

veoma očigledno otvara upravo perspektivu ove vrste kojoj se može prigovoriti sa šire, sociološke kao i sa uže, likovne tačke gledišta, ili joj pak aklamirati u oba slučaja. Uži pogled odnosi se na nov pristup formi koji nije više statičan, znači na formu koja nije jedinica u zaključenju sebi samoj već koji otkriva nove mogućnosti čak preko standardnog okvira multiplikacije i serijalnosti. To su pozitivne mogućnosti i njih sasvim sigurno otkriva sadašnja Rihterova faza koja je u određenom smislu (možda samo za strogo procenitelja) preuzela (već tradicionalni) dinamički zamah u savremenoj plastici i manje se zadržala na problematici same strukture. Za širi aspekt je u Rihterovom slučaju simptomatično njegovo uvodno razmišljanje u katalogu gde govori o hipotezi tzv. sistemske arhitekture, tj. sistemske plastike, posmatrane ili projektovane u okrilju arhitekture i urbanističkog

uređenja. U datim primerima ne radi se o stvarnim maketama već o istovremenom sistemu razmišljanja, o idejnom projektu velike forme arhitektonskog objekta kao funkcionalnog centra za veliki broj korisnika. U ovoj viziji savremene arhitekture, u kojoj se istovremeno ogledaju strah i želja da se bude na visini velike populacijske ekspanzije, da se ona zakoči, uredi, sistematizuje po svaku cenu, Rihter je nesumnjivi zagovornik svoje hipoteze. Elementat kojeg u ovom trenutku još ne vidimo pred sobom predstavlja, međutim, znak jednakosti postavljen između te njegove hipoteze i njenog ostvarenja po svaku cenu. To bi predstavljalo suviše prakticističko rešenje određenog funkcionalnog, ali ipak samo teoretskog koncepta. Širi aspekt, — a to je sistemska arhitektura, Rihterov sinturbanizam, — još je dakle pretpostavka za koju postoji jednaki broj zamerki kao i saglasnosti.

romano perusini

aleksandar bassin

Maks Bil je ovako sumirao mogućnosti koje se mogu otkriti u pojavama strukture: konkretnu umetnost označava jedna vrsta pojava a to je struktura. Struktura uređenja u samoj ideji, struktura vizuelnosti u realnosti, realnost idejne strukture, ideja kao struktura realnosti. Zakonitosti strukture su sledeće: serijalnost, ritam, razvijenost, polarizacija, uređenost, unutrašnja logika uzastopnog ređanja i aranžmana. Ideogrami mladog venecijanskog likovnog istraživača tog prostranog područja, Romana Perusinija, koji se već sedmu godinu bavi problematikom ove vrste, u suštini su problemski koncipirani bez obzira na samu tehničku realizaciju (delimično u bojenom crtežu ili kao papirni kolaž). Rekosmo problemski što istovremeno još ne znači da su ti problemi rešeni, jer pojedine faze (ekspoziti) pre nagoveštavaju nego što načinju problematiku, što znači da već sada ne bismo mogli da očekujemo dosledna dostignuća. Perusinijeva osnovna polazna tačka prilikom obrade oblika zasnovana je na istorijskoj tradiciji kako ruskog konstruktivizma,

konkretizma, tako i najnovije geometrijske apstrakcije. U to nas uverava ne samo plasman celokupnog kompozicijskog sastava u većini primera (osim ekspozita nazvanih Protivrečnosti) u koordinatni sistem (Mondrijan), već pre svega, Perusinijev tretman oblika kako u njegovoj čistoj samostalnoj pojavi (Geštal) tako i oblika sa svim njegovim najraznolikijim unutrašnjim razmerama i sa konstrukcijsko-tektonskim iluzionizmom koji sadrži suštinski određen, smisaoni značaj. (Perusinijev Protivrečnosti veoma su srodne sa Proumom Ela Lisickog, tj. sa pokušajem da se iz slikarstva uz pomoć prostorno formiranih kompozicija stereometrijskih oblika pređe u arhitekturu). Razapetost Perusinijevih izrazito statičkih kompozicija u pomenutom smislu, svedoči o njegovom pravilnom polaznom, naravno još mladalačkom zaletu. Verovatno baš zbog nedosledne i ne-jedinstvene koncepcije, on još nije prodro na najvažnije međunarodne priredbe ove vrste kao što su zagrebačke Nove tendencije ili Nirnberški bijenale 1969.

skopje

izložba vangela naumovskog

boris petkovski

Stvaralaštvo Vangela Naumovskog predstavlja posebnost u okviru naivne umetnosti u Jugoslaviji. Na svojoj poslednjoj izložbi u Skoplju (Salon MSUF 12. XI — 2. XII 1969. god.), umetnik je prikazao nekoliko desetina slika i crteža nastalih od 1963. do kraja 1969. Ovo slikarstvo, kako smatra i sam Naumovski, sadrži elemente koji navode da se ono smatra proizvodom jednog »instinktivnog pogleda na svet«. Međutim, posle pojave te prve, osnovne nagonske tenzije, Naumovski, i to sve naglašenije u poslednjim godinama, primenjuje svesno akt selekcije ovakvih impulsa i odabiranja oblika i kolorita, koje će preneti u strukturu u kojima se oseća stalni napor ka pikturnom usavršavanju svakog detalja. Provokativnost ovog stvaralaštva i kontroverznosti u odnosima prema vrednostima koje ono ostvaruje možda su u funkciji i polivalentnih izvora iz kojih ono proizilazi.

Rečeno je da njih treba tražiti u starodrevnim legendama, u onom posebnom istorijskom sećanju koje je sastavljeno od narodnih predanja i maštanja. Govorilo se o opsesivnom uticaju makedonske likovne baštine, koja je tako nametljiva i provokativna u Ohridu, rodnom gradu Naumovskog. U njegovim ostvarenjima traži se trag orijentalne maštovitosti i čulnosti — u koloritu, crtežu, a osobito u naglašavanju erotskog, koje je često dovedeno do ivice lascivnog i perversnog. Nije zaboravljeno da se spomenu elementi fantastike i »nadrealnog« i u nekim aspektima ovog stvaralaštva. Međutim, osnovna dilema ostaje — gde razvrstati jedno likovno objavljivanje koje sve više, bar pri-

vidno, ukida neke veze sa uslovno, operativno utvrđenim merilima opredeljivanja šta je to naivna umetnost. Prenaglašena »obrađenost« i izdiferenciranost likovnih elemenata u delima Naumovskog, njihova prenatravana gracioznost i suptilnost govore o posedovanju visokog artističkog prosedeja i čine se rezultatom zavidne profesionalne obaveštenosti i spretnosti. Insistiranje na rafiniranoj, minucioznoj »mikroanalitici« pojedinih detalja, hipertrofirana neobičnost u postavljanju i razrešavanju tema (one maštovitim načinom uvode u neobični, nestvarni svet čudesnih vizija: tu dominira ljubav, erotsko, romantična idila svakog stupnja i oblika itd.), nagoveštava, u stvari, insistiranje na jednom specifičnom maniru. On je uslovno blizak opštim osobinama manirizma nekih dela prošlosti i sadašnjosti, čim se postavlja pitanje kako uskladiti ovu pretpostavku sa ličnošću Naumovskog. Tu treba podsetiti da je ovaj umetnik zaista primer »samoostvarivanja« kroz jedan stalni, možda neorganizovan i konfuzan, sistem upoznavanja sa nekim elementima opšte i likovne kulture. S druge strane, Naumovski je radom u duborezačkoj radionici u Ohridu i izvesnim školovanjem u Školi za primenjenu umetnost u Skoplju, stalno usavršavao svoje profesionalno »biće«. Međutim sva ova obaveštenost Naumovskog nije ugušila, već oplemenila, produhovila neke suštinske karakteristike njegovog stvaralaštva. To je ono stalno obnavljanje jedne neusahle, spontane, vedre, dionizijske imaginacije koja spaja svetove mogućeg i nemogućeg, isprepliće legendu, mit, tajanstveno objavljivanje života. To govori o ličnosti koja je uspela da sa-

čuva, i pored svih gorkih saznanja i pored »nagrivanja smrtim grehom saznanja« (O. B. Merin), veru u spontano začetu, nenistiživu epohu, u snagu i značaj života i u potrebu da se potvrdi njegova dominacija nad smrću i razaranjem. »Nadrealističnost« njegovog likovnog koncepta u stvari je samo vizuelno

poetska metafora, romantično-idilična nota koja se osobito otkriva u naslovima dela Naumovskog. Takva je i poezija koju piše u posljednjim godinama paralelno sa slikama, crtežima i plastičnim umetnikom.

izložba oto loga

boris petkovski

Delima prikazanim na samostalnoj izložbi u Skoplju (Salon Muzeja savremene umetnosti, oktobar-novembar 1969). Oto Logo još jednom potvrđuje da se danas nalazi u apsolutnim vrhovima plastičnog stvaralaštva u Jugoslaviji. Evolucija kroz koju je umetnik prošao da bi profilirao svoj sadašnji estetski koncept izražava u svojoj posebnosti opštu »epohalnu logiku« umetnosti ovog veka. Logo je kroz promišljenu, sistematsku analizu raznih plastičnih repertoara postepeno otkrivao smisao, istorijsku uslovljenost pojedinih vajarskih izraza prošlosti i našeg vremena. To je verovatno bila težnja da se otkriju ona plastična rešenja kojim će najcelovitije izraziti svoje angažovano i osmišljeno prisustvo u duhovnim i estetskim kretanjima savremene epohe. Za Logo to je značilo osposobljavanje da prihvati i osvoji neke od avangardnih plastičnih izraza našeg vremena. Sa formalnog aspekta, nesumnjivo je da bronzane plastike Oto Loga usklađuju svoj oblikovni repertoar sa mnogostrukim vidovima obrade raznovrsnog materijala za polivalentne potrebe čoveka kondicioniranog mogućnostima i prinudama jedne visoko industrijalizovane epohe. Njegova dela su konstruisana u masama koje potvrđuju svoju unutrašnju korelaciju sa logikom oblikovanja pregnantnih, dizajnerskih čistih struktura, funkcionalno-estetski usklađenih formi savremenih mašina, vozila, uopšte »korisnih« predmeta. Logova dela poseduju površine koje su brižljivo obrađene, strogo poštujući karakter materijala, a njihova doteranost i suptilnost rafiniranih hromatskih efekata jed-

naka je bitnim aspektima industrijske estetike. Logo »hrani« svoju plastičnu imaginaciju informacijama preuzetim iz aktuelne vizuelne ikonofere. Izražava svoj odnos prema današnjoj plastičnoj panorami, tom svetu novih industrijskih pejzaža, novih savremenih enterijera u kojima svaki detalj i predmet vrši funkciju koja je često racionalno, naučno-tehnički programirana ili projektovana. Logo prati njihovu materijalnu obrađenost, njihovo tehnološko savršenstvo. Tako su plastike ovog umetnika izlivena u bronzi »pedagoški« primer za jednu profesionalnu savest, koja se sa druge strane ne guši u samociljnim rutinerskim egzibicijama. Međutim, iako se Logova dela ne prepuštaju improvizaciji u običnom smislu te reči, svako od njih je strogo individualizirano, označeno sa stalnom neposrednom oblikovnom intervencijom umetnika pre i posle livenja. Sa druge strane, idejno i emotivno odnošenje umetnika prema cilju svojih dela čini se da materijalizuje jedan poseban mentalitet. To je neki pokušaj da se hladna, sadržinski prividno aseptična struktura svojih dela pretvori u nekakvu vrstu fetiša, u sakralne objekte jedne posebne spiritualnosti. Kao i kod nekih skulptura davnih ili današnjih primitivnih civilizacija, nastalih na odgovarajućem istorijskom stupnju razvoja, Logovi objekti žele da znače elemente za objavljivanje nekih dubokih istina o svetu, da postanu instrumenti za ljudsko samopotvrđivanje u njemu; kao da žele da koncentrišu, a time izoluju i preobrazu sile koje čovek, otuđen od sebe, oseća u zastrašujućoj razornoj dimenziji.

zagreb

izložba miodraga b. protića

Galerija suvremene umjetnosti,

19. XII 1969 — 11. I 1970.

zvonko maković

Granica pred koju nas Miodrag B. Protić dovodi svojim najnovijim djelima jest granica između apstraktnog i objektivnog (figurativnog). Pristupimo li, dakle, njegovu iskazu na ovaj način, otkrit ćemo samo jednu dimenziju ovoga slikarstva, no dimenziju koja je za njega temeljna; naći ćemo se na onoj tački s koje je neophodno poći. Pa koliko god nam se Protićevo djelo činilo bliskim jednom objektivnom svijetu — svijetu predmeta, ono je više naklonjeno znaku prikazanoga oblika nego obliku samome. Od samog predmeta (školjka, pješčani sat, asteroid) Protića najviše zanima njegova semantička vrijednost, a upravo iz ovakvog poimanja i dolazimo do blizine apstrakciji, slici u kojoj je linija prvenstveno linija a krug krug.

Svojevrsna ogoljelost i krajnja pojednostavljenost prikazanoga predmeta, opet, proizlazi iz vrlo čiste plastičke vizije, gledanja koje je prije svega gledanje s unaprijed proračunatim optičkim učincima, gdje je »školjka« svedena na spiralu, »asteroid« na krug, i tako dalje... U međusobnom odnosu oblika i boje Protić gradi sliku s vrlo čitljivom strukturom: gdje se planovi rastaču u sasvim čistom i jasnom slijedu (»Bijeli asteroid u plavom« i »Plavi asteroid«, na primjer) i gdje je pomak s površinskoga k prostornome riješen na zaseban geometrijski način. Brižljivost i strogost likova upotpunjeno je vrlo istančanim osjećajem za boju. Ako je u ranijim Protićevim djelima i bilo mjesta predmetima iz stvarnosti, a oni i jesu sačinjavali svijet prikazan na ranijim

djelima, ovdje se susrećemo s Protićem koji nastavlja onu nit što ju je ranije započeo. Bilo bi preuranjeno i nemoguće reći da put ovoga slikara vodi apstrakciji. No, opet, ovakva pomisao može biti i opravdana, to više što neka djela s ove izložbe (kao na primjer »Rozeta I — stela«, te »Rozeta II — astro«, odnosno »Nox I i II«) jesu čista nefigurativna rješenja, čista apstrakcija u kojoj je izjednačena kako vještina vladanja linijom (»Nox«), tako i građenje slike bojom.

Jedan racionalan stav prema predmetima i prema djelu samome očituje se ne samo u strogosti i ošttrini elemenata slike (oblik i boja) već i u komponiranju također. Djela u kojima je prisustvo školjke (bolje reći znaka školjke) osnovna tačka polazišta, djela su u kojima »školjka« ne samo da utemeljuje prostranstvo na kojemu se nalazi, već mu određuje i mjeru — beskonačnost — kako bojom, tako i oblikom: krugom i spiralom. »Školjka je malena stvar, ali je mogu učiniti neizmjernom metnom li je natrag, onamo gdje sam je našao položenu na prostranstvo pijeska« — započinje Francis Ponge svoje »Bilješke za jednu školjku«. Miodrag B. Protić započinje bilježiti »školjke«, »asteroide« iz tačke — nastavlja dalje linijom koja zatvara krug — jedno prostranstvo koje je konačno u zatvorenosti kruga; njegov fond tek će posjedovati ono Pongeovo »prostranstvo pijeska« što će oblik učiniti nemjerivim (démésurer) i koje će njegovu potpuno jasnu mjeru pretvoriti u ponovljenost — vječno vraćanje unutar međe — kružnice.