

Mladen Lompar

## CRNOGORSKI CRTEŽ I GRAFIKA TOKOM XX VIJEKA

**F**ranjevački duhovnik, povjesničar i stvaralac doktor **Vinko Malaj** (Bar, 1928-Tuzi, 2000), čarovitost božanske prirode i moći, spoznao je na rodnim brežinama Skadarskog jezera. I, ta ljepota bliskih predjela, vizura i vizija, ostaje trajnom temom njegove umjetnosti. Iz posebnosti likova koje je nalazio uspavane u vjekovnoj snazi oblutaka sa Cijeve i morskih obala ili kvrgavim stablima u crmničkim vinogradima, dragocjenu dokumentarnost dostavio nam je crtežima i akvarelima arhitekture i predjela koji su ga okruživali. "Volio je da eksperimentiše pa je koristio rastvoreni duvan umjesto sepije i dobijao neočekivane efekte u crtežima". (Olga Perović)

A najbolji poznavalac Malajevog stvaralaštva, literarnog i likovnog, njegovog ljudskog i umjetničkog dostojanstva Zuvdija Hodžić, zapisuje: "Ljubav prema umjetnosti vukla ga je da u rimskim i vaticanskim muzejima i galerijama satima stoji pred genijalnim Mikelandelovim i Rafaelovim, Tintoretovim i Ticijanovim ili Đotovim slikama sličnim po razlikama" Ipak, najbolji duh Malajev, Hodžić otkriva u skulpturi. "Sizif. Umjesto da gura ili nosi kamen, mitski junak kažnjen što je odao neku tajnu, ovdje se sav napregao da kamen odigne i otrgne od tla. Napet, zapinjući svom snagom, Sizif je kažnjen, jer zna da je to nemoguće. Niti može odvojiti kamen, niti se odvojiti od njega..."

Malajevi crteži i akvareli, sa etnografskim i dokumentarnim vrijednostima su rađeni do perfekcije, tako da uglavnom podsjećaju na kolorisane fotografije predjela (*Samostan u Pazinu*, 1950; *Crkva u Livarima*, 1951; *Iz rodnog kraja*, 1954; *Kuća na Krapnju*, 1955; *Vrtovi na Krapnju*, 1955; *Zadar, razrušena ulica*, 1955) ili etnografske studije (*Radni pribor*, 1951).

Govoreći o **Miru Glavurčiću** (Kotor, 1932), kreativnosti koju je ispoljio, Borka Božović dolazi do značaja porijekla i suštine prostora koji ga je formirao: "Boka, njena lepota, *slan i modar*

*miris proljetnoga mora, uvale, zatoni, rastinje, mirisi, palače, mediteranska toplina, ljubav prema Herceg Novom i njegovoj tajanstvenoj kulturi, prema Kotoru, Orijenu... Boka sa svom njenom bogatom i zanimljivom istorijom... Ne čude, stoga, Glavurtićeve slojevite i brojne znatiželje. Njih su radali različiti kulturni obrasci koji su vekovima postojali na podneblju gde je rođen i gde je odrastao. To je polazište, temelj, nešto što daje poseban ton celokupnom njegovom opusu".*

Formirajući se, ljudski i stvaralački, u tom prostoru različitih sudara i prožimanja, i iznad svega mentalnih kompleksnosti, Glavurtić se ostvarivao u više kreativnih oblasti. Često i po cijenu nerazumijevanja i rizika, posezao je za skrivenim temama ne samo umjetničkog već i duhovnog i političkog karaktera.

Miro Glavurtić jedinstven, "renesansno pripreman" i ostvaren. Djelujući u Beogradu, početkom pedesetih ušao je u krug intelektualaca i stvaralaca, uglavnom slikara i literata. Tokom te šeste decenije prošlog vijeka, njihovo druženje je dovelo do formiranja prvo grupe *Baltazar*, a potom *Mediala* (spojem: *med i ala*). "Mediala je bila njihovo tajno društvo, pokret, eksperiment, avantura i specifični likovni program veoma konvergentnih tendencija. Veliki doprinos u njenom formiranju, ako ne i najveći, upravo je dao Miro Glavurtić... Njegova teorija defekata je značila za voleti nešto defektno, groteskno, bizarno da bi se saznala istina o pravoj lepoti, suštini i smislu. Trebalo je razbijati sliku o učeurenom svetu, simulirati sliku nečeg suprotnog... *Bilo je to divno i surovo bratstvo... divni pobunjenici jednog naopakog sveta* – reči su samog rodonačelnika pokreta, *spiritus movensa Mediale*. Bilo je to, zapravo, vreme kombinacija modernog plastičkog iskustva, koga se nisu odricali, sa estetskim principima starih epoha, posebno renesanse, uz nezaobilazne literarne metaforičnosti i filozofske opservacije. Sledile su promene, razilaženja, pojedinačne veoma različite i u nekoliko slučajeva veoma uspešne karijere". (Borka Božović)

Miro Glavurtić se gašenjem *Mediale* posvetio uglavnom književnom i publicističkom radu. Jedno vrijeme je redovno djelovao i kao kolumnista podgoričkog *Monitora*, i to u periodu njegovog najdubljeg opozicionog dostojanstva.

*Satana u savremenom čovjeku i svijetu* (1996), i zbirka pjesama *Romski car* (2011), su cjelovita literarna ostvarenja u kojima se već naslućuje njegova konačna odluka o tihoj pobuni i dostojanstvenom povlačenju u samoću i odanost vjerskoj ljepoti.

O karakteru crteža, Borka Božović zapisuje da tematski obrađuju "odnos dobra i zla, satane i anđela, pa nadrealne situacije, mitološke, alhemičarske i religiozne scene. Tu su Madone i katedrale, portreti dostojanstvenika, filozofa... Rukopis je osoben, a opet proistekao iz glavnog toka jedne skupine kojoj su pripadali i Šejka, i Dado, i Tošković, i Veličković, i Ljuba, i ostali.

Linija njegovih crteža je prefinjena, precizna, kasnije vibrantna ... rađeni perom u tušu, ponekad tuševima u boji... Oseća se u mreži crtačkih linija i predstavljenih formi na svakom njegovom crtežu ekspresivnost, sugestivnost i snaga, doslednost jednog rukopisa i atmosfera medialističkih načela. Često je na crtežu prisutan i tekst namenski odabran, koji na nešto upućuje, koji nešto

pojašnjava, provocira, a ponekad skriva dublje slojeve poruka, s brojnim simbolima tajnih društava, godinama ispisanim rimskim brojevima ili osmišljenim komentarima".

Njegova Jelena Balšić nije monahinja od sedamdeset ljeta. Ona se vratila hroničaru koji je zapisao da je.../u mladosti bila/ "visoka stasa, / tanka struka, / mlečnobelog duguljastog obraza, zlatne kose" / a povrh čela je / "...nosila dijademu s mnogobrojnim brilijantima i safirima"// jer strpavši se u manastirsku čamotinju/ iako predata Gospodu/ kao u očaju/ dopisuje Jerusalimcu:/"ne liši nas željenog/ jer ćeš se u dobroj nagradi oštetiti"/ i /"u svemu rečenom ne zapovijedam / već molim / i klanjam se licem do zemlje//ne prezri".

Jelena je neutuljena i neutuljiva gospodarica, isto kao što je Danilo Kiš, vječiti prepoznatljivi gospodar cetinjske melanholije i patricij evropske literature.

Sav personaž na crtežima Mira Glavurtića je jedno "stovarište" hermetičnih vizija, degeneričkih i degenerisanih ljudskih likova, neshvatljivo drugačijih, jednostavno prepisanih iz najdubljih slojeva metafizičke arheologije ili degenerisane populacije budućnosti.

**Uroš Tošković** (Bratonožići, 1932) je neprikosnoveni crtač ljudskog lica i tvorac izvanredne *Žene u korotu*.

"Poslije jednog neuspjelog pokušaja da se sa završenom likovnom akademijom upišem na specijalku u Beogradu, meni se kao jedini put ukazao Pariz, gdje je stvarao Pikaso. Bilo je to 1957. godine i ja sam tada obožavao Pikasa - slikao sam glave kao on i čak se na njegov način fotografisao, a kada sam krenuo za Pariz želio sam da postanem njegov učenik. Međutim, istog trenutka kad sam stupio na tlo Pariza te moje želje su me napustile... Ja Tošković, i Dado Đurić, i Petar Lubarda smo, po nekom zakonu duhovne ravnoteže, morali dugo vremena da tamo boravimo..."

Uvijek se govorilo o trojici naših u Parizu (ja nijesam u tu trojku). Ali, u Parizu su mi često govorili da se (u njemu) ništa ne dešava osim mojih glava..."

Dakle, kako sam otkriva, glave su bile njegova tema još od vremena kada je "... crtao na kamenu praveći boju od gliba i maline." One su sa toliko emocije utrjavane, bolje reći gravirane, u "kožu" papira da je razdiru (*Žena u korotu*) i ostavljaju deformisane, ali prepoznatljive otiske. Često to nije linija, već crna brazda i Toškovićeva "sirova" nadrealnost u tom ekspresivnom izrazu ostavlja neponovljive vizije. Crtao je nakaze, ljudske i životinjske, miješajući strave djetinjstva, priče o vješticama i vukodlacima sa tragikom savremenog trenutka. To su djela, rađena najdubljim emocijama, vibracije što se iz podsvijesti spuštaju niz ruku, koja perom, olovkom ili četkicom bilježi gorčinu tog sadržaja. Kao na romaničkim portalima šovinijja, ili gotičkih predstava o kraju kolektivne i individualne istorije u scenama pakla sa timpanona katedrale u Buržu, i Tošković slika satiranje fizičkog zanosa. Ništa ovđe ne dobija milost umjetnika. Čak ni leševima ne daje božje obećano uskrsnuće puti. Ipak, izbor surove elementarnosti, propovjednikove "taštine nad taštinama" ovaj umjetnik je učinio po odluci sopstvene gorčine.

Svo stvaralašto mu je, poput verbalnih zabilješki i poetskih izleta, aforistično i usmjereno na apsolutni iskaz. U semantičkoj podlozi mu je poruka, surovo servirana - kao Holofernova

glava na Juditinom pladnju. Bez bilo kakve zavodljivosti i dodatnog ukrašavanja figurativnih predstava, izvlači podtekst, ponegde ga čak i oslobađa bilo kakve enigmatičnosti i ostavlja u zapisu. Ovo svojstvo posebno je naglašeno u kasnijim radovima đe izbor stihova ili aforističnih komentara ima sarkastičnu, ali ponekad i zlokobnu narativnost.

Svaka Toškovićeva priča ima, uglavnom, po jednu figuru, čerečenu i unakaženu rastrojstvom trenutka, izvučenu iz neke vijuge duboko zalutale u podsvijesti, i bez bilo kakvih prepoznatljivih koordinati ili zemaljskih obilježja. Ona je isturena na čistac i u pukoj samoći prepuštena tvoračkoj avanturi, milosti umjetnika, bespomoćna u svom izgnanstvu. "Čini mi se da ja gdje dođem oblikujem društvo, a ne ono mene. To je snaga pojedinca. Star sam kao istorija. Stvari se saznaju, ali sa zakašnjenjem, tek negdje pred kraj života saznaš ono što ti je najviše trebalo u životu". Ovo je dio jednog aforističnog razmišljanja Toškovićevog. I tu je lako prepoznati viziju figure, njen grč i teški krik.

Crtački i grafički opus **Miodraga Dada Đurića** (Cetinje, 1933 - Pariz, 2010) ima odlike njegovog slikarstva, svu izuzetnost i neodvojiv je od kompletnog opusa. Isto kao i skulptura, koju je radio nakon požara u ateljeu u Eruvalu i instalacija za drugi Cetinjski bijenale (*Omaž Danilu Kišu*).

Govorio je da je crtež "... djelo za sebe, neka vrsta dualiteta koji nosi u sebi".

A Borki Božović, u posljednjem razgovoru: "Crtež je moje pisanje, moja ispovest. Pošto sam izgubio jezik, to je moj govor, način saopštavanja, moj najiskreniji dijalog sa svijetom i najdublji, najsušinski umetnički iskaz."

Njegova poetika se kreće od rensansne tradicije do najradikalnijih stremljenja, od likova iznakaženih grimasama, koje je za rane radove sam "režirao" ili zamišljao kao "marsovske" jedinice, do degenetičkih mutacija, "zastranjene" evolucije, i prelazi u crtačku perfekciju za vizije homoidnih i animalnih hibrida.

Crtež *Portret Danila Kiša* iz 1955. godine je Dadova potreba za karakterističnim licima. Nastao je u vremenu njihovog druženja u Beogradu i jedan je od likova kojeg je Dado "iskrivio" u subjektivnoj vizuri. Isto kao i crtež *Portret Josipa Broza Tita*.

Odlaskom u Pariz umnožava personaž... Nekad su likovi činioći sekvenci koje čine kompoziciju, neđe detalji "sa ledine" registrovani onako kako su nastajali u njegovoj imaginaciji.

Ali, Pariz ga je brzo zamorio; preselio se u Eruval i osamio sa svojom porodicom. Radio je dnevno po šesnaest sati, čitao i s vremena na vrijeme odlazio na koncerte ozbiljne muzike ili pozorišne predstave.

Hibridne figure iz šezdesetih i sedamdesetih, "ispreturane" često sa otpadom i u nekom začuđujućem haosu, čine kompozicije nedefinirajućeg naziva (*Opasnost*, 1961; *Košmar*, 1966; *Vještina punjenja*, 1970; *Dječja soba*, 1971; *Skica za autoportret sa triperom* i *Mjesec septembar* oba iz 1973; *Predak*, 1974; *Herouval*, *Vještina punjenja životinja*, 1976; *Perec*, 1978; *Montenegro II*, 1977 itd). Te gomile izlišnih predmeta i figura podsjećaju na nalazišta nepoznatih civilizacija i prepoznatljivih predmeta, skrojenih i objedinjenih u mašti koja

neprikosnoveno upravlja rukom maestra. Ta skloništa i skladišta, često djeluju kao na brzinu sklepani nužni smještaji ili teško naseljive ledine.

U početku prikazuje, i to neznatno, volumen razblaženim mastilom, a krajem sedamdesetih i akvarelom.

"... Nikad nijesam kupovao odjednom deset listova iz straha da ne napravim deset istih crteža. Obično dva ili tri... Držim do toga da moji crteži stvarno budu živi... Postoje samo živi i mrtvi crteži..."

Ima dosta zajedničkog između mojih slika i mojih crteža. Radi se o različitom ritmu, oštrom i laganom u oba slučaja. Osjećam da se i slika počne rađati upravo u crtežu – kad crtež postane čitljiv, modeliran, onda ga prekidam i počinjem drugi..."

U prvoj deceniji XXI vijeka, smanjuje broj likova i prestaje sa upotrebom boje, a za podlogu uzima korišćeni "karirani" papir, paginiran za neku drugu potrebu, sa definisanim rubrikama... Ciklus je signiran: "za Indiju", i rađen je tušem, koji je za rijetke detalje volumena razblažen vodom. Nastao je tokom prve decenije vijeka i posljednja su cjelina kojom je krunisao crtačku izuzetnost.

Za izradu grafika u radionici Alana Koantrua (Alain Coantrou), ploča ispod izrecivog lica sadrži slojeve koji su doveli do njega. U tom palimpsestu su sažeta mukotrpa traganja po prostoru nemuštosti i svi putevi nastanka jednog Dadovog lista. "U crnom dnu, pod slojevima smole koja ih zarobljava, još uvijek lutaju siluete odbačenih slika, kao u razbijenom ogledalu". (Mišel Pepiat)

A isti kritičar je zapisao njegove riječi, koje su suština takvog traganja: "Tijela u raspadanju? Često mi se govorilo o raspadanju u vezi sa mojim radom, ali ja ne mislim da mora da bude tako. To je na površini, čisto folklorna strana. Znaš li što mene fascinira, to je izvanredna, nemjerljiva kompleksnost čovjekovog tijela. Jer kad se pogleda lice ili tijelo, ne vidi se samo kožni omotač, vidi se sve, u stvari sve, čak i bez viđenja ili opipavanja. Mogu vrlo lako da zamislim nekoga ko je zaljubljen da voli da dodiruje nerve, bubrege, organe onog drugoga. Za mene je, ako baš hoćeš, ljudsko tijelo cijeli univerzum, totalan i jedinstven svijet". To je, ustvari suština onog palimpsesta, onog svijeta koji je odlukom slikareve gorčine potonuo u grafičkoj smoli.

Pritom, iz sopstvenog iskustva sam je znao odrediti kvalitet realizacije listova, što ih je povjeravao na izradu drugom štamparu.

Rana djela **Đeljoša Đokaja** (Podgorica, 1933-2016) su slikarstvo lirske fantastike i nadrealnih vizija prošlosti u savremenim obrisima. Na modrosivoj pozadini, kao obilježju metafizičnosti, slikano je raspadanje i dehumanizacija, modelirani predmeti, glave, djelovi tijela i životinje... U njihovom podtekstu je sjećanje na rat, koji mu je pustošio djetinjtu čaroliju.

Istovremeno radi grafičke listove sa predmetima i bićima svedenim na znak i detaljima uklopljenim u cjelinu etnografskog, ponekad i ruralnog karaktera. Već na njima fabula gubi značenje i plastičko shvatanje postepeno postaje primarna odrednica Đokajevog slikarstva.

Neka od kompozicionih postavki na ovim akvatintama mogu se pratiti i kasnije.

Potom, tokom devedesetih, kompozicija grafičkih listova i figurativnih slika kao da čini da je Dokajeva veza sa prirodom privremeno potisnuta. Ponegdje se oblik polaznog motiva sasvim ne potire već on ostaje inspirativno jezgro, ali razučeno u samom procesu slikanja, u pažljivo korišćenoj i postavljenoj kolorističkoj masi.

**Hilmija Čatović** (Skoplje, 1933) bio je đak Mila Milunovića, Petra Lubarde i Mirka Kujačića, u čijoj klasi na hercegnovskoj Umjetničkoj školi je proveo dvije i po godine, zajedno sa Dadom Đurićem, Urošem Toškovićem, Slobom Pejovićem... U školi u Herceg Novom je, kako se prisjećao: bilo mnogo starijih učenika, ljudi koji su tada imali četrdesetak godina. Filo Filipović je u školu došao kao kapetan... Stariji učenici su unosili radnu atmosferu i umjetnički duh. "Ja se skoro ne sjećam da je bilo časova, tu se po cio dan radilo u klasi. Radilo se i vani. Čini mi se da nije bilo ograničenja kad počinju a kada se završavaju časovi. Tu se non-stop radilo. Išli smo i u prirodu. Menza nam je bila udaljena od škole otprilike 300-400 metara, pa se sjećam da smo usput nailazili na vrlo interesantne detalje. Pored puta bilo je puno zelenila i raznorazne dječice. I dobro se sjećam, recimo, Dado je imao običaj pri svakom odlasku na doručak ili večeru, - a on bi pošao malo ranije od ostalih - da usput nacrti nekog magarca ili neki detalj iz prirode. Često je portretisao i djecu koju je sretao. Tako smo i mi radili". Poslije dvije i po godine učenja u Herceg Novom, 1951. prelazi u Skoplje, a potom na ALU u Beograd...

Prvu samostalnu izložbu je priredio u Novom Pazaru, a prvi stalni posao u Prištini u novinsko-izdavačkom preduzeću "Rilindija" za mjesto dizajnera opreme knjige i potom na Pedagoškoj školi kao profesor slikarstva, sve dok nije formirana Akademija umjetnosti, na kojoj je takođe biran za profesora. Izbijanjem nemira na Kosovu marta 1999. vraća se u Rožaje.

U Prištini je ostalo sve što je u toku radnog vijeka radio i sticao: "Imao sam atelje i u njemu puno slika i puno raznog materijala: slika, fotografija, kataloga, crteža, skica, minijatura. ... To je atelje u zgradi fakulteta. A atelje u Kosovu Polju, tamo je isto bio priličan broj slika. Čujem da je nešto knjiga i nešto slika ostalo na terasi. Vjerovatno to nije ni deseti dio slika koje su tamo bile. Ali mogu reći da mi je najviše žao dokumentacije. Ne toliko slika. ... Možda će slike visiti na zidovima nečijih soba, ali dokumentacija nikog ne interesuje sem mene. Ona je vjerovatno uništena, a slike, znam da su na nečijim zidovima, i pretpostavljam da će one i dalje živjeti. Jedan broj slika koje sam imao u stanu, nadam se da su još tamo. Tamo je bile 15 slika većeg formata 150x150, i oko trideset 100x100".*Iz rukopisa I. Hadžića: Slikar - Hilmija Čatović*

Hilmija Čatović je ekspresionista, orijentisan uglavnom na tematiku pejzaža, senzibilan i promišljen u kolorističkom opredjeljenju. Nikada ne izlazi iz okvira prepoznatljivosti motiva; i koloritom i gestom poštuje početni podsticaj, makar i u asocijativnom značenju. O svom crtežu, sam Čatović je, dao preciznu genezu u razgovoru sa Ibrahimom Hadžićem. Objašnjavajući kako je i što ga je opredijelilo za crtež u jednoj fazi rada, Čatović serije svojih kompozicija povezuje sa potrebom tematske transformacije slikarstva, mada tvrdi da je to opredjeljenje da se neko vrijeme ozbiljno počne baviti crtežom, bio iskren i opredjeljujući.

"Poslije ciklusa ljudskih figura prošao sam kroz fazu bavljenja crtežom. Do tada sam se samo povremeno bavio crtežom. Ali tada sam ozbiljno prišao ovom poslu iz kojeg nastaje ozbiljni rad i intenzivno bavljenje crtežom. Taj crtež mogu podijeliti u dvije faze. Prva faza je bila korijenje, odnosno asocijacije na korijenje. U ovoj fazi ima figure i svega. Tako je nastao jedan čitav ciklus crteža u tušu sa korijenjem. Te faze su bile ozbiljne, jer ja se nijesam bavio crtežom reda radi, već su to bili solidni formati pola hamera ili cio hamer. ...Drugi ciklus crteža bio je sa ljudskom figurom. Ustvari, to su bili letači. Međufaza između ova dva ciklusa crteža bio je ciklus snova. Uzrok ovom ciklusu bili su moji snovi povodom nekih neprijatnih događaja. Imao sam fantastične snove sa figurama za koje sam imao nevjerovatan nagon i potrebu da ih zabilježim. Te figure su se uvijek javljale u jednom neodređenom prostoru, na nebu. One su mi nametnule osnovnu ideju da se malo odlijepim od zemlje. Do tada je cijelo moje slikarstvo bilo uglavnom vezano za horizontalu na kojoj se odigrava neki život. I sada je to bila mogućnost da figure malo polete, da se slobodno nađu u različitim položajima. Nema više zemljine teže. Tako je nastao ovaj drugi ciklus poslije ove kraće faze snova, ciklus pod nazivom Letači. ... Jednostavno, pokušao sam da sve to prevedem u boju na slici...."

U raskošnim Čatovićevim kompozicijama sa aktovima, razigranim po prostoru, definisanim šrafiranjem i klasičnim crno-bijelim prožimanjima, odvija se jedan samosvojni, tematski obrt u odnosu na onaj u slikarstvu. Dok su ovdje u pitanju često nadrealne i fantastične vizije u slikarstvu je to gotovo uvijek, do ovog trenutka, mirni pejzaži.

Crtež je u određenom razvoju kod **Anđelka Arnautovića** (Cetinje, 1935), bio naglašeno, gotovo isključivo opredjeljenje. Besumnije, podneblje koje raskošnim koloritom i svjetlošću ište i potencira boju, isto tako, kontrastima, ljepotom i neobičnošću obrisa budi i želju za hitrim likovnim zapisivanjem.

Nadrealizam, ili njegovi refleksi, u određenom smislu dio su crnogorskog podneblja i svakodnevice što, opet, utiče na opredjeljenje slikara. Ove dvije pretpostavke važne su za tumačenje svijeta, naročito u ranijim djelima, i na zapisivanje stravičnih vizija (zemljotres, poplava, mrtve ptice itd.) preko kojih se Arnautović hvata ukoštac sa problemima crteža. Nerijetko je, rješava ih neobično i slojevito tako da čini najvrednija njegova ostvarenja.

Već je zapaženo njegovo zanimanje za apokaliptične scene i za inspirativni, pjesnički stav prema onome što ga okružuje. Kao da je slikar bez mogućnosti da nametne ljepotu sopstvenog stava ili jednostavno bez želje da se upusti u donkihotski pokušaj mijenjanja svijeta, odlučio da ostane iskežen na sve ono, u ljudskom smislu, deformisano, a prisutno i nepromjenljivo. On to čini duhovito i lucidno, sa očiglednim zadovoljstvom i zanosom, pa takvi listovi predstavljaju posebnu dragocjenost. Zbog toga i irealna intonacija u Arnautovićevom djelu ima prizvuka realnosti.

Vezivanje Anđelka Arnautovića za crtež je suštinsko, cjelishodno i njegova najadekvatnija vokacija. I u njegovim slikama se često osjeti dominacija crteža... Zato je to pravo lice Anđelka Arnautovića, i upoznavanje njegove istinske likovne vrijednosti.

Gotovo magični realizam **Slobodana Pura Đurića** (Cetinje, 1935) u mogućem prekomponovanju poznatih urbanih sredina na slikama, crtežima i grafikama. Sukcesivnim ređanjem predmeta i objekata kao da sve vraća iz nekog kataklizmičnog poretka, jasno i neoštećeno, ali u novim koordinatama i drugačije osmišljeno.

Pretumbani objekti pritisnuti su ponekad oblicima (pravilni, monumentalni krstovi, ptice...) koji imaju i konkretno i metaforičko svojstvo. Krst, kao "... *najsveobuhvatniji* od svih simbola", u vizurama cetinjske urbane specifičnosti, definiše ga kao prostor svetosti, ali, konkretno, i poremećenih vrijednosti i tradicionalnog uvažavanja. U određenom smislu, ovo mogu biti i angažovani iskazi, a svakako su više od pukog registrovanja vizija podsvijesti.

Dakle, iako se radi o jasno određenom topološkom prostoru u urbanim destinacijama, njihovi objekti su toliko čisti i geometrizovani, sa sjenkama rađenim kao geometrijske slike, da imaju atmosferu pretoplog, nestvarnog podneblja. Kao kad podnevno avgustovsko sunce natjera decu da ostave svoje razbacane igračke i pobjegnu.

Njegovi gradovi, zapravo njegovo Cetinje ima svu istinu podsvjesnih zakutaka. "Riječ je o pristupu nestvarnom urbanizmu - o idealizovanom gradu duboko zapretanom u naslagama nesvjesnog. Cetinje je za to posebno pogodno. I mada se i kod drugih naroda može naći sličan pojam grada - za Crnogorce je Cetinje međaš u odnosu na koji se vrijeme mjeri..." (O. Radulović)

**Drago Dedić** (Orahovo, 1937) - Dedićev crtež u najranijoj fazi je gotovo realističko poštovanje inspirativnog objekta u narativnoj figuraciji, čiji se volumen oblikuje koncentracijom tačaka. Figure ili portreti, uglavnom prijatelja, pisaca, novinara i javnih ličnosti uopšte, rađeni su kineskim tušem na papiru u boji ili kartonu. U početku su imali statičnu kompoziciju, koja se iz čvrstog jezgra širi i dobija mekši tretman ka ivicama. Često se priča svodila na govor tijela (kod učvorenih aktova) ili portreta prijatelja, kompozicijski povezanih arhitektonskim detaljima ili prepoznatljivim lokalnim elementima prirode. U toj simbiozi Dedić je računao na narativnost i miks lokalnih kulturnih i političkih ličnosti, pa danas imaju svojevrsnu dokumentarnost.

Početak osamdesetih tu narativnost i jednostavne geometrijske elemente mijenja kompletnim vizantijskim graditeljskim kompleksima, kao jezgru kompozicije, po čijem obodu opet inkorporira portrete prijatelja (*Spomenici* itd). Iako sve češće koristi tuševe u boji, i dalje ne ostavlja ni parče praznog prostora, već kao vezivno tkivo koristi modelovane međuprostore.

Od polovine osamdesetih smanjuje broj portreta i poprsja i kompoziciju češće formira praznim prostorom između. To posebno dolazi do izražaja kod slika, đe umjesto modelovanja tačkom, koristi crtime.

O ovim crtežima Alan Boske, piše: "Iznenadujuć element u svemu ovome je da u sredini svih ovih ljudi i čudovišta otkrivamo vrstu zaštite. Mi smo, prema tome, neprobojni. Mi nismo mi. Mi pripadamo tragičnom folkloru. Kao u dobro poznatoj poslovice, pakao nije u drugima, u nama je, i uprkos nama presađen je u druge. Nema načina da pobjegnemo od značenja Dedićeve umetnosti".



Dedićev opsesivni miks globalnog i lokalnog ili "tragični folklor" ostaje konstanta njegovih crteža, koja se, u logičnom slijedu, prenosi i na ulja.

**Milenko Žarković** (1940) se od samog početka opredijelio za grafiku. Još u prvim listovima izražena su njegova interesovanja za "prepjeve" crnogorskog kamena i atmosfere ovog podneblja. Uspijeva da usavrši kompoziciju i kolorističku stabilnost. Njegov ekspresivno-simbolički likovni postupak sadrži nečeg i od Lubardinog zamaha iz vremena oko 1950. godine. Naročito u ciklusima *Tragični trenuci* ili *Ptice rugalice* đe se upušta u suptilno usklađivanje vizija kroz predmete-simbole. Dok su ranije imali više epski prizvuk kao što je to u nekim *predjelima* i sl., kasnije, pokazuje potpuno interesovanje za figuraciju. Uz to, sve je naglašenija lirski intonacija, ali često nalazimo i refleksivnu podlogu: nagriženost modernog intelektualca uključenog u neumitni progres a, istovremeno, naklonjenog korijenima svoje idilične prošlosti...

**Ratimir Pušelja** (Šavnik, 1941-Celje, 2015) je bio jedan od onih čije stvaralaštvo je Crna Gora samo povremeno srijetala. Stvarao je i živio u Celju, đe je ostao poslije završenih studija na Likovnoj akademiji u Ljubljani.

U početnim djelima snagu lične izvornosti ostvaruje u sferi opštih tendencija ka novim estetskim iskazima i stvaranja na osnovu prava sopstvenosti. To je vrijeme kada Pušelja, uporedo sa pedagoškim radom mjeri snagu svoje umjetnosti u neupitnom mjestu oslonca u opštoj krizi duhovnosti. Ta estetika ličnog kao temeljnog prava u stvaranju pokazuje se u listovima ogoljenog pokreta. Način realizacije tih ranih grafika Ratimira Pušelje ispoljavaju jasno opredjeljenje za pedantnom i čistom izvedbom, besprekornom u razuđenoj formi pokreta. U ovom tretmanu pokreta, ne podliježe obaveznoj predstavi novog, jer se ništa novo više ne može pronaći u slikarstvu. Ali to pronalaženje pokreta ljudske figure u tekovinama likovnog stvaralaštva, djeluje kao psihološki i njegov prirodni nastavak. Zato je u posvećenom tretmanu pokreta ide dalje u nastavljanju niza i približava se psihološkom određenju predstavljenih tema.

„Unatoč našem znanju o tragici konfliktna motivacije u priči o Euridici (slikar joj odsiječe glavu, oduzimajući joj središte duha) što susrećemo već u njegovim „Obezglavljenim horizontima“ iz godine 1973.), unatoč našem poznavanju karizmatičnosti Krista (slikar okrene križ glavom nadolje, ostavlja ga ženskoj, suprotstavlja mu se potrošačkim kodom...), ako spomenem tek dva autorova sadržajna polazišta, ostaju Pušeljin slike zagonetne. Srazmjerno lako čitljiva simbolika predstavlja samo njegov prvi, vanjski sloj. Otkrivanje prisutnosti mitologije kao sadržajnog veziva između slikarevih razmišljanja o egzistenciji i materijalne pojavnosti boje i oblika prepušteno je senzibilnosti oka i duha gledaoca.“ (Meta Gabršek-Prosenec)

Koliko je značajan taj Pušeljin eklektizam najbolje se vidi u razvoju savremenog crnogorskog slikarstva.

Svijet simbola na grafikama **Jakova Đuričića** (Jedini Bor kod Cetinja, 1942-Beograd, 2014) vezuje se za toponim *Jedini Bor*, selo u cuckoj vrleti, đe je "čelom počnuo", i proveo detinjstvo među zmijama i leptirima. Vizije ispod bliskog neba nad katunskim kršem formirao je život jednog *jedinog bora* čije su gorštačko dostojanstvo ukrašavali veličanstveni oblici kratkog života - leptiri, svici i ptice.

Jedini bor i krhku vječnost života u njegovoj auri Đuričić nosi kroz stvaralaštvo na svim svojim putevima. Poetski imidž detinjstva nije samo tematski opredijelio njegovo djelo; vizuelizacija sjećanja oslanja se najviše na boje i forme floralnih i zoomorfnih oblika. Sve ono što je od tih vizija razgradio tuđi predio, u kojem su se lako mogli pogubiti oblici života što krasi Jedini bor, sabrao je u riznicu svoje izrecivosti za novi život. Sve što su rastočili neki drugi prostori Đuričić je kristalisao da ostane u neprolaznoj čvrstoći novog oblika.

Motivi su filtrirani i modifikovani prostornom i vremenskom distancom i neprikosnoveni su znakovi lirske ispovijesti i lične arheologije. Đuričić svoju snagu temelji na odluci da neizgovoreno kaže simbolima. Finoću iskaza oslanja na rješavanje grafičkih problema za, kako sam kaže "... vječito traganje za nekim drugim stanjem, da se osjete ritmovi i transformacije brda, da se sazna šta je sa druge strane, iza bukvalne fotografije". Mnoštvo *Jedinog bora*, svijet probuđene imaginacije, susreta koji bi mogli biti ili/i jesu u "*pjesmi nad pjesmama iznad jedinog bora*", traje u egzotičnim bojama na suroj obrazini kamenjara. To naizgled golo, ispošćeno poprište, puno je susreta i dodira, igre i boja, ljubavnih nagovještaja i erotskih uzbuđenja... Svi ovi višeznačni simboli, govore o bogatstvu života i njegovih složenih oblika u krhkim bićima vječitim pobjednicima nad ljudskim stratištima. Da parafraziramo Malroa: na mrtve gubitnike i pospale pobjednike poslije svakog boja slijeću vječiti leptiri.

I ovđe na "*mrtvoj straži*" Jedinoga bora u cuckoj vrleti buja kratki život bića veličanstvenog traga. Đuričićevi iskazi su dati u "distihu" dalekih asocijacija, kroz dodir dvije mitske vizije i vječite igre ljubavi "*s jedne i druge strane jedinog bora*". A "*emotivni susreti*" su daleko od banalne priče i folklorne pikturalnosti izraženi jakim tonovima "aktuelnog i neprolaznog likovno-jezičkog fenomena". (S. Bošnjak)

**Mile Gozdanić** (Ponori, 1942), diplomirao je na ALU u Beogradu, na odsjeku grafike u klasi profesora Miodraga Rogića, 1972. Postdiplomske studije završava na istom fakultetu, kod istog profesora, 1974. Radi na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu, na odsjeku grafike, gde je izabran za redovnog profesora grafike i crtanja 1995. godine. Godine 2000. je izabran za redovnog profesora za grafički dizajn, na Fakultetu likovnih umjetnosti na Cetinju, gdje od 1990. predaje grafički dizajn. Član je ULUS-a. od 1973. godine, ULUCG-a od 1996. godine i DANU.

Organizovano mu je više samostalnih izložbi od kojih su značajnije u: Galeriji "Grafički kolektiv", Beograd, 1973; Galeriji "Grafički kolektiv", Beograd, 1981; Galeriji "Lazar Vozarević", Sremska Mitrovica, 1982; Galeriji "Kulturni centar Beograda", Beograd, 1993; Galeriji "Andrićev venac", Beograd, 1993; Galeriji FLU, Beograd, 1995.

Svojim radovima je učestvovao na čitavom nizu pozivnih izložbi kojima se prezentirao kvalitet jugoslovenske grafike i dizajna (u zemlji i inostranstvu). Uradio je tri mape grafika. Dobitnik je više renomiranih nagrada, od kojih su značajnije: Nagrada Ok tobarskog salona za grafiku, Beograd, 1975; Otkupna nagrada na V trijenalu jugoslovenske likovne umjetnosti, Beograd, 1977; Veliki pečat grafičkog kolektiva, Beograd, 1978; Nagrada za slikarstvo HercegNovskog zimskog salona, 1998; Nagrada "Milunović, Stijović, Lubarda" ULUCG - a, Podgorica, 1999; dobitnik je više značajnih nagrada u oblasti grafičkog dizajna.

U dosadašnjem opusu Mileta Grozdanića podjednako su zastupljene tri likovno-umjetničke discipline: slikarstvo, grafika i dizajn. S tim u vezi, primijetan je visoki Grozdanićev respekt koji gaji prema svakom od navedenih medija. U opštem stavu prema ukupnom stvaralaštvu, on sadržaj svoje umjetnosti usaglašava s idejom o otkrivanju najsloženijih i najsuptilnijih segmenata čovjekovog bića, u njegovoj iskonskoj i istorijskoj projekciji. Toj opštoj ideji potčinjena su sva njegova istraživanja u sve tri medijske oblasti - slikarstvu, grafici i dizajnu. Maštovit je i istovremeno racionalan crtač, sa izrazitim smislom za jake kontraste kojima stvara dramatične projekcije simboličkih prizora. Jezički modeli njegovih slika i grafika pokrivaju raspon od ekspresivne figuracije.

**Veselin Banjević** (Cetinje, 1946). Završio je ALU 1970. u Beogradu, u klasi profesorice Ljubice Sokić.

"Kamene fasade, vedute gradova, simboli crnogorskog pejzaža, spletovi maslina i međa, anatomija tijela i replike umjetničkih djela (arhitekture, skulpture i slike) su ustaljeni motivi mojih dela." Ovaj tematski sloj Banjevićevih ostvarenja, međutim, ne obuhvata grafiku i crtež, koje su neko vrijeme trajno angažovale njegovo umjetničko djelovanje.

Grafika inspirisana stihovima poeme *Zloslut*, velikog crnogorskog pjesnika Mirka Banjevića, njegovog oca, je potpuno u službi jedne umjetnički već obrađene teme. Vizije su najsličnije deliričnoj magnitudi, koja se u vrhu kovitlaca završava pticolikom a neđe i homoidnom formom. Kad je to "epicentar" iz kojega u prostor vrcaju nemirne putanje, nema ni iluzije završetka vijugama stravičnosti. Čak je i glava, koja kao bez čapre dočekuje strelice zloslutnog ćukanja, više kruna jedne uzavrele emocije, nego njeno izvorište.

U listovima sa motivima arhitektonskog nakita romaničkih ili gotskih građevina Crnogorskog primorja, u jednom ili najviše dva tona, kovitlac se usmjerava u kanelure, rozete, vajarske tvorevine ili usitnjenu, prepoznatljivu siluetu mase. Postupni prelazak na polihromne listove odvija se preko beogradskih veduta ili pejzaža iz Boke Kotorske.

Slike iz ciklusa gradovi (Beograd-gradovi Evrope) su mu uvijek u okviru jasnog pikturalnog utemeljenja i neoromantične osjećajnosti. Ona se intenzivira motivskim svođenjem i prelaskom na slikanje riba, guštera, kornjača, rakova, škorpija, školjki ili morskih ježeva i spiralnih puževa. Radeći ih kao replike istovjetne kompozicijske sheme, paletu smjenjuje u "vrtoglavom" ritmu i kompletan ciklus postavlja kao čvrsti niz multiplikovanog objekta. U ovom umnožavanju podaci prirode i uobičajene vizije nestaju u česticama kolorističkog vatrometa.

Multiplikovanje arhitektonskih objekata pedantne kompozicione strukture, podsjeća na replike majstora impresionizma, Kloda Monea u prvom redu. "Ako je Moneov zaštitni znak Ruanska katedrala i serija slika njene fasade u razno doba dana, Banjevićev bi mogao da bude neka beogradska palata..." (Nenad Nikolić)

Preko pikturnog oživljavanja pećinskog crteža opet koristi "zadatu temu", uživajući u njenom izazovu.

Najveći izazov u tom smislu, značila je mogućnost koju su mu pružili prazni ramovi stropnih slika Tripa Kokolje, poslije konzervacije kompletnog ansambla u Gospi od Škrpjela. U blind ramovima rađenim rukama velikog baroknog majstora, Banjević je osjetio prisustvo svog dalekog pretka. Naslutio je njegove biblijske zavjete, ljepotu puta i vizije kroz koje je vrijeme prostrujalo. I naslikao ih je ponovo, u okvirima će još uvijek traju obrisi njegovih dodira. "Banjević je ne reinterpetator već arheolog i likovnih i duhovnih slojeva koje je Kokoljin opus zarobio. Njegova ruka kao da je sljuštala nanose boja i s druge strane praznine sagledala izvorište iz kojeg potiče svaka likovna vizija." (Don Branko Sbutega).

Banjević je u Kokoljinom ciklusu "ostavio" istu dramatiku i kompozicione sheme. Kao da je prepoznao prvi otisak starog majstora, pronašao ga u slojevima s druge strane platna i ponovio ga kao sloj dragocjenosti čiju je boju vrijeme ispiralo.

Veselin Banjević živi i radi kao samostalni umjetnik u Beogradu i Stolivu (Boka Kotorska) će ima atelje.

Crteži **Kemala Ramujkića** (Titograd, 1947) su ogoljele i neskrivene priče, narativni izvor iz ateljea, i preobraćene teme slikarskih izrecivosti. Jasan i spreman za proučavanje, dobrovoljno nudeći materijal iz svog ateljea i boravka među strastima i pokretima, kako bi ih u nekom "ludom filmu" dao odraz u ogledalu narušene funkcije. Struktura crtačke skaski ima često sličnu personalnu samobitnost (koja se ponekad može naći i na Ramujkićevim slikama) što služi i motivskoj koheziji i održavanju provjerenog crtačkog nivoa. U tom smislu, karakteristični su mitski hibridi (kombinacija ljudskih, životinjskih, ali i samo antropoloških primjeraka). Na izložbi u multimedijalnom centru u Novom Pazaru 2009. godine, će je predstavio neprikosnovenost crtačkog bića, Ramujkić odaje najluđe kombinacije sopstvene osjetljivosti i osjećajnosti jednog brzometnog narativnog dijela svoje slikarske radionice.

U ovoj seriji figure i njihova smisaona artikulacija dobijaju jasnu "direktivu" autoportretskog prisustva, odnosno slikara u ateljeu među personažom sa svojih crteža. Tu poziciju majstora u svom ateljeu, Ramujkić koristi kao putokaz na raskrsnici fikcije i realnosti.

Ramujkićevi crteži, posebno iz perioda prve decenije ovog vijeka, stvaraju se kao iskustveni sloj, ali fiktivno korigovan. Otud, i oni hibridi (animalni i homoidni) i kombinacije treba shvatiti kao jaki nagon za ljepotu čuvanja "slatkih strasti", ili sličnih psihičkih raspoloženja. Tako svom crtežu i motivima daje kulturni karakter, ponavljajući manje-više čitljive simbole iz svog slikarstva. To su Ramujkićevi likovni fetiši, koji crtež uvijek ostavljaju u smisao isprovjedaonice.

**Krsto Andrijašević** (Balosave, kraj Niksića, 1948): "Kreativna snaga erotike pokrenula je zaumnu neodređenost svijesti, oslanjajući se na emotivno iracionalnu sopstvenu projekciju duhovitosti, koja počiva na nevinom humoru". (O. Radulović). To je produkt "saradnje" sa prirodom, poštovanjem prirodnih svojstava drveta i uključivanjem grafičkih elemenata. Kako dalje lijepo konstatuje Radulović "...osmišljenost otvorenog umjetničkog koncepta vidljiva je i na mjestu izmjene unutrašnjeg i spoljašnjeg značenja, tamo gdje ikonografija prelazi u simboličko značenje samog artizma - jer naivnost svemu daje blaženost, nevino i iskreno promišljene likovne stvarnosti."

I u crtežu i akvarelu insistira na pojednostavljivanju forme i naivističkoj komponenti. Figure su slikane izrazito jakom linijom, pojednostavljenom arabeskom i često deliričnim potezima. Pritom, fascinacija vizuelno uzbudljivim detaljima ljudskog tijela (koja ni u nagovještaju nema vulgarnosti), je više uzrok naglašene simboličke izrecivosti. U "...tim plošnim modalitetima, Andrijašević se mnogo eksplicitnije usmjerava prema ženi, odnosno prema muško-ženskim relacijama... I gotovo sve te figuralne individue realizovane su kao monohromne linearno-šematizirane arabeske." (S. Slovinić)

Tamo će figura nije definisana čistom arabeskom već tamnom plohom ili gotovo bezličnim klupkom, učvorenim širokim linijama sa dva tri akcenta crvene ili zelene, osjeća se potpuno spontano registrovanje kreativnosti. To mjestimično djeluje kao katarza ili ritualno povlačenje linije, koja je graničnik sakupljenih podataka. Ponekad se figura formira "deliričnim" kratkim udarima crne i žute, ili se pojavljuje monohromni nanos i, u okviru jasne ideje, daje čisto simboličko govorenje.

Furioznost ritualnog zanosa i spontanosti, koja se registruje zvučnim i odsječnim tragovima boje, je klasična opijenost činom slikanja. Andrijaševićeva dvodimenzionalna simbolika, ima infantilistička svojstva i energiju spontanosti i, u sadejstvu sa jasnim likovnim promišljanjem erotike i pojedinih segmenata ljudskog organizma, koje slika čistim akcentima (srce, grudi, oči, kosa, ili, uopšte, akt...), iskazuje neusaglašenost njegovog odnosa sa stvarnošću.

Svaka Andrijaševićeva vizija je simbol, i kardiogram uzbuđenog čistog srca. Zato je ova umjetnost jedinstvena u prostoru i vremenu uspona crnogorske umjetnosti.

**Rudi Goga** (Ulcinj, 1948) je u udaljavanju od podataka realnosti, koji se uočavaju, prije svega, u radovima sa figuralnom tematikom, blizak ispisivanju bespredmetnih formi... Zato ikonografsko opredjeljenje Goginih radova, od prepoznatljivosti do asocijativnih formi, može se smatrati i kao uticaj njegovog dvogodišnjeg boravka u ateljeu Jozefa Bojsa, ali i posmatranjem aktuelne jugoslovenske likovne scene. Crteži i grafike, i monotipije, često su čitljiva artikulacija Goginih figura, utemeljena na ekspresiji madona predistorijskog doba i korelaciji hipertrofiranih i atrofiranih djelova figure.

Ovi besprekorno urađeni crteži, realizovani na formatima galerijskog opsega i sivoplavoj tonskoj gami, podsjećaju na ekspresionističke tekovine savremene umjetnosti. To je prostor mizerabiliteta i melanholije. U crtežima, đe je linija tanka i sigurno vođena, sa blagim

modelovanjem javljaja se približavanje formalnoj predmetnosti. Tu su i figure, kojima ne treba lice.

Nikad Rudi Goga nije napustio govor slikarstva i vrijednosti klasične likovnosti. Čak ni sedamdesetih kada se intenzivirao pritisak na njih zarad novih tendencija, i kada je jačao pritisak i na petrificirano crnogorsko savremeno likovno nasljeđe.

I, uvijek je ostao privržen motivu ženske figure, i to onoj vječitoj inspiraciji započetoj duhom predistorijskog pretka, sa ili bez lica sa naglašenim osobinama tijela i materinskih govora, koji su gospodarili i maštom davnih stvaralaca. Sve te "klasične forme" su nasljeđe mediteranskih obzora, u kojima je Goga utemeljio svoje djelo. "...Deformisana, koščata, ispijena, skeletna, kao kod Đakometijevih skica, u vertikalnoj impostaciji, i kada leži, naginje se, kleči, u svim mogućim i nemogućim kretnjama, nekom čudnom zamamom plesu. Goga istom ekspresivnom žestinom budi u nama sjećanje na arhetip, prve slike zabilježene negdje duboko u pećinskom mraku pod drhtavom svjetlošću baklje". (A. Miranović)

Vizije **Sava Braunovića** (Titograd 1950-1988) u misterioznoj svjetlosti podliježu zakonima imaginarnog bestijarijuma među prepoznatljivim arhitektonskim elementima. "Ne znam koliko je bio pobožan, ali znam da se pred slikarskim platnom i šankom osjećao kao vjernik pred oltarom. Sve je radio monaški, tiho i bez uzbuđenja..." (N. Vujošević) U ovoj kratkoj opservaciji sažeta je kompleksnost Braunovićeve stvaralačke avanture. Ona je započela dosta kasno, krajem sedamdesetih (pojavi se prvi put na *Likovnim susretima* na Cetinju) i trajala do konca kratkog mu života (1988), dakle svega desetak godina.

Likovno obrazovanje nije sticao mimo svog ateljea, đe je, zahvaljujući talentu i jakoj potrebi za vizuelnom naracijom brzo dolazio do "obrade" karakterističnih tema sopstvene ikonografije. A to su bila traumatična stanja njegove stvarnosti. Iz boemije i haosa je direktno ulazio u stvaralački čin, otkidajući komade svojih surovih prostora i bića što su se mravila po njima. Uvijek je između teme i strukture njegove ličnosti stajao znak jednakosti. "Kroz prizore s one strane realnog on skoro neosjetno provlači blagi romantičarski zanos; kroz svu tu tjeskobu urbanog života i prostora (bez prostora) na momente bljesne intimistički doživljeni detalj; ili pak, kroz razvaljenu čeljust punu krika, skoro s istom izražajnošću i pažnjom on nalazi spremnost da definiše fino estetizovani, konstruktivistički zahvat na slici, itd. Zahvaljujući možda urođenoj melanholičnoj crti u njegovoj ličnosti, taj čemerni svijet nikad nije podivljao i nikad nije bez svoje specifične ljepote ostao". (D. Radovanović)

Određenu "ljupkost" mučeničkih prostora čini populacija "bakterijskih" nemani - žohara, ptica, mrava... uznemirenih svjetlosnim zrakom u svom carstvu. Samo je ponekad iz svijeta mračne intime, iz zakutaka svoje zasjenčene ličnosti Braunović obdanjivao minotaursku divljač. Ni ona, kao dio lične mitologije, nije bila predmet pukog "zapisivanja doživljenog"; reklo bi se, dio je genetskog sloja u nalazištu njegovih vena, i prepoznavanje nekih davnih prostora.

Ostajući dosljedno u sferi drastičnog prikazivanja sopstvenih "iskopina", Braunović je, u

likovnoj orijentaciji posvećen neoadrealističkoj vokaciji, odnosno aktualnoj dominaciji nove figuracije, i tragovima konstruktivističkih i arhitektonskih detalja.

Ljudska figura je bila motiv ranih crteža, uglavnom tušem, ponegdje laviranim, čije su se zakonitosti usložnjavale metafizičkim dislokacijama ili naracijom o mogućem jedino u njegovim sjenovitim prostranstvima. Zbog toga je uputnije konstatovati da motive crteža i ulja Braunović revnosno prenosi iz sopstvene "sive mase", iz tajnih vilajeta sa teško podnošljivom atmosferom... Međutim, u crtežima je ta atmosfera iskazivana "činjenicama", detaljima, đe su, za razliku od ulja, zgusnuti potezi gradivni izbor snažne psihološke tenzije. Nekako simbolično svjetlost stoji na početku i na kraju ovih iskaza. Prva je čista, drastično jasna, neumoljiva, a druga, dotaknuta strašnim krilom smrti, otkriva istom snagom svijet ispran boemijom i, da parafraziram R. Četković nekonvencionalno dozivanje slike, introvertne i hermetične spojeve koji su izraz kombinatorike, koncentracije i tišine.

Besumnije, dostignuti likovni nivo Savo Braunović bi lako održavao, odnosno nadgrađivao, zahvaljujući, prije svega raskošnom slikarskom posjedu koji ga je, i ovako kratkom avanturom svrstao u nezaobilaznu stvaralačku prepoznatljivost crnogorskog slikarstva XX vijeka.

Pošavši od ekspesivnog prikaza ljudske ili životinjske forme, uglavnom tušem na papiru, **Žarko Bjelica** (Nikšić, 1951) prati fantazmagorične vijuge, naprisutnije vokacije u crnogorskom savremenom slikarstvu.

Odmah je zapaženo da "njegove figure, rudimentarne i naknadne, nosioci su podsvjesnih sadržaja u kreativnom procesu bliskom stanju sna."

Sve te "strave djetinjstva", detalje priča o iskeženim nakazama, vukodlacima i izmaštanim nemanima Bjelica vizuelizuje jakim gestom, često ostavljajući formu samo u nagovještaju. To odsustvo domišljanja skaske ili bolje reći pravo autistične komunikativnosti, je konstanta njegovog rada. Od deformisanog stvarnosnog smisla i metaforične vrijednosti, ovi crteži ostaju do kraja u službi ekspresivne tenzije, koja se u nekim djelima pojačava kolorističkim udarima. Antideskriptivni sklopovi rađeni su prividnom nemarnošću, i to ne samo u pomjerenoj morfološkoj prepoznatljivosti, već u tehnološkom smislu.

Nalazeći prepoznatljivu poetiku zavičajnog Živko Nikolić je pisao: "Jezde obroncima Bjeličini krilati jahači, crni konjanici, po ukradenim daljinama... Kopita! Rzanje konja, bezglasnih, izgubljenih... Linija teče, Bjelica beskrajno snuje svoj trag, ostaju daleka, zagaravljena mliječna jutra."

Iako se u vizijama, koje sve češće obrađuje kombinovanom tehnikom (tuš, grafit, olovka, boja), ponekad mogu osjetiti nagovještaji sarkazma, njegovi iskazi nikad ne prelaze granicu ličnog značenja, odnosno difuznog raslojavanja sa ličnom znakovitošću.

"Crteži Žarka Bjelice s jedne strane odišu dečjom spontanošću, a, s druge mogućnošću dubljeg poređenja sa svim onim što je stvoreno u krugu 'crnogorske slikarske škole', misleći pre svega, na Dada i Toškovića. Bjelica je tu globalnu liniju fantazmagorije nadgradio jednom autentičnom 'antropološkom konstantom', obuhvatajući znatno širom i dubljom

metaforom i humorom egzistencijom bića i stvari i vidove ljudskog opstanka. To su autentične reinterpretacije poetika ekspresionizma i nardealnih obeležja življene stvarnosti". (Kosta Bogdanović)

Nakon godina crnog ili bijelog, ili, naravno, sivog, godina ratne svinjarije, često se u savremenoj crnogorskoj umjetnosti javlja potreba vraćanja optimizmu i bojama popularne, optičke, ili pokretne umjetnosti. I to, prije svega, po duhu.

Kod Žarka Bjelice, kao uostalom kod svih poštovalaca "sekundarnog materijala" sve je građa umjetnosti. Ti objekti sređuju sav kaos, dakle, ne samo ratnih otisaka već ostataka svijesti koja je trajala i razvijala se u oblicima sopstvenog pakla. Priča, opet, nije cilj, niti su predmeti izvan vremena i prostora - to su obični "elementi" svakidašnjice, koji neznatnim intervencijama preobučuju stvaralačku posebnost i prepoznatljivost. To su često simboli rustične kompleksnosti i detalji već zaboravljene stvarnosti. Koristeći ih kao podatke ili inspirativno jezgro izražajnosti, oni su dobili "pravi" smisao i u priči Žarka Bjelice imaju duhovite ili ironijske konotacije, "istine" objekata preobraćenih iz utilitarne upotrebljivosti i multiplikativnosti u uzvišenu unikatnost. U određenom smislu, objekti imaju aluzivne sadržaje.

Iako ova djela oboreni neprikosnoveni elementa klasičnog stvaralaštva, elementima etnografskog nasljeđa (mašice, mlin za kafu, mišolovka, preslica itd.) i otkrivaju tzv. "maestralnost predmeta" i radost igre iz koje se pojavljuje novi smisao - pravo na uzvišenost običnosti.

Metamorfoza običnog "kućnog inventara", bez pretjerane narativnosti svedena je na lucidni nagovještaj, na zadovoljstvo stvaranja i preobražaja.

Crteži **Ilije Burića** (Nikšić, 1951) su insistiranje na istom motivu i sažimanje perceptivnih elemenata na ono što je najlogičnije nazvati duhovnom linijom. Ona je neujednačena, nemirna kao putanja varnice koja izlazi iz sugestivnog zatamnjenja. Fiksira pokret ali ga i produžava, i razdire formu ne uništavajući njen smisao. Jaka je, na momente nečista, i vučena sa toliko emocije da olovkom cijepa strukturu papira.

Polazna prepoznatljivost jedinog motiva Burićevih crteža (on kaže portreta) krave vremenom se osipala u bjelinu ili stapala s crnom grudvom; taj lik krotke životinje je urastao u slikarev zglob, i oslobađa se kao *crni trag svjetlosti*. Negdje se, kao sugestija, u crnom klupku javlja samo kralje oko i u gotovo apstraktnom kolopletu jedini je prepoznatljivi otisak vječitog motiva. "...u tom kretanju vidim samo gomilu linija, linija, linija, koje se pretvaraju u jednu tamnu površinu, a ipak nastojim da ona diše, da se odvoji od te podloge." Svoju "tamnu površinu" Burić povremeno razbija rijetkim akcentima tamnocrvene. Ponegdje je to kratak odsječan potez, negdje usamljena linija, jaka i ona kao varnica, kao zarez ili vijuga rastrojastva.

Burićevi portreti su nešto što se ne može definisati sa uobičajenog stajališta; ali, svaki jeste izolovani, neponovljivi figuralni podatak. Čak i u njihovom galerijskom prezentiranju. "Lik još (i uvek) na ovim crtežima postoji, ali umesto opisa kao da iz sugestivnosti njegove predstave umetnik želi da crpi onu energiju sopstvene vitalnosti koju uključuje u nastanak



crteža, koju upravo dokazuje tim svojim stalnim vraćanjem na prvobitnost procesa crtanja". (J. Denegri)

Crteži istog lika su, na neki način, multiplikacija, a svaki je neponovljiv, jer "...neizvodljivost takvog pregnuća dolazi od nemogućnosti ruke da istovjetno prati, emociju... To ocrtava smisao veoma rasprostranjenog sadržaja prerušenog u likovnu enigmatiku nastanka umjetnine, u proces rada koji treba da prikaže ponovljenu emociju. Na izmaku spoljašnjeg sloja umjetnine, nalazi se unutrašnje značenje - ishodište retro-automatske kreacije postmodernizma, u kome stalno obnavljanje stvaralačkih modela proizilazi iz raskoši poznatih motiva, oblika, tonske orkestracije" (O. Radulović). Bezbrojno repliciranje svete životinje u crtežu (koji ne zahtijeva iluzionistički prikaz), pojačava univerzalnu simboliku tematike. Iako ove likove Burić ne mora tražiti nigdje van svog zgloba, jer nema detalja na toj sakralnoj glavi koji ne može naći u njemu, svaki susret sa svojom opsesivnom temom koristi za novo traganje.

Podvižnički odnos, i hroničko registrovanje jedinstvene figurativnosti, često ne ostavlja ništa od njene prepoznatljivosti; čak ni u nazivu, pa bi se, ukratko serija njegovih crteža mogla definisati kao emocija popunjena linijom.

Odavno u crnogorskoj umjetnosti nije bilo crtača koji je takav naboj dao svom potezu i sa toliko sugestivnosti nametnuo vrijednost svog viđenja objekta.

Veliki slikarski potencijal što ga je dokazivao početnim djelima, **Pero Nikčević** (Stubica kraj Nikšića, 1951) je u Crnoj Gori samo djelimično realizovao. Pred odlazak u Pariz, svoje životno i stvaralačko odredište, radio je figure sa osobenom deformacijom koja je imala uporišta u apsurdnim, teško čitljivim "porukama". Grubom linijom ispisivao je temu (sličnu nekom već viđenom fragmentu), ali, ipak, lično znakovitu i sasvim intimnu. Čak ni preko naziva nije bilo ulaska u njenu narativnost.

Tijela su slikana gotovo plošno, sa slabim modelovanjem. Iskazi u nadrealnim vizijama sa ekspresivnim elementima bazirani su na potpuno "otkačenoj" narativnosti. Rađeni su, često "izvorno", gotovo nagoniski. Kako sam kaže: "Instinkt treba poslušati i ostvariti, treba biti pošten sa sobom i neke akcije koje smo uradili nekolicke decenije ranije, tek danas možemo da shvatimo. Tada nam nije bilo jasno, ali nam je instinkt govorio da treba tako."

U portretima je blizak metafizičkom verizmu.

Te iracionalne priče znatno je "pročistio" u slikama poslije devedesete, kada je tematski primat dao pariskom podneblju, posebno atraktivnim romantizirajućim urbanim detaljima. U *Mansardi* vrata su jedinstveni i jedini motivski cilj. Mada u neobičnoj postavci, još uvijek ima deformisane narativnosti, u dekorativnim elementima (cvijeće, sklopljena tenda, pokućstvo koje se vidi kroz otvoreno krilo, jednostavna metalna ograda...) ostaje potpuno vezan za podatke iz okruženja i uobičajenu percepciju. Narativna struktura je ostala u istoj mjeri, možda je i pojačana, ali bez teške čitljivosti.

I u *Kompoziciji* je narativnost primarni sloj. Metaforična je i podijeljena u teško spojive i čitljive segmente, kao na nekoj nesređenoj ikoni sa žitijem stabla života. "U svoj toj isprepletanosti odlomaka sadržaja, izdvajaju se čempresi, pod užarenim podnevnim nebom

južnog podneblja, zatim, dvije nage figure žene i muškarca, ali i gmizavci i pticolike i ribolike spodobe." (O. Radulović) Pet čempresa je vitkim siluetama usječeno u narandžasto sunce na blijedom nebu, i vezivno tkivo su u simbolici priče koja se bazira na često korišćenoj tematici Erosa i Tanatosa. Sva narativna energija, čiji intenzitet jasno prati gusti koloristički namaz centralne vizije sa čempresima koji *nepokvarljivom smolom i zimzelenim lišćem evociraju besmrtnost i uskrснуće.*

Boravak u Parizu mu je, opet po istoj ispovijesti B. Bogavac, ukazao stvarnu liniju: "...cretež ne postoji kao linija, naprotiv postoji kao put noža koji reže materiju, u toj materiji je ta linija, rezana kao mačem. Ona sama govori, ta rezana linija. Neke moje izložbe su izrezane... spremanje za crtež je vježba. Zato sam mnoge crteže uništavao za vrijeme studija jer sam mislio da su to treninzi, međutim oni mi se sad vraćaju u obliku, ne perca i olovke, nego noža." Niko bolje nije iskazao status svog crteža.

Pero Nikčević se oko 1985. okrenuo skulpturi. Jedno vrijeme je, radeći u Monteksovom keramičkom ateljeu u Buljarici ponekad, uz oslikavanje neobičnih formi vaza, koje su bile u opštem saglasju sa njegovim slikarskim djelom, radio i kamernu skulpturu u terakoti. Ponovna potreba za trećom dimenzijom rodila se kad se zaposlio kao animator keramike u rekreativnoj službi fabrike Reno.

Ipak život i djela Pero Nikčević je opredijelio Parizu.

**Dimitrije Popović** (Cetinje, 1951): "Crtež je medij koji mi omogućava da se najpotpunije izrazim... Koristio sam njegove različite artikulacije - od finog crtačkog tkiva do kontura koje održavaju jaku tenziju, to jest - napetost tijela..."

Još od najranijih radova, s početka sedamdesetih (*Lice sa žabom, Doba puberteta, Tišina, Noć...*) opredijeljen je za poetiku velikih - od Grinevalda do renesansnih majstora.

Već prvim cjelovitim ciklusom (*Eros i Tanatos*), to je očigledno, ali ne da bi prepisivao vrhunce već da začuđujućim slastima seksa da težinu zbilje, a opojnim drhtajima jači grč beznađa - poslije cilja ulazak u besmisao. Seks je zašao u svečanu salu krivih ogledala, u jezu činjenica i razgolićavanja pjesničkih trivijalnosti. Ostala je stravična - stvarnost: lijepim crtežima, prikazana su isprepletana phtijska tjelesa, krastave oči i nabrane krge, smrad znoja...

*Erotika* je prvo cjelovito, zaokruženo Popovićevo tumačenje realnosti postupkom starih majstora, prvi njegov izazov avangardi savremene umjetnosti - *avangardnost klasike*. Najosjetljivija strana života, svedena na elementarnost, na činjenično stanje osporenom ljepotom, na crtežima *Erotike* dobila je neminovni refleks svoje posljednje bitke. Svedena na puki dodir kisjelkastih tjelesa, ima smisao vapijuće iznemoglosti; tim porazom stigli smo u predvorje jeze, tamo će su nas već jednom vodili Homer i Dante. Samo, ovo više nije druga strana života, neke sjenke raspoređene odlukom božanske gorčine, jer slikar nije išao dalje od naše stvarnosti. To je groza prepisana sa naših zatvorenih kapaka.

Vezujući se ciklusom *Leonardovim tragom* još čvršće za klasiku Dimitrije potencira svoj usamljenički opus. Ustvari, ulazi u veći izazov kompletirajući na jednom mjestu saznanje velikog Toskanca. Leonardo je poznao anatomiju, drugu stranu smješka i anđeoske

ljepote, mehanizam leta i razvoj embriona, uzrok bola i snagu prezira. Ali, stvorio je pojam renesansne ljepote. U kompleksnosti velikog pretka Dimitrije identifikuje biće svog vremena: leprozne anđele, krastave madone, nedovršene ljepotice, nadute heroje, srozana božanstva i božanske životinje. Dopisuje kafkijanske znake, potencirajući ljepotu i veličanstvenost likovnih vrhunaca renesanse.

Posebno mjesto u njegovom opusu, pripada ciklusu *Omaggio a Dante*. "Ono što me je privlačilo u *Božanstvenoj komediji*, točnije rečeno u *Paklu* ona je unutarnja ekspresija Danteovih poetskih slika. U njenom sam inefalnom funkcionalizmu nalazio inspirativno izvorište za moje kompozicije".

U ovom slijedu *Judita* je i likovno i smisaono najcjelovitiji ciklus crteža Dimitrija Popovića. Samo površno dotičući sudbinu zanosne judejske udovice i Nabukovog egzekutora, kroz sublimaciju likovnih vrijednosti iz prethodnih cjelina, sažima i njihove misaone komponente – erotiku i umiranje. Otuda nagost Juditina i sijamska povezanost dva lika. Ona se ne diči otkinutom glavom pijanog Holoferna već slodostrasno čereči ono što je ostalo, zavlaci prste u meku potkožicu i primiče se, izdisajnom strašću, poluotvorenim očima žrtve. Zar i ona ovđe ne prolazi mračni put od heroja do žrtve? Nije to ilustracija ili tumačenje biblijskog teksta, niti tumačenje bilo koje Judite starih majstora. Dovoljno je sjetiti se Botičelijeve slike iz Galerije Ufici u Firenci, zanosne, nakinđurene, zdrave renesansne ljepotice u dugim plavim haljinama sa krvavom sabljom u ruci i sluškinjom koja na tjemenu nosi glavu ubijenog, obraslu u gustu dlaku. Jedina veza im je odrubljena glava – znači, smrt. Ostalo su drastične razlike stvarnosti koje slikaju.

Inspirisanost biblijskim ženskim likovima (pored *Judite* uradio je cikluse *Marije Magdalene* i *Salome*), sam pojašnjava: "Prisutnost, odnosno dominacija ženskog lika u umjetnosti, od Vilendorfske Venere do Merlin Monro nije slučajna. Jednostavno kazano, žena je inspirativnija od muškarca i svi ženski likovi s kojima sam se do sada bavio imaju, uz erotizam i senzualnost, jednu tragičnu sudbinsku crtu, što njihovoj ljepoti i zavodljivosti daje poseban karakter. Kod ove tri spomenute biblijske žene očituje se kao i kod svake, na specifičan način, prožimanje erotizma i smrti, profanog i sakralnog, senzualnog i mističnog".

Malo je slikara koji su rječitije svjedočili o svojoj umjetnosti od Dimitrija Popovića. Eseje o svojim opsesivnim temama, objavio je u više knjiga što značajno dopunjuju priču i o njegovom djelu i vječitim temama umjetnosti uopšte. Uz, naravno, brojne razgovore za različite medije.

Radovima na kvalitetnom papiru uglavnom olovkom u boji, fini volumen daje ljepotu mramornih reljefa. Ta ljepota uglačanih antičkih stela, najizrazitija je u ciklusu posvećenom *Merlin Monro*. Njen *Triptih* su lijepi crteži stravičnog rastrojstva, koje je od pop ikone XX vijeka ovđe ostavlja otiske vječnosti. Poljupci, karakteristične oči, grudi, tijelo i, usne, koje su bile simbol senzualnosti poslije odluke o konačnosti, djeluju i kao krik. Na crtežu legendarnog plesa nad šahtom ventilacije, u lepršavoj igri haljine, našao je raširena labudova krila. I dodao im stilizovani dugi vrat kultne ptice.

Početak osamdesetih godina nastaje ciklus crteža *Corpus Mysticum* (izložen u Rimu 1985. godine), dva crtačka ciklusa *Ole Dali* (povodom 100 godina rođenja Salvadora Dalija) i ciklus *Ave Mantegna*, takođe crteža, povodom 500 godina Andre Mantegne. S druge strane, i grafika (suva igla) je postupak koji odgovara njegovoj vokaciji.

Kako sam kaže: "Za razliku od crteža, ona ima jedan čisto sa tehničke strane kvalitativno nov način obrade, što u zavisnosti od teme daje posebnu draž i novu izražajnu dimenziju koja se temelji na postupku po karakteru tehnike veoma bliskom radirungu."

U razgovoru sa Ratkom Četković kaže da se grafikom počeo baviti sredinom osme decenije. Bio je znatiželjan i zaljubljen svoje ploče. Zato je svaki otisak ispratio od početka i kontrolisao ivicu svakog ureza.

Cjeloviti grafički ciklusi objavljeni su mu u izdanjima Zbirke Biškupić iz Zagreba: *Tačka otpora* (1978), bibliografska knjiga sa pjesmama Milova Danojlića, Biblioteka *Surla*, sv. 11, sa 16 grafičkih listova u 30 primjeraka; *Trag* (1979), grafička mapa, zajedno sa još osmoricom autora (četiri ploče velikog formata u tehnici suve igle); *Korda* (1980), grafička mapa (tehnika suve igle), 12 listova u 23 primjerka. Pored toga realizovao je više listova iz ciklusa *Erotika*.

Kompletan grafički opus dopunjuju grafičke mape, uz djela znamenitih književnih stvaralaca: grafička mapa *Traktat o ruci*, Ranko Marinković, (suha igla) Mladost Zagreb 1986; grafička mapa *Petar Hektorović 1487-1987*, 11 autora, u izdanju Galerije Politeo iz Zagreba; grafička mapa *Pariz, 1789-1989*, u povodu 200 godina Francuske Revolucije, 9 autora, takođe u izdanju galerije Politeo 1989; *Interpretacione Dantesce* grafička mapa posvećena Danteu, grupa autora, Padua 2001; grafička mapa *Kratka priča II*, deset autora, u izdanju Večernjeg lista, Zagreb, 1993; grafička mapa, *Dvojenje*, Luko Paljetak, suha igla u izdanju zbirke Biskupić, Zagreb 2002.

Konačno, povodom dvjesto godina od rođenja Petra II Petrovića Njegoša nastaje ciklus crteža *Misterijum Luče mikrokozma*.

Vizije ovog specifičnog omaža povezuje lovcenski masiv i mala kapela na vrhu, đe od prvog Dimitrijevog saznanja, počiva pjesnik svojim "vječitim snom".

I đe ga je ta memljiva samština na lovcenskoj stijeni, zaštitila od prometejskih orlova.

Ali, gromovi su sažegli ono što je mogla biti svetačka zasmrt prvog dostojanstvenika crnogorske poezije, čije strasti zavrijeđuju vječnost, ne samo zbog žudnje i prohtjeva puti koju nije mogao obuzdati, već zbog uvjerenja da se "tajna neba i stvarnost zemlje mogu simbolički izraziti ljudskim tijelom".

Dimitrije se jasno distancira od privida kojim se može ispuniti prostor.

Jer, preobražavanje samosusreta u stihove veličanstvene privremenoti, Njegoš je ostavio u epu koje je slikar prepoznavao hodajući njegovim stazama. Možda najviše "...nad ugašenim kraterom, "Vezuvije grdna žvala", prizivajući u sjećanje žive slike opisa Plinija Mlađeg o velikoj tragediji koju je 79. godine prouzročila erupcija vulkana".

*Misterijum Luče mikrokozma*, ima posebno mjesto u Dimitrijevom opusu. "Ono što čini osnovu na kojoj se koncipira ciklus... jest čovjekova svijest o kazni koju ispašta na zemlji "gnjezdilištu čovječije nesreće". On je vječno proklet. "Krasotu nebeskog voinstva smrtni