slikarstvo dimitra kondovskog

boris petkovski

strana 46

dimitar kondovski,
izbledele uspomene, 1963

Vreme u kome je Dimitar Kondovski (1927. Prilep) sticao svoje profesionalno obrazovanje (na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu) i započeo svoju slikarsku karijeru, predstavljalo je uvod u period odlučnog traganja za novim smislom idejno-estetske strukture likovne umetnosti u Jugoslaviji. To su bile pedesete godine ovog veka, epoha u kojoj su se formirali bitni istorijski uslovi za suštinski preobražaj sadržine i cilja likovnog stvaralaštva, u nas, s obzirom na nove društvene, političke i kulturne okvire. Tada je započela evolucija koja je vodila ka teoretskom i neposredno-stvaralačkom osmišljavanju i izražavanju ideje o slobodi umetničkog stvaralaštva: ne kao neke apstraktno-dogmatske, od svojih društveno-ekonomskih i ideoloških okvira utopistički izdvojene sfere, već kao deo suštine i funkcija jedne totalne društvene revolucije, njenih epohalnih posledica na celokupno ljudsko, pa i na umetničko stvaralaštvo. Logikom trenutka formiranja svoje umetničke individualnosti, njenim osnovnim obeležjima i estetskim aspiracijama, Kondovski je pripadao onom generacijskom krugu mladih beogradskih slikara, koji je bio snažno prisutan u ovom procesu preobražaja likovne estetike u Jugoslaviji (Srbinović, Ćelić, Vozarević, Protić itd.). Ambiciozne vizije i umetničke perspektive te grupe umetnika postale su trajni element i njegovog stvaralačkog programa.

U slučaju Kondovskog bitna je i njegova pripadnost i uloga u novoj makedonskoj posleratnoj likovnoj generaciji. Ova se formirala u klimi revolucionarnih promena svih dimenzija makedonskog nacionalnog i društvenog bića, njegove kulture i umetnosti. Kondovski je jedna od onih ličnosti u savremenoj makedonskoj umetnosti čije je stvaralaštvo, gledajući iz sadašnje perspektive, uključilo istorijski uslovljena i opravdana nastojanja: da se u izgrađivanju arhitekture jedne nove, moderne umetničke izražajnosti integrira savremena kritička »korekcija« tradicije: da se novim današnjim saznajnim, senzibilnim i estetskim instrumentima, umetnički dimenzionira i izrazi istorijski uslovljena karakterističnost makedonskog kulturnog ambijenta. U osnovi ovakve pojave nalazi se želja (ostavljajući na stranu razumljive fluktuacije ideja i kriterijuma) da se kritički potvrdi svoja nacionalna »korenitost« i osmišljenost prethodnim razvojnim etapama, vekovnom tradicijom, sve ozbiljnijim, angažovanijim odnosima prema njoj; radi njenog sve pažljivijeg, estetski interpretiranog, uslovljenog i opravdanog uklapanja u jednu savremenu istorijsku i posebno kulturno-umetničku situaciju.[1]

Početna slikarska epizoda Kondovskog, odmah posle studija, oblikovana je u duhu nedogmatskih, slobodno oformljenih, lirski obojenih realističkih pikturalnih kazivanja: u njih su se uplitale pažljivo preuzete pouke Manea, probijali neki maniri tretiranja forme i boje koji nisu doslovno primenjivali impresionističke i fovističke pouke, ali su bili posredni nagoveštaji njihovog saznanja, posredna forma njihove prisutnosti. U tim trenucima Kondovski je voleo tihe, nostalgične štimunge; neka gorka, intelektualistički obojena nota, već se provlačila kroz sivo-zelene, plavičaste i ružičaste atmosfere kolorita i osnove njegovih dela (1952—1954). Motivi su pejzaži, mrtve prirode, portreti, autoportreti itd. Profesionalna veština možda je tu, odmah u početku, htela da bravu-

[1] M. B. Protić smatra da odgovor na pitanje koliko se nacionalno u savremenoj umetnosti može izraziti nije negativan i da taj fenomen možemo pratiti u savremenoj jugoslovenskoj umetnosti: »Razvijajući se na tlu velike prošlosti, u posebnoj društvenoj sredini, ona upija njihove uticaje na način rafinovane posrednosti. Spajanje starog s novim, nacionalnog s opštim, jedna je od njenih najbitnijih osobina (Miodrag B. Protić: »Nacionalno u savremenoj umetnosti«; »Politika«, decembar 1965.).

roznost i »svesna konstrukcija« zameni snažnije osećanje (Mrtva priroda, 1952, Autoportret itd.).

Tokom te prve faze stvaralaštva Kondovskog, okončane njegovom prvom samostalnom izložbom (1957), došlo je i do posebnog oblika ugledanja na likovni svet Modiljanija, na izvesne elemente slikarstva Pikasa — i do težnje ka jednom sintetičnijem, izvesnim kubističkim manirima inspiriranog likovnom izražavanju.[2] Čini se da su prisutnost »vizantinizma« koji se, navodno, indikuje u slikarstvo Modiljanija (ta manirična, rafinovana, ljupko deformirana figuracija); zatim njegova osećajno-pikturalna »morbidezza« (i tužnih likova rane faze Pikasa), predstavljaju materiju koja je pogodovala likovnom senzibilitetu Kondovskog. Karakteristike stvaralaštva svojih uzora, on je preuzimao strukturozno, ali ih usklađivao sa ličnom vizuelnom sferom i estetskim kodeksom: čime su bolećiva atmosfera Pikasove »Plave faze« i Modiljanijeve pouke dobijale svoju pikturalno-crtački, koloristički i estetski, agresivniju i siroviju protivtežu (Prodavač karnevalskih rekvizita, Arlekin, Devojčica sa lutkom, Portret P. Prličko, Akt, itd.).

Kondovski je dugo ostao vezan za jedan poseban vid figuracije. Tako već u ovim njegovim slikarskim počecima, ona nagoveštava tendenciju da se polako pretvara samo u jedan privid, u spoljašnu formu osobitog likovnog rebusa: koji skriva neka dublja, unutrašnja stanja i ciljeve umetnikove ličnosti. Taj njihov vanjski oblik, likovni medijum njegovog prenosa, postepeno se kretao ka posebnoj izražajnoj formuli: »Maltretiranje«, korozivno unutrašnje i spoljnje — tehničko, zanatsko razjedanje forme, njene plastičnosti; nastojanje da se sve većim uništenjem masa, volumena, forme pretvore u površine boja, omeđene suvim, graciozno izduženim i ekspresivnim crtežom; postupno eliminiranje opisnih, ilustrativnih podataka; težnja ka stilizaciji i šematizaciji, estetsko-stilski često nekonsekventnog karaktera.

Motivi, teme tih ranih dela Kondovskog već su postavljeni u jedan osobit prostorno-ambijentalni okvir. Već se površno indicira prisutnost objektivnog realnog enterijera ili pejzaža: u sve reduciranijem prikazivanju — kao koloristične osnove za projekciju nekog predmeta, figure, portreta: u istraživanju jedino njihove pikturalne logike. Ljudska figura je i u nekim prvim slikarskim poduhvatima Kondovskog postavljena u kompozicijska stanja linijsko-perspektivne fiksiranosti, statičnosti, spoljašne imobilnosti.

Sledeći period (vreme od 1958—1962) u osnovi je ispunjen predostrožnim, misaonim, estetski promišljenim preobražajem ovako koncipiranog slikarstva Kondovskog. Tako sva dalja umetnička evolucija ovog umetnika kao da znači potvrđivanje stožernog toka njegovog stvaralaštva: povezivanje za one umetničke postupke koji znače prefinjenu analizu stvarnosti, njenu više misaonu, racionalnim pristupom dokučenu suštinu, pri čemu misao rukovodi emociju pred fenomenima stvarnosti i teži da oblikuje njenu likovnu formulu: shvaćenu kao jednu od dimenzija te stvarnosti, oblikovanu kao njena imanentna karakteristika, kao oblik njenog očovečenja, estetizacije, duhovne revalorizacije.

Ovakav idejno-estetski fundiran pikturalni kodeks, izrazio se polako u koncepciji obrade ljudskog tela i lika, i predmeta, a posebno ambijenta u koji su oni uključeni. Pojavila se kompoziciona ukočenost, unutrašnja senzualna smirenost i uzdržanost, težnja ka metaforičnosti i simboličnim alegorijama: jedno posebno pikturalno izražavanje ideja i emocija koje je omogućavalo direktniju asocijativnost na neka predhodna, idejno-estetski prošla likovna stanja. Ikoničnost koju je u svome slikarstvu izgrađivao Kondovski od 1958. nadalje, nije težila da se izrazi samo u nekim formalnim, oblikovnim detaljima: kao spoljašna aluzija, na statičnost, imobilnost, šematizaciju kompozicije i hierarhiju elemenata u sklopu jednog dela vizantijske umetnosti. Produbljenije proučavanje fresaka, ikona i proizvoda nacionalne umetnosti tkanja, dovela je Kondovskog do jednog dubljeg shvatanja ove materije. Približio se uzroku »prerade« elemenata materijalnog sveta, sve do njihovog ukidanja i spiritualizacije u ikonama, tkaninama do pretvaranja njihove telesnosti u »metafizički odraz«. Stroga idejna dogmatičnost, mistična sadržajnost fresaka i ikona, čini se da je već oko 1959—1960. »nagrizala« psihu Kondovskog. Očigledno je da on sam nije odmah smogao dovoljno duhovne i kreativne hrabrosti da se odlučnije opredeli za jednu dublju korespondenciju s ovim čudesno naslućenim smislom vizantijske umetnosti i folklora.

Likovna elaboracija ovih složenih podsticaja uklopila je u sebe, analitičko-stilski misleći, neke elemente estetske klime u jugoslovenskom i evropskom slikarstvu sa kraja podesetih godina. U svojim novim pikturalnim otkrićima, Kondovski je izgradio svojevrsni estetsko-stilski paralelizam, pre svega sa nekim delima Srbinovića, Vozarevića, Protića. On je težio sličnom formalnom repertoaru, koji izražava težnju za visokom oblikovnom doteranošću, ka pregnantnosti kazivanja kojoj nisu bile tuđe neke kubističko-konstruktivističke tendencije. To je trenutak naglašenijeg, dubokim istorijskim razlozima uslovljenog estetskog interesa nekih jugoslovenskih umetnika za specifično umetničkom asimilacijom karakteristika nacionalne umetničke tradicije (među ostalima Vozarević, Srbinović, Petlevski, Bernik itd.).[3] Kondovski je usvojio i onu klimu u njihovim delima koja izražava traganje za psihologijom i filozofiju ljudske misaonosti i osećajnosti; za spiritualnim, suzdržano ekspresivnim, psihološki korozivni u sadržini, u idejno-estetskoj strukturi umetničkog dela.

Likovna struktura slika Kondovskog već je tokom 1958, 1959. i 1960. predstavljala individualizovanu, jako transformovanu rezultantu svih aspekata ove umetničke klime u kojoj se oblikovao svet njegovih stvaralačkih vizija. Stalna tendencija da se ljudska ličnost pretvori u medijum saopštenja o »istinama« koje on otkriva, kod Kondovskog je izražena kao proces kretanja ka tom

[2] Vidi: Antonie Nikolovski: »Izložba na Dimitar Kondovski, »Razgledi«, br. 14, juni 1957. i Borko Lazeski: »Prva samostojna izložba na Dimitar Kondovski«, »Nova Makedonija«, 1. VII 1957, koji spominju i neke uticaje Gogena i Gromera.

posebnom, ikoničnom maniru njene formalne likovne obrade. Prvo su to bile predstave figura ljudi i žena, i njihovih likova, sa nešto oblijim, korpulentnijim (nešto slično Kampigliju) masama, uokvirene delikatnim, stilski labilnim, nenametljivo izvučenim crtežom: sa naglašenim linearizmom, deformacijom ilustrativne opisnosti u duhu linearno-geometrijske doteranosti, koje prati škrtost, »rastvorenost« i suzdržana senzibilnost u koloritu. Razloženi uticaj kubističko-konstruktivističkog karaktera, doveo je zatim do naglašenije antinaturalistički konstruirane koloristične organizacije dela: ukida se lokalni kolorit, geometrijski se šematizuju oblici predmeta, stvari, pretvaraju se u koloristične plohe, koje se ukrštaju i dvodimenzionalno usaglašavaju (tendencija koja će se osobito izraziti u kasnijim slikama, sa kraja 1960. i polovinom 1961). U tim delima polako se prikradala neka sen metafizičnosti, slutnja o eventualnoj tanscendentnoj uslovljenosti sveta; težnja ka spiritualizaciji i simbolizaciji ljudskog lika i figure kao fokusu sveta. Ljudsko se asketizira, teži se ka ekspresivno-šematski dematerijalizovanom tipu ljudske ličnosti, pri čemu se prikrada izvesna nota dekorativne stilizacije (Proleće, Jesen, Udovice, Šahovska tabla, Porušeni gradovi itd.). U ova dela bila je uključena jedna kosmopolitska, eklektička likovna sintaksa, psihološki još uvek jače vezana sadržajem za intimniji životni ambijent Kondovskog.

Sve do odlaska u Italiju (1961—1962), umetnost Kondovskog se ipak više posredno, pojavom pojedinih nagoveštaja, preko nekih karakterističnih osobenosti njegove likovne vizije, povezivala za estetski kodeks plastične tradicije nacionalnog ambijenta. Čini se da je Kondovski u Italiji našao pogodnu klimu da razvije do tada nešto suzdržane izražajne mogućnosti svog umetničkog bića. Tiha fermentacija ideja, pažljivo proveravanje likovnih koncepcija, došli su tada u fazu kumuliranja potencija Kondovskog za suštinski, dijalektički preobražaj njegovog slikarstva. Rimska likovna Balada Kondovskog sačinjena je iz svih dotadašnjih kretanja njegove slikarske umetnosti. Ona bi bila nemoguća, apsurdna bez povezivanja sa svom do tada osvojenom likovnom aparaturom ovog umetnika.

Sa principijelnog teoretskog, estetskog i neposrednog likovnog stanovišta, ova faza slikarstva Kondovskog predstavlja jedan od najkarakterističnijih momenata u celokupnom posleratnom slikarstvu u Jugoslaviji.[4] Umetnik se u Rimu doslednije opredelio za direktniji, svesno programirani zahvat u slojevitu baštinu umetničke prošlosti nacionalnog podneblja; u osobenosti njegove istorijski uslovljene etničke, nacionalne i kulturne strukture. Međutim, mašta Kondovskog otvorila se tada za širi mediteranski korpus tradicija, izražavajući se kao neki vid racionalno-emocionalne usklađenosti sa osobinama jednog područja, koje šire uslovljava poseban tip ljudskog mentaliteta i umetničke izražajnosti, nekada i danas. U slikama Kondovskog iz te godine (1961—1962) postignuta je u suštini posebna stilska formula uključivanja nacionalnog u jednu u osnovi savremenu likovnu estetiku i umetničku strukturu: skrupulozna integracija, koja je umetnikovoj ličnosti otvarala mogućnosti za jednu dublju, snažniju izražajnost.[5]

One »rimske« slike Kondovskog koje su neposrednije (tematsko-sadržinski) vezane za nacionalni ambijent umetnika, sadrže izvesnu dramsku i epsku dimenziju, osećaj neke sudbinske i simbolične opredeljenosti ljudskog postojanja (Krvna osveta, Svadba u Moriovu, Udovice, Sprženi pejzaž itd.). One su i dalje oblikovane kao stilski složeno razrađena, programsko-estetski transformirana figuracija. U predhodnu, u osnovnim dimenzijama sačuvanu likovnu strukturu, uključeni su sada novi modaliteti obrade formi: i time se visoko dekorativno-geometrijski doterani elementi makedonskog folklora (njegova suptilna stilizacija i bogata koloristička orkestracija), vrednosno vezuju sa estetsko-pikturalnim metodom formulom, dogmom vizantijskog slikarstva. Stroga stilizacija u duhu folklora prisutna je u slikama Kondovskog iz tog perioda: u konzistentnosti slikarske materije, njenih fakturalnih, koloristićkih i dekorativnih osobina. Kompozicija dela izražava hijerarhijski raspored elemenata, izražava imobilnost, svečani ritam, složenu simetriju, monumentalnost, strogost i neizbežnost mukle sudbinske opredeljenosti. U ovoj »vizantinizaciji« slike pojavili su se elementi koji će postati svojina kasnijeg slikarstva Kondovskog. To je obrada površine dodavanjem spoljašnjih elemenata, heterogenog sastava. Time slike već dobijaju aspekte slike — reljefa, kombinirane slike. Tu se prisustvuje zanimljivoj pojavi usaglašavanja, prožimanja dva vida istorijski distanciranih likovnih iskustava. U makedonskoj srednjovekovnoj umetnosti poznati su slučajevi obrade slike — ikone dodavanjem raznog skupocenog metala, dragog kamenja itd. Nešto slično desilo se sa pojavom kolaža, mercbilda, dadaističkim kreacijama i enformelistički strukturalizmom, ko-

[3] U tom procesu radalo se saznanje potrebe za iznalaženjem načina »kako se lokalni medijumi preobražavaju — kad je odista u pitanju umetnost — u univerzalne vrednosti. Jer, samo mala umetnost ostaje pri sirovim, netransponovanim datama — regionalna; ambicija svake nacionalne kulture je mnogo veća — da ima opšte značenje i vrednost« (M. B. Protić, Opuscit). Videti u tom smislu u knjigama M. B. Protića »Savremenici« II, (Nolit, Beograd 1964.) i A. Čelebonovića »Savremeno slikarstvo u Jugoslaviji« (»Jugoslavija«, Beograd, 1965.) delove koji se odnose na stvaralaštvo Vozarevića, Srbinovića, M. Popovića, Petlevskog, Bernika itd.

[4] Igra slučaja i okolnosti, htela je da njegovo »italijansko« stvaralaštvo, laskavo ocenjeno od italijanske kritike, ostane dostupno samo preko novinarskog saopštenja i u izvesnom broju fotografija i dijapozitiva u boji.

[5] Tako Dorfles smatra: »Kontinuitet tradicije je takav da umetnik biva skoro uvek uslovljen kulturnim ambijentom kome pripada i umetničkim spomenicima koje upoznaje... Ne verujem, konačno, da postoji slučaj jedne umetnosti proizišle iz ničega, slobodne od svake tradicije, izvođene od individua lišenih svakog istorijskog i tehničkog saznanja« (Gillo Dorfles: »Il divenire delle arti«, Einaudi, 1962, str. 89—90). A O. B. Merin ističe da savremena jugoslovenska umetnost nalazi svoju osnovu »u svojoj kulturi, široko razvijenoj u srednjem veku«. Moguće je pretpostaviti da je »odsustvo plastičnih intencija« u srednjovekovnim vizantijsko-slovenskim freskama »daleko bliže našim jugoslovenskim savremenim umetnicima, nego pouke renesanse« (Oto Bihalji-Merin: »Savremeno jugoslovensko slikarstvo«, »Jugoslavija«, br. 14, Beograd, 1957).

rišćenjem inzolitnog materijala u umetnosti naše epohe. Prisutnost estetske mere i kriterijuma, neobično brižljiva tehnološka likovna obrada slika, bila je odlučujuća da ove likovne strukture kod Kondovskog ostanu u klimi nečeg delikatnog, označene pikturalnom kulturom i »mediteranskim« senzibilitetom.

Počev od druge polovine 1962. (posle povratka iz Italije), Kondovski je jednim odlučnim i svesnim aktom vrlo brzo dokrajčio svoju rimsku epizodu. Na njegovim novim slikama ljudska figura je izčezla kao i uočljiva, »čitljiva« prisutnost predmeta; ukinuta je mogućnost neposrednog otkrivanja neke teme, sem u aluzivnom, prenosnom nagoveštaju. Kondovski je posle 1962. započeo stvaranje jednog prividno apasionalnog sveta, satkanog od složenog rečnika apstraktno-geometrijskih plastičnih znakova, amblematičnih i metaforično-simboličnih struktura i neobične, teške likovne poezije. Ta nova likovna estetika Kondovskog ističe u isti mah stalno kretanje umetnika ka posebnom (skoro mondrijanovskom) tipu likovne racionalnosti i cerebralnosti, ka dekartovskoj analizi povoda sopstvenog stvaralaštva. Tako su već slike iz 1962. i 1963. sadržavale ove osobine i neku imaginarnu, fantastičnu, skrivenu poeziju: koja je navela pojedine interpretatore njegovog stvaralaštva da pomenu ime Klea. Verovatno zbog detalja u tim slikama, zbog fino iscrtanih geometrijsko-prizmatičnih formi (Sećanje na jedan stari grad, 1963. itd.).[6] Ta poetičnost i »muzikalnost« formalnih i kolorističkih komponenata već u prvim delima poslednje slikarske etape Kondovskog u mnogo čemu je asocijativno-sadržinski ambivalentna, osobito što se uvek javlja kao celovitost jednog kazivanja. Ona je uslovljena gustinom svih mogućih inspiracija Kondovskog, proizvod je opsega njihovih poruka, intelektualno-emotivnih stanja koja one mogu da pokrenu, mnogoznačnosti njihove sadržinsko-formalne strukture.

Plastična panorama koju poslednjih godina Kondovski uvlači u svoju imaginativnu — kreativnu sferu, sačinjena je od vrlo diferenciranog i raznovrsnog materijala fenomena i podataka objektivne stvarnosti. Slojevitost ovog pikturalnog govora sačinjena je od uzora neobično širokog oblikovno-likovno-utilitarnog repertoara (ikone, stari portali, ramovi, starinski nameštaj, kaligrafska lepota drevnih slovenskih, grčkih i orientalnih alfabeta itd.). Zajednička osobina svih tih »uzora« jeste njihova oblikovna, formalna doteranost, tankoćudnost, osećaj mere, estetska harmonija. Drugo obeležje ovog podsticajnog repertoara (koji u Kondovskog često postaje organski deo strukture slike), jeste njegova pripadnost slojevima prošlosti, omogućuje umetniku iskazivanje afiniteta za njenu patinu, za osećaj prolaznosti ljudskog i materijalnog, koji je utkan u njene tragove.

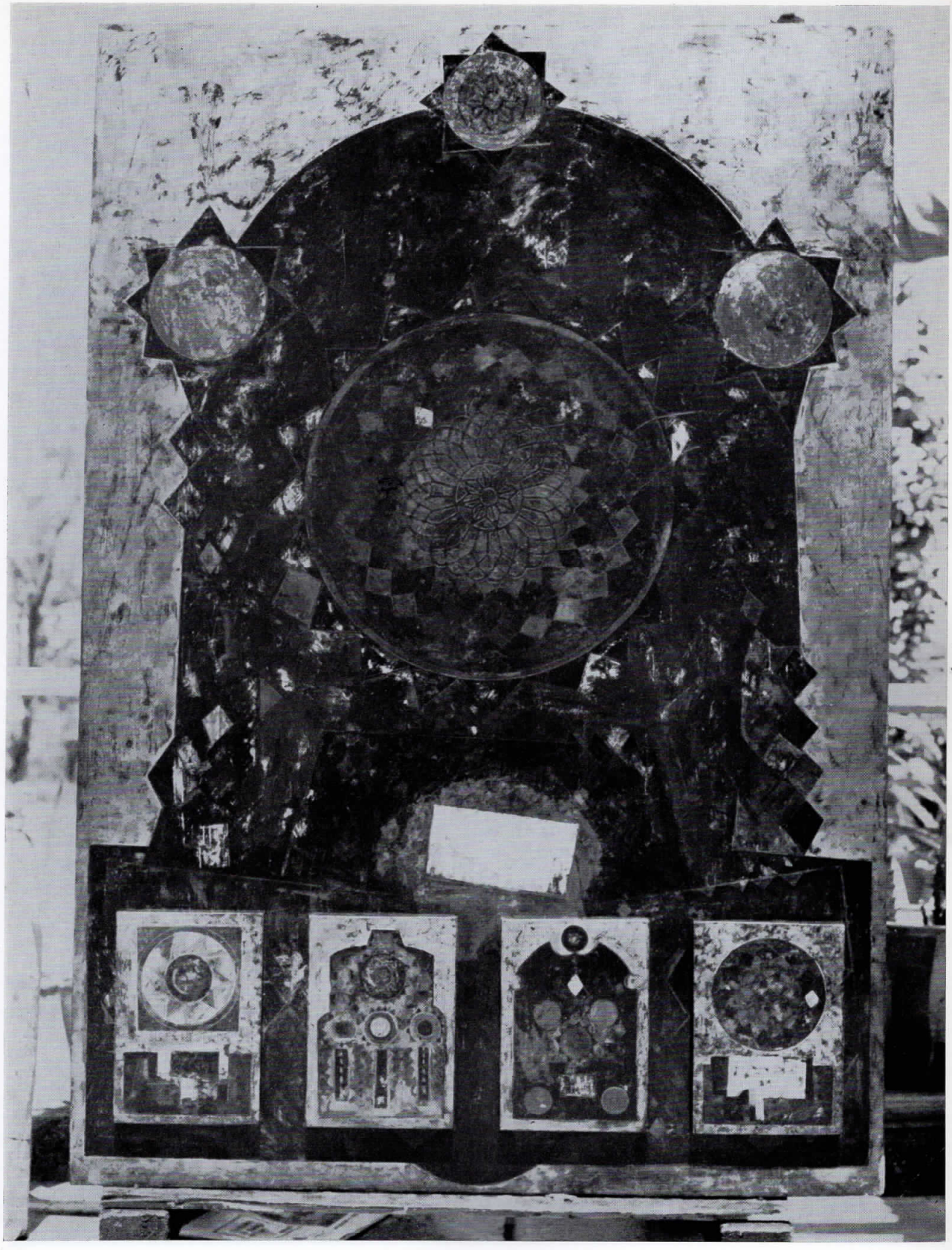
Dela Kondovskog iz poslednjih godina zbog toga postaju neobično, ponekad do opasnosti da uguše estetsku poruku, zasićena plastičnim »informacijama« posredno-neposredno sadržane i oblikovane asocijativne snage. Svaka slika Kondovskog je sada nastojanje da se umetnikov svet saopšti kompleksnim pikturalnim rečnikom: maksimalnim uprošćavanjem oblikovne morfologije, geometrijskom (slično folklornim tvorevinama) stilizacijom formi, njihovim raspoređivanjem u kompleksne kompozicione strukture — u kojima se alterniraju simetrija, harmonija i strogi ritam sa ambivalentnim, neodređenim ili neočekivanim preplitanjem površina gustog, teškog koloristič kog tkanja (boje: zlatno-žuta, crvena, crna, okeri); pretvaranjem svakog detalja (svedenog na formalne praelemente: kvadrat, trougao, krug) u amblematičnu, metaforičnu i simboličnu strukturu; otklanjanjem mogućnosti za jednostavnu, mlaku asocijaciju. To izražava potrebu za stvaranjem totalnih, uopštenih plastičnih informacija koje apstraktnim, uopštenim likovnim medijumima iskazuju kompleksne, opšte pojmove, poruke (Dan, 1963, Letnje popodne, 1962. Dveri, 1963, Sećanje na jedan stari grad, 1963, Izbledele uspomene, 1963, Triptihon II, 1963. itd.). Krećući se logikom svog u suštini ipak modernog senzibiliteta Kondovski je izbegavao tematsku elokventnost, i u onim delima gde je tema opisna i gde je ponekad uključena ljudska figura (slika 26. jula 1963): kod iskazivanja nekog preciznije formulisanog motiva, ta figura ostaje ekvivalentna opštoj, nefigurativnoj organizaciji njegovih slika.[7]

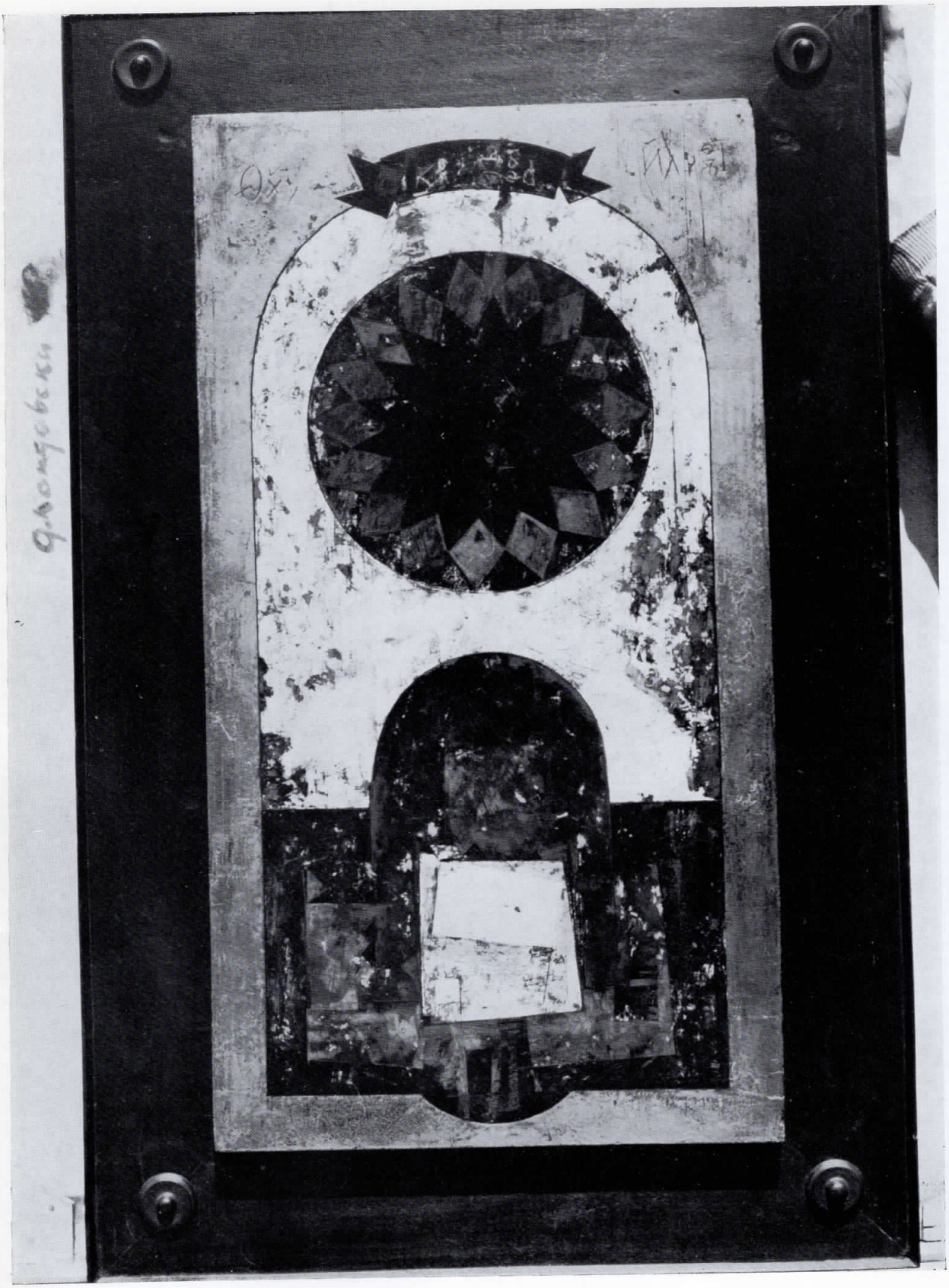
U poslednjim delima Kondovskog iz 1964. i 1965,[8] taj moderni senzibilitet našao je vrlo predostrožne, a u isti mah suptilne estetske puteve i unutrašnjom logikom ispunjene mogućnosti da snažnije »razjede« iznutra, da se »uvuče« u strukturu likovnih dela Kondovskog: ne uništavajući, već dopunjujući, obogaćujući, usavršavajući oformljenu likovnu sintaksu. Kondovski gradi svoje slike na drvenim panoima, primenjujući jedan složeni tehnološki postupak prepariranja podloge i kombinacije tempere, zlata i drugog materijala, u duhu najbolje slikarske tradicije. U tu delikatnu fakturu, Kondovski je uvlačio reljefne dodatke, drvene ili metalne, dubio je ravne površine, aplicirao raznovrsan materijal. Izborom novog repertoara ovih »dopuna«, promenom njihove materijalnosti i kolorizma; afirmacijom njihove seriski postignute tehničke dovršenosti; novom simetrijom rasporeda detalja, njihovom jasnijom geometrijskom doteranošću; čistijim, manje suptilnim odnosima delova slika, Kondovski se kreće, možda više intuitivno, ka nekim novim mogućnostima. One, su u suštini, znak stalne otvorenosti Kondovskog za vizuelnu panoramu, za savremenu urbaniziranu i tehniziranu ikonosferu naše civilizacije, i elemenat neophodne unutrašnje ravnoteže umetnikovog bića, dalja mogućnost njegovog kreativnog razvitka.

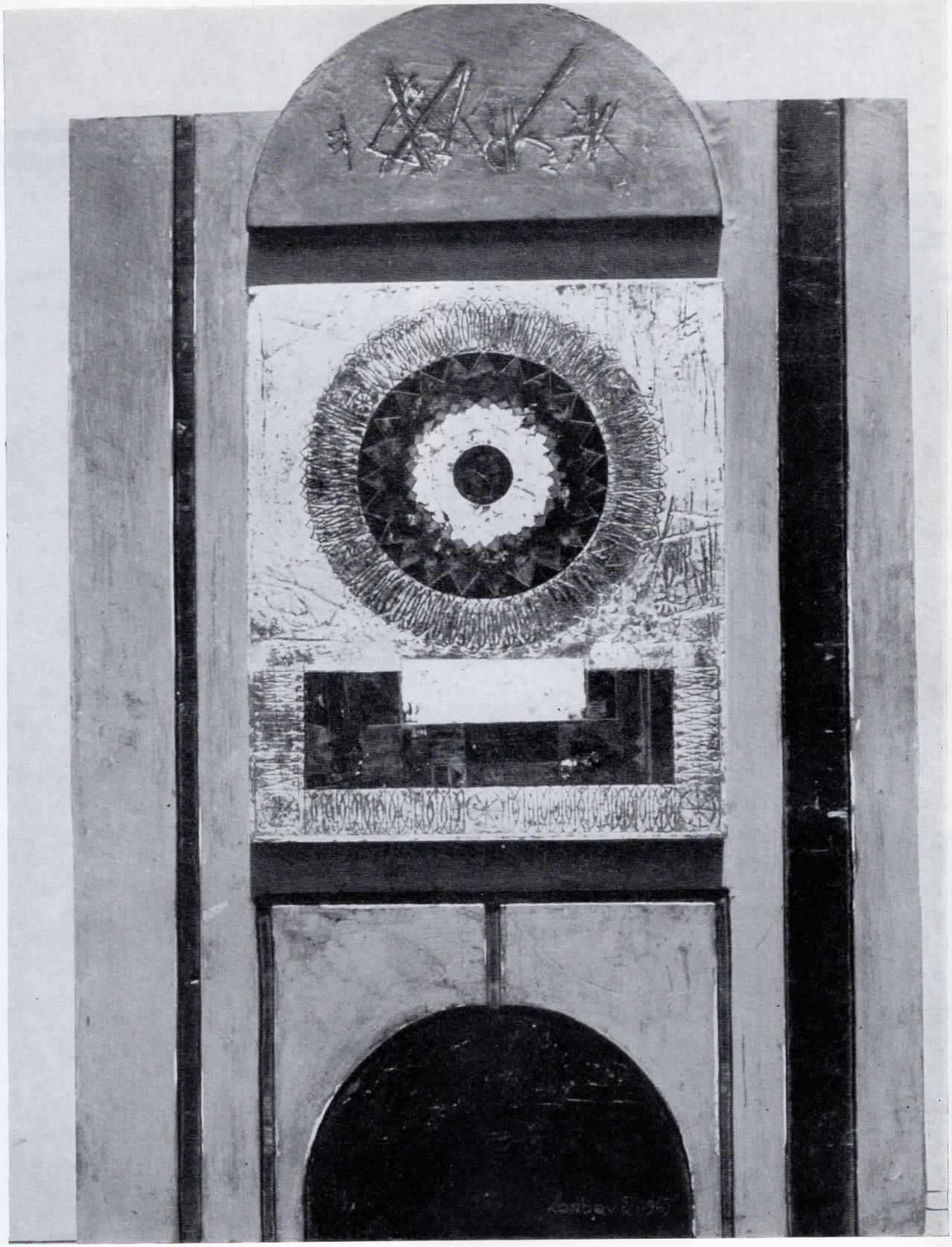
[6] Dragoslav Đorđević: »Umetnici iz Skopja«, »Borba«, 29. V 1963.

[7] Boris Petkovski: »Zajednička izložba na Dimitar Kondovski i Petar Hadži Boškov«, Nova Makedonija, br. od 29. XI 1963. i esej u katalogu za jugoslovensku selekciju na Bijenalu u Sao Paolu 1967.

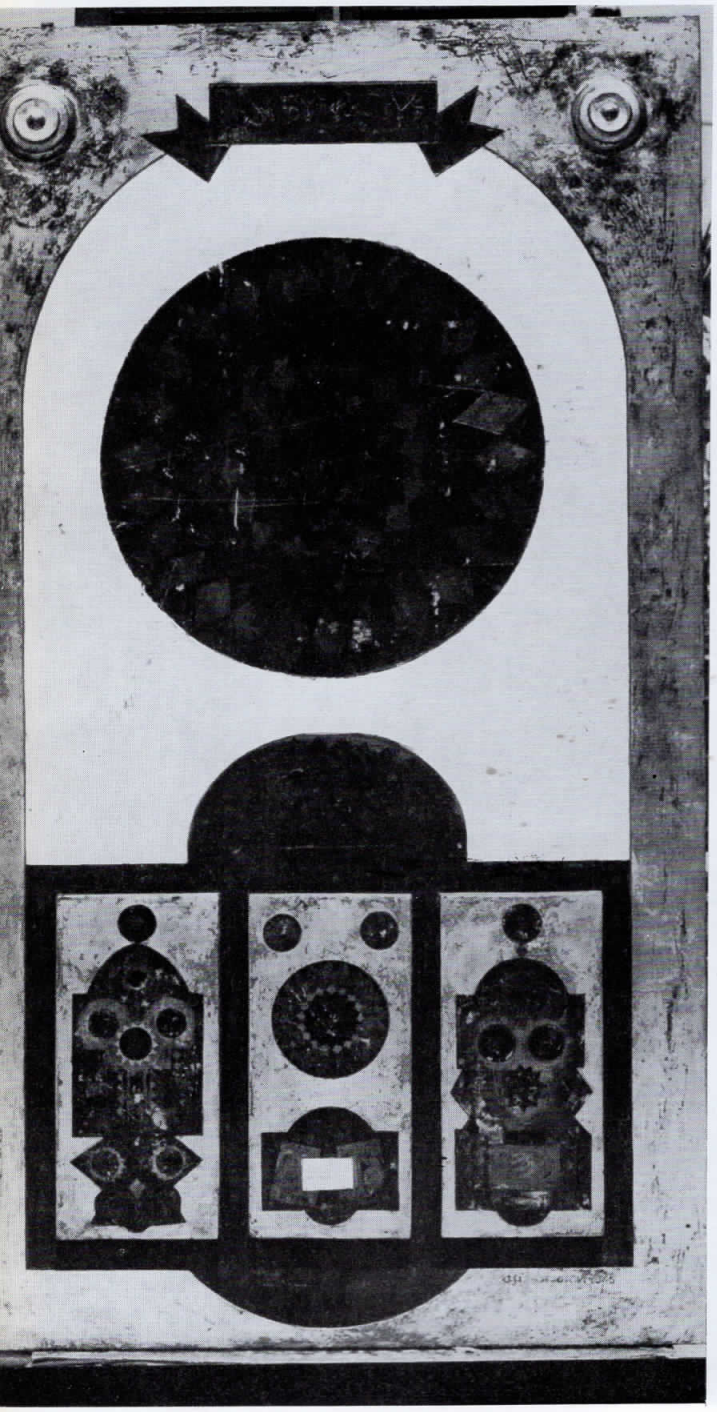
[8] Prikazana na više izložbi u inostranstvu (Italija, Nemačka, Francuska, Poljska) na bijenalima u San Marinu i Sao Paolu, ta dela su naišla na vrlo dobar prijem kod likovne kritike, koja je uočila i podvukla momenat stvaralačke sinteze tradicije i jednog aktuelnog estetskog opredeljenja i postupka (»Praznički dan«, »Stare uspomene«, »Triptih«, »Crvena slika« i dr.).



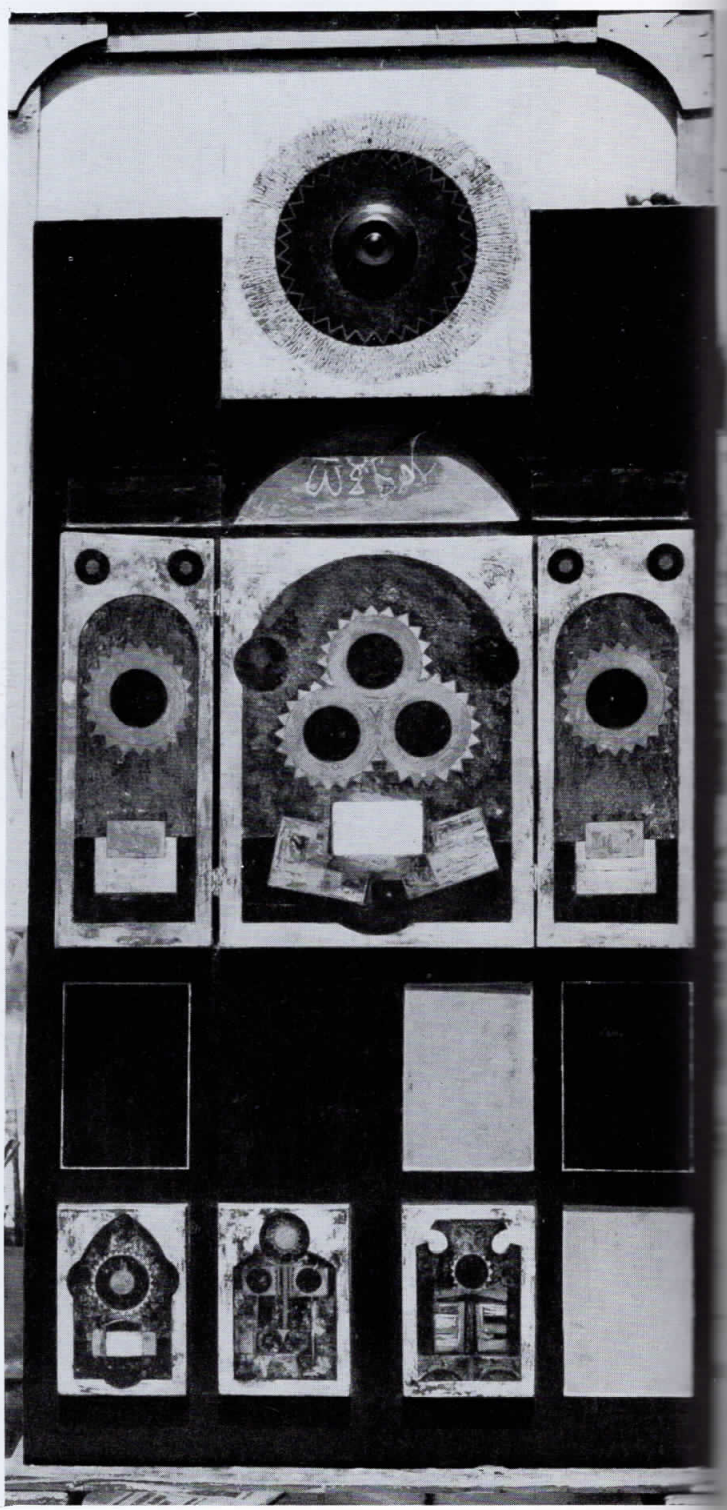




rondo, 1965



stare uspomene, 1965



dimitar kondovski,

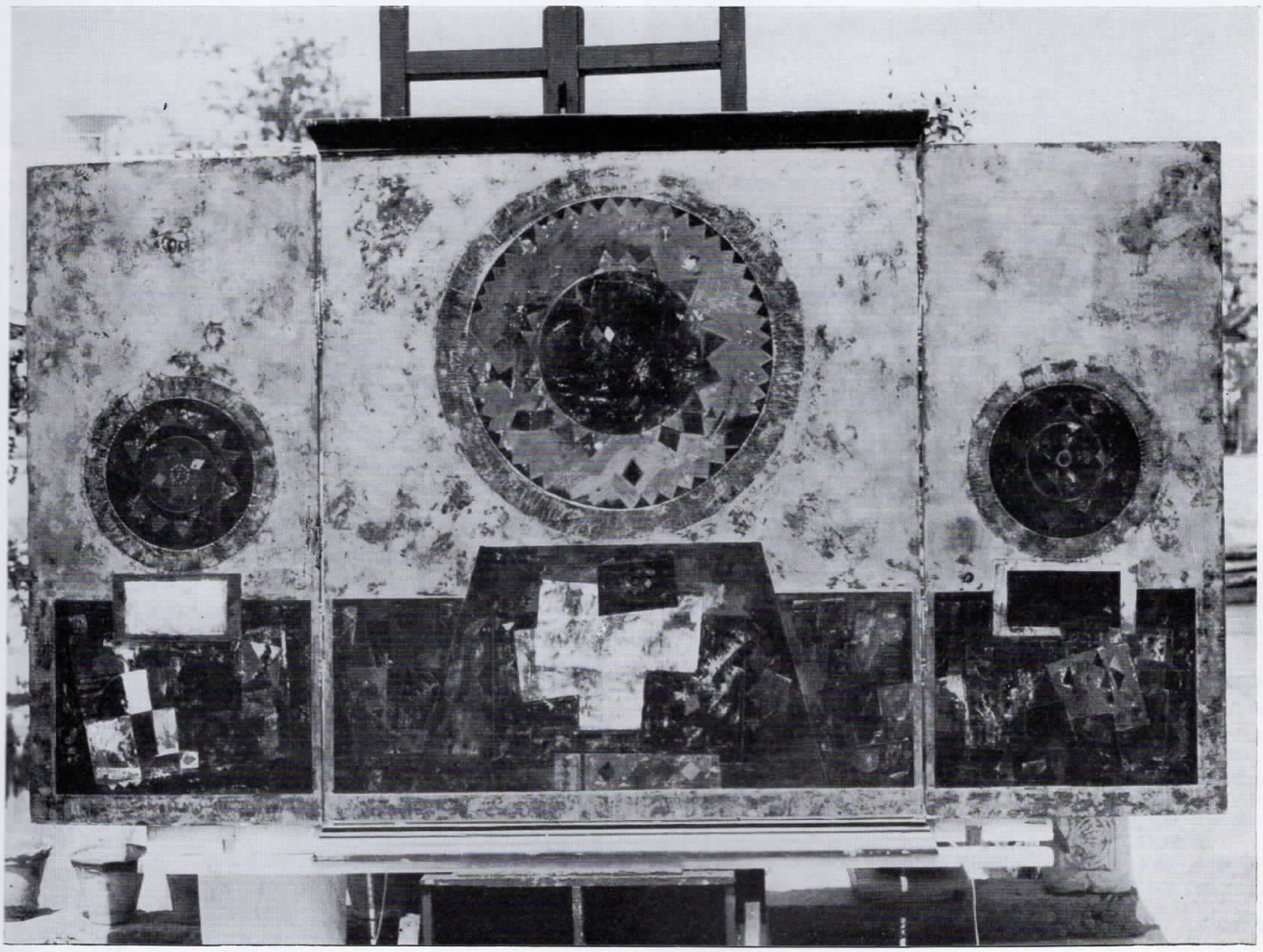
strana 51

poliptih, 1963

strana 52

mala svečana slika, 1964

strana 53

praznični dan, 1965

dugi tužni dani — triptih, 1967