

YU ISSN 0350-6452



10-11

ЛИКОВНА
УМЕТНОСТ

YU ISSN 0350-6452



ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

Списанието се печати со средства на Републичката заедница на културата
и Друштвото на историчарите на уметноста на СРМ

Печати Граф. завод „Гоце Делчев“, Скопје, Тираж 1 000 примероци

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

ГОД. VII БР. 10—11, 1983—1984

СПИСАНИЕ НА ДРУШТВОТО НА ИСТОРИЧАРИТЕ НА УМЕТНОСТА
ОД СРМ, СКОПЈЕ

LES ARTS PLASTIQUES

Année VII № 10—11, 1983—1984

REVUE DE L'ASSOCIATION DES HISTORIENS D'ART DE LA RÉPUBLIQUE
SOCIALISTE DE MACÉDOINE, SKOPJE

Редакциски одбор:

Проф. Димче Коцо, академик

Д-р Константин Петров

Д-р Петар Миљковиќ-Пепек

Д-р Борис Петковски

Д-р Антоние Николовски

Загорка Расолковска-Николовска

Трајан Витларски

Јасмина Чокревска-Филип

Жарко Този

Одговорен уредник

Д-р Петар Миљковиќ-Пепек

Секретар

Загорка Расолковска-Николовска

Технички уредник

Жарко Този

Јазична редакција

Евтим Манев

Превод на француски

Анка Џурџинова

Comité de rédaction:

Prof. Dimçe Koco, académicien

D-r Konstantin Petrov

D-r Petar Miljković-Peppek

D-r Boris Petkovski

D-r OAntonie Nikolovski

Zagorka Rasolkovska-Nikolovska

Trajan Vitlarski

Jasmina Čokrevska-Filip

Žarko Tozi

Rédacteur en chef

D-r Petar Miljković-Peppek

Secrétaire

Zagorka Rasolkoska-Nikolovska

Présentation graphique

Žarko Tozi

Correction des textes

Eftim Manev

traduction en français

Anka Djurčinova

Адреса: Музеј на Македонија, Скопје

adresse: Musées de Macédoine, Skopje

ДРУШТВО НА ИСТОРИЧАРИТЕ НА УМЕТНОСТА НА СРМ — СКОПЈЕ

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

10-11

(1983—1984)

Скопје — Скопје
1985

СТУДИИ, РАСПРАВИ И ПРИЛОЗИ
ETUDES, TRAITES, CONTRIBUTIONS

КОНСТАНТИН ПЕТРОВ, Нови форми на авторските сигнатури од XIII век во нашата земја II дел од прегледот — — — — —	7
KONSTANTIN PETROV — Nouvelles formes de signatures dans les monuments du XIII ^e siècle en Macédoine — — — — —	7
ЦВЕТАН ГРОЗДАНОВ, За тематиката на живописот на црквата во с. Реџица — Охридско — — — — —	19
CVETAN GROZDANOV — Sur les scènes bibliques de la peinture murale de l'église de Režica, près d'Ohrid — — — — —	19
ПЕТАР МИЉКОВИЌ-ПЕПЕК — ГОЦЕ АНГЕЛИЧИН, Пештерскиот храм Воведение кај Канео во Охрид — — — — —	25
PETAR MILJKOVIC-PEPEK — GOCE ANGELIČIN — L'église — caverne „Présentation au temple“, située dans Kanéo, à Ohrid — — — — —	25
ГОЦЕ АНГЕЛИЧИН, Прилог кон проучувањето на Охридскиот иконопис од XVII и XVIII век — — — — —	37
GOCE ANGELIČIN — Une contribution à l'étude des icônes du XVII ^e et XVIII ^e siècles — — — — —	37
РАДМИЛА МОМИДИЌ, Прилог кон проучувањето на сакралните објекти во македонија („Шути манастир“ св. Тома с. Вардина с. Мургашево)	51
RADMILA MOMIDIĆ — Apport à l'étude des monuments sacrés en Macédoine (le monastère „Saint-Thomas“ dit „Šuti manastir“ des villages Vardino et Murgashevo) — — — — —	51
ЛИДИЈА КУМБАРАЏИ-БОГОЕВИЌ, Кебир Мехмед џамија во Скопје — —	55
LIDIJA KUMBARADŽI-BOGOEVIĆ — La mosquée Kebir Mehmed Čelebi à Skopje — — — — —	55
БОРИС ЧИПАН, Огласи на градителското наследство во современата македонска архитектура — — — — —	65
BORIS ČIPAN — Les échos de l'héritage architectonique dans la construction moderne en Macédoine — — — — —	65
ТРПА РОГАНОВИЌ, Делата на македонските ликовни уметници во збирката на Етнолошкиот музеј на Македонија — — — — —	75
TRPA ROGANOVIĆ — Les oeuvres des peintres macédoniens présentées dans la collection du Musée ethnologique de Macédoine — — — — —	75
ЛИЛЈАНА ХРИСТОВА, Експресионистичките тенденции во ликовното творештво на Борислав Трајковски — — — — —	81
LILJANA HRISTOVA — Les tendances expressionnistes dans l'oeuvre picturale de Borislav Trajkovski — — — — —	81
ЗЛАТКО ТЕОДОСИЕВСКИ, Прилог кон проучувањето на творештвото на Димитар Пандилов Аврамовски — — — — —	91
ZLATKO TEODOSIEVSKI — Contribution à l'étude de la peinture de Dimitar Pandilov-Avramovski — — — — —	91
БОРИС ПЕТКОВСКИ, За творештвото на Родољуб Анастасов меѓу 1972—1984	99
BORIS PETKOVSKI — Sur la nouvelle peinture de Rodoljub Anastasov	99

КРИТИЧКИ ОСВРТИ, ЕСЕИ
NOTES CRITIQUES, ESSAIS

СОЊА АБАЏИЕВА-ДИМИТРОВА, Ars Erotica — — — — —	107
SONJA ABAĐIEVA-DIMITROVA — Ars erotica — — — — —	107
СОЊА АБАЏИЕВА-ДИМИТРОВА, Црежот на скулптурата во просторот (за најновиот скулпторски опус на Петар Хаџи Бошков) — — — — —	127
SONJA ABAĐIEVA-DIMITROVA — Le dessin de la sculpture dans l'espace (sur le nouvel opus du sculpteur Petar Hadži Boškov) — — — — —	127
ВЛАДИМИР ВЕЛИЧКОВСКИ, Споменичкиот комплекс „Македониум“ во Крушево — — — — —	131
VLADIMIR VELIČKOVSKI — Le complexe de monuments „Makedonium“ à Kruševo — — — — —	131
ВЛАДИМИР ВЕЛИЧКОВСКИ, Фигурацијата на Владимир Георгиевски — — — — —	141
VLADIMIR VELIČKOVSKI — La figuration de Vladimir Georgievski — — — — —	141
ВЛАДИМИР ВЕЛИЧКОВСКИ, Мејл-артот на Плаевски и Грчев — — — — —	145
VLADIMIR VELIČKOVSKI — Le mail-art de Plavevski et de Grčev — — — — —	145
ВЛАДИМИР ВЕЛИЧКОВСКИ, Пластичните интервенции на Симон Узуновски	149
VLADIMIR VELIČKOVSKI — Les interventions plastiques de Simon Uzunovski — — — — —	149

БОРИС ПЕТКОВСКИ

ЗА ТВОРЕШТВОТО НА РОДОЉУБ АНАСТАСОВ МЕЃУ 1972—1984

По 1970 година, многубројни околности (економски, социјални, политички, идеолошки) поттикнаа значајни процеси во современото македонско сликарство. Најсуштествено е дека тие предизвикаа забележливи промени во поетиката на одделни наши истакнати уметници. Со нив мошне понастојчиво се поставија прашањата за суштината, за вистинскиот карактер на нашето вградување во актуелните естетски и стилски движења во ликовната уметност на Југославија и на светот. Во некои од овие настојувања често на најрадикален начин се преиспитуваа и некои од темелните карактеристики на сето дотогашно ликовно творештво; а се оспори и потребата, односно смислата на самото уметничко ликовно дело. Односно: мислењето за уметничкото, неговото многувидно аналитичко обмислување и концептуално дефинирање, сакаше да ја преземе некогашната функција на предметеното уметничко дело. Од друга страна, еднакво беа карактеристични за овој ист период и разновидни пројави на сосредоточување на ликовното дејство на што посугестивно визуелно предавање на мотивот со соодветно разработени ликовни процедури. Притоа, натпреварот со техниката и резултатите на современите механички средства: со фотографијата и слајдот во боја, да речеме, често водеше и кон нивното непосредно и разновидно користење во процесот на создавањето на ликовното дело.

Дел од овие појави во современото ликовно творештво на Југославија и на светот, надоградени кон претходниот развој на уметникот, се забележливи во сликарското и цртачко творештво на Родољуб Анастасов (1935) меѓу 1972 и 1974 година.

Целокупното досегашно дејствување на Анастасов се открива како обмислена, студиозна потрага за најсоодветниот тип на своето ликовно изразување. Затоа и остварувањето на овој уметник пред 1972 година треба да се сметаат како лабораторија за неговите следни истражувања: тие содржеа (по постепено укинување на енформелистички решенија) елементи на карактеристично апстрактно сликарство, во кое изедначените, грижливо сликани површини на основите на сликите беа обично вознемирувани со вклучување на некои препознатливи или асоцијативни детали (сугестии од минатото, можна или далечно сугерирана предметност на нашево време и сл.). Ваквите слики кон крајот

на седмата деценија преземаа и некои карактеристики на надреализмот или на магичниот реализам. Потоа, обработка слична на естетиката на оп-артот или под влијание на современите визуелни комуникации воопшто, почна да се насетува во низа остварувања на Анастасов меѓу 1969 и 1971 година.¹

Почнувајќи од 1972 година, по еден период на творечко преиспитување — тогаш созреваа претпоставките за неговата нова насоченост — откако ја промени својата просторно-физичка и социјална ситуација во која дотогаш живееше и твореше, Анастасов внесе во своите дела и нова емоционално-визуелна клима. Се впушти во откривање и предавање на новите „домашни“ и „надворешни“ простори што се откриваат пред него: во сопствениот дом и во новите урбани околности на Скопје, пред сè. Така Азра Бегич укажува дека од 1972 година „Анастасов разви своевидна поетика на просторот и на времето... и оттогаш овој сликар е преокупиран со:

- просторот како ликовно-поетска и психолошка категорија;
- времето како метафора на динамиката, на брзината;
- светлоста како сила која човекот од искона го поврзува со космосот;
- вертикалата како симбол на човековиот стремеж спрема горе („Вертикала на едно постоење“, „Катедрала“ итн).²

Кон ова треба да се додаде дека сите дела на Анастасов што настанаа меѓу 1972—1975 година тој ги развиваше во последователни циклуси („Прошетка низ просторот поради причина“, „Во потрага за изгубениот простор“. „Вертикали на едно постоење“ итн). Тие, без оглед на очигледниот стилско-ликовен развој, претставуваат мошне хомогена целина. Тоа е преодна етапа кон една современа испирирана и обработена фигурација: вткаена во грижливо градени и обоени слики, неа можеме да ја означиме како своевидна „синтетична фигурација“. Таа ја нагласува уметниковата поврзаност со новата урбана атмосфера, пред сè со вкусот на интимните простори во кои тој живее додека надворешното одвај се насетува во првите дела од оваа фаза на Анастасов. Тој тогаш му посвети особена грижа на префинетото и култивирани колористичко оформување на секој детаљ. Покрај тоа, за да ја постигне, прво, суштинската анализа на сите ликовни елементи што ги користи, а потоа нивната пластична синтеза, Анастасов мошне обмислено ги користеше и во оваа фаза формално-стилските процедури развивани во геометриската апстракција, оптичката уметност; но тој умееше да примени и извесни настојувања на т.н. нова фигурација, а и некој детаљ од речникот на средствата на масовната визуелна комуникација. Внимателната, разновидно разработена поврзаност со елементите на сопствената ликовна традиција или на поширокото медите-

² Azra Begić, Predgovor, in: Rodoljub Anastasov, Galerija jugoslovenskog portreta, Tuzla 1982 (katalog).

¹ Видете поопширно во: Борис Петковски, Откривања, „Мисла“, Скопје, 1977; Владимир Величковски, За Родолуб Анастасов или за дело кое постојано созрева, „Разглед“ 6, јуни 1979.

ранско подрачје (одлика и на некои претходни дела на уметникот), се забележува исто така во одделни слики на Анастасов од ова време („Катедрала“, „Посвета“, 1974).³

Последните остварувања од оваа фаза во 1975 година сè уште трагаат по „изгубениот простор“, што е и натаму интимниот амбиент на овој уметник или она што тој допушта да пробие во неговата личност од надворешниот свет: во тие дела Анастасов сè уште покажува колку љубов, толку и голема претпазливост и резерва спрема она што е просторот на современата урбана средина (па оттука присуство во некои слики на извесни притуелни трепети), зашто таа не е само извор на неговите визуелни и емотивни наслади, туку и простор во кој се одвиваат безбројните епизоди на актуелната социјална или индивидуална човечка драма.

Но потоа токму таа градска средина, како простор во кој се вкрстени животни токови на човечки маси и осамени поединци, ќе биде предмет на творечкото интересирање на Анастасов во последниот период (1975—1984). Овој нов антрополошки и социјален амбиент на улиците и на јавните локалитети, се чини, ја поттикна и новата ликовна поетика на овој уметник. Таа всушност постепено се развиваше, прво преку внимателно обликувани цртежи (1975—1976), а потоа (од 1977) и во слики. Основна одлика и на овие нови истражувања е нивната страстеност со минатото искуство на Анастасов. Таа поврзаност се обликува во смисла на одржување на некои веќе изградени начелни претпоставки во неговото творештво од првата половина на осмата деценија.⁴

Пред сè, мисловното и емоционалното јадро на поновите дела на Анастасов мошне постепено се обогатуваше со поинакви информациони слоеви и „вознемирувања“; но сè до некои последни остварувања на овој уметник нивната содржина ја зачува својата особена граѓа; таа го изразува сфаќањето на Анастасов дека амбиентот на човековото постоење и идентичен со особините на современата урбана цивилизација. Во неа човекот може да има (барем привидно) решавачка улога: како творец на проектите за нив и како градител на структурите на тој свет на артифициелната природа, но тој уште почесто е само ништожен, беспомошен, двај идентификуван дел на „осамената толпа“. Во делата од првите години на оваа своја нова ориентација, тие надворешни амбиенти Анастасов сè уште ги прикажува како средени простори, стерилни од сите вознемирувачки и агресивни моменти. А потоа полека ќе се зголемува внатрешната напнатост на делото, па тоа чувство наедно ќе значи и повторно враќање кон некои поранешни тегобни и стемнети моменти забележливи во творештвото од раните фази на уметникот (седмата деценија).

Претпоставките на сегашната ликовна поетика на Анастасов се наоѓаат во слоевите околни на неговиот целосен духовен и творечки развој. Така тој фигуративното сликање не го напушти во текот на поголемиот дел од својот апстрактен период, а особено во де-

³ За суштинските одлики на овој период (1972—1975), видете: Борис Петковски, *Откривања*.

⁴ Видете поопширно и во наведените дела на Величковски и Белиќ (заб. 1 и 2)

лата што се однесуваа на историски теми. Анастасов така учествуваше на повеќе изложби во Македонија и надвор од неа, а посветени на историското минато и НОВ. Тоа беше знак на своевидна дихотомија на неговото тогашно творештво, што така изразуваше двојна приспособливост: со свесно одбраните или следени актуелни настојувања; со барањата на нашата средина која, за некои свои специфични потреби, таа на разни начини сè уште им ги упатува на уметниците.⁵ Но преку тоа донекаде паралелно движење постепено се одвиваше усогласување, поетично стопување на обете насоки — општо и во поединечни дела. На тоа се надоврзува (особено по 1975) и интересирањето на Анастасов за портретниот жанр, кое кај него се сообразува колку со задачите за разработка на политичко-историска тематика (на пример, во сликата на Анастасов посветена на Крушевската република од 1903), толку се усогласува и со новите поттици во нашата средина (тузланските манифестации посветени на портретот, на пример); но овие ангажмани се повеќекратно разбирливи како целосно остварување на некои негови сопствени творечки и лични потреби.

Така, интересна синтеза на некои истражувања во оваа смисла претставува сликата на Анастасов „Автопортрет“ (1978): нејзиниот јадровито, модерно искажан патос; ;фината (иако можеби несвесна) иконографска реминисценција на еден детаљ од легендата за Христовото страдање, се чини како визија на уметниковиот сопствен човечко-творечки статус — болно вживување во грчот, во траумите на својата судбина. „Автопортретот“, сликан со обмислена постапка што ја усогласува класицистички насочената обработка и потсетувањето на некои модерни композициони шеми: од Дишан и футуристите наваму, можеби најдобро објаснува зошто во делата на Анастасов — наспроти привидната среденост и воздржаност на целата композиција на дадено негово дело — пробива навестување за некое скриено вознемирување и изделеност од животот; објаснува зошто човекот е поставен како спореден момент во рамките на просторните околности што овој уметник ги обликува во своите слики и цртежи.

Сепак, на ликовен план најновите трагања на Анастасов непосредно се врзуваат за неговите остварувања од пред 1975 година: тргнувајќи од нивната стегната форма разбрана како обмислена и јадровита противредност на таа често неодредлива предметност и просторност во тие дела, уметникот почна да обликува состави со поописна визуелна информација за мотивот. Тој неа (во прво време) различно ја степенуваше и развиваше (пак преку неколку циклуси: „Човек и време“, „Човек и простор“, „Човек и небо“ итн.). По првите слики од оваа етапа, што стилски се допира до карактеристиките на фотографскиот и радикалниот реализам (но сликањето во сите етапи на работа

⁵ Со тој ангажман се поврзани сликите „Заточениците од Диар-Бекир“, 1968, „Епопејата на Ножот“, 1971, „Колона од Февруарскиот поход“ (дела од 1970 и 1971), претстава на демонстрациите од 27 март 1941; потоа изгледи од старо Скопје и др. Тука Анастасов се користел со фотодокументи за настани, личности и места на кои се однесуваат овие негови дела, запазувајќи повеќе елементи од оригиналните сцени и детали. Постапката тука еволуираше од со „енформелистички“ вкус разработени реалистично-барокни, па преку натуралистичко-романтични, речиси до силуетно-фотографски градени композиции.

врз делото останува пресуден момент), уметникот почна да ја нагласува динамиката на телата во просторот, сликајќи своевидна трага на нивното постоење во просторот и времето („Човек и време“ I и II, масла, 1977). Потоа Анастасов градеше посмирени композиции: во нив статичните делови се пред сè ликовно грижливо обработени елементи на урбаниот простор. Овие видувања на „надворешните“ градски предели Анастасов мошне често ги составува како да се набљудувани од некоја точка на некој „внатрешен“ амбиент, што го знаеме од неговите поранешни творби; или се пак можеби видени од некоја структура или личност во движење; а уште почесто се согледани од некој агол, перспектива, што можат на поинаков начин да ја претстават структурираноста на некои просторно-човечки амбиенти: тоа нивно визирање од некоја висинска ситуација како да навестува присуство на некое специфично набљудување, што е можеби скриено и не секогаш добронамерно спрема човековата личност? Можеби е тоа потсекавање на електронските системи: земни, стратосферски, космички, што сè откриваат; или на некои „неземно“, па дури „метафизичко“ надгледување на човековиот простор?

Обмислувањето и составувањето на овие простори Анастасов го спроведува на нешто поинаков начин од дело до дело: сепак, во овие сериски поврзани слики и цртежи опасноста од повторувања на некои решенија, трошење на емоционалната свежина или интензитетот на новиот изведувачки пристап — е секогаш присутна. Во овие отуѓени амбиенти на Анастасов човековото присуство е остварено преку разновидни групирања на малечки силуети-скици: иако секоја од овие сугестии на човечкото типолошки и ликовно е определена, овие констелации на фигури во видувањето на уметникот се доближуваат до мравјите, инсектовидни групирања, претставени во акција, движење или мирување („Човекот и простор“ I, 1978 „Човек и простор“ III, 1980 „Човек и време“ VII 1981, „Човек и простор“ XLV, 1982 итн).

Треба да се наспомнат уште два момента, кога е збор за последните дела (слики и цртежи) на Анастасов. Пред сè, интересот на уметникот за новите материјали што ја прават граѓата за суштествувањето (физичко и духовно) на нашата цивилизација: го покажува не нивното еуфорично прифаќање, туку однос што здружува разбирање за нивната неопходност и веројатно резигнација поради пробивот на таа артифициелна, од човекот создадена нова предметна стварност („Човек и простор“ XXVI, молив и креда, 1981 и др.), а и некој студен „метафизички“ цинизам во komponирањето на таквите мотиви. Наедно, во многу од последните дела на Анастасов се вовлечени сигнали што укажуваат на еколошката опасност што може да добие катастрофални димензии. Ситуациите во кои таа се навестува овој уметник често ги претставува на начин што воведува многубројни алузии на некои необични, „нередовни“ состојби или околности („Човек и простор“ XLI, молив и креда, 1982).⁶ Со тоа ваквите остварувања на Анастасов се до-

⁶ Спротивно на оваа „урбана“ насоченост на Анастасов, некои негови дела предаваат не сосем определен и на свој начин вознемирувачки простор. Така цртежот „Човек и простор“ XX (молив и креда, 1980) може да се чита како песоклив предел во кој една, од грб предадена фигура остава траги во земјиштето, одејќи накај група луѓе силуетно навестена во далечината. Веројатно

пираат до некои аспекти на научната фантастика — студено лабораториски педантно изведени со ликовната постапка на уметникот. Тука се јавува и човековиот „заштитен систем“, составен од тие нови непробројни материјали. Но тоа е, истовремено, пространство, предметност во кои човековото битие е сместено како во затвор; или е видено како предмет, стока во некои необични, гигантски „витрини“ („Човек и простор“ XLIV, 1982 и друго.). Очигледно е дека овие настојувања на Анастасов кон појасни и подиректни пораки: кон надминување на ситуации во кои сè уште сè може да се гледа како обичен изглед на урбаните настани — претставува насетување дека овие нови серии одвај ја најавиле својата функција, како за уметникот, така и за рецепцијата (слики и цртежи од 1982 до 1984: „Човек и простор“, I, LI, LI, 1983; LIII, 1983—1984; LIV, 1984).

Треба да се укаже и на тоа дека Александар Богоевиќ, како автор на изложбата „Концепт во сликата“ (Загреб, Чачак, Скопје, 1983/4), вклучи две слики на Анастасов во своето претставување на „третата линија“ во рамките на големата поларизација во ликовната уметност на седумдесеттите години во Југославија: меѓу концептуалната уметност или новата уметничка практика и сите аспекти на новата фигурација (хиперреализам, радикален реализам, фотографски реализам). Објаснувањето на Богоевиќ за причините на присуството на Анастасов на оваа изложба: програмирано, „концептуалистичко“ поставување на идејни и сликарски тези, студено, обмислено сликање „со причина“ (но не и душење, туку воздржаност на емоциите, во кои може да се вовлече и здив на метафизичко и фантастично), може наполно да се прифати.⁷

Без настојување да се обрне внимание на непосредно познавање или поттикнување од делови на творештвото на некои современи странски уметници, поединечни дела можат да се укажат како парадигма за поновите (1972—1984) трагања на Анастасов. Така посебно е уочлива нивната сродност со ликовната логика и менталитетот во многу дела

е дека со ова и со други дела на Анастасов како да се подготвила таа не секогаш милослива средба на природното со човекот и неговите производи, а што е вградена во некои од најновите дела на уметникот: цртежот „Човек и простор“ XVI, 1982 и др.

⁷ Aleksandar Bogojević, *Koncept u slici*, (katalog). Galerija „Vočarska“, Zagreb — Galerija „Nadežda Petrović, Čačak, 1983.

⁸ Cremomini, Musée d'Art Moderne, Strasbourg, 1973—1974 (katalog).

⁹ Видетет: Edward Lucie — Smith, *Umjetnost danas*, 1978; Oto Bihalji-Merin, *Revizija umetnosti*, „Jugoslavija“, 1979, (каде се репродуцирани и делата на Геновес: „Пет минути“, 1968 и „136/71“, 1971, обете акрилик на платно); Dušan Đokić, *Rodoljub Anastasov — Crteži*, Tribina mladih, Novi Sad, 1980 (likovni salon). Гокиќ, меѓу другото, укажува дека „со начинот како Анастасов го вршел изборот на форми, многу нешто е веќе речено: циклусот „Човек и простор“ и нему сличните нови серии имаат една оддалеченаформална-врска на споредба со познатите глетки на Геновес: но додека таму е доминантна темата на панични движења на маси, на терор и насилство, страдање на анонимни единици, кај Анастасов „темата“ е мирното секидневно, достоинствено и озарено со јарка светлина“. Меѓутоа некои творби со историска инспирација, а и некои други негови дела не се лишени од барање специфична динамика на човечки групи во просторот. Во повеќе понови остварувања на Анастасов е вовлечена вознемиреност што може да има различни причини: метафизички, социолошки, еколошки и сл.

на италијанско-францускиот сликар Леонардо Крeмoнини. Овој уметник уште во шеестетите години на овој век почна да гради специфично фигуративно сликарство; со изведувачката дотераност, со специфично модерното кадрирање на современи простори и понекогаш скоро со спротивно изведени фигури, тој внесува нарушување, изобличување во своите дела.⁸ Просторните констелации (наречени „критички реализам“) на шпанскиот сликар Хуан Геновес — кои во судирите на широки простори (видени одвисоко) и малечки, вознемирени групи луѓе содржат јасна политичко-социјална насоченост — во многу нешто, на надворешен, визуелен план им претходат на денешните настојувања на Анастасов.⁹ Порано се настанати и со нешто им се сродни и некои дела на Ховард Кановиц („Отворен прозорец на ателјето“, 1970, „Проецирана улична сцена“, 1971), на Алферд Хофкунст („Ролетни“, 1970), Роберт Греем („Без наслов“, 1970, со минијатурни женски фигури во провидна витрина) и други (означувани како фотографски реализам).¹⁰

3.

Во заклучок, сметам дека преку основните карактеристики на творештвото на Родољуб Анастасов меѓу 1972—1984 година навистина можат поблиско да се согледаат видот и функцијата на пробивот во македонското сликарство на одделни (често мошне различни) тенденции на современото светско ликовно творештво. Разбирливо е дека нивното учество во формирањето на визуелната свест на нашите уметници не е веќе изразено само како еднонасочен и еднообразен процес. Некои од одликите на тие странски ликовни истражувања се прифаќани и применети кај нас со поголем или помал успех во својата натамошна филозофска, естетска и стилска разработка; така што некои специфични придонеси на македонската ликовна уметност се можни во зависност од тоа дали се резултат на следење туѓи концепции како привидно нови и оригинални решенија — или се остварување на вистински творечки ангажман на уметникот во изборот на најсоодветни изразни процедури: тие што него длабоко го вградуваат во епохата (како егзистенцијална и уметничка даденост) и најцелосно ја дефинираат неговата личност (како човек и како творец). Се чини дека кон тоа се стремат напорите на Родољуб Анастасов и на некои други македонски уметници.¹¹

¹⁰ Видете за овие уметници и наведените дела во: Peter Seger, *Neuen formen des Realismus*, Köln 1973 (Verlag Du Mont). Така и Гоновиќ, во наведеното дело (заб. 8), укажува дека во „раната разработка на концептот, во визуриите со спуштени жалузини, низ кои бие јарката светлина на јужното поднебје, може да се уочи извесна средност со глетките на еден Кановиц, на пример, со изостанување на „студената“ обработка со шприц-пиштол и шаблони; таа страна на „техничката идентификација“ за Анастасов немала пресудна важност...“.

¹¹ „... Уметничките насоки на една средина, по правило, не произлегуваат нужно само од неа самата; често се во знак на општите движења преобразени и селектирани од националните и субјективните фактори и потреби. Зборувајќи, на пример, за една национална уметност, често мораме да зборуваме и за влијанијата на странските општи и посебни појави и школи. Така разбрана, секоја национална историја на уметноста се чини како да подготвува поглавје за утрешната светска историја“ (Miodrag B. Protić, *Oblik i vreme*, Nolit, Beograd 1979, 408).

BORIS PETKOVSKI

SUR LA NOUVELLE PEINTURE DE RODOLJUB ANASTASOV

(résumé)

Jusqu'à 1970, la peinture de Rodoljub Anastasov (né 1934) se déployait en plusieurs étapes (dont on distingue la figurative et l'abstraite). Entre les années 1972 et 1975, cependant, le peintre a créé son propre procédé artistique, qualifié de „figuration synthétique“ (Boris Petkovski). Il accède progressivement, par la suite, dans nombre de dessins et de tableaux, au réalisme radical ou philosophique. Ce qui domine dans son oeuvre entière, pourtant, ce sont des motifs d'un milieu urbain, transposés d'abord dans des compositions dynamiques, devenues plus tard statiques. Le milieu urbain représente, pour cet artiste, l'ambiance où se déroule l'existence physique et sociale de l'homme: il y est représenté comme un minuscule segment de grandes foules d'humains perdus quelque part dans les structures architecturales dominantes. Certaines oeuvres de ces dernières années 1980—1984 témoignent de la présence d'éléments du réalisme magique en suggérant des problèmes sociaux et économiques.

