

Stotinu je godina od rođenja Otona Glihe, šest desetljeća od njegove prve samostalne izložbe i petnaest od smrti – jednog od obnovitelja pejzažnog slikarstva, slikara koji je donio novu viziju, umjetnika koji je stvorio nove simbole. Pokazalo se tijekom proteklih više od pola stoljeća da se nakon njega, nakon njegova otkrića, pejzaž, posebno mediteranski, više ne može vidjeti i slikati kao prije. Unio je u književni i kolokvijalni jezik zaboravljenu riječ – gromače.

Boraveći i slikajući na otoku Krku, ponirući cijelo desetljeće u njegovu fizičku i duhovnu realnost, u njegovu prirodu i povijest, pisanu i anonimnu, otkrio je gromače kao likovnu bit toga pejzaža. U traženju njihova najpotpunijeg izraza dokida oko 1955. klasičnu perspektivu i trodimenzionalni prostor. U pogledu iz ptičje perspektive nestaju u ideji pejzaža more i nebo i gromače se oslobađaju u apsolutne ritmove. Gliha ih varira s neiscrpnom imaginacijom, komponira suverenom likovnošću – ali uvijek odgovorno prema njihovu podrijetlu. U njihovu grafizmu ostala je ishodišna logika njihova rasprostiranja, u njihovu koloritu sažeta je flora, svjetlo i mijene, u njihovoj materijalizaciji evokacija je kamena i vegetacije. Tako je Gliha jednu endogenu realnost, sretnom inspiracijom i duhu vremena relevantnom realizacijom, uzdignuo do univerzalne istine cijelog podneblja – ostvarene originalnim likovnim jezikom u koji uviru posljednja likovna stremljenja. Posljednja u smislu aktualnog jezika u kojem se spontano našao logikom svog otkrića i njegove što potpunije realizacije: *enformela*, koristimo termin kao generički pojam, i geometrijske apstrakcije sa svim derivatima – ali i posljednja u smislu konačnih, nadvremenskih konstanti likovne sintakse.

Dvadeset je godina Gliha istraživao i uživao u apsolutnoj slici, u stotinama kompozicija svojih *Gromača* – u ulju, a jednaka je avantura, ako ne i njegova tajna, u crtačkom opusu od ranih flomastera do kasnih tuševa u boji – kojima je stvorio nov pejzažni izraz u modernoj umjetnosti. Pomirio je opoziciju apstrakcije i realizma, i jednu lokalnu istinu uzdignuo do opće poetike.

Bio je već odavno slikar kada se sudbinski susreo s gromačama.¹ Naslikao je mnogobrojne mrtve prirode i portrete prije negoli je ušao u pejzaž, a onda mnogo pejzaža dok se nije prepoznao u gromačama i sjedinio u njima sve svoje tematske interese. Nakon rata, čim je to bilo moguće, bespovratno uranja u pejzaž, primorski: otoka Krka nadasve, u njegovo tlo i plodove, u kamenjar i vegetaciju, geognoziju i povijest. Produbljuje se prostor slike, više kao distanca od motiva negoli prostiranje u dubinu, svjetlo ulazi u sliku kao atmosfera, paleta se rasvjetljava. Od pojave pejzaža kao teme, umjetnik je uvijek težio visokim očistima iz kojih će sagledati krajolik, vidjeti njegove sadržaje. Glihi je tektonika Krka pružila, bez naročita traženja, takvu situaciju: slikajući po otoku, spontano se nametao pogled s visine, iz ptičje perspektive; ili je pak iz daljine gledao strme, gotovo okomite litoralne padine. U oba slučaja posljedica je bila ista: pejzaž se samim svojim položajem u prostoru pretvarao u jasno razlučene ravnine više ili manje paralelne površini platna. U prvo vrijeme Glihine predjele krune naselja, a krčka su posebno „piktogenična“, kao kristalizacija izlučena iz krša, grohota, neraspoznatljivih suhozidina – a onda se postupno samo to suhoziđe pomalja kao organizirana misao. Od *Bodulije* (1952.) do *Primorja* (1954.),² svođenjem prostora na plohu, evoluirao je i način izražavanja: boja, ostajući lokalnom rijetke preciznosti i nositeljem svjetla i sjene, zadobiva svoju kromatsku vrijednost u modulaciji, a crtež se osamostaljuje kao kontura oblika ili obris nekog markantnog pejzažnog sadržaja. Raste ta ploha pred Glihom, ptičja perspektiva približava se zenitalnoj i potiskuje iz kadra slike nebo, more, daleke obrise, akropolska naselja – da bi ostalo samo tlo: gromače su se stale ukazivati ne samo kao pejzažni podatak. Gliha je definitivno prepoznao svoj motiv oko kojega je već gotovo desetljeće obilazio. Nije to značilo daljnju fragmentaciju ljudskog iskustva, jer je svaka pejzažna slika uvijek i neizbježno isječak (ali i cjelina u pravokutniku slike), nego je to bilo premještanje težišta u pogledu na objektivnu stvarnost prema novoj simbolici koherentnoj sa suvremenim likovnim jezikom.³

... i početak će kiše i bure naizmjenice, koje se već potajno negdje spremaju i onemogućiti mi rad vani, a ja bih još morao mnogo putovati da realiziram svoj konačni krčki pejzaž kao ploču glagoljice. Kad sam pred mjesec dana bio u Baški i gledao bašćansku ploču i pejzaž pred sobom, sve mi je bilo jasno. Glagoljica, to su ove male primorske njivice i plase ograđene gromačama. Samo je tako moglo nastati to zagonetno pismo, koje utjelovljuje u sebi tajanstveni zvuk sopila, meket ovaca i koza, i miris bosiljka, mažurane i magriža. Onaj pejzaž što sam ga proljetos naslikao, a Ti ga ljetos kod mene vidio, na toj je liniji kao početak tih mojih novih slikarskih misli.⁴

Događalo se to osvješćivanje novoga motiva u godinama naglašenog inzistiranja na našem autentičnom kulturnom identitetu⁵, ali i prvih prodora nefiguracije.⁶ Gliha je shvatio da s motivom gromača ima u svojim rukama odgovor na oba izazova, i vlastitost (individualnu i nacionalnu) i avangardnu suvremenost. Tragajući ispod vanjske pojavnosti, za „unutrašnjom stvarnošću“ objektivno postojećeg svijeta, vođen slikarskim instinktom, prodirao je do primordijalnih i autohtonih realnosti. Dopro je do praistine, do likovne biti promatranog i življenog pejzaža, praksom svojih slikarskih istraživanja i slojevitih promišljanja. Do usustavljanja *piranesijevskog* kaosa u prirodi uglobljivanjem *capogrossijevskih* modulskih *forchetta* na slici, moglo bi se reći povijesnoumjetničkim korelatima.

Tako je konvergencija Glihine ontogeneze i opće evolucije plastičnog izraza sredinom petog desetljeća, u katalizatorskim uvjetima naših otvaranja svijetu, bljesnula spoznajom gromača kao novom istinom jednog podneblja za koje je primjeren i novi leksik. Ta g-trijada: gromače, glagoljica, Gliha – ostatak će neraskidiva u našoj kulturnoj povijesti!

Bila je to koincidencija uzajamnog djelovanja motiva i slikarstva, originalnog rezultata indukcije u prirodi i dedukcije iz oslobođenoga likovnog jezika. U ritmu aglomeracija gromača nastalih vjekovnim i anonimnim radom generacija, kao narodna pjesma, prepoznao je Gliha svoj ritam, u tom kolektivnom djelu našao je mističkom identifikacijom smisao svoje umjetnosti. I tako se rodila specifična morfologija Glihina stila koja aktualizira njegovu umjetnost u svjetskim tokovima.

Motivom gromača spasio je ono bez čega umjetnost kao saznanje i kao spoznaja ne može biti komunikacijom, moguću objektivnu realnost za ključ promatrača djela u svoj hermetičnosti slikareva iskaza. Jednom tako sretno otkriven motiv bio je u daljnjoj razradi pitanje slikarstva, *cosa mentale* koju je trebalo materijalizirati.

Evolucija od viđenja do vizije, od iluzije do aluzije, bila je brza. Gliha ulazi *intra muros* toga nepoznatog, a bliskoga kamenitog svijeta. Počinje fiksirajući gromače u njihovoj objektivnoj pojavnosti, kao veće ili manje sklopove, slijedi reljef njihovih formi u svjetlu i sjeni te vegetaciju i kamen u lokalnoj boji. Uzbudljivo je iz današnje vremenske distance otkrivati to zavođenje motiva, približavanje i udaljavanje htijenja i moći realizacije, dozrijevanje stila. Pred novim motivom i snažnom emocijom kao da je zaboravljena sva vještina i znanje: Gliha traži ključ za izraz te stvarnosti, otvara različite registre, iskušava moguće pristupe. Od 1955. svoje slike naziva *Gromače*, i ta *pluralia tantum* postaje sinonimom za njegovo slikarstvo. Do 1957. još ih locira: omišaljske, vrbničke, krčke, puntarske, bašćanske, bakarske, primorske – a onda se gubi i ubicirajući pridjev i ostaju samo *Gromače*.

U poopćenju naslova odjekivala je pročišćenost ideje: *Gromače* su postale ritmovi – pojedinačno općim, regionalno univerzalnim, realističko apstraktnim. Ma koliko odmaknule od topografije, prijedeni put ostaje u njima, tragovi realnog neće se izgubiti.

Gliha je imao izoštren sluh za šumove vremena, za simptome stanja. Putovao je, čitao, imao je informacije iz različitih izvora. Mondrianova procedura prebacivanja prostornosti objektivne realnosti u apstraktni ritam pravokutne plohe mogla mu je biti presudna potvrda puta i prakse. Vidio je selekciju dvadeset pet njegovih reprezentativnih slika na Venecijanskom bijenalu 1956., i pratio njihovu kritičku recepciju.⁷ Nije mu moglo promaknuti povezivanje nizozemskog pejzaža, kao rukom napravljenog i po tome jedinstvenog, i geometrijske apstrakcije, koje su promovirali najautoritativniji interpreti, jer je i sam bio uronjen u sličan problem.⁸ Takva pitanja problematizirao je s obratne strane, povratka iz apstrakcije u neki evokativni realizam, upravo na temi pejzaža, jedan drugi događaj velika odjeka: tragičan kraj Nicolasa de Staela 1955. godine.⁹ I domaća su događanja poticajna: već od riječkog *Salona 54*¹⁰ pa sljedeće godine izložba i posjet Henryja Moora Zagrebu, koji su izazvali potres ne samo među kiparima.¹¹

U tim fermentirajućim danima trebalo bi istaknuti ulogu novoga Glihina atelijera koji će ostati doživotnim okupljalištem najrazličitijih profila – od rektora do nosača ugljena, od đaka i studenata do profesora, pjesnika, ljudi iz kulture i visoke politike.¹² Tu se raspravljalo i bančilo, formiralo mišljenja, gledalo osupnuto nove slike. Poslije su se ustalili sastanci subotom ujutro: *plenumi*, zvani prema tadašnjem političkom žargonu, kada bi se moglo nenajavljeno banuti. Bio je gostoljubiv domaćin, uz njega nije moglo biti nezanimljivo o bilo kojoj se temi radilo.

U transformacijama *Gromača* na poseban su se način prelamale neke dominantne umjetničke tendencije njihova vremena. Individualiziraju se u razdoblju u kojem je „aktualnu umjetnost“ preplavio znak kao element strukture i organizacije plohe, s većim ili manjim permutacijskim potencijalom za iskaz (ob)likovne imaginacije. Gliha se na svom usamljениčkom putu našao u problemskoj matici recentne mu umjetnosti, u svom tom bogatstvu asemantičkih alfabeti ili heraldika. U takvom kontekstu može se promatrati i prizivanje glagoljice koja se mogla u njegovoj ekscitiranoj svijesti prikazati kao ikonički znakovi sa značenjem gromača. Gliha tangira znakovnu tendenciju po nekim obilježjima svoje morfologije, ali je drugačija njegova kulturna anamneza. *Gromače* postaju grafologija pejzaža, „karta zanimljivija od teritorija“.

Šezdesetih godina Gliha je internacionalno priznat i poznat, ukorak je s najistaknutijim slikarstvom: to je razdoblje između nagradnog otkupa na Guggenheimovoj otkupnoj izložbi 1958. i nagrade na Bijenalu u San Marinu znakovita naslova *Oltre l'Informale* 1963. – s apogejom na Venecijanskom bijenalu 1962. godine.¹³

To je Glihino klasično razdoblje, muževno slikarstvo¹⁴ koje bi trebalo ući u sve preglede umjetnosti dvadesetog stoljeća, razdoblje jedinstvena raspona vizije unutar uske objektivne pejzažne tipologije. Desetogodišnja anabaza je završena, dalje će razrađivati na dosegnutoj razini.

Nastaju *Gromače* kao katedrale: vibrantni ritmovi u svjetlu mrkog podneva ili plohe koje se bjelasaju u obasjanoj noći. To je slikarstvo religiozno, bez sakralnog sadržaja: "Nije naslikao nijednu religioznu sliku. Pa ipak, nema ništa religioznije od njegovih djela."¹⁵ Glihina konstruktivna volja kojom je nekada modulirao mrtve prirode i portrete, sada gradi oblike *Gromača* karakterističnim udarcem kista ili noža, uglavljuje ih poput madira ili horizontalno niže. Motoričnost provedbe i grafija *Gromača* u blizini su akcijskog slikarstva, ali je u Glihinu slučaju taj elan rukopisni, a ne gestualni, emanacija graditeljskog počela, a ne registracija traga. Veličina formata nije tolika da bi slikara apsorbirala u obredu slikanja, nego je zadržana ljudska mjera; njegov izbor već je akt kreacije. Vođen logikom motiva, Glihin je osnovni format uzak i dugačak: horizontala je njegova dominantna, no ne isključuje ni kvadrata kada mu je u likovnoj ideji potrebna ravnopravnost dimenzija.¹⁶

Iako je doživljaj tih formata sveobuhvatan, izmiče jednostavnom sagledavanju i zahtijeva čitanje, putovanje pogleda, odmicanje i primicanje. A to traži i njihova obrada, bogatstvo površine, tehnologija slikanja. Ono što je nekad bila *la belle matière*, prebačeno je u *Gromačama* u sâmu materijalnost boje: njezina tvornost, natopljena dubokom semantikom pejzažnih realnosti kamena, crljenice, flore, sredstvo je izraza. Za razliku od *enformelističke* slobode, Glihina senzualna faktura nabijena je taktilnim mimetičkim vrijednostima: ona gotovo naturalistički iluzionira erodiranost i izlokanost kamena, oštrinu škrape, poroznost tla. U jednom potezu kista i zakretu ruke, u sadržaju boje i *šijunu* nanosa, sva je istina masline, smokve. Temperamentno nanosi Gliha kromatsku materiju, stratigrafski formira reljef od osnovne bjeline do orkestracije boja u završnom sloju, od strukture platna do konačne krustacije¹⁷.

Njegovo kulinarsko umijeće obrade hrani svaki djelić epiderme slike: to je želja da mu slika bude "lijepa". Ona ima toplinu tapiserije i tvrdoću kamena, *gromače* su sinteza lijepog i istinitog.¹⁸ Glihin vitalizam i energija slikanja jedinstveni su u hrvatskoj umjetnosti kao i plemenitost njegove materije.

Zapljuskuju tako Glihino slikarstvo problemi suvremene umjetnosti, ali ono ostaje čvrsto usidreno pod svodom rodnoga neba. Njegova slika ima motiv, a i sama je motiv slikarstva. Od *enformela* svog vremena učinio je nešto trajno, kao što je to htio učiniti Cézanne od impresionizma.¹⁹

Osamdesetih godina – tijekom priprema za monografsku izložbu u rano proljeće 1982. – osjetio je Gliha potrebu i druge obale: vratiti *Gromače* integralnosti pejzaža i cjelini doživljaja, vratiti im nebo i more, perspektivu i horizont, vratiti ih ambijentu i prostoru. Iz crteža, iz upijenih boja i ugođaja, iz davno naslikanih slika, izvlači svoje drage, nekadašnje motive. Daleko od svake deskripcije, sa svim dosegnutim likovnim i intelektualnim spoznajama, u tim se pejzažima sada sabire sva tuga i vedrina Mediterana, njegove utihe, bure i južine, spokojna zatravljenost. Njihov otkrivač i pjesnik vratio je na kraju gromačama, i slikarstvu, njihov misterij.

Na oba razboja ovoga kasnog slikarstva – onom *Gromača* kao apsolutnih ritmova ili onom pejzaža kojem te gromače pripadaju – medij sâm kao da postaje porukom.²⁰ Kasno Glihino slikarstvo puno je metapikturalnih referenci. *Gromače* sada nastaju dedukcijom, gotovo heuristički, iz stila i iz slikarstva, ne iz prirode: i dalje ih tako naziva, kako sam kaže, iz zahvalnosti i osjećaja duga – i otkriva "intendirano značenje" svoga slikarstva. *Onaj tko danas u mojim gromačama vidi samo gromače – ne razumije i ne osjeća moje slikarstvo; onaj tko ih uopće ne vidi – isto tako – ne.*²¹

1

Prvi put izlaže na izložbi *Pola vijeka hrvatske umjetnosti* u Zagrebu 1938./39., zatim je stipendist francuske vlade tijekom jednogodišnjeg studijskog boravka u Parizu; po povratku suradnik je Marina Tartaglije u organizaciji izložbe Šlomovićeve kolekcije u Zagrebu 1940./41.... Sudjeluje na svim značajnijim izložbama hrvatske, odnosno jugoslavenske umjetnosti. Prvi put samostalno izlaže 1954. kao četrdesetogodišnjak.

Kao da u tome prvom samostalnom nastupu odjekuju Cézannove riječi (a Gliha je o Cézannu sve znao): *Un peintre commence à peindre, ce qui s'appelle peindre, à quarante ans, un peintre de nos jours. Les autres, à cet âge, lorsqu'il n'y avait pas de musée, avaient presque achevé leur oeuvre. Un peintre aujourd'hui ne sait rien. Jusqu'à quarante ans, oui, qu'il fréquente les musées, je le lui ordonne.* – Cézanne, u *Ce qu'il m'a dit...* Joachima Gasqueta.

2

Danas obje nedostupne.



Bodulija, 1952./53., 81 x 118 cm



Primorje, 1954., 65 x 92 cm

To je vrijeme u kojem se prisjećam Van Gogha: *Ja još nisam čuo bolje definicije riječi*

u m j e t n o s t od ove: *Umjetnost je priroda plus čovjek, koji je oslobađa od suvišnosti.* – pismo 152: Wasmes lipanj 1879.: *L'art c'est l'homme ajouté à la nature qu'il dégage.*

3

Naravno, u koncentraciji na jedan ekskluzivni pejzažni izrez, u fokusiranju detalja, može se govoriti o alienaciji suvremene umjetnosti, o gubljenju cjeline bitka i egzistencije, o autizmu – ali jednako tako i o novoj poetizaciji doživljaja svijeta i punoći osobne realizacije sinegdoški: kroz *pars pro toto*.

4

Ovaj citat iz pisma prijatelju [Juri Kaštelanu], nadnevka Omišalj, krajem listopada 1954., predgovor je u katalogu samostalne izložbe Otona Glihe, Gradska galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, svibanj 1957.

Gliha je bio jedan od rijetkih umjetnika koji su se znali izraziti, koji je pazio na riječ i njezino značenje. Govorio je o likovnim preokupacijama komentirajući svoju likovnu praksu, dao uvjerljiv ključ čitanja svoga otkrića bez kojega bi ono ostalo hermetično. U tako postavljenoj intonaciji interpretirali su ga suvremenici: od Katedre za povijest umjetnosti do novinskih redakcija. Vrijeme je pokazalo postojanost Glihine paradigme. Sljedeća, barem desetljeće mlađa, generacija egzegeta pratila je sezmičku *Gromača* i njihov *L'envolée lyrique* (da upotrijebim naslov izložbe u Musée du Luxembourg 2006. na kojoj bi Gliha bio svjetionikom).

5

U odjecima Krležina *plaidoyer pro domo* u predgovoru *Izložbe srednjovjekovne umjetnosti naroda Jugoslavije*, Pariz/Zagreb, 1950./51.

Kao podnatuknica: u tom duhu, između ostalog, gledam metonimijski, prodor i širina prihvata hrvatske naivne umjetnosti.

6

U Zagrebu: *Izložba slika Ede Murtića "Doživljaj Amerike"* u Salonu ULUH, I./II. 1953., *Izložba slikara Kristla, Picelja, Rašice i Srneca* u Društvu arhitekata Hrvatske, II./III. 1953. Znakovita je sinkronost i lokacije ovih izložbi, s registrom njihovih poetika! (Možda su tu i Lubardine izložbe 1951. u Beogradu i 1952. u Parizu.)

7

Glihin suputnik u posjetu tom Bijenalu i izlagač u jugoslavenskom paviljonu bio je Vojin Bakić (dvanaest mramornih i brončanih torza i glava, među njima i *Bik* u gipsu i bronci) s kojim ga je tada vezivalo veliko prijateljstvo. Zanimljivi bi bili rezultati istraživanja njihova poetičkog zajedništva tih godina!

Bilo je to vrijeme velikog europskog otkrivanja Mondriana, posebno, Glihi bliskog, talijanskog. Nakon prezentacije u Veneciji, u studenom te godine priređena je velika retrospektiva u Rimu. (Tu ju je vidio Ranko Marinković, i Gliha bi znao prepričavati Marinkovićev doživljaj.) Na povratku kući prikazana je ta bijenalna kolekcija u Parizu u galeriji Denis René – i to je bila prva Mondrianova izložba u Francuskoj. Na tu je temu Picelj, već u krugu oko D. René (u društvu s Bakićem), u Glihi imao aktivnog sugovornika. Pod dojmom te izložbe tiskana je te godine u Zagrebu serigrafija prema Mondrianoj slici u Narodnom muzeju u Beogradu; tiskao ju je Zvonimir Melnjak – začetnik sitotiska u Zagrebu, s kojim je i Gliha radio svoje prve serigrafije. Takva rana adaptacija Mondriana u Zagrebu prvorazredna je kulturološka činjenica u europskim razmjerima. Duboko Glihino promišljanje Mondriana pokazuje i odgovor na pitanje: „Koja je pojava u slikarstvu najdramatičnija u posljednjih pedesetak godina?“ – na koje Gliha odgovara:

„Piet Mondrian, kao izvjestan pokušaj samoubijstva slikarstva.“ (*Umjetnost*, Zagreb, II/ 1958., br.10, str. 5. Koincidencija je da se na cijeloj 9. stranici istog broja nalazi Seuphorov tekst o Mondrianu, a jedina je reprodukcija, osim Mondrianovih, Glihina *Krčke gromače* /danas u *Guggenheim Museumu* u New Yorku pod naslovom *Bijele gromače*).

8

Kulminirajući u fundamentalnoj monografiji H. L. C. Jafféa o De Stijlu (1956.) pa i u M. Seuphorovoj monografiji o Mondrianu (1956.). Za moguću buduću *dubinsku povijest* navedimo da su se te knjige mogle ažurno kupovati u Zagrebu u tadašnjoj *Znanstvenoj knjižari* na Preradovićevu trgu ili nabavljati u *Mladosti* u Gundulićevoj ulici.

9

Čije je djelo Gliha dobro poznao. Ljubomorno je čuvao katalog velike de Staelova torinske izložbe 1960.

10

Duša *Salona 54* bio je Boris Vižintin, Glihin prijatelj iz tadašnjega najužeg kruga. Trebat će sakupiti njihovo stihovano dopisivanje.

11

Piše Moore u *Ciljevima kipara* da je za njega jedna od četiri važne osobine promatranje prirodnih predmeta: *...ja sam našao principe oblika i ritma proučavajući prirodne predmete kao šljunak, stijenje, kosti, drveće, biljke i t.d.... – Čovjek i prostor*, Zagreb, 15. III. 1955. Valjalo bi zabilježiti posljedične atelijske razgovore s Bakićem pa i Angelijem Radovanijem.

12

Križanićeva 7, u novosagrađenom bloku arhitekta Vladimira Turine. Vrijedilo bi i za Glihu: *Bilo je očito da mu u svakodnevnom životu nisu potrebni slikari, i tako je to kod njega ostalo čitavog života. Trebale su mu ideje, kao i svima, ali ne ideje o tome kako slikati, ne, morao je upoznati ljude s kojima će razmjenjivati ideje, jer kad je riječ o spoznajama o tome kako slikati, on se rodio znajući baš sve o tome.* – Gertrude Stein u *Picassu*, Koprivnica, 2013.

Kao gotovo svakodnevni gost malo nakon useljenja, gotovo od inkubacije *gromača*, uvijek sam imao osjećaj da je tako vjerojatno izgledalo u Tizianovom ili Rubensovom atelijeru. Trebat će napisati te „plovidbe atelijerom“ (kada već nema „žene tužnih očiju“), knjigu, da parafraziram Vollarda, *En écoutant Gliha*. Nešto sjećanja i atmosfere, posebno omišaljkih druženja, objavio je Nikola Kraljić u *Moj prijatelj Oton. Sjećanja*, Naklada Lukom, Zagreb, 2006.

13

Gillo Dorfles apostrofira to izlaganje pola stoljeća poslije u svojoj knjizi u poglavlju indikativnog naslova *La ripetizione come nuova struttura. ...il croato Gliha, che, nelle sue costanti ripetizioni d'un unico tema, quello dei muretti carsici, riesce ad esprimere un suo suavisivo linuaggio cifrato...* – Gillo Dorfles, *Inviato alla Biennale*, Libri Schweiwiller, Milano, 2010. A i poslije ga spominje, uz Bernika, kao *entrambi assai raffinati e tecnicamente aggiornati*.

14

Pristojno prevedeno Cézannovo *bien couillarde*: *Cézanne je dijelio slikarstvo u dvije kategorije: slikarstvo "bien couillarde" koje je sanjao "realizirati", i slikarstvo koje nije bilo "couillarde", ono "ottres" /kastrirano/ – kako je zabilježio Ambroise Vollard u *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*.*

15

Dorival u povodu Cézanna u *Savremenom francuskom slikarstvu*.

16

Zbog već spomenute *dubinske povijesti* treba zabilježiti ljude koji su na svoj način bili „infrastrukturna“ pratnja toga zlatnog doba hrvatske umjetnosti, kao majstori svoga posla i prenositelji „pričica“: stolar Moštak, prvenstveno stariji, koji je, prema Glihi, jedini znao napraviti blindramu (Gliha ih je naručivao po mjeri): izdići rubove, staviti križ, kajle – iz odstajala drva koje neće „raditi“, pa Stjepan Habajec, Štef, iz *Likuma*, zvan Habašped, koji je svojom trokolicom razvio slike, pa Janko Orešić iz Moderne galerije koji je pomagao u pakiranju, nadgledao manipulacije i postavljanja izložbi.

17

U nastavku prethodne bilješke, da ostane trag sjećanja: vrata do vrata, susjed je Glihina atelijera na petom katu u Križanićevoj 7 bio Sigo Summerecker, profesor tehnologije na zagrebačkoj ALU-u. Bio je specijalist za preparaciju platna i veziva, europski cijenjeni stručnjak. Znao bi navratiti u Glihin atelijer, u kućnom haljetku i papučama, i čupati ono malo kose kada bi vidio da se preskaču faze rada ili radi neprovjerenim materijalima.

Gliha je sâm pripremao svoja platna, do svojih kasnih godina. Konstruirao je i poseban aluminijski okvir za napinjanje i grundiranje – a i platna je posebno tražio, prema njihovoj strukturi. Krojio ih je prema blindramama, natezao posebnim kliještima na ramu, rigorozno previjao na kutovima. Pa zabijanje čavala, redosljed i položaj; poslije tapetarska klamerica.

Inzistirao je na kvaliteti boja: posebno bijeloj. *Schmincke Mussini* bile su njegov standard. Iscijedio bi ih u stare konzerve i iz njih dalje koristio. Sušio bi slike na suncu, neke i godinama: iznosio bi ih ujutro na terasu i unosio navečer. I kada je došao akrilik, komotniji za rad, ostao je vjeran ulju.

Fizička egzistencija Glihine slike, slika kao artefakt: iz Souriauove sheme, prvoklasnog je zdravlja!

18

Prema zanosnoj Matoševoj rečenici: *Nikada ne mogah naći tačke gdje prestaje lijepo i počinje istinito.* – u pismu iz Pariza u sarajevskoj *Nadi*, 1. siječnja 1901.

19

Mais j'a voulu faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des musées. – Cézanne, u *Ce qu'il m'a dit...* Joachima Gasqueta.

Glihino polustoljetno putovanje pokazuje na neki način „demilitarizaciju avangarde“, put od *simulakruma* do *simulacije* čija konkretna elaboracija nadilazi ovu prigodu.

20

U smislu McLuhanove jednakosti.

21

Kao *post scriptum*, a moglo je biti i epitaf: **Treba se uvijek ispričavati kada se govori o slikarstvu.** – Paul Valéry, *Autour de Corot*, 1932.