

zbivanjima i predmetima čiji su odnosi poremećeni, iščašeni. Malo prije prvih Ljubovićevih nastupa — krajem šeste decenije — vratio se u Sarajevo nakon završenih studija na akademiji vrsni slikar i grafičar Borislav Aleksić sa jednom figurativnom koja svoje porijeklo vuče iz fantastike beogradskog kruga. U njegovom slikarstvu u to vrijeme veoma aktualna istraživanja materije i strukture povezana su sa velikim deformisanim likovima ratnika te nizom simbola koji pripadaju ambijentu savremenog čovjeka-robot, stravično raspetog između prošlosti i budućnosti. Aleksiću se nešto kasnije (oko 1962) priključio Mehmed Zaimović koji je više razvijao nefigurativne elemente ovog pravca da bi se najzad posve odvojio od njega stvarivši zanimljiv vokabular znakova i simbola koji na originalan način povezuje neka traženja velikana moderne umjetnosti Klea i Kandinskog sa elementima bosanske narodne umjetnosti (oslikana keramika, ćilimarstvo, ornamenat uopšte).

Treći značajan val naše fantastike predstavlja slikarstvo zagrebačkog đaka Seida Hasanefendića onako kako se ispoljilo na njegovoj samostalnoj izložbi početkom 1969, sa predmetima — nišanima nabijenim simboličkim značenjima i uronjenim u nadrealnu atmosferu. Ovaj autor, po svojim stridentnim kolorističkim sazvučijima, izdvojio se ne samo u ovoj struji već i u čitavoj bosansko-hercegovačkoj umjetnosti koja pretežno njeguje diskretne i delikatne harmonije sa prevlašću zemljastosmeđastih tonova. Modro-zelenu, modro-crvenu i svudprisutno crno dovedeni su kod Hasanefendića do najjačeg intenziteta a oblici snažne plastičnosti i naglašene geometrije, na najnovijim radovima obično koncentrisani u jednom uglu slike, grade prostor koji se ne razvija u dubinu već odvajajući se od plošne, jedno-

bojne pozadine ide u susret oku gledaoca.

U tome sklopu — pored Nade Pivac, čija su traženja kompleksnija pa je ne možemo posve svrstati u ovaj pravac, Boška Kućanskog — čija slikarska varijanta fantastike daleko zaostaje za sve vrijednijim skulptorskim rješenjima, te Mirka Čurića — kod koga naglašena morbidna liričnost nije lišena ilustrativnosti*, Feđa Avdić iznenada je zauzeo istaknuto mjesto. Na izložbi koja je povod ovim razmatranjima, on je prikazao ciklus slika u kome varira motiv jednog te istog obezglavljenog ženskog tijela, svijetlog i sablasnog, koje izranja iz tamnosmeđe, mjestimično rasvijetljene podloge, dok se jajolike, neindividualizirane, maskama podobne glave javljaju odvojeno — kao konstitutivni elementi jedne pomalo košmarne vizije građene u biti klasičnim sredstvima. Među eksponatima posebno bih izdvojila »Život« i »Sjećanje« koji po mom mišljenju predstavljaju najvitalnije punktove izložbe. Obje ove slike podijeljene su na gornju, jednobojnu, jarkocrvenu zonu i donji pojas ispunjen nekom vrstom fantastičnog pejzaža koje povezuje velika figura antiknog maga ili žreca. Ne upuštajući se ovdje u dublju analizu Avdićevog slikarskog prosedeja, htjela bih samo naglasiti koliko je njegova izložba još jedna potvrda da se fantastika (ne samo u nas) najčešće razvijala na ruševinama klasične slike svijeta, ali u trajnoj nostalgiji za njom, noseći u sebi sva obilježja jednog savremenog manirizma.

Ostavljam po strani Tihomira Starčića-Cucu, koji živi u Mostaru i čija umjetnost predstavlja jednu od najdragocjenijih primova ne samo bosansko-hercegovačke fantastike već i bosansko-hercegovačke umjetnosti uopšte.

skopje

jordan grabul

salon msu

februar 1970.

boris petkovski

Na posljednjoj svojoj izložbi vajar Jordan Grabul (1925, Prilep) predstavio je najnoviju fazu (od kraja 1968. do danas) svog skoro dve decenije dugog umetničkog stvaralaštva. Ekspoziti na izložbi značili su jedan nov i odgovoran angažman njegovih stvaralačkih ambicija jer su zamišljeni i realizovani kao specifični plastični »objekti« u kojima se kombinuju vajarski, arhitektonski i slikarski. Pretpostavke za ovu najnoviju estetsku orijentaciju — pažljiva i uzdržana realizacija u duhu »druge likovnosti« vajarskog oblikovanja i jedna nova funkcija koju bi ono trebalo da preuzme u promjenjivim uslovima i potrebama života i stvaranja savremenog čoveka — stvarane su u nekim od njegovih posljednjih projekata i realizacija u oblasti spomenične plastike. Ranije figurativan, a još uvek čvrsto vezan za neke prethodne evolutivne etape evropske skulpture, ovaj deo Grabulova stvaralaštva pri kraju šeste decenije dobio je neke nove oznake. Pojavila se intencija da se naglasi »arhitekturni momenat«, prvo preko spomenika prostorno razvijenih masa — u kome su površine svedene na pojednostavljene elemente, a zatim, preko težnje ka preglednim modusima sa kojima se obuhvata i doživljava jedan ambijent kroz smelije korišćenje formula prime-njenih u arhitekturi, industrijskom dizajnu itd. U sledećoj etapi ove nove estetske orijentacije (osobito posle 1965. godine), Grabul teži da celovitije pretvori spomenik u »arhitektonsku plastiku« i nastoji da preobrazi »arhitektonsko« u materijalne komponente koje savladaju prostor, a ujedno omogućuju emotivno, spritualno, simbolično doživljavanje i »tumačenje« datog ambijenta, — spomenik se polako pretvara u »prostor koji znači«, koji saopštava neku »priču«. Kod projekta za spomenik u Kruševcu (1969) posebno je naglašen osećaj jednostavnosti u opštoj organizaciji prostora, zatim »minimaliziranje«, kondenzovanje masa, oblika pojedinih detalja, nastojanje da se njihova sadržinska i formalno-logična korespondencija sa prostorom spro-

vede sa što jednostavnijim sredstvima. Njihova uzdržana, škrta morfologija, upravljena ka simboličnom tumačenju idejne sadržine spomenika, izjednačena je sa plastičnim oblikovanjem pokretnih objekata, predstavljenih na ovoj poslednjoj samostalnoj izložbi Grabula.

Njegovi prvi pokretni »ambijentalni« plastični objekti, stvoreni negde pri kraju 1968. i početkom 1969. godine, već su bili povezani sa njegovom opštom orijentacijom, što je evidentnije u kasnijim ostvarenjima sa kraja 1969. i početka 1970. godine. Materijal od kojeg su izgrađena nova Grabulova dela predstavljaju specijalno obrađene drvene ploče. Njihove karakteristike su u formalnom pogledu izražene u naglašavanju zaobljene, meke, ritmične, strukturalno konsekventne forme, pregledne i nedvosmislene »estetičnosti«; kroz njih se prepliću kompleksni plastični »impulsi« koji izražavaju emotivno doživljavanje umetnika u kontaktu sa raznovrsnim organskim i mehaničko-tehničkim strukturama. »Minimaliziranje« materijalne arhitekture ovih objekata, njihovo svodenje na pregnantno, tehnicistički koncipirane »primarne strukture« koje pripadaju savremenoj urbanoj situaciji, savremenoj vizuelnoj ikonosferi, ne »snižuju« njihovu specifično idejnu, sadržinsku funkciju. Grabulova ostvarenja su oblik izržavanja želje da se humanizuje, »socijalizuje« savremeno plastično izražavanje čoveka, time da se ono što više potični nekim »svakidašnjim« čovekovim potrebama. Preko brižljive, proučene i tehnološki vrlo korektno kolorističke obrade svojih objekata, on pretvara njihovu materijalnu egzistenciju u elemenat stvaranja poetske, euforične, »ludičke« atmosfere, lišene bilo kakve emotivne agresivnosti. Ti objekti, svakako, nisu zamišljeni da se samo pasivno smeste u prostoru nego i da ga osmisle, da ga pretvore u ambijent komponovan prema logici aktualnih estetskih iskustava i potreba. Gradul je i ceo

izložbeni prostor zamislio kao deo svog plastičnog izraza, pa ga je «funkcionalizovao» i postavio u direktnu kompozicionu korelaciju sa svojim objektima. Svetlosni i akustični elementi prodirali su u taj prostor sa težnjom da se ostvari sinteza među raznovrsnim izražajnim medijumima savremenog umetnika: u duhu njegove nove misije, njegovog postavljanja u ulogu kreativnog osvajača svog «utilitarnog» materijalnog, predmetnog sveta, za potrebe neprekidne humanizacije ljudskog postojanja

danas. Možda je najbitnija za ulogu ovih objekata ta optimistička poruka koju oni objavljuju da u svetu u kome živimo i u kome se često osećamo usamljeni, izgubljeni, zastrašeni nismo lišeni delovanja »lepog«, da njegove nove manifestacije ne treba tražiti u apstraktnim, transcendentnim sferama već u proizvodima svakidašnje egzistencijalne i stvaralačke prakse savremenog čoveka, — u novom, »isfabrikovanom«, artificialnom pejzažu savremenog urbaniziranog čovečanstva.

damnjan reljić otašević

salon msu — mart 1970.

boris petkovski

U martu je Skoplje videlo izložbu trojice beogradskih umetnika mlade generacije, slikare Radomira Damnjanovića — Damnjana (1936), Radomira Reljića (1938) i Dušana Otaševića (1940). Ovom se izložbom htelo da prikaže ono što ovi umetnici znače u današnjem srpskom slikarstvu, što je dobro precizirao u katalogu izložbe Ješa Denegri: »Shvaćanja Damnjana, Reljića i Otaševića obeležavaju tri karakteristična i dominantna stava u problemskom spektru beogradskog slikarstva u postenformelnom periodu, stavovi kroz koje su se izražavale neke od mogućnosti za usmeravanja koja su usledila posle istorijski uslovljene i plodonosne katarze enformela. Kod Damnjana se ova obnavljačka usmerenost vidi na planu jednog novog tipa apstraktnih forme; kod Reljića na planu jedne nove perspektive figurativnog značenja; kod Otaševića na planu jedne nove predmetne ikonografije.

Za Damnjanovića je karakteristična kontinuiranost razvoja u jednom sagledljivom periodu od nekoliko godina. U njemu se izražava nastojanje da predmet umetničkog dela postane sistematizacija geometriziranih vizuelnih struktura; kroz to se želi posredno saopštiti pikturalni odraz estetske analize izvesnih savremenih »gradskih situacija«. Sužavanje opisno — metaforično — simboličnog momenta dovelo je u slikama Damnjana do približavanja njegovih likovnih sastava svetu industrijskih, tačnije tehničkih formi. Kompozicija se postepeno svodi na plasiranje ograničene lestvice pojedinih plošno zamišljenih i geometrizovanih elemenata, koloristički brižljivo određenih i usklađenih. I u ovoj svojoj etapi sve veće diskurzivne, tematske pročišćenosti, Damnjan je impresioniran potrebom postizanja finih, promišljenih kolorističkih rešenja, kroz koja se sa delikatnim, glatko naslojenim, nijansiranim, ponekad skoro prozračnim bojama, saopštava jedna aristokratska i spiritualizovana estetičnost. Ipak, u nekim od poslednjih dela, ta aspiracija ka hromatskoj harmoniji uključuje »drskije«, »agresivnije« odnose, upija dah jedne još aktuelnije pikturalne senzibilnosti, otvara je za novi oblikovni i koloristički sistem našeg vremena.

Slikarstvo Reljića zaista »nije samo ispisivanje funkcije forme,

boje i prostora, već, pored toga, mogućnost za prenošenje celog jednog niza individualnih, skoro intimnih saopštavanja i pribelježaka, opservacija i fabula« (J. Denegri). Tačno je rečeno za Reljića da se izvori njegovog slikarstva nalaze u humanističnoj tradiciji Evrope, ali on svoje neposredno opštenje sa svetom uvek objavljuje pod vidom plastične naracije koja dobija formu jedne aktuelne figurativne likovnosti i koja se obično podvodi pod naziv »nove figuracije«. Reljiću ovakav epitet odgovara zbog imanentnih odlika njegovog slikarskog izražavanja koje sadrži prefinjeni osećaj za mentalitet i vizuelnu psihologiju savremenog čoveka; medijumi njegovih pikturalnih ostvarenja uslovljeni su raznovrsnošću modernih načina da se »nešto« saopšti kroz lapidarne, efektne, dovoljno asocijativne, agresivno-ekspresivne forme. One su često ispunjene ironijom, cinizmom, optužbom, pa se ista takva duhovna klima inkorporirala i u slike ovog mladog umetnika. U Reljićevim delima nema granica između subjektivnog, intimnog i opšteg, intimni doživljaji isprepliću se sa traumama našeg vremena, tačnije rečeno, postavljaju se na jedan isti likovni plan.

Svoje stvaralaštvo Otašević približava inspiracijama pop-arta, možda najviše u tom smislu što ideje ovog pravca nalaze neku dublju rezonancu u njegovoj ljudskoj i umetničkoj svesti. On sa »apetitom« pristupa svakidašnjim, banalnim faktima u realnosti ljudskog materijalnog ili duhovnog postojanja danas. Njegovo izražavanje ispunjeno je svesnim »estetskim dvosmislenostima« čime likovno delo gubi svoje tradicionalne sankrosanktne oznake; ali u njemu ne iščekavaju svi trgovci nekih »bivših stanja«. Kada Otašević oblikuje svoju novu estetsku predmetnost, koja briše utvrđene granice između slike, reljefa i reklamnog predmeta, ta »slutnja« o nečem minulom stvara posebnu napetost. »Čitljivost«, lapidarna i plakatsko-dizajnerski čista oformljenost plastičnih struktura, kroz svoju »higijeničnost«, sterilizovanu emocionalno-kolorističnu oblikovanost, pripada današnjem mentalitetu: umetnik svoju »temu« često predaje »ciklusno«, odnosno kao »strip« elemenata u kojima pikturalno, plastično i predmetno u doživljavanju jedne forme dobijaju izgled slike — objekta.

zagreb

joan miró

izložba bakroreza u boji
galerija »forum«
mart—april
zvonko maković

Poći u nepoznato. To bismo mogli uzeti za početnu tačku iz koje ćemo krenuti da bismo upoznali Miróovo djelo, bolje reći da bismo tek naslutili svijet i oblike što nam ovaj slikar ostavlja na površinama svojih slika. Pokušamo li slijediti samo jednu liniju nećemo znati gdje ona zapravo završava, linija u Miróa nema početka i nema kraja: ona iskrasne na površini poput izvora da bi kao ponornica u dubini fonda nestala, da bi obradovala promatrača svojim gibom, svojom prividnom nesigurnošću. Kažem »prividnom«, a rijetko je čija linija toliko sigurna, to-

liko snažna i toliko linija kao u ovog slikara. Udaljenost linije od osnovice je udaljenost sna od jave. Nemoguće je odrediti njihove udaljenosti, nemoguće je slijediti put jedne linije, snopa linija pogotovo.

Henri Michaux je pokušao odrediti značenje linija u jednog drugog slikara no koji ima dosta toga sličnoga s Joanom Miróom. Linija Paula Kleea, i zapisao je o njima slijedeće: »Aludirajuće, one koje izlažu metafiziku, ujedinjuju providne stvari i simbole češće nego stvari, linije-znakovi, obris poezije, koje čine naj-