

Разгледи - Ајриш-јути 1992

Лијакано Неделковска

За скулптурише на Станко
Павлески

(По повод самостојната изложба на Станко Павлески во
Музејот на современата уметност, Скопје, октомври-ноември
1991.)

Како да го разбереме делото на Станко Павлески „Интервенции
врз архитектурата — белиот сид — прна скулптура“? Како скулптура,
слика во простор, интервенција или симулација? Или пак, како

„скулптура во проширене поле“ и този во онаа смисла во која Розалинд Краус зборува за скулптурата во последните дваесетина години.¹ Едно е сепак сигурно во однос на ова дело: „Интервенции врз архитектурата — белиот сид — црна скулптура“ е дело кое не може да се мисли во формите на одредени „дефиниции“ затоа што во основа неговата структура е неодредена. Така, делото е резултат на интервенција со црна боја врз вистинскиот простор на архитектурата — носечкиот сид како експонирана целина. Но, во тој процес е оставено место за сеќавање на белината на сидот, а истовремено е извршена и симулација на состојба во која сидот добива сосема попнаков изглед и значење — црна скулптура. Архитектурата и скулптурата со тоа се изедначени но, истовремено и спротивставени. Тоа е состојба на единство и разделеност, на видливо и невидливо, присутно и отсутно: тука се сретнуваат желбата за интеграција и нејзината спротивност, желбата за расчленување. Или, ако се послужиме со зборовите на Ихаб Хасан, тоа е поле на индeterminација, на чија што крајна граница владее фигулативното место на тишината. Тишината на којашто овде наидуваме е иманентна на самото дело. Таа е оној конструктивен момент во кој го распознаваме делото: тоа се јавува како метафора за поместувањето на смислата, како метафора за поместувањето на значењето меѓу „почетокот и крајот“.

Во овој контекст делото не можеме да го гледаме како издвоеност, како нешто што стои на страна од останатите дела: тоа е место во кое се вкрстуваат претходните искуства, тоа е она рабно место на кое искуството се проширува и зголемува.

Скулптурите на Станко Павлески, изложени во просториите на Музејот на современата уметност (автор на изложбата е Соња Абациева Димитрова), настанати се во периодот од 1988. до 1991. Сите се изработени во метал. Тие го исполнуваат просторот дефинирајќи го на различни начини: референцијално, знаковно или како негова негација. Делата што датираат од 1988. до 1990, се референцијално насочени кон просторот — овде просторот се јавува како модалитет на нивното постојење; делата од 1990. и 1991. се концептирани како структури кои само го означуваат просторот; а делото „Фриз — пет проблеми на формата — ѕдна цел“ од 1991. го напушта тродимензионалниот простор, просторот на скулптурата и се сместува на сид. Во сите овие скулптури Станко Павлески применува минимум на форми — телото на скулптурата го сведува на минимум. Меѓутоа минимумот овде нема за цел да предизвика целовито, единствено доживување на формите (како што тоа, на пример, го иницираше абсолютната

¹ Rosalind E. Krauss, Kiparstvo и proširenem polju, Qvorum, Zagreb, br. 5/6, 1989 god. Според Розалинд Краус скулптурата не е веќе привилегиран средиштен поим меѓу две нешта што таа не е. Скулптурата е (...) само поим на надворешниот дел на постојте во кое се наоѓаат други, различни структурирани можности“.

форма-во-себе на Доналд Над). туку да се истакне токму спротивното, појавата на разновидност во доживувањето на формата: минимум форма како поле на дејствување на различни правци и комоинации способни да конструираат едно динамично гледање и доживување, а кое може да се развие само како спротивност на логиката на идентитетот. Во оваа смисла склуптурите на Станко Павлески не се само форми во просторот, тие се и претстави кои бараат активен однос, не само перцептивен, туку и гастилен и медитативен.

Така во делата „Архитектони-Психопростор, Сензации“ (I, II, III) Станко Павлески го поставува проблемот на просторот во неговото „тополошко“ свойство, како место на допир на надворешноста и внатрешноста, на видливото и она што се затвора пред погледот. Едноставните геометрички форми, поставени како царсти „архитектонски“ површини, го дефинираат просторот со линијата на својата заобленост, прекршување или правата линија чие поле на дејствување ја има способноста да го дели, преградува просторот. Тука сме зафатени со едно комплексно преминување од еден простор во друг при што се провоцира процесот на субјективизација како создавање на еден нов, внатрешен простор — „психопростор“.

„Динами — Самоносен статички минимум“ (II, III, IV, V) се израз на желбата да се биде во просторот, што вушноста се чита и од самиот наслов на делата. Во овие склуптури присутен е еден диференцијален однос на формите и правците на нивното дејствување (линијата на дијагоналата, полукругот, оштриот агол). Местото во кое се спојуваат правците е место во кое се децентрира просторот но, тоа е воедно и место во кое се врши артикуирање на тензијата што постои во самото тело на склуптурата. Заедно со векторот на тежината кој ја дефинира рамнотежната положба на склуптурата, местото на спојот има структурна улога, па оттука и илузијата на рамнотежа и стабилност.

Мебутоа, во допирот со делата, движејќи се околу нив или налегувајќи телесно и визуелно во нивниот простор, забележуваме дека тоа што од дистанца се јавува како место на стабилност и рамнотежа, сега делува како место на телесна нелагодност, губиток на рамнотежата. Забележуваме дека оваа промена не се случува постепено, туку како брзо подместување на искуството со што се наоѓа за една состојба слична на онаа што Ровати ја нарекува „мала катастрофа“. Истовремено е, значи, извршена модификација на субјектот што спознава и на објектот што се спознава.²

² Овде се доближуваме до оној став на спознанието кој Писер Алдо Ровати го означува како „слаба мисла“. „Слабата мисла“, истакнува Ровати, „бара модификација колку на субјектот на спознанието толку и на објектот на спознавањето. На тоа исходиште нè тера инициалистичкото деструктуирање на темелните категории, обидот на начнување на мокта или, така да кажеме на силата на единството. Единствено према кое спознанието се рамни како према узор е силната страна која можеме да ја ослабиме: пред сè за да сфатиме како таа сила е накалемена на идејата која ја имаме, а која ја држиме за постојана, за стварноста и за самите себе.“

Ако кај овие дела сме соочени со способноста да ги препознаеме препреките, а во исто време и да се сомневаме во сопственото искуство, во делата „Архитектони — Обредни“ (I, II, III) нашето внимание е преместено на едно друго подрачје каде се очитува едно концентрирано осмислување на делата. Тоа е подрачје со симболичка конотација. Есността и насловите на овие скулптури како да бараат тие да бидат симболички прочитани (Архитектони — Обредни I, Духовна вертикалa; Архитектони — Обредни II, Времемер; Архитектони — Обредни III, Сетилен жртвеник). Со цврсти архитектонски маси овие дела го создаваат, а истовремено и го означуваат сопствениниот простор. При тоа, архитектонски компактната структура се јавува само како надворешна обвивка на внатрешниот простор во кој доминира перспективата на пресекот. Регорички, тоа е место во кое се ѕдива преминот од една состојба во друга: тоа е губиток на средиштето. А што с друго тубиток на средиштето ако не потврда за это-
стапувањето од онтологиското времелување на ликовната мисла, заокружување на вистината во делото.

Сваа констатација се наметнува со препознавањето на координатите на комуницирање на нивото на актуелната ликовна мисла што ја одбележува „стратегијата“ на постмодерната. Всушност, присуство на чувството на неопределност, инсистирањето на истовремено постоење на различни перспективи, поместувањето на границата на медиумот, провоцираната несигурност, сè тоа елементи на еден начин на изразување карактеристичен за сензабилитетот на постмодерната.

Pier Aldo Rovatti, Preobrazbe u toku iskustva, Republika, Zagreb, br. 10—12, 1985, str. 65 (55—85).