

Ivanka Reberski

Znanstvena savjetnica u mirovini

Izvorni znanstveni rad / Original scientific paper

8. 11. 2006.

## Modernizam Ede Kovačevića pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća

*Ključne riječi: Edo Kovačević, slikarstvo, pedesete i šezdesete godine 20. st., modernizam, kolorizam, intimizam, dekompozicija slike*

*Key Words: Edo Kovačević, painting, 50-ies and 60-ies years of 20. century, modernism, colorism, intimacy, decomposition of picture*

*Predmet ove analize je nedovoljno poznata slikarska dionica Ede Kovačevića iz razdoblja pedesetih i šezdesetih godina, koja dosad nije bila primjereno valorizirana i prepoznata kao doprinos ranog poslijeratnog osuvremenjavanja likovnog vokabulara. Riječ je slikarovu velikom razdoblju likovnih okušavanja kojima je ostvario autentičnu redukciju forme, sintezu forme i boje, te uspostavio rafiniranu i prepoznatljivu harmonijsku ljestvicu utišanog kolorita kojom gradi sliku. Analiza prati razvoj njegova modernističkog izraza od najranije manifestacije reduciranog jezika na slici Slikar-Autoportret, iz 1948. godine, pa do dekompozicija s jakim aluzivnim i znakovitim konotacijama krajem šezdesetih godina.*

Slikar Edo Kovačević pripada onoj darovitoj i angažiranoj generaciji umjetnika koja je u razdoblju između dva rata i poslije izgrađivala našu slikarsku modernost, točnije, “dalje razvijala i varirala elementarni jezični materijal” slikarskog izraza.<sup>1</sup> Živ i radoznao, kultiviran i produhovljen, budno je, ali svojstveno i nenametljivo, pratio svoje vrijeme. To se burno vrijeme međuratno, ratno i poslijeratno ispreplelo u nesagledivu rasponu događaja i ideja, umjetničkih smjerova i pravaca, u kojima je ovaj slikar kao aktivni sudionik postao dio povijesti naše umjetnosti.

Slikarstvo Ede Kovačevića nije nepoznato, niti je ostalo sve dosad neobrađeno, kao djela inih, manje poznatih slikara, te stoga ni kritička retrospektiva održana krajem 2006. godine u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu ne bi trebala biti – i nije – otkriće.<sup>2</sup> No, u svakako ona nije samo *hommage* umjetniku u povodu 100-te obljetnice rođenja, nego i novo čitanje stvaralaštva samozatajnog umjetnika polagana hoda

kroz dinamična razdoblja dvadesetog stoljeća, u kojima je sudjelovao. U tom njegovu praćenju generalnih kretanja nesporno je i historiografski ovjereno slikarovo sudjelovanje u socijalno angažiranoj grupi *Zemlja* početkom tridesetih godina, a okretanje intimizmu koje je uslijedilo odmah potom, nakon ukinuća *Zemlje* 1935. godine, uklopilo se u magistralni trend hrvatskog slikarstva kasnih tridesetih i četrdesetih godina. Međutim, njegova poslijeratna “modernistička” okušavanja u koja se zaputio već potkraj četrdesetih, što je u našim okolnostima relativno rano, ostala su nedovoljno poznata, pa će stoga upravo ta najnevidentnija, a po našem mišljenju nezaobilazna faza Ede Kovačevića biti predmetom ove analize.

Odmah valja naglasiti da je Edo Kovačević još za života dobio određenu valorizaciju prvom potpunijom retrospektivom, a potom i monografijom iz pera prof. Radovana Ivančevića.<sup>3</sup> Ivančević je akribijom znanstvenika i čitkim

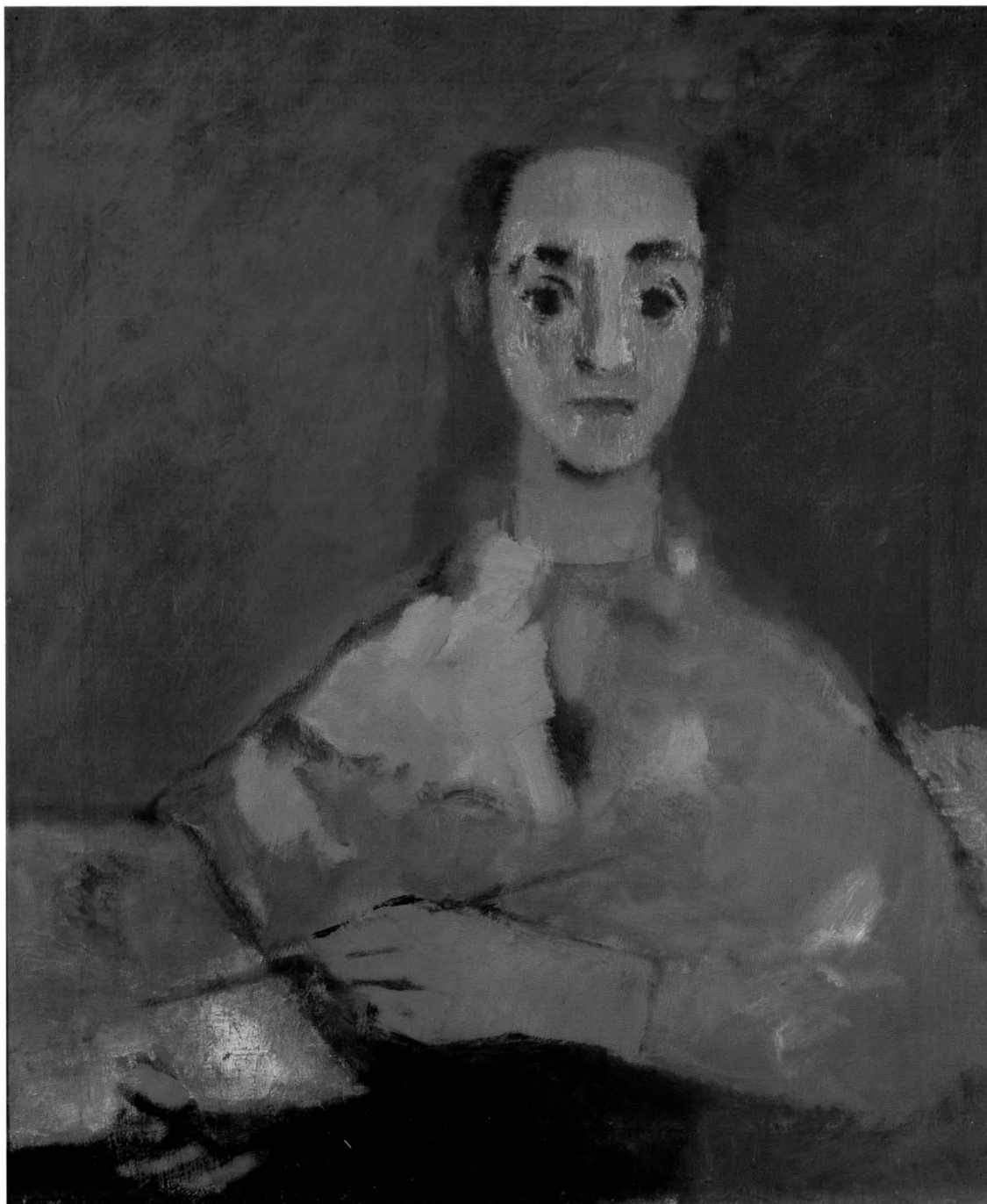


Edo Kovačević, *Rovinj*, 1948, ulje na platnu, 455 x 535 mm / *Rovinj*, 1948, oil on canvas, 455 x 535 mm

štivom proniknuo slojevitost njegova slikarstva i razjasnio moguće nesporazume oko njegove izrazite angažiranosti u ranoj “*zemljaškoj*” fazi naspram (prividno) anakronističkog lirskog intimiteta posljednjih stvaralačkih desetljeća, što zapravo nije bilo samo to. Tada se slikar, tematski usmjeren prirodi, sa zagorskim krajolicima i cvijećem deklarativno suprotstavljao invaziji “neumjetnosti” u naš likovni prostor prosvjedujući na taj način “*protiv spekulacija i podvala u umjetnosti*”.<sup>4</sup> No, ni Radovan Ivančević, niti uvažavanja vrijedni likovni kritičari koji su se njime bavili, prateći njegova rijetka pojavljivanja na javnoj likovnoj sceni, od kojih je Josip Depolo bio najdosljedniji, nisu se ozbiljnije osvrtni na Kovačevićeva izrazito modernistička ostvarenja prvih poslijeratnih desetljeća. Možda je razlog tome što ta djela o kojima je riječ nisu brojna i što su uopće bila rijetko izlagana, te nije bilo pravog povoda i prilike za njihovu značajniju promociju, a u prvoj retrospektivi su naprosto ostala u sjeni njegova “*zemljaškog*” slikarstva i nove poetike koja se u doba retrospektive, sedamdesetih godina, upravo radala s motivima cvijeća i zagorskih pejzaža. Tako su se ta vrijedna djela Kovačevićeva značajne modernističke međufaze, koja

su oduvijek u posjedu slikara, danas u njegovoj umjetničkoj ostavštini dobro čuvana u obitelji, naprosto izgubila iz vida dok ih nova kritička retrospektiva u Umjetničkom paviljonu, nije izronila na površinu.<sup>5</sup>

O Edi Kovačeviću uopće se nije mnogo pisalo. Moglo bi se kazati da je odjek kritike primjeren njegovoj povučenoj naravi i rijetkim nastupima u javnosti.<sup>6</sup> Pa i njegova konverzija u tihi i nenametljivu intimu u koju se povukao posljednjih desetljeća života (od kraja šezdesetih pa do smrti), posvećen pejzažima i mrtvim prirodama sa cvijećem, nije davala mnogo povoda za prikaze i oglede. U navali novih tendencija, medija i konceptuale, poetika tog klasika nije ni mogla pobuditi širi kritički interes. Od 1978. godine, dakle, od njegove prve prave retrospektive,<sup>7</sup> javnosti su bili prezentirani samo pojedini ciklusi njegova opusa, a ponajviše pasteli i crteži. Posljednja izložba za slikarova života, održana također u Umjetničkom paviljonu, prikazala je njegov tada recentni ciklus *Zagorskih krajolika* prema odabiru i s predgovorom Stanka Špoljarića.<sup>8</sup> Dvije, tri izložbe održane poslije slikarove smrti, imale su obilježje *hommagea*, s pejzažnom motivikom ili intimističkom tematikom portreta



Edo Kovačević, *Slikar (Autoportret)*, 1948, ulje na platnu, 550 x 460 mm / *Painter – Self-Portrait*, 1948, oil on canvas, 550 x 460 mm

i cvijeća.<sup>9</sup> Prema navedenom, može se zaključiti kako je sve pogodovalo tomu da se pojedini segmenti Kovačevićeva djela nisu ni mogli dosljednije učvrstiti u našoj povijesti umjetnosti, što je logično dovelo do toga da je predodžba o slikarskom doprinosu Ede Kovačevića sve do ove kritičke retrospektive ostala nepotpuna, a spoznaja nedoređena.

Osobito su se se iz vida posve izgubila njegova ne odviše

brojna, ali znakovita djela kojima je od kraja četrdesetih pa do potkraj šezdesetih potvrđivao svoju nazočnost u suvremenim transformacijama likovnog govora, što je već rečeno. Najupućeniji poznavalac slikarstva Ede Kovačevića, koji je njegovo djelo proučavao u uskom dijalogu s tada još živim i kreativno aktivnim umjetnikom – Radovan Ivančević, osvrnuo se u predgovoru kataloga retrospektivne iz-

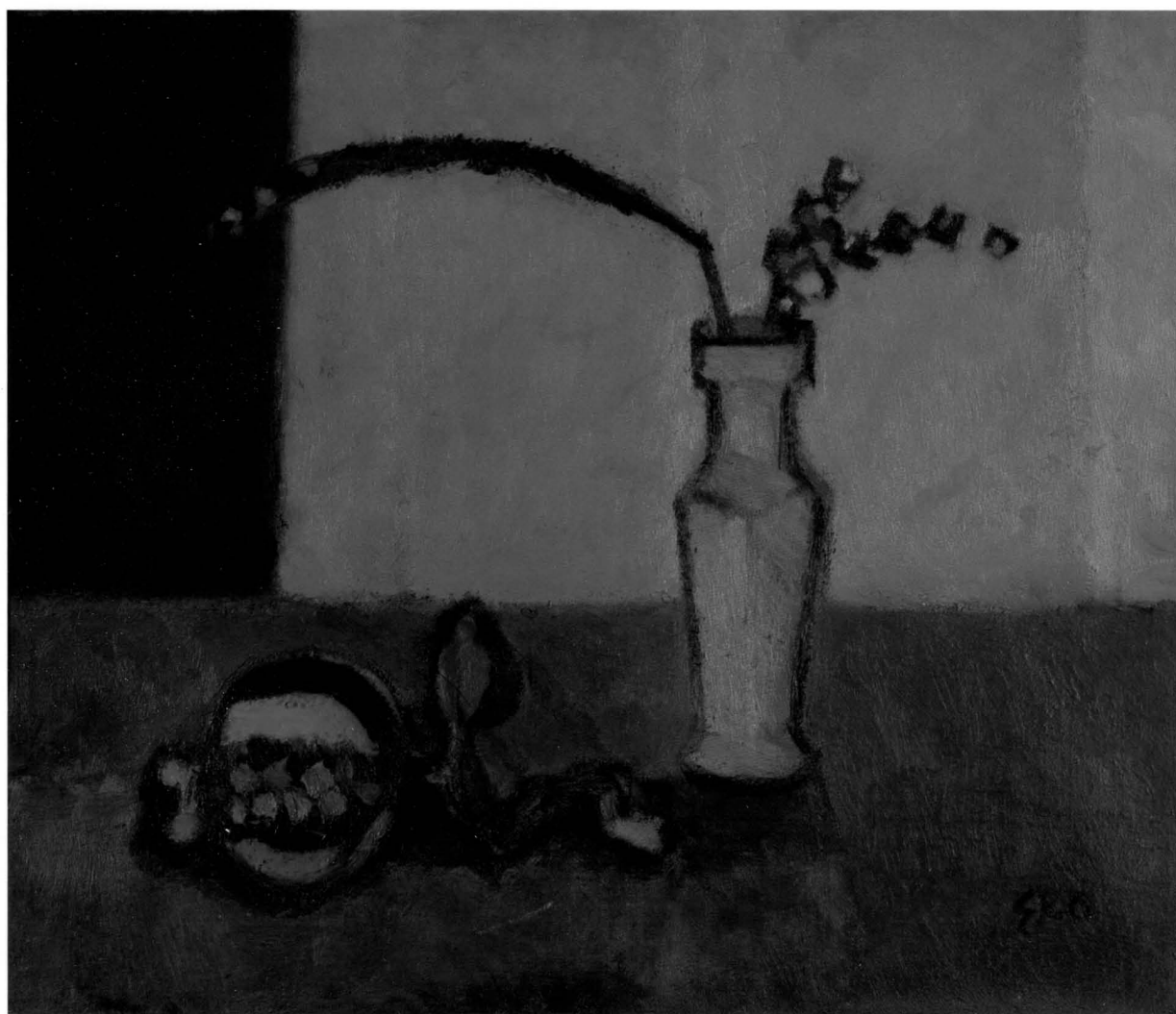


Edo Kovačević, *Plava vaza I*, 1955, ulje na platnu, 332 x 398 mm / *Blue Vase I*, 1955, oil on canvas, 332 x 398 mm

ložbe samo na sliku nazvanu *Slikar – Autoportret*, iz 1948. godine, a mnogo više prostora nije posvetio ostalim djelima ni u monografiji. Prosudujući o toj slici, dobro je primijetio kako je riječ o “*nagovještaju unutrašnje slobode*”, što ona doista jest, ali njegovo daljnje određenje izrečeno o toj slici kao “*istinitoj ispovijedi vedrine nakon ratne more*”,<sup>10</sup> posve je nedostavno i neprimjereno njezinu značenju. Nešto više prostora posvetio je Ivančević u monografiji o Edi Kovačeviću njegovu pariškom ciklusu iz 1958. godine.<sup>11</sup> Grgo Gamulin je u svom pregledu *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća* Edu Kovačevića svrstao na početak slikarske grupacije koju je nazvao “*Nastavljači intimizma*”, i time ga obilježio intimističkim biljegom, što je tek djelomična, ali nikako ne i ukupna njegova svojstvenost.<sup>12</sup> Grgo Gamulin u svom prikazu slikarstva Ede Kovačevića, tog “*intimista malih stvari*”,

kako ga je on okarakterizirao, samo se jednom rečenicom osvrnuo na “*geometrizirane oblike*” što su se javili u slici *Plava vaza*, jednoj od onih slika kojima je Kovačević potvrdio svoju modernističku orijentaciju. Dodajmo još i to da su ta djela također i recentnoj likovnoj kritici uglavnom izmakla iz vida,<sup>13</sup> iako je ta, nazovimo ju, eksperimentalna faza u postavu izložbe posebno izdvojena kako bi bila što uočljivija.

Doista, tri desetljeća, koliko je prošlo od potpunijeg predavljanja slikarstva Ede Kovačevića na retrospektivi 1978. godine, učinila su svoje. Malo se tko još sjeća Edinog antologijskog *Autoportreta* iz 1948. godine, iznenađujuće modernog za ono rano poslijeratno vrijeme, ili *Louvrea*, a tko još, pa i od vrsnih stručnjaka znade za njegove *Ptice i trešnje*, iz osječke Galerije ili *litografsku mapu*, a to su sve



Edo Kovačević, *Šipak i plava vaza*, 1955, ulje na platnu, 340 x 430 mm, Skupština grada Zagreba / *Pomegranate and blue Vase*, 1955, oil on canvas, 340 x 430 mm,

djela, kao i još mnoga druga, s kojima je Edo tiho i bez velike pompe sudjelovao u presudnim olovnim godinama socijalističkog realizma, kad se naša umjetnička avangarda borila za slobodu stvaralaštva. A Edo je među njima bio *jedan od prvih*, koji je hrabro iskoračio u tada proskribirani modernizam.<sup>14</sup>

To, vremenski poprilično dugo razdoblje okušavanja započelo je kasnih četrdesetih godina i zaokupljat će Edu Kovačevića, ne odviše intenzivno ali zato kontinuirano, gotovo dva desetljeća. Način na koji se taj slikar napokon odmaknuo od svoje slikarske prošlosti stvara dojam kao da je u toj njegovoj slikarskoj evoluciji postojao nagli preobražaj. Nema prelaznih djela. Takav nagli skok iz jednog izričaja u drugi desio se prvi put u njegovu opusu naglim iskorakom iz "zemljaške", bojama zemlje obilježene kromatike u ko-

loristički iskaz kojim se gotovo euforično prebacio u živahni kolorizam. Tako je naslikao rascvjetano proljetno bujanje na maloj slici *Pantovčak*, 1938. godine, radeno na staklu, i ponovno 1948. godine, kad se iz tamnog slikarstva ratnih godina gotovo niotkud u njegovu opusu pojavilo također neveliko ulje *Slikar (Autoportret)*, (55 x 46 cm),<sup>15</sup> zasnovano na posve novom realitetu. Očevidnom preobrazbom prebacio se u novi oblikovni sustav, kojemu će svojstvenost određivati osobno mjerilo kultiviranog slikara kolorista, koji svoja sublimirana opažanja pretvara u skladne, ali ponajprije duboko sadržajne kromatske odnose kojima na površinu izvlači suštinski kondenziranu spoznaju o svojoj osobnosti. Možda mu je upravo stagnacija u napredovanju, koja ga je u teškim vremenima Drugog svjetskog rata okovala u tamnu gamu i mračne atmosfere, nagnala da se na-



pokon otrese posljednjih natruha anakronizama koji su još evidentno zamjetljivi u njegovu slikarstvu ratnih, ali i prvih poratnih godina. Pod ideološkim pritiskom od slikara se u prvom poraču zahtijevalo tendenciozno i realističko slikanje prizora masovnog sudjelovanja u socijalističkoj preobrazbi i obnovi društva.

Očigledno su za tu ranu transformaciju slikarskog izraza Ede Kovačevića postojale određene predispozicije. S jedne strane valja podsjetiti da je riječ o umjetniku široke kulture i dobre informiranosti, dok se s druge strane rasvjetljavanje njegove palete može pripisati ponovnom susretu s južnjačkim mediteranskim ambijentom nakon tmurnih ratnih godina.

Kao marni skupljač meda, Kovačević je na brojnim putovanjima, osobito učestalim prije Drugoga svjetskog rata, prikupljao iskustva velikih majstora kista kako klasičnih epoha, tako i suvremenosti. Poduku modernog likovnog

jezika nedvojbeno je crpio obilazeći muzeje i galerije po europskim gradovima i umjetničkim metropolama. Silno radoznao, želio je biti informiran o svemu što se u umjetnosti zbivalo, želio je u direktnom susretu s djelima velikih majstora učiti i otkrivati slikarske tajne, i to ga je tridesetih godina, još uoči rata, poticalo na putovanja po Europi.<sup>16</sup> Zahvaljujući radu na postavu izložaba, kojim se kao i scenografijom već tada uspješno bavio, putovao u Ameriku na veliku međunarodnu izložbu (1939. g.),<sup>17</sup> a po istom poslu našao se 1937. ponovno u Parizu.<sup>18</sup> Koliko se okoristio uzorima koje je usput studirao, teško je reći, no, pomaci su svakako uočljivi. Sve su to bila dragocjena iskustva i nema sumnje da je u novim okolnostima drukčije pristupao nekim suvremenim pojavama koje je možda ranije zaobilazio. Prema svemu sudeći, Paul Cézanne je bio važno referentno uporište njegovoj klasičnoj formaciji. Na Cézanneovoj se discipliniranoj metodi kasnije definirao njegov precizni slikarski postupak, a to je bilo važno.

< Edo Kovačević, *Proljeće – Zelengaj*, 1955, ulje na platnu, 520 x 460 mm / *Spring – Zelengaj*, 1955, oil on canvas, 520 x 460 mm

> Edo Kovačević, *Maja*, 1958, ulje na platnu, 380 x 295 mm / *Maja*, 1958, oil on canvas, 380 x 295 mm



Također nije beznačajno da se Edo Kovačević u ranim poslijeratnim godinama ljeti ponovno vraćao u svoja omiljena dalmatinska boravišta, u Bol na otoku Braču, u Istru i Primorje. O tome što je za njegovu slikarsku percepciju značio susret s južnjačkim ambijentom, nakon godina provedenih u uskim horizontima, udišući pritisak i atmosferu ratnog i dogmatskog postratnog Zagreba, Radovan Ivančević je zabilježio: *Na jugu, gdje uz jasnoću i sjaj boja u prozirnoj atmosferi i svjetlu trajno lebde sjećanja na sretna kulturna razdoblja, (...) ponovno u plein-airu, uz sunčanu vedrinu Kovačević sabire snagu.*<sup>19</sup> Tamo se, dakle, pod južnjačkim suncem, sve nekako omekšavalo, pa su i na crtežima njegove, inače geometrijski oblikovane i jasne linije tekle i vijugale slobodnije opisujući otočke motive, objumljujući obrise kuća, smokava i drugog mediteranskog raslinja omekšanim potezima. U primorskom ambijentu, gdje se sve nekako drukčije doživljava i sluti, kao da se i vrijeme

otežalo kreće i usporava, a prostor se čini kao da se zauvijek definirao, Edo Kovačević započeo je obrađivati svoju veliku temu pejzaža, na poučcima Cézannea i svom osobno uspostavljenom kolorizmu, koji će od tog doba poprimati rafiniranu svojstvenost. Stoga valja zaključiti da je upravo u tim ambijentima uz more pro slikao prozračnim svijetlim tonovima, da je vrijeme tamnih valera ostavio iza sebe i zauvijek ovladao govorom boje. Dosljedno tome i svjetlo je nakon dugog vremena ponovno ušlo u njegovu sliku odagnavši teške misli, a zamijenit će ih neka tiha, sjetna melankolija što će se nastaniti u njegovu duhu i povremeno vidljivo izbijati na površinu njegovih slika, primjerice na slici *Rovinj*, nastaloj 1948. godine, kad i već spomenuti *Slikar*, odnosno *Autoportret*. Prema svemu sudeći, slika *Rovinj* neposredno je prethodila antologijski značajnom autoportretu *Slikar*, jer se na njoj odjednom rasvijetlila Kovačevićeva paleta. Taj tipični ambijent male jadranske lučice, koji

bi se mogao nalaziti bilo gdje na Jadranu, upravo primjerno pokazuje na kojem se stupnju neposrednosti očitovala slikarova impresija. Sve se na toj slici, pod toplim nebom u podnevnoj omari stopilo u jedinstvenu treperavu atmosferu. Jedinstvo je to prostora, urbanog tkiva grada, prirode, mora i treperave guste atmosfere žarke poldnevice, u kojoj je sve zastalo u blagoj omari trenutka. I gusto zbijene primorske kuće na rubu obale i magličasto nebo bez oblaka i prozornost mora s odrazima jedrenjaka i gluho doba dana i utišani zvuk svjetlosti – sve to kazuje kako je odjednom izbio na površinu istančani osjećaja slikara za boju. Bojom će odtad rječiti negoli bilo čime drugim izvlačiti suptilne intenzitete i u svojoj imaginaciji uspješno pretapati doživljaj u sliku, kao što je na toj slici Rovinja lakoćom ostvario impresiju vode, svjetlosti i podnevne sieste.

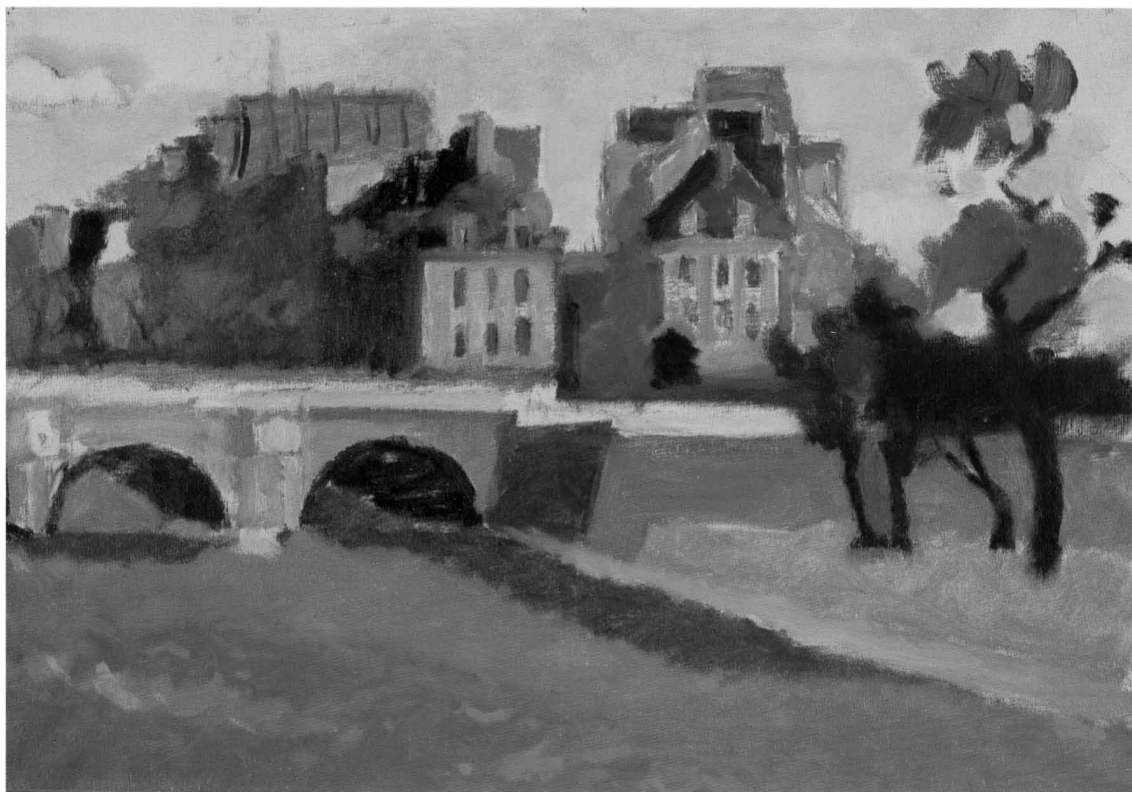
Zaokret koji se tada dogodio podjednako je važan i znakovit kao i suvereno ostvarena spontana izvornost njegove rane “zemljaške” idiomatike. Tad, potkraj četrdesetih godina ostvario je likovnu sintezu progovorivši u duhu suvremenijeg likovnog jezika. To se doduše još ne bi moglo reći za sliku *Rovinj*; ona je bila tek najava novog pravca kojim se uputio.

Tek sa *Slikarom*, odnosno *Autoportretom*, definitivno se vinuo do specifičnog metajezika. Na toj slici dogodilo se u slikarskom idiomu Ede Kovačevića gotovo sve bitno što će obilježiti njegovu izrazitu svojstvenost. Zato je ta slika toliko važna, i to ponajprije za njegovu osobnu likovnu formaciju. Ali također i za novi modernitet, koji se i u odnosu na likovni kontekst našeg domaćeg kulturnog prostora javio relativno rano, a ta je činjenica u svim dosadašnjim analizama ovog slikara nedovoljno uočena, kao što je to već rečeno. Nije nevažno da je taj slikar dao svoj “rani” ulog jednoj od najznačajnijih epoha u kojoj se sredinom pedesetih godina utemeljila likovna suvremenost hrvatskog slikarstva otvorivši put i avangardnim pokretima i novim modernističkim tendencijama. Iako on sam kasnije neše sudjelovati u toj našoj poslijeratnoj avangardi,<sup>20</sup> nije nevažno da je sudjelovao u ranim nagovještajima moderniteta, tj. inoviranja likovnog jezika, koji se nakon 1951. godine naglo širio našim prostorima rezultirajući svojstvenim individualnim rješenjima. Kovačevićev *Slikar* iz 1948. godine, prelomna je točka na kojoj su se paradigmatički oformila njegova temeljna slikarska obilježja: sinteza forme i boje, integralna vizija, rafinirana kromatika i specifična poetika intimiteta, što je bolji termin i Edi Kovačeviću više odgovara negoli termin intimizam. Premda će portretna tematika u njegovu opusu kasnije zauzimati sporednije mjesto, ovim je autoportretom došao do znakovite formulacije slikarskog iz-

ričaja i intimističkog pristupa motivu, u ovom slučaju uranjanja u vlastitu osobnost. Osim što je postigao iznimnu redukciju i sublimnu sintezu, uspostavio je jedinstvenu harmonijsku ljestvicu nadasve rafiniranog i utišanog kolorita, koji je sam po sebi svojevrsna metafora. Upirući kistom u paletu, kao da je simbolički upozorio na iznimno značenje koje će boja zadobiti u njegovoj slikarskoj eksplikaciji, odlučivši se pritom za komplementarnu skalu specifičnog kolorita u kojoj je modra boja u svim nijansama i tonskim vrijednostima temeljna činjenica. U čvrstoj piramidalnoj formi slikarova lika koja se izranjajući iz kobaltno plave pozadine poput skulpture moćno širi prema dolje, ostvario je ravnotežu klasične kompozicije i profinjene kromatske harmonije. Kao da je nakon dugog puta kojim je prošao ponovno otkrio prvi princip kompozicije – simetriju. Sve je na toj slici podređeno strogom kompozicionom redu, a opet se čini fluidnim i prozračnim. Iznad piramidalne mase tijela kao zaključna točka ustremila se jednostavno oblikovana glava slikara u strogom “en face” položaju, silno pojednostavljena kao da je s nje sastrugana svaka individualnost, sve se usredotočilo u širom otvorenim očima iz kojih struji duhovnost koja nas, ako se u njih malo bolje zagledamo, fascinantno privlači. Slikan fluidnim sivkasto-plavičastim koloritom *Autoporet* razotkriva nenametljivu ljudskost senzibilnog umjetnika koji je kromatskim vrijednostima boje znao izraziti onu dublju sadržajnost do koje se dopire samo duhom.

U tim valerima kakve je samo on iznalazio u svom istančanom osjećaju za nijanse i karakterizaciju onoga što te boje i njihova kromatika opisuju, tekla su njegova okušavanja kojima se još sredinom pedesetih nalazio u okviru suvremenosti na liniji organskog sintetiziranja forme. Ona su se nastavljala u tragu redukcije forme, započete *Slikarom* (*Autoportretom*) još 1948. godine, u kojoj se motivi sublimiraju, a topli akordi skladno odmjeravaju kako bi se stvarnost od koje polazi u skladanju novog realiteta slike, pretopila u jedinstvenu metaforičku impresiju. Primjer takve metaforičnosti nalazimo u posve plošno skladanoj prostornoj kompoziciji *Proljeće – Zelengaj* iz 1955. godine (ulje na platnu, 52 x 46 cm). Doista je iznenađujuće kojim je sredstvima, superponiranjem zelenožutih i plavičasto-violetnih ploha, te u dubinu postavljenih vertikala, na toj posve mašnoj plošnosti uspio ostvariti iluziju dubine, živahnu pokrenutost dječje igre u prednjem planu slike, pitoresknu dekorativnost i privid stvarnosti. Unatoč evidentnoj plošnosti, ta obojena polja i prozračna pastelna materija, što se prostiru slikom lako poput daha, slikana iznenađujućom slobodom na granici apstraktne umjetnosti i Matisseove

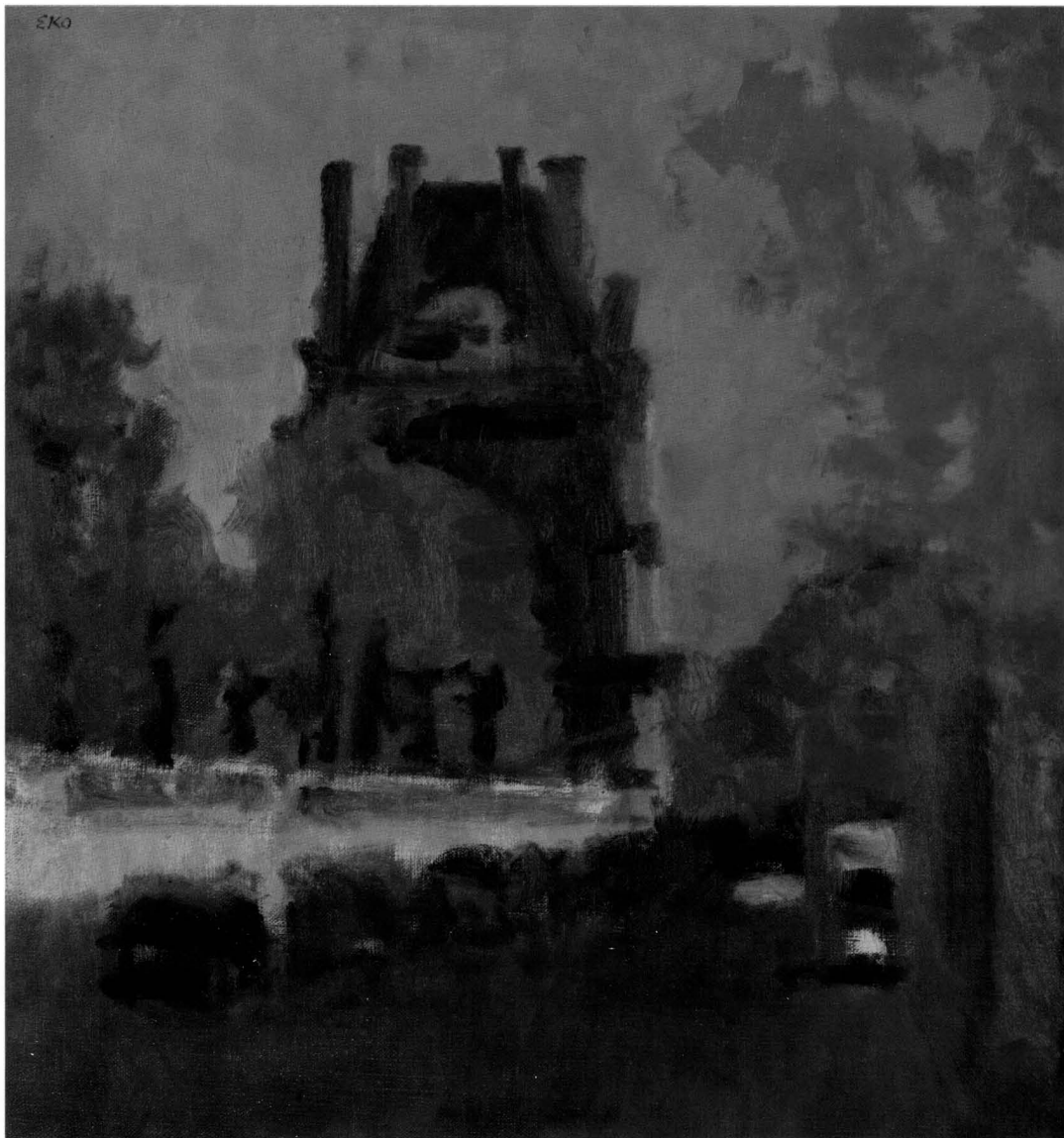




Edo Kovačević, *Paris, Pont Neuf*, 1958, ulje na platnu, 440 x 640 mm / *Paris, Pont Neuf*, 1958, oil on canvas, 440 x 640 mm

Edo Kovačević, *Paris, Pont Royal*, 1958, ulje na platnu, 445 x 625 mm / *Paris, Pont Royal*, 1958, oil on canvas, 445 x 625 mm





integralne vizije, to nije bezsadržajna puka dekorativnost. Nekom neopisivom lakoćom sublimiran je ovdje slikarov doživljaj proljeća, oživljeni su zvuci i mirisi što radosno odzvanjaju proljetnom šumom Zelengaja, a to je bilo njegovo životno okružje. Subjektivna su to osjećajna stanja koja će taj slikar s godinama i iskustvom sve uvjerljivije unositi u svoju slikarsku figuraliku, koju neće nikada anulirati.

Sa slikom *Šipak i plava vaza*, 1955. g. (ulje na platnu, 34 x 43 cm), učinio je daljnji korak otkrivalačkih napora prema "čistom" kolorističkom jeziku. Jedan je to od onih motiva što ih je slikao u više varijacija kako bi na njima razrađivao kromatske vrijednosti, scientističkom akribijom i velikim senzibilitetom iznalazio rafinirane tonalitete koje je

onda međusobno kplementarno usklađivao. Također je to i kasnije činio na motivima cvijeća, kad se zasitio eksperimenta, samo što je tada na talozima znanja slikao cvijeće kako bi zadovoljio svoju potrebu za ljepotom. No, ovdje u varijantama motiva plave vaze bio je još očevidno u eksperimentu. Neznatne razlike u nazivu (*Plava vaza*, *Šipak i plava vaza*, *Plava vaza i zelene jabuke*), samo potvrđuju da je riječ o okušavanjima. Ista je to kompozicija i motivika, pri čemu je problem strukture i kompozicionog uravnoteženja kolorističkih vrijednosti važniji negoli motiv. Motiv je samo pretekst koji mu je poslužio u razradi problema odnosa i klasične ravnoteže ploha i bojanih površina, što je jamačno i bio glavni poticaj i cilj okušavanja kojima je već dulje bio zaokupljen. Ta on je izrastao na stečevinama renesansnih

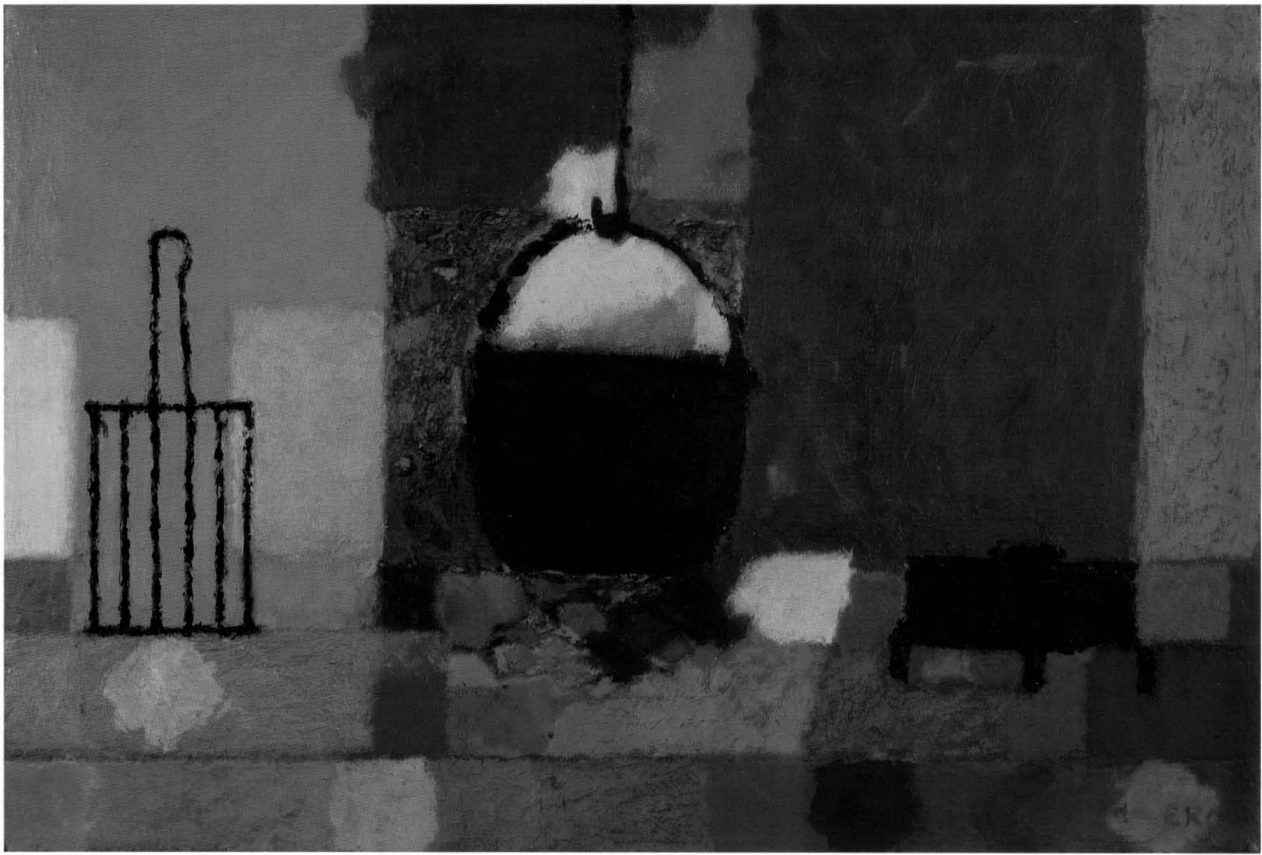


Edo Kovačević, *Allée des Tuilleries*, 1958, ulje na platnu, 440 x 580, Moderna galerija, Zagreb / *Allée des Tuilleries*, 1958, oil on canvas, 440 x 580, Modern Gallery, Zagreb

< Edo Kovačević, *Louvre*, 1958, ulje na platnu, 468 x 448 mm, Moderna galerija, Zagreb / *Louvre*, 1958, oil on canvas, 468 x 448 mm, Modern Gallery, Zagreb

klasika pa ne čudi njegovo inzistiranje na kompoziciji. Slične transformacije na osnovi organske redukcije forme prolazila je u tom trenutku većina naših slikara od kojih su mnogi prekoračili prag figurativnog, dok će se Edo Kovačević zaustaviti na toj krajnjoj razini figuracije, koja mu je omogućavala da bez modeliranja zbližuje, spaja i sjedinjuje kolorističke i oblikovne elemente slike. Sve su varijante plave vaze nastale iste godine pa je više nego očito koliko ga je zaokupljao problem plošne kompozicije i komplementarnih odnosa boje u stvaranju forme i dubine, drugim riječima privida stvarnoga i njegove integralne vizije. Bile su to prave "stilske vježbe", ne toliko za ruku, koliko za senzibilno odmjeravanje odnosa pojedinih elemenata kojima je razgrađivao i nanovo gradio ideju o slikanome motivu, odnosa

vertikala naspram horizontala, svijetlih i tamnih ploha, toplih i hladnih kolorističkih valera. Ta se njegova zamisao kojoj je tražio pravu izražajnost najpotpunije ostvarila na onoj inačici plave vaze kojoj je dao ime *Šipak i plava vaza*. U toj svojoj zamisli imao je jamačno pred očima Mondrijanov modul plošne geometrijske kompozicije. Stavljajući komplementarno obojene pačetvorine bez mekih prijelaza jednu do druge, na toj geometrijskoj podlozi, ali bez Mondrijanovih crnih pruga, i s minimumom predmeta (plave vaze i crvenog šipka), čime je isključio mogućnost gole apstrakcije, rješavao je problem purificirane forme, svjetla i dubine. Oker žuta suprotstavljena je u oštrm kontrastu crnoj i zelenoj, ledeno modra nasuprot je toploj tamno smeđoj, a u središte zlatnog reza postavio je geometrijski jasno konstr-

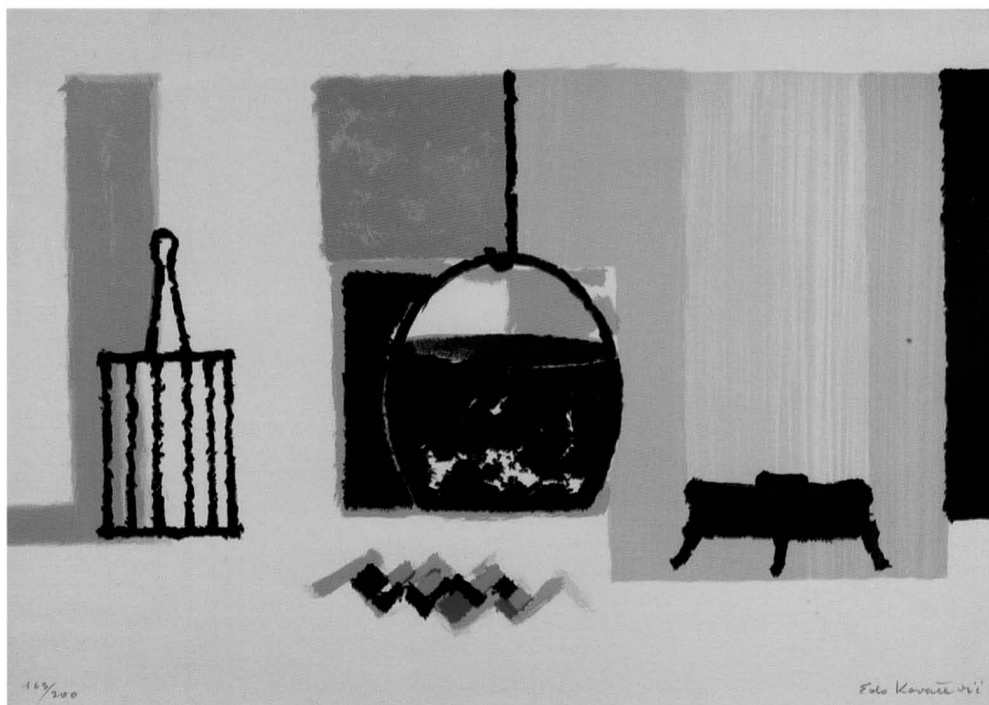


uiranu plavu vazu s rascvjetanim granama i do nje žarko crveni šipak, ili zelene jabuke, na jednoj drugoj varijanti slikanoj u hladnijoj i svjetlijoj gami. U tome mondrijanovskom "novom realizmu" konačno mu je sve postalo jasnije. Stvorio je koloristički sustav komplementarnih valera i njemu odgovarajućih plošnih elemenata forme kojima je transformirao i bojom plošno predožavao plasticitet predmeta i prostornu perspektivu.

Sva ta dragocjena iskustva koja će imanentno obilježiti njegovu slikarsku izražajnost, Edo Kovačević znao je primijeniti i na portretu, kao što je onaj lapidaran i dojmljiv portret njegove kćerke (*Maja*, 1958. g.), sav u dvotonskom skladu bijeloga i plavoga.

Pedeste godine bile su u biografiji ovog umjetnika obilježene brojnim putovanjima po Europi – putovao je u Ženevu, Zürich, Veneciju, no ključna destinacija bio je Pariz. U njemu je u nekoliko navrata studijski boravio (1954, 1956, 1958. g.), što mu je omogućilo da se u tom kozmopolitskom gradu posvema saživi, priključivši se tako plejadi naših Parižana od kojih su mnogi u njemu ostali, a neki se i zauvijek upokojili.

Za ovaj kontekst modernističkih okušavanja najproduktivniji je bio njegov pariški boravak 1958. godine, kad se u njegovoj izražajnosti oformila čvrsta figurativna koncepcija, ostvarena kolorističkim stečevinama do kojih je došao u svojim prvotnim istraživanjima ranih pedesetih godina. Na toj osnovi savladavao je monumentalne vizure pariških prospekata. Samo je intenzivnom koncentracijom i velikim iskustvom u rukovanju bojom mogao dosegnuti oštrinu percepcije kojom je u svega nekoliko muklih valera sažimao prizore kulturnih mjesta kojima je pohodeći ih kao i toliki slikari prije njega hodočastio. Ono što nas uvjerava u njegovu iznimnost kojom je posve određeno definirao specifični doživljaj Pariza, po čemu se izdvajao iz plejade slikara koji su prije i poslije njega opjevali taj grad, jest odabir motiva. Koncentracija na ono što je u njegovoj percepciji najdosljednije definiralo Pariz, usmjeravala ga je na znakovitost povijesne slojevitosti grada – o tome je želio progovoriti i te dojmove zauvijek ponijeti sobom. Za razliku od mnogih, on se usredotočio na ambijete, na prospekte i spomenike koji poput paradigme imaginiraju stoljećima apsorbiranu kulturu i suvremeni život što ključa arterijama



Edo Kovačević, *Ognjište*, Litografska mapa, 1959, 347 x 497 mm / *Hearth*, Lithographic Folder, 1959, 347 x 497 mm

< Edo Kovačević, *Stare forme – Ognjište*, 1958, ulje na platnu, 620 x 420 mm / *Old Forms – Hearth*, 1958, oil on canvas, 620 x 420 mm

kozmpolitskog grada. Stoga među antologijskim djelima njegova pariškog ciklusa nema toliko opjevanog panoramskog pogleda na Sacre Coere ili Notre Dame. Umjesto njih, zagrizao je u tvrd orah kompleksa *Louvre*, *Pont Royal* i parka *Tuilleries*. Za tromjesečnog boravka u Parizu, gdje je gostovao u Sèvresu, slikao je on i druge motive, brojne zabilješke u crtežu, pastelu i ulju, osobito prizore sa Seine, ali one najdublje dojmove Pariza ugradio je u svega nekoliko nevelikih, za našu povijest umjetnosti nezaobilaznih slika, koje je Grgo Gamulin svrstao u “mala prozračna remek-djela”.<sup>21</sup> To su nepreskočivi mostovi na Seini, *Pont Royal* i *Pont Neuf*. Tko se od poznatih slikara vratio iz Pariza a da nije naslikao *Pont Neuf*? No, malo je onih kojima je pošlo za rukom s tako oskudnim sredstvima progovoriti o golemoj snazi grada koji se u teškim volumenima izdiše i u ritmovima širi u dubinu nad plošnom horizontalom mosta. Taj se dojam na *Pont Royalu* još jače zgusnuo do samog obrisa, zapravo do slutnje, u kojoj je, s dvije kontrapostirane plohe: bijelom plohom mosta i violetnom masom arhitekture, što se sukobljavaju na zelenim odrazima Seine i modrom pariškom nebu, sublimirao svoju percepciju kako se

ona transformirala u njegovoj imaginaciji. On je naprosto asimilirao postojeće elemente grada u svoj vlastiti sistem ostvarivši nanovo oblikovanu stvarnost, a to će se ponoviti i na ostalim slikama. U *Alées des Tuilleries* dosegao je čistoću renesansne kompozicije, kojoj je simetrija zlatno pravilo, a te klasične elemente kompozicije nadogrudio je kolorističkom gamom, što moramo honorirati kao njegovo inventivno iznašašće. Samo ga je veliko iskustvo moglo osmjeliti da ono što je namjerio posvjedočiti zgusne u nevjerovatno suženu paletu koja se glasa muklim tonovima smeđila i plavetnila kakve je tonske vrijednosti samo on umio tako izražajno povezati i staviti ih u ravnotežu. I napokon slika *Louvre*, malo remek-djelo, što sabire sve nakupljeno bogatstvo slikara profinjene kulture i umiješa, i magičnu sposobnost da vidi ono što je monumentalno, a što mnogima nije dano da vide. Ustvrdivši da je *Louvre* “najklasičnija slika u opusu Ede Kovačevića”, Ivančević ju je visoko valorizirao u kontekstu njegova vlastitog opusa, a u kontekstu hrvatskog slikarstva zadobila je odgovarajuće mjesto u stalnom postavu Moderne galerije u Zagrebu, što ju svrstava u antologijska djela naše likovne umjetnosti.<sup>22</sup> Doista, ako ijedna

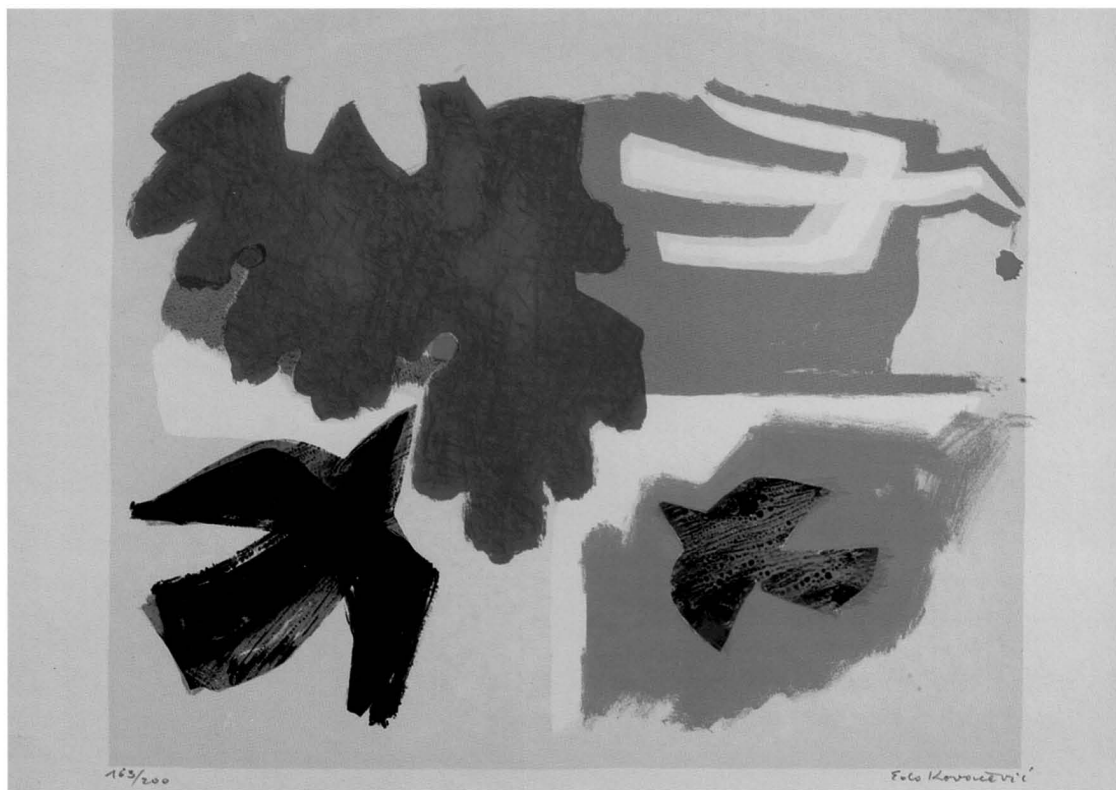


slika Ede Kovačevića zavređuje antologijsko mjesto, onda je to ova nevelika slika snažne sadržajnosti, koja u golemoj, otežaloj masi ugaonog paviljona Louvrea sabire povijesnu dimenziju i sve nakupljeno iskustvo slikara.

Potkraj pedesetih godina, kad se vratio iz Pariza, čini se da Edo Kovačević još nije stigao do kraja onih okvira do kojih je bio spreman pratiti inovativnost likovnog jezika. Zamah kojim je tada bio obuzet, zrelost nove slikarske vizije koja se upravo fermentirala, pa i postupak koji je u njemu dugo sazrijevaao do formulacija koje više nisu bile sporne, sve je to dodavalo vjetar u krila i navodilo ga na još nekoliko uzleta. Možda su tome pridonijele one teško usporedive zgusnute emocije pariških doživljaja, te se zaželio do kraja formulirati neke likovne zamisli.

Tijekom 1958. i 1959. godine upustio se i u grafičku tehniku u kojoj kao da je litografskim postupkom zaokružilo svoja likovna okušavanja. Da je riječ o dodatnim okušavanjima, moglo bi se zaključiti i prema motivima. Naime, sva-

ka od osam litografija, koliko ih sadrži litografska mapa, ima svoj uzorak u ulju ili crtežu. Jedan od tih motiva, što ih je u grafičkoj tehnici nadalje sažimao i interpretativno pročišćavao jest staro "ognjište", kakvo se moglo još tada naći po zabitim otočkim ili velebitskim krajevima. Naišao je na njega u nekoj staroj kamenoj kući u Pržnicama na otoku Braču. Tako je nastala slika *ognjišta*, znakovito nazvana *Stare forme – Ognjište*, 1958. g. (ulje na platnu, 52 x 62 cm). Slikao ju je s neznatnim vremenskim odmakom od boravka u Parizu. Prva misao u susretu s tom slikom navodi nas na vremešnost, na patinu, na nepromjenljivost običajnoga života koji se u tom zaboravljenom otočkom kršu od iskona nije promijenio. I tu se, dakle, prošlost bremenito nagomilala, ostavši na davnašnjoj, nepromijenjenoj civilizacijskoj razini. Od tog prastarog ognjiša, stvorio je klasičnu kompozicijsku strukturu starih formi s otvorenim ognjištem, pougljenjenim crnim visećim kotlom, sivomodrim zidovima potamnijelim od vremena i dima, čije duboko sivilo



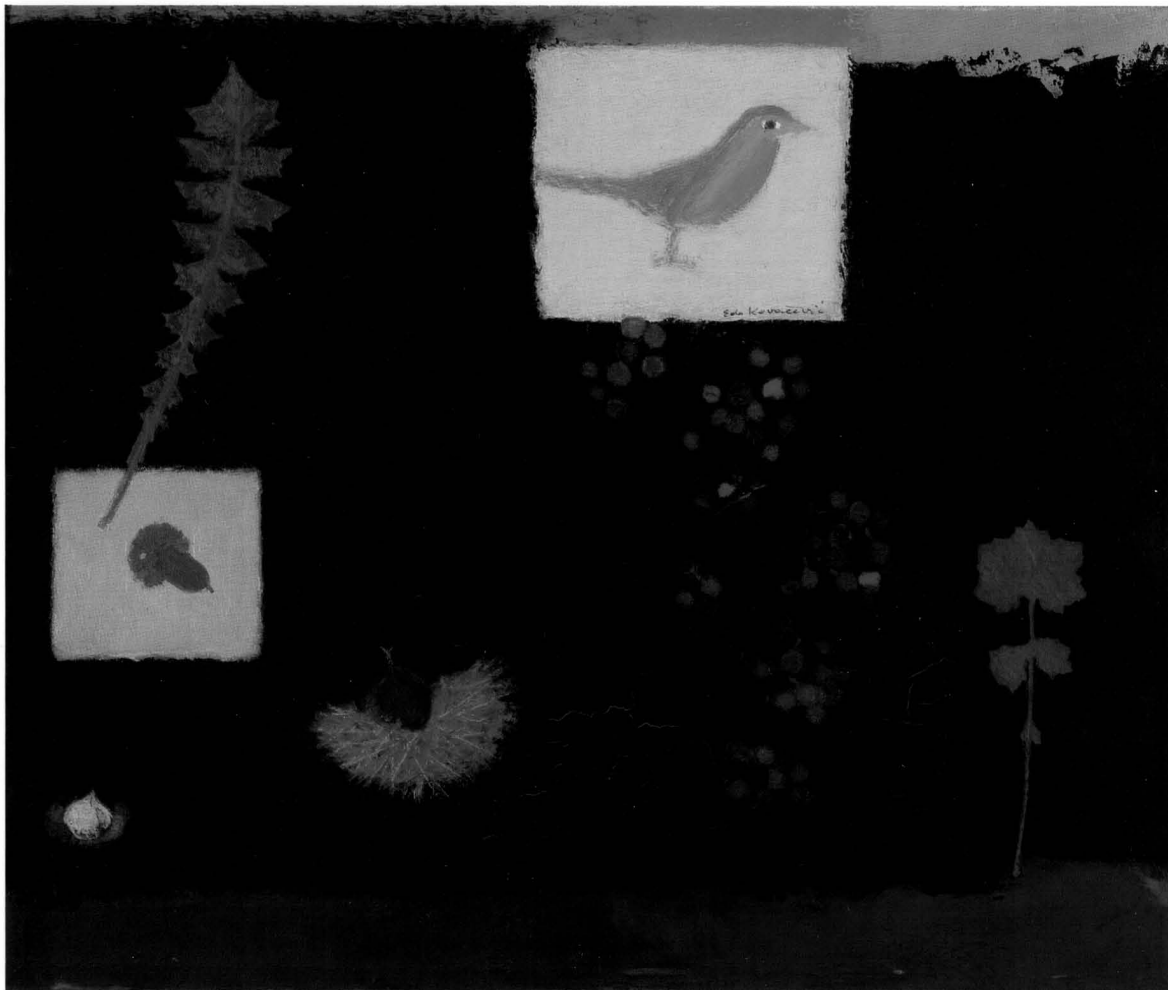
Edo Kovačević, *Ptice i trešnje*, Litografska mapa, 1959, 347 x 497 mm / *Birds and Cherry*, Lithographic Folder, 1959, 347 x 497 mm

< Edo Kovačević, *Ptice i trešnje*, 1958/1959 (?), ulje na platnu, 540 x 700 mm, Galerija likovnih umjetnosti, Osijek / *Birds and Cherry*, 1958/1959 (?), oil on canvas, 540 x 700 mm, Fine Art Gallery, Osijek

osvježavaju bijeli akcenti i crvena žar na podu ognjišta. Ako usporedimo ulje istog motiva s njegovom litografskom izvedenicom, postat će nam odmah jasno zašto se slikar upustio u izradu grafičkog otiska. U litografiji se sve još više pročistilo, reduciralo, s njom je dopro do granične crte apstraktnog prikaza. Do iste misli vodi nas dramatična crno-siva *Fasada u noći*, koja se razastrla čitavom širinom slike u avetinjskoj mračnoj plohi bez dna i krova, s nekoliko svijetlih otvora koji uvlače gledaoca u nutrinu, evocirajući sam život iza zidova fasade. Redaju se tako u litografiji reducirani motivi, neki već gotovo neprepoznatljivi, primjerice *Ograda*, ili se naprosto poslužio iskustvom stiješnjene plošne ptičje perspektive, pretvorivši motiv ptičjeg leta u zelenomodru dekorativnu igru na motivu *Ptice i trešnje*, 1958/59. kojim se najviše približio magičnoj graničnoj crti apstraktnog prikaza. Svoju litografsku promociju dobila je i neizostavna *Plava vaza*, svedena u novoj tehnici također na dekorativni dojam. I napokon, možda najsmjeliji prodor u preo-

bražaj videnoga, ostvario je na dva istovjetna motiva s otocima (*Otoci I.* i *Otoci II.*), slikana u plavoj i crvenoj verziji. Njima je nedvojbeno prethodio egzaktan studij u pastelu što ga je vodio do sve čistije sinteze. Slavica Marković također se složila “da to nije bio samo likovni hir nego ozbiljna studija u logičnom slijedu primjene vlastite metode”.<sup>23</sup> Uočio je taj čudesni prirodni fenomen otoka i otočića negdje u razvedenom šibenskom arhipelagu koji se pružaju dokle seže oko, što mu se sretno nametnulo upravo u trenutku najradikalnije likovne redukcije.

Trebalo je imati osjećaj za pravu mjeru pa da se neumorni putnik, koji je doista iza sebe ostavio dalek put dok je od robustnog seljačkog stola i “primitivne” forme iz razdoblja *Zemlje* dospio do ove ogoljele ideje i olakšane kompozicije, zaustavi korak do apstrakcije. Bio je jedan od rijetkih koji je u toj transformaciji stigao tako daleko, a da nije poželio iskušati i onu drugu stranu apstraktnog prikaza na koju su se upravo tada na izmaku pedesetih godina preba-



civali mnogi slikari njegove generacije. Nakon te litografske “faze”, s kojom je možda stigao najdalje, istraživački elan postupno še se gasiti. Još će se neko vrijeme, i to samo povremeno, od slike do slike opet vratiti konceptu reduciranog likovnoga govora koji nema imitativnu funkciju, već se služi elementima aluzivnog izričaja, što je u osnovi više metafora i simbolika negoli realističko uprizorenje, u kojemu prevladavaju elementi dekompozicije slike, ali to ipak nije bila konceptualna umjetnost.

Možda je slika pod naslovom *U zimi – ptica*, 1964/65. g. (ulje na platnu, 38,5 x 46 cm), najbliža toj aluzivnoj koncepciji o kojoj je riječ, poigravanja i dekomponiranja elementata na granici figurativnoga. Ta bi slika mogla asociirati hermetičnu znakovitost Miróa kad predmeti na toj slici ne bi bili tako istinito stvarni, kad to ne bi bile iz realnog okružja izdvojene slikarove metafore za tamnu i hladnu zimu. Raspukli kesten, suho lišće i cvjetna grančica sve to kao da bestežinski pluta po dubokoj tmmini prostora slike, budi za-

pravo u mislima znakovite asocijacije, a onaj bijeli kvadrat sa šarenom pticom, gore u sredini, unosi tračak nade i radost da će i ona u snježnoj bjelini preživjeti zimu. Bilo bi dovoljno vidjeti samo tu sliku pa da nam postane jasno na kakvoj je profinjenoj struni bio u stanju progovoriti ovaj slikar.

Još jednu sliku, koju je s mnogo simbolike nazvao *Moji znakovi*, 1966. g. (ulje na drvu, 45,5 x 62 cm), ne bismo smjeli ispustiti. Njome je najavio veliku temu svog posljednjeg razdoblja, u kojemu će se, uz zanosne zagorske pejzaže, najviše družiti sa cvijećem. Tada će se napokon smiriti svi njegovi nemiri i tragalačke želje. U ovoj je slici, kao što i naslov kaže, iz svog čudesnog cvjetnog repertoara izdvojio inventar znakova i predmeta, male vazice s naramkom poljskog cvijeća, lončić, šipak, kesten, smokva i drugi inventar, koji ćemo u kasnijim godinama najčešće susretati na mrtvim prirodama sa cvijećem dojmjljive ljepote. A ta se znakovita tema cvijeća već odavno uvukla u njegovu imagina-





Edo Kovačević, *Moji znakovi*, 1966, ulje na drvu, 1966, 455 x 620 mm / *My Signs*, 1966, oil on boards, 1966, 455 x 620 mm

Edo Kovačević, *U zimi – ptica*, 1964/1965, ulje na platnu, 385 x 460 mm, Moderna galerija, Zagreb / *In Winter – Bird*, 1964/1965, oil on canvas, 385 x 460 mm, Moder Gallery, Zagreb

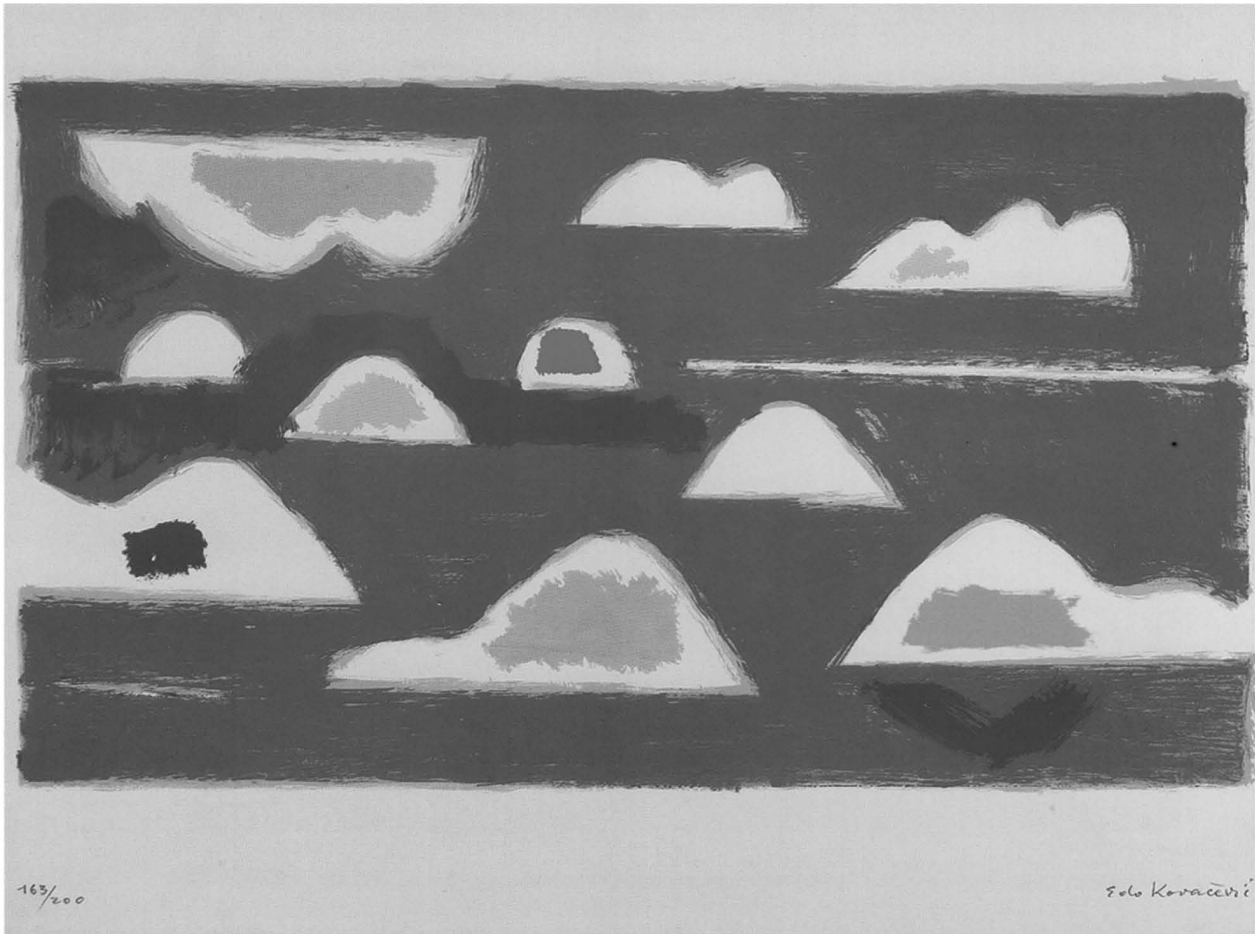
ciju i pratit će ga sve opsesivnije do kraja života, a na ovoj slici dobila je paradigmatiku najavu.

\* \* \*

Analiza ovih nekoliko netom analiziranih primjera Kovačevićevih likovnih okušavanja potvrđuje njegov svojstveni, osobnošću obilježeni doprinos hrvatskom slikarskom modernitetu u koji se upustio istodobno, ako ne i ranije od plejade slikara koji su kao i on krenuli pedesetih godina u sintezno sažimanje forme i motiva. Bio je tada uz bok, ako ne i koju godinu ispred nekih naših povijesno ovjerenih reformatora likovne idiomatike, pa već i poradi toga valja respektirati njegov ulog. Slike koje su ovdje analizirane svakako zavređuju da ih se odgovarajuće akceptira u kontekstu hrvatskog poslijeratnog slikarstva. Među njima se posebno ističe *Slikar (Autoportret)*, već poradi relativno rano dosegnutog novog moderniteta u odnosu na prethodne pojave u našem slikarstvu. Daleko od toga da bismo autoportretu

ili bilo kojem drugom njegovu djelu toga dometa pridavali veće značenje negoli što mu pripada. Tu sliku kao i ostale njegove iskorake u reduktivnu sintezu forme i onostranog sadržaja valja prvenstveno sagledavati u kontekstu hrvatskog slikarstva unutar kojeg kruga Kovačevićeva stvaralaštvo u to vrijeme suvremenosti svojstveno funkcionira. Iako daljnji put Ede Kovačevića nije bio podjednako napredan kao nekih drugih slikara, njegovi mu rani, zemljaški počeci daju dovoljan legitimitet onodobnog modernista. Misaonost uravnotežene boje i osjetnost boje kakvu je on ostvario, razotkrivaju osjetilne senzore umjetnika koji je daleko od bučnih talambasa slave asketskom naravi branio svoju stvaralačku intimu i autonomnost, i koji u svojoj iznimnoj skromnosti nikada nije smatrao “*sebe i svoje slikarstvo povijesnim*”<sup>24</sup>

Njegova koloristička izražajnost najbliža je onoj grupaciji naših slikara koji su svoju intimističku percepciju povezali s visokim stupnjem kultiviranog kolorističkog sen-



Edo Kovačević, *Otoci I*, Litografska mapa, 1959, 347 x 497 mm / *Islands I*, Lithographic Folder, 1959, 347 x 497 mm

zibiliteta. Bez obzira što modernitet do kojega je došao Edo Kovačević u prethodno analiziranim djelima još ostaje u granicama reducirane figuracije, a to znači na razini poslovične stilske retardacije za srodnim svjetskim pojavama, on je u našim relacijama, a to znači u kontekstu hrvatskog slikarstva (u kojemu se na periferiji europskih kretanja “moderna” formirala na drugim poučcima od globalnih), apsolutno na visini naprednih modernističkih dometa pedesetih i početka šezdesetih godina.

## Bilješke

<sup>1</sup> U razmatranju ove slikarske dionice Ede Kovačevića priklonili smo se definiciji modernizma i moderne kako ju je formulirao Heinrich Klotz kad je zaključio: *Moderna u tom smislu ne bi bila ograničena na “klasičnu modernu” koja se gasi u slijedu novih pravaca, već bismo modernu mogli shvatiti kao temelj – nešto poput*

*gramatike i rječničke baze koja uvijek varira u skladu sa stilskim promjenam, ali nikad ne prestaje vrijediti.* (H. Klotz, *Povratak apstrakcije – druga moderna*, *Kontura Art Magazin*, 90, 2006., str. 39–42.

<sup>2</sup> U Umjetničkom paviljonu u Zagrebu otvorena je 28. studenoga 2006. godine retrospektivna izložba *Edo Kovačević, 1906–1993.: retrospektiva u povodu 100 godina od rođenja*. Izložbu je autorski priredila i koncipirala postav autorica ovog teksta (Ivanka Reberski, *Edo Kovačević – retrospektiva 1906.–1993.* Katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb 2007.

<sup>3</sup> Najpučeniji i najbolji poznavalac slikarstva Ede Kovačevića i njegov veliki prijatelj, Radovan Ivančević priredio mu je prvu pravu retrospektivnu izložbu u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu 1978. godine, a nakon toga je u monografiji (1984. g.) interpretativno definirao umjetnička načela, poetiku i doprinos ovog slikara.

<sup>4</sup> J. Depolo, *Intervju: Edo Kovačević – Sloboda poput vjetra*, *Oklo*, Zagreb, 19. X. 1978.

<sup>5</sup> Vidi bilj. 1.

<sup>6</sup> Prvu samostalnu izložbu održao je Edo Kovačević 1955. godine, dakle u zrelim godinama, u Francuskom institutu u Zagrebu,

predstavivši se javnosti ciklusom pariških motiva. Godine 1964. priredio je tzv. *Retrospektivnu izložbu* u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, a 1978. imao je u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu *Monografsku izložbu*, koja je zapravo bila retrospektivnog karaktera. Manje tematske izložbe održao je potom za života u Muzeju seljačkih buna, Gornja Stubica, 1979, 1985. i 1988. g.; u Nacionalnoj i sveučilišnoj biblioteci u Zagrebu 1984. g.; u Muzeju grada Zagreba 1987. g.; u Galeriji "Antun Augustinčić" u Klanjcu 1988. g. Posljednja izložba održana je u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu 1993. godine, a u vrijeme održavanja slikar je preminuo.

<sup>7</sup> Izložba održana 1964. godine u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti, iako nazvana "retrospektivom", već prema vremenskom obuhvatu nije mogla imati karakter cjelovite retrospektivne izložbe.

<sup>8</sup> S. Špoljarić, *Edo Kovačević – ciklus Zagorski krajolik*, Predgovor u katalogu izložbe: Umjetnički paviljon, Zagreb, 1993.

<sup>9</sup> Među značajnijim izložbama održanim poslije umjetnikove smrti navodimo: *Hommage Edo Kovačević 1906–1993.*, Muzejsko-galerijski centar, Klovičevi dvori, Zagreb 1997/1998.; *Edo Kovačević – Dalmatinski pejzaži, radovi na papiru*, Kabinet grafike HAZU, Zagreb 2003.

<sup>10</sup> R. Ivančević, *Edo Kovačević* (monografija), Nacionalna i sveučilišna biblioteka, Zagreb 1984, 36.

<sup>11</sup> Isto, 36, 38, 50, 58.

<sup>12</sup> G. Gamulin, Edo Kovačević, u: *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, svezak drugi, "Naprijed", Zagreb 1988., 181–193.

<sup>13</sup> P. Kiš, Vrsni portretist sirotinje zagrebačke periferije, *Jutarnji list*, Zagreb, 30. XI. 2006.

<sup>14</sup> Prema vremenskoj sistematizaciji Vladimira Malekovića, tendenciozni realizam koji je u nas vladao u prvim godinama socijalizma, tematski usmjeren veličanju rada i novog

socijalističkog društva, trajao je od 1945. sve do 1955. godine. Vidi: Vladimir Maleković, *Hrvatska likovna umjetnost 1945–1955.: tendenciozni realizam, kritička retrospektiva*, predgovor katalogu izložbe, Moderna galerija, Zagreb 1974.

<sup>15</sup> Valja napomenuti da je slikarstvo Ede Kovačevića, osobito ulje na platnu, slikarstvo malih formata, na većih od "lakta", kako je netko već prije primijetio, što još pojačava njegovo intimističko značenje.

<sup>16</sup> Potkraj tridesetih godina, zahvaljujući brojnim studijskim putovanjima, posjetio je mnoge europske gradove: München, Nürnberg, Pariz, Firencu, Veneciju, Rim, Napulj, Padovu, Amsterdam, Bruxelles, Haag, London i Budimpeštu, a putovao je i u Ameriku.

<sup>17</sup> *World's Fair New York*, 1939. (E. Kovačević jedan je od autora likovnog postava Jugoslavenskog paviljona).

<sup>18</sup> *L'exposition internationale Paris*, 1937. (Koautorski je sudjelovao u likovnom postavu Jugoslavenskog paviljona izložbe drva, nagrađenom zlatnom medaljom).

<sup>19</sup> R. Ivančević, n. dj., 30

<sup>20</sup> Sukladno definiciji avangarde, kako ju je definirao Peter Bürger kao "razaranje institucije umjetnosti kakva je stvorena u građanskom društvu, a ne samo kao proces inoviranja umjetničkih jezika i tehnika", avangardom bi se u hrvatskom slikarstvu i umjetnosti mogao smatrati umjetnički pokret "EXAT 51", u kojemu Edo Kovačević nije ni na koji način bio involviran.

<sup>21</sup> G. Gamulin, n. dj., 185.

<sup>22</sup> R. Ivančević, n. dj., 50.

<sup>23</sup> S. Marković, *Dalmatinski pejzaž Ede Kovačevića – Od impresije do apstrakcije*, predgovor katalogu izložbe: *Edo Kovačević*, Kabinet grafike HAZU, Zagreb 2003.

<sup>24</sup> J. Depolo, *Intervju...*, n. dj.

## Summary

*Ivanka Reberski*

### *Modernity of Edo Kovačević in the 1950ies and 1960ies*

Painter Edo Kovačević was a participant of the artistic movements through which the Croatian art in the thirties, and especially after the Second World War, established its own line of modernism. Although his oeuvre has been studied it is still only fragmentarily known. This is in particular true of his post-war modernist attempts from the late forties, for Croatian situation rather early, so this somewhat poorly known phase of his work is the main object of this study. This important period lasting two decades, was initiated by the end of the forties. This is the time when the painter started to visit the Adriatic, and in this southern surroundings new themes and stimuli fermented, in particular the soft color and light which re-entered and enriched his paintings, as exemplified by the painting entitled *Rovinj* from 1948. Having discarded the last vestiges of anachronism, he spoke up in the language of contemporary modernism. The painting which marks the point of his reaching that meta-language is the self-portrait *The Painter*, from 1948.

This is the point at which his fundamental painterly characteristics were defined. An exceptional reduction and sublime synthesis had been achieved, a unique chromatic scale of refined and subdued color based on the predominance of blue had been established.

The values achieved by his exemplary sense of nuance rules the works such as the *Pomegranate and a Blue Vase*, 1955, *Old Shapes – The Fireplace*, 1958, and *The Bird and Cherries*, 1958-59, which are the next step in his discovery of "pure" color language transforming the visual reality without ever reaching total abstraction. These new values were applied to his anthological cycle of views of Paris from 1958. In just a handful of small but fundamental paintings – *The Louvre*, *Pont-Royal*, *Les Tuilleries*, *Pont Neuf* the artist's deepest impressions of Paris were incorporated.