

UMETNOST

MESEČNIK ZA UMETNIŠKO KULTURO - L. III. 5/6 - JAN. - FEBR. 1938.



Opozorilo našim cenj. naročnikom

Pogoj za redno in točno izhajanje vsake revije je pravtako točno in redno plačevanje naročnine.

Prosimo zaradi tega vse naše naročnike, da nam čimpreje nakažejo zapadlo naročnino za III. letnik »UMETNOSTI« 1938/1939.

Poštarne položnice smo priložili vsem naročnikom, ki nimajo poravnane vsaj polletne naročnine za III. letnik.

LETNA NAROČNINA ZA III. LETNIK REVJE ZNAŠA

DIN 80.— ZA ILUSTRACIJSKI PAPIR, ali

DIN 110.— ZA UMETNIŠKI PAPIR

(za inozemstvo Din 20.— več za vsako izdajo).

Izvodi, ki so tiskani na umetniškem papirju, imajo na prvi strani ovitka v levem spodnjem oglu tiskano označbo »Umetniški papir«.

Naročnina se plačuje na novi poštno hranilnični račun št. 17-794, ki glasi: UMETNOST, MESEČNIK ZA UMETNIŠKO KULTURO — UPRAVA, LJUBLJANA.

Uredništvo in uprava Umetnosti
Ljubljana, Pod turnom 5.

Darovi za bolniški sklad Društva slovenskih likovnih umetnikov

Od 5. decembra 1938 do 19. januarja 1939 je prejelo Društvo slovenskih likovnih umetnikov za svoj bolniški sklad sledeče darove:

- Din 500.—: Dr. Prisljan Fr., notar, Laško.
- Po Din 200.—: Celjska posojilnica, Celje; Eberle J., trgovec in dr. Kral A., univ. profesor, oba v Ljubljani.
- Din 150.—: Prva kranjska tov. pletenin in tkanin Drag. Hribar, Ljubljana.
- Po Din 100.—: Bizjak & dr., tov. keksov, Zagreb; dr. Černej D., odv., Ljubljana; Dolničar & Presker, Kavarna Emona, Ljubljana; dr. Gorišek Milan, odv., št. Lenart; Hribar R., industrijec, Ljubljana; Kobler Fr., odv. Radovljica; Krejči A., direktor, Ruše; dr. Matko I., docent, Ljubljana; Melikova M., Ljubljana; Nova založba, Ljubljana; Pucelj Ivan, minister n. r. Beograd; Robič Anča, Maribor; Skubec R., gen. ravnatelj in mg. Sušnik R., lekarnar, Ljubljana.
- Po Din 50.—: Hity Albina, Ljubljana; dr. Kmet St., lekarnar, Ljubljana; dr. Maček V., odvetnik, Ljubljana; Palovec F., dentist, Ljubljana; dr. Petrič J., zdravnik; Bohinjska Bistrica; Poznik V., notar, Lož; Rudolf Vida, koncertna pevka, Ljubljana; Sirc Fr., Kranj; Sitar Val., župnik, Preddvor; S. S., Ljubljana in Verbič Ant., dvorni dobav., Ljubljana.
- Po Din 40.—: dr. Puher Srečko, zobozdravnik, Ljubljana.
- Po Din 25.—: Goričar F. I., Ljubljana in Lončar Ivo, Ljubljana.
- Po Din 20.—: Capek P., uradnik, Ljubljana in dr. Slavič M., univ. prof., Ljubljana.
- Po Din 10.—: Bavdek Angela, Videm; dr. Grossmann V., odvetnik, Ljubljana in Ivanovič N., uradnik Nar. banke, Ljubljana.

Vsem gg. dobrotnicam in dobrotnikom, ki so pokazali s svojimi darovi svojo posebno simpatijo do slovenskih likovnih umetnikov ter so jih s svojimi darovi podprli za slučaj bolezni in onemoglosti, izreka podpisano društvo svojo toplo zahvalo.

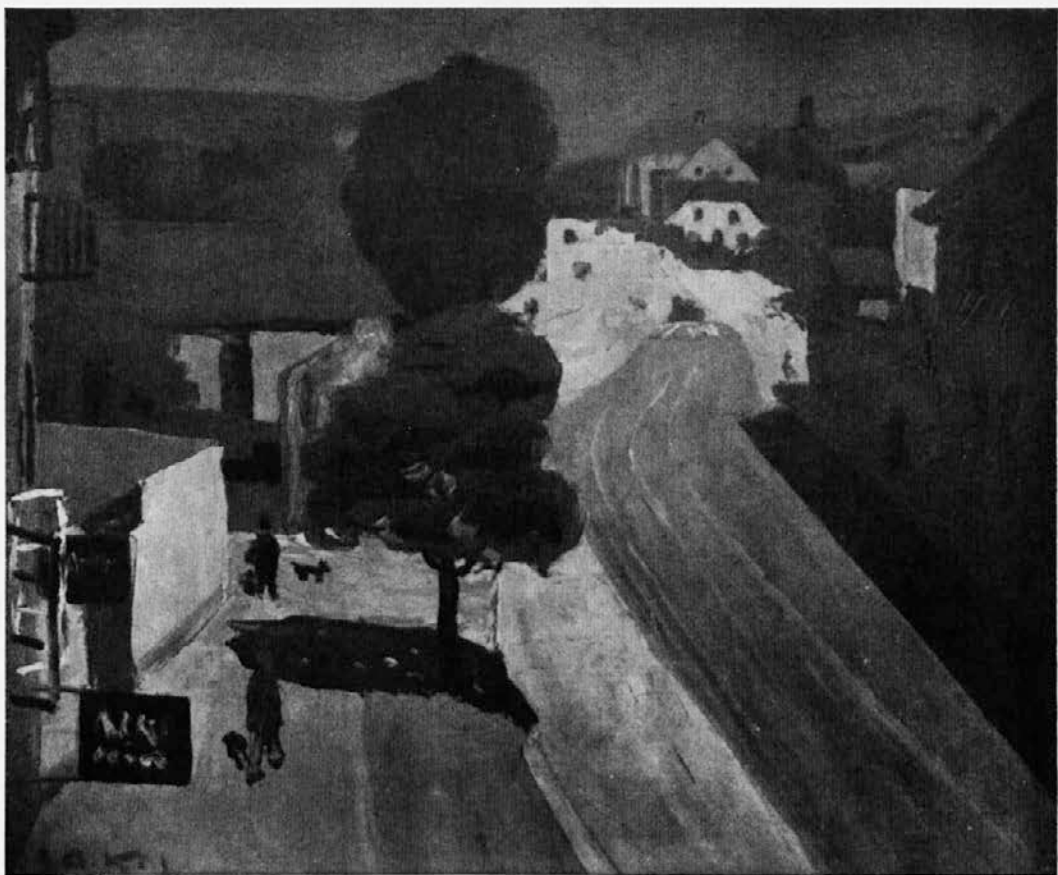
DRUŠTVO SLOV. LIKOVNIH UMETNIKOV V LJUBLJANI.



Crucifixion — Embroidery



Ljudski Isorez — Križani



G. A. Kos — Cesta — 1927 — Dr. H. Pehani, Ljubljana

Rajko Ložar

SLIKAR GOJMIR ANTON KOS

1. Na umetniški razstavi l. 1920, ki je še v živem spominu vsakogar po tem, da so tedaj v družbi starejših naših umetnikov prvič strnjeno nastopili mladi, ekspresionisti kakor so jim dejali, se je pojavil tudi slikar G. A. Kos. Razen oljrate slike Voda je vzbujal pozornost posebno Portret filozofa, ki je bil po soglasni sodbi vseh primer novega portretnega podajanja.

Umetnik je, če se z nekaj besedami pomudimo pri njegovem delu, upodobil filozofa, obrnjenega z obrazom h gledalcu, v nekak zasenčen prostor, pred ozadjem, ki je tem svetlejše, čimbolj gremo proti levemu zgornjemu robu slike, tako da je skoro vsa desna polovica slike v temnih barvah. Pomembna je bila zlasti ta kompozicija svetlobe. Konkretnega vira luči na sliki ni, temveč je vse razsvetljevanje zgolj koloristično. V tem se Kosova podoba loči od Jakopičevega portreta Czerny, ki je nastal okoli l. 1900 in kjer sije svetloba skozi okno na obeh straneh tapete, pred katero sedi model. Po sodbi tedanjih kritikov je G. A. Kos s svojim načinom svetlobe skušal poudariti vsebinsko misel slike,

t. j. snovanje filozofa, ki potom analize prihaja od začetkoma temnih in še nejasnih miselnih osnutkov do jasnih spoznanj in izsledkov. To je bil glavni vzrok, da je tedanji čas, iščoč povsod simbolnih pomenov in izrazov, na podlagi te slike prišel Kosa k ekspresionistom in simbolistom, ki slikajo več kakor zgolj čutne zaznave naravnih pojavov.

Tako je Kosova umetnost dobila ime in treba je bilo samo počakati, da bodo njena nadaljnja dela to potrdila. To se pa ni zgodilo. G. A. Kos se ni razvil niti v smeri ekspresionizma, niti simbolizma, niti nobene druge izmed številnih struj povojnega umetniškega življenja, temveč je krenil na zelo samosvojo pot, radi katere se često smatra za outsiderja med slovenskimi upodabljaljivimi umetniki. Za njegovo delo je težko najti kako stilno ime, ki bi bilo, četudi le od daleč, primerno in pravilno. Kajti tu snuje ob strani vsega sodobnega umetniškega dogajanja izredno samostojen, samosvoj in originalen duh, rajši obrnjen s pogledom v preteklost, nego v sedanost, rajši iščoč družbe starih mojstrov, nego sodobnih umetniških in slikarskih idealov. Deloma je ravno v tem vzrok, da najde gledalec težko pristop do sveta njegove umetnosti. Naslednje vrste pa bodo poizkusile približati bralcu podobo tega umetnika, v kakršni se prikazuje njegovo delo njegovemu piscu.

Globokih pomenov iščoč časi okoli l. 1920, kot je bilo rečeno, po vojni, ki je do dna razdrapala človeško dušo — kdo ni tedaj zahteval od umetnine duševnih in duhovnih odgovorov na vsa vprašanja časa in življenja — je Kosovo podobo filozofa napačno tolmačil, kar dokazujejo portreti, ki jih je umetnik napravil v sledečih letih. Na večini izmed njih porablja Kos svetlobo na prav podoben način, kot na Portretu filozofa: Na Portretu g. V. N. je s pasom svetlobe, ki je sličen svetli široki konturi, obdal ves gornji del figure, na Portretu matere (sl.) je svetloba zbrana na figuri, dočim je ozadje temno, na Flori pa je razsvetlil najbolj obraz upodobljenke in prsno partijo, dočim je ozadje pustil indiferentno. Kaj pove tak način osvetljevanja, tega pač ne bo težko uganiti. S temi svetlobami poudarja slikar figuro. Na Portretu filozofa je na ta način pridvignil figuro od temnega ozadja, na Portretu g. V. N. je s svetlo konturo figuro skoro odločil od ozadja kot posebno sestavino, ki je — vsaj tak vtis vzbuja — kot iz nekake druge slikarske snovi nego ozadje, na obeh ostalih podobah se pa figuri kopljeta v od spredaj padajoči luči in je zlasti zadnje omenjena skoraj potopljena vanjo. Tako porabo ter kompozicijo luči tedaj narokujejo slikarju čisto slikarski, ne ekspresionistični, niti simbolistični nagibi, res pa je, da iz teh del proseva začetni stil, ki še ni premagal vse upornosti materiala, tehnike in slikarskega ustvarjanja. Izmed vseh zgodnjih portretov sta najbolj dognana Portret filozofa in Portret ge V. N.; poslednji je značilen radi tega, ker človeka ne ostavlja, ne da bi zapustil v njem spomine na portretni stil dunajske šole okoli l. 1910. in deloma tudi monakovske.

V začetnih delih umetnikov so po navadi skriti celotni liki posameznih umetniških temperamentov in značajev, čeprav na prvi pogled nevidni, ker so zaprejeni med množico elementov, ki so ali posledica šole, ali okolice, ali posebnosti materiala, tehnike itd. Notranji, najgloblji profil umetnika je v takem začetnem



G. A. Kos — Podoba matere — 1921 — Last slikarja

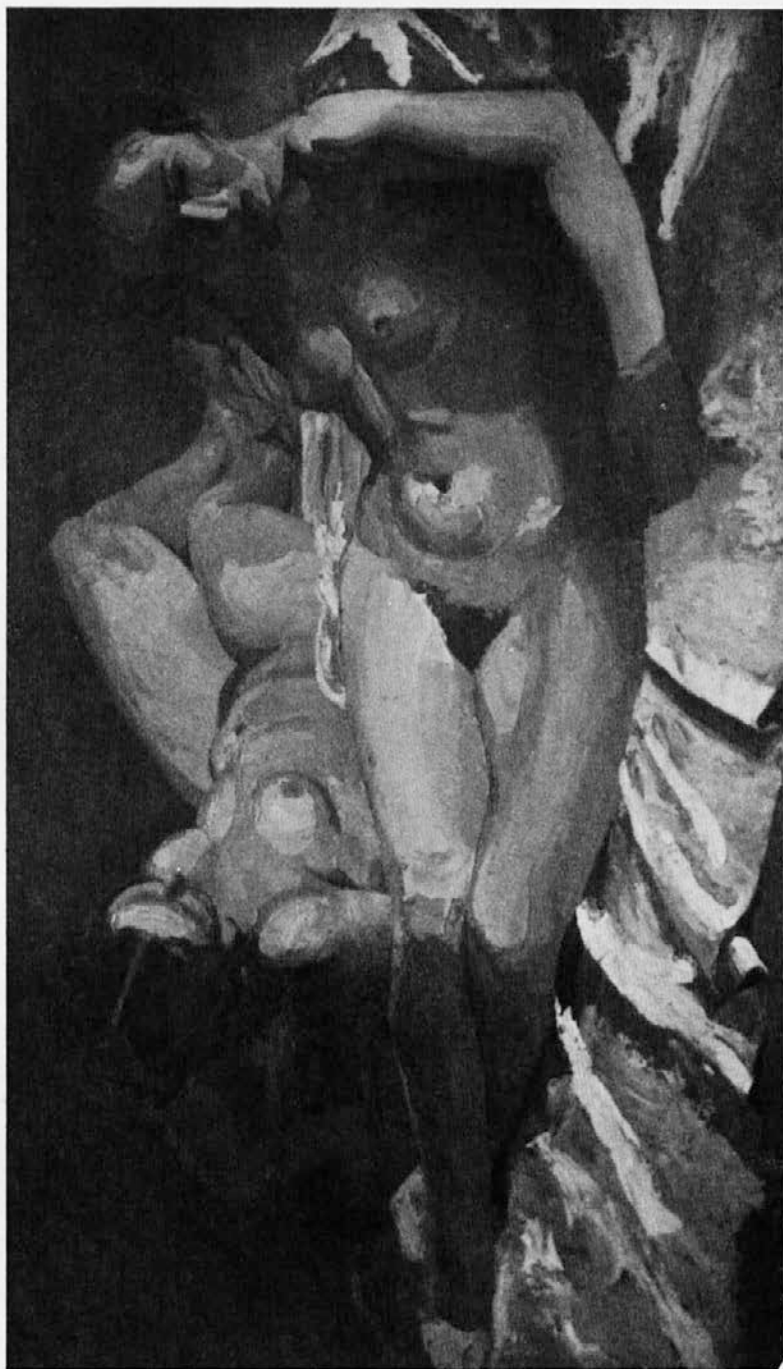
delu vselej prisoten v neki nerazviti obliki in ako ga je tedaj, ko imaš pred seboj prvenca, dokaj težko označiti, ga ob pogledu z zrelejših del nazaj vselej in povsod že v začetku lahko jasno čutiš. Tudi v Kosovih začetnih delih je skrit profil kasnejšega, zrelega umetnika in so kot nekaka nit, ob kateri se stopnjo za stopnjo prikazuje duševni njegov obraz.

2. Med poglavitne značilnosti impresionizma in vsega slikarstva, ki je prišlo deloma za njim, deloma ob njem, vsesplošno prištevajo svetlo paleta, to je porabo barv, katerih svetlostni činilec je povprečno redno višji, nego pri slikarstvu predimpresionistične dobe. Ta novost je bila neposredna posledica slikarskih spoznanj impresionistov, zlasti skupine okrog Moneta, da je naravo in plein air mogoče prikladno slikati le s svetlimi barvami, ker so vse barve v prosti atmosferi svetlejše kakor v ateljeju, in da je treba tudi tehniko slikanja izpremeniti, na primer ne mešati barv na paleti, temveč jih pokladati na platno eno poleg druge. Barve starega slikarstva so impresionisti, če izvzamemo nekatere izjeme, kot inštrumentar ateljejskega slikarstva, odklanjali. Ta tako zvana svetla paleta je prevladovala tudi na imenovani slovenski razstavi l. 1920 in celo dela bratov Kraljev pri tem niso bila izvzeta, kajti dokaj v sorodu z nekaterimi dunajskimi slikarji sta tudi ta dva rabila svetle barve.

O Kosovem Portretu filozofa tega ne bi bilo mogoče trditi, kajti barve te podobe so relativno zelo temne, in predvsem goste, opakne; nimajo one prosojnosti in lazurnega značaja, kot barve impresionističnih slik. Ali morda bi kdo mislil, da je taka trditev spričo ene same podobe pretirana. Ta naj si ogleda tedaj celotno Kosovo delo, zlasti kasnejše, s stališča svetlosti barve. Tu bo videl, da so barve Kosovih slik brez izjeme, tudi tam, kjer slikajo največjo svetlobo, povprečno temnejše nego barve del ostalih slovenskih slikarjev, da so bolj goste in manj prosojne; celotna paleta, če se sme temu reči, je temnejša, je temna. Sredi generacije slovenskih slikarjev, imenovanih impresionisti, ki se poslužujejo svetlih barv in hodijo za spoznanji in rezultati nove optike in novega kolorita, ljubi G. A. Kos svetlobnost predimpresionistične barve in nemara da ni čisto slučajno, če porablja barvni material, ki se odlikuje prav glede svoje prilagojenosti tehniki in občutju barv starih mojstrov. V prosti naravi slikajoči impresionisti imajo v G. A. Kosu svojega antipoda, kajti počelo njegovega slikanja sta — teoretično rečeno — atelje in njegova svetloba.

V zgodovino slovenske umetnosti nazaj grede bi bil prvi mojster, čigar barve bi po svetlobnosti Kosovim ustrezale, Anton Ažbe. Še malo dalje nazaj bi se ustavil pogled pri bratih Šubicih, zlasti pri Janezu in njegovem koloritu, toda enako tudi pri Juriju. Preko teh treh mojstrov pa podaja Kos roko naši historični umetnosti in potom nje sploh kolorističnemu občutju 19. stoletja. V zadnjih delih je zato najti dovolj dokazov ravno kar se identičnosti barv tiče. Tu imamo na primer na Načrtu za kompozicijo l. (sl.) na Cvetači in korenju (sl.) zlati oker, ki ga poznamo s cerkvenih del Janeza Šubica. Tu imamo dalje isto azurno modrino, ki je privlačevala Janeza in Jurija. Na mrtvih priroдах in krajinah je polno temno-olivnozeleno, kakršno nahajamo v največji sorodnosti spet pri delu Janeza Šubica, na Ciniyah (sl.) se blesti neapeljsko rumena barva, s katero je vedel Janez Šubic dosežati take učinke. Na eni izmed zgodnjih figuralnih kompozicij je figura v celoti naslikana v temnem okru, ki ga zopet najdemo na figurah Janeza Šubica. In duh, ki veje iz tonov Kosovih slik, ta duh kliče v spomin barve Janezovih in Jurijevih del.

Rekel bo kdo, barve so barve, take porabljaajo tudi drugi naši slikarji, saj so

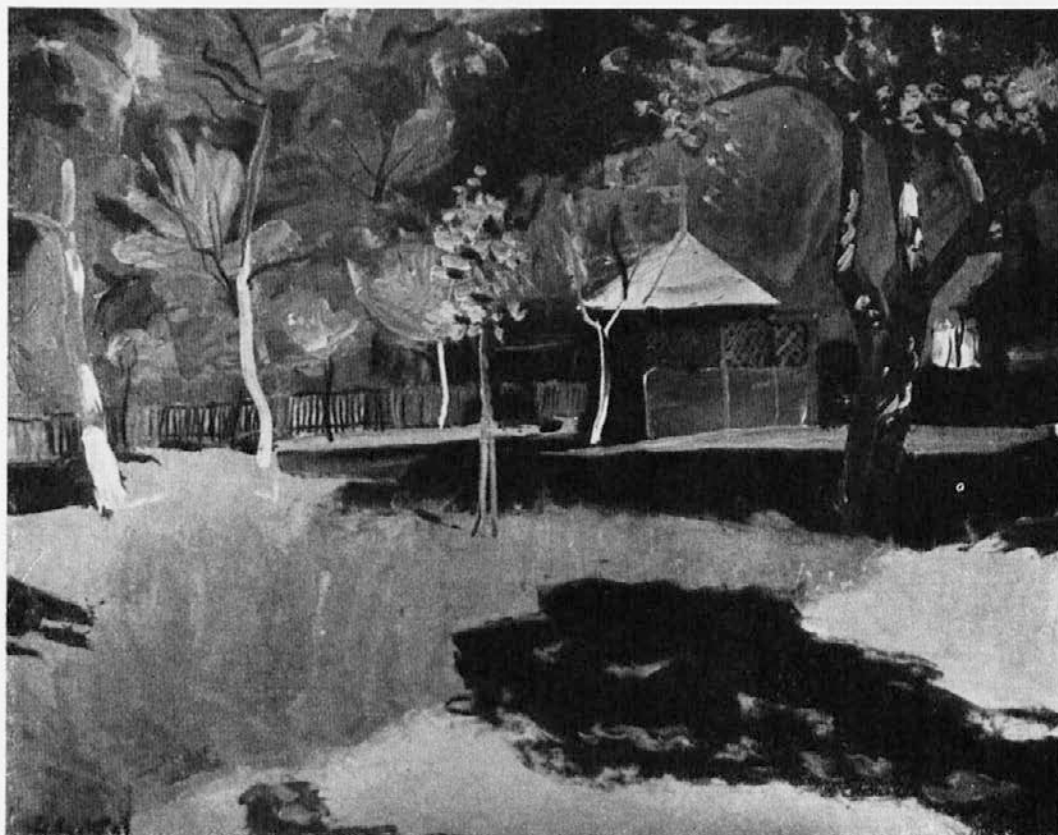


G. A. Kos — Akta — 1928 — Ing. M. Jelačin, Ljubljana



G. A. Kos — Pri toaleti — 1927 — Last slikarja

to osnove slikanja. Ni izključeno, da je to resnično, ali vsaj približno resnično, ne vemo pa vendarle ne, ob katerem našem slikarju naše dobe bi o takih sorodnostih še lahko govorili. Ni rečeno z vsemi temi primerjavami, da je G. A. Kos kar pobral paleto Janeza ali Jurija Šubica in da sedaj z njo nadaljuje kot učenec mojstra, temveč je smisel le ta, da je duh njegovega kolorita soroden in istovrsten s koloritom klasičnih mojstrov našega, pa tudi evropskega slikarstva 19. stol., kajti G. A. Kos jih porablja v analogni polnosti, nasičenosti in sočnosti, ne le v identični nastrojenosti, porablja jih tudi v isti funkciji, kakor so jih imenovani. Kolorit del G. A. Kosa je s stališča svetlobnosti barv in barvne skale, kot umetniški problem tedaj, zasidran tam, kjer sta ga ostavila pri nas brata Šubica in ga ni potem za njima v pravem pomenu besede skozi vso moderno dobo nikdo več nadaljeval, ne izvzemši Antona Ažbeta. To je v svojih zadnjih odtenkih, prekritih z modernizmom, klasičen kolorit, dediščina starega slikarstva, kakor jo nahajamo v analogni obliki tudi še pri delu začetnika modernega slikarstva, Edouardu Manetu, če porabimo za primer francosko umetnost.



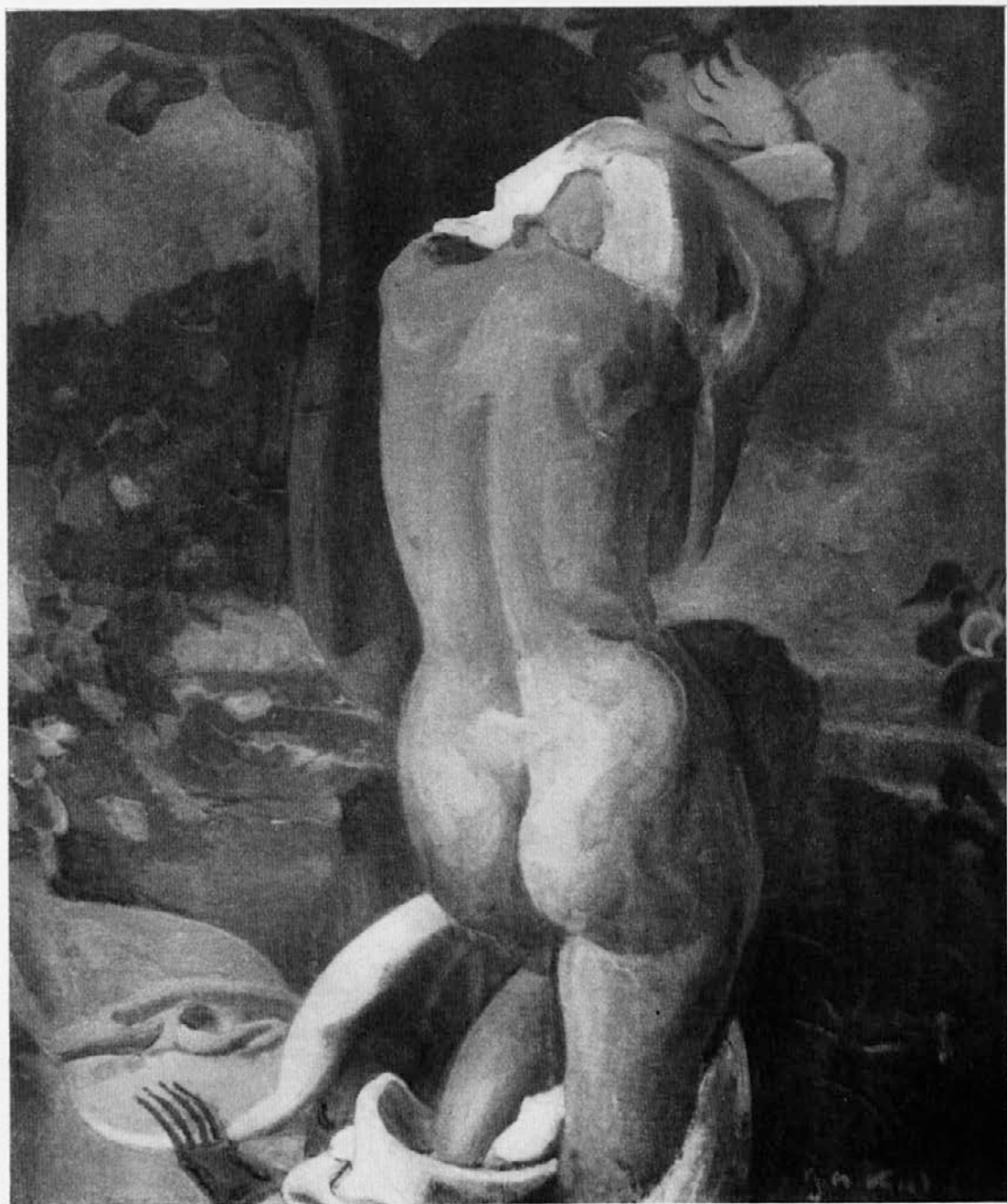
G. A. Kos Vrtna uta — 1928 — A. Matè, Beograd

Med l. 1920. pa med l. 1890., ko sta legla k večnemu počitku brata Šubica, leže desetletja odločilne važnosti za razvoj slikarske umetnosti. V tem razdobju so izvedli impresionisti svojo revolucijo, pač najbolj pripravljeno po delu Antona Ažbeta. Stari, gladki slikarski način Janeza Šubica, podedovan po Janezu Wolfu in drugih klasičnih mojstrih, je že pri Juriju doživel težek obračun, če ne upoštevamo Janezovih skic, kajti v skici se lahko pojavi raztrgani, svobodni način slikanja že tedaj, ko prav za prav še vsesplošno vlada gladki. V naši umetnosti je bil prvi, ki je iz novega načina napravil načelo ter impresionistično skicno tehniko postavil v ospredje zahtev, Anton Ažbe. Čeprav naši impresionisti v glavnem niso študirali pri njem, so vendar odvisni od njegovega učenja slikarskega rokopisa. Mimo tega svobodnega verza, nevezanega niti z rimami, niti v metrumu, temveč poslušnega samo notranjemu utripu razpoloženja, naravno tudi G. A. Kos ni mogel. To je treba v toliko dopolniti, da je Ažbe vendarle mojster čopiča in slikanja s čopičem, medtem ko G. A. Kos ljubi že kar spočetka široko nanašanje barve v ploskvah, ne v liniji in potezi, ljubi predvsem barvo kot ploščino in se bliža mozaičnemu sestavljanju, dočim se pri Ažbetu poteza še vedno rodi iz druge poteze, prav po klasičnem slikarskem pravilu. Tudi kjer

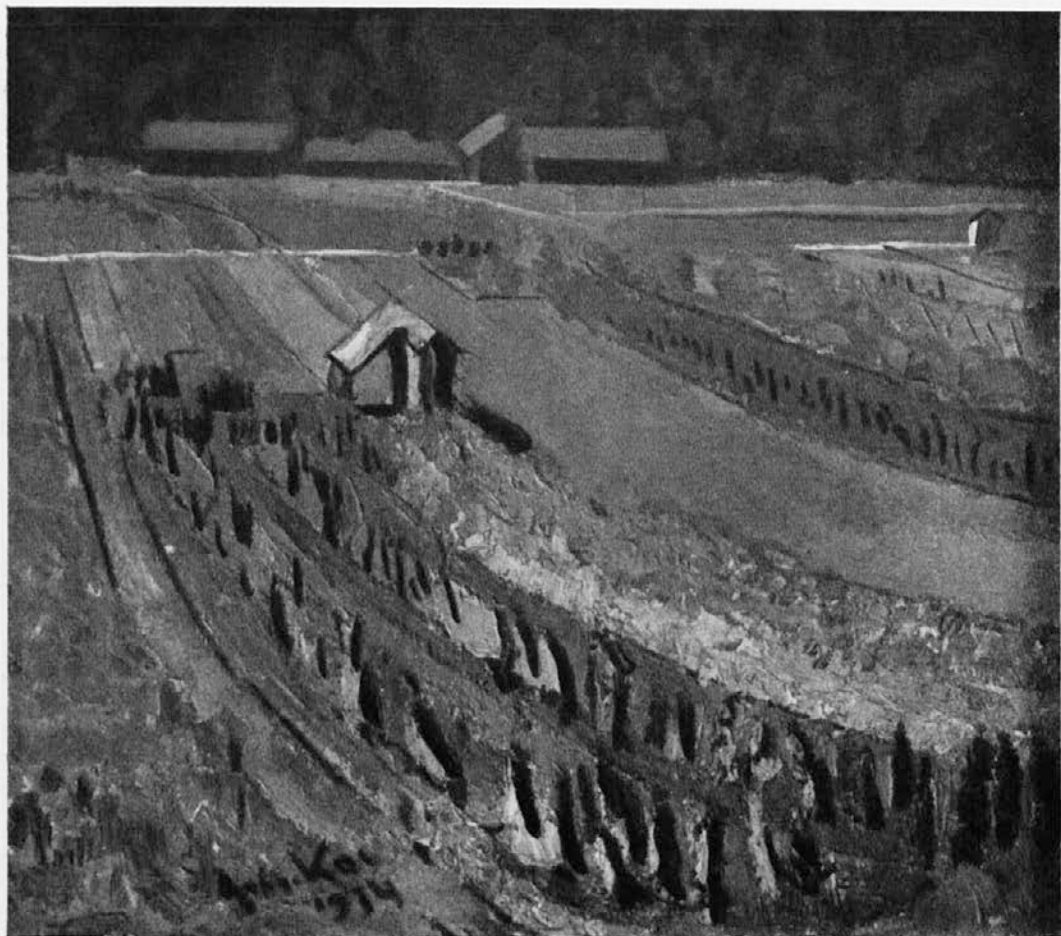
Kos slika s čopičem, je zelo daleč proč od stare linearne tehnike in je v ožjem sorodstvu z impresionisti, kjer se je naučil dela z lopatico, ki skuša popolnoma pravilno podati hipni, trenutni vtis in obenem biti pravično širokemu površinskemu valeurju barve.

Tako stoji umetnik, če nas oko in um ne varata, povsem drugje kot pri ekspresionizmu in simbolizmu, dveh praznih besedah, ki sta brez slehernega pomena, kakor hitro se usmeri naš pogled v notranjo in zgodovinsko problematiko umetniškega dela. Stoji dejansko na važnem križišču slovenske moderne umetnosti, kjer se stikajo preko umetnostnih spoznanj Janeza Šubica, katerih nadaljnjo usodo je prekinila ostra cezura, s tradicijo klasičnega slikarstva na eni strani, na drugi z reformo slikarske tehnike Antona Ažbeta in na tretji z gledanjem impresionistov. To ne pomeni, smo dejali, da je Kos dejansko učenec katerega izmed navedenih sistemov, kajti učil se je drugod in drugega časa sin je. Ali problematika njegove umetnosti združuje v sebi probleme navedenih krogov in jih rešuje za naš čas. V inventarju umetniškega ustvarjanja kakega naroda se nikdar nič ne izgubi, čeprav izgine včasih ta in ona linija za dolgo dobo pod površje. Tudi v našem primeru se ni nič izgubilo. Toda jedro, domujoče in izvirajoče iz notranje tradicije našega slikarstva, je v Kosovem delu že vse zapleteno med prirastke kasnejših let in desetletij, je skrito in ga je treba šele poočistiti. Kajti to niso navadne preplastitve, temveč izpremembe v strukturi sami, ki dajejo gotovo največji čar umetniškemu dogajanju. Kar se tedaj palete in barve tiče, Kosova umetnost ni umetnost outsiderja, temveč osebnosti, ki se v njej križajo in srečujejo najosnovnejše silnice modernega slovenskega slikarstva. Če bi spraševali po delu kakega tujega, recimo francoskega mojstra, v katerem se historični element tako srečuje s sodobnim, slikarstvo Andreja Deraina je gotovo tako.

3. G. A. Kos ni pobral izgubljene Janezove palete na cesti, temveč nadaljuje problem tam, kjer sta ga pustila Wolfova učenca. To kažejo tudi druge strani njegove umetnosti. Na onih zgodnjih delih, ki so prav za prav že vsa značilna za njegov duševni profil, je en element vreden posebne pozornosti, namreč luč, ki je umetniku prinesla naziv ekspresionista in simbolista. To luč, prav za prav pa samo svetlejše partije slik, srečamo na zgodnjih delih, pa tudi na kateremkoli kasnejšem samo v najneposrednejši zvezi s figuro, oziroma s pojavom kot takim. Dejansko Kos luči kot kozmičnega, atmosferskega pojava sploh ne pozna, njegove slike so, čeprav na videz osvetljene, vendarle temne in mračne, so brez svetlobe, na kar vplivajo že same po sebi temne barve. Ali tudi s temnimi barvami se da slikati svetloba, če ta umetnika zanima in Caravaggio ter njemu podobni slikarji so to v izdatni meri delali. Slikali so pač svetlobo temnih barv ali svetlobo v temi, zato so dejali svetlobi njihovih del kletna svetloba. Kaj pa vidimo pri Kosu? Živeč sredi impresionistov ne slika niti sveta v luči in svetlobi, niti sveta svetlobe, kajti njegov ideal je drugačen. Vse, kar je luč, je pri njem le neposredna služabnica figure, pojava, predmeta. Na prvih delih so osvetljena samo ona mesta, ki so važna radi upodabljanja



G. A. Kos — Pri kopaњу — 1926 — J. Javornik, Zalna



G. A. Kos — Selško polje — 1934 — Prof. B. Jaklič, Ljubljana

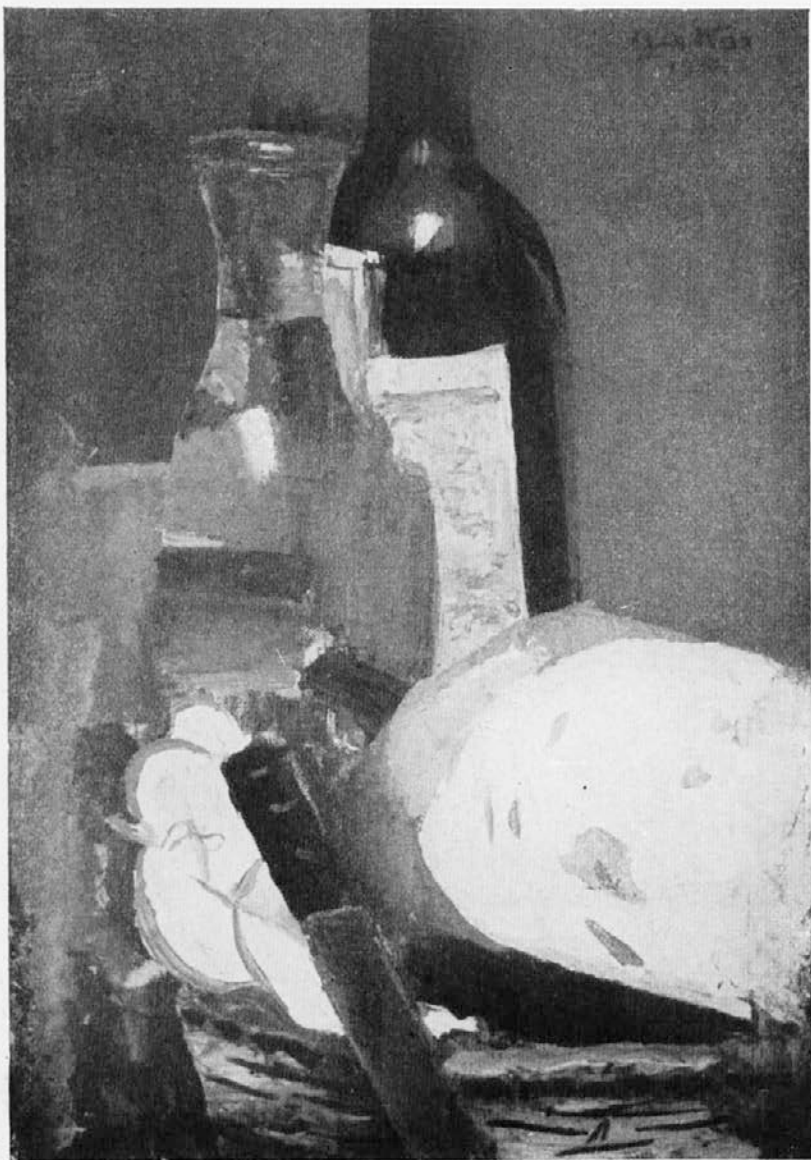
figure, odsevi na telesnih delih nam povedo, kje so meje figure in kje se začneja prostor. Nič drugega. Za te stvari je posebno značilna slika *Piknik*, ki je nastala že zelo zgodaj. Na tej podobi je slikar upodobil troje figur v precej velikem formatu. Njih razsežnost je takšna, da bi se na sliki skoraj ne mogla razšopiriti kaka večja svetloba ali bogata luč. Zato vlada na sliki nekak mrak, mračno razpoloženje, kajti telesa zastirajo svetlobo. Najdemo pa na sliki nekatere svetlobe, ki so zelo značilne. Tako so na primer svetlo konturirani robovi rok, deloma slamnik, na telesnih partijah vidimo zgubljene reflekske, na daljnem nebu se zdi, ko da umira poslednji svit in prav za prav ne vemo, od česa je razsvetljena miza v ospredju. Ta svetloba nam zgolj koloristično pripoveduje, ko da so v nekakem mraku pri razgovoru zbrane tri figure, ki bi jih sicer ne videli, tako pa jih posamezni refleksi razodevajo. Tu svetloba izdaja človeka in njegovo početje. Če pomisliš, gledalec, da je ravno za motiv piknika početnik impresionizma, Manet, našel tako revolucionarno rešitev, kot je znameniti *Zajtrk v travi*, kjer je najtemnejši del slike svetlejši kakor najsvetlejši del Kosove slike,



G. A. Kos — Slovenska vas — 1934 — Ravn. J. Ljubič, Ljubljana

potem bo jasno, da tu svetloba in luč impresionistov nimata nobene domovine in da so Kosovi slikarski ideali drugačni. Kosova slika pozna tu luč samo zato, da stopnjuje na njemu lasten način mračni valeur barve, obratno pa temno barvo zato, da poudari njeno nasprotje.

Če Kos luč dejansko tako pojmuje, se mora pokazati tudi iz obratne preizkušnje. Med slovenskimi umetniki ni nikogar, ki bi s tako drznostjo slikal naj-silnejšo in najostrejšo svetlobo, kot jo je ravno G. A. Kos. Dokaz za to so njegove slike Slovenska vas (sl.), Predmestje, Cesta, Gosposvetska cesta (sl.) itd. Na krajinih iz Selške doline je Kos prinesel pomembne podobe alpskega krajinarstva, najtežavnjšega izmed vseh krajinarstev. Visoki planinski zračni sloji prinašajo očesu lokalne barve predmetov v taki čistosti, da človek misli, da bo barvo lahko zagrabil in použil in da je le prelahko razumljivo, če impresionizem v alpski krajinski sliki ni našel nikakega zadovoljstva in nikake lepote, saj je iskal vsepovsod samo tonov, prehodov, zračne mehkoobe, barvnega prelivanja in naravnega atmosferičnega razpoloženja. Kosa pa je neki čas ravno ta ostrost barv v planinskem zraku privlačila. V njem je našel boj med z jarko svetlobo oblitimi površinami hiš in med v globoko senco potopljenimi fasadami



G. A. Kos — Kruh in vino — 1936 — Dr. H. Pehani, Ljubljana

mojstrskega interpreta. Ravno tako je Kos mojstrsko umel podati nebo v njegovi metalčni, globoki, skoro otipljivi sinjini. Ali vse te različne svetlobne igre in ploskve prav za prav nimajo dosti opravka z atmosferskim življenjem luči, kot ga navadno poznamo, in značilno je, da jih Kos išče. V planinah ima človek vtis, da je radi ostrine in nezlomljivosti tonov jarka luč prenehala biti svetloba, temveč da je homogena žareča masa barve, ki slepi oko in pogled. V taki razsvetljenosti, kakršno kaže Slovenska vas, zlasti pa na primer slika Gospo-svetske ceste v opoldanskem julijskem solncu, kjer imamo samo dvoje: to je



G. A. Kos — Rdeče ribe — 1935 — Last slikarja

svetlobo in senco, preneha v svetlobi sleherna barva, preneha prelivanje tonov, vse se izobliči v enovito, žarečo, fizično gmoto, ki ničesar ne propušča in ki je podobna suhemu zraku v julijski pripeki, ki ustavi sleherni zvok in šum in obda človeka z neprodinim zračnim pasom. Nebo pa je postalo v taki pripeki podobno modri pločevini, kakor morje v južnem solncu.

Za G. A. Kosa je tedaj značilno, da išče in ljubi ravno te svetlobne skrajnosti, ki jih pa tudi podaja, kakor nikdo drugi. Tu ni več impresionističnega mozaika tonov, tu ni pointilizma barv, kot pri Groharju ali Jakopiču, propušča-jočih svetlobo, tu je enakomeren in globok azur neba, sence so vse kovinaste in naj jih mečejo hiše ali zvoniki, cesta se je izpremenila v svinčeno belino, ki je kot razbeljena masa, v kateri se bodo tudi fasade hiš polagoma raztopile. Vse te stvari so poglobitna svojstva Kosovih dalmatinskih krajin, zlasti hiš, kjer je njegovo koloristično stremljenje prišlo do dobra na svoj račun.



G. A. Kos — Rdeče rože — Last slikarja

Kos po vsem tem luči ne gleda tako kot impresionist v kozmičnem občutju in predvsem ne kot atmosferičen pojav, njemu in njegovemu doživetju je luč samo funkcija barve, solastnost barve, je barvi imanentna, vse to žarenje, ves ta jarki svit je skrito izžarevanje barv in ničesar drugega, in v štadiju, ko je smatral svoje koloristično znanje za zelo zadostno in sposobno, se je lotil tako težavnega posla, kot je slikanje hiš v gorski krajini ali mestna veduta v polni opoldanski svetlobi. Ob teh Kosovih delih bi lahko dejali, da predmeti vselej capljajo za svojimi imeni, posameznosti vselej za pojmi. Kosova paleta je morala zadeti na mračno nastrojenost barve, kakršno izraža Piknik, tu pa na žar planinskega zraka ali julijskega solnca, saj je ves njegov barvni nazor, ki vidi v svetlobi tekočo žarečo barvo, silil umetnika k tej predmetnosti.

4. Po svojem umetnostnem snovanju spada Kos med izrazite koloriste in poieg pravkar obravnavanih del spričujejo to tudi ona zadnjih let, v katerih prihaja



G. A. Kos — Vrtnarjeva hčerka — 1937 — Kr. banska uprava dravske banovine

umetnik preko nekaterih ovir in zaprek starejšega datuma do izredno svobodnega snovanja in vedno suverenejšega ustvarjanja z barvo. Ravno v tem njegovem koloritu je velik del Kosovega, v preteklost obrnjenega umetništva, po katerem se stika ne le z našimi mojstri, temveč tudi s tradicijo evropskega slikarstva. Ta njegov kolorizem seveda ni absolutni v popolno slikovitost prehajajoči kolorizem baroka, kajti svet Kosove umetnosti je, s stališča forme pogledan, svet zaključene, tektonske, zaprte in statične forme. Kos ljubi zaključeno linijo, ki se zapira

kakor cvetna čaša. Pomerjen ob nasprotju Janeza in Jurija Šubica, je Kos glede tega soroden značaju Janeza Šubica, njegovemu klasičnemu smislu za linijo in formo, in ima ravno radi tega tudi mnogo sorodnosti z nekaterimi osnovami Janezovega kolorita. Tu pa se nam pokaže še nadaljnja, izredno značilna posebnost Kosove umetnosti.

Cela vrsta njegovih slik, zlasti zgodnjih, ima za predmet človeško figuro in kompozicijo, večidel akt. V glavnem te figure niso majhnih mer, kakor pri impresionističnih slikah, kjer se smatrajo kot del stvarstva, kot del nature, temveč so, podobno onim na Pikniku, precej razsežna telesa. Njih dimenzije razdirajo robove in ploskve slik, njih kompozicijske smeri pa razširjajo prostor v globino od gledalca in proti gledalcu. Kar se kompozicije tiče, ljubi Kos komplementarne položaje figur, tako na primer, da je ena figura s hrbtom obrnjena h gledalcu, z obrazom v sliko, druga ravno obratno z obrazom k njej in s hrbtom v globino slike, tretja ujema pogled in kompozicijsko gibanje prvih dveh itd. Na Pikniku je kompozicija centralno usmerjena, vretenasta, prevladuje pa tudi diagonala. Diagonalno kompozicijo nahajamo na posameznih aktih, toda tudi v telesni razgibanosti posameznih figur na mnogofigurnih slikah. Kompozicije Kosovih figur niso brez neke baročnosti, ki pa je kljub vsej razgibanosti umerjena in tektonsko vezana.

Toda to so stvari, ki so zanimive le za oblikoslovje kompozicijskega ustvarjanja, važno pri vsem je nekaj drugega. Važno je to, da je G. A. Kos med našimi umetniki 20. stoletja, izvzemši kiparje, edini, ki se je od časa do časa in žalibog vse premalo bavil s problemom figuralnega slikanja in figuralne kompozicije. Natančno vzeto je bil poslednji poskus velike figuralne slike v našem slikarstvu Veselova kompozicija, ki visi v Narodni galeriji in ki je nastala pod vplivom monakovske Secesije. Kasneje se Vesel te snovi ni več lotil, ravno tako pa tudi ne noben drug impresionist, kajti njihovi ideali so ležali drugje. Ekspresionisti, ki so se figure zopet z ljubeznijo oprijeli, so gledali v njej samo simbolno izrazilo, podrejeno vsebinski interpretaciji in oropano notranjih figuralno-oblikovnih vrednot. Tu pa se pojavi iznenada v delu G. A. Kosa. Smisel za figuraliko ga gotovo veže na pojav povojne umetnosti, toda njen značaj je tako različen od vsega tega, da ni med njima nobenih zvez. Kos išče v svojih delih formalnih in kompozicijskih momentov, on stremi v svojih figuralnih slikah po monumentalnem figuralnem stilu in je pred leti v takem smislu celo v besedah razvijal svoj nazor. Da je to izredno težka naloga, pač ni mogoče zanikati glede na to, da je prešel vendarle skozi dobo impresionizma, ki je razdril slikarska sredstva, potrebna za nastajanje monumentalnega figuralnega stila. Toda stoječ na prehodni dobi in v onem križišču silnic naše umetnostne preteklosti in sedanosti, se je te teme, ki bo v prihodnosti ena najbolj aktualnih, lotil. Mnogo je med njegovimi figuralnimi slikami zastranitev, mnogo je nejasnosti, načetih problemov, osnutkov, ki niso dočakali končne oblike. Toda problem je isti in tak, kakršen je obstojal za francosko umetnost v delu Paula Cezannea. V naši umetnosti pa je to spet ponoven primer, kako G. A. Kos nadaljuje nalogo monumentalnega figuralnega stila v načelu tam, kjer jo je zapustil zlasti Janez



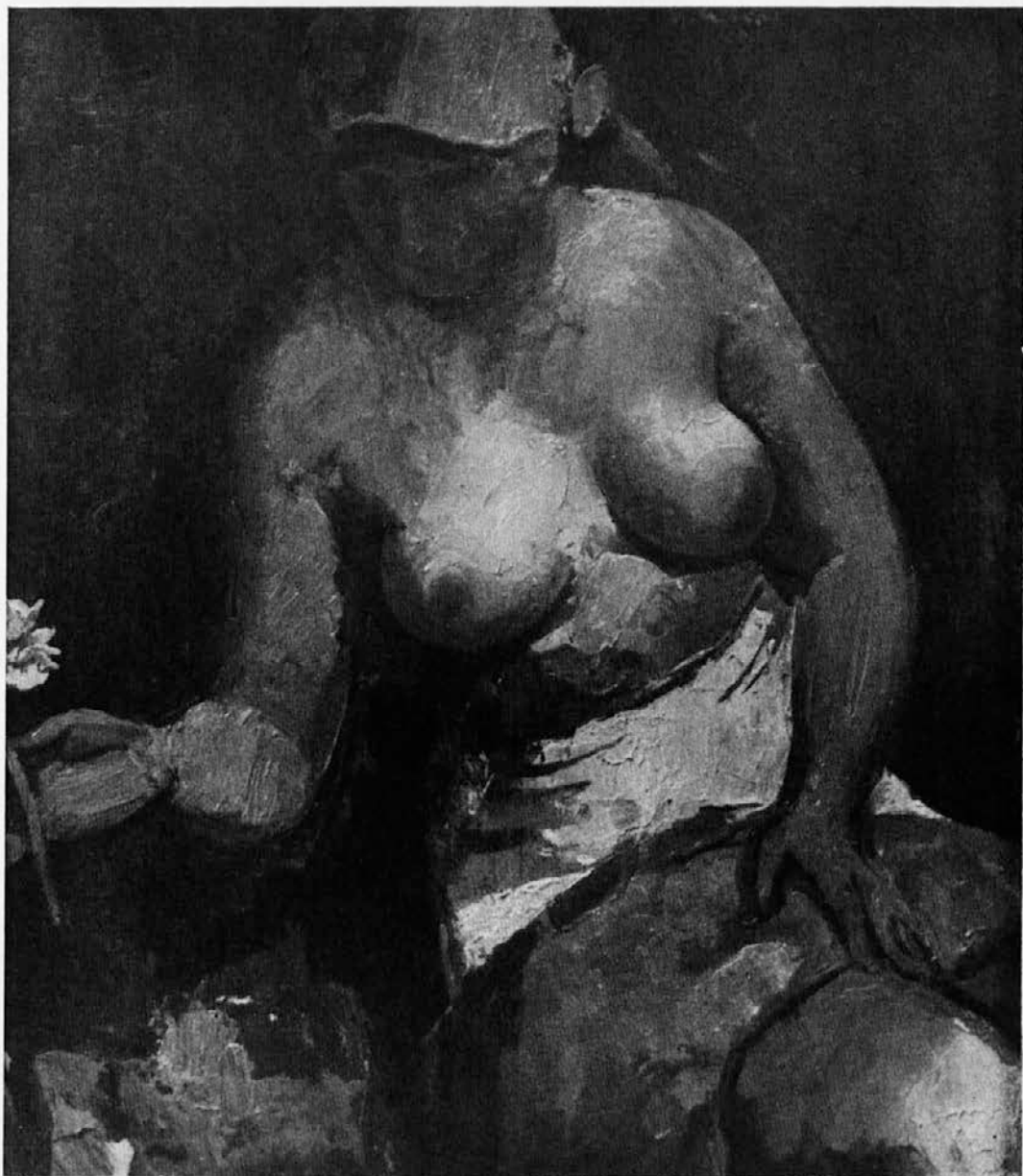
G. A. Kos — Cinije — 1937 — Mag. pharm. Nuša Kraut, Maribor

Šubic in razločno vidno je pod patino modernega, po impresionizmu reformiranega stila oživel klasični figuralni osnutek. V figuralnem slikarstvu ima Kos med našimi slikarji samo enega sovrstnika, Frana Tratnika. Ali figura Tratnikove umetnosti je iz druge domovine, prihaja iz grafičnega, ilustracijskega stila začetka 20. stoletja, ne pa iz zakladnic monumentalnega, čistega formalnega stila klasične figuralike kot pri Kosu.

5. Njegovo umetnost pa veže še več vezi s tradicijo. Kakor se na eni strani umetnik naslanja na plastični figuralni stil kot tak in ga skuša spraviti v sklad z impresionističnim gledanjem, oziroma s svojim kolorizmom ter radi tega ponekod skuša utrditi pojav figure z neprekinjeno tekočimi konturami, tako vidimo, da je

tudi lik njegovih krajin deloma še zgodovinski. Če bi njegovim pejzažem sneli barve, bi dobili krajino, ki po svojem perspektivnem in prostornem značaju neposredno izvira iz krajine 19. stoletja, oziroma še iz tipa empirične renesančne krajine. To se vidi zlasti na slikah, kakor so Gosposvetska cesta, Predmestje, Cesta (sl.), na Slovenski vasi (sl.) itd. V dobi, v kateri še sveže živi dediščina impresionizma, deloma pa čisto neperspektivna krajina, povzročena po pojavih kubizma in podobnih struj, je gotovo precej čudno, da živi pri Kosu perspektivna krajina klasičnega tipa. Toda glede na vezi, ki spajajo umetnika s tradicijo, ni to nič čudnega. Poglavitna vsebina Kosovega krajinarstva, kolikor ga je mogoče zasledovati po dosedanjih delih, je spet nekaj podobnega, kakor pri poglavju o koloritu in o figuraliki. Kos nadaljuje staro temo v moderni dobi in z modernimi sredstvi. Pred leti je nastala slika Vrtna uta (sl.), ki predstavlja v bistvu naturalističen prostor, spominjajoč na zaključene plein airje prvih francoskih impresionistov, na Liebermanna in sorodne slikarje. To še ni od nove barvne simfonije prepojeni prostor impresionizma, niti kozmičen prostor, temveč realen kos sveta s točno geometrično strukturo, z lokalnimi barvami na predmetih, gledan pa z vnemo očesa, ki je doživelo impresionizem, ne da bi bilo njemu podložno. V rokopisu te slike začutiš najtesnejše sorodnosti s koloritom in stilom Lovisa Corinththa. Glede alpske krajine je Kosova zasluga, da je pravilno podal čistost in ostrnost lokalnih barv in celotnega barvnega občutja. V dalmatinski krajini je prišel na svoj račun radi tega, ker je lahko popolnoma izrazil stopnjevanje kolorizem v jačini barv, ki spričo nekaterih dalmatinskih pejzažev vzbujajo vtis, kot da se hočejo fasade hiš radi pripeke raztopiti. Ali najtežje so vselej slovenske krajine, kjer ni one širine prostorā, kakor v ravninah. Slovenske krajine je slikal zlasti na Selškem polju (sl.), na Savi, in v zadnjem času v Kokri. Sava s Šmarno goro, ki je nastala l. 1936, je še barvno neizrazita, plitva, prostorno negloboka in v kompoziciji zelo enostavna. Slika Save iz l. 1938 (sl.) se od nje zelo razlikuje. Prostor je odprt in poudarjen ravno z zavojem savske struge, vzporednih planov ni več, kompozicija pa se je našla. Najvažnejša novost pa je skladnost, ki vlada med prostornim likom in strukturo barve, ki je postala sama od sebe prostorno plastična, ustvarja prostor, in sicer tektonski prostor ter se ne razkrajā kot pri impresionistu v mrežo zračnih, prostorno nevtralnih tonov. Ob tej sliki Save se lahko reče, da dolguje prostor svoj obstoj barvi in njeni tektoniki. Do tega je prišel Kos pač preko mnogih poizkusov. L. 1936. problema ne bi bil brez nadaljnjega rešil na ta način, v dokaz za to je slika Oljčni gaj na Korčuli. Tu je prostor pod premočjo kolorita in barve tako rekoč razpadel v nič, kar pa ni nič čudnega, saj se Kos tačas zelo bori s problemom barve in je večina tako zvanih kubističnih tihožitij, ki še pridejo na vrsto, nastala v tej dobi. Oljčni gaj ni resnična krajina, čeprav je pred njo nastal, temveč barvasta krajina, iz barv sestavljena krajina, fantazija. To bi bila lahko impresionistična slika, če je temno barvno razpoloženje, zlasti pa sence ne bi označevale za vizijo romantične krajine. Mnogo je sličnosti med to krajino in nekaterimi Goghovimi slikami, na katerih imamo podoben absoluten kolorit, položen na tradicijske prostorne like.

V borbi za naše krajinarstvo, v kateri bo Kos vselej pomembno ime, ne sme ostati neomenjena zadnja krajina iz Kokre (sl.). Tu je slikar porabil še staro, izza



G. A. Kos — Polakt — 1938 — Last slikarja

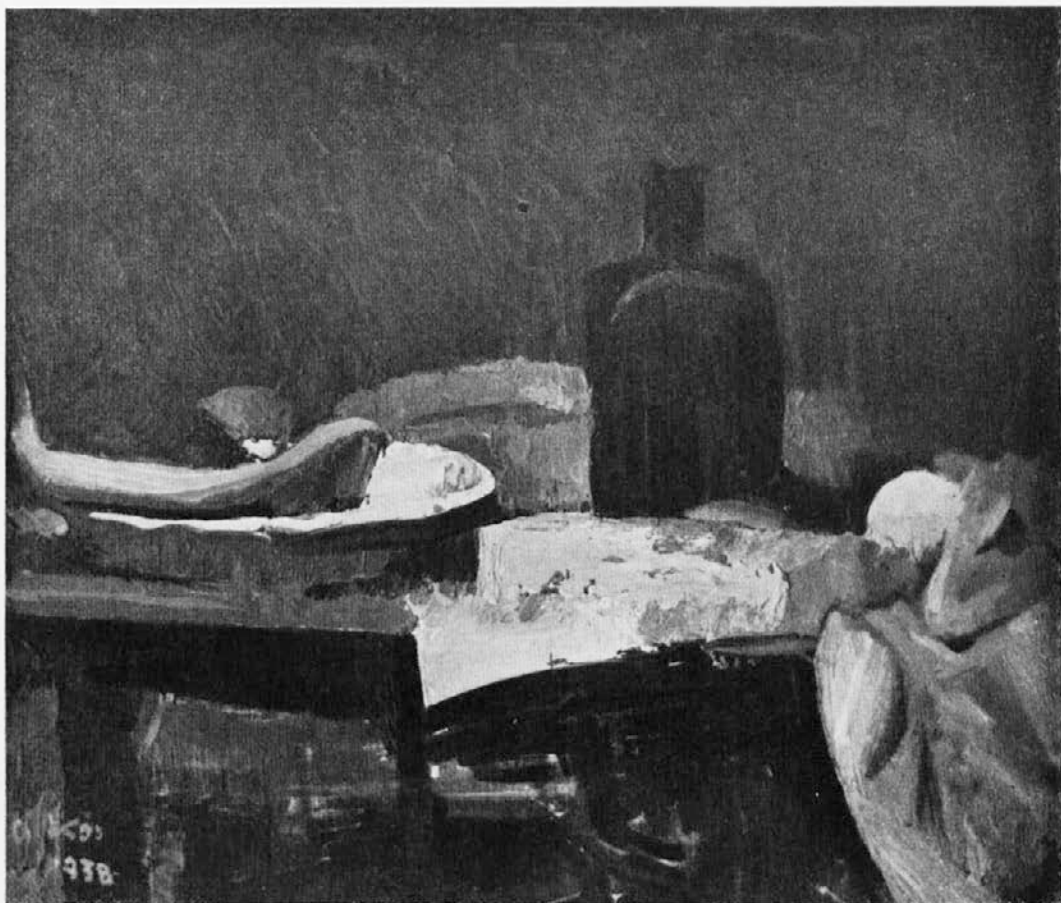
renesanse znano pravilo, da se lahko krajina naslika, če se porabijo nekateri veliki detajli, kot so drevesa ali skale, in je s tem preprostim sredstvom podal izrezek iz temnega prostora Kokrske doline. Kakor se čudno sliši, je vendar res, da je tudi v takem detajlu Kos zvezan s tradicijo slovenske umetnosti, saj je na podoben način Karinger sredi 19. stoletja skušal priti na dno problemu alpske oziroma romantične tesne krajine v slikarstvu. V barvnem oziru pa Kos ustvarja iluzijo



G. A. Kos — Cvetača in korenje — 1938 — Last slikarja

prostora z bogatim stopnjevanjem zelenega tona, to je tiste barve, ki je je v naši krajini največ in ki je pri nas za krajinarja tudi najtežja naloga. Tudi tako majhen in na videz neznamenit sektor, kakor je krajinarstvo, ponovno dokazuje, da stoji Kos globoko v zvezi s slovenskim umetnostnim snovanjem in njegovimi nalogami.

6. Na prehodu med dobami kaže Kosova umetnost dva obraza kakor bog Janus: enega, ki je obrnjen nazaj, in enega, ki je obrnjen naprej. Nazaj obrnjeni obraz je repertorij njegove umetnosti ali podzvedno prijetanje zgodovinsko danih tēm, ki ga vežejo s preteklostjo, je pa tudi temnost njegovega kolorita. Naprej obrnjeni obraz pa predstavlja slikarjevo gledanje na ono izrazilo, katero je v njegovem ustvarjanju glavno, na barvo. Umetnik kljub vsemu pripada rodu svobodnega verza, t. j. proste barvne tehnike, kakršno je propovedoval Anton Ažbe, kraljestvu barvne poteze, ki takoj naznači formo, razen tega pa gleda umetnik na barvo le kot na ploskev, ki pretežno ne nosi plastičnih in voluminoznih vrednot, temveč ki se razgrinja v širino in razkriva vse barvno življenje predmetov. Tu je potreben majhen poudarek. Ploskovitost barve v Kosovih slikah je sicer



G. A. Kos — Zatišje s sirom — 1938 — Last slikarja

analogna impresionistični, toda po svojem poreklu je posledica baročnega kolorizma, h kateremu umetnik nagiblje in ki ga je izoblikoval zlasti na zadnjih delih, naslikanih tako rekoč s tubo, z barvami, kakor so neposredno pritekale iz tube in ki jih ni izpremenila nobena naknadna poteza z lopatico ali s čopičem. Ploskovitost impresionistične barve je nekoliko različna od te.

Ta dva obraza se borita v Kosovi umetnosti za prvenstvo in zdaj zmaguje eden, zdaj drugi. Vse dotlej smo imeli bolj opravka z onim, ki gleda v preteklost, in s snovmi ter prvini, ki vežejo Kosa na tradicijo. Zdaj pa gre za oni drugi obraz, ki ga najdeš najbolj na obširnem polju tako zvane mrtve narave ali zatišja.

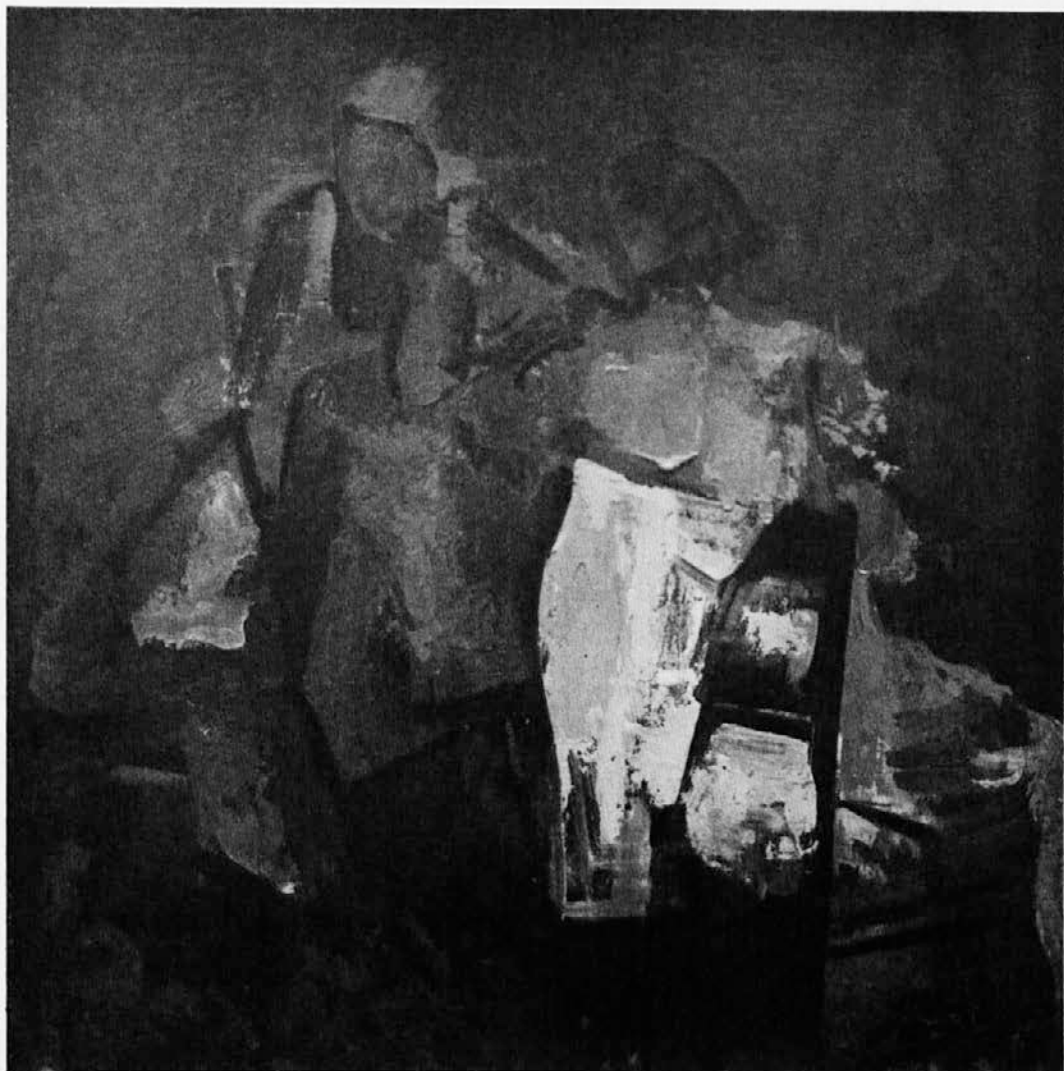
Med slovenskimi slikarji bo G. A. Kosu gotovo pripadlo prvo mesto glede upodabljanja mrtve prirode. Toliko, kot jih ima pokazati on, jih nima skupaj tako rekoč vsa naša moderna. Mrtva priroda je zelo čudna umetnostna zadeva, stvar demoničnih korenin in čuditi se je treba, da se njenega obravnavanja še ni lotil noben umetnostni zgodovinar. Mrtva priroda je lahko posledica specializirane slikarskega obrata, ki je zdrknil v materializem in trgovstvo, kot na primer

pri poznih Holandcih, lahko je stvar brezdanje fantastike, kot pri Bosch, Brueghlu in Grünewaldu; lahko je prizorišče zares slikarskih početij, kot v pompejanskih slikarijah ali pa pri Francozih 18. stoletja, na primer pri Chardinu, lahko pa je tudi stvar oblikovnega uničenja, kot pri kubistih, in predmetnega uničenja, kot pri nadrealistih. Vse to je lahko mrtva priroda, ki je eno najfantastičnejših poglavij umetnosti. Če se je v Kosovi umetnosti pojavila, ni nič čudnega. Kot svoje področje si jo je izbral v prihodnost obrnjeni Janov obraz, kjer in kolikor gre za doživljanje in izražanje z barvo.

Kosovih mrtvih narav je več vrst; ene so take, ki predmet uporabljajo čisto materialistično, druge, ki ga oblikujejo v stilu novega realizma in dokaj neorganično, tretje ga pojmujejo strogo koloristično, ena vrsta pa je v sorodu z nekakim zmernim kubizmom. Vse druge lahko izločimo, ostanemo pa pri poslednjih dveh vrstah.

Doživljanje barve kot ploskve, ki ga Kos od vsega početka kaže, je očitno zlasti pri tihožitjih kubistične vrste, v katerih upodablja umetnik razne steklenice, terine, saucière, hlebce sira, prte itd. Tu se neredko zgodi, da postavi Kos posamezni predmet brez prave empirične zveze v okolico drugih, daje steklenicam toge robove, postavlja posode popolnoma nestatično in podobno. Ta vrsta mrtvih prirod je Kosu šola kompozicije, to je jasno, kot motiv sam pa je to zapeljivka njegove umetnosti. Iz kubizma izvirajoča melodija teh tihožitij stalno kotira s Kosovim ploskovitim stilom barve ter je element nejasnosti in nemira, kajti v docela moderno poreklo in naravo tega tipa se neprestano vsiljuje realizem in tako se zgodi, da pride na primer čisto silhueto podan predmet poleg naturalistično slikanega in prosojnega, recimo steklenico napolnjeno z vinom. Ta dualizem se je danes že nekoliko umiril in Kos je našel samega sebe. Najnovejše Zatišje s sirom (sl.) je jasno v kompoziciji, je logično v podajanju predmetov, ki sicer še niso povsem materialni, toda pravilni v barvnih površinah, steklenica je še vedno temna silhueta, je pa tu barvno in kompozicijsko središče: ona zastopa na sliki odsebno senco, ki jo na drugih slikah recimo meče ali cvetača, ali kaka roža in ki jo Kos sploh ljubi. Iz kubističnega potpourrija predmetov in barv starejših zatišij kaže najnovejše že jasen prehod k enotnosti v logičnem sestavu slike.

Tesneje in harmoničneje s Kosovim barvnim stilom večine del so združena tihožitja druge vrste, to so predvsem mrtve prirode z ribami in rožami. Na njih je Kos od vsega početka bolj zvest samemu sebi in to zlasti radi tega, ker ne gleda rib in rož tako grafično kot recimo Maleš, ki jih upodablja kot slikane idiograme, torej ne more zaiti v nikak kubizem, kar je nevarnost raznih steklenic, na drugi strani pa ribja površina izziva slikarjev občut in smisel za materialnost barve. Dejansko kažejo ribja zatišja manj protislovij. Kompozicionalno spočetka niso bila še dognana, tudi so bila včasih prepolna detajlov. Ali ravno v najnovejših je Kos odpravil nepotrebne posameznosti ter tudi ozadja slik osredotočil na koloristično dogajanje mrtvih prirod. Najbolj zrelo delo v tej smeri je brez dvoma zadnja mrtva priroda Ribe s kozarcem (sl.), kjer je umetnik našel harmonično skladje med predmetom in formatom in med ospredjem ter ozadjem. Nekatere začetne trdote v barvah so izginile, v formi se čuti zaznavna zrahljanost, ki dene



G. A. Kos — Načrt za kompozicijo — 1938 — Last slikarja

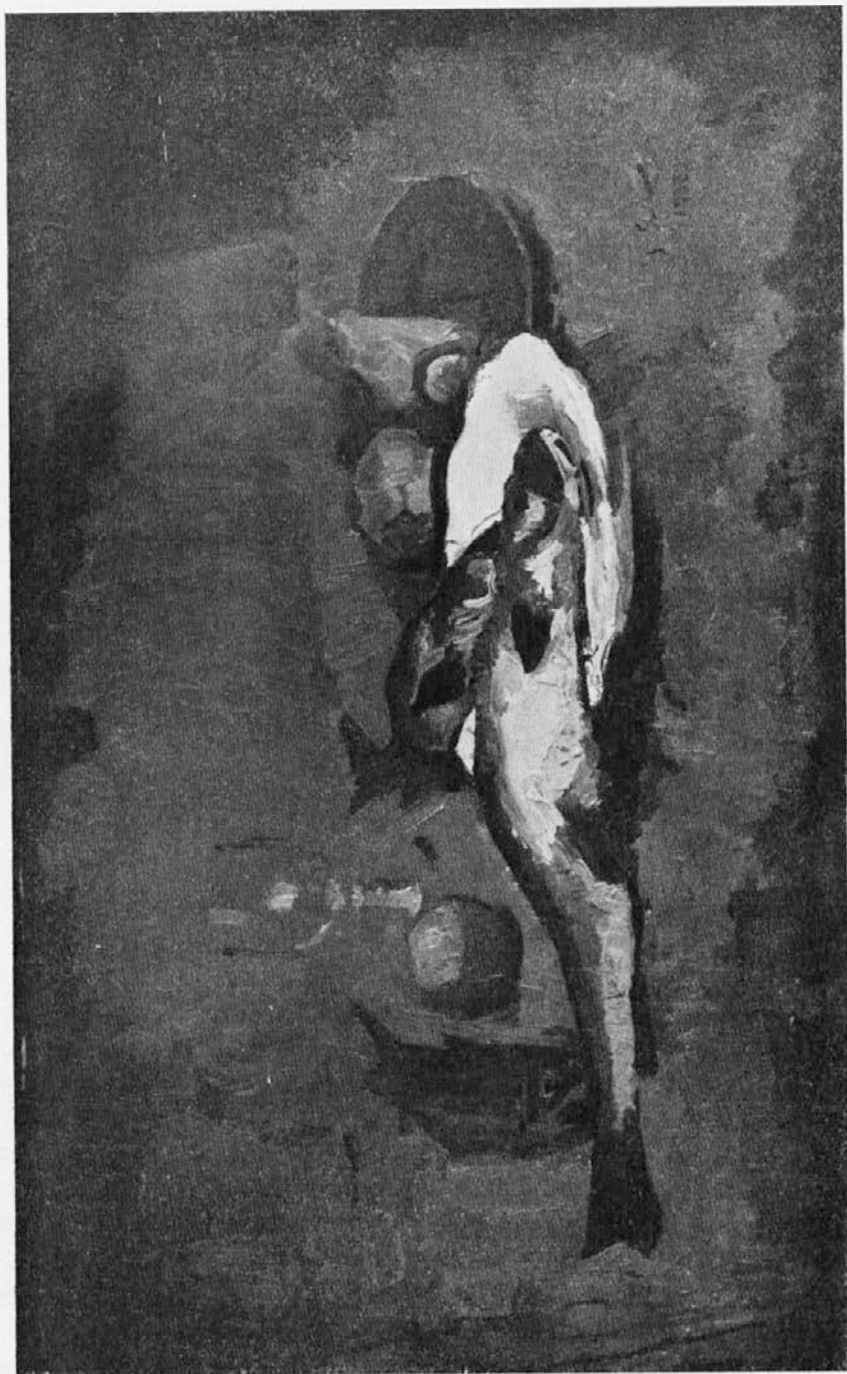
dobro celotni zgradbi, kajti na ta način pridejo bolj do izraza sintetični vtisi barv. Riba s tega zatišja je slikarski pojem naravnega pojava in kvintesenca njene koloristične vrednosti. Ravno tako pa tudi čaša v ozadju, ki nam o sebi pove več, nego goli naturalistični prepis. Motiv prosojne čaše ali posode je Kos večkrat upodobil na kubističnih mrtvih priudah, včasih zelo dualistično, kot smo videli. To ni naturalistično podana čaša z refleksi, kakršne ljubi recimo Vavpotič, ki jih slika z vso virtuoznostjo, temveč se je ta duhovita domislica porodila iz notranje strukture današnjega štadija barve pri Kosu. Kdor na ta način ljubi gosto, neprodarno ali opakno barvo, kakor Kos na svojih ribjih zatišjih ali na sliki Gosposvetske ceste in podobnem, se izkaže tudi v njenem nasprotju, to je v najmanjši materi-

alnosti barve, v njeni popolni prosojnosti. Če bi na svetu ne bilo kozarcev, bi jih morali umetniki, kakršen je Kos, zaradi njihove propuščajajoče masivnosti in dražljive fine snovnosti šele ustvariti, tako fundamentalno izvira ta motiv iz njihovega stila. Zanimivo je primerjati tak detajl s podobnimi primeri pri Chardinu ali pri Nizozemcih in študirati, kako zelo so motivi njihovega upodabljanja prosojnosti drugačni.

Od ribjih zatišij ni daleč do mrtvih prirod z zelenjavo, kakršnih dvoje je nastalo v zadnjem letu, to sta Cvetača in Cvetača in korenje. Cvetača je nekoliko trša od poslednje in spada teoretično v tip barvastih pejzažev, kakršen je Oljčni gaj na Korčuli. Razpolaganje z barvo je brez dvoma na višku, toda predmeta ni popolnoma ogrelo in mu ni popolnoma pravično. To pa se je zgodilo na Cvetači in korenju (sl.). Ta slika je ne le kot sinteza med originalnim barvnim stilom na eni strani in predmetno snovnostjo na drugi, temveč tudi kar se prehodov med barvami tiče, živa, v občutju polna in morda se je to zgodilo ravno zategadelj, ker je umetnik tudi tukaj formo nekoliko razrahljal, odprl, skoroda poduševil. Polagoma odpadajo ostrine in temna senca cvetače na steni ni več hladna sivina senc poslopij z Gosposvetske ceste, niti mrzla, osamosvojena senca Dalij, temveč podobno kakor temna silhueta steklenice na Zatišju s sirom (sl.) element, ki daje vsej sliki enotnost, je topli duh tega zelenja, ki se je povzpел na steno in zdaj tam prede čas. Od vseh rož in podobnega je ta Mrtva priroda simpatičnejša, ker je njena barvna lepota zastrta, posamezni barvni sestavi ne tako jarki in ne v taki borbi med seboj. To je pot do harmoničnih slikarskih rešitev, ki bodo umetniku počasi omogočile še z večjim mojstrstvom pričarati pred nas podobo sveta v bogastvu njegove čiste slikovitosti.

7. Če je pričevanje zadnjih Kosovih del zanesljivo, ga umetniško ustvarjanje vodi proč od nekih naturalizmov, ki segajo v njegov svet iz stare dobe, predmeti bodo izgubili svoje vsakdanje obraze in ostala bo njihova idealna, v čistem smislu slikovita in v barvi utemeljena podoba. V takem smislu se utegne spremeniti zdaj predvsem ono področje, ki je v Kosovi umetnosti tako važno, to je figuralno upodabljanje. Že na sliki Vrtnarjeva hčerka (sl.) se je Kos zelo daleč povzpел od vseh podrobnosti, ki ga vežejo v okvir nekega svetovnega lika, preveč zdobljenega v detajle, in človeška figura se mu tu ni zastoj izgubila med rastline, to se pravi podana je v adekvatnem barvnem stilu, kot ga kaže rastlina. Zlasti pa se nam to približevanje k idealnemu liku razodeva na zadnjih dveh Načrtih za kompozicijo (sl.), ki preko onega, kar je v skici navada, razkrajata oziroma zanikata individualnost figure in sploh figuralnega pojava in jo ustvarjata le kot barvno koloristično vizijo. Tudi telesa in prostor so tu samo posledica razmerij med posameznimi barvnimi prvinami. Zanimivo pa je, da je ravno tu močno oživel kolorit 19. stoletja.

Pot, ki jo tu Kos nastopa, je v nekem smislu besede istovetna s slovesom od mrtve prirode. Mrtva priroda je zelo čudna zadeva. Lahko je to področje novotarskih in revolucionarnih umetniških spoznanj, kakor je bila v kubizmu, lahko pa tudi le nastrojenost prvin, ki koreninijo v preteklosti, so tu takorekoč ujete in čakajo odrešenja. Mnogo takega zatišnega značaja kažejo nekatere izmed Ko-

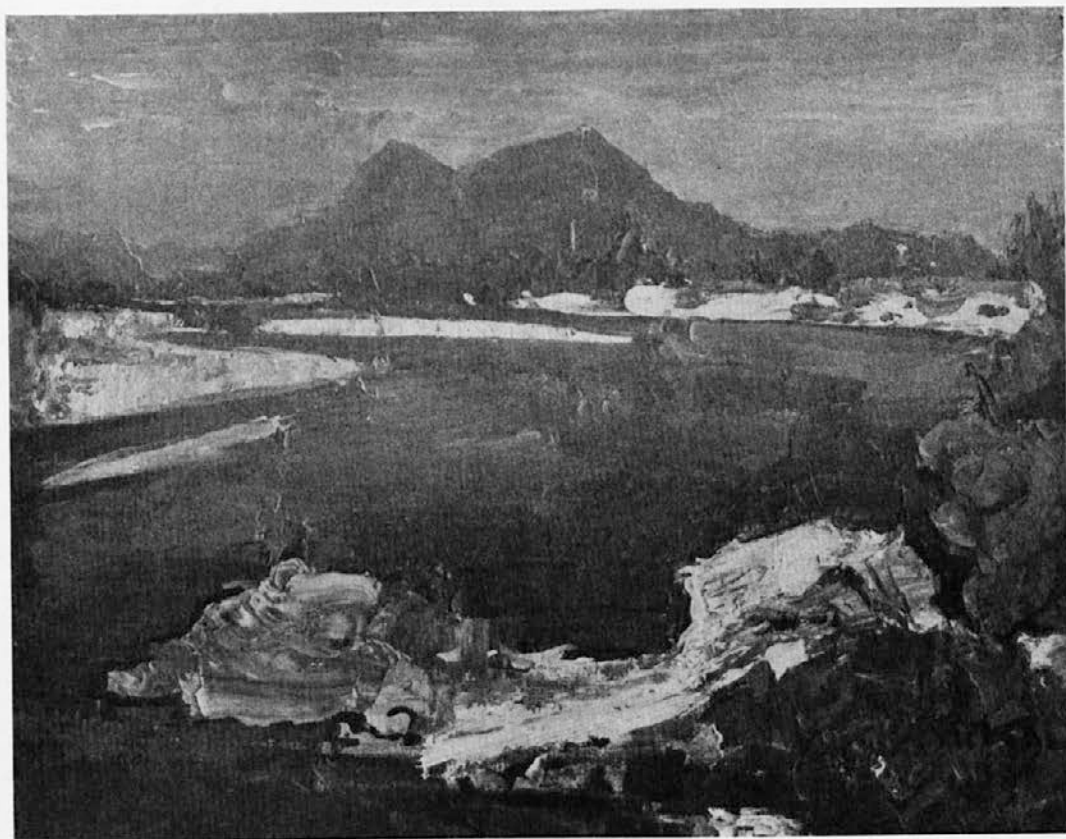


G. A. Kos — Ribe s kozarcem — 1938 — Last slikarja



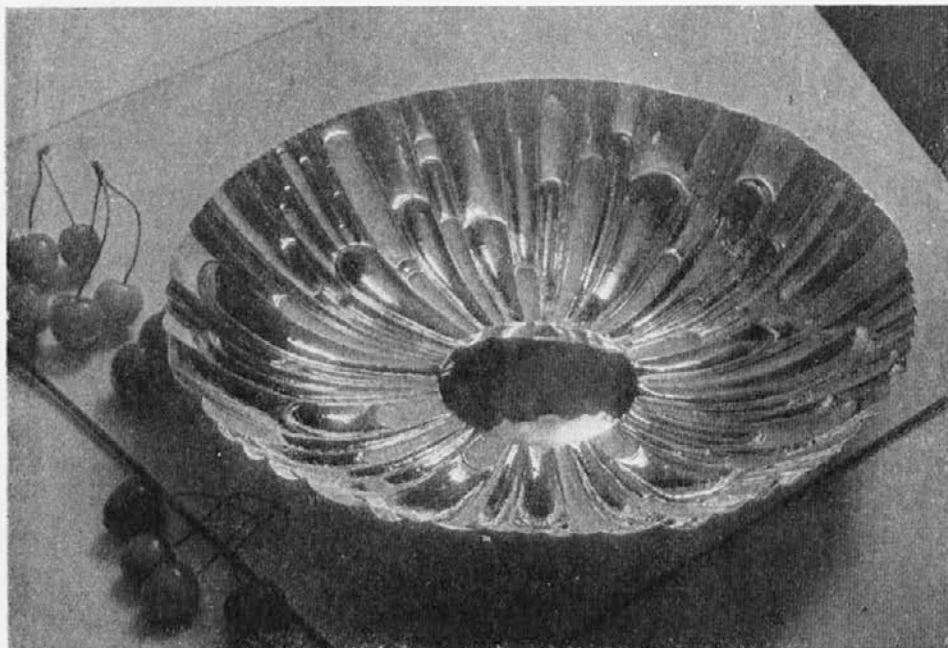
G. A. Kos — Kokra — 1938 — Kr. banska uprava dravske banovine

sovih figuralnih slik, predvsem vse one, na katerih je umetnik smatral za potrebno, da potegne figuro v format majhnega, drobnega in brezpomembnega življenja, polnega detajlov in nepotrebnih posameznosti, spričo katerih se je izgubila glavna misel. Če pa kje, velja ravno tu, namreč v figuralni sliki in kompoziciji, potegniti z vso odločnostjo zaključke, ki jih je Kos izvedel v zadnjih zatišjih in deloma že tudi na Polaktu (sl.). Figuro je treba osvoboditi vsega, kar jo utesnjuje v zatišen prostor ali v vsakdanji opravek. Dvigniti jo je treba, če se sme tako reči, iz sfere njenih družabnih obveznosti v okrožje čistega slikarskega pojava in formalnih vrednot, kakršne so Kopalke ali Dva akta, razbiti je treba interijer, ki jo oklepa, sneti ji konkretni obraz in jo pogledati v čisti luči absolutne oblike in barve, ako naj postane znanilka monumentalnega figuralnega slikarstva in umetnosti in ako noče biti več zgolj figuralno zatišje med drugimi zatišji. V Kosovem figuralnem stilu, kakor leži pred nami v dosedanjih delih, so vidne zadostne osnove, da ostvari danes ono, o čemer že dolgo časa sanja, ideal slikarske monumentalne figuralike.



G. A. Kos — Sava s Šmarno goro — 1938 — Last slikarja

Počasi, a zagotovo se namreč oddaljujemo od krajinarstva in naturalizma. Kakor je bila ta zadeva spočetka zanimiva, močna, potrebna in polna klic, tako izgublja danes tla pod nogami, kajti izpodmika mu jih ves sodobni razvoj življenja in sveta. Umetnost je vselej njuno zrcalo. In ta umetnost stoji danes pred nalogo, ustvariti veliko figuralno umetnino, dokument osebnostnih vsebin in vrednot, figuralni stil, ki je staro izrazilo genijev in karakterjev. Že dolgo nismo imeli opravka z vselej aktualno temo človeške figure, njene dramatike, usode, aktivnosti, padca in dviga. Naše krajinarstvo je prineslo slovenski umetnosti izrednih vrednot, ki ne bodo nikdar zašle. Ali danes je čas na drugi strani. In če sedaj v tem svitu še enkrat pogledamo umetnost G. A. Kosa, potem je treba reči, da je v njej mnogo prsti, plodne za nastanek novega umetnostnega sveta, zgrajenega iz velikega figuralnega stila, saj segajo umetnikove korenine globoko v zemljo naše klasične umetnostne preteklosti, v kateri je stal figuralni stil na prvem mestu, je pa v njegovi umetnosti tudi ono sodobno občutje, ki ta problem v polni meri doživlja in ga razume. Od te strani je umetnosti G. A. Kosa dano pri nas posebno mesto.



Jela Wilfanova — Skleda za sadje — Tolčeno srebro

Bohumil Markalous

KAJ JE UMETNOST

4. PODUHOVLJENJE

Ko sem bil med vojno v Srbiji, sem prenočeval z madžarskim častnikom v nekem hlevu. Bila je noč. Mož se je premetaval poleg mene. Ni mogel zaspati. Misli je na svojce v Sedmograški. Prižgala sva svečo. Pokazal mi je sliko svoje žene in svojih otrok. Če bi bil iskren in brezobziren do njegovih čustev, bi mu moral vrniti sliko, češ naj me pusti pri miru. A kaj sem storil? Hvalil sem mu njegovo gospo, rekel sem, da ji seva dobrota z lica in občudoval sem otroke. Kako je bilo mogoče, da nisva bila ene misli? Mož, s katerim sem prenočeval, je nosil v sebi bogastvo užitek iz vsega svojega življenja. Gospa je bila njegova študentska ljubezen. Skrbeli so ga otroci. Rad jih je imel.

Njegova duševnost, njegova občutnost je spreminjala hladno optično gledanje. Jaz sem gledal brez duševnosti, on pa je gledal skozi steklo poduhovljenosti.

Pred vojno se je mnogo ljudi navduševalo za umetniško vzgojo. Za božič je prišel iz Prage mlad učitelj in je dejal: »Mati, grozno je, da imate nad posteljo sejmske bakrotiske! Poslej morajo biti v vseh naših stanovanjih le umetniške slike. Dvigniti moramo duha ljudstva! Naše društvo skrbi za širjenje poznavanja umetnosti. Jaz sem odbornik in pomesti moram najprej pred lastnim pragom... tole snameva s stene.« »Kaj?« je ugovarjala mati, »kaj si drzneš? Saj se rogaš! To sliko beneškega črnca mi je daroval tvoj oče na dan



Jela Wilfanova — Srebrni nakit — Zapestnica in ogrlica

najine poroke. K tej sliki sv. Salvatorja sem molila, ko si bil kot otrok težko bolan... Kako se le drzneš...?»

Kdo ima prav? Brez dvoma so postale te slike v teku desetletij, ki so jih izpolnjevali težki življenjski boji, čeprav so bile same po sebi brez cene, tej materi žive, verne priče notranjega življenja. Bile so ji zatočišče v nesrečah, tesnobah, simboli družinske enotnosti in pomoč v življenjskih borbah. Prav je imela, zakaj njena pravica je duhovna pravica, ne glede na umetniško ali ne-umetniško vrednost slik. To nas pouči, kako važen je za nas čas, ali boljše rečeno, duševno dogajanje, ki se vrši v času. Čas je potreben tudi za to, da nas tesneje poveže z umetniškim delom. Čas je vlil v tiste sejsmske slike pomembne duševne vrednote. Umetniška dela, pa naj bodo še tolikšne umetnine, ne pomenijo ničesar za neuko mater, njen način gledanja in za njeno duševnost, ki je zavzeta s skrbmi za družino.

Poduhovljenje ima življenjsko prostornost in ga lahko povežemo na kakoli. na katerikoli predmet, pa naj gre za neuporabno posteljo, na kateri je umirala naša stara mati, za preprogo, pipo, očetovo palico, staro zarjavelo sito, ki smo ga podedovali po teti, neokusni salon, v katerem smo preživeli mladost, polno čarobnih sanj, ogrizen peresnik, s katerim smo se učili pisati, ali celo kad, v kateri je prala teta perilo. Poduhovljenje je lahko kakršnokoli. Toplo in spoštljivo zaobjema staro kolibo, v kateri smo se rodili, ali blatno zanemarjeno vasico, naš rojstni kraj, ki se ga turisti nemara upravičeno izogibajo.

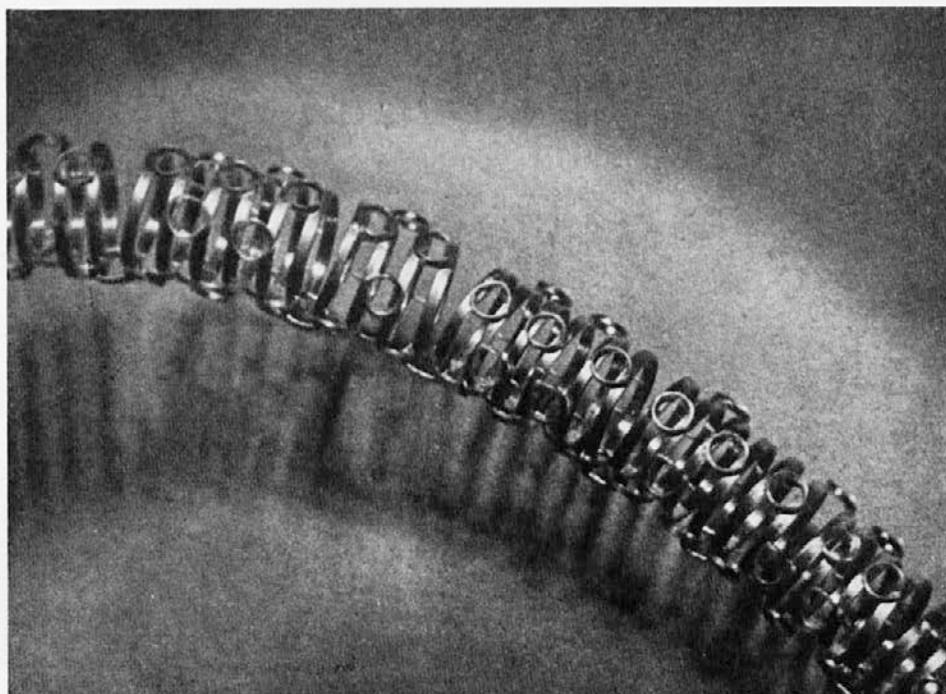


Jela Wilfanova — Srebrni nakit — Zapestnica, ogrlica in uhani

Tako se vrši nenehno poduhovljenje sveta in vsega, kar je v njem. To naše naziranje pa je v nesoglasju ne le s trezno, prirodno resničnostjo, marveč tudi z mislimi vseh drugih ljudi. V mnogih osebnih ali družinskih zadevah nas ne more nihče povsem razumeti. Poduhovljenje je notranje, čustveno, subjektivno stanje naših misli. Toda umetniška tvorba ni povezana s tistim, kar poduhovljamo po svojih osebnih vidikih, nego s tistim, kar se da poduhoviti s tipično človeških, družabnih in vsesplošnih vidikov, se pravi s tistih vidkov, ki so veljavni za vse ljudi.

Če bi bil madžarski častnik, ki je ljubil svojo ženo in otroke, umetnik, kipar, bi bil ustvaril iz njihovih navadnih obrazov in teles dela, ki bi imela vsesplošno vrednost, tudi če bi se oddaljili od svojih osebnih, zgolj poduhovljenih čustev. Ustvarjal bi mimo svojih ljubezenskih strasti, mimo svojih notranjih odnosov, ustvarjal bi iz silnega zamaknjenja, le da bi nemara nihče več ne razpoznal iz njegovih del dejanske, naravne podobe njegove družine. Njegove kipe bi razstavili in bi ga vprašali: »Gospod, sestavljamo katalog, kako boste torej imenovali svoje delo?« »Družina«, odgovarja zamišljeni mož, obračajoč svoje delo, da bi bilo čimbolj osvetljeno, »napišite: Podoba moje družine!« »Oprostite, gospod, saj poznamo vašo družino?«

»Dobro je«, pritrjuje mož, primerjajoč telesne podobe svoje družine s svojim delom, ki se zdi kakor brezoblična tvarina med seboj prepletenih nagih teles, »napišite torej rajši: Ljubezen, dobro je to: Ljubezen... Ne, ne pišite



Jela Wilfanova — Srebrni nakit — Detajl

Miran Jarc

EROS

Trenutki davni tihega sproščanja!
Šla sva v pokrajine . . . tako v svetišče
se vrača duša, v svoje pokojišče,
kjer sama v sebi se zave življenja.

O, doba skritega obiskovanja,
pogovorov in slutenj daleč zročih,
pomladi, pesmi, rož in src cvetočih
in zamolčanega pričakovanja.

Ves svet je nama bil le še odsev
svetlobe najine, vsak šum odmev
stokrat povračajočega se: Ti.

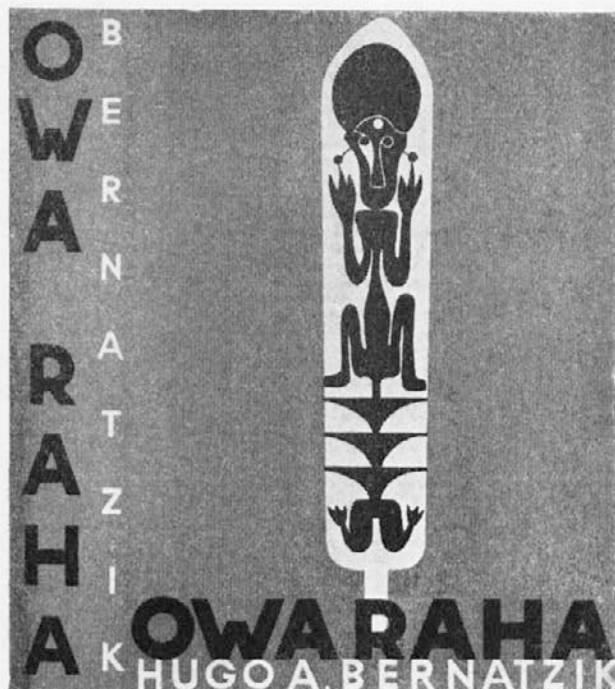
Kot v gozdu sva drug v drugem se gubila,
našlá se in v nov čar se prebudila,
ko sva okusila skrivnost krvi.

Ljubezen, napišite: Ljudje! Prosim torej: Ljudje! Počakajte! Nekaj mi prihaja na um«, premišlja kipar, »najlepši naslov bo: Usoda... Torej: Usoda! Da, človeška usoda.«

Tako je spremenil osebni čut v splošno človeški čut, osebno ljubezen v splošno ljubezen, poduhovljeno osebno čustvovanje v splošno vrednoteno umetnino, ta pa kaže usodno povezanost človeških teles in duš, ki živijo v večnem boju s prirodnimi elementi.

(Nadaljevanje)

(Prev. dr. R. Hl—y(



Jela Wilfanova — Načrt za knjižni ovoj I.

Slavko Savinšek:

Pa stopiš ti . . .

Sonce gre za goro,
angeli zarjo večerno tko,
s cvetnimi prstki tko jo v
oblačke grivate,
vanjo pripenjajo zvezdice
zlate,
s srebrnimi krili pozvanja-
jo v božji mir.

Pa stopiš ti v mladi večer.
Brž nehajo z rožnato igro,
strme se zagledajo v tvo-
je oči,
ki sijajo lepše kot njihova
zarja gori.

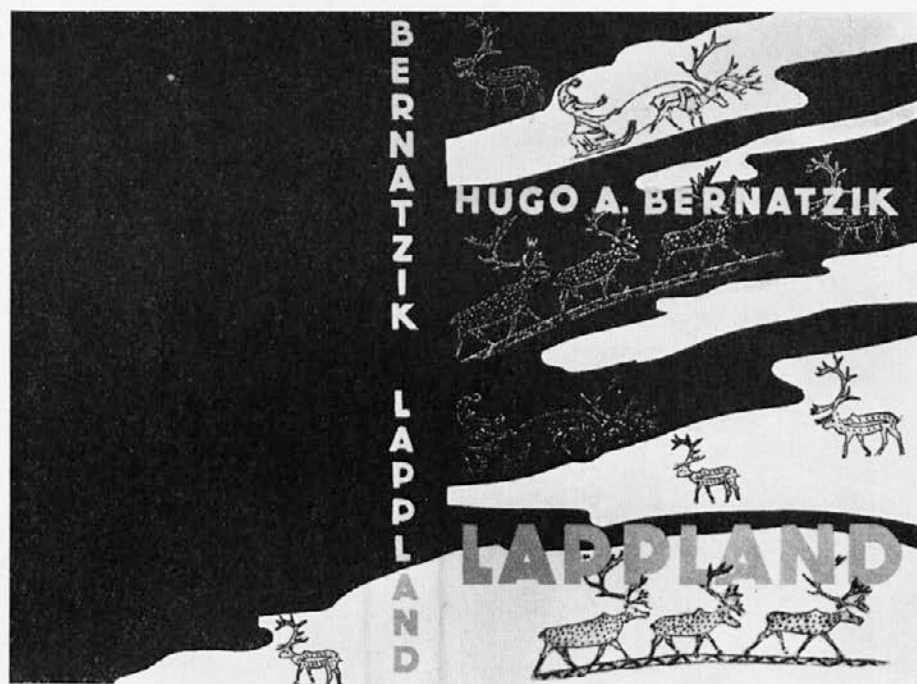
Alojz Gradnik

EPIGRAM
GIOVANNBATISTA STROZZIJA
NA MICHELANGELOV KIP „NOČ“

To Noč, ki tu zdaj tvoje vidijo oči
v presladkih sanjah spečo, Angelj je kipar
iz kamna izklésal in ker spi je živa stvar.
Če ne verjameš, zbudi jo in izpregovori.

ODGOVOR MICHELANGELOV

Ljubo je spanje, ljubše še da kamen sem, ko ni še
nikjer sramoti kraja in propast se samo večja.
Ne videti, ne slišati je zame zdaj le sreča,
zato ne budi me nikari! O govori tiše.



Jela Wilfanova — Načrt za knjižni ovoj II.

Matija Berdnik:

PREDVEČERNA PESEM

(Iz cikla »Klici iz tujine«)

Oblaki, oblaki se v rdečo brezbrežnost
gubé.

Moje misli, moje misli.

Nekje je pristanišče
vetrovi čolnov vanj ne puste.

Moje misli.

Nepokojna noč še tuli v daljavi,
moje ure brez spanja.

Odločil bi rad s te ostre poti,
vrata v vrtove so že zaprta.

Oblaki, oblaki.

Sedaj ne slišim več tvojega klica.

Živiš še in vendar si mrtva
pa si obljubila nekoč,

da mi boš Veronika.

Moje misli.

Vidiš in vendar si slepa —
pa si obljubila nekoč,
da boš hrepenenju mojemu
večernica.

Moje misli.

Vrtovi ob poteh so zaprti —
nikamor ne smeš.

Pred tabo je cesta, poglej,
dolga in trda

in oblaki podé se naprej —
oblaki, oblaki — — —



Fortunat Bergant — Križev pot — Olje — 1766 — Samostanska cerkev v Stični

Marjan Marolt

FORTUNAT BERGANT V LIKI

Viktor Steska piše v svoje »Slovenski umetnosti I« po Kukuljeviću o petih Bergantovih slikah v Liki; dve, sv. Pavel in sv. Ana da se nahajata v župni cerkvi v Otočcu; tri, sv. Elija, sv. Jožef in sv. Anton pa v Lešcu pri Otočcu. Na sliki sv. Pavla (Puščavnika) naj bi se nahajal glagolski napis: »Malana est ova figura po Fortunatu Wergantu v ljet. 1751.« Te, gotovo zanimive pa pomanjkljive podatke sedaj lahko spopolnim.

V Ličkem Lešcu visita v stranskih oltarjih res sliki sv. Jožefa in sv. Antona, ki sta pa nepomembni deli, stari morda nekaj desetletij. Sliki tudi po kompoziciji najmanj ne spominjata na Berganta. Ondotni cerkovnik pa je pravil, da sta bili dve sliki istih svetnikov dolgo časa med drugo staro šaro na cerkvenem podstrešju in da so ju pred kakšnimi petimi leti vrgli v peč.

Slika sv. Elije, ki je res Bergantova, pa krasi glavni oltar v sosednji župniji, v Sincu. Široka je 136 cm, visoka 214.5 cm, zgoraj zvonasto zaključena. V shrambi nad zakristijo iste cerkve pa je rezervirana za Narodno Galerijo Bergantova škapulirska MB (99×148.5 cm, segmenten zaključek). Elija je latinsko signiran in datiran z



Fortunat Bergant — Škapulirska Mati Božja — Olje ok. 1751 — Župnija v Sincu

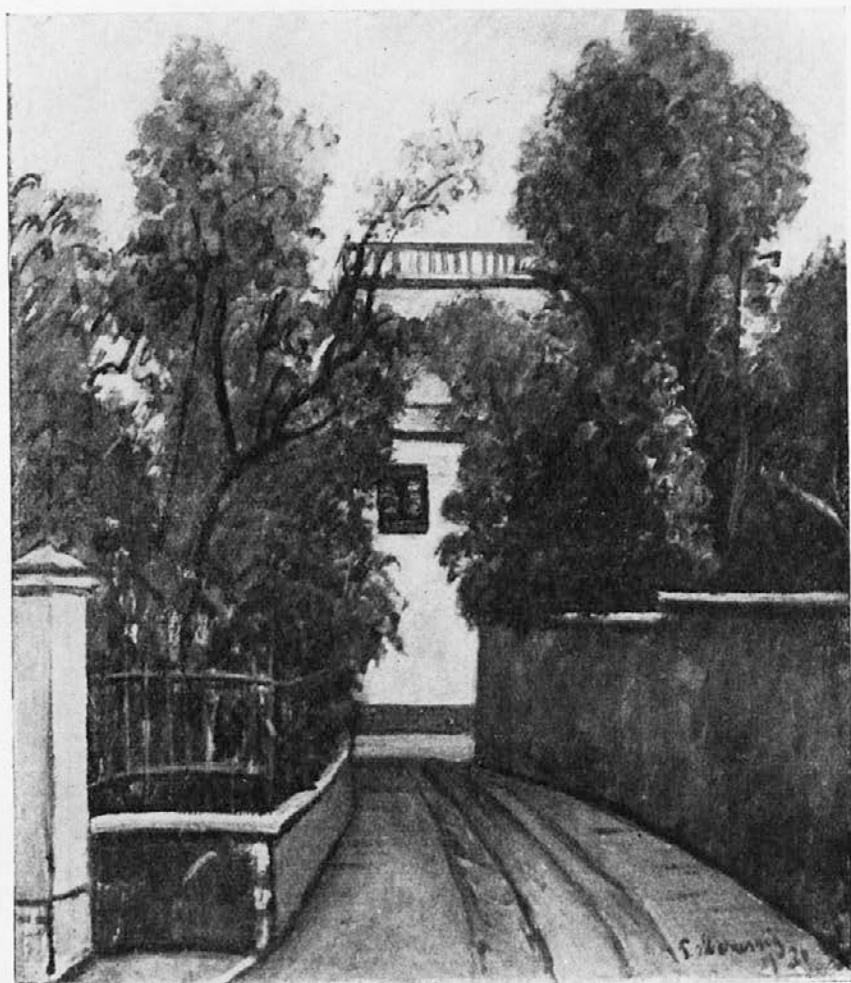
letnico 1751. Ni dvoma, da je Škapulirska MB sočasna s sv. Elijo (kolorit!) in tako sta se nam približali doslej najstarejši znani Bergantovi deli in to nepreslikani in precej dobro ohranjeni.

V župni cerkvi v Otočcu je devet Bergantov, ki pa so vsi preslikani skoraj do ne-spoznavnosti. Samo nenavadno graciozne držje, kompozicije, duplikat Škapulirske MB in sv. Florijana iz Loža in druge podrobnosti so me prepričali, da se skrivajo pod surovo barveno navlako nežni toni Bergantovega čopiča. Tudi signature so skrite pod novo barvo, če niso morda kje na hrbtih slik, ki pa so tako močno pribite na oltarne nastavke in atike, da si snemanja nisem mogel izprositi.

Puščavnika Pavla z glagolsko signaturo sem povsod zastonj iskal.



Fortunat Bergant — Sv. Elija — Olje 1751 — Zupnija v Sincu



■ Peter Marušič — Krajina — Olje

Iva Breščakova

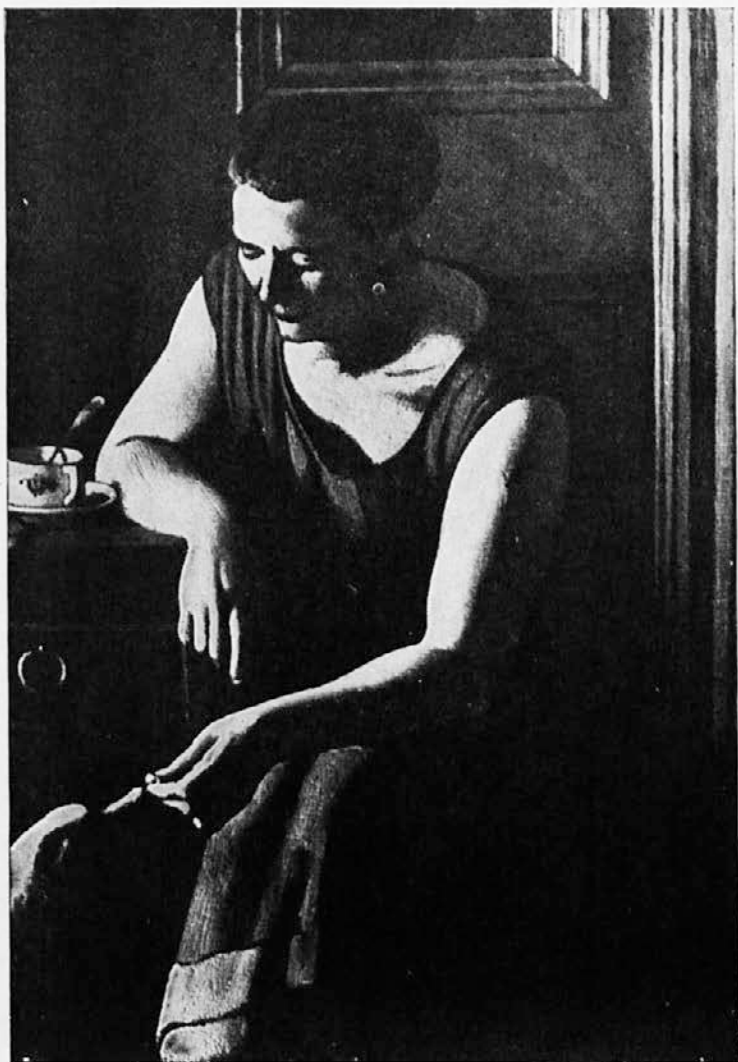
SLIKAR PETER MARUŠIČ

Meseca oktobra 1937. leta je umrl v Milanu slikar Peter Marušič (Piero Marussig). Umetnost je izgubila ž njim enega svojih najboljših, prijatelji in znanci pa človeka-moža, v najpopolnejšem smislu besede.

Po rodu Primorec, je bil rojen 17. maja 1879. leta v Trstu. Slikarstvo je študiral v Monakovem, na Dunaju in v Parizu. Za časa svetovne vojne je bil v Avstriji interniran in se je po vojni vrnil v Italijo, kjer se je leta 1920. ustalil v Milanu in je bil že po prvi razstavi povabljen, da vstopi v krog tamošnjih najboljših umetnikov.

Soustanovitelj in prvi eksponent moderne italijanske smeri, imenovane »novecento«, je Marušič prav v času, ko si je ta smer utrdila svoje pravo zakonito ravnotežje med verizmom in neoklasicizmom, našel ugoden trenutek in dal svoji umetnosti pravi izraz, našel pravo pot. Kot umetnik-človek močnega in neomahljivega značaja, je skoraj do zadnjega ostal zvest tej svoji tendenci.

Peter Marušič je imel pristno in originalno paleta. Njegove barve so zlasti v tihožitjih našle najdelikatnejšo muzikalčno interpretacijo. Njegovi portreti so skladni in dostojni. V slikanju teh podob je umetnik pogosto dosegel tisti značilni barviti inkarnat, ki je bil last mnogim najboljšim slikarjem starejših dob. V slikanju pokrajin pa je Marušič v zadnjih letih povzel tendence impresionistov.



Peter Marušič — Moja žena — Olie

Marušič se je s svojimi deli redno udeleževal vseh italijanskih razstav, poleg tega je pogosto razstavljal tudi v tujini. Njegove slike najdemo v najboljših galerijah v Montevideu, Amsterdamu, Moskvi in Parizu, vendar pa našemu velikemu prijatelju Marušiču usoda ni bila naklonjena. Življenje mu nikoli ni nudilo tistega, kar bi Marušič po svojih velikih umetniških vrlinah zaslužil.

Bistrega in prožnega duha, poštenega, kristalno čistega značaja, kontemplativna, nesebična duša, ki ji je bila vsaka površna ambicija zoprna, skratka ves umetnik, Marušič ni mogel biti človek, ki bi si morda z raznobarnimi znaki na suknjiču prisvojil priznanje tiste visoko leteče kritike, ki je v navidezni pozabljivosti šla mimo njega.

Discipliniran in metodičen delavec umetnik, je zapustil obsežno in bogato delo in temu delu je bila po smrti napisana in glasno izgovorjena tista pravična in poštena beseda, ki jo je umetnik Marušič v svojem težkem, v zadnjih letih aristokratsko ubožnem življenju zaman čakal.

Kolektivna razstava del pokojnega Marušiča je bila lani na veliki mednarodni razstavi Biennale v Benetkah, druga razstava je bila za obletnico smrti otvorjena v oktobru 1938 v prostorih akademije »Brera« v Milanu.



Peter Marušič — Podoba mlade žene — Olje

IZ UMETNIŠKEGA SVETA

Dr. Emil Hácha, III. prezident Češko-Slovaške je goreč ljubitelj likovne umetnosti in glasbe. Že leta 1904. je bil tajnik praške Moderne galerije, kjer je zlasti vneto delal na katalogiziranju in ureditvi prvih zbirke in je bil kasneje imenovan za člana kuratorija galerije. Kot funkcionar te pomembne umetniške ustanove je bil zlasti v tesnih prijateljskih stikih s kiparjem Myslbekom in slikarji Hynaisom, Preislerjem in Slavičkom starejšim. Poleg tega se je dr. Hácha aktivno udeleževal s pismeno besedo pri nemški izdaji topografije zgodovinskih in umetniških spomenikov. Prezident ima privatno knjižnico, ki vsebuje nekaj tisoč del z velikim številom zbornikov o umetnosti, beletrističnih knjig in lepih čeških bibliofilskih izdaj. Vse knjige brez izjeme so opremljene s knjižnimi znaki čeških grafikov. Znan je tudi njegova obsežna zbirka stare in nove grafike in risb. Vse to kaže, da je dobila Češko-Slovaška državnega poglavarja, ki poleg težkega in odgovornega poklicnega dela stvarno in nesebično služi tudi lepim umetnostim, način vsega prezidentovega dela za umetnost pa kaže, da so nje-

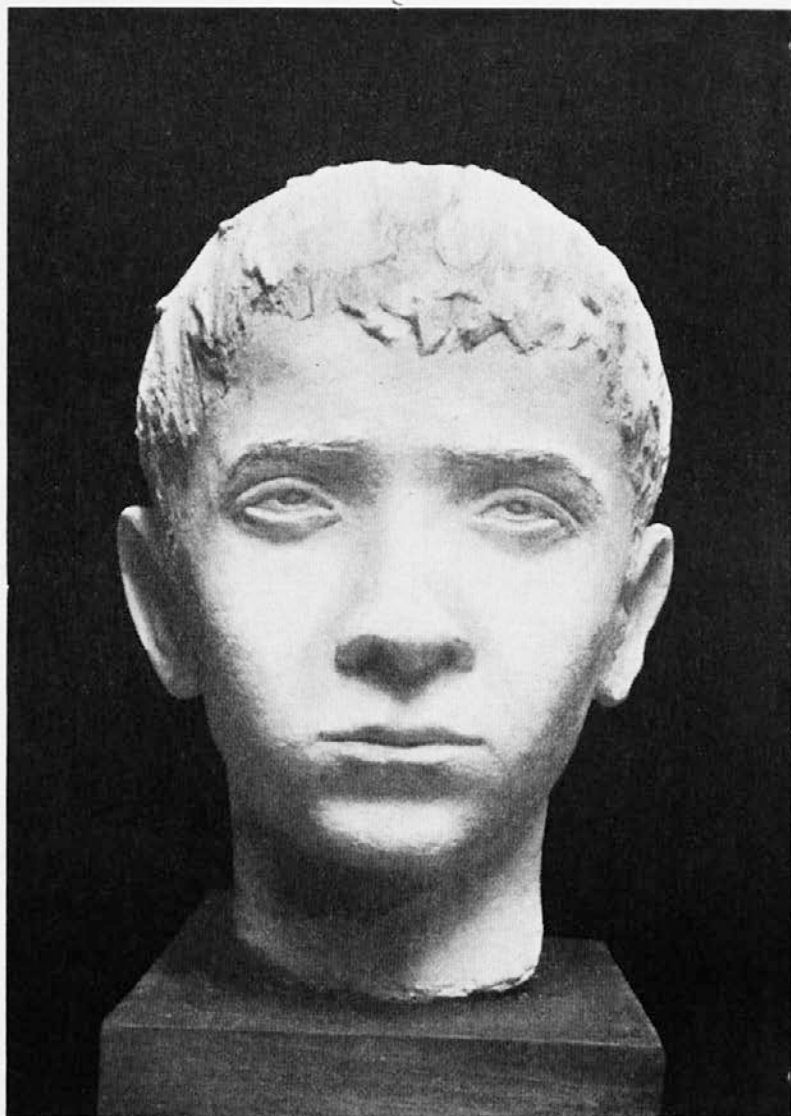
govi odnosi do umetnosti bili in ostanejo stvar globoke srčne kulture in resnične ljubezni do umetnosti.

Češka akademija znanosti in umetnosti je podelila za leta 1938 sledeče nagrade za likovno umetnost: Karel Kotrba, ki je pred kratkim umrl, je bil nagrajen za svoje življenjsko delo v kiparstvu z 10.000 Kč, drugo nagrado (6000 Kč) je prejel slikar Jan Kojan, tretjo nagrado (3000 Kč) slikar Václav Pavlik.

Dr. Karl Čapek, znameniti češki dramatik, pisatelj in esejist je 25. decembra 1938 umrl v Pragi. Z njim so izgubili Čehi enega najpomembnejših sodobnih kulturnih delavcev, ki je bil poleg tega tudi vnet in zaslužen pobornik modernih smeri v likovni umetnosti. Njegov brat Josef Čapek je priznan češki slikar in umetnostni kritik.

Iz praških pisem Jana Severina posnemamo:

Češke umetniške razstave v novembru in decembru m. l. so bile zelo



I. Cattich — Otroška glava — Mavec

številne in pomembne. Omenjamo le najvažnejše: 100. razstava »Jednote výtvarných umělců«, ki je bila prirejena v proslavo 40-letnice društvenega obstoja, je združila nekaj tudi pri nas znanih imen: Ludvik Kuba, O. Blažiček, J. Obrovský, kiparja Svec in L. Beneš in drugi. Umetniško društvo »Hollar« je priredilo razstavo grafikov (Bonda, Kobliha, V. Fiala in dr.) in obeh vodilnih članov V. Strettija in T. F. Simona, ki sta bila zastopana z olji. »Umělecká Beseda« je organizirala razstavo češkega pokrajinskega slikarstva. Sama znana imena: Vojtěch Sedláček, Josef

Čapek, Vlastimír Rada, Václav Rabas (predsednik društva), Jan Zrzavý, Karl Boháček, V. V. Novák, L. Šimák in drugi člani »Besede«, ki je poleg »Mánesa« največje in najpomembnejše češko umetniško društvo. »Umělecká Beseda« je kot znano organizirala velike razstave stare slovaške in baročne umetnosti, za leto 1940 pripravlja razstavo češke gotike in druge velike umetniške prireditve in izdaja poleg tega dvoje umetniških glasil »Lumír« in »Život«.

Ena največjih prireditev pa je bila razstava »Češke tradicije v 19. stolet-



Ugo Carrà — Ženski akt

ju» (od Josefa Mánesa do Maksa Svabinskega), ki jo je priredilo društvo »Mánes«. Razstava je obsegala dela največjih in najpomembnejših čeških slikarjev 19. stoletja. Večina razstavljenih del je bila širši javnosti neznana. Zastopani so bili Antonín Mánes, František Tkadlík, Josef Navrátil, Josef Mánes, Mikolaš Aleš, kipar Josef Václav Myslbek, Julius Mařák, Vaclav Brožík, Vojtěch Hynais, Antonín Slaviček, Jan Preisler in Maks Svabinský. Pozoren čitatelj bo opazil imena, ki so bila skoraj vsa v naši reviji že opetovano omenjena in smo od mnogih zgoraj navedenih mojstrov priobčili tudi reprodukcije del. Razstava sama je dosegla izreden uspeh in je imela zlasti ob nedeljah na tisoče obiskovalcev. Vidi se, da so se uresničile besede češkega kritika J. Pečírke, ki jih je napisal v najtežjih časih, ki jih je preživela Češko-Slovaška: Obiskuj-

te umetniške razstave! Velika tolažba je v delih umetnikov!

Od domačih umetniških prirediteljev omenjamo razstavo slikarjev Karla Jiraka, Maksa Kavčiča, Ivana Kosa in Zorana Mušiča in kiparja Frana Ravnikarja v Mariboru, slikarjev G. A. Kosa, Mihe Maleša in kiparja Franceta Goršeta v Ljubljani in razstava »50 let hrvatske umetnosti« v Zagrebu, ki so bile vse v decembru m. l.

Carnegiev institut v Pittsburghu (U. S. A.), o katerem smo v naši reviji že lani obširneje poročali, je na zadnji mednarodni razstavi sodobne umetnosti, katere so se udeležili umetniki iz vseh krajev Evrope in Amerike, podelil naslednje nagrade: Karl Hofer, nemški slikar (I. nagrada



Ramiro Meng — Mesto — Risba

1000 dolarjev), Maurice de Vlaminck, francoski slikar (II. nagrada 600 dolarjev), Arnold Blanch, ameriški slikar (III. nagrada). Častne nagrade sta prejela francoska slikarja Albert Marquet (500 dolarjev), Maurice Utrillo (300 dolarjev), in še nekateri drugi udeleženci. Skupno je bilo razstavljenih 365 slik od 355 umetnikov in 11 narodov. Naša država doslej žal še ni organizirala udeležbe naših umetnikov na teh pomembnih manifestacijah sodobne umetnosti. Največ nagrad so tedaj tudi letos odnesli Francozi. Med nagrajenci prejšnjih let omenjamo sledeča, danes že svetovno znana imena: K. X. Roussel (1926 II. nagrada), H. Matisse (1927 I. nagr.), Picasso 1930 I. nagr.), Dunoyer de Segonzac (1933), Derain (1934), Bonnard (1936 II. nagr.), Braque (1937 I. nagr.).

V pričujoči številki naše revije približujemo reprodukcije del naslednjih domačih in tujih umetnikov: Jela Wilfanova je slovenska rojkinja iz Trsta in

edina slovenska absolventinja dunajske šole za umetnostno obrt. Že med študijem in zlasti kasneje v samostojnem umetniškem delu se je specializirala za obdelavo žlahtnih kovin, kar izpričujejo tudi reprodukcije izdelkov v naši reviji. Poleg tega spadajo v njeno stroko razni drugi dekorativni predmeti kot šatulje, igrače, tapete in osnutki za knjige. Izredno kvalitetno umetniško delo je prineslo naši rojkinji visoka priznanja na velikih mednarodnih razstavah na Dunaju, v Milanu in Parizu. Vse njene izdelke odlikuje izvirna umetniška zasnova, očividna pa je tudi, kljub šolanju v tujini, slovenski dekorativni element.

Iz tržaškega kulturnega centra so zastopani Ugo Carrà, Mario Lannes, Marcello Mascherini in drugi, ki pripadajo vsi mlajši generaciji italijanskih likovnih umetnikov, o katerih smo v naši reviji poročali že lani.

Eno najzanimivejših del pa je slika, ki jo je napravil francoski slikar Jean Fou-



Mario Lannes — Dama na balkonu — Olje

quet (1415—1480). Fouquet je bil znamenit slikar miniaturist in eden prvih mojstrov francoskega slikarstva. Podoba, ki jo objavljamo, izpričuje izredno ljubezen do upodobljenega objekta, ljubezen do čistote in obenem enostavno igro s človeškimi formami. Fouquetova umetnost je umetnost izredne diskretne nežnosti, ki kljub temu nikakor ne izgublja stika z neposredno realnostjo in najbolj enostavno resničnostjo.

Slikar Miha Maleš je prejel povabilo ugledne galerije »Casa d' Artisti« v Milanu, da tamkaj razstavi večjo kolekcijo svojih del, zlasti olja iz novejših dobe, ki smo jih videli tudi na zadnji razstavi v Ljubljani. Slikar se je vabilu odzval in bo razstava odprta zadnje dni meseca marca.

14. januarja 1939 je minilo sto let odkar je bil v Aix-en-Provence rojen slovit francoski slikar Paul Cézanne. Francija bo z veliko razstavo proslavila življenjsko delo tega nadvse vestnega moj-

stra, ki je še mesec pred svojo smrtjo (1906. leta) dejal svojemu prijatelju Emilu Bernardu: »Ali bom sploh kdaj dosegel cilj, ki ga že tako dolgo zasledujem? To si iskreno želim in zaradi tega nadaljujem svoje študije. Študiram vedno naravo in dozdeva se mi, da polagoma napredujem.«

Druga zanimiva stoletnica je bila 7. januarja 1939, namreč stoletnica rojstva fotografije, ali točneje povedano stoletnica dne, ko je bilo francoski akademiji znanosti predloženo novo odkritje »dagerotipije«, to se pravi praktična uporaba fotografije, ki sta jo odkrila Francoza Nicéphore Niepce in slikar Louis Jacques M. Niepce. Zanimivo je, da se je že takoj ob prvih skromnih početkih fotografije pojavilo vprašanje, ali je fotografija umetnost. 1850. leta je francoski slikar Ingres dejal: »Prav tako natančnost bi hotel doseči v svojih slikah.« Slikar Daubigny je bil kritičnejši in je izjavil: »Fotografija posnema vse in ne izrazi ničesar. Ona je slepa v svetu duha!«



Dyalma Stultus — V gostilni — Olje

Galerija Leicester v Londonu je priredila zanimivo razstavo v minulem letu — razstavo mladih talentiranih umetnikov, ki še niso doživeli svojega 40. leta.

Za umetnike, ki studirajo v Parizu, je italijanska vlada ustanovila svoj institut pod imenom »Maison des artistes italiens«.

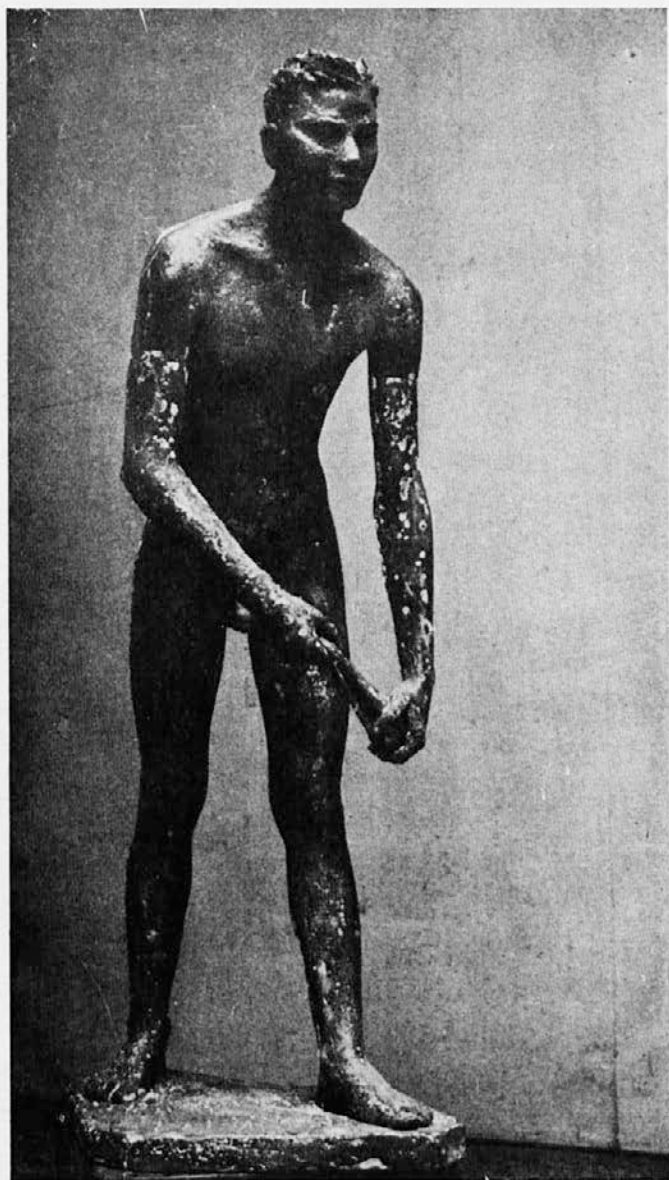
Stolnica v Reimsu je bila obnovljena. Obnovitev cerkve je stala 37 milijonov fr.

Jaroslav Janoušek: Zplanělá ves, 1938, izdala Vlastivědná knižnice Klatovska (urednika J. Biskup in K. Polák). Avtor ljubezljivo napisane novele pripada mlajši generaciji čeških pisateljev (rojen 1909) in je član literarnega umetniškega krožka Aktivistov. Njegova dosedanja dela so vzbudila veliko pozornost, kot smo o tem že poročali v 1. številki letošnjega letnika. Tudi povest pod gornjim naslovom izpričuje veliko nadarjenost in izrazito naklonjenost k socialnemu

realizmu. Grafično opremo sta napravila slikarja L. Havlík in B. Tůma. Cena Kč 5.

Umění na Slovensku odkaz země a lidu. Soubor dokumentů. Redigoval Karel Šourek. Melantrich 1938 Praha.

Pod gornjim naslovom je izdala znana praška založba veliko, 10 snopičev obsegajoče delo, posvečeno slovaški umetnosti. Poleg 1331 slik večinoma pol- in celostranskega formata prinaša ta lepa publikacija k vsakemu sešitku tudi potrebna uvodna pojasnila, nadalje pa tudi natančne opise k posameznim slikam, tako da se bralec o vseh detaljih lahko pouči. »Umění na Slovensku« je v tej in taki izdaji omogočila razstava slovaške umetnosti, ki je bila l. 1937 v Prazi in na kateri so prireditelji zbrali ne le veliko gradiva, temveč tudi mnogo do slej nepoznanih spomenikov umetnostne tvornosti, ki jih sicer obiskovalec Slovaške



Mario Sartori — Akt

ne more videti. Prireditelji niso zamudili edinstvene prilike, ki jim jo je razstava nudila glede publikacije ter so potem priredili v naslovu omenjeni zbornik.

»Umění na Slovensku« obsega vse dobe slovaške zgodovine in pričinja se I. snopič s pravekom ter z začetkom zgodovine. Tako zvani »pravek« ali najstarejše dobe je uredil znani predzgodovinar Jan Eisner, ki je tudi napisal uvod v dotični snopič, rimsko dobo pa Vojtech Ondrouch.

Iz slikanega materiala tega snopiča zaslužijo omembo oblikovno izredno lepe posode s t. zv. trakastim ter rezljanim ornamentom iz neolitske dobe, dalje hallstattskodobne posode, lepi primeri skitskega stila in keltskega lončarstva. Spomeniki rimske dobe zaostajajo za umetniško in etnološko pomembnostjo predrimskih, pač pa so tem zopet enakovredni spomeniki iz dobe preseljevanja narodov, posebno predmeti t. zv. tipa Keszthely. Tega oddelka ni mogoče



Marcello Mascherini — Satir — Bron

zapustiti, ne da bi poudarili izredno dovršenost ter profinjenost v fotografiji predzgodovinskih predmetov, zlasti lončarstva. Tehnika neretuširanih ozadij, ki je tu-ri lastna Francozom, je predmetu mnogo bolj pravična nego obratna tehnika in se v tem pogledu lahko česa naučimo; je taka slika tudi bolj estetična, naravno pa je, da zahtevo popoln fotografski laboratorij.

II. snopič je posvečen arhitekturi Srednjega veka in ga je uredil ter uvod napisal Vaclav Mencl. Od romantike do gotike se tu vrste cerkvene in posvetne stavbe v reprodukcijah celote in detajlov. Če je tip arhitekture v glavnem internacionalen, je v detajlih zelo mnogo lokalnega življa, omenjamo pa izmed vsega zlasti rebraste svode, ki zaslužijo tudi s fotografične strani vse priznanje. Za slovensko gotiko leži tu mnogo poučnega primerjalnega gradiva. Isto velja tudi o dvojnem (III, IV) snopiču,

ki je namenjen slikarstvu in kiparstvu srednjega veka. Ta dvojni zvezek, ki ga je uredil Vladimir Wagner, prinaša kar 3 barvaste priloge in je med onimi sešitki dela, ki so njega največja dragocenost. Tu se vidi šele, kako bogata je Slovaška na slikarskih spomenikih srednjega veka. Nič manj bogata pa ni na kiparskih spomenikih, od katerih vidimo zavidljivo veliko vrsto prostih soh, pa tudi reliefov. Slovaška je v gotski dobi pravi umetnostni eldorado in gotski stilni izraz temu narodu »leži«. Razumljivo je potem, da se tudi kovinska in zlatarska umetnost srednjega veka drži na izredno visoki stopnji; obravnava jo v V. snopiču Karel Sourek. V tej panogi je skrita zakladnica avtohtonih umetnostnih vrednot in prvin, le škoda, da splošna uredba dela, ki je zasledovala bolj cilj, iztrgati edinstveno zbirko razstave pozabi, o tem ne vodi računa v oni meri, v kateri bi bilo



Jean Fouquet — Marija z Jezusom — Olje — Pariz

to posebno želeli. Tudi glede umetniških vezenin in tkanin (Emanuel Poche) Slovaška ta čas ne zaostaja za drugimi kulturnimi deželami.

V skupnem VI.—VII. sešitku se obravnava umetnostne tvorbe od renesanse do moderne dobe. Te so obdelali: Dobr. Menclova (arhitekturo do XVIII. stol.), V. V. Štech (slikarstvo in plastiko do konca XVIII. stol.) in Jan Hofman (umetnost XIX. stol.). Gradivo tega snopiča je zelo poučno za študij postopnega nastajanja nekakega srednjedonavskega umetnostnega stila, ki ima v večji meri nego pa nam to priznava mednarodna umetnostna veda, svoje korenine v umetniško izredno in originalno plodnem slovaškem prostoru. Ravno to gradivo pa je še v celoti neobdelano.

Z VIII. snopičem, v katerem obravnavata Alžbeta Güntherova - Mayerova keramiko, H. Landsfeld pa fajanso, se pričneta ljudski umetnosti posvečeni od-

delek tega monumentalnega zbornika. Za ljubitelja keramike je VIII. snopič vir velikih užitkov, ravno tako pa tudi za narodopisca. V IX. snopiču je zbrano predvsem kiparstvo in slikarstvo. V uvodu piše o umetnosti mesta in dežele V. V. Štech, o nastanku ljudske umetnosti pa Anton Vavčevič. Glede na material v slikarskem delu bi si želeli v uvodu sistematičnega pregleda, ki bi šele mogel poodčititi to neizčrpno zakladnico ljudske umetnosti, kakor je Slovaška. O njej priča X. snopič, v katerem so zbrani primeri ljudskega vezenja, tkanja in čipk, keramike, ljudskega stavbarstva in podobnega. Vilem Pražak je v tem zvezku obdelal slovaške ljudske vezenine, ki jih smatra po pravici za najlepše izdelke slovaške ljudske umetnosti, to je umetnosti slovaške žene.

Kar se poglavja ljudske umetnosti tiče, ima ta odlična publikacija že predhodnika, to je oni tudi znanstveno izvrstno po-



Pietà — Slovaški ljudski lesorez — Iz knjige »Umění na Slovensku«, Praga 1938

rabni album D. Jurkoviča, Prace lídu našeho. Radi tega pa sedanja ni odveč, čeprav je morda po zasnovi nekaj manj sistematična. Zlasti so novost, ki jo je treba poudariti, na višku sodobne fotografske in grafične tehnike stoječe reprodukcije, ki omogočajo delo znanstvenika, ter užitek ljubitelja. Glede splošno-umetnostnega oddelka te publikacije bo pa pač veljalo, da je Slovaška umetnost to pot prvič v taki obliki stopila pred širši forum, ki bo njeno visoko tvorbo gotovo vsakdo po zaslugi vrednotil. Delo je sestavljeno z veliko ljubeznijo, ki kar se grafične opreme tiče ni poznala nikahih meja; cela vrsta odlično

izvedenih barvastih prilog spremlja reprodukcije v navadnem klišejem tisku, ki sam stoji na zelo visoki stopnji. Članki sami razodevajo izdatno znanje in obvladane tvarine, katera pa stoji bolj ali manj na začetku svoje poznavnosti. »Umění na Slovensku« spada v vse naše javne knjižnice, ker je mnogo vezi, ki družijo naš prostor s slovaškim ter njegovim umetniškim ustvarjanjem. Sleherni, ki bo knjigo videl, pa bo moral izreči priznanje in zahvalo prirediteljem in izdajateljem tega prvovrstnega zbornika.

R. L.

(Barvasta priloga v današnji številki je iz knjige »Umění na Slovensku«, Praga 1938).

Največji slovenski pupilarnovarni denarni zavod

Mestna hranilnica ljubljanska

Stanje vlog 1. 1. 1939 preko Din 400,000.000'—

Lastne rezerve nad Din 26,000.000'—

Dovoljuje posojila proti vknjižbi.

Za vse obveze hranilnice jamči Mestna občina ljubljanska

KLISARNA

JUGOGRAFIKA

Sv. Petra nasip št. 23

Izdeluje klišeje vseh vrst, eno in večbarvne

JOŽE ŽABJEK

KNJIGOVEZNICA — — LJUBLJANA, DALMATINOVA 10



TELEFON 24-87

Najmoderneje urejena delavnica za vsa knjigoveška dela. Hitra in točna postrežba pri nizkih cenah. Izdelovanje posebnih akcidenčnih vezav po individualnih osnutkih. Trgovske knjige po naročilu, lastni črtalni stroj za vse vrste rastriranih tiskovin. Izvirne platnice za »UMETNOST« (Din 15, z vezavo Din 20.— za vsak letnik).

Franc Mostar

Ljubljana

Galjevica šte. 57

Telefon 49-57

Telefon 49-57

Izdelovanje odlitkov umetnin (kipov, plaket), okovja za stavbe, okraskov itd. Prvovrstna izdelava po konkurenčnih solidnih cenah. Vliya za vse slovenske kiparje.



N'mav črez izaro in druge narodne koroške pesmi je naslov nove monumentalne izdaje naše založbe. Knjiga je bibliofilsko numerirana izdaja, ki je izšla v 200 izvodih — 1—200 na japonski način tiskana v dveh barvah po izvornih lesorezih na antičnem papirju.

Te pretresljive in otožne koroške narodne pesmi je opremil z izvornimi lesorezi mladi koroški rojak akademski slikar Franjo Golob. Le umetnik, ki je rojen na Koroškem, nam more podati pravo doživetje v podobi izgubljene zemlje.

Uvod v knjigo je napisal univerzitetni profesor dr. Francè Stelè. Cena v platno vezanemu izvodu je 150 din.

Kipar France Gorše je naslov krasni monografiji, ki je tudi izšla te dni. Knjiga vsebuje poleg uvodnih besed, ki jih je napisal dr. Rajko Ložar, še preko 60 odličnih reprodukcij, ki nazorno predstavljajo vso veličino in moč tega velikega našega kiparja. Cena knjigi vezani v pol platno je 60 din, na krednem papirju 70 din.

Miha Maleš: Slavni Slovenci. Bibliofilska numerirana izdaja 1—198 in od avtorja signirana. Vsebuje 87 izvornih lesorezov od naših slavni mož in žena od Trubarja preko Prešerna, Kreka, Kobilce, Prijateljca, Adamiča pa do S. Kosovela.

Cena izdaji, ki ji je napisal uvod urednik Umetnosti Martin Benčina in ki je tiskana in izdana na japonski način in v platno vezana, je 240 din.

Vse tri knjige so izšle pri **Bibliofilski založbi v Ljubljani, Pod turnom 5.**

Na ta naslov sprejemamo naročila. Dovoljeno je tudi plačevanje v rednih mesečnih obrokih.

NARODNA TISKARNA

V LJUBLJANI, KNAFLJEVA 5



IZVRŠUJE RAZLIČNE MO-
DERNE TISKOVINE OKUS-
NO, SOLIDNO IN POCENI

TELEFON ŠT. 31-22 - 31-26
POŠTNI ČEKOVNI RAČUN
V LJUBLJANI ŠTEV. 10.534



»Umetnost« — izide dvanajst številok na leto. Celoletna naročnina znaša 80 din, na umetniškem papirju 110 din (za inozemstvo 20 din več). Posamezna dvojna številka 20 din, na umetniškem papirju 25 din.

Poštno hranilnični račun št. 17-794: Umetnost, mesečnik za umetniško kulturo — uprava, Ljubljana. Naročila, dopise in reklamacije je nasloviti na naslov uredništva in uprave v Ljubljani, Pod turnom št. 5.

Izdaja Bibliofilska založba v Ljubljani. Urejuje uredniški odbor (dr. Rajko Ložar, France Gorše, Martin Benčina), odgovarja Miha Maleš. Vsi v Ljubljani. Nenaročeno gradivo se ne vrača. — Tisk Narodne tiskarne (predstavnik Fran Jeran) v Ljubljani.