

НОВА МАКЕДОНИЈА, СКОПЈЕ, 16218.

14 СТРАНИЦА • СРЕДА 18 МАРТ 1992 ГОДИНА

ИЗЛОЖБИ

Историско и антологиско значење

● Кон изложбата „Време на движење“ во Музејот на современата уметност во Скопје

ВЛАДИМИР ВЕЛИЧКОВСКИ

Во организација на Францускиот културен центар во Скопје добиена е тематски заокружена изложба и поради своите содржини и вредности го привлекува вниманието. Издвоен е и оширно претставен еден значаен аспект на фотографијата, тоа е темата на движење видеана во еден историски развиток. Тоа значи дека може да се почувствува патината на минатото, или почетоците на фотографијата од крајот на минатиот век но и да се проследи нејзиниот модерен развиток во технички, тематски и естетски преглед. Тоа е направено низ еден добар избор на остврувања кои имаат историско и антологиско значење не само за дадената проблематика, туку воопшто. Всушност, еден од главните белези на фотографијата која пружи докази дека претставува еден творечки акт, секогаш покажува јасна историја на едно движење како запрена акција во која синтетички се поврзани претходните фази, текот и последицата на тоа движење. Изложбата ги покажува различните можности на фотографијата да го запре карактеристичниот и најчувствителен миг на движењето, деформацијата која настанува во движењето. Со помош на таа процесуална анализа, во која главна улога има светлината, се подотвора таинственото зад видливата форма, доближувајќи се до еден вид особена „стварност на претставеното“. Пред нас е широка панорама на постепено откривање на тайните на движењето кои можеле да се регистрираат и да станат видливи само со развиток на фотографската техника и општите достигања на времето. Предметот е земен од животот, композицијата и конструкцијата на плановите произлегувајќи од можноста да се регистрира некое движење во сите негови фази при што светлината претставува основен структурален материјал. Остварена е преобразба на визуелните податоци во осмислена целина која ни ги отвара јасните контури на предметот, но исто така и една нова човечка смисла и естетска содржина. Тоа значи дека не станува збор само за механичко репродуцирање во служба на науката туку е истакнат и креативниот однос кон светот. Со тоа организирање на дво-димензионалната површина фотографијата ја покажа својата приклонетост кон уметноста, што низ меѓусебното делување поттикна и нови експериментирања во одделните медиуми (фотографија, сликарство итн.).

Изложбата ни го открива секој посебен знак на времињата, „времето, фантом на просторот“ како што вели Анри Бергсон, времето кое е на различен начин „заробено“ во медиумот.

По стереоскопската камера користена од средината на минатиот век, значаен чекор во регистрирање на нешто што е минливо во едно делче од секунда направи Мејбриц. Неговите сериски фотографии на коњ од седумдесеттите години на XIX век, направени со повеќе мали камери, покажаа прв пат брзо движење, како посебен придонес во научното проучување на движењето на животните. Не случајно неговата фотографска анализа на необични на прв поглед последователни движења на човекот или животното е наречена еден вид „енциклопедија на чиженето“ (Мишел Фризо). Еден од емените сликари Френсис Бекон поекспонираше поуки за своите истражувања во стари фотографии на Мејбриц во кои се прикажани фазите на движење. Тоа го наогаме и во експресивните „скокови“ на В. Величковски. Потоа, Етјен-Жил Мареј во 1886 година ја користи хронофотографијата (една камера, со диск-затворач, врз една единствена плоча) забележувајќи ги консекутивните фази на движењето, посебно

одот на коњот и летот на птицата. Тој бил познат физиолог кој добил ефект „бела графика врз црна основа“. Подоцна користел и мобилна лента. Добиена е фрагментарна визуелна слика чии ефекти ќе бидат видливи подоцна, меѓу 1911-1915 година кога се развија футуристичките идеи посветени на брзината посебно во сликарството на Русоло, Бала и особено Бочони. Вид на декомпозиција, или анализа на движење е остварен во однос од фундаменталните дела на модерната уметност – „Акт кој слегува по скали“ од Марсел Дишан (1911 – 1912). Браќата Брагала во тој временски период ја покажуваат „осенченоста на гестот“ како еден вид футуристичка фотографија со која се поместува и разградува фигуративните конвенции во претставувањето. Иконографскиот модел најде свој сликарски еквивалент отворајќи простор кон едно „евоцирање повеќе витален интензитет на кинетичкиот феномен“ (Джовани Листа). Истражувањата во овој правец на „динамична трага“ или „енергична флуидност“ продолжува и натаму во други експерименти. Така, се изведува динамизирање на пејзаж со снимање од висина на авион, а потоа фотографските фрагменти се организирани во суперпозиција (Масоеро). Треба да се споменат експерименталната амбиентација на Баухаус, регистрирањето на кинетизмот од притадниците на конструктивизмот во уметноста (фотомонтажа итн.) и други. Во дваесеттите години продолжуваат истражувањата со „замрзнување“ на предметот во брзо движење сега со блесок на електрична искра. Овој метод овозможил регистрирање на едно линеарно продолжување на светлосните спонови (покрај Елисофон, Едгертон и др.), добивање на разновидни флуидни траги. Истражувањата на футуристите, конструктивистите и надреалистите продолжуваат до денес, посебно во периодот меѓу двете војни кога се експериментираше со еден вид „светлосен ракопис“. Овој витален динамизам на „сликата“ не ретко преминува во абстракција. Уште повеќе, невидливите микродвижења во разни материјали беа извлечени со помош на мултаплен флеш, со фотографии снимени при голема брзина и со експонирање од еден милионити дел од секундата. За инстант фотографијата Силен Румет ќе забележи: „Сенката е тука над морето, многу долу, како еден мал отров виден од авион, ние сме на височина на Икар кој нема да падне никогаш“ (Жак-Анри Лартиг, Филип Халсман и др.).

Во проблемската целина наречена „Континуитет на движењето“ како еден знак кој е силна „порака без код“ што ја доближува фотографијата до сликарството (Ролан Барт). Ова враќање кон пиктуризација на сликата го истакнува и Раймон Белур (Мункази, Гриљани, Дије Морен и др.). Дадена е манифестија на една нова содржина на телото, треперене како „релација на несигурност меѓу движењето и неподвиженост“ (Раймон Белур). Таков вид на суптилни деформации наоѓаме и во сликарството на Родольуб Анастасов.

Во „Варијацијата во секвенци“ умеат да прочитаат комика во повторувањето на варијациите на положбите. Но, тоа што е посебно (кај Брассај, Пенон и др.) е оној простор меѓу фиксираното и мобилното, улогата на секвенцата како една интермедиумска состојба многу блиска до филмската нарација. Не случајно Андре Базен забележал дека „филмот изгледа како временско довршување на фотографската објективност“.

Може повторно да се каже дека пред нас е вредна изложба, која ни открива повеќе содржини на фотографската креација и нејзино преткајување со соседните ликовни дисциплини, прикажано низ една историска и проблемска визура.

