

Александар Станковски


Петолетка

2007



Културно - информативен центар
Скопје

АЛЕКСАНДАР СТАНКОВСКИ ПЕТОЛЕТКА

 Културно - информативен центар - Скопје

2007

ПЕТОЛЕТКА

Овој веќе „археолошки“ термин во контекст на курентната историографија е вистинскиот клуч за декодирање на главните текови на ликовните (сликарски) истражувања на оваа поставка. Анахронизмот рециклиран низ естетичката идеологија на „кризата“ тежнее да излезе од конвенционално акцептираната авангарда – аналогна теориска доктрина на митот за прогресот, кој владееше во европоцентричната мисла од периодот на рационализмот – оној теориски маскиран модернизам кој самиот себе се цитира, варира и парафразира.

На крајот, за да се побегне од трендовски експанзивниот техницизам, кој духот на времето го означува исклучиво со технолошки средства и со документаризам без посредништво на стил, без автентичност и каква било теориско-романтична ексклузивност, пристапено е кон еден вид арт-идиотизам, или подобро – антиглобалистичка игноранција – која во политичко-историски контекст најмногу би соодветствувала на гандиевиот концепт на „Пасивна резистенција“.

Во тоа секако помага целата културолошка стратиграфија во глобална смисла како иницијација во локалната резистенција, која од позиции на културно милје од Третиот свет создава антиколонијален отпор во однос на главните теориски (како исходишта на идеолошкото) текови на глобалистичките центри, кои преку својот империјалистички пропаганден систем дик-

тираат потрошени и манипулативни културни и општествени парадигми. Накратко, тоа што изгледа полезно за нив, за нас (од Третиот свет) се покажа штетно.

Можеби затоа е потребна рекапитулација, неколку чекори назад и промислување... кои се нашите сеопшти интереси во уметноста, културата и општеството?

Без автореференцијални опсесии, но и надвор од сервилноста што од константното имплементирање на „нивните“ стандарди ни прави помизерни и од просјациите без луцидност и фатум. Тоа наметнување и манипулација трае колку што трае и колонијализмот, кој наместо засекогаш да се тргне од историската сцена (главниот политички дискурс по Втората светска војна кај „прогресивните“ политичко-идеолошки групации) се зајакнува, наоѓа нови и посуптилни механизми и така обновен повторно се нафрла врз културно-инфериорните народи, оние народи од Третиот свет на кој и ние му припаѓаме.

Од друга страна прикаската за прогресот во стилските истражувања како мејнстрим естетичка историја на светот (Западот) е довршена уште во раните дваесетти години од минатиот век. Уште во 1917 профетскиот проглас на дадаистите за „смртта“ на уметноста (аналогно на „крајот на историјата“) ја „погреба“ веќе добро разработената доктрина за „напредокот“, која на своите marginи (во Третиот свет) функционираше како културен (и политички – секако) тоталитаризам. Затоа погле-

дите на уметноста на еден уметник од „Западот“ е дијаметрално спротивен на оној уметник кој доаѓа од културните зони на „Третиот свет“. Таму каде западното културно проседе гледа чист стилски дискурс, оној од Третиот свет гледа пропагандистички дизајн, кој со посредство на политичкиот авторитет и економската моќ ги регрутира домашните творци и претворајќи ги во културни епигони ја разурнува генезата и опстанокот на локалната автентична култура. Од друга страна, релевантните западни творци гледаат на нивните колеги од Третиот свет како на егзотизам (уметнички објект), наива, а најчесто со игноранција на артизанството кое доаѓа од сите тие примитивни општества од Третиот свет.

Оваа дихотомија што владее со планетарната култура продолжува да трае сè до денес – користејќи го времето на постмодернизмот како оперативна мрежа за понатамошно наметнување, без оглед на стравотната банализација што владее со супстанционалните аспекти во современата уметност.

Без оглед на мачното прецвакување на едни те исти стилски и наративни содржини веќе неколку декади. Оваа лекција е повторувана и повеќе од подносливиот број перформанси, сите подобни едни на други како во огледало или како во старите „комунистички“ слетови приредувани во име на роден денот на диктаторот или во чест на некоја започната или завршена петолетка. Впрочем целата светска сцена се претвора во реплики, цитати и парафрази. Уметниците од глобализациските цен-

три ги „копираат“ своите претходници, а „прогресивните“ уметници од Третиот свет ги „копираат“ копиите на „копирантите“ од „западните“ центри. Нема никакви недоразбирање, конструкцијата на теоријата, продукцијата и пазарот е поставена во соодветност со еополитичката реалност.

Затоа во светот на неолибералната турбо-дијалектика на воскреснатиот империјализам нема место за теориски амнести, за ескапизам, за идиотски алиби и суицидални закани (мислам на културата и уметноста). Тоа е свет на жилава и пенетрантна експлоатација, чија единствена естетичка консеквенца останува арогантноста.

И токму во тој манир, една магична вечер во „Медиум“ со д-р Сузана Милевска го инициравме естетичкиот феномен (кој може да поприми и филозофски својства) „ангаже – дегаже“.

За иронијата да биде поголема, овој термин беше произведен од спортската фразеологија. Инаку, во фудбалската игра „ангажманот“ и „дегажманот“ го определуваат „поседувањето“ на топката и нејзиното „предавање“ на соиграчот (другиот). Тука „другиот“ е носител на „приоритетот“ и како таков добива „метафизичка“ телеологија.

Во модернистичките типологии на делување спортот е некаде на маргините. Тој е всушност „деконструиран“ до дизајнерски знак или инспирација за „декорирање“ на режимот. Но класицизмот и сите нео-класицизми (инцидентно појавувајќи се уште од времето на Наполеон, потоа во имеријалистичката традиција од 19 и 20 век, како и

во нацистичката службена естетика, и секако во комунистичкиот соц-реализам) во спортот гледаа речиси култна инспирација, уште од времето на Фидиј и Мирон, па сè до Лени Рифенштал и олимпиското здружение...

Но концептот на „ангаже-дегаже“ доби медитативни својства, барем што се однесува до современата уметност со сите нејзини историски референци. Имено, „ангажманот“ добива повеќекратно значење. Тој се однесува на историскиот дискурс, на дневно политичките случувања на стилските модалитети, на наративноста, на феноменолошките принципи наспроти емпиризмот на одредени културни капацитети и локации.

Од друга страна, пак „дегажманот“ добива мистички својства, ескапистички дух, станува иницијатор на апстрактноста и на непојавноста (нефигуративноста), може да добие спекулативна димензија и да прерасне во еден вид теориска сеанса. Како и да е, во име на естетичката економија овој систем може да се аплицира и врз своевидна ликовна продукција. Артефактот е онтолошки омен, тој ги дегетиозира канонските групации, тој во себе содржи конкретен исказ и како таков генерира цивилизациска вредност. Дури и кога во параноидни и дегенеративни општествено-културни периоди е објект на напади и деструкција, артефактот делува како модератор на „свеста“.

Во сликарската уметност концептот на „ангаже-дегаже“ може да функционира како феноменолошки катализатор. Имено, тој може да ги одреди

миметичките тенденции или степенот на нефигуративноста. Тој може да понуди и присуство или отсуство на идеолошки став, односно да ги покаже референтните точки во однос на историјата, историјата на уметноста или медиумите. Тоа е една радикална егзегеза на сликарскиот процес како стил, на пример. Впрочем, „авторот“ има повеќе потенцијал од делото, иако „на крајот“ ништо не останува од авторот (тој е „дегажиран“) освен „делото“. Всушност „уметноста“ и „авторот“ проаѓаат низ процесот на алиенација секогаш кога „професионализмот“ и дидактичноста стапуваат на сцена. Но оваа алиенација може да биде адаптирана во друг, ослободувачки систем, во кој процесот на отуѓување од материјалот означува еден ритуален тип на креација во кој временските механизми ја превземаат понатамошната моделација на делото.

Таа моделација има богати микроструктури и е иманентна на секој креативен исказ. Така стилот може да се укине себеси, да го заземе местото на објект наместо на субјект. Стилот да стане техника или „програм“, а „креативноста“ ослободена од фатумот на референтноста да стане истражувачка, но и супститутивна дејност. Сè во зависност од оценките за културните потреби на личноста и другите... на уметникот и неговата свест за естетските димензии.

РЕТРОГАРДА

Кога промислувачот конечно ќе „сфати“ дека секој вид теорија е само „дескрипција“ на стварноста, значи една партикуларна и алтернативна реалност, непотполна во однос на реалноста, како што е впрочем непотполна секоја симулација, тогаш во идеолошкиот хоризонт на мислителот се појавува расцеп, кој иницира многу „ретроградни“ процеси кои неминовно ја најавуваат кризата и падот на курентните доктринарни процеси и стратегии. Одамна излегоа од каков било сериозен систем на вредности трендовските мислители, чии главни карактеристики се – псевдоакадемскиот мерак по авторитет, провинцијалниот порив по цитирање, квазипрогресивниот тактички маневар на промена на парадигми и модели, креативната празнина што прогресира со општествениот опортунитет, и нивниот опсесивен фанатизам базиран и генериран врз апдејтуваните помодарски текови.

Токму тој тип мислители се закотвуваат во сите полиберални инстанци на општеството и создаваат цели пантеони на небулоза, снобизам и некреативност, што посебно го зголемува очајот во и така очајното милје во културата на денешна Европа, а посебно на Балканот.

Но ризикот да се соопшти нешто без референци е застрашувачки. Посебно кога нема ништо ново да се соопшти. Сепак, кога нешто ќе се „цита“ тогаш имате културолошко алиби за неинвентивноста и некреативноста. Впрочем

без „рециклирање“ многу „теоретичари“ не би имале што да кажат. Вака остануваат еден вид „културна елита“ која е посветена во сложените и неразбирливи тајни на културните и историските процеси, во значењето што го надминува простото егзистенционално знаење и нуди некаква извесност, а можеби и „илуминација“ на крајот од депресивниот, психотички тунел што така интензивно зрачи од нивните карактери. Впрочем, и покрај нивните амбивалентни манири на интелектуална еманација (час адепти, час профети) нивната спиритуална амбивалентност е повеќе од скромна. Имено, сите се фатени во апсурдот на невидениот креативен пуризам (во најцинична смисла) на современиот „Zeitgeist“, кој никако да се одлепи од институционално-пазарниот диктат чии парадигматични вредности непрестајно гравитираат околу феноменот на историската авангарда која почна во 1905 година, а заврши (барем теориски) во 1917 година. Таа 12-годишна авантура на авангардата во историска смисла го определи естетичкиот стандард на следното столетие, без оглед на подоцнежните манифестации и ривајвали како и на бруталното политичко инволвирање во периодите на комунизмот, фашизмот и нацизмот... Постмодернизмот е измислица што реагира, но не создава. Овој термин е симптом кој дијагностицира психотички состојби во последните неколку декади од историјата на уметноста. Пред сè здодевноста од веќе неподносливото навраќање на Дишан и Бојс

(оние што го рециклираат поп-артот од 60-тите делуваат дилетантски – како „наивните“ сликари од Славонија во времето на Генералиќ).

За овој регрес се грижат толпите теоретичари, кои одново и одново се трудат со бестијална упорност нивните промисли да ја задржат „аурата на прогресивното“, а „прогресивното“ непрестајно ја менува технолошката амбалажа, и повторно и повторно ја одразува атмосферата на овие 12 години – авангарда (од 1905 со францускиот фовизам до 1917 – интернационалниот дадаизам).

Создавањето еkleктички содржини е поволно, но сè треба да се стори тие да ја одразуваат „авангардата“, во спротивно делото е демоде и му фали прогресивност.

Се прашувам како нешто што е етаблирано пред речиси еден век да биде се уште модел за прогресивност, и како овој систем така силно се вкоренил во естетичкиот интерес на теоретичарите и од нивниот еснаф зависните творци од кариера?

Впрочем, револуционерниот занес на „модерната“ не остави простор за алтернативи – „Уметноста е мртва“ е круцијалната теза за оваа состојба.

- „Модерно е да сте мртви, секој што ќе оживее е конзервативен, назаден, ретрограден и осуден е да заврши на 'депонијата' на историјата на уметноста“. – Тоа е еден вид морбидно предупредување кое инстантно го поставува проценителот на „прогресивноста“ во надредена позиција.

Но манипулацијата е ослободена од

каква било стратегија, се работи всушност за чуден, дури и смешен догматизам кој создава ексклузивна идеологија, чија задача е исклучително занимавање самата со себе, во контекст на авангардноста и нејзините деривати познати како постмодерна.

Но да се најде соодветен механизам на рециклирање, е тоа е веќе прогресивно и, заедно во пакет со дневнополитичкиот сентимент како и зачин апсурд од курентните идеологии прават едно навистина значајно за перцепирање и анализирање дело. Секако, најбитна е неговата (на делото) референтност (на авангардата) и предвидливост – секако во манирот на прогресивноста.

Така се создава современата уметност во духот на постмодерната. Така се создава цитаделата на хиперрегресивниот концепт на прогресивноста. Технологијата на современото ги прави артефактите и визуриите малку поинакви од оние на авангардистите, но нивната содржина е реплицирана. Во овој контекст да се биде авангарден значи да се биде ретрогарден. На тоа сугерира веќе класичниот статус на историската авангарда. Сепак анахронизмот на идеолошко-естетските нивоа не е главниот проблем за неможноста за поинакви творечки позиции. Главниот проблем е во теорискиот „концил“ чиј консензус одлучува што е прогресивно, а што регресивно, што е во духот на авангардата, а што во духот на ретрогардата.

АВАНГАРДИЗАМ

Иако терминот *avanguardia* е превземен од милитарното означувачко милје, во историјата на уметноста, а и пошироко овој збор стана синоним за културните процеси што ја зафатија западната цивилизација во почетокот на 20 век и беа идеолошка платформа (во естетичка смисла) за конституирање на периодот на модернизмот. Историската авангарда го зафаќа периодот од 1905 година (кога се појави фовизмот) до 1917 година (кога своите естетски сфаќања ги објавија дадаистите). Тоа е период од 12 години. Овој број како да има посебна улога во историјата на човештвото. 12 месеци во годината, 12 години владеење на Александар Македонски со неговата светска држава и секако со Македонија, 12-те апостоли на Христовата црква, 12 часови на часовникот, 12-те години на постоењето на Третиот рајх и неговиот водач Адолф Хитлер. Во херметичка смисла овој број има извонредно значење и сила.

12-годишното дејствување на „авангардата“ ги изварира (во еден генерички манир) сите можни варијанти на новото сфаќање на уметноста во Европа (а донекаде и во Америка ако се земе интернационалниот - интерконтиненталниот аспект на Дадаизмот – Цирих, Париз, Њујорк). Авангардата која поради своите смели и безмалку милитантни напади на конзервативните концепции во културата и уметноста доби аура на исклучивост и радикалност, не се стремеше да се пресмета

само со реалистичкиот стил, чии главни носители беа социјалистички ориентирани маси, туку со феноменот на миметичките стратегии во естетиката.

„Реализмот“ веќе беше декласиран со појавата на импресионистите и симболистите, но со пост-импресионистите тој веќе стана „класичен“, иако сеприсутен во преминот на вековите (19 во 20 век).

За ова осамостојување на естетските системи во западниот свет најзначајна роља ќе одиграат уметничките артефакти од Третиот свет, поправо од колониите.

Импресионистите учеа од јапонските естампи, постимпресионистите од егзотичните култури на Африка, Азија и предколумбиската американска цивилизација.

Историската авангарда се надоврзува на овие тежненија, но отиде и чекор натаму укинувајќи ја врската со каква било културолошка асоцијативност, обидувајќи се да воспостави правила на вообличување, кои би произлегле од самата естетичка структурологија. Така „авангардата“ прв пат во историјата на уметноста воспостави правила кои можеа да реферираат самите на себе до состојба на солипсизам, нихилизам или пак агностицизам.

Вака поставените позиции отворија перспективи за еден сосема анархоиден систем, кој бараше посебни означувачки напори поради неговото одбивање да се препознае во емпиријата. На тој начин, воведувајќи го апсурдот како главна философско-поетичка цел, „авангардата“ отвори бескрајна

спекулативна активност – обид да се дефинира „бесконечното“, или пак да се опише несфатливото.

Тој обид како мејнстрим философија „зрачи“ до денешни дни (речиси еден век подоцна) потполно зафаќајќи ја современата уметност на глобализираниот свет.

Обидите за реставрација на пред-модернистичките (пред-авангардните) естетички философии пропадна со пропаста на тоталитарните режими – комунизмот, фашизмот и нацизмот, кои колку и да сонуваа за технолошкиот прогрес и модернитет, во однос на уметноста и културата беа неизлечиво романтични и анахрони.

Така „авангардата“ и модернистите станаа симбол на демократските слободи, толеранцијата и хуманоста, иако Андре Бретон чистиот надреалистички акт го опишуваше како безглаво и неселективно пукање од пиштол во сите насоки. Секако, никој тоа не го сфаќаше сериозно. Впрочем, несериозноста на „авангардистите“ се покажа далеку посериозно „оружје“ од сите оние „тешки“ и „стабилни“ дијалектички системи што се готвеа“ целиот 19 век, почнувајќи од периодот на просветителството и рационализмот, преку Хегел и германската класична философија, па сè до Маркс и неговиот дијалектички материјализам и диктатура на пролетаријатот. „Авангардата“ ги направи апсурдни сите овие учења, а кога истите метаморфизираа во оперативни идеологии и завладувајќи со механизмите на контрола се обидоа да ја „искоренат“ авангардната мисла, таа ги

пропушти (тактички) низ својата несупстанционална, исфрлајќи ги од светската историска сцена како безвредни и непотребни.

Треба да се претпостави „празнината“ и да се делува во таа насока. Празнината никому не му полага сметка и никогаш не може да биде употребена. А оваа неупотребливост е всушност есенцијалната зона на уметничката онтологија. Така авангардистите поставија пропозиции, чија целисходност не водеше никаде освен до самата егзистенција на делото, поточно до целиот егзистенцијален контекст кој еманира од делото.

Тој обид да се создаде самогенерирачки и самореферентен естетички систем е како создавање на еден сосема нов свет. Така барем мислеа протaгонистите на авангардизмот.

Да се биде недескриптивен, да се надмине „алузијата“ на описното, тоа се во основа главните пораки на авангардистите. Но проблемите настануваат кога ќе се обидеме да најдеме референци во однос на реалноста како таква. Така доаѓаме до парадоксалната ситуација во која апсурдната стварност се отфрла во име на апсурдот, или ако сакате – една непоимлива феноменологија се негира со апсурдни произволности во име на можната непоимливост.

Во меѓуврме авангардната уметност стана парадигматична и како таква почна да создава хиперпродукција од артефакти и секако бројот на индоктринираните творци нагло порасна, согласно растечката модернистичка пропаганда. Така дојде до етаблирање

МОЌ

и „академизација“ на авангардата. Оваа конкретизација и шематизација на модерната уметност создаде еден вид догма во естетиката. Догма преку која најезотеричната уметност во историјата ќе се деградира до статус на дизајн, декоративност и утилитарност, нешто со што авангардистите од почетокот на векот (20) никогаш не би се согласиле, барем не оние што никогаш не влегоа во некакви естетички програми од типот Баухаус.

Оваа состојба на естетичка пропаганда, езотеризам, елитизација, институционализација и рециклирање стана ноторно непродуктивна во времето на нео-концептуализмот и постмодерната. Тогаш конечно дел од творечките и теоретичарските ресурси почнаа да сфаќаат дека целокупната современа мејнстрим продукција ротира по истата кружна патека. Тоа сфаќање беше воедно и крајот на култниот статус на модерната и нејзината авангарда. Суштински, постмодерната не беше ниту радикална, ниту револуционерна. Тоа ново номинирање на една, во суштина исцрпена од „клонирање“ идеја е консензус на една компоромисна позиција која произлегува како резултат на неодржливоста на истрошените принципи на модерната. Можеби процесот на повторување на истите шеми станува неподнослив. Здодевноста е показателот на креативните перспективи како ескапизам. Ескапизам од фатумот на авангардата, која иако во „метаморфозата“ на постмодерната се укинува самата себе, сè уште не може да најде алтернатива за својата епохална идеја за естетиката на современото.

Кога сите потраги по „вистината“ што духот на „рационализмот“ ги презема во последните два века (од највехементниот, речиси параноичен момент со француската буржоаска револуција, па се до модернистичките амбиваленции апропо тоталитаризмите на 20-тиот век) пропаднаа, естетиката, таа философија на философијата, што во краен ефект е убавина, се сврте кон моќта. Од тоталниот редукционизам до поливалентниот синтетизам и, сè помеѓу што може да се чита и деконструира, сè што може да биде феномен за теориска опсервација и артефакт за пазарот, целиот сентимент на цајтгајстот сугерира на една темелна и сеопшта референца на моќта. Секако ова пред сè се однесува на естетичкиот мејнстрим, кој во контекст на капиталистичкиот вредносен систем функционира како авангарда. Една перверзна авангарда на комерцијалноста и статистичките равенки. Но уметноста беше укината веќе во 1917 година, како антиципација.

Оваа повеќе – прекогниција – во метафизичка смисла ја постави постмодерната концепција на вообличување на свеста низ демистификациското третирање на идеалистичката окултност на модерната, како и интроспективните тенденции во психологијата – философијата на душата. Токму оваа фузија го доведува ониричкиот транс до кулминација и речиси синхрониски ја воведува самосудувачката етичка структура како увертира во големата „опера“ на исповедта, или ако сакате во навидум бесконечните

ресурси на цитатологијата. Тоа е едно величествено согледување на човечката култура, една непоимлива моќ на мислата, на духот.

Цитатолошкиот дискурс е логистичка мрежа по која патува свеста (човековата свест), тоа е најдолгиот и највозбудливиот пат што едно когнитивно битие може да го помине. Тоа патешествие може да постигне и реконструктивни и спекулативни димензии. Пејзажот низ кој патуваме се менува, но и ние се менуваме истовремено...

Просторот во кој ќе владее естетското што го заговараа идеолозите на концептуализмот е простор во кој владее артифициелното, кое не може да понуди ништо помалку или повеќе отколку моќ. Овој трансфер од естетското кон артифициелното е резултат на борбата што ја водеше револуционерниот авангардизам (од зоните на модерната), а кој резултира со еден вид естетички егалитаризам. Така новстекнатите вредности на „толеранцијата“ го блокираа рационалистичкиот порив кон статистика и мапирање. Тоа е веќе крупен чекор кон анархистичкиот вредносен систем. Чекор што го сруши хегелијанскиот пирамидален систем на вредности и хиерархии. Се е исто, само ги нема возвишените телеологии на рационализмот – а чуму толку жртви!?

Подоцна, во периодот на нацизмот овие вредности ќе бидат насилно реактивирани, но процесот на анархоидната „дегенерација“ произлезена од преголемиот квантум толеранција во

однос на лошиот вкус и безвредноста си го направи своето.

Убавината е ред. Совршен рационален ред што го одразува највозвишеното во човека. Треба да се воспостави ред по секоја цена. Треба да се активираат старите вредности што го обезбедуваат редот. Сè што му стои на патот на рационалниот поредок на редот треба да се отстрани, бидејќи и најмалиот неред го нарушува суштинското значење на редот. И така нередот се отстранува, но каде?

Тоа место, таа депонија е всушност дуалистичка, иако потекнува од иста суштинска димензија на егзистенцијата. Но во основа, прогонот на хаосот може да ја квантифицира својата пракса кон земјите (културите) на Третиот свет и секако кон консеквентна екстерминација од најхигиеничарски тип во земјите на „Првиот свет“ – како што беше спалувањето на артефактите од „дегенерираната“ уметност и секако логорите на смртта.

Така во судирот на анахронизмот и модернизмот засекогаш беше отстранета естетиката на рационализмот и револуционерниот апсурд. Аналогиите и дескрипциите на овој дотогаш незапаметен судир извираат од сегментите на историјата на уметноста. Пред сè од историјата на „модерната“.

Според таа логика почетоците на постмодерната можат да се повлечат по 1917 година; да речеме после 1945 година кога официјално заврши Втората светска војна.

Во тоа време најмаркантен модер-

нистички стил беше апстрактниот експресионизам (во Западна Европа и посебно во САД), кој одразуваше еден хаотичен дионизиски занес што ја симулираше стихиската моќ на природата и емоциите...

Овој формалистички хаос може да се издигне и до метафора на хаосот и разорувањето што го донесе Втората светска војна. Но и нов почеток во уметноста и животот. Нови експлозии на егзистенцијата, супер нови на новата естетика.

Но во втората фаза – поп-артот, пазарот и општеството си го направија своето. Како несовладливиот сентимент на рационализмот да се извиши над западната духовност, овојпат маскиран во цинизмот на декадентноста. Доволно за да не западне во морничавите сфери на анахронизмот. И повеќе од потребно зачинето со декоративните својства на модернизмот за навистина да стане комерцијално и општо пожелно за културното поведение на општествените елити. Ова креативно милје на алтернативните институции стана мејнстрим естетичка идеологија, чии принципи се доведени до ниво на догма. Еден вид виртуелна догма на постмодернизмот. Догма на моќта.

МЕДИУМ

Во ренесансните времиња прашањето за медиумот беше прашање на честа, додека денес прашањето на медиумот

е прашање за избор. А како изборот во својот помодарски револуционерен занес речиси секогаш тендира кон слободата, тогаш излегувањето од рамките на медиумот ако сакате, од неговата онтолошка матрица значи и излегување од ограничувачките карактеристики на самиот медиум. Тоа однесување или тоа негирање на догматските својства на медиумот стана правило во концептуалната уметност од шеесетите, сè додека во осумдесетите и тој начин на вообличување не стана догма.

Следниот чекор во вака дизајнираните естетички димензии беше укинување на укинувањето на границите на медиумот, што во хегелијанска перспектива би било нешто како негација на негацијата.

Тука е веројатно и почетокот на постмодерната, онаа историска постмодерна, онака како ја сфаќаа Арган или Олива. Сепак постмодерната е многу повеќе од тоа. Нејзината детерминанта не е само изборот на медиумот, туку и медиумскиот избор пред сè во однос на актуелноста, референтноста и комерцијалноста.

Но иако „кругот е затворен“, постмодерниот дискурс се однесува идеалистички и унилатерално како што тоа го правеше модернистичкиот. Бадијала големите жалопојки. Безпредметни се симулакрумите на пропаст и безизлез. Инерцијата на херојскиот трагизам од времето на авангардата сè уште функционира во бихејвиорот на постмодерната, неговата харизма која стана иконична, репетитивна, популарна и исплатлива монета за порамнување во

конфузните времиња на идеолошка хиперпродукција.

Но токму во таа грмушка дреме „зајакот“ на постмодерната, онака како темелната експертиза на идната историја на уметност ќе ја согледа. Претпоставувам дека изборот ќе биде хаотичен и голем, нешто што во основа ќе ја означи големата ослободувачка мисија на постмодерната. Тој избор нема да појде од релативноста на ставот, на изразот или пак на медиумот, туку од капацитетите на когнитивните моќи и спритуалните референци во контекст на самата историја на уметноста сфатена како избор.

Како што новите медиуми ја конструираат глобалната информативна мрежа низ која интерактираат културолошките феномени, така историјата на уметноста станува еден вид естетичка мрежа во која ординираат потенцијалните инкарнати на современата уметност и онаа уметност која ќе се втемели низ нов синтетички процес...

Таа уметност не мора да биде толку несфатлива за современите теоретичари на уметноста. Можеби (теориски) би биле зачудени (спекулативно) колку уметноста на иднината би била референтна на некои анахрони и застарени решенија – со мал гламур на футуристичката реалност. Та зар херојските периоди на модерната вообличени во ликот на фовизмот или експресионизмот не потсетуваат на примитивната уметност. Или зар Ренесансата не е еден вид ретрогарда во однос на античкиот естетски дискурс.

Тој цикличен, подобро – спирален курс на историјата на уметноста е всушност и најголемиот гарант за автентичноста на медиумот, без оглед на тоа колку е произволно и стихиско неговото манифестирање.

Александар СШанковски



Поглед, 2007, масло на платно (55x48 см)



Цоле, 2007, масло на платно (35x28 см)



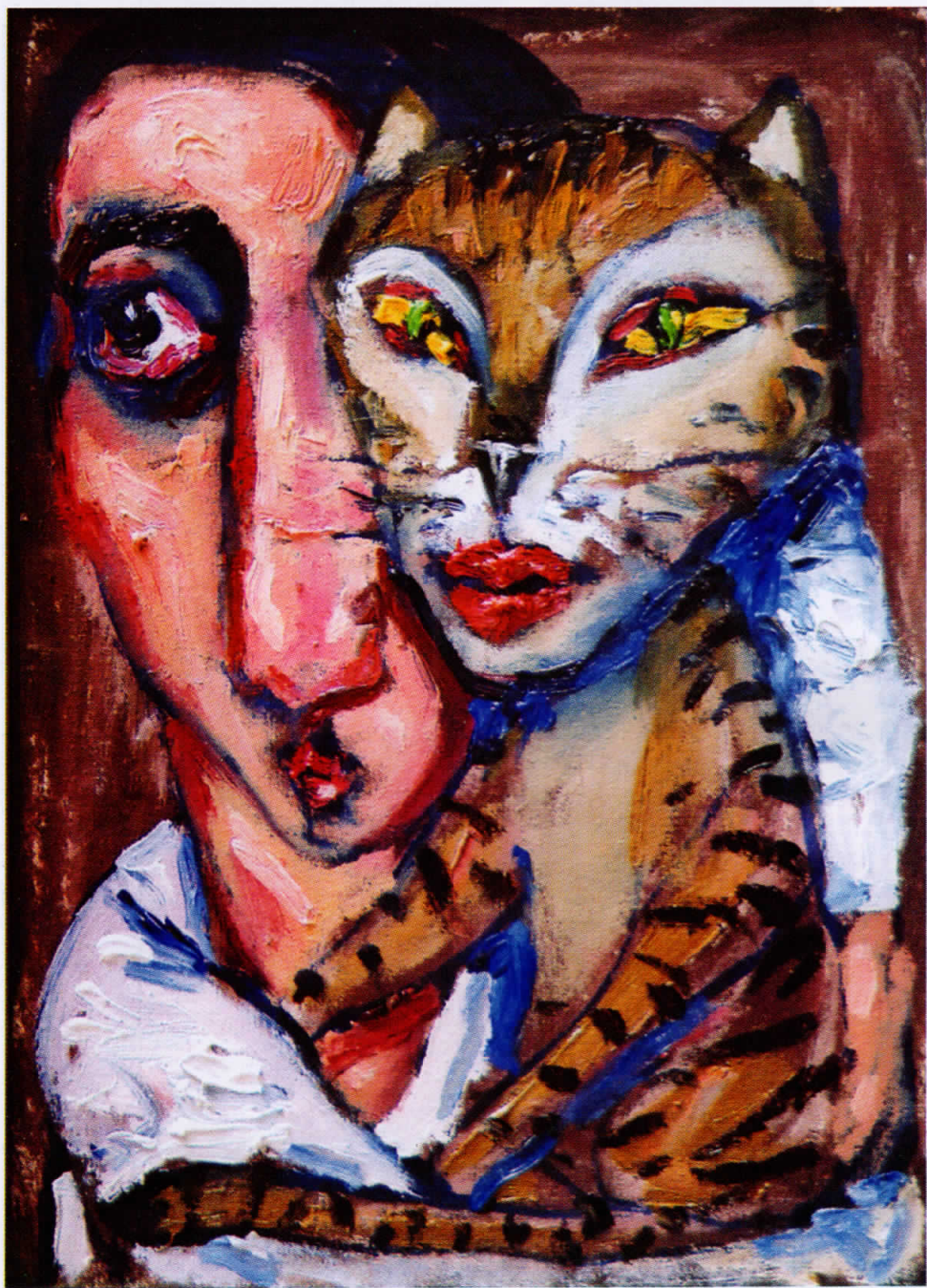
Кукла, 2007, масло на картон (30x25 см)



Крал, 2006, масло на даска (21x15 см)



Панкер, 2007, масло на платно (35х28 см)



Пријатели, 2007, масло на платно (35x28 см)



Портрет, 2007, масло на платно (35x28 см)



Европа во јули, 2007, масло на даска (100x70 см)



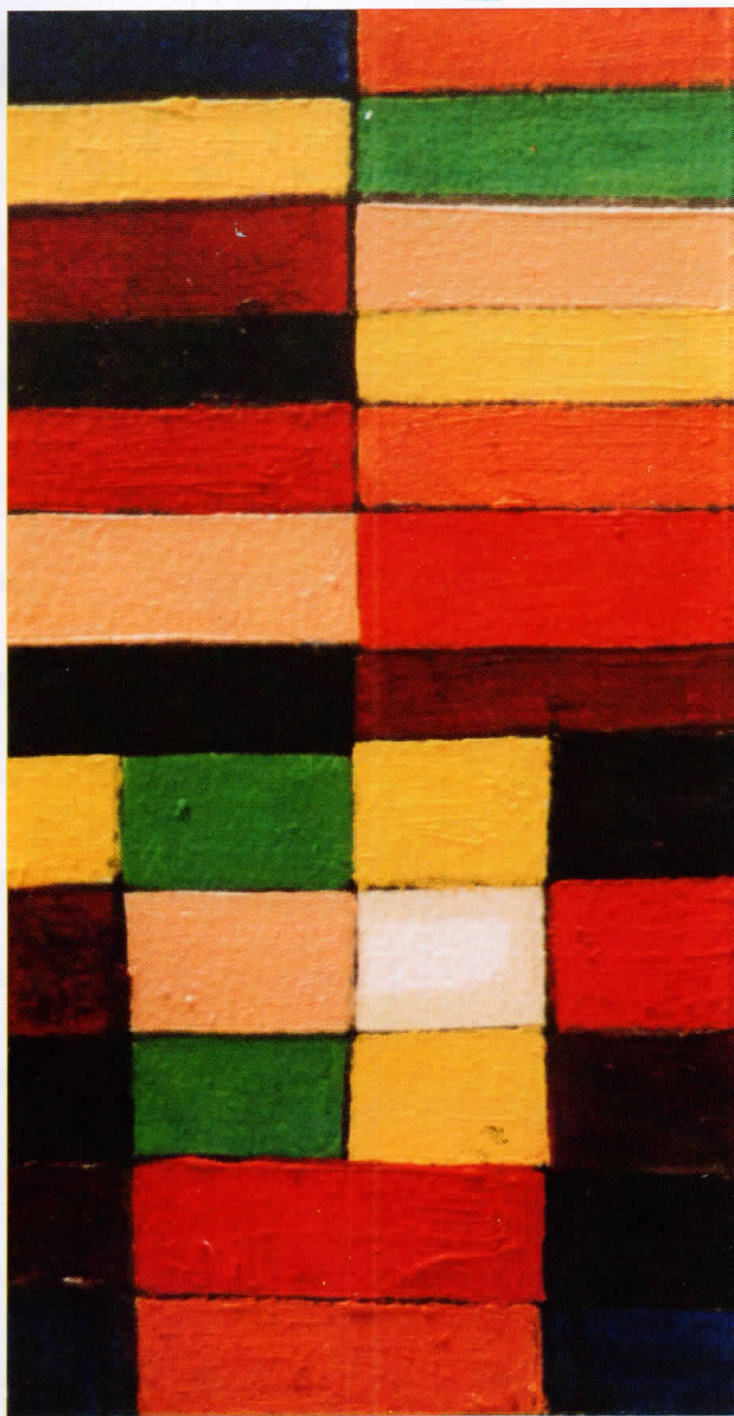
Огнови, 2007, масло на даска (110x85 см)



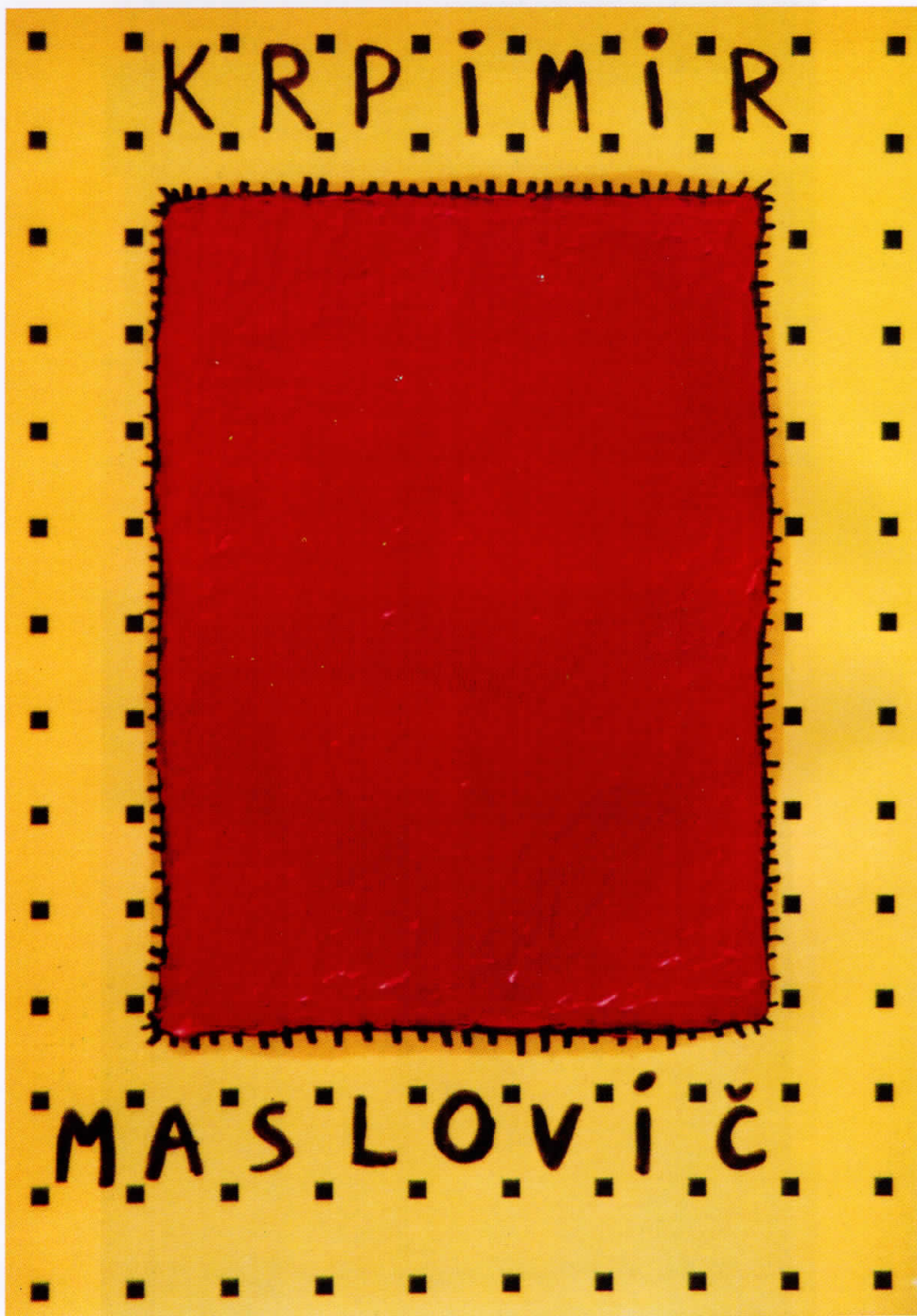
Нару Banality, 2007, масло на даска (35x28 см)



Хоризонти, 2006, масло на даска (21x15 см)

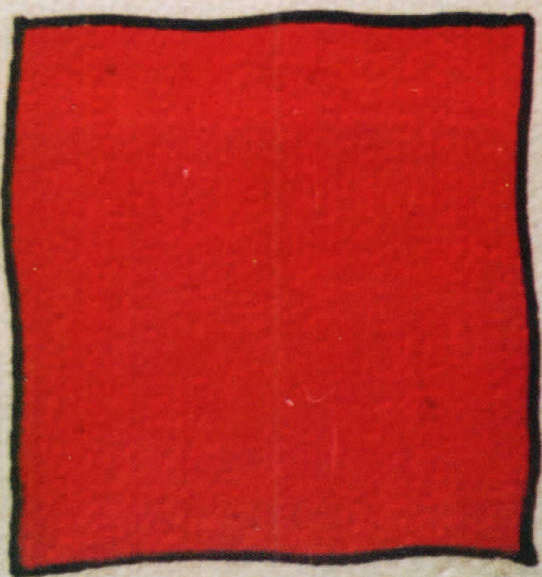


Полиња 2006, масло на даска (25x18 см)

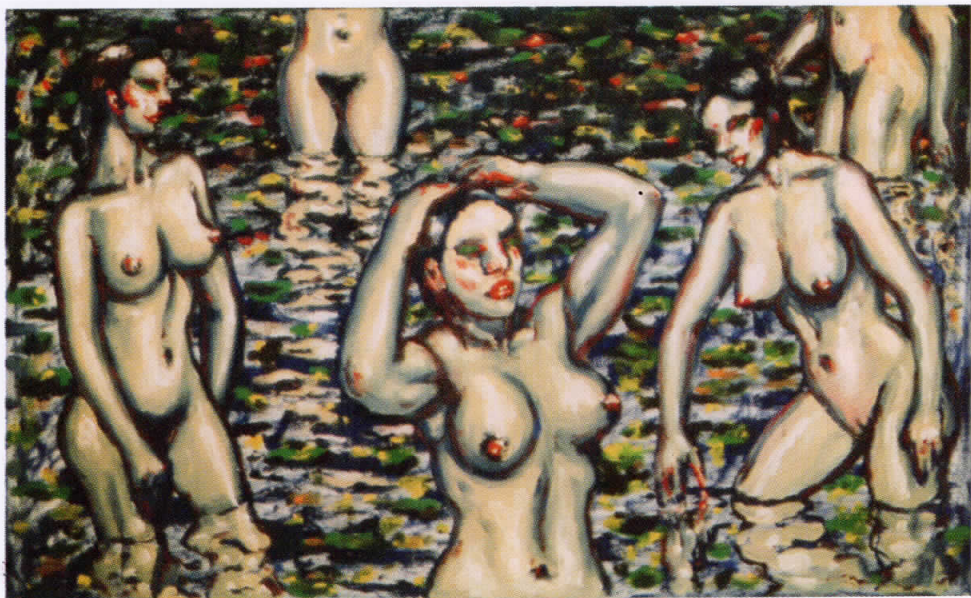


Крпимир Маслович, 2007, масло на картон (30x20 см)

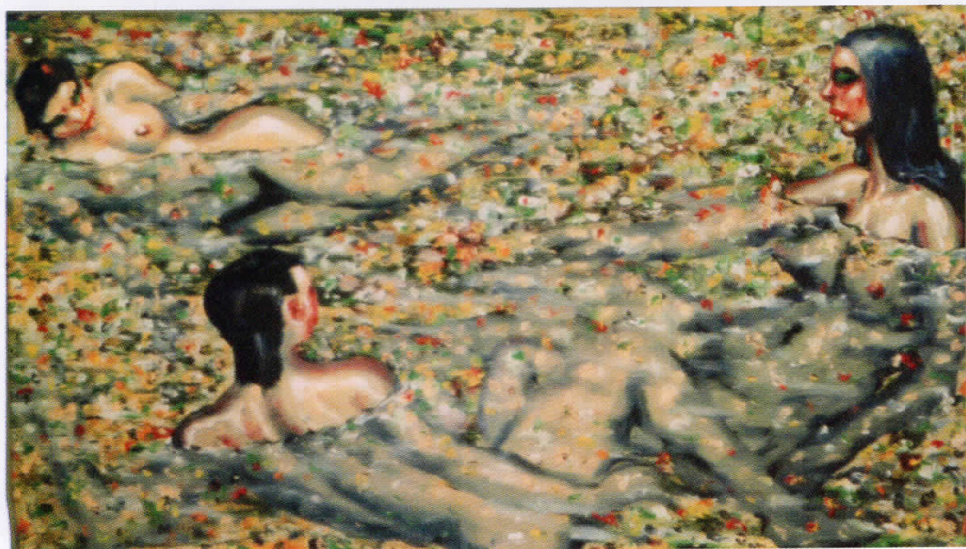
РЕТРО-
-ГАРДА



Ретрогарда, 2007, масло на даска (25x18см)



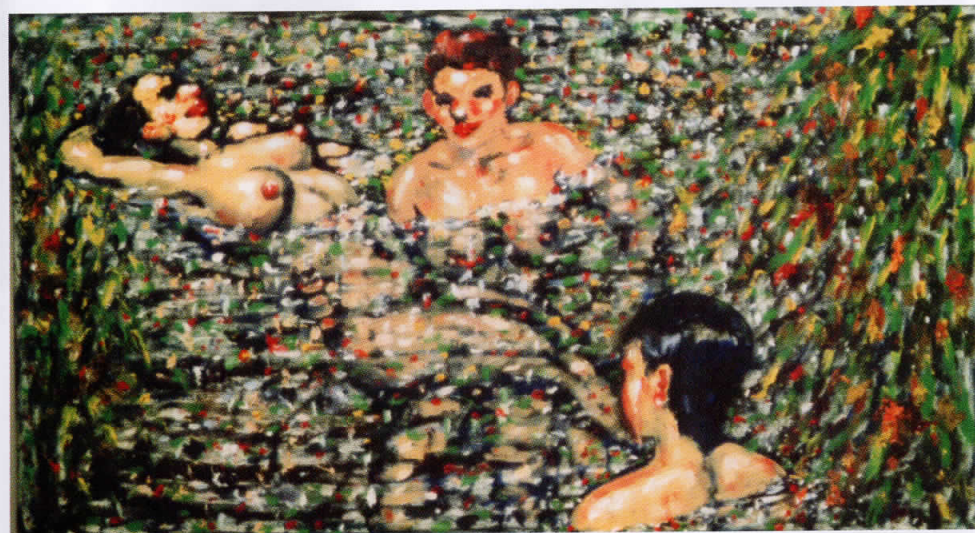
Актови во вода, 2007, масло на платно (70x55 см)



Пливачки, 2007, масло на платно (50x40 см)



Актови, 2006, масло на платно (55x45 см)



Капачки, 2007, масло на платно (75x55 см)



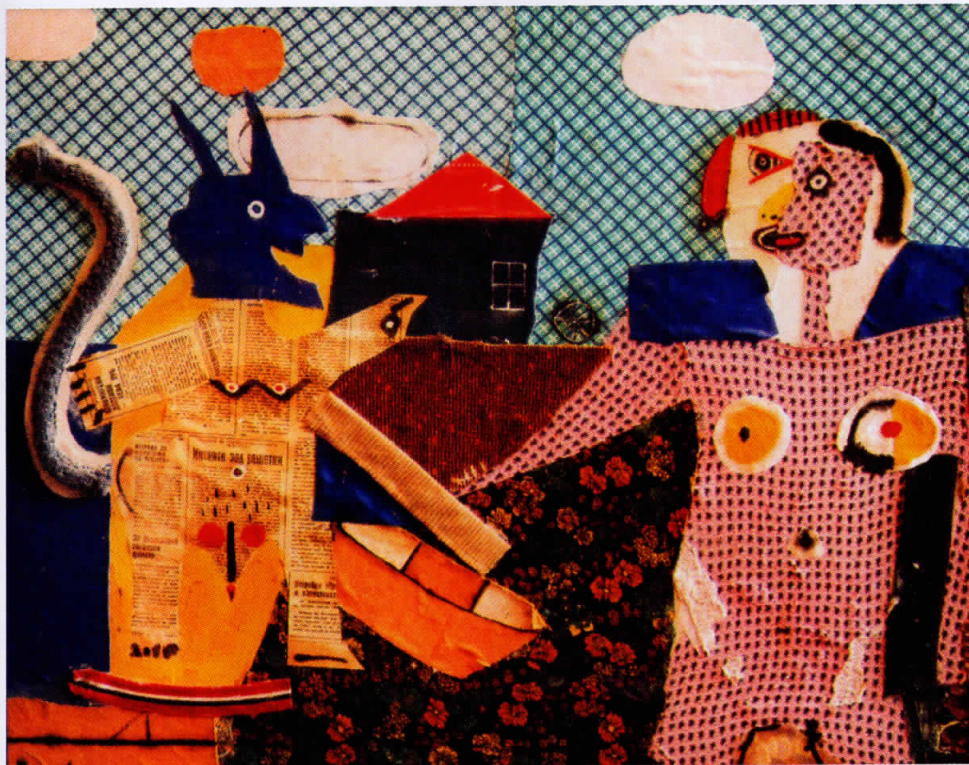
Ноктурно, 2006, масло на платно (50x40 см)



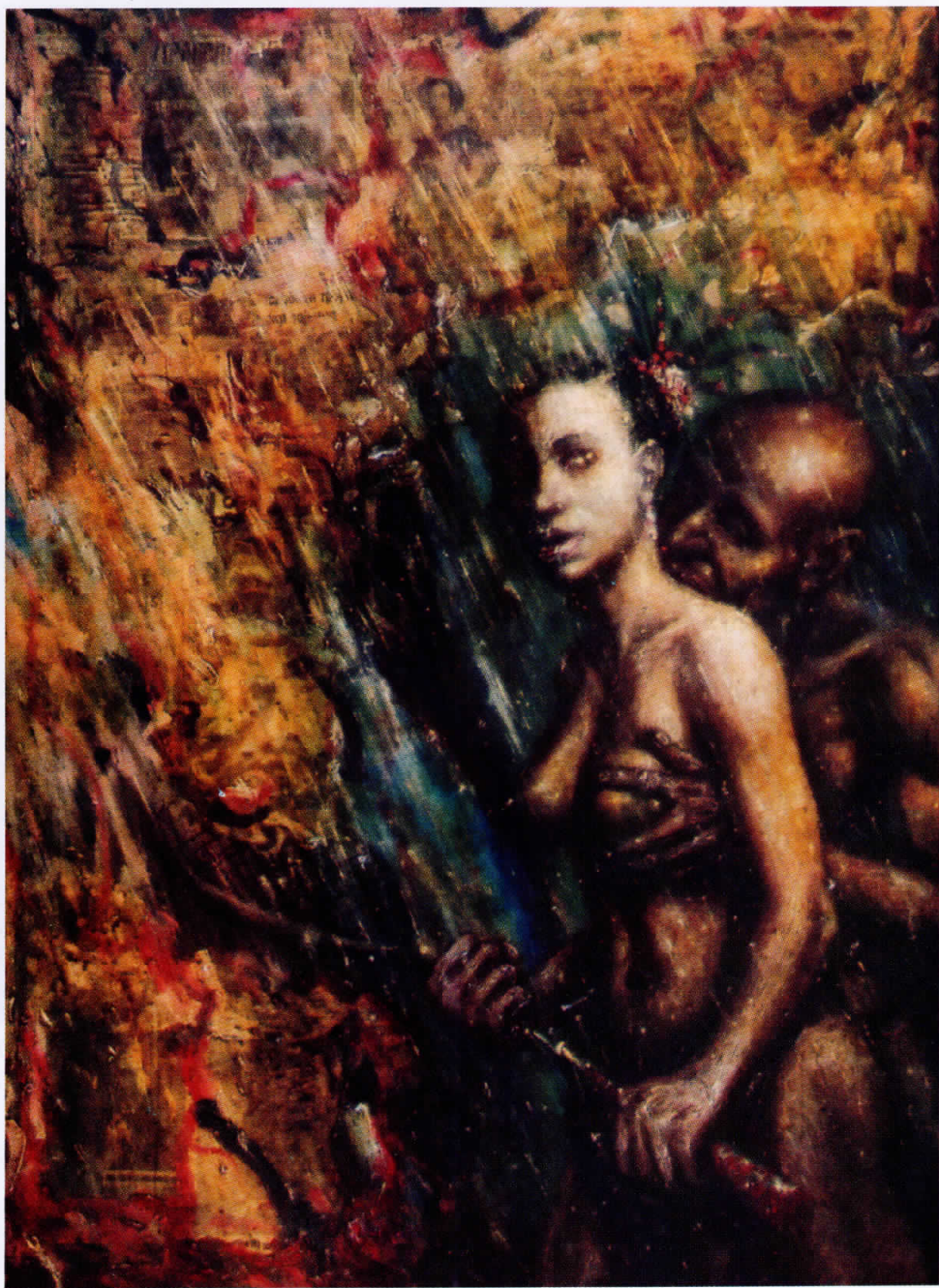
Стил, 2006, масло на даска (21x18 см)



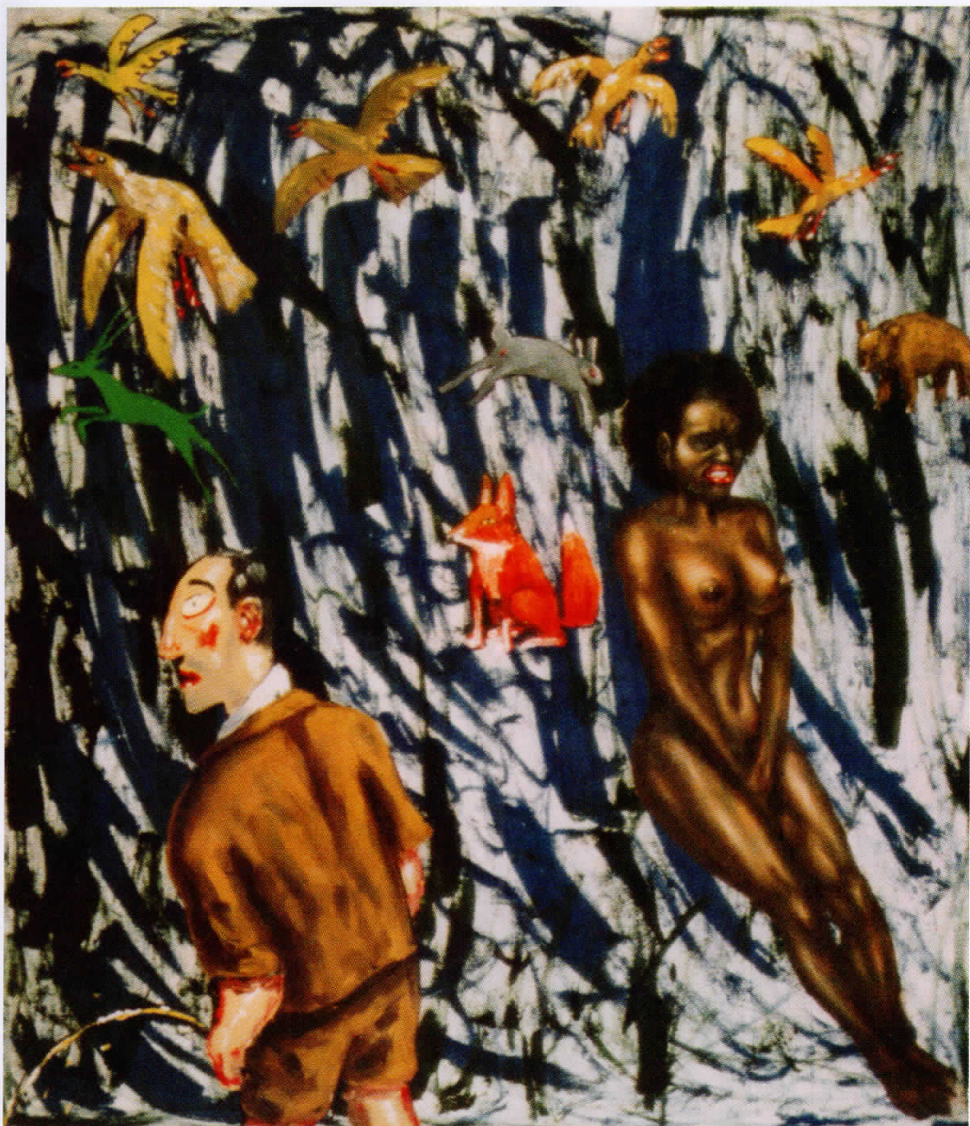
Праисториски бавол и жена, 1987, комбинирана техника (70x50 см)



Гавол и жена, 1987, колаж (70x50 см)



Туширање, 1998, масло на платно (75x55 см)

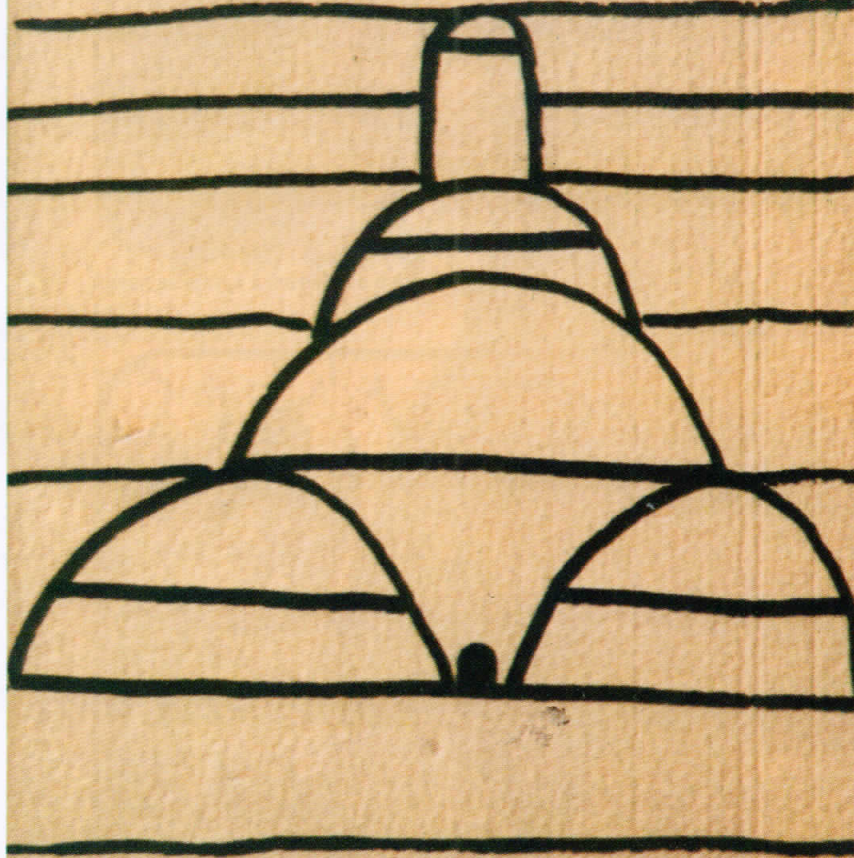


Чудна шума, 2006, масло на платно (75x75 см)



1000 000 кодоши, 2006, масло на даска (55х40 см)

H.R.A.M.





Турска бомба, 2006, фломастер врз метална кутија за локум
(18x18 см)



Експлозија, 2006, фломастер врз метална кутија за локум
(15x15 см)



Филтер була, 2006, пенкало врз кутија за маслени бои (12x12 см)



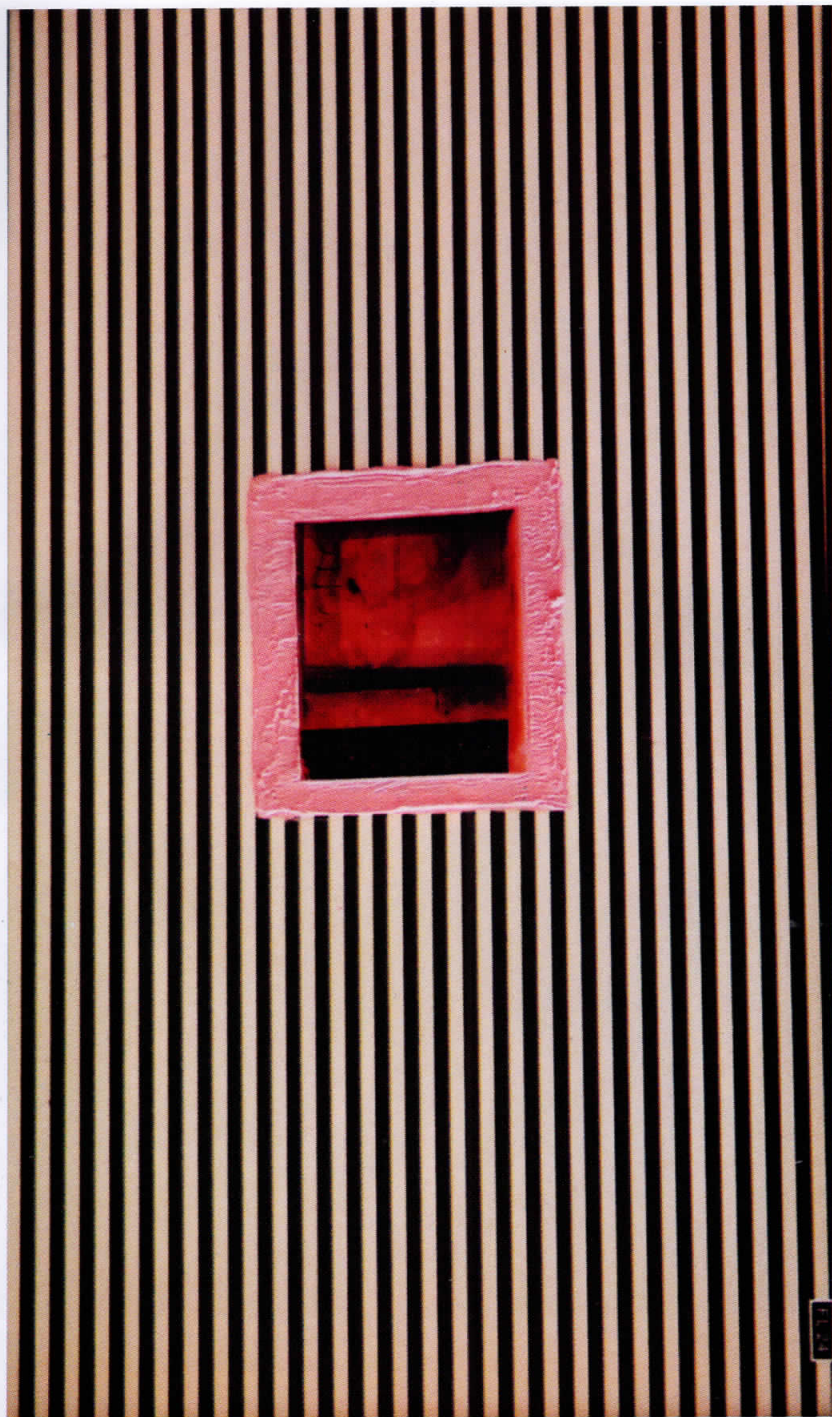
Суштество, 2007, реди мејд и фломастер (15x10 см)



Појава, 2007, масло на картон (10x10 см)



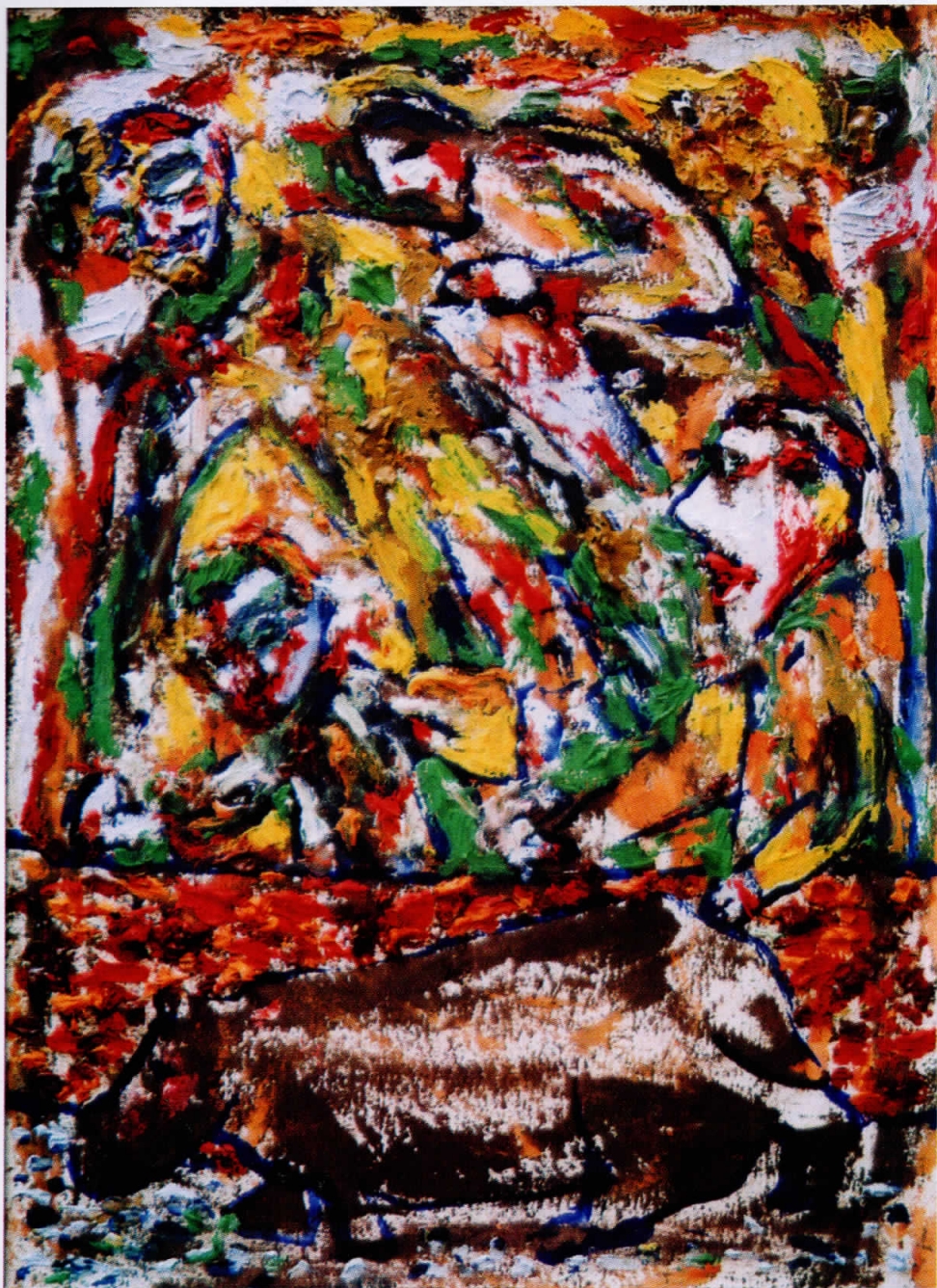
Дрво, 2007, колаж и масло на плоча (200x100 см)



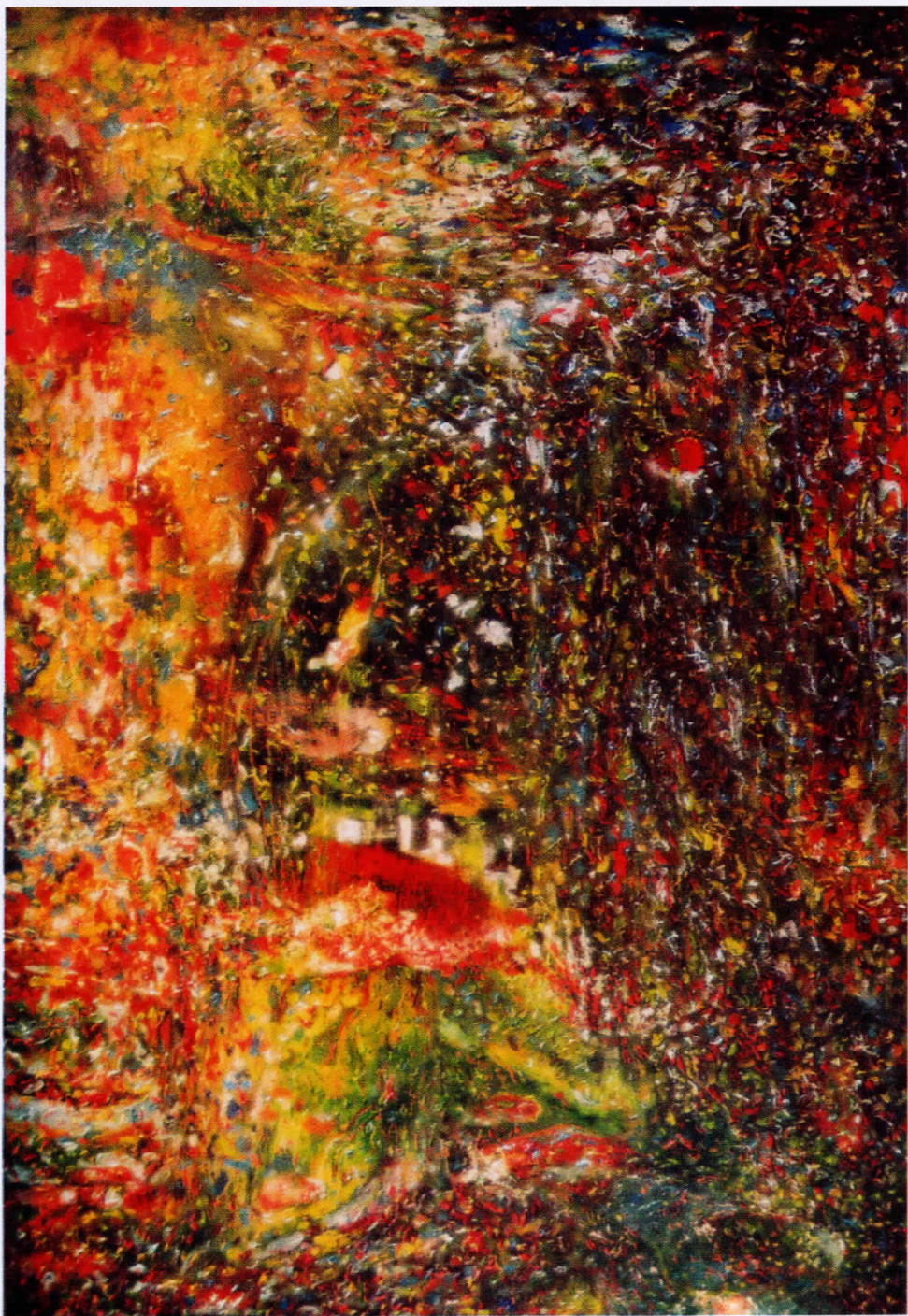
Розов квадрат, 2007, масло на картон (35x25 см)



Срп и чекан, 2005, масло на платно (35x28 см)



Кај Хипо, 2007, масло на платно (35x28 см)



Куќата на баба Јага, 1999, масло на платно (70x100 см)



Брег, 2006, масло на картон (22x15 см)



Море, 2007, масло на картон (70x50 см)



Црвени облаци, 2006, масло на даска (18x12 см)



Остров, 2007, масло на платно (100x70 см)



Жавачи, 2006, масло на даска (40x32 см)



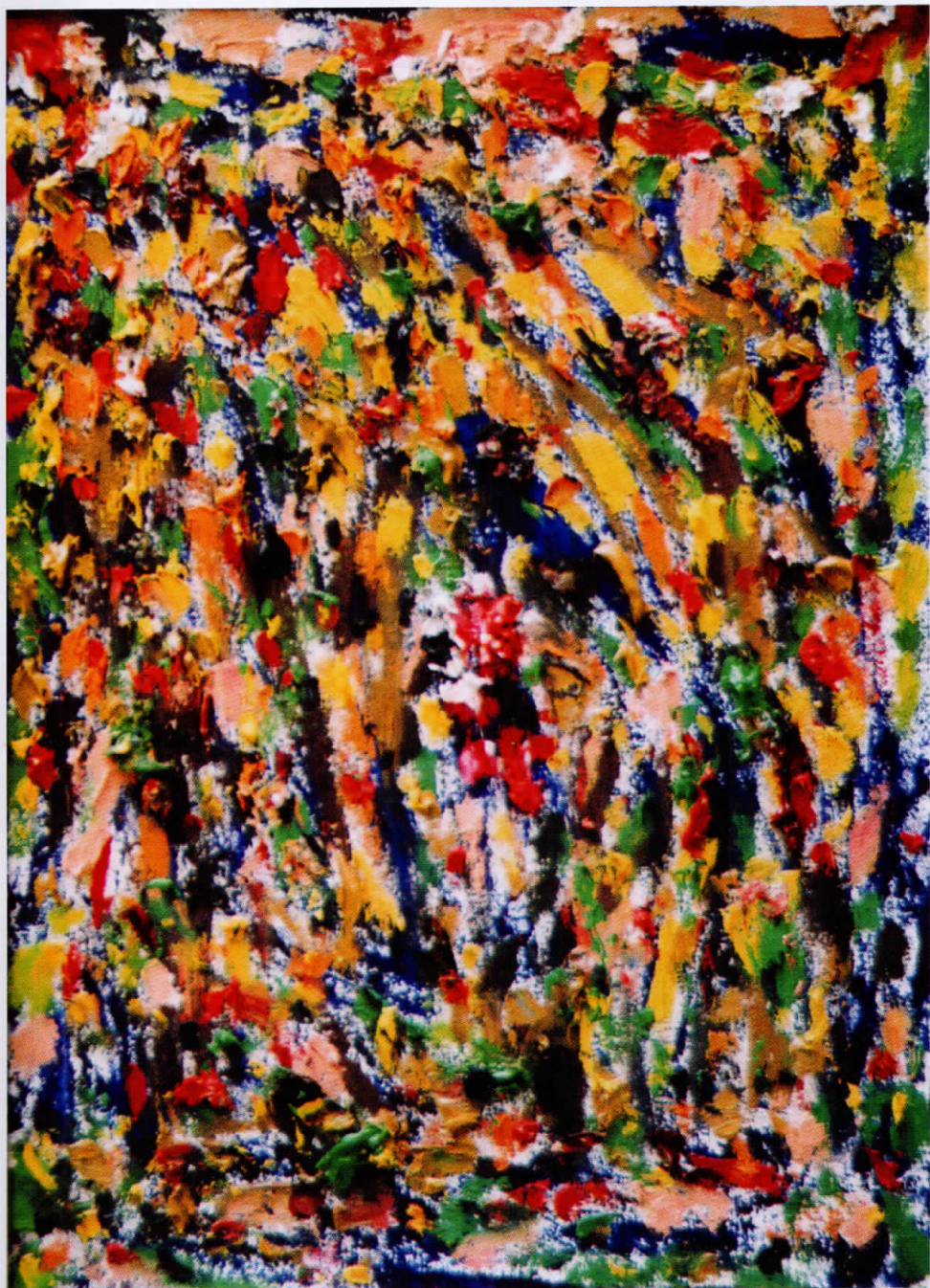
Мистерион, 2001, масло на платно (150x120 см)



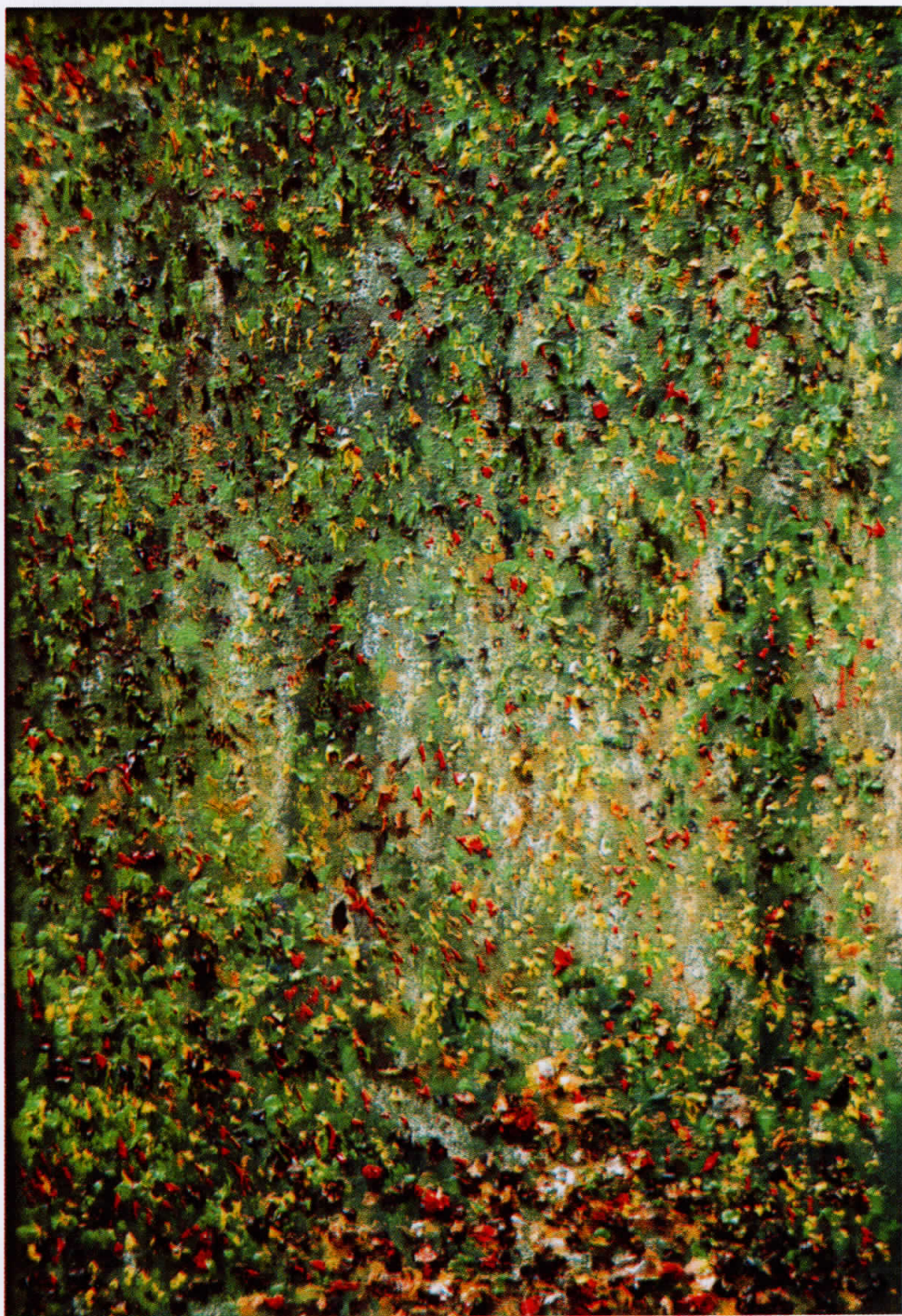
Колоритни простори, 2007, масло на платно (150x120 см)



Луда кукa, 2007, масло на платно (35x28 см)



Пејзаж, 2007, масло на платно (35x28 см)



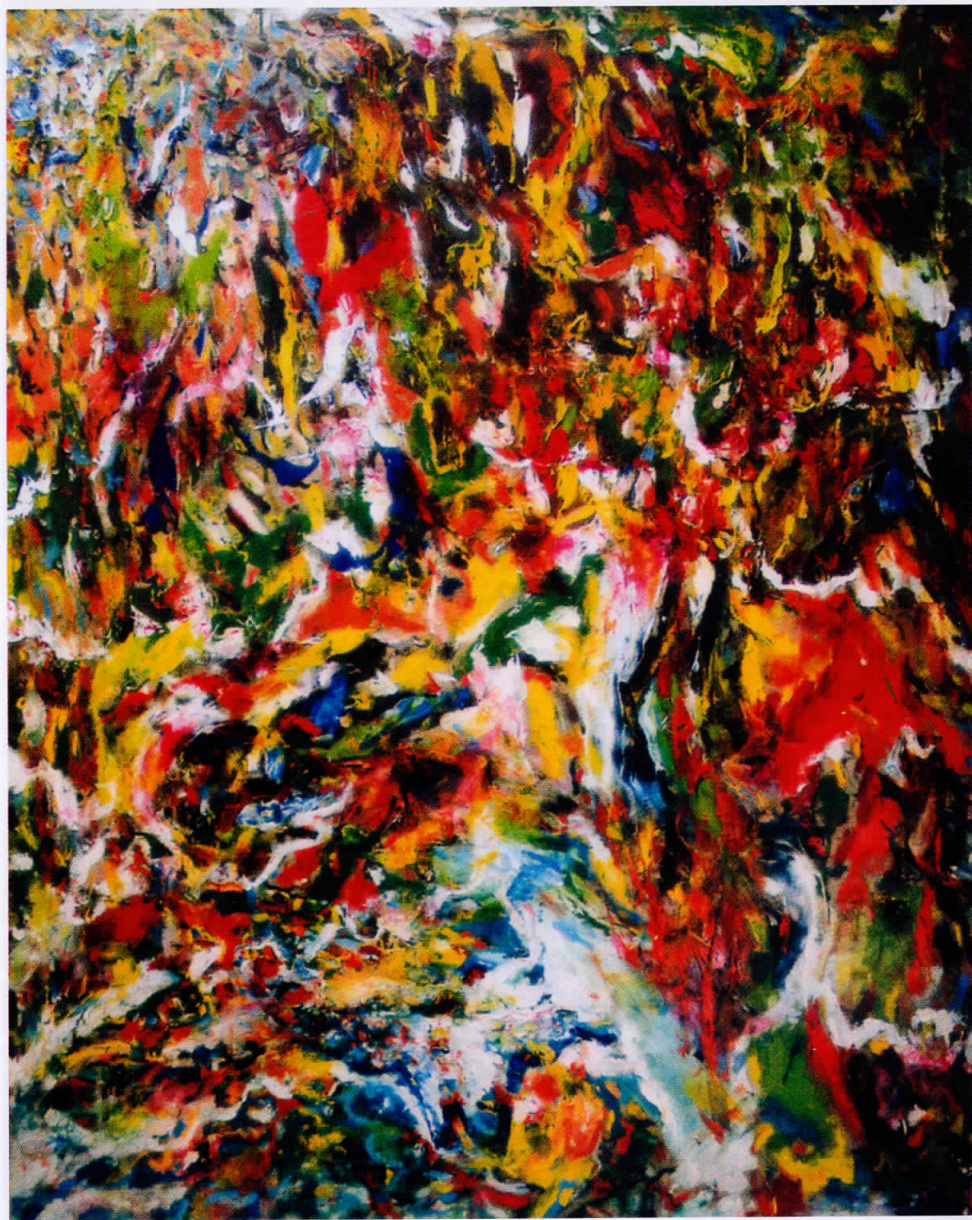
Патека, 2007, масло на платно (35x28 см)



Пейзаж, 2007, масло на платно (100x70 см)



Претстава, 2001, масло на платно (150x120 см)



Зајдисонце, 2002, масло на платно (200x185 см)



Спирала, 2007, масло на платно (200x100 см)



Илуминација, 2007, комбинирана техника (200x100 см)



Македонска ренесанса II дел, 2006, масло на дакса (40x30 см)



Ж'то на ж'то, 2006, масло на даска (50x40 см)




Ребрендирање на Маршалот, 2005, комбинирана техника (50x45 см)



Лун кралот на полноќта, 2000, комбинирана техника (200x120 см)

Издавач:

 Културно-информативен центар - Скопје

Моша Пијаде б.б.

тел. +389 2/3238 158

факс: +389 2/3166 724

e-mail: Klcentar@freemail.com.mk

За издавачот:

м-р Златко Стевковски, директор

Графичко уредување и дизајн:

Точка™

Благодарност до:

EUR•LINIJA

Premium Macedonian Outdoor Advertising Provider

СIP - Каталогизација во публикација; Народна и универзитетска библиотека „Климент Охридски“, Скопје

75.038(497.7)(06.064) Станковски, А.

СТАНКОВСКИ, Александар

Петолетка: Културно информативен центар - Скопје, 2007/
Александар Станковски. - Скопје: Културно информативен
центар, 2007. - 64 стр.: илустр. во боја; 21 см.

ISBN 978-9989-139-83-3

а) Сликаство - Современа уметност - Македонија - Изложби

COBISS.MK - ID 70267658

