

"Разглед" —
Београд 1989

Небојша Вилиќ

Скулптура — иросиор

— Уште еден повод за размислување околу категоријата проблемска изложба од типот „критичар во прво лице“

1.

Експанзијата на овој тип изложби во осумдесеттите години (поттикнати од првите изложби на меѓународната уметност во Венеција на почетокот од истите) повлече со себе низа прашања. Тие повторно го поставија прашањето за начинот на вреднување на делата, можноста за влијание врз тековите на уметноста (одејќи до крајноста со нивното програмирање), за самостојноста или претпоставувањето на ликовната критика/критичар над делата/ авторите, за нивно целосно одвојување од позицијата на протагонисти пост фестум (толкувачи на уметничкото дело) и прифаќање на улогата на иницијатори на појави на ликовни размислувања (порачувачи на уметнички дела). Критиката „моја уметност“ укажува на субјективен избор, покажување став, кој криејќи се зад името, априорно отфрла одговорност пред денешницата, но кој може битно да влијае врз историчноста на појавите. Односот критичар/уметник (наспроти стариот однос уметник/критичар) историската процесуалност ја заменува со

конструирана процесуалност. Се разбира, тука треба да се дистингира една важна поента: примарниот (движечки) импулс сепак доаѓа од веќе создаденото дело. Тоа значи дека суштината на критиката „моја уметност“ се однесува на слободата на избор на дела од постојната измо-плуралистичка продукција на уметнички размислувања и сензибилитети: избирајќи и застапувајќи ги избраните се промовира, поточно се наметнува и систем на вреднувања кој образложен (историски, социолошки, уметнички и сл.) станува валиден.

Дали е тоа оправдано? Да, имајќи го предвид плурализмот на размислувањата на уметничката свест, особено од повосниот период наваму. Но, дали е и релевантно, тоа е прашањето околу кое се води најостриот судир меѓу делото кое бара нужна хронолошка дистанца за вреднување и го застапува историјата на уметноста и создавањето/иницирањето на вредности (напати конструирајќи ги) од страна на теоријата на уметноста и ликовната критика како нејзин апологет.

Бидејќи се работи за тековна, „жива“ продукција, на прв поглед се чини вториве имаат повеќе право. Зошто? Затоа што се работи за една историска нужност. Уметничкото дело ја губи својата самостојност во оној момент кога бара поткрепа надвор од себе: појавата на првиот футуристички манифест укажува на потребата за дополнително објаснување, делото не може веќе само да зборува, тоа бара потпора. Уметноста понатаму сè повеќе станува зависна од овие дополнителни објаснувања, сè до концептуализмот и новата уметничка практика на седумдесеттите кога уметноста го прави последниот обид да се осамостои; таа стана наполно непотолкубилна за теоријата на уметноста (а особено за ликовната критика), со кое се постигна спротивно од очекуваниот ефект, тоа беше автохирично за неа. Следното што се случуваше со неа покажува на враќање кон животот, кон односот на човекот кон времето на крајот на векот. Од „субјект како волја за моќ се покажува слика на човекот како битие на надежта и стравот, страста и болеста, на човекот како смртен.“¹ Оттука повторниот интерес кон фигурата, традицијата, „ученоста“.

¹ Debeljak Aleš: *Osobna mitologija i poetika renovacije*, во „*Quorum*“ бр. 5, стр. 4, Загреб 1988.

Но, теоријата на уметноста сега зазема други позиции. Критиката сега си дава за право да се постави во улога на супервизор, делото зависи од ставот на критиката, тоа дури и ѝ се додворува. Таквиот однос префрлен во галеријата му овозможува на критичарот застапување на свој став кон уметноста избирајќи дела кои ќе го поткрепат, што не значи дека и ќе го оправдаат, тој став. Така делото е доведено во состојба да биде употребувано за образложување на разни ставови (проблеми, теми, концепти или концепции) кои понекогаш можат да бидат и напoлно спротивни на тоа што делото како структура го содржи и со кое му се прави и лоша услуга. Од друга страна, ваквата изложбена активност воведува сосема друг однос кон изложбите што имаат друг карактер (особено оние ревијалните). Во случај на добар концепт и добар избор (кој со самото тоа ќе укаже и на вреднување на делата) исто така се создава можност за влијание врз јавното мислење. Публиката која е сè помалку способна за перцепција на уметничката содржина ќе побара во авторитетот на критичарот и изборот на делата патоказ и упатство за изградба на сопствен суд за уметноста, што со време може да резултира со квалитативна надградба. Таквиот случај тогаш би ја оправдал можеби појавната состојба на односот критичар-дело, што би значело дека таа е и условно негативна.

2.

Зборувајќи за односот критичар/дело преку изложбите поставени во нашиов простор, состојбата укажува на две појави. Од една страна е групата изложби што имаат за цел разрешување на проблеми од македонската ликовна уметност поставени во општи и широки рамки, со наслови кои подразбираат обработка од аспект на историјата на уметноста, преку стручна и критичка анализа на авторите, делата и појавите што влегуваат во нивните рамки. Изложбите „Еротизмот во македонската ликовна уметност“, „Геометризмот и неговите видови во македонското сликарство“, „Експресија, гест, акција“ или „Надреализмот во македонската

ликовна уметност² поставуваат проблем, тие се проблемски изложби, но се, пред сè, без некаков концепт. Пточтно, концептот отсутствува во примарниот дел од обработката на материјалот, кога се врши изборот на авторите, а особено на делата. Аналитичката структура што го носи бараниот проблем неуспешно се проицира врз делото, бидејќи во основата се поставува погрешно, а на моменти се чини дека таа ни на авторот на изложбите не му е доволно јасна. Проблемот што се обработува му се имплицира на делото. Во повеќето случаи тоа се отргнува од својот главен, основен контекст и се сместува во поставениот проблем заради некои структури кои се второстепени или најмалку важни во севкупната структура на делото. Малку е убедлив ставот на авторот на овие изложби, м-р Владимир Величковски, по кој се смета дека вредностите произлегуваат, се истакнуваат само во присуство на понеуспешни дела, а од множеството поставени дела ќе се издвои квалитетот сам по себе³. Вака поставените проблемски изложби или ставот на авторот без заснован и оправдан концепт за изложените дела единствено можат да се негираат самите себе. Вредностите што ги носи една проблемска изложба и можноста на авторот на изложбата да се претстави како „критичар во прво лице“ во овие случаи се доведени во прашање. И на крајот, кому му служат и како овие изложби?

Од друга страна, постои група изложби од неколку автори кои категоријата на „критичар во прво лице“ ја толкуваат преку осмислени проблемски-тематски рамки. Во прв ред преку нив се разгледуваат одредени авторски ликовни поетики, анализа на извесни стилски појави или сооднесувањето на тие појави со времето и местото во кое се појавуваат. Заедничката специфика кај сите нив е што сите тие ја обработуваат новата/младата македонска ликовна уметност. Тоа е и разбирливо, бидејќи духот на спомнатата кате-

² Од оваа група би ги издвоил изложбите: „Нови појави во македонската ликовна уметност“, која покажува многу поосмислена кохерентност и „80-тите години во македонската ликовна уметност“ заради ширината и карактерот на изложбата која има за цел констатирање на состојба без критички однос кон појавите, авторите и делата.

³ Наведено врз основа на еден разговор воден со В.В. во февруари 1987 год.

горија на изложби, како производ на развојот на критичката мисла во ликовните уметности, се јавува во времето, почетокот на осумдесеттите, кога и настануваат промените во односот на уметник/дело. Тековната продукција на авторите припадници на оваа генерација сè уште не ни може да се разгледува од хронолошко-историска дистанца, но затоа за обработка се податни проблемите присутни во нивното творештво. Критичарот тука не прави преглед на автори/дела кои ги содржат извесните проблеми, туку на кој начин и до кој степен сооднесуваат со нив, притоа имајќи ги во обсервацијата на нивното создавање, односот кон постојната продукција на другите автори, споредбата со тековите на современата ликовна уметност и, на крајот, авторството и квалитетот на самото дело.

Оттука, „Експресија во слика“ (автор Небојша Вилиќ)⁴ обработува три вида експресионистичка поетика кај тројца млади автори: експресионистичко изразување преку извесна архетипска фигурација и симболика (која во крајна инстанца не е и носечка конструкција на композицијата) и колористички соодноси кои заземаат извесен однос кон овдешната традиција, особено во сликите „Рајска градина“, 1983. и „Птицата не е мртва“ 1984., кои Благоја Маневски го доближуваат кон иконографијата и сензибилитетот на уметноста на времето во кое се настанати и самите, експресија која во својата изворност го инкорпорира психолошко-егзистенционалистичкиот момент кај Славчо Соколовски и колористичкото разрешување на проблемот на експресијата кој кај Јован Шумковски ќе остане доминантен проблем и во сликите од неговиот последен период⁵. Значи, се работи за три поетика кои во тој период (1983—1985) се издвојувале од севкупната тн. „експресионистичка струја“ кај неколку други автори од младата генерација (на кои им се припишувааше дури и припадност на извесна „школа“).

Таков однос кон една друга проблематика зазема и Соња Абаџиева Димитрова со изложбата „Шест македонски ликовни уметници — Од чудотворноста на ливадата до ра-

⁴ Поставена во септември-октомври 1985 г. во Домот на културата „Глигор Прличев“ во Охрид. Ликовниот салон во Титов Велес и Домот на културата „Ацо Шопов“ во Штип.

⁵ в. каталог од самостојната изложба во Домот на младите „25 Мај“, Скопје XII 1987 — I 1988 г.

доста на живеењето⁶: Обединувачкиот концепт кој произлегува од делата на Димитар Манев, Петре Николоски, Драган Петковиќ, Анета Светиева, Глигор Стефанов и Симон Шемов авторот го формулира преку антиконформистичкото, естетскиот еудемонизам, играта, витализмот, материјата, „отвореното дело“, традицијата, авторскиот приод, личната дикција и самооткривањето⁷.

„Состојба 1986.“ автор Небејша Вилиќ⁸ за своја цел поставува повторно избор на автори од младата генерација укажувајќи на појави кои се во состојба да заземат еднаквострани корелации со збиднувањата и на југословенските простори. Изборот на Перица Георгиевски, Блатоја Маневски, Станко Павлески и Јован Шумковски иапачи беше оправдан кога последните тројца беа исто така поставени и на изложбата „Југословенска документа '87“ во Сараево. Нивните дела наполно рамноправно учествуваа во градењето на сликата за состојбата на младата југословенска уметност во изминатиот период⁹.

Изложбата што ја затвора оваа група би била „Скулптура-простор“, автор Викторија Васев Димеска¹⁰. Таа е обид да се обединат или поточно пронајдат детерминантите на односот скулптура-простор кај четворица автори од младата генерација Томе Адиевски, Маргарита Киселичка Калајџица, Станко Павлески и Исмет Рамиќевиќ. Иако го подразбира, насловот не определува конкретен проблем (поради својата општост), присуството на овие автори и нивниот број упатува на еден друг квалификатив: моментната состојба на новата македонска скулптура.

⁶ Поставена 1985/1986 год. во Загреб, Скопје, Белград и Каварци.

⁷ Абациева Димитрова Соња: предговор во каталогот за изложбата „Шест македонски ликовни уметници“ во Музејот на современата уметност, Скопје, јануари-февруари, 1986 год.

⁸ Поставена во XI—XII, 1986 г. во Галеријата на Домот на младите „25 Мај“, Скопје.

⁹ Ова се поткрепува и со низа изложби и покани за учества на колонии на кои беа повикувани авторите, како и одекот во периодичниот печат (в. Lušić Tahir: XIV Biennale mladih, „Moment“ бр. 9, Белград 1988.).

¹⁰ Поставена во октомври-ноември 1988 г. во Уметничката галерија во Куманово и декември, 1988 — јануари 1989 г. во Музејот на современата уметност во Скопје.

Следно е прашањето колку овој број на изложби кои проблемско-тематски го обработуваат материјалот од македонската ликовна уметност ги задоволува потребите и продукцијата. Размислувајќи само за продукцијата на младата генерација останува фактот дека таа не е од таков обем за да може да се обработува на овој начин. Парадоксално, но вистинито е дека и покрај големиот број дипломирани студенти на Факултетот за ликовни уметности во Скопје може да се наброи само едноцифрен процент на автори кои професионално му приоѓаат на уметничкиот творечки чин. Како последица на тоа се јавува проблемот за критичарот на кој материјал да работи. Со тоа изложбите од типот „критичар во прво лице“ можат да бидат доведени до заситување, односно повторување. Во интерес на сеопштата желба за квалитетна продукција и соодветен настап, да се надеваме дека до тоа нема да дојде.

3.

За да се согледа исправно односот скулптура-простор, поставен како проблем во истоимената изложба под авторство на Викторија Васев Димеска, треба да му се додаде поттекстот „просторни белези“, за да може широчината на односот да се насочи на конкретен концепт. „Просторни белези“ се поставени како модуси и критериуми за делата на оваа изложба. Тоа што би требало да биде нивна заедничка основа е „преплетувањето, проникнувањето и соединувањето на реалниот простор со просторот на егзистенцијата на самсто дело“¹¹. Тоа и се случува со нив, со тоа што, како едно дополнување, треба да се внимава на дистинкцијата онтолошки простор — епистемолошки простор. Делата на Томе Ациевски и Маргарита Киселичка Калајџиева го содржат првото определување со задржување на просторот во границите на формата — формата е изградена од просторот кој таа го зафаќа. Станко Павлески и Исмет Рамчевиќ го навестуваат со таква процесуалност која бара спознавање на просторот.

¹¹ Васев Димеска Викторија: предговор во каталогот за изложбата „Скулптура-простор“, декември, 1988 — јануари, 1989 г., Музеј на современата уметност во Скопје.

Кај првите се работи за интровертен, а кај вторите за екстровертен однос на просторот со формата/структурата.

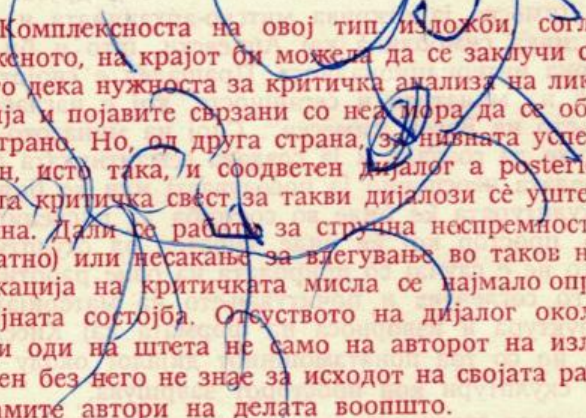
И сето тоа е во ред доколку се остане на проблемот за односот на скулптурата кон просторот во делата на првата група автори. Но, една забелешка би се однесувала на тоа што проблемот кој е поставен (скулптура-простор, „просторни белези“) и кој избраните скулптури треба да го решат или образложат преку структурите што ги содржат, кај Аџиевски и Киселичка Калајџиева воопшто не постои. Тие го подразбираат тој проблем со самата нивна тридимензионалност, а со самото тоа се и просторни, или го содржат просторот во себе или го градат самиот. Ќе се забележи, можеби, дека токму тоа е предметот на анализата во тие дела, но нивната примарна интернационалност е сосема друга. И самата Васев Димеска ја открива митско-архаичната и егзистенцијалистичка симболика кај Аџиевски, што и би била онаа примарна интернационалност. Прашален е спојот меѓу „просторите“ на минатото и сегашноста, кој е нагласен во размислувањето на Васев Димеска¹². Спој на минатото и сегашноста може да создаде и ја создава семантичката структура (што делата неоспорно ја поседуваат) или ќе биде можно кога скулптурата ќе биде во состојба да инсценира таков простор, простор кој ќе биде зафатен од скулптурата/објектот (што не е случај со природата на овие работи). Истата точно го согледува и почитувањето на материјалот и неговата структура и изворноста на формата кај Киселичка Калајџиева¹³, но со тоа понатамошниот дијалог околу односот на овие скулптури кон просторот завршува.

Ако кај оваа група автори е направен превид, Павлески и Рамиќевиќ наполно го оправдуваат присуството на оваа проблемска изложба. Тоа е поради причината што делата на обата автора во вистинска смисла воспоставуваат однос со просторот: колку што се скулптурите конституенци на просторот толку и тој е нивна структура (било тоа да е семантичка — Рамиќевиќ, било да е тектонска — Павлески). Се разбира, ова би требало да се претпостави, пред сè, за инсталациите на Рамиќевиќ, додека за неговите „затворени“ фор-

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

ми треба поинаков пристап. Во неговиот случај просторот кој е заземен од инсталираните елементи, е составен дел на семантичката компонента на целината; просторот тука е разбран во извесна процесуалност и тој обединува, а поединечните елементи добиваат заедничка конотација. Тука станува збор за еден активен простор. Во таа насока, просторот на Павлески би бил пасивен, бидејќи тој е граден простор. Со тоа архитектониката на делото се јавува како конституенс на просторните сензации. Така просторот станува и обединет и обединител.



Комплексноста на овој тип изложби согледан преку изложеното, на крајот би можела да се заклучи со размислувањето дека важноста за критичка анализа на ликовната продукција и појавите сврзани со неа мора да се обмислува повеќестрано. Но, од друга страна, за нивната уделеност е потребен, исто така, и соодветен дијалог а posteriori. За жал, нашата критичка свест за такви дијалози сè уште е незадоволителна. Дали се работи за стручна неспремност (што е неверојатно) или несакане за влегување во таков начин на комуникација на критичката мисла се најмало оправдување за постојната состојба. Отсуството на дијалог околу овие изложби оди на штета не само на авторот на изложбата, кој оставен без него не знае за исходот на својата работа, туку и на самите автори на делата воопшто.

Појавата на полемика, како краен и врвен резултат на еден дијалог, со сите свои укажувања или вреднувања (позитивни или негативни) кои со себе ги донесува, отсуствува и поради нашето сè уште малограѓанско размислување да не се влегува во конфликт или замерки со другата страна, свесно притоа знаејќи дека и колку сè тоа ѝ штети на општата состојба на нашата ликовна уметност и култура. Да припомним само од која вредност би биле сите овие укажани забелешки за понатамошниот развој на проблемските изложби од типот „критичар во прво лице“ и на ликовната критичка свест воопшто.