

ALEKSANDAR
BOGOJEVIĆ:

KONCEPT U SLICI



GALERIJA VOĆARSKA – GALERIJA „NADEŽDA PETROVIĆ“



GALERIJA VOĆARSKA

GALERIJA „NADEŽDA PETROVIĆ“

ZAGREB

ČAČAK

1983.

Izdavač: GALERIJA VOĆARSKA – Zagreb
GALERIJA „NADEŽDA PETROVIĆ – Čačak

Za izdavača: IVO GRAOVAC, predsjednik MK SSRNH
„Voćarska“

Gl. urednik: DUŠAN MALEŠEVIĆ

Urednik: MAJA JURAS i MILICA PETRONIJEVIĆ

Urednik fotomaterijala: ZORAN DURBIĆ

Komunikacije: ŽIVAN TATARIĆ

Autor: ALEKSANDAR BOGOJEVIĆ

Postava: MAJA JURAS

Tehn. postava: ZORAN DURBIĆ i CVETKO MIŠOLIĆ

Tisak: TREBOTIĆ, Vrhovec 65, ZAGREB

Naklada: 1000 kom.

Da bi umjetnost postala stvarnost, tj. društvena ili kulturološka vrijednost doista, neophodna je njena objektivna interpretacija i prezentacija. Stoga je program GALERIJE VOČARSKA temeljen na teoriji, logičkoj razini prepoznavanja i jedinoj objektivnoj kategoriji urazumljene, razumljive i nedvosmislene komunikacije. Po umu i snagama društva, što u otklonu osobnog i općeg tvori društvenu zbilju.

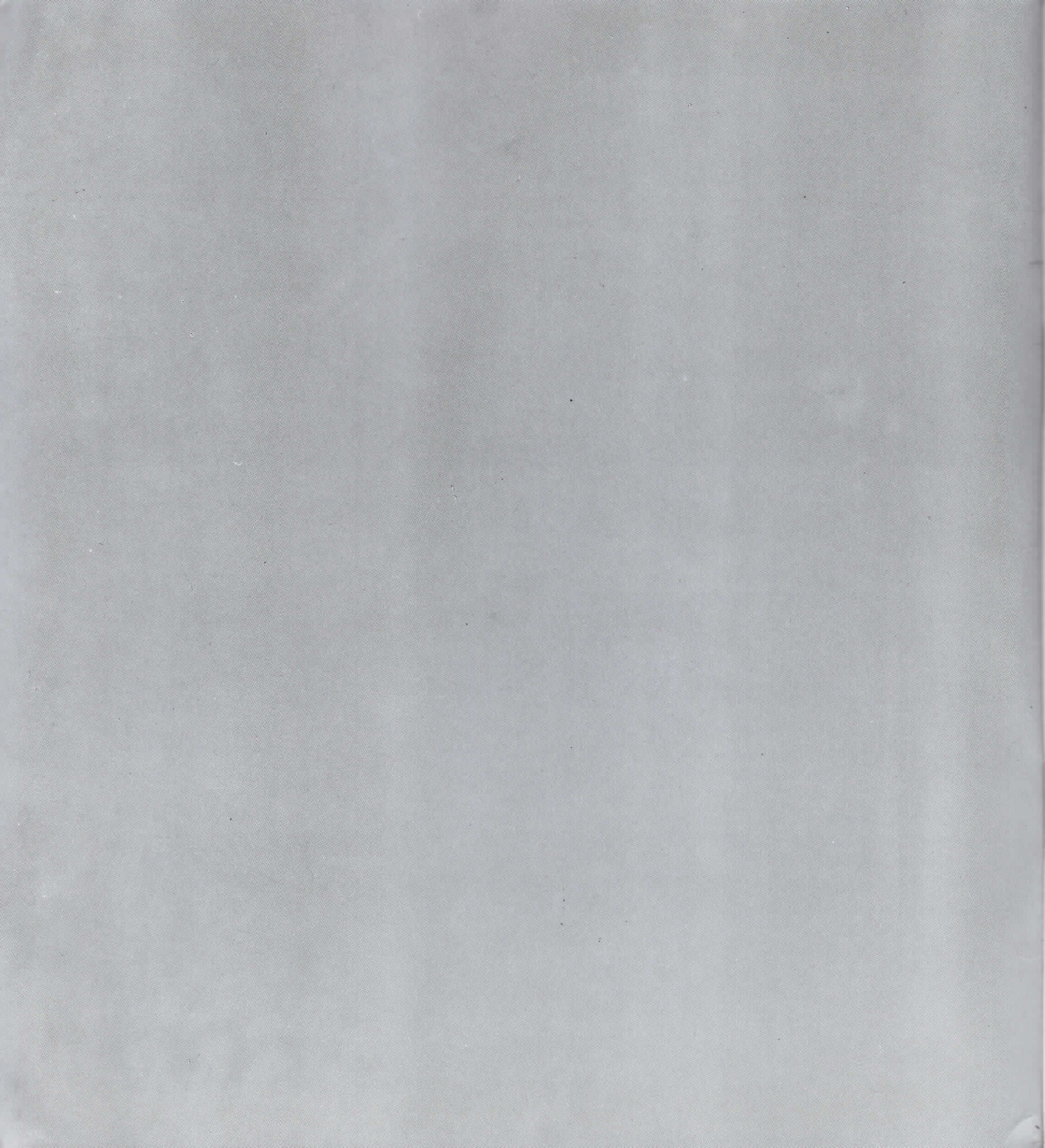
Teorijski je mišljen fenomen u nastajanju i trajanju; stoga su zamišljene cjeline, kao i KONCEPT U SLICI beogradskog kritičara ALEKSANDRA BOGOJEVIČA, koji nam tom izložbom rasvjetljava dio likovnog spektra na našem tlu, razmatrajući pri tom manje dodirivan, ali i te kako važan smjer likovnog stvaralaštva — sustavna žarišta likovne istine danas i ovdje.

Kad već vlada mnoštvo stilova, neophodno je usmjeriti pažnju na stremljenja umjetnika, koje je Aleksandar Bogojević predstavio kao glavne nosioce određenog trenda, one što su pošli od stvarnosti da bi joj dali nova značenja.

U iznimnoj spremnosti i drugarstvu autora, predstavnika Galerije „NADEŽDA PETROVIĆ“ iz Čačka i umjetnika, prilikom njihova posjeta našoj Galeriji, dogovorena je izložba KONCEPT U SLICI. Autor je predložio 16 umjetnika. Boris Jesih je odustao iz osobnih razloga, tako da na izložbi prezentiramo 15 umjetnika i 28 njihovih djela. Izložba je zamišljena cjelovito, no obzirom na naše prostorne mogućnosti u Galeriji Voćarska bit će predstavljena u dva dijela, podijeljena po autoru i razložnom konceptu. Nakon izložbe u Zagrebu, ova će biti cjelovito postavljena u Galeriji „Nadežda Petrović“ u Čačku. Financijsku osnovu osigurali su Sizovi kulture grada Čačka i O. Medveščak — Zagreb. Plaćanjem sve viših i naraslih troškova, samo onih nužnih, izložbu je bilo moguće ostvariti u ovakvom obimu racionalnim rasporedom sredstava za najnužnije izdatke, a ostalo je namireno predanim radom naših volontera, kojima se ovom prilikom zahvaljujemo. Ponajprije Autoru koji se odrekao većeg dijela honorara, potom članovima Sekcije i Savjeta Galerije Voćarska, kao i angažmanom predstavnika Galerije „Nadežda Petrović“. Dužni smo zahvalnost i RO „NADA DIMIĆ“ iz Zagreba koja nam je pomogla pri transportu djela, kao i Skupštini Siza kulture O. Medveščak koja nam je s razumijevanjem omogućila svojom odlukom ostvarenje ovog u mnogo čemu vrijednog pothvata.

Zagreb, 10. studenog 1983. g.

Sekcija za kulturu
MK SSRNH „Voćarska“
MAJA JURAS
Voditeljica GALERIJE VOČARSKA



Memorijalni karakter Galerije „Nadežda Petrović“ u Čačku, određivši opšta opredeljenja u duhu ličnosti Nadežde Petrović, postavio je i apostrofirao najbitniju karakteristiku njene programske politike. Nadeždin ideal o jedinstvu slovenskog juga, dosledno izražavan i negovan u iskrenom prijateljstvu prema hrvatskim i slovenačkim umetnicima, a krunisan pre ravno osam decenija prvom jugoslovenskom izložbom u Beogradu, predstavlja posebnu vrednost koju Galerija „Nadežda Petrović“ želi da sačuva i istakne. Na saradnju upućuje i u tom pravcu podsticajno deluje i aktuelnost duhovnog zbližavanja naših naroda danas, koje od prvih jugoslovenskih likovnih kolonija do naših dana nije izgubilo značaj. Stoga je Galeriji Nadeždinog imena prirodno bliska ideja o zajedničkoj akciji i saradnji.

Zajednički interes u organiziranju jedne zanimljive akcije, kao što je izložba „Koncept u slici“ autora Aleksandra Bogojevića, izražen je u svakom značajnijem pogledu: od ekonomske opravdanosti do intenzivnosti kulturnog uticaja. Jedna vrsta umetničke aktuelnosti ili neposredne umetničke prošlosti — pogotovu ako je studiozno prezentovana — obično svojim značenjem prevazilazi okvire lokalne sredine i nameće potrebu da bude prikazana i u drugim sredinama, u drugim prostorima. Istovremeno, sam sadržaj koji se nudi publici prečim putem dostiže svoju konačnu svrhu, stupa u kontakt s mnogobrojnijom publikom i nailazi na prihvatanje ili odbijanje. U konkretnom slučaju, poželjan je i potreban pokušaj kritičkog prikazivanja recidiva konceptualizma, koji se pojavljuju u sprezi sa strujama nove figuracije, dajući u našim društvenim i kulturnim uslovima osobene rezultate

Mladi beogradski kritičar postavio je sebi složen zadatak i prihvatio se obimnog posla kada je odlučio da svoje sagledavanje konceptualne umetnosti i njenih posledica definiše u jednom projektu galerijske postavke. Može biti da se ovom akcijom obeležava najplodnije područje umetničke aktivnosti kod nas, koja je pod raznim uticajima izvršila pomeranje od konceptualističkih ideja Džozefa Kosuta ograničenih na intelektualnu akciju istraživanja prirode umetnosti ka kreaciji likovnog dela formalno i suštinski bliskog tradicionalnom slikanju četkom i bojom na platnu. Budući da se proizvođenje umetničkog dela kao trajnog predmeta pokazalo privlačnom alternativom, proširio se i krug umetnika čije slikarstvo pomirljivo sjedinjuje karakteristike konceptualne misaonosti i klasične emotivnosti. Njihovo pojavljivanje na zajedničkoj izložbi daje mogućnost da se pojava „koncepta u slici“ retrospektivno vidi i svestranije i dublje prouči.

Stevan Sekovanić
v.d. direktor
Galerije „Nadežda Petrović“



ALEKSANDAR BOGOJEVIĆ : KONCEPT U SLICI

OBJAŠNJENJE TEME KONCEPT U SLICI I RAZLOZI NJENOG IZBORA

Ova razmišljanja okvirno podvedena pod naziv „Koncept u slici“ vezana su kako za tipične predstavnike smjera interesovanja, već od kritike i publike prihvaćenog kao relevantnog u likovnom spektru događaja protekle decenije, naravno imamo li u vidu nastojanja najmlađih, tako i za slike likovnih umetnika koje su baza, zatim, u kojima se začinju, ili, na njih protežu manje ili više primetno, iste ideje. Reč je o umerenoj avangardi, nazvao bih je trećom strujom u jugoslovenskoj likovnoj umetnosti, koja je uvodeći u štafelajsku sliku koncept, ustvari, pomirila do tada dve nespojive krajnosti. Jedna je konceptualno, metaestetsko prenebegavanje samoostvarivanja preko zanatskih opredmećenog, opipljivog umetničkog dela. Druga je prvoj, kada je u pitanju srpska umetnost čak i opoirajuća, „neoromantičarska“, u osnovi tradicionalistička, sa svojim interesovanjem za figuralnu sliku kao materijalizovani estetski objekt. Obe potiču iz prve polovine sedamdesetih godina.

Pišem u momentu kada većinu naših likovnih centara preplavljaju izložbe druge stilske orijentacije (tzv. loše slikanje, transavangarda, nova slika), što dozvoljava reminiscencije i okvirno hronološko situiranje, tim više jer se u ovom momentu događaju promene i kod umetnika čije su slike predmet našeg interesovanja. Pišem takođe sa uverenjem da je, usprkos malobrojnosti pobornika, to najznačajniji segment likovnog spektra događaja koji je obeležio prošlu deceniju. Štaviše, s verom da se ovde nipošto ne radi o eventualnom hibridu, već o stvarno promišljenom ukazivanju na mogućnosti zasnivanja jednog sasvim novog postmodernog, ali i postkonceptualnog integralnog slikarstva, koje je hronološki uzevši sled događaja, prodor dalje u odnosu na pomenuta interesovanja koja su im prethodila. Međutim, tema za drugu priliku je što čak i naši stručnjaci, istoričari umetnosti i likovni kritičari počesto sve što je originalno, ustvari, na našem tlu nastala varijanta shvatanja izgleda i moći slike, proglašavaju hibridom, u istoj meri u kojoj ne prihvataju ili samo uslovno prihvataju termine nastale na našim geografskim širinama i u dosluhu sa ovim shvatanjima, kao i na izgled paradoksalni spoj reči KONCEPT i reči SLIKA. Dakako, kada stvari teku ovakvim tokom, razni sticaji okolnosti mogu dovesti do gušenja i pretvaranja u utopijski čin jednog novog traganja za integralnom slikom, jednog novog pokušaja da se da doprinos na likovnom planu u balkanskim, evropskim, pa i zašto ne, svetskim okvirima i to za mislite, zarad kulturtregeraštva!

KRITIKA KRITIKE

Da se ove reči ne mogu svesti na neopravdani sarkazam potvrđuje, primera radi, Azra Begić hvaleći jednog stvaraooca jer je, citiram: „izbegao zamke konceptualizma — bolje: onog hibridnog mentaliteta koji je noviji jugoslovenski pejzaž posijao križićima, tačkicama, crticama i sličnim „mentalnim“ intervencijama (čitaj akrobacijama) da bi mu dao notu aktuelnosti.“ Priteći ću vam u pomoć uveren da je povod ovim natuknicama Jesihova samostalna izložba održana u Sarajevu, odnosno, na prvom mestu njegovo slikarstvo. Uostalom, ovom shvatanju su prethodila slična, samo ne tako dramatično iskazana, pa i moj predgovor (kao odgovor) za izložbu "6 x 6" iz 1977. godine, održanu na Smotri jugoslovenske umetnosti „Mermer i zvuci“, gdje je Jesih predstavljao SR Sloveniju: „u tretmanu motiva najbliži je novom, fotorealističkom (ili hiperrealističkom) senzibilitetu, t.j. idealu otvorenog dela, koje je baš zbog faktografske preciznosti uvek na granici da ne bude prepoznato. Jesihovo naknadno unošenje grafičkih znakova je konceptualni gest i negacija „neutralnosti“ tog novog, fotosenzibiliteta.“

Boris Jesih je jedna od najznačajnijih pojava u jugoslovenskoj umetnosti sedme decenije, ako želimo da ilustrujemo tekuća traženja koja daju uvid u tad aktuelni trenutak jugoslovenske umetnosti, ilustrujući trenutna i karakteristična dostignuća, makar se opredelili svesno za postignuća najmlađe generacije kao slike odraza trenutne situacije. Pišući godine 1978. u povodu njegove samostalne izložbe slika održane u Galeriji Kulturnog centra Beograda, zapazio sam da je među prvima smelo i lucidno raslojio sliku na vizuelni i konceptualni plan, težeći ne kako su to neki kritičari želeli da vide, slojevitosti formalnih vrednosti, već snažnijoj konkretizaciji poruke slike. Potsetimo se samo slika Aleksandra Cvetkovića iz tog vremena ili slika Dragana Mojovića, pa ćemo uvideti da Jesih nije usamljen u ovakvim svojim nastojanjima koja nalaze odjeka i kod arbitara našeg tekućeg umetničkog stvaralaštva.

Međutim, ovo nije pitanje samo moći i nemoći kritike u tumačenju umetničkog dela. Pomno čitajući tekstove likovnih kritičara, tražeći sebi uzore, ostajao sam nem pred iskazanom nemoći da se zadre u prave probleme umetničkog stvaralaštva. Istini za volju stvaralac ne može opstati poput romantičnog umetnika sa svojim velikim JA, bez podrške kritike, ali istorija umetnosti je uvek bila posledica bujnog umetničkog života, makoliko se prožimale kritička aktivnost i umetnička delatnost. Sve što se danas stvara, ili javlja na eventualni potsticaj kritike, ne mora biti zadovoljavajućeg kvaliteta. Danas ne sumnjamo samo u apsolutnost umetničkog dela već i u samo delo kao takvo, interpretiram estetičara Milana Damnjanovića, u pitanju je suština same umetnosti. U ovakvoj situaciji izgleda da umetnička savest mora biti aktivna i u pogledu osnovne odluke umetnika, što je umetničko delo, ko je umetnik, kakva je uloga kritičara. Stoga ne čudi što, primera radi slikar Radomir Reljić emotivno izjavljuje: „Na kraju jedne istorije moderne umetnosti, čiji tok me potseća na loš krimić, čiji muzeji liče na kriminološke zbirke, kažem na kraju te istorije, čiji su junaci ustvari banalne ubice umetnosti — došlo je vreme da kažemo: basta!“

PODRŠKA KRITIKE, ILI KAP U MORU

Daje nam za pravo Zoran Markuš: „Slikarstvo sledi poetiku novofigurativnih tendencija u okvirima štafelajskog koncepta. Niko ne treba da sumnja u autentičnost ovih ostvarenja — mada gledajući generalno, naše prisustvo u svetu je skromnije nego u deceniji kada su Evropa i Pariz neprekosnoveni arbitri. Nisu li mlade generacije istorijski predisponirane da izvrše kvalitativni skok, udalje se od postojećih uzora i modela i nametnu svoje — pod geslom stvarati istoriju a ne samo je slediti. Nisam ni optimista niti pesimista ako kažem da takva razmišljanja nisu prisutna u svesti savremenih umetnika. Njih nema ni u kritici ni u teoriji. A, to je takođe sastavni deo današnjeg likovnog trenutka.“ (Borba, 11. 7. 1981.).

Što se tiče karaktera ne samo stila već i samih oblika posredstvom kojih umetnik pokušava da se izrazi, ne bi se smeli od strane likovne kritike prihvatiti samo oblici koji su uvek deo neke poznate, šire morfološke formacije. Štaviše, ne mora biti ni prepoznatljiv (ako su suprotstavljene prirode kako bi se lako i mogli identifikovati?). Moraju se uzimati u obzir i oni u pojavi, kako bi svaki pratilac likovnog života bio stvarni svedok kada se nešto događalo, svedok svog vremena nasuprot prikazivanju tog vremena izborom, kao fiksnog, kao kakva prinuda da je posredi. Umetnost je uvek u procesu, a tada se počesto razbijaju i predrasude rođene iz iskustva. Nek ne bude izbačeno iz vidokruga pogleda ono što se ustvari događa, samo zato što se događa prvi put. Biti uvek iznova pobornik mladih svakako, ali i svih novih htenja, kritike je dužnost.

O ISTORIZIRANJU TEKUĆE PRODUKCIJE

Bežeći od ekstremnih zaključaka o ponašanju „meritorne“ likovne kritike, verujmo u pravosnažnost ocena da je neophodno ustanoviti razliku između likovne kritike i teksta istoričara umetnosti. Makar bili združeni u jednoj ličnosti, makar se radilo i o komentaru tekuće izložbe, likovni kritičar prevashodno prati likovnu produkciju. Dakle, jedno je tekuća izložba, a sasvim nešto drugo svaka takva koja istovremeno daje uvid u tekuću likovnu produkciju. Stoga je u pravu Aleksandar Bassin kada kaže: „Kritičari sve češće beže ka vrednovanju izvesnih perioda i fenomena već proteklog vremena – tako da njihov neaktuelni sadržaj postaje odraz krizne situacije u umetnosti.“

Međutim, citiram sada tekst Olivera Gavrić: „Ono što je autentično njujorško, u nekadašnjem smislu te reči kao pop-art ili američki hiperrealizam preseljeno je u muzeje. Na taj način, oni doista postaju mesta koja ubrzavaju stvaranje nacionalne istorije umetnosti.“ Tako naziremo i „drugu stranu medalje“, odnosno, paradoksalno istoriziranje tekuće umetničke produkcije. Pomenuo bih kao primer, zašto ne, bar jednog od najvičnijih iz naše sredine, likovnog kritičara i istoričara umetnosti Ješu Denegrija. Uostalom, zar nije paradoksalno i to što se, ceneći po dosada ostvarenim studentskim izložbama institucija kulture, muzeja i galerija, potkrepljenim dakako i štampanim materijalima, sedma decenija poistovjećuje sa pojavom t.z. nove umetničke prakse? Zaboga i na izvorištu, u Njujorku, hronološki uzevši nova umetnička praksa i hiperrealizam su paralelne pojave, pa bi i iz tog ugla mogli govoriti o jednostranosti ovakvog pristupa. No nije li tome pravi povod ažurnost, strah da se ne zaostane, kulturtregeraštvo, slepila za konkretna događanja na našem geografskom području, njihovu kompleksnost, tankočutnost, slepila za prevazilaženje belosvetskih provokacija i njihova nenadna mimohodna nadgrađivanja? U tom smislu, združeno izlaganje radova Mojovića, Cvetkovića, Todorovića, Lulovskog, Damjanovskog, Blanuše ili Tomića, da i ne nabrajam druge, je svojevrsna pozitivna provokacija.

BAZA HIPERREALIZAM, ILI OD FOTOREALIZMA DO KONCEPTA U SLICI

Ne poričem značaj opredeljenja, još manje osvedočenu stvarnost dela prvih posleratnih generacija jugoslovenskih umetnika, ali ekspanzija kod nas već pedesetih godina ovaplođenih usmerenja, poticajnih i za narednu deceniju, zasigurno jenjava. Danas se ne može više smatrati suviše smelo konstatacija da je apstratno slikarstvo ustvari istorijska kategorija. S punom svešću govorimo o tradicijama moderne umetnosti, jer živimo u vremenu u kome se odvijaju inverzni procesi. Sedamdesetih godina u okviru najmlađe generacije beležimo suštinske promene u štafelajskoj slici. Pokušaću da rasvetlim jedan isečak iz likovnog spektra ovaplođenih doprinosa, problematizirajući od kritike manje dotican ali za najmlađu generaciju slikara ustvari relevantan smer interesovanja, jer se je samo u toj klimi moglo izroditi i nenadno iskustvo. Pažnju je zavrednelo nastojanje umetnika koju su dali podstrek za saživanje tradicionalnih shvatanja „neoromantičara“ i stava „konceptualaca“ (prenebegavanje svakog samoostvarivanja preko zanatski proizvedenog, „opipljivog“ umetničkog predmeta), a to su „hiperrealisti“.

Talas novog realizma je krajem prošle decenije zapljusnuo likovne brodove Amerike, Evrope, sveta! Hiperealizam, radikalrealizam, samo su neki od naziva što obeležavaju po stilskim karakteristikama spram dosad viđenog sasvim novu pojavu i novi proserde umetnika. Pledoaje je isti za sve: predložak-fotografija, impersonalni stilski postupak, unapred zadani koncept umetnika. S tim što pod terminom hiperealizam ponajpre vidimo ortodoksnija, ali bar što se tiče teorijskih postavki i doslednija nastojanja karakteristična za američke umetnike. Talentovaniji među njima, čija dela prevazilaze okvire pomodnog trenda, proniknuvši dublje u novonastali fotografski stil pri izradi slike su otišli dalje od preuzimanja tehnološkog postupka hiperrealista. Shvativši svrhu upotrebe prethodno izabranog predloška – fotografije, pomerili su svoj prioritetni interes od verističkog, analitičkog, sistematskog prenošenja motiva sa fotografije, na izbor one koja obznanjuje od umetnika unapred zadani koncept. Želim skrenuti pažnju na kod nas u štafelajskoj slici i „klasičnom“ crtežu prisutne stavove koji predstavljaju alternativu „likovnosti“ i konceptualnu identifikaciju sa slikarskim sredstvima rekonstruisanim konkretnim motivom. Stvaralačko se na primer poistovećuje sa iluzijom hladnih, agresivnih predmeta (Damjanovski, Tomić), ili sa nadnaravnim izgledom inače verno sa fotografije prenešenim i uvećanim čovekovim licem (Klose). Međutim, parafraziranjem stvarnosti nije se mogao izbeći nenadvladani hermetizam sadržaja na relaciji publika-delo i pored značajnog preuzimanja impersonalnog stilskeg proserdea u svrhu oslobađanja slike od jačeg individualnog tereta i subjektivnosti vizije umetnika (kako je to u svojoj „Estetici ćutanja“ razjasnila američka kritičarka Susan Sontag). Neutralnost fotosenzibiliteta graniči se sa neprepoznatljivošću poruke slike, a to je uvek osnovana primedba publike. Ćutanje je pomrčina.

Pred iznesenim dilemama (kuda dalje?) umetnici novog senzibiliteta nalaze izlaz u skoro neprijetnim izmenama motiva prilikom na slici izvedene rekonstrukcije predloška-fotografije kao u Blanuše, na primer, ali takvim koje će nanznačiti smer za pravilno razumevanje poruke, tj. označiti koncept slikara. To praktično znači da i jedna od bukvalno zanatlije-molera ofarbana ili ako hoćete omalana površina posredstvom svoje emocionalno bezlične prirode i neutralnosti može da govori ako joj je imajući lični proserde slikar pretpostavio koncept, te i da ako je na slici dosledno sprove-

den isto tako neutralan i hladan kolorit, može da ima svesno i konceptualno sprovedeno semantičko značenje (značenje forme) kao u hiperrealista, ili još naglašenije kroz neke izmene u radikalrealista. To ponašanje je karakteristično za ublaženu, evropsku varijantu radikalrealizma (grupa Zebra na primer), međutim, u kakvom vidu kod nas postoji radi se zaista o neistraženom području. Zasluga tome je i prisustvo duha „Medijale“, odnosno njenog traganja za integralnom slikom, pa ne čudi što su ovakva interesovanja najmasovnija u SR Srbiji.

Hronološki uzevši dalji sled događaja je smelo i lucidno raslojavanje slike na vizuelni i konceptualni plan (Jesih, Cvetković, Mojović) u težnji ne za, kako su to neki likovni kritičari želeli da vide, slojevitošću formalnih vrednosti, već kako sam već rekao snažnijoj konkretizaciji poruke slike, odnosno konceptu: Reč je ovde o zanimljivom, uspelom i originalnom eksperimentu čini se prebrzo napuštenom i od pojedinih zagovarača zarad ispražnjene personalnosti u namazu, popuštajući stvari pred novom modom i potvrđujući da će možda i njihova nastojanja biti zabeležena kao samo jedan u nizu kuriozitetnih utopijskih činova kakvih smo već imali osvrnemo li se na našu istoriju likovnih umetnosti.

IMPERSONALNOST I „ESTETIKA ČUTANJA“

Dakle, masovno iznad svega cenjeni „rukopis umetnika“ — subjekta slike, jer u umetnosti je bio bitan pre svega subjektivan osećaj, odnosno po nepisanom pravilu uvek vidljivi namazi poteza napravljeni s kistom u ruci slikara ili izbegavanja (zarad likovnog) inače tehnološki lako izvodljive besprekornosti u izvedbi, sedamdesetih godina nisu bili više u žiži interesa mnogih umetnika. Naprotiv, impersonalnost je uzdignuta na pijedestal vrednosti. O snažila se do stava slikara. Otkrivamo ga u pri izradi sprovedenom tehničkom postupku, ali i specifičnoj likovnoj sintagmi dela najmiadnih. Zavodljiva je iskrsla mogućnost da se sa tako iskazanim novim shvatanjem slike prebrodi jaz između subjektivnog i objektivnog, odnosno, između umetnosti i života. Međutim, promašaji su takođe česti, tad se ispraznost pojedinih pokušaja obelodanjuje posredstvom prisustva površnog perfekcionizma izobraženog u delo kome, u stvari, manjkaju semantičke vrednosti, jer pritom ne otkrivamo postojanje punine svesti autora o konkretnom „govoru“ tih oslikanih površina. Dakle kada su preuzeta aktuelna vizuelna obeležja slike sa neshvatanjem konteksta i svrhe, kada upliv ustaljenih pogleda ne dozvoljava kreatoru da bude u sukobu sa znanim, dosadašnjim shvatanjem slepo vezanim za razvoj likovne problematike (što je samo sloboda forme prema stvarno mogućoj slobodi duha), tako će delo naravno, bez obzira što mu ne manjkaju plastične vrednosti, u skoroj budućnosti biti samo primerak gradskog folklora.

MOGUĆNOST: FOTOGRAFIJA KAO FOTOGRAFIJA I KONCEPT

Koliko je kompleksno pitanje mogućnosti koncepta u slici potvrđuju i najnovija stremljenja u jugoslovenskoj fotografiji. Slikarstvo na koje je direktno uticala fotografija, pošto se bez nje ne može ni zamisliti, poticaj je i za nju samu kao što sa druge strane, približavajući se fotografiji, donosi nešto fundamentalno novo u pristupu u okviru likovnih umetnosti. U kontekstu ovog teksta se nećemo upuštati u razmatranje kao jednog od uzroka tome, fotografske produkcije u domenu novih umetničkih pojava, odnosno ortodoksno shvaćene neopredmećene konceptualne umetnosti, jer to nisu dela fotografije kao stvaralačke discipline. Želim skrenuti pažnju na fotografsku produkciju koja poštuje bit medija, nemajući međutim ničeg zajedničkog sa ostvarenjima na nivou tzv umetničke fotografije. Skrećem pažnju na neke od još umnogome neistraženih mogućnosti fotografskog medija. Takva fotografija je u odnosu na „fotografiju kao delo umetnika“ sled događaja, prodor dalje. Pošto se slikarstvo pod uticajem fotografije upustilo u nešto neizvesno, tako se i ova fotografija, uključujući se u istovetna stvaralačka nastojanja i dajući svoj doprinos, može oglasiti najlogičnijim arbitrantom tih neizvesnih istina. Možda najbolji primer za to kod nas su fotografije Tomaža Lundera. Njoj su dragocena iskustva hiperrealista kao što su i njima bila njena. Fotografija omogućuje ovaplođenje čak i istovetnih ideja dajući im novu dimenziju načinom neostvarivim u drugom mediju, pošto je po svojoj suštini baš ona vezana za objekt, za stvarnost. I fotografija kao medijum raspolaže jednom vrstom neizbežne transedencije tim što je ipak samo posrednik, a ne stvarnost i u tom je neizbežna njena stvaralačka dimenzija. U ovim fotografijama je i crta mentalnog na široka vrata ušla u taj prevashodno vizuelni medij. Prizori su tako postali analogoni sopstvene svesti, čak i metafizički uzavreli u opisanoj težnji za konkretnim. Preplitanje snimljenog, medija i onog što je umetnika zanimalo na idejnom planu je nekad toliko moćno da relativizira čak i poimanje same stvarnosti, jer provocira neko drugo, iznenađujuće viđenje. Kao da se stvari samo konstatuju, ali je iritirana baš određena vrsta konstatacije kao u Aleksića, Pešića, Posavca, „Poletove“ fotografije, uvek je promišljeno šta fotografija u odnosu na predmet može da uradi svrsishodno ideji koju nameće sam predmet u svojoj evidentnoj konkretnosti. Realno se može prevazići i s beskonačnom oštrinom svakog detalja. Kod ove fotografije kao i kod hiperrealista je bitna misaona pozicija autora, ona ga distancira od svih sporadičnih štimunga i omogućuje davanje fotografskog uverenja iza koga stoji osećanje sveta u konkretnom smislu, preko konkretnog i u odnosu na to konkretno. Zato se tu može govoriti o deestetizaciji prizora u duhu sleđenja konceptualne premise koja izbija iz same prirode stvari i o iznošenju na videlo metaestetskog njihovog karaktera.

HIPERREALIZAM JADRANKE FATUR

U okviru nastojanja stvaralaca koji su kod nas označeni kao tipični predstavnici hiperrealizma, slikarka Jadranka Fatur je vodeći umetnik. Ma koliko bila daleko od evropske radikalrealističke varijante u stilskom pristupu gradnji slike, ipak smišljenim i doslednim prenošenjem motiva prema izabranoj fotografiji, cizeliranjem crteža do u detalje slikarka želi emocionalnu i intelektualnu nadgradnju motiva do bitnih, ličnih umetničkih sadržaja, do poruke slike, da bazira na konkretnim iz naše današnje stvarnosti odabranim motivima. Uzeti su sa ulice, iz života gradske sredine. Na izgled indiferentna, apersonalni prikazivač realne stvarnosti modernoga sveta, života i ljudi, uzmemo li u obzir sve do sada rečeno o mogućnostima fotografije tim više ćemo utvrditi da njene slike ustvari i dalje iskazuju već tradicionalni odnos umetnika prema svetu. Ona to želi da ostvari prevažno izborom fotografije koja joj je polazište i posvećivanjem pažnje kadriranju. Za hiperrealiste nije efemerno šta ona registruje i na koji način registruje. Ne zapostavljajući tu ni pomak otkriven u poređenju fotografije sa stvarnošću, jer joj očigledno daju ulogu posrednika. U tom se krije zamisao da se može reći nešto o ličnoj otuđenosti baš ćutanjem, tj. podmetanjem predloška, – ogledala otuđenosti i ogledala uzroka lične, a preko nje i opšte tragedije. Recimo tragedije potrošačkog društva. Čak i kad je reč o potpunoj abdikaciji pred fotografskom kamerom, koja je za slikara „slamka“ – za nju želi da se uhvati, „predaja“ ili „povratak“ – izlaz iz otuđenosti, zahvat poseduje određenu čvrstinu. Otuda one istrajnosti što zadivljuje, usled koje slika može da utiče na ljude, da ih oblikuje, transformiše. Otuda one doslednosti u prenošenju spoljašnjeg jer pripada unutaršnjem, najintimnijem, jer je isto tako kritički stav, odraz jaza između slikara i otelotvorene očevidnosti. Slikar toga čak i ne mora biti svestan.

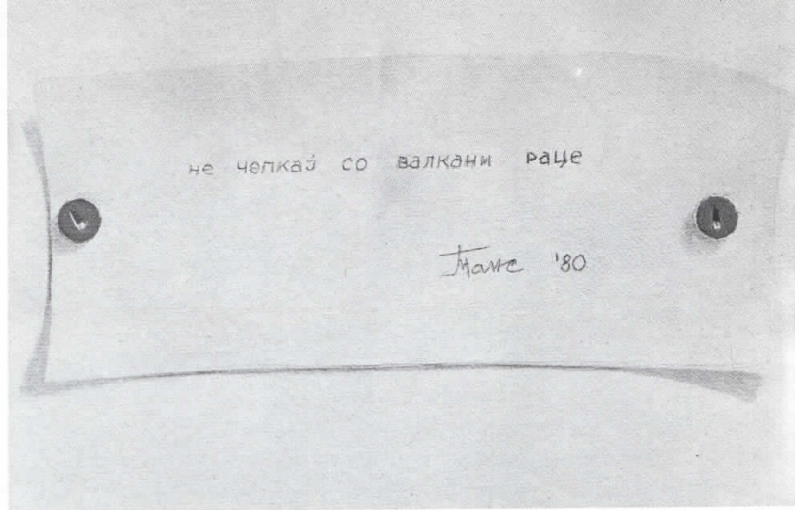
Dakle iskustveno, intuitivno, lično, misao, ta u umetničkim predmetima uvek latentno prisutna i često neuhvatljiva nadgradnja motiva, tj. prava punina umetničkih sadržaja se opisanim stilskim postupkom otelotvoruje u delo, ali i bar delimično objektivizira. U tome je pravi smisao i avangardnost stava slikarke. Faturova slika prolaznike, autobus GSP-a u pokretu, savremenu velegradsku arhitekturu, telefonske govornice, liftove, itd. Veličanstvena je tu inspiracija životom, na primer u smislu govora o socijalnim istinama.

Ako kreacije Jadranke Fatur nisu bizarne poput radova Amerikanca Chuck Close-a ili John de Andrea, brutalne i s britkošću angažmana kao u Duane Hanson-a, a ni s ironijom obudovljene na neugledno i neugodno obučenu ljudsku priliku koja zaliva monumentalni grob Francuza Jean-Olivier Hucleuh-a (izlagača na svetskoj izložbi „Beograd 1977.“), ona zato s distancom prema navirućem subjektivnom, likovnim bogaćenjem detalja datim preciznim crtežom, u otuđenju ostvaruje puninu poetskog. Na naslikanom autobusu se senke udvostručuju. Lik slučajnog prolaznika oslikava se vibrantno na uličnom izlogu izobraženom plemenitom slikarskom materijom. Nije li Faturova izuzetna stvaralačka ličnost ne samo zbog neizmerljive prisutnosti stvarnosti na njenim slikama?

PIROSICE

RAIIND VINA
OD O
NEO
OD 7-20-30





„NE ČAČKAJ PRLJAVIM RUKAMA“, ILI TANAS LULOVSKI

Razvijenoj tehničkoj misli današnjice nalazimo pandan u slikarstvu Lulovskog koje preuzimajući hiperrealistički način izražavanja postavlja sebi izvesne granice, a da ih zatim svojom senzibilnošću i duhom ne priznaje. Težeći da sadržaje slike izrazi što sugestivnije, islikava „predmete oko sebe, predmete od kojih zavisi njegova kreativna i fizička egzistencija. To su banalni i na prvi pogled beznačajni predmeti, a čista površina ili topla boja negrundiranog platna njegovih slika daju poseban akcent.“ (Ljupka Damjanovska). Njegovo je geslo ustvari „praznu površinu oživeti“, odnosno krenuti ni iz čega i doći do cilja uz svo poštovanje čak i minimalne intervencije na platnu, svakog poteza. Njegovo slikarstvo je, usmerimo li interes ka motivima, priča o pomerenim vrednostima u praksi života, o bitnom nebitnom i nebitnom bitnom, o satima bdenja zarad ostvarenih nekoliko poteza na slici, crtežu koliko i o paralelnim sadržajima, pomerenim vrednostima rada zdravstvenih ustanova, institucija kulture, o mehanizmu tretiranja slike kao robe itd. Opušak, zgužvana kutija od cigareta, izrovarene šibice, upućuju na poniranje, govore o koncentraciji, ali i o radu. Posredstvom kompozicije rasporeda predmeta i njihovog izbora otkrivamo prisustvo umetnikove ličnosti u svakoj slici. Štaviše, pratimo Lulovskog do momenta kada je rekapitulirao svoja saznanja o tome šta umetnik jeste i odbacio podvajanje dela od umetnika i subjekta umetnika od života. To je slikarstvo nadasve „prožeto životnim situacijama“ (I. Subotić), ono je ideogram sasvim ličnog iskustva. Međutim, „lišena zvučnih fraza, patetičnog gesta i preteranih ambicija, poruka Lulovskog pleni odmenošću“ (Nikola Kusovac, Politika Ekspres, 21. III. 1977.). Zaključimo: „optički angažman ima manji značaj od ekspresije dela“ (Ristić), a baš u tome nalazimo njegovu samosvojnost u odnosu na hiperrealizam i privrženost idejama koncepta u slici. Reč je o figurativnoj fazi Tanasa Lulovskog koja se začinje u njegovom slikarstvu sredinom osme decenije i proteže do danas.

Tanas Lulovski: 79



RODOLJUB ANASTASOV

Centralni događaj slikarstva Rodoljuba Anastasova je čovek. Sve izložene slike su iskazi o vidovima njegovog prisustva u urbanim sredinama, gradovima od betona i čelika, industrijskim halama. Međutim, na stranputicu bi nas odvelo tumačenje naslikanih prostora u smislu njihovog diskreditovanja, jer stalni sukob između prirode i intervencije čoveka u njoj se svodi na njegovo bitisanje, usmerimo li viđenje do nekih elementarnih korena takvog ponašanja čoveka, uobličeni su samo elementarni osećaj čovekovog prisustva, dramatika preživljavanja, dinamika života, neizvesnost. Odrasli su te slike u ovom trenutku svesti savremenog čoveka bez obzira na eventualnu opravdanost takve svesti i takvih osećanja. Dakle, poenta je na čoveku, a arhitektura samo stafaž. Ljudske figure svojim dimenzijama naspram arhitekturi urbane sredine razvijene konstalacije, deluju koliko skladno toliko i arhitektura katkad nenadno deluje predimenzionirano. Stoga uprkos od umetnika unapred zadanoj težnji ka objektivitetu u pristupu stilskoj obradi ikonografskih podataka, zatim težnji ka impersonalnosti zarad ubedljivosti i verodostojnosti pristupa motivu, metafizičko je ipak prisutno uz stvarno. Štaviše i fantastično i to putem samo neznatne izmene u proporcionalnim odnosima, inače realistički shvaćenih detalja motivske građe.

Ako pak analiziramo položaj tih figura, a ne njihove dimenzije naspram ambijenta u kome se nalaze, možemo doći do novih zaključaka s obzirom na dinamiku kretanja ljudskih figura, ili njihovu opstojanost na jednom mestu u evidentno statički zamišljenom položaju, a time i do raznorodnosti u okviru jedne na prvi pogled opskurno postavljene teme, odnosno jednog motiva. Oču reći, raznorodnost se sastoji ne u preobilju izbora predmeta i uopšte motivskog materijala uključenog u sliku, već se bogatstvo očituje u načinu shvatanja figura, slojevitosti njihovog prisustva u ambijentu koji ih okružuje i vidovima odnosa prema toj arhitekturi. Figure u pokretu tumače najčešće neki vanredni događaj, retko svakidašnji, češće nesvakidašnji ali i nenadni, gde je ekspresija doživljaja zajedništva figura izuzetno naglašena. Ona je vidljiva i na slikama sa statički postavljenim figurama, jer je latentno prisutan zajednički uzrok stajanja, pogotovo kada te grupe ljudi ne deluju prirodno na ulici već su raspoređeni jedni naspram drugih kao da im pretstoji nekakva zajednička aktivnost, ili opet kao da čekaju na odluku u uglu „kafkijanski“ predimenzionirane, šture, enigmatične i simbolično shvaćene hale. Ne bi trebalo da prenebegnemo i prisustvo poetske atmosfere zbog nikad sumornog, pokatkad melanholičnog, ali najčešće vedrog kolorita. Štaviše, ona dominira u pojedinim slikama koje odlikuje jednostavnost praznične atmosfere, ili ustaljenih događaja na korzou.

Rodoljub Anastasov: ČOVJEK I PROSTOR



Međutim, najzanimljivije je to što Anastasov u sasvim svedenoj i pročišćenoj slici uspeva da ostvari bogatstvo prisustva osim eksterijera i enterijera, intimnog prostora ali i javne scene, intimno preživljenog uz javni događaj. Latentno prisustvo vanrednog događaja ili njegovog očekivanja (nemir, neizvesnost, nespokojstvo, strepnja) se prepoznaje u rasporedu naslikanih figura u enterijeru, ali i u istina imaginarnom a ne bukvalnom, ali ipak prisustvu čoveka iza po ivicama slika naznačenih tragova enterijera (otvorenog prozora, na primer). Ptičja perspektiva je tu jedno od najkorišćenijih sredstava koja nas distanciraju od događaja uvodeći nas time i u paralelne prostore intime podređene opštoj atmosferi. Isto tako, pri donjoj ivici jedne slike načinom nalik neoštrom snimku u fotografiji naslikana ograda autoputa navodi nas na pomisao da je događaj viđen takođe od neke imaginarno prisutne ličnosti, iz nekog vozila u pokretu koje ima fiksni smer kretnje nasuprot neuhvatljivosti smera pokreta naslikane grupe ljudi u daljini. Anastasov je s tim već uslovno rečeno na putu konceptualizacije slike, na putu njenog raslojavanja. Slika sa uspešno kadriranom figurativnom situacijom uz pomoć apstraktno islikanih margina slike, zatim u postepenom izvlačenju mase ljudi u pokretu iz konkretnog ambijenta na raščišćenu vertikalno rastriranu površinu platna na drugoj slici, ili gde nas dovodi u situaciju da smo pred dilemom je li sa ulice vidljiv samo jedan detalj precizno omeđen oknom od neotvorenog prozora ili je sad detalj nekog već iz prošlosti događaja projektovan na belom platnu okačenom u enterijeru, sve te tri slike pokazuju i jednu od mogućnosti budućeg razvoja slikara Anastasova.

Od ljubitelja umetnosti, odnosno šire publike, u ovom trenutku masovno prihvaćena sadašnjost je baš likovna prošlost. Prošlost uvek proživljavamo kao sadašnjost, a tek kada i likovna sadašnjost postane prošlost ta ista publika odnosi se prema njoj kao da je još uvek sadašnjost. Ali Anastasov je zasigurno jedan od potvrđenih korifeja događanja meritornih za poslednju deceniju makedonskog i jugoslovenskog slikarstva, tako da se draži tumačenja njegovih slika ne iscrplju samo u aktualnosti njegovih ostvarenja.

OD HIPERREALISTIČKIH CRTEŽA DO RADIKALREALIZMA U SLIKARSTVU VLADIMIRA TOMIĆA

Samostalna izložba crteža Vladimira Tomića održana početkom 1976. godine u beogradskoj Galeriji grafičkog kolektiva je prva samostalna izložba hiperrealističkih crteža u Beogradu. Podatak je iznesen kao raritet. Radio ih je postupno, minuciozno, u istovetnom plastičnom tretmanu, sa željom da prilazeći odabranim motivima njihov izgled obnovi na svojim crtežima veristički. Iste ideale je zadržao u pristupu ostvarenju slike. To je objektivistički stav „u kome se insistira na razobljenju svakodnevnih banalnosti“. Otkrivajući svoje misli u realitetima, odnosno, u prepoznatljivim stvarima svakodnevne upotrebe kao uzorcima iz stvarnosti, dakle, na predmetima iz svakodnevnog života, kašici, ljuču, ne narušavajući njihov impersonalni izgled u stvarnosti primećen, obnavljajući ga na crtežima, ali i konceptualizacijom svog stava prema slikarstvu, u slikama islikava Tomić čisto i dosledno male predmete po značaju ali velike po značenju i po mogućnostima koje nam pružaju da preko njih upoznamo svet i život.

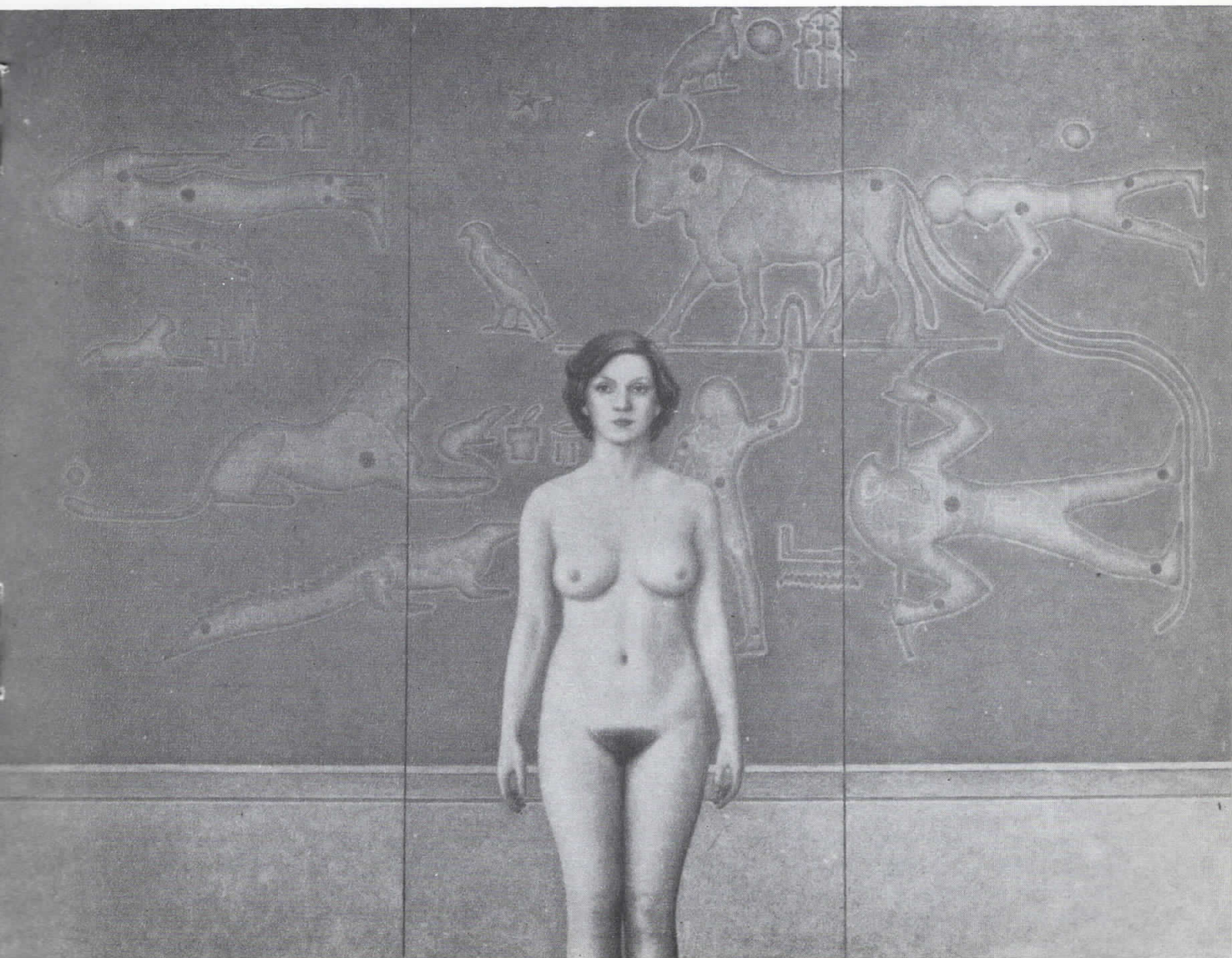
Vladimir Tomić: ŠESTAR



KONCEPT KONCEPTA U SLIKARSTVU BOŽIDARA DAMJANOVSKOG

Damjanovski gravitira ohlađenoj, u duhu estetike ćutanja impersonalizovanoj, ali i originalnoj varijanti radikal reali stičkih stremljenja u figuraciji. To je „magični realizam“ Božidara Damjanovskog. On i kada na platnu sprovodi verističku rekonstrukciju određenog motiva, čak i dosledno ne unoseći unosi nešto magijsko, onostrano. To je i danas aktuelni stav koji predstavlja, iako delo kao integralni umetnički predmet nije napušteno, jednu od alternativa „likovnosti“. Nazvali smo takvo ponašanje konceptualnom indiferentnošću, a raspon od konceptualne indiferentnosti do konceptualne identifikacije umetničkog sa konkretnim motivom upućuje na sasvim „umetničku“ metafiziku konkretnog.

Božidar Damjanovski: ZAMENA PRISUTNOSTI I



U slikama Damjanovskog dominira kao motiv ljudska figura. Uglavnom je to ženski, ili ređe muški akt naslikan u prvom planu na platnima neobičnih dimenzija. Preko drugog platna je nazočno njeno prisustvo u ambijentu muzeja ispred klasičnih dela različitih umetničkih tradicija, odnosno njihovih kopija. U diptisima ili triptisima autor nam zacemento sugerise neakvo kontinuirano događanje. Štaviše, iluzionistički nas uvodi u s njegove strane smišljenu i u tom specifičnom ambijentu moguću performans akciju, ili bodi-art događaj. Dakle, akt nije slučajno postavljen prema gledaocu, okrenut eksponatu, ili naslikan iz profila. S tim je latentno prisutno kretanje figure u prostoru, kao i zagledanost akta, naročito onog iz profila, u neakav prostor levo i desno, u daljinu, odnosno, preko iluzije o registrovanju njegovih afektivnih radnji se sugerise i onaj prostor izvan slike u kome se odvija „događaj“, koji je afirmacija negacije života i kojim se anulira umetnost.

Međutim, postoji jedna misaona pozicija što Damjanovskog distancira od štimunga i intimnog doživljavanja prostora od strane naslikane ličnosti. Uvodi nas on u jednu vrstu spekulacije na tu temu, jer ima intelektualnu distancu pa omogućuje sagledavanje i vrstu kontakta sa motivom nepodložnu emocijama, a nekmoli subjektivnom i afektivnom. To je već, da se figurativno izrazimo, koncept koncepta evidentan u slikarstvu Damjanovskog bez obzira što se i kod njega radi o uverenju iza kojeg stoji osećanje sveta u konkretnom smislu. To su slike koje šire prostore umetničkih sloboda, a ne negacije performansa ili afirmacije tradicije. Ovde umetnik uspeva da sačuva svoje dostojanstvo. S jedne strane, projektuje u svom delu individualnu poruku „veltanšaug“ umetnika koji ima afektivni odnos prema stvarnosti kao pozadinu na slici prikazane akcije, jer je bazirana na osećanju i usmerena na insinuaciju identifikacije gledaoca i njegovo „uvlačenje“ u veltanšaug izmišljenog performans aktera. S druge strane gledano, ide se pak na konstruktivni odnos, doživljavamo ga kao novu afirmaciju vrednosti, jer tu nije u prvom planu ideoafektivno iskustvo, pogotovu kao merilo stvari. Radi se zapravo o daleko širem iskustvu koje se slikom saopštava, o pomeranju interesa ka gnoseološkom, sazajnom, ka konceptu u slici kao autentičnom izražajnom sredstvu.

Zadivljuje realistička preciznost, čak nadgrađuje fotografiju uzetu kao predložak, upravo svojom realnošću koju ne možemo da sagledamo niti preko fotografije niti posmatrajući akt uživo. Zadivljuje nas pri tome surova atmosfera hladnoće, ispražnjenosti, mrtvila, praznine. Nju neko primećuje a neko ne primećuje u minimalističkom konceptu ostavljanja planiranih praznih negrundiranih površina slike, šta više, skoro čitavih panoa. Zatim, u interesovanju za monohromiju, monumentalne formate, ili razvijanje ideje u diptihe, triptihe, poliptihe. Svetlost se na ovim slikama jedva vidi i dolazi do izražaja materijal, pesak, platno. Boja se tek tu i tamo provlači, pa se pojavljuju taktilne vrednosti tih istih materijala i način rada. Ali i taj plitki reljef baca jedva primetne vrlo precizne senke, te su tako dobijene vrlo fine valerske gradacije. Ustvari, kao da se je i ideja sa upotrebom fotografije kao predložka za delo rodila iz razloga što je, poredimo li ih, mrtva u odnosu na bit eventualnih direktnih kontakata sa živim modelima.

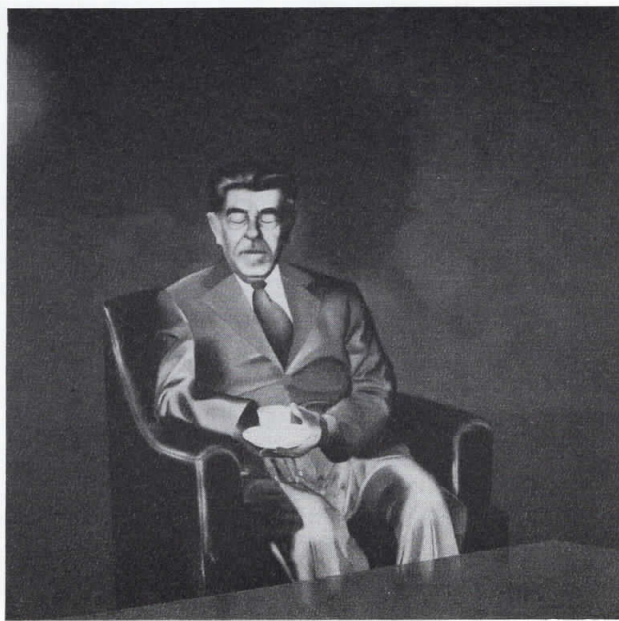
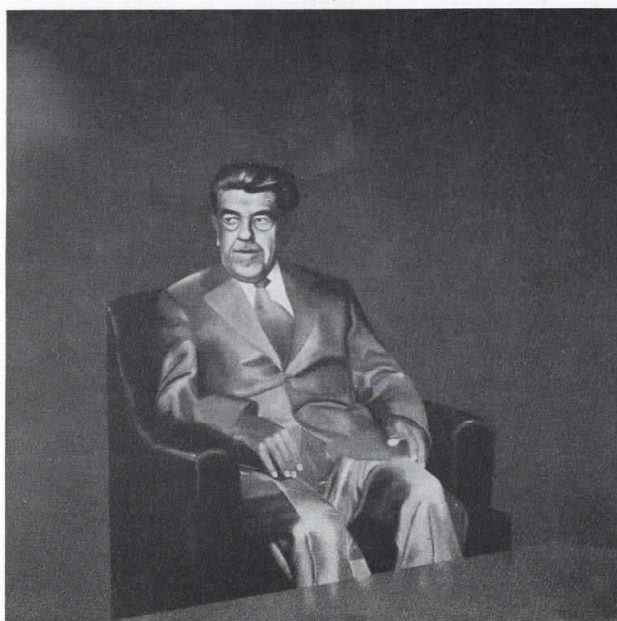
Ne radi se tu više o diskretno postojećem vizuelnom obogaćenju ovih slika, jer je u pitanju i jedan nov antropološki pristup čoveku i kao biološkom biću, ali i kao društvenom biću. Ljudski akt pratimo od antičke Grčke do današnjih dana. To vreme je u evolutivnom smislu veoma kratko, antropološki se čovek nije promenio. Međutim, promene su u onoj društvenoj sferi, koju je upravo koristeći te antropološke mogućnosti Damjanovski hteo da izrazi posmatrajući antropološki izgled čoveka kroz njegovo društveno biće. S toga ovi aktovi sugerišu nemire današnjeg vremena i probleme našeg doba, odraz su socijalnih situacija, ljudskih, u svakodnevnom životu, u radu, međuljudskim odnosima, ali možda i zbog toga, što postoji jedna odgovornost današnjeg čoveka za genetički razvoj, jer je već dosegao do takvog stepena da može drastično da menja i sebe i svoju okolinu, što znači da poboljšava ali i dovede u pitanje sopstveni opstanak. Trudna žena je na jednoj slici obavijena velom tajanstvenosti. Sprema li se da rodi fosila, ili forme života koje ne postoje danas? Simbolizira li muški akt na drugoj, ideološkog robota, čoveka u funkciji negativnih ljudskih potreba za potčinjavanjem, za agresijom, sa svim onim od čega je čovečanstvo patilo. To, u biološkom smislu (mlad, snažan, zdrav, sposoban da izvrši sve postavljene zadatke), savršenstvo čoveka želi li neke attribute božanske da ispolji? Ono što mu nedostaje: lišen je humanosti. Kontakt s bogom se ovde domišlja u smislu preuzimanja neke dogme od jedne do druge umetničke tradicije, jer su kroz tu prizmu posmatrane. Stvaranje nekih spomenika kulture je unesrećilo mnogo ljudi. Bilo je potrebno mnogo umešnosti, znanja, znoja, krvi i žrtava naravno, što nije bio zajednički nazor celog društva nego sebični cilj ljudi koji su hteli pošto poto da svoj život i dominaciju produže, a dominacija je istovremeno potčinjavanje drugih. Znači dinstanciramo se prema mnogo čemu iz bilo čije tradicije i naše sopstvene, uz jedan istorijski odnos, ne preuveličavajući ništa i ne podcenjujući.

Međutim, Damjanovski prevashodno vrši istorijsku retrospekciju umetničkih nasleđa da bi ih pokazao preko njihovih pozitivnih i za naše vreme stimulativnih napora, nastojanja, borbe za nadgradnju, a ne poraz umetnosti. Dakle, u kontinuitetu vrednosti i to u svrhu boljeg razumevanja onog što se danas zbiva i što se ne može razumeti bez komplikacije. Znači, ovo nije prazna istorijska retrospektiva onog što se kroz kulturnu politiku i umetnost zbivalo, niti pusto vezivanje za klasičnu asirsku i egipatsku umetnost, nego objašnjava probleme, dileme i neurotične situacije današnjeg čoveka. Ako poredimo neke današnje pristupe umetnosti sa ondašnjim, uvidećemo zašto je geometrijski oblik Keopsove piramide baš prizmatičan, a ne neko drugo geometrijsko telo. Različiti su sistemi umetničkih vrednosti. Ima se utisak da, imajući jedan distantni odnos, Damjanovski indirektno aktivno i angažovano učestvuje u prevazilaženju stanja gde se mnogi surogati sa etiketama nedovoljno ubedljivim, proglašavaju umetnošću, i to ne samo stilskom utemeljenošću sopstvenog slikarstva nego ipak i preko motiva izloženih slika. Uostalom, jedno platno, na kome je naslikan ležeći akt, trouglastog je oblika. U njegovim slikama uvek uspostavljena distanca prema motivima time je pridobila obrise racionalnog htenja da se da i ironični komentar određene pojave, recimo, bodi-arta. Isto to vidimo u izloženim objektima „piramidama“ ostvarenim od različitih materijala — ogledala, poliestera, papira, neonskih cevi, a takođe, ispunjenih različitim materijalima. Izvedeni savremenim sredstvima, sredstvima svakodnevnih saopštavanja na ulici — neon, gde se privla kupac, sugerira roba, ovi prizmatični objekti sugeriraju distancu i eventualno besmisao u poređenju sa umetničkim smislom, praktičnim duhovnim, religioznim i drugim vrednostima koje su ti geometrijski oblici imali kod pradavnih civilizacija.

KRITIČKI REALIZAM MILANA BLANUŠE

Da najpre kažemo: biti ne samo umetnik, već čovek svestan sebe i drugih, ličnost kosmopolit-
skih pogleda, odnosno stvaralac, društveno i političko biće utonulo u aktuelne događaje, dakle
u stvarnost, značilo bi, izrazimo li se figurativno, videti zemljinu kuglu taman toliko da je pojedinac
može obigrati pogledom, ali ne i staviti u svoj džep. Otuda, zašto ne i politički angažman u umetno-
sti, društveni, ideološki, humanistički, socijalni, ekološki? Predpostavljam, obično iz averzije prema
socijalističkom realizmu (koji je prošlost), takva nastojanja relativno malo primećujemo.

Crteži i slike Milana Blanuše bivstvuju u savremenom umetničkom trenutku baš zbog angažo-
vanog prosede, ali i preko inovativnih formalnih interesovanja. Takav prosede je podstrekač manje
ili više neuobičajenog svodenja hromatskih izražajnih sredstava na crno, belo, sivo, zeleno. Možda
svoje najviše domete postiže i u crtežima monumentalnih formata to zato što „hladnoći“ u plastič-
nom tretmanu itekakvog odgovara sivilo olovke i nenadni koloristički akcenti u detalju. Njegov
pristup crtežu je istovetan pristupu slici, u okviru već obrazloženog radikalrealističkog stava umetni-
ka, za razliku od magičnog realizma Božidara Damjanovskog, karakterističan primer kritičkog re-
alizma nalazimo baš u delima Milana Blanuše, u kojima aktivan stav prema stvarnosti nalazi podlo-
gu i u avangardnim plastičnim rešenjima.





ALEKSANDAR CVETKOVIĆ ILI SLIKAR SLIKA SLIKU SLIKE OBLAKA

Cvetkovićeve slike su sačinjene od dva uporedna sloja dela. Formalno, ali i u izboru motiva na pojedinim slikama, razučene su na dva plana odmerena racijom i obuhvaćena u celinu, uslovno rečeno, konceptualnog karaktera. Svako platno zahteva od posmatrača opažanje vizuelnih vrednosti, dakle likovnih, ali i spoznavanje ideje, zašto su potrebna izvesna opšta predznanja. Tako njegove slike upućuju na neka i danas aktuelna stvaralačka nastojanja, istovremeno omogućujući takođe, estetički prilaz slikama. Uvažimo li ovakav stav umetnika indikativan je na primer, iz ovog ugla gledano, čak i format slike. Najčešće lucidno i racionalno svodeći razne širine naspram dužini na odnos približno 1:1 ovaj umetnik se distancira do izvesne mere od estetičkih odnosa, odnosno od hermetičnosti naslaga subjektivizma obilato prisutnog u slikama rađenim u duhu tradicija moderne, upućujući na postojeći konceptualni plan. To se još bolje da otkriti preko prisustva islikane široke margine što uokviruje sliku na slici, ili u efektno postavljenim kolorističkim tačkicama, koje su sublimacija na primer, smene dana i noći. Tako saznajemo da je motiv oblaka kadriran, da je slika ustvari „prozor“ u stvarnost u smislu interesovanja umetnika za tumačenja autentične realnosti, odnosno sagledavanje konkretnog čovekovog životnog prostora. Zato je u činu realizacije motiva oblaka povremeno sprovedeno analitičko tumačenje konkretnog motiva, dakle veristički postupak. Slikar slika sliku slike oblaka! Njemu dinamički suprotstavlja detalje kao što su brojevi, crte, modularne mreže, tačke i drugo. Sav taj tehnički arsenal je naravno likovno posmatrano, agresivan i okrutan. Simbolizuje on ovde brutalnost pogleda kroz princip kada se secira sveobuhvatno. Dakle, jednodimenzionalnost šematskog pristupa prirodnoj pojavi sa uvek istim instrumentarijom. Sveobuhvatnost slikarevog doživljaja oblaka je nesvodiva na egzaktno iznađenu istinu jer je praktično bez tih granica. Cvetković zatim motiv oblaka postavlja kao isečak na duboko crnom monolitnom fonu potencirajući kontrast tamno--svetlo. Izbor pada na najautentičniji oblak po mišljenju autora, kako bi bio odraz stanja konkretnog ambijenta. Odstranimo li zamisao o beskraju sveukupnog prostora usredsređićemo se na pojedinačno, na okolinu, i to na pojedinačno izabrano nad konglomeratom gradskog ambijenta. Tipološka analiza konture kontrastno postavljenog oblaka nam otkriva napuštanja inače dosta dosledno sprovedenog verističkog postupka pri islikavanju istog. Takva analiza će obznaniti kakav je smisao dat izboru motiva: upozoriće na ekološka zagađenja čovekove sredine. Oblak je u povlačenju ili ekspanziji. Istovremeno se umnožavaju nimalo proizvoljne asocijacije. Je li to oblak, dim, ili atomska pečurka kompoziciono agresivno postavljena u centar slike i asocijativno sa svojom arabeskom vezana za glavu čoveka, ili dijagonalno rasprostrta u prostor poput gusenice? Slikar Cvetković u sopstvenom okružju vidi VREME koliko i životne činjenice, odnosno u elementarnom koliko egzaktnom, privatnom, ali uvek sa usredotočenošću na okolinu njom samom. Egzistentno je samo što je proživljeno. Međutim, nepotrebno je tzv. slikarsko viđenje. Istina je dovoljna buduću da je i daljina od sebe samog. Prejudicirajući da slika OBLAK, naslikao je i EKOLOŠKI OBLAK nad ulicom „Ivo-Lola Ribar“ u Beogradu, a u kasnijim svojim slikarskim menama gnezdo kao oblak ili piromansku igru razmišljajući u stvari o rasporedu zvezda („Astrološki atlas“). Tako i puževi, makar gmizali, čine svojevrsnu galaksiju. Slikar Cvetković slika sliku slike oblaka, ali i gradski cvet, koaku, u zanosu ali ne i sam zanos.



Konceptualni pristup je još primetniji u crtežima, a zahtevi koje postavlja pred motive svrsishodno izabrane odaju baš humanistički angažman umetnika. Umetnikovo kazivanje je uvek vizuelno privlačno, ali i dokumentarno. I više od toga kada autor različite fragmente realnosti izolira na belo podlozi i niže ih u friz po donjoj margini formata crteža. Likovnim zahtevima zasigurno nije data prednost, to je uočljivo preko paralelnog prisustva niza događaja, lingvističkih oznaka i nedodirnutih, praznih, velikih belih površina. U ciklusu „Događaji“ svakim delom se iznosi čitav omnibus događaja — istorija trenutka. Brutalni odnosi u ophođenju između ljudi, vid surovosti i stvarnosti je moto permanentno prisutan na „rubu“ niza svih tih dramatičnih događaja. Ispisani brojevi moguće je da simboliziraju sekunde, procesualnost — u svakoj sekundi se može odigrati istovetna drama, nova neseća! Gustinom svoje stvarnosti ti crteži su dobili neku poetičnu otuđenu izražajnu snagu: iznad friza događaja otkrivamo belu prazninu, odnosno negativnu projekciju crteža. Upućujem i na ciklus „Iz dnevnika konkvistadora“. Ti pejzaži razvijeni po horizontali u stvari su konglomerat sastavljen od niza različitih predela pa takođe poseduju dimenziju aktuelne orijentacije. Akcentovaće Cvetković izuzetan pejzaž, ali i izuzetan dan, dramatični događaj, a tada obeležava mesto gde se zbio, pa i datum ispisuje da bi svoje crteže oslobodio uopštavanja koja se uvek graniče sa hermetizmom sadržaja.

DUŠAN TODOROVIĆ, CVETKOVIĆ, MOJOVIĆ, JESIH, ILI O MOGUĆNOSTIMA TRAGANJA ZA IZVORIŠTIMA U MEDIJALI

Na primeru slikarstva Cvetkovića je podosta izneseno o raslojavanju slike kome je u njegovom i slikarstvu Dušana Todorovića bila baza, izvorište: Veličković. Njim se dolazi do kompleksnosti vizije kod Cvetkovića u smislu ekološkog angažmana, u Todorovića neuobičajenim hvatanjem pokreta predmeta i toka pokreta kroz sukcesivne slike njegovoga položaja iz trena u tren, u smislu stvaranja atmosfere „dinamike urbane sredine“.

Kod Mojovića pak je raslojavanje izvedeno na bazi težnje za njenim filozofskim sveobuhvatom u duhu teorijskih traganja za integralnom slikom od strane članova grupe „Medijala“. Šejke, na primer. U ovom svetlu, kako Mojovića, možemo posmatrati i slikarstvo Borisa Jesiha. No daleko od toga da tvrdimo da je nasleđe Medijale kod svih ovih slikara bilo presudno za formiranje njihovih umetničkih ličnosti, ono je uz hiperrealizam samo jedno od mogućih izvorišta za duh slike i njen likovni jezik.

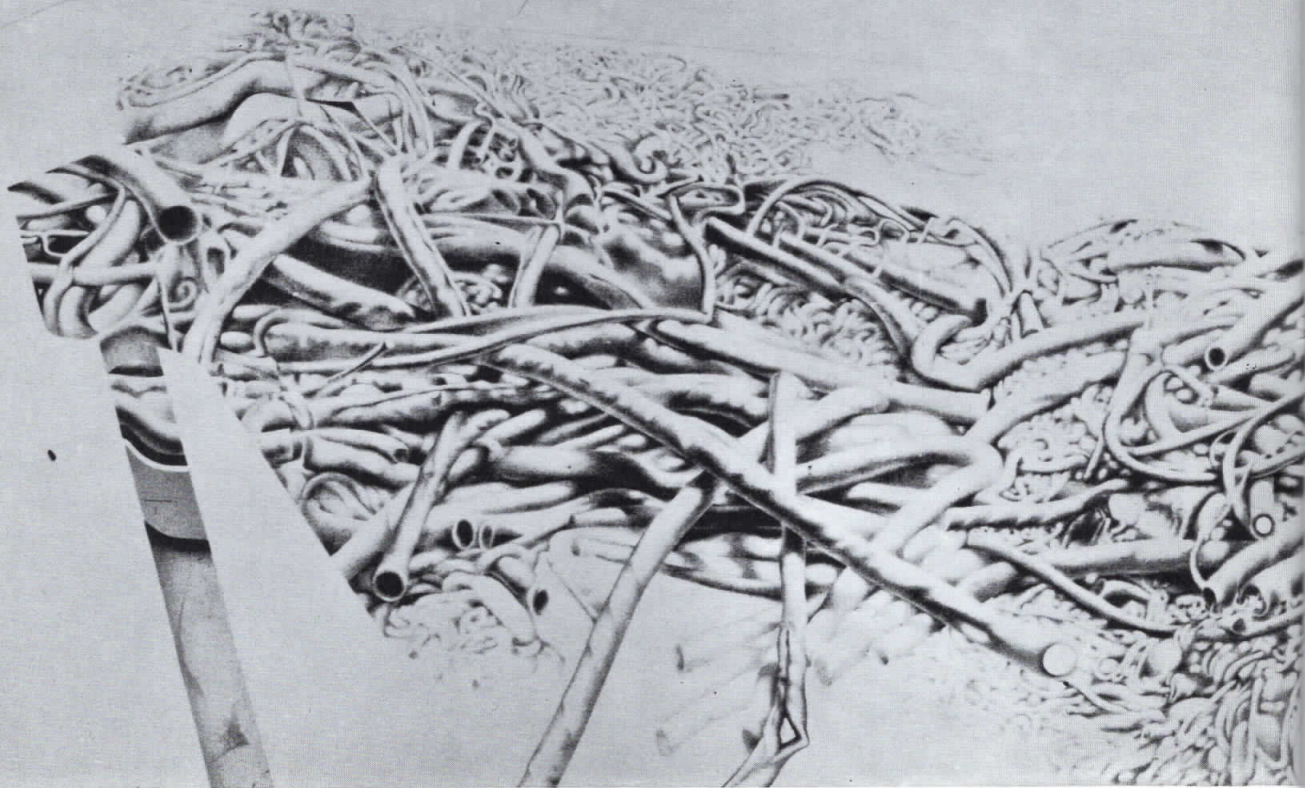
Dušan Todorović: VIBRACIJE /PROSTOR P/



NE ZAČINJU LI SE U SLIKAMA FRIŠČIĆA, ILI SE SAMO I NA NJIH PROTEŽU MANJE ILI VIŠE SRODNE IDEJE

Interesantno je to što se radovi Ive Friščića, afirmisanog slikara pripadnika srednje generacije, po iskazanom senzibilitetu nadopunjuju sa delima u deceniji o kojoj je ovde reč, najmlađih. Friščić je prešao stvaralački put od apstrakcije do figuracije, a u obradi pojedinih partija na izlaganim slikama i u motivima (slupana karoserija automobila), takođe inklinira ka hiperrealističkom postupku gradnje slike. Ne začinju li se u njegovim radovima iz Eko faze takođe ideje o raslojenoj slici kao što je evidentan i ekološki angažman karakterističan kako za slikara Aleksandra Cvetkovića tako i za Borisa Jesiha, Kostju Gatnika, Marijanu Muljević, ceneći po najnovijim radovima i Dušana Todorovića?

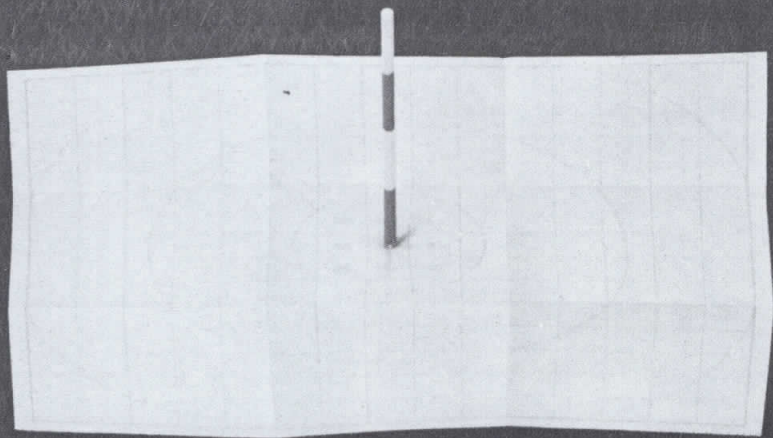
Ivo Friščić: ECO



IZMEĐU NAIVNOG I AVANGARDNOG, ILI DRAGAN MOJOVIĆ

Sudeći po težnji za nadrisuptilnim u obradi detalja (vandodirnim) i s konceptom o po svojim razmerama, na individuu nesvodivom prostoru, međutim, dobrim delom na simboličkom (posredstvom primene matematičke progresije na primer), a ne prevashodno semantičkom nivou, za Mojovićeve opredeljenja reklo bi se da su između nauke i umetnosti, odnosno između naivnog i avangardnog shvatanja slikarstva.



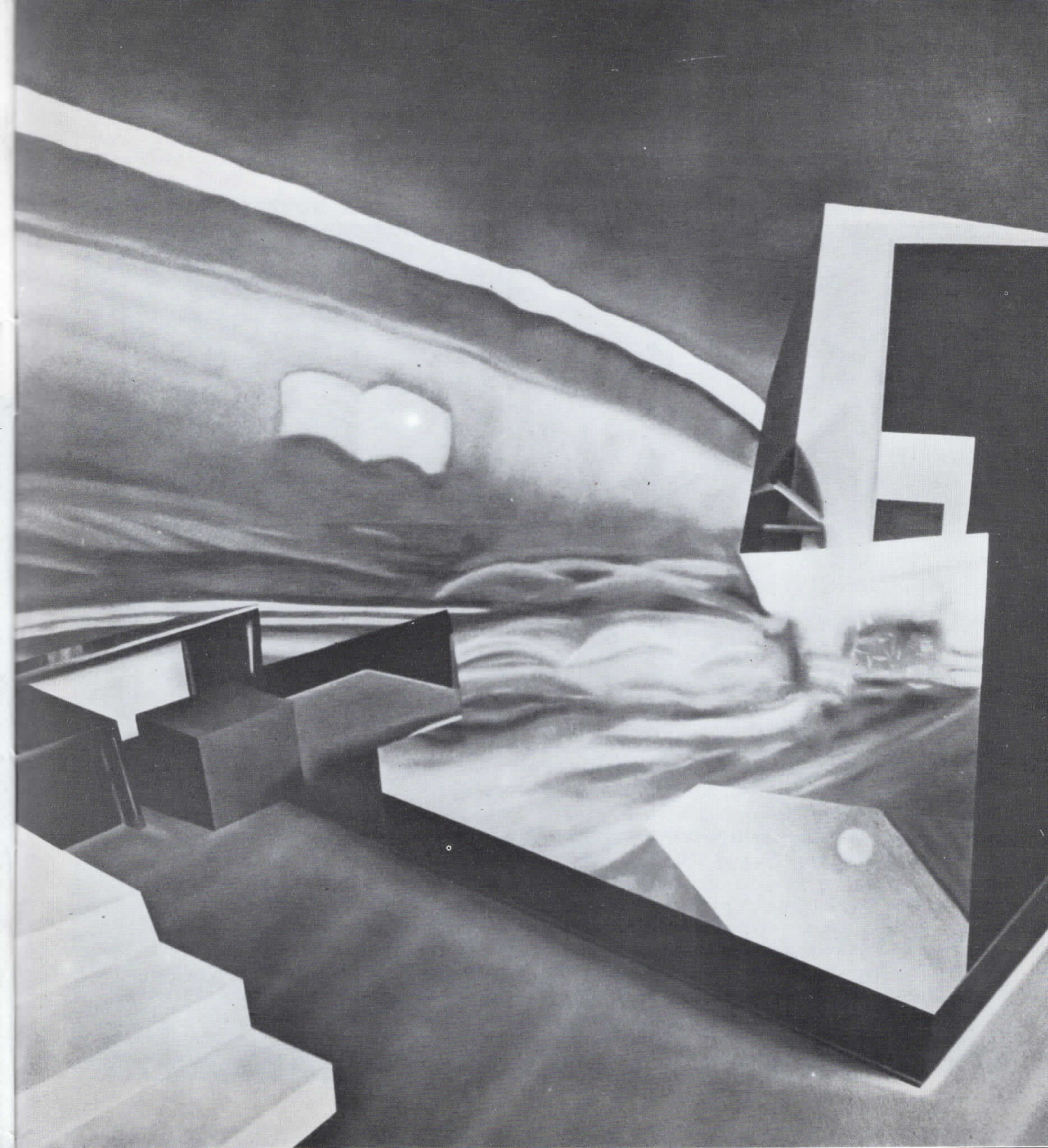




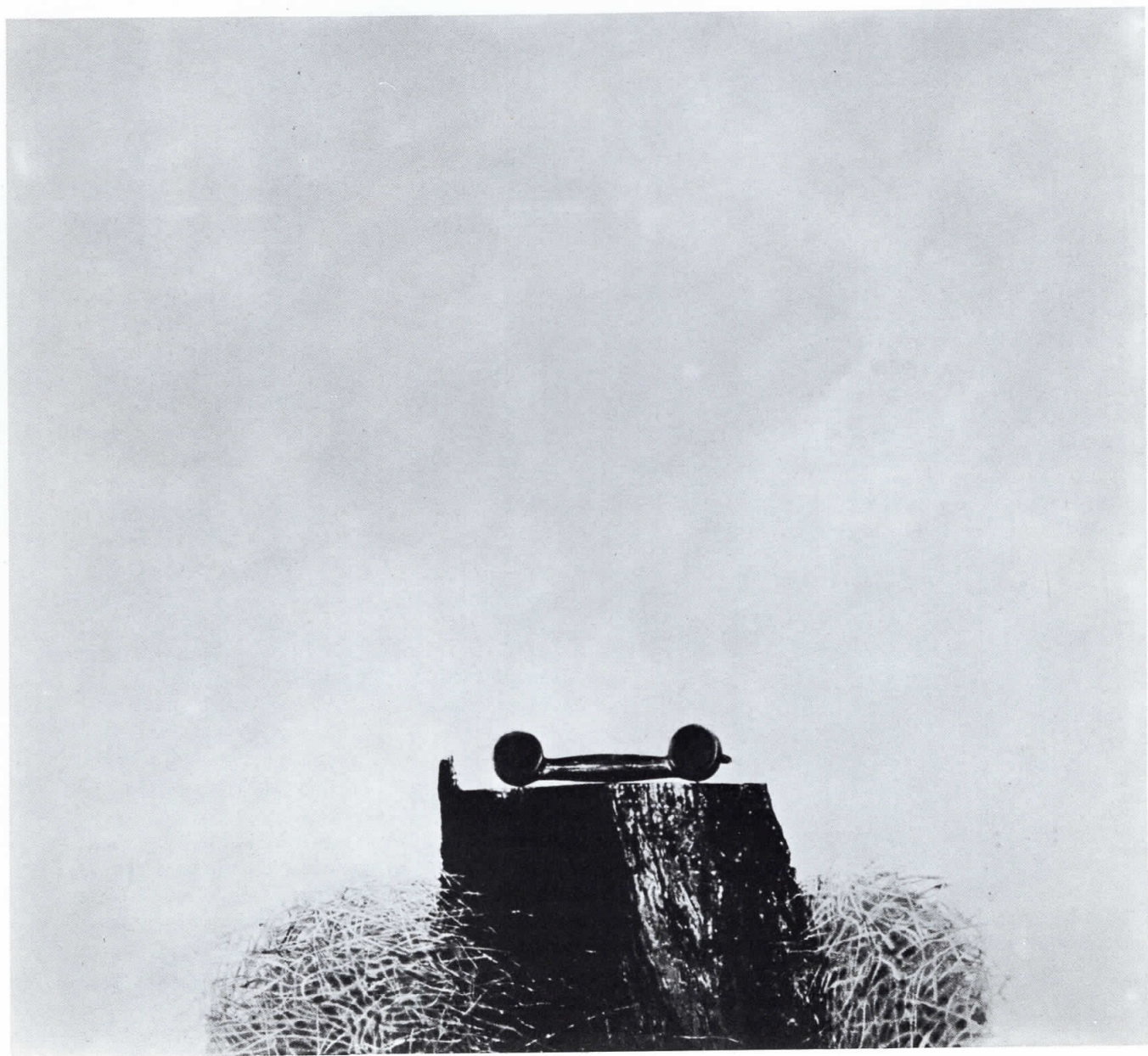
Dragan Mojović: DEFINICIJA PREZENTA

MARIJANA MULJEVIĆ, ILI SLIKA RASLOJENA U KALEIDOSKOP DETALJA

Angažovanje Marijane Muljević u tematskom smislu je nadasve očigledno. Imajući autentičan pristup, tretirajući delove arhitekture kao da su uvek od istog materijala izgrađeni, služeći se fotografijom, slikajući dakle urbane predele, izrazimo li se poetski, prostore bez izraza dinamično komponovane da uznemiruju savest, kadrirajući strogo kontrolisano izbor detalja iz svakodnevice, odnosno stvarnosti, insistirajući na presečenim kadrirama arhitektonskih celina gde pojmovi gore-dole, blizu-daleko, postaju irelevantni, jer čini se da je tumačenje najbliže istini ako se osloni na čestu njihovu neprimerenost čoveku kao subjektu, polazištu svega. To se vidi po tome što izbor insistira na „slepim uglovima“ i na bezličnim detaljima urbanih celina, jer je svesno sproveden kao što je i faktura slikarske materije bezlična i svesno sprovedena, ali zbiranjem detalja u kaleidoskop istovetnih utisaka, srođujući sve prevashodno putem rešavanja crno-belih odnosa u kompoziciji, dakle koristeći se grafičkim elementima pri likovnom rešavanju oslikanih površina i oslanjajući se na poznavanje principa tehnike kolaža bez obzira što je sve slikano četkom i bojom na slikarsko platno, Marijana Muljević je zasigurno jedna od onih umetnika koji su posejali optimizam, jer iako kritički prilazi ovovremenoj arhitekturi želi da se ona još više uznapredi, želi kao mlad i ambiciozni umetnik da bivstvuje u vremenu, učestvuje, pa i dotiče sadašnjicu svojim delom težeći istovremeno njenom sagledavanju i kao čovek i kao umetnik.



Kemal Ramujkić: PANJOFON



OD RURALNOG DO URBANOG, ILI KEMAL RAMUJKIĆ I OD PRIHVATLJIVE SPOLJAŠNOSTI DO SUŠTINSKOG U SLIKAMA RAMUJKIĆA I SLOBODANA BOGOJEVIĆA

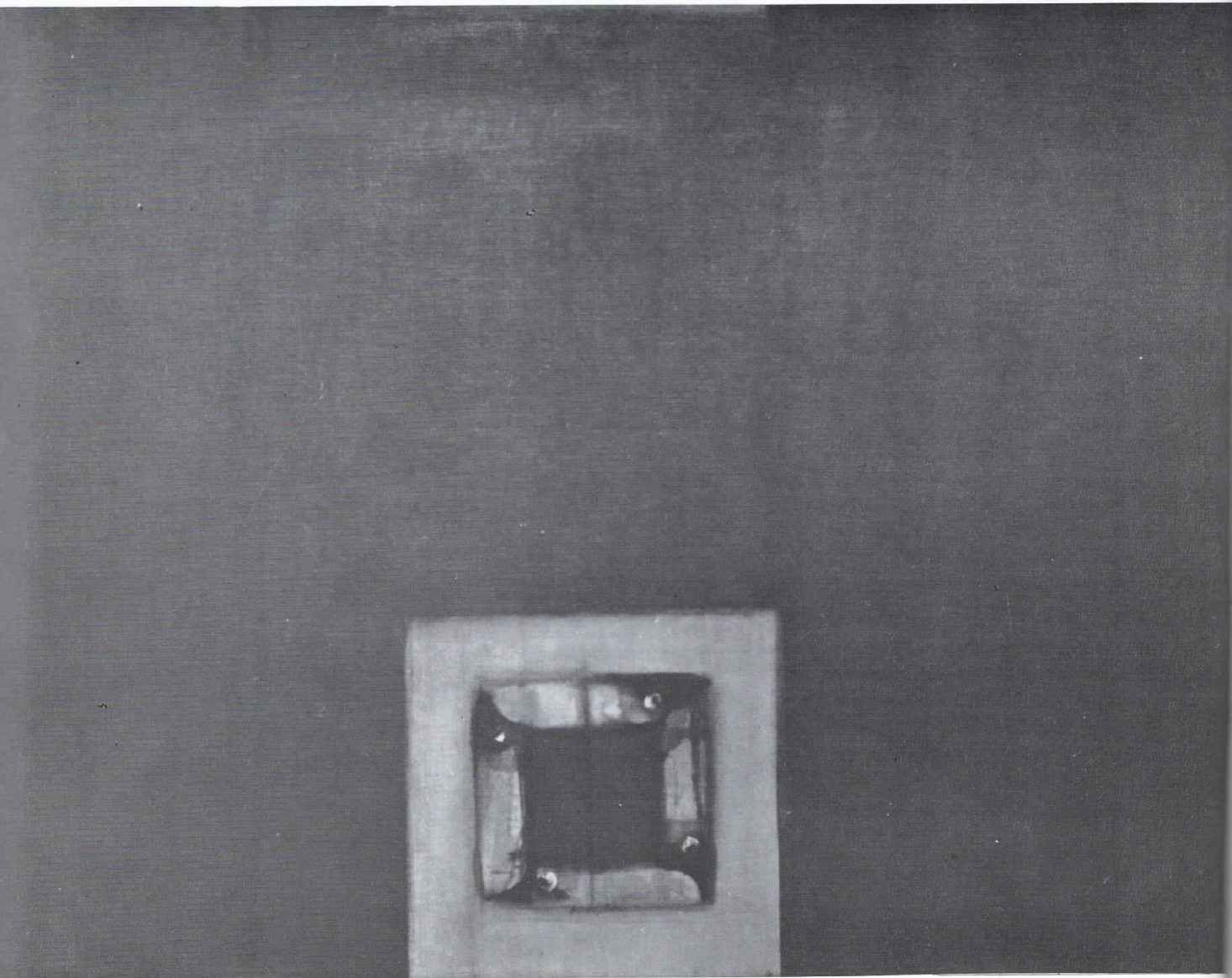
Kemal Ramujkić sa svojim najnovijim slikama pokušava da oformi konceptualni karakter dela putem nekog elementa motiva (riba, slušalica), istovremeno se ne odričući poznatih i prihvaćenih sredstava izražavanja, sočnog poteza četkom, odnosno pikturalnog islikavanja koje razume publika. Hleb, gajba, kamen, televizor koje možemo zateći u njegovom ateljeu, služe mu za aranžiranje njihovih međusobnih odnosa. Međutim, sa ovim podatkom bi ustvari ostali na dezinformaciji. Antiaranžmanima, jer nazvao bih ih tako, Kemala Ramujkića, prethodio je mentalni proces, odnosno misaoni tok koji je vodio do utemeljenja paradoksalnih odnosa predmeta – simbola. Nisu traženi vizuelno harmonični odnosi materijala od kojih su zgrađeni, niti je bilo htenje estetizanta kompozicija pri njihovom raspoređivanju što je uobičajen postupak slikara sproveden pri aranžiranju predmeta za slikanje mrtve prirode. Opisano ponašanje ovog umetnika se i na prvi pogled da otkriti u prisustvu televizora pored bulumente sena, ili položaju čekića na kamenu, još suptilnije je došao do izražaja konceptualni karakter u naizgled sasvim logičnom spuštanju srpa posred gomile sena, jer ga na jednom ugledasmo u njegovom značenju simbola i izvan konteksta ruralnog ambijenta ili njegove upotrebe. Zatim, Kemal to snima tražeći predložak za sliku, ali fotografija je ovde potegnuta da bi se ostvarila distanca u odnosu na konkretnost aranžmana postavljenih u svrhu inkubacije stvaralačkih ideja u smislu formiranja kako u odnosu na konkretno latentno prisutnog koncepta tako i mišljenja o budućnosti sopstvene slike.

U slikarstvu Kemala Ramujkića znači postoji kretanje od prihvatljive spoljašnosti ka suštinskim antiaranžmanima predmeta, paradoksalnim odnosima simbola: riba, eskadrila riba ako je pozadina nebo, jato ukoliko je voda, telefonska slušalica neočekivano na panju itd. Sem što je bizarno sudaranje velegrada i nostalgije za zavičajnom prirodom, tim skupinama je prethodio mentalni proces. Pozadina je u poslednjim radovima („Panjofon“) koloristički hladna i antisocijativna, a slika svedena na minimum podataka da bi proizveli maksimum poetike. Osmišljen je tako kontekst i nadograđen subkontekst sopstvenog slikarstva, ruralno i urbano, informacija i dezinformacija, s ciljem skretanja pažnje od ruralnog ka univerzalnom.

Mada Slobodan Bogojević za razliku od Ramujkića katkad razara i tu perfekcionističku korektnost indicirajući ovovremene ideje o slici, mislim da je kod njega još izraženije prisutno svesno opredeljenje za od šire publike prihvatljivu formu kako bi posmatrač bio privučen, zaintrigiran, odnosno, u sopstvenim očekivanjima zaveden. U tom obrtu vidim slikarev cinizam, njegov odnos prema svetu. U tom smislu je pao izbor i na klasični motiv, mrtvu prirodu, ribe.

Ova dva slikara dajući solidnu sliku u tradicionalnom smislu, u isto vreme dolaze i do svog načina saopštavanja koji je ustvari doprinos, jedna nova mogućnost u okvirima „koncepta u slici“, a ne samo manji ili veći uticaj ovih ideja i njihovo protezanje na rad slikara drugačijih opredeljenja.

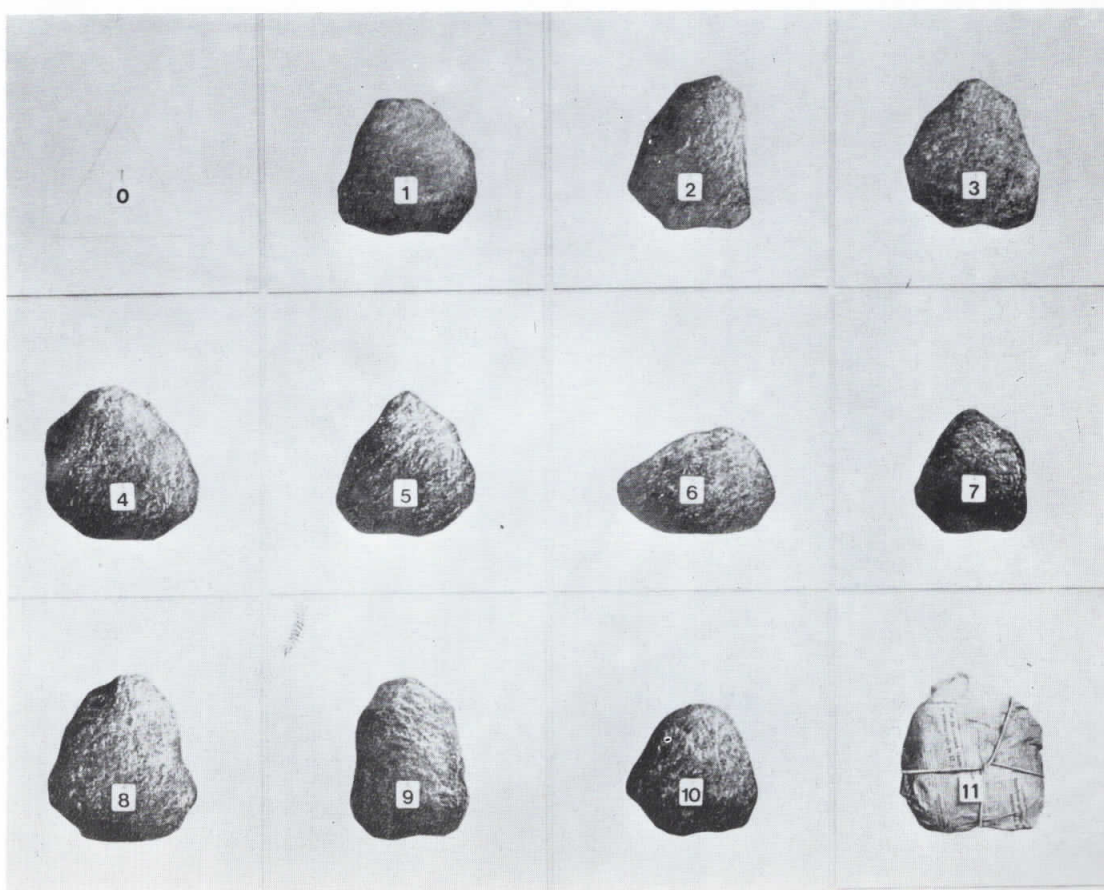
Slobodan Bogojević: SLIKA IZ HILJADUDEVETSTO OSAMDESET DRUGE



PRIMERI SLEDBENIKA, ILI BOŽIDAR PLAZINIĆ I VLASTIMIR NIKOLIĆ

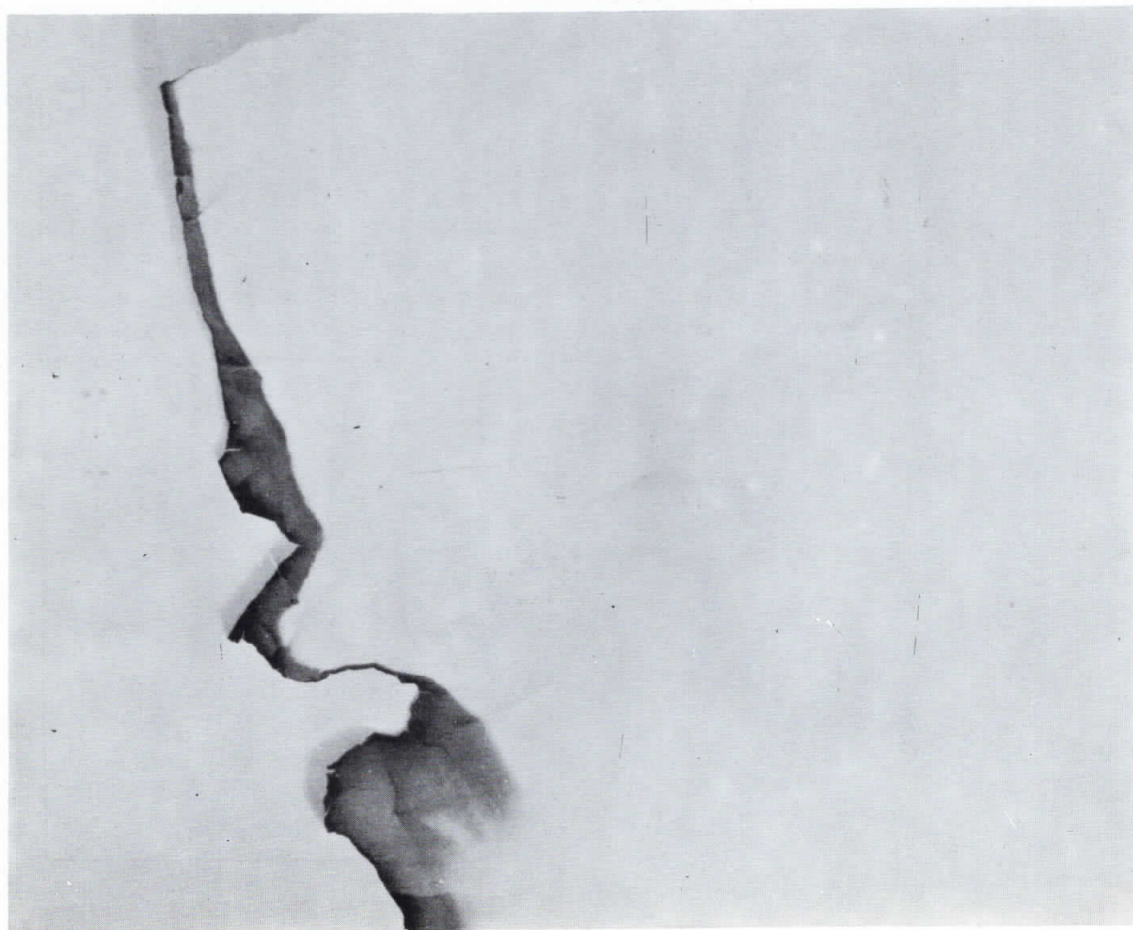
Da ideje „umerene“ avangarde nalaze sledbenike, s tim što se njihovo ponašanje ne može protumačiti kao zastoj u odnosu na sadanje događaje u našoj likovnoj umetnosti, niti kao retardacija, potvrđuju i dela najmlađih kao u slikara Božidara Plazinića na primer.

Božidar Plazinić: 0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11



Plazinić je poredimo li ga sa uzorima, nešto tradicionalniji po koncepcijskoj orijentaciji. Nije „hladan“ u tehničkoj izvedbi, jer ide za bogastvom slikarske materije u detalju, makar ona u odnosu na motiv bila i potpuno izmišljena. Takođe je izbegnuta iluzija tautološkog prisustva kamena na svetlom fonu pozadine. Njega kamen kao kamen nije ni zanimao. Ali posredstvom ustanovljenja asocijacija inače bezobličnog kamena, na kvadar, prizmu, racionalnog saznanja da je deo neke celine, da su to tragovi postojanja čoveka, iako se ne može prepoznati njegova funkcija, ustanovljujemo, iza toga svakako stoji konceptualna premisa. Besumnje je bitna svest, zamisao, ideja. I segmentiranje slike dokazuje da se radi o pokušaju vizuelizacije mentalnog procesa. Za formiranje fiziono

Vlastimir Nikolić: CRTEŽ BR. 1



mije ovoga slikara bitno je takođe pomenuti njegova sudelovanja na arheološkim iskopavanjima. Bio je za njega očigledno veliki izazov kopanje, traganje, neizvesnost izgleda svakog novog podatka jedne celine, inače ljudskom rukom oblikovanog, ili iznenađenje koje nam nađeni oblik može pružiti. Potvrđuje to i postojanje veze između svih predmeta naslikanih na kamenu kao i sklonost iscrtavanju poruke, inicijala, epitafa.

„Po osećanju za mikrostrukture, fine i sigurne crtačke analize, Vlastimira Nikolića bi trebalo svrstati u red savremenih hiperrealista“. Z. Markuš, Borba 24. 11. 80.). Međutim, „neorganski objekti koji se pojavljuju u funkciji jednog zatvorenog sveta, gde crtani predmet postaje monada sa širokom primenom sadržaja i značenja“ (Z. Nastić) su baza za suludu igru i suprotstavljanje forme i antropije forme, pa je tako svaki njegov crtež poligon i dijagram promene i stanja najčešće neke neorganske materije koja, međutim, pri antropiji zavarava asocijacijama na organsko poreklo i nosi simboliku suprotstavljanja definisanog i slobodnog, zatim, apstraktnog i asocijativnog, predvidljivog i nepredvidljivog uz nadasve prisutnu vizuelnu senzaciju promene materije.

KATALOG IZLOŽENIH DJELA:

Rodoljub Anastasov:

- ČOVJEK I PROSTOR I, 1978. ulje 140 x 101
 ČOVJEK I PROSTOR IV, 1979. ulje 105 x 132

Milan Blanuša:

- MAGRIT U AKCIJI, 1978. ulje 120 x 120 (triptih)
 DIŠAN, 1980. crtež olovkom 118 x 132

Slobodan Bogojević:

- SJEDINJENI ZAUVEK, 1982. ulje 92,5 x 35
 SLIKA IZ HILJADU DEVETSTO OSAMDESET DRUGE, 1982. ulje 82 x 63

Aleksandar Cvetković:

- POSLE KIŠE, 1978. ulje 180 x 160

Božidar Damjanovski:

- ASURBANIPALOV LOV, 1980. komb. tehn. 162 x 215
 ZAMENA PRISUTNOSTI, 1981. komb. tehn. 162 x 215

Jadranka Fatur:

- MIHANOVIĆEVA ULICA, 19, ulje 135 x 170
 PIROŠKE, 1977/78. akrilik, ulje 146 x 114

Ivo Friščić:

- ECO I, 1976. akrilik, ulje 135 x 251
 ECO II, 1976. akrilik, ulje 135 x 251

Tanas Lulovski:

- NE ČAČKAJ PRLJAVIM RUKAMA, 1980. akrilik 80 x 80
 79, 1979. akrilik 80 x 100

Dragan Mojović:

- DEFINICIJA PREZENTA, 1979. (triptih) komb. tehn. 160 x 120 + 2 x (80 x 120)

Marijana Muljević:

- ZELENI ODSJAJ, 1981. ulje 135 x 115
 CRNA VRATA, 1978. ulje 122 x 105

Vlastimir Nikolić:

- CRTEŽ BR. 1, 1981. crtež olovkom 140 x 110
 VIZUELNO-TAKTILNE VREDNOSTI, 1982. crtež olovkom 140 x 110

Božidar Plazinić:

- OD 12, DO 24. IV 1982., 1982. komb. tehn. 124 x 154
 0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11, 1982. komb. tehn. 124x154

Kemal Ramujkić:

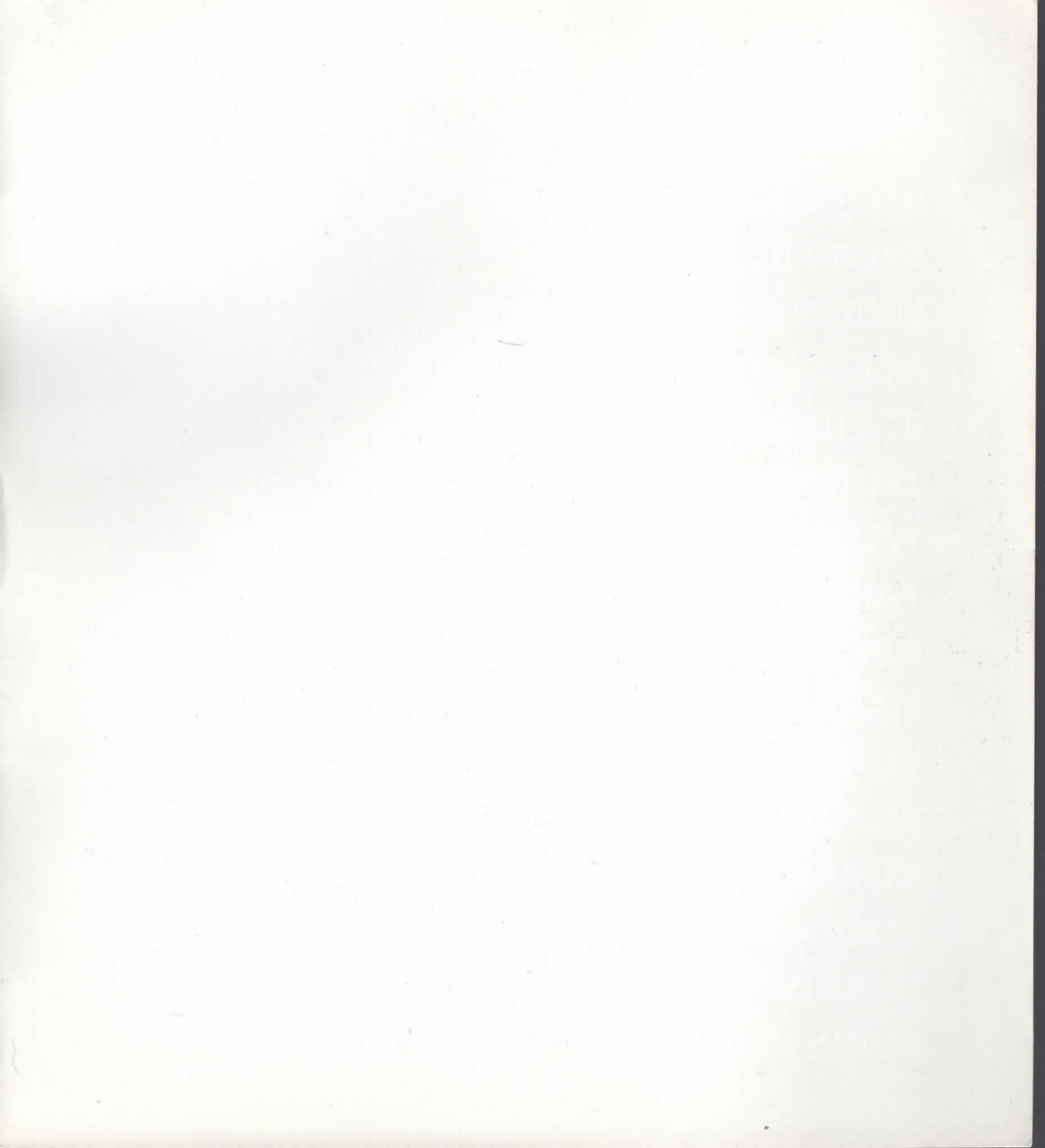
- PANJOFON, 1981. ulje 125 x 125

Dušan Todorović:

- VIBRACIJE (PROSTOR P), 1976. komb. tehn. 160 x 130
 VIBRACIJE, 1975. komb. tehn. 120 x 120

Vladimir Tomić:

- MRTVA PRIRODA, 1982. akrilik 200 x 100
 ŠESTAR, 1979. akrilik 76 x 152



KONCEPT U SLICI

RODOLJUB ANASTASOV

MILAN BLANUŠA

SLOBODAN BOGOJEVIĆ

ALEKSANDAR CVETKOVIĆ

BOŽIDAR DAMJANOVSKI

JADRANKA FATUR

IVO FRIŠČIĆ

TANAS LULOVSKI

DRAGAN MOJOVIĆ

MARIJANA MULJEVIĆ

VLASTIMIR NIKOLIĆ

BOŽIDAR PLAZINIĆ

KEMAL RAMUJKIĆ

DUŠAN TODOROVIĆ

VLADIMIR TOMIĆ

BORIS JESIH