

RAMUZ STRAVINSKI

red v gerić pr v zuppa
dir a kowalsky
sci i kor z bourek
kor n kokotović
a palažev i serdar
i žerbedžija
a turina v spinčić
m. zagoda



PRČA

WOMEN

TEATAR & TD
zagreb

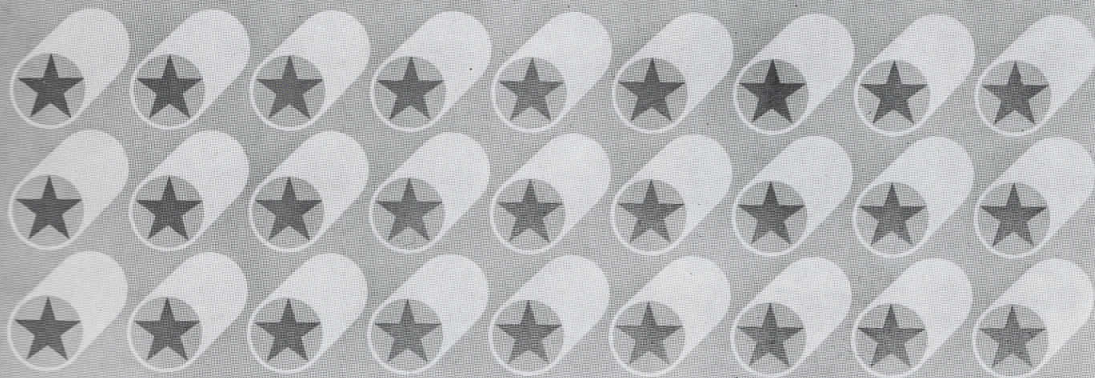


Mihailo Arsovski Priča, plakat, serigrafija, 1971

Slobodan Mašić Derviš i smrt, plakat, serigrafija, 1971.

derviš i smrt

meša selimović



ateljje 212
beograd
ru.đuro đaković
sarajevo

se radi o apstraktnoj ili nekoj drugoj tendenciji, na relaciji sadržaj-forma. Za slike svih izlagača Protić kaže da su »u krugu dobrog ukusa i solidne likovne kulture«.

Stojan Čelić ukazuje na opasnosti koje se mogu javiti ukoliko članovi EXAT-a svoj rad svedu, kako je naglašeno u manifestu Grupe, na obogaćenje »vizuelnih komunikacija kod nas«. U tom slučaju delatnost slikara EXAT-a kretace se u krugu »primenjene umetnosti i dekorativnosti« što je često slučaj, kako ističe Čelić, u savremenoj apstraktnoj umetnosti u svetu. U Čelićevoj analizi slika glavno težište je u pronalaženju kompozicionog sklada između »kolorističkih i linearnih varijacija«.

U retrospektivnom pristupu problemima apstraktne umetnosti, značaj ovih novinskih kritika je upravo u tome da se apstraktnoj umetnosti pristupilo sa pozicija koje su vodile računa samo o njenoj suštini, a u konačnom kritičarskom sudu i o istorijskim i kvalitativnim nivoima koje jedno delo poseduje. Istovremeno ovo je i značajno opravdanje i afirmacija tekuće dnevne kritike koja ponekad poseduje mnogo veću snagu, a kasnije i uticaj, od »teorijskih« referata i propagandnih intervencija. S druge strane pitanje da li su ove kritike imale odjeka u savremenom trenutku teško je utvrditi. Najlakše je zaključiti, što je skoro uvek i tačno kada je u pitanju likovna kritika, da nisu imale skoro nikakav odjek. Međutim, sigurno je da današnji pristup problemu srpske apstraktne umetnosti daje ovim kritikama nov značaj i vrednost.

Ako su prethodne kritike bile skoro nepoznate i nastale u vremenu kada u našoj sredini apstraktna umetnost nije ni postojala, ili je bila, kako je naznačio dr. Lazar Trifunović »epoha asocijativne umetnosti« — gde se po našem mišljenju kada se radi o beogradskoj sredini više želi da vidi postojanje apstraktne umetnosti nego što je ona stvarno postojala — jedna kritika, nastala u trenutku kada se u isto vreme u Beogradu održavaju tri samostalne izložbe apstraktnog koncepta, imala je mnogo više odjeka kako u odnosu na savremene događaje, tako i po

činjenici da je i danas ostala poznata i značajna intervencija.

To je tekst dr. Lazara Trifunovića »Apstraktno slikarstvo i mogućnost njegove ocene (tri poslednje beogradske izložbe)« objavljen u NIN-u 9. 11. 1960. U trenutku kada je pisana ova kritika situacija je izmenjena, jer se više ne postavlja pitanje, bar među umetnicima i kritičarima, o opstanku apstraktne umetnosti u našoj sredini. Celokupna umetnička i stvaralačka klima radikalno je izmenjena u odnosu na 1953. godinu, kao i na protekli period od sedam godina. Sada je neophodno da se povodom apstraktne umetnosti ustanovi normativan sud koji će voditi računa o istorijskim i teorijskim problemima ove tendencije.

Izložbe Save Rajkovića, Vere Božičković i Miće Popovića bile su podtekst Lazaru Trifunoviću da povodom naše apstraktne umetnosti postavi problem njene likovne logike (koja je nedostajala slikarstvu Save Rajkovića); da ukaže na činjenicu da u apstraktnoj umetnosti nije dovoljno ovladati samo tehnikom egzekucije i usvojiti poznatu stilistiku da bi jedno likovno delo imalo opravdanje (slučaj Vere Božičković); da je potrebno u apstraktno slikarstvo uneti ličnu notu (slučaj Miće Popovića) — »jer njihov značaj (misli se na slike M. Popovića) nije ni u formi, ni u stilu, i tu je bilo najmanje novog jer je ovakva forma u svetu već dobro poznata, već u pokušaju da se na osnovama škole izgradi sopstveni svet. Zbog toga i vrednost sadašnjeg slikarstva Miće Popovića ne može da bude nađena u avangardizmu škole i programa već u logici definisanja sopstvene ličnosti«.

Posmatrano sa sadašnje distance ova intervencija odsečno razgraničava i tumači ličnosti, ali je i značajna kao uvod, upravo zbog toga, u jedan drugi događaj, izložbu Enformela 1962. godine u galeriji Kulturnog centra. To je prvi i jedini programski istup apstraktne koncepcije. Ujedno i poučan primer, s obzirom na odjek i značaj ove izložbe, da je kasnija i sadašnja stagnacija apstraktne umetnosti u Beogradu sigurno izazvana odsustvom bilo kakvog teorijskog ili programskog pristupa ovom načinu plastičnog mišljenja.

Kontakt 72

Galerija Grafički kolektiv

Slobodan Ristić

Galerija Grafičkog kolektiva je pokrenula izložbu koja ima cilj da svake godine prikaže najbolja ostvarenja jugoslovenskog grafičkog dizajna. U prvom trenutku izgledalo je da će ova izložba biti kratkog veka, jer kriterijumi organizatora izložbe zasnovani na strogom i programskom nivou nisu naizgled omogućavali učešće ni minimalnom broju grafičkih dizajnera. Ipak, sudeći po ovogodišnjoj izložbi, ova manifestacija je na najboljem putu da postane stalan i važan zbir jednogodišnjih napora jugoslovenskih grafičkih dizajnera. Kriterijumi organizatora omogućavaju na Kontaktu 72 prisustvo samo onih dela grafičkog dizajna koja su ostvarena racionalnim i egzaktним programima i koja istovremeno vode računa o principijelnim i ka budućnosti upravljenim problemima vizuelnih komunikacija, kao i o trenutnim zahtevima tržišta. Ovakav stav je uzrok što se kao naručioci i investitori ovih dela, na prvom mestu plakata, javljaju uglavnom kulturne ustanove koje, po prirodi stvari, imaju i najviše razumevanja za ovakav, u našim prilikama još nekomunikativan grafički dizajn. Potrebe ovih ustanova su skromne, pa je i rasprostranjenost plakata sa izložbe Kontakt 72 u svakodnevnom životu vrlo mala. S druge strane i broj učesnika je ograničen i sveden samo na tri jugoslovenska kulturna centra: Ljubljani (Gregor Košak, Judita Skalar, Peter Skalar, Janez Suhadolc, Matjaž Vipotnik), Zagreb (Mihajlo Arsovski, Boris Bučan, Zoran Pavlović, Ivan Picelj, Gorki Žuvela) i Beograd (Miloš Čirić, Bogdan Kršić, Slobodan Mašić). To je uslovljeno već spomenutim kriterijumima sa kojima se organizuje ova izložba, pa je i broj autora u pojedinim disciplinama ograničen. Iz Beograda je samo jedan autor predstavljen s plakatima, Slobodan Mašić; a iz Zagreba, gde je ovakav programski koncept vizuelnih komunikacija prisutan već duže vremena i u interdisciplinarnom odnosu s drugim manifestacijama likovnih umetnosti, na prvom mestu sa izložbama i pokretom Novih tendencija koje su prve kod nas postavile niz egzaktних problema u likovnim umetnostima, zastupljeno je više autora.

U Ljubljani problematiki dizajna takođe se već više godina ozbiljno pristupa, tako da je ovaj grad postao organizator i značajnih internacionalnih izložbi dizajna. To je i razlog što su slovenački autori na Kontaktu 72 predstavljeni sa plakatima čiji su naručioci velike privredne

organizacije koje imaju razumevanja, naravno i interesa, za savremeni koncept grafičkog dizajna.

U odnosu na koncepciju organizatora Kontakta 72 (konsultant prilikom izbora eksponata iz Zagreba i Ljubljane bio je Radoslav Putar) Ivan Picelj predstavlja autora koji je u jugoslovenskoj sredini još pre dve decenije označio ovakav pristup grafičkom dizajnu. U toj dugogodišnjoj delatnosti Piceljevi plakati za oglašavanje događaja iz sfere likovnih umetnosti imaju izuzetno mesto ne samo u istoriji jugoslovenskog plakata nego i širim, internacionalnim okvirima (plakat Tendencija 4, 1969.). Na Kontaktu 72 Ivan Picelj je zastupljen sa sedam plakata, od kojih tri intervencije za Galeriju primitivne umjetnosti (Josip Generalić, Pintarić, Lacković) predstavljaju izuzetno usaglašavanje između plakata i karaktera izložbi.

Ova problematika je dominantna i u radu Slobodana Mašića kod koga je u metodološkom pristupu i važan problem ostvarivanja jedinstva između događaja ili teksta koji se prezentira i njegovog grafičkog dizajna. Stavljene su znak jednakosti između misaonih i plastičnih elemenata koji više nisu samo ilustracija nekog događaja, već imaju težnju da u budućnosti predstavljaju sam taj događaj. Konkretno, Mašićev plakat za peti BITEF 71 i u ovom trenutku može da indicira na najvažnije postulate ove manifestacije koje su se ogledale u želji da se razbije forma scenskog prostora i pozorišne literature. U vizuelnoj poruci i likovnim odnosima ovaj plakat upravo to i predstavlja.

Sadašnji plakati Mihajla Arsovskog za zagrebački »Teatar itd.« nalaze se u vizuelnom pogledu na poziciji koju je ovaj autor primenio još pre deset godina, takođe u intervencijama za niz pozorišnih predstava i događaja. Mihajlo Arsovski je uvek uspevao da veliki broj detalja uskladi u jednu čitljivu i efektanu informaciju koju konsument lako i brzo tumači i prihvata.

Plakati Borisa Bučana nemaju u pogledu likovne stilistike stalni kontinuitet kao što je slučaj sa prethodnim autorima. To su plakati u kojima su često najdominantniji letristički momenti i snažni koloristički kontrasti pomoću kojih se ostvaruje iluzija plastičnosti neuobičajena za ovaj medijum.

Od slovenačkih grafičkih dizajnera prisutan je Gregor Košak sa poznatim plakatom za četvrti BIO koji je prezentiran u svim fazama razrade. Spomenuti interes slovenačke privrede za savremeni grafički dizajn omogućio je Peteru Skalaru, Janezu Suhadolcu i Matjažu Vipotniku da ostvare niz plakata, prospekta, kataloga i memoranduma za Ljubljansku banku.

Na Kontaktu 72 izloženo je i više publikacija čiji su autori: Mihajlo Arsovski, Slobodan Mašić, Zoran Pavlović (autor grafičkog izgleda sadašnjeg »Telegrama«), Bogdan Kršić, Ivan Picej i Miloš Čirić čija knjiga »Srp i čekić«, studija znaka, predstavlja posebno rešenje azbuke pomoću dva predmeta. Treba napomenuti da je Miloš Čirić jedini grafički dizajner u našoj sredini koji se kontinuirano bavi istraživanjem likovne funkcije znaka i simbola.

Aleksandar Đokić

Galerija Grafički kolektiv

Siniša Vuković

Arhitektonske izložbe su kod nas prava retkost, a pogotovu one individualne, koje daju zaokruženu predstavu i pružaju potpuniji uvid u stvaralačku aktivnost pojedinih naših arhitekata.

Isto tako, nisu uobičajene izložbe projekata, dakle, nacrti za delo, iako ništa nije logičnije od toga da se javnosti prikažu one arhitektonske i urbanističke zamisli koje će možda sutra postati stvarnost. Tako je postalo u nas skoro pravilo, da se zanemaruje obaveza animiranja šire javnosti, obaveza da se sugrađani upoznaju sa zamislima onih koji oblikuju njihovu životnu sredinu.

Svojom izložbom projekata mladi arhitekta Aleksandar Đokić pravi presedan, i to pre svega, treba pozdraviti. On pripada generaciji stvaralaca koji tek stupaju na scenu. Za trenutak u kome se pojavljuje sa svojim zamislima i idejama o izgrađenim prostorima, može se reći da je prvi i prelomni trenutak. Jugoslovenska savremena arhitektura i beogradska, kao njen integralni deo, upravo izlaze iz faze ispitivanja izražajnih mogućnosti modernog arhitektonskog jezika. Završava se i period olakog i često nepromišljenog plaćanja dugova snažnim uticajima, koji su neka ostvarenja doveli do granice epigonstva i bezličnosti, do ponora slepog povođenja.

Možda baš kao reakcija na takvo stanje stvari, rađa se u krilu mladih,

želja da arhitektonsko delo ponese pečat ličnosti koja ga stvara, da bude jedinstven neponovljen i neponovljiv oblik.

Argumentovano prikazujući šest svojih projekata, Đokić se predstavlja kao arhitekt sa vrlo razvijenim, uslovno rečeno, skulptorskim senzibilitetom. Njegovo osećanje za oblik, za globalni oblik, došlo je do izražaja u ingenioznim prostornim organizacijama, specifičnog zvuka i likovne intonacije. To je već bilo očigledno kod jednog od njegovih projekata, poslovnog objekta u ulici Maršala Tolbuhina, da bi se godinu dana kasnije još snažnije potvrdilo projektom centra mesne zajednice Banovo Brdo, delom koje ga potpuno definiše kao umetnika.

Svakako najznačajnija odlika Đokićevog stvaralačkog postupka je da on uvek polazi od ideje o celini. Zatim, rešavajući složena pitanja ukrštenih i zalančanih struktura funkcionalnog, konstruktivnog i estetskog sklopa, pokušava da te strukture integriše u globalni oblik. Svestan zamki formalizma koje, kada je reč o arhitekturi mogu imati katastrofalne posledice, on uporno traži i najčešće vrlo uspešno nalazi prihvatljivi sklad između određene funkcije, konstruktivnog sklopa i estetskog oblika.

Iako se nalazi tek na početku dugog puta kroz arhitekturu, Đokić je već osvedočen majstor za uzbuđujuće ritmičke gradacije komplementarnih oblika koji rezultiraju skladom.

Ljerka Šibenik

Salon Muzeja savremene umetnosti

Ješa Denegri

Interesovanje Ljerke Šibenik u periodu 1968—72, dakle u onom vremenskom rasponu koji postoji između njene samostalne izložbe u Galeriji savremene umetnosti u Zagrebu i njenog nedavnog nastupa u Beogradu, kretala su se u tri osnovna problemska pravca: prvo, u oblasti oblikovanja reljefa u altuglassu; drugo, u oblasti jednog specifičnog vida grafike u štampanom hromoluksu; i treće, u oblasti formiranja luminokinetičkih objekata i ambijenata koji funkcionišu posredstvom tzv. »crne svetlosti«. Reljef u altugrassu nastaju kao rezultat jednog novog tehnološkog postupka: pod pritiskom vakuuma, folije od tanke plastične materije, prozirne ili obojene tonovima vizuelno aktivnog akrilika, poprimaju različita oblikovana rešenja geometrijskog ili, još češće, organskog karaktera. Način realizacije ovih objekata ne poseduje više ničeg manufakturnog i celokupni radni proces podvrgnut je jednom gotovo automatizovanom postupku koji dopušta mogućnost serijskog umnožavanja, po čemu bi se ovi reljefi mogli smatrati prototipovima za jednu eventualnu kolekciju multipla. U svom radu na grafici Ljerka Šibenik se pridružila danas vrlo raširenoj težnji za objektivizacijom grafičkog dela: izbegavajući, naime, isključivo plošna određenja grafičkog lista i napuštajući klasične načine štampanja, ona je u jednom kombinovanom postupku ostvarivala celine koje izmiču strogim tipološkim klasifikacijama: poput Šutejevih Mobilnih serigrafija, i njena rešenja sve više prerastaju u kategoriju objekata koji sa područjem grafike imaju još samo periferne dodirne tačke, što se ispoljavaju u okolnosti da izrada ovih oblika prolazi u jednom trenutku kroz etapu serigrafskog štampanja osnovne kolorističke podloge. I najzad, kao središnja tema delovanja Ljerke Šibenik ističe se problem formulacije svetlosnih ambijenata: u zatamnjenoj prostoru, ona montira niz pokretnih plastičkih objekata koji, izloženi dejstvu ultravioletnih zraka, prihvataju svetlost samo na pojedinim osetljivim površinama ostavljajući okolni prostor u potpunom mraku. Zahvaljujući ovoj osobini izolovanja određenih punktova, »crna

svetlost« doprinosi utisku dematerijalizacije stvarne fizičke građe upotrebljenih konstrukcija, izvlačeći u prvi plan i nudeći gledaočevom proizlazni karakter njene imaginacije koja se nikada ne obraća fondovima gledu efekat kretanja iluzionističkih volumena koji se postižu samim pitanjama svetlosnih arabeski različitih intenziteta i konfiguracija. Za razliku od Srncovih luminoplastičkih istraživanja, koja se koriste normalnim električnim osvetljenjem i koja se zadržavaju na funkciji pojedinačnih objekata, kinetička rešenja Ljerke Šibenik usmerena su ka formiranju celovitih ambijenata u kojima svetlosni elementi nisu dati kao samostalne jedinice već kao integralni delovi jednog kompleksnijeg plastičko-prostornog ansambla.

Iz ovog opisa tema na kojima Ljerka Šibenik radi može se uočiti i bitna osobina njenog načina plastičkog mišljenja: za nju se oblikovani problem sastoji pre svega u načinu savladavanja sredstava kojima se koristi, što znači da su evolutivni procesi unutar njenog delovanja uslovljeni ne toliko promenama u samom izražajnom jeziku, koliko promenama u instrumentariju posredstvom kojeg ostvaruje svoje zamisli. Baveći se svojevremeno slikarstvom »tvrđih ivica« i intenzivne kolorističke organizacije plohe, Ljerka Šibenik površinu platna nije tretirala kao prostor beleženja nekih subjektivnih reakcija, već kao realnu podlogu na kojoj je konkretizovala svoja isključivo plastička i hromatska interesovanja. Isti takav odnos zadržala je ona i prema slikama-objektima svoje sledeće faze, kao i prema reljefima, grafikama i svetlosnim ambijenatima poslednjeg perioda: odbacujući sve ono što bi u jednom delu moglo izazvati asocijacije na neke simboličke ili metaforičke projekcije u svet izvan samog plastičkog predmeta, ona koncentriše problematiku svog dela na tok formativnog procesa, ispitujući uslove i mogućnosti koje dopušta primena određenih medijuma i njima odgovarajućih tehničkih postupaka. Umetnički sadržaj u delu Ljerke Šibenik tesno je, dakle, uslovljen konkretnim radnim i operativnim zahtevima: iz toga ujedno i