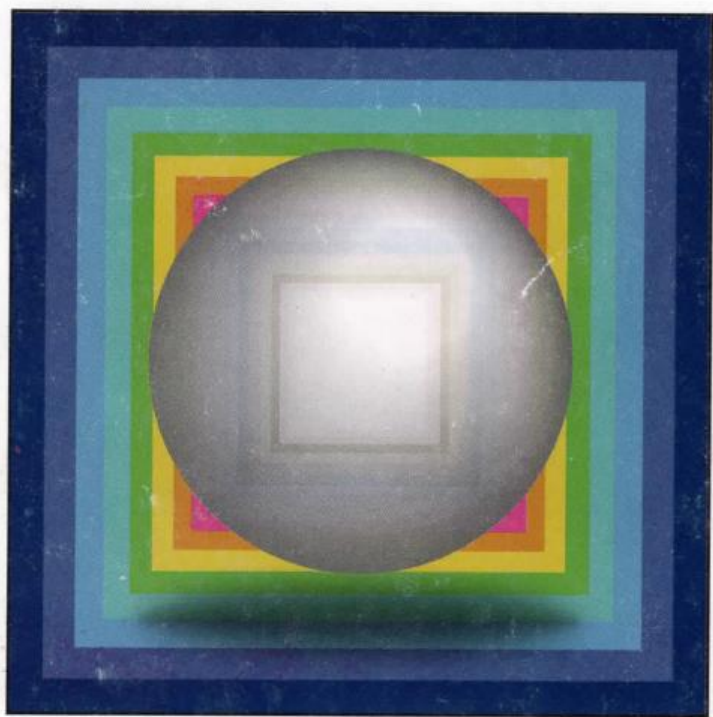


ВЛАДИМИР ВЕЛИЧКОВСКИ



**ГЕОМЕТРИЗМОТ
И СОВРЕМЕНАТА
МАКЕДОНСКА
УМЕТНОСТ**

**ЕСТЕТИЧКА ЛАБОРАТОРИЈА
AESTHETIC LABORATORY**

10

ОВАА ЕДИЦИЈА МУ Е ПОСВЕТЕНА НА ФИЛОСОФОТ, ЕСТЕТИЧАР И ПЕДАГОГ
Д-р ПАВАО ВУК-ПАВЛОВИЌ (1894-1976), КОЈ ВО 1959 ГОДИНА ЈА ОСНОВА
ЕСТЕТИЧКАТА ЛАБОРАТОРИЈА НА УНИВЕРЗИТЕТОТ "СВЕТИТЕ КИРИЛ И
МЕТОДИЈ" ВО СКОПЈЕ.

THIS EDITION IS DEDICATED IN MEMORY OF THE PHILOSOPHER, AESTHETICIAN
AND PEDAGOGUE **Dr. PAVAO VUK-PAVLOVIĆ** (1894-1976), WHO IN 1959 FOUNDED
THE AESTHETIC LABORATORY* OF St.St. CYRIL AND METHODIUS UNIVER-
SITY OF SKOPJE.

ВЛАДИМИР ВЕЛИЧКОВСКИ
ГЕОМЕТРИЗМОТ И СОВРЕМЕНАТА
МАКЕДОНСКА УМЕТНОСТ

VLADIMIR VELIČKOVSKI
GEOMETRISM AND THE CONTEMPORARY
MACEDONIAN ART

ИЗДАВА ЕПОХА А.Д. • КУЛТУРНО-ИЗДАВАЧКА АГЕНЦИЈА •
СКОПЈЕ • PUBLISHED BY EPOCH Inc. • PUBLISHING HOUSE •
SKOPJE

ПРЕТСЕДАТЕЛ НА УПРАВНИОТ ОДБОР • КЛИМЕНТ БИЛКО •
MANAGING BOARD CHAIRMAN • KLIMENT BILKO

ГЛАВЕН УРЕДНИК • ПРОФЕСОР Д-р КИРИЛ ТЕМКОВ •
EDITOR-IN-CHIEF • PROFESSOR Dr KIRIL TEMKOV

УМЕТНИЧКИ ДИРЕКТОР • ПРОФЕСОР КОСТАДИН ТАНЧЕВ -
ДИНКА • ART DIRECTOR • PROFESSOR KOSTADIN TANČEV - DINKA

КОМПЈУТЕРСКА ОБРАБОТКА • DTP



SIG
NU
M
СОВРЕМЕНА
СРЕДСТВА
НА ПУБЛИЦИЗИ
091/244-664

ЖАРКО РИСТОВСКИ • ŽARKO RISTOVSKI

Copyright by ЕПОХА А.Д. (1997)

ALL RIGHTS RESERVED

Сите права се заштитени. Ниеден дел од оваа публикација не смее да биде умножуван (во деловни цели) - препечатен во механичка, електронска или некоја друга форма, фотокопиран, снимен звучно или на некој друг начин - без претходна писмена дозвола од издавачот: ЕПОХА, Трговски центар „Стара рампа“, ул. „Иван Козаров“ бр. 24/16, 91000 Скопје, Република Македонија, тел./факс 389-91/113-832.

Печатењето на оваа книга е потпомогнато од
Министерството за култура на Република Македонија

Manufactured in the Republic of Macedonia

Владимир Величковски

ГЕОМЕТРИЗМОТ
И СОВРЕМЕНАТА
МАКЕДОНСКА
УМЕТНОСТ

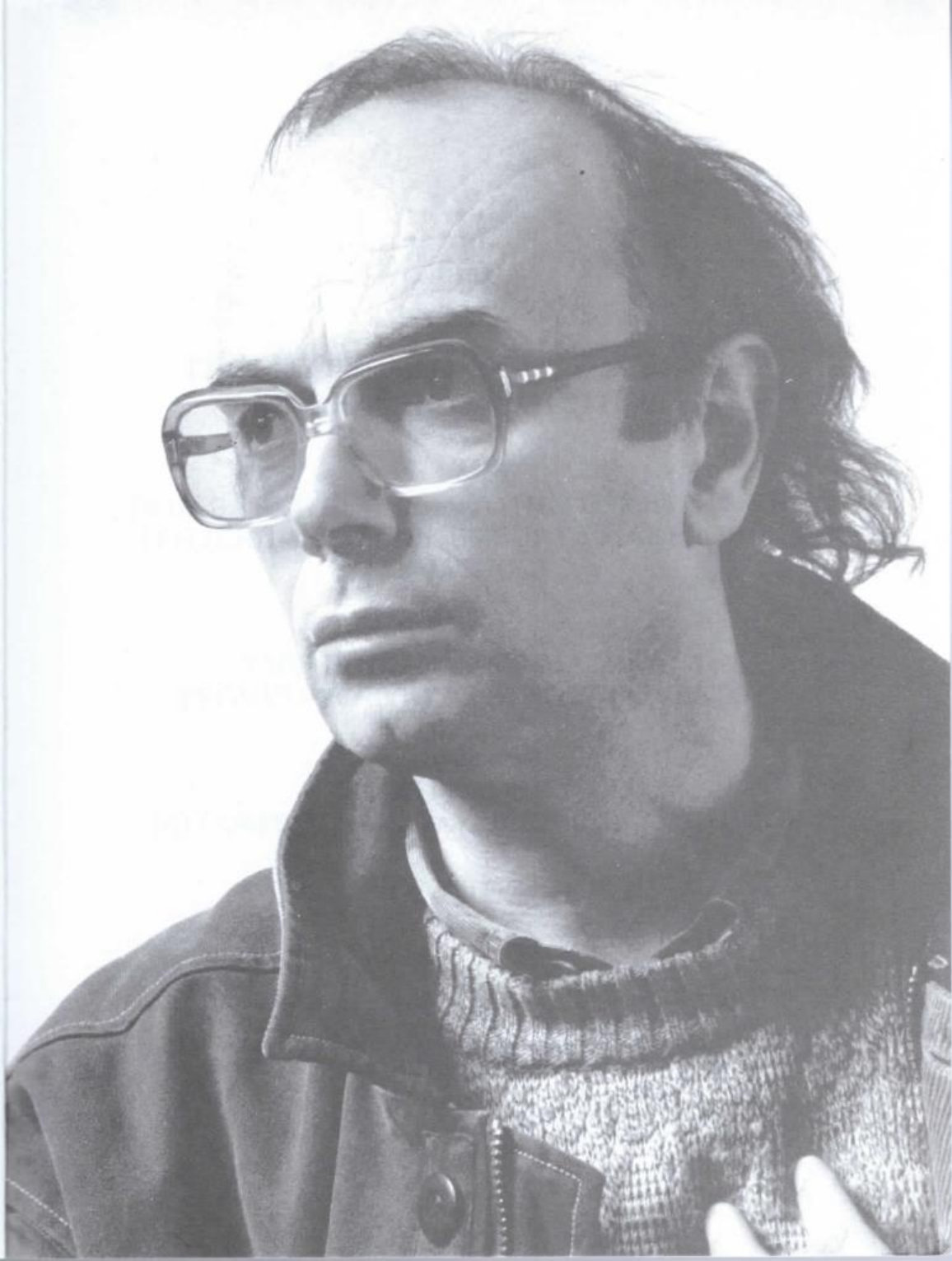
Ликовен есеј


ЕПОХА



ВЛАДИМИР ВЕЛИЧКОВСКИ

Најлоден и најпознат македонски историчар на современата уметност и ликовен критичар од помладата генерација, дипломирал на Филозофскиот факултет во Скопје, магистер по историја на модерната уметност, докторски кандидат по историја на уметноста, долгогодишен кустос во Музејот на Македонија во Скопје





Фотографија на авторот на претходната страна
Марин Димески - Димес

ГЕОМЕТРИЗМОТ И СОВРЕМЕНАТА
МАКЕДОНСКА УМЕТНОСТ

Вовед

ПОЈАВАТА И ЗНАЧЕЊЕТО НА ГЕОМЕТРИСКИТЕ
ТЕНДЕНЦИИ ВО СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА
УМЕТНОСТ

Прв дел

УМЕТНОСТА И МАТЕМАТИКАТА
(ГЕОМЕТРИСКАТА УМЕТНОСТ ВО СВЕТОТ)

Втор дел

ВИДОВИ ГЕОМЕТРИЗАМ
ВО СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА УМЕТНОСТ

Ликовни прилози

Вовед:

ПОЈАВАТА И ЗНАЧЕЊЕТО НА ГЕОМЕТРИСКИТЕ ТЕНДЕНЦИИ ВО СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА УМЕТНОСТ

МЕЃУ ПОЈАВИТЕ ВРЕДНИ за внимание и проучување во македонската ликовна уметност, особено по Втората светска војна, секако се вбројува комплексот случувања којшто може да се претстави под заедничко име *геометризам*.

Ваквото естетичко групирање на автори, со многу различни сфаќања и определувања, е мотивирано од потребата да се укаже на една значајна струја во современата ликовна уметност која е окосница на нејзините прогресивни текови. Ако се има предвид дека македонската современа уметност е систем без цврста и долготрајна традиција - поставен меѓу модерните текови, сопствената народна традиција и најновите, постмодернистички тенденции - тогаш една ваква задача на проблемско, концепциско естетичко групирање може да изгледа комплицирана и неблагодарна. Меѓутоа, таа никако не е и неоснована. Во рамките на една нерамномерна линија на развој, разликуваме одделни творечки индивидуалности, кои можат да се следат во хронолошки и тематски контекст, во една шаренолика и динамична целина, респектирајќи ги нивните специфични карактеристики. Се работи често и за темелни ликовни и идејни разлики, коишто, меѓутоа, ги поврзува едно одредено сфаќање на уметноста и на ликовната култура, во коишто ја препознаваме геометријата како суштествен обликувачки фактор - во сите нејзини разновидни решенија во контекстот на феноменологијата на стиловите и јазичите на современата уметност.

Овие индивидуални геометриски појави или, воопшто, уметноста на геометрискиот пристап, ги следиме како битни проблемски линии во нашата уметност и ликовна култура во времето на нивното настанување, но и како референтни точки на подоцнежните творечки иницијативи.

И во македонската уметност среќаваме остварувања кои, според нивните основни белези, а со општоважечката терминологија, можеме да ги класификуваме како: дела со белези на геометризирани фигурација; дела на геометриска апстракција; конструктивизам; оптичка уметност; програмирана уметност итн. Меѓутоа, веќе определбата *уметноста на геометрискиот пристап* опфаќа соодветна изразна и формална типологија, одреден менталитет во градењето на сликата, во вообличувањето на идејата. Тоа, пред сè, означува дека чисто пластичните конститутивни елементи на делото или неговата видлива структура - предвидува една разумски осмислена пластична координација меѓу сите елементи, еден *логос*, кој е симбол на уметниковиот свет и сфаќање на уметноста и, воопшто, на космосот во којшто опстојува. Значи, не станува збор за една појава, туку за континуитет на повеќе појави кои имаат сродни општи сфаќања, но со различна поставеност според времето на настанувањето и кај разни протагонисти.

Јасно е дека и видовите на оваа уметност се менувале во однос на дадените историски прилики; затоа е потребно систематско следење на текот на нивниот полувековен развој. Овој труд води сметка за веќе утврдените и општопознати факти, како и за нивната обработка со извесни сознанија својствени на историјата на уметноста. Но, заради специфичноста и обемот на проблематиката, тука се сретнуваме и со духот и начините на пристапот на ликовната критика. Од една страна е минатото, со веќе завршените творечки опуси на еден дел од уметниците, со што може слободно да се занимава историјата на уметноста, со нејзината својствена методологија, а од друга страна оние појави коишто, во поголемиот број и денес живи, актуални и отворени, се предмет на интерпретативните можности на критиката. Историско-критичкиот приод се осмислува низ суб-

јективната призма на размислување и пишување на авторот за проблематиката на современата уметност.

Токму по повод оваа тема се поставуваат и многу разни други прашања, како што се оние за доцнењето на македонската ликовна уметност во однос на некои клучни - и веќе завршени - уметнички процеси во светот, потоа за влијанијата „од Западот“, за „локално-то“ и „универзалното“ значење на нашите уметнички пројави, за поимот на авангардата. Сето тоа говори за сложениот карактер на ваква поставената тема. Се разбира, природно е овие појави во македонската уметност да се постават во релација со претходните и актуалните збиднувања во светската уметност, да се вреднуваат како интегрален европски феномен, да се согледаат низ постојаните уметнички и духовни проткајувања. Затоа во текстот, покрај основниот предмет - приказ на македонските геометристички остварувања, се поместени и некои начелни теоретски погледи, како и преглед на ваквите движења во светската уметност.

ПРИ ТОА Е НЕОПХОДНО ДА СЕ УКАЖЕ на некои мислења, на некој начин предрасуди. Така, се верува дека во Шагал живее старата руска недоверба спрема рационалното и свесното, што Толстој ги нарече „најголемо морално зло“, Достоевски ги чувствувал како „болест“, а Горки, пак, говорел за руската недоверба спрема силата на разумот. На тој начин тие сакале да го потенцираат значењето на ирационалната компонента, на отвореноста спрема потсвеста. Врз основа на некои свои проучувања, философот и психолог Владимир Дворниковиќ (во книгата „Карактерологија Југословена“, 1939) го утврдил следното: „Експресивниот колоризам и целото сликарство на нагонското и несвесното многу се поблиски на југословенската природа отколку рационалниот и строг кубизам и конструктивизам. Како што во западното сликарство се најдоа едновремено ирационалната и рационалистичката насока, експресионизмот и кубизмот, така и кај нас едните го барале 'својот израз' во едната, а другите во другата насока. Сава Шумановиќ е претставник на 'нејугословенското' рационалистичко, кубистичко-конструктивистичко сликар-

ство. Владимир Бециќ е премногу елементарен за да остане доследно на композицијата на 'коцка', 'валјак', 'конус' и 'топка'. Кај него сретнуваме сезанистичко колористичко компонирање“.

Затоа се потребни ваквите истражувања и мислења, кои ќе се базираат врз примери од самото уметничко подрачје, за да се избегнат необразложени екстремни сфаќања. Наша цел е да се доближиме до едно пообјективно согледување на она што е, а што не е карактеристично за творештвото на еден народ.

Оваа книга е обид да прикажеме едно, досега необработено подрачје во македонската ликовна уметност, токму имајќи ги предвид остварувањата. При тоа се наметнува едно конкретно размислување: дека во македонската ликовна уметност има примери на геометриски стил кај одделни автори кои ни дозволуваат да утврдиме развој на еден модерен сензибилитет, модерен израз и на една специфична урбана свест. Ако е точно изнесеното мислење дека геометриската уметност во овие простори никогаш не била честа и раширена појава, тоа беше повод да ги утврдиме оние видови „уметност на геометрискиот пристап“ кои постојат во нашата уметност во еден зрел и оформен вид.

ВО МАКЕДОНСКАТА НАУКА, историја на уметноста и ликовна критика е согледувано прашањето на геометризмот во разните негови видови, но, главно, во контекстот на одделните творечки опуси.

Првото поопшто согледување на геометризмот како посебен проблем го наоѓаме во есеистичкиот текст „Геометризирана или стилизирана уметност“ од Паскал Гилевски, објавен во неговата книга „Толкување на уметноста“ (Македонска книга, Скопје, 1978). Таму уште на почетокот стои: „Уметниците отсекогаш објектот на своето дело (слика, скулптура итн.) го сфаќаат, та дури и го гледаат геометриски“. Авторот укажува на потребата од испитување на перспективата, пропорциите и законите на статиката и на динамиката, говори посебно за насетувањето на „внатрешната“ геометричност во некои уметнички дела, за „геометриската суштина“ на пред-

метите, како и за тоа дека „геометризмот и стилизираноста не треба да се идентификуваат со апстрактната уметност“. Конечно, тој ќе се обиде да го синтетизира своето гледање: „Суштината на геометризмот и стилизацијата (сфатени пошироко, како примарни или секундарни компоненти на повеќе правци и стилови) се состои во тоа што таа не е заснована врз перцептивно-емпириските начела на творештвото, туку е точно одредена, математички и строго рационална, иако во неа може да постои и лирска инспирација и насетување од метафизички карактер“.

Подоцна беше реализирана изложбата „*Геометризмот и неговите видови во македонското сликарство*“, подготвена од авторот на оваа книга, во просториите на Музејот на Македонија во Скопје во 1987 година. Оваа изложба (која беше предвидено да се организира во 1986 година) претставуваше обид да се согледаат повеќе аспекти на геометризмот во делата на македонските уметници, ретроспективно од најстарата до најмладата генерација. Треба да се потсетиме дека во тогашниот „југословенски културен простор“ се реализирани две тематски слични изложби. Првата во Галеријата на Културниот центар во Апатин, во октомври-ноември 1986 година, под наслов „Геометриските тенденции денес“ (од македонските творци беше застапен Симон Шемов со делото „Игра на бои“, 1980, сито печат, 50 x 70 см.). Потоа, во 1990 година беше организирана изложбата „Геометри“ во Скопје и во други центри, со дела на повеќе автори од Југославија (од Македонија беа претставени делата „Архитектони - психофобични 4“ (1990) на вајарот Станко Павлески и „Вертикални објект III“ (1989) на сликарот Јован Шумковски.

ВО ИСТОРИЈАТА НА УМЕТНОСТА, посебно во специјализираните истражувања, се извршени проучувања на геометриската градба и структура на одделни творби (сликарски и скулпторски) создадени во разни временски периоди. Така, П.В. Гусев (*Некои орые приемы построения композиции в древнерусской живописи 11-17 веков*, Москва 1968) се занимава со прашањето на пропорционирањето и композициската мисла на старорускиот уметник, со соодносите ме-

ѓу размерите на композицијата и рамката на делото. Тој доаѓа до сознание дека висината на фигурата е рамна на висината на композицијата, или на ширината, или на половината дијагонала, некаде на половината височина или ширина на композицијата. Во приведениите примери висината на фигурата се мери од врвот на нимбусот, чиј радиус е рамен на $1/10$ од висината на стоечката фигура и $1/8$ кај седечката фигура. Нимбусот е детал од првостепено значење во иконите на светците и затоа претставува клучен посреднички елемент меѓу висината на фигурата и размерите на композицијата решена плошно. Направени се прецизни цртежи, геометриска конструкција на делата од Андреј Рубљов и други, на сите соодноси внатре во композицијата и на линиите и површините на делото. Се јавува рамностран триаголник, со поместувањето на нимбусот во однос на фигурата, како и различни формати на композиции, што овозможуваат разнообразие на композициските решенија.

Геометријата, и науката за броевите воопшто, имале голема улога во средновековната уметност. Меѓутоа, ретки се проучувањата на претставувањето, на ликовната реализација, на архитектонскиот простор и на иконографијата во средновековната уметност од овој аспект. Анка Стојановиќ во делото „Архитектонски простор у сликарству средњеveковне Србије“ (Нови Сад, 1970) ја проучува функцијата на сликаната архитектура (ентериер, екстериер) во конструкцијата на сликата, со анализа на посебните, сосем специфични проблеми поврзани со проекционите системи во средновековното ѕидно сликарство во Србија. Архитектонскиот простор е разгледуван како суштествена компонента во конструирањето на сликата (правејќи споредби со античките и ренесансните конструкции, како и со оние во византиската уметност), како функција на одредени проекциони системи. Авторката доаѓа до сознанието дека специфичните особености на проекционите конструкции, кои, според неа, имаат повеќе композициско-субјективен карактер, се причината зошто применетите системи не можат да се подложат на објективна математичко-геометриска постапка. Поради тоа таа предлага посебна методолошка постапка со која проекционите системи би се

третирале широко во склопот на сите услови од коишто произлегле, како функција на едно посебно естетско сфаќање со крајно спиритуален карактер, кому што строго му е подредена целокупната структура на сликата, како и нејзиниот архитектонски простор. Разгледувано е и прашањето на перспективата, тродимензионалниот простор, обратната перспектива, комбинираниите ортогонални и коси проекции, од реалистично оптичкото до симболичноста на целината, а е извршена и своевидна декомпозиција на природниот свет и негова ликовна рекомпозиција во сликарското создавање.

Од средината на XIX век, со развојот на модерната уметност, се рушат класичните принципи, се менуваат, но и се создаваат нови принципи на конструирање на простор.

Иво Бабиќ во студиите „Фигуративните принципи на мајстор Радован“ и „Геометриската поетика на мајстор Радована“ (1986 - 1988) прави реинтерпретација од визуелен аспект на делото на прочуениот Мајстор Радован, изведено на западниот главен портал на трогирската катедрала Свети Ловро. Во композицијата на лунетата тој открива рационална геометриска правилност, земајќи го како модел квадратот и ротирачкиот квадрат во полукругот. Таквата конструкција не е произволна, туку произлегува од нивните пропорционални односи, кои им се познати на градителите. Оваа конструкција, сторед авторот, се засновува врз златниот пресек, што се забележува и кај фигурите, како и во архитектурата на катедралата. Покажано е дека со златниот пресек можат да се конструираат не само рамни линии туку и спирали, а тој се забележува и во структурите кои органски растат.

Шарл Було во книгата „Тајната геометрија на сликарите“ (Париз, 1963) дава историски преглед на проседеата на сликарската композиција, нудејќи прецизна анализа на ликовните дела и на текстови од Средниот век до новото време. Тој утврдува линии на сила, во неколку природни видови, кои се како некоја „арматура“ врз којашто работел сликарот. Сликарот Жак Вилон, во предговорот кон таа книга, смета дека градбата на едно дело е, исто така, негова поезија, најтаинствена и најдлабока. Во препознавањето на „хармонич-

ната дисциплина“, забележува тој, се кријат низа тешкотии: затоа на истражувачите им препорачува претпазливост и одречување од заводливи хипотези. Оваа книга се стреми да го пронајде *духот на геометријата*, онака како што неа ја барал Пјеро дела Франческа - онаа тајна геометрија на создаденото дело која е суштествена составка на убавината. Тоа, всушност, значи откривање на формулата на внатрешната конструкција, на „главните линии“ што го осмислуваат тоа дело. Исто така, давање доказ дека една математичка наука, многу суптилна и многу таинствена, се крие под неусилената појавност на делото.

Суштествените прашања на конструктивизмот се разгледувани и во јапонската уметност (*The art of Sumi-e*, Tokio - New York, 1984).

ЗА ТЕМАТА НА ОВОЈ ТРУД од интерес е проблемскиот блок „Геометријата во народното ликовно творештво на балканските народи“, објавен во списанието „Македонски фолклор“ (Скопје, број 48, 1991). Во повеќето текстови таму се утврдува присуството на геометриски мотиви во текстилот, резбата, носиите, ткаенините, металните покуќнински предмети и во другите елементи на пластичниот фолклор во разни балкански средини, со различна традиција и верска припадност, но и со некои забележливи сличности. Се открива декоративната, но и симболичната улога на геометриските форми (цик-цак, икс, меандрични, соларни, ромбоидни, спирални, циркуларни, круг, правоаголник, триаголник, шестоаголник, осмоаголник, повеќаголници, елипса, прави и криви линии, стилизирани растителни и зооморфни мотиви, косо, вертикално, паралелно решени линии и форми), потоа нивниот строг, правилен, симетричен или асиметричен распоред, нивната обоеност. Се укажува на религиозните, посебно на географските, етничките и културните фактори што влијаат врз видот и карактерот на геометриските форми во народното творештво. Забележано е дека геометријата претставува *принцип на композирање*, со улога на пластична декоративна структура.

Од проучувањата произлегуваат и мислења кои се индикативни за обработката на прашањето на геометризмот: „Геометриската шара, арабеска и одделните геометриски мотиви претставуваат основна структура на пластичната декорација во ентериерот на македонската куќа и на украсувањето на ентериерот пошироко на Балканот“. Потоа, дека „геометриската структура преовладува по централната и источната линија, додека во западниот дел на Македонија преовладуваат биотичните структури“, како и тоа дека, врз основа на аналитичка обработка на материјалот, се дошло до најзастапените типови композиции во декоративната структура се: растер-елементи, што еднакво ритмички се повторуваат, концентрична-елементи, насочени кон центарот, и радијална-елементи, со зракаст распоред (Анета Светиева, *Видоѝ и засѝајеносѝа на геомейтрискиѝе сѝрукѝури во ѝласѝичнаѝа декорација во енѝериероѝи на куќиѝе во заѝадноѝи и исѝочноѝи дел на Македонија во XIX и ѝочейокоѝи на XX век*). Изнесено е уште едно интересно мислење, поопшто и теоретски засновано, според кое „аграрната култура се изразува главно геометриски“, но дека „геометричноста не е единствената форма на израз, што во значителен степен е резултат на активноста на социокултурните можности на градските структури“ (Мила Сантова, *Дали геомейтрисноѝа е ѝѝѝична форма на израз во ѝласѝичноѝи фолклор на ѝрадиционалноѝо балканско село?*).

Писателот Душко Наневски напиша вдахновен есеј „Симболи на македонскиот вез“. Тој прво, укажува на „јаркоста, свечениот ритам, празникот на боите“, особено на доминантните две бои на македонската судбина: црната и црвената. Потоа, во линиите и шарите во стилизираните, апстрактни форми и симболи на македонските везови го открива нивното далечно, магиско потекло, за да забележи: „Низ нив, како да се гледа во тајните на гените, во лавиринтите на животот, во внатрешните структури на материјата, до размери на една космичка проекција“. Тој укажува на „оние клучиња, што отвораат посоки за навлегување во наслутени светови“, на „оние колца или вртелешки, кои изразуваат динамика и движење“ и на „чудните огнила во s облик, кои можеби ја загатнуваат и дијалектичката спи-

рала“. Истовидни обрасци и култни симболи се сретнуваат кај повеќе древни цивилизации и народи, на пример: крстот, свастиката, „S“-мотивите, ѕвездите, кругот. Карл Густав Јунг во книгата „Човекот и неговите симболи“ ги покажува сличностите меѓу древните симболи и модерните откритија. Душко Наневски потоа забележува дека македонските везови поседуваат „висока естетска мера“; во нив пронаоѓа повисока, творечка законитост и хармонија. Како поткрепа на сопствените мислења, тој го цитира Винавер, математичар и поет, кој има едно вакво визионерско гледање: дека „низ везовите од ископ народот го насетувал и гледал космосот, дека во нивните ша-ри пророчки го насетувал и денешното апстрактно доба на математиката, дека во нивниот ритам се чувствуваат и ’залебдените атоми’ на Де Бролји и ’космичките развејувања’ на Миликен“.

Треба да потсетиме дека примери на ваква геометризирана македонска народна орнаментика се застапени во едно старо германско издание-албум: *Das Ornamentwerk* (Берлин, 1924).

МАКЕДОНСКАТА СОВРЕМЕНА УМЕТНОСТ, што ја следиме во континуитет од дваесеттите години на овој век, е создадена врз основа на школските и академски поуки на нејзините творци во главните балкански и средноевропски центри (Белград, Загреб, Љубљана, Софија, Букурешт, Прага) и во Скопје (во Училиштето за применета уметност од 1945 и на Факултетот за ликовни уметности од 1980 година), потоа врз искуствата и сознанијата здобиени на нивните студиски престои и патувања (во Франција, Италија, Англија, Холандија, Русија, Грција, Германија, Австрија, Полска, Египет, Кина, Јапонија и во многу други земји со стара култура и модерна уметничка традиција). Земајќи го предвид фактот дека нашата современа култура произлегува од византискиот цивилизациски простор, како и од македонската народна традиција, треба посебно да се укаже на формирањето на современата македонска уметност под влијание од модерното уметничко творештво, првин од европското, потоа и од американското, и тоа - директно преку академските поуки и особено во непосреден допир со оригиналните

уметнички дела. По ослободувањето, од 1945 година, нагласени се влијанието, блиските контакти и проткајувања со југословенските културни центри: сè до неодамна за најновите движења кај нив македонските уметници се информираа преку студии, со патувања, учество на изложби. Во периодот пред Втората светска војна, некои од тие средини беа под влијание на академизмот, а другите под влијание на „класичниот модернизам“, што продолжи непосредно и по Втората светска војна, но од втората половина на педесеттите години превладуваше апстрактната уметност и директно нејзините сознанија. Посебен поттик за развој на геометристичките тенденции дадоа изложбите организирани во Скопје, кон почетокот и средината на педесеттите години, на модерната француска, италијанска и американска уметност.

Првата основоположничка генерација на современата македонска уметност, од периодот меѓу двете светски војни, создаде сликарство и вајарство во реалистички стил, модифициран со импресионистички, експресионистички и фовистички лични белези. Беше отворен патот за прифаќање на кубистичките елементи, особено развивани од првата повоена генерација македонски уметници (од 1952-1953 година наваму). Од визуелност во која се подражава природата, при тоа, низ едно субјективно доживување, и интерпретирајќи ја, македонскиот уметник, така да се рече, беше втурнат во новите модерни движења, и се даде слобода на формата и на бојата, сликата почна да се конструира според примерот на Сезан, потоа на кубистите - своевидни почетоци на „уметноста на разумот“ противставена на „уметноста на страста“. И покрај значителната стилизација, предметот може да се препознае (фигура, пејзаж, мртва природа и др.), но добива поедноставни геометриски склопови. На тој начин се прекина со традицијата на илузионистичко доловување на просторот, на подражавање на визуелната стварност, а наместо тоа се отвори нов простор за истражување во насока на еден посложен и апстрактен начин на мислење, карактеристичен за нашето време. Се афирмира еден нов простор - на неевклидовската геометрија и на повеќедимензионалното согледување на предметот како стремеж

за достигнување симултаност на просторот и времето. Македонските уметници, воспитани врз византиските икони, тежнеат да постигнат трансцендентност на реалноста и модерна духовност.

Кубизмот ги поттикнува уметничките револуции што следеа, како што се неопластицизмот, супрематизмот, конструктивизмот и другите видови апстракција, создавајќи основа за градење дела со геометриска особеност. Во овој четири-пет децениски повоен развој, во македонската уметност се оформија опуси во кои стварноста се обработува на еден визуелно препознатлив начин, но тоа, во секој случај, е еден необичен вид стварност. Наместо репродуцирање се доби евокативна претстава на стварноста: за тоа се користени нови изразни средства - со елементи на апстрактната уметност - од сложениот свет на техниката. Уметничката визија стана подинамична, понепредвидлива, затоа што се промени животното опкружување - настани урбанизација, се развија нови видови визуелни доживувања (поглед од повеќекатница, од брзи сообраќајни средства, од авион итн.). Науката дури предничи во проучувањето на односите меѓу човекот и природата, меѓу личноста на човекот и светот. Исто така, евидентна е и поврзаноста на ликовните стремежи со еволуцијата во другите области на животот. Уметноста и науката откриваат нови меѓусебни допирни точки и преплетувања, иако битно се разликуваат во методот на работата, истражувањето и во резултатите. Уметничкиот резултат не застарува, наменет е за духовна употреба, подложен е на развој или на надминување, но не и на напредување, како што е тоа во науката, пишува Миодраг Б. Протиќ во есејот *За барањето ново во уметноста*: „Уметничкото дело не застарува. Ако науката напредува, уметноста се развива. Таа го регистрира времето, одразува идеологии и го продолжува својот живот... Високиот квалитет не се изразува со повторување на достигнатото, туку со негов развој, менување. Зашто, одделни форми со време се испразнуваат, одделни содржини затапуваат...“

ОД ПРВАТА ПОЛОВИНА НА ВЕКOT ДО ДЕНЕС сме сведоци на непрекинатата низа брзи промени во уметноста, диктирани од големите

центри, на ликовни пресврти кои веруваат дека се револуционерни и дека се од полза за уметноста.

Факт е дека доцнине триесетина години, почнувајќи со првата пројава на импресионистичко сликарство кај нас. Но, тоа не треба да ни го потхранува предолго одржуваното чувство на инфериорност, од едноставна причина што досегашните постигања ни даваат право да тврдиме: *современата македонска уметност бележи своја брза и значајна творечка еволуција*. Таа е посебен организам, создаван од елементи на сопствената традиција низ допири и проткајувања со светската уметност. Критичката селективност на уметниците и нивното асимилирање на разни елементи се облагодаруваат со еден автентичен уметнички порив и сознанија. Главното внимание на истражувањето тогаш се насочува кон откривањето на специфичностите на современата уметност, какви што се условите и времето на појавувањето (од дваесеттите години на овој век), сè до конкретните уметнички остварувања, кои не заостануваат според својот квалитет. Во нив се вообличуваат содржини кои се рамноправни на творештвото во светските центри, со специфичен лиризам и евокативност.

Нашата модерна нема историски континуитет; во просторот на македонската модерна никогаш не фатила длабоки корени една историска авангарда или појава. Прифатени со задоцнување, тие или бргу завршувале, како етапа во развојот на уметникот, или биле повод за развивање на една лична поетика, што значи филтрирање и преобразба на првите поттици според можностите, потребите и темпераментот на уметникот, а сето тоа сообразено и со предизвиците на новите движења во уметноста. Оттука, не можеме да најдеме протагонисти на авангарда во она првична, историска смисла. Во почетокот утврдуваме талентирано непосредно прифаќање на ликовни образци, стилови и појави веќе оформени на друго место, потоа следи времето на истражување (поинтензивно од средината на педесеттите години) и на слободен избор на своја парадигма. Во новиот период (од втората половина на шеесеттите години) како зрели се оформија повеќе индивидуални ликовни поетика на автори

од неколку генерации. Нашата уметност, без цврста традиција на модернизмот, и во времето на постмодернизмот ги задржува врските и испреплетувањето со актуалната уметност. Нагласен е отпорот спрема реалистичкото сликарство, макар што и тоа постои во некои свои особени видови, а македонскиот уметник не остана на страна од *духот на времето*, од постмодернистичкото начело да се биде свој, да се црпи од сите извори, при целосно поттикнување на неповторливоста на личното искуство итн.

ТЕРМИНОТ АВАНГАРДА (она што оди *пред, најпред*, што предничи) е востановен во модернистичкиот вриеж на современите уметнички и општествени револуции.

Експериментални искажувања во сликарството или во скулптурата, во традиционални или во нови материјали и дисциплини, се забележуваат и во почетоките на македонската модерна уметност, меѓутоа ја немаат онаа изразита противставеност спрема традиционалното (поимот „модерно“ нема издвоено значење во контекстот на македонската уметност) или спрема естаблишментот - со смисла на нови пројави, „изми“ или такви авангардни обиди кои би имале сопствена сушност во развојот на нашата уметност.

По периодот на социјалистичкиот реализам (1945-1950) се појави апстрактната уметност. Во почетокот таа има белези на нов, или авангарден импулс, кој и во наредниот период ќе се развива и ќе се осмислува низ внатрешниот творечки развој на одделните уметници. Треба да се потсетиме дека апстракцијата доби официјална поддршка, по еден период на исто таква официјална забрана. Таа стана нова мода, дури и догма, која се поистоветувааше со личната и со општествената слобода и демократија, како начин на едно ново „изживување“ на некои уметници.

Беа измислени нови „величини“, сликари или скулптори, кои не донесуваат нов квалитет. Кај мнозина од нив преовладува едно (мало)граѓанско сликарство, коешто му повладува на еден, исто така, малограѓански слој новопечени моќници и збогатени, без никаква ликовна култура. Затоа е значајно да се укаже на една прогрес-

сивна, „интелектуална“ струја во македонската уметност, на протагонистите на *уметноста на геометрискиот природ*, помалку подложни на овие ретардирачки културни процеси кај нас. Авангардните пробиви, ако ја прифатиме употребливоста и големото значење на овој термин во современата култура, се однесуваат токму на примерите од овој творечки круг. Освен оној краткотраен период, од втората половина на педесеттите години, кога во сета југословенска уметност преовладуваше процесот на редуцирање и стилизација на предметот или на фигурацијата, во македонската уметност нема друг сличен период, ниту некоја школа, група и слично која би ги обединувала сите или главните геометриски тенденции. Во широките рамки на геометризмот се издвојуваат творечки индивидуалности и субјективни придонеси како носители на новите процеси.

Прв дел

УМЕТНОСТА И МАТЕМАТИКАТА
(Геометриската уметност во светот)

КОГА СЕ ГОВОРИ за *уметноста на геометрискиот пристап* не може посебно да не се допрат прашањата за односот меѓу уметноста и науката и уметноста и математиката. Таквите согледувања можат да помогнат во толкувањето на некои појави на геометризам во македонската уметност.

Во одделни епохи доаѓало до доближување, до поврзување на науката и уметноста во заедничка цел - сеопфатно проучување на природата. Така, во Ренесансата делувал Леонардо да Винчи, сестран творец и визионер, кој изработил бројни цртежи и студии кои имаат научна и практична, но и уметничка вредност. Тој е автор на теоретското дело „Трактат за сликарството“ во кое уште на почетокот овој голем сликар и научник се запрашува дали сликарството е наука или не, а размислува и врз темата „За науките кои можат да се научат и за тоа како сликарството не може да се научи, а сепак е наука“. Во творештвото тој му дава важност и на знаењето и на интуицијата.

Многу подоцна, во почетокот на шеесеттите години на овој век, еден друг сликар и теоретичар Леонид Шејка, припадник на белградската група „Медијала“, која, и покрај својата христоцентричност и ренесансност, се смета за авангардна појава, напиша свој „Трактат за сликарството“ (Белград, 1964). Во ова дело тој расправа за една „мала историја на целосноста“, потоа за елементите на сликата и за поимот „интегрална слика“. Во првиот дел на книгата забележа: „Ренесансниот сликар ги отвора своите сетила за реалните нешта; со сознанието на природните закони тој ја упатува својата свест кон конституирање на еден егзактен и емпириски систем,

систем во кој секоја природна појава изразува еден дел од неговиот дух, но и еден аспект на универзалните закони на природата“.

Во постренесансните епохи продолжува проткајувањето меѓу научните откритија и уметничкото творештво, поточно делувањето на првите врз второто. Познатиот физичар Исак Њутн во 1672 година, по експериментален пат, утврдил дека светлосниот зрак пуштен низ призма, во затемнета просторија, се разложува на повеќе бои: црвена, оранж, жолта, зелена, сина, индиго сина и виолетова. Потоа, дека тој спектар на бои, во обратен процес, повторно ја дава белата светлина. Ова откритие ќе има одраз врз многу подоцнежни проучувања. Гете смета дека „во уметноста и во науката, како и кај секоја работа и постапка, најважно е објектите да се сфатат јасно и да се обработат според нивната природа“. Неговиот откривачки дух ќе забележи: „Своите состојби му ги припишуваме еднаш на Бога, другпат на ѓаволот... Со бојата е исто така: еднаш ја бараме во светлината, друг пат надвор во космосот, а не можеме да ја најдеме токму таму каде што ѝ е местото“. Меѓутоа, посебно во сликарството, прво импресионистите, а потоа, и особено, постимпресионистите, како што се Сезан, Жорж Сера и другите, резултатите на овие истражувања ќе ги искористат во своето творештво. Тие научно ја проучувале бојата и со примената на новата сликарска техника остварувале поинакво „конструирање“ и поимање на сликата и на нејзината поврзаност во видливиот свет. Меѓу повеќето книги кои се занимаваат со прашањето на бојата како својство на формите, се издвојува „Уметноста на бојата“ од Јоханес Итен, која има поднаслов: *Субјективното доживување и објективното сѝознание - две патиќи кон уметничкото создавање*. Во ова дело е остварена синтеза на научните сознанија со вредностите на уметничкото искуство (од Баухаус, во почетокот на дваесеттите години, до шеесеттите години на овој век), со низа формулации за особините на визуелните појави, со информации и практични упатства за работа.

Уметноста е еден вид сознание, која својот сознаен предмет го откривала на различен начин од најстарите цивилизации до поновите епохи во човековата историја. Меѓутоа, во новото време, мо-

дерниот човек и уметник не го интересираат, барем не на поранешен начин, митолошката или религиозната сцена, потоа мртвата природа или жанр-претставата на она што е видлива природа и перцептивен свет. Ако апстрактната уметност ни ги откри новите космички пространства, тоа значи дека се поместуваат границите на спознанието, дека се проширува нашата претстава за просторот и времето. Местото на визуелниот предметен свет, и самиот изменет, го заземаат мотивите на чувствениот и духовниот свет. Затоа е точно забележувањето на физичарот Карл фон Вајцсекер: „Не сме само ние во просторот и времето, туку и времето и просторот се во нас, па, според тоа, постои и неминовна заемна врска меѓу внатрешното и надворешното движење“.

Се поставува прашањето за односот меѓу фантазијата, спонтаноста и наученото. Од една страна, постојат сведоштва дека и во науката и во секое творештво подеднакво се важни и фантазијата и интуицијата, за тоа дека уметноста оди некогаш пред научните откритија. Така, Вернер Хајзенберг напишал: „Воопшто не е точно дека во науката се важни само логичното мислење и сфаќањето и применување на цврсто утврдени природни закони. Всушност, фантазијата игра пресудна улога во царството на науката, и тоа токму во науката за природата. Зашто, покрај тоа што за освојување на фактите е неопходна многу трезвена, грижлива експериментална работа, самото средување на фактите станува успешно само ако човек во феномените умее да се внесе попрво со чувството отколку со мислата“.

Сепак, многумина сметаат, па така и Штефан Знаум во „Поглед во историјата на математиката“, дека фантазијата ѝ е посвојствена на уметноста, која со своите нереални претстави - линии, бои и измислени форми, го открива и раствора светот на атоми и на поситни честички на материјата, на макро и на микро светови, на нови просторно-временски односи.

ВО МОДЕРНАТА ЕПОХА се бараат подлабоки врски меѓу науката и уметноста. Тоа го потенцира Казимир Малевич во текстот „За суб-

јективното и објективното во уметноста или за уметноста воопшто“ (1922) со забележувањето: „Разликата меѓу слободниот уметник и научникот е во тоа што првиот поседува и уметнички и неуметнички вредности, додека вториот има само научни вредности од онаа страна на разликувањето и првенството на оваа или на онаа појава. Уметникот-научник ја развива својата дејност наполно свесно и го насочува своето уметничко делување во сообразност со одреден план; ги открива најскриените примероци на некоја појава и нејзиното повратно делување; се обидува свесно и според план да оди од една појава до друга; неговиот систем е објективен, законит пат на неговата дејствуваачка сила. Тоа е очигледна потреба, која расте од ден на ден“.

Во Баухаус, германски уметнички институт од дваесеттите години на овој век, како професори работеле, меѓу другите, и сликарите Паул Кле и Василиј Кандински. „Баухаус“ бил замислен да биде дел од едно систематско воспитание низ синтеза на духовно-уметничкото и практично-занајтчиското образование, со цел на тој начин да се иницира практично содејство на уметноста и на индустријата, на уметноста и на обликувањето на општествениот живот.

Како резултат на својата педагошка дејност Паул Кле ја пишува книгата "Paedagogisches Skizzenbuch", а Василиј Кандински "Punkt und Linie zu Fläche" (1926), како поуки со применување на научно-аналитичкиот метод, со своевидна „граматика на формите“ и со компонирање на ликовните елементи, да се создаваат сликарски дела. Во нивната теорија и практика постои сериозен обид научно да се проучат механизмите на сликарството и да се пронајдат речиси математички правила за употреба и значење на бојата како начин да се дојде до непознати значења (според примерот на Жорж Сера). Истражувањата во науката, најмногу во физиката и философијата (Вернер Хајзенберг, Карл Фридрих Вајцсекер итн.), ги поттикнаа и уметниците на нови експерименти и истражувања. Василиј Кандински во својата книга „Погледи врз минатото“, по создавањето на првиот „Апстрактен акварел“ во 1910 година, ќе забележи: „Осознав тогаш дека предметите му штетат на моето сликарство“. Но, сето

тоа истражување во апстрактната уметност имаше еден конкретен повод: „Еден научен настан“, пишува тој, „дојде да ги избрише најважните пречки кои ми стоеја на тој пат. Тоа беше откритието на деливоста на атомот. За мене поделбата на атомот беше слична на делењето на целиот свет и наскоро дебелиите сидови се урнаа. Сè стана меко, неодредено, несигурно. Не би се зачуудил кога би видел како во воздухот се топи и испарува каменот“.

Франтишек (Франсоа) Купка спаѓа меѓу пионерите на необјективната уметност; по повод една своја изложба запишал: „Затоа што уметничкото дело според својата суштина е апстрактна реалност, тоа бара да биде градено од измислени елементи“. Овој автор, кој создаде сликарство како еден вид „философска архитектура“, учествувал како медиум во спиритистички сеанси, посетувал на париската Сорбона експерименти во областа на физиката, психологијата и биологијата. Тој се обидува со ликовен јазик да изрази некои откритија направени во природните науки. Затоа можел да забележи: „Психологијата и биологијата можеби ќе станат еден ден граматика за секој уметник, поуките на овие науки можеби ќе ги изменат, на решителен начин, сите одредници на сликарството“. Тој учествува на состаноците на групата „Златен пресек“ (Section d'or) на младите кубисти, собрани околу Жак Вилон во потрага по совршени и идеални пропорции на едно ново сликарство. Во тој круг Купка можел да делува со своите идеи за природата и нејзините космички закони.

Треба да се укаже и на еден суштествен аспект: дека апстрактната уметност на Кандински, Малевич, Мондријан и Купка произлегува непосредно од теозофските кругови. Малевич кон крајот на 1913 година го излага платното „Црн квадрат на бела основа“ и по тој повод ќе напише: „Квадратот што го изложив не е празен квадрат, туку сензибилност предизвикана од отсутството на предмет“. Во друга прилика забележал: „Јас трагам по Бога, трагам во себе по себе“, со што јасно насетил дека зад формата на сликарството се крие светот на беспредметноста во кој се остваруваат претпоставките за човечкиот допир со хармонијата на апсолутното космичко.

Василиј Кандински, кој во својата книга „За духовното во уметноста“ (1912) пишува за начелото „на внатрешна нужност“, ја отвори вратата за еден особен вид форми како белези за една повисока форма на постоење, како сфера на едно ново спиритуално искуство. Од аспектот на естетиката, надворешната форма самата на себе е смисла, меѓутоа во нивните дела се достигнува внатрешна убавина на уметничкото дело. Во тој круг езотеристи се вбројува и Јоханес Итен. Марсел Дишан имал некои алхемиски знаења, а Паул Кле во своите списи говори за потребата од материјално претставување на „посветените визии“. Групата кубистички сликари кои се собрале во ателјето на Жак Вилон настојувале низ неевклидовската геометрија и студирањето на феномените на повеќедимензионалноста да допрат до симултаниот ефект на просторот и времето, а со тоа до духовноста. Словенскиот дух, одгледуван врз традицијата на руската икона, чувствителен и подложен на „вртоглавицата на непостоењето“, на вознемирувачкото „бегство од стварноста“, се изразува и во посебната наклонетост кон трансценденција на реалноста, во потрагата по нематеријалната духовна суштина. Рускиот философ Петар Демјанович Успенски ја напиша книгата "Tertium organum" (1912), во која понудува необичен спој на рационалното мислење и мистичните идеи, претпоставки за постоење на еден свет „повисок“ од нашиот свет - односно дека зад видливата страна постои цел свет на нови и неразбирливи сили и односи.

Барањето духовно средиште на сликата се обновува и по Втората светска војна, на еден нов начин и со проширен видик. Во него се вградуваат антрополошки сознанија, јазикот на архетипските форми на тотемите и фетишите и од воневропските цивилизации. Така, се воведува „света геометрија, кабалистичка или тантричка симетрија, а, од друга страна, речиси ритуално самата креативна постапка се разоткрива како шаманско или волшебничко делување“ (Јозеф Бојс итн.). Некои од овие елементи среќаваме во делувањето на групата „Зеро“ во Скопје, посебно од средината на осумдесеттите години (сликарот Перица Георгиев и други). Не станува збор повеќе за „средиште“, туку за специфична состојба на креа-

тивниот дух, со повеќе интересирање за енергетскиот хаос на универзалниот прапочеток.

Во контекстот на сите овие сложени релации и паралели меѓу науката и уметноста посебно место зазема *Биеналето во Венеција* одржано во 1986 година на тема „Уметноста и науката“ (XLI Espo-sizione internazionale d'arte - la Biennale di Venezia ARTE E SCIENZA). Изложбата беше поделена на седум целини, седум проблемски аспекти, низ кој се согледува спознајниот карактер и заедничкото обележје и на уметноста и на науката: Простор; Боја; Технологија и информатика; Уметност и биологија; Уметност и алхемија; Wunderkammer; Наука за уметност.

По повод одделот „Уметност и алхемија“ вреди да се забележи дека алхемијата не е ниту претходен стадиум на хемијата, ниту протонаука, ниту наука во модерно значење на терминот (Артуро Шварц). Тие две области делат ист стремеж: „Да се направи за да се сознае, да се сознае за да се менува. Самите себе и светот“. Се покажа дека алхемијата е многу посложена од едноставната желба за правење злато; таа опфаќа разни гранки на човечкото делување, меѓу кои и стремежот на научни откритија, за длабоко проникнување во психичките состојби и за човекови естетски наклонетости.

Науката, може да се каже, ѝ овозможи на уметноста да открие нови структури на светот, но сознанијата, на пример, на физиката, оваа ги трансформира во степен на повисока духовност, а тоа значи креирање на една посложена, на специфичен начин вообличена претстава за светот.

КОГА СЕ РАЗГЛЕДУВААТ релациите, компаративните паралели меѓу уметноста и науката, се доближуваме до едно подрачје, исто така особено значајно за предметот на оваа книга - до односот меѓу уметноста и математиката. Во таа смисла суштествено е прашањето на естетиката, или на математичките истражувања во естетиката.

Терминот *естетика* го вовел германскиот философ Александер фон Баумгартен (кон средината на XVIII век), а до него дошол

врз основа на старогрчкиот збор кој значи осет, сеќавање, интуитивно чувство на вредноста на некое визуелно доживување. Естетиката се занимава со разбирање на уметноста, а уметноста ги опфаќа разните сензуални, емотивни, морални и интелектуални чувства. Естетското чувство е предизвикано од естетскиот предмет. Естетиката како философска дисциплина претежно се занимава со проблемот на убавото, разликувајќи го природното и уметничкото убаво. Естетиката се смета за философска дисциплина, зашто естетските норми имаат дедуктивен карактер - од философските рефлексии во Антиката, преку Кант и Шилер, кај кои Убавото, Вистинитото и Доброто се засновани врз три душевните моќи: чувство, сознание и желба (волја), сè до денес. За Хегел естетиката е философија на уметноста, а самата уметност претставува сознание со помош на перцепција. Во XX век естетичката теорија се разгранува во повеќе правци, кои го носат печатот на разни философски школи. Така, на пример, нормативната естетика го бара Убавото засновано врз цврсти законитости, а феноменолошката естетика трага по теоретско-сознајните претпоставки кои стојат во основата на нашето перципирање на убавите форми. Според егзистенцијалистот Мартин Хајдегер, убавото, а според тоа и уметноста, се продукт на трансценденцијата, која како доживување овозможува битието да се открие во својата суштина. Уметноста, според неомарксистичката (критичка) естетичка теорија, е една од дејностите која, како свесно искуство, овозможува завладување со стварноста, на тој начин станувајќи „сила која ослободува“ (Херберт Маркузе). Информационската естетика, пак, која се изведува од математичката теорија на информациите, образува систем со кој се мери новата информациска содржина на посматраното дело и се одредува неговата иновацииска вредност (Карин Томас).

Во другиот вид, естетиката инсистира да биде научна дисциплина, што значи строго индуктивна, експериментално-емпириска. Оттука произлегува и прашањето за можноста на користење и на математичките методи во истражувањата на естетиката, како што се користат и во другите науки. Ако мислењата дека *мајематика-*

ѿа е највисока уметничка форма се претерани, сепак можеме да утврдиме дека математиката и нејзиниот јазик многу рано се поврзале со уметничкото творештво. Според Љубиша М. Коциќ, во неговата студија „Математичките истражувања во естетиката“, математиката, исто така, како сублимирана и пречистена форма на научната мисла, повеќестрано е поврзана со естетиката. При првите позначајни толкувања на природата, од почетокот на VI век пред нашата ера, философските размислувања (Талес, Анаксимандар и Анаксимен), развојот на писменоста и другите сознанија одат заедно со поставувањето на основите на математиката (кај Сумерците, Вавилонците, Египќаните итн.), како и со еден потемелен научен, практичен и теориски развојот на математиката (алгебра, геометрија). Централно име станува *Питјагора*, мислител и еден од втемелувачите на посматрањето на светот преку *броеви*, кој на секој од основните броеви им дава симболично и мистично значење. Броевите, според него, треба да го *соединат* сето она што постои во сите науки и уметности, во целото човечко сознание и сфаќање на светот. Бројот, значи, е *суштѿанција* на светот, а формата е фигуративниот ентитет. Бројот и формата се претставувале со геометриски форми: триаголници, квадрати, пентагони, коишто прават распореден број на точки кои соодветствуваат на некој одреден број.

Овие сознанија на грчките философи и математичари имаа значење и во старогрчката уметност. Во V век пред н.е. *Поликлеј* од Аргос, вајар на „Дорифор“, тврдел дека „убавината настанува од симетричноста на сите делови на телото, од меѓусебниот однос на овие делови и од односот на секој од овие делови со целината“. Тој се занимавал со пропорциите на човечкото тело и практично, во уметничките дела, и теоретски, во списот „Канон“. Во I век пред н.е. *Витрувиј* овие сфаќања ги пренел во архитектурата: „Композицијата на градбите се засновува врз симетријата, чии принципи архитектурите мораат совршено да ги познаваат; тоа се: усогласеност на деловите на еден објект, однос меѓу деловите и целината, хармоничност која произлегува од ритамот на меѓусебните односи. Принципите и методите на геометријата даваат решенија за тешките про-

блеми на симетријата“. Симетријата е разбрана како совршена сразмерност меѓу деловите на човековото тело и односите во една градба.

Платон ѝ давал посебно место на геометријата. На главната врата на неговата Академија (основана во 387 година пред н.е.) пишувало: „Никој нека не влегува тука ако не знае геометрија“. Тој сметал дека проучувањето на геометријата и доброто познавање на нејзините принципи му овозможува на човекот поточно да проникне во нештата; таа има предност пред другите науки и претставува темел за натамошното образование. Математичките поими тој ги смета за идеални, совршени суштини, а во својот дијалог „Тимај“ размислува и расправа за најситните делчиња од коишто се состои материјата. Така, тие имаат форми на правоаголни триаголници, кои, кога ќе се состават два по два во рамнострани триаголници или квадрати, формираат правилни геометриски тела: коцка, тетраедар, октаедар и икозаедар. Тие ги сочинуваат основните составни единици на четирите елементи: Земја, Оган, Воздух и Вода. Говорејќи за овие форми Вернер Хајзенберг се прашува дали тие правилни тела им се доделени на елементите само како симболи или навистина овие најситни делчиња на елементите имаат токму таква форма. При тоа овој голем современ физичар го „фасцинирала претставата дека кај најситните делчиња на материјата на крајот се сретнуваат математички форми“. Платон, всушност, во геометријата нашол најпогоден начин да ја изрази својата идеја, восхитот за *хармонијата* што ја проткајува сета природа, како нешто мошне блиско на едно естетско доживување.

Хеленското значење на геометријата се однесува на мерењето земја; тоа опфаќа практични работи: омеѓување, мерење, делење итн. И астрономијата го определува местото на небеските тела во времето и просторот. Следбениците на античките философи и математичари ги испитувале односите меѓу броевите, геометриските слики и тела; од нив, топката има најсовршен облик, па, според тоа, такви се и небеските тела. Негувана е и музиката, утврдувани се односите на музичките интервали, односите меѓу должините на жи-

ците и висината на соодветните тонови. Врз оваа геометрија ќе ги засновуваат своите пропорции не само уметниците од античката епоха, туку кон неа ќе се враќаат и секогаш одново ќе ја толкуваат многу теоретичари сè до денешниот ден. Таа философија е идеалистичка, со космолошки, мистички и теолошки белези, но поимите *број* и *геометриски лик* се земени од реалниот свет. Овие сознанија овозможуваат подобро да се сфатат подоцнежните размислувања и проучувања на Декарт, Паскал, или на Лајбниц, кои на материјата ѝ ги „одземаат“ сите квалитети освен геометриските итн.

Интересно е едно мислење на Ервин Панофски, изнесено во неговата студија „Развојот на учењето за пропорцијата како одраз на развојот на стиловите“ (1955): „Повеќето од испитувањата на пропорциите се примаат со скепса. Таа рамнодушност се објаснува со модерното субјективистичко гледање, според кое уметничката творба е нешто сосем ирационално. Современиот посматрач со своето романтичарско гледање на уметноста не поднесува кога историчарот му кажува дека оваа или онаа претстава содржи во основата рационален закон за пропорција...“

Меѓутоа, постојат податоци од археолошките наоѓалишта и најстарите цивилизации за такви остварувања на човечкиот дух за кои нема задоволувачки одговори ниту во философијата ниту во науката. Културата на Лепенскиот вир, таинствено средиште на уметноста од Каменото доба во Европа, познава примена на принципите на геометријата и на геометриските форми. Покрај спиритуалниот свет на камените форми, градителите на куќи ги правеле своите живеалишта со триаголна основа. Можат да се постават паралели и да се поврзат ентериерот на живеалиштето и деловите на човечкото тело, што се огледа во соодветната конструкција на локалитетот и положбата на покојникот во гробот откриен на истото археолошко наоѓалиште. Тука е и големиот пример на египетската уметност, на архитектите кои користеле форма на пирамида и на скулпторите кои имале чувство за кубична форма. Делото на сумерските вајари, пак, се базира врз форми на купа и валјак.

Античките философи и математичари имале одредено естетско чувство. Меѓутоа, и она што го покажале Кеплер и Њутн, две илјади години подоцна, отворило пат во ликовното создавање. Имено, тие утврдиле дека елипсата, параболата и хиперболата се, всушност, основните облици во природата - како такви, и патеки на небеските тела. Потоа, во XVIII век Јохан Бернули ја добил циклоидата - крива која претставува „вистинска ризница на естетски својства“. Се истражувало во областа на теоријата на групите, потоа за однесувањето на електроните, од што произлегла интересна компарација: Пит Мондријан во своите дела поставува една основна структура, раководен од одредена ликовна и естетска идеја, која има слична структура во природата, добиена по пат на микрофотографија.

СО ИСТРАЖУВАЊЕ НА ЕСТЕТСКИТЕ ДОЖИВУВАЊА можно е да се забележат структуралните карактеристики на естетските предмети.

Еден од познатите заговорници на „научната естетика“ е Едгар Алан По, таинствениот поет на Новиот свет или еден од поетите на понорот, кој во текстот „Генезата на една поема“ покажува дека прочуената поема „Гавранот“ не резултира од една генијална инспирација, но од една свесна и систематска конструкција. Намерата ми беше, пишува тој, „јасно да покажам како ниту едно место во нејзиниот склоп не може да му се припише на случајот или на потсвесното - дека творбата напредуваше чекор по чекор кон својот завршеток со неумитност и строга доследност на математички проблем“. Едгар По, како и сите современици, бил фасциниран од науките кои се на граница меѓу физичкото и духовното. Пол Валери него ќе го нарече „литературен инженер“, а и самиот ќе биде преокупиран со разрешувањето на „мошне строгите правила на версификацијата“; него го привлекуваа проблемите на поезијата доколку „се разрешени со исполнување на претходно проучените и утврдени услови, исто како што е во геометријата“. Се потенцира реализирањето на сопствениот предмет, кој се создава во некој вид *чиста состојба*. Во една

книга за животот и делото на Едгар Алан По е објавен цртеж-илустрација „Играч на шах“ со коментар: „Тој е математичар, по не е поет“, што го поставува прашањето за разликата, по и за можните заеднички својства меѓу математиката и поезијата.

Блаже Конески, од личен опит на поет и прониклив набљудувач, утврдува, во својот текст „Архитектонскиот принцип“, дека меѓу науката и литературата, и пошироко уметноста, има една подлабока врска. Така, „чувството за симетрија, значи еден архитектонски момент, станува причина за една литературна измислица, инаку речено за литературно откривање“. Потоа, дека „во тој стремеж да се установи некој ред во хаосот, односно во изградувањето на уметничкото дело (музичко, ликовно, поетско) може да послужи асиметричноста и другите начини на градење доколку на овој начин го воспоставуваат пужниот ред“.

Милорад Павиќ, во својата книга „Хазарски речник“, којшто претставува роман-лексикон од илјадници зборови, вели дека него можеме да го читаме од почеток, напозад, дијагонално (со помош на референцијални белези, какви што се крстот, Давидовата ѕвезда, полумесечината, триаголникот), или без размислување - и секогаш секој читател добива нова, своја слика на целината.

Петар Ширилов, во една раскажувачка форма („Геометри“, 1988), дава убав опис, како сеќавање од детството, за мерачите на земја и за искуствата што тие спонтано ги добивале. Значително е влијанието на структурализмот во толкувањето на книжевните појави во Македонија. Од тој аспект Атанас Вангелов во текстот „Чинки, причинки, сочинки“, од книгата „Микрочитања“ (1993), ја прикажува основната концепција и законите на раскажувањето на Васе Манчев. Треба да се спомне и Данило Коцевски, но во оваа прилика посебно укажуваме на писателот Милош Линдро и на неговите есеи во книгата „Знакот, думата, словото“ (1990). Во поглавјето „Читањето на текстовите од научен и уметнички вид“ тој јасно го согледува прашањето на разликување и проткајување на математиката и поезијата. По тој повод го наведува тврдењето на Марстон Морс: „Првата суштинска врска меѓу математиката и уметноста е

во тоа што откритието во математиката не е логички проблем, туку, повеќе, резултат на чудесни сили во коишто никој не проникнал и во кои, судејќи според сè, несвесното препознавање на убавото игра важна улога. Од безброј модели математичарот избира еден тргнувајќи од неговата убавина и го одомакува на начин никому непознат“. А на друго место: „Математиката е сестра и неопходна помошничка на уметноста, во неа има и генијалност и лудило“. Покрај Рејмон Кено и неговите „Стилски вежби“, како еден вид допирање на науката и уметноста, наведени се и други имиња кои дале придонес во таа насока, како: Леонардо да Винчи, Рудер Бошковиќ, Гете, Луис Керол, Михајло Петровиќ, Јон Барбу, Гастон Башлар, Иван Супек и други. На крајот е изнесено мислењето дека „некои ситуации нè наведуваат да помислиме дека не е исклучено средствата (методите) на денешните егзактни науки во подалечната иднина да преминат во доменот на уметностите. И, реципрочно, можеби идната наука ќе има повеќе разбирање за интенционалноста на уметноста“. Посебно е укажано на еден опит од формален тип, познат како „Жинесјеова сценска геометрија“, кој е остварен во драмското дело „Дупло дно“ од Горан Стефановски.

Се сретнуваат мислења според кои Хомер, поет од Хиос, можеби само ги насетил „законите на версификацијата“ во својот дух и напишал дело кое е можеби „помилозвучно и похармонично од сè што е напишано“. Херман Хесе во неговиот роман „Нарцисот и Златоустиот“ ќе изнесе нешто слично на тоа: „Гледаше колку листенцата од билката се така милни, така необично наредени околу стебленцето. Убави се Виргилиевите стихови, тој ги сакаше; но, кај Виргилиј имаше многу стихови кои не беа ниту половина толку убави и преполни со смисла како што е тоа спиралниот поредок на овие ситни листенца долж стеблото“. Андреј Бели во својот роман „Петроград“ понудува еден друг аспект на ова прашање. Тој се занимава со ситуацијата околу 1905 година, но предаде едно лично гледање, придружено со некои универзални значења. Тој пишува за онаа улична планиметрија што ја симболизира „развоетната и јасна државна идеја на монархистичкиот бирократизам“. Во едно од првите

поглавја стои: „Испланираноста и симетријата ги смируваа нервите на сенаторот, вознемирени и од нерамнините на домашниот живот, и од немоќниот круг на вртење на нашиот точак државен. Неговиот вкус се одликуваше со хармонична едноставност. Најмногу го сакаше праволинискиот проспект. Тој проспект го потсетуваше на протечувањето на времето меѓу две животни точки. Таму куќите се слеваа во коцки во планирана, петокатна низа: таа низа се разликуваше од животната линија; средината на животните патувања на носителот на сјајни одликувања беше за толкумина високи чиновници - завршеток на животниот пат. Вдахновеност завладеа со душата на сенаторот кога линијата на Невскиот 'проспект' ја пресече сјајна коцка: таму се укажуваа куќните бројки, и течеше циркулацијата...“ Малку понатаму продолжува: „Фантазирајќи државниот човек ја гледаше оваа бескрајност на маглата и наеднаш се рашири на сите страни од црната коцка на кочијата и му се предаде на вдахновението и посака кочиите да полетаат, а проспектите кон нив во пресрет - проспект по проспект - целата топчеста површина на планетата да биде опфатена, како со змиски прстени, со црнкастосивите коцки на куќите; сета, со проспекти притисната, земја во линиска космичка трка да ја пресече неопфатноста со праволиниски закон; мрежата на паралелни проспекти, пресечена со мрежата на проспекти, во бездните на светот да се рашири со рамнините на квадратитие и коцките; по квадрат на жител, за да... По линијата, повеќе од сите симетричности, го смируваше квадратот. Тој, понекогаш, му се предаваше долго на немислечкото посматрање: пирамиди, триаголници, паралелопипеди, коцки, трапези. Аполон Аполонович долго се насладуваше на четириаголните сидови, боравејќи во средиштето на црната, совршена и со атлас покриена коцка: Аполон Аполонович беше роден за осаменичко издвојување; само љубовта кон државната планиметрија го облекуваше во многустраноста на одговорната положба...“

Маргарит Јурсенар, во својот оглед „Црниот мозок на Пиранизи“ (Пиранизи - архитект, графичар од првата половина на XVIII век) го истакнува „логичниот дискурс, грижливо опсервираната

стварност и благородната транскрипција“ во неговите дела, за да го забележи, во еден дел од текстот, следново: „Еднаш во животот, свесно или не, уметникот одговори на тој речиси архимедовски предизвик, кој се состои во трасирањето на светот кој е единствено изграден со човечката моќ и волјата за серијата прочистувања: од тоа настанаа *Зайворитие*“.

Итало Калвино размислува за проблемот на Точноста, или на Прецизноста, сакајќи да говори „за својата наклонетост кон геометриските облици, симетрии, низови, комбинации, нумерички пропорции“, за да ги протолкува нештата коишто ги „напишал во клучот на верност спрема поимот граница, мера... Меѓутоа, веројатно овој поим го повикува токму она коешто нема граници: след на цели бројки, Евклидовата мрежа...“ Авторот тргнува од еден дел од „Бележникот“ на поетот Леопарди, во кој се разгледува спекулативниот и метафизички проблем на односот меѓу поимот на бесконечното, како апсолутен простор и апсолутно време, и нашето емпириско сознание на просторот и на времето. Тоа се однесува на „апстрактната строгост на еден математички поим на просторот и на времето и неа ја соочува со бескрајното неопределено лелеење на осетите“. Прецизноста и неопределеноста тој ги открива во делото на Роберт Музил, „демонот на прецизноста и демонот на сензибилноста“ (како што вели Ролан Барт), укажувајќи посебно на „големиот интелектуален лик на нашиот век“, господинот Тест од Пол Валери, кој „најдобро во нашата епоха ја дефинирал поезијата како стремеж кон прецизност“. Итало Калвино во своето проучување на Точноста, на логично-геометриско-метафизичките процеси кои се наметнуваат во „фигуративните уметности“, а потоа и во литературата, утврдува дека „наклонетоста кон геометриската композиција ја има во коренот опозицијата *ред - неред*, фундаментална во современата наука“. Книжевното дело тој го споредува со ситно парченце „суредена зона, делче на постојното кое тежнее кон некоја форма, добива смисла, повластена точка од која како да се појавува скица, перспектива“. Авторот користи две спротивни слики, на кристалот и на пламенот, кои претставуваат „два духовни симболи, два апсолута, две

категории за класификација на фактите и на идеите и на стиловите и на чувствата“ - првиот е пример за неменливоста и правилноста со специфични структури, другиот - принцип на своевиден „ред од бучност“. Неговата писателска практика, како што посведочува Калвино, се наоѓа пред две дивергентни патеки, пред два вида спознавање: „едното кое се наоѓа во духовниот простор на соголената рационалност, каде можат да се повлечат линии што ги поврзуваат точките, проекциите, апстрактните форми, векторите на силата; другото кое се движи во просторот пренатрупан со предмети и кој настојува да создаде вербален еквивалент на тој простор полнејќи ја страницата со зборови“. Во рамките на ова е согледан уделот на едно „cosвездие писатели“, како што се Пол Валери, Валас Стивенс, Готфрид Бен, Фернандо Песоа, Рамон Гомез де ла Серна, Масимо Бонтемпели, Хорхе Луис Борхес.

ПРИ РАЗГЛЕДУВАЊЕТО НА ОДНОСОТ меѓу уметноста и математиката треба посебно да се спомене една од константите на „математичката естетика“ - *златниот број*, кој претставува однос на должините при т.н. златен пресек. *Златниот пресек*, или, „божествената пропорција“, или, пак, вратата на хармонијата“, ја формулирал уште римскиот архитект Витрувиј. Во 1494 година болоњскиот свештеник математичарот Лука Пачоли го пронајде златниот пресек како идеален однос на две величини кај кој целата должина спрема поголемиот дел се однесува како поголемиот дел спрема помалиот. Златниот пресек ја дели линијата на поголема и помала отсечка според односот 3:5, 5:8, 8:13 итн. Златниот пресек го презема и Леонардо да Винчи.

Неговото присуство може да се утврди кај голем број уметнички дела, применет намерно или несвесно. На пример, „златниот правоаголник“ е користен во архитектурата и во вајарството на старата Грција, од Фидија, како и од Евклид, за конструкција на правилни површини. Во Ренесансата утврдиле дека, ако од златниот правоаголник се издвои квадрат, останатиот правоаголник е исто така „златен“ и дека тие така се смалуваат според законот на логаритам-

ската спирала. Кубистите, коишто ги поврзувале заедничкото интересирање и восхит спрема делото на Сезан и неговата конструктивистичка поука, се служеле и со правилата на златниот пресек. Меѓутоа, забележано е дека кубистите, кои чувствувале потреба за ред и мера, тоа го постигнувале повеќе со својата сензибилност отколку со ригорозни пресметувања. Во 1912 година, во времето на преод од аналитичкиот кон синтетичкиот кубизам, е организирана изложбата „Златен пресек“ (Section d'or), која ги собра кубистичките уметници. Албер Глез, кој заедно со Метсенже ќе го објават првото доктинарно дело за новото движење, во еден свој текст под наслов "Cubisme et surréalisme" пишува за кубистичките геометриски иновации во однос на ренесансната традиција на перспективата, просторот итн., но, исто така, укажува на создавањето една „нова реалност“ и на „сензибилноста на просторот“, за „позитивни позиции и експресији на просторот и на времето, на геометријата и на броевите, на колористичките акорди и на модулаторот виножито“.

Ако за Волтер „постои некоја скриена геометрија во сите уметности на раката“, тогаш Леонс Розенберг подоцна можел да го забележи следното: „Сликарот Брак напиша еднаш: *Го сакам правилото кое ја коригира емоцијата. Тоа е својство на еден сензибилитет внимателен во барањето дисциплина*“. Потоа потврдува дека „Правилото е ќерка на Сознанието“ и, на крајот, восхитено го изразува своето „вјерују“: Симетрија, Вистина, Вечност.

Бернар, во книгата „Откриените тајни на Салвадор Дали“, тврди дека тој во своите слики ја користел и божествената пропорција (*La Leda atomica* и други), што остава одреден 'естетски впечаток' врз посматрачот.

Следејќи ги истражувањата на полето на „математичката естетика“ се доаѓа до името на Џорџ Биркоф, американски математичар, кој дошол до сознанието за „*естетиска мера*“, начинот естетското доживување да се изрази со бројна вредност при посматрање на поедноставни геометриски тела. Тој доаѓа до поимот „густина на суреденоста на естетскиот објект“ - дека *естетската вредност се*

состипи во поетски знаување што што поголем ред со што помала сложеност. Тоа е во сообразност со Волтеровата мисла дека „поезијата со помалку зборови кажува повеќе од прозата“. Слични се истражувањата направени во музиката (Хелмхолц и др.), како и во ликовната уметност. Интересен е заклучокот на С. Маркус дека „нема никакви пречки математичкиот јазик (како сублимат на научното) да се користи за анализа на поетскиот јазик“. Користејќи се со инструментите на топологијата и на функционалната анализа, тој докажува 25 ставови. Потоа се разгледуваат оние аспекти на поетскиот јазик кои се во врска со теоријата на веројатноста и со теоријата на информацијата. Во неговата „математичка поетика“ се говори за т.н. *стилистичка стилистика*, за можноста да се пресмета информациската енергија на поетскиот стих и неговата ентропија. Во областа на театарот е полесно да се спроведе постапка на *комбинирање*, значи една математичка метода, како што тоа го покажа Етјен Сурио и неговите бројни „драмски ситуации“ или Пол Жинестје, кој создаде т.н. „геометрија на драмата“.

Матила Гика, во делото „Философија и мистичност на бројот“, не случајно ќе забележи: „Мистиката на бројот не води неминовно кон замрзнатите степи, туку некогаш по ливадите покриени со неочекувани цветови на имагинацијата заштитени со лисје од илјада-годишно стебло“.

АНТИЧКИОТ ПЕРИОД ја даде основата за улогата на математиката во уметничкото творештво: учењето за пропорциите, за тоновите и хармонијата во музиката, за метричките принципи во поезијата, за перспективата; ним ќе им биде дадено посебно значење во Ренесансата, па сè до Романтизмот. Тоа го потврдува Вилхелм Ворингер во текстот „Апстракцијата и вчувствувањето“: „Посебно Новалис го застапува ова високо мислење за математиката; ...од него потекнуваат ставовите како што се: 'Математиката е живот на боговите', 'Чистата математика е религија'“.

Во модерната уметност, пак, има повеќе примери на уметници кои и теоретски ги објаснувале своите проучувања, размислувања и

погледи на светот и уметноста. Еден од најзначајните е Паул Кле, кој во своите текстови говори за „музичка математика“ (и самиот се занимавал со музика), јасно укажува на значењето на нумеричките односи во природата и во уметничкото творештво, истакнува дека ни се потребни знаења од алгебра, геометрија и механика, познавања од статика и динамика за да го „препознаеме движењето една-тре, праисторијата на видливото“ (*Теорија на модерниџа уметност*, Женева, 1975). Василиј Кандински, исто така голем сликар и теоретичар, има изнесено интересни мисли за улогата на бројот во ликовното творештво: „Во барањето апстрактни односи бројот игра извонредно голема улога. Секоја нумеричка формула е студена како замрзнатиот врв на планината и, како најчиста правилност, цврста е како мермер. Студена е и цврста како секоја нужност. Обидот композицијата да се изрази со формула е основа за настанување на т.н. кубизам. Таа *математичка* конструкција е начин кој некогаш го доведува до крај уништувањето на материјалните односи на деловите на нештата“ (*За проблемите на формата*).

Треба посебно да се нагласи улогата на Баухаус и на списанието "L'esprit nouveau" во развивањето на духот на геометризмот (како своевидно продолжување на Платоновите идеи). Развиена е цела теорија на формите заснована врз истражувањата во Баухаус. Во тоа е значаен уделот на архитектот Ле Корбизје и на другите уметници, посебно во размислувањата за формата во чија основа лежи линијата која формира квадрат, круг, триаголник и други геометриски ликови. Линијата, која во математиката е основен поим, во ликовната уметност претставува еден од најважните елементи на пластичната структура на делото. Линијата во ликовното дело се појавува како самостоен ликовен елемент или е во функција на дефинирање на формата и на просторот во делото. Линијата има симболични и ликовни значења. Лазар Трифуновиќ во есејот „Светот на сликата“ (1966) пишува за тоа: „Хоризонталната, рамна линија симболизира мир и одмор, вертикалната линија замор и мрзеливост, кривата енергија и отпор итн. Но, покрај ова психолошко и асоцијативно значење, линијата има и ликовна функција, кога се работи за

воспоставување доминанта во сликата или за создавање чисти ликовни односи врз база на ритам, рамнотежа и контраст“.

Кандински прави јасна дистинкција на улогата на линијата кога таа го означува предметот и кога е самостојна и самата таа станува визуелен предмет. Тој забележува дека „и чистата апстракција се служи со линија која го живее својот материјален живот, токму како и чистиот реализам. Најизразеното одрекнување на предметното и неговото најизразито задржување - повторно добиваат знак на еднаквост. Тој знак, во двата примери, е оправдан со иста цел: обликување на истиот внатрешен звук. Гледаме дека во принцип нема никакво значење дали уметникот употребува реална или апстрактна форма“.

Спротивно на ова сфаќање стои мислењето на руските конструктивисти дека линијата не постои ниту во стварноста ниту во уметноста. Наум Габо и Антон Певснер во својот „Реалистички манифест“ (1920) имаат забележано: „Ние не ја признаваме линијата, нејзината описна вредност; во вистинскиот живот нема описни линии, опишувањето е едно случајно трагање по предметите; тоа не е одредено со суштината на животот, ниту е постојана структура на телото. Описноста е еден елемент на графичката илустрација и украс“.

За Кле линијата претставува „прашање на мера“, а нејзините главни својства се „должина (долга или кратка), агли (тапи или остри), должина на пречникот и оддалеченоста“. Нејзиното постоење тој го открива во предметите што нè опкружуваат, во движењето на телото и на предметите итн.

Линијата е разгледувана, и применувана, како права и крива линија - особено од страна на Мондријан и неопластичарите, додека Тео ван Дузбург ја воведува дијагоналата во сликата. Бидејќи новата пластичност е нова реалност, која нема врска со постојната реалност, тие сметаат дека правата линија е „довршување“ на кривата и дека таа треба исклучиво да се користи во уметноста и во свесното посматрање. Ван Дузбург, архитект по образование, покажа дека со чисто сликарски средства може формите да се конструираат врз

аритметичка основа. Тој бара „математичка контрола, или, пред сè, аритметичка, за да му се даде културна вредност на сликарството“.

Жорж Вантонгерло, член на групата "Cercle et carré" (Круг и квадрат), смета дека математиката е важна за да може да се материјализира замислата и делото да се оствари со што помалку грешки. Математиката е производ на нашето расудување и на луѓето им служи „за разбирање, а не за создавање“. Вантонгерло, но и други автори, извршиле анализа на многубројни облици во природата, како што е школката на морскиот полжав, структурата на пчелиното саќе и други, со што се докажува дека математичките обрасци и закони потполно владеат и во природата.

ГЕОМЕТРИСКИТЕ ФОРМИ се користени од почетоците на уметничкото творештво (во архитектурата, скулптурата итн.), дури пред да бидат откриени и развиени математичките поими. Името „геометрија“ значи мерење и делење на земјишните парцели, а потоа - проучување на просторните својства на предметите, на просторните особини на реалниот свет.

Модерните уметници, во новото време, сè повеќе се свртуваат кон истражувањето на пластичните можности на геометријата. Сезан советувал најпрвин да се студираат геометриските фигури: купа, коцка, ваљак, сфера; геометријата, геометриското и перспективното треба да се совладуваат во основата. Тие се во темелот на постоењето. Позната е и често цитирана неговата мисла дека во природата сè *може да се сведе на коцка, купа, ваљак*. Оваа мисла речиси буквално ќе ја преземат, но и ќе ја развијат кубистите. Гијом Аполинер, познат поет и критичар, ќе забележи дека геометриските фигури секогаш биле суштина на цртежот, и уште поопстојно: „Геометријата, наука што за предмет го има просторот, неговата мера и односи, отсекогаш била закон за сликарството... Целта на новите сликари не е да бидат геометри ништо повеќе од своите претходници. За пластичните уметности може да се каже дека геометријата е она што е граматиката за уметноста на книжевниците“.

Футуризм, ориентиран антикласично, ја велича техниката и брзината. За да ја изразат динамиката на современиот свет, футуристите се служат со сликарското средство на поентилизмот - предметите ги расчленуваат во оживеани и треперливи кванти од боја и линии на сила, потоа со кубистичката техника на апстрахирање за да ја претстават едновременоста на повеќе - апстрактни - фази на движењето кои течат наспоредно и меѓусебно се испреплетуваат. Се истражува проткајувањето на телото и просторот со помошта на линеарно структурираните и зракасто распоредени полиња на сила, што треба да предизвика симултано чувствување на просторот, времето и звукот.

Надминување на кубизмот Аполинер го видел во *орфизмој*, како уметнички правец кој има „поетски и музикален говор“, со нагласка врз експресијата што ја создаваат чистите, призматично прекршени бои. Робер Делоне, еден од неговите главни претставници, значењето на новото сликарство го гледа во „подвижноста на конститутивните елементи на ритмично обоените елементи на делото“. Но, тој исто така забележува дека геометризмот не значи автоматски и апстрактност: „Геометриската фигура е еквивалент на било која фигура во светот. Од кругот или квадратот, суштествено геометриски фигури, ништо повеќе не се прави една композиција отколку од претставувањето на една човечка фигура или на некоја друга фигура што го сочинува делото на сликарот“.

Во 1913 година рускиот уметник Михаил Ларионов го составува својот „Манифест на рејонизмот“, во кој се објаснува новиот стил *лучизам* како своеволно „кубистичко толкување на импресионизмот“. Во манифестот се истакнува: „Стилот на лучистичкото сликарство за којшто се залагаме подразбира просторни форми настанати со пресечување на рефлектираните зраци од различни предмети, форми што ги избрала волјата на уметникот“. Тоа е, на некој начин, продолжување на футуристичкиот симултан уметнички израз, со тоа што предметот е разложен во „чиста енергија“, а рејонистичката слика се ослободува во насока на сугерирана четврта димензија, светлосни ефекти и музика. Ларионов ќе напише дека „ре-

јонизмот сака да го сфати сликарството како цел по себе, а не повеќе како изразно средство“, потенцирајќи го своето сфаќање дека примената на геометриските форми, од било кој вид, секогаш е во служба на репрезентативната уметност - тие му припаѓаат на фигуративното. Тој, всушност, под предмети и конкретни форми подразбира и геометриски форми, како што се квадратот, кругот, триаголникот.

Авангардните уметници им давале посебно значење на овие геометриски форми: Кандински е фасциниран од кругот и квадратот, кој за него бил „најобјективна форма на една оригинална површина“, а во допирот на кругот и триаголникот тој согледувал дејство од највозвишен ред; во супрематистичкото сликарство се издвојува „квадратот како вистински извор на секое творечко изразување“ (Ел Лисицки); Малевич објаснува дека „црниот квадрат врз бела основа е прва форма во којашто е изразено непредметното чувство“, дека „квадратот е еднакво на чувството, белото поле е еднакво на празнината зад ова чувство“. Малевич во својот текст „Супрематизам“ (1920) го објаснува својот црн, обоен и бел период, во чии основи стои црниот, црвениот и белиот квадрат, кои, покрај многуте значења, во секојдневниот живот имаат уште по едно значење: „црниот како знак за економија, црвениот како сигнал на револуцијата и белиот како чисто дејствување“. Потоа, Мишел Сефор, основач на групата "Cercle et carré", запишал: „Кругот и квадратот беа за мене наједноставен амблем на тоталитетот на светот: рационалниот свет и чувствениот свет, земјата и небото на стариот кинески симболизам, праволиниската геометрија и криволиниската геометрија. Машкото и Женското, Мондријан и Арп“.

Овие, како и други уметници, барале во геометриските форми изразно средство за своите уметнички замисли. Ова барање на „изворна убавина“ го наоѓаме уште во Платоновниот дијалог *Филеб* (За уживањето), во кој Сократ на едно место вели: „...Се обидувам, имено, убавината на обликот да ја искам не онака како што тоа би го направило мнозинството луѓе, врз примерите на живи суштества или на некои слики, туку под тоа, сообразно со моето определување,

подразбирам нешто право и тркалезно, а потоа површини и тела кои од нив настануваат со помош на струг и со помош на лењир и агломер, ако можеш да разбереш. За нив, велама, дека не се убави во однос на нешто, како што се другите форми, туку дека им е во природата да бидат секогаш убави сами по себе, со некои уживања што само нив им се својствени и по ништо не им се слични на уживањата од чешање“.

Ако сакаме да го скицираме сумарно тој правец на математичкиот начин на мислење и креирање, тогаш треба да се укаже на придонесите на следните уметници: на Владимир Татлин и Александар Родченко, кои околу 1913 година ги изведоа првите конструктивистички објекти; на Мондријан, кој го прокламира неопластицизмот; на Малевич, кој трага по чистата форма и ја конципира теоријата на супрематизмот; на уметничкото и теоретско дејствување на Ел Лисицки; на Тео ван Дузбург и на германските уметници од Баухаус; потоа на оп-артот, кој остварува консеквентна анализа на делувањето на светлината и бојата врз дводимензионалната површина и во просторот. По 1920 година некои уметници се занимаваат со примена на конструктивистичките форми во архитектурата и дизајнот: Виктор Вазарели е приврзаник на чистата геометрија како суштествен извор на секој дизајн - линиите повлечени со линијка, круговите опишани со шестар, боите плошно нанесувани, со научно про-студирани тонови; Антон Певснер и Наум Габо, заедно со Татлин и Малевич, во 1920 година ја формулираат својата програма во „Конструктивистичкиот манифест“, што, со дозвола на Ленин, го истакнале на сидовите - своите теории требало да ги применат исклучиво во областа на пропагандата (летоци и плакати); Наум Габо во својот текст „Конструктивистичката идеја на уметноста“ (1937) пишува: „Конструктивистичката идеја откри дека деловите на визуелната уметност, како што се линиите, боите и формите, имаат сопствена изразна сила независна од каква и да било врска со надворешните видови свет: дека нивниот живот и нивното делување се самоусловени психолошки појави вкоренети во човечката природа; дека тие делови (линии, бои и форми) не се избрани поради нешто корисно

или од некоја друга причина, туку се директно органски поврзани со човечките чувства“.

Во овој контекст на историски авангарди свое место има Јозеф Алберс, во чие дело се синтетизира традицијата на Баухаус. Тој во серијата „Во чест на квадратот“ ја експонира поставката за крајна нијансираност на топското делување на бојата интегрирана во минимално диференцијални форми. Претставниците на групата "Abstraction - Création", создадена во почетокот на 1931 година, покрај многу различитости, промовираат заедничка тенденција кон една конструктивна, конкретна уметност, во која поголемо значење ѝ се дава на формата отколку на бојата. Значајно е појавувањето на „Манифестот на конкретната уметност“, што го објавил Тео ван Дузбург во 1930 година. Во него ликовниот елемент претставува само она што е самиот тој по себе, обликувајќи се со егзактна техника. Според него, линијата и геометриската структура постојат како реални дадености, исто колку и фигуративниот предмет, како „конкретно“ постоење на апстрактните форми - што се разликува од *abstractum*, латински збор за означување на она што е издвоено од предметното. Уметниците се занимаваат со истражување, сликарско и пластично, на ефектите на бојата и на светлината, на геометриските композиции и на математички правилните структури на формите, на примената на законите на делувањето на бојата врз човечкиот вид. Швајцарската струја на „конкретната уметност“ има двајца значајни претставници. Макс Бил своето дело го заснова врз строги методични разработки, врз принципите на математичкото мислење. Тој е автор на есејот за „Математичкото перцепирање во современата уметност“ (1949), во кој ја изнесува својата намера „да ги распореди емоционалните вредности така што тие самите да станат уметнички дела“. Тој смета дека не постојат никакви граници меѓу интуицијата и науката, а геометриските форми се основен елемент на секој дизајн - затоа и математичките пресметани конструкции секогаш имаат единствено естетско својство. Во своите дела Бил ги поврзува математичкиот пристап и фантазијата. Ричард Паул Лозе користи нумерички величини во градењето на неговите,

подеднакво квадратни, програмирани боени градации. Огист Ербен, чие сликарство е засновано врз геометриски форми, е автор на книгата „Уметност нон-фигуративна, нон-објектна“ (1949), во која ги сумира идејните и пластични сфаќања карактеристични за уметниците коишто им припаѓаат на групите „Круг и квадрат“ и „Апстракција-творештво“ од средината на 30-те години.

По војната, од 1945 година натаму, продолжуваат истражувањата во доменот на геометризмот. Во делата на Ричард Мортенсен, Мишел Сефор, членовите на групата „Простор“, Андре Блок и други, потоа на Бруно Мунари, групата МАК (Movimento Arte Concreta) во Милано (почеток на 50-тите години), на групата „ЕХАТ-51“ во Загреб итн. се појавуваат чисти геометриски форми, поедноставени и хармонични целини, „обоени“ со индивидуалното чувство за композиција, форма и боја. Се менуваат условите, а новите идејни и социјални моменти кон крајот на педесеттите години поттикнуваат нов развој на уметноста, на изразните стремежи поврзани со обликовните премиси на геометризмот.

Жан Арп создава дела според својот омилен принцип на „конструкција според законитостите на случајноста“, но во постенформелните геометриски рационалистички струења се јавуваат нови конструктивистички настојувања кои користат современ технолошки инструментариум, нови индустриски материјали. Се развива „поетиката на машинската уметност“, која опфаќа геометриско-конструктивистички настојувања кои со помош на движењето (оптичко, механичко итн.) во уметничкиот предмет го интегрираат времето и менувањето како нови принципи на обликувањето. Искуствата на Дишан, Мохоли-Нај и на руските конструктивисти ги продолжуваат и разработуваат уметниците како што се Калдер, Такис, Пине, Тенгли, Адолф Лутер и Шефер со неговите истражувања на можностите на светлинско-динамичната архитектура, итн. Претставниците на програмирањата и на гешталтската уметност, на *новата геомеџрија*, афирмираат идеал на „чист поглед“, форма која не содржи никаква предметна асоцијација, со крајно прочистени просторни и хроматски решенија. Тука се имнијата на Лучио Фоп-

тана, Пјеро Дорацио, потоа американските уметници на „Остриот раб“ итн. Во текот на шеесеттите години, како реакција на поп-артот, се појавува таканаречената *минимална уметност* - апстрактно обликувани објекти, или примарни структури, кои поседуваат просторно-функционални и архитектонски аспекти во амбиентот. Еден од авторите, Роберт Морис, забележува: “Едноставноста на формата не значи безусловно и едноставност на уметничкото доживување”.

Во овие сумарни набележување на појавите и видови геометризам во современата уметност свое место има *новата айсџракција* на американските автори Барнет Њумен, Ад Рајнхард, Кенет Ноланд, Луис Морис, Френк Стела и Елсворт Кели. Нивната специфичност е тоа што во делата ја потенцираат изразната сила на чистата боја, со јасно одделени површини и делување на самиот состав на боите и тоновите. Следат искуствата на примарното и елементарното сликарство, кон крајот на шеесеттите години, во коешто им се дава значење на структурата и фактурата на бојата. Посебно внимание заслужува *ars assurgata - комјутерската уметност*, која експериментира со математичките серијални низови на формите и боите. Во доменот на серијалната комбинаторика истражува Лозе, а Макс Бил со помош на еден цврст закон на измена на структурата на бојата ги нарушува логичните односи во математичката серија. Од компјутерскиот метод, застапен во овој вид на „математички пуристички конструктивизам“, логичен стана развојот кон компјутерската уметност на апаратот. Таа овозможува систематско визуелизирање на модерната теорија на информациите, што значи со помош на суредена серија боени фигури да се разјаснува методот на структурирањето и на програмирањето.

КОРИСТЕЊЕТО НА ГЕОМЕТРИСКИ ФОРМИ во уметничкото творештво, низ историјата на цивилизацијата доведува до разновидни математички односи и решенија, како што се: симетрија (асиметрија), хармонија, златен пресек и ритам. Сите тие се естетски елементи

вградени во самата структура на уметничкото дело, ја претставуваат неговата внатрешна убавина.

Така, храмовите и светите места секогаш имаат симетрична архитектура, а симетријата се јавува на посебен начин во танцот, во драмските ситуации, подоцна во уметноста на стрипот, филмот и телевизјата, во музиката итн. Значењето и моќта на броевите е утврдена од старите Вавилонци, Грци, Феничани и Хебрејци. Тие ја познавале вештината на толкувањето на броевите, своевидната „магија на броевите“, кои се користени и во практичниот живот. Символиката на броевите е вткаена во културата на најстарите цивилизации, како и во културата на денешниот човек. Постојат специфични студии за старата, преколумбиска, уметност на Јужна Америка. Извршена е анализа, со математичка прецизност, на изградбата на храмовите („златен број“ и „златен пресек“), на „светите слики“, слични на хиндуската мандала, како магиски круг во кој е остварена симетрија и хармоничност на сите елементи. Утврдени се карактеристиките на симетријата и на антисиметријата, а човековото тело се зема како пример и микрокосмички референтен систем на макрокосмичкото. Уметничкото творештво, на пример во подрачјето на Андите (чудовиштата од Св. Августин, хибридниите ликови од Кавин, таинствените циновски цртежи во пустината Наска, покрови со особена комбинација на бои, градби изведени според сложени геометриски нацрти) не е резултат само на фантазијата, туку и на строг распоред, со примена на одредени кодови и строги односи во просторот. Тој систем на симболично претставување на просторот ни малку не е произволен: се засновува врз структурата на сликата на телото, онаква каква што е длабоко всадена во човекот и каква што ја откриле психоаналитичарите во соништата, со тоа што целиот тој систем со време се збогатува со придобивките на социјално-културниот развој. Извршено е и споредување на ова творештво со делата од другите древни цивилизации, од Сумер до Јава и од Полинезија до Норвешка.

Науката сè уште ги открива тајните на исчезнатите цивилизации: по повод мистериозните кругови на полињата во јужна Ан-

глија се пишува за „небеска геометрија“, се поставува прашањето дали Кеопсовата пирамида-гробница е модел на структурата на Универзумот. Науката сè повеќе се доближува до т.н. гранични подрачја на знаењето, истражувајќи ја основната градба на материјата или семето на животот (генетиката), барајќи го „излезот во петтата димензија“ (се менува смислата на движењето, претставата за структурата простор-време), се открива некој вид суперсиметрија, или „математика на други димензии“. Се откриваат правилата на игра (во картите или во шахот), а движењета на таи-чи како да ја илустрираат константната интеракција меѓу Јин и Јанг (пасивна и активна сила), во јогата умот е фокусна точка за оската на трансценденталната медитација. Случајноста не постои - а некои размислуваат за тоа дали сме програмирани од „универзалниот живот“ - зашто душата може да се смета за најстар компјутер, а мозокот за сметач. Се запрашуваме дали нашите фрескоживописци, Фра Анџелико и Албрехт Дирер биле „однадвор индуцирани“ за да ги насликаат космичките густеии.

ОД НАУЧНИТЕ ОТКРИТИЈА ПРОИЗЛЕГУВААТ и одредени естетски вредности. Така, Јохан Кеpler ја поставува хипотезата за тајната геометрија на сончевиот систем, надоврзувајќи се на хеленската идеја за „музика на сферите“, за „хармонија на сферите“. Тој се занимава со „геометријата на музиката“, како научник кој се раководи од симетријата и хармонијата, како идеи кои ѝ го „осветлувале патот на рационалната мисла низ темнината на Светската тајна“.

Постојат разни видови симетрија. Математичарите, на свој начин, се позанимавале со законитостите и одгатнувањето на тајната убавина на мозаиците и орнаментите кои имаат правилна структура на повторување. Дојдено е до едно мислење, кое е интересно за истражувањата во оваа област на математичката естетика. Тоа гласи: „Сите периодични геометриски структури можат да се подведат под математичката теорија на групи. Кристалните решетки не се ништо друго туку орнаменти во тродимензионалниот простор“. Симетријата на орнаментот, според овие истражувања, се огледа (и објас-

нува) со три операции на движење: транслација, ротација и рефлекс-ија. Тоа е група симетрии на трансформацијата во рамнина. Досега утврдени симетрички групи се: „кристалографски групи“, или групи на Федоров, групи орнаменти, кристалографски матрици итн. Одредени примери се најдени во грчаријата и ткаенините на африканските племиња, во кинеските орнаменти итн. Орнаментика со геометриски мотиви - ритмично и пропорционално распоредени целини на симетрично нижење - е присутна и во средновековниот живопис, иконопис и ракописи во Македонија. Тоа е орнаментика на расцветани лисја, пишува Цветан Грозданов во „Студиите за охридскиот живопис“ (1993), чиј основен модул се „расцветаните разнобојни лисја, поставени во круг или елипса околу семеникот, поврзани во геометриски низи со испреплетени гранки. Овие ораментални полиња многу прикладно се употребуваат како заставки во ракописите, по исто така и во монументалното сликарство, со затворање на сводните површини, заокружување на полукалотите и апсидалните конхи, пред сè во олтарниот простор“.

Холандскиот уметник Мориц Корнелис Ешер, со неговите графички-загатки и графички-орнаменти, предизвика интерес меѓу математичарите. Тие ги утврдиле законитостите според коишто тој ги правел своите графички, а тоа се кристалографските матрици што произлегуваат од одделните групи симетрија. Овој уметник немал посебно математичко образование, но поседувал извонредна математичка интуиција. Неговите мисли, заклучоци и остварувања, како што е забележано, не се презентирани со вообичаената математичка терминологија и симболика, ниту се водени на начин како што би ги формулирал еден математичар. Освен тоа, научниците ги употребувале Ешеровите слики да ги објаснат своите научни излагања, како илустрација, но и како резиме.¹ Тие во него откриле сроден дух, кој со сосем други средства го изразил она што тие се обидуваат да го докажат во науката. Самиот уметник јасно ќе го изрази својот

1) На корицата на првата книга во издание на *Мешафорум - Епоха „Прагматизам“* од Вилијам Џејмс (1992) е претставено едно графичко дело на Ешер. - *илу.*

приод со зборовите: „Тоа кон што секогаш се стремев е да предочам јасно дефинирани нешта на најдобар можен начин и со најголема точност“. Тој не поднесувал хаос, а во уметноста свесно употребувал рационално заклучување, што е необично за вообичаеното разбирање на уметноста. Во друга прилика забележал: „Со тоа што осетите ми се отворени кон загатките што нè опкружуваат и со тоа што размислувам за осетите и ги анализирам, се доближувам до подрачјето на математиката. И покрај тоа што ми недостасува научно образование и знаење, често се чувствувам повеќе сроден на математичарите отколку со колегите од струката“. Некои математичари, пак (на пример, Владимир Девиде), за својата струка велат дека има висок степен на „неочекуваност“, „економичност“, на значење на „некоја игра“ итн.

Во Њујорк, во 1979 година, се појави книгата на Даглас Р. Хофштетер под наслов „Гедел, Ешер, Бах“ - продлабочена анализа за „заедничкото извориште на идеите кои довеле до творештвото на овие тројца великани: математичар-логичар, графичар и музичар. Симетријата е утврдена во многу примери во музиката, посебно во творештвото на Ј.С. Бах, во правилноста на партиите во неговите канони. Се пронаоѓаат и директни врски меѓу орнаментите и музичките форми - на пример триглифите и метоците на хеленските храмови имаат аналогија во музичките форми стакато и портато, додека комбинацијата од непрекинати и изолирани геометриски форми соодветствува на музичкиот контрапункт. Дамир Филиповиќ ја испитува „квадратурата на рокенрол кругот“, неговата хармониска посебност и правилност итн.

Писателот Хорхе Луис Борхес, во својата проза, што се карактеризира со фантазија и надреалистичност, внесува елементи на комбинаторика, бесконечност или симетрија; тој пишува за „геометрискиот распоред на злосторството“ и слично.

ВО ЛИКОВНАТА УМЕТНОСТ РАМНОТЕЖАТА СЕ ОДРЖУВА „во еден симетричен ред спрема една вертикална средишна оска“. Уште ван Дузбург и Мондријан барале можност за остварување рамноте-

жа во асиметричноста. Овие членови на "De Stijl" во Холандија ги испитувале односите хоризонтала-вертикала; посебно за Мондријан е најважно сфаќањето и воспоставувањето на односите, како во природата, така и во уметноста.

Ликовниот уметник во своето дело ги открива подлабоките врски со светот, тој на свој начин ги употребува и ги комбинира линиите, површините и геометриските форми. Геометријата, според некои мислења, е мера на сè, таа е скриена - како скелет во природата, но, исто така (како во кристалите), се открива во своите видливи форми (за тоа посебно се пишува во тематскиот број за симетријата и асиметријата во уметноста, природата и во науката во списанието "Kunstforum" од Келн, септември-октомври 1986).

Во природата постојат и видливи правилни геометриски форми, како и неправилни, со неодредена структура на изгледот. Меурчињата од сапуница, саќето на пчелите, филигранските крила на инсектите, линиите на исушена земја - како да се однесуваат според истите математички закони. Школките, галаксиите и други нешта имаат спирална форма, но секако поинаква од формата на мовта, облаците, карпите итн. Некои дела, пак, од Да Винчи, Тернер, Поллок итн. се наизглед хаотични, енформелни структури коишто со средствата на фракталната геометрија можат да се протолкуваат од аспектот на симетријата и хармонијата. Во музиката, аналогно, тоа се асонантните композиции, а во литературата сигналистичката и концептуалната поезија. Фракталните феномени во математиката били познати во минатиот век, но, со појавата на микросметачите, во најново време овие истражувања добиваат посебен интензитет. Научникот Фримен Дајсон запишал: „Природата се пошегувала со математичарите. Можеби на математичарите од XIX век им недостасувала фантазијата, но не и на природата. Се покажа дека оние исти патолошки структури коишто ги измислија математичарите за да се отргнат од натурализмот на XIX век им се инхерентни на добро познатите предмети насекаде околу нас“.

Тие „патолошки структури“ добиваат облик на *фрактали*, т.е. математички форми чии димензии се изразуваат со раздробени а не

со цели броеви (изразот „фрактал“ е измислен во 1975 година, од латинскиот збор "fractus", што значи „скршен“). Фракталната геометрија е геометрија на хаосот. Фракталите се интересни не само за математиката, туку и за математичката (односно фракталната) естетика. Фракталите овозможуваат компактен метод за опишување на разни предмети и формации. Множество структури поседуваат во својата основа геометриска правилност, позната како самосличност или инваријанта на размерот. Ако такви предмети се испитуваат при различни зголемувања, односно при разни размери, одново се сретнуваат истите основни елементи. Штото што се повторува (или трансформира) ја дефинира раздробената, фракталната димензија на структурата. Постои мислење дека на овој начин фракталната геометрија ги опишува природните форми и појави поелегантно и покомпактно од евклидовската. Фракталните форми не се изразуваат во примарни форми, туку во збир на математички постапки. Овие алгоритми се преведуваат во геометриски форми со помош на компјутер. Евклидовската геометрија, која се состои од мал број елементи (права, круг итн.), овозможува да се конструираат сложени предмети, кои тогаш добиваат геометриско значење. Фракталната геометрија се состои од бескрајно многу елементи, од кои секој е потполн и единствен (слично е со азиските јазици, кои имаат неограничен број можни симболи или елементи). Една од можностите, кога ќе се совлада јазикот на фракталите (со единици на „значења“), е формата, на пример, на некој облак да може да се опише исто така прецизно како што архитектот го претставува проектот на куќата со цртежите кои го користат јазикот на традиционалната геометрија (изработени се: конструкцијата на Коховата крива, фрактално моделиран релјеф итн.).

Денеска се потврдува значењето на сметачите - како што, е на пример, *компјутерската анимација* - за докажување на одделни теореми од теоријата на броевите. Кога на пример, распоредот на ѕвездите на небото, или низата од броеви, сè повеќе задоволува разни тестови на случајност, тогаш почнува да се појавува еден вид ретка и необична статистичка правилност, која во некои случаи дури

дозволува предвидување на деловите што недостасуваат. Се испитуваат можностите на „естетска мера“ на геометријата на криви линии, линии кои се користат во откривањето на тајната убавина на одделни уметнички творби, од најстари времиња до денес. (Се разбира, научната естетика сретнува разни тешкотии во методот и во восприемањето на одделни ликовни творби, како што се: феноменот на „оптичка мамка“, двозначноста на третата диманзија низ односот двосмислени цртежи - гешталтпсихологија, психолошкото колебање во перцепцијата на перспективата, што ја користат некои модерни уметници, итн.)

Овие кратки набележувања се само укажувања за можниот развој и натамошните истражувања во ова недоволно познато подрачје на „математичката естетика“. Тоа може да послужи во објаснувањето на одделните аспекти на основниот предмет - за што поцелосно согледување на геометрискиот приод во ликовната уметност.

Откритијата на природните науки, посебно на физиката во XX век, влијаат врз менувањето на општото философско мислење и ја инспирираат ревизијата на некои основни поими во разбирањето на светот, на дотогашните философски и уметнички поими. Во природните и физички науки се извршија продлабочени нови откритија за структурата на микро и макросветовите, што придонесе да се отвори простор за нови уметнички истражувања во структурите и формите кои се наоѓаат зад „едноставната надворешност“ на предметите. Уметникот користи и нови материјали за да го изрази новиот поглед, што е, исто така, навестување на внатрешните продлабочени структури на „постојниот свет“.

ГЕОМЕТРИСКИТЕ ФОРМИ ГИ БЕШЕ ОТКРИЛА уметноста на минатите епохи без научни искуства и научни теоретски докази, барем не во денешна смисла на зборот. Со лично искуство уметниците доаѓале до констатации дека со градење на правилни геометриски форми се уштедува во материјал и се добива максимум простор.

Тоа е откриено по природен, интуитивен пат, како што природните организми настојуваат да заземат простор и да учествуваат во животот на што поекономичен начин, користејќи се со едноставни геометриски форми и минимум генетски информации. Јазикот на геометријата, често толкуван како апстрактен јазик кој нема подлога во природата, е значаен во уметноста. Алберт Ајнштајн во „Мојата слика на светот“ вака размислува: „Според аксиоматиката, само логички формалното го сочинува предметот на математиката, а не со логичко формалното сврзаната перцепциска или некаква друга содржина“. Потоа, дополнувајќи го ова гледиште, запишал: „Под 'точка', 'права' итн. треба да се подразберат, во аксиоматската геометрија, само бессодржајни поимски схеми. Тоа што им ја дава содржината, не спаѓа во математиката“. Тука се наоѓаат границите и се отвора просторот за поставување релации меѓу науката и уметноста. Така, Валтер Гропиус, основач на „Баухаус“, ќе види во основните геометриски форми (квадрат, круг и триаголник) „формативна творечка граѓа којашто низ епохите и во сите средини го доживеала своето апсолутно значење за севкупното човечко обликување“.

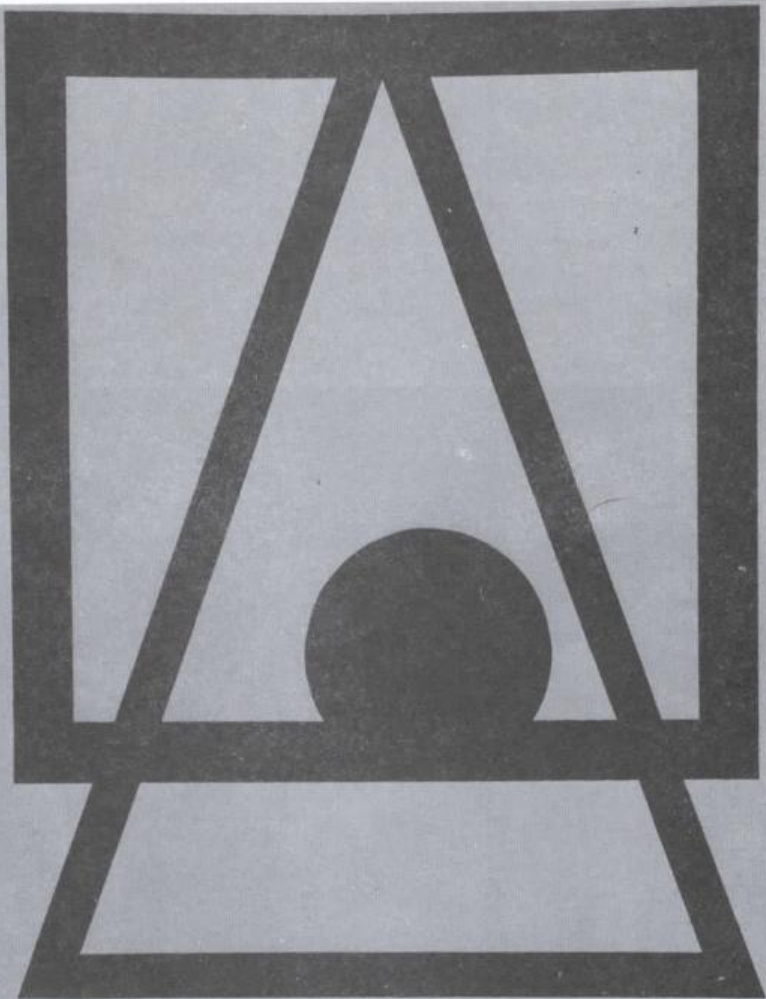
Уметниците, од една страна, можат од стварните предмети (од природата) да ги издвојат нивните геометриски својства, да го засноваат своето дело врз нивните препознатливи или непрепознатливи содржини. Значаен поттик во таа насока даде бурниот развиток на природонаучните сознанија и техничките и технолошките новини, особено од XIX век до денес. Со научна систематичност и математичка прецизност се изучуваат и мерат сите појави во природата, кои сè повеќе ги отвораат вратите на скриеноста. Низата откритија, научни, социјални и уметнички, делуваат врз проширувањето на историската, политичката и естетичката свест. Војните и револуциите во почетокот на векот, настанувањето на граѓанската личност, потоа и разорувањето на нејзината егзистенција, ги затресоа темелите на стариот свет и ги поттикнаа промените во сите области. Сомнежот во натуралистичкото, позитивистичко разбирање на светот се пренесе и на полето на уметноста, со рушење на хеленско-рим-

скиот миметички идеал. Уметничките принципи се менуваат, се афирмира стилскиот плурализам. Сè повеќе уметноста, којашто е во функција на човекот и на општеството, се одделува од својата улога на едноставен одраз и се здобива со значење на „имплицитен нацрт и антиципација“ (Миодраг Б. Протиќ). Тие процеси одат низ противречности, но едно е јасно: со учењата дека материјата е во развиток, од почетокот на векот Ајнштајновата теорија на релативитетот, Планковата квантна теорија и де Бројевата теорија на светлината придонесоа, покрај трите Евклидови димензии на просторот, рамноправно да се вклучи и четвртата - димензијата на времето. Со квантната теорија (или теорија на квантите) се докажа дека природата на материјата, светлината и енергијата се манифестира неконтинуирано низ кванти на дејства и фреквенции на треперења. Со теоријата на релативитетот доаѓа до кршење на класичната претстава за структурата простор-време. Психоанализата пробива во дотогаш непознатите предели на човечкиот психички живот: Зигмунд Фројд го откри несвесното, а Карл Густав Јунг ги прошири сознанијата во колективно-несвесното. Надворешно гледано, како што пишува Ото Бихалји-Мерин, овие нови аспекти личат на одрекување од природата, а всушност тие тежнеат само кон одрекување од нејзината надворешност. Пол Сезан ѝ даде на сликата нова стабилност (по импресионизмот), задржувајќи ја плошноста на сликата, додека кубистите, подоцна, исто така тргнуваат од идејата на внатрешната структура на сликата, повторно трагајќи низ просторот, вклучувајќи повеќе точки на посматрање, обиколувајќи го предметот, за да ја раскршат и одгатнат неговата суштина.

Просторот, во неговото традиционално значење, не постои во апстрактната слика, а видоизменет е во фигуративната. Просторот во сликата не се постигнува само со перспектива и илузија на создавање простор. Во уметноста на XX век, посебно во апстракцијата, просторот се креира со боја, материја, светлина, енергија како средства за постигнување нов и „вистински простор“ на трансформираната стварност.

ИЛУСТРАЦИИ

1. Плакат за изложбата „Геометризма и неговите видови во македонското сликарство“, отворена во Музејот на Македонија, Скопје, на 28 април 1987 година (автор Владимир Величковски)
2. Лазар Личеноски, *Композиција со актови*, 1927, молив на хартија, 54 x 82,5 см.
3. Вангел Коџоман, *Студија за портрети*, 1929, молив на хартија, 28 x 21,5 см.
4. Борко Лазески, Дел од монументалната фреска „*НОБ во Македонија*“, изведена во холот на старата Железничка станица, Скопје, 1956 (срушена во земјотресот од 1963 година).
5. Иван Велков, *Велеграоска импресија*, 1960, масло на платно, 140 x 160 см.
6. Јордан Грабуловски - Грабул, *Простор - контакт - време*, 1968, папел.
7. Димитар Кондовски, *Портрети на политички*, 1972, темпера и злато на иверица, 54 x 41,5 см.
8. Томо Шијаковиќ - Шијак, *Неомусанора*, 1977, шперплоча, стакло, ултрапас, 130 x 71 x 10 см.



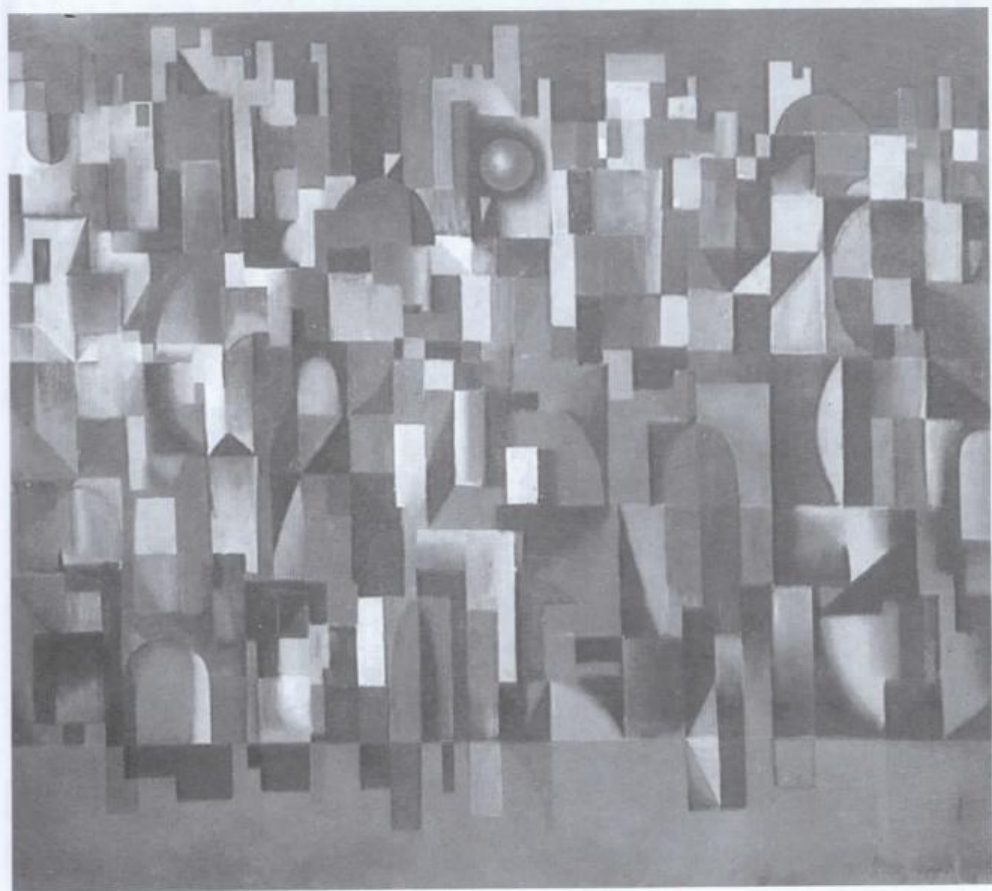
**ГЕОМЕТРИЗМОТ И НЕГОВИТЕ
ВИДОВИ ВО МАКЕДОНСКОТО
СЛИКАРСТВО**

СКОПЈЕ 28 4 1987

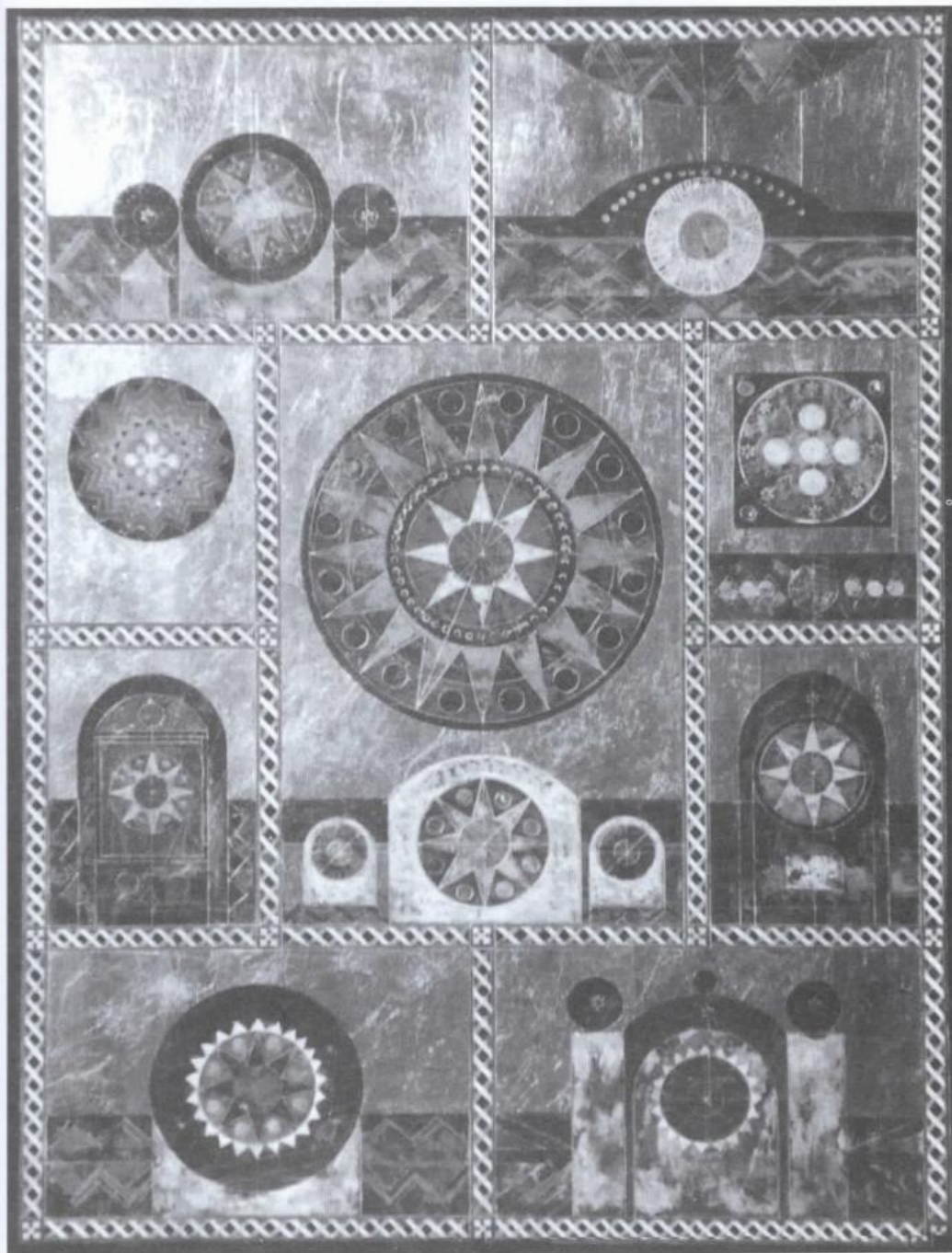


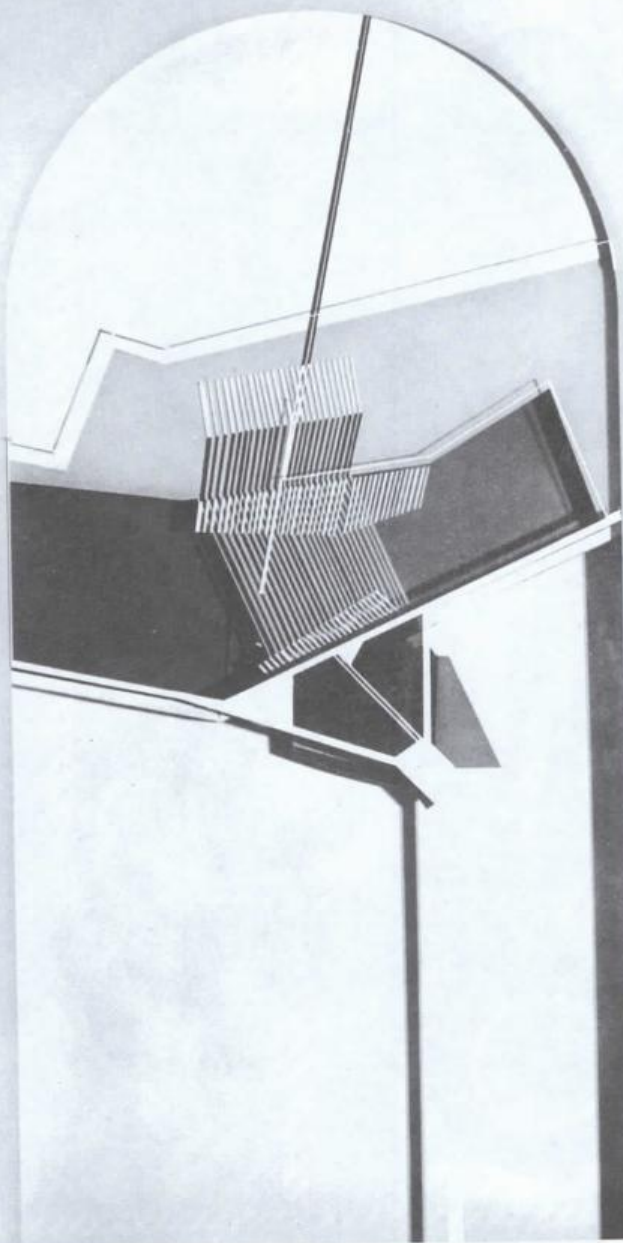


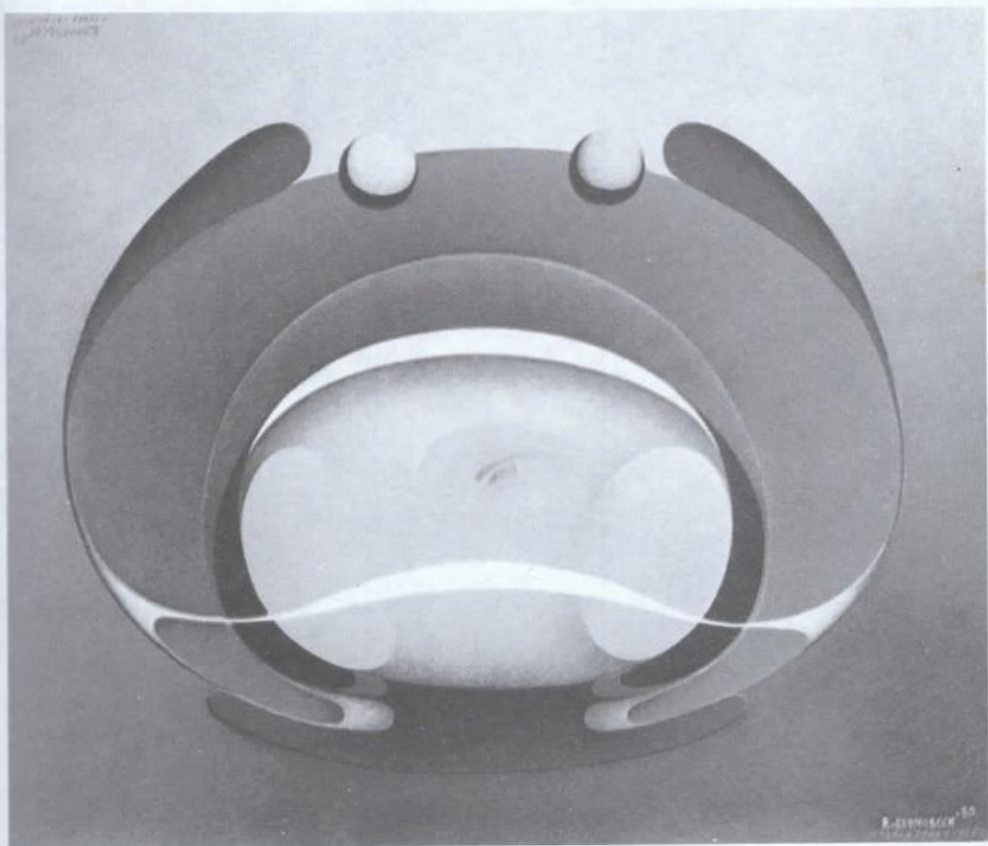


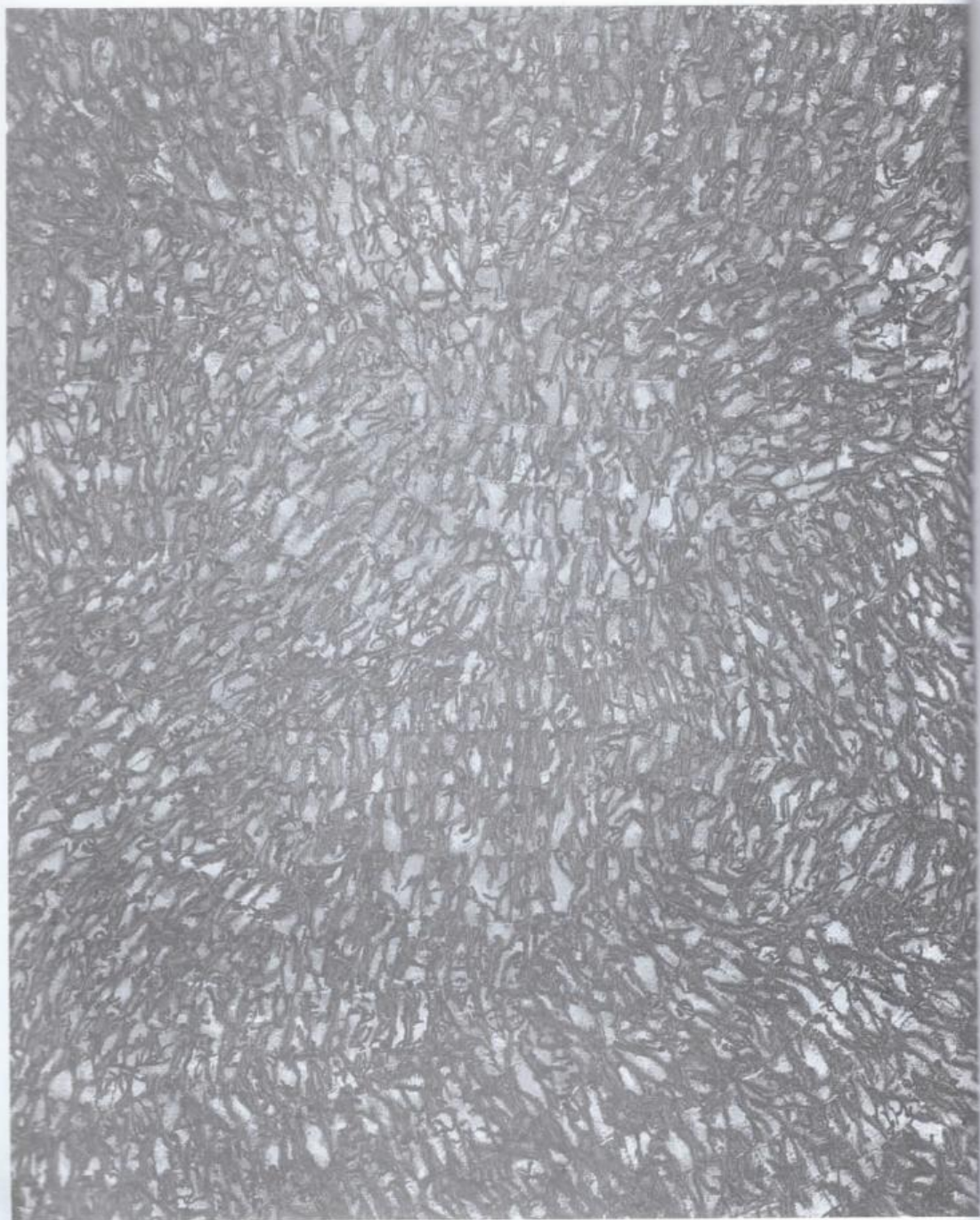


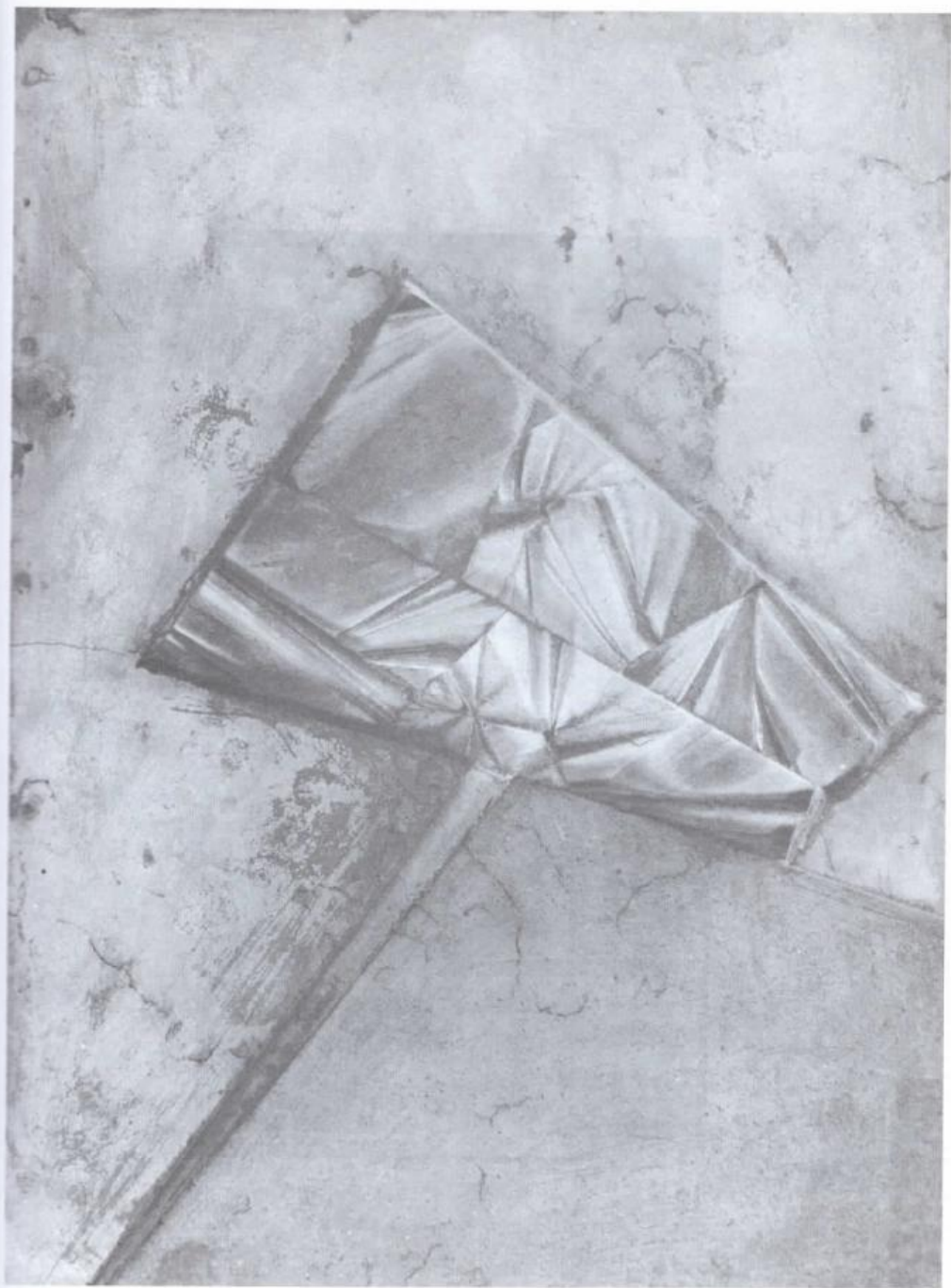


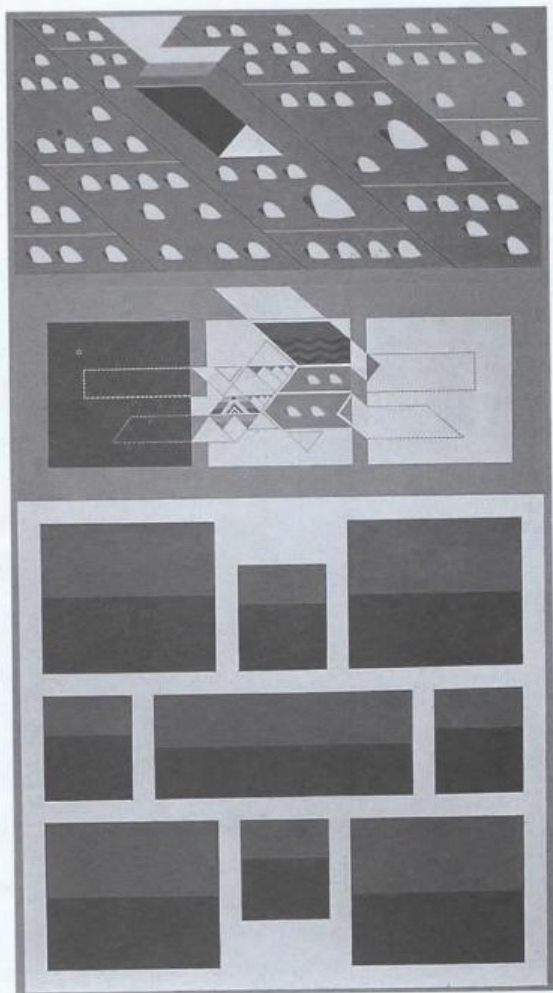


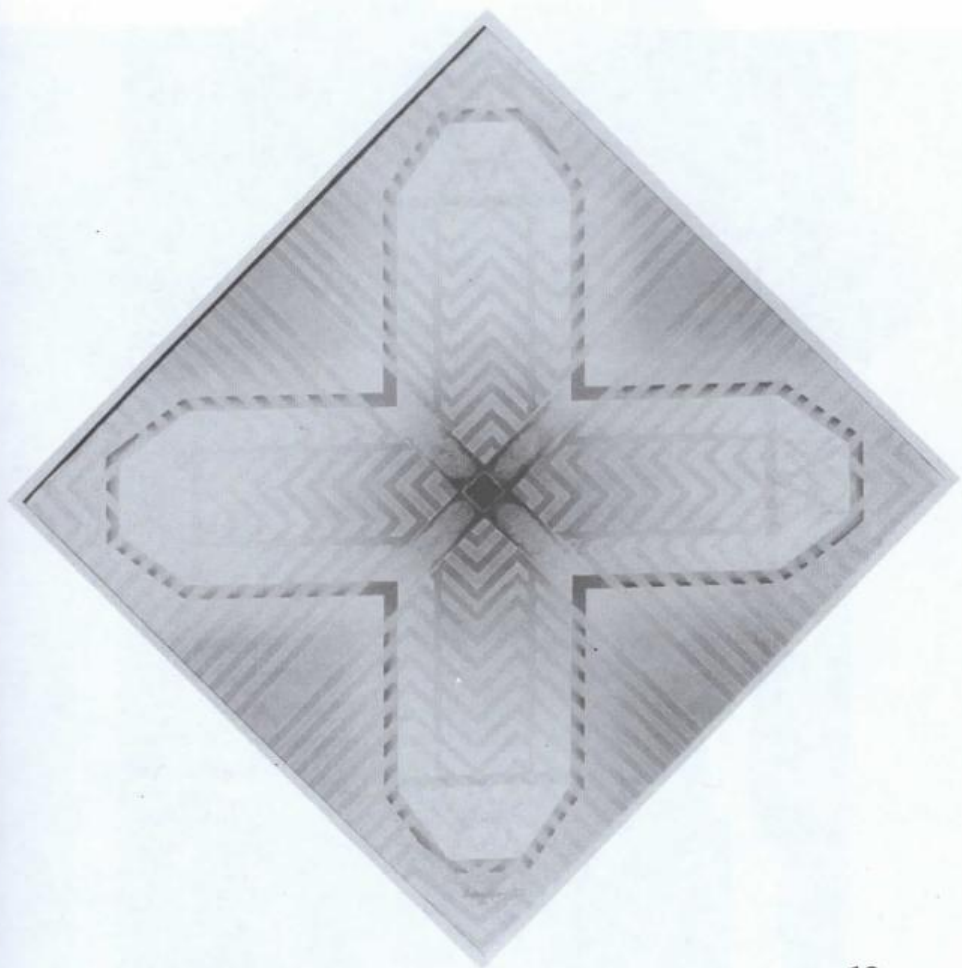


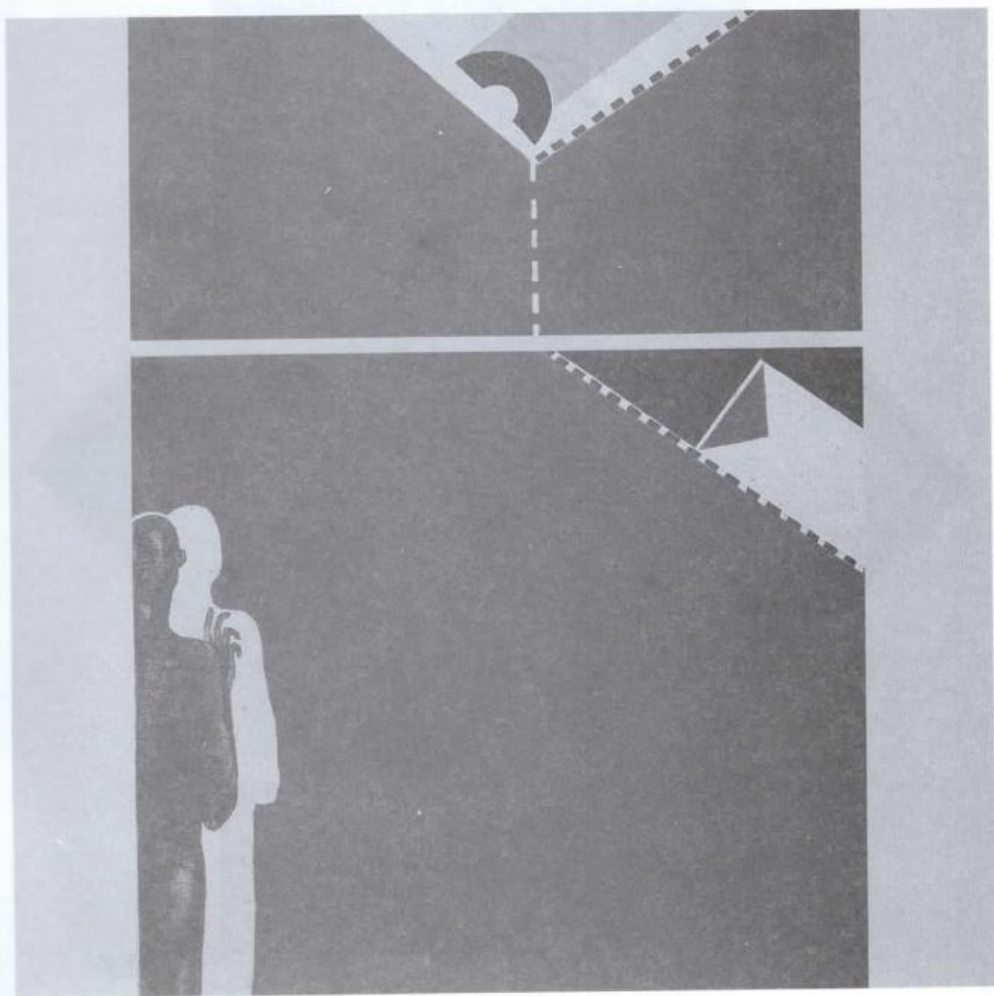


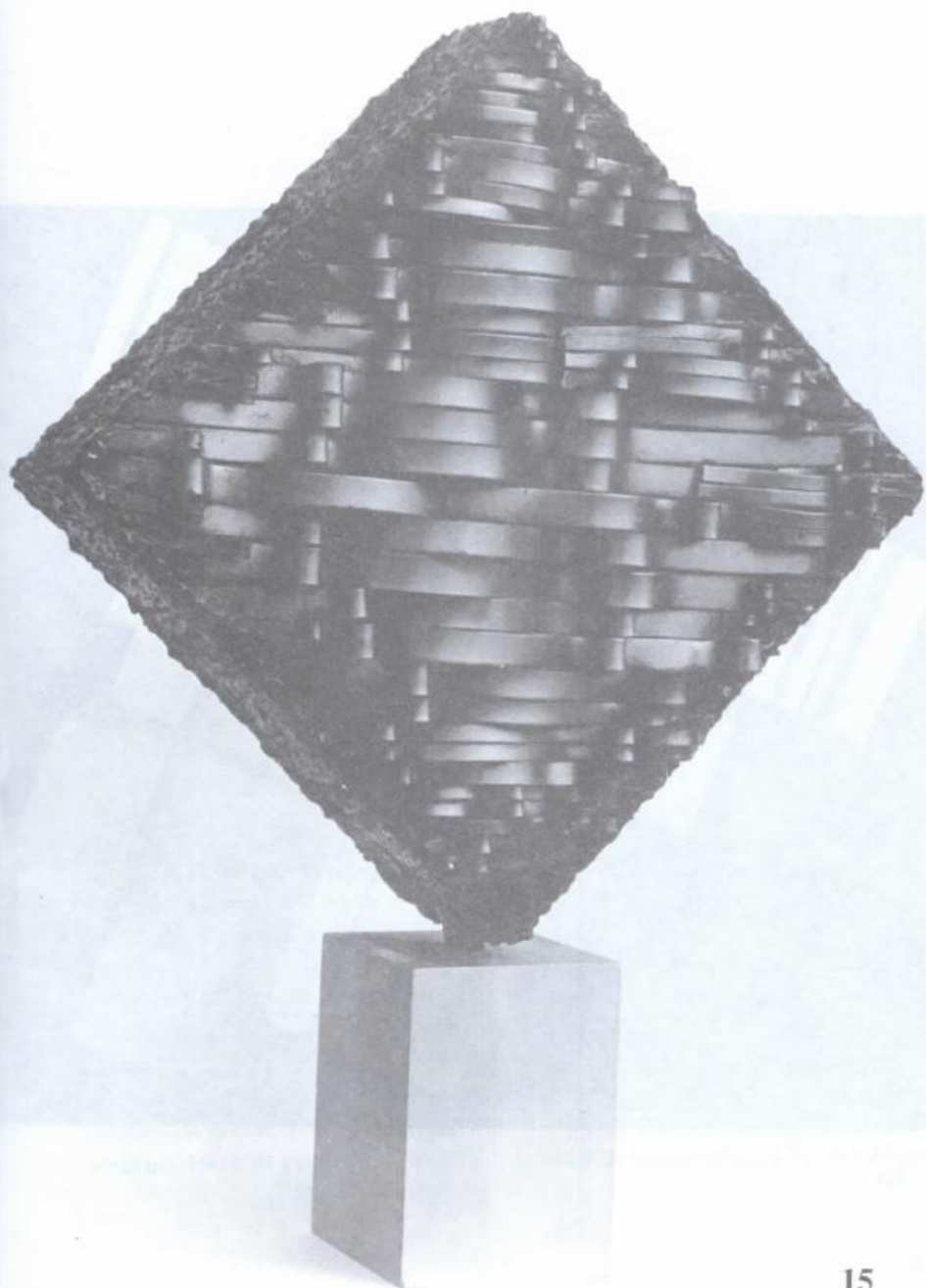


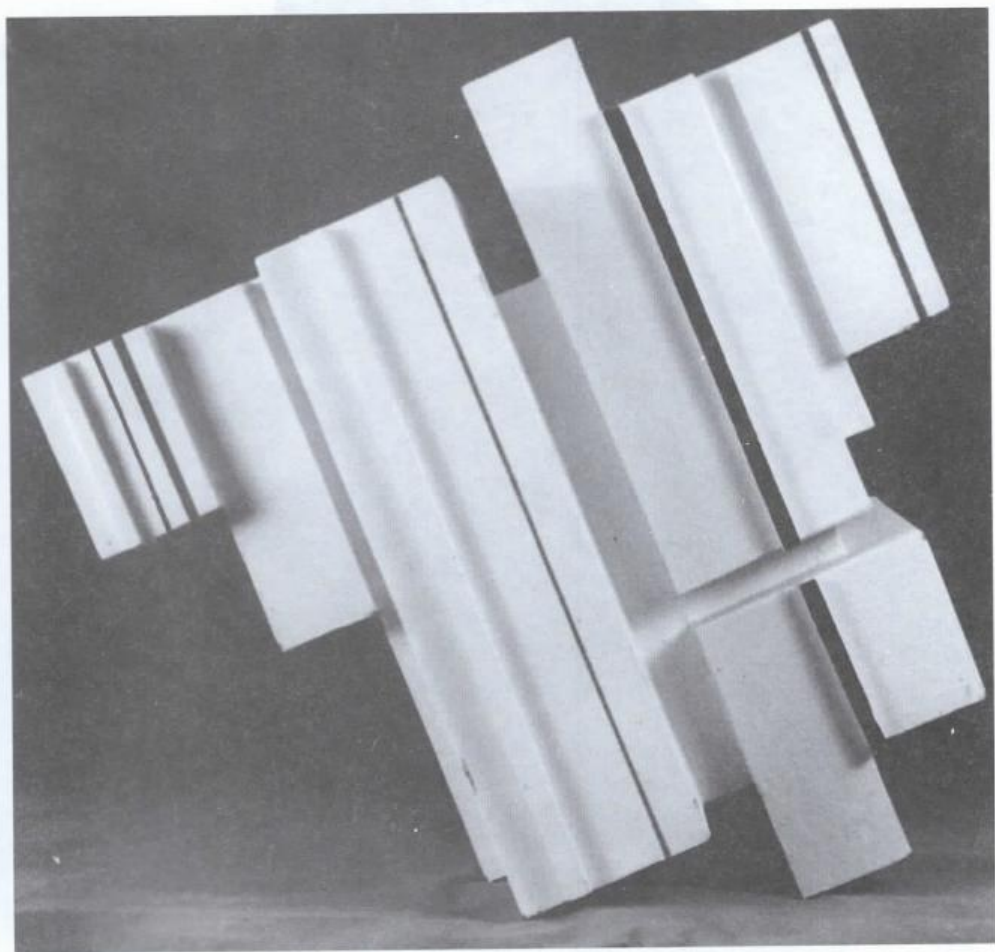












9. Вангел Наумовски, *Тоила галаксија*, 1980, масло на платно.
10. Ристо Калчевски, *Слика 99-80*, 1980, масло на платно, 100 x 81 см.
11. Петар Хаџи Бошков, Од циклусот „Хоризонти“, 1987, брестал, 40 x 30 см.
12. Душан Перчинков, *Преограда на езерото*, 1970, масло на платно, 160 x 91 см.
13. Родољуб Анастасов, *Посветна*, 1974, масло на платно, 140 x 140 см.
14. Нове Франговски, *Дијалог*, 1973, масло на платно, 100 x 90 см.
15. Стефан Маневски, *Магичен квадрант*, 1977, декаширана ламарина, 30 x 22 x 10 см.
16. Александар Ивановски - Карадаре, *Визуелна варијација II*, 1973, боено дрво, 67 x 76 x 45 см.

Уметноста се ослободи од буквалното пренесување и репродуцирање на надворешниот изглед на нештата, ослободувајќи ја инвенцијата за нови истражувања во *просторот на сликата*, обликувана со нови мисловно-чувствени проширувања на границите на стварноста, блиску до истражувањата и резултатите на науката, но и до просторите на духот и до трансценденталното. Сликата станува организам кој има сопствени закони на градење на композицијата и на изразување на ритамот и склопот на менталното и чувственото, на виденото и отсонуваното, на забележаното и разложеното. Мислењето на Макс Бензе дека науката во современиот миг ѝ ја препушти формата на естетиката, а самата се занимава со структурите, можеби најмалку важи за ликовното творештво со геометриски приод, каде доаѓа до испреплетување и надополнување на овие две духовни компоненти. Уметноста ја освои сопствената слобода низ многу противречности, но секогаш отворена спрема „старото“ и спрема „новото“, прекршувајќи ги во себе суштествените проблеми поврзани со човекот и творештвото денес.

Притоа, треба да се потсетиме на едно поранешно размислување на Џулио Карло Арбан (1958) за нефигуративната уметност, според кое „архитектурата, модерното сликарство и скулптура, како и целото широко поле на дизајнот, се чини, конечно, не се само преокупирани со условување на нашето искуство со одредени форми, туку со извесни начини и процеси кои, определени и препознатливи во своето остварување, го заобиколуваат формалното определување“. За него, „бидејќи повеќе нема цел да наметне одредени формални вистини, туку само да го поттикнува заедничкото искуство, целокупната модерна уметност е - да употребиме класичен назив - изразито психологична“. Освен тоа се поставува и прашањето за етичките вредности на естетските искуства.

НА ПОЧЕТОКОТ НА ВЕКТОТ, особено во контекстот на фундарињето на апстрактната уметност, создадени се повеќе уметнички здруженија, краткотрајни, но кои значае силен поттик за освојувањето на нови ликовни простори. Напишани се повеќе текстови, кни-

ги и манифести, кои се темел на новите пластични идеи и значења на современата уметност. Значајна е и преписката меѓу уметниците, како интимно сведоштво за промислувањата на прашањата поврзани со создавањето на новата уметност. Уметниците ги изнесуваат идеите, ставовите, програмите на групите и движењата, ја претставуваат поетиката на апстрактната уметност. Авангардните проби во почетокот на овој век, потоа новите облици создадени по Втората светска војна и од шеесеттите години (минимална уметност, уметност на примарните структури, оптичка уметност и кинетичка уметност, програмирана уметност итн.), отворија пат кон нови истражувања во механизирани уметнички експерименти, сè до кибернетичката и компјутерската уметност.

Уште членовите на германската група „Синиот јавач“ го истакнаа значајниот поттик од „внатрешниот свет“ во создавањето на делата. Така, Франц Марк, кој сакал да ја наслика душата на нештата „не онакви какви што јас ги гледам - вели - туку такви какви што се тие“, во еден свој текст (1912), меѓу другото, ќе забележи: „Ние денес бараме, под велот на правилноста, скриени нешта во природата, кои ни изгледаат позначајни од откритијата на импресионистите... Ние ја бараме и сликаме таа наша духовна страна на природата, не од каприци или од мерак, туку затоа што ја гледаме таа друга страна, како што некогаш порано над сите нешта... сме 'гледале' виолетови сенки и етер... Зар сериозно се мисли дека ние, новите сликари, не ги земаме нашите форми од природата, дека не ги освојуваме од природата исто онака како и сите уметници на сите времиња? ...Природата гори во нашите слики како во секоја уметност. Природата се наоѓа насекаде, во нас и надвор од нас; постои само едно нешто што не е сосем природа, туку, всушност, нејзино совладување и толкување: тоа е уметноста. Уметноста беше и сега е во својата суштина секогаш најсмело оддалечување од природата и природноста“.

Заокружување на оваа формална и духовна еманципација од предметната стварност оствари Василиј Кандински, чија теорија и практика ги положи основите на новата уметност. Во едно писмо од

1937 година тој го забележал следното: „Апстрактната или нон-фигуративна или нон-објективна уметност (којашто јас лично најрадо ја нарекувам *конкретна*) се разликува од поранешните изразни форми, а денес од надреализмот, според тоа што не тргнува од 'природата', или од 'предметот', туку во своите изразни форми на разни начини ги 'пронаоѓа' сама. Едно поглавие на тој општ облик претставува конструктивизмот, кој оперира со 'егзактни', 'строги', често наречени 'математички' облици, а принципиелно ги отфрла 'слободните' форми...“

Идејата за синтеза на уметноста ја поддржаа и продлабочија "Bauhaus", "De Stijl", програмата на ИНХУК, а посебно инсистираа за поврзувањето на уметноста и занаетчиството Баухаус, школите во Русија (ВХУТЕМАС) итн. Се истакнува универзалниот и автономен карактер на уметноста, која треба да биде „ослободена од индивидуалноста“, „од сензуалноста и чувствителноста“, сликата треба „во целост да биде конструирана од чисто пластични елементи, површини и бои“ итн. Уметниците подвлекуваат дека рејонизмот „треба да биде поврзан со научните испитувања на светлината“. Заедно со Владимир Татлин тие верувале дека пронашле не само нови вредности, туку и *нов јазик* на уметноста. Тие сметале дека сликата е мртва, а на нејзино место доаѓа тродимензионален контрарелјеф, чија конструкција, ритам и логика стануваат „уметност на техничкиот дух“, што е продолжување на експериментите што ги направил Пабло Пикасо и Жорж Брак. Татлин таквите настојувања ги формулирал како „триумф на интелектуалното и материјалното, порекнување на правото на духот на изолирана анатомија, квинтесенција на денешната стварност, суверена техника, победнички материјализам“. Во април 1922 година, во Берлин, Илја Еренбург и Ел Лисицки го објавуваат списанието „Предмет“, на три јазици.

Погледите изнесени во него се сродни на авангардата од тие години. Така, објавено е дека „новата уметност не е субјективна“, дека треба да се „потпира врз една општа основа, која може да биде научно дефинирана, а е од конструктивна природа“. Потоа, истакнуваат дека „уметникот, научникот, инженерот се браќа во работата“.

Во рамките на руската авангарда се поставуваат и на своевиден начин се разрешуваат некои основни прашања за уметноста, односно за апстракцијата во уметноста. Така, „лабораториските уметници“ го истакнуваат својот став дека уметноста има духовно значење, дека за неа е примарна естетската вредност и дека творецот треба да создава сопствена визија на светот. За продукционистите, кои во манифестот „За продукционизмот“ (1921) бараат уметникот да се сврти кон „научно-теоретско приоѓање кон проблематиката на производната уметност“, уметноста треба да биде општествено корисна, уметничкото дело треба да ја има својата употребна, а не само естетска вредност. Таа максимално мора да му се доближи на човекот, народот и на самиот живот. Во редовите на европската авангарда се разгледуваат прашањата каква улога имаат, во процесот на уметничкото создавање, психичките и интуитивни процеси, дали уметничкото творење е работа на разумот и на уметниковата свест итп. Во Баухаус се истакнувала цврстината и геометризмот, функционалноста и задоволувањето на животните потреби, изградувањето на цврста конструкција која ќе биде синтеза на уметноста и архитектурата. За разлика од оваа „рационалност“, руските уметници повеќе ја ценат „жестината на чувствата и духовната возвишеност“ (како што пишува Ларионов во каталогот на изложбата „Магарешка опашка“ од 1912 година), а Малевич сета своја уметничка идеологија ја изгради врз супремацијата на чистото чувствување.

За *ајстїраќїнаїїа умейносїї*, термин употребуван прво за севкупната модерна уметност, а потоа за дело „без содржина“ или за она кое се сведува на основните ликовни елементи (боја, форма), се користат и називите: конкретна, не-фигуративна, не-предметна, бес-предметна уметност, „нова реалност“. За пошироко, но и за поопределено разбирање на терминот „апстрактно“ придонесоа уметничките појави со специфичен приод: неопластицизмот, супрематизмот, конструктивизмот итп. Едни веруваат дека сликата се создава од „чисто пластични елементи“, дека не добива поттици од природата, други укажуваат дека при исчезнувањето на предметот физички, на неговата надворешност, појавност, останала „идејата на

волуменот“, „идејата на бојата“. Ваквите мислења, главно, се однесуваат на техниката на создавањето и на односите меѓу ликовните елементи во ликовното дело, но секако не на целосното елиминирање на влијанијата „од природата“.

Всушност, во природата на човекот е да добива надворешни сензации, да има искуства, свесно или несвесно да ја доживува околината и тоа на некој начин да го преточи во посебниот организам на ликовното дело. Уште повеќе, во основата на човечкото постоење и творештво е да реагира чувствено или интелектуално на светот околу себе, со намера да го спознае, од што потоа го изградува светот на ликовното дело. Секако дека во уметниковото осознавање на светот учествуваат и низа други фактори, индивидуални и објективни, посебни и општи, што сè заедно со уметничката волја придонесува да се оформи едно ликовно дело, помалку или повеќе оддалечено од првите поттици. Во него, во зависност од уметниковата природа и темперамент, може да преовладува елементот на разумот, или на емоцијата, на забележувањето, на инстинктот или на интуицијата. Не случајно италијанскиот историчар на уметноста Вентури ќе заклучи: „Пикасо, тоа е триумф на интелигенцијата, Шагал - слава на срцето“.

Патот до вистината се открива на различни начини, посебно низ една деликатна поврзаност (и во апстрактната и во фигуративната слика) меѓу духовниот живот на уметникот и стварноста. Авангардните уметници се обидоа да докажат дека апстрактната слика е „нова реалност“ или „нова природа“ паралелна со постојната реалност и природата. Но, сепак, се согласуваат дека постои една подлабока врска со реалноста, со природата, со појавниот свет. Духот, кој е психолошки поим, не може да се одвои од материјата, ниту, пак, материјата од духот. Реалноста, секако, може да се искаже и на друг начин, поочигледен, а тоа е фигуративниот пристап. Впрочем, тешко е да се постави *единствен* поим на реалноста и затоа изгледа најприфатливо мислењето на Паул Кле дека е „можеби наполно погрешно да се говори за апстрактна уметност...“

Меѓутоа, значајно е да се потсетиме дека развојот на природните науки, посебно на физиката, нивниот пробив во микро и макро светот го прошири поимот и границите на реалноста, со што мораа да бидат изменети многу постари тврдења. Се дојде до едно сеопфатно согледување на реалноста како „свкупност на сè што постои“, а уметникот неа ја доживува и истражува во сите нејзини феномени на еден свој, индивидуален начин, со целото свое битие.

ЗА ЧИТАЊЕ НА УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО, и за препознавање на стварноста во него, денес е потребна подготовка, поголема духовна ангажираност. Наместо директно пренесување на видливите форми на природата, карактеристично за поранешните епохи, се афирмира еден покомплексен приод кон стварноста, збогатен со знаења и фантазија. Во таа светлина поинаку се гледа и на големата поделба, направена по Втората светска војна, на геометриска (*стигуена*) и на лирска (*шојла*) апстракција. Во креирањето и во восприемањето на уметничкото дело сè позначајна улога има контемплацијата и духовниот аспект.

Во таа смисла, стремежот на уметниците за превладување на природата може да се разбере како враќање кон неа, но секогаш на еден посебен начин. Во уметничкото дело, во некоја смисла и до некој степен се остварува „однос меѓу надворешната и внатрешната природа“ (Ербен) и тоа почнувајќи од верна репродукција на појавните форми сè до најразновидните форми на транспозиција. Со еден збор, човекот-уметник е упатен на постојан „дијалог со природата“. Уметникот (и апстрактниот и фигуративниот) не ретко во историјата ги користел искуствата на природните, егзактни науки, доаѓало до најдиректно доближување на уметноста до нив, покрај постојаните разлики во методот и целите. Науката, пак, понекогаш знаела да се користи со резултатите до коишто дошла уметноста. Ларионов пишува дека рејонизмот треба да биде поврзан со научното испитување на светлината; други ги изедначуваат во работата - и уметникот, и научникот, и инженерот. Малевич подвлекува дека модерниот уметник е научник, а Кле и Кандински применувале научно-ана-

литички метод во своите текстови, а своите слики ги создавале со композирање на ликовните елементи. Со научните достигнувања во XX век се измени сликата на светот; тоа ги измени дотогашните философски и уметнички сфаќања. Природните и физички науки проникнаа во длабочината, во структурата, во микро и макро световите, што на пластичната мисла ѝ ги отвори патштата за разновидни начини на изразување. Уметноста го *најубишти* предметот и ја *нагминува* рамката на неговата едноставна надворешност, откривајќи ги структурите и формите на еден продлабочен свет. Уметникот се занимава со структурираноста на предметот и во непосреден дослук со природата ги испитува природните супстанции, материјата и материјалите (од кои е составено делото).

Уметниците со апстрактноистичка определба, во геометриските форми ја согледуваат убавината, а елементите, линиите и површините, кои ги сочинуваат овие форми, ги толкуваат како *чисти* и *пластични елементи*, кои имаат поинакво значење од тоа што се самите. Овие елементи, заедно со бојата, претставуваат најважни составни елементи на пластичната структура на делото, а нивната вредност е услов делото да добие белези на уметничко дело. Без оглед дали делото е „апстрактно“ или „фигуративно“, дали е ослободено од опишување на препознатливата форма, фигура, или од означување на предметот, или е приврзано кон такво непосредно опишување и означување, тоа може да содржи психолошки и асоцијативни значења. Бојата, во апстрактната слика, не е само пластична реалност што има значење сама по себе, туку поседува и други додатни значења, асоцијативни и симболични белези. И покрај тоа што мислењата на уметниците често се неусогласени, а, исто така, и противставени, интересно е да се набележат некои од нив. Ако еден Габо и Певснер сметаат дека бојата е „идеализирана оптичка површина на предметот“, Робер Делоне тврди дека бојата е „и форма и содржина“, таа е „функција на самата себе“ и во сликата треба да ја сфатиме така. Познато е мислењето на Пол Сезан: „Нема линија, нема моделација, нема ништо друго освен контраст. Овие контрасти не ги дава црното-и-белото; нив ги даваат колористичките сензации

(вредности). Од точниот однос на тоновите излегува моделаџијата. Кога тоновите се хармонично ставени еден покрај друг, и кога сите се на број, сликата се моделира самата од себе. Не треба да се рече моделирање, туку модулирање“.

Бојата, така, во модерното сликарство добива многустрано значење, и кога е врзана за препознатлива форма, но и кога е ослободена од непосредно опишување. Со комбинирање на најразлични односи на боите можат да се изразат најразновидни човечки страсти, емоции, атмосфера, односи. Слободното третирање на формата и бојата во апстрактното, исто како и во фигуративното сликарство, има свои строги законитости на поставување и решавање, со вкметување на елементите и значењата. Најразновидни односи на формата и бојата се предмет на творечко истражување, посебно на оптикалната уметност.

Со поимот на *форма*, за која Татаркиевич набројува пет толкувања, се занимавале повеќе уметници. Уметничката форма се смета независна од природната форма; настанала таму каде што престанува природата. Меѓутоа, и „природните“ и „апстрактните“ форми настануваат со комбинирање на линии и површини, или на површини и простор, на боја. Во сликата секогаш тие имаат определено значење. Формата, може да се каже, е присутна на еден специфичен начин дури и во она апстрактно сликарство (и во енформелот) што неа сака да ја негира, или дезинтегрира. Уметничката форма, всушност, се раѓа од природната форма, која е најразновидна. Уметникот ги избира оние форми кои соодветствуваат на неговиот сензибилитет, тој ги трансформира, деформира, ги поставува во нови измислени, имагинарни односи, во нов содржински контекст. Мондријан смета дека формата го „заматува чистиот пластичен израз“, давајќи му димензија на „описност и литерарност“, по Кандински мисли дека уметникот со формата ги материјализира своите емоции и за него е добра „секоја форма која е надворешен израз на внатрешната содржина“. За Кандински, формата е надворешен, а содржината внатрешен елемент на сликата. За Наум Габо апстрактните форми стануваат самата содржина на делото, а за Мондријан

не-фигуративната уметност има своја содржина, но таа не може да се опише, туку може „да се изнесе само со чиста пластичност и изведба на делото“.

Сликарот Морис Дени, во 1890 година, ја даде првата дефиниција на ваквата современа уметност, кога кажал дека треба да се „има на ум дека сликата, пред да стане војнички коњ, гола жена или било каква анегдотска содржина, е само рамна површина прекриена со бои поставени според извесен ред“. Тука се разграничуваат два јасно одделени плана: „извесниот ред“ и „голата жена“, што ја претставува разликата меѓу означеното и означувачкото. Умниот Паул Кле неколку децении подоцна ќе забележи: „Сликата чија содржина е машки акт не треба да биде градена според анатомијата на човекот, туку според анатомијата на сликата. Прво се прави скелетот на она што треба да се изгради. Колку ќе се отиде понатаму од утврдениот внатрешен склоп, зависи од слободниот избор. Уметничката ефикасност може подобро да се оствари тргнувајќи од внатрешниот склоп отколку од самата површина“. Значи, според овој голем уметник, елементите на структурата, конструкцијата, внатрешниот склоп, скелетот стојат наспроти оние елементи на формата какви што се надворешниот изглед, кожата, површината. Марсел Дишан, еден друг авангарден уметник, од своја страна, не ја признава вредноста на „гледање со мрежницата“.

Геометриските форми ги вградиле во своето дело повеќе уметници, подиректно поврзани со предметот и визуелната стварност или крајно оддалечени од нив, кои тргнувале од природата кон уметноста или, пак, се задржале на своите внатрешни побуди, користејќи и елементи од математиката. Математиката му ги понуди на уметничкото творештво следните принципи и сознанија: учењето за пропорции (човечкото тело - Поликлет), перспективата (Ренесанса), симетријата, што модерните уметници ја поместуваат кон асиметрија (Мондријан, De Stijl), изразување на односите (во природата и во уметноста подеднакво), ритамот, златниот пресек (групата околу Жак Вилон, која сакала својата уметност да ја изгради врз бројот и мерата - Section d'or, Ханс Хартунг, кој вели: „Духот на

златниот пресек ми стана така присен, што инстинктивно го применувам дури и тогаш кога често дисхармонијата ми изгледа неопходна“).

УМЕТНОСТА И НАУКАТА со своите изразни средства го толкуваат светот и животот, но во одредени епохи оствариле доближување и проткајување на посебните сознанија и потреби. Така, во некои епохи уметноста тргнувала од искуствата и достигнуањата во науката за да го вообличи светот, т.е. своите средства на некој начин ги подредувала на научниот дух (елинистичката култура, Ренесансата, XIX и XX век). Не случајно Хегел забележал: „Уметноста нè повикува на мисловно посматрање и тоа не со цел повторно да се произведува уметност, туку научно да се дојде до сознанието што е таа...“

Свесното преземање на егзактните сознанија значело допир со животот, претставување на своето време. Леонардо, Дирер, Делакроа се користеле со одделни научни сознанија и придонесувале за нив. Импресионистите, особено Жорж Сера, во времето на индустријализацијата, значајните истражувања во природните науки, воспоставувањето на спектралната анализа и на пронаоѓањето на фотографијата, создадоа уметност која сведочи за преобразбата и сфаќањето на светот и на неговото толкување. Во тие проткајувања и средби на уметноста и науката доаѓа до промени, но и кризи во уметноста, чии белези и симболи не се покажуваа достатни за дефинирање на новите сознанија и откритија.

Во најновата епоха, покрај овие доближувања, се јавува понегласена противставеност и различност меѓу уметноста и науката, особено во средствата и изразот. Уметноста на нашето време ги вклопува во себе новите научни и технички творби, но не може до крај да го совлада јазот меѓу високо развиената техника и уметничките „естетски симболи“. Ото Бихалји-Мерин си го поставува прашањето за крајот на уметноста во векот на науката и дава еден заснован одговор: „Прашањето за можниот крај на уметноста треба да укаже на нужноста придобивките на науката и техниката да не се доведуваат во спротивност спрема творечките симболи на уметнос-

та: уметноста, науката и техниката се изразни форми на егзистенцијата и му служат на човештвото - подеднакво како и неговите искуства - за толкување и организирање на животот“. Сликарот Фернан Леже (продолжувајќи ги истражувањата на Сезан и на кубистите) го подложи и самиот човек на геометриски правила и го претвори во машина којашто има душа. Геометриската апстракција, во своите различни видови, сакаше во уметничкото творештво да го афирмира научниот начин на мислење; таа се роди од искуствата на сциентистичкиот развиток. Геометрискиот пристап во уметноста беше реакција (но, исто така, и ја предизвикуваше) против нагонот, магијата, потесвесното, а го афирмираше својот восхит спрема можностите на бројот, мерата, пропорцијата, на машината и на науката, на разумот. Во електрониката и кибернетиката, што ја обележуваат нашата епоха, се развиваат процеси кои се сродни на начинот на работа на човечкиот мозок и нервниот систем, но се поставува прашањето што може да се очекува од тоа - уметност или нешто што воопшто не е ниту може да спаѓа во уметност. Уметноста на вештачките мозоци, како што забележува Бихалји-Мерин, колку и да е добредојдена - не бара гасење на оваа друга уметност која е создавана илјади години од човечкиот дух и фантазија. Колку и да постојат оправдани прогнози за „пропаст на хуманоста“ со користење на компјутери за создавање уметност, тоа не треба да значи автоматски поробување на човекот од машината, туку токму чекор кон остварување творечка слобода. Уметниците кои се приврзани кон информациската естетика и програмска дисциплина (компјутерски формални знаци, пресметливи информации) се ориентирани, во основа, кон една објективна проблематика и методологија на изработка на делото. Се работи за белези на една строга и монотона дисциплина, без привлечностите на „уметничката слобода“ и на „среќниот случај“ во уметничкото творештво. Маке Бензе, теоретичар на информациската естетика, тоа добро го објаснува: „Конструктивната шема на естетската компјутерска продукција се состои од три дела: естетска програма, која дава естетски мерила како податоци;

компјутер, кој ги преработува податоците; и диригиран реализатор“.

Проучувањето на математиката посебно значење добило кај уметниците од апстрактната насоченост, конструктивизмот, оп-артот итн. (Де Стијл, Баухаус, новите визуелни истражувања и др.). Паул Кле смета дека за создавање на уметничкото дело е потребно знаење од алгебра, геометрија и механика, значи за нумеричките односи кои се наоѓаат во основата на природните нешта. Василиј Кандински тврди дека бројот игра голема улога во „барањата на апстрактни односи“. Во философијата на Пит Мондријан, како што е забележано, би можеле да ги најдеме „претсоократовските идеи“, а, со зборовите на Томас Ман, да кажеме дека тоа се идеи „на еден строг и побожен дух, којшто својата основна страст - математичката, апстрактната пропорција, бројот, ја воздигна до принципот на постанокот и на постоењето на светот и којшто, стоејќи пред космичката природа како учен, посветен во нејзините тајни, прв, со величествено движење, не ќе ѝ се обрати како на 'космос', како на ред и хармонија, како на патсетилно-звучен интервален систем на небески сфери. Бројот и односите на броевите се претставени како суштествен поим на битието и на моралното достоинство“ (*Доктор Фаустус*). Тео ван Дузбург смета дека универзалните сликарски форми, конструирани врз аритметичка основа, можат да се остварат со чисто сликарски средства. Според него, математиката има улога во материјализацијата на замислата. На сите овие уметници заедничко им е мислењето дека само во комбинацијата на средствата на математиката и на креативната уметникова моќ можат да се создадат уметнички дела. Геометриските форми и математичките строги нумеристички односи, застапени во уметничките дела, препознатливи и постоечки во природните нешта, ја поврзуваат уметноста и реалноста.

ЕВКЛИД ГО ГЛЕДАЛ ПРОСТОРОТ ВО ТРИ ДИМЕНЗИИ, каков што ние го доживуваме со нашите сетила (*евклидовски простор*). Структурата (во првичното значење - *градење*, костур) во тие стари

епохи добива определени значења што се однесуваат на разни дисциплини. Поликлет од Аргос, вајар на Дорифорос, во V век пред н.е. тврдел дека „убавината настанува од симетричноста на сите делови на телото, од меѓусебниот однос на овие делови и од односот на секој од овие делови со целината“. Архитектот Витрувиј, во I век пред н.е., ова го применил во архитектурата: „Композицијата на градбите се заснова врз Симетријата, чишто принципи архитектите мораат совршено да ги познаваат; тоа е сообразеност на деловите на еден објект, однос меѓу деловите и целината, хармонија која произлегува од ритамот на меѓусебните соодноси... Принципите и методите на геометријата даваат решенија за тешките проблеми на Симетријата“. Симетријата тука е разбрана како совршена сразмерност која ги поврзува деловите и целината (што се однесува на процесите на творештвото и на механизмите на јазикот - истражувањата во општата лингвистика).

Всушност, под зборот *сѝрукѝура* се опфаќа секој вид правилност што нашиот дух може да ја забележи. Според математичарот В.В. Сојер, структурата е единственото нешто што е релативно постојано во светот кој постојано се менува и нејзиното „препознавање е можно не затоа што искуството секогаш се повторува, туку затоа што во бујниот тек на животот некои структури остануваат такви што можат да се препознаат“. Значи, постои тесна поврзаност меѓу структурата на стварноста и соодветната структура на духот, меѓу сликата на стварноста и вродената или здобиената схема која веќе постои во човечкиот дух.

Научните откритија доведоа до ново сфаќање на просторот. Од евклидовската геометрија се мина на „неевклидовска геометрија“ на Гаус, Лобачевски и Риман, Развиени се принципите на тие нови геометрии, кои овозможуваат минување од рамниот на закривениот простор на космосот (*Риманов простор*). Потоа, Ајнштајн на Евклидовиот тридимензионален простор му ја додаде четвртата димензија на простор-време. Со проширувањето на поимот на просторот од три на четири димензии се проширија границите на човечкото сфаќање на реалноста. Од една страна, постои перцептивна,

објективна стварност, но, од друга страна, во теоретско-философската литература на Хинтон и на Успенски, од крајот на XIX век и почетокот на XX век се пишува за полифон простор; четвртата димензија, во којашто времето станува просторно, ја сметаат димензија на психичкиот живот, којашто не може перцептивно да се доживее. Според Успенски, постои „возвишена реалност“, како вистинска реалност, која може да се досегне само со умот.

Новите сознанија, отворањето нови духовни простори влијаеше и врз уметничката практика. Така, Ларионов говори за *новата слика* која остава „впечаток како да се наоѓа надвор од времето и просторот“ затоа што во неа „се раѓа она што може да го наречеме четврта димензија“. Во руската авангарда се случува и други истражувања. Наум Габо и Певснер своите скулптури не ги моделираат, туку ги конструираат „во просторот и со помош на просторот“. Тие го сметале просторот и времето за два „суштински елементи на реалниот живот“. Уметноста, според нив, за да кореспондира со реалниот живот, треба да се засновува врз овие два елементи - просторот и времето. Во доменот на ликовната уметност разрешувањето на просторот е едно од најсуштествените прашања.

Во апстрактната слика, просторот не постои во неговото традиционално значење, а видоизменет е и во фигуративната. Просторот во сликата не се постигнува само со перспектива и илузија на создавање простор. Во уметноста на XX век, посебно во апстракцијата, просторот се креира со боја, материја, светлина, со енергија, како средства за постигнување еден нов, „вистински простор“ на една трансформирана стварност.

Уметноста се ослободи од буквалното пренесување и репродуцирање на надворешниот изглед на нештата, ослободувајќи ја инвенцијата за нови истражувања во просторот на сликата, обликувана со нови мисловно-чувствени проширувања на границите на стварноста, блиску до истражувањата и резултатите на науката, но и до просторите на апсолутниот дух и на трансценденалноста. Сликата е организам кој има сопствени закони на градење на композицијата и изразување на ритмот и склопот на менталното и чувственото,

виденото и отсонуваното, согледаното и разложеното. Мислењето на Макс Бензе дека науката во современиот миг ѝ ја препушти формата на естетиката, а самата се занимава со структурите, можеби најмалку важи за ликовното творештво со геометриски приод, каде што доаѓа до испреплетување и падополнување на овие две компоненти. Уметноста ја освои сопствената слобода, низ многу противречности, но секогаш отворена спрема „старото“ и спрема „новото“, прекршувајќи ги во себе суштествените проблеми поврзани со човекот и со творештвото денес.

Втор дел

**ВИДОВИ ГЕОМЕТРИЗАМ
ВО СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА
УМЕТНОСТ**

КУБИЗМОТ ВО НАШЕТО СЛИКАРСТВО (Рефлекси и остварувања од втората половина на 20-тите година до денес)

АСИМИЛИРАЊЕТО на елементи од кубистичкиот или посткубистичкиот ликовен вокабулар во дваесеттите години на овој век значеше воведување на аналитичен приод и на „нова“ дисциплина во македонската уметност. Рефлексите од овие историски правци се јавуваа споредично, се вообличуваа повеќе интуитивно отколку насочено осмислени низ пооделните творечки посебности и во контекстот на постојната ликовна култура во нашата средина. Допирите со кубизмот се остварени од прилична временска дистанца во однос на неговата изворна пројава, во смисла на субјективна преобразба на преземените елементи, на испреплетување и лична синтеза. Во остварувањата на македонските сликари е забележлива конструкција на кубични форми, на површини во волумен, истакнувањето на пластичната структура, цврстина на цртежот. Може да се утврди начинот на градење на формите што познава одредени сродности, меѓутоа утврдувањето на морфолошки целини не е можно да се направи, освен да се издвојат пооделни остварувања. Во првиот период, меѓу двете светски војни, има пример на сликарски остварувања со неокласични белези, потоа на поединачни усвојувања на кубистички и посткубистички елементи, искуства на сезанизмот и на експресионизмот. Во извесна најопшта и условна смисла овие примери можат да се подведат (како едно од помалите „нужни зла“) под искованиот термин „кубо-конструктивизам“, или *геометризирана конструкција*.

Првите примери на геометриски приод, со елементи на „рационална конструктивност“, во македонската уметност се забележуваат во периодот меѓу двете светски војни. Но, не се работи за специјални авангардни појави (какви што ги има во некои соседни земји во почетокот на третата деценија), туку, пред сè, за рефлексии

врз мал број уметници, како посредно или непосредно влијание од изворните движења во странство. Тоа се куси епизоди во творештвото на одделни уметници од крајот на дваесеттите и во почетокот на триесеттите години.

ВО ПРВИОТ ПЕРИОД од творештвото на *Лазар Личеноски* (1901-1964) битни елементи се школувањето на Уметничката школа во Белград (еден од професорите е Петар Добровиќ) и престојот во Париз (1927-1929). Неговите дела од тој период (актови, портрети, пејзажи) се карактеризираат со јасен стремеж кон синтетизирање на формите и со строгоста на внатрешната конструкција. Од една страна, тоа е влијание од посткубистичкото сликарство на Андре Лот (*Портрети на Роберта*, 1928), но, пред сè, од Пикасовиот неокласицизам (*Женски акти*, 1928, *Композиција*, 1929, и др.). Посебно актовите се решени во поедноставени обли форми, со меки втупувања на формата и бојата. Овој „конструктивитички“ период претставува вешто вклопување во особениот неокласичистички манир, кој беше „стил на времето“ во повеќето балкански културни центри (Белград, Загреб...). Денес тој се чувствува како романтично навраќање на старите форми на изразување.

Никола Мариќиноски (1903-1973), кој, исто така, беше член на белградската група „Облик“, се формира во експресионистичка насока. Во првиот период од значење е влијанието на Париската школа, оној карактеристичен посткубистички сегмент во неа (делата на Модилјани, на Дерен, особено на Пикасо). Низ извесна деформација на заоблените форми се асимилираат нешто модифицирани геометриски форми, во манир на посткубистичкото сликарство (*Шахисти*, 1928, *Еврејско маало*, 1932, итн.). Во неговите дела до 1933 година се соединуваат експресивната деформација на формата и својствата на „конструктивното“ вообличување.

За време на школувањето на белградската Уметничка школа од 1924 до 1930 година *Ванѓел Коџоман* (1904-1994) изработил студии на актови и портрети (цртежи со молив) во кои доаѓа до израз посткубистичкиот манир во третирањето на формата. Во некои де-

ла, пак, строгата вообличеност и цврстата внатрешна конструкција се соединуваат со рефлексии од постимпресионистичката обработка на формата (*Порџрејџ на мојата мајка*, 1935, *Авиојорџрејџ*, 1940, итн.). Овој уметник (како и Личеноски и Мартиноски) и во подоцнежните периоди се навраќа на тој свој „геометриски манир“ (посебно во *цртаните во боја* од Париз, 1955).

Извесна стилизација на формата наоѓаме во некои дела на *Томо Владимирски* (1904-1971) од специјализацијата во Прага во 1935-1937 година.

Љубомир Белоѓаски (1912-1994), кој е формиран во духот на белградското интимистичко, реалистичко сликарство, во подоцнежните триесетти години почнува со совладување на Сезановата модулација. Уметникот поставува, пред мотивот, лесен конструктивен цртеж, а потоа бојата (акварел) ја распоредува, мозаично, градејќи цврста композициска структура, со јасни конструктивистички (според Сезан) белези и реалистична лирска вообличеност. Таквиот цврст систем на градење на целината тој ќе го разработува и во подоцнежните периоди, при што се менува мотивот, но не суштествено пластичната структура (некои дела од циклусот наречен „*Ов Брегалница*“, настанат меѓу 1937 и 1939 година).

Треба да се споменат илустрациите за книги од *Василие Појовиќ - Цицо* (1914-1962), во кои е забележлив синтетичниот „кубофутуристички“ манир применет врз социјални мотиви (*Мајта џеѓлач*, Скопје, 1933).

Поетот *Коста Рацин* (1908-1943) изработил цртеж, со социјална тематика, во крајно поедноставени „конструктивистички“ форми, за насловната страна од неговата заедничка стихозбирка со А. Аксиќ и Ј. Ѓорѓевиќ (Скопје, 1932).

Во однос на овој предвоен период, според досегашните сознанија, може да се констатира дека се работи за краткотрајни рефлексии, мошне скромни по обем, но значајни во формирањето и конституирањето на индивидуалниот стил на уметниците. Тука може да се говори за „лични синтези“, за спонтано или интуитивно прифаќање на ова настојување да се креира цврст волумен (кон-

струкција на плохи) и да се „организира некој ред“ во делото. Со тоа тие оставиле, недвосмислено, траги во развојот на современата македонска ликовна уметност.

СЕКОЈА РАСПРАВА за современата уметност, и поврзувањето во одредени групации, може да се споредува со ставањето неопходни, но, едновремено, и насилни рамки; како и секогаш, речиси нерешливо е прашањето околу термините. Употребата на префиксот *нео* пред некоја стилска определба (кубизам, експресионизам итн.) може да биде прифатливо „нужно зло“, затоа што, покрај најопштото значење, донесува и една многу конкретна смисла - појавите во македонската уметност да се осмислуваат, иако со значително задоцнување, низ индивидуалните творечки ангажмани и интерференции со ваквите историски појави: кубизмот, посткубизмот, конструктивизмот, експресионизмот. Доаѓало до епизодни, спорадични и краткотрајни асимилирања на елементи од разни правци и движења во уметноста, кои на авторот му помагале во изградувањето на неговиот ликовен израз. Од талентирано прифаќање на веќе развиени (туѓи) концепции и ликовни формули се доаѓа до рамноправно вклучување во некои актуални движења во уметноста (долго време во релација и во контекстот на она што се случуваше во главните центри во поранешна Југославија). Но, големите ликовни творци во Македонија допуштаат да се потсетиме на мислата на Теодор Адорно: „Автентичните уметници жестоко стануваат против поимот *сѝил*“.

По ослободувањето, особено од средината на педесеттите години, во ликовниот живот во Македонија се вклучија млади уметници кои дипломираа на ликовните академии во некои од југословенските центри или во соседните земји. Во новите општествени услови по периодот на социјалистичкиот реализам (1945-1950), се афирмираше принципот на слобода во творештвото, а шестата деценија во југословенската уметност се здоби со белези на *пресвртиен период*. Се раскина со старите разбирања за местото и улогата на уметноста, за нејзините цели во новите (социјалистички) услови. Се

отворија простори за влијанија „од страна“, како и можности за користење, на нов начин, на елементите од традицијата. Тоа беше период на живо и љубопитно реafirмирање на стари прашања, но и на поставување многу нови прашања во една млада културна средина, со цел пронаоѓање на себеси и фаќање чекор со современите движења во уметноста.

Едно од клучните прашања, поставени во теоретската полемика во списанието „Разгледи“ (Скопје, 1954 - како една од ретките полемики воопшто за ликовните проблеми кај нас), беше прашањето за појавата на апстрактната уметност во Македонија. Расправата, низ многу противречности, можеше само да ги постави, односно назначи проблемите, но не и да се доближи до посложено и поцелосно нивно согледување во теоретска и практична смисла. Како резултат на актуалните движења и потреби се формираат неколку групи автори со хетероген состав, автори кои имаат допирни точки главно во општите разбирања и приод кон работата. Со афирмирањето на новите потреби, како што е остварувањето *синтеза* меѓу современото и традицијата, меѓу ликовната уметност и архитектурата, се отвораше пат кон осовременување на уметноста во Македонија (групите „Денес“, 1953, ВДИСТ, 1955, „Мугри“, 1960).

Во творечката практика во доцнежните педесетти години се покажува јасен заеднички стремеж да се оствари решителна редукција на предметот, негово сведување на поедноставени, стилизирани или, пак, синтетизирани, форми, да се допре апстрактната логика на ликовното конструирање. Геометриското прекршување на површините и апстрахирање на формите потекнуваат од примерите на историското кубистичко и посткубистичко сликарство. Таквите истражувања тој модернизам на шестата деценија ги остварува во контекстот на експресионизмот и надреализмот, како во рамките на фигуративното, така и во рамките на асоцијативната фигурација и апстракцијата.

Поединечните дела или циклусите дела имаат значење на *експерименти*, на фази што обично логично водеа кон осамостојување

на пластичната структура и кон изградување нови содржини на сликата.

Во оваа групација, исто така, доаѓа до испреплетувања, до преобразување на првите изворни поттици во подрачјето на поедноставена и стилизирана, строго прекршена форма. Тука доаѓа до израз конструктивниот принцип во градењето на формата и во компонирањето, во чијашто објективизираност се вткаени својствата на експресивниот субјективизам. Нагласена е надворешната формална геометрија на предметот, неговата монументализирана скулптурална форма и илузија на скратен тродимензионален простор и стремеж кон негово разрешување во дводимензионални планови. За ваквите настојувања е карактеристична посткубистичката синтетичност на формата, нејзината затвореност, механизираниот и шематичниот (белези карактеристични за некои дела на Пикасо, Бифе, Возаревиќ), осмислени низ еден строг надреалистички и експресивен ликовен израз.

При тоа не треба да се потценува влијанието на професорите од ликовните академии, потоа патувањата, изложбите во Скопје и достапната литература со репродукции (од европски и американски уметници).

Централна личност во овој период како изразит претставник на експресионистичкиот „кубо-конструктивизам“ е *Борко Лазески* (1917-1993). Генезата на неговиот геометриски приод ја следиме од предвоенниот период, почнувајќи од цртежите од циклусот „*Пешишански рибари*“ (*По ловој*, 1939), решени во нагласени дијагонални и коси линии, сè до дрворезот „*Крај Берово*“ од 1944 година, во којшто се појавуваат основните белези на неговиот експресионистички кубо-конструктивизам: правилни линии, кои ги одредуваат остроаголните површини, речиси апстрактно разрешувани, во настојување што подобро да се сообразат со мошне стилизираните форми на фигурите. Сепак, извесната тензија меѓу „апстрактното“ и „фигуративното“ ќе се чувствува и подоцна, како двојственост што ја препознаваме како интимна дилема и определба која носи белези на едно бурно и противречно време. Иконографски и морфолошки сле-

диме јасни поврзувања со посткубистичкиот манир, кој потекнува од Андре Лот и Пабло Пикасо (Лазески престојува во Париз меѓу 1945-1948 година). Методот на кршење на формите ги истакнува пластичните дадености на сликата, нејзината синтетичност, меѓутоа, го одржува живиот однос со човечкиот свет, со конкретната општествена стварност. На Борко Лазески не му соодветствуваше крутиот стил и церебралноста на посткубистичкиот метод на Лот, затоа што тој својата уметност ја темелеше врз емоциите. Од друга страна, Пикасо вршеше силна преобразба на предметот, додека нашиот уметник негуваше синтетичка уметност, која до извесен степен го апстрахираше, или онеобичуваше предметот (*Сирелишије*, 1947, *Ајсџракција I* и *Ајсџракција II*, 1948).

Централна творба на Лазески е монументалната фреска „*НОВ во Македонија*“ (хол на Железничката станица во Скопје, 1951-1956), уништена во Скопскиот земјотрес во 1963 година. Таа зафаќаше површина од 225 квадратни метри и даде прв голем пример на јавна уметност како монументална синтеза меѓу сликарството и архитектурата. Во ова дело беа вградени елементи на стилизирана фигурација и полуфигурација, која, заедно со симболичните и надреални белези, го градеше неговиот експресионистички „кубо-конструктивизам“. Уметникот усвоил некои методи на кубизмот и посткубизмот, но со таа поетика не се согласува неговиот интерес за социјални и револуционерни теми, за едно монументално уметничко дело кое има свои специфични замисли за поимот и целта на сликата. Лазески се приклучува кон експресионизмот за да го изрази својот творечки импулс, своето разбирање на уметноста и настојувањето што посоодветно да го изложи идеолошкиот, ангажиран аспект на своите дела.

Подоцна, Лазески е автор на циклус слики направени во Багдад, во стилот на стилизирана фигурација (*Двајца ѝријатџели*, 1964, *На џазар II*, 1965), а во доцнежните седумдесетти отпочна серија апстрактни слики кои делуваат како извлечен сегмент од неговите поранешни дела, изработени во стилот на геометриската апстракција (*Ајсџракција V*; *Ајсџракција VI*, 1979).

Најблизок до Лазески, според стилските белези, му е *Ристџо Лозаноски* (1923-1965), кој оствари серија слики со разновидна тематика, но со сроден ликовен третман, кој се карактеризира со поригидна, но на некој начин поблага и полирска артикулација на сликаната структура, доведена до работ на апстрахирање на предметот. Сепак, тој го задржува значењето и до извесен степен препознатливоста на предметот во целина, обработен со разновидни поставени линии и површини (*Музиканџии; Иџраорец; Сважба*; 1954, *Мариовка; Маркови кули*, 1954-1955, *Пејзаж; Девојка на балкон II*, 1955, *Мариовска буна; Пејзаж*, 1955-1956, *Авиојорџреџи*, 1957, *Цвеке во аџџелје*, 1958, *Дабница* 1942, 1959).

Геометриски стилизирана фигурација работеа и *Ристџо Калчевски* (*Порџреџи*, 1952), *Сџасе Куноски* (*Бела коцка*, 1957), *Драџуџин Аврамовски - Гуџе* (*Мајка*, 1959), *Драџољуб Маринковиќ - Пенкин* (*Свеџли џробови*, 1959), *Димџиџар Кондовски* (*Шаховска џтабла*, 1960). Во таа смисла посебно истражуваа *Ордан Пеџлевски* (*Фиџури во ениџериер*, 1955, *Ениџериер*, 1956, *Македонско село*, 1957), како и *Томо Шиџак* (*Човекоџи со анџина џекџиорис*, 1956, *Порџреџи во розово*, 1956, *Жена со бели џоџчиња; Риби*, 1957, *Брачна двојка*, 1959).

Стилизирана „кубо-конструктивистичка“ фигурација остварија *Пеџџар Мазев* (*Комџозиџија*, 1957, *Оџлакување*, 1958, *Исџраќање на рудароџи; Мрџва џприрода; Водоноски; Оро*, 1959) и *Иван Велков* (*Рибарче*, 1956; *Среџба; Акџи*, 1958; *Пролеџи; Сџаџо; Уџро; Плаџне; Вечер; Медџиџеран; Бреџ*, 1959; *Пиџеџа; Кавалкаџа*, 1960). Првиот се доближи бргу до апстрактната организација на сликата, со нагласка врз сетилноста на пиктуралната материја (*Црвен џрад*, 1961, *Црвена слика; Комџозиџија*, 1962), а вториот ќе продолжи да развива своевидна геометриска апстракција (што ќе биде предмет на обработка во натамошниот текст). Тука можат да се споменат и некои дела на *Димче Коџо* (*Порџреџи на жена* и др.), кој негувал геометриски поедноставена фигурација од 1957 до 1959 година.

ПАТ КОН АПСТРАКЦИЈАТА

(Видови на апстрактна уметност - форми на асоцијативен знак - од 60-тите години наваму)

КАКО ПОСЛЕДИЦА на редукацијата на предметот доаѓа до постепено апстрахирање и конечно *исчезнување на ѝреометшоиѝ* од просторот на сликата. Тој процес во Македонија го отпочна првата повоена генерација академски образовани уметници, а го продолжи новата, или втората генерација, која се појави кон средината на шеесеттите години.

Некои од нив оформија свој геометриски стил, амалгам од туѓи искуства и личен творечки печат. Постепено се искристализираа поединечни ставови, поетички проседеа и форми втемелени врз начелата на геометријата. На нов начин се означиле присуството на рационалниот дух, содржан во формите со геометриски карактер, како израз на специфичниот поглед кон светот и сензибилитет, на културната средина во којашто се создадени.

Делата изведени според начелата на *ѝеометѝризмоиѝ* се карактеризираат со правилна структура или, пак, со внатрешна конструкција која се огледа во правилноста на формите. И во целината и во нивните конститутивни делови со прецизно утврдени односи препознаваме една разумска востановеност, постојан *logos*. Таква изразна структура подразбира и симболично значење, определен уметнички поглед на светот.

До сознанието за ваквата *авѝономија на сликаиѝа*, за чистите пластични елементи во изградбата на делото се доаѓаше постепено, некогаш во скокови, по скратен пат, како индивидуална определба. Делото направено според законитостите на геометризмот претставува знак на прецизно градење, на ред, мера и број, на проект во Аргановата смисла на „видлив аргумент на однесувањето и на културата“.

Во македонската уметност нема авангардни конструктивистички пројави, движења, групи или, пак, списанија во раните дваесетти и во триесеттите години, какви што се познати во соседните и во поголемите европски земји: Србија, Словенија, Романија, Унгарија, Чешка, Полска, Бугарија и други. Затоа дури во педесеттите години, под влијание на загрепската група ЕХАТ 51, но мотивирани и од конкретните услови и потреби, се формираат споменатите уметнички групи во Македонија. Развојот на формите на геометризам е сообразен со општиот степен на развитокот, посебно на научната мисла и на индустријата. Тоа се огледа во техничката постапка и во уметничкиот израз, во степенот на ослободување од предметното. Во македонската уметност нема програми, манифести, текстуални образложенија или паралелни промислувања коишто би ја дополнувале уметничката практика. Апстрактните позиции, инаку значајна придобивка на модерната уметност, го пробиваат патот постепено но сигурно, како вистински знак на рационалноста. Во геометризмот на македонскиот уметник има чувственост, контемплативност, втемелено е настојувањето во сликата, сфатена како „нова икона“, да се заснова идеалот на *совршена геометрија*. Низ одделни остварувања дојде до израз уметниковото учество во менувањето, поточно во обликувањето на внатрешни простори, што значеше излегување од рамките на штафелајното сликарство.

Иван Велков (1930), по фигуративната „конструктивистичка“ фаза (геометризација на површините и на масата во 1958-1959 година), направи серија платна во кои е спроведена натамошна редукција на предметот, со негово претворање во апстрактно-асоцијативни целини третирали во некој вид посткубистички манир. Во делото „*Велеградска импресија*“ (1960), на пример, низ ритмот на кубични геометриски форми, интензивно колористички обоени и валерски степенувани, уверливо ја евоцира архитектурата на имагинарна урбана средина. Алузивноста постепено се губи и за делата како што се „*Вибрации*“ и „*Акорди*“ (1961) може да се говори како за геометриската, лирски обоена апстракција. Во нив стануваат до-

минантни строгите ритми на апстрактните форми, хармоничноста на издолжените правоаголни форми и колористичките акорди, поставени во дводимензионален простор на сликата. Во делата што следат, како што се „Имагинарен шопџем“ и други од 1965 година, позабележливо е концептуализирањето на просторот на сликата и асоцијативното композирање на кружни и правоаголни форми. Самите наслови на делата укажуваат на појдовниот мотив, или, пак, на некоја апостериорна асоцијација, на пример „Тријтих“ (1967). Други дела, „Композиција I“ и „Композиција III“ (1967), со строгата архитектоника на формите и нивниот апстрактен ритам јасно сведочат за автономните пластични структури ослободени од сите можни асоцијации. Сепак, се јавува една асоцијација на космичкиот простор, што битно не ја менува суштината на оваа ориентација. Велков истражува со фактурата на бојата, со нејзината енформелна структура, втиснувајќи во пастата релјефни орнаментални мотиви со јасни фолклорни асоцијации. Значи, може да се говори, пред сè, за апстрактно-асоцијативни состави, за слики решавани во два плана со неодредена апстрактна заднина и релјефно издвоен мотив со разни алузивни содржини. Основниот конститутивен елемент на ова сликарство (сè до најновите дела) е геометрискиот колористички знак, што го определува карактерот на композицијата и формирањето на единствена пластична структура и визуелна доживелица (поврзаност со елементите на фолклорната традиција, и на апстрактната модерна уметност, со визијата на космички предели), со предмет или форма сведени на редуцирана знаковност, или на дескриптивен симбол, со извесни асоцијативни содржини. Сликите на Иван Велков носат белези на „објектност“, суровост на робустен поедноставен знак и монументализирана конципираност, белези на понагласена декоративна допадливост. Во секој случај, се работи за логично и доследно водена ликовна замисла, во којашто се вградени автентични, за авторот блиски содржини.

Миле Корубин (1922) кон средината на седумдесеттите креираше апстрактни форми со нивна „омекната,“ геометриска артикулација. Една деценија подоцна се ориентираше кон создавање сло-

бодни пластични состави, во кои правите и закривените форми, топлата колористичка и тонска градација затвораат еден интимизиран простор со иреално доживување на имагинарни, би се рекло, космички простори.

Благоја Пајазовски (1924-1986) создаде во седумдесеттите години платна кои се интересни според нивната фолклорна инспирација, почнуваќи од мошне директни, предметни асоцијации до послободни решенија, меѓу кои има и лирски доживевани, прочистени апстрактно-асоцијативни состави. Композицијата е најчесто вертикално поставена, таа гради ритам на правилни форми, презаситени со боена релјефна фактура и апликативна предметна асоцијација од јасно дефинирани фолклорни мотиви.

Анѓел Гавровски (1942) во своите истражувања, асимилирајќи одредени посткубистички елементи, се доближи, преку „асоцијативниот пејзажизам“, до строгоста на геометриската апстракција (слика, цртежи, графики во сито печат - од половината на седумдесеттите години).

Ед
тр
ос
19
пр
ти
на
на
ни
бр
ти
тв
ф
ск
ли
и
ци
пр
ге
го
ку
ка

пр
це
и
ел
зн

СЛИКАРСКА СИНТЕЗА НА СОВРЕМЕНОТО И ТРАДИЦИЈАТА (од раните 60-ти години)

ЕДЕН ОД КЛУЧНИТЕ НОСИТЕЛИ на творечката синтеза меѓу традицијата и современото во македонската ликовна уметност остварувана во шеесеттите години е *Димитџар Кондовски* (1927-1993). Тој почна во експресионистички дух, со геометризирање на предметот на рабовите на површините. Во почетокот на шеесеттите години се формира неговата „иконска“ фаза, всушност јадрото на неговото сликарско творештво. Неговата концепција е рационална, а реализацијата хедонистичка. Уметникот ги прими модерните уметнички импулси, но остана приврзаник и на „старото добро“ сликарство. Во неговото дело се спојуваат неколку компоненти: стремежот за помирување на искуствата на сетилата со искуствата на духот, арабеската и сетилноста на материјата, поетскиот флуид и цврстата картезијанска смисла во градењето на сликарското дело. Воочливите реминисценции уметникот ги спојува во лична целина, во која се чувствува сигурност, цврстина на формите и сила на духот, пиктурална облагороденост на формата, прецизност на цртежот и топла колористичка гама, особено златести преоди. Авторот негува логичен приод, со одреден репертоар на геометриски форми низ кои ја истакнува својата творечка волја. Неговиот покомплексен приод значи претопување на различни искуства во единствена целина, со утврдени правила да се оствари *убав компромис* меѓу различни нешта.

Кондовски го градеше својот израз врз внатрешниот напон на противречни сили, и низ образложена статична визија, за да изгради цврст ликовен стожер врз кој ќе го темели формалното помирување и доближување на формата и содржината. Во цврстиот поредок на елементите и структурите е постигната рамнотежа, која може да значи и опачина на совладаното неспокојство, на внатрешниот кон-

фликт меѓу сензуалното и рационалното, меѓу силата и свечената убавина. Покрај тоа, неговите дела претставуваат и автентичен однос спрема светот, низ сочуваните рефлексии на традицијата и едно сложено проседе коешто води сметка за неа и ја истакнува. Логично се компонирани главно кружни и *иконообразни* мотиви, по вертикала и хоризонтала, симетрично и асиметрично, со нагласено димензионално поставување на геометриските форми. Тие се алузивни и може да не потсетат на праисториските соларни симболи (на пример, на ѕидната слика на „Сончевиот диск“, откриена во Телетат, од првата половина на IV милениум, стара околу 5.700 години); орнаменталните симболи и декоративни знакови наоѓаат свои примери во древните византиски икони, во ориенталната декоративна уметност, како и во средновековните ракописи, вез, одежди, накит итн.

Од формален аспект, станува збор за кохерентна пластична структура на сликата, која е самодоволна, но и со извесни алузивни содржини. Во нив е присутно сеќавањето за византиската уметност, но и свеста, поточно стремежот, тие елементи да се сообразат со законитостите на апстрактната уметност. Уметноста на Кондовски содржи елементи на емпирија (конкретен восхит од некој орнамент), но таа е имагинативна, го респектира цртежот, како и пиктуралното, „новото“ како и „старото“. Постои специјална напнатост, со променлив степен на осмисленост меѓу знакот и означеното, во нивната семантичка пропорционалност. Сериозноста и чувството за мера, за еден вид *музејска свечена уметност* (патинираност и белези на драгоцен предмет) се вредности кои го потврдуваат неговиот стремеж за интегрирање на различните компоненти и за нивното претопување во автентично дело (*Самрак*, 1963, *Големото сонце*; *Круж*; *Полијтих*, 1964, *Заборавен свети* итн.). Идеалот за тоталитет на спротивности, барем во некои дела, Кондовски го направи можен, присутен, низ една геометриски артикулирана затворена знаковно-симболичка структура.

СКУЛПТУРИ-ОБЈЕКТИ (од крајот на 60-тите години)

ЕДНА ОД АВАНГАРДНИТЕ уметнички појави беше минималистичката уметност од доцнежните шеесетти години. Во тој контекст, ќе укажеме на серијата скулптури што ги создаде *Јордан Грабулоски* (1925-1986) во 1969 година. Тој примени техника на конструирање на панел и на шпер плочи во скулптури-објекти, наречени: *Рационална флексибилност*; *Парадокс на коегзистенција*; *Антипиеза*; *Време*; *Простор*; *Инстинкт*; *Тенденција*; *Контраемпација* и *Објект*. Делата се конципирани поединачно, но се групирани и како амбиентални состави, коишто прават една целина. Тие имаат различни димензии и се живо обоени. Тоа значи дека е применето ново разбирање на скулптурата - како обликувани објекти сведени на битните детерминанти на волуменот; се истакнува и нивната условеност од околниот простор. Грабулоски ја ослободи формата од сите можни украси и детали, сведувајќи ја на нејзините примарни структури, вклучувајќи ги нејзините суштествени просторно-функционални и архитектонски аспекти. Овие објекти се свиткуваат, одвиткуваат, се стремат кон затворање или отворање, сè во динамични правилно извиени форми, кои формираат навидум спонтано дефинирани знакови во просторот. Напнатите лакови со нивната заоблена елегантност го откриваат импулсот и широкиот зафат на уметноста, а строгата дизајнираност посведочува за рационалната промисла. Нивната стабилност е постигната со повторување на извиените форми, како и со симетричноста на составните елементи. Тоа е необичен спој на личниот психолошки момент и на објективизираноста, што подразбира можност делото да се повтори по еден чисто технички начин (асоцијации на поп-артот). Авторот дошол до одредени решенија по интуитивен пат, а гледачот може лично да ги доживува на различен начин. Тоа не е деперсонализиран минимализам, иако формата е речиси ослободена од внатрешниот живот и метафорични значења, разбрани во нивната класична смисла.

Во наредните години Грабулоски продолжи со истражувањата на чистите геометриски форми и со нивното распоредување во разни просторни групации, во покомплексни проекти. Одделните сегменти на делата можат да се компонираат и рекомпонираат според други концепции, во нова логика на елаборација, изведени во бел цемент, мермер и, потоа, повеќе во теракотата. Авторот водеше сметка за амбиентот, за галерискиот или природниот простор, со користење на делови од природата. Ансамблот скулптури наречен „Комуникации“, реализиран во Скопје (1982) и во Париз (1985-1986), ги покажа на најдобар начин овие настојувања. Сегментот, како и целината, се конципирани монументално, како геометриски форми со универзално значење, како што е конусот, цилиндерот, топката, секогаш обли заради закривеноста на органската форма. Комуникациите се остварени во три плана, меѓу единечните скулптури, потоа меѓу скулптурата и амбиентот и меѓу целиот пластичен ансамбл и просторот отворен за комуникација со посетителот. Овие скулпторски ансамбли на Грабулоски побудуваат тактилни, но и контемплативни, философски размисли. Геометриските тела кои комуницираат со подот или со земјата, со неживата или со живата природа како елементарни модели на форма (поседувајќи и други асоцијации), се вообличени според строго конципирани, математички структури. Тие ја нагласуваат хармонијата со природата, но егзистираат и комуницираат и како нови продукти во една урбана средина.

Стефан Маневски (1934-1997) креира скулптури во метал со јасна геометриска вообличеност на современи технички тотеми и знаковни форми составени од математички правилно распоредени ленти (*Маѓичен квадрант*, 1977, *Скулптура T-5/2*, 1984, *Импулси*, 1979). Овие дела ја покажуваат техниката на конструирање со посебно внимание за прецизно и дисциплинирано склопување во симетрични целини, или, пак, во правилни пропорции и со комбинирање на мазни и грапави површини, со вертикални, хоризонтални, правоаголни и коси решенија. Тоа се симболи на една нова култура на механичко повторување и умножување на еден сегмент од којшто се компонира геометриска целост.

СЛИКИ-ОБЈЕКТИ: КОНСТРУКТИВИСТИЧКИ ИДЕИ (од 60-тите години до денес)

ВО СВОЕТО ДЕЛО *Томо Шијак* (1930) недвосмислено ги застапува принципите на геометризмот и конструктивизмот во уметноста. Особина на овој автор е да мисли строго, во чисти јазични категории, но и постојано да извршува поместување, видеоизменување, да не го почитува диктатот на правилата, особено кога отвора нови поглавја во своите истражувања. Елементите на структурата, во буквална смисла на зборот *конструкција*, или внатрешниот склоп, костурот, претставуваат еден аспект на/во творењето, додека елементите на формата, или надворешниот изглед, значат друг аспект; тие се функционално поврзани, меѓусебно се осмислуваат, се надополнуваат. Меѓутоа, друго прашање е сврзано со поимот на *структура*: дали испреплетеноста на линиите и творечката фантазија што тие ја поттикнуваат се само израз на уметниковата творечка спонтаност или се свесен израз, неусловени од она што постои негде длабоко под таа спонтаност? Со новите изразни средства, својствени на современата уметност, начинот на разградување на визуелната стварност и нејзиното повторно ликовно изградување попримаат најразновидни форми. Што се однесува до поимот *структура* (разбран како скелет кој ја носи градбата), корисни се некои современи размислувања во областа на лингвистиката. Во „Техничкиот и критички речник на философијата“ на Лаланд *структурата* се разбира како „целина сочинета од меѓусебно поврзани феномени така што секој од нив зависи од останатите и може да биде она што е само кога е поврзан со нив и затоа што е поврзан со нив“.

Во 1965 година Томо Шијак изработи *слики-објекти*, обоени темно, со наслови „*Човекој некогаш број 10245*“ и „*Човекој некогаш број 172*“. Тие се решени како геометриски форми со користење

на стилизирани знаци и бројки, што ја потенцира нивната ангажирана мотивација. Во истата година тој изработи слики-објекти комбинирани во правоаголни површини како *исечоци-макеџи*, со комбинирање на фотографии, текстови и предмети (*Во чест на сџоловиџе; Хиерархискиот ред на сџоловиџе*). Во нив се соединуваат елементи на неодадаизмот, на новата фигурација и на поп-артот. Уметникот овие дела ги нарекува *слики-релјефи*, или „комбинирани слики“. Во наредните неколку години (1967-1968) продолжуваат истражувањата, креирањето на обични асамблажи објекти-слики. Шијак се посветува на пронаоѓањето еден вид вкрстувачка мера на конструкции, со релјефни и сликовни елементи од нон-фигуративен карактер. Постои мислење дека во чистата форма скулптурата е таа што доминира. Објектите на Томо Шијак се конструирани и составени од елементи на релјеф, сликарство и скулптура; и покрај тоа што ја откриваат својата двосмисленост, тие јасно посведочуваат за рационализмот на еден „роден конструктивист“. Во серијата дела - како што се „*За орџодоксниот сџомен*“, „*Мусандра Г*“, „*Мусандра П*“, „*Мусандра со емисија 8652 мџх*“, „*Мусандра космоџоничка*“, „*Мусандра сџириџеуелна*“ (1967-1968) - се јавува користење на разни постапки и разни материјали (дрво, метал итн.), што сето заедно создава ефект на амбиентална атмосфера.

Така Шијак понуди пример за одомакување на еден интернационален идиом во рамките на една локална традиција. Врежувањето на мотиви и апликации се сменува со комбинации на рамни површини и на релјефни конструкции, или, пак, на релјеф и кутија со вдлабнат простор. Основната форма на *кутија* е преземена од мусандрите - нишите во старата македонска куќа, кои станаа повод за создавање на нови ликовни целини. Асоцијациите на икона и други сакрални предмети произлегуваат од распоредот на елементите, од обоеноста во бело или црно, од употребата на дрво и метал, од ритамот на надворешната површина и на внатрешниот простор, на релјефот и на обоените површини. Нивната дизајнерски чиста и прегледна пластична организација овозможува особен спој на духот на старото и духот на новото, на традицијата со техничкото, на суб-

јективното и објективното. Во овие дела е содржана и димензијата на акустична комуникативност со инсталирање *анџени* кои, активирани, можат да реагираат на биомагнетската енергија на човекот со разни звучни импулси.

Пречистен и синтетичен израз на овие настојувања авторот даде во делата од 1969 година излагани на Биеналето во Сао Паоло (*Хомогена мусанора*; *Космогониска мусанора од Невесиње*; *Космичка мусанора со вибрации* и други). Во нив тој постигнува идеални симболични претстави со креативната намера за создавање „нови икони“, едновременно укажувајќи на методски и естетски сè пообјективното уметничко „креативно градителство“. Симболичните и декоративни вредности на овие дела сè понагласено се поврзуваат со техничкиот момент, кога идејата се пренесува „инженерски“ - како проект.

Со делата „*Мусанора I*“ и „*Мусанора II*“ (1970) Шијак продолжува да истражува во доменот на понагласени пластични ансамбли-објекти, третирани како *висок релјеф* со комбинирање на рамни монохромни плочи со геометриски третирани конструкции со отворени или затворени пластични конструкции. Новиот култ на антени, катодни цевки и слично е поставен во нов контекст - како еден вид „*нова традиција*“, пурифицирана „*техничка сакралност*“.

Во 1970-1971 година Шијак го создаде досега најамбициозниот и најобемен потфат од овој вид во Македонија - комплетното архитектонско-ентериерно уредување во зградата на тогашната Градска конференција на ССРМ во Скопје (до Градската болница). Во ова дело тој ги оствари настојувањата кои се совпаднаа со потребите и поволните околности за реализирање на идејата за „синтеза на архитектурата и ликовните уметности“. Тој изврши комплексно уредување на внатрешните простории - од сидните површини до мебелот во салите и во работните простории. Притоа Шијак ја синтетизираше својата смисла за чиста форма и дизајн, за архитектонско конструирање на површините, за поврзување на националната традиција со современиот ликовен јазик и нови значење. На тој начин е остварена социјална, идеолошка и функционална

примена на одреден јазичен образец во општествен функционален објект, што претставува и доказ за подготвеноста и културата на една средина која прифатила еден таков проект.

Од 1975 година, по претходни истражувања, Шијак презема нов чекор, кој едновременно значи континуитет, но и нова форма и однос кон уметничкото дело. Поранешните „мусандри“ беа специфични обоени релјефи-објекти конструирани како „отворено-затворени“ алузивни пластични системи; тие сега се трансформираат во објекти кои имаат поинаков карактер. Новите индустриски материјали (метал, стакло и др.) се употребени во дела кои го афирмираат *архитектонскиот принцип* во градењето на формата. Пластичната структура се повлекува во внатрешноста на правоаголните затворени кутии, боени објекти, кои ја актуализираат рационалната конструктивна функционална естетика. Проектирањето на овие дела добива понагласена геометриска декоративна и прецизно одредена структура. Тие личат на естетизирани *конструкции-макеџи* во кои бојата има подеднакво значење со релјефните структури. Бојата, прскана со воедначеност врз целата површина на објектот, и тоа со пастелни и декоративни белези, е одредена со острите рабови на конструираниите делови. Поранешните предмети, антени, жици и слично, сега се заменети со обоени геометриски и пластични форми организирани во неколку планови. Тие сочинуваат пластична целина што се перципира *низ* „прозорецот“ на кутијата. Надворешните и внатрешните површини, декоративни и релјефни, со делувањето на светлината и со менувањето на аголот на посматрањето го сочинуваат основниот естетски впечаток на овие објекти. Нивната суштествена пластично феноменолошка компонента се состои во карактерот на обликувањето и конструирањето на формите, како и во решавањето на просторот што тие го затвораат. Имено, се работи за феноменот на затворена кутија-*неомусандра*, во кои се затвора или дефинира еден (*својот*) поредок на нештата. Секој елемент и целината се во основа решени како апстрактни конструктивни целини кои делуваат како „дел од мебел“ и како објекти со затворена пластична структура осмислена во својата, главно верти-

кална поставеност на ѕидната површина. Секоја „неомусандра“ е изолирана како посебно „парче“, во еден затворен простор, како дистанциран уметнички предмет. Чистите линии и правилно конструирани површини на тие посебни дела-објекти кореспондираат со формите на архитектонскиот ентериерен простор.

Кутијата како феномен со симболично и психолошко значење тука добива карактеристика на „модел на интима“, на нешто *штаинсјивено*, на извесна конструктивна „интелигенција на скривалиште“, како што во „Поетиката на просторот“ вели Гастон Башлар. Впрочем, нивната конципираност има корени во нишата, вграден мебелен дел во ѕидот на старата македонска куќа. Оттука потекнуваат допирните точки и со архитектонскиот ентериерен простор. Станува збор за специфична симбиоза на *non-figurativното* и архитектонскиот метод на градење (конструирање) на објектите, при што предност ѝ е дадена на објективизираната постапка и на објектноста во креирањето на делото, блиски до естетскиот рационализам на „објективно и функционално убавото“. Ц.К. Арган пронаѓа „заемно и нужно поврзување“ меѓу апстракцијата и архитектурата во една „проширена естетичност“. Кога се говори за „неомусандрите“ на Томо Шијак треба да се каже дека тие се конципирани како уникатно уметничко дело, тие не го достигнуваат „концептот на конечно сведување на уметничкото во естетско“. Тие не се стандардизирани за да би можеле да се репродуцираат во серии и да бидат користени како такви мултиплицирани објекти. Меѓутоа, не треба да се занемари аспектот на Мондријановото тврдење дека „уметноста ќе се разреши во естетската свест, во свеста за формата којашто ќе ја преземе целокупното општество...“ Во нашиот контекст - тоа значи како едно продуктивно размислување, и низ конкретни остварувања, кои покажуваат стремеж кон „ефективна општествена присутност“. Секако, тука се поставува и прашањето за можното прифаќање или неприфаќање на одредена уметничка креација од страна на одредена општествена структура. Впрочем, Арган направи дијалогиска релација меѓу *проектот* и *субината*: „Проектот - за којшто уметноста мора да даде методолошки модел - претставува,

всушност, маневарска одбрана на општествениот и историскиот живот во неговиот секојдневен судир со евентуалноста и случајноста“.

Ако за отворените пластични конструкции од Томо Шијак може да се пронајдат релации и паралели со руските конструктивисти од почетокот на овој век, или, пак, во некои дела на Пасмор или Агам, тогаш за овие „затворени просирни кутии“ може да пронајдеме врски, на извесен начин, во пронајдоците на (нео)дадаизмот, посебно во Швитерсовиот „Мерцбау“ од 1924 година, сè до поновите пројави на разни видови кутии-објекти (по 1960 година). Со „неомусандрите“ Шијак сакаше да оствари „идеална престава“ на прецизна пластична структура која ќе ја вклучи и ќе ја користи „естетската, физичката и функционална можност на материјалот“. Не треба да се заборава ни влијанието на предметите што нè опкружуваат (на пример, контејнери, амбалажа и слично).

Со оддалечувањето од посебното и индивидуалното, Шијак се доближува, во секоја одделна фаза, и во секоја наредна низ континуитет и промени, кон остварување на апстрактна универзална пластична идеја. Така, во 1978 година, за југословенската селекција за Венецијанското биенале тој изработи два објекти - „Ден“ и „Нок“, кои се скулптурални објекти изработени според принципите на пластичниот и архитектонски принцип на градење. Тие делуваат како зголемени макети во кои се комбинираат архитектонски елементи со слободни тродимензионални објекти, кои според начинот на конструирањето и монументалната концепција потсетуваат на некои решенија од Мохоли-Наф од дваесеттите години.

Во почетокот на осумдесеттите Шијак направи нов чекор: новиот циклус објекти го нарече „дозимери“ - своевидно надоврзување и разработување на одделен проблем присутен во „неомусандрите“. Можеби, формално, ќе нè заведе фактот дека „неомусандрата“, која е затворена, сега се јавува во разоткриена ликовна структура, меѓутоа авторот ја *ојтвор*а за да може на друг начин да ја „затвори“, да одржи континуитет во своето барање или сугерирање на таинственост и на нова поетика на просторот. Овие „дозимери“

(поттикнати од идејата дека за сè во современиот живот постои *мера* и доза, дури и во однос на елементарно неопходните вода, воздух итн.) имаат белези на *слика-релјеф-објект*, користејќи воедначено прскање со индустриска боја.

Уметникот засечува во рамната површина (од поцинкувана ламарина) и на еден суптилен начин, според примерот на Л. Фонтана, ги извлекува или вдлабнува тие засечки, создавајќи разновиден релјефен „графизам“ и игра на светло-темно, кои со својата геометриска артикулираност сугерираат оптичка игра на површината и ја подотвораат вратата за таинственоста на внатрешниот простор. Изразните средства се сведени на минимум, интервенциите се строго и суптилно спроведени во стилот на една интелектуална контемплација, при што дизајнираната геометриска постапка му отвора простор на „надличното како параван за изразување на интимата“ (М.Б. Протиќ). Квадратот е најчесто централен мотив, проектиран од разни страни, од којшто продолжуваат засечени линии и прават разни геометриски форми кои го допираат внатрешниот раб на објектот. Тоа е разновидна игра на отворени и затворени површини, создавање илузија на инверзна перспектива, строго водена игра на светло-темно, со појавување на крајно редуциран стилизиран знак на птица, облаче, цвет или „строго дозирана ноќ“ итн. Во „дозимерите“ се синтетизирани искуствата на геометриската апстракција (некаде во нејзиниот „минимален“ став), конструктивизмот, оптикалната уметност и поп-артот. Тие посведочуваат за барањето ред и хармонија, за градењето „нова икона“ на новото време, што ќе биде над ефемерното, случајното и личното.

Томо Шијак, почнувајќи од втората половина на педесеттите години, даде придонес во развојот на разни видови геометриски приод, офомуван во разни периоди и етапи на современата македонска уметност. Значајно е што тој оствари креативна синтеза меѓу елементите на националната традиција и светските уметнички движења, вклучувајќи се во општите текови на геометриската конструктивна уметност. Негова посебност е бришење на границите меѓу „чистото“ сликарство, скулптурата, архитектурата и дизајнот.

Во деведесеттите години тој презема, по многу размислување и внатрешна борба, нов чекор, обележувајќи го сега на свој начин времето на постмодернизмот во уметноста. Тој се послужи со два „сликовни“, иконографски и структурални моменти: типизирана женска фигура, физиономски одредена, но не и психолошки индивидуализирана, и рамка од слика - комбинирајќи го насликаното и готовиот предмет. Уметникот тргнува од насликано платно од кое ја изрежува женската фигура и ја поставува во нов контекст, во релација со други насликани делови и со рамката, која е отворена структура. На двоен план, во смисла на фрагменти, се воспоставува сооднос меѓу насликаните мотиви и рамката внатре и меѓу отворените рамки и околниот простор, односно сидната површина. Во овие дела иконичното се сменува со предметното, насликаната контура со контурата на предметот, конкретното со метафизичкото, затворената со отворената пластично-феноменолошка структура (циклус слики-објекти „Зошто? Зашто!“, 1994-1995). И со овие дела Шијак ја потврдува содржината на својот приод - тој креира симулирана фрагментарност, при што аболирањето на сликата оди во прилог на создавањето специфична форма на слики-објекти, како индивидуализирани и објективирани пластични структури.

ЗНАКОВНА АСОЦИЈАТИВНОСТ НА ПРЕДЕЛОТ (од втората половина на 60-тите до денес)

КОН СРЕДИНАТА на шеесеттите години Душан Перчинков (1939) се најави како сликар со особен геометриски приод и сензибилитет, кој преферира мотиви од урбаната средина. Веќе во сликите од средината на таа деценија станува евидентна неговата геометриска провениенција. Градските предели во делата *“Имагинарен дел од ѝаркоџ П”*, *“Полигон”*, *„Композиција со квадрант”* (1965), потоа *„Предел со куќи ѝесок”*, *„Имагинарен ѝредел”*, *„Композиција”* (1966), веќе се (априорно) транспонирани во правилни геометриски ленти; тие се чисти ликовни состави, креирани според законите на внатрешната логика, а потоа алузивни на еден далечен начин. Многу рано Перчинков ги истражува комбинациите на плошно разрешуваните линии и површини, на остри агли, дијагонали, правоаголници и ромбоидни форми, умножени планови и испресечени планови. Асоцијативно-симболичните белези не се губат, туку отстапуваат пред новата логика за правилност и ред - елементи со кои се соочуваат и кои ги истакнуваат неговите имагинарни предели. Појдовниот мотив е значително транспониран во дело со автономни белези, создадено од *чисти геометриски форми*, но кои во дефинитивниот склоп вклучуваат и извесни асоцијации на урбан предел.

Делата, какво што е и *„Осџров шџо цуџи”* (1966), јасно укажуваат на дефинитивното навлегување во просторот на *геометрискиот знак*, на читливи форми со содржини од урбани мотиви, на некои назначувања со подлабоки рационални корени. Авторот зема квадратна форма и ја умножува или, пак, ја комбинира со други елементи, што укажува на строго концептуализирање на ликовниот простор, на извесна блискост со постапката на геометриската апстракција и системската уметност.

Обновената „љубов спрема геометријата“ се јавува во неговиот постенформелен период, вклучувајќи ги искуствата од историската авангарда (пуризам, неопластицизам, оптикална уметност, поп-арт). На геометријата на површините, третирани во дводимензионална рамнина, соодветствува колористички лиризам, двата поставувани со сигурност и чувство. Дисциплината, техничката перфекција и воедначената изработка ја заокружуваат препознатливоста на стилот на Перчинков (*Предел со ѝраѓи оо сонцејто*, 1967, *Златен остџров*, 1967/68). Формите се јасни и прегледни, строги, но лирски обоени, содржејќи го таинството и магичноста на измислени предели. Со текот на времето неговите решенија стануваат графички и колористички посложени, некаде и со фолклорни асоцијации јасно осмислени (*Мојив оо ѝреѓрадие I; Преѓрадие на езеројто; На крајојто оо ѝреѓрадиејто*, 1970, *Предел во зелено*, 1974/75). Алузивните или асоцијативните моменти не се повлечени, туку, напротив, мошне сугестивно се присутни во една метафизичка сублимна форма, низ знаковните содржини на формата и бојата. Тие живеат во концептуализираниот простор на сликата составен од правилни геометриски форми и површини (статични, динамични). Од друга страна, во некои цртежи (главно неизлагани) Перчинков спроведува порадикална концептуализација: мотивот на квадрат е умножуван, различно распоредуван, во низови, сериски; меѓутоа, се појавува *сенкајта* како интегрален дел и знаковна метафора за двојственоста и загадочноста на целината. Во ваквиот вид творби повеќе доаѓа до израз рационалната естетичка концепција на овој автор, неговата аналитичност спроведена картезијански строго, но и сензибилно. Улогата на линијата има суштествено значење, како во неговите слики, така и во цртежите, особено во графичките дела изведени во ситопечат.

Перчинков е уметник кој постојано истражува и, според неговата забелешка, со основните ликовни средства кои имаат аксиоматичен карактер тој создава „некоја ликовна сензација на дводимензионална рамнина“ која поседува својство на „ѝраѓа“, извесни „траговни значења“. Перчинков не работи според програма,

ниту неа ја создал врз основа на уметничката практика, туку е постојано отворен за нови истражувања во рамките на својата способност за „раскошна концептуализирана анализа на делото во целина или на одделните елементи“. Тој умее да издвои еден проблем од некое постојно комплексно решение и да го развие како нова целина која е јазично чиста и уметнички провокативна. Во суптилната стереометрија на Перчинков е остварена разновидност и тензија меѓу знакот и означеното, што значи дека во семантички поглед тие сосем не ја губат врската со предметот. Сè уште не се доближува до уметничката апстракција во одреден формален аспект (како онаа на Мондријан или на Малевич).

Неговата анализа е отворена и спрема феноменот на илузија на просторност во неговите дела, исто така разбрана отворено и конвенционално. Во апстрактната уметност се поништуваат просторните ефекти, пред сè во класичната смисла на зборот, а овој уметник е во потрага по нови можности. Во една прилика ќе изјави: „Сепак, апстрактната уметност, арабескна, декоративна, непосредна и едноставна прегледност на целината, доведе до совршенство, а тоа секогаш ми се допаѓало, но не наоѓам причини да го истиснам просторниот впечаток, особено ако тој е непоништив од површината на сликата. Значи дека и него можам да го остварам, со него да се користам на повеќе начини, така што едниот да не го исклучува другиот“. За ова се индикативни сериите графики „Шума“ (1973), „Мојтив од предзраче“ (1974), „Шума“ (1976, 1977 и 1978), „Спогогови“ (1978), „Романтичен предел“, „Шума и сенка“, (1979), „Облак“ (1981), „Предел на џрева“ (1982).

По повод графичките мапи на тема „Листови“ од 1985 и 1986 година, како и со одделни графички листови од серијата „Предел“, направени како сериграфија во боја и црно-бела кон крајот на осумдесеттите и во почетокот на деведесеттите години, Перчинков ја потврди својата „геометриска џоеџика“. Всушност, тоа е ликовен систем во кој основен структурен елемент е линијата со која се „анимира“ белата површина на листот. Со неа е креирана *формативна-знак*, таа е главен модулатор на строгата, магична тензија, што

произлегува од одредениот вид соодноси меѓу линијата и белината на листот. Се добива впечаток на строга, но еластична во својата внатрешна структура „визуелна шема“ во вид на полисемична топологија и знаковност добиена со решително кроење на формите. Тоа се оголени геометриски површини кои се движат на разни начини и во разни насоки, создавајќи умножени димензии на просторност. Всушност, превладува површината и во случај кога се добиени извесни визуелни треперења и кога со линијата и сенката е сугерирана трета димензија. Линијата расчленува, особено интегрира и опфаќа бели интензивни површини, од неа се сочинети ритмите во затворената строга композиција. Геометриските „арабески“ создаваат илузија на она што е напред а што назад, горе или доле во композицијата. Тоа е некој вид „цврста транспарентност“ од „налепени“ листови, кои ја оформуваат граничната линија, ја означуваат илузијата на инверзна форма, резони во белината кои го дефинираат неодредениот простор. Тоа е, всушност, еден вид конструиран, имагинарен, повеќе метафизички простор осмислен со линеарните траги кои делуваат со својата чиста ликовност и, пред сè, го поттикнуваат духот. Рационалната постапка го опфаќа ирационалниот ефект, без кои не може да постои уметнички израз. Тоа е уметност на рамнотежа, спокојство, чист естетизам, во неа е проектиран идеал на пречистена форма ослободена од секаков вид непотребни детали.

Перчинков многу прецизно во севкупниот ефект ја вклучува и опремата на графиките, како и просторот на галеријата „Селект“ во Скопје. Тој остварува, според сопственото сведочење, дијалог со машината за печатење, која „сите гестови, духовни и физички, ги презема, тие се синхонизираат со движењата што таа ги извршува“. Перчинков чинот на печатење го чувствува како ритуал и затоа ја постигнал онаа карактеристична „филтрирана“ магичност на тие навидум стерилизирани од строгост форми.

Според своите белези неговото дело се одвојува од она што е „наш менталитет“ во природот кон работите. Тоа се однесува особено на графичките листови под наслов „Насловна сѝрана“ и

„Структура на листиот - X“ (1991), кои се пример на крајно редуцирана пластично-феноменолошка структура. Пластичната контекстуација на Перчинков достигнува степен на соголеност и испразнестост блиска на крајните достигнувања на Мондријан или на Малевич (но без нивните мистични димензии). Принципот на *чиста форма* е за првпат постигнат во својот краен редуccionизам во македонската уметност (графичка мапа „Нисито“, 1992). Треба да се потсетиме дека Малевич во својата слика „Црн краорат врз бела основа“ гледал „гола врамена икона“ и остварување на нулта точка на предметната репродукција. Перчинков, пак, во овој контекст, ѝ дава суштествена структурна и содржинска смисла на линијата. Целта на ова композирање според ригорозен математички модул е наоѓање на значење на нештата кои лежат вон од дометот на нивните функции и меѓусебни односи. Тоа е во суштина апстрактно и произлегува од долготраен мисловен дијалог со стварноста и од сведување на нејзините елементи на пластични знакови како духовни ентитети на материјалните нешта.

ГЕОМЕТРИЈА НА УРБАНИТЕ ПРОСТОРИ (од 70-тите години до денес)

УРБАНОТО СЛИКАРСТВО го опфаќа и геометрискиот приод - како во апстрактцијата, така и во фигурацијата. Вакви урбани интенции во делата на македонските уметници се јавуваат од доцнежните педесетти, особено од шесеттите години наваму. Станува збор за важен еволутивен процес на македонската уметност, поттикнат од развојот на градот и градската средина кај нас. Во овие триесетина години, во зависност од индивидуалните сознанија и „барањата на времето“, се развија повеќе видови ликовно творештво инспирирано од разните аспекти на урбаниот амбиент. Дури е можно да се направат аналогии со појавите во литературата и другите уметнички форми. Во ова поглавие ќе укажеме на неколку карактеристични примери во разрешувањето на оваа проблематика (имајќи предвид дека и во творештвото на други уметници, коешто е прикажано во другите поглавија, се јавува урбаната тематика).

Делото на *Родољуб Анастасов* (1935) е, речиси, целосно поврзано со амбиентот на градот Скопје, со развојот на неговата урбаност. Тој е приврзаник на *геометрискајќа конструкција* (внатрешна или надворешна), секогаш осмислувана со едно лирско чувствување на мотивот, создавајќи препознатлива и одмерена тензија меѓу разните составки на структурата. Неговиот уметнички дух и инвенција се стремат кон урамнотеженост, што се огледа во стабилната архитектоника на сликата, во строгиот распоред на правата линија и површина. Во градењето на геометрискиот ликовен јазик на Анастасов свој удел имаат правите линии на хоризонталата и вертикалата, со инклинација кон коси, што се доволни уметникот да постигне урамнотежување на композицијата. Самите линии и површини - што оформуваат апстрактни, асоцијативни или фигуративни состави - се суптилизирани, како и просторот во правите агли, квадрати и слично. Тој строг ритам, хармоничност и спокојство на

геометриската арматура на сликата се облагородени со една внатрешна суштина, со спиритуалност која ги проткајува сите елементи во композицијата. Елементите на геометријата користени на архитектонски начин укажуваат на математички приод, но, едновремено, тие говорат на начин како што тоа се прави во музиката, со лирски обоена молска тишина, а не во смисла на делување на математиката како нумеричка вредност.

Сликата на Анастасов, поникната на автохтон терен, е мисловна целина, одуховена и прочувствуваана, строга и интимна. Неговата геометрија никогаш не лебди самата во себе; напротив, имајќи автономни вредности, таа е едновремено и референција, назначува постоење, асоцира на предметното. Анастасов оствари стил на цврста врска меѓу рационалното и поетското, на промиленост, но и на страсна природа. Тоа што е суштествено, базично структурно, е ригорозно подредено на законите на сликата, на чистите ликовни односи, без оглед дали се работи за иконична или апстрактно-асоцијативна вообличеност. Кога, на пример, ентериерот е композиран така да изгледа како дел од поширок простор, тој е секогаш осмислуван со централен композициски акцент. Секој дел на површината е исткаен од густа пиктурална материја како строги валерски соодноси, со продлабочена анализа на светлината и со развивање на композициската структура.

Во шесеттите години Родољуб Анастасов го истражува својот внатрешен свет и просторите околу себеси. Тргна од анализа на ентериерот, со реминисценции на интимно доживеаното минато, внесувајќи елементи од повата фигурација и оптичкото сликарство (*Однесено со виорони*, 1968, *Свеченост*, 1969, итн.) Во наредните неколку години доаѓа до понагласено поврзување со нашата нова урбана средина, што значеше користење на елементите на геометриската апстракција. Се појавија необичните феномени на простирањето во рамките на ѕидовите, прозорците и слично, развивајќи ја, со деликатни изразни средства, идејата за односите на површините и формите (правоаголни, кружни, крстообразни, шестоаголни итн.) што ја освојуваат целата површина на сликата како доближена

визура на предметот (*Во потрага по загубениот простор II; Прошета низ пределот поради причина II*, 1972, *Вертикали на едно постоење*, 1973; *Во потрага по изгубениот простор XII; Спектар на светлосниот извор II; Посвета*, 1974, *Спектар на светлосниот извор*, 1975). Овие решенија не потсетуваат на мислата на Франтишек Купка: „Вертикалата, таа величествена неподвижност, е соединување на височината и длабочината, таа го соединува и дели просторот во хоризонтална смисла. Со повторување на исправените линии, низ многубројни паралелни линии, тие ставуваат израз на едно мачно и немо исчекување. Достоинствената вертикала е подлога на животот на просторот“.

Од средината на седумдесеттите Анастасов ја развива идејата за односите во просторот, вклучувајќи во своите дела елементи на *радикален реализам*, градејќи врз *фотопрелошка* еден нов (доближен или скратен евклидовски) урбан простор населен со мали човечки фигури, анонимни, осамени и вознемирени во новата средина (циклусот *Човек и простор I*, 1978, *Човек и време*, 1980, итн). Кај овој уметник се нагласени љубовта спрема тивкото, интимното и хармоничноста, спрема нурнувањето во својот внатрешен свет на хармоничен однос меѓу рационалното и емоционалното, свеста за вредноста на внатрешната концепција, владеењето со сопствените внатрешни движења. Со анализата на линиите, површините и фигурите се поврзува деликатниот колорит (белите валери на пастелните тонови - со превладување на кафеавите), речиси математичката хармоничност на одделните геометриски форми и особено личната нота во интерпретацијата на просторот, на односите на елементите во него. Урбаниот простор на неговата слика е согледан од разни визури, де „картографски“ од птичја перспектива, де доближено со продлабочување на просторната „шуплина“ и слично, со концептуализирање на неговата содржина, што значи нејзиното збогатување со нови аспекти (*Човек и простор II*, 1978, *Човек и простор XIX*, 1980, *Човек и простор XLIV* и *Човек и простор XLV*, 1982).

дина се разрешува, би се рекло, на еден помирлив начин, дури со една духовитост и ведрина во нивното содејство и разновидни релации (*Човек кој седе*; *Дијалоџ*; *Во собата*; *Муџри*, 1973, *Куќија I*; *Куќијата се отвори*; *Размислување за човештво*; *Размислување за историјата*, 1974, *Стаклена градина*; *Варијации, Предел III*, 1975). Креативноста се огледа во способноста да се варираат геометриските форми и „изрежаната“ човечка фигура, во разни ритми на полно и празно, на права и закривена линија и површина, при што средиштето на сликата се поместува во различни делови во сликовниот простор: тоа е човечката фигура - знак на индивидуалност, и колективниот дух на урбаната цивилизација, означена со разновидните геометриски форми - коцки, триаголници, повеќаголници, полулакови, ромбоиди, како делови од некоја проекција итн. Строгиот дизајн, композицијата и чистите ликовни проблеми (блискост со плакатското разрешување) ја земаат главната улога и, наместо морбидност и грозоморност на неговите урбани сцени (поради постојните проблеми на загаденост, пренаселеност, стеснатост итн.), се јавува еден вид популарна, дури симпатична претстава за нештата, на некој начин лесна контемплација за „тајните на секојдневниот живот“.

Меѓу 1976-1984 година Франговски ќе изработи серија слики под наслов „Луѓе“, во кои контрастира „глави“ со индивидуални белези и анонимни бели површини кои имаат контура на „глава“. Потоа, од 1980 до 1988 година ќе оформи циклус слики и цртежи со наслов „Минувачи“, во кој продолжува со истиот проблем, сега со цела човечка фигура подведена на серија и број, предадени во геометриски низови.

Појдовна премиса и на делото на Франговски и на другите уметници е свеста за *изменето време*, кое нуди нови содржини и затоа бара нови агли на посматрање и осознавања на урбаната цивилизација, во која рациото го заменува сентиментот, спекулативниот интелект творечката интуиција. Сликарите го преиспитуваат својот однос спрема тој свет веќе според своите индивидуални наклонетости. Урбаниот амбиент ни се открива низ една интимна и субјек-

тивна визија, потоа сè понагласено низ една студена објективизирана визура, некогаш како своевидна нарација базирана врз интелектуалистички поставки и концепции. Тие се занимаваат со прашањата сврзани со релациите меѓу појавниот свет и спознанието, меѓу човекот и времето, човекот и природата, човекот и предметот итн. Во македонското сликарство, така, се асимилираат и елементи од *фойџорелизмот*, на пример, покажувајќи го својот стремеж кон објективен однос и перфекционистичка техника; меѓутоа, тоа никогаш не е студена разголена конкретна појавност, како кај хиперреалистите и слично. Спекулативното секогаш се трансформира низ еден лирски сензибилитет, а темпераментот и „субјективизмот“ не отстапуваат пред дисциплината и редот.

Никола Фидановски (1946) од средината на седумдесеттите години изработи серија слики (во акрил) во кои доаѓа до израз спојот на неколку стилски карактеристики: геометриската апстракција, поп-артот и оптикалната уметност (*Словеси*, 1975, и др.). Сликата е јасно поделена на геометриски дефинирани полиња и форми, при што преовладуваат хоризонтални „ленти“ јарки бои и чиста тонска градација. Секој дел е педантно исликан, со техничка перфекција и дизајниран третман на ликовните елементи.

Во наредниот циклус творби од крајот на седумдесеттите години кај Фидановски е понагласена „атмосферата“ на сликата, што е постигнато со побогато спроведена тонска градација, сиво или поинтензивно обоена, со строго одмерени колористички акценти. Декоративниот ефект и серијалноста во распоредувањето на елементите отстапува пред еден друг вид „студенило“ на неговите ликовни вообличености: подзасилена е до усвитеност тонската градација, со строга системност во организирањето на хоризонталните линии, „нарушени“ со некоја дијагонално поставена форма, дел од некоја „глава“ и слично. Композицијата е стабилна затоа што е градена врз ваков правилен распоред на хоризонтални и коси линии, при што формите се цртачки нагласени, а подеднакво и тонските решенија. „Главите“ се обезличени, некаде сведени на поедноставен

белег и симболичност, опфатени со аналитичката постапка и авторовата „анонимна“ објективизација.

Со извесното студенило се откриваат актуалните егзистенцијални содржини, како што е отуѓеноста или, пак, загрозеноста на урбаниот човек предизвикана од пореметеноста на еколошката рамнотежа, од загаденоста, на која ѝ се дава надреално-фаптастичен штимунг (*Во една насока*, 1978, *Инсекции зад хоризонталитиџе*; *Заминување*; *Најавување*, 1979, итн.). Во поновите дела е понегласена илустративноста на извесен „поп-артизам“ во претставувањето (*Пробив на мрежата*, 1986), како да се наоѓаме пред некоја завеса пред стварноста.

Димитиар Стојчевски (1940) кон крајот на седумдесеттите реализира серија слики изведени во комбинирана техника (тушеви, маслен настел, индустриски бои, темпера, моливи, фломастери и друго), со технички и стилски „колажиран“ приод (исечоци од весници и списанија, платно; елементи на геометриска и лирска апстракција, знаковни и асоцијативни белези). Застапено е димензионалното решавање на просторот, со некои мали пробиви на воздушна и линеарна перспектива (секако, во мошне скратен доближен вид), со делење на површината во правилни „парцели“ со придушена колористичка гама, што на овие дела им дава општ тон и атмосфера на еколошка загаденост. Уметникот кадрира урбани делови симболизирани преку разни графички и визуелни знаци - на семафори, пешачки премини и други елементи од урбаната иконосфера. Назначени се карактеристични делови, на разни конкретни нешта, но, пред сè, разновиден регистар на насетување и алузивност. Склопот на хоризонтални и вертикални линии и форми асоцира на извесни „кадрирани“ архитектонски состави (*Голем семафор*; *Маџистирала*; *Русично и урбано*; *Ойнички елементи*; *Град-семафор*, 1979-1980, *Оџаци*, 1981, итн.).

Димитиар Кочевски - Мичо (1943) во серијата слики и цртежи од 1983 и 1984 година се занимава со проблемот на човечката фигура (современ лик), поставена во релација со одредени „урбани означувања“, негувајќи ја суштината и насетувањето во изразот.

Виолетта - Гранка Чауле (1947) во втората половина на седумдесеттите ја обнови „љубовта спрема геометријата“ низ обработка на разновидни урбани мотиви, кои имаат јасни историски примери и современо чувство за боја и ритам, за композиција на апстрактни форми и структури. Цртежите од типот на „*Ушочиштие*“ (1977) претставуваат минуциозно градена целина, композиција составена од сложени суптилни испреплетувања на најразновидни (правилни и неправилни) геометриски форми (кубуси, коцки, триаголници, ромбоиди, повеќеаголници), со јасни ознаки на урбана градба. Овие прозачни структури личат на некој нов „град на светлината“. Во други творби е понагласена кристаловидната структура на предметот. Во последните неколку години Чауле создава слики (во акрил) и графики (сериграфија) кои се одликуваат со строга законитост во градењето на формите и нивното распоредување во апстрактни композиции. Алузивноста на мотив од визуелната стварност се сведува на минимум, а до израз доаѓа чистиот геометриски систем на форми (плошно, во ритам распоредени), при што подеднакво е застапена хоризонталата и вертикалата, како и улогата на јасниот колорит во основните бои: црвена, сина, жолта, сива итн. Со овие дела уметничката се претставува како приврзаник на еден автономен ред во уметноста, повторувајќи ја, или обновувајќи ја на некој начин, лекцијата на неопластичарите од втората деценија на овој век, на пример на Тео ван Дузбург (*Град на светлината*, сериграфија, 1989, *Convictio*, 1992).

Посебно може да се укаже на циклусот „*Градски приказни*“ (1985) од архитектите *Ѓока Радовановиќ* (1949) и *Мирко Сџанковиќ* (1951), во којшто се комбинирани геометриски апстрактни мотиви со фотодокументи од разни архитектонски целини и делови на Скопје. На тој уметнички начин авторите ги пренесоа своите архитектонски и урбанистички идеи и замисли, предлози за подобрување на непосредната животна околина.

НОВИ НАСТОЈУВАЊА (Геометрискиот приод во уметноста на 80-тите и 90-тите години)

НОВИТЕ ПОЈАВИ во македонската уметност во осумдесеттите години се формираа под влијание на неколку фактори, условени меѓу себе. Младите генерации се образуваа на Факултетот за ликовни уметности во Скопје (формиран во 1980 година), значаен е факторот на добра информираност за уметничките движења во светот (патувања, изложби, каталози), особено непосредниот контакт со уметниците и творештвото во светските центри, со учество на повеќе групни проблемски изложби итн. Со своите нови приоди во уметноста тие го манифестираа својот бунт не само против востановените вредности во македонската уметност, туку воопшто против конвенциите во творештвото и во животот. Меѓутоа, пред сè го почувствуваа *духои на времето*, се формираа под заедничката „капа“ на постмодернизмот, нов уметнички приод исполнет со динамика и противречности, нејасности.

Поблиски по возраст и образование, новите уметници во поголем број се одлучија за априорно изградуван *беспредметен* ликовен исказ. Покрај главната струја на редуцираност, минимализам и примарност, во последниве десетина години во тековите се влеваат и новите определби на уметниците од постарите генерации, како и новите појави меѓу најмладите уметници. Новиот поредок и плурализам донесоа карактеристична расцепканост на духот, обележана со „хаосот на стварноста“, со извесен *номадизам*, кој на уметниците не им дава постојано прибежиште, нов маниризам. Изразот на времето го сретнуваме во дела кои искажуваат фрагментарност, искршена стварност, вообличување на празнина итн. Новите појави во македонската уметност се формираа во еден посебен социо-културен миг на суштествени пресвртни промени, што донесоа губење на илузиите и резигнираност.

Како типичен феномен на постмодернизмот се актуализира *новиот геометризам*, како волја за примарни форми, неутрален ракопис и дисциплинирана постапка, која речиси ги елиминира јазичните и експресивни белези. Често се користат историските искуства, но во контекстот на авторски индивидуалности што на актуалниот геометризам му дава нова смисла.

И критиката настојува да даде свое толкување на новата ситуација, не без збунетост, претерувања (и во отфрлањето и во прифаќањето) и херметизам во некои случаи. Дилемата: вредносна критика или аналитички (пост)структуралистички приод - се разрешува во интерес во второто, но недоследно методолошки спроведено.

Ова е бурен период, во знакот на обновата во македонската уметност, но стои отворено прашањето дали овие нови појави треба да се постават во контекстот на остар прекин со Модерната или, пак, можат да значат естетско и интелектуално збогатување, покомплексно продолжување на некои поранешни движења. Сепак, постмодернизмот е состојба на духот, извесно ослободување од некои норми, ликовно вообличување кое има свои специфичности. Така, може да се почувствува дека од овие нови дела избиваат словите на потсвесното, на емоционалната оптовареност и слично. Но треба да се има предвид, исто така, јасната определеност на уметниците во изразувањето на својот став, онаа таинственост која секогаш повторно го открива оној *дел од себе*. Тоа посебно се однесува на геометрискиот приод, со кој секогаш се укажува на нешто темелно и градителско, како говор на прегангтни форми и збор на проект. Така во делата на македонските уметници денес се афирмира „новата материјалност“, свртување кон основната градба на делото, неговата автореференцијалност, *самоодоволност*.

Во овие десетина години, во кои се почувствува кризата на моралот и на економијата, се остваруваат сложени комуникации. Се афирмира помадизмот, како селене на уметниците во странски земји и, особено, во смисла на слободно барање сопствени примери во историјата на уметноста и минатото (уметност во огледало итн.). Доаѓа до израз различитоста, темата *genius loci*, индивидуалните ми-

тологии, синкретизмот (комбинација на разни приоди), хибридната техника, еклектицизмот. Во ова време на криза на идеалите се појавува струја на рационален приод, ослободен експресионизам и нова религиозност како израз на отуѓеноста.

Недоразбирањата меѓу средината и поединецот раѓаат *уметност на отуѓувањето*, во психолошка смисла и во смисла на насочување, на затворање на уметноста во градење и осмислување на сопствените законитости. Од една страна, среќаваме приврзаници на редукцијата и минимализмот, на *концепцијата*, чии корени се наоѓаат во концептуализмот (од крајот на шеесеттите, особено од раните седумдесетти години), а, од друга страна, се нагласува улогата на потсвесното.

Можни се интерпретации и класификации, но треба да се каже дека историјата се пишува без отстојание, иако е забележливо и настојувањето да се историзираат и појавите на авангардата. При тоа, авангардизмот се јавува како низа антиномии и контроверзи, отворајќи нови прашања за модернизмот и постмодернизмот, за новото историско поглавје и за антиисторијата, за историската и за новата авангарда, за пивното значење, особено во регионалните или маргиналните подрачја на светската уметност. Постојат многу сродности, нијансирани разлики, што ја прават посложена задачата на диференцирање и определување. Се разбира, и во овој контекст на нови појави се среќаваат помодности, одење по струјата, без креативен удел во пивното развивање и продлабочување. Сепак, не треба да се чека време кое ќе ги искристализира вистинските вредности и ќе овозможи синтетичен поглед. Всушност, задача на овој текст е да укаже на оние остварувања во коишто доаѓа до израз геометриската формулација и приод, *естетиката на конструktivноста*.

Ова е време на проширени граници на сензибилитетот, на проширена исказност, во што удел имаат уметниците од постарата сè до најмладата генерација, коишто со дел од своето творештво или целосно ја сочинуваат денешната уметничка сцена. Во втората половина на осумдесеттите превладеа креативниот удел на скулптур-

рите, коишто, како и сликарите, користат мешани медиуми, техники и приоди кои ги бришат востановените граници меѓу овие дисциплини. При тоа станува евидентно користењето на елементи од локалната култура и традиција, со проткајувања од и во еден проширен простор на Исток и на Запад.

С
И
Т
Т
П
С
С
К
М
З
И
П
З
НИ

СКУЛПТУРАТА И АМБИЕНТОТ

ПОСТОИ ЗАЦВРСТЕНО МИСЛЕЊЕ според кое во секој синтетичен преглед треба да се почне од сликарството, а да се продолжува со скулптурата и со другите на ред ликовни дисциплини. Што се однесува до осумдесеттите години кај нас, оваа навика треба да се промени, затоа што во доменот на скулптурата, и на блиските на неа ликовни дисциплини, се изврши креативна обнова и вклучување на македонската уметност во најновите текови на светската уметност. Во овие последни десетина години некои од постарата, прва повосна генерација уметници останаа активни и творечки присутни и во најновите уметнички движења. Тоа важи, потоа, и за други автори од подоцнежните генерации, особено за оние кои се појавија од почетокот или кон средината на осумдесеттите години.

Петар Хаџи Бошков (1928), чие дело се врзува со создавањето на современата македонска скулптура и којшто ја обележува секоја етапа во нејзиниот повоеан развој, оствари нова серија скулптури. Со нив тој ја потврдува способноста да го одржи континуитетот на своето творештво, но и да го возобнови со внесување нови елементи што го поврзуваат со посовремените движења во скулптурата. При тоа, поголемиот дел од неговото творештво (вклучувајќи ги и цртежот и графиката) може да се протолкува од еден суштествен аспект: вообличување на делото низ еден *особен геометриски приод*. Овој уметник е формиран во модерната традиција на апстрактната скулптура, во којашто тој вклучи асоцијативни содржини и за него карактеристична пластична експресивност. Неговиот материјал е металот (заварени лимени плочи и друго), но за нашата тема се значајни циклусите скулптури „*Рефлексии*“ и „*Сидови*“ (1988-1989), изведени во нов материјал парчен брестал. Овој материјал им дава поинаков звук на неговите пластични решенија: згаснат хроматизам, натурална фактура и впивање на светлината.

Скулптурите на Петар Хаџи Бошков се решавани како единични дела или групирани по неколку и осмислени во една прос-

торна целина. Треба да се подвлече: овие скулптури, без оглед на форматот, се замислени како монументални форми кои асоцираат на антропоморфна структура. Основна форма, пластичниот модел од којшто тргнува авторот и врз којшто ја засновува својата пластична мисла, е кубичноста. Во текот на творечкиот процес основниот облик се модифицира во разновидни, наизглед неправилни решенија, коишто, меѓутоа, задржуваат една внатрешна кохерентност, пластична експресивност базирана врз солидна архитектонска вообличеност.

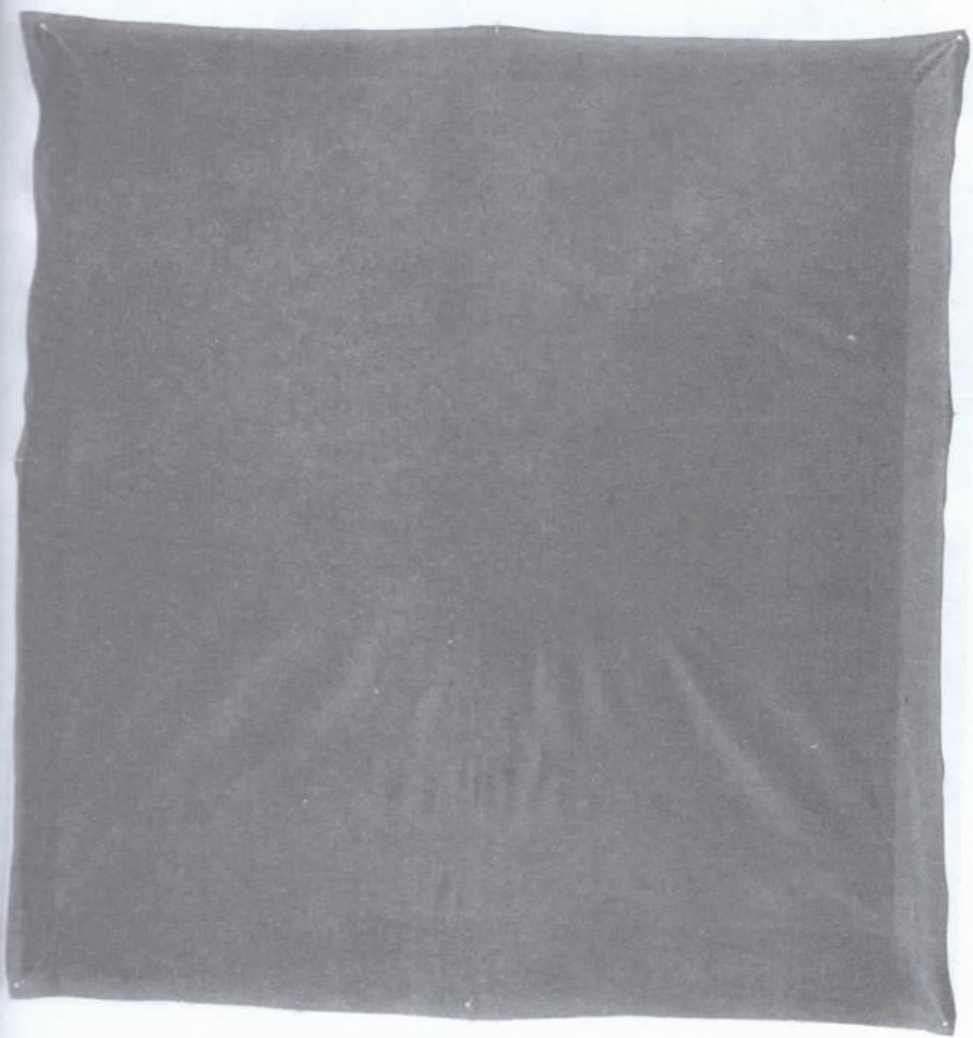
Уметниковата аналитична мисла логично води кон остварување урамнотежени целини, со необичен спој на класична хармоничност и експресивна комуникација меѓу рамните и закривени површини, со контрапункт на мазното и вдлабнатите релјефни структури, со остри рабови кои се, исто така, правилно распоредени. Доминираат решителни прави и закосени линии, широки површини од кубуси, кои се вознемирувани со остри засеци, така строго организирани што на еден експресивен начин можат да комуницираат (во контрапункт) со соседните кубуси. Авторот го пронајде ритмот на строгите форми, експресивноста на сигурните пропорции, правилен склоп на кубични форми кои се развиваат во правилни скулпторски ансамбли по подот или на земјата, без постамент. Облиците конвергираат кон некое средиште, но и се развиваат в долж како испрекинатата низа од неправилни кубуси. Се остварува еден дијалектички процес меѓу бескрајната просторност и геометриската структура на облиците тактилно присутни, низ соодносите на големо и мало, распоредени во каденци на правилно развивана, но прекинувана мисла. Скулптурите во метал, од една страна, изразуваат понагласена објектност, како пластични структури кои говорат со јазикот на непосредната сензација и со самодоволноста на своја артикулираност. Од друга страна, остварени се скулпторски дела решени со разновидни закривувања и површински планови кои со внатрешна контролирана експанзија го освојуваат просторот. Тоа се јасни, рационално осмислени артикулации, кои ја повикуваат динамичната целосност во вертикални, некогаш и во хоризонтални ритми.

Благодарејќи на своето проседе, Петар Хаџи Бошков умее да ги адаптира своите истражувања за да оствари комуникација на скулптурите во ентериерите, но и во екстериерите. Тој не ѝ припаѓа на минималната скулптура. За неговото творештво е значајна мислата на Роберт Морис: „Едноставноста на формата не значи безусловно и едноставност на уметничкото доживување. Еднообразните форми не ги редуцираат односите, туку ги средуваат. Ако владеејќата хиератска природа на основната форма делува како константа, тогаш сите партикулирачки односи на редот на величини, пропорции итн. не се укинуваат, туку, напротив, поцврсто и понераскинливо се поврзуваат“. Како илустрација за тоа ни послужија најновите остварувања на уметникот - *висечки метални лентии* кои треперат и предизвикуваат шум на удар на ветрот или на допир (1996-1997).

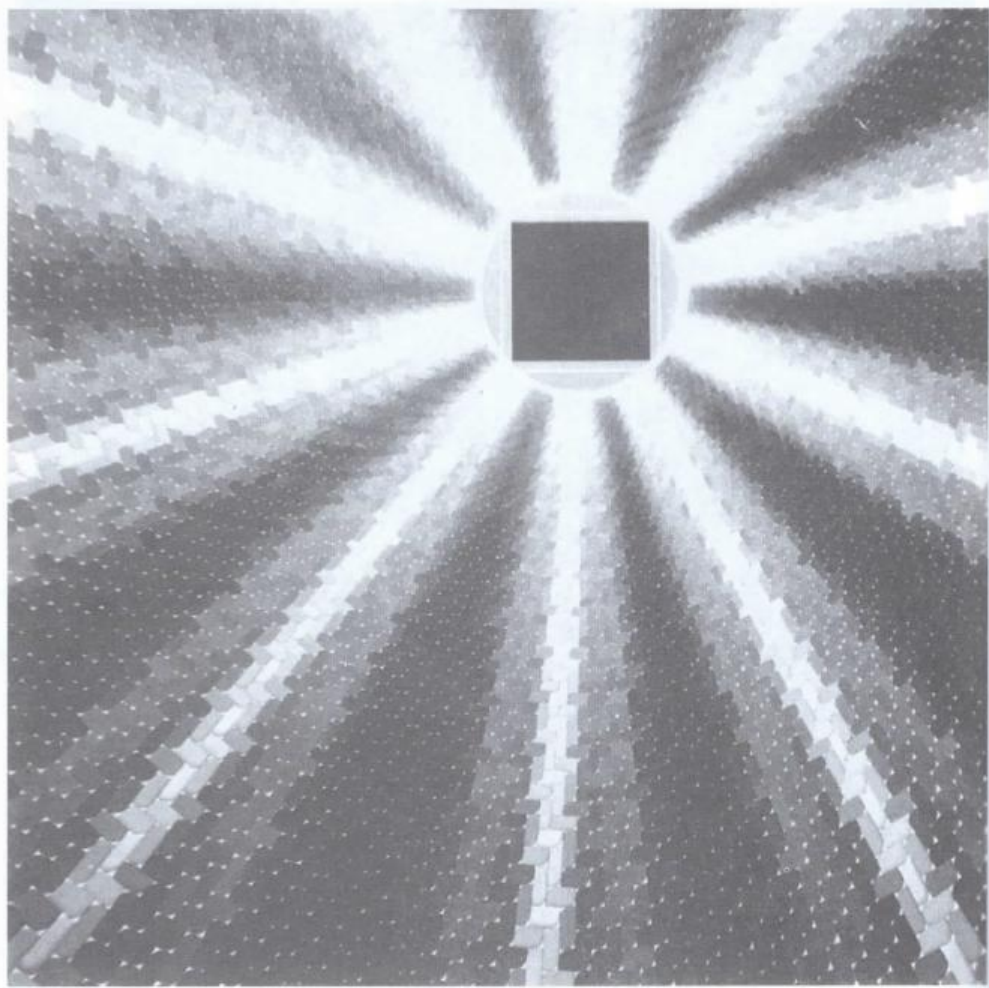
ОВА МУ Е БЛИСКО, можеби, уште повеќе на еден многу помлад скулптор, како уште една манифестација на оваа „дивилзација на знакот“. Делото на *Станко Павлески* (1959) е градено врз искуствата на апстрактната и минималната скулптура. Од втората половина на осумдесеттите јасно се оцртуваат овие две настојувања, во коишто тој ја развива својата пластична мисла. Низ делата, па и со насловите, Павлески ги изнесува своите промислувања за скулпторската форма, за нејзините суштествени обележја и релации. Пред сè заради тоа, но и заради фактот што мошне мал број уметници кај нас теоретски ги образлагале своите погледи и уметничка практика, потребно е да се наведат неговите основни мисли. Така, во 1987 година Павлески ќе ги користи материјалите: заварувана, сјајно брусена, минимално оксидирана, заштитена и боена железна ламарина, самолеплив тапет итн. Уште од своите почетоци Станко Павлески се јавува како автор на конструктивна постапка и геометриски приод, насочувајќи ја својата творечка акција во три насоки: креирање „слободни“ форми, закривени и динамични решенија кои експресивно го заграбуваат, го определуваат просторот (*Три магични линии*, 1987); потоа, градба на компактни геометриски волумени

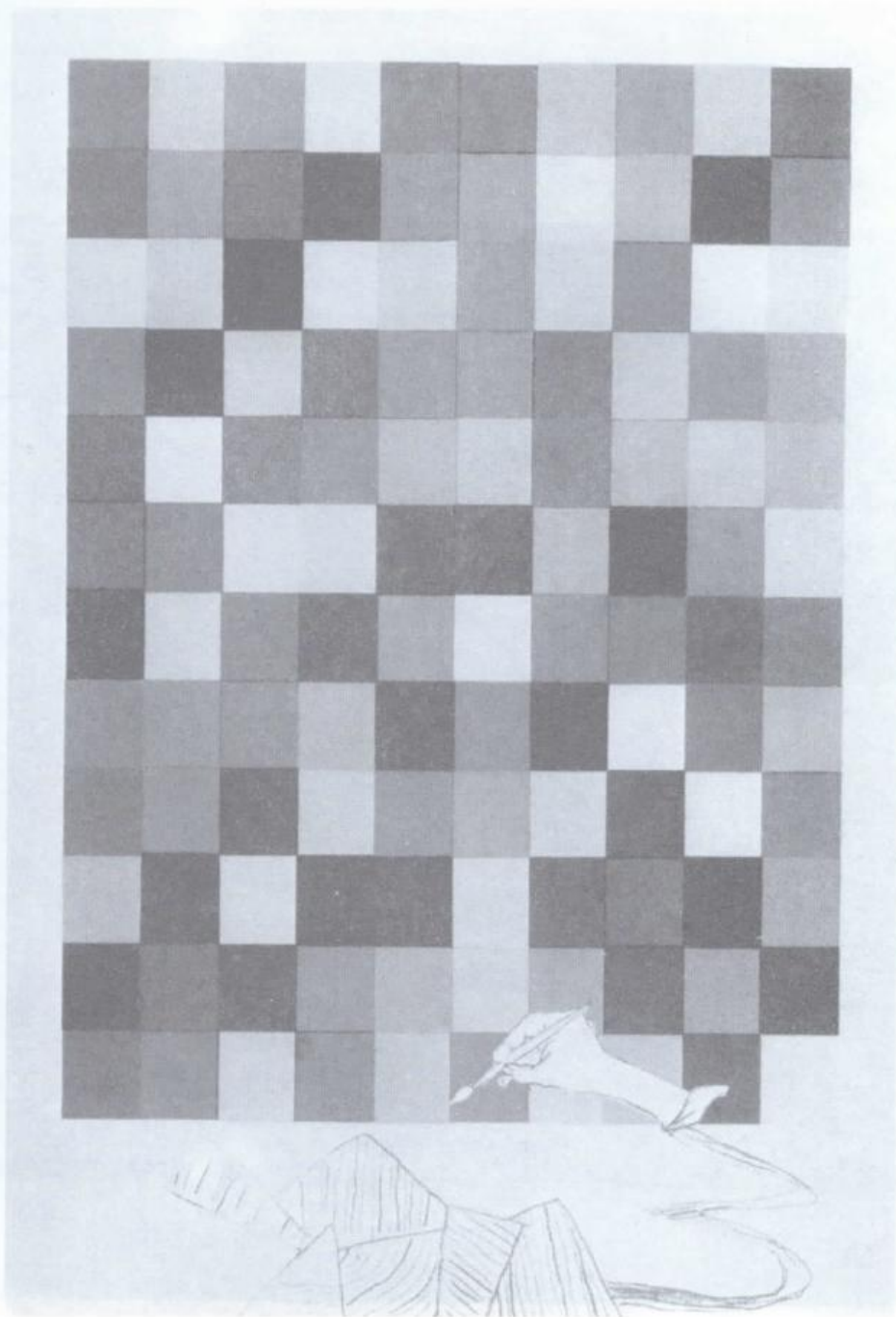
ИЛУСТРАЦИИ

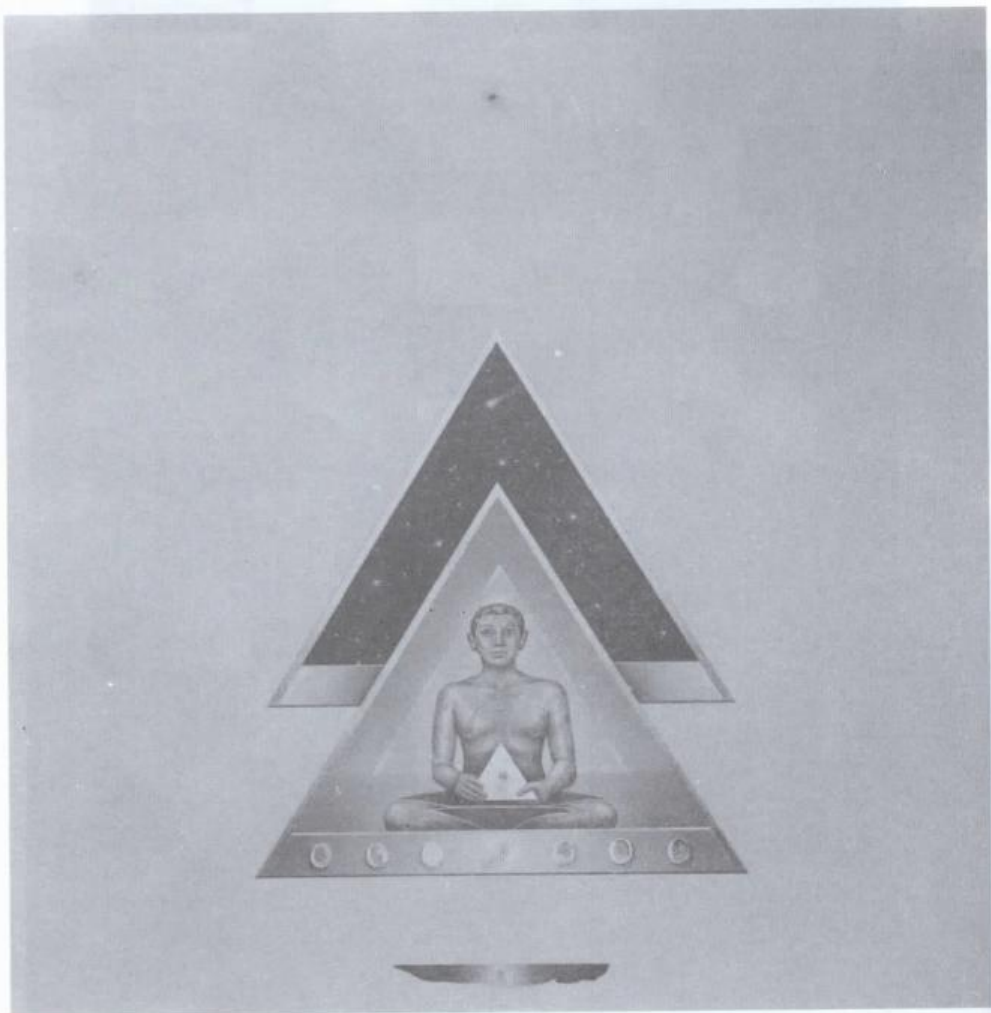
17. Танаc Луловски, *Број 79*, 1979, акрилик на платно, 100 x 80 см.
18. Никола Фидановски, *Квадрат*, 1975, акрилик на платно (преликано).
19. Симон Шемов, *Игра на бои*, 1980, сито печат, 70 x 50 см.
20. Божидар Дамјановски, *Во илустрација по ицендентелет* (Јога), 1982, акрилик на платно, 61 x 61 см.
21. Димитар Стојчевски, *Оцици*, 1981, туш во боја, спреј на хартија, 58 x 46 см.
22. Виолета Чауле, *Convictio*, 1993, акрилик на платно, 160 x 160 см.
23. Вељо Ташовски, *Слика VI*, 1992, комб. техника, 55 x 70 см.
24. Димитрие Дурацовски, *Крст за Шејка*, 1987, јаглен и туш на хартија, 100 x 70 см.

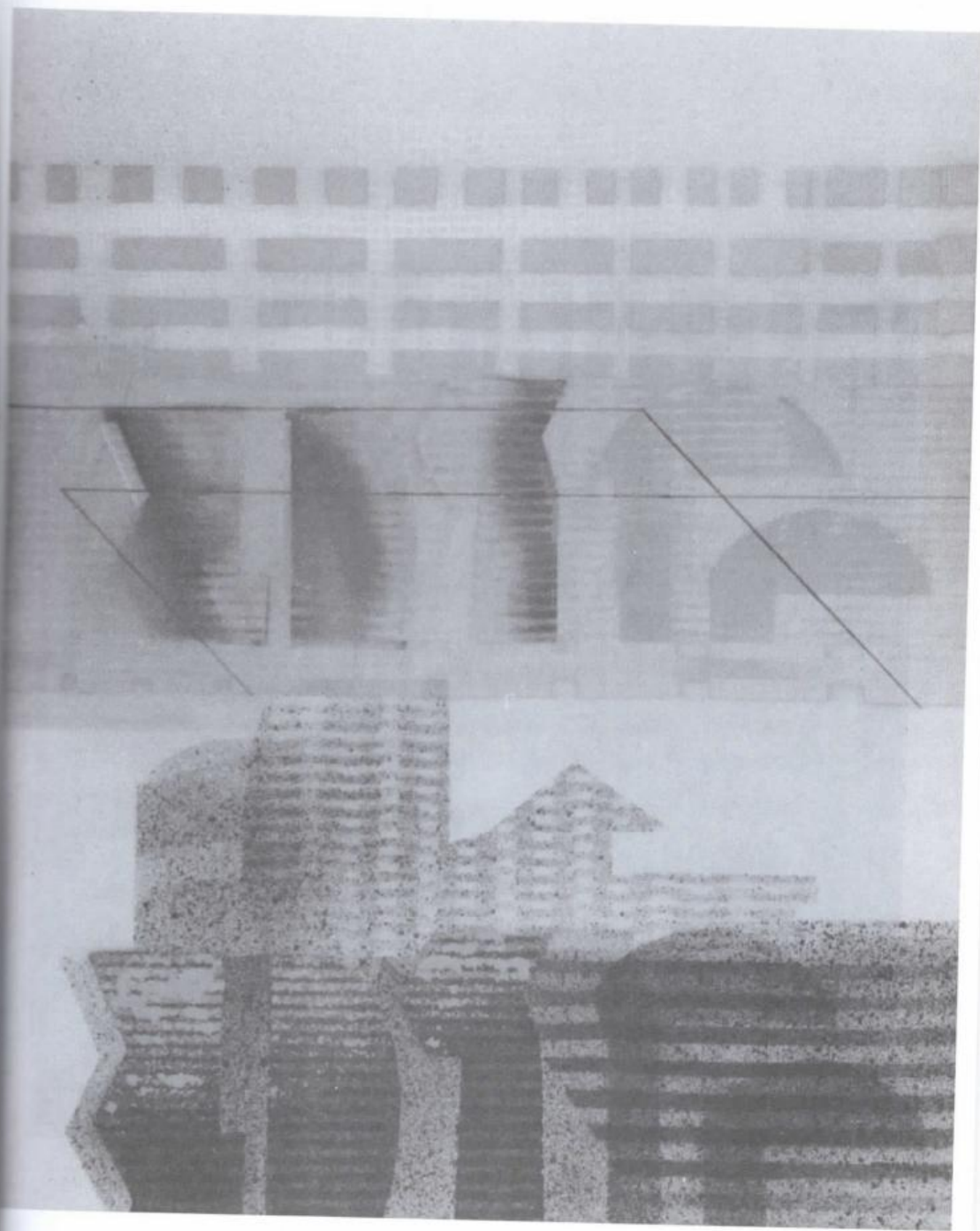


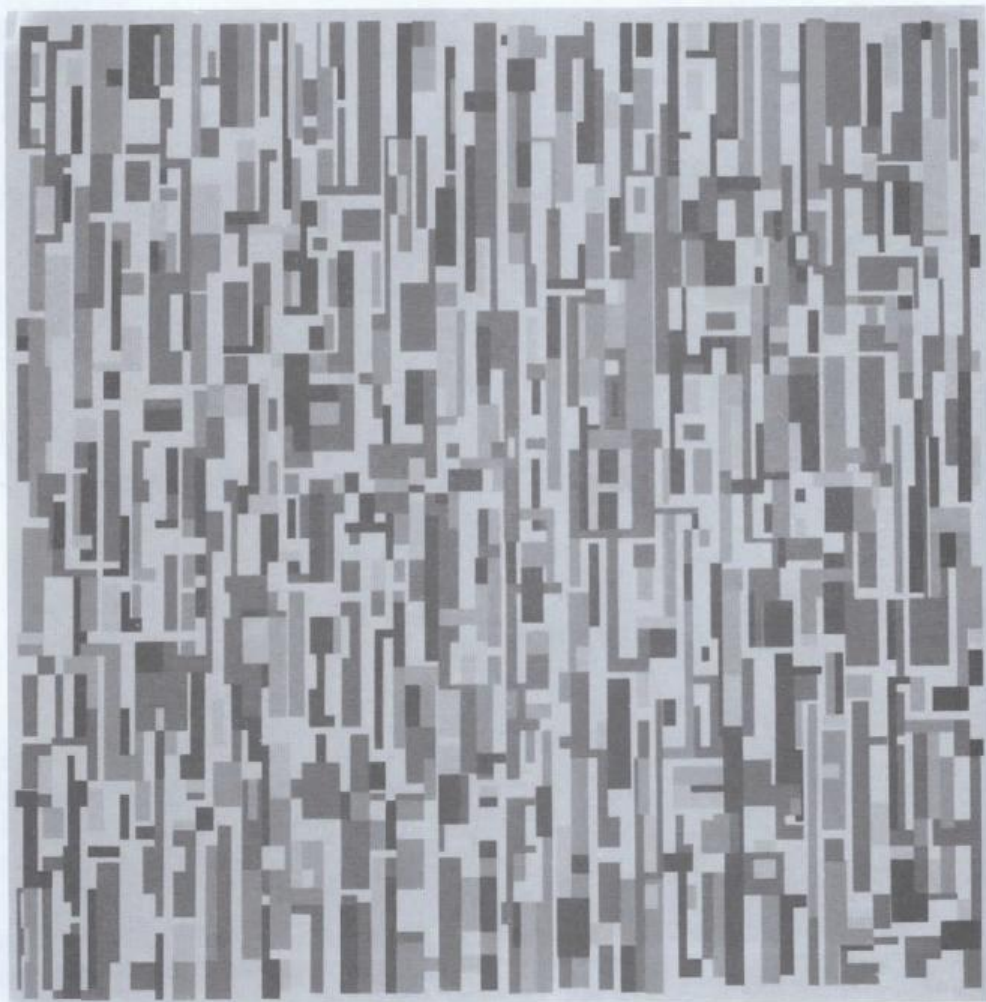
VISION OF CLARE

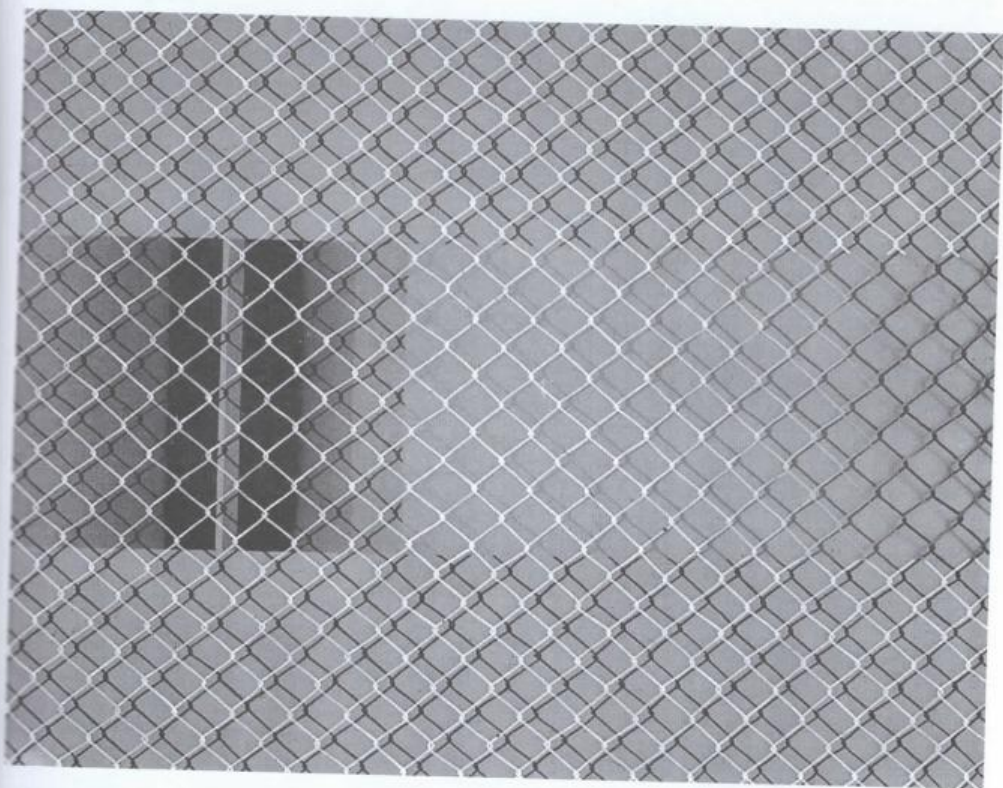


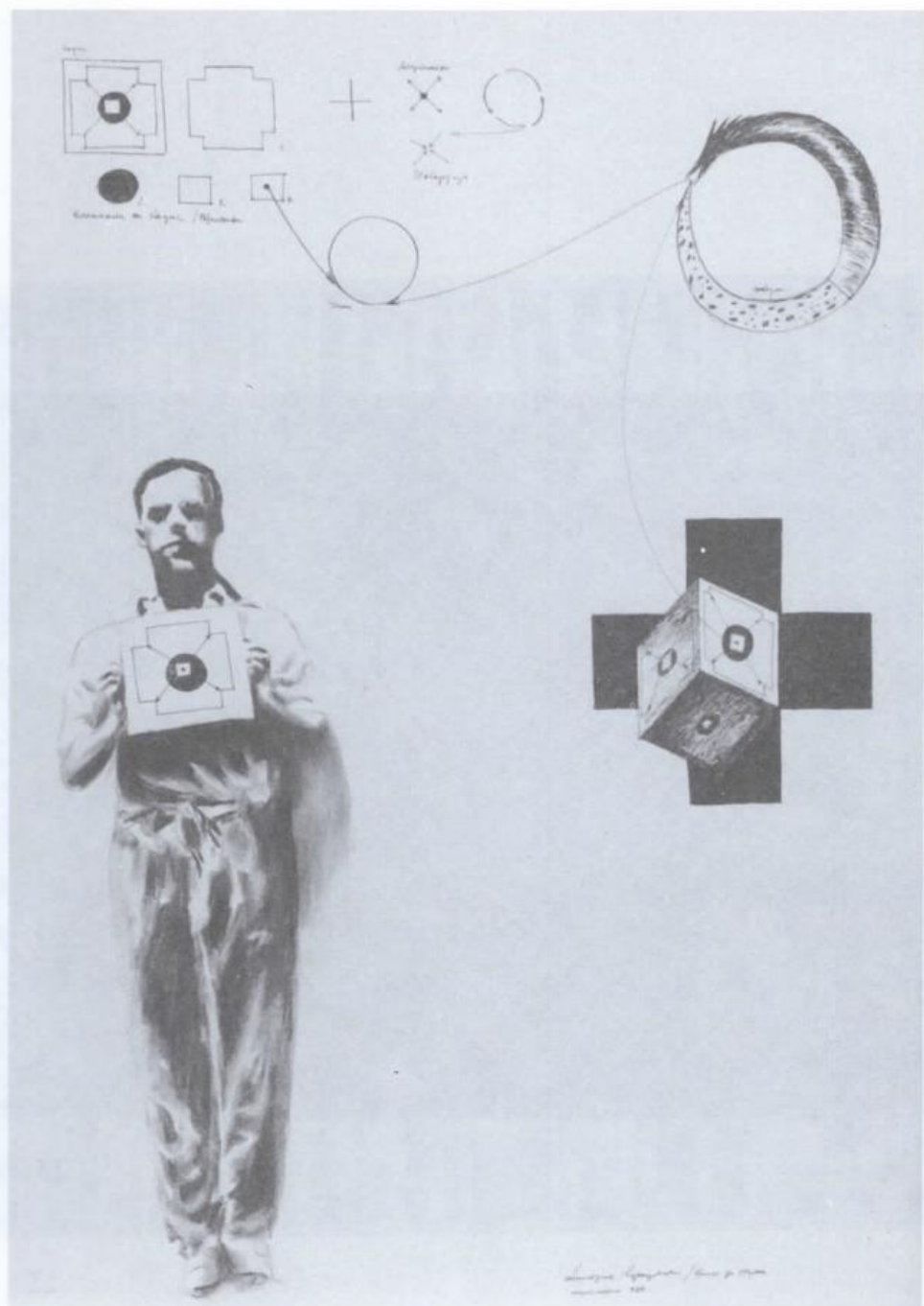




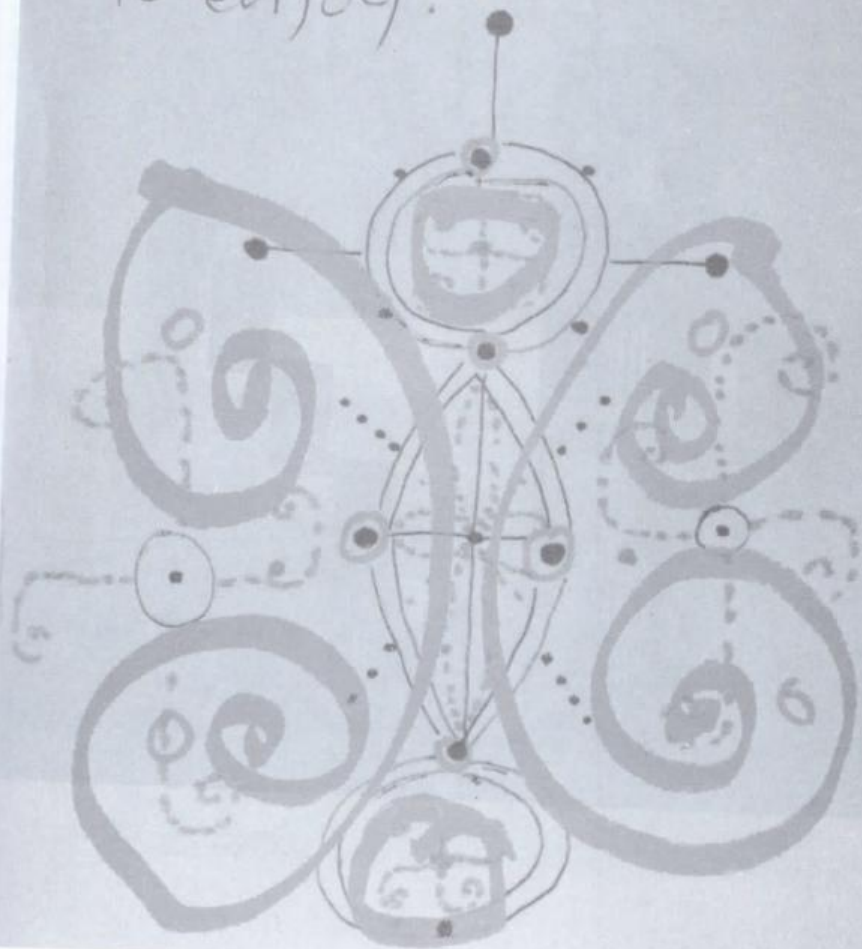


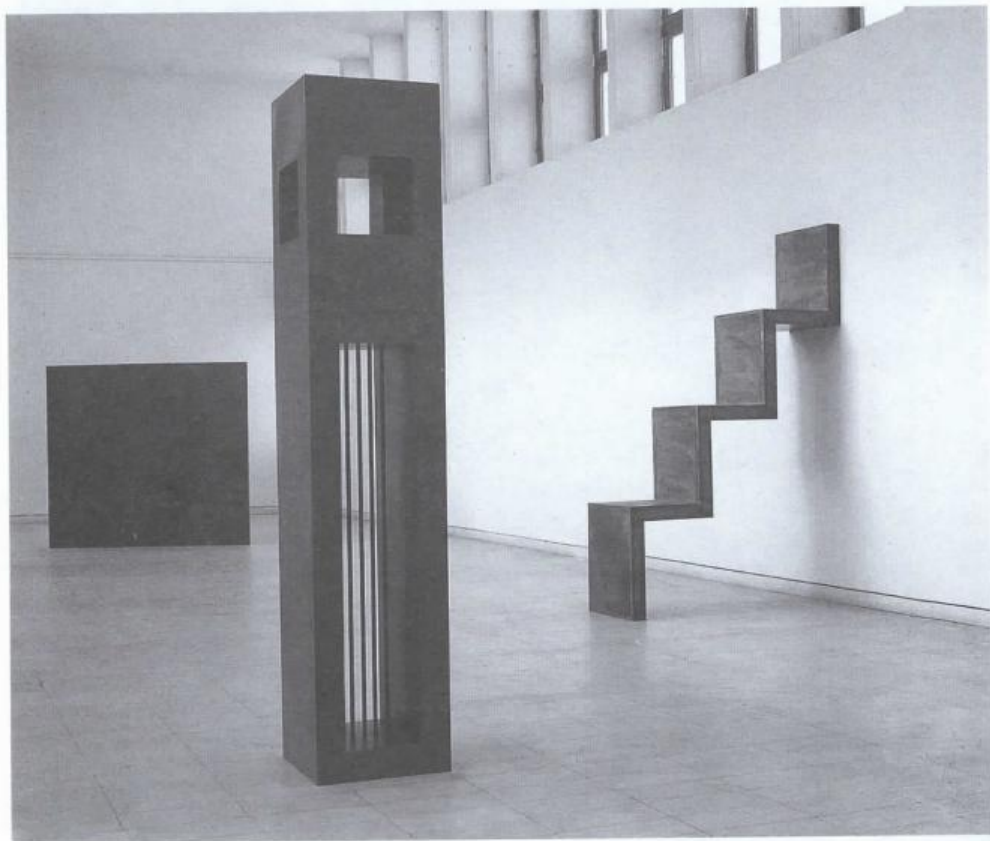


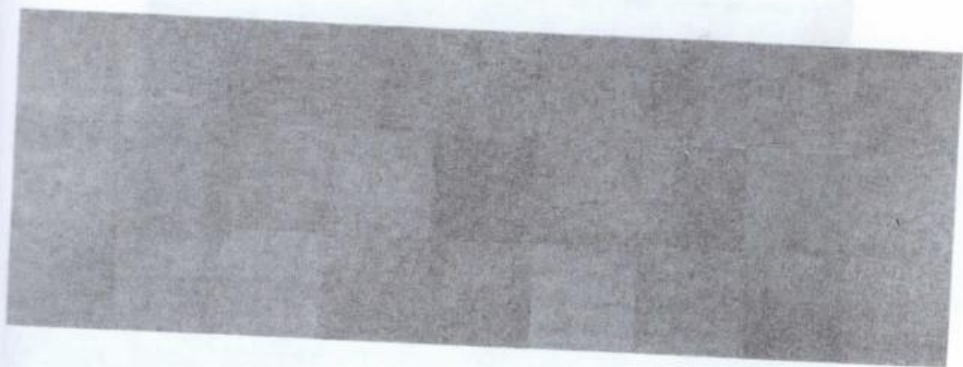


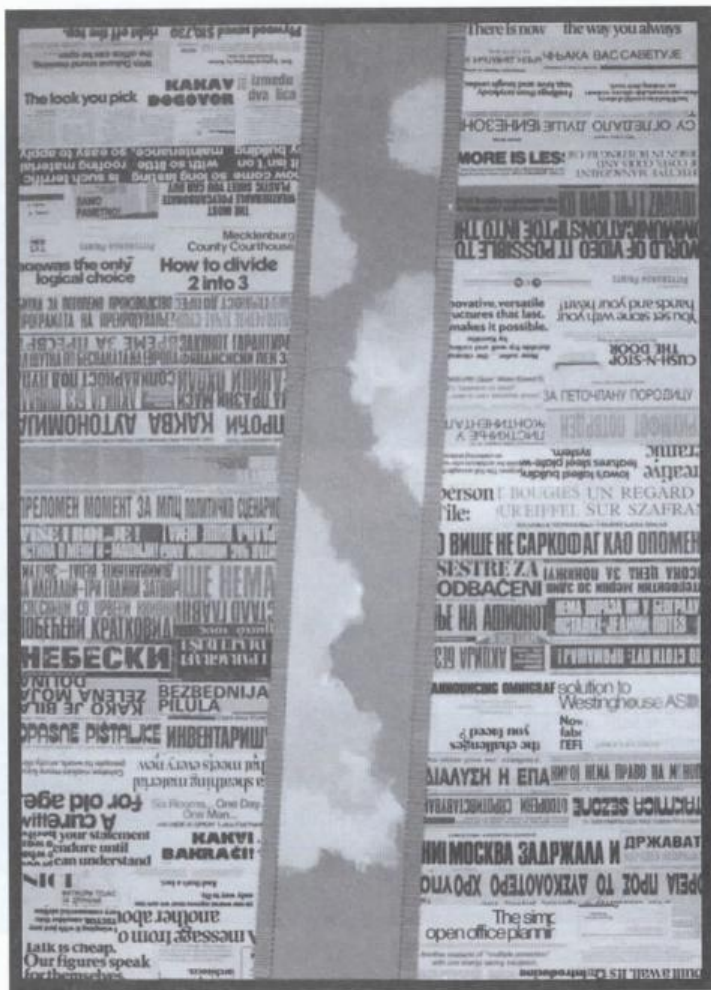


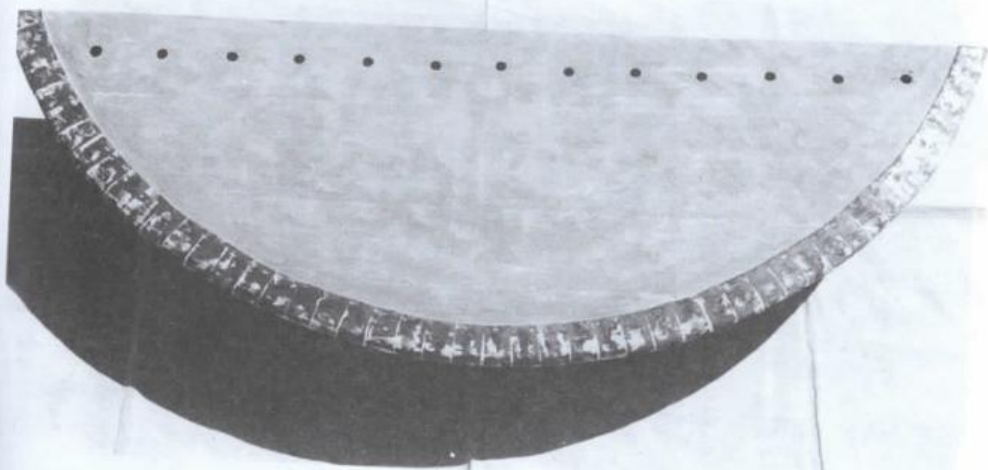
If you can live inside
your Silence-heart
then you can easily
establish your satisfaction
delight for humanity
to enjoy.

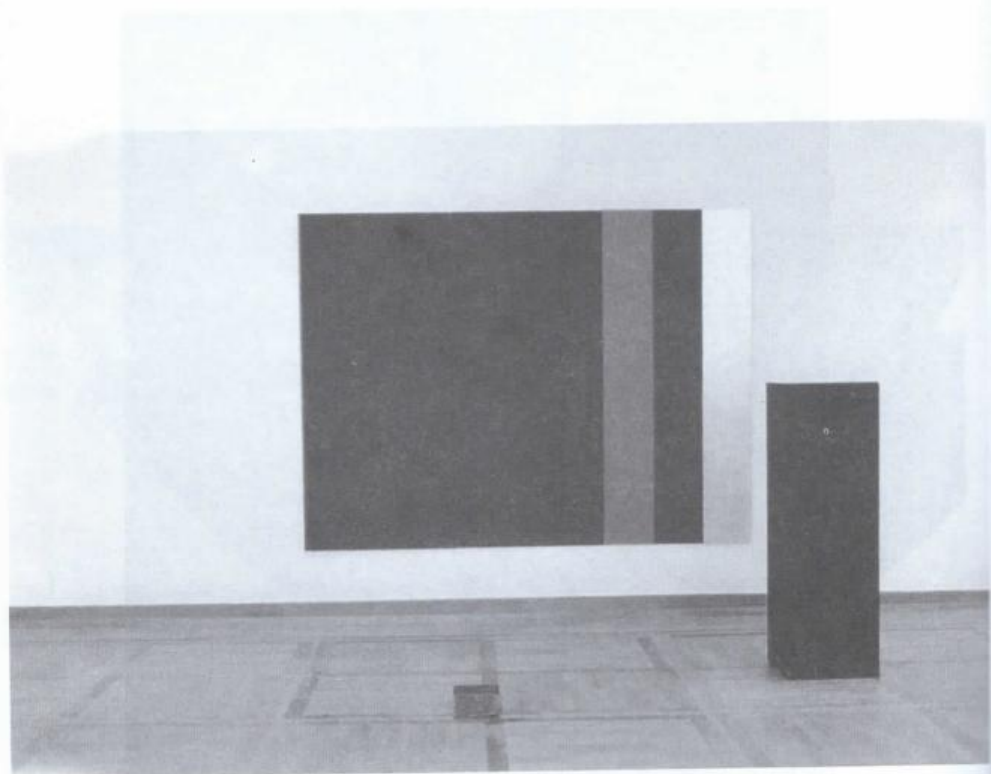




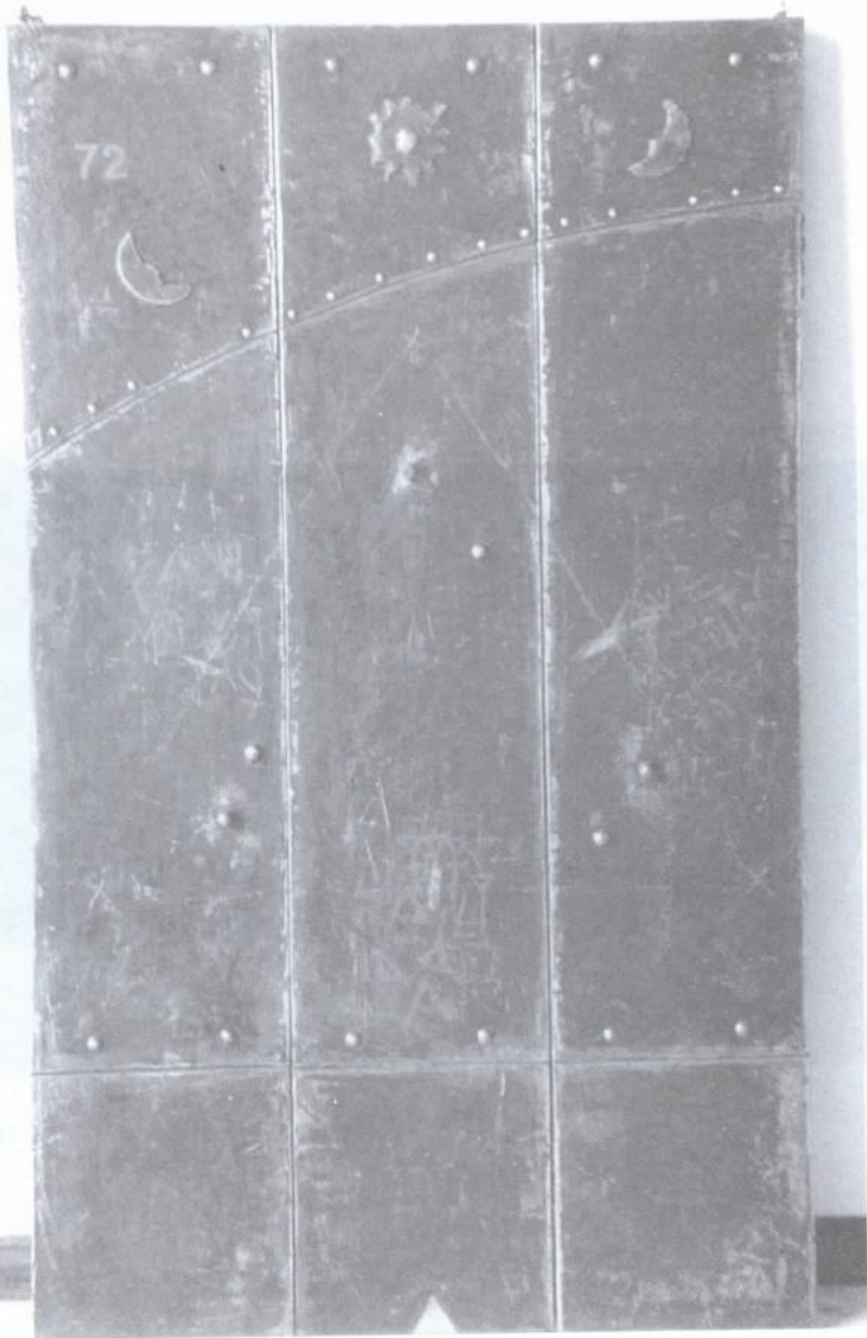












25. Перица Георгиев - Пепси, *Црпез комбинираи со тексти*, инспириран од духовникот Шри Чинмој, 1993.
26. Станко Павлески, *Архитек-
тџони - психопростор I*, 1988,
200 x 220 x 117 см, и *Архитек-
тџон - психофобични II и III*,
1989-1990, 250 x 50 x 50; 250 x 60
x 180 см.
27. Благоја Маневски, *Хрибла*,
1992-1994, молив, хартија на 27
алуминиумски плочи, 199,5 x
599 см.
28. Ванчо Јаков, Од циклусот
*„Меѓу просторџи во една
просторност“ L17*, 1990, масло
и хартија на платно, 130 x 90 см.
29. Славчо Соколовски, *Полу-
софра I*, 1995, масло и одово на
дрво, 14 x 118 x 18 см.
30. Жанета Вангели, *Визија, занес*,
1988-1989, акрилик, злато,
дрво, 270 x 200 см.
31. Јован Шумковски, *Чарџак II*,
1988, масло на платно, дрво,
156 x 255 x 20 см.
32. Данчо Кал'чев, *Пророк* - од
циклусот *„Иџоли“*, 1997, масло
и метал на дрвена плоча.

кои статично, со своите стабилни внатрешни ритми (архитектонски принципи на градење на формата), го артикулираат (како посебни дела или групирани) галерискиот простор (*Црн крал - Сјајна кралица - Проспјор во проспјороти; Изменети материјалности - Четире кубуса - Два идентични сјаја*, 1987); креирање сидни плошни објекти врз кои извршува точно определени засеци и боени и графички интервенции на површината (*Еден слој, слој два, слој два, еден слој...*, 1987). Тоа се три концепции, три проблемски круга, коишто авторот мошне систематски со строг метод ќе ги развива и подоцна. Павлески се концентрира на вообличување геометриски пластични знакови, на геометриска артикулација на обликот во простор (единични или групирани скулптури), обрнувајќи посебно внимание на нивната динамична и статична поставеност, на строгата пропорција и внатрешна логика во вообличувањето. Важен аспект на неговите истражувања е пронаоѓање релација со архитектонскиот простор на галеријата (сидните површини и ентериерот), оние карактеристични ритми на поврзување на доминантните линии и површини. И кога остварува внатрешна тензија на обликот (конструиран од лимени фолии), со динамично освојување на просторот, и кога им дава нагласена архитектонска статичност на скулптурите или, пак, експресивно ги закривува, Павлески го потенцира значењето на внатрешната магична математика на делото и неговата магична енергија во однос на друго дело и во просторот (главно галериски). Уметникот ги иснигува граничните состојби, поставеноста на „динами“ и „архитектони“ во една компактна и отворена форма, што се перципира однадвор, но и однатре, во нивниот *активен принцип*, закривено, плошно (*Асоцијативни конверзации - Круж, позиција III*, 1986, *Аголна сензација - визуелна пирамида*, 1987, *Архитектони - психопроспјор, сензации II*, 1988, *Динами - самоносен стайтички минимум IV; Динами - самоносен стайтички минимум II*, 1989). Авторот е свесен дека „основните геометриски елементи - точка, линија, триаголник, квадрат, круг, го содржат максималниот квантум концептуалистички значења: на т.н. затворен простор (спојот на подот и сидовите - агол; сидот и подот - две плохи под прав агол; таванот и сидот - промена на визурата);

отворен простор, простор кој е определен од самите елементи на композицијата.“ И потоа, за делата „Длабока флека - круг“, „Аголна сензација - визуелна пирамида“, „Оневозможена футуристичка можност“ (1987) ќе забележи дека тие „својата формална структура ја градат во противставување на правоаголникот спрема кругот, триаголникот - аголот, пирамидата; кругот - квадратот; односно со градењето на неочекувана визуелна сензација; изедначување на правоаголникот со кругот, пирамида свртена со врвот кон аголот, оневозможување на ротација на крстот поради заробеноста во квадратот“. Испитувајќи го спојот на сидови и под (агол), сид и под (две плохи под прав агол), таваница и сид (променета визура на претходната можност со нагласка на улогата на силата на тежа) итн., во истиот тој аналитичен рационален дух Павлески забележува: „Кругот го користам од повеќе причини. Извесно време се занимавав со спирала како симбол на бесконечноста, а потоа на неа како дополна го надоврзував кругот, кој е исто една можност на спиралата, а повторно и нејзина спротивност (оти е непроменлив-затворен). Ставајќи го кругот во агол му одбрав најдобра локација - како поради веќе споменатата скулптуралност на аголот, така и поради допирање на три точки кои се негов вертикален статичен услов“ итн. На еден негов начин на скулпторско мислење, Павлески постојано е отворен за нови размисли и за „одмерен спој на формата и содржината или на продуктивноста на строгиот естетизам“. Тој размислува врз основните суштествени компоненти на скулпторското творештво, за креирање на облик во релација со просторот, за специфичните односи на линијата и површината спрема елементите на архитектурата итн.

Во делото на Павлески е вградено искуство, внатрешна содржина, некаде со третман кој алудира на внатрешниот живот на формата, со давање метафорични значења (*Динами - самоносен стилистички минимум I и II*, 1989), некаде со редуцирани зголемени облици, компактни и внатрешно напнати. Скулпторските објекти го освојуваат просторот, воспоставуваат релација со ентериерниот простор и архитектонските површини и форми. Тоа е особено на-

гласено во делата кои се блиски до минималната уметност, до аналитичката логика, до објектноста. Покрај тоа што во нив е нагласена рационалистичката страна, авторот во извесна мера го одбегнува „формалистичкиот култ на имперсоналноста“. Неговите форми се диференцираат на нивната едноставност и на нивната експресија, одејќи од едноставни кубови и правоаголници до комплексни повеќаголници решенија. Нивната функција е вклопување во еден спацијален континуум на човечки сооднос, што придонесува за ритмот во којшто се вклучува оној гледач кој е подготвен да пријде непосредно и отворено кон разновидните сензации и којшто има одредени предзнаења. Содржината на делата е интелектуална, но тоа не е студена елеганција, туку низ пропорциите (и диспропорциите), волумените и плановите без деталзирања се менува просторниот поим со едноставна прогресија на елементите. Уште повеќе, во процесот на креирање настанува своевиден „упадок“ или „трансформација на елементите“, многу неочекувано за овој вид скулптура. Тоа покажува дека Павлески своите дела ги создава со значајка елаборација, но едновременно и со неизвесни детерминации. Тоа се дела на еден логичар, но, исто така, даваат докази за индивидуален сензибилитет, подеднакво магични или, пак, мистификувачки, каде се соединуваат конструктивната техника и вокацијата за монументалното. Односите на закривените, коси и прави површини се усложнуваат, се алтернира надворешното со внатрешниот простор, при што целината добива белези на необичен предмет. Избегната е стилизацијата на дизајнот, значењето на предмет-машина од техничката цивилизација, а наместо тоа е добиен строг пластичен знак, конкретен и магиски, кој оддава магична енергија во однос на другото соседно дело и во целиот простор. (*Динами - самоносен стилистички минимум V*, 1989, *Архитектони - психопростор I*, 1988, *Архитектони - психопобични II и III*, 1989-1990).

Во поновиот циклус дела на Павлески, вертикално но и хоризонтално импостираните „кутии“, низ алтернирање на внатрешниот простор и на надворешната вообличеност, се надоврзуваат на

одуховената, мистична линија на неговата скулптура. Тоа е серијата творби со белези на олтарни или обредни објекти, во кои се кумулирани архаични таинствени енергии. Покрај тоа што се работи за технички високо „дизајнирани“ предмети, сочувана е сугестијата на механоморфен жртвеник, со анимистички белези во една нагласено стилизирана форма (*Архитекциони - обредни III; Сеџилен жртвеник; Фриз и Архитекциони - обредни II и III*, 1991). По повод циклусот скулптури и инсталации од 1993 година Павлески ќе забележи: „...Тишината ја разбираам како присуство, а не како отсуство. Присуство на празнината или во празното. Тишината ја имам како елемент во мислите. Ја чувствувам нејзината просторно-временска димензија, која е иманентна и на скулптурата, а тоа ми е доволно не само да ја пишувам, туку и да ја создавам“. Павлески го проширува пластичниот репертоар создавајќи скулптури-објекти кои, и покрај математичката точност во односите на деловите и целината, не претставуваат студени анонимни дела, туку, напротив, во нив е потенцирана индивидуалната експресија во рамките на неговата уметничка објектност. Неговите конструкции се „затворени“ композиции, дефинирани како апстрактни монументализирани структури-предмети во кои е задржана експресивната тензија меѓу пластичната вообличеност и сугестијата на внатрешниот простор. Скулпторот Станко Павлески ја чувствува оваа просторно-временска димензија на тишината, за која Сузан Зонтаг во огледот „Естетиката на тишината“ забележува: „Култивирањето на метафоричната тишина сугерирана од конвенционално безживотни нешта (како во поп-артот) и создавањето *минимални* форми на кои им недостига емоционален тон и јак избор, е често извор на сила“. Во рамките на „објективната намера“ на Павлески секогаш постои нешто сведено и стилизирано, но никогаш студено и рамнодушно. Тоа се потврдува и во новите проекти, во кои се обработува проблемот на плоштина, на монтирање квадрат во квадрат - метални форми кои се предвидени како плошни релјефи за сидно, но исто така и за просторно поставување.

Делото на Станко Павлески го обележи во втората половина на осумдесеттите години враќањето кон геометриските, конструктивни тенденции во уметноста. Тој покажува завидно ниво на реализација во метал, иновантност и свежина во пристапот, со еден вид пластичен аскетизам како лично искуство кое дојде по создавањето на малку постарата генерација уметници, како што се Глигор Стефанов и Петре Николоски. Нивната „етнолошка инспирација“ е заменета со еден нов вид „техничка инспирација“, која не ги потисна, туку ги вклучи елементите на локалната традиција (обредни белези, жртвеници итн.), како необични нови симболи на новата ера.

Треба да се потсетиме дека *Глигор Стефанов* (1956) креираше скулптура (од слама и други природни материјали) во духот на еден вид „нов футуризам“ со нагласени силни дијагонални композиции, додека во барокните („бушави“) творби (од гранчиња) на *Петре Николоски* (1959) постои една скриена, не толку незабележлива геометриска внатрешна конструкција на секоја композиција.

Најблиску до минимализмот во скулптурата е *Лилјана Ѓузелова* (1935), која создава компактни волумени, но и отворени структури со извесни или нагласени коси форми. Во најновите дела (комбинација на метал и песок) таа го акцентира амбиенталниот распоред на пластичните елементи.

Исмет Рамиќевиќ (1960) креира скулпторски ансамбли чии енергии формираат нов „магиски простор“. Во друг случај го испитува однесувањето на широки темно обоени површини, врз чии правоаголни вертикални форми се менуваат бели форми (во вид на полумесец), во правилни „секвенци“ и алтернации, во контрасти на темно и светло, правилно и закривено (*Објект II*; циклус „*Триерење*“, 1991, заварено железо, дрво, брестал, алуминиум).

СЛИКИ-ОБЈЕКТИ: ФРАГМЕНТАРНОТО И ЗНАКОВНОТО

ОД СРЕДИНАТА на осумдесеттите години се формира нова генерација ликовни уметници (образувани на Факултетот за ликовни уметности во Скопје), кои, излегувајќи од првата експресионистичка фаза, се определија за нов ликовен јазик. Уметниците посегнаа по нови материјали (но, и со класични ликовни средства) и ја изразија својата потреба од редуccionизам, со слободно земање примери од историските авангардни уметнички движења.

Општолошките проблеми поставени од современата уметност - идентитетот на уметноста, на светот и на личноста - се карактеристични и за една група македонски сликари од помладата генерација.

Бладоја Маневски (1957), кој околу средината на осумдесеттите години работеше во духот на експресионистичкото сликарство (интензивен колорит и потег), се определи за апстрактно сликарство како амалгам на монтажа на постапка, геометриска артикулација на површините и контролиран гест, со здржана но и експресивна боја. Во една прилика тој ќе забележи: „Традицијата е битна и затоа ѝ се враќам. Историјата не е за мене само *носталгија-сјомен*, туку трезор на ликовни јазици, како модернистички, така и предмодернистички. Времето и просторот во моите слики имаат свои координати и можни се испреплетувања кои обично не би ги ни претпоставиле. Така се обидувам да изградам еден личен универзум од различни делови. Земени издвоено, сите употребени елементи се препознатливи, но исказот во целина е потполно нов. Неговата динамичност е производ на различноста на сегментите... Така создавам дело кое го наметнува нашето време и искуство. Во тој случај естетската комуникација не настанува преку форми кои се неодвојиви од одредените историски содржини, туку преку структури кои носат најразлични значења“.

Основната замисла на авторот од којашто тргнува се белите површини платно, помали и поголеми „парчиња“ во правоаголни, квадратни форми, како триаголници кои со склопување добиваат правоаголна или квадратна, ромбоидна и повеќаголна целина. Методот на монтажа е проследен со сликање, боене и нахранување на површината со боена структура составена од разни материјали (пигмент и др.)

При тоа, во првите циклуси дела е нагласена пиктуралната структура, значењето на бојата и гестот, кој е контролиран и ги следи основните линии и површини на творбата (*Балкански јагора; Симултан многузвучности; Свезди и рабови*, 1986-1987). Ова е метод на склопување различни форми кои се различно насликани, со различни колористички решенија, на организација на потезите и соодносите меѓу сегментите, како и меѓу сегментите и целината. Во други дела се понагласени спојките меѓу деловите, тие ги определуваат и ги разделуваат деловите на насликаните површини. Во некои од нив е спроведен монохроматски третман раширен низ целата површина, рафинирано бележејќи ги потезите и неодредените знаци во сликарската материја, во нејзината релјефна материја. Светлината има забележлива улога во откривањето и „оживувањето“ на овие дискретни втиснати трагови во сликарската паста. Овие „црни“ платна се обликувани и во целина делуваат знаковно како зголемен „украш“, побудувајќи асоцијации на „мотив од земјата“. Логиката на геометриско монтирање, мошне прецизна и јасна, дозволува претпоставка дека тие можат да се склопат и поинаку, според друга замисла, и повторно да се добие впечаток на цврсто поставена мозаична структура, која се чита како фрагменти групирани во целина (еклектицизам). Оттука цитатноста во овие дела не се разоткрива во својата потполност, туку, пред сè, во фрагменти, алузивно, затоа што е направена нова креација - елементите се поставени во нов ликовен и духовен контекст. Не можат да се одбегнат асоцијации на сликарството на обоено поле, што го промовираа Барнет Нјумен, Ад Рајнхард и другите приврзаници на радикалните „догми“. Концептуалната компонента доминира над икониците и

експресивни факти; овие чисти јазични формулации сведочат за аналитичен природ на нивото на логичен јазик, задржувајќи се на истражувањето на структурните елементи на самата терминологија на уметничкиот јазик. Уметничката активност е сфатена како една специфична и автономна практика. Своите истражувања Маневски ги развива во насока на создавање „минимални“ цртежи, концептуални интервенции врз фотографија на предел и скулптура-објект во простор. Тоа е малку хетерогено, но во секој случај мошне прочистено. Употребениот материјал, начинот на кој е распореден или вообличен (дрво, метал) упатува на рурални мотиви, на предмети со култно-симболични белези и на „тела“ во простор кои имаат необјасливо техничко потекло. Во нови соодноси се поставени разновидни дела како експонати на ѕид или во простор.

Други новици изградени врз искуствата на модерната уметничка традиција внесува и *Јован Шумковски* (1962), кој, почнувајќи од експресивноста на сликата, се задржа на пиктуралното аналитично сликарство остварено како редуцирање на предметното (1986-1987). Асоцијациите на кубистичкото сликарство се краткотрајни, а наместо нив превладува поврзувањето со стилот на „лучизмот“, создаден од Михаил Ларинов во 1911-1912 година, кој подразбира просторни облици настанати со пресечувања на рефлектираните зраци на различни предмети, облици што ги избрала волјата на уметникот. Интересно е да се цитираат некои од основните погледи на „Лучистичкиот манифест“, како што се: „Ја отфрламе индивидуалноста како бесмислена при разгледувањето на уметничкото дело; стил ослободен од конкретни облици, кој постои и се развива во сообразност со ликовните закони; ја признаваме употребливоста на сите стилови за изразување на нашата уметност, стилови вчерашни и денешни; минатото е значаен предмет на посматрање“ итн. Очигледна е сродноста во основните поставки со настојувањата на младите уметници. Во сликите од 1987 година Шумковски ја трансформира, ја раскршува визуелната претстава (предел, доживување) на колористички површини кои имаат различни вредности и линеарна геометриска структура, осмислувана со топли

колористички созвучја (*Лейенки во црвеницајта; ПOMEѓу небојто и тиревајта; Предел со поделена улога; Случај на рекомпонирани планини*, 1987, итн.)

Во тој временски период Шумковски паралелно истражува во подрачјето на слики-објекти, на конструкции кои се закачуваат со жица на видна површина. Сега сме пред друг пример на преземање, на создавање според одреден историски пример, и тоа повторно од руската авангарда. Во објектите од 1986-1987 го препознаваме примерот на апстрактните конструкции на Владимир Татлин од 1915 година (изработени според примерот на Пикасо од 1913), кои го обликуваат и го вклучуваат реалниот простор во своите отворени пластични структури. Уште тогаш е воспоставена нова „култура на материјалот“ од којшто се создадени објекти-релјефи со тактилни својства и геометриска испрекршена структура. Овие карактеристики важат и за делата на Шумковски, кој покажа други можности на компомирање и рекомпомирање на составните елементи: насликано платно и пластична структура која има двојна улога - како рамка која остварува сооднос со платното и како отворена пластична структура која кореспондира со видната површина. Во едни дела акцентот паѓа врз насликаната (монохромна) површина, а во други се пронаоѓа рамнотежа, а поретко превладува пластичната геометриска структура. Прашањето на директно преземање и тука не треба да се сфати во буквална смисла на зборот, туку како усвојување на еден сроден метод на градење на делото, на размислување врз пластичните факти. Во една прилика Јован Шумковски забележува: „Контемплативно врзан со конструктивистичко-дадаистичките експерименти, а интимно определен и за работа со повеќеструктурен материјал, се обидов да ги доведам во контекст формата и алегоријата на некои готови предмети, сликарски и несликарски медиуми. *Бесконечниот мрачен сивољб насјрема дволичниот бело; Нејрисусјвојто на сиволејнајта полица насјрема белиот ромб.* Сипа коцка, мрежа, жица - конструктивистички елементи - се продлабочени со алегориско значење, кое ги става во нови констелации“ (ова мислење, како и претходните од

Станко Павлески и на Благоја Маневски, се објавени во каталогот за изложбата: *14. Bienale mladih jugoslavenskih umjetnika*, Moderna galerija Rijeka, lipanj-rujan 1987).

Сликите-објекти на Шумковски се замислени како сидни релјефни композиции составени од два мотиви, два комплементарни планови: насликан дел и пластичен дел. Во првиот, бојата е панесувана воедначено по целата површина во згаснат регистар земјени тонови, а во вториот рамката е назначена, но и разновидно обликувана - низ испрекршени површини. Остварен е дијалог меѓу рамната површина и релјефните отворени структури, меѓу овие и со сидната површина. Сликите-објекти се дефинирани низ тој пластичен контрапункт, кој се осмислува низ разни визури, а секоја од нив се стреми да биде „онаа вистинската“. Постапката на авторот е конструктивна (во техничка и естетска смисла) и овозможува составување во целини во кои превладува правоаголната основа, но и со неочекувани решенија базирани врз еден вид „логични парадокси“. Тоа им обезбедува на делата разиграност, но сепак во рамките на една строга вообличеност. Шумковски зема делови од разграден мебел и, задржувајќи ја нивната фактура и облик (во делови), од нив креира нови ликовни состави, кои се промислувани на еден карактеристичен пост-модерен начин (од серијата мали и големи дела: *Вертикален објект*, 1988, *Сандак*, 1989, итн.). Од една страна препознаваме решенија поттикнати од модерната уметничка историја, од друга страна користење елементи (тактилни и присутни) што му припаѓаат на еден непосреден (интимен) амбиент, а од трета страна креација која се реализира на еден современ начин. Во поновите дела формата е поедноставна и посмирена, монохромна и минималистичка, како слики-објекти во коишто рамката е продолжение на насликаната површина, органски слеана со неа (користени се материјалите: дрво, песок, масло, бакарна жица). Тоа се целини, самодоволни творби кои опстојуваат со својот поедноставен знак, во неекспресивни тишини, речиси анонимно.

Кољо Мишев (1960) создава дела, всушност слики-објекти, кои се изведени во пигмент со маслен или акриличен медиум врз

платно или хартија, почнувајќи од втората половина на осумдесеттите до денес. Тие, според основните белези, им припаѓаат на минималистички слики-објекти, во кои е нагласена придушена монохромност со закривени површини и рабови на делата. Целината делува тактилно, како согорена енергија на топло обоени (нахранети со боја) површини на кои затреперува некој посветло обоен, наизглед хаотичен потег. Тоа е кружна подвижна светлосна маса (окер-кафева), еден вид исполнета празнина, фатена во рамките на една „мека“ геометричност и „мека“ мисла (*Слика XXXV*, 1990, *Слика XLII*, 1991-1992). Тоа се своевидни „знаци на душата“, фрагментирани, поместени, отсутни.

Славчо Соколовски (1958) е претставник на лирски доживеана „мека“ геометрија, којашто инсистира на вообличување на една актуална психичка состојба. Тој понуди ново чувствување и ново значење на триаголникот и на правоаголникот, што значи напрегнато барање на поента, потпора врз „конструктивниот идеалитет“ на овие геометриски ликови. Може да се говори за „мека“ мисла, но и за „геометриска аура“, во контекстот на личната емоционална вредност, за трагање во еден нов простор на апстрактното, предзнаковното и знаковното вообличување. Неговата концепција се развива од потврда кон посуптилизирана слика, изведена во кобинирани техника (платно, боја, олово, газа и др.), при што контурите и линиите се означени со материјалите и боените вредности (*циклусот Едра на хоризонтот*, 1988, *Присланишна беда*, 1989, *Слики со оловна рамка*, 1989, *Крстови*, 1992). Концептуалното кај Соколовски е поврзано со суптилизирање на материјата и на формата, со внесување патина, ново значење на белата обоеност, една тивка молска fuga, со едно ново барање на средиште, згуснување на празнината.

Ванчо Јаков (1964) во последните неколку години спроведе редуцирање на предметот, негова стилизација до оној степен кога можеше да отпочне со посамостојни ликовни промислувања. Предметот - тоа е најчесто *предел* - не ги загуби препознатливите контури, блиските колористички односи и карактеристичната син-

тетизирана иконика. Младиот сликар сакаше да го опеобичи пределот и затоа почна да го мултиплицира, да го расчленува и кадрира, давајќи му доза на концептуализираност. Некаде цртаната структура се ослободуваше од рамките, раширувајќи се по целата површина, губејќи ги острите контури. Тогаш се јави потребата од вклучување на коректив, елемент кој требаше да ја „стегне“ ослободената, методично градена структура. Се појави внатрешна *конструкција*, но и јасно дефинирани вертикални и хоризонтални форми, со суптилна градација. Сликарот ги испитуваше односите на едноставните форми и нивното хроматско сообразување, постепено внесувајќи ромбоидни форми на платното и нови материјали.

Ванчо Јаков посегна по еден мошне карактеристичен дел од непосредната стварност: по весниците и списанијата. Тие го привлекоа, пред сè, со својата материјалност, визуелност или графизам, кој произлегува од разните типови букви, користејќи и делови од фотографии. Црно-белите површини од весниците се во контрапункт со боените делови на пределот, чија мошне стилизирана обопштена препознатливост се потенцира и со апстрактната „конкретност“ на исечоците. Просторот го сочинуваат два плана, кои ја почитуваат површината на платното, како два иконички и семантички слоја - колажирана црно-бела структура која е во разни соодноси со боената „партија“ на пределот, која оди во вертикала или се појавува во разни геометриски прекршувања. Опозицијата на „живо“ и „неживо“, насликано и материјално добива урамнотежени вредности, еден вид меѓупростор со доближени планови. Впрочем, овој циклус на слики има заеднички наслов „*Меѓупроспорои во една проспороност*“. Сликарот ја чувствува исполнетоста на просторот околу нас - не само во урбаната средина, туку и во пејзажите - доживувајќи го тоа како психолошки наметливо присуство. Тој понудува свое решение - со креирање на еден редуциран простор ослободен од детали. Сликата е хармонично исполнета со грижливо обработени површини, насликани и „монтажирани“. Тоа се две постапки, две техники, како две структури кои се подеднакво грижливо обработени, но кои се осмислени со една заедничка „есте-

тичноста“. Тука нема случајности, секој дел е промислуван и сообразуван во една целина, низ строги ритми на хоризонтални и вертикални линии, закосени површини, кои го оформуваат затвореното поле на изразот. Ванчо Јаков создава свој вид на „материјална слика“ со определена хармоничност на значењата, што му причинува посебно творечко задоволство. Со најновиот циклус слики тој спроведува истражување на сопствениот ликовен јазик, во којшто се вградени елементи кои носат белези на историски асоцијации (кубизам, енформел, геометриска апстракција и др.), потоа на стекнати практични знаења, како и посебен ритам и полиња на значење. Тоа го потврдува и со циклусите слики кои имаат заеднички називи „*Нашито сакан простор*“ (1993), „*Хоризонти*“ (1993-1994) и „*Крсти*“ (1994). Сликата добива нова конкретност со користењето на различни материјали, со извесната релјефност и белезите на објектност. Во нив е потенциран контрапунктот на материјалите и фактурата, на формата и бојата, со истакнување на психолошката притеснетост и еколошката загриженост. Се јавува мотивот на *крсти*, којшто за уметникот претставува иделна форма и можност да го изрази своето религиозно чувство. Со таквите содржини овој сликар се приклучува кон групата помлади автори кои го сочинуваат значителниот дел од процесот на враќање кон рационалните структури во ликовната уметност.

Димитрие Дурацовски (1952) на покласичен начин ја соопшти (како сликар и раскажувач) својата опсесивна определба за надреално-фантастичниот свет, обновувајќи го дијалогот со харизматската личност на сликарот Леонид Шејка, навлегувајќи во подрачјето на езотеричното и магиското, на духовната преобразба (*Кадис; Мебиусовата линија; цртежи од циклусот Opera diaboli*, 1984, *Крсти за Шејка*, 1987). Тој го обнови дијалогот со некои појави од модерната авангарда (Малевич и др.).

Венко Цветков (1955) сликата ја разбира како кадрирање на фрагмент од карактеристичен мотив, избирајќи ги оние од својата земја - дел од некој ентериер или градба, дел од природата (чишто изглед и конфигурација ги препознаваме како наши и блиски) и

слично. Тој строго концептуално го развива фрагментот како „слика во слика“, со геометриски правилен распоред на потезите и елементите на мотивот. Во таа смисла ќе забележи: „Јас го оспорувам миметичкото разбирање на уметничкото дело, како и било каков обид на реституција на вистината во сликата“. Веушност, тој е испириран од размислувањето на Жак Дерида: „Постапката на деконструкција суштински се разликува од аналитичката работа во смисла на идентификување на скриените претпоставки или импликации. Желбата за такви идентификации и реституции, кои секогаш се испоставуваат како субјективни проекции на интерпретаторот, во крајна линија се чин на насилство“. Покрај сликите и цртежите изведени во комбинирана техника во 1992-1993 година, Цветков реализира и дваесетминутен видео-проект „Фрагменти“, каде што во тој медиум се динамизираат предложените структури.

Перица Георгиев (1957) негува реалистично-фантастично сликарство коешто, согласно со неговото спиритуално искуство, станува на свој начин возбудливо. Тој како да ја остварува во своето дело замислата на Паул Кле за потребата од визуелизирање на „посветените визији“. Во делата на Георгиев се развиваат, низ своевидна асоцијативна поетика на фрагментот, спонтани „раскази на чудесното“ во потрага по „средиштето“, еден вид „света геометрија“, како воведување на духовна димензија во уметноста со јазикот на архетипски форми. Кај овој автор се јавила силна внатрешна потреба за наоѓање цврсто духовно упориште, противставено на лабавиот систем на вредности на современиот свет. Оттука карактеристичниот свет „од фантазијата“, трансцендирање на реалноста ослободена од секоја формална стега.

Данчо Калчев (1957) воспоставува нов дијалог со традицијата, со старата и со современата уметност, користејќи ги на еден мошне култивиран начин символите, знаците, буквите и броевите како белези на различни културни и цивилизациски слоеви. Тој пронаоѓа патинирана супстанција на времињата, солидна основа, во вид на неоенформелна структура врз која се втиснати трагите на „детски испишани“ триаголници, правоаголници, геометриски форми, од

кои е изградена и композирана сликата (масло, дрво, бакар, алуминиум врз дрвени плочи - серија *Слики*, 1993-1994, итн.).

Зоран Малиновски (1958) во серија слики и цртежи ја разработува темата на полжав, поставувајќи го тој совршен и енигматичен облик во разни ликовни контексти. Во последниве неколку години изработи цртежи во кои основна тема е триаголникот и неговото збогатување со нови концептуални содржини.

СЛИКАРСКИ МИНИМАЛИЗАМ

ВО ОСУМДЕСЕТТИТЕ ГОДИНИ повторно се вратија геометризмот и минимализмот како автентична современа тенденција, но истовремено и како реакција на развиениот субјективизам на „новата слика“ и на неоекспресионистичките тенденции. Акцентот се фрли врз посложени решенија, со поврзување на рационалното и лирското и афирмирање на посебната онтолошка димензија на ликовното дело. Геометриското, монохромното и минимализмот стана обележје на новата епоха. При тоа треба да се има предвид дека се поместија границите меѓу ликовните медиуми, дојде до мешање и хибридни остварувања кога пиктуралното поприми белези на опросторена слика, релјеф и скулптура и слично. Радикално е променет односот спрема конститутивните елементи на ликовното дело, како што се материјалот-масата и просторот во скулптурата итн. Во сликарството се забележува преземање на елементи - користејќи ги слободно и во нов контекст - од историската авангарда (неопластицизам, супрематизам и др.), од минималистичката скулптура од шесеттите и седумдесеттите години, од примарното или аналитичко сликарство од седумдесеттите итн. Острите рабови, правоаголните решенија, конструктивното, широко монохромно обоените површини, геометриски компактните форми, воздржаните формални карактеристики се знак за препознавање, особено од средината на осумдесеттите. Сликарството и скулптурата го усвојуваат ставот дека содржината на формата е во неа самата, таа е самодоволна, самовоспоставувачка, *авторереференцијална*. Во овие дела се брише предметната референција, а наместо неа се афирмира минимализмот, математичкото резонирање и концептуалното. На тој начин се промени ставот и значењето спрема поимот *естетиско задоволство*, кое доби нови чувствени содржини.

Токму таа чувственост и експресивност прават овие дела на поедноставени форми, некаде компонирани и во серии и шематично, да не делуваат како програмирана уметност, иако содржат

повторување и карактеристична прецизност. Геометриската правилност за македонскиот уметник значи задржување на цврстината, но и создавање некакви „формални неочекуваности“, како и побарувани конструктивни „грешки“. Кај нив има сериозност но и ироничност, пресметаност, но и некаква контролирана незаузданост.

Ристио Калчевски (1933-1989) е уметник чие дело го препознаваме според карактеристичниот спој на рационалното и емоционалното, на мошне дисциплинирана постапка и сензибилно проткајување на секој дел од сликата, на нејзиното лирско осмислување, на мислата и интуицијата. Тој е уметник на одмереност и хармоничност, допирајќи ја често границата на добро „дизајнирана“ ликовна творба. Тој доследно во својот творечки век ќе развива своја лична варијанта на апстрактното сликарство (енформелно, лирско, геометриско), почнувајќи од првите авангардни пробиви од почетокот на шеесеттите години. Во чистата пластична концепција на Калчевски се вградени извесни филтрирани асоцијативни алузивни содржини на пределот на својата земја. Неговите слики, особено од 1983 година натаму, стануваат „сензибилен простор“ во кој се развива вибрантна пиктурална површина со фино обработен импасто и врежани боени „линии на струење“, кои се рашируваат во одмерен ритам низ целата површина (*Слика 43-83; Слика 44-83, 1983, и др.*). Ликовната концепција е базирана врз автономните вредности на бојата, бо чија структура се втиснати некакви хиероглифски форми кои се рашируваат по целата површина на сликата, некаде назначувајќи го рамот на сликата, а често дозволувајќи сугестија на продолжување надвор од нејзината рамка. Сликаарскиот приод е аналитичен и строг (потсетувајќи на постимпресионистите), граден врз сликарска материја чија треперливост е создадена низ деликатно проткајување на линеарната и на пиктуралната структура, којашто има различни колористични вредности. Колористичкото ткаење најчесто сублимира во доминантен хроматизам (бело, жолто, црно, црвено, кафеаво), што е во сообразност со калиграфската минуциозна обработка на пиктуралниот релјеф.

Сликарството на Калчевски промовира ред и дисциплина, контролирана емоција, строго вообличување на знаци втопени во основната структура на сликата, струење на енергии кои ја претпочитаат тишината како своја интровертна содржина. Редукционизмот не го укинува лиризмот, ниту, пак, естетското доживување кое се базира врз некои искуства на модерната уметничка традиција, врз еден вид геометриска лирска апстракција. На тој начин сликарството на Калчевски само се доближи до границата на минимализмот, што нема да ја премине. Таа задача им припадна на помладите уметници, кои ќе ја остварат секој на свој начин.

Во делото на *Драѓан Пејковиќ* (1952) згаснуваат последните „искри на трансценденцијата“ во рамките на еден естетски минимализам осмислуван како априорен избор и став на авторот. Гестот е контролиран, испразнет од емоции, а бојата во блиските колористички вредности стреми кон монохромност. Тоа се, начелно, истородни зафати кои воедначено се пренесуваат од горната на долната гранична зона на сликаното поле. Тоа е ново искуство на монохромни површини, коешто ги обновува можностите за специфичен приод кон самиот чин на сликање. Се работи за еден вид сликарство за сликарство, елементарно и самодоволно (тавтологија), кое ја брише функцијата на експресијата, било каква симболична или метафорична осмисленост, со пробив кон самата сушност на сликарскиот процес. Платната на овој сликар се ослободени од претставувачка, евокативна или интенционална надградба, а бојата нема никаква метафорична или просторна сугестија (ако се изостават сликите-објекти од средината на седумдесеттите и особено од осумдесеттите години). Тие се геометриски конципирани, распоредени како хроматски знаци во просторот. Нагласена е примарноста и елементарноста на употребените сликарски средства, начинот на којшто се изведени сликите. Во некои дела се понагласени неодредени знаковни форми, подеднакво распоредени, во други потезите се повлечени пред монохромната структура, која воедначено е организирана во геометрискиот формат на сликата. Станува збор за редуциран репертоар на интервенции, без морфолошка надградба,

што „делува првенствено на планот на систематската анализа на сопствените составни делови, што значи претежно на структуралистичко рамниште“, вели Филиберто Мена кога врши дистинкција меѓу *picture* и *painting*. Сликата настанува во процесот на логични поместувања и средба на еден валер со друг, без видливи траги на случајното. Непосредната сликарска обработка го доближува сликарството на Петковиќ до примарното аналитичко сликарство од седумдесеттите години, а преку него и со постсликарската апстракција на Луис Морис, Ноланд, Стела, Кели или Олитски. Џон Греам, теоретичар на минимализмот, забележува: „Минимализмот е редуцирање на сликарството до минимум состојки заради откривање на неговите битни, логични одредувања во процесот на апстрахирање. Сликата почнува со чисто, еднолично платно и ако некој работи во недоглед, тоа го враќа на планот на едноличната површина, но го збогатува со процесот на искуствата“. Ликовната концепција на Драган Петковиќ се засновува врз такви својства на бојата и гестот (*Ширење на виолетовојто; Формирање на синојто*, 1981, *Комплементарност* 7, 1981-1982, *Структури*, 1987, и др.).

Велџо Ташовски (1949) од 1976 година работи на циклусот „Мрежи“, слики кои ги разрешува во разни материјали и со различен приод до најново време. Тие се, всушност, јасен показ за едно сликарство на дисциплиниран приод и математичка мисла, на еден строг и конструктивен начин на градење и вообличување на идејата. Авторот избира конкретни, препознатливи елементи што ги става во контекст на апстрактната ликовна структура. Тоа се, главно, два плана, две доближени структури на правоаголна „рам конструкција“ и на мрежа (асоцијација на жичена ограда) со рамномерно распоредени ромбоидни форми. Тука не се работи за процес на „апстрахирање“ на предметот (каков што е случајот со историската апстракција), туку за априорен избор на стандардизиран модул, кој во себе содржи извесен предметен рефлекс, како дел на еден пластичен систем на пречистена конструктивна организација. Се работи за елементарни геометриски форми организирани во низи, во правилно систематизирани целини, кои меѓутоа не навлегуваат

во подрачјето на програмираната и гешталтичка уметност, како облици кои би навестувале еден вид автоматизирана изведба, нејзина механизација. Тоа значи дека априорно претпоставената геометриска морфологија не го исклучува, туку, напротив, остварува извесен спој на субјективното и конструктивното, на рационалното и емоционалното, во нивните значително смирени импулси. Ташовски го испитува чувствителниот начин на функционирање на спрегата на правоаголната и ромбоидната форма, со тонските нијансирања. Тој крајно прецизно распоредува подеднакви форми диференцирани според логиката на големото во коешто е опфатено малото со исто така строго одредени боени градации (*Мрежа I; Мрежа II, 1976, Мрежа 3 и Мрежа 4, 1978, Мрежа 6 и Мрежа 7, 1979, Композиција А; Композиција Б, 1981*).

Во подоцнежните периоди тој ја варира својата основна концепција, поставувајќи ја мрежата (*конкретниот* аспект) во преден план, а во втор план сенките, со повеќе или помалку јасни контури, како *илузија* на просторност. Првиот план, во некои дела, станува втор, зад кој има и трет план, создавајќи проткајување што ѝ дава доминантна прочистеност и апстрактност на композицијата. Ако мрежата делува како дел од некоја поголема мрежа која се раширува и надвор од платното, тогаш „сенките“ или, пак, други геометриски мотиви со меки контури (некаде интензивно обоени) се фокусирани кон средината, така што е создадена тензија на динамичниот и статичниот мотив. Употребените материјали (платно, свила, спреј итн.), распоредот на основните елементи (точка и линија), на геометриските форми (квадрат, правоаголник, ромбоид итн.) според строги правила, заедно со уделот на светлината и аголот на посматрање, ги прават овие понови творби на Ташовски концептуални, ослободени од емоција, што значи објективизирани претстави. Тоа се одмерени, добро дизајнирани творби кои ја допираат деликатната, нејасна граница меѓу „конкретното“ и „апстрактното“, меѓу рационалното и лирското (*Слика II; Слика 7; Слика 16, 1992; Слика 24, 1993, итн.*).

Геометријата е во основата и на ликовните истражувања на *Анџони Мазневски* (1963), кој тргнува од сликата на телевизискиот екран или од други мотиви од современата иконосфера за да развие композиција од едноставни и читливи елементи. Неговите решенија некогаш се блиски до поп-артизмот, до системот на сериско претставување (*ТВ шесѝ I*, 1990, и др.). Еве како размислува самиот автор: „Еден артифициелен модел (ТВ) се пренесува во друг модел (сликарски) - ликовни знаци со метајазичен карактер на тој процес: симетрија, повторувања, строго технички дефиниран карактер на сликата, аперсонален однос: поништување на експресијата и на личноста на уметникот носи одредена концептуалистичка порака; некои попартистички начела: однос спрема популарна слика, медиумски податок кој преку различни интерпретации може да иронизира - дистанца од појавата на истрошеност на сликата; прашање на темпоралност, постапка со која се пренесува готова парадигма под-разбира и временски процес на реализација. Бидејќи ТВ тест сликата, како и шаховското поле, ги пресликувам на класичен начин (употребувајќи маслени бои и четка), значи клучен е моментот на мануелноста, што во овој случај не е неопходна; или, ако на ТВ тест сликата ѝ ја одземеме примарната функција, и ако ја посматраме како шарено поле, учинок може да биде игра на чисти геометриски форми, односно естетски прифатлив факт“.

ГЕОМЕТРИЗАЦИЈА НА ФОРМАТА

ТРЕБА ДА СЕ УКАЖЕ на неколку примери на внатрешна геометрија, но таква којашто се чита на површината, според видливите формални обележја. *Танас Луловски* (1940) создава композиции со забележлива концентрација и речиси математичка точност во распоредот на елементите, концептуално строго и поетски одуховено. *Вангел Наумовски* (1924) создаде фантастично сликарство, во кое основен конститутивен елемент е кружната и елипсоидна форма, најчесто со стилизирани органски белези. *Трајче Јанчевски* (1928) го потенцира магичниот ефект со напнатоста на стилизираната крута фигурација. *Миле Корубин* (во периодот 1972-1974) создаде слики во духот на геометриската апстракција и асоцијативното сликарство, некаде со симболични назначувања на бојата или, пак, со јасно вообличување на фолклорни мотиви. *Таки Павловски* (1939) линеарно (со мекост на геометриските линии и површини), а некаде со назначување на триаголна форма и др.) го одредува просторот на сликата, имагинарниот (неодредено урбан) простор, кадриран наизглед спонтано со извесно „лесно таинство“.

Од почетокот на осумдесеттите години бележиме неколку интересни примери на геометриска апстракција, од нејзиниот чувствен, но и радикален вид. Тие имаат некои заеднички белези и покрај тоа што се настанати во разни временски периоди, од уметници кои припаѓаат на различни сфаќања и приоди во уметноста. *Павле Кузмановски* (1939), како резултат на студискиот престој во Анже и Париз (1980-1981), направи серија слики (со акрилни бои врз платна од поголеми формати) блиски на еден карактеристичен вид геометриска апстракција. Делата носат имиња коишто укажуваат на мотиви од земјата, од националната традиција, но треба да се каже дека, освен општата орнаментална асоцијација и извесните колористички созвучја, во овие дела не можат да се препознаат елементи на локалната традиција. Тие говорат со универзалниот јазик на геометриските форми, како системско распоредување на квадратот, или не-

гово варирање во правилни геометриски структури, со усет за колористичко „омекнување“ и хармонизирање на целината како еден вид трансформација на орнаментот. Секоја квадратна форма е различно колористички насликана, но секогаш е поврзана со соседната квадратна форма во целини кои можат да продолжат и надвор од рамката на сликата, а некаде формираат одреден геометриски лик и асоцијација на мрежа, структура на пчелино саќе, ромбоид итн. (*Македонија во Анже; Т'га за јуџ; Жежок појтен ден*, 1981). Сузана Зафировва (1953) од 1983 година почна да го создава циклусот „Раскази во боја“, мали по формат слики (во колаж, темпера, рапидограф, цртеж итн.) како поедноставен пример на геометриска апстракција. Се работи за комбинации на геометриски и органски извиени, плошни форми и бои врз рамна основа, потоа за варијации на една кубична форма, како и за композиции на едноставни форми и со бои плошно разрешувани.

Треба да се укаже посебно на дизајнот на индустриски предмети (обликување на столици и др.) од архитектот *Слободан Живковски* (1949), со поврзување на функционалноста и геометриските ликовно-естетски решенија. Потсетуваме на духовитите конструкции на *Драгољуб Бежан* (1951), еден вид предмети составени од геометриски изрежани форми интензивно обоени. *Гроздан Крстевски* (1955) во последниве години создаде серија слики (колажирани) во кои поврза геометриски замислени форми и делови кои се експресивно (во пастел) насликани (фигуративни или асоцијативни решенија). Внимание заслужуваат малите по формат конструктивни објекти од *Игор Тошевски* (1963), најчесто од парчиња дрво и други делови од готови материјали како и минималистичките замисли на *Виолетта Блажевска* (1948) и *Бождан Грабулоски* (1948). Треба да се спомнат сликите изработени од *Симеон Силјановски* (1942) во фигуративен посткубистички манир. И една млада група автори ги продолжува и обновува видовите геометризам, особено во лирската геометрија, како што се *Решајќи Амејќи* (1964), *Никола Ганевски* (1966), *Владимир Кнежевиќ* (1966), *Бранко Гоѓовски* (1965), *Михаил Пејров* (1966) итн.

РЕФЛЕКСИ НА КУБИЗМОТ

АКО ЈА СЛЕДИМЕ линијата на сезанистички и кубистички искуства пренесени во делата на македонските уметници, од Љубомир Белогаски до Борко Лазески, тогаш треба да се продолжи со делото на *Илија Пенушлиски* (1947), кој од втората половина на седумдесеттите години го обнови тој начин на анализирање и геометриско „фацетирање“ на предметот (*Пејзаж*, 1977, и др.).

Димитар Манев (1948) со сликите изработени на платно и хартија (1983-1984) ги заокружува своите проблемски интересирања. Манев создава слики според неколку мотиви и уметнички сознанија. Пред неговите дела, чиј повод и содржина се анимални претстави карактеристични за нашиот крај (крава, бик, коза), се потсетуваме на едно старо кубистичко начело дека „дури и фигурата може да ѝ се подреди на сликата како целина“. Од една страна, во методот на градење на сликата, забележливо е влијанието на кубистичкото и посткубистичкото сликарство од почетокот на овој век, а од друга страна се констатира поместување на точката на гледање и видното поле е раширено на повеќе пунктови, со што е создаден простор за современо чувствување и перципирање на нештата.

Манев во своите дела воспоставува извесен облик на уметнички предадена стварност. Тој поаѓа од конкретен модел (ликовна претстава на животни или на жена), меѓутоа насликаното дело претставува нереална стварност, а не миметички отпечаток на односниот модел. Тој има уверување дека појдувајќи од предметот и низ неговите карактеристични форми може да ја вообличи својата замисла. Манев таквото свое настојување го спроведува пред сè со цртежот. Тој е цртач кој на бојата ѝ дал улога на дополнителна компонента во нејзините редуцирани, сурови и декоративни вредности. Манев слика на големи формати (платно и хартија), на под, за да може, како што самиот вели, целосно да ја совлада сликата и да влезе во неа. Неговото „откривање на сликата“ е постепено, во

текот на самата работа и оттука предвидливото некаде се заменува со неочекуваното, со моментните експресивни интуиции. Тоа дава свежи резултати, но таквата постапка придонесува формите и фигурите да се притеснети во просторот на сликата, да не се секогаш урамнотежени и стабилни. Сликаниот, поточно цртаниот предмет ги задржува основните препознатливи „црти“, но тој е веќе расчленет и продолжува да се крши, отвора и разложува на поедноставни геометриски планови, кои го создаваат релјефот на сликата. Фигурите на Манев не се поставени во простор, тие самите од сопствените форми го артикулираат дводимензионалниот простор на сликата. Цртежот е строго дефиниран и тој ја дооформува широката форма, суровата боја. Манев создава стил на робусни ликови и робусни форми, сликата нема едно средиште, туку, напротив, секоја форма може да биде тоа. Тој ја рационализира ликовната постапка, ја контролира емоцијата со една забележлива тегобност. Во таа смисла може да се потсетиме на многу цитираните мисли на сликарот Жорж Брак: „Умот ја разорува формата, духот ја обликува“ и „Го сакам правилото што ја исправува емоцијата“. За Манев е најважно распоредувањето, со подеднакво внимание, на сите елементи и делови во композицијата; тој ја бара „целосната вистина“ на предметот. За таа цел тој користи и некои несликаарски материјали, колажирани весници и крпчиња, засилувајќи го „графичкиот“ ефект на сликата. Испревртувањето на формите, во некоја смисла логично, значи и ново зафаќање во структурата на просторот - тој е вклучен и се артикулира со начинот на расчленување на формата.

Пред делата на Манев, имајќи ги предвид нивните најсуштествени белези, може да се размислува за сликарската форма како симбол на светот, за односот на уметникот спрема светот. Геометриското кршење на формата, респектирањето на рамната површина доаѓаат како последица на ова време, на одреден став спрема надворешниот свет. Низ уметниковата призма се прекршува актуалната расцепканост на духот, на свој начин се манифестира ликовната „поетика на фрагментот“.

Манев спроведува самостојно истражување, но со значителна поддршка на многу поранешни обрасци. Тоа е сликарство на длабока интимна побуда со изборот на предметот и на неговата интерпретација, кои имаат длабоки корени во националниот амбиент и традиција, како и во рецентните, постмодернистички уметнички искуства. Свеста за својата припадност е збогатена со нови сознанија, во животот и во уметноста.

Манев за сликарска обработка зема една карактеристична тема, или неколку мотиви, со чија помош може да го оформи својот стил на робусни форми, со редуциран земјен колорит и сурова питомина. Тој внесува одредени изворни импулси, непосредност која во себе вклучува голем напор да се досегнат поразновидни и посложени содржини. Фигуративната претстава се преобразува во полу-фигуративна, сè до знаковни вообличувања кои раѓаат други сродни решенија. Во рамките на реструктуризацијата Манев открива свој начин на вообличување, „реалистичен“, што значи дека користи различни умножени аспекти на согледување на предметот. Во делото на овој цртач се соединуваат, прво, поуците на Стојан Ќелиќ, потоа Пикасовите сознанија и класичната инспирација, карактеристична и за овој континентален дел на Медитеранот, со превладувачкиот личен тон на изразување. Од една страна може да се сложиме со едно порано изнесено мислење дека „ист јазик може да биде израз на различни епохи, различни идеи, различни особини“. Едновремено, делата на Димитар Манев сведочат за една мачна борба да се вообличи својата вистина, за еден ликовен начин кој има личен печат и доживување кое се храни со импулсите на сопствениот простор, но и од туѓите искуства.

Анималните преобразени „слики“ на Димитар Манев носат разновидни белези. Тие сведочат за еден јасен тематски избор, избор кој значи идентификација на уметникот со предметот на обработка. Тој не бара, како што во првите децении на овој век го оствари Франц Марк, некој вид хармонија на животните со природата, извесно пантеистичко доживување, туку, пред сè, настојува да го извлече карактерот на мотивот, да оствари негово тактилно

присуство во сликарскиот простор, чија длабина е сугерирана главно со градење на релјефна форма. Во таа смисла Манев вложува напор да го постигне сопствениот максимум во благо испрекршеното напнување на формата. Од една страна постои една речиси инстинктивна определба, од друга страна макотрпно градење на цртачко-сликарските творби во кои предметот лесно се препознава и сведочи на еден специфичен начин, со една сурова сила, за сопствениот животен или национален амбиент. Робусната, примитивна форма на Манев, која сè повеќе се согледува во своите „графички“ вредности („позитив“ и „негатив“), се вообличува и во извесни симболични значења. Животните на Манев се „во знакот на земјата“, тие се одредници на една географија и едно поднебје, а начинот на кој се пластично разрешени ни го откриваат „статичкиот вид“ на уметниковиот темперамент. Тие ја евоцираат плодноста и силата, и го симболизираат општо машкиот и женскиот принцип. Делата на Димитар Манев се, на извесен нов начин, продолжение на нашата сликарска традиција, која познава разновидни ликовни решенија на оваа тематика, од лирски и експресивни (на пример робусните и пиктурални „Биволи на Лейенец“ од Лазар Личеноски од годините по војната и др.), преку „конструктивистички“ (посткубистички) стилизираните „Бикови“ од Иван Велков итн.), до некои понови експресионистички остварувања (Глигор Чемерски итн.). Треба да се каже дека темата на бик и слично е многу рано и силно присутна во поетските и прозните дела на македонските писатели, што само ја потврдува важноста на оваа тематика. Оваа проблематика, на индивидуален и класичен начин е разрешувана и во делата на Стефан Георгиевски, Лидија Вуисиќ и други уметници.

Покрај овие примери на анализа на формата, постои еден резултат од особен вид. *Димче Николов* (1953) е графичар и цртач, уметник кој секоја дисциплина ја користи согласно на нејзините сопствени можности, со подеднакво внимание и концентрација. Тој си поставува задача, пред сè, добро да го подели просторот, точно да ги распореди линиите и масите врз белата површина на хартијата. Во графичката техника акватинта тој наоѓа свое средство за ликовно

изразување. Гестот на уметникот е брз и треперлив, но подложен на контрола. На тој начин вообличува знаци, запишува линеарни и плошни визуелни импулси кои се организирани во целини чие сиже е хипотетично и тешко може да се идентификува.

Овие негови, едновремено богати и економично компонирани целини делуваат како спонтано предадени изблици на потсвеста, подложени на строг и точен распоред во секој нејзин дел. Црната и сива боја (небоја) се организирани во меки преоди и одблесоци и во содејство со белата подлога. Густите темни површини се комбинирани со посветли сиви партии, со развиен регистар на полутонови и нијанси, кои со своето впивање и изронување создаваат вибрантност на целиот ликовен состав. Со минимум средства, наизглед неодредените знаци се здобиваат со цврст внатрешен поредок, точност и одуховеност. Неговиот природ и резултат потсетува на оној стар источен мајстор калиграф кој со минимум средства, во вистинскиот момент на сконцентрираност, постигнува максимум изразност, еден посебен вид строга поетичност. Димче Николов е творец на свевидни „*трагови на сенки*“, при што материјата и духот се тесно поврзани.

КОНЦЕПТУАЛИЗИРАНИ СОДРЖИНИ

КОНЦЕПТУАЛИСТИЧКАТА УМЕТНОСТ околу 1970-та година оплоди првични обиди во македонската уметност, меѓутоа никогаш во целосна смисла и значење на овој поим (на пример, во поглед на битното смалување на телесноста на уметничкото дело, на математичко-логичниот тавтолошки природ итн.). Меѓутоа, во последниве десетина години, во контекстот на проблематиката обработувана во оваа книга, многу често се зборуваше за строг *концепт* (замисла) во уметноста, односно за *концептуализирање* на ликовното дело. Тоа значи дека во рамките на класичните ликовни медиуми (на пример, слика во маслена техника врз платно) се остварува еден специфичен природ кон осовременување, или кон онеобичување, аналитичко промислување на основните традиционални и модернистички структурни, феноменолошки, естетски елементи на ликовното дело.

Евџенија Димниевска (1946) и *Божидар Дамјановски* (1947) се формираа во Скопје, Белград, Токио и Париз, повремено учествуваат на изложби кај нас, меѓутоа тие веќе им припаѓаат на тековните на српската современа уметност. Тоа ни дава за право, во извесна смисла, да укажеме на изворите и сушноста на нивниот концептуален природ: Демниевска креира геометриски организирана сликомозаик, со одредена предлошка (лирски мотив, фигуративна или апстрактна композиција), која може, со учество на публика, да се рекомponира (*Проектна линија*, 1987-1989), а Дамјановски создаде серија слики-фигуративни композиции во кои е остварен специфичен дијалог со подалечната и поблиска уметничка традиција, назначувајќи го присуството на две „паралелни реалности“, вклучително и на „третото око“, она на гледачот/авторот, кој остава сопствена трага врз делото (отпечаток со прст), повлекување обоени „координати“, кои ја потенцираат геометриската поделеност на просторот и строгиот распоред на секој дел во композицијата. Покрај тоа, авторот користи основни геометриски форми (триаголник, квадрат

итн.) во контекстот на својата ликовна промисла, која се одликува со слоевитост (човек, свет, традиција, космос - *Асурбанийалов лов*, 1990, итн.).

За делото на *Симон Шемов* (1941) се врзуваат поимите на стилски номадизам, еклектицизам, цитирање, фантазија предадена на речиси детски начин, интерес за ликовната игра, за природата. Тој е претставник на „новата материологија“ во ликовното творештво. Кај него среќаваме бесконечна, неоптоварена игра и комбинирање на материјали, стилови, приоди, што ги обединува во шаренолики целисти коишто привлекуваат со својата леснотија, естетска флексибилност, со некој вид наивистички шарм. Пред таквите својства некогаш се провлекуваат слабостите во цртежот и млакоста на идејата и реализацијата. Неговите дела, во нивната питомост и шеговитост, ни го откриваат концептот на „другост“, нешто што е сосем лично и резултат на „духот на времето“, според „слободно прифатени правила“. Авторот набележува или назначува (ликовен) проблем, спојува нешта кои се логично неспоиви, игра со семожни елементи, симулира, експериментира со „различноста“, со разновидната комуникација меѓу составните елементи и гледачот, но ретко кога останува на еден проблем и него го продлабочува. Тој го сака правилото кое не ограничува, туку ја претпочита ослободеноста, и по цена на некохерентност. Зема буквално сè што ќе му се види „згодно“ за обработка, почнувајќи од нештата од најнепосредната околина и воопшто од современиот иконосфера. Неговите дела се концептуализирани во својата неконвенционална игра со елементите, евоцираат начин на создавање налик на „детска игра“.

Неговите графики (во сериграфија) и графички интервенции (сито печат, акварел, колаж на хартија и др.) од втората половина на седумдесеттите до половината на осумдесеттите се вистински мали „стилски вежби“, кои некогаш заличуваат на мноштво решенија од „школски практикум“ и слично (циклусите „*Дејје гледа во ѕвезди*“, „*Игра со бои*“, „*Дејје и универзум*“, „*Дејје и бесконечност*“, „*Траги*“ итн.). Речиси по правило основата е решена како геометриска шема-матрица врз која „нешто се случува“, ја анимира некој разигран

мотив. Се работи за разновиден регистар на шрафирани (помали и поголеми површини, слика во слика) полиња, онака како во училишната тетратка, но и многу поинаку, онака како на компјутерскиот цртеж, во серија повторувања, а во различни ритми и форми. Апстрактната композиција (од точки, цртички, квадратчиња итн.) е комбинирана со букви, бројки, „готови знаци“, креирани форми, или, пак, со стилизиран фигуративен мотив. Во овие дела како да се доближуваме до „првиот допир“, до „првото сознание“, врз кое се надградува една духовита промисла. Или, пак, ако треба да се определиме за еден од двата пола - од една страна „сериозноста“, а од друга страна „играта“ (Хуизинга) - по повод делото на Симон Шемов би се определиле за „играта“ со сета нејзина спонтаност, леснотија и непредвидливост.

Концептуализирање на содржините наоѓаме кај *Владимир Георѓиевски* (1942), во рамките на неговата „нова фигурација“ или експресивна врубеловска фигурација, кај *Слободан Филовски* (1950) во контекстот на неговата лирска апстракција, кај *Ристко Мијакоски* (1948), кој зема постари теми од минатото.

Жанеџа Ванѓели (1963) е образувана и се формираше и во Скопје и во Франкфурт, две средини во кои е наизменично присутна. Нејзиното дело е обележено со разновидни истражувања, почнувајќи од фигуративното и експресивното, навлегувајќи во подрачјето на „уметноста со проширени можности“, преку апстрактната, асоцијативна и симболична геометрија, сè до концептуалните истражувања. Нејзе ја интересираат можностите на разните материјали и приоди, комбинациите или граничните подрачја меѓу еден и друг ликовен медиум (слика, скулптура, објект, инсталација). Важна е мислата и реализацијата, концентрираната волја и чистата постапка. Нејзините остварувања се движат од едноставна, често монохромна пластична структура, со или без поентата на конкретниот предмет, кон еден вид минимализам, но и вообличување на одреден однос спрема стварноста и содржината. Уметничката користи фотографија (во големи димензии), маслени и акрилни бои, злато, дрво и други материјали, елементи од писмо и бројки, занимајќи се со

можните пластични и симболички трансформации на стари симболи (икона, крст). Вангели работи и во медиумот на видео-артот (*Визија, занес*, 1988-89, циклусот "*Der kleine Krieg, der grosse Krieg*", 1992-1993).

Роберт Јанкулоски (1969) изработи серија фотоколажи наречени „*Вибрации*“ (1993), во кои спроведува порадикална концептуализација на елементите.

Наместо заклучок:

ПОТЕНЦИЈАЛИ НА ГЕОМЕТРИЗМОТ

ОВОЈ ТЕКСТ си постави задача да ги регистрира и да укаже на карактеристичните појави на геометризам, или на геометриски приод, во современата македонска уметност. Времето кое се опфаќа почнува од меѓувоенниот период и трае сè до најновите појави, со репрезентанти од најстарата до најмладата генерација уметници. Не се работи за еден единствен стил, правец или тенденција, туку за низа индивидуални пројави и поетики што го сочинуваат комплексот на ликовни изрази коишто ги согледуваме во контекстот на различно време и различни генерации. Тие нудат разновидни форми и значења, некогаш сродни, но многу повеќе различни.

Геометризмот се препознава со своите основни обележја, но тој произлегува од разни побуди, нуди различни промислувања и заклучоци. Задачата ја согледуваме како можност да се укаже на поединечните стојалишта, специфичности и придонеси на тие појави во современата македонска уметност. Нивното издвојување треба да ги потенцира особеностите и значењата, но тие секако не можат да се разберат како типична црта во уметноста на нашата средина. Впрочем, постојат мноштво специфичности на овие појави кои нив значително ги разликуваат од главните тенденции во светската уметност - но, тоа не значи дека тие се помалку значајни, најпрвин во нашата средина. Појавите на геометризам и конструктивизам треба да се респектираат како и другите појави, во сета сложеност што ја констатираме. Покрај тоа што во фокусот се најдоа појавите на геометрискиот приод, тоа не значи дека тие имаат средишно место во нашата уметност, туку дека се значајни и претставуваат дел на модерната традиција на повоената македонска уметност. Тие се поставуваат во релација со светската уметност, но, пред сè, пред-

вид се земаат конкретните услови во коишто настанале и логиката на развојот, којашто е посебна за нашата средина.

Во модерната уметничка историја се случува значајни пресврти и појави кои внесоа новини и ги проширија можностите на ликовниот јазик, потврдувајќи го континуитетот во пројавувањето на рационалниот аналитичен дух. Треба да се потсетиме дека тоа го познаваме од Сезан и Сера, низ разните етапи на кубизмот и на футуризмот, сè до големото поглавие на апстракцијата, што го отворија Малевич и Мондријан, а посебно движењата на рускиот и на полскиот конструктивизам, на холандскиот неопластицизам, на школата Баухаус, која отвори ново поглавје во проткајувањето меѓу уметноста и другите области (производство итн.), потоа појавата на уметнички групи во меѓувоенниот Париз, како што се "Cercle et carré" и "Abstraction - Création", италијанските апстрактни уметници од триесеттите години, швајцарската "Konkrete Kunst". Посебно внимание заслужува повоената геометриска апстракција во интернационален распон, што нè води сè до програмираната, оптичката и кинетичката уметност од шеесеттите години, посебно до американскиот минимализам и до многу други сродни и различни појави произлезени од нив.

Македонските уметници се вклучија во шестата деценија во современите текови на редуцирање и апстрахирање на формата, развивајќи подоцна разни видови на „геометриска поетика“, апстрактно сликарство и минималистичка скулптура со свои специфичности (со асоцијативни белези и примери на свесна деперсонализација). Новите појави посебно бараат користење на искуствата на семиотиката и лингвистиката, како носители на геометриски знаци, показатели на своевидни начини на мислење и сензибилитет, како означители на нови содржини. Тоа значи внесување иновации во формата и постапката, но со една чувствителност кон наследното, со проглабочување на сите релевантни културни и ликовни компоненти.

Овие појави на геометризам значеа, почнувајќи од педесеттите години, „фаќање чекор“ со светот, како еден од најкаракте-

ристичните примери на интернационалниот менталитет меѓу сите модерни уметнички јазици. Примери на геометризам следиме од разни временски периоди, од генерација до генерација, настанати во сопствената средина. Овие појави се примерени и на нашата средина, тие се по мера, пред сè, на урбаниот менталитет формиран во Скопје како модерно културно средиште. Тоа се еманципирани изразни модели кои сè уште не го нашле своето рамноправно место, според видот и вредноста, во однос на оние модели кои генерирале во други средини, барем оние на приближно слично развојно ниво. Тоа значи дека покрај достигнатите автентични вредности („локални“, „универзални“), македонската уметност втемелена на геометриски форми не си го нашла своето вистинско место, за што има повеќе причини.

Присутни се одделни примери на обликување ентериер, артикулација на разни простори и амбиентации, воспоставување релација со архитектурата и така натаму, што го отвора прашањето за проучување на проткајувањата со другите уметнички дисциплини. Прашањето може да се проширува и продлабочува и со особеностите на културната средина во која настанале овие геометриски и конструктивистички настојувања. Разновидните примери на геометрискиот приод, сè до најново време, овозможува низ практиката и теоријата да се остварува неговото натамошно проширување. Досегашните резултати даваат добра основа за натамошни проучувања, особено заради тоа што оваа уметност ѝ даде значајни белези на средината и на временските периоди во коишто се појавувала. Уште повеќе, геометризмот во уметноста сведочи за отворени комуникации, што е нешто коешто покажува дека се тежнее кон иднината (култура на градење и живеење), како начин на мислење што ја донесува идејата на проект. Заложбите на одделни уметници, чии судбини во одредени моменти и периоди се испреплетуваат со некоја од овие идеи-проекти, ни даваат право, но и обврска да ги продлабочуваме прашањата поврзани со оваа проблематика.

GEOMETRISM AND THE CONTEMPORARY MACEDONIAN ART

- Summary -

IN SETTING OUT TO WRITE about geometrism, especially in the Macedonian fine arts, it would be necessary to start from some preliminary notes of general character which have a bearing on the more restricted aspects of the subject. At the same time this would be an attempt to eliminate certain old prejudices and get a clearer idea about a hitherto insufficiently studied fields in the Macedonian fine arts. Taking into account the concrete accomplishments, several ideas suggest themselves: the history of Macedonian art offers examples of geometric style which enable us to trace the development of "modern sensitivity" and "modern manifestation" of a specific "urban consciousness". Examples can be given of intellectualized endeavours and avant-garde achievements in the modernization of Macedonian fine arts. Moreover, one should not underestimate the difficulties stemming from the adjustment of terminology, borrowed mainly from the studies of world arts, to the study of the contemporary Macedonian art, different periods of its development and its various representatives. Vladimir Dvorniković, a philosopher and psychologist, in his famous book "The Characterology of Yugoslavs" (1939), having in mind concrete investigations said that "the expressive colourism and the entire art of the instinctive and unconscious are much closer to the nature of a Yugoslav than the rational and rigid cubism and constructivism". Similar to Western art where the rational and irrational trends appeared simultaneously, the artists in Macedonia sought their own means of expression either in one or the other direction. Very often an opinion is quoted according to which "geometric art has never been frequent or expansive phenomenon in this part of the world". Nowadays the individual examples of *geometric poetics* show that in this land the rationalistic trend has also developed as a specific form of expression and interpretation of the surrounding world.

The rational and the instinctive are equally authentic as manifestations of human life. To express his admiration of the intrinsic beauty of nature Plato

resorts to the language of geometry and its stringent laws. He maintains that the minute parts of matter have a shape of rectangular triangles which paired together compose equilateral triangles or squares and form regular geometric figures: cube, tetrahedron, octahedron, etc. These figures are the basic constituents of the four elements - earth, fire, air and water. Later Blaise Pascal noted that there are two kinds of spirit, one of which is *geometric*. In modern times C.G. Jung postulated that human nature has two sides, two predispositions: one to chaos and the other to *order*. One of the famous exponents of the "scientific aesthetics", Edgar Allan Poe, a mystical poet of the New World, when asked about verification said that one-third of this question belongs to metaphysics, i.e. it can be discussed freely, but the other two-thirds undoubtedly lie in the domain of mathematics. In his article "The Principle of Architectonics" the Macedonian poet Blaže Koneski claims that there is a close relationship between science and literature, and, in a broader sense, *between science and art*. Thus "the sense of symmetry" (which is an architectonic notion) provokes artistic invention or, in other words, artistic discovery. In striving to establish order in chaos (that is, creating works of art, for example music, graphical or poetic works) man can also employ asymmetry and other means, in as far they help to restore the necessary order. However the geometric phenomena are the basic elements of the systems applied to the interpretation and creation of order and harmony. It is common knowledge that the creative work of a painter or sculptor starts from the general design, from the selection of a linear structure which organizes the composition of a painting and the interrelations of forms within a certain space. Guillaume Apollinaire, a famous poet and theoretician, once said that "geometric figures are the essence of drawing, while geometry for the art of painting is like grammar for the art of writing". In the opinion of purists, man has always been and will remain "a geometric animal" who is by nature inclined to stylization of things, geometrization and abstraction of forms, who tries to organize the world according to *strictly rational*, almost mathematical rules. A different kind of reality emerges (developing from figurative to abstract) which focuses the attention not only on the intellectual but rather on the sensory phenomena. Fine arts which employ geometric figures and symbols attack our senses in order to touch the spirit. The Nature does not know a straight line or a perfect circle, whereas man is striving for harmony

and perfection. Mathematical harmony or arithmetically defined proportions in fine arts and music are the creation of human spirit. In the process of creation an artist, writer or musician do not think of geometry but they introduce it in a very special manner to the architectonics or sculpturing of their works, to ensure its solid construction. A work of art may be marked by a kind of "intellectual ecstasy" (Elie Faure), formally even the strictest geometrical pattern does not exclude it, on the contrary - it imparts special lyricism and gives metaphysical flavour to its essence.

According to a basic definition, geometric style in fine arts means *the reduction of realistic motifs to principal geometric patterns*. Geometry is the cornerstone of a work's structure, it is a skeleton serving for plastic organization and abstract interpretation.

Even the most accurate proportions, the most detailed and precise outlines of a framework of picture's composition within the rectangular cadre of a canvass or a circular surface depend on the spirituality of an artist, which presupposes creativity and willingness to escape from the dullness of linear geometry. A work of art is considered skilled if there is profound and mystical poetry in its composition. Classical works of art reveal the very spirit of geometry, as a mysterious pattern which to an artist is an essential component of Beauty. In the contemporary art (Mondrian and others) there is clearer evidence of its existence in the positioning of plastic elements and the enigma of formal beauty of a piece of art. Geometry generates the internal structure of a work, hardly visible for instance in a design of a building or constitution of a man. At the same time it is formally clearly defined and becomes obvious if a different approach is used. Subtle and mysterious mathematics may be hidden under the discreet realism of a piece of art, while the study of "the art of composition" in masterpieces of the past may reveal to us the architectonic or decorative aspect, certain more complex geometric figures.

IN DIFFERENT CULTURES geometric forms have their specific meaning: they are ornamental in non-iconic religions, symbolic in medieval icons and decorative in folk art. One of the implements that man uses for conquering and changing the environment (from the first mathematical calculations to the art of dressmaking) is "construction" understood in a narrower sense of the word.

Geometry explains the essential human need for order, discipline and the *constructive* interpretation of the Universe. Fine arts, as a specific form of psychological expression, reveal the laws of harmony necessary for composing whole structures from elementary parts and creating "organisms" having manifold meaning. In the so-called civilized society, in the artificial world created by man there is a wide gap between science and art, although at the same time they tend to converge in a more complicated manner.

Whenever the geometry is referred to as *a specific stylistic concept in the history of art*, our thoughts are directed backwards to the initial period of Greek art which lasted till the emergence of the archaic style. Geometrism is most obvious in the ornamentation of ceramic vessels found in tombs near the Athenian Dypylon. Besides, various geometric forms were typical for the art of the other ancient civilizations, for instance Egypt, South America and other "lost worlds". Among the constant values of mathematical aesthetics the "golden proportion" is most frequently mentioned. It is a ideal ratio between lengths, i.e. an ideal proportion... This golden measure was broadly applied in Hellenic architecture and sculpture. During the Renaissance it attracted the attention of artists again, while the term "golden proportion" was introduced in the 19th century. Some works of art (e.g. the works of Salvador Dali) proclaim the "divine proportion" (Luca Pacioli). Investigations show that the golden proportion produces the most favourable aesthetic impression. The works of Alberti, Piero della Francesca, Lombardo, Dürer, etc. are the best illustration to that. During the Middle Ages the composition and forms are predominantly geometric (emphasize the role of symmetry, "golden proportion" in icons, frescoes, ornaments). Arithmetic construction is introduced to music and graphic arts during the Renaissance and Baroque periods. During the Renaissance the role of perspective, the third dimension, light and triangular frame should be specially noted. Dynamic composition prevails in the works of mannerists and baroque painters till the time of Delacroix. Orthogonal constructions occur during the second half of the 19th century, but in the first half of the 20th century innovative solutions are found in composition, light synthesis, geometry (Cézanne, Seurat). Noteworthy are the findings of cubists, Matisse, Kandinsky, Pollock, Mondrian. Geometry is interpreted in a special manner in the works of futurists, Russian avant-garde constructivists, and later in Bauhaus school, neoplas-

ticism, purism, as well as in op-art, minimalism, conceptualism, etc. George Birkoff, an American mathematician, has worked out an "aesthetic measure", a numerical formula expressing the aesthetic satisfaction from the sight of simple geometric figures. He drew the first twenty polygons having the value of aesthetic measure.

The studies have been continued of geometry's application in music and drama, types of symmetry, "harmony of spheres" (or the secrets of the solar system's geometry), especially in the field of fractional geometry and aesthetics which are instrumental in creating order and harmony (Koch's curve).

The period of postmodernism is marked by the appearance of "new geometry" which puts into effect personal emotional values. At the same time the term "deconstruction" is widely applied in the contemporary spiritual strategy which conceptually originates from the French poststructuralist philosophy. New questions are raised as to the difference between geometry and construction, whereas "constructivism" is interpreted as a historical and stylistic category and "deconstruction" represents a new spiritual definition of philosophical origin. The idea of "reconstructivism" is promoted, based on the introduction of the old constructive principle into the logic of a new context. This implies the use of various expressive means, not only geometric elements but also gestures, tautology, etc.

THE HISTORY OF MODERN MACEDONIAN ART has a number of specific features traits. To a great extent it is the result of the unique historical conditions, mostly dramatic, under which Macedonian people and their culture have developed. The genesis of the contemporary Macedonian art is neither parallel nor synchronous to the genesis of the European art. Macedonian art has adopted from the world metropolises those ideas and trends which corresponded to its own needs and possibilities. Any trend or concept was adjusted to the personal needs of an artist, while those needs largely depended on the particular conditions. In view of this in the rather limited space wherein the Macedonian art developed one cannot find all phases, periods and stylistic forms that were typical of the major European cultural centers. However, borrowings have never been mechanical or unimaginative. On the contrary, every borrowing has been modified to a certain degree.

These phenomena do not coincide and differ in character. For instance "Cézannism" in Macedonia has acquired a profoundly individual flavour, cubism, in its historical sense, almost does not exist, whereas the entry of abstractionism occurs as late as the end of 1950's. The 1960's is the period of stylization of figures. Almost all of the Macedonian artists (from the respective Yugoslav centers) have contributed to this process, particularly those who studied at that time and were so to say "in the making" as authors. Macedonian artists were prepared to embrace certain ideas investing a great deal of talent in them. Some of them have even succeeded in creating artistic poetry of really authentic quality.

The attention has to be focused primarily on those personalities, creative individuals who made a contribution into the development of artistic trends in general. A part of these individual artistic conceptions are fully completed while others are still open to changes. If in Macedonia abstractionism has not emerged naturally from local cubism, then it had to assimilate various elements necessary for the making of an individual artistic image borrowing them from other countries. It has to be noted again that the openness of modern Macedonian culture is of great importance, getting and exchanging information enabled the talented artists to accentuate both their individual qualities and the national specificity. Thus we can trace not only the alien influences or common traits but also the differences in their interpretation of world art. Consequently we should put an emphasis on the specific conditions under which Macedonian art has developed as an individual organism. One does not have to look for pure samples as they do with the historical samples which had taken their complete and final shape within the framework of specific aesthetic concepts. This also applies to manifestations and examples of geometrism and constructivism that present a discernible trend, first and foremost as far as the individual contributions to the contemporary Macedonian art are concerned. At this stage of our investigation a need arises for systematization of separate examples and trends in this field. We are talking about considerable differences between generations, types of sensitivity, searches and abilities of various authors having in mind that individual ways of development were not always in accord with the current historical events and currently important artistic trends. It is hard to

distinguish between the individual results within the same (or different) periods, as far as each work of art bears autonomous characteristics.

In view of this it is sufficient to mention those works in which geometric elements prevail; clear examples of geometric structure whose origin may be traced back to cubism, constructivism, etc. In the domain of Macedonian art there is no school or separate theory which reflects the scientific and rational spirit of modern times, hence it is hardly possible to draw theoretical conclusions or offer criticism on either individual works or art as a whole. Within the context of modern Macedonian art we can only discuss the idea of the "historical time gap" and the varying attitude to what may be called personal and historical time. Even if in this country we witness considerable lagging behind the world avant-garde this does not rule out the possibility of its creative participation in the current world artistic movements. The rational and the mystical are interwoven in the works of Macedonian artists in a very peculiar way, they oscillate between flights of fantasy and instincts, between constructivism and lyricism. It should be borne in mind that the usage of mathematics in graphic art is a very sensitive issue, "numbers" has never been actually introduced into plastic arts. Each artist creates his own geometry and is engaged in his own combat with diagonals and combination of geometric forms (rectangles, squares, triangles, polygons, diagonal, vertical and horizontal lines).

In Macedonian art we do not confront with the radical geometrism characteristic of a more developed artistic environment. The mental connection with something immediately noticed, with something intimate is still alive here, painters still feel their works "softly" and do not make serious efforts to introduce "the new aesthetics" into the social and existential milieu. There is every reason to believe that geometrism does not boil down to the ideas of rationalism and positivism, it is merely *an expression of artist's subjectivity*. Emotional and sensitive colouring does not interfere with the use form. Utilisation of geometric figures is a sign of a specific "constructivist mentality" which is in agreement with the technical and urban development of Macedonia. Constructivist concepts bring about new and progressive ideas in art, first and foremost through the works of talented artists. Geometric, constructivist form is accepted as correct and perfect, as a whole structure with an accurate and precise order of elements, the emanation of spiritual concentration giving

sound foundation to the artistic conception. This kind of works affirm the constructive principles in art, widen the range of expressive means and artistic concepts.

It would be appropriate to quote a thought by Pierre Francastel who, in his book "Art et Technique", noted that the fundamental opposition between the rational and geometry, on the one hand, and the needs of soul and imagination, on the other, has disappeared as a result of giving value to the principles of irrational in physics and chemistry, as well as in mathematics, and giving special sensitive potency to art which is in conformance with the profound system of the Universe. Earlier Pete Mondrian noted with a great deal of assuredness: geometric order plays the role of something essential, meaningful, valuable, this is the moral order of life.

ONE CAN MAKE a rough outline of geometric and constructivist experiments in Macedonian art having in mind individual accomplishments and poetic concepts. By the end of the 1930's Lazar Ličenoski was attracted by the idea of "realistic cubism" (André Lhote) and the classical period of Pablo Picasso. There are certain glimpses of constructivism in the drawings (to be more accurate, in illustrations) by Vasilie Popović - Cico, whereas Kosta Racin, a poet, makes the graphic design of books' covers in the same manner. In some works of Nikola Martinoski, a renowned expressionist, who has developed under the influence of French (and later German) art there are certain stylistic solutions evoked by cubism. Ličenoski and Martinoski were the members of "Oblik", the Belgrade group which adhered to the principles of both modern and traditional art. In the 1930's Ljubomir Belogaski developed a more realistic variant of "Cézannism" making certain efforts to create forms and convey the impression of spaciousness through the gradation of colour nuances.

After the liberation of Macedonia in 1945 the artistic life in the country became more active. The ideas and topics of socialist realism make their entry into the national art. However, starting from the mid 1950's when many Macedonian artists graduated from art academies in Yugoslavia and around the world, some new tendencies in graphic art emerge. The works of Borko Lazeski bear certain cubist features adopted from the school of André Lhote. The Macedonian artist created his own variant which rendered special rhythm

to surfaces in a closed space of a picture and employed geometrically articulated forms placed amidst strongly accented diagonals. His style is monumental, the heroic topics are drawn from the events of the liberation war. His frescoes combine the old and the new traditional elements (Byzantium and Mexico) and some folklore features with symbolic, surreal implications. At that time ideological search was associated with the values of artistic language. He is well-known for his square, angular and "cut" forms, subdued brown and red colouration which appears to be an intended stylization and expressiveness rather than cubist transformation of figures.

In the 1960's a process of reduction and stylization of objects is observed which was generated by some artistic tendencies common for all Yugoslav centers. The process of synthetic reduction and purification of forms marked the gradual departure from the Euclidean concept of space. The illusion of real space is replaced by an imaginary space which highlights the flat surface. Almost all of then actively working Macedonian artists contributed their share to this process of "constructivist synthesis of objects", among them: Risto Lozanoski, Petar Mazev, Tomo Šijak, Ljubodrag Marinković - Penkin, Dragutin Avramovski - Gute, Ivan Velkov, Dimitar Kondovski, Ordan Petlevski, Risto Kalčevski and others. Heated disputes stirred up by the "Razgledi" magazine (Skopje) concerning the role and place of the figurative and abstract, folklore and modern traits in Macedonian art were quite characteristic of that time and are still meaningful nowadays. During this period two artistic groups come to the fore ("Denes", 1953-1954; "Mugri", 1960-1961), their members summed up and completed all these trends.

Beginning from the 1960's Ivan Velkov promoted an artistic style characterized by a peculiar combination of urban elements, cosmic space and folklore based on the abstract and associative geometry. Dimitar Kondovski made a synthesis of the traditional and modern in art. He introduced renovated ancient signs and symbols (circle, rectangle, beam, etc.) to the geometric structure of his works (tempera, oil, golden folio over wooden base). This artist used warm glowing yellow, ochre and brown tones with red or white accents, in the beginning reminding a deep-sounding fugue. The stroke of his brush is always perfectly controlled and the surfaces are organized in a strict geometric order. Later he has developed a tendency towards using decorative effects.

In the 1970's in the works of Dušan Perčinkov a peculiar synthesis emerged between geometric abstraction, pop-art and symbolic signs. He created a sequence of works using different approaches, first in painting and later in graphics, and developed his own type of landscape attaining symbiosis between "natural" and "urban" elements. He successfully employed the unity of a geometric sign, colour and line, thus enriching the semantic structure of his works.

Tomo Šijak with his distinctive constructivist feeling for invention in the course of years created works of art which combine painting, sculpture and design. In a series of art objects called "Mussandras" (small built-in cupboards in a traditional Macedonian house) he managed to combine in an original manner the traditional and modern elements changing surfaces, relief, open and closed ambiance, etc. He was the first Macedonian artist who socialized his constructivist concepts in the design of whole interiors (e.g. the building of the Socialist Union of Skopje, 1970, the "Drim" hotel in Struga, 1977).

In 1969-1970 Jordan Grabuloski created a series of sculptures (wooden plates), coloured arabesques with clear-cut design which may be exhibited separately or in groups. His later terra-cotta works are also an unusual combination of intimate experience and monumental concepts which implies the use of geometric volumes (curved and rounded) and spacious disposition with the elements of nature (sand, plants, etc.).

Rodoljub Anastasov has created a special type of geometrism in urban environment. His style is characterized by an accurate treatment of details, clear conception and controlled emotion. These are the vertical and horizontal planes of windows and window frames, curtains presented from close or distant angles of view, thus seen as "concrete" or "abstract". In his sequences "Man and Heaven" (1974-1976), "Man and Time", and especially "Man and Space" (1978) the urban environment is presented from various high angles, given in distant perspective and inhabited with numerous human figures, alienated although standing in groups. The artist uses muted pastel tones and light which renders spirituality and deep expressiveness to his works.

The works of Nove Frangovski also belongs to the domain of urban geometry. He introduced some elements of pop-art and geometric abstraction into the context of "new figuration" (1975). Human figure is stylized, reduced to a

mere silhouette and placed in open or closed "boxes" which are also presented as squares in boldly coloured surfaces. Thus he approaches the "poster-like" design to emphasize alienation and robotization of a man who spends his life in squares and cubes in a depressive urban environment. From 1975 onwards Nikola Fidanovski made a sequence of paintings which have distinctly urban atmosphere and iconography. A painting is divided horizontally or by diagonal lines softened due to the austere blue-grayish tone gradation symbolizing polluted environment.

IN RECENT YEARS the above-mentioned authors continue their work, other talented artists promote new trends which in a post-modern era are significant in some segment of their own. Freedom of choice has become reality, art has retired to itself and is inspired by its own history. This is a continued and restored love for geometry "that to a great extent helps preserve the continuity of its own mentality", its attitude towards classical modern, historical avant-garde and the spirit of the time.

Starting from 1970 Petar Hadži Boškov has been using the basic geometric figures (circle, rectangle and cube) in his sculptures. He inventively changes the position of these basic forms (made mostly of sheet iron, brexal or terra-cotta), makes their relief extremely expressive, preserves the compactness of form trying at the same time to split it apart, "crack" it dividing the whole into interconnected segments. The dynamics of forms highlights the system of architectonic construction of sculptural integrity. Stefan Manevski employs geometric articulation in his totemic sculptures, symbols of a new technological era. Within a short period (1972-1975) Aleksandar Ivanovski - Karadare, Bogdan Musović and some others produce their abstract sculptures.

Apart from them in recent years several artists from the younger generation have given a new meaning to the geometric constructive principle. Stanko Pavleski, a sculptor, imparts monumental quality and specific rhythm to cubic, cylindrical and sharp-angled forms which links them with the surrounding architectural objects having a new connotation. His works verify the thought that "geometric marking of space is a sort of topology of soul". Jordan Šumkovski applies an old constructivist method to creating objects composed of painted canvass and prefabricated wooden elements. An austere artistic concept is

based on regular geometric forms (rectangles, cylindrical figures, etc.) with various types of fragmentation (deconstruction) and cross-sectioning. They radiate the spirit of tradition but at the same time arouse a new feeling of wholeness composed of independent elements.

Ismet Ramićević, a sculptor, invents the new "magic space" from the elements grouped in different ways. Blagoja Manevski renovates certain forms of geometric abstraction, analytical and coloured painting, actually he "assembles" them in a new whole preserving the geometric forms of a painted canvass (rectangle, rhomb, forms resembling a magnified ornament). In some of his works the structure of canvass is almost monochromic (white, black, etc.). Vančo Jakov combines oil painting (extremely stylized boundaries) with glued or collage parts of newspapers, cut cloth pieces, etc. which produces a specifically urban graphic effect. Slavčo Sokolovski creates "soft" triangles and crosses with subtle, almost intimate connotation. Žaneta Vangeli produces conceptualized paintings with symbolic and geometric structure.

Risto Kalčevski is the precursor of reductionism and monochromic painting. By the end of the 1970's he has produced a number of works with austere graphic structure, strictly defined "flows", polychromatic pastel curved lines generating the feeling of gentle vibrations in a picture. Dragan Petković introduces even more rigorous monochromic structure making the canvass strictly reduced. The works of Koljo Mišev have discreet luminous effect. The distinctive "recomposable" works of Evgenija Demnievska and the original figurative motifs by Božidar Damjanovski remind of a dialogue with the traditional past presented in a form of a collage (both of them have been living in Belgrade for a long time). The sculptures of Gligor Stefanov are dramatically expressive: they are futuristically designed and dynamically positioned flying objects made of straw which call up mythical reminiscences. Ilija Penušliski divides the motifs (most often their boundaries) in a Sézannesque-cubistic fashion preserving their recognizability. Dimitar Manev utilizes local motifs (oxen, cows, goats, as well as female figures) breaking them into fragments within an almost symbolic linear structure and configures them into a whole which oscillates between figurative associations and intended abstraction of forms. He follows the example of cubist transformation conveying his personal tension and expressiveness. Veljo Tašovski made a sequence of pictures with a

net in the foreground and other "sfumato" (tricks of light, illusion of spaciousness) motifs in the background. He prefers unemotional, almost computer treatment of geometric forms. During the 3d and 4th Biennial Exhibition of Young Artists held in Skopje we have witnessed the emergence of a new geometric trend which is the evidence of the creative continuity of the preceding trends (e.g. Antoni Maznevski who redoubles the TV screen motif and its obvious geometric structure-signal).

ВЛАДИМИР ВЕЛИЧКОВСКИ

Авторот, кој е еден од најплодните и најпознати македонски историчари на уметноста и ликовни критичари, е роден во Скопје на 7 мај 1949 година. Основно училиште и гимназија завршил во Скопје во 1968 година. Дипломирал на групата Историја со историја на уметноста на Филозофскиот факултет во Скопје во 1974 година. Магистрирал Историја на модерната уметност на Филозофскиот факултет во Белград во 1985 година. Ја завршил докторската дисертација за Филозофскиот факултет во Скопје на тема „*Портретноста во македонската ликовна уметност на XX век*“.

Бил ликовен критичар на Радио Скопје, а потоа редовен соработник на дневниот весник „Нова Македонија“ (1973-1994). Објавил повеќе трудови (критики, есеи и студии) за ликовната уметност во македонската и светската периодика. Член е на Меѓународното здружение на ликовните критичари (АИСА). Вработен е во Музејот на Македонија како кустос-советник за историја на уметноста во Македонија во втората половина на XIX и на XX век.

Престојувал во Париз како стипендист на Француската влада за ликовна критика (1976/77). Ги следел предавањата кај професорот Бернар Доривал и други професори на Сорбона. Соработувал во „Енциклопедијата на југословенската ликовна уметност“ (Загреб, во два тома).

Автор е на следните бројни објавени книги и монографии: *Ликовен меѓупроспир* (Нови тенденции во македонската ликовна уметност), Скопје, Млад борец, 1986; *Вангел Коџоман*, Скопје, Македонска книга, 1986; *Томе Серафимовски*, Скопје, Култура, 1987; *Делчо Михајлов*, Скопје, Здружение на карикатуристите на Македонија, 1987; *Современа македонска скулптура*, Скопје, Македонска книга, 1989; *Васко Ташковски*, Скопје, Македонска книга, 1989; *Ликовна култура I* (учебник по историја на уметноста за средните училишта), Скопје, Просветно дело, 1989; *Аџанас Мучев*,

Струмица, Друштво на ликовните уметници на Струмица, 1993; *Сазе Хаџи Петрушев*, Скопје, Музеј на Македонија, 1994; *Македонска карикаштура*, Скопје, Остен - Здружение на карикатуристите на Македонија, 1994; *Родољуб Анастасов*, Скопје, Табернакул, 1995; *50 години ДЛУМ*, Скопје, Друштво на ликовните уметници на Македонија, 1996; *Томо Шијак*, Скопје, Музеј на град Скопје, 1996; *Заџа Малинковска*, Скопје, 1997; *Томе Серафимовски*, Скопје, Ѓурѓа, 1997.

Од француски на македонски јазик превел две книги: Ежен Делакроа, *Дневниците на еден уметник*, (објавено во весникот) „Пулс“, Скопје, 1992, и Василиј Кандински, *За духовноста во уметноста*, Скопје, Култура, 1995.

Бил автор на повеќе тематски и проблемски изложби, на кои ретроспективно или панорамски биле претставени делата на македонските ликовни уметници.

Се занимава со сликарство и член е на Друштвото на ликовните уметници на Македонија (ДЛУМ). Имал повеќе самостојни изложби на слики - во Скопје (1970, 1974, 1975, 1994, 1997), Охрид (1993, 1997), Струга (1994) и во Кичево (1997). Работи во пастел, акварел, цртеж и маслени бои.

ON THE AUTHOR

Vladimir Veličkovski, one of the most productive and well-known Macedonian art historians and critics, was born in Skopje on May 7, 1949.

He finished highschool in Skopje in 1968 and in 1974 graduated from Skopje University (Dpt. of History and History of Art, Faculty of Philosophy). In 1985 V. Veličkovski got a M.A. in the History of Modern Art at the Faculty of Philosophy in Belgrade. He submitted his Ph.D. dissertation (*The Portrait in Macedonian Painting of the 20th Century*) at the Faculty of Philosophy in Skopje.

V. Veličkovski worked as an arts critic for Radio Skopje and later (1973-1994) for the "Nova Macedonia" newspaper. He published a number of critical essays and studies on Macedonian visual art in Macedonian and international periodicals. Member of International Association of Arts Critics (AICA). Currently V. Veličkovski is employed by the National Museum of Macedonia as a curator and advisor specialising in the Macedonian art of the second half of the 19th and the 20th centuries.

In 1976 V. Veličkovski got a scholarship in arts critics from the French Government and spent one year in Paris attending lectures of Prof. Bernard Dorival and other eminent professors in Sorbonne. He was one of the contributing authors of the "Encyclopaedia of the Yugoslav Fine Arts" (Zagreb, 2 volumes).

Vladimir Veličkovski is the author of the following books and monographs:

"Visual Interspace" (New trends in Macedonian Graphic Art), 1986; "Vangel Kodžoman", 1986; "Tome Serafimovski", 1987; "Delčo Mihajlov", 1987; "Modern Macedonian Sculpture", 1989; "Vasko Taškovski", 1989; "The Art of Painting I" (a textbook in the history of art for highschools), 1989; "Atanas Mučev", 1993; "Sazde Hadži Petrušev", 1994; "Macedonian Caricature", 1994; "Rodoljub Anastasov", 1995; "50-th Anniversary of the Association of Macedonian Artists", 1996; "Tomo Šijak", 1996; "Zaga Malinkovska", 1997; "Tome Serafimovski", 1997.

He translated two books from French into Macedonian, namely, "A Diary of an Artist" by Eugène Delacroix (1992) and "On the Spiritual in Art" by Wassili Kandinsky (1995).

Apart from that he organized a number of topical exhibitions which presented the works of Macedonian artists either in retrospect or panoramically.

V. Veličkovski is also a painter and a member of the Association of Macedonian Artists (DLUM). He had many one-man exhibitions in Skopje (1970, 1974, 1975, 1994, 1997), Ohrid (1993, 1997), Struga (1994) and Kičevo (1997). His works in pastel, watercolours, crayon and oil.

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР INDEX OF NAMES

- Abstraction - Création" (париска уметничка група „Апстракција - творештво“) 52-53, 196
- Аврамовски, Драгутин - Гуте 106, 207
- Агам, Јаков (Agam, Yaacov) 120
- Адорно, Теодор (Adorno, Theodor) 102
- Ајнштајн, Алберт (Einstein, Albert) 62-63, 94
- Аксиќ, Александар 101
- Алберс, Јозеф (Albers, Josef) 52
- Алберти (Alberti, Leon Battista) 202
- Амети, Ренат 184
- Анаксимандар 35
- Анаксимен 35
- Анастасов, Родољуб 77, 81, 129-131, 208
- фра Анџелико (Guido/Guidolino di Pietro, *со религ. име* Fra Giovanni da Fiesole, *наречен* il Beato и Fra Angelico) 56
- Аполинер, Гијом (Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky, *ицево*, Guillaume Apollinaire) 48-49, 200
- Арган, Џулио Карло (Argan, Giulio Carlo) 82, 107, 119-120
- Ари, Жан (Ari, Jean/Hans) 50, 53
- Бабиќ, Иво 15
- Барбу, Јон (Barbu, Jon) 40
- Барт, Ролан (Barthes, Roland) 42
- Баумгартен, Александер фон (Baumgarten, Alexander Gottlieb von) 33
- „Баухаус“ (германска школа Bauhaus) 30-31, 46, 51-52, 62, 84-85, 93, 196, 202
- Бах, Јохан Себастијан (Bach, Johann Sebastian) 58
- Башлар, Гастон (Bachelard, Gaston) 40, 119
- Бежан, Драгољуб 184
- Бели, Андреј (Бельий, Андрей) 40-41
- Белогаски, Љубомир 101, 206
- Бен, Готфрид (Benn, Gottfried) 43
- Бензе, Макс (Benze, Max) 82, 92-93, 96
- Бернар, Емил (Bernard, Emile) 44
- Бернули, Јохан (Bernoulli, Johannes) 38
- Бециќ, Владимир 12
- Бил, Макс (Bill, Max) 52, 54
- Биркоф, Џорџ (Birkhoff, George) 44, 203
- Бифе, Бернар (Buffet, Bernard) 104
- Бихалји-Мерин, Ото 63, 91-92
- Блажевска, Виолета 184
- Блок, Андре (Block, André) 53
- Бојс, Јозеф (Beuys, Joseph) 32
- Бонтемпели, Масимо (Bontempelli, Massimo) 43

Борхес, Луис (Borges, Horhe Luis) 43, 58
Бошковик, Руѓер 40
Брак, Жорж (Braque, Georges) 44, 84, 186
де Бролји, Луј (prince/duc de Broglie, Louis Victor) 18, 63
Було, Шарл (Bouleau, Charles) 15-16

Вазарели, Виктор (Vasarely, Victor) 51
Вајцсекер, Карл фон (Weizsäcker, Carl von) 29-30
Валери, Пол (Valéry, Paul Ambroise) 38, 42-43
Вангели, Жанета 158, 161, 193-194, 210
Вангелов, Атанас 39
Вантонгерло, Жорж (Vantongerlo, Georges) 48
„ВДИСТ“, македонска ликовна група 103
Величковски, Владимир 4-5, 13, 64-65, 213-216
Велков, Иван 64, 69, 106, 108-109, 188, 207
Вентури, Лионело (Venturi, Lionello) 86
Вилон, Жак (Gaston Duchamp, *исиво*, Jacques Villon) 15, 31-32, 90
Винавер, Станислав 18
да Винчи, Леонардо (Leonardo da Vinci) 27, 40, 43, 59, 91
Виргилиј (Publius Virgilius Maro) 40

Витрувиј (Marcus Vitruvius Pollio) 35-36, 43, 94
Владимирски, Томо 101
Возаревиќ, Лазар 104
Волтер (François Marie Arouet, *анаграм* Voltaire) 44-45
Ворингер, Вилхелм (Worringer, Wilhelm) 45
Вуисиќ, Лидија 188
ВХУТЕМАС, руски уметнички школи и движење 84

Г а б о, Н а у м (Pevsner, Naoum Neemia, *исиво*, Naum Gabo) 47, 51, 88, 89, 95
Гавровски, Ангел 110
Ганевски, Никола 184
Гаус, Карл (Gauss, Carl Friedrich) 94
Гедел, Курт (Gödel, Kurt) 58
Георгиев, Перица - Пепси 32, 153, 161, 175
Георгиевски, Владимир 193
Георгиевски, Стефан 188
Гете, Јохан Волфганг (Goethe, Johann Wolfgang von) 28, 40
Гика, Матила (Ghyka, Matila) 45
Гилевски, Паскал 12-13
Глез, Албер (Gleizes, Albert) 44
Гоговски, Бранко 184
Горки, Максим 11
Грабуловски, Богдан 184
Грабулоски - Грабул, Јордан 64, 70, 113-114, 208
Греам, Џон (Graham, John) 180
Гропиус, Валтер (Gropius, Walter) 62

Грозданов, Цветан 57
Гусев, П.В. 13-14

Дали, Салвадор (Dali, Salvador) 44, 202

Дамјановски, Божидар 144, 148, 191, 210

Дворниковиќ, Владимир 11, 199

Девиде, Владимир 58

Декарт, Рене (Descartes, René: Renatus Cartesius) 37

Делакроа, Ежен (Delacroix, Eugène) 91, 202

Делоне, Робер (Delaunay, Robert) 48, 88

Демниевска, Евгенија 191, 210

„Денес“, македонска ликовна група 103, 207

Дени, Морис (Denis, Maurice) 90

Дерида, Жак (Derrida, Jacques) 175

Дерен, Андре (Derin, André) 100

Димески - Димес, Марин 6

Дирер, Албрехт (Dürer, Albrecht) 56, 91, 292

Дишан, Марсел (Duchamp, Marcel) 32, 53, 90

Добровиќ, Петар 100

Дорацио, Пјеро (Dorazio, Piero) 54

Достоевски, Фјодор (Достоевский, Ф.) 11

ван Дузбург, Тео (Küpper, Christian, *исиво*: Theo van Doesburg) 47-48, 51-52, 58, 93, 136

Дурацовски, Димитрие 144, 152, 174

Горѓевиќ, Ј. 101

Ѓузелова, Лилјана 166

Евклид 42-43, 63, 94, 207

Ербен, Огист (Herin, Auguste) 53, 87

Еренбург, Илја (Эренбург, Иля) 84

„ЕЦАТ 51“, загребска група 53, 108

Ешер, Морис Корнелис (Escher, Maurits Cornelis) 57-58

Живковски, Слободан 184

Жинестје, Пол (Ginestier, Paul) 45

Зафирова, Сузана 184

„Зеро“, скопска група 32

Знам, Штефан 29

Ивановски - Карадаре, Александар 80-81, 209

ИНХУК, руска уметничка група 84

Итен, Јоханес (Itten, Johannes) 28, 32

Јаков, Ванчо 156, 161, 172-174, 210

Јанкуловски, Роберт 194

Јанчевски, Трајче 183

Јунг, Карл Густав (Jung, Carl Gustav) 18, 63, 200

Јурсенар, Маргарит (Yoursenar, Marguerite) 41-42

Калвино, Итало (Calvino, Italo) 42-43

Калдер, Александер (Calder, Alexander) 53
Калчев, Данчо 160-161, 175-176
Калчевски Ристо 74, 81, 106, 178-179, 207, 210
Кандински, Василиј (Кандинский, Василий; Kandinsky, Wassili) 30-31-32, 46-47, 50, 83-84, 87, 89, 93, 202
Кант, Имануел (Kant, Immanuel) 34
Кели, Елсворт 54, 180
Кено, Ремјон (Queneau, Raymond) 40
Кеплер, Јохан (Kepler, Johannes) 38, 56
Керол, Луис (Carol, Louis) 40
Кле, Паул (Klee, Paul) 30, 32, 46-47, 86-87, 90, 93, 175
Кнежевик, Владимир 184
Кондовски, Димитар 64, 71, 106, 111-112, 207
Конески, Блаже 39, 200
"Konkrete Kunst" (швајцарска група „Конкретна уметност“) 196
Корубин, Миле 109-110, 183
Коцевски, Дашило 39
Коциќ, Љубиша М. 35
Коцо, Димче 106
Кочовски, Димитар - Мичо 135
Коцоман, Вангел 64, 67, 100-101
Крстевски, Гроздан 184
Кузмановски, Павле 183-184
Купоски, Спасе 106
Купка, Франтишек / Франсоа / Франк (Kupka, František / François / Frank) 31

Лазески, Борко 64, 68, 104-106, 185, 206
Лажбниц, Готфрид (Leibnitz, Gottfried Wilhelm) 37
Ларионов, Михаил 49-50, 85, 87, 95, 169
Леже, Фернан (Léger, Fernand) 92
Ле Корбизје (Edouard Jeanneret-Gris, *исво.* Le Corbusier) 46
Ленин (Улянов - Ленин, Владимир) 51
Леопарди, Џакомо (Leopardi, Giacomo) 42
Линдро, Милош 39
Лисицки, Ел (Лисицкий, Лазар Маркович, *исво.* Ель) 50-51, 84
Личеноски, Лазар 64, 66, 100-101, 188, 296
Лобачевски, Николај (Лобачевский, Николай) 94
Лозаноски, Ристо 106, 207
Лозе, Ричард Паул (Lohse, Richard Paul) 52, 54
Ломбардо, Пјеро (Lombardo, Piero) 202
Лот, Андре (Lhote, André) 100, 105, 206
Луис, Морис (Morris, Louis) 54, 180
Луловски, Татас 144-145, 183
Лутер, Адолф (Luther, Adolf) 53
Мазев, Петар 106, 207
Мазневски, Антони 182, 211
"МАС" (италијанска група "Movimento Arte Concreta") 53

- Малевич, Казимир 29-31, 50-51, 85, 87, 125, 127, 174, 196
- Малиновски, Зоран 176
- Мап, Томас (Mapp, Thomas) 93
- Мапев, Димитар 185-188, 210
- Мапевски, Благоја 155, 161, 167-169, 171, 210
- Мапевски, Стефан 79, 81, 114, 209
- Мапчев, Васс 39
- Маришковиќ - Пенкин, Љубодраг 106, 207
- Марк, Франц (Marc, Franz) 83, 187
- Маркус, Соломон (Marcus, Solomon) 45
- Маркузе, Херберт (Marcuse, Herbert) 34
- Мартиноски, Никола 100-101, 206
- Матис, Анри (Matisse, Henri) 202
- Мена, Филиберто (Menna, Filiberto) 180
- Метсанже, Жан (Metzinger, Jean) 44
- Мијаковски, Ристо 193
- Милкен, Роберт (Millikan, Robert Andrews) 18
- Мишев, Кољо 171-172, 210
- Модилјани, Амадео (Modigliani, Amadeo) 100
- Мондријан, Пит (Peter Cornelis Mondriaan, *псевд.* Piet Mondrian) 31, 38, 47, 50-51, 58-59, 89-90, 93, 119, 125, 127, 196, 200, 202, 206
- Морис, Роберт (Morris, Robert) 54, 143
- Мортенсен, Ричард (Mortensen, Richard) 53
- Мохоли-Наѓ, Ласло (Moholy-Magy, Laszlo) 53, 120
- „Мугри“, македонска ликовна група 103, 207
- Музил, Роберт (Musil, Robert von) 42
- Мушари, Бруно (Musari, Bruno) 53
- Мусовиќ, Богдан 209
- Наневски, Душко 17-18
- Наумовски, Вангел 73, 81, 183
- Николов, Димче 188-189
- Николоски, Петре 166
- Новалис (Friedrich, baron von Hardenberg, *псевд.* Novalis) 45
- Ноланд, Кенет (Noland, Kneth) 54, 180
- Њумен, Барнет (Newman, Barnett) 54, 168
- Њутн, Исак (Newton, sir Isaac) 28, 38
- „Облик“, белградска група 100, 206
- Олитски, Жил (Olitski, Jules) 180
- Павиќ, Милорад 39
- Павлески, Станко 13, 143, 154, 161-162-165, 171, 209
- Павловски, Таки 183
- Пановски, Ервин (Panovsky, Ervin) 12
- Паназовски, Благоја 110
- Паскал, Блез (Pascal, Blaise) 37, 200

Пачоли, Лука (Pacioli, Luca) 43, 202
Певснер, Антон (Pevsner, Anton/Antoine) 47, 51, 88, 95
Пенушлиски, Илија 185, 210
Перчинков, Душан 76, 81, 123-127, 208
Песоа, Фернандо (Pessoa, Fernando) 43
Петковиќ, Драган 179-180, 210
Петлевски, Ордан 106, 207
Петров, Михаил 184
Петровиќ, Михајло (Мика Алас) 40
Пикасо, Пабло (Picasso, Pablo) 84, 86, 100, 104-105, 170, 187, 206
Пине, Ото (Pine, Otto) 53
Пиранези (Piranesi, Giambattista) 41-42
Питагора 35
Планк, Макс (Planck, Max) 63
Платон 36, 46, 50, 199-200
По, Едгар Алан (Poe, Edgar Allan) 38-39, 200
Поликлет (од Аргос) 35, 90, 94
Полок, Џексон (Pollock, Jackson) 59, 202
Поповиќ, Василие - Цицо 101, 206
Протиќ, Миодраг Б. 20, 63, 121

Мајстор Радован 15
Радовановиќ, Ѓока 136
„Разгледни“, скопско списание 103, 207
Рајнхард, Ад (Reinhardt, Ad) 54, 168
Рамиќевиќ, Исмет 166, 210

Рацин, Коста/Кочо 101, 206
Риман, Георг (Riemann, Georg Friedrich Bernhard) 94
Родченко, Александар 51
Розенберг, Леонс (Rosenberg, Léonce) 44
Рубљов, Андреј (Рублёв, Андреј) 14

Сангова, Мила 17
Светиева, Анета 17
Сезан, Пол (Cézanne, Paul) 19, 28, 44, 63, 88, 92, 101, 196, 202
"Section d'or" (француска група „Златен пресек“) 44, 53, 90
Сера, Жорж (Seurat, Georges) 28, 30, 91, 196, 202
"Cercle et carré" (париска група „Круг и квадрат“) 48, 196
де ла Серна, Рамон Гомез (de la Serna, Ramon Gomez) 43
Сефор, Мишел (Scuphor, Michel) 50, 53
Силјановски, Симеон 184
Соколовски, Славчо 157, 161, 172, 210
Сократ 50
Стапковиќ, Мирко 136
Стела, Френк (Stella, Frank) 54, 180
Стефанов, Глигор 166, 210
Стефановски, Горан 40
Стивене, Велес (Stevens, Wallace) 43
"De Stijl", холандско списание за уметност и уметничка група 84, 90, 93

- Стојановиќ, Анка 14-15
 Стојчевски, Димитар 135, 144, 149
 Сулек, Иван 40
 Сурио, Етјен (Souriau, Etienne) 45
- Такис (Takis) 53
 Талес 35
 Татаркиевич, Владислав (Tatarkiewicz, Wladislaw) 89
 Татлин, Владимир 51, 84, 170
 Ташовски, Вельо 144, 151, 180-181, 210
 Тенгли, Жан (Tinguely, Jean) 53
 Тернер, Џозеф (Turner, Joseph Mal-lord William) 59
 Толстој, Лав (Толстой, Лев) 11
 Томас, Карин (Tomas, Karin) 34
 Тошевски, Игор 184
 Трифуновиќ, Лазар 46-47
- Ќелиќ, Стојан 187
- Успенски, Петар Демјанович (Успенский, П. Д.) 32, 94-95
- Фидановски, Никола 134-135, 144, 146, 209
 Филиповиќ, Дамир 58
 Филоовски, Слободан 193
 Фонтана, Лучио (Fontana, Lucio) 53-54, 121
 Фор, Ели (Faure, Elic) 200
 Франговски, Нове 78, 81, 132-134, 208
 Франкастел, Пјер (Francastel, Pierre) 206
- дела Франческа, Пјеро (Piero della Francesca) 16, 202
 Фројд, Зигмунд (Freud, Sigmund) 63
- Хајдегер, Мартин (Heidegger, Martin) 34
 Хајзенберг, Вернер (Heisenberg, Werner) 29-30
 Хартунг, Ханс (Hartung, Hans) 90-91
 Хаџи Бошков, Петар 75, 81, 141-143, 209
 Хегел, Фридрих (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich) 34, 91
 Хелмхолц, Херман (Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz) 45
 Хесе, Херман (Hesse, Hermann) 49
 Хомер 49
 Хофштетер, Даглас Р. (Hofstadter, D.R.) 58
 Хуизинга, Јохан (Huizinga, Johan) 193
- Цветков, Венко 174-175
- Чауле, Виолета - Гранка 136, 144, 150
 Чемерски, Глигор 188
- Шагал, Марк (Chagall, Marc) 11, 86
 Шварц, Артуро (Schwartz, Arturo) 33
 Швигерс, Курт (Schwitters, Kurt) 120
 Шејка, Леонид 27, 174

Шемов, Симон 13, 144, 147, 192-193
Шефер, Никола (Schöffler, Nicolas) 53
Шијаковић - Шијак, Томо 64, 72, 106, 115-122, 207-208

Шилер, Фридрих (Schiller, Friedrich von) 34
Ширилов, Петар 39
Шумановић, Сава 11
Шумковски, Јован 13, 159, 161, 169-171, 209

СОДРЖИНА

Вовед	
ПОЈАВАТА И ЗНАЧЕЊЕТО НА ГЕОМЕТРИСКИТЕ ТЕНДЕНЦИИ ВО СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА УМЕТНОСТ	9
Прв дел	
УМЕТНОСТА И МАТЕМАТИКАТА (Геометриската уметност во светот)	25
Втор дел	
ВИДОВИ ГЕОМЕТРИЗАМ ВО СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА УМЕТНОСТ	97
Кубизмот во нашето сликарство	99
Пат кон апстракцијата	107
Сликарска синтеза на современото и традицијата	111
Скулптури-објекти	113
Слики-објекти: конструктивистички идеј	115
Знаковна асоцијативност на пределот	123
Геометрија на урбаните простори	129
Нови постојувања	137
Скулптура и амбиентот	141
Слики-објекти: фрагментарното и знаковното	167
Сликарски минимализам	177
Геометризација на формата	183
Рефлекси на кубизмот	185
Концептуализирани содржини	191
Наместо заклучок	
ПОТЕНЦИЈАЛИ НА ГЕОМЕТРИЗМОТ	195
Summary in English	199
Владимир Величковски	213
On the author	215
Именски регистар	217

CONTENTS

Introduction	
THE EMERGENCE AND SIGNIFICANCE OF GEOMETRIC TRENDS IN THE CONTEMPORARY MACEDONIAN ART	9
Part 1	
ARTS AND MATHEMATICS (Geometric art in the world)	25
Part 2	
TYPES OF GEOMETRISM IN THE MACEDONIAN ART	97
Cubism in the Macedonian graphic art	99
The way to abstractionism	107
The visual synthesis between the contemporary and the traditional	111
Sculptures-objects	113
Paintings-objects: constructivist concepts	115
Signal associations in landscape scenery	123
Geometry of the urban	129
New trends	137
Sculpture and ambiance	141
Paintings-objects: the fragmented and symbolic	167
Minimalism in graphic art	177
Geometrism of forms	183
Reflexes of cubism	185
Conceptual content	191
Conclusions	
POTENTIALS OF GEOMETRISM	195
Summary in English	199
On the Author	213
Index of names	217

ЕСТЕТИЧКА ЛАБОРАТОРИЈА
AESTHETIC LABORATORY

Павао Вук-Павловиќ
ТВОРЕШТВОТО И МУЗЕЈСКАТА ЕСТЕТИКА

Ајсхил
ОРЕСТИЈА

Sashko Nasev
WHO DO YOU BELONG TO

СЕЌАВАЊА ЗА ПЕТАР МАЗЕВ

Бари Ставис
СВЕТИЛКА ВО ПОЛНОЌТА

Марија Тофовиќ-Камилова
УМЕТНИЧКАТА ЛИТЕРАТУРА И ПЕДАГОШКИТЕ ЧУВСТВА

Евришид
МЕДЕЈА

Стефан Сидовски
ФИИЛМСКИОТ КАДАР И НЕГОВАТА ЕСТЕТСКА СУШТИНА

Љубиша Георгиевски
ФЕНОМЕНОЛОГИЈА НА ТЕАТАРОТ

Кирил Темков
ЦЕЗ



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

7.038(497.17)(049.3)

ВЕЛИЧКОВСКИ, Владимир

Геометризмот во современата македонска уметност : (ликовен есеј) / Владимир Величковски. - Скопје : Епоха, 1997. - 224 стр. : илустрации; 20 см - (Естетичка лабораторија = Aesthetic Laboratory ; кн. 10)

ISBN 9989-38-00-7 (ед.)

ISBN 9989-38-19-8

ЕПОХА

едиција „Естетичка лабораторија“ 10

Преводи:

Мариша Ѓаурова

Соработници на изданието:

Тања Билко, Жарко Ристовски

Компјутерска обработка на текстот

„СИГНУМ“ - Скопје

Печатница „Софија“, Богданци - Тираж 1.000 примероци - Печатењето е завршено во октомври 1997 година - Според мислењето на Министерството за култура на Република Македонија бр. 08-95/506-506 од 8 март 1995 година за оваа публикација се плаќа повластена даночна стапка.

