

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

kuća u miklošičevoj ulici,
Ljubljana, 1907.

130



bi putovanje završila u Beču. U Ljubljani je bila nešto povećana i obogaćena materijalom koji se odnosi na Fabianijevo djelovanje u Sloveniji.

Iako je izložba zamišljena prije svega kao temeljita informacija o arhitektu Fabianiju, ipak je to bila izvanredno značajna priredba, posebno zbog uspješnog pobuđivanja interesa za toga velikog arhitekta. Otvorila je ujedno mogućnost daljnje vrednovanja njegovih djela. Kod Slovenaca ga je dosad najopširnije proučavao arhitekt Marjan Mušič, koji je i ovom prilikom u slovenskom izložbenom katalogu objavio odmjeren, monografski zaokružen prikaz (usp. preštampani tekst u **Našim Razgledima** XV/1966, broj 15, str 317). Uzimajući u obzir neke starije napise o Fabianiju, kao i kraće marginalne pripomene, te, razumije se, konstatacije Marca Pozzetta. (Max Fabiani Architetto. Gorizia 1966), to je sada postao temeljni tekst o Fabianiju — arhitektu rodom sa slovenskoga Krasa, i arhitektu koji je svojim dugogodišnjim djelovanjem bio vezan za područje nekadašnje carske Austrije, u nacionalnom pogledu različito i miješano, pa stoga danas pripada trijma narodima. Za cjelovitu predodžbu o Fabianijevoj ličnosti važne su njegove publikacije, njegovi nacrti i prikaz realizacija tih nacrtu u Beču (npr. Urania iz godina 1909—1910, ili dvije godine mlađa palača Palmers), u Trstu, Gorici i, razumije se, prije svega, u Ljubljani. Regulacionim planovima odmah nakon potresa 1895, i s nekoliko značajnijih zgrada i dodataka u secesionističkom stilu, upravo je on dao temelje modernoj Ljubljani.

Vrlo je zanimljiva, ali još uvijek slabo osvijetljena, njegova uloga kao predstavnika slovenske moderne. Citirani je pisac kataloga odmah na početku svoga spisa ispravno naglasio Fabianijevo značenje uvrstivši ga među stupove slovenske moderne na području arhitekture (zajedno s nešto mlađim i također velikim arhitektima Janezom Jagrom i Jožetom Plečnikom). O njegovim

dubokim općim vezama s tim preporodom slovenske kulture rječito svjedoči 1907. projektirani, a sada nakon rata na žalost srušen, Jakopičev paviljon u Ljubljani. Toj bismo povezanosti s tadašnjim nosiocima moderne, napredne slovenske misaonosti, mogli vjerojatno dodati i više sitnih dokaza, pa tako i to da je godine 1906. u Londonu, na velikoj austrijskoj izložbi, dakako, već kao višegodišnji doktor tehničkih znanosti, uredio izložbeni prostor slovenskog kluba impresionista »Sava«, koji je tada samostalno nastupio. Da su ga naši impresionisti u to doba smatrali predstavnikom slovenske inteligencije, uvjeravaju nas i njihova malobrojna sačuvana pisma.

Temeljita monografija, kojoj je, nesumnjivo, baš ova priredba bila uvodom, neće dakle osvjetliti tek Fabianijeve revolucionarne korake u arhitekturi (nadasve u Beču — Artaria, 1900—1901), nego će obogatiti i slovensku kulturnu povijest.

gojmir anton kos

**mala galerija
ljubljana
2. 9/2. 10. 1966.**

mirko juteršek

Izložba Gojmira Antona Kosa u ljubljanskoj Maloj galeriji u rujnu priredena je navlastito u čast visoke godišnjice slikarova rođenja (G. A. Kos rođen je 15. siječnja 1896). U atmosferi te prigode proteklo je i samo otvaranje izložbe — puno priznanja za jubilarčevu umjetničku aktivnost, koja je kod slovenskih umjetnika u toj starosti dosta nesvakidašnja (od uglednijih možemo ovdje navesti recimo Mateja Sternena, kojemu smo isto tako morali priznati nesmanjenu umjetničku plodnost i u tim poodmaklim godinama).

G. A. Kos je umjetnik koji je već od prvih svojih izložaba (od 1919) uživao glas samostalne individualnosti, čiji smireni slikarski put (nakon studija na bečkoj Akademiji) i solidnost bijahu izloženi posebnoj pozornosti. Karakteristično je za njega to da nije nastupao kao predstavnik neke grupe ili pravca, niti se vezao za njih. Pa iako uvijek pomalo po strani, oblikovao se ipak u ličnost koja je, naročito nakon posljednjeg rata, s još nekolicinom umjetnika, reprezentirala slovensku umjetnost. Postao je akademikom, a o njemu su napisane i dvije monografije (1951. i 1962).

Veću retrospektivnu izložbu imao je već o svojoj šezdesetogodišnjici, i kako dvije slične izložbe u tako kratkom vremenskom razdoblju ne bi odgovarale uobičajenoj praksi predstavljanja umjetnika u domaćem krugu, ovaj put je to bila manja priredba. Ako apstrahiramo njen jubilarni karakter, bit će, razumije se, jasno da je, unatoč prezentiranju novijih umjetnikovih slika, riječ uglavnom o ponavljanju izložbe od prije tri godine, priredene u istim prostorijama i u sličnom opsegu.

Kad je tada, nakon dužeg prekida, G. A. Kos ponovo izlagao kolekciju novijih mrtvih priroda, bilo je to iznenađenje. Dosljedno afirmiranje odabranog kolorita i prilagođivanje što većoj dekorativnosti nije predstavljalo toliko odstupanje od nekadašnjeg slikarovog objektivno-realističkog načina ostvarivanja i obnavljanja predmetnosti (što je još uvijek umjetnikovo logično ishodište), koliko dosljednije osluškivanje suvremenih likovnih težnji. Sadašnja njegova djela znače samo promišljeno nastavljanje onog načina koji je i ovom prilikom obilno zastupan, prije svega u mrtvim prirodama. Zanimljivost tih mrtvih priroda slikar je postigao pomoću svojih uobičajenih rekvizita — stola s vazama i čašama, stolnjaka, draperija i slično — i promišljenim razlaganjem boja i oblika samih predmeta. Boja, znalacki gradirana do najrazličitijih nijansa, često upo-