen Werber; Detti dei Padri, I, 6 "Otokar Keršovani"; Fiume 1982, p. 144.
- ³ I valori sono indiscutibili, ma nell'ottica individuale - stilisticamente sono parzialmente corrispondenti - anche se non uniformati, diversi, a legami dubbi, di breve durata, senza una continuità storica nel momento di nascita.
- ⁴ Bibbia, Vecchio Testamento e Nuovo Testamento, Stvarnost, Zagabria, 1968, I/1; 1.2; 1.3; 1.4, p. 1.
- ⁵ Ibidem, I/1; 1.11; 1.12, p. 1 (in corsivo: I.Z.)
- ⁶ Le lettere di Vincent Van Gogh, Raccolta: Radoslav Putar. Traduzione e commenti: Radovan Ivšić, Kultura, Zagabria 195
- ⁷ Talmud, cit. edit. Detti dei Padri, IV, 18, p. 160



O. Clemens

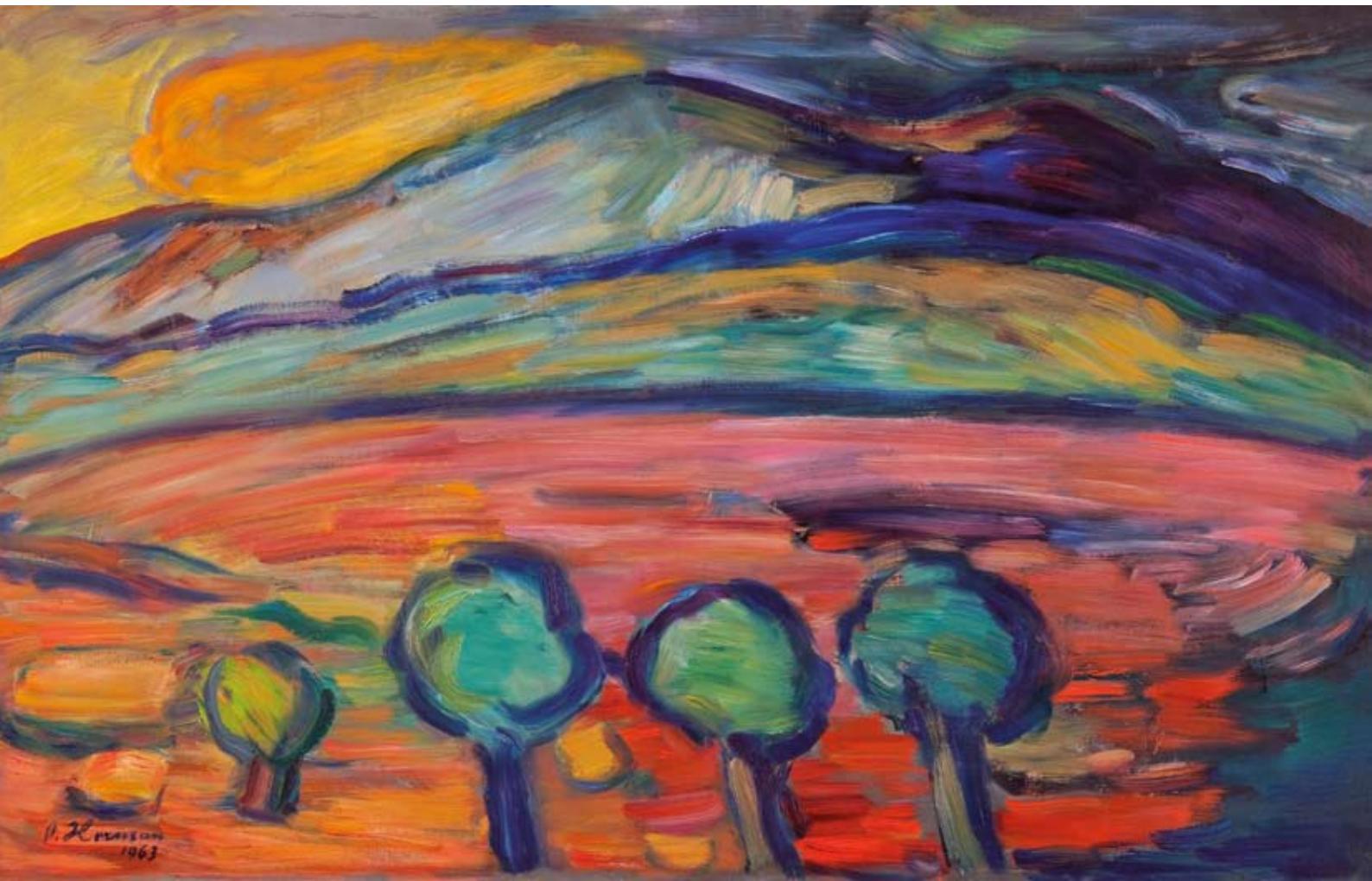
ON HERMAN, AGAIN

(a new review and a long-ago dialogue)

Igor Zidić

What can still pique our curiosity? Wasn't after all in the catalogue of the Oskar Herman memorial exhibition held in Klovićevi dvori Gallery in Zagreb in 2006 Zdenko Rus able to say: "His oeuvre has been studied all round, all the unknowns, uncertainties, continuities and discontinuities have been discussed, explained, solved, the injustices have been corrected and surmounted – Herman is an open book that is relatively easily read"?¹

Indeed, it seems truly to be so; there was a wave of investigative inquisitiveness that, it seems, was set off in our Seminar in Ćiril-Metodova ulica by the late Grgo Gamulin, urging some of his students: "Have you at last arranged to meet Oskar? Have you gone round to see the old fellow? He's a privilege for you; he had a one-man in the Galerie Thannhauser in Munich, he knew Julius Meier-Graefe, imagine that, and worked with him. Ask him, ask him about everything. He's live history, a live book. Hurry, my hearty, time flies for all of us". One has to admit that he was skilled in animating us, appealing also to our sense of justice – so innate to the young. I heeded this appeal from my teacher, touching as it was human, and was not sorry. But enough of that for the moment. I wanted to say: Rus was right. In 2006, everything about Herman had been cleared up, but I wonder: was I attracted to Herman by the difficulties that our discipline had with him, or rather, that some of its leading figures had, or was I drawn by some irresistible force – sometimes an authentic profundity – which, irrespective of agreements or disagreements, we felt in some of his works? We would sometimes feel dazed in front of the painter's Old Testament figures: this came from the forcefulness of the feeling, the timeliness and sense of the abyss in his contents; and some of the more recent landscapes were equally poignant. How much there was in them of simplicity, breadth of stroke, power of incandescent colour and how much of the primordial. And it was that which, however much all the problems concerning the painter's historical position, that was always and again to arouse interest in his work. We today can settle the problems concerning him only because this is resolved within himself. Well, not to be conventional: in this country there is no painter in whom it is so easy, as it is in Herman, to distinguish the major works from the mediocre or poor. In fact, there are actually no middling pictures: he can hardly be average, but, in return, can miss the target completely. With the energies that he generated and with which he worked, everything was possible except the average. The fire, ancient and undying, that he had in his hands and his soul and which who knows which forebear of his ignited in Judea, allowed him to dream the impossible, but also, with the force of comparison, this fire burned all that was born weak and infirm from his brush. We shall calm those who do not love him and do not understand him admitting that there are poor Herman works, but we shall at once also upset them: we are interested only in those that touch on the centre of the Heart and the bottom of the World, which touch the Baudelairean *abîme*, at the same time, Herman-like, dreading it. If for illustrations of the opposition theses about this painter we were to take into account the powerful and the weak works of his – each one of us just those that support his judgements or feelings – then diverse opinions could well be formulated about him: very positive indeed and extremely critical, but I think that the best criterion is that which evaluates the painter and his value (his meaning, but not his significance) according to the best that he created. "Judge each man from his favourable side," advises Joshua b. Pera'hia.² Jerolim Miše, a serious painter in the major part of



Pejzaž s tri stabla
Paesaggio con tre alberi
Landscape with Three Trees
1963

his career and a critic who cannot be said to have addressed the work unprepared or to have been in want of critical acuity, was sometimes seriously mistaken in the evaluations of the values of some of his fellow painters; particularly painful, and to some people entirely unintelligible, were his reviews of some of the exhibitions of Junek, Job and Herman. For me, for I can gather from the texts what it was that set them off, it was not so hard to understand. Miše, on the one hand, in his ripe years, became a traditionalist, with a career that was academic and Academic, together with the appropriate criteria and allowances, and was, on the other hand, particularly when it was antipodes and diversities that were concerned, a man of passion and vehemence in adversarial mode. He discredited those whom he did not like, whose knowledge and capacities he was unable to decode (Junek) or whose acquirements he did not personally care for (Job and Herman) by looking for and addressing in their work only what elicited his reserve. More precisely: he did not look for the old Herman in the old Herman, but in the mistakes of education; implicitly in weighing him up against the young Račić or Becić. Ergo – seeking him through others. This way, nobody can be found reliably, for everyone, above all, dwells alone in himself. For some reasons he did not want to, of could not, approach any job that required patience and respect for others' lives and others' personalities, where the effort to get the other into a confrontation with fellows or models, to belittle him with comparisons, does not yield serious fruit. Who would survive if we put him up against Rembrandt? Miše? Neither the search for shortcomings, nor mere emphasis laid on the weakness of some artist or of some work, like the

classicist expulsion of the devil from the bed chamber leads to happy conclusions, if at the same time the good, the values, the virtues and characteristics inherent in the artist or the given work are ignored. The dynamics of this relationship should be summed like this: without weakness it is possible, without virtues it is not possible to survive. But it is possible to exist in conjunction with weakness, if the virtues outweigh them. This principle was worked out very thoroughly on the basis of Diderot's ideas by French criticism at the zenith of the Romantic period, by Sainte-Beuve, Hugo and Baudelaire. But just as it is possible to proceed, as examples show us, against this logical conclusion, no one, including Herman, needs apologists, rather, sober interpreters. There is no master without a flaw, unless we except the few greatest whose hands seem to have been guided on their wall or canvas, panel or paper by God himself. In the practice in which we live after the death of Picasso – when there are great masters, and yet the action of incomparable genius is not felt – it is necessary to develop a critical comparative method the objective of which is to investigate the causes of individual uncertainties – and flights too; to work out what is, in a given work, the individual contribution of an artist, and what is the adroit use of commonplaces, what are clichés that have been appropriated, and where the necessary deviation from borrowed knowledge starts; to examine the character of the specialness, its scope and place in a narrower and broader context – in the national and European; to weigh and explain both the failures and the good points of the work without splitting up complex contents – through short-sightedness, malice, uncritical goodness or some extra-artistic interests – into black and white abstract constructs of the kind that do not exist in reality. When for example the period of the so called "kroatische schule" is considered, and there is more discussion of it, and more often, than the phenomenon, in and of itself, really deserves³, then he who fights on behalf of a high rating for Oskar Herman must be placatory in admitting that Račić, Becić and Kraljević were better draughtsmen than him. One has to admit that Herman was not at the academic level of his fellows in matters of human or animal anatomy. Particularly not in that! He was also perhaps somewhat deficient in writing letters, description and method... but what do a student record and the grades on it really mean for a serious, independent artist? Do they tell a student with straight As that tomorrow he's going to be a champion? Does poorer drawing in school unconditionally mean a weaker artist later on? Are there some components in painting that with their worth, their power and beauty can throw into the shade and even completely annul some weakness observed? There is no doubt that this has always been the case; only the greatest have been great in everything. Through the history of art painters have, not fortuitously, been categorised in terms of their ability to draw or use colour, which tells us, considering the typology that is deduced from practice and not imposed upon practice that the draughtsman and the colourist are actually characters. It is possible, of course, that a draughtsman will, like Piazzetta, be adroit in the use of colour, and that a colourist, like Delacroix, will draw excellently, but it is not a rule, rather, a rarity. It is not a rule since the dominant capacity is always there to see: in the southpaw, the left hand is always stronger than the right. I have mentioned this in order to make it clear that it is about innate dispositions and not rational choice. As a draughtsman, it would be more reasonable to compare Herman with Andrija Medulić than with Miroslav Kraljević. And indeed, only criticism inclined to schoolroom stereotypes will be surprised when if we say that, according to the place that anatomy holds in his art that 16th century master was closer to Herman than his peers and colleagues. Artistic styles change rapidly and human characters, it seems, not at all. What for us is essential is the fact that in his makeup Herman was not called to continue the academic tradition, either that of Munich or any other academy. But while I say this, I have to add at once: neither the modernism of the time. At the first he felt the allure of some kind of shady, mysterious and legendary past, some aptitude (which was soon to show itself) not so much to some modern but actually to archaic symbolism. Symbolism did indeed draw many themes anyway from ancient and archaic myths, but these are always typical topics (usually connected with topics from art, the mysteries of life, the closeness of death, the passing of things human, such as for example the *Descent or Death of Orpheus*, *Medusa*, *Sphinx before Thebes*, *Circe*, *Salome*, *Refugium peccatorum* and the like, painted very differently from Herman's paintings – both in style and in substance – stylised, flat, decorative or precious. All of this was not Herman; he very early on found his model in Hans Johan Reinhard von Marées (1837-1887), that curious German late Romanticist of classicist ideals and Utopian-cum-syncretist ambitions in putting together the incompatible

– Italy and the south with Holland, Germany and the north. Herman's liking for his master was manifested in numerous copies of Marées' pictures (up to the middle of his thirties), as well as in a serious study of his work. Reflections, distant but nevertheless are still to be seen in the 1920s, when Herman in his painting *Peasant woman on horseback* is clearly rephrasing a similar movement of the horse's head from Marées' *St Hubert* from the Munich Neue Staatsgalerie. It is as if this horse's head, cocked the way it is, is mirroring Herman's teacher. But if while he was painting a motif so realistic his mind was nevertheless occupied with the symbolic and at the same time synthetic power of the other, we can readily conclude that his realism too is questionable: that it is not based on a study of the horse as animal, on a careful observation of the model or on a truthful interpretation of landscape and that, accordingly, there can be no discussion of a realist approach to an apparently realistic content. On the contrary, when we plunge both eye and spirit into the painting, we shall discern that there is actually neither peasant woman nor horse in a landscape, that the real participants, revealing what I am thinking of, I would say: a melancholic Old German or Durer-cum-Baldung *woman, animal and gloomy forest*. When we read the content off in codes thus proposed, we suddenly see very easily what is symbolic in Herman, and how it is, and how it is not Symbolist. In any event, it is evident that Herman is borne on other thoughts, that there were ideals before his eyes from his early youth other than those that Račić and Becić followed in their early oeuvres, and only partially Kraljević too. I do not want to deny his belongingness to this circle of friends and the conversazione of the Croatian Munich students, and perhaps some of its initiatives, but I do want to say that this was a short-lasting episode, and that very far-reaching conclusions cannot be drawn from it. Račić and Kraljević matured, like all talents condemned to a short life, faster than others; if ranking is needed, Račić fastest of all. But it is not out of the way to remark that the Munich part of this maturation was mostly connected with the private school of Anton Ažbe and only partially with the academy and that in Kraljević the best part of Munich actually occurred in Požega and Paris. I would estimate that the most Munich masterpieces, alongside Račić, were left by Becić. Of Herman there are only three paintings and a few drawings in this spirit left, and of these three paintings, only *Portrait of a Little Girl* (1907) is a first-rate work. Something must have been lost in time and tempest, destroyed, neglected, must have vanished, but the small Herman bottom line is too questionable for him seriously to belong to the sphere of the Račić radiation. In 1908 Račić was dead, Kraljević painted his first masterly painting in Požega in 1910 (*Self Portrait with Dog*), in 1909 Becić left Munich for Paris, and in 1910 Herman was finishing the Academy, already plunged from 1909 in his legendary and symbolic world. Perhaps the years 1908 and 1909 were really the time in which the short-lasting and partially fictitious Croatian School was becoming defunct, for Račić was gone, Becić was no longer in Munich, and Herman was looking elsewhere, and looking forward to the great exhibition of Hans von Marées; the same show that jerked him out of the rut and out of the Croatian school. Kraljević was not yet there. He was just a talented student to whom Račić did not pay attention. But to go back to the indirectly posed question: what might be said, bearing Oskar Herman in mind, in favour of a painter who in his student years was somewhat behind his fellows and peers in drawing? I would reply thus: he was engrossed in colour; colour had, bit by bit, conquered his romantic soul. His long life, and he lived four Račić lifetimes, three Kraljević lifetimes and outlived Becić by twenty years made him, thanks to his biological clock, which beats out the available time for everyone, a long-distance painter, one subject to long slow maturation. When in 1991 I put on in Milan the first exhibition that went out into the world from the newly independent Croatia, *Il paesaggio nella pittura moderna Croata 1890-1990*, at which the works of Oskar Herman were also shown, the distinguished Italian art critic and historian Massimo Carrà, writing a nice review of the exhibition, proclaimed him *the best among the young*. He clearly had not looked at the catalogue notes about the painters or much concerned himself with the years of their birth, rather he had relied on the expression, the visual logic, and Herman's expression made him really able to be experienced as a young, forceful, powerful artist of that time and contemporary figural practice. That slip gave me more satisfaction than many a piece of insignificant accuracy. I thought how happy Herman would have been had he known such praise. When Carrà called him young, he had already been a 17-years dead old man.

We no longer have, as against the conclusion that he was a modest draughtsman, to put forward the polemical counter-question: is a complete knowledge of anatomy a deciding criterion for an evaluation

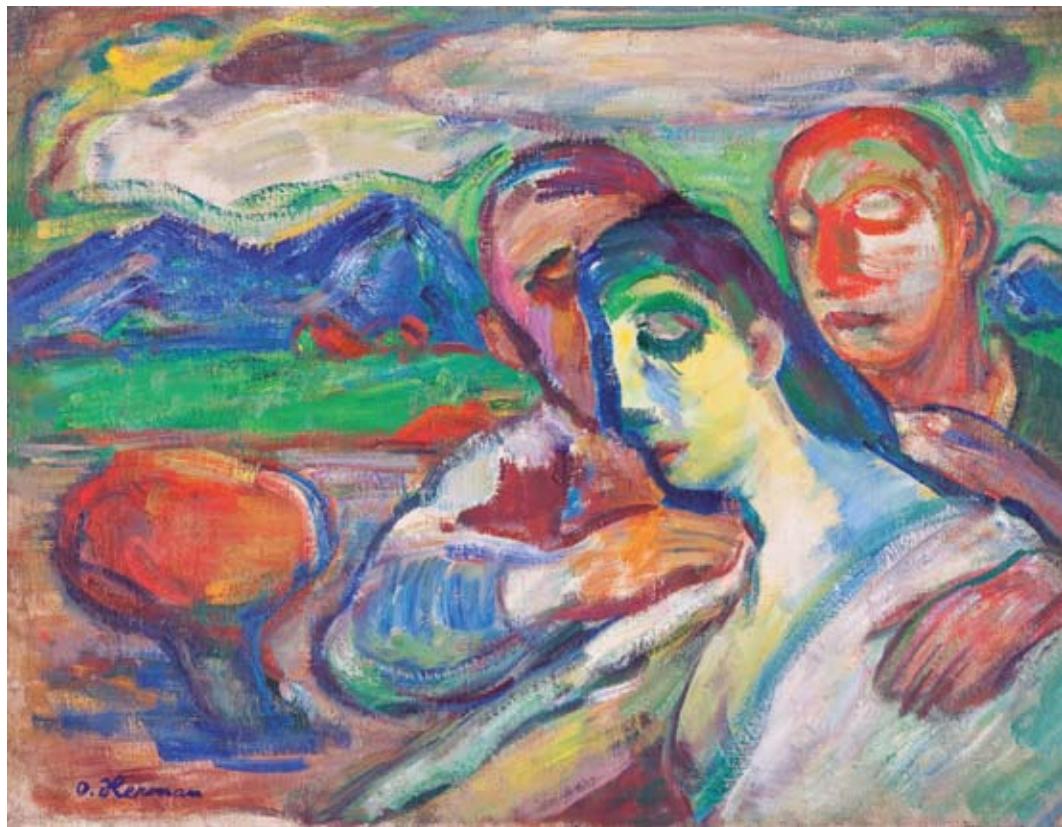


Planine / Monti / Mountains
1968

of the value of a modern artist? In the classicist academies it was; but if we leave out academicism and classicism? Is skill in the illusionist representation of the set object a criterion according to which modern personalities are ranked. If we had to give a positive answer to each of these questions, it would be a proof of the superiority of academicism and classicist ideals, heaving according to strictly ascertained rules, learned skills and of repetitive representation over live art. But what would then happen with intuition? With expression, temperament and vision? What if we get into Herman's being, with colour. What with the fire in the colour? What about the genes of Ahasuerus? Are they or are they not identifying determinants? My answer is obvious: they are, of course. I would say that colour bears life within it, in its original sources – in the abilities to express itself in full intensity as both matter and non-matter, *à plat* and relief, to express itself in accords and discords, to convey the strongest energies of nature: there is no colour without light, no light without the Sun, which tells us that colour, unlike line, is directly in contact with the celestial fire, that is, with sprouting, with warmth, the energy of growth and multiplication, the inexhaustible reserves of heterogeneity, of multiplicity and polyvalency, in a word, vitalism. Night does not distinguish colours. Genesis says that in the beginning God created heaven and earth. The earth was empty and void; the dark spread over the deep, and the spirit of God moved upon the waters. And then God said, let there be light. And there was light. And God saw the light was good, and God separated the light from the dark. God called the light day, and the dark he called night.⁴ In this text, usually dated to the 13th century BC, the distinction of day (light) from the dark of night has been carried out as well as the equation of light (or colour) and good. And on the third day colour did appear: Then God said, Let the land produce vegetation: seed-bearing plants and trees on the land that bear fruit with seed in it, according to their various kinds. And it was so.⁵ This seed was to ensure the multiplication of seeds and trees, the dissemination of greenery. And with them oxygen too multiplied, and a colour, green, became the well of life.

Why then should a colourist perforce be ashamed? Why should Herman's talent not be commensurable with the talent of those who during their student days were better draughtsmen than him? To none of them did colour, in their short or somewhat longer lives, mean as much as it did to Herman. It was not, it has to be admitted, gifted to him; he won its energy, its intensity, gradually, but intuitively – as it revealed itself. It appears, discreetly in the very early, impressionist *Landscape from the Environs of Zagreb* (1904) and in the *Portrait of a Little Girl* (1907). It died down in the symbolic, Marées-influenced works of 1909 to 1913; it awoke, from time to time, probably in contact with Renoir, at the end of the second decade (*Woman in an Armchair*, 1919); then again waned and again flared up in the details of the great *Persuasion* (1921), with its intense symbolic brilliance and again was voiced more calmly, in a kind of plein-air limpidity (*Girl in Garden*, 1927). And along with some good individual works, at the very beginning of the thirties – hardly surprising in view of the conditions in Germany – a certain insecurity, almost a lack of concentration. The hasty abandonment of Germany and the long years of artistic connection with Munich produced a certain shock. This refugee was now not young (he had lived 46 years), and he had established no family for himself. Herman lost his environment, acquaintances, friends, and went back, déraciné, to Zagreb, a city of people largely unknown to him. It is interesting that independently of the chaos, there were some lasting antinomies, a kind of internal division flourished, that he was flooded by indecisiveness and uncertainty, which was not just dependent on the issue of where the home to the work was, where the painterly homeland. Up to the beginning of the critical transformation of Germany into the Nazi state, he had not thought of it. I think that he had made himself culturally at home in Bavaria, he was anchored, by school, teachers, models, jobs, exhibitions, circle of friends and, prevailingly, Jewish collectors, in the Munich artistic milieu, being in contact with and indeed closely working with, as we have already pointed out, certain celebrated critics of the time who had an undoubted international reputation. Perhaps that, along with his own sceptical personality, partially kept him outside the most modern and most suggestive trends of the German art of the time. (The famed Max Beckmann was only two years older than him.) It is interesting that from the middle of the fifties we were able to track the growth of the expressiveness of his idiom, which came closer to the classical Expressionism of the 1910s and 1920s, and that, observing these miracles of colourism, we were able, without hesitation to see in them not only the Herman but also the German. Twenty years after he had abandoned the setting of his painterly youth and early manhood, they unexpectedly rang out in him. But this is the real Herman; the one who was not able to respond at once to the challenges, but absorbed and long elaborated them, and after successive checks, adjusted them to himself, taking on board as much as he could. Although his painting language, after World War II, in colour and content – with its weary, indifferent, confused faces and figures, even then, as compared to the socialist realism and the salvos of official optimism, certainly, in bad times, referred to spiritual contents, to loneliness and lonely longings, to despair and nostalgia, melancholy and weariness – even with those specific yellow, ochre and brown tones in the palette of the time, which brought him down to ground and closer to reality, he never entirely landed, was never entirely earthed; from him, with a somewhat contradictory language, sounded the muffled Expressionist. The finest contents were of that kind: the woman who, in the empty room, in the mirror gazed at herself and her loneliness; her body, which she had no one to share with. Indescribable is that suggestion of that emptiness of the world that wells from out that masterpiece (*Woman in Front of Mirror*, 1946). In the era of relentless command collectivism, in the workshop of Oskar Herman the individual stood up straight. And when to one single lone being another is added, it will seem that in spite of their assumed familiarity (confirmed by the dreamy purring cat upon the chair, and their casual dishabille) that nevertheless the doubt still smouldered that one loneliness had come to visit another (*Two Women*, 1946). The hands say more than anything: flaccid, halted, indecisive, heavy, without employment, powerless. This is, after all, a recognisable Herman stereotype or the autobiographical figure of his withdrawal, readiness to draw back, passivity. Perhaps, with the greatest of respect, I might say: his sense for suffering.

1 In the mid-fifties Herman suddenly, from his torpor of being, unease and angst, which, all the same gave birth to suggestive works, discovered colour in a fierce, intense, simple and dramatic juxtaposition in an elementary landscape (land, hill, tree, sky), source of vitalism. The true well of this newly arriving



Suzana i starci
Suzanna ed i vecchioni
Susanna and the Elders
1969

power was hidden in the radical tension of the red and green with which – as van Gogh wrote⁶ – “terrible human passions” can be expressed. Where the passions flare, reason withdraws; I have not said it dies out, but it does retreat, remain in the shadow. Can we say that this was also the Herman principle? Is there any reason for him dreading this? Did it not say in the Talmud in the Sayings of the fathers “lean not unto your own understanding”⁷? And antiquity, and not just the mad present day warned of caution in respect of the possibilities of the reason; this scepticism helped Herman, without abandoning the primordial, to which he was connected by destiny, to manage to be modern in giving way to emotions, in the use of passion as force of lift. The consequence of this symbiosis was the uncommon, today one might say the exaggerated quantity of content in his paintings, as compared to what his young contemporaries – from the mid fifties to 1974 – the year of Herman’s death – considered acceptable or appropriate. Still, independently of this, he enjoyed their trust as a painter of vast and actually immense experience, as living part of the mythical Croatian Moderne, which, most of it, happened a long way away from us. Everyone in these years started recognising in Herman what, before that, from 1933 to about 1953, they simply had not noticed. How can this be explained? It might be laconically answered: Herman did not set out towards the moderns, as he had not in 1913 either, but his personal development moved him closer to the new, and they, curious, sidled up to him. Liberation from rationalism, insistence on interpretive freedom, powerful colourism combined with a highly simple (reduced) form; sometimes some of his approaches seemed almost infantile, naïve, and they were in their essence basic, in fact: primary. Younger painters grasped this instinctively, and the new criticism, headed by the doyen, Grgo Gamulin, cleared the path for this unique work, which was not in servitude to skill, the academicism of harmony or even the beauty of moderation, but confirmed to the younger painters the advantages of strength, sincerity, spontaneous expression, originality; his work replaced formal harmony with intensity of shaping. Intensity was temperature, incandescence, fire, and



Tri žene
Tre donne
Three Woman
1970

flame modified, smelting, metamorphosed forms. Herman, like Rouault before him, defended himself with a broad contour line, which at the same time showed the power of the force of change and the power of the defensive forces not only of the painter but also of his very simple and concise forms. As against the Gothic stained glass, even if from it the modern cloisonné derived, the contour line did not benumb the drawn definition of the form, but, particularly in Herman, just bore witness to the difficulties of keeping up restrained forms in – a sometimes savage – colourism. What started with a lead frame ended with a “rubber” shield.

On some other occasion, an analysis of his contents will lead us to some important conclusions, for, since the painter persisted with them, they clearly mean something. We shall return again to the conversation about symbols, from another angle. The symbols that Herman uses can be recorded as symbols of loneliness, symbols of seeking the way, symbols of longing, symbols of love symbols of powerlessness, symbols of suffering, symbols of space... It is impossible to explore this and to ignore Jewish tradition, for its roots in Herman's work are deep and real. It has to be said that the painter found a way to make this material, which is exclusive and to an extent hermetic, available and universally readable, without depriving it of the depth of the past or its lasting religious ardour. It would be particularly interesting to examine the figures that appear as ordinary contemporaries, and are in fact just new personifications of age-old models, like, for example, the Loner, the Beggar, Walker, Traveller, and even the Painter all representation projections of the Prodigal Son, Ahasuerus, the eternal wanderer.

The beginning of 1961. I climb up to the very top of Martićeva 14b, where there are two studio-flats. One is the reserve of Ivo Režek, the other belongs to Oskar Herman. I do not yet know Režek. I don't have an “in”. But I have agreed on a visit with Herman.

"What are you interested in?" he asked me, at my telephone call, a polite conversationalist.

His deep and steady voice that drained from the phone into my ear that one might say came from the past and not from the neighbourhood composed me completely, and I could be sincere:

"Everything."

"Oh," said he painter, "I'm already old; perhaps we won't have as much time as that."

I ring the bell. Mrs Mira Herman opens up; she is the painter's wife; a good and quiet guardian of all and everything. Behind her down the corridor moves a shortish shadow underneath some load. I get used to the half-dark.

"Oskar," whispered the lady confidentially. "Excuse him. He'll come now. He thought there were a minute or two before you came. Just for him to change... He's been painting you know."

"Change? But I am coming to a studio."

"Don't mention that. When he was little, they taught him the proper way to meet guests. He won't go back on that."

Soon the painter appears; I introduce myself, it is all simple. It occurs to me that O H might be my granddad.

"Sit down, please," and he shows me an armchair by the easel. There's a painting on the easel. The paint is all but dripping from it.

He sits too. The lady vanishes. I look at him carefully if rapidly: a new or more or less new housecoat; dark, grey to violet in colour, the violet is perhaps just a reflection, with silk braiding; a fresh, just donned shirt and tie; grey broad trousers and polished black shoes with galoshes. Nowhere, not on anything, not on his hands, the slightest trace of paint. He caught my surprised glance.

"In the studio, painters are on the whole a bit casual; torn sleeves, spotted with paint, blotches of oil and varnish," I say.

"When I paint, I look like I look. Then I'm alone. But when I expect guests, I feel good, to tell you the truth, only when I have knotted a tie. And I don't exactly believe in painting on hands and knees."

In this mood, in the same costume design, all our talks were to be held, save one; in all, seven or eight of them.

For some time we talk about painting as a specific discipline:

"Is there something that holds true for everyone that goes in for this job?" I asked Herman. "Something that is stronger than all the divisions – in years and generations, stylistic characteristics, character of the artist, countries and cultural traditions?"

"The only important thing is the whole. Anyone who wants to do something serious must think of that. All paintings in which the parts are stronger than the whole are bad. If a fragment imposes itself on the totality – there is no longer a painting. It is usually thought that a painting is built gradually, step by step, but that is not how it is – a painting has to come into being at once: idea, figures, basic lines of direction, or better to say: a curve of movement."

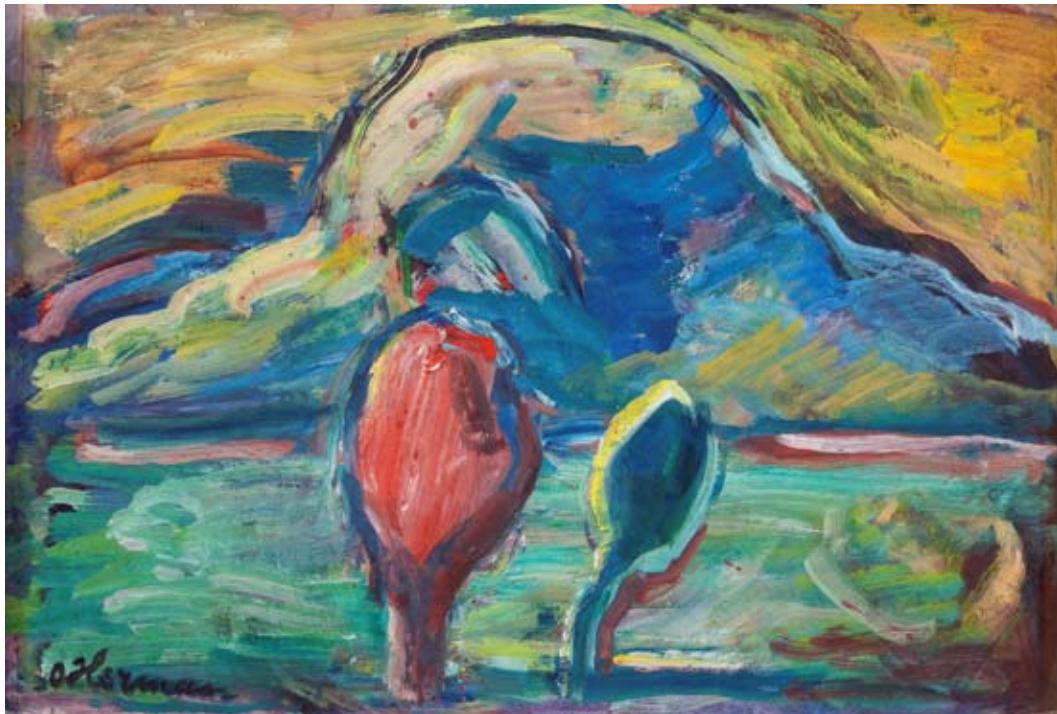
"But if a painting has to come into being at once, doesn't that mean that there is no repair possible; every alteration on such a painting would be a proof that it is possible to work several times. You, for example, often do intervene, sometimes on older paintings."

"A painting that comes into being at once is my ideal. That's what I aim at. But you don't always manage to do what you want, even when it is very clear just what you want. From the spiral that leads you to the aim, the impetus of centrifugal force – let's say the impetus of your hand – to put it vividly, can chuck you out of your course, and that other one..."

"The centripetal?"

".. can, on some occasion, send you back into orbit. Or vice versa of course. We are toys in the hands of the forces that we launch ourselves."

"What happens when in a painting you discover a mistake against wholeness? Some perhaps momentary hold-up or loss of speed..."



Dva stabla pod brijegom

Due alberi sotto la collina

Two Trees below a Hill

1973

“To discover a mistake you have to have the ability clearly to comprehend the vortex from which it derived. When, then, you feel this movement, then you feel what disturbs it. I don’t then return to the picture a second or third time, like someone who wants to make his house bigger by an extension, but as representative of the *original intention*, as a better and better prepared interpreter of the partially lost original energy. Then I try to get it back into the right trajectory in those places where it has slipped away. Sometimes I succeed, sometimes not.”

“You emphasise the vertical energy as the event from which the painting is born. Are you thinking symbolically of some movement of the spirit, some form of physical trance, or gestural painting?”

“The older I am the more I am bowled over by the physicality of my job. It is bizarre, but my pictures – while the years are doing their work and I have ever less strength – show ever more energy, if I can be so bold as to say. They are ever more determined, more decisive, and I am ever older. I make up for this with wider brushes, palette knives, I push the impasto more around the canvas, the stroke is not just broader, but it’s longer too, the curve is continuous, the forms are ever simpler. Before, when I painted a house, I thought of a chimney, door, windows, and now I just adumbrate, quickly and summarily, the idea of a house. Hill, tree, cloud – it is all the same. I am happy when looking at this mess of orange and rose madder I can say – that’s a house; that nugget of green, Zinobergrün, dark – that is a tree. It is important, when you have an object, to define it; it should be readable, intelligible, but if I can say so, in some elementary degree. I don’t need detail. They are the devil; they always take you off somewhere else, away from the objective you set yourself. So I wipe it out. The picture has to exist without the help of details.”

“The energy that there was before, as you yourself say, was not so usefully employed as you use it now. In fact, a surplus of energy can bring about the dispersion of it. A natural consequence of abundance is waste. Your power is now concentrated and focussed, it all goes where it should: into the picture. What seems contradictory to you is after all logical. I would ask this question: you were at the source at the time when in Germany Expressionism came into being and actually flourished, some forty odd years ago. Now they say that you are closer to Expressionism than at the time when Nolde, Beckmann, Kirchner, Grosz,

Dix and others were painting. At that time they made a big impact, and the nightmares of the war and post-war period gave the movement a nice degree of credibility. Where and how did you see yourself then? Did you have a feeling for what appeared?

“It’s not easy to answer that. By heaven, I did follow everything that was going on. Even if you wanted to, you couldn’t have avoided it. All of them were well or very well trained painters and printmakers. There was strength in what they did, a vocation was there to be felt, in some of them a vision too. But there was something I didn’t like. First, the highly emphasised egocentricity. All of them were some kind of missionaries. Then, the combativeness, which told me that behind their backs politics was getting into art. Although, in the great majority, their political ideas were positive, today one would say, advanced, I was repelled by the explicitness that they cultivated and propounded with pride. It led them to caricatures, to pamphlets. They didn’t all have Nolde’s strength in colour; in some of them a strong palette gave a posterish feel, not painterly. At that time I was looking for more mysteriousness, more romantic enthusiasm, more indirect action. That’s how I am. For years I did copies of old and some more recent masters who loved tradition: Titian, Rubens, Rembrandt and Poussin, and most of all von Marées; I couldn’t reject it just like that. I wondered: was chutzpah more important than seriousness, are decibels of colourist strokes more important than good colour motivation? If I choose the greenest green – why do I choose it? I did not at that time have a need to join them. Now I am here where I am. If I want to express some deep excitement, I need certain colours for that, of the strongest intensity. If I want to express the energy of existence, I need powerful, steady, earth colours. If I want to show contents that come from a memory of long ago or a dream, I shall use melancholy blue, cast deep blue shadows. Some my relationships with the modernists are not different from my relations with all the others. Everything is on offer, the whole of history is before us, but it is best when you take just what you need, when you need it.”

“Perhaps I have already tired you...”

“These talks always tire me.”

“I am sorry, please forgive me.”

“Do you know why I am tired?”

“I don’t.”

“Of the right question, which troubled me, which still troubles me. What you asked me, and before you Gamulin and Kelemen, some friends of mind from here, and Bihalji-Merin and Čelebonović, a question that I put to myself every day, and I always answer to myself the same way: that’s the way I am. I did what I was able. I went after this, not after that. My path was determined by the one who created me this way. If I go my own, then I go God’s way too...”

March 2012; January-February 1961

NOTES

¹ Zdenko Rus, Labirint Oskara Hermana, study in catalogue of memorial exhibition of Oskar Herman (1886-2006), Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, September 17 – December 3, 2006, p. 13.

² Talmud, Sayings of the Fathers. I, 6.

³ The values are indubitable, but the inputs of individuals – stylistically to an extent correspondent – are uneven, diverse, with dubious combinations, short lasting in time, without historical extension at the moment of coming into being.

⁴ Bible, OT, Genesis I

⁵ Ibid.

⁶ Letters of Vincent Van Gogh, letter of September 8, 1888.

⁷ Talmud, Sayings of the Fathers, IV, 18.

KATALOG IZLOŽENIH DJELA

1. *Pejzaž iz okolice Zagreba*, 1904.
ulje/platno, 600 x 800 mm
sign. l. donji k.: O. Hermann
Zbirka Vidošević, Zagreb
2. *Portret djevojčice*, 1907.
ulje/platno, 557 x 450 mm
sign. l. donji k.: O. Hermann 1907.
Moderna galerija, Zagreb
Inv. br. MG - 896
3. *Žena s rukama u krilu*, 1907.
ulje/platno, 986 x 619 mm
sign. d. donji k.: Oskar Hermann
Moderna galerija, Zagreb
Inv. br. MG - 905
4. *San*, 1911.
ulje/platno, 900 x 725 mm
sign. d. donji k.: Oskar Hermann
Galerija Klovićevi dvori, Zagreb
Inv. br. GKD - 7
5. *Kod vrela*, 1912.
ulje/platno, 935 x 855 mm
sign. d. donji k.: O. Hermann
1912
Galerija Klovićevi dvori, Zagreb
Inv. br. GKD - 910
6. *Lot i njegove kćeri*, 1912.
ulje/platno, 101,5x870,5 mm
sign. l. donji k.: Oskar Herman
1912
priv. vl., Zagreb
7. *Žena u naslonjaču*, 1919.
ulje/drvo, 1110 x 905 mm
sign. d. dolje, sa strane: O. Hermann
1919
Moderna galerija, Zagreb
Inv. br. MG - 908
8. *Seljanka na konju*, 1920.
ulje/platno, 1150 x 800 mm
sign. l. donji k.: O. Hermann
Moderna galerija, Zagreb
Inv. br. MG - 2862 (ili 2662)
9. *Nagovaranje*, 1921.
ulje/platno, 1080 x 990 mm
sign. l. donji k.: Oskar Hermann
Muzej moderne i suvremene umjetnosti,
Rijeka
Inv. br. 161.
10. *Žena s plavom važom*, 1921.
ulje/platno, 993 x 800 mm
sign. d. donji k.: Oskar Hermann
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
Inv. br. 155
11. *Predgradje*, 1925.
ulje/platno, 1154 x 951 mm
sign. d. donji k.: Oskar Hermann
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
Inv. br. 701
12. *Žena u vrtu*, 1927.
ulje/platno, 959 x 757 mm
sign. d. donji k. (ukoso): O. Hermann
Moderna galerija, Zagreb
Inv. br. MG - 895
13. *Poslijepodne*, 1929.
ulje/platno, 813 x 1006 mm
sign. nema
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
Inv. br. 1271
14. *Djevojka na klipi*, 1932.
ulje/platno, 483 x 375 mm
sign. lijevo dolje: O. Hermann
Moderna galerija, Zagreb
Inv. br. MG - 907
15. *Prosjak*, 1936.
ulje/platno, 860 x 610 mm
sign. d. donji kut: O. Hermann
priv. vl., Zagreb
16. *Žena pred zrcalom*, 1946.
ulje/platno, 1110 x 810 mm
sign. d. donji k.: Oskar Herman
1946
Galerija Klovićevi dvori, Zagreb
Inv. br. GKD - 2
17. *Dvije žene*, 1946.
ulje/platno, 808 x 984 mm
sign. l. donji k.: O. Hermann 46
Moderna galerija, Zagreb
Inv. br. MG - 903
18. *Mrtva priroda*, s.a.
ulje/platno, 390 x 400 mm
sign. d. donji k: O. Hermann
Muzej moderne i suvremene umjetnosti,
Rijeka
Inv. br. 162.
19. *Žena u plavom i žutom*, 1953.
ulje/platno, 600 x 490 mm
sign. d. gornji kut: O. Herman 53
Moderna galerija, Zagreb
Inv. br. MG - 2192
20. *Lik*, 1956.
Tempera/platno, papir, 840 x 590 mm
sign. d. donji kut: O. Herman
1956
Moderna galerija, Zagreb
Inv. br. MG - 2529
21. *Očitovanje*, 1957.
gvaš/papir, 420 x 322 mm
sign. d. donji kut: O. Herman
Galerija Klovićevi dvori, Zagreb
Inv. br. GKD - 208
22. *Pejzaž u podne*, 1957.
ulje, gvaš/karton, 450 x 550 mm
sign. d. dolje: O. Herman
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
Inv. br. 3254
23. *Pejzaž s tri stabla*, 1963.
ulje/platno, 850 x 1350 mm
sign. l. donji kut: O. Herman
1963
Moderna galerija, Zagreb
Inv. br. MG - 2531
24. *Planine*, 1968.
ulje/platno, 900 x 1110 mm
sign. l. dolje → sred. dolje: O. Herman
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
Inv. br. 1252.
25. *Slatana i starci*, 1969.
ulje/platno, 800 x 1035 mm
sign. l. donji kut: O. Herman
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
Inv. br. 1377
26. *Tri žene*, 1970.
ulje/platno, 540 x 730 mm
sign. l. dolje: O. Herman
Muzej moderne i suvremene umjetnosti,
Rijeka
Inv. br. 1107
27. *Dva stabla pod brijegom*, 1973.
tempera/papir, 330 x 500 mm
sign. l. donji kut: O Herman
privatno vlasništvo, Zagreb

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

1. *Paesaggio nei dintorni di Zagabria*, 1904
olio/tela, 600 x 800 mm
Firma in basso a sx.: O. Hermann
Raccolta Vidošević, Zagabria
2. *Ritratto della ragazza*, 1907
olio/tela, 557 x 450 mm
Firma in basso a sx.: O. Hermann 1907
Galleria moderna, Zagabria
N. inventario. MG - 896
3. *Donna con le mani in mano*, 1907
olio/tela, 986 x 619 mm
Firma in basso a dx.: Oskar Hermann
Galleria moderna, Zagabria
N. inventario. MG - 905
4. *Sogno*, 1911
olio/tela, 900 x 725 mm
Firma in basso a dx.: Oskar Hermann
Galleria Klovićevi dvori, Zagabria
N. inventario. GKD - 7
5. *Al sergente*, 1912
olio/tela, 935 x 855 mm
Firma in basso a dx.: O. Hermann
1912
Galleria Klovićevi dvori, Zagabria
N. Inventario. GKD - 910
6. *Lot e le sue figlie*, 1912
olio/tela, 101,5x870,5 mm
Firma in basso a sx.: Oskar Hermann
1912
Collezione privata, Zagabria
7. *Donna nel seggiolone*, 1919
olio/legno, 1110 x 905 mm
Firma in basso a dx, a parte: O. Hermann
1919
Galleria moderna, Zagabria
N. inventario MG - 908
8. *Paesana sul cavallo*, 1920
olio/tela, 1150 x 800 mm
Firma in basso a sx.: O. Hermann
Galleria moderna, Zagabria
N. inventario MG - 2862 (ili 2662)
9. *Esortazione*, 1921
olio/tela, 1080 x 990 mm
Firma in basso a sx.: Oskar Hermann
Museo d'arte moderna e contemporanea,
Fiume
N. inventario 161.
10. *Donna con il vaso blu*, 1921
olio/tela, 993 x 800 mm
Firma in basso a dx.: Oskar Hermann
Museo d'arte contemporanea, Zagabria
N. inventario 155
11. *Periferia*, 1925
olio/tela, 1154 x 951 mm
Firma in basso a dx.: Oskar Hermann
Museo d'arte contemporanea, Zagabria
N. inventario. 701
12. *Donna in giardino*, 1927.
olio/tela, 959 x 757 mm
Firma in basso a dx. (obliqua): O. Hermann
Galleria moderna, Zagabria
N. inventario. MG - 895
13. *Pomeriggio*, 1929
olio/tela, 813 x 1006 mm
Senza firma.
Museo d'arte contemporanea, Zagabria
N. inventario 1271
14. *Ragazza sulla poltrona*, 1932
olio/tela, 483 x 375 mm
Firma in basso a sx: O. Hermann
Galleria moderna, Zagabria
N. inventario MG - 907
15. *Medicante*, 1936
olio/tela, 860 x 610 mm
Firma in basso a dx: O. Hermann
collezione privata, Zagabria
16. *Donna davanti allo specchio*, 1946
olio/tela, 1110 x 810 mm
Firma in basso a dx.: Oskar Hermann
1946
Galleria Klovićevi dvori, Zagabria
N. inventario GKD - 2
17. *Due donne*, 1946
olio/tela, 808 x 984 mm
Firma in basso a sx.: O. Hermann 46
Galleria moderna, Zagabria
N. inventario MG - 903
18. *Natura morta*, s.a.
olio/tela, 390 x 400 mm
Firma in basso a dx.: O. Hermann
Museo d'arte moderna e contemporanea,
Fiume
N. inventario 162.
19. *Donna in blu e giallo*, 1953
olio/tela, 600 x 490 mm
Firma in alto a dx.: O. Herman 53
Galleria moderna, Zagabria
N. inventario MG - 2192
20. *Figura*, 1956
Tempera/tela, carta, 840 x 590 mm
Firma in basso a dx.: O. Hermann
1956
Galleria moderna, Zagabria
N. inventario MG - 2529
21. *Manifestazione*, 1957
guazzo/carta, 420 x 322 mm
Firma in basso a dx.: O. Hermann
Galleria Klovićevi dvori, Zagabria
N. inventario GKD - 208
22. *Paesaggio a mezzogiorno*, 1957
olio, guazzo/cartone, 450 x 550 mm
Firma in basso a dx: O. Hermann
Museo d'arte contemporanea, Zagabria
N. inventario 3254
23. *Paesaggio con tre alberi*, 1963
olio/tela, 850 x 1350 mm
Firma in basso a sx: O. Hermann
1963
Galleria moderna, Zagabria
N. inventario MG - 2531
24. *Monti*, 1968
olio/tela, 900 x 1110 mm
Firma in basso a sx → in fondo al centro: O. Hermann
Museo d'arte contemporanea, Zagabria
N. inventario 1252.
25. *Suzanna ed i vecchioni*, 1969
olio/tela, 800 x 1035 mm
Firma in basso a dx: O. Hermann
Museo d'arte contemporanea, Zagabria
N. inventario 1377
26. *Tre donne*, 1970
olio/tela, 540 x 730 mm
Firma in basso a sx: O. Hermann
Museo d'arte moderna e contemporanea,
Fiume
N. inventario 1107
27. *Due alberi sotto la collina*, 1973
tempera/carta, 330 x 500 mm
Firma in basso a dx.: O Hermann
collezione privata., Zagabria

CATALOGUE OF THE WORKS EXHIBITED

1. *Landscape from the Environs of Zagreb*, 1904.
oil/canvas, 600 x 800 mm
signature b.l.c.: O. Hermann
Vidošević Collection, Zagreb
2. *Portrait of a Little Girl*, 1907.
oil/canvas, 557 x 450 mm
signature b.l.c.: O. Hermann 1907.
Modem Gallery, Zagreb
Inv. no. MG - 896
3. *Woman with Hands in her Lap*, 1907.
oil/canvas, 986 x 619 mm
signature b. r. c.: Oskar Hermann
Modem Gallery, Zagreb
Inv. no. MG - 905
4. *Dream*, 1911.
oil/canvas, 900 x 725 mm
signature b. r. c.: Oskar Hermann
Klovićevi dvori Gallery, Zagreb
Inv. no. GKD - 7
5. *At the Source*, 1912.
oil/canvas, 935 x 855 mm
signature b. r. c.: O. Hermann
1912
Klovićevi dvori Gallery, Zagreb
Inv. no. GKD - 910
6. *Lot and His Daughters*, 1912.
oil/canvas, 101,5x870,5 mm
signature b. l. c.: Oskar Herman
1912
privately owned, Zagreb
7. *Woman in Armchair*, 1919.
oil/panel, 1110 x 905 mm
signature b. right, at the side: O. Hermann
1919
Modem Gallery, Zagreb
Inv. no. MG - 908
8. *Peasant Woman on Horseback*, 1920.
oil/canvas, 1150 x 800 mm
signature b.l.c.: O. Hermann
Modem Gallery, Zagreb
Inv. no. MG - 2862 (or 2662)
9. *Persuasion*, 1921.
oil/canvas, 1080 x 990 mm
signature b.l.c.: Oskar Hermann
Museum of Modern and Contemporary Art,
Rijeka
Inv. no. 161.
10. *Woman with Blue Vase*, 1921.
oil/canvas, 993 x 800 mm
signature b. r. c.: Oskar Hermann
Museum of Contemporary Art, Zagreb
Inv. no. 155
11. *Suburbs*, 1925.
oil/canvas, 1154 x 951 mm
signature b. r. c.: Oskar Hermann
Museum of Contemporary Art, Zagreb
Inv. no. 701
12. *Woman in Garden*, 1927.
oil/canvas, 959 x 757 mm
signature b. r. c. (oblique): O. Hermann
Modem Gallery, Zagreb
Inv. no. MG - 895
13. *Afternoon*, 1929.
oil/canvas, 813 x 1006 mm
unsigned
Museum of Contemporary Art, Zagreb
Inv. no. 1271
14. *Girl on a Bench*, 1932.
oil/canvas, 483 x 375 mm
signature bottom left: O. Hermann
Modem Gallery, Zagreb
Inv. no. MG - 907
15. *Beggar*, 1936.
oil/canvas, 860 x 610 mm
signature b. r. c.: O. Hermann
privately owned, Zagreb
16. *Woman in front of Mirror*, 1946.
oil/canvas, 1110 x 810 mm
signature b. r. c.: Oskar Herman
1946
Klovićevi dvori Gallery, Zagreb
Inv. no. GKD - 2
17. *Two Women*, 1946.
oil/canvas, 808 x 984 mm
signature b.l.c.: O. Hermann 46
Modem Gallery, Zagreb
Inv. no. MG - 903
18. *Still Life*, s.a.
oil/canvas, 390 x 400 mm
signature b. r. c.: O. Hermann
Museum of Modern and Contemporary
Art, Rijeka
Inv. no. 162.
19. *Woman in Blue and Yellow*, 1953.
oil/canvas, 600 x 490 mm
signature t. r. c.: O. Herman 53
Modem Gallery, Zagreb
Inv. no. MG - 2192
20. *Figure*, 1956.
tempera/ canvas, paper, 840 x 590 mm
signature b. r. c.: O. Herman
1956
Modem Gallery, Zagreb
Inv. no. MG - 2529
21. *Witnessing*, 1957.
gouache/paper, 420 x 322 mm
signature b. r. c.: O. Herman
Klovićevi dvori Gallery, Zagreb
Inv. no. GKD - 208
22. *Landscape at Noon*, 1957.
oil, gouache, cardboard, 450 x 550 mm
signature bottom right: O. Herman
Museum of Contemporary Art, Zagreb
Inv. no. 3254
23. *Landscape with Three Trees*, 1963.
oil/canvas, 850 x 1350 mm
signature b. l. c.: O. Herman
1963
Modem Gallery, Zagreb
Inv. no. MG - 2531
24. *Mountains*, 1968.
oil/canvas, 900 x 1110 mm
signature bottom l. → bottom centre: O. Herman
Museum of Contemporary Art, Zagreb
Inv. no. 1252.
25. *Susanna and the Elders*, 1969.
oil/canvas, 800 x 1035 mm
signature b. l. c.: O. Herman
Museum of Contemporary Art, Zagreb
Inv. no. 1377
26. *Three Women*, 1970.
oil/canvas, 540 x 730 mm
signature bottom left: O. Herman
Museum of Modern and Contemporary
Art, Rijeka
Inv. no. 1107
27. *Two Trees below a Hill*, 1973.
tempera/paper, 330 x 500 mm
signature b. l. c.: O Herman
privately owned, Zagreb

*NAKLADNIK
EDITORE
PUBLISHER*

Adris grupa d.d.
Obala Vladimira Nazora 1, 52210 Rovinj
tel.: 052/ 801 312
fax: 052/ 813 587
e-mail: postmaster@tdr.hr
www.adris.hr

*ZA NAKLADNIKA
EDIZIONE A CURRA DI
FOR THE PUBLISHER*

Predrag D. Grubić

*LIKOVNI POSTAV IZLOŽBE
ESPOSIZIONE A CURA DI
AUTHOR OF THE EXHIBITION*

Igor Zidić

*PRIJEVOD NA TALIJANSKI
TRADUZIONE IN ITALIANO
ITALIAN TRANSLATION*

SPES, Zagreb

*PRIJEVOD NA ENGLESKI
TRADUZIONE IN INGLESE
ENGLISH TRANSLATION*

dr. Graham McMaster

*FOTOGRAFIJE
FOTOGRAFIE
PHOTOGRAPHY*

Goran Vranić

*OBLIKOVANJE
PROGETTO GRAFICO
DESIGN*

Antun Zidić

*FOTOLITI I TISAK
FOTOLITO E TIPOGRAFIA
PREPRRESS AND PRINT*

Art studio Azinović, Zagreb

*NAKLADA
EDIZIONE
EDITION*
1000"

Zagreb, 2012.

Izložba je pripremljena u suradnji s Modernom galerijom, Zagreb.
Esposizione è realizzata in collaborazione con Galleria Moderna, Zagabria.
Exhibition is organized in collaboration with Modern Gallery, Zagreb.

