

porodicu u koju bismo tu umjetnost mogli najpreciznije situirati, čini se da je s najviše razloga možemo postaviti u onu struju modernog francuskog slikarstva koja do punog izražaja dolazi u toku tridesetih godina, poslije postepenog smirivanja velikih potresa iz početka stoljeća, struju koju je Bernard Dorival u svojoj poznatoj knjizi označio kao obnovu realizma, shvaćenog naravno u složenom i specifičnom značenju te riječi. Ali u isto vrijeme, prisutnost Čelebonovićevih slika u beogradskoj umjetničkoj sredini bila je ono aktivno stjecište čiji se utjecaj, posredan ili neposredan, pokazao nesumnjiv i djelotvoran: riječ je dakle o slikaru čija je pojava za slikarstvo beogradskog kruga bila iznimno važna, i zato njegovo djelo s punim pravom možemo smatrati najdublje vezanim za sudbinu jednog dijela naše umjetnosti u toku posljednja tri decenija.

## sedmi oktobarski salon

beograd 20. 10/20. 11. 1966.

ješa denegri

Sigurno je da se od takvog tipa tradicionalnih revijalnih izložbi kao što je Oktobarski salon ne može zahtijevati visok nivo prosjeka i neka idealna usaglašenost svih postojećih mogućnosti u likovnoj kulturi jedne sredine. Umjesto toga, treba tražiti da one budu dinamičan i živ registrator trenutne situacije, neka vrsta kritičke dijagnoze onoga što u danom trenutku predstavlja približno činjenično stanje na terenu. Odmah treba napomenuti da nam Salon posljednjih godina pruža sve manje pouzdanih i sigurnih informacija te vrste. Ako se u povodu prvih izložbi još moglo s pravom govoriti o konfrontacijama stavova generacija i o polemičkim odnosima različitih gledišta, posljednjih godina Salon je postepeno gubio svoju prijašnju živu mađu i relativnu problemsku težinu. Može se bez pretjerivanja reći da je on danas manifestacija čije značenje treba promatrati više iz aspekta trenutne kulturne politike nego iz aspekta njegova aktivnog, kritičkog funkcioniranja u recentnoj produkciji beogradskoga likovnog kruga. Zato opadanje nivoa kvalitete tih izložbi ne treba tumačiti kao simptom krize vrijednosti u suvremenoj srpskoj umjetnosti, već prije kao organizacionu krizu jedne institucije koja se zadržava na navodno demokratskim, a u biti — improviziranim radnim programima, ne pokazujući ozbiljniju pretenziju da se u raznolikosti i fluidnosti našega današnjeg likovnog života strogo i odlučno odredi kao katalizator i arbitar događaja u umjetničkom zbiivanju. Praksa nedvosmisleno pokazuje da su mnogi umjetnici, koji se danas mogu smatrati manje ili više istaknutim predstavnicima aktualne beogradske likovne situacije, izgubili pravi interes za takvu vrstu izlaganja, pa se Salon od prvobitno zamišljenog pregleda najkvalitetnijeg dijela godišnje produkcije sve sigurnije približavao standardu heterogene revijalne smotre koja se ne može okvalificirati ni približno vjerodostojnim indikatorom onoga što se danas radi u beogradskom krugu

na planu likovnih umjetnosti. Ako se tome još doda da su ove godine, kao nikada dosad, i nagrade (koje na takvim grupnim izložbama mogu značiti vrlo važan stimulans stvarnoj kvaliteti) dodijeljene na osnovu nekih neaktualnih i perifernih prijedloga (Nikolajević, Glišić, Džmerković, Mitrić), onda se može zaključiti da Salon, kakav nam se predstavio ovaj put, više nego za afirmiranje novih pokušaja ili realnih vrijednosti služi za zadovoljavanje brojnog i utjecajnog »prosjeaka« koji u takvoj njegovoj labilnoj organizacionoj strukturi vidi svoju moguću i vrlo povoljnu šansu. Istina, kritika je već više godina upozoravala na mogućnost i potrebu organizacione reforme Salona, ali je to ostalo sasvim neefikasno, i danas moramo biti svjesni da u tom pravcu ne treba gajiti pretjerane iluzije. Salon, takav kakav se ponavlja iz godine u godinu, posljedica je sasvim određenog mentaliteta koji često svjesno ignorira stroge vrijednosne kriterije. U takvoj situaciji kritičaru jedino preostaje da, iz poštovanja prema zaista predanim stvaraocima i radi podrške darovitim mladim ljudima koji u svom poslu teže da se postave pred otvoren i vlastiti problem, pokuša pronaći i doživjeti djelo, ono doista jedino uporište koje se može oduprijeti svim nesporazumima trenutka.

Tabaković je već više od jednog decenija u vrtlogu nekoga čudnog unutrašnjeg nemira što njegovoj slici pridaje određene, vrlo specifične, značajke: to »slikarstvo ideja« crpe svoj predodžbeni repertoar iz mnoštva koliko oštroumnih toliko i »naivnih« umjetnikovih zapažanja o nekim fenomenima prirode, o događajima historije, o realnosti i mogućim perspektivama našega današnjeg svijeta, pa je iz toga neprekidnog prožimanja mnogobrojnih refleksija nastala složena ikonografija njegovih »likovnih sentencija«. Doista, imponira odlučnost stava i radikalnost prekida kojim se ovaj umjetnik, formiran još u međuratnom razdoblju kao slikar postimpresio-



nističkog instrumentarija, oslobodio jednog već posjedovanog predodžbenog i likovnog fonda i ispoljio snažnu težnju za širenjem svojih problemskih polazišta. Nije jednostavno razložiti plastičku strukturu Tabakovićeve nove slike »Magija svetlosti, boje i oblika«, ali u njoj se, rekao bih, sasvim vankonceptualno stječu smjele revandikacije nekih secesionističkih elemenata i sloboda iskorištavanja čiste optičke efikasnosti geometrijski preciznih i hromatski vrlo aktivnih oblika, sjedinjenih u jedan »magični« prizor koji sadrži neku neodredljivu i teško čitljivu naraciju. Služeći se tom prividno heterogenom aparaturom, Tabaković je konkretizirao ideju nesumnjive prodornosti i potvrdio svoje uvjerenje da se imaginativni prostor slike danas može proširiti do granice gdje se misaono i plastično isprepleću u složen i izvoran sadržaj.

Skulpture Olge Jevrić »Zahvaćeni prostor« i »Tektoidni oktopod« već smo vidjeli na njenoj značajnoj samostalnoj izložbi u listopadu 1965. i stoga ne donose neizvjesnost novog upoznavanja. Pa ipak, svaki ponovni susret s djelom ove umjetnice otkriva ozbiljnost njenog suočenja s velikim plastičkim zadatkom i potvrđuje njenu sposobnost da ideju privede što sažetijoj ekspresiji elementarnog stanja forme. Svojim posljednjim djelima Olga Jevrić se sve više približava definiciji takvog tipa forme koji će adekvatno obrazlagati i njena plastička traženja i njene intimne dileme. Problem na koji ona u svom poslu danas nailazi mislim da je u tome da svaki pojedini skulptorski organizam bude opravdan sa stanovišta najstrožih plastičkih postulata, a da se pri tom ipak održi krepkim i aktivnim u direktnoj, gotovo brutalnoj eksplikaciji svojih specifičnih izražajnih sredstava.

Na radikalna način, koji ne dopušta bliske i izravne komparacije, odvajaju se dvije male slike Bojana Bema od svega što se trenutno radi u Beogradu. U pogledu tehničke sprema autodidakt, ali duh izvanredne

osjetljivosti i likovne kulture, Bem je na samom početku svoga posla spoznao da je put vlastitoj slici vezan ne toliko za neku neuobičajenu i stoga navodno originalnu ikonografiju, koliko za puno usaglašavanje odabranog tehničkog medija i sistema oblika kojim želi da konkretizira svoje plastičko osjećanje. Mislim da Bema ne interesira »naracija« u duhu nove figurativnosti, a najmanje je vezan za nasljeđe »metafizike« ili nadrealizma, čemu bi se na prvi pogled, po nekim vanjskim atributima svoje scene, mogao činiti blizak. Što on želi postići to je, čini mi se, neko »nepredvidljivo« funkcioniranje forme dane »običnim« izgledom predmeta, nekim diskretnim ali traženim i svjesno njegovanim »iščašenjem« predmetnog oblika od »normalnog« izgleda stvari, čime naše percipiranje oblikovnih sklopova slike postaje vrlo složeno i vođeno brojnim neočekivanim mjestima »vezivanja« dvaju ili više bliskih predmetnih detalja. Suvišno je danas govoriti o Bemu kao o »talentiranom početniku«: njegovo je slikarstvo već gotovo prezrelo u zatvorenoj dovršenosti koja, možda, na ovako postavljenim temeljima i ne navodi na smjerove evolucije i ne postavlja zahtjeve za daljnjim razrađivanjem problema. Bit će zanimljivo pratiti njegove daljnje napore, a u ovom trenutku se može reći da je slučaj tog slikara vrlo neobičan i neposredno nas postavlja pred fenomen uvijek neizvjesnog mjesta i povoda rađanja umjetnosti.

Po tom subjektivnom izboru ovogodišnji je Salon potvrdio ova tri vitalna izvorišta samostalnog plastičkog mišljenja i naznačio je još neka (Z. Pavlović i D. Otašević u slikarstvu, D. Lubarda u crtežu, M. Nagorni u grafici, M. Nešić u skulpturi) kod kojih se mogu očekivati skoriji dokazi nagoviještenih sposobnosti. Ovako sagledana bilanca posljednjeg Salona ne svjedoči o plodnosti jedne kulturne klime već, prije, o usamljeničkim naporima onih koji teže postizanju danas tako rijetkog poistovećenja bića i djela.

## maks fabiani

narodna galerija  
ljubljana  
25. 7/14. 8. 1966.

mirko juteršek

Izložba o Maksu Fabianiju (1865—1962) svrstala se u red izložaba koje govore o arhitekturi, i koje su u ljubljanskom kulturnom životu razmjerno malobrojne, a najčešće su gostovanja. Kao i pretežan broj drugih studijski pripremljenih izložaba s područja arhitekture, i ova je bila sastavljena ponajviše od uvećanih fotografija Fabianijevih arhitektonskih ostvarenja, pa onda od nekoliko sačuvanih primjeraka građevinskih i urbanističkih nacrti i druge sitne dokumentarne građe. U ljubljansku Narodnu galeriju izložba je, već oblikovana, došla iz Italije, gdje ju je organizirao Civico Museo Revoltella iz Trsta, potaknut prije svega bogatim rezultatima istraživanja talijanskog arhitekta Marca Pozzetta iz Torina. Tako je izložba došla u Sloveniju tek nakon obilaska talijanskih gradova — Torina, Trsta, Gorice i Udina — da