



gligor čemerski, početak bure, ulje, 1968

~



## prilog pitanju nacionalnog i tradicije u savremenoj makedonskoj likovnoj umetnosti

povodom izložbe savremena makedonska  
umetnost

boris petkovski

Ceo dosadašnji razvitak savremene makedonske likovne umetnosti, koji obuhvata približno četiri poslednje decenije ovog veka predstavlja proces materijalizacije jedne specifične (vizuelne, plastične, estetske) forme izražavanja makedonskog nacionalnog bića i njegove kulture. Zbog okolnosti, koje su prouzrokovane dramatičnom istorijom makedonskog naroda, postojala je potreba jedne neprekidne, teške, uporne i borbene akcije da se sačuva i potvrdi svoja nacionalnost. Otuda i paralelni proces stvaranja jedne posebne nacionalne kulture. Sva kretanja unutar ove oblasti su izrazito napeta, dinamična i složena.

Godine između dva rata predstavljaju i razdoblje prvih uslova za pojavu makedonske likovne umetnosti koju prožimaju i moderne težnje. Značajni revolucionarni preokret od 1941—1945. godine stvorio je sasvim nove mogućnosti za nacionalnu i kulturnu emancipaciju makedonskog naroda. Period posle drugog svetskog rata predstavlja jedan dramatičan i nemiran tok promena svih materijalnih i duhovnih struktura u Makedoniji. Makedonska kultura dobija svoju fizionomiju u trenucima ovog revolucionarnog društvenog i duhovnog procesa što znači, sa jedne strane, potvrdu prošlosti, ali i kritički, angažovani odnos prema njoj, prema njenoj realnoj vrednosti i opravdanosti njene današnje prisutnosti (onako kako je materijalno konkretizovana u delima kulture i umetnosti) i to odraženo u svesti ove nacije, u njenoj strukturi mišljenja i osećanja, specifičnom karakteru i posebnom senzibilitetu; sa druge strane, to je izgrađivanje jedne nove istorijsko-nacionalne, socijalne i duhovne sadašnjosti, koja je u neprekidnom procesu menjanja i ukidanja svojih predhodnih sopstvenih »stanja«.

U svim ovim procesima treba naglasiti delovanje jednog neobično značajnog faktora. Opšti materijalni (društveni, politički, ekonomski) i duhovni (ideološki, filozofski, idejno-estetski) okviri kulturnog i umetničkog stvaralaštva u Jugoslaviji u ovom periodu izgradnje jedne nove socijalne stvarnosti mogli su, u krajnjoj konsekvenci, da deluju samo kao stalan pozitivan podsticaj za stvaralačku misao i akciju. Jer realni, objektivni istorijski »modernizam« i revolucionarnost složenih procesa u savremenom jugoslovenskom društvu (to neprekidno kretanje ka osmišljavanju ljudske ličnosti, ta težnja ka humanizaciji svih oblika ljudske egzistencije) dali su duhovnom, a posebno umetničkom stvaralaštvu unutrašnji smisao i objašnjenje: uprkos, u određenim momentima mogućoj privremenoj, spoljašnjoj, relativnoj ili prividnoj neusklađenosti između opšte društvene usmerenosti i pojedinih stvaralačkih rezultata. Zbog toga prihvatanje u Jugoslaviji (i Makedoniji) savremenih likovnih nastojanja i pravaca (osobito zbog njihovog »kosmopolitiskog« karaktera i njihovih stvarno revolucionarnih, novih estetskih dimenzija) po mom mišljenju, pre svega odgovara dubokim, unutrašnjim potrebama: da se za složenu, novu idejno estetsku problematiku izgradi odgovarajući, savremeni likovni izraz, njen unutrašnje motivisan formalni pandan. Pri tome posebnu ulogu igra možda manje svesno, spontano, intuitivno osećanje umetnika da u »revolucionisanju« umetničkog izraza dolazi, u krajnjoj liniji, do izražaja, do prevlasti ako ne neka kruto, dogmatski fiksirana revolucionarnost, onda bar tendencija ka novom kao stvaralačka negacija starog<sup>1</sup>.

Kroz ovo kretanje polako se obavljalo formiranje jedne diferenciranije svesti makedonskih umetnika za suštinu, za stvarni značaj i smisao fenomena i pojmova: nacionalno, nacionalni ambijent, nacionalna kultura i umetnička tradicija — za geografsko, etničko, socijalno, kulturno i umetničko područje Makedonije. Uporedo je rasla kritičnost prema sopstvenim nacionalnim vrednostima i veća strogost prema tuđim uticajima, veća predostrožnost u tom neprekidnom procesu njihove uzajamne osmoze. Specificirao se u izvesnom smislu i imanentno »makedonski« pojam »savremenosti« i »aktuelnosti«. Zbog toga se apstrakcija ideje »nacionalno« u svesti intelektualnih stvaralaca Makedonije može izvesti u ovim grubo fiksiranim oblicima:

— kao sistem ideja i osećanja proizašlih i oformljenih kao posledica saznavanja i doživljavanja jedne određene životne sredine koja je, kao fizički i duhovni prostor, od posebnog, egzistencijalnog značaja za društvenu, delotvornu i intimnu ličnost;

— kao forma pripadnosti jednoj istorijski oformljenoj zajednici, ljudskom kolektivu, mnogostrukim mašinama: rasnim, etničkim, genetičkim pripadanjem; emocionalnim, asocijativnim, legendarnim, mitskim, poetskim, opšteestetskim itd. formama njenog doživljavanja; svesnom, racionalnom, saznajnom i ideološkom formom opredeljivanja za nju;

— kao diferencijacija, kao opredeljenje »naspram drugih« nacionalnih sastava: osobito kao vid emancipacije, opredeljivanje svoje nacionalne autentičnosti, korenitosti i nezavisnosti — ne zbog romantičarskih ili istorijski prevaziđenih, reakcionarnih pobuda nego kao oblik delotvorne, aktivne, revolucionarne odbrane i suprotstavljanja prema svim vidovima duhovne i fizičke asimilacije;

— kao najpogodniji modus održavanja duhovne i uopšte svake slobode stvaralaštva, koncentracija uslova za što optimalniji »status« ličnosti stvaralaca unutar jedne šire ljudske, nacionalne i druge zajednice, osobito u poređenju sa nekim ranijim, nepovoljnim istorijskim »stanjima«; ili sa »stanjima« koja se mogu vrlo realno i racionalno pretpostaviti kao refraktorna jednoj realnomogućoj, ali najpovoljnijoj istorijskoj situaciji;

— kao, konačno, jedini mogući put aspiracije za uključivanje vrednosti lokalne, »područne« kulture uopšte u univerzalne svet-ske vrednosti.

Ovo je prouzrokovalo osećanje i realnost važnosti »kulturološke« forme izražavanja nacionalnog u Makedoniji. Ali ne samo u njoj,



Jer je to, čini se, problem koji zanima veliki deo savremene Jugoslovenske i inostrane teoretske misli, a i praktičnu umetničku akciju. Tako Miodrag B. Protić u jednom svom eseju<sup>2</sup>, između ostalog, naglašava: »Razvijajući se na tlu velike prošlosti, u posebnoj društvenoj sredini, ona (savremena jugoslovenska likovna umetnost, B. P.) upija njihove uticaje na način rafinirane posrednosti. Spajanje starog sa novim, nacionalnog sa opštim, jedna je od njenih najbitnijih osobina«. Protić naglašava da se zbog toga jedan individualni ili opšti mentalitet i podneblje mogu prepoznati samo ako se ispune izvesni prethodni uslovi. On naglašava potrebu obaveštenosti, potrebu mogućnosti da se upoređuje posebno sa opštim, potrebu globalne vizije: »Pravi smisao nacionalne umetnosti može se otkriti tek njenim upoređivanjem sa opštom umetnošću«. Govoreći o »kolorističkom ekspresionizmu« u Jugoslaviji, Protić u njemu naglašava, pored etičkog i etnički momenat, jer mnogi njegovi pripadnici, kako on kaže, »često lokalizuju svoje simbole i medijume«. Njih Ličenoski traži u Makedoniji u jablanima, afionima, brdima; takva je, smatra Protić, uloga makedonskog narodnog veza i starih pergamenata u koncepcijama Srbinovića i Petlevskog. Ja ću dodati da je takva uloga fresaka i ikona u umetnosti Kondovskog, Šijaka i Mareva, u jednom periodu njegovog stvaralaštva; da Ivković »lokalizuje« svoje simbole u makedonskom ruralno-folklornom ambijentu, a Mazev, Kalčevski, Risteovski, Manevski i drugi u atavističkom osećanju za materiju, za »istoriju« i patinu »predmetnosti« makedonskog ambijenta. Protić takođe tvrdi da se ne može braniti raširena teza o apstraktnom univerzalizmu savremene umetnosti koji, navodno, brišu specifične odlike i razlike određenih nacionalnih umetnosti (ili može u savim maloj meri).

Zanimljivo je upoređenje pojave i razvitka savremenog likovnog stvaralaštva u Makedoniji sa fenomenom takozvane meksikanske likovne škole. Gudio Carlo Argan u jednom svom eseju<sup>3</sup>, govoreći o modernom meksikanskom slikarstvu, o njegovom razvitku posle revolucije od 1910, kaže: »Istorijski je tačno: ko u ona četiri veka ropstva koja su usledila španskom osvajanju želi da nađe znake jedne endemske stvaralačke vitalnosti meksikanskog stanovništva i u njima prve začetke preporoda, treba da ih traži u neiscrpnog inventivnosti i ekspresivnoj sili narodne umetnosti. Bez sumnje, autentična istorija Meksika sazreva u slojevima potisnutih, a ne u slojevima tlačitelja. U njima se sačuvala i prenela stara spiritualnost, koja je bila potisnuta ali se nije ugasila«. To je definicija koja se, u velikoj meri, može primeniti na slučaj oblikovanja savremene makedonske likovne kulture: narodno stvaralaštvo makedonskog stanovništva je bilo oblik pune i jedinstvene kompenzacije za sva njegova realna lišavanja, materijalne i duhovne prirode, tokom petovekovnog turskog ropstva. Ono je i sjajna ilustracija stvaralačke snage etničke sredine u kojoj je rođeno. To je jedan repertoar formalnih vrednosti koje će svojim specifičnim plastičnim medijumima prodreti, u datom trenutku, u vidu podsticaja i inspiracije u savremeno likovno stvaralaštvo Makedonije.

U ovom eseju Argan opredeljuje i oblik u kome se obavila sinteza između tradicije i savremenog u modernom meksikanskom slikarstvu. To je dvojniost nekih osnovnih impulsa koji kreću današnju Meksikansku školu, uprkos njihovoj očiglednoj suprotnosti: s jedne strane — arhaizam, naglašeno vezivanje za umetnost Maja i Acteka, kao za izvore mita i nepresušni izvor likovnih predstava, a sa druge — modernizam, kao želja da se asimiliraju sva izražajna sredstva evropske avangarde. To dovodi, sa svoje strane, do stvaranja novih mitova, mitova naše mehanizirane civilizacije. Argan navodi da je situacija u Meksiku komplikovana tendencijom evropskih umetnika, na primer Pikasa, da gledaju na umetnost starog Meksika kao na jedan od velikih istorijskih korena moderne umetnosti i njeñog straha od mita i od sakralnog.

Ovi stavovi Argana sadrže mogućnost da ih primenimo i na problematiku koju predstavlja rađanje i razvitak savremene likovne umetnosti u Makedoniji, kao integralnog dela jugoslovenskog likovnog ambijenta. Istu funkciju starih kultura Maja i Acteka očigledno može imati i srednjovekovna umetnost Vizantije onako kako se ona razvija u Makedoniji, Srbiji itd. Tako o logici pojave i delovanja tradicije u savremenoj jugoslovenskoj umetnosti, o formama njenog korišćenja govori Oto Bihalji Merin: »Savremena jugoslovenska umetnost nalazi oslonac i svoju osnovu u svojoj razvijenoj srednjovekovnoj kulturi. Međutim, to je nije sprečilo da njeni pogledi budu okrenuti ka budućnosti. Ona je, ali bez školske tačnosti, preživela i pratila talase modernog umetničkog razvitka i izvesni njeni predstavnici su, bez svake sumnje, postigli jedan svetski nivo«. Bihalji smatra da je moguće »da kanoni vizantijske umetnosti, u formama koje je dostigla u Makedoniji i Srbiji i transponovani i adaptirani na nove aspekte, žive u savremenoj jugoslovenskoj umetnosti«. On naglašava da je moderni jezik forme univerzalan, ali da svaka umetnost čuva korene u dubinama svog vremena i pejsaža u kome je rođena. Podsetimo se da je i Kandinski, taj »patrijarh« apstraktno umetnosti, prema svojim sopstvenim izjavama i prema mišljenju savremene teoretske misli, svoj estetski sistem i neposredna likovna otkrića oblikovao i preko kontakta sa ruskim stvaralaštvom, a posebno sa ruskom srednjovekovnom umetnošću ikona.

Prihvatajući mogućnost uticaja vizantijske likovne estetike u današnjem likovnom stvaralaštvu kao jednog oblika delovanja umetnosti prošlosti, neophodno je opredeliti približni smisao tradicije, a osobito za makedonsko nacionalno područje. Čini se da se tradicija može smatrati samo kao jedan modus izražavanja nacionalnog, kao nacionalno u »bivšem«, prošlom; tradicija je relativna za sadašnjost samo ukoliko dijalektički urasta u nju, ukoliko omogućuje, uslovljava, dooblikuje savremeno, sadašnje, novo. Tradicija je izraz i za neke pretpostavljene, moguće ili stvarne »konstantne vrednosti«, konstante »nacionalnog senzibiliteta« uključeno, ovaploćenog u materiji kulturnih tvorevina, u umetničkim delima. Prema tome, treba dopustiti postojanje »nečeg« u tradiciji jedne nacije, koje ima dublje, dijalektički oformljene uslove ili mogućnosti za trajanje kroz istoriju, da služi, eventualno, svojim vrednostima kao podsticaj jednoj novoj, savremenoj situaciji.<sup>4</sup> Tako je i pojava raznih vidova odnosa prema tradiciji samo jedan »operativni« trenutak u nacionalnoj i kulturnoj renesansi Makedonije: u formi snažnog, delotvornog instrumenta u procesu formiranja osnovne fizionomije makedonske duhovne kulture, pa, prema tome, i savremeno makedonske likovne umetnosti. Tradicija je za Makedoniju uspostavljanje, na jednom višem duhovnom planu, nacionalnog kontinuiteta, ona je istorijska revalorizacija nacionalne stvaralačke hronologije u kulturi i umetnosti.

Koliko su ova kretanja u Makedoniji duboko opravdana može potvrditi i mišljenje Gilla Dorflesa. Prema njemu: »Kontinuitet tradicije je takav da umetnik biva, skoro uvek, uslovljen kulturnim ambijentom kome pripada, kao i umetničkim spomenicima koje upoznaje«. Ali ono što je za »makedonski slučaj« od posebnog interesa jeste druga misao ovog istaknutog italijanskog teoretičara: »Ne verujem, konačno, da je moguć slučaj jedne umetnosti proizašle iz ničeg, slobodne od bilo kakve tradicije, izvedene od individuala lišenih svakog istorijskog i tehničkog znanja«. Dorfles smatra da samo kontinuitet i neprekidna transformacija umetničkog jezika mogu da opravdaju njegovo razumevanje »konzumacije« umetnosti prošlosti. Dorfles tvrdi da je naš interes za dela minulih vremena objašnjiv, uprkos činjenici da nam je njihov »mentalitet« stran, da nam je nemoguće da shvatimo (ili ne uvek) njihov racionalni smisao, faktom da smo, ipak, u stanju da intuiramo neki metafizički i simbolički smisao dela prošlosti. To govori, kaže on, da u njima traje neprekidna vrednost izvesnih »arhitijskih formi«, zajedničkih svakom vremenu i svakom mestu.

Opštu teoretsku problematiku o pitanju prisutnosti, o vidovima asimilacije i delovanja tradicije, odnosno prošlosti, razmatra i dr. Lazar Trifunović<sup>5</sup>. Trifunović smara da u periodima kada umetnost nastoji da ostane »trajno prisutna u svom vremenu«, čovek koji stvara tu umetnost pronalazi »zagubljene civilizacije«, pokušava da u njima otkrije svoje vreme i »da prepozna



sebe». On ističe i to da se ideja prošlosti pojavljivala uvek kada su sazrevali uslovi da se definiše novo osećanje sveta i da se uobličila nova forma, koja se tada nameće kao osnovni kriterijum tog novog, revolucionarnog stanja. Trifunović tvrdi da je prihvatanje prošlosti kao kriterijuma simbol revolucionarnog preobražaja jedne umetnosti. Navodeći da je svaki novi oblik negacije NEPOŠREDNE PROŠLOSTI, ali ne i PROŠLOSTI UOPŠTE, Trifunović kaže: »Ni društvo ni čovek, ni umetnost, ne može živeti bez... istorijske svesti. To je ono što zovem idejom prošlosti u svim revolucionarnim etapama umetničkog razvoja.«<sup>10</sup> Govoreći o inspiracijama iz prošlosti u modernoj umetnosti, autor ovog eseja navodi između ostalog vizantijske freske, ikone, kamene spomenike u Bosni: kao deo fenomena obraćanja savremene umetnosti neklasičnim estetskim i plastičnim formama.

Aleksa Čelebonović svoju knjigu »Savremeno slikarstvo u Jugoslaviji«<sup>11</sup> zaključuje jednim vrlo odlučnim insistiranjem na uticaju nacionalnog i tradicije u svakoj, a osobito u jugoslovenskoj umetnosti. Spominjući razne uticaje koji su se na tlu Jugoslavije ukrštali kroz vekove, on ističe da je ipak preovlađujući jedan »mediteranski elemenat«. Čelebonović kaže da očiglednost i opravdanost tvrdnje da su struje internacionalne, ne umanjuje smisao nacionalnog ili lokalnog. Prema njemu, mnogi od savremenih pravaca koji su prodrli u jugoslovensku umetnost (ekspresionizam, enformel, fantastika, nadrealizam) odgovaraju nekim dubljim osobinama karaktera jugoslovenskog područja. Spominjući ove stavove Čelebonovića koji proizlaze iz celine njegove studije, moguće je ponovno naglasiti koliko je današnje makedonsko likovno stvaralaštvo organski uklopljeno u osnovna kretanja jugoslovenske umetnosti. Pored umetnika poreklom iz Makedonije, ali koji žive i rade van nje (kao što su slikari Ordan Petlevski i Mladen Srbinić), i drugi jugoslovenski umetnici povezuju svoje današnje likovno stvaralaštvo sa nacionalnim i sa tradicijom jugoslovenskog područja: Bernik, Vozarević, Vujaklija, Samurović, Turinski itd.

Konačno, podsetimo se da u katalogu nedavno održane američke izložbe u Beogradu (»Novi pravac — figura 1963—1968«) Edvard Fry (»Nacionalni stilovi i internacionalna avangarda«) piše da se još uvek, iako sve manje, može govoriti o nacionalnim stilovima u savremenoj umetnosti. On smatra da se »pitanje nacionalnog senzibiliteta, nasuprot internacionalnim stilovima, možda najbolje rešava putem poređenja različitih istorijskih trenutaka o kojima je reč«. Prema Fry-u, nacionalni ili kulturni senzibilitet je produkt čitavog niza činjenica, događaja i okolnosti. On navodi neobično zanimljivu misao i naše »domaće prilike«: da se u svakom umetničkom centru može pratiti mešanje stilova od realizma do najnovijih eksperimenata. To je neobično primenljivo kao zaključak i za našu opštu jugoslovensku situaciju, a posebno za prilike u savremenoj makedonskoj likovnoj umetnosti.

Prema tome, očigledno je da deo savremene, inostrane i naše, teoretske misli smatra neobično važnim pitanje nacionalnog i tradicije u savremenoj umetnosti. Što se tiče Makedonije, ovaj problem je stalno i aktivno prisutan. Raznovrsni načini kojima se on nameće stvorili su naprosto klimu njegovog obaveznog razmatranja, prihvatanja, »neurotičnu« senzibilnost za njega.

Zelim da ponovo naglasim da je kroz ceo period dosadašnjeg njegovog razvitka jugoslovenska i izvesna inostrana kritika pratila kretanje savremene makedonske umetnosti, sa jednim posebnim naglaskom, ističući jedan poseban teoretski i estetski stav. Skoro bez razlike da li se radi o predratnom ili posleratnom periodu, ta kritika je, sa pozicije svojih momentalnih idejnih nivoa i estetskih ciljeva, stalno naglašavala pojavu i vidove izražavanja nacionalnog i tradicionalnog u delima nekih makedonskih umetnika. To je, nesumnjivo, delovalo i kao jedan vid »didaktičke pouke« ili saveta upućivanih »mlađem rođaku« u trenucima njegovog stvaralačkog detinjstva i mladosti. Nesto kasnije, povremeno se javljala izvesna reakcija, zahtevi da se osavremenim fizionomija savremene makedonske likovne umetnosti, često sa vrlo neodređenih i formalističkih pozicija. Došlo je i do vrlo opšte kritike nekih oblika povezivanja makedonske umetnosti sa inspiracijama iz prošlosti.<sup>12</sup>

Jedinstvo evolucionog procesa u oblasti makedonskog likovnog stvaralaštva uključuje u sebe i evoluciju ove njegove, možda najbitnije odlike. Na njegovom primeru može se primeniti pretpostavka da se najčešće, (možda ne uvek svesnim putem, već »kanalima« nesvesne, intuitivne asimilacije po zakonima psihičke prirode) usvajaju »spoljašnji« pravci, stilovi i tendencije koje odgovaraju najviše nacionalnom duhovnom »mentalitetu«, tipu nacionalnog istorijskog razvitka osnovnih materijalnih i duhovnih struktura; dakle, oni uticaji koji zadovoljavaju, definišu, rešavaju određena pitanja duhovne, kulturne, umetničke, estetičke prirode unutar date nacionalne situacije u određenom istorijskom razdoblju. To znači da uspešnost njihove adaptacije, stepen i uzroci njihove modifikacije prema datim nacionalnim situacijama, jesu i jedini mogući način za stvaranje preduslova, koncentracija osnovnih elemenata da bi se tim putem formirana »nacionalna vrednost« mogla uopšte uključiti i razumeti unutar opštih, »univerzalnih vrednosti«. Tako su svi likovni pravci i nastojanja, usvajani u Makedoniji iz kretanja savremene jugoslovenske i svetske umetnosti, uvek dobijali neke posredne oznake njene istorijske stvarnosti. Te oznake se izražavaju transportovanjem, infiltriranjem u tkivo, u konstrukciju jednog likovnog makedonskog izraza: na sadržinskom planu — kroz naglašenu ozbiljnost, introvertnost, »tmurnost« psihičkog stava, kroz tendenciju ka dramatizaciji, nostalgičnosti, setnom lirizmu, ekspresivnoj emocionalnosti, metafori, simbolizmu, nadrealnom — kao najadekvatnijoj transmisiji svoje ličnosti; na formalnom planu — kroz robusnost, ekspresivnost, spontanu ili traženu uslovljenu »nezgrapnost« izraza, kroz težnju ka fakturalnom i manufakturnom tretiranju materije plastičnih medijuma, kroz naglašavanje senzualnog naturalizma u osećanju za prirodu materijala, kroz izvesnu baroknu i romantičnu emfaznu kod tretiranja formalnog jezika svih likovnih disciplina itd. Postepen, ciklični ali neprekidni proces kultivacije celog likovnog ambijenta Makedonije, dijalektika formiranja njegovog novog, optimističkog istorijskog kretanja i cilja, sve veća usaglašenost revolucionarnog, avangardnog društvenog kretanja sa avangardom duha, kulture i umetnosti — uobličavalo se kao tendencija i u posebnom, specifičnom jeziku plastičnih umetnosti u Makedoniji. Polako se postizalo ono »stvaralačko sustizanje sveta« koje je M. B. Protić naglasio u delima makedonskih umetnika.<sup>13</sup> Protić primećuje, isto tako, da današnja makedonska umetnost unosi u jugoslovensku umetnost autentične i kreativne glasove i poruke. On smatra da se u Makedoniji brzo shvatilo da se nacionalna kultura ne opredeljuje a priori već se konstatuje a posteriori, »kao zbir stvarnih rezultata, stvarnih stvaralaca jednog naroda«<sup>14</sup>. Protić smatra da se u Makedoniji brzo shvatilo da nacionalno treba da ima angažovano učešće u univerzalnoj umetnosti.<sup>15</sup>

Razmatrajući razdoblje između dva svetska rata, zadržaću se pre svega, na stvaralaštvu Lazara Ličenoskog i Nikole Martinoskog. U tom periodu Ličenoski je posebno bio pod lupom jugoslovenske kritike. Počev od 1921. on je, sa malim prekidima, živio u Beogradu, organski uklopljen u tadašnju beogradsku likovnu školu. Član je »Oblika«, kao i Martinoski, a obojica su vrlo često izlagali u zemlji i inostranstvu. Kod Ličenoskog je utvrđena činjenica da je sve inostrane podstacije prihvatio samo kao »operativne pouke« da bi zatim izgradio pikturnalni rečnik koji će najbolje, najdublje, najadekvatnije izraziti, »lokali-zovati« njegovu nacionalnost. Tvrdi se za njega da izražava kraj, ljude, sredinu iz koje je ponikao. U njegovom monumentalnom, robusnom, nešto nezgrapnom načinu slikanja, kao da oseća uticaj tradicije fresaka i ikona. Za Ličenoskog je rečeno da on izražava lokalnu balkansku atmosferu. Pjer Križanić govori o svesnom htenju kod Ličenoskog »da nas upozna sa životom našega čoveka i naše zemlje« (Politika, 22. X 1939). Vinko Vitezića smatra da je slikarski rad Ličenoskog »KLASIČAN PRIMER STVARANJA NACIONALNE UMETNOSTI« (Vreme 25. X 1939). Za Martinoskog je oformljeno mišljenje da se odnosi prema modernim konceptima aktivno, da ih modifikuje, da bi izrazio svoj životni, etnički i socijalni ambijent, kroz proživljenu, ekspresionističku uznemirenu studiju dovedenu skoro do grotesknosti i karikature i dao »toplčnosti života našega kraja« (»Vardar«, napis od 29. IV 1936). Mnogi autori (Nedeljković, Slijepčević, Manojlović itd.) govore o Martinoskom kao o sli-



karu kulture i tehnike evropskog slikara, umetnika koji beleži doživljaje »i probleme našeg tla, zadržavši u osnovi ne samo južnosrbijansku senzibilnost nego i balkanski mentalitet«. Još 1931. dr Dušan Nedeljković govori o »izražajnom akcentu južnosrbijanskog omladinskog slikarstva«, oblikovanog kroz dva osnovna stvaralačka tipa: »dinamičkom« kod Nikole Martinoskog i »statičkom« kod Ličenoskog i Kodžomana. Za Martinoskog kaže da nastavlja da slika u produžetku umetnosti onih freskista koji su ukrali crkve u Nagoričanima, Sopoćanima i Gračanici«. Za Ličenoskog da je za razliku od Martinoskog, zaokupljen ne figurom i dinamizmom forme nego pejzažom. Nedeljković iznosi i mišljenje da »sva naša dela, svi naši postupci nose akcent našega kraja«.10 O ovim umetnicima su u istom smislu pisali i svi kritičari posle rata, sa razumljivim razlikama i pojedinostima, već i zbog razlike u njihovom umetničkom stvaranju (P. Vasić, M. B. Protić, M. Milošević, D. Đorđević, A. Amber itd.).

O svojevrsnom izražavanju makedonske i balkanske atmosfere (kroz teme, sadržaje, formalno preobražavanje impresionističkih lekcija u jednom novom kolorističkom i psihološkom kontekstu) može da se govori i kada je reč o delima slikara Dimitra Pandilova-Avramovskog, a takođe i delima vajara Dima Todorovskog: njegova trajna preokupacija su epizode i ličnosti iz nacionalne istorije, oblikovane ekspresivno tretiranim realističkim jezikom, koji stvara masivne, »trapave« robustne ljudske oblike i izražajne likove, pune neke balkanske oporosti i težine.

Međutim, ponovna aktuelnost pitanja nacionalnog i tradicije u makedonskoj umetnosti posle drugog svetskog rata, osobito je naglašena počev od kraja pedesetih godina.

Iz tog perioda prvo ću spomenuti likovni opus Petlevskog zbog toga što je, smatram apsolutno opravdano, jugoslovenska kritika konstatovala kod njega najpuniji izraz »ideje nacionalnog opredeljenja umetnosti« (A. Čelebonović). Mnogi autori (Čelebonović, Protić, itd.) smatraju da su kod Petlevskog evidenti elementi iz narodne tradicije i kulturne istorije. Koliko je nesumnjivo tačno tvrđenje da je njegov tip enformela duboko povezan sa mladom španskom slikarskom školom, toliko je i tačno to da se Petlevski oslanja na sve što je dragoceno i sveto u predmetima njegove patrijarhalne makedonske sredine. On duboko shvata vrednost kulturne tradicije i inspiracija koje dolaze iz ambijenta iz koga je ponikao, za »činjenice iz Makedonije« koje predstavljaju samo jedan fini, senzibilni humus, suptilnu duhovnu materiju koja je plastično izražena na savremen način. Nesumnjivo je, ne zbog tematske indikativnosti naslova mnogih njegovih slika, da i kod Mladena Srbinića formalne veze stila jedne njegove slikarske etape »treba tražiti uporedo u ikonama i makedonskim vezovima« (Čelebonović, a takođe Protić, Ambrozijć). Ali opet u jednom konceptu gde se sve slutnje i inspiracije iz jednog određenog izvora preobražavaju u savremenu likovnu strukturu. Oba ova umetnika, a posebno, Petlevski, imali su još nedovoljno definisani uticaj na pojedine svoje zemljake i kolege, koji stalno žive u Makedoniji. Nešto ranije je slikar Borko Lazeski u velikoj zidnoj slici »NOB u Makedoniji« u holu bivše Železničke stanice u Skopju prvi u Makedoniji pokušao da u monumentalnom obliku da sintezu nekoliko raznovrsnih plastičnih sistema. Pošavši od pažljivog proučavanja srednjovekovnog slikarstva fresaka, dokučivši neke osnovne spiritualne i plastične osobine ove umetnosti, on ih je podveo pod jednu formalnu i stilsku obradu koja je koristila jezik kubizma (»kubistički oratorijum« — nazvao je ovu sliku O. B. Merin), a nekim posrednim putem i iskustva meksikanskih »muralista« (1952—1956).

Između 1958—1961. godine izvesni uticaji nadrealizma, metafizičkog slikarstva, ekspresionizma bifeovskog i kampilijjevskog tipa i kubizma u slikarstvu Petra Mazeva spojili su se sa izvesnim emocionalno i intuitivno ostvarenim odnosom sa srednjovekovnim freskama: kroz simetričnost, geometrizaciju oblika, monumentalnost i uzdržnost ritmova kompozicije, u škrtom, ograničenom koloritu. Posle 1961. Mazev doživljava Makedoniju preko njene neobično surove, dramatične geografske fizionomije. On zatim otkriva dah i patinu prošlosti koji su utisnuti u njenu materiju, u stare zgrade, manastire, predmete. Apstraktni koloristički intenzivni naturalizam Mazeva sadrži po-

nekad težnju da se obuzda nagoniska ekspresivnost, što treba shvatiti kao stalni, prenosni uticaj strogosti vizantijske estetike. Kod njega se sreću monohromne fakture iz čijih neobičnih, reljefnih i plastičnih aglomeracija počinju da se naziru neke »tradicionalistički« koncipirane figure. Bogoljub Ivković, taj »čudni primitivac, izrastao iz folkloru, makedonske tradicije« (M. Milošević), uspeo je u jednoj fazi svog slikarstva da oblikuje specifično doživljenu atmosferu zavičajnog ambijenta. Sa držinski, to su dela puna teškog, oporog, sudbinskog fatalizma: nose osećaj beskompromisne potčinjenosti jednoj egzistencijalnoj situaciji. To je svet makedonskog sela, njegova surova životna faktura, što Ivković transponuje kroz robustnu ekspresivnost, masivno, arhaično, oblikovanih ljudi, životinja, predmeta, ambijenata. Sve je to postavljeno u čudne, nadrealne, stvarno-nestvarne kompozicione konstelacije. Kolorističku transpoziciju tog ruralnog ambijenta, njegov folklorni »štimgung« Ivković izražava tamnim, zemljanim bojama kroz koje se provlache plamsaji zvučnijih akcenata, titraji koji povećavaju dramsku atmosferu slika (1958—1964).

Slikarstvo Dimitra Kondovskog obeležava postepeno kretanje ka jednom višem, savremenim senzibilitetom obeleženom nivou odnosa sa plastičnim vrednostima tradicije makedonskog i šireg, mediteranskog, likovnog područja. Taj logički proces: kretanje kroz početne figurativne modiljanjevske i Pikasovske likovne elemente, kroz geometrijski preglednu koncepciju kompozicije, suptilno-ekspresivnu, linijsko-konstruktivističku obradu formi, »ikonično« shvatanje portreta — vodio je do poslednje etape. To je prvo (uglavnom 1962), sa sećanjem na prethodne etape, obuhvatanje nacionalnih tema, zajedno sa korišćenjem estetskih vrednosti folkloru i istraživanjem njegovih fakturalno-strukturalističkih efekata. Zatim, osobito posle 1962, poniranje u polifono srednjovekovno likovno nasleđe. Za Kondovskog je slikarstvo otada sublimna kartezijanska analiza širokog repertoara vizuelnih podataka, denaturalizacija elemenata likovnog jezika, nastojanje da umetničko delo postane autonomni transcedirani estetski fenomen: u obliku kohezije između fino iscrtanih detalja vizantijsko-folklorno-kleovske inspiracije i plastičnih detalja, isto tako pažljivo obrađenih, čime se stvaraju neobične plastične kompozicije u obliku nekih sakralnih, kultnih objekata, punih neobične spiritualnosti, duhovne uzdržanosti, svečanog rituala.

Tomo Šijak je pošao sa sličnih inspirativnih vrela. I kod njega je proces slikarskog kretanja preko bifeovskog ekspresionizma, posrednog uticaja kubizma (pojava shvatanja u obradi figure i lika, koje se može nazvati »ikonografsko«), nadrealizma i apstrakcije, doveo do afineteta za materijalnost, za stvarnu osobinu predmeta iz prošlosti i sadašnjosti. To je dovelo do »usijanja« njegovu senzibilnosti i estetski »apetit« za populistički štimgung folkloru, za namernu naivnost u obradi formi, ljudi i predmeta i za strogu spiritualnost sadržine i forme srednjovekovne ikone. Zatim se ovo ambivalentno preplitanje, ne uvek savladanih, divergentnih podsticaja, uključilo u kasnije slike — reljefe Šijaka, sa izvesnim neodadaističkim i pop-artom inspiracijama. Sledovale su im prve njegove »tradicionalistički« koncipirane »musandre« (kraj 1966—1967). Te neobične kulturne »škrinje« do sredine 1967. još su sadržale, u svom asepticnom koloritu i kompozicionim osobenostima skulptura-slika, vrlo naglašenu, skoro imitativnu, predmetno-aluzivno asocijativnost na svoju inspiraciju (niše, cveće, čađ itd.).

Period od 1963. do danas znači za likovni život u Makedoniji vreme još izrazitijeg oblikovanja bitnih karakteristika savremene makedonske umetnosti. To je vremenska sekvenca u kojoj makedonski umetnici praktično prate opšta kretanja makedonske kulture, književnost, poezije, muzike itd. Odlučnije i smelije se prihvataju aktuelna kretanja jugoslovenske i svetske likovne umetnosti.

Ranija nastojanja da se odnos prema nacionalnom području transponuje u pikturalni jezik kao senzibilnost, pojačana osećajnost za posebnu atmosferu zavičajnog geografskog, etničkog i psihološkog ambijenta tokom šezdesetih godina ostaju i dalje trajna prisutnost, ali daleko ambicioznije izražena na likovnom planu i u najnovijim ostvarenjima nekih makedonskih umetnika. Već smo o ovoj pojavi govorili kako se izražava u slikarstvu Mazeva.



Kod Riste Kalčevskog (osobito posle 1966—1967) poslednja ostvarenja znače fazu dostizanja više stilske i likovne kulture koja omogućuje organski završetak prethodnog kretanja: lirski apstrakcija, enformel, traganje kroz slikarstvo materije da se vrednostima fakture, sve senzibilnijom pikturnom materijom uobličiti jedan svoj osećaj sveta, podneblja itd., u kome se, ponekad, približio i prosedelima Petlovsog. Sadašnje njegove slike sadrže prožimanje rečnika apstraktnog pejzažima i asocijativnih reljefnih elemenata, čime se stvara neobična konstelacija fakture. Kroz to se oblikuje neko posebno osećanje beskonačnosti i uzbuđenosti unutrašnjih, psihičkih i spoljnih prostora, stvara se atmosfera čudne tišine i mira neobičnih, skoro »astralnih« pejzaža. Međutim, i u ovim ponekad monohromnim slikama, Kalčevski na jedan vrlo posredan način uvodi svoje osećanje za usijane, »bele«, letnje prostore svog rodnog kraja ili žuto-zlatne, zemljane i krvave modulacije njegovog pejzaža. On provali kroz slikarske instrumente setnu psihologiju Makedonije, njen mentalitet, elegičnost, nostalgičnost, uzdržanost osećaja. U slikama Aleksandra Risteskog skoro barokno uzmeđena pikturna materija i agresivno obojena faktura formiraju »kartografske površine« koje posredno asociiraju neke osobine makedonskog reljefa. A koloristička strogost, skoro klasični rafinman slikanja, pun sećanja i uticaja enformela i slikarstva materije, predstavlja kod Rodoljuba Anastasova neki vizuelni, koloristički mukli, traurni pandan njegovom osećanju nostalgične, dramatične istorije svog etničkog područja, njegovoj »crnoj« psihologiji.

Neki od sadašnjih pravaca u savremenoj makedonskoj umetnosti koji su se pojavili u poslednjim godinama i koji se mogu, bar terminološki, opredeliti kao aktuelni, savremeni, internacionalni utoliko su, prema mom osećanju, nacionalni i stvarno pripadaju makedonskoj umetnosti i kulturi ( a nisu samo refleks, estetska »kontaminacija« tokovima kretanja umetnosti našeg vremena) ukoliko odgovaraju nekim stvarnim, sadašnjim istorijskim, materijalnim i duhovnim, potrebama i opštim procesima ovog područja. U tom smislu u Skoplju u toj njegovoj fizionomiji ogromnog gradilišta, u toj laboratoriji arhitektonsko-urbanističkih koncepcija iz celog sveta, tu gde se vrši neprekidno odražavanje, unošenje i usvajanje najsavremenijih graditeljskih ideja (bar u vidu idejnih projekata), u toj asimilaciji koncepcije koje često stoje »ispred lokalnog istorijskog vremena«, vremena u kome se »mi« nalazimo — predstavlja jednu posebnu inspiraciju za svaku plastičnu imaginaciju. Zbog toga nije neobično što je pitanje sinteze plastičnih umetnosti i arhitekture u izgradnji Skoplja već začeto kao teoretski problem i, u svakom slučaju, prisutno je bar kao intelektualna preokupacija i sugestija. Ta sinteza je tek začeta kao praktična, lako necelovita realizacija, na primer u Železari u Skoplju (delima Kondovskog, Mazeva, Kunoskog, Šemova, Mitrićskog, Manevskog, Nikolovskog). Sinteza nameće takav umetnički angažman likovnom stvaraoču da mora da bude prisutan, da se unutrašnje funkcionalno-estetski srodi sa njime u svim procesima realizacije jednog kompleksnog arhitektonsko-plastičnog dela. Prema tome, pokušaj uvođenja sinteze uslovljava polako stvaranje novog mentaliteta u umetničkoj klimi Makedonije. Stvara, pre svega, interesovanje za bitno sadržinske, idejno-estetske komponente takvog likovnog izražavanja, za njegove posebne, za nas još nove, socijalne i estetske funkcije. Nameće i proučavanje onih plastičnih formula koje će najbolje izraziti ta dva osnovna momenta: specifični nacionalni »tonus« opredeljenjem preciznih zadataka koji proizilaze iz posebnosti ovog područja. Drugi momenat je i izgraditi odgovarajuće mehanizme likovnog izražavanja i njihovo organsko, unutrašnje sjedinjenje sa aktuelnom istorijskom i likovnom atmosferom u lokalnim i svetkim razmerama. Zbog toga mi se neka dela makedonskih umetnika čine već kao deo, kao parcijalne »mustre«, minijaturalni predlozi ili već gotove plastične konstrukcije za uklapanje u novi arhitektonsko-gradevinski i, uopšte, urbanistički prostor Skoplja.

Tako kod Kondovskog (koji je izradio veliku zidnu sliku u Železari u Skoplju) najnoviji njegovi asamblaži, slike-reljefi dobijaju neke nove aspekte: naglašavaju utisak monumentalnosti ne toliko običnim fizičkim povećanjem dela koliko kroz odnos njegovih delova i masa, kroz težnju ka kompozicionom sistemu koji stvara čistije, preglednije plastične kohezije. Duh i estet-ski sistem kontinuirano se menja, lako rečnik ovih dela ostaje i dalje povezan sa svojim ranijim likovnim izvorom. Međutim, njihov sadašnji plastični i osobito koloristički sistem pokazao je već u Železari da svoju aktuelnost, savremenost osećanja sakriva u nekim dubljim slojevima, koji nisu uvek nametljivi u ovoj svečanoj, aristokratskoj viziji.

Tomo Šljaković, sa svojim kompleksnim objektima (posle 1967) možda najviše naslućuje buduću urbanističku panoramu Skoplja. Njegova dela, programirana sa ambicijama da prihvate duh, ukus, senzibilnost, današnjeg istorijskog, estetskog i vizuelnog »trenutka«, ukidaju granice između slike i skulpture, utilitarnih predmeta, pa, čini se, i arhitekture. Njihova formativnost (i dalje je osnovna matrica škrinja ili kovčeg, udubljen u određeno mesto itd.), kompoziciona preglednost (uprkos nekim, kao što je Protić, lucidno primetio, »dadaističkim momentima«), estetičnost, »ludičnost« njihove opšte, pojednostavljene geometrizirano-dizajnerske strukture i delikatnog kolorita, kao da se nameću i ugrađuju u jedan savremeni arhitektonski kompleks. Objekti Šljakovića se mogu, isto tako, prihvatiti kao forma posebnog »nameštaja«, kao predmetnost posebne »utilitarnosti«: takve koja može vršiti određene ludičke, estetske, a sa time i humanističke uticaje, one koji mogu oplemeniti životnu i radnu sredinu čoveka. Neki od Šljakovih objekata konstruisani su i kao »oslobođenost« od zida, zamišljeni su da budu smešteni u prostor kao samostalna plastična stvarnost. Mladi makedonski slikar Dušan Perčinkov oblikuje slike čija se stilska definicija lako nameće: geometrijska apstrakcija, konkretno slikarstvo ili sintetizam, estetizacija nekih momenata bliskih pop-artu, uticaji savremene urbanizirane ikonofere. Sav taj njegov slikarski prostor deo je likovne transpozicije jednog novog »pejzaža« sredine koje se brzo i silovito urbanizuje, menja svoju predašnju balkansku strukturu. Perčinkov teži ka redu, organizaciji, matematički čistih formi koje su ipak neobično asocijativne, diskurzivne u svojoj prividnoj anegdotskoj sterilnosti. Oblikuju jednu »urbanu«, tehniciziranu likovnu organizaciju gradskog prostora. Senzibilnost, rafinman, proučeni odnosi boja dobijaju kod njega i svoj mediteranski pikturnalni »finale«, zaključak.

Do se u slikarstvu Gligora Čemerskog, koji je sav obuzet nekim antičkim »pantelističkim« nemilom, obavlja strasno traganje za emocionalno doživljenim svetom mitologije i legendi, isprepleteni sa lirskim sećanjima za zavičaj, za detinjstvo, ali i sa intelektom otvorenim za treptaje prirodnih fenomena. Sadašnja stvaralačka etapa mladog umetnika, usklađujući svoj likovni štimung sa nekim kretanjima u Jugoslaviji i u svetu, ukida raniju euforičnu sadržinsku klimu, uvodi atmosferu dramske uznemirenosti, težnju za herojskim, skoro baroknim i romantičnim uzletima. Likovno, to je uznemirena, ekspresivno razuđena figuracija, kohezija stvarnog i nestavnog, težnja ka pikturnoj kulturi i dubljoj, uzdržanoj kolorističkoj ekspresivnosti. Slično je kretanje i u slikama Simona Šemova, koji svoja mladalačka ostvarenja sve više obogaćuje inspiracijama iz rodnog tla, o čemu tvrdi i likovno razrađene nadrealno-naivističke vizije Vangela Naumovskog.



Vajarska ostvarenja Petra Hadži Boškova u poslednjim godinama (posle 1963), iako nedeklarativno sadrže unutrašnju korelaciju sa nacionalnim i tradicijom, ali kroz duboko i osmišljeno poimanje najaktuelnijih kretanja čovekovog duha i umetnosti. Njegova plastika od 1964—1966. bila je izrađena kao minijaturna transpozicija čudnih vizija, neka fantazmagorična, simbolična, dramski i nadrealistički obojena kohezija: između čisto arhitektonski shvaćenih oblika—struktura i oblika koji sugerišu »biološko« i »ljudsko«. A sve to je najčešće obrađeno sa »kujundžiskim« rafinmanom i efektima. Njihovi razduženi, složeno komponovani detalji raspoređeni su dinamično, u vidu izduženih, elipsastih, kružnih ili nadgrađenih struktura. One liče na ruševine, razbijene građevine neke snovideličke arhitekture. Sadašnje skulpture (1967—1968, 1969) Hadži Boškova su namenjene prostoru. One mu pripadaju onoliko koliko je i prostor samo oblik, samo modus za postojanje materije i njenih fenomena. Jer forme koje nam sada nudi ovaj umetnik oblikovane su kao organsko-energetski impulsi: kao da izrastaju u kondenzovane, sublimirane trenutke koncentracije čudnih ritmova i energija, u jednoj materijalno-estetskoj tački. Skoro barokni zamah, razduženost površina, uznemirenost i monumentalnost ove plastike, neobična je sinteza shvatanja i razumevanja savremenog sveta i ono što mu u Makedoniji pripada po svojim imanentnim odlikama. Tako i Stevan Manevski polazi od osećaja da svaka plastika umetnički oblikovana znači materijalnu kondenzaciju jedne opšte, najčešće simbolične ideje. On danas stvara skulpture koje oblikuju neobični svet složenih predmeta, aluzije na toteme, fetiše, sakralne objekte. Materijal za njihovu kompoziciju su metalni otpaci naše mehanizovane civilizacije. Njih Manevski obrađuje tako da ih suptilizuje, slikarsko-kujundžijski doteruje, a kroz to se provlači dah prošlosti, nostalgija za nekim prošlim, svečanim situacijama u nacionalnom i tradiciji. Neobične naprave mladog vajara Borisa Nikolovskog sklopljene su kao grubo obrađeni plastični oblici koji izvlače svoje formalno definiranje iz inspiracija doživljenih kroz osećaj za ruralno i folklorno.

Kod objekta Jordana Grabulovskog, koji već ulaze u prostor, postoji nastojanje da se epoha »primarnih struktura« saopšti jednom novom, urbanizovanom konceptu zavičajne sredine. Praktično to je vid ambijentacije prostora, predlog kako da se odnosima pojedinih samostalnih predmeta-objekata ostvari prostorno jedinstvo. Grabulovski postepeno nastoji da ovaj puritanski, nacionalni koncept primeni i u rešavanju složenih zadataka monumentalne spomenične plastike.

Na kraju, neophodno je naglasiti da su ovo pokušaji da se teoretskim sugestijama pruže moguća objašnjenja o kompleksnom problemu odražavanja nacionalnog i tradicije u savremenoj makedonskoj umetnosti. Ovo nisu definitivni teoretski zaključci. Nadam se da će dalje proučavanje savremene makedonske umetnosti, a najviše sama stvaralačka praksa umetnika, dati najbolje i najcelovitije rešenje i odgovor.

<sup>1</sup> Giulio Carlo Argan (»La scuola messicana«, »Salvezza e caduta nell'arte moderna«, Milano, 1964, str. 236—237) smatra: »Neosporan je podsticaj koji umetnost može pružiti strukturalnoj, što znači radikalnoj i revolucionarnoj transformaciji jedne istorijske situacije ako započinje transformaciju svojih sopstvenih struktura na radikalno i revolucionaran način.«

<sup>2</sup> M. B. Protić: »Nacionalno u savremenoj umetnosti«, »Politika«

<sup>3</sup> Giulio Carlo Argan: »La scuola messicana«, »Salvezza e caduta nell'arte moderna«

<sup>4</sup> Oto Bihalji Merin: »Traditions et perspectives...«, »Jugoslavija« 1957, Beograd, izdanje na francuskom jeziku; strana 3

<sup>5</sup> isto, strana 4—5

<sup>6</sup> To je nešto što bi izražavalo Dorivalovo tvrđenje o konstantnosti »francuskog nacionalnog stvaralačkog genija«, o postojanosti nekih odlika »dobre francuske tradicije«: tendencija ka skladu, analizi nacionalnosti, plastičnosti, spiritualnom, slobodi stvaralaštva, ljupkosti, prirodnosti (vidi: »Francusko slikarstvo« Zagreb, 1959, uvod); Rene Ig podvlači da jedinstvo svetske umetnosti ne ugušuje »posebni duh« nacije, koji se kroz vekove manifestuje kao »nacionalna konstanta« (»L'art et l'ame«, Paris, 1960, str. 301).

<sup>7</sup> Gillo Dorfles: »Il divenire delle arti«, Torino, 1952, tr. 89—90

<sup>8</sup> isto, str. 90

<sup>9</sup> L. Trifunović: »Ideja prošlosti u modernoj umetnosti« (Politika, 28. I 1966, str. 17)

<sup>10</sup> L. Trifunović, isto

<sup>11</sup> Izdanje »Jugoslavija« 1965, Beograd, str. 48

<sup>12</sup> Tako, na primer, u jednom prikazu Zorana Pavlovića o II jugoslovenskom trijenalu, autor je vrlo oštro ocenio tada izložena dela Kondovskog i Šijaka, smatrajući da njihov tip povezivanja sa tradicijom nije stvaralački uslovljen i definisan, ali je potvrdio prisutnost istih tendencija u pozitivnom smislu kod Petlevskog, Turinskog itd.

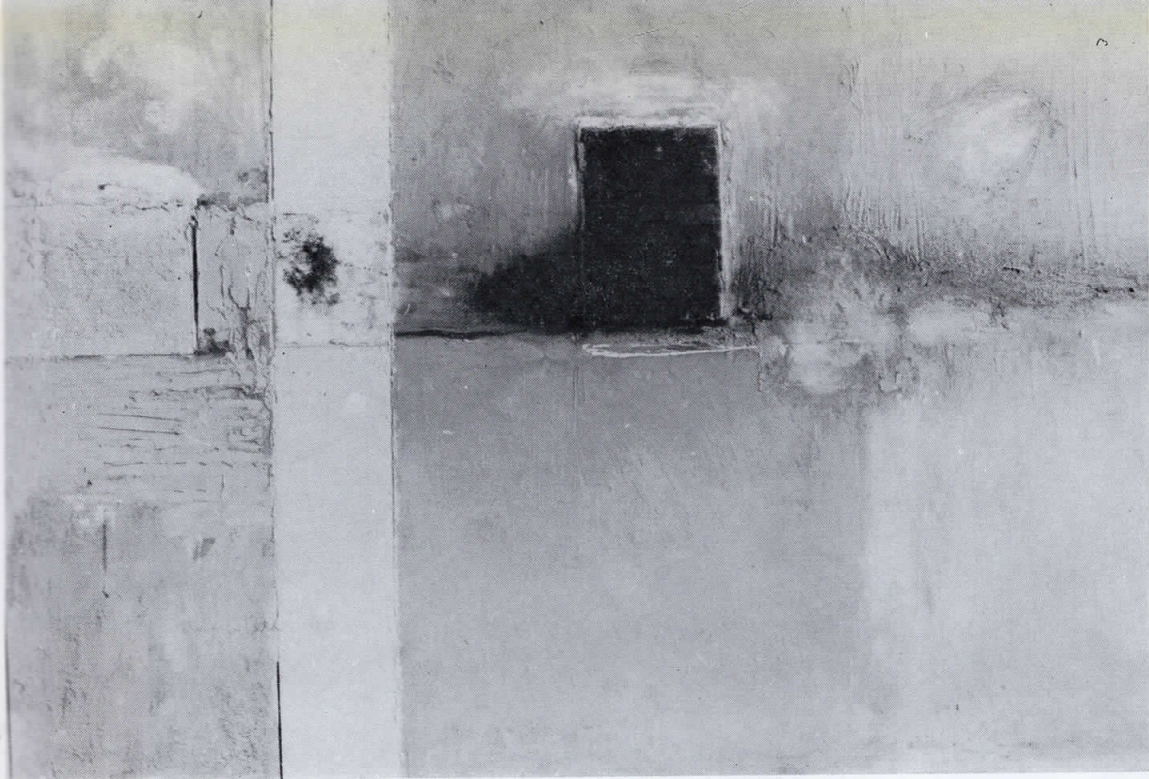
<sup>13</sup> M. B. Protić: »Tvorečko dostignuvanje na svetot« (»Nova Makedonija«, 9. III. 1969, Skoplje)

<sup>14</sup> isto

<sup>15</sup> Povodom nedavne izložbe Savremene makedonske umetnosti u Beogradu, Siniša Vuković u »Ninu« govori o spajanju aktuelnog stvaranja sa izuzetnim bogatstvom velike tradicije i nasleđa. To tvrdi i dokumentuje i Stevan Stanić u prikazu »Odsevi makedonske tradicije« u »Borbi«.

<sup>16</sup> Dr Dušan Nedeljković: »Tipičnost južnosrbijanskog omladinskog slikarstva« (»Južni pregled«, broj 3, mart 1931, Skoplje).





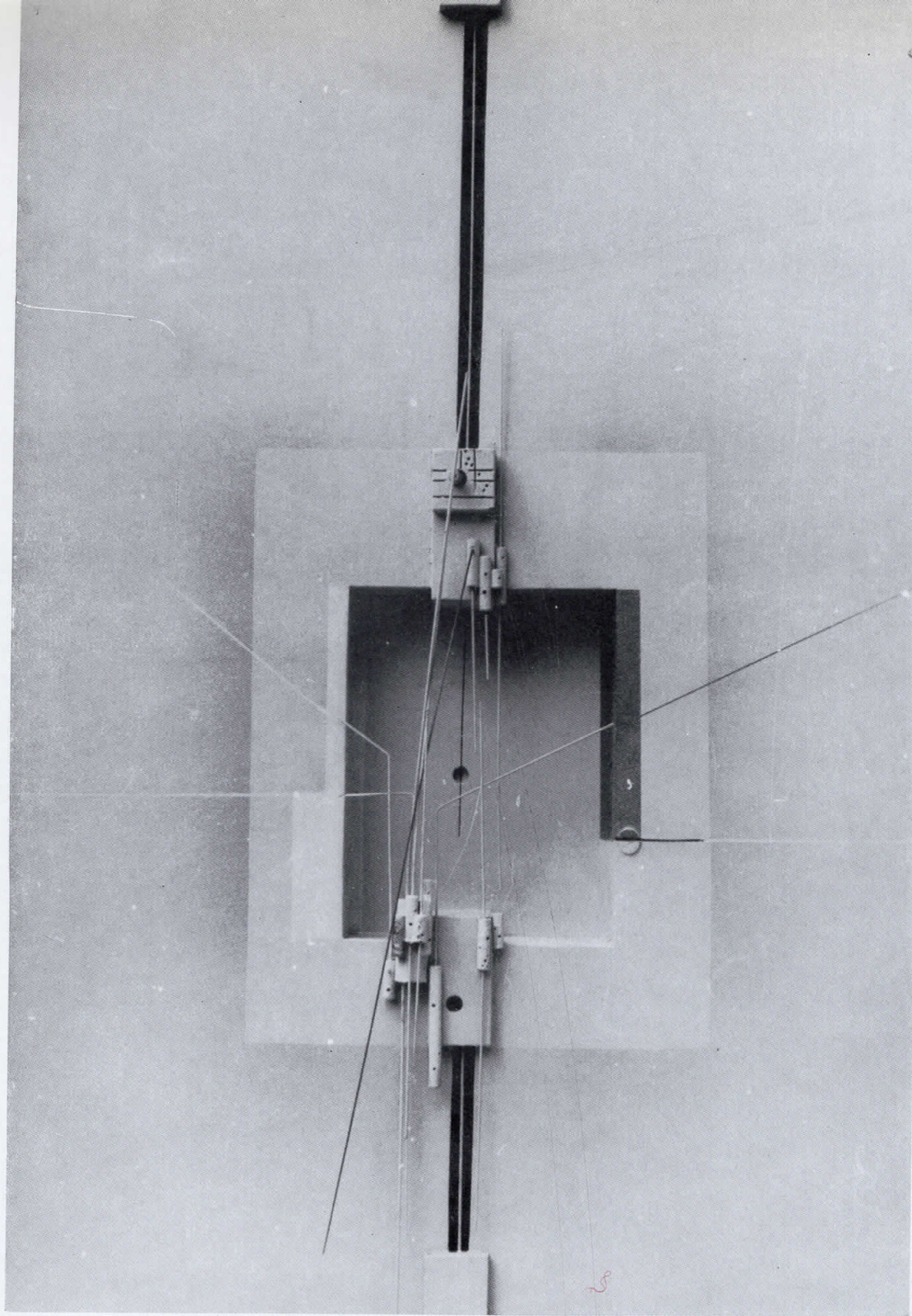
gore

**petar mazev,**  
prezrelo žito, ulje, 1965

**aleksandar risteski,**  
kiša je odnela njivu, ulje, 1968

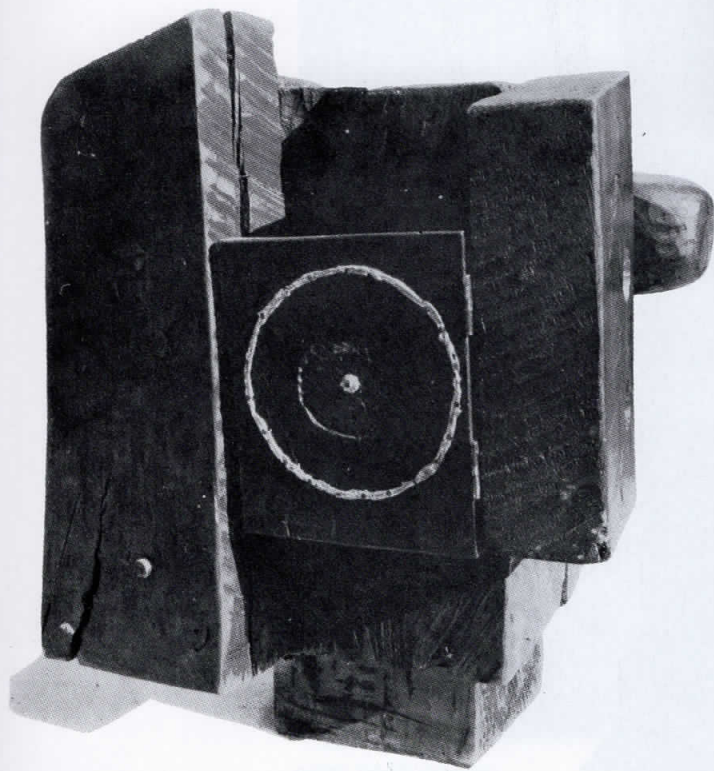
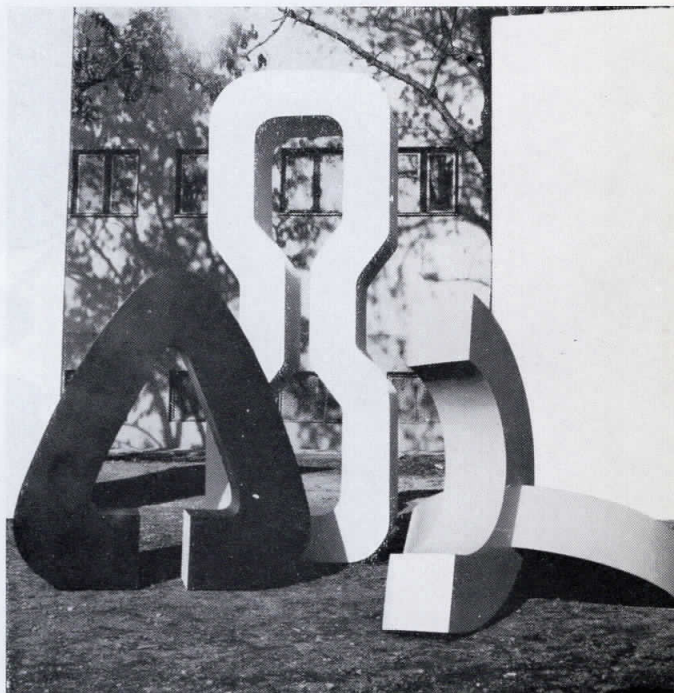
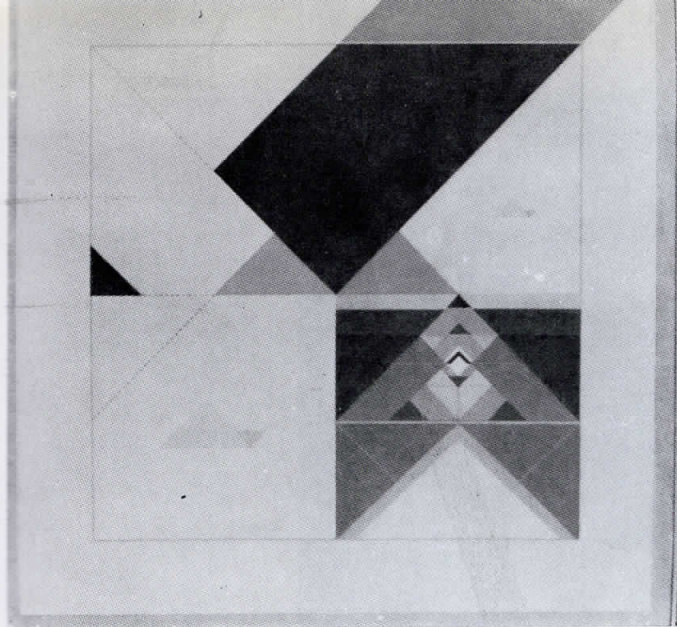






**tomo šijaković, »musandra«, kombinovana tehnika i drvo, 1968**





gore levo  
**dušan perčinkov,**  
ostaci letnje noći, ulje, 1967

dole levo  
**boris nikolski,**  
skulptura, drvo, 1967

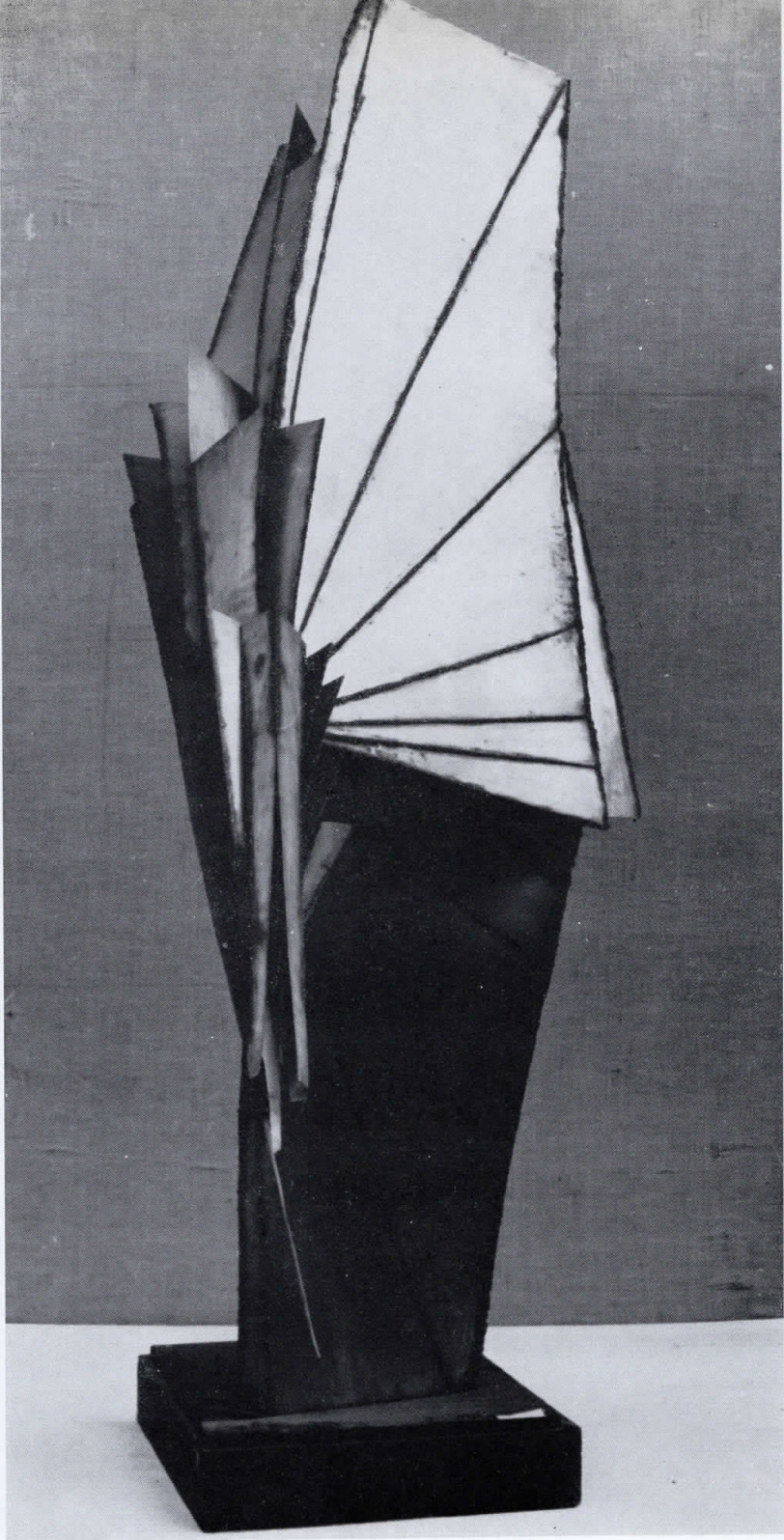
desno  
**jordan graguloski,**  
plastični ambijent: prostor,  
kontakt, vreme - drvo, 1968





manevski stefan,  
trenutak vremena, metal, 1966





**petar hadži boškov,**  
metalna ekspanzija, metal, 1967