

YU ISSN 0350-6452



6

ЛИКОВНА
УМЕТНОСТ



6

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

Год. IV бр. 6 1979

СПИСАНИЕ НА ДРУШТВОТО НА ИСТОРИЧАРИТЕ НА УМЕТНОСТА
ОД СРМ, СКОПЈЕ

Редакциски одбор:

Проф. Димче Коцо
Д-р. Константин Петров
Д-р. Коста Балабанов
Д-р Блага Алексова
Д-р Петар Миљковиќ—Пепек
Д-р Борис Петковски
Антоние Николовски
Љубица Дамјановска
Загорка Расолкоска—Николовска

Одговорен уредник
Антоние Николовски

Техн. уредник
Д-р Коста Балабанов

Јазична редакција
Евтим Манев

Коректор
Спиро Ристиќ

Зборникот се печати со средства на Републичката заедница за култура
и Друштвото на историчарите на уметноста од СРМ

Адреса: Музеи на Македонија

Печати Граф. завод „Гоце Делчев“, Скопје, Тираж 1 000 примероци

СО Д Р Ж И Н А

	стр.
1. Проф. д-р Константин Петров, Кон отворање на прашањето за соодносот меѓу светителските култови и уметничкото влијание кај спомениците во регионот на Јужен Балкан — — — — —	3
2. Соња Абаџева Димитрова, Македонското современо сликарство во шестата деценија — — — — —	13
3. Велимир Величковски, Новооткриени документи за вајарот Ефтим Андонов од Куманово — — — — —	33
4. Велимир Величковски, II Две платна од Апостол Христов-Фрчкоски	37
5. Љ. Дамјановска, „Нерешки мајстори“ — — — — —	41
6. Ирина Субовиќ, Борис Петковски „Откривања“ — — — — —	43
7. Алексоска Захаринка, Хронологија на настани од областа на Македонските современи ликовни и применети уметности (Јануари 1978 — септември 1979) — — — — —	47

СОЊА АБАЦИЕВА ДИМИТРОВА

МАКЕДОНСКОТО СОВРЕМЕНО СЛИКАРСТВО ВО ШЕСТАТА ДЕЦЕНИЈА

Во последниве години, во СР Македонија се јавуваат чести свртувања назад во шестата деценија, со обиди за повторно анализирање, вреднување или толкување на културно-уметничкиот интегритет на индицираниот временски период (В. Малески, М. Ѓурчинов, С. А. Димитрова, Љ. Дамјановска, А. Николовски и др.). Во обновениот интерес токму за педесеттите години секако е содржана нивната исклучително возбудувачка и особено динамична историско-социолошка и културно-уметничка суштина. Како во севкупниот југословенски простор, така и во нашата уметничка јавност, револуционерните резолуции од 1948 г., ако не веднаш, но секако набрзо, се акцептираат низ еуфоријата на оптимистичкото излегување од маѓепсаниот круг на „безалтернативна идејно-естетска прагматика“ на социјалистичкиот реализам. Морално-интелектуалната неискреност и тоталитарниот аспект на оваа наметната уметничка експресија (оптоварена со заблуди и додворувања) очигледно и премногу долго егзистираат во повоениот воздух на Југославија, познавајќи ги непокорноста и револуционерноста иманентни на генот на овој народ. По „егзалтираните славења на слободата“, духот се отвора кон непреченото ирзазување—процес што коинцидира со општојугословенската еволуција на творештвото и естетските концепции. „Тоа што се случуваше во педесеттите во македонските културни средини беше битка за јакнење на етичката (заради и во името на естетската) димензија во однесувањето на творецот кон творештвото. Однесувањето мораше да биде и чесно и одговорно и добро обмислено за да не се втоне во жабурникот на шарлатанството“.¹

Вториот бран на преродбената акција (ако е првиот до 1950 г.) се одвива во барањето на автономниот, сопствениот и национален идентитет (јазик, азбука, израз...). На овие години им ги должиме и првите списанија (во литературата, културата и уметноста) во Македонија, како и првите институти, високи школи, оркестри и

¹ Владо Малески, Саморазговор, Разгледи, Скопје, бр. 4, 1976 стр. 332.

сл. Импресијата од аналфабетските курсеви, работните акции и ударниците оди напоредно со општото движење за автономност, предводено од интелектуалците, кои во тој кадровски кусок, без разлика на примарната професија, се чувствуваат компетентни како градители на културната политика, слободно и бескомпромисно критички да оценуваат сè и сешто, аналогно на тоа и ликовните прашања. И така, барем до првата половина на педесеттите во уметноста нема јасно дефинирани, прецизни ставови и теориски поставки за полето што е во сферите на нашиот сегашен интерес. Наглиот премин од глорификацијата на револуцијата и победата во просторот на интимните расположенија, се наоѓа во обратно пропорционален однос со логичниот и нужен тек на еволуцијата, за да може веднаш да се дојде до саканата земја на дефинитивната кристализација на сфаќањата. Процесот на осовременувањето познава низа благогорчливи ситуации: макотрпјето на судирот меѓу генерациите на етички или естетски план, конфронтацијата на напредните и конзервативните однесувања и погледи за животот и уметноста подеднакво, дилемите релевантни на оправданоста или неоправданоста од одењето по светски призначите насоки и извори, прашањето за создавање македонски-национален стил, расправите и полемиките за дихотомијата меѓу апстракцијата и фигурацијата и сл. Но, токму во духот на овие спротивности и различни идејно-естетски позиции, ликовните и естетските гледишта на македонскиот уметник се изградуваат, развиваат и конечно се избираат за рамноправен третман во контекстот на југословенската уметност.

До 1950 г. се создадени некои минимални предуслови за почнување на ликовниот живот во Македонија. Покрај Друштвото на ликовните уметници на Македонија (ДЛУМ), во 1945 г. се формира и Уметничкото училиште, а подоцна Уметничката галерија (1949), ДЛУМ (1950)². Кон средината на деценијата (1956) се отвора Уметничкиот павилјон, кој сè до поплавата во Скопје (1962) ќе врши значајна и богата уметничка активност, преку презентација на современата македонска, југословенска и странска ликовна уметност. Изложби се приредуваат и во Домот на ЈНА, Клубот на писателите. Домот на ДСВР, Домот на градежниците, а Работничкиот дом и универзитет и Домот на културата „Кочо Рацин“, освен ликовно-изложбената дејност, имаат огромна заслуга во областа на теориското и општокултурно образование на работниците и младината. Покрај Уметничката галерија, суштествена улога за динамичното уметничко живеење во VI деценија (контакти со другите центри во Југославија, размена на изложби и разновидни средби) има и ДЛУМ, чиј активитет почнува да се успокојува дури во 1964 г., со формирањето на Музејот на современата уметност. Од овој, последниов датум (без разлика на благодатите на

² Овој текст, со оглед на неговата комплексност и релевантност за согледување на степенот на партиципацијата на македонскиот сликар во колективното јадро на современата југословенска уметност, подразбира симултано соопштување на извесни неопходни, а се надевам и непознати генетски, фактографско-историски и други особености. Се разбира, вниманието е концентрирано на резултантата од тие процеси, дејствувања и условности — на ликовниот продукт.

мирновремјето во кое се работи и ескалацијата во усвојувањето на придобивките од слободното развивање на уметничката мисла) почнува вистинското плански осмислено, професионално и програмско организирање на ликовните изложби, базирано врз аналитичко и опстојно испитување на комплексната ситуација кај нас и надвор од земјата.

Сè попрогресивното отворање на Југославија нанадвор и кон нејзината автономна политика се фундаментални (иако не единствени) причини за брзиот развој на културата и уметноста. Вертикално насочениот дијаграм на македонската ликовна уметност во овој период, според мене, е понагласено забрзан и содржајно покомплексен, *vis a vis* некои републики во Југославија. Само за едно десетлетие, македонскиот уметник ги акумулира сите оние насоки што еволутивно поспокојно и логично 'ртеа (низ неколку децении) во Србија, Хрватска или Словенија (кубизам, конструктивизам, надреализам, интимизам и поетски реализам, апстракција). Без разлика на духовната закоравеност и малограѓанската заплроженост на извесни уметнички кругови и личности и нивните антагонистички однесувања и кочења на одделни иницијативи, ликовната уметност ги наоѓа можните отвори низ кои ја продолжува комуникацијата со свежиот воздух на неизбежната еволуција: контактирање со светските струења во ликовните домени (преку изложби во Скопје и други градови во СФРЈ), школувања и специјализации на уметниците кај нас и во странство, реципрочни изложби во рамките на земјата, предавања од југословенски и странски теоретичари и уметници, здружување во групи и заеднички настапи, и, воопшто, засилен ритам во размената на информации на сите меридијани, сето тоа поттикнато од ширењето и усовршувањето на масовните медиуми и на непокојното и брзо темпо на човековото секојдневно остварување и потврдување. Во потрага за идејно-ликовен растеж и зрелост, во овој конгломерат од општествено-политички, историски и културни претпоставки, не треба да се заборава присуството на богатата уметничка традиција на Македонија (иконопис, фрески, копаничарство, зографство) и пресудниот и судбоносен удел на првата генерација современи ликовни уметници — родоначалниците на македонската Модерна (Д. Пандилов, Л. Личеноски, Н. Мартиноски, В. Коџоман, Љ. Белогаски, Т. Владимирски, В. П. Цицо и Д. Тодоровски). Ликовно израснати (на академиите во Белград, Париз и Софија) во насока на реализмот, импресионизмот и експресионизмот, тие (кон кои, веднаш по ослободувањето, се приклучуваат и сликарите: Борко Лазески, Димче Протугер, Ангеле Ивановски, Катја Ефтимова, Димче Коцо, Здравко Блажик и др.) се задолжуваат, освен со уметничката и со педагошка функција, во својство на први ликовни кадри во Уметничкото училиште во Скопје. Во неговите скромни одаи го почнува сликарскиот од повоената млада генерација: Петар Мазев, Иван Велков, Димитар Кондовски, Спасе Куновски, Ванчо Ѓорѓиевски, Томо Шијак, Пеце Видимче, Богољуб Ивковиќ, Драгутин Аврамовски, Миле Корубин, Ристо Калчевски..., за да го финализира образованието на академиите во Загреб, Белград и Љубљана. Општествениот, педагошкиот, критичарскиот и ликовниот ангажман на основоположниците (и сите

оние обврски што произлегуваат од тоа време и тие услови) не ќе останат без трага врз оформувањето на ликовната физиономија на помладите уметници, дотолку повеќе кога се има предвид нивната константна присутност во изложбените салони. Создавајќи според веќе познатите и од пред војната трасирани ликовни патеки, без поголеми уметнички претензии или желба за акцептирање на поуките на денот што е во тек или што доаѓа, тие главно се ориентираат кон резимирање на сопствениот долгогодишен творечки опус, јасно деклариран на ретроспективните изложби што се протегаат вдоль целата шеста деценија.³

*

Во мугрите на шестата деценија македонските уметници ѝ се претставуваат на белградската публика. Меѓутоа, референците на повоениите сфаќања за уметноста сè уште се чувствуваат во критиката: „Кај неколкумина македонски другари има остатоци од таканаречените формалистички средства на изразување. Начинот на обработката кај одделни дела уште премногу е поврзан за примерите на француското современо сликарство“,⁴ пишува по тој повод Марко Челебовиќ. Очевидно дека траумите од социјалистичкиот реализам, таложени неколку години, не може да исчезнат преку ноќ. Во Македонија раскилот со патосот на тие норми се пролонгира неколку години по револуционерните одлуки од 1948 г. Така, Перо Коробар, кон освртот за V изложба на ДЛУМ, забележува: „Скоро кај сите излагачи се среќава влијание на граѓанското француско сликарство од II половина на XIX век. Мнозина наши сликари оваа форма ја земаат и аплицираат на нашата современа тема, без критичен и анализаторски однос.“⁵ Историските теми и оние поврзани за изградбата на земјата доминираат,⁶ но не го исклучуваат присуството на класичните жанрови. Со ретроспективниот приказ на ДЛУМ во Охрид и редовната годишна изложба на Друштво во Скопје, се заклучува изложбената активност за оваа година. Меѓутоа, таа ќе остане во свеста на историјата и по првата монументална композиција по ослободувањето во нашата република — фреската „Илиден 1903, на Борко Лазески (270x520 см), во Домот на ЈНА — Скопје. Иако стилски се движи во координатите на реализмот (со примеси на експресионизам), во неа насеќаваме некои од белезите усвоени во ателјето на Андре Лот;⁷ дводимензионален третман, во кој

³ Беа одржани ретроспективни изложби на следните уметници: Никола Мартиноски (1955, 1958 и 1962), Лазар Личеноски (1954 и 1959), Димитар Пандилов (1956), Љубомир Белогаски (1963), Ванѓел Коџоман (1958), Томо Владимирски (1960), Василие Поповиќ-Џиџо (1957).

⁴ M(ar)ko Č(e)lebonović, *Izložba likovnih umetnika Makedonije, Umetnost, Beograd, 1949, br. 1, str. 70.*

⁵ П(еро) К(оробар), *Осврт на Петтата изложба на македонските ликовни уметници, Културен живот, Скопје, 29.I 1951 год. стр. 8.*

⁶ Во таа смисла, Б. Лазески го изложи платното Мечкин камен; Л. Личеноски: Поп Богомил и Компресорска бригада; Н. Мартиновски: Курир и Маврово; В. Коџоман: Термоцентра, Д. Пандилов: Два вагона и Волновачки од задругата и сл.

⁷ Лазески престојува во ателјето на Андре Лот од 1945 до 1948 г.

третата димензија се сугерира со колористички интервенции и тонски степенувања. Без разлика на литерарно-дескриптивните категории, оваа реализација укажува на вештината да се совлада голема површина. Во почетокот на педесеттите години тоа се во Македонија пионерски остварувања и стремежи за демократизација на уметноста. Фамозната изложба на Лубарда во 1951 г. во Белград и истовременото одгледување на реализмот, експресионизмот и импресионизмот во Македонија е сознание не помалку исполнето со неверојатност од посочениот настап на српскиот уметник. За разлика од Србија, кај нас почнува срамежливо да се излегува од живиот песок на штотуку отфрлените догматски размисли. „Денес е потребно, токму поради неограничената слобода на творештвото; особена дораснатост и на художниците и на художествената теорија“,⁸ се апелира во тогаш-



⁸ Кирил Миљовски, Некои мисли по повод шестата изложба на македонските ликовни уметници, Современост, Скопје бр. 5, 1951, стр. 92.

ниот печат. Уметникот претпазливо излегува од колективните содржини и постепено се разоткрива навнатре, кон интимната микросфера и индиферентните жанрови. Официјалното мислење ја потврдува опортуноста на разновидната тематика, „без која пресушува творештвото“. „Примерот на СССР ни го потврдува тоа недвосмислено: тематика што почнува, продолжува и се исцрпува со портретите на идолзираната личност, доведува незадржливо до творечка атрофија и художествено изродување“.⁹ De facto сферите на интересирањето се прошируваат, но уметниците главно остануваат во веќе споменатите стилски определби (заклучно со фовизмот), со така речиси неизменет сликарски однос. Со излегувањето од Белградската ликовна академија на првите југословенски ликовни воспитаници во Македонија (во 1951 г. — Ристо Лозановски и Борислав Траиковски, во 1952 г. — Пецо Видимче, Ванчо Ѓоргиевски, Миле Корубин...) и нивното учество на изложбите на ДЛУМ, незначајно се менува ликовно-естетската структура на македонското сликарство. Минималните трансформации ги должиме на Борислав Траиковски — еден од првите сликари што се фаќа во костец со проблемите на „новото сликарство (сликите **Портрет со дете** — 1951 и **Пејзаж** — 1952 г.) со груба и дебела контура, плошен и широк намаз, носат видни белези иманентни на творечкиот идентитет на Жорж Руо) и на Борко Лазески, кој става на увид некои од конструктивистички упростените темпери, работени кај Лот¹⁰ (на VI изложба на ДЛУМ, 1951 г.). Во ателјето на Ducos de la Naille и студиото Momaïjean (1946—1948 г.) во Париз, Лазески ги усовршува муралните техники и стаклописот и во 1951 г. ги предлага првите скици за големата фреска на Железничката станица во Скопје. Со тоа почнува петгодишното макотрпно градење на овој мурал, чии картони се фрагментарно презентирани на годишните изложби на ДЛУМ (од 1953 г. наваму).

Следните години (1953—1955) за релативно наглиот подем на сликарството и сè поочевидното избегнување на класичните, веќе академски излитени канони, од суштествено значење се два доминантни фактора: 1. Изложбата на современото француско сликарство — првото директно соочување со европските ликовни величини и 2. масовното стапување на сцена на младата генерација.¹¹ Воспитана во новата творечка развиделеност, таа внесува повеќе динамика, истражувачки нерв, лесно податлива на сликарската љубопитност и лакомост за експериментот. За ваква атмосфера имаат определено влијание и учеството на македонските уметници на сојузните манифестации, групните настапи на ДЛУМ во Белград, (1953) и во Загреб

⁹ Ibid., str. 90.

¹⁰ Лазевски во Париз покрај другото, го создава и делото Романтичарски пејзаж (1946), со апстрактен експресионистички нерв и две композиции напoлно предадени на геометриската апстракција (Апстракција 1 и Апстракција 2 — 1948 г.), кои не се излагани.

¹¹ Во 1953 г. во ликовниот живот се вклучуваат: Петар Мазев, Томо Шијак, Вангел Наумовски, Светозар Домиќ итн.; во 1954: Иван Велков, Јован Димовски, Спасе Куновски, Димитар Кондовски, Благоја Папазовски и др.; во 1955: Љубодраг Маринковиќ-Пенкин, Ѓоко Крстевски и др.

(1954/55), беспопштедната критика и ни малку благонаклониот став на овие средини кон творештвото на нивниот неспокоен современик.

Во констелацијата од вакви околности се раѓа групата „Денес“, се организира една од најконтроверзните и најдискутабилните изложби на ДЛУМ од ослободувањето и се објавуваат првите ликовни полемики. Критиката повеќепати апелира за создавање групи (Антоние Николовски, Димче Кондовски), а се осудува некритичкиот, неселективен и ревијален карактер на годишните изложби, како и присуството на големи осцилации во презентираниите вредности. Очигледно дека гледиштата се менуваат и постепено се оформуваат естетски критериуми. Осмиот настап на ДЛУМ во 1953 г. ја вознемирува критиката, навиката на вообичаените ликовни изразности. Делата на Лозаноски, Лазески, Протугер, Ѓорѓиевски и Трайковски се премногу смели и многубројни за да може да бидат маргинално регистрирани или забравени. Но, сепак, колку и да е драматична реакцијата и беспопштеден критичкиот коментар на Д. Коцо по повод остварувањата на Протугер и Лазески, обвинувајќи го првиот за нефигуративните композиции, вториот за конструктивистичко-кубистичкото проседе, а двајцата заедно за поврзаност со капиталистичкото општество и неговата уметност и идеологија, критичарот не може да ѝ одолее на констатацијата дека „на оваа изложба вее дух или поточно е изразена желба за пронајдување на личен израз сообразен со разбирањата и постигањата на современата уметност“ или „... за прв пат од ослободувањето до денес на оваа изложба гледаме творби кои, по уметничката концепција и по разбирањето на поимот уметност, се дијаметрално различни едни од други“.¹² Меѓутоа, бивалентното стојалиште на Коцо ги засега премногу длабоко идеолошките и творечки сфаќања на Протугер, за да може последниов да остане во доменот на рамнодушност. Дотолку повеќе што има околу себе повеќе истомисленици. Обвинението на Коцо дека Протугер создава „во несвесна или полусвесна состојба“, ескалира во познатата полемика меѓу критичарот и уметникот на списанието „Современост“ 1953—1954 г.). Сликарот, во своето пледоаје, објаснува дека крајниот резултат е единствено релевантен за уметноста. Токму поради тоа тој се застапува за квалитет на делото, не прифаќајќи го како можна варијанта отфрлањето на сликата а priori, само поради нејзините нефигуративни особености. Овој конфликт прераснува во друга, уште посериозна и поостра полемика (во списанието „Разгледи“, од јануари до декември 1954 г.), меѓу Борко Лазески и Киро Хаџи Василев (тогашен министер за култура), во која на крајот одново партиципира и Димче Протугер. Како основно, и во првото и во ова судрување, се јавува прашањето за можноста на егзистенцијата на нефигуративната уметност и оправданоста во нашата средина од нејзиното постоење. По тој повод, треба да се потенцира смелата и децидна одбрана на автономноста на ликовната уметност и нејзините специфични законитости во современоста, од страна на Лазески и Протугер. Епилогот на полемиката

¹² Димче Коцо, Осмата изложба на македонските уметници, Современост, Скопје, бр. 10, 1953, стр. 73.

можеше да добие и други димензии, доколку во тоа време Лазески не беше творечки втонат во најзначајната своја фреска.

Фактот дека оваа расправа предизвика противречни ставови во уметничките и други кругови го потврдува постоењето на сè уште длабоко загнездените и надминати сфаќања за уметноста и нивниот антагонистички расположен современик — новата визија на уметноста.

До подрастична конфронтација на концепцијата за тоа како треба да изгледа современата уметност во социјалистичкото општество доаѓа со формирањето на групата „Денес“¹³ (1953), составена од сликарите и скулпторите: Б. Лазески, Р. Лозаноски, Љ. Белогаски, Боро Крстевски, Д. Кондовски, Давид Бафети, Д. Протугер, Божин Барутовски, Јордан Грабул и архитектите Ристо Шекерински, Јанко Константиновски и Славко Брезовски. Ограничените изложбени капацитети, интензивниот растеж на бројот на ликовните уметници и незадоволителните можности за почести настапи во јавноста, го иницираат создавањето на групата. За идејните претексти на „Денес“ доволно гласноречиви се аргументите цитирани во нејзиниот манифест. Главното мото е „користење на современите ликовни достигнувања во светот за создавање на наша современа ликовна уметност, борба против застарените ликовни разбирања и создавање на современ вкус и ликовна публика“. Нивниот концепт за поефикасна ликовна активност, заложбите за осовременување на ликовниот јазик, творечката соработка со слични групи, со архитекти, писатели, музичари и слично, иако има свој пандан во некои пластични движења веќе одамна познати во Европа (Баухаус), од денешна дистанца, групата има значење на авангарда — прв обид за синтеза на уметностите кај нас и прв порешителен чекор за организирано ликовно живеење.

Општите ликовни карактеристики на членовите се сведуваат на повеќе или помалку стилизирани и упростени облици, со лирска расположба, наративен баласт, декоративност и нагласена орнаменталност на цртежот. Стилски се приближуваат или му припаѓаат на кубизмот, поетскиот реализам и интимизмот, со блага нијанса на своевидна ориентално осмислена сецесија. Најдалеку во симплифицирањето на претставите од реалноста одат Б. Лазески, Д. Протугер и Р. Лозаноски. Критиката за оваа група пројавува диферентни гледишта. „Денес“ има јака опозиција во старата генерација. Според искажувањата на некои членови, одделни уметници ја осудуваат групата за елитизам, засолнати зад девизата дека на социјалистичкото општество му се туѓи групите. Ова мислење, официјално нерегистрирано во пишана форма, се коси со одлуките на Конгресот на СЛУЈ, донесени во Охрид во 1953 г. за корисноста, неопходноста и опортуноста од формирањето групи во оние средини каде што за тоа постојат можности. И покрај тоа што критиката и излага-

¹³ Групата „Денес“ имала два настапа: 1953 г. — во рамките на VIII изложба на ДЛУМ, и во 1954 г. — со изложба на цртежи. Поради тешките околности што ги создаваат делумно и самите ликовни уметници (надвор од групата), „Денес“ спонтано се растура со завршувањето на вториот настап.

чите се наоѓаат на спротивните страни, и таа и тие имаат делумно право. Одгледувајќи го исклучително цртежот, членовите се застапуваат за негова адекватна валоризација и идентичен третман со сликарството. И, како што видовме, групата има напредна и амбициозна програма, која во извесна смисла е обратно пропорционална со постигнатите резултати на членовите. Составот е потенцирано генерациски хетероген за да гарантира поголема трајност на групата.

Честото споменување на Лазески во раните педесетти години нема цел да ги заобиколи дејствувањата на другите сликари. И Протуѓеровите слободни арабески ја редуцираат реалната слика сведувајќи ја на елементарните контури, со респект кон Лотовото гесло дека: „Сликата треба да биде доследна на својата сопствена структура на двете димензии, а третата може да се сугерира“.¹⁴ Петар Мазев го создава платното „Селанка“ (1953) со невообичаено за македон-



скиот експресионизам виолентен потег, широки плохи, густа паста и симплифицирана форма. Миле Корубин ја воведува упростената варијанта (не во pejоративна смисла) на Гоговата егзотично-фатална жена. Томо Шијак еднопруго (1952 и 1953 г.) се претставува со самостојни изложби, на кои дава доволно докази за својот талент и сликарски потенцијал, користејќи ги искуствата на поетскиот реали-

¹⁴ André Lhote, *Traité de la figure*, Librairie Floury, Paris, 1950.

зам и фовизомт. Ванчо Ѓорѓиевски му е стилски близок, но во некои дела му се посветува и на експресионистичкиот речник, на една сутиновски нервозна дикција (**Портрет на мојата мајка** — 1952 г.). Поедноставената композиција станува специфична и за сликите на Ристо Лозаноски, Благоја Палазовски, Пеце Видимче и др. Првите реализации на Димитар Кондовски и на Спасе Куновски го наоѓаат својот ликовен корелат во амбивалентната структура на импресионизмот и фовизмот. Борислав Траиковски го усовршува смелиот експресионистички потход.¹⁵ Без разлика на стилската нехомогеност, конфузност и недоволна самокритичност кога се во прашање прифаќањата на искуствата од страна на одделни сликари, стануваме свесни за сè понастојчивото трагање по свој ракопис, за технолошко-метиерско созревање и усовршување и за збогатување на содржинските димензии. Оваа констатација не ги исклучува случаите на креативна импотенција, што наоѓа исклучително засолниште зад туѓата синтакса. Ликовните хроничари во Белград (настап на ДЛУМ, 1953 г.) го забележуваат стремежот на македонскиот сликар за пронаоѓање на сопствениот сликарски идентитет (Миќа Поповиќ, Миодраг Б. Протиќ), посочувајќи на уметниците: Траиковски, Мазев и Протуѓер. За разлика од белградската, загрепската критика (1955) пројавува извесен игнорантски став, резервираност кон уметниците од Македонија, без ни најмала доза сообразување со условите што ја диктирале оваа положба, што секако остави горчлива трага во свеста на излагачите, дејствувајќи во одделни случаи дестимулативно и обесхрабрувачки (Ј. Демоло, Р. Путап).

Во 1955, ДЛУМ од десетина членови, порасна на 45. Мазев ја застапува Југославија на Биеналето во Александрија. Пеце Видимче излага самостојно во Белград. На 2.IX 1955 во Битола се раѓа групата ВДИСТ (името го добива од иницијалите на презимињата на нејзините членови: Видимче, Димовски, Ивановски, Спировски и Траиковски). „Групата е заснована врз мошне демократски принципи. Ограничување на ликовни насоки нема, што значи секој може да слика онака како што чувствува. Важно е експонатите да бидат ликовно квалитетни, искажани на современ јазик со индивидуален стил“,¹⁶ пишува Менде Ивановски, еден од нејзините членови. Истата година групата се презентира во Охрид, Битола и Прилеп, за да ја продолжи својата активност на територијата на цела Југославија сè до денес. Општата тенденција во која создаваат овие неспокојни ентузијастички, од почеток до крај, останува експресионизмот во разновидните варијации од фигуративен до апстрактен. Заслужува внимание и нивната идеја за демократизација на сликарството, што тие безрезервно го експонираат во мошне шаренолики амбиенти: плоштади, фабрики, училишта, села...

Со идеолошките недоразбирања од 1953/54 г. донекаде се успокојуваат страстите и идните неколку години (до формирањето на гру-

¹⁵ М. Б. Протиќ, Македонски сликари у Београду, НИН, Београд, 1953; „Сликите на Борислав Траиковски, експресионистички по својот патос и немир, спаѓаат во најинтересните нешта на изложбата“.

¹⁶ Менде Ивановски, ВДИСТ — нова ликовна група, Стремеж, Прилеп, бр. 4—5, јули — октомври 1955, стр. 51.

пата „Мугри“) средината константно ќе се навикнува на новиот тек на нештата. Годината 1956 се бележи во анализите на нашата културна историја како особена поради официјалното откривање на фреската за НОВ од Борко Лазески, на Железничакта станица во Скопје. Уметниковите мотиви за создавањето на овој огромен мурал (5x45 м) се комплексни: од увереноста за предимството на монументалното сликарство во социјалистичкото општество, до еманципаторските стремежи за современ трансфер на средновековната сликарска традиција во сегашните ангажирани содржини на суштествување. „Фреската е моето широко обраќање кон луѓето околу мене. Насликана, фреската станува општа своина, еден вид масовен медиум“¹⁷, вели самиот автор. Фабулата се развива низ 7 фази, евоцирајќи ги еволутивните историски структури на НОВ. Пренагласената хоризонтала на сидот ја наложила априори епската димензија на раскажувањето аналогно на револуционерниот епски театар. Линијата е основниот конструктивен и ликовен елемент, арабеската на потезите е понудена во широк спектар на изразности. Третата димензија се сообразува со посебните законитости на муралите: се сугерира со вештите игри на бојата и каскадното поставување на фигурите. Колористички е базирана врз топли умбри, во контраст со дискретно употребените студени нијанси, и врз вешти валерски градации. Стилската постапка му припаѓа на едно кубистичко-конструктивистичко семејство во кое сите членови се стремат кон синтетичко единство. Формите во таа организација се аскетски компактни, концентрирани на есенцијалните специфики. Колективната димензија на страдањето, отпорот и победата и возбудувачкиот common sense на темата ослободуваат и еден експресионистички звук. Во одзивите на критиката за фреската често се соочуваме со неоправдани споредби што одат од Гоја, преку Возаревиќ и Пикасо до мексиканските муралисти. Можеби најмногу анализи треба да се прават во однос на влијанието од Пикасо. Во одделни партии кај Лазески се чувствува стилизаторскиот рез на големиот мајстор, но сметам дека тоа не е причина, врз база на некои детали, да се донесуваат децидни и генерализирани заклучоци, што некоректно ги повредуваат индивидуалните придобивки на авторот. Без разлика на неуедначените оценки, оваа фреска успева да актуелизира некои суштински прашања на времето: уметноста да стане составен дел од сложениот животен организам, да ги поттикнува и освежува хуманите, патриотски и револуционерни категории и како јавна сопственост да укаже на некои од можните насоки за развојот на ликовната уметност во нашето социјалистичко општество. Во средувањето на впечатоците и искажувањата на критичарите во СРМ и СФРЈ, има приоритет мислење-

¹⁷ Бранислов Мирчевски, Револуцијата — инспиративен вртук, Разговор со Борко Лазески, Културен живот, Скопје, бр. 5/6, мај — јуни 1977.

¹⁸ Oto Bihalji Merin, Kubistički oratorijum, Književne novine, Beograd, br. 37, 17.III 1957: „Композицијата на Борко Лазески претставува обид колективната судбина на нашето време да се издигне од сферите на фотографско-баналното во просторите на една уметничка стварност во која пеколните екстази и визиите на надежта достигнуваат митска полнота.“

то за исклучителното значење на овој потфат. Од бројните искажувања особено впечатливи се констатациите на Ото Бихаљи Мерин¹⁸ и Габриел Ступица.¹⁹

Од 1956 г., кога е организирана извонредната ретроспектива на првиот македонски современ сликар Димитар Пандилов,²⁰ сукцесивно или паралелно се нижат самостојните изложби на младите уметници.²¹ Во 1957 г. од Белградската академија доаѓа во Скопје Богољуб Ивковиќ, Драгутин Аврамовски од загребската, а во 1958 г. ги завршува студиите во Љубљана и Ристо Калчевски. Со тоа базичното јадро на таа генерација интегрално партиципира во создавањето на новото ликовно утре. Поорганизирано и почесто доаѓа до средби со странската современа уметност, а студиските патувања и специјализации во странство стануваа секојдневна појава. Периодот од 1955—1959 г. е време на зреење и на уметниците и на ликовните движења. Мазев, Велков, Кондовски, Шијак, Ивковиќ, Лозаноски, Аврамовски, Пенкин... се длабоко нурнати во експерименти за да можат набрзо да го прочистат сопствениот израз. Ванчо Ѓорѓиевски во 1956/57 г. ги слика своите најдобри експресионистички слики (**Мртва природа со птица** — 1958, **Брак** — 1957, **Пејзаж со риба** — 1957 г.) колористички и во извесни детали на композицијата блиски до Марк Шагал. Протугер и Лазески ја имаат веќе оформено субјективната дикција на ликовниот говор.

Определени Лотови, Лежеови и Пикасови принципи концентрирано се декларираат во остварувањата на Мазев (**Месечарки и Оро** — 1957, **Оплакување** — 1959), Велков (**Акт, На брегот** — 1958, **Пролет, Рибар, Стадо** — 1959 и **Пиета** — 1960), Шијак (**Жена со бели топчиња** — 1957, **Брачна двојка** — 1959 г.), Кондовски, Аврамовски, Пенкин, Видимче и др. Нивните кубистичко-конструктивистички предлози, во времето од 1957 до 1960 г., впиваат и некои обележја од творештвото на Возаревиќ и Србиновиќ. Критичарот А. Задрима²² забележува кај Кондовски и сродност со Браковата естетика, а Катарина Амброзиќ,²³ малку подоцна, го поврзува истиот автор со Антони Клаве. Извесен бифеовски манир сретнуваме кај Шијак (**Портрет во розово** —

¹⁸ Габриел Ступица, Современа македонска ликовна уметност (анкета), Нова Македонија, Скопје, 31.VII и 1 и 2.VIII 1960/XVI, стр. 9: „Ова дело ми остави мошне голем впечаток. Пред сè силата со која е работено и чувството за монументалност. Добро замисленото и логично компонирање на фигурите, поврзувањето на целината — се одликите на ова дело.“

²⁰ Димитар Пандилов во 1954 г. ги слика своите највпечатливи вршидби, во кои, покрај импресионистичкото посреде, специфично за неговата уметничка личност, очевидно се присутни елементи на речиси акционо сликање на пејзажот.

²¹ Се мисли на следниве самостојни изложби: Куновски — Пенкин — Видимче — 1956; Куновски — Кондовски — Лозановски — 1957; Аврамовски — Мазев — Шијак — Ивковиќ — Ѓорѓиевски — 1958; Велков — Куновски — Мазев — Ивковиќ — Палазовски — Лозановски и Протугер — 1959; Куновски — Мазев — Лозановски — Велков — 1960 г.

²² А. Задрима, Изложба савремене македонске уметности, Побједа, Титовград, 8.XI 1959, бр. 50, стр. 9.

²³ Katarina Ambrozić, Još jedna grupa mladih, Književne novine, Beograd, 1961.

1956., **Човекот со ангина пекторис** — 1956 г.) и кај Кондовски, во поблага форма. Во однос на бојата, оваа геометриска рестрикција на формите се менува, од згаснатиот тонски спроведен колорит (Мазев, Пенкин и Аврамовски), до топлата хроматика, заснована претежно врз чисти бои (Велков, Кондовски и делумно Шијак). Доминантноста на оваа ориентација особено еклатантно се докажува на XIII сложба на Друштвото во 1958 г. и на настапот на ДЛУМ во Загреб истата година. Меѓутоа, она што е посуштествено во случајов, по повеќегодишниот карантин во интимистичкиот домен — е повторното актуелизирање на средновековниот македонски ликовен репертоар. Византиското сликарство непрестајно го провоцира македонскиот уметник и често потсвесно го инспирира. Ако кај Лазески, Лозаноски и Кондовски постои во екстровејтна форма, не значи дека помалку ја вознемирува сликарската совест на Мазев, Куновски, Ѓорѓиевски итн. Нагласениот монументален аспект на композицијата, нејзините рационално спроведени структури и достоинственоста на човечките претстави, што ги среќаваме во некои дела на споменативе сликари, е оној специфично македонски придонес во интегралноста на југословенските дејствувања, што ќе се перфектуира понатаму во апстрактните модалитети на изразувањето. За нашиот уметник тоа е како рефлекс на националниот сентимент и гордост — долгогодишна желба за ревалоризација и обновување на духот и коренот на постоењето — конзистентност на континуитетот во уметноста. Впрочем, ваквиот стремеж е во контекстот на универзалните денешни враќања кон праизворите на егзистенцијата и на нивните пандани во Југославија (Возаревиќ, Петлевски, Србиновиќ, Берник...). И затоа не е случајно што Петар Мазев во 1959 г., на изложбата „La jeune peinture française“ во Париз, ја добива наградата за сликарство за делото **Стоби — Македонија**.

Специфична редукција на формата познаваат делата на Богољуб Ивковиќ од 1957 г., нудејќи мошне оригинална солуција за популистичко-примитивистичка деформација на мотивот (**Касапин, Пајтон, Селска кола, Бели волови**). Тоа прозборување на етно-социјалните прашања, спроведено со голем дух и со инвентивно ликовно транспонирање на руралниот амбиент и дервишкото опстојување на македонскиот селанец, авторот ќе го развие (1958—1960) во ублажена, академски модифицирана визија, со надреализмот како примарна определба.

Самостојната изложба на Ванчо Ѓорѓиевски (1958), заедничкиот настап на Велков-Куновски-Мазов (1959) — индицираат исто така некои настојувања кон надреализмот. Нужно е да се одбележи дека сирреалистичките и апстрактните тенденции во СРМ се формираат речиси симултано. Датумот на нивното раѓање е заеднички: 1958 година. Еден дел од сликарите, од кубистичката фаза преминува директно во апстрактните предели на ликовното, а другиот дел го злоупотребува надреализмот како отсочна штица кон нефигуративната експресија. Во оваа генерализација не е содржана апартната постапка на Спасе Куновски — сликар со невообичаена смисла за воведување на невозможното во реалното опстојување. Со големо оправдување го сметаме за основоположник на надреалистичката

струја во современото македонско сликарство и нејзин најдоследен приврзаник. Во 1958 г. ја излага сликата **Грипозна ноќ** — сета во инсистирањето на духот за игрите на нестварното. Таа година во Загреб (изложбата на ДЛУМ) критичарот Јосип Деполо нотира: „Извесни траги на надреализам и магичен реализам, јасно, се присутни во неговото дело“²⁴. Оттогаш, па сè до својата смрт во 1978 г., Куновски трајно ликовно ќе престојува во ирационалните предели на сонот, потсвеста и фантазијата. Но, субјективноста на неговата перцепција, иако во многу се служи со намерните грешки на логиката, често ѝ верува и на објективната структура на историјата. Сликите: **Предградие со куче**, **Страшило**, **Визија**, **Дрвена кукла** и **Вечерен поклон**, од 1959 до 1960 г., прифаќаат нешто и од студената и прозоморна патина на метафизичкото сликарство и магичниот реализам.

Повеќе кон *pittura metafisica* отколку кон надреализмот се приклучуваат претставите на Мазев, на чија морничаво-неподвижна сцена статираат фигури со намерна одбивност, правејќи ги амбиентот депресивен, естетиката груба, општиот впечаток монументално-трагичен (**Оплакување**, **Војна** — 1959 г., **Скршен лав**, **Рудари** и **Предградие** — 1960 г.). Шијаковите апокалиптички визији на девастирани градови, во почетокот, го вклучуваат човекот како сенка, а потоа стануваат негов декор. И човекот и неговото семејство тлеат во фаталната метафизика на пространството (**Успиен град**, **Темно понирање**, **Метално умирање** — 1961 г.). Надреализмот на Велков е кубистички обоен (**Рибар** — 1959, **Утро-пладне-вечер** — 1959, **Пиета** — 1960 г.). Сомнабулни проекции веќе сретнавме и кај Богољуб Ивковиќ (**Коњаници** — 1960, **Убавица** — 1961 г.). Ристо Лозаноски, во пејзажите од Прилеп и Маркови Кули, пројавува исто така извесни предилекции за надреалистичко соопштување, со асоцијации на ернестовските *décalcomanies*. Дел од творештвото на Љ. М. Пенкин му припаѓа на ова движење. Сликата **Самоилова стража** (1959), по својата бизарност и збунувачка атмосфера, отворено раскажува за загатките на потсвеста. **Античката импресија** (1959) на Драгутин Аврамовски, инспирирана од декириковскиот штимунг, ја сместуваме во истиот стилски контекст.

Во создавањето и експанзијата на сирреалистичките струења во Македонија има апсолутен приоритет групата „Мугри“ (1960). Презентирањето на групата во Скопје и Белград ги предизвикува критичарите и рецензентите да се изјаснат во полза на надреалистичките расположенија кај младите учесници. „Секако најмногу импресионира, колку што и збунува, еден силен бран на надреализам во оваа група. Тој овде се појавува во неколку видови: во класичен (Куновски), монументален (Шијаковиќ) или во посебен облик проникнат со апстракција (Мазев, Калчевски)...“²⁵ — се присетуваме на написот од Лазар Трифуновиќ, кој, во натамошниот текст посочува на слично присуство и кај Протугер (Шах), Ивковиќ, Калчевски и Лозаноски. Во седмата и осмата деценија ова, сè уште актуел-

²⁴ Josip Depolo, Za stroži kriterij, Vjesnik, Zagreb, 12.I 1958.

²⁵ Лазар Трифуновиќ, Група „Мугри“ у знаку надреализма, НИИ, Београд, 2.IV 1961.

но движење во светот се збогатува со прилив на нови истомисленници и пошироки изразни хоризонти.

Ако не ги сметаме геометриските апстракции на Лазески (создани во Париз веднаш по ослободувањето) и „апстракциите“ на Протугер видени на изложбите на групата „Денес“, кај првиот поради тоа што не се воопшто излагани, а кај вториот поради елиминирањето на етнографско-националните орнаменти²⁶ како елементи не свесна апстракција, ни останува нејзиниот вистински никулец да го побараме во друга ликовна лабораторија.

Всушност, првите настајувања за освојување на граматичките правила на новиот ликовен јазик во Македонија попрегнантно се изразуваат во одделни графички реализации, прикажани на графичката изложба на ДЛУМ 1957 г. (Ѓоко Крстевски излага монотипии со очевидна ташистичка постапка со ефекти на dripping-техниката на Поллок, а Димче Протугер наполно им се препушта на слободните движења на линијата) и на графичката изложба во 1958 г. (Љ. М. Пенкин).

Ристо Лозаноски настапува во рамките на ДЛУМ-овата изложба во Загреб (1958) со слики во кои обликот не е експресивно соопштен. Р. Путар тоа го забележува на следниов начин: „Единствено тој се осмелил, не треба да се рече, се дрзнал, да стапи во близината на апстракцијата“.²⁸ Понатаму, ликовната морфологија во сликите **Композиција** и **Софра** (1958) на Родољуб Анастасов, **Две фигури**, **Фигури во зелено** и **Фигури во кафено** (1959) на Ристо Калчевски и **Пејзаж** (1958) на Димче Коцо, сугерира еден вид асоцијативна апстракција. Меѓутоа, сè до крајот на шестата деценија станува збор за фрагментарни појави.²⁹ Во почетокот на 1960 г. се создава групата „Мугри“³⁰, како симболичен назив на раѓањето на новиот ден исполнет со вера во други ликовни идеали. На нејзиниот прв настап Калчевски е единствениот сликар индиферентен на нарацијата и глетките од стварноста. Елементи на напуштање на предметниот регистар се насеќаваат и кај Аврамовски, Велков и Лозаноски. Пролетната и есенската манифестација на Друштвото (1960) го откриваат афинитетот на повеќе уметни-

²⁶ Оваа теза ја застапува и Dora Vallier во својата книга: *L'Art Abstrait*, Ed. Le Livre de Poche, Paris, 1967; „Не смееме да придаваме друга смисла, чисто естетска, онаму каде што старото значење на формата одамна исчезнало“.

²⁷ Одделни дела на Д. Протугер може да ги сметаме за протоапстракција, особено познавајќи ги неговите идејни ставови: „Вината е мислам во напластените вековни разбирања дека ликовната уметност треба и мора да се служи со опис.“ (Димче Протугер, *За или околу една критика, Современост*, Скопје, бр. 3, 1954, стр. 229.

²⁸ R(adoslav) Putar, *Individualiteti i prosjek*, Narodni list, Zagreb, 17.I 1958, br. 3894, str. 4.

²⁹ Во создавањето на апстрактното движење учествува и помладата генерација: Родољуб Анастасов, Александар Јанкуловски и Александар Ристески.

³⁰ Групата „Мугри“ трае од 1960 до 1961 и одржува две изложби во Скопје (1960 и 1961) и една во Белград (1961). Членови беа: Иван Велков, Драгутин Аврамовски, Петар Мазев, Богољуб Ивковиќ, Ристо Калчевски, Ристо Лозаноски, Ванчо Горѓиевски, Спасе Куновски, Димитар Кондовски, Димче Протугер, Петар Хаџи Бошков, Боро Митриќески и, делумно, Томо Шијак.

ци за нефигуративниот вокабулер (Аврамовски, Пенкин, Калчевски, Велков, Видимче, Стеван Василевски, Траиковски и Коцо). „Сведоци сме за постоењето на една уметност што себеси се означува за „уметност без форма“, за едно „акционо сликарство“, за апстрактни решавања.“³¹ Критичарот, со иницијали М.К., по повод презентацијата на современата македонска уметност во Нови Сад, забележува: „Овие слики се движат во широк распон од доцниот импресионизам до апстрактното сликарство.“³² Кон оваа струја постепено пристапуваат и Томо Шијак (1959), Димовски Јован (1960), Петар Мазов (1961), Димитар Кондовски (1962). Но, со II изложба на „Мугри“ во Скопје, конечно се потврдува предилекцијата на тогашната македонска ликовна авангарда за поливалентните варијации на нефигурацијата. Освен делата на Калчевски, во тој ритам сега се движат и сликите на Велков, Мазев и Лозаноски. Покрај споменатиот надреализам, оваа тенденција ќе биде всушност интеграционата нишка што го креира заедничкиот, општ дух на групата и ја оправдува здруженоста на уметниците во неа. При едно ретроградно согледување може лесно да се осети колективниот нерв и релативната идентичност на мислата, кои го иницирале создавањето на „Мугри“. Останува без сомнение сознанието дека е таа еден од суштествените фактори за порешителното раскинување со традиционално-академскиот потход и за пробив на новата ликовна естетика. Инсистирајќи на ликовниот квалитет во уметничкото дело и проширувајќи го регистарот на сликарските насоки, нејзините членови вложуваат напори за вклопување на македонската уметност во општите текови на интернационализацијата и за нејзината афирмација во југословенски рамки. Максимата на кинескиот мудрец: „за да се дојде до сознанието треба да се учествува во активностите што ја преобразуваат стварноста“, припадниците на „Мугри“ речиси доследно ја спроведуваат, цврсто решени во современоста на која физички и духовно и припаѓаат да ја изведат на чистина својата идејна и ликовна програма и, на тој начин, да ги озаконат и канализираат поединечните и изолирани ликовни акции пред 1960 г. — како акт на легализирање на една можна ликовна естетика.

Следните изложби на ДЛУМ (1961), како пандан на фигурацијата, ја имаат апстракцијата, не затворајќи го патот на нужното егзистирање и на компромисните ликовни меѓуигури. Во првата фаза на нефигурацијата (до земјотресот во 1963 г.) се организираат и повеќе самостојни и групни изложби (во Скопје, Југославија и странство),³⁴ обоени со апстрактен тоналитет. На нив се јавуваат

³¹ Антоние Николовски, XV изложба на ДЛУМ, Културен живот, Скопје, бр. 12, 1960.

³² М. К., Дневник, Нови Сад, 15.XI 1960.

³³ Тогашната критика, со ретки исклучоци, константно посочува на дивергентноста во ориентациите на уметниците, на некохерентноста во групата.

³⁴ Тоа се однесува за самостојните изложби на: Ристо Лозаноски (1960), Александар Јанкуловски (1961), Иван Велков (1961), Аврамовски-Калчевски (1961), Шијаковиќ — Лозаноски (1962), изложбата на Петмината (Анастасов-Пачоов — Андреевски — Маневски — Ристески — 1960); за изложбата на современата македонска уметност во Дижон (1962) и за Биеналето на младите во Риека, кога Македонија ја претставуваат тројца апстрактни сликари Аврамовски, Калчевски и Велков (1962).

нови имиња, уметници и од новата млада генерација. Треба да се одбележи и големата изложба на американската современа уметност (со акцент на апстрактниот експресионизам), организирана во Скопје во периодот кога се разгорува нефигуративната експресија, настан кој, без секакво сомнение, дава уште поголем импулс, кон ова определување.

Лирската апстракција се јавува прва, бележи најмногу приврзаници и релативно брзо гасне. Ја негуваат Калчевски (со извесни прекини), Аврамовски, Анастасов, Лозаноски, Мазев, Пенкин, Шијак и др. Ристо Калчевски, од асоцијативните претстави на фигурите, така рече наеднаш се насочува кон апстракцијата, константно ја одгледува и ѝ останува доследен до крај, како еден од нејзините највпечатливи и најзначајни претставници. Платната **Пареа, Ерозија, Расцутени форми, Зрење** — 1960/61 г. соопштуваат флуидни и имажинарни органски светови со лирски созвучја, насликани во суптилни колористички хармонии. Со делата **Песок и тула** и **Песок и камен** (1962), лиризмот добива секундарно значење поради енформелската постапка. Во нив чувството за вивисекција на објективното е доведено во близина на некои слики на Петлевски, како и на определени аспекти на творештвото на Ибак, Ките, Дибифе или Тобе. Опусот на Драгутин Аврамовски-Гуте, од 1960 г. до денес, се остварува во нефигуративните простори на материјата. Во почетокот, заинтригиран за богатите наслојки на националната историја и био-геоморфната структура на земјата, ја користи реторичноста на симболите и знаците (**Композиција** — 1960 г.). Постепено, лирскиот штимунг, како и кај Калчевски, се заменува со љубопитството на материјата и структурата, што неминовно го одведе во насока на енформелот. Младиот сликар Родољуб Анастасов, по завршувањето на академијата, се препушта на ефектите на невидливите структури и симболичната асоцијативност. Го игнорира физичкиот свет во неговата визуелна конкретност, за да се ориентира кон духовните димензии на суштествувањето. За неколку години, на неговите платна проблеснува грубото ткиво на енформелот. Љубодраг Маринковиќ-Пенкин, во лирски интонираните сугестии на временските менувања, ја третира бојата како примарен ликовен елемент (**Празнично утро, Приквечерина, Акорди на есента** — 1961 г.). Симултано на надреалистичките композиции (1960/61), Томо Шијак се засолнува во сферите на асоцијативната апстракција, како патемно запирање, секвенца или одговор на предизвикот на времето (**Црвена слика, Композиција**). Повеќе негови творби од овој период се амбивалентни: не се откажуваат од привлечностите на сликарството со материја и грижата за фактурата, но не им остануваат должни и на фигуративните кажувања.

Геометриската апстракција, во мондријановска варијанта и интензивна колористичка организација, му ја должиме на Иван Велков, како логична реперкусија на неговиот конструктивизам и рефлекс на визуелните сензации на модерниот градски амбиент (**Медитација, Велеградска импресија** — 1960, **Ветен град и Акорди** — 1961 г.). Истата година, сега во успокоената хроматика, инкорпорира несликарски материјали со лирски акценти (**Бездна на соништа, Вихрушки**). Љубопитниот творечки дух донекаде го успокојува во 1965 г.

со полоковски интервенции (action painting). Непосредно по престојот во Италија (кон крајот на 1962 г.), Димитар Кондовски се претставува со геометриски преобразни слики, интерпретирајќи ја на свој начин византиската иконика. Ова ретроградно асимилирање на уметничката заоставштина се ползува и со средствата, начинот на сликање и надворешните пластични обележја на медијевањата епоха (злато, панел, темпера, полиптих или триптих — како генерална композициска форма). Во процесот на таа транскрипција, фигурата и предметот преминуваат во симболично-метафорични редукции (**Големото сонце, Слика XXIV**). Првите слики од овој вид ги одликува поголема слобода на творечкиот здив, поради компромисот на понезависно сликање парти и формите целосно вклучени во геометрискиот шаблон (**Самрак, Големиот орнамент**). Амблематична синтакса применува и Јован Димовски, земајќи ги како парадигма фолклорните мотиви, кои го доведуваат до декоративна симболика. Геометриската насока во апстракцијата ги постигнува врвните резултати во втората половина на седмата деценија.

Експресионистичките настојувања во овој домен, освен во одделни фази на творештвото на Иван Велков и Борислав Траиковски, најеклатантно се изразуваат во впечатливо робуните ликовни претстави на Ристо Лозаноски. Најблиски до апстрактниот пејзажизам, сликите **Маркови Кули, Стени, Пејзаж, Низи** (1960/62) примаат некакви митски атрибути што ѝ бегаат на реалноста, оставајќи го чувството на исконска негибнатост на пејзажот. При крајот на својот живот, како последно ликовно збогум, авторот ги положува на белото платно снежните апстрактни визији на зимата, облеани со лирската топлина на јапонската калиграфија (блиски истовремено и на Сенжие и Зао Ву Ки).

Енформелот или, поконкретно, апстрактниот пејзажизам, е така речиси опсесија на македонскиот уметник што ги сака апстрактните ритми на четката. Иако го достигнува ликовно-естетскиот климакс главно во втората половина на шеесеттите години, потребно е во овој период да се одбележат творечките напори на Петар Мазев и на Александар Јанкуловски, Беше речено дека во неговата гезеза учествуваат Велков, Калчевски, Аврамовски, Анастасов. Меѓутоа, еден сосем млад уметник, Александар Јанкуловски, на 24-годишна возраст, ја отвора на 22.III 1961 г. својата прва самостојна изложба и наедно прва индивидуална презентација посветена исклучиво на нефигуративната уметност во СРМ. Сликите **Ровја, Казанцилица** и **Индустрија** (1960) ја асимилираат на специфичен начин аромата на енформелското проседе (мешање на сликарската паста со „недозволен“ ликовни материјали: песок, струганици, златни и сребрени фолии). Структурата ја потенцира и со тапистички ефекти — резултат на богато хранетата фактура, инспирирана од микроструктурите на биоморфниот свет. Првите апстрактни обиди на Мазев (**Златен остров, Златен град, Црвен град** — 1961 г.) му припаѓаат на линеарно-лирскиот контекст. Сликаството со материја го прифаќа во 1962 г., за да ги даде највозбудливите егземплари, и во Македонија и во неговиот творечки опус, во 1964/65 г. (**Манастирски пејзаж, Презреано жито, Бела линија, Манастирско време**). Идеј-

ната обојеност од национално-древното има цел аналитички да ја открие неговата егзистенцијална и психолошка суштина. Во тој процес, низ монохромна постапка и употреба на нагорено дрво, песок, стакло, срма и слично — се труди да ги открие сложената метафизика на нештата, автентичноста на амбиентот и сензибилитетот на материјата (со далечни реминисценции на Бури и Тапиес).

*

И мугрите и зајдисонцето во ликовното живеење на седмата деценија во СР Македонија ја манифестираат желбата за комуникација со содржините на животот, преку загадочните светови на апстрактните соопштувања.

Распнат на триаголникот: традиција — југословенска уметност — светски ликовни сензации, македонскиот сликар го напојуваше љубопитниот дух од три извори, за да го искове конечно својот национален и уметнички амблем.

Sonia ABADZIEVA DIMITROVA

RÉSUMÉ

Les années soixante dans la peinture contemporaine macédonienne s'écoulent dans la recherche d'une identité artistique propre, autonome, nationale. Elles débute dans le cadre d'un abandon yougoslave général et euphorique des postulats dogmatiques, idéo-esthétiques, dans le sens d'une expansion artistique libre de la sensibilité individuelle de l'artiste. Dans cette période le rôle primaire et révolutionnaire dans les transformations plastiques, esthétiques, dans le développement et la maturité de notre art est tenu par la génération moyenne actuelle de peintres tels B. Traikovski, B. Lazeski, D. Protuger, B. Georgievski, M. Korubin, P. Vidimče, P. Mazev, I. Velkov, S. Kunoski, D. Kondovski, T. Sijakovik, B. Ivkovik, D. Avramovski, R. Kalčevski..., qui ont été formés dans des académies yougoslaves. C'est à eux que nous devons une relation véritablement modifiée et moderne vis-à-vis de la matière artistique, la naissance d'une série d'orientations de style nouvelles (pour ce milieu): surréalisme, postcubisme et postconstructivisme, formes différentes du non-figuratif. Cette décennie de dynamisme inquiétant donne lieu à la formation de trois groupes: „Denes“ (Aujourd'hui) — 1953, VDIST — 1955 et „Murgi“ (Aurores) — 1960, et nous y relevons également les premières polémiques à travers lesquelles une mise au point idéologique des attitudes et des conceptions est effectuée sur le plan artistique. D'un autre côté, la fréquence prononcée des expositions artistiques et de leurs échanges dans le pays et à l'étranger contribue à l'ouverture substantielle du monde envers la Macédoine et vice versa, la voie par laquelle la peinture contemporaine macédonienne forme son identité, trouve son affirmation et son traitement à égalité au sein de la communauté yougoslave.

