

Situacija osamdesetih

Nebojša Vilić

Aspekti recentne makedonske umetnosti

Na kraju svake decenije obično se rezimiraju događaji i pojave koje su se desile ili javile s ciljem da se izvrši izvesna analiza i da se donesu određeni sudovi i kvalifikativi. To će biti posebno provokativno za ovu deceniju osamdesetih godina, deceniju u kojoj će preobražaj ka slici/predstavi, kao najmarkantnijoj odrednici, biti od značaja za istoriju umetnosti kao i onaj koji je svojevremeno doneo američki pop-art, kada su simboli masovnih medija i kritički odnos prema njima zamenili sve egzistencionalističke i nihilističke pojave izama posleratne umetnosti; kao i *Gospođice iz Avinjona* u 1907. godini, ili Monetova *Impresija – rađanje sunca*. Ako je arhitektura nešto ranije, likovne će umetnosti baš u ovim godinama izgraditi svoje postmodernističko tumačenje pojava. Da li će to biti kontrapostiranje avangardizma moderne u bezinteresnim slikama postmodernizma, ili to da su citati u umetnosti i svi njeni anahronizmi manifestacije njene kreativne nemoći i odumiranja, pitanja su koja su u teoriji umetnosti unela podeljena mišljenja. Ali, ostaje fakt da se karakteristika ovog vremena reflektuje u ponovnoj umetničkoj transpoziciji sveta slikanjem.¹ Tačnije, slikanje nikad nije ni prestalo, ali nakon svih proglašenja iz sredine šezdesetih da je slikarstvo mrtvo, samo je to slikarstvo zatražilo vraćanje u središte umetničkih zbivanja.² Galerije ponovo popunjavaju zidove i postamente slikama i skulpturama, zaboravljajući na sve »nove umetničke prakse« i »umetnike u prvom licu«. Međutim, u ovoj deceniji i same će »slike« dobiti više transformacija sa svojim specifičnim ikono-ideologijama koje ih razdvajaju na više interdisciplinarnih izama, što je najčešće povezano sa teritorijalnim granicama i kulturnim tradicijama unutar njih.³

Opšte karakteristike svih ovih strujanja i njihovih korelacije sa dešavanjima na makedonskoj likovnoj sceni ove decenije u izvesnom smislu imaju više kontradik-

tornih podudarnosti. Za razliku od ranijih stanja na ovoj sceni, ova, ipak, ima tu prednost da pomenuta korelacija svoje delovanje ostvaruje blagovremenije. Naime, pojave koje u svetskoj umetnosti postaju dominantne negde na kraju sedamdesetih, na jugoslovenskom prostoru javljaju se odmah zatim, na samom početku osamdesetih.⁴ Prve pojave, koje nose pečat jednog specifičnog zajedničkog (a ne incidentnog) senzibiliteta grupe autora, odgovarajuće ovim pojavama, javljaju se na ovom prostoru nekoliko godina kasnije od onih na jugoslovenskom – tačnije, sredinom decenije.

Ono što će izdvojiti ovu grupu autora i

rotno, ka iskustvima svetske istorije umetnosti. Promatrana u ovom kontekstu, recentna će makedonska umetnost na osnovu ovih karakteristika započeti jednoduhovno življenje i sa umetnošću šireg jugoslovenskog prostora.

Upoređena sa ostalim sredinama, recentna makedonska umetnost ne proizilazi iz jedne permanentne prakse konceptualne umetnosti. To što se predhodno dešavalo, u malom broju slučajeva može se nazvati proizvodom jedne konceptualističke prakse. Nekoliko performansa, akcija ili intervencija, organizovanih najčešće nekim grupnim povodom⁵, slabi su indikatori za zauzimanje jednog angažo-



Aneta Svetieva, *Obeležje III*, 1986.

pripisati joj prefiks »novo«, mnogo se više odnosi na dotadašnju umetničku produkciju, praksu i iskustva, a manje na podudaranje sa navedenim strujanjima u svetskoj umetnosti. Prefiks »novo« upotrebljen u ovom slučaju nema semantiku prefiksa »neo«, koji često izražava odnos prema predhodnim iskustvima koja se razrađuju. Ova delimična nepodudarnost, sa druge strane, znači da će umetnost ovog perioda nositi svoje specifične karakteristike koje će više imati originalan nego apologetski karakter. To znači, ako se italijanski anahronisti vraćaju iskustvima manirizma, iskustvima iz istorije umetnosti svoga podneblja, ovdašnje će stanje uputiti na korišćenje i vraćanje ka iskustvima ne iz istorije likovnih umetnosti ovog podneblja, već njegove kulturne tradicije, folkloru, nacionalne istorije ili, što će biti dijametralno sup-

vanog stava, za kritički odnos pojava, a o aktivnostima »umetnik u prvom licu« sa jednim izuzetkom, nema ni govora. Konceptualistička praksa ovde prisustvuje bez programa i osmišljene intencije, a javlja se spontano i nepovezano. Izuzetak je aktivnost Simona Šemova i Nikole Fidanovskog, koji su svoj konceptualistički program sprovodili deceniju i po,⁶ posle čega će Šemov produžiti sa nekoliko svojih samostalnih (i uspešnih) pokušaja da prevaziđe zamke ponavljanja stvarajući objekte/kolaže od papira (počinjući od 1982. g.) koji ponovo ne prihvataju kompromis sa postojećim tumačenjima umetničkih medija i materijala. Ova dugogodišnja aktivnost Šemova biće od većeg značaja za formiranje jedne klime u kojoj će prošireno delovanje umetničke praktike omogućiti i njenu tolerantriju percepciju.

¹ W.M. Faust – G. de Vries: *Hunger nach Bildern – deutsche malerei der gegenwart*, Köln, 1982, str. 7. Iako autori govore o umetničkoj sceni u SRN, isto bi se moglo preneti i na promene nastale u drugim evropskim zemljama.

² Tony Godfrey: *The new image painting in the 1980's*, Oxford, 1986, str. 7–9.

³ Na toj osnovi podelu umetnosti u osamdesetim vrši T. Godfrey, nav. delo.

⁴ Zvonko Maković: *Nova slika – hrvatsko slikarstvo osamdesetih godina*; Andrej Medved: *Nove slike slovenskog slikarstva, u Život umetnosti* br. 33/34, Zagreb, 1982, str. 7–18 i 31–45.

⁵ V. katalog izložbe »Novi pojavi vo makedonskata likovna umetnost vo poslednata decenija«, Dom na mladite »25. maj«, Skopje, 1984.

⁶ V. katalog retrospektivne izložbe Šemov–Fidanovski, Muzej na sovremenata umetnost, Skopje, 1986.

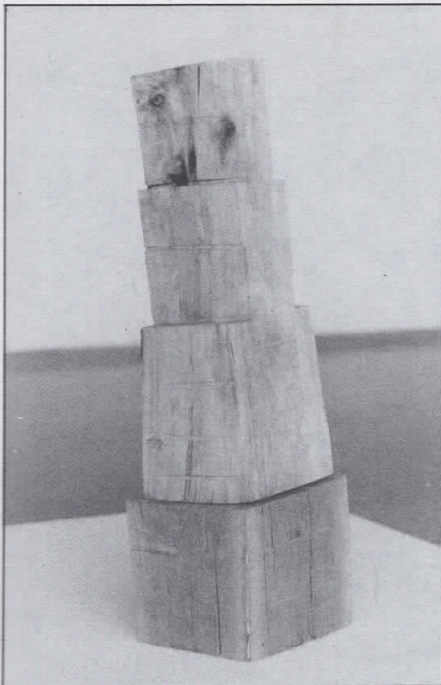
U periodu prve polovine osamdesetih godina pojava još nekoliko autora biće od izvesnog značaja. Proizlazeći iz »nove umetničke prakse« u kojoj su istraživali taktilna svojstva nekonvencionalnih materijala i prostora s kim i u kojem rade, instalacije Gligora Stefanova i Petreta Nikoloskog zatvaraju krug o kojem se može reći da u umetnosti osamdesetih ulazi iz prakse konceptualne umetnosti. Počinjući sa intervencijama na otvorenom prostoru (1981–82) u kojima je kontrapostirao formu stvorenu od kratkotrajnih materijala (pamuk, juta, keramika), Stefanov je prešao na linerarne intervencije u zatvorenom prostoru (1983–84). U ove

meno ukazuju i na ponovno razmišljanje o prevlasti slikarskog čina. To proizlazi iz intenziviranja kolorističke nadgradnje i razrade slikanog polja. Ostali autori ove smernice, na žalost, neće produžiti svoje delovanje niti u započetom smeru, niti menjajući se u duhu umetnosti ove decenije.

Nova slikarska ikonografija koja u osamdesetim dolazi sa svim izumima, posebno sa onim na početku, u ovom će prostoru imati s jedne strane kratkotrajno prisustvo, a sa druge različitu provinijenciju. Javljaajući se u prvim postakademske radovima kod autora koji dolaze sa likovnih akademija iz Ljubljane i Zagre-

stvu Francuske. Dela iz ovog perioda (1986) ostavljaju samo utisak o jednoj dobroj informisanosti, ali u ovom slučaju medijski posredovanoj.

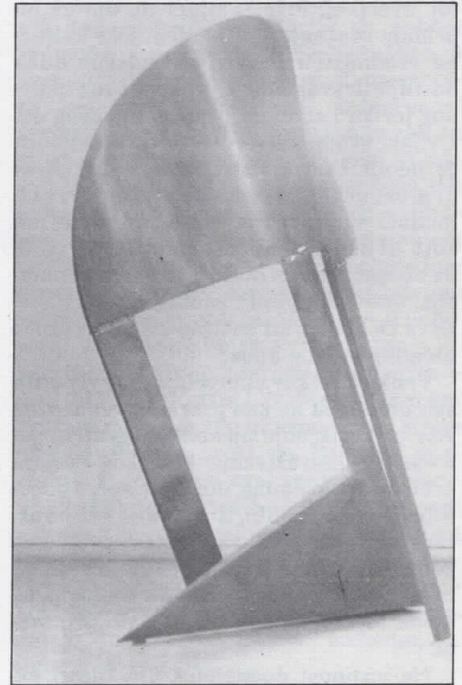
Ako je figuracija bila u osnovi ovih ikonografija, još pre njih Slobodan Živkovski će komponovati u svojim slikama iz 1983. geometrijske i geometrizirane forme i površine ispunjene/izgrađene napadnim hromatom i gestualnošću poteza. Ovim razmišljanjem Živkovski na neki način blagovremeno koincidira sa ikonografijom novih slikarskih tendencija. Ova će iskustva kasnije upotrebljavati na svojim stolicama-objektima, čime će ovu ikonografiju uvesti i u sferu industrijskog obli-



Tome Adžievski,
Prostorna skulptura, 1989.



Jovan Sumkovski,
Objekt, 1988.



Stanko Pavleski,
Dinami-samostalni statički minimum V, 1989.

tri intervencije on koristi »veliko kubusno 'platno' galerije kao integralni skulptorski prostor . . . polazeći praktično *ex nihilo*, od tačke koju sukcesivno razvija, prvo u liniju, a zatim u trodimenzionalni materijalizovani crtež u prostoru.«⁷ I kod Nikolskog tretman upotrebljenog materijala (kao prirodni, neprefabrikovani) zadržava svoje primordijalne karakteristike i semantičke konotacije koje se nadovezuju na aspekte arhajskog, etničkog, ritualnog, i preko njih ponovo dotiče problem prostora reanimiranog sa izvesnih hronoloških distanci. Tako i tretman prostora ostaje na njegovoj suštinskoj pojmovnosti: prostor koji postoji kao *environment*, koji korespondira sa ambijentom, koji komunicira sa subjektom.

Sa druge strane, objekti Dragana Petkovića iz perioda 1976–82, koji u osnovi zadržavaju konceptualistički pristup radi svog minimalističkog tretmana, jendovre-

ba, ova ikonografija može se označiti samo kao posredovana, sa odsustvom kritičke primene, a najverovatnije sa željom da se jednostavnijim skokom dostigne trendovsko. Jer, ikonografija koja je bila prisutna u ovom periodu i u ovim delima nije nalazila bilo kakvu (konceptnu, kontinuumnu ili transistorijsku) osnovu u ovdašnjoj sredini, bila je previše prepoznatljiva da bi mogla biti i originalna i samosvojna. Kasnije će je i sami autori napustiti uspevajući da izgrade svoju ličnu, prepoznatljivu i dovoljno opravdanu. Tako će, u svojim prvim predstavljanjima, u likovnom jeziku novog nemačkog ekspresionizma potkrepu naći Venko Cvetkov. Tako je u ovim redovima iz 1984–85. osnovni problem usmeren ka subkulturnim i marginalnim pojavama kao i kritici ideologija; same predstave, pak, upućuju na neke već dovoljno eksploatisane detalje. U sličnim okvirima bilo je realizovano i nekoliko projekata Tome Adžievskog (1986) koji nedvosmisleno koincidiraju sa pojavama u novom slikar-

kovanja. Za razliku od njega, Adžievski kasnije prelazi na rad na skulpturama u drvetu, čime usvaja i drugu ikonografiju. Cvetkov će u drugoj polovini decenije uspeti da ranije usvojenu ikonografiju potpuno stavi u funkciju svog idejnog programa; ona će prevazići svoju formalnu stranu i sa dobijanjem semantičkih konotacija preći će u svojevrsnu ikonologiju. Time će Cvetkov ostati primer autora u čijim će delima, preko kritike ideologija, permanentno opstajati potpuna angažovanost.

Jedna od glavnih specifičnosti umetnosti postmoderne koja se odnosi na korišćenje iskustava iz istorije umetnosti na svojevrsan način se, ali svakako i kontradiktorno, reflektuje u recentnoj makedonskoj umetnosti. Tako reći sva dela koja ulaze u ove okvire ne pozivaju se na iskustva iz svoje istorijsko-umetničke prošlosti. O tome postoji nekoliko pretpostavki iz kojih proizlazi i nekoliko suštinskih pitanja za istoriju makedonske likovne umetnosti uopšte: da li nepoziva-

⁷ Sonja Abadžieva Dimitrova: Predgovor kataloga za samostalnu izložbu G. Stefanova u Muzej na savremenata umetnost, Skopje, 1986.

nje na iskustva predratnog slikarstva treba da pretpostavi preispitivanje prisustva moderne; da li je umetnost preporoda sa kraja XIX i prve polovine ovog veka samo eklektički konglomerat uticaja, čime bi sve ove pojave bile neinteresantne za današnjeg umetnika i za njegov stav prema sopstvenoj tradiciji; da li je vizantijska umetnost shvaćena u njenom kosmopolitizmu i transnacionalnosti, ili se radi o pomećenom odnosu između autorske individualnosti i duha vremena sa kojim ona treba da se saobraćava. Ali, sa druge strane, posebno je važan jedan drugi aspekt: tamo gde se radi o korišćenju, citiranju ili vraćanju iskustvima iz istorije umetnosti, izvori se nalaze u opštoj, svetskoj. Primenjujući ih, autori im pridaju značenje jedne zajedničke kulturne vrednosti i bogatstva ljudskog duha dostupnih svakome, a preko takvog likovnog jezika i smer za prenošenje svog doživljaja sveta. Aneta Svetieva posegnuće za neolitskom idolatrijskom figuracijom ili grčkom arhajskom skulpturom. Preuzimajući neposredno citate meremernih korâ ili nadgrađujući semantiku terakote uz obogaćivanje i doticanje novih konotacija, determinantnih za naše vreme, Svetieva će dodirnuti suštine više odrednica umetnosti ovog doba.

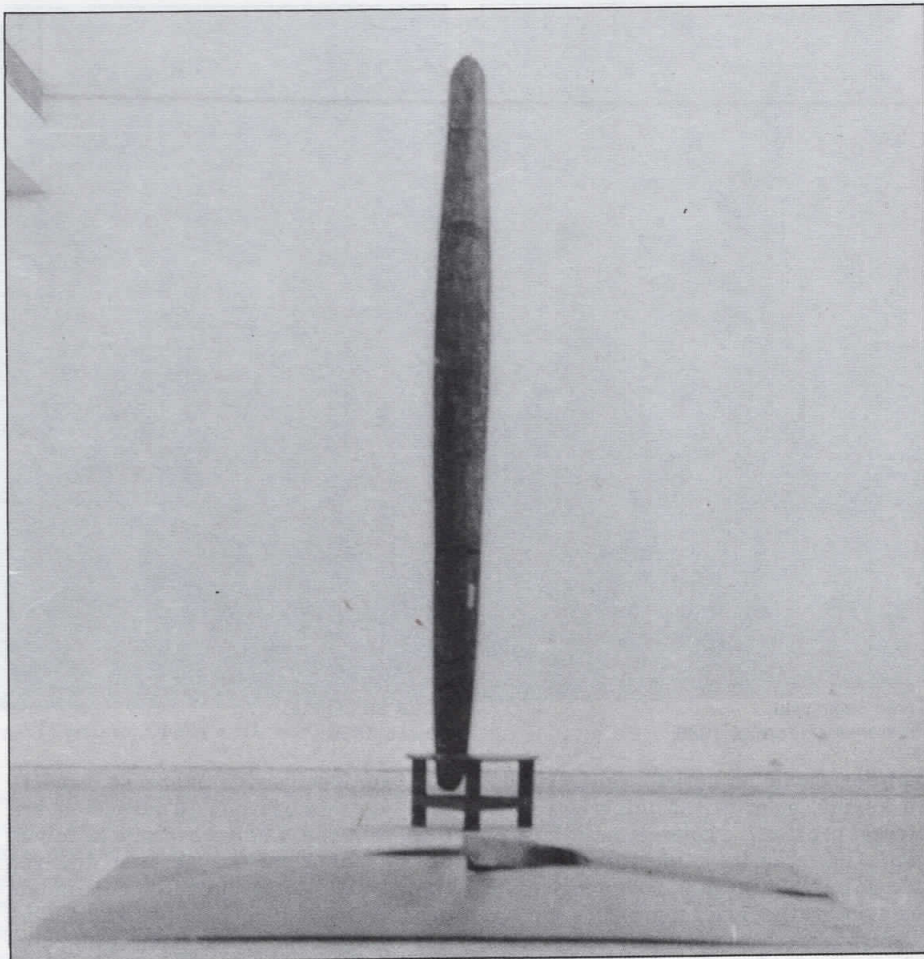
Venko Cvetkov upotrebljavaće vizantijsku umetnost ne kao preradu, već možda više uz korišćenje njene ikonografije, potrebne za istraživanje kritičkog odnosa prema ideologijama uopšte (*Ispred ideološkog oltara*, 1986). Znači, nije reč o razradi uzvišenog ili transcendentnog, kao centralne estetičke kategorije ove umetnosti, već o izvlačenju njenih analogija između ideologija kao socioloških proizvoda.

Neiscrpnost dostignuća umetnosti evropske moderne posebno se pokazala plodotvorna u ovom periodu. Ova se plodotvornost ne sagledava toliko u produžavanju avangardnosti ili uvođenju novih pojava (što bi bilo suprotno postmodernističkim oznakama), koliko u tome što se pokazala kao pogodno tlo za reinterpretaciju njenih pronalazaka. Takav odnos, razume se, ne nosi sa sobom angažovani odnos moderne ka stvarnosti koja je stvar i interpretuje, već dovodi do utiska o umetnosti kao mimezisu umetnosti. Za noviju makedonsku umetnost odnos ka evropskoj moderni imaće ulogu katalizatora u komponovanju sadržaja različite provincije. Tako će Jovan Šumkovski poći od ruskog umetničkog eksperimenta nadgrađujući u slikama iz 1986–87. postulate analize strukture predstavâ lučista.⁸ U objektima koje će raditi kasnije (1988–89) biće očiti uticaji Tatlinovog shvatanja novog tipa skulpture, »skulpture koja će se poslužiti sirovinom i gotovim predmetima i rasporediti ih u 'stvarnom' prostoru bez ikakve namere pred-

stavljanja»,⁹ dok će od Schwittersa preuzeti alogičnost u postavljanju delova kompozicije. Takođe će od Duchampa razviti ideju »ready-made« predmeta u »ready-found«, uklopljenu u jednu zajedničku strukturu. U ovoj strukturi sasvim novi momenat je korišćenje profiliranih delova policâ sa određenim etnološkim oznakama, momenat do kog Šumkovski posebno drži. Bogatstvo značenja, mogućnosti tumačenja i transvizuelna recepcija, komponente su koje ovo delo čine metaistorijskim.

Koherentan sklop između ovakvih višeznačnih elemenata stvara u svojim slikama i Blagoja Manevski. U ranijim deli-

gozvučnostima i *Zvezdama i rubovima* (serije iz 1986–88) ovu etnološku strukturu Manevski zamenjuje mondrijanovskim konceptom u kojem citati (kao zasebna polja) zanemaruju svoje formalno likovne prepoznatljivosti sa semantičkim podtekstima. Ova geometrijska struktura koliko sastavlja toliko je i sastavljena od polja/oslikanih površina. I u ovom ciklusu imamo neposredno korišćenje »sirovih« citata iz enformela, apstraktnog ekspresionizma, art brut, slikarstva slikanog polja, što će reći da ovo nesakrivanje izvorišta, čak njihovo potenciranje, treba tumačiti kao neposredan autorov odnos prema istoriji umetnosti kao zajednič-



Ismet Ramičević, *Ambijent* 1989.

ma (1983–86) pronicanje etnoloških oznaka i konotacija bila je struktura u kojoj se ugrađuju citati iz opšte istorije umetnosti. U delima iz ciklusa *Balkansko jezgro* (1985), na primer, ta je struktura »diplo« (krpara), satkana iz fragmenata slikarskih pravaca, počinjući do kubizma i fovizma pa do američkog apstraktnog ekspresionizma, baš onako kako se i redaju niti, samim tim srpega formalno-semantičko dobija u koherentnosti, a odnos opšte – tradicionalno svoje, retko kad uspešno, rešenje. Kasnije, u *Simultanim mno-*

kom kulturnom nasleđu.

Za razliku od ovog stava, Stanko Pavleski, iako polazi od poznatih likovnih rukopisa, ostavlja ih samo na njihovoj formalnoj pojavnosti. Tako će dvodimenzionalnim »slikama« od čeličnog lima (1986) upotrebljavati kubističko facetiranje (postignuto posebnom tehnološkom obradom lima) sa mestimičnim hromatskim naznakama; koristiće i kubične forme Davida Smitha (radovi iz 1987) ili problem arhitektonike u skulpturi Richarda Serra (ciklus *Arhitektonske senzacije*, 1988). Tako upotrebljeni, ovi detalji se pokazuju pre svega, kao primarna građa na kojoj Pavleski i dalje razrađuje svoje

⁸ Nebojša Vilić: Predgovor kataloga za samostalnu izložbu J. Šumkovskog u Galeriji Doma mladih »25. maj«, Skopje, 1987.

Navedeno prema: H. Read: *Istorija moderne skulpture*, Beograd, 1980, str. 90.

ideje o odnosu prema materijalu, prostoru, arhitektonici skulpture ili, u novije vreme, njenoj formi.

Pojava Grupe ZERO neposredno ko-repondira sa pojavom zidnog slikarstva iz osamdesetih godina – možda ne toliko hronološki ili po ikonografiji, koliko po duhu zajedničkog oblikovanja i reanimacije izvesnih urbanih prostora. Grupa je (promenljivog članstva, ali sa Pericom Georgievim, Ibrahimom Bed Bedijem i Aleksandarom Stankovskim kao *spiritus movensom* grupe) u periodu 1985–96. godine izradila tri murala većih dimenzija, koji po svojoj ikonografiji, konceptualnoj postavci i slobodi umetničke transpozici-

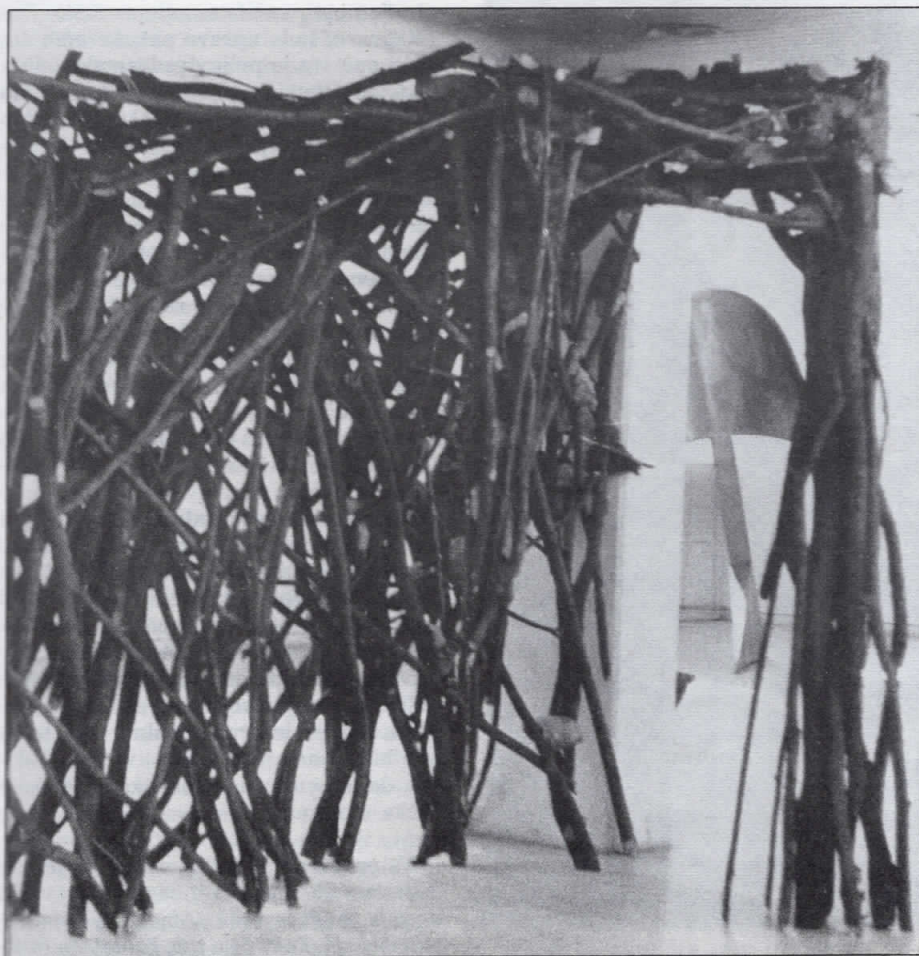
posredno preuzimanje ili njihovo reanimiranje već su, što je posebna karakteristika dela novije makedonske umetnosti, samo inicijalna iskustva koja u krajnjim ostvarenjima sadrže potpuno nova značenja i tumačenja.

Kao nekoherentni sa nekim od ovih aspekata, ali kao pojave koje bitno utiču i opravdavaju kvalitet recentne makedonske umetnosti, izdvajaju se i nameću radovi nekoliko drugih autora. Gligor Stefanov, nakon perioda prostornih intervencija, počinje iznova preispitivanje tradicionalnog pojma skulpture i trajnosti njenog materijala. Pod uticajem svojih prethodnih iskustava, u ciklusu *Zmajevi*

umetnosti i slikarstva slikanog polja.

U dosadašnjim instalacijama Ibrahim Bedi i Ismet Ramićević zadržali su nešto od postkonceptualističkog (u hronološkom smislu) tretmana posatavljene problematike. Jer, instalacija sama po sebi insistira na traženju metaznačenja, čime ova dela ne mogu da se odvoje od određenog povezivanja znakovnog i simboličkog prisustva u njima. Ovakav odnos ne bi bio toliko anahron koliko bi mogao uputiti na paralelno postojanje više istraživanja, jednovremeno i na jednom prostoru.

I na kraju o značaju ove recentne produkcije. Možda su ove pojave u prvom redu reakcija na višegodišnju kreativnu učmalost cele grupe autora više generacija. Prisustvo likovnih jezika i razmišljanja koji nemaju korelacijâ sa duhom vremena i pojavama i dostignućima u svetskoj (ili bar jugoslovenskoj) umetnosti (kao njegovi proizvodi), zatvorenost sredine i slaba komunikacija, naterali su mladu generaciju da se ne pomiri sa takvim stanjem. Većom informisanošću oni uvode novi tretman umetničkog delovanja, proširuju njegov pojam uvođenjem netradicionalnih materijala (ili slobodom upotrebe raznih), okreću se iskustvima svetske istorije umetnosti, novoj ikonografiji, kontekstualnosti, privazilaženju lokalno-regionalnog interesa i postavljanju umetničkih kriterija i kvaliteta. Time oni vraćaju makedonsku likovnu scenu širem jugoslovenskom prostoru. Pojačani interes o događajima u ovoj sredini i povećano učešće ovih mladih umetnika na reprezentativnim jugoslovenskim izložbama samo dokazuju prisustvo svežine u kreativnom duhu ove grupe autora, grupe koja je dobila odgovorni i nimalo lak zadatak da ponese breme makedonske umetnosti uopšte.



Petre Nikoloski, *Prostor B III*, 1989.

je sveta nemaju nikakvu analogiju sa predhodnim brojnim ostvarenjima u makedonskoj likovnoj umetnosti.¹¹ Na žalost, samo zbog neoficijalnosti porudžbina ovi murali ostaju u umetnosti samo kao alternativna delatnost.

Ovako razrađeni »citati«, kako se može zapaziti, niti u jednom slučaju nisu ne-

(1984–87) biće ponovo prisutno neslaganje sa nekim normama o skulpturi i sa njenim pojmom, iskazano postavljanjem »zmajeva« u svim mogućim delovima prostorije (uglovima, podu, tavanici), a slama, kao upotrebljeni materijal, svojom izrazitom kratkotrajnošću upotpunjavaće ovaj stav u celosti. Tome Adžievski, napuštajući slikarsku praksu, usmeriće svoja istraživanja u drvetu ka postizanju forme u njihovoj primordijalnosti, ne zastupajući više i odbacujući potpuno prethodnu narativnost i literaturu. Dragan Petković zadržava interes za slikanjem, multiplikira istraživanja kolorističke strukture, ostajući pri tom u sferi minimalističke

¹⁰ Nebojša Vilić: Predgovor kataloga za izložbu »U susret mladosti« (Manevski, Sokolovski, Šulović, Šumkovski), Dom JNA, Skopje, 1986.

¹¹ Ovde, pre svega, mislim na slobodu izbora teme (ako uopšte i postoji u njihovim radovima) nasuprot, temama NOB i revolucije, koja je dominantna u celokupnom makedonskom monumentalnom slikarstvu (o tome v. Boris Petkovski: Makedonskoto monumentalno slikarstvo na temi od NOV i revolucijata, Skopje, 1984).