

YU ISSN 0350-6452



7

# ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

YU ISSN 0350-6452



7

# ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

СКОПЈЕ 1980

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ  
Год. V бр. 7 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 Петар Миљковиќ—Пепек  
Д-р Борис Петковски  
Антоние Николовски  
Љубица Дамјановска  
Загорка Расолкоска—Николовска  
Трајан Витларски

Одговорен уредник

Антоние Николовски

Тех. уредник

Трајан Витларски

Јазична редакција

Евтим Манев

Коректор

Спиро Ристик

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

Адреса: СОЗТ Музеи на Македонија

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

СОЊА АБАЦИЕВА ДИМИТРОВА

### ЕДНА СРЕДБА СО СЛИКАРСТВОТО НА ВАНГЕЛ НАУМОВСКИ

Џеклондоновскиот животопис на Вангел Наумовски почнува на 22. III 1924 година покрај тивкото крајбрежје на Охридското Езеро, во многучлено и сиромашно семејство. Борејки се за гола егзистенција, во почетокот, работи како аргат, дрвар, бавчованција, овчар, ѕидар, касап, слаткар итн. Но, низ непроспиените и гладни деноноќија, изгубен и мал меѓу планинските грла, Бучински Вир и Скребатна Река, неговите зеници жедно ги каптираат макросферите на небеското и езерското пространство, сиркајки и во микроструктурите на природата. Со љубопитство го следи татка си на секојдневната послужителска работа во охридските црквени ентериери, каде што се инспирира од светителските ликови и златните рефлекси на иконите. Средбата на Вангел со самоукиот сликар-фурнација Лаза Кркуљ го претвора пред него, дотогаш имагинарното дејство на творечката рака, во опишлив и možен реалитет. Со стекнатата самодоверба и упорност почнува поконкретно да другарува со цртањето. Набрзо ќе го сретне во Единаесеттата македонска бригада како илустратор на сидни весници и билтени. И токму во процесот на ова ликовно себепарање, старешините од Армијата ќе го препорачаат во новооснованото Уметничко училиште во Скопје, за еден од можните кандидати. Од сведителството за први клас ги читае солидните оценки по стручните предмети (вајање, вечерен акт, цртање). Меѓутоа, во втори клас, Наумовски го исклучуваат како неталентиран. Шокиран од оваа драстична одлука, ученикот, во почетокот, ќе се посомнева во своите творечки можности и ќе поверува во оправданоста на потпишаното решение. Но, подоцна ја открива заблудата: реалната причина е всушност недостиг на општо, најелементарно образование, а не немање дарба, со што нештата дијаметрално се менуваат. Одлучува дефинитивно да се врати во Охрид.

Пред да влезе во Резбарското училиште ги црта за Хидробиолошкиот институтот во Охрид микроорганизмите од Охридското Езеро, факт што нема да остане без реперкусии врз неговото сликарство.

Константно следен од оптимистичкото видување на иднината и од вербата во сопствениот креативен капацитет, не престанувајќи да слика, тој ќе ја отвори во 1954 година својата прва самостојна изложба во Охрид. Се јавуваат првите критики и првите интервјуа. Меѓу првите што посочуваат на неговиот талент во Македонија е сликарот Димче Протугер, а во југословенскиот простор Ото Бихали Мерин пишува за него (1957 г.) во списанието Југославија. Од моментот на децидната определба за ликовната уметност, повеќе уметности исто така ќе станат дел од неговата творечка амбиција: сликарството, скулптурата, архитектурата, графиката, таписеријата, цртежот и поезијата.

\*

Маслата и акварелите со кои Наумовски првпат самостојно се презентира пред јавноста, недвосмислено ги откриваат духовните стремежи на некои негови современици кои целат кон органично единство и неделивост меѓу животот и уметноста — творци категорично определени за еден јасно интониран наивен сензибилитет и чесен однос кон реалноста. Друго прашање е како и во колкава мера тој стремеж кон исконскиот израз ќе се трансформира низ филтрите на упорната и неспокојна натура на Наумовски во неговата сегашна, позната индивидуална ликовна сигнатура.

Зачнати во авторовата дамнешна зареченост да стане уметник, првите дела асимилираат дел од искуствата на веќе реномираните наивци, што ќе рече, го антиципираат иконичниот кодекс на вчудовиденото, облеано со восхит детско перципирање на идеализираната, неизвалкана стварност. Во предложениот носталгично-безазлен свет, спонтано се одвива комуникацијата меѓу луѓето, флората и фауната. Сликањето на историските теми, народните приказни и легендите (*Смртта на Кузман Капидан, Настрадав Оца* итн.), фолклорот (*Свадба, Гурѓовден, Кандисување*), мотивите од секојдневието (*На бунар, Одмор, Вир-вода*), необврзните пејзажи, портрети и мртви природи, не ги исклучуваат и послободните содржини (*Сонување, Под зелената светлина*), кои ќе бидат врска со следната фаза. Некаде до 1959 г. на овие платна ќе цути главно русоовски обоена и езотерична вегетација, ќе дефилираат невешто деформирани мажи и жени, во придружба на понекогаш куче, еж или змија. Конципирани во земјено-зелениот или сиво-мркиот згаснат и студен колористички спектар, тие содржат и денотати на самостојно изразување. Сликарот е блиску до сознанието дека одговорот не е во парафразирањето на веќе создаденото, односно — релативно рано сфаќа дека клучот на креацијата е скриен во лавиринтите на сопствената ликовна индивидуа.

Ликовното „имагинарно патување“ на Наумовски почнува кон крајот на шестата и почетокот на седмата деценија од овој век. Во рок од само неколку години ќе се издиференцира неговата индивидуална морфологија, со сите специфичности што се конзистентни и денес. Од ваквите почетни стремежи се зачувани слики во чиј гро план е поставена жената, а во амбиенталната флора на фонот се ра-

ѓаат првите измислени примероци на вегетацијата (*Мајка* — 1960 г., *Љубов и закана*—1961 г.). Експлицитното значење доминира над имплицитното. Алтернација на анегдотската структура се асоцијативните претстави од познатиот Вангелов пејзаж, ослободен од човечкото присуство и од врските со реалноста. Тие обезбугени средини со антропоморфни гео и биоформи, постоечки само во авторовата фантазија, сугерираат главно две состојби: на метафизичко спокојство и на органски раздвижено пијанство. Ваквото видување на светот (со мали модификации и со постојано усовршување) ќе опстојува до денес. Исцизелирано во антагонистичките односи меѓу надреализмот и апстракцијата, тоа има игнорантски став кон цивилизацијата и безрезервна почит кон природата.

Персоналната визија што ни ја предлага сликарството на Вангел Наумовски содржи мошне комплексни дилеми и прашања. Многу од одговорите се кријат и во неговата биографија. Сиот тој конгломерат од среќни или неблагопријатни животни секвенци и перманентното незадоволство од дадената ситуација, односно тенденцијата кон климаксот на определено духовно задоволство (со своите непредвидливи дијалектички механизми) е еден од „виновниците“ за постојаната елаборација на оваа ликовна транскрипција на светот. Наумовски, кога сака да зборува за изворите на својата инспирација, се повикува на проектантската работа во Резбарското училиште, на вселената, подводните длабочини на Охридското Езеро, на бучавата на Скребатска Река, на тревата, камењата, цвеќињата<sup>1</sup>. И не само тоа. Зар останале без ехо деноноќните талкања по ливадите, страсното напојување на сувите бавчи од младоста, љубопитниот пробив на очниот објектив во душата на природата? А раскошните одежди и ригурозните изрази на светците во охридските цркви и Бигорскиот манастир, творечката магија на фурницијата Кркуљ, народните преданија и митови, не оставиле ли и тие патина врз жедниот за знаење младешки дух? Рамнодушноста можела ли да остане заробенник на метафизичкото мртвило и кога нескротливиот темперамент го откривал таинствениот живот на микроорганизмите низ магичното око на микроскопот? Несомнено е дека сите тие визуелни и психички сензации несвесно се таложеле во свеста на Вангела. Но, не барајте ги одделно нивните физички појавности! Интенцијата ќе ви остане во мрачните меандри на безизлезноста. Зашто, величината на оваа ликовна реалност се состои во синтетичкиот дух и творечката вештина на сликарот, од камчињата на стварното, да создаде мозаик на една нова иконографија. Ваквата ликовна операција го користи инструментариумот на будното сонување, имагинацијата, инстинктот. Сосем друга природа има прашањето за драматичното соочување на творецот со „невиното“ белило на платното, кога мислите се слеваат низ потоците на спонтаноста и диктатот на потсвесното, бидејќи како што ќе рече и самиот сликар, „тој не сака да ѝ робува ниту на соп-

<sup>1</sup> Д. Пејчиновски, Вангел Наумовски во „Мона Лиза“, Вечер, Скопје, 17. XI 1968.

ствената моментална мисла.<sup>2</sup> Всушност така допираме до мистериозните и никогаш докрај одгатнати механизми на творечкиот феномен. Интуитивното поимање на светот, што го тангира ова сликарство, го раздвижуваат елементарните пориви на индивидуата, оние вистини кои извираат, како што би рекол Мирослав Крлежа, „од матните страсти и телесните тајни, многу често од нечистите нагони и налудничавите насетувања, зашто прашањето на творечката дарба не е прашање на мозокот и разумот“.

Сликарската претстава не е однапред утврдена категорија, таа е чедо на ликовниот процес. „Јас сакам тотална слобода, секогаш директно да се раѓам на платното“<sup>3</sup>, нагласува Вангел. Кога веќе ја имаме постоечката стварност, а уметноста не го репродуцира она што е видно, туку чини нешто да биде видно“ (Пол Кле), се јавува нужноста од активирање на друг вид енергија, потребата од нов пристап. И покрај желбата на авторот да биде наполно слободен и да „не ѝ робува ниту на миговната идеја“, како противник на сите правила, овој пат тој е верен почитувач на ова сознание и категорично и принципиелно го „злоупотребува“. Сфаќајќи го светот како оптимална генерализација, тој ни нуди таква визуелна транскрипција на имагинацијата која добива особености на нова, автономна космогонија. Во крвотекот на овој автохтон универзум пулсира срце со особен ритам, владее измената хиерархија на вредности. Меѓутоа, и покрај тоа што субјективното толкување на природата, или светот воопшто во сликарството на Наумовски, нема свој директен компаратив во постоечкото, тоа не значи дека е исклучена блискоста, да речеме, на пример, со бајката или како што забележува италијанскиот критичар Маурицио Фацоло: „со сценографијата за балет, бидејќи театарот е единствено подрачје каде што бајката се спојува со вистината“<sup>4</sup>. Со материјализацијата на имагинацијата е изградена една мошне сензулизирана Аркадија, во која апсолутен приоритет имаат: природата, жената, љубовта и задоволството. Ваквите измислени простори на живеење овозможуваат без предрасудоци вистинско спојување на разнородни организми, ја формираат онаа „вистинска реалност од сонитата“ (Бодлер), онаа совршена идеја на сликарот која треба да го изрази севкупниот органски интегритет, можната и така потребна усогласеност на суштествувањето. Ако го побараме корелативот со познатото, ќе констатираме дека сите тие минуциозно исликани билки и цветови, црни ридови, огнени неба и виолетови жени без глави, мултиколорни корали, не се составен дел од ниеден учебник по биологија или анатомија, дека не егзистираат ниту во најбизарните антологии на чудата на природата: тоа се творби без познат идентитет. Но, можат евентуално да бидат толкувани како конкретизација на прочувствуваната и преработена реалност, визуелизација на интровертните пејзажи на сознанијата или емоциите.

<sup>2</sup> Вангел Наумовски, Поема о коренима мог ликовног израза, Охрид 1970, издание на авторот (латиница).

<sup>3</sup> Вангел Наумовски, Автопортрет, Нова Македонија, Скопје, 13. XI 1969.

<sup>4</sup> Maurizio Fagiolo, Avanti, Roma, 4. IV 1965.

Симултано врз ваквите основи на инспирацијата се развиваат и футуролошки предлози за еден иден анвиронман, едно насликано фонденикеновско предвидување, со своја логика на вистината или вистина на логиката. Бранејќи ја тезата за можноста на опстојувањето во чистите и невини сфери, Вангел не предвидува можен простор за каква било инфилтрација на цивилизацијата и нејзините влијанија. Освен некоја имагинарна и условно наречена вселенска леталка, која има понекогаш обичај да залута во овие предели, сè останува во познатото семејство на новосоздадените елементи на природата. Тенденциозното дистанцирање од постојното коинцидира со ставот на авторот: „Јас нема да бидам сведок на овој свет, туку негов творец“, барајќи да го изведе на виделина она што се наоѓа во привидниот вакуум меѓу животот и уметноста. Притоа, се устоличуваат две димензии: убавината на изразот што ги тангира сетилата и силата на изразот што му се обраќа на духот.

Низ постојаното усвршување на интуицијата „како знаење без интелигенција“ (Ален Дејви), се дефинира појасно онаа лага во уметноста „која учи како да се замисли вистината, барем онаа вистина што како луѓе сме способни да ја сфатиме“ (Пикасо). Тие непредвидливи иницијативи на инстинктот или, како што би рекол самиот сликар: „Се работи за необјаснивото и недопирливото, кои се однесуваат до мистеријата на инстинктот“, се изразуваат и низ посебноста на сите елементи одделно: формата, бојата, композицијата, цртежот, перспективата, експресијата . . .

**Цртежот** ја подразбира педантноста на филигранскиот потход. Елегантната континуирана крива линија главно е затворена, конструирајќи ја обликата на формата или егзистира како наполно самостојна вредност. Грациозноста и вештината со кои е реализирана асоцираат на арабските од ориенталните култури, која му ја имплицира на овој графизам и декоративната компонента. При една ретроградна анализа, корените на меандрите во цртежот ги откриваме и во некогашните долготрасовни делкања на дрвото во Резбарската школа во Охрид.

**Композицијата**, исто така, бега од академските тврдини. Наизменично ги следи хировите на фантазијата и инстинктот, односно варира од централна, преку асиметрична, до дисперзирана. Понекогаш повеќе композициски целини ја градат општата композициска шема. Често се случува да бидеме соочени со необични решенија што го ставаат под сомнение прашањето воопшто за постоење на композицијата.

Општата метафизичка организација на сликата се разбива и анимира со конфронтирање на облиците или со ритмичка игра на мали и големи, отворени и затворени, плошни и волуминозни формации, поврзани како некакви езотерични марионети со грацилните (главно бели) линеаризми, како израз, во крајна инстанца, на лирската мелодичност на композицијата (*Бела бура*, *Бејбунар*—1971 г., *Срце*, *Црна планина*, *Сина локва*—1964 г., *Моето лето*—1970 г.). Јако контрастирање на боите, светлотемните односи се придружуваат кон општата динамичност на сликаните претстави.



И по прашање на перспективата нема да ни биде одземено изненадувањето. Онаму каде што ја има (во площните, плакатски решенија), таа е конципирана главно на два начина: а) преку вертикално низење на сцените (аналогно на муралите), односно, најблиските во предниот план, оддалечените во средината на композицијата, а задниот план е сместен во горниот дел на сликата, и б) преку симултано сугерирање на повеќе перспективи: уметничкиот ласер на Наумовски ја напаѓа сликата едновремено од различни агли за да се добие една единствена проекција, за да се разголи објектот од сите страни, како во кубистичката постапка. На тој начин, овој љубопитен објектив, ротира околу формата, се интересира за сите нејзини аспекти.

Елементите на изворност и непосредност ја постигнуваат кулминантната точка во **бојата**. Длабоко прочувствувана, до степен на идентификација со творецот, таа ги манифестира најцелесообразно неговите емоционални содржини. Колористичките игри се ослободени од секакви притисоци и дилеми и достигнуваат неповторлив хроматски крешчендо. Смел како фовистите, тој нема да се стеснува да направи колористичка организација со рамноправно учество на индиско и венецијанско црвено, кадмиумово жолто и портокалово, кобалтно виолетово, париско-сино и ултрамарин, маслинесто и отворено зелено, црно и бело, тиркизно. Не се избегнати и ситуациите кога едната од нив е доминантна. Постапката паралелно се однесува и до контрастирањето на боите и на тонските градации. Одделни плохи ги дистанцира со различна јачина на светлината и топлина на тонот. Голем дел од рецентните реализации како алтернатива на ориентално озвучената палета одбираат поуспокоената тонска или пастелна оркестрација. Ваквите разновидни пристапи ги разбираме како стремјез за зачувување на слободата на личноста, како желба да се разбије монотонијата, конечно, како негирање на разумот во улога на врвен катализатор, кога се работи за домен во кој чувството го има својот приоритет. Смелата и оригинална пиктурална конструкција е основниот белег на Наумовски. Во тој однос тешко му го наоѓаме корелативот во контекстот на севкупното современо ликовно творештво.

Детска егзалтација постои и во однос на **светлината**. Светлосните проектори не се движат според некое правило, како впрочем и сè што беше досега констатирано. Над нив управува несвесното, ослободено од стегите на каноните. Така, луцидноста на креаторот ни нуди калејдоскоп на можности. Еднаш, чиниш, осветлувањето доаѓа од секоја форма одделно, другпат заднината на сликата се претвора во светлосен извор. Нивната супституција не ретко ја среќаваме во еден единствен облик (сонце, месечина и сл.), или композицијата како ентитет е „бомбардирана“ многустрано од мултиплицирани, различни по интензитет, светлосни снопови. Речиси по правило, во сите овие случаи (и одделно и заедно) персистираат самостојни светлосни зраци, како графизми на трагите од движењето на некакви суперсонични летечки тела — плод на авторовата фантазмагорија.

Тврдењето на Велфлин, дека „уметноста е наоѓање на облик за нешто што пред тоа немало никаков облик“, стои на исти позиции со ставот на Вангел, дека „обликувањето на светот волшебност е како трева во сонот“. Сега, кога сме начисто дека уметноста и обликувањето се поистоветуваат, односно го имплицираат непознатото во креативното, да видиме како тоа се спроведува во овој случај. Конечно, на една констатација можеме со сигурност да сметаме: „Во визијата и инстинктот на мојата слободна мисла обло е сè“, вели Наумовски. Таа *облина* свесно ќе стане базичен конструктивен елемент, елементарна архетипска форма на ова сликарство, а определеноста за топката, елипсата, кругот, калотата... ја формулираме и третираме како „начин на живиот“ (во фосијонова смисла). Таа наклоност кон обло „начин на живот“ во фосијонова смисла. Таа наклоност кон обло е и прашање на стварното, личното визуелно искуство: тркалезните контури на гастроподската фауна во Охридското Езеро (будно набљудувана низ микроскопскиот отвор) не можеле да останат без трага врз меморијата на некогашниот службеник на Хидробиолошкиот институт во Охрид<sup>5</sup>. Значи, кругот (топката) како честа форма во природата е доминантна и во сликарството на овој уметник. Морфолошките потенцијали на овој облик се користени во нивниот максимум: плошни (сонце, месечина, ливада, цвет, облак, езеро...), волуминозни и компактни (јајца, вселенски тела, кожурци, балони, белутраци, срца, ембриони, бисери, капки...), пресечени и испреплетени (купола, печурка, цветна чашка, школка, фонтана...), перфорирани (гирланди, прстени, алки, ѓердани...), меки (плазматична маса, медузи, амеби и сл.).

Во секој случај, станува збор за едно необично богатство од облици, на кои, откако им го откриваме корелатот со природата, треба да им го претпоставиме и постоењето на сличности или коинциденции со веќе создаденото во ликовното, на пр. со скулптурата на Хенри Мур (*Градина на сончевото зајдисонце*—1967/68, *Можна стварност*—1968 г.), Бранкуси, Хепворд, Арп, со растреперените мобилни плочки на Калдер или со симболичниот систем на Миро. Вака замислените организми влегуваат во мелницата на новите духовни импровизации, каде што го почнуваат својот морничав танц. Тие се агресивни едни кон други, вршат атак или нежно се спојуваат, се групираат или изолираат, се мултиплицираат или трансформираат од еден во друг вид (диферентно на постапката на Иван Рабузин, каде се нижат по една оп-артистичка шема).

<sup>5</sup> Во формите што ги црта Вангел наоѓаме блискост со следните организми, на кои работел во Хидробиолошкиот институт во Охрид: 1 *Ohridotropitina relicta interlithonis* 2 *Ohridohoratiapugmaea* 3 *Ohrigocea samuili* и сл., регистрирани во Зборникот на работите на Филозофскиот факултет на Универзитетот во Скопје, год. IV, бр. 1., Охрид 1956, сепарат: Славе Хаџишче' Прилог кон познавањето на фауната на гастроподите на Охридското Езеро — описи на досега непознати полжави и примери на спецификација кај гастроподите во О. Е.

Затвореното сака да ја симболизира акумулираната енергија, пупењето, бабрењето, зреењето, апокрифниот живот на состојбите пред нивната надворешна манифестација. Отвореното си земаме слобода да го толкуваме како расцутување, раѓање, множење, спојување. Мошне интересна е третата фаза на метаморфозата, сугерирана преку смолесто разлеаните форми (*Грмушки, Сина галаксија*—1970 г., *Свечена ноќ, Сина бавча*—1968 г., *Петринска планина, Црвен ден*—1974 г., *Жива галаксија*—1978 г. итн.). Течењето (распаѓањето на некогашната материјална конзистентност) може да се разбере како рушење на митот за компактоста кога ќе се посегне по идеалната облина на топката, а може да се прифати и како замор, смрт, ефемерност или како нивна антитеза — тенденција за обнова. Зар не е можно да си претпоставиме дека во таа пихтиеста, сперматозоидна праматерија се содржани никулците на една идна егзистенција? Впрочем, веруваме дека претставите на „онесвестените“, овенати глави на цвеќињата во привидни мигови на умирање, се само моментална замена за преферираната цврста арматура на лиците.

Во мислата на Вангел: „Јас мислам дека светот е можен само затоа што е тркалезен. Она што не е обло исчезнува, лесно пропаѓа“, — е содржана суштинската страна на ова прашање, авторовата филозофија. Обликувањето ја подразбира и категоријата на *трансформацијата*. Таа најмногу се однесува на најпрепознатливата реална форма — сликарство — човечкото тело — но со релевантност (со помалку драстичност и интензитет) и на сè друго што има или нема корелација со стварноста. Најчесто жената е предмет на овие „игри“. Таа, целосно или делумно, се претопува во цвет, растение, во недефинирана конкавна или конвексна структура од биолошки, односно геоморфен ред (метаморфоза што асоцира на Зевсовите состојби на лутина кога ги претвора божествата во растенија и животни). Во усовршувањето на таа методологија брегот станува езеро, сонцето цвет, белутраците, гирландите и перлите — Семирамидини градини. Вангел ги комбинира формите со слободна и вешта рака, претворајќи го измислениот пекол во уште понестварен рај и обратно, како да се потпира на Фидлеровите концепти: „Секој облик во уметноста е оправдан доколку е неопходен за претставување извесни нешта кои не можат да се претстават со која било друга форма“.<sup>6</sup>

Значи, облината и кога се раствора и менува таа го прави тоа само во одделни секвенци, само со цел да го изостри критериумот, да ја нагласи разликата меѓу кусовечното и трајното. И, ако Вангел го наоѓа својот инкарнат во уметноста, уметноста како релативно трајна категорија тој ја идентификува со облината, со создавањето на обли облици.

Досега постепено станувавме свесни за отстапувањето на Наумовски од многу општоутврдени ликовни законитости. Не помалку е сложено и прашањето за неговата *стилска физиономија*, кон која затоа и пристапуваме без хипотеки. Повеќе аргументи зборуваат во насока на присуство од сиореалистички карактер: штедрото користе-

<sup>6</sup> Конрад Фидлер, О проруѓивању дела ликовне уметности, Култура, Београд, 1965

ње на благодетите на сонот, фантазијата, потсвеста . . . , што го подразбира исклучувањето на цензурата на разумот, губење на врската со реалноста. Кон тоа се приклучуваат констатациите на дел од италијанскиот, францускиот и југословенскиот печат (по повод неговите самостојни изложби во Рим, Париз, Загреб), познатата изјава на Салвадор Дали при посетата на Вангеловата изложба во Париз (1970 г.). Но, бездруго, главниот мотив за ваквата ориентација е следново авторово искажување: „ . . . градејќи ја сликата, немам однапред програма. Ја немам ниту во мислите, бидејќи решив да не работам дури ни според сопствените мисли. Јас сакам наполно создавање“.<sup>7</sup>

Сликите *Сончева ноќ* и *Храм на љубовниот сон* (од 1962 г.) носат во себе нешто од духовниот идентитет на Магритовиот или Тангиевиот надреализам. Но, Вангел не би бил Вангел кога би му робувал доследно на кое било движење. Основниот контрааргумент е отсуството на познатиот сирреалистички кошмар и морбидноста — негативниот пресек на животот. Оптимистичките пејзажи на нашиот сликар тука дефинитивно се разделуваат од светот на Бретон и неговите „сојузници“.

Од друга страна, непрепознатливоста на формите и нивното оддалечување од визуелно постоечкото — тенденцијата кон трансценденталната димензија на ликовното (или постоењето на материјалната објективност без физичката“, како што би рекол М. В. Протик<sup>8</sup>), го поврзуваат со особеностите на нефигуративната уметност (*Зелени соништа*—1966 г., *Визија што лебди*, *Роденден*, *Бејбунар*—1968 г., *Моето лето*, *Грмушки*—1970 г., *Бела бура*—1971 г., *Летна галаксија* — 1978 г. итн.). Во таа смисла сликањето за него е состојба на самостојно суштествување и на платното и на уметникот, на ослободена пулсација, или, да се послужиме со зборовите на Протик:“ Со бришење на алузијата на реалноста на светот, презентативната „апстрактната“ уметност ја засилила реалноста на самото уметничко дело“.<sup>9</sup>

Без разлика дека критичарот Франко Пасони ќе забележи дека Наумовски „ја извлекува онаа нишка на „фантастичниот реализам“ што е типична карактеристика за словенските луѓе, било во сликарството (Шагал) или во литературата (Гогољ)“<sup>10</sup>, што критиката во Мексико ќе укаже и на футуристички елементи, а Франц Залар на „сецесиско, мелодично осмислени облици“<sup>11</sup>, сепак треба да останеме без конкретен одговор за ова прашање, бидејќи оригиналната уметничка визија на Наумовски им противречи на сите обиди за класифицирање во доменот на крутите, шаблонизирани, традиционалистички форми, ги разурнува границите на херметизмот, барајќи ги освежувачките бранови на неприпаѓањето, како израз на тоталната

<sup>7</sup> Zrnka Novak, *Biološko jedinstvo oblika i vizija*, *Oko*, Zagreb, 22. IX 1977.

<sup>8</sup> Miodrag B. Protić, *Oblik i vreme*, Nolit, Beograd, 1979.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Franco Passoni, *Avanti*, Roma, 10. X 1968.

<sup>11</sup> Franc Zalar, *Posluh za sodobno*, *Dnevnik*, Ljubljana, br. 283, X 1979.

творечка слобода. На неговите платна цулат и живеат непознати предели за кои човекот од XX век, секојдневно „напаѓан“ со информации, е навикнат да бара пандан во стварното или создаденото, во познатото. Тие ги надразнуваат нашите вообичаени сфаќања за светот, стравот и отпорот кон новото и невиденото. Затоа секогаш им бараме некоја подлога, некоја близокост со нешто или некого (персиски минијатури, Византија, Личеноски, Лубарда, Мирю, Ернест, Дали, Бош, Русо...), не сакајќи да останеме без одговор или не сакајќи да веруваме дека исклучиво инстинктивниот рефлекс, моќта за специфична генерализација на насобраното искуство и волјата да се биде уметник се „виновни“ за создавањето на овие платна.

\*

Околу личноста на Вангел Наумовски ротира дилемата за неговиот статус во ликовната уметност. Критичарите и историчарите на уметноста се или јасно поделени, квалифицирајќи го, од една страна, како наивен, од друга страна, како современ уметник или имаат амбивалентен, неиздиференциран став. Последново стојалиште доминира во освртите за неговото творештво, како во земјата, така и надвор од границите на Југославија (францускиот, италијанскиот и сл. печат). Диферентните гледишта на релацијата наивно-современо, по прашање на овој опус, ги сметам за непотребни и депласирани, особено не во ова време и не во овој простор. Зошто една специфична ликовна изразност, каква што е наивната визија, би била антагонистички поставена наспроти современата уметност? Токму затоа, денес, кога, и најверзирираниот познавач на ликовните прашања нема лесно да се определи меѓу Русо и Кле или меѓу Серафина и Шагал, со кое право издигнуваме вештачки паравани меѓу она невино незрело и она намерно инфантилно, кога и едното и другото ги користат истите права и бенефиции (изложби, каталог, монографии, откуп...) и кога се служиме со истите аудиовизуелни и идејно-воспитни методи за нивна презентација, популаризација и афирмација. А оној специфичен белег на наивците што се детерминира како „сингуларност на стилот“, зар тој не е и најизразитата карактеристика на современиот уметник или, воопшто, на денешниот човек, како што ќе одбележи впрочем и Херберт Рид: „Модерниот уметник и по природа и по судбина е секогаш индивидуалист“.<sup>12</sup> Ако наведеме уште еден цитат од истиот автор, ќе ги одбегнеме во извесна смисла и софистикациите што не ретко биле придружници на судбината на Наумовски и ќе сфатиме колку неговата оригинална ликовна индивидуа е во контекстот на современата уметност: „Модерниот човек бара нов јазик на формата за да ги задоволи новите настојувања и стремежи — стремеж кон духовната успокоеност, настојување кон единството, хармонијата и спокојството — крај на своето отуѓување од природата“.<sup>13</sup>

Ова привидно двоумење за мене се поставува во својата лаконска едноставност: дали сликарството на Наумовски е дел од ликов-

<sup>12</sup> Herbert Rid, *Istorija moderne skulpture, Jugoslavija, Beograd, 1966, str. 58.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

ните простори на денешнината? Со потврдниот одговор на ова прашање ги елиминираме сите додатни помалку важни или ирелевантни прашалници.

Она што може да звучи како резиме (на досега реченото и на сите афирмативни декларации на повиканите во уметноста) е апартноста на ова сликарска појава, нејзиниот придонес за проширување на дијапазонот на ликовниот речник и можностите на неговото ширење во новите простори на уметничкото дејствување. Координатите во кои се обидовме да го „сместиме“ Вангел укажуваат само на еден од можните пристапи и толкувања на неговата исклучителна сликарска појава.

SONIA ABADJIEVA DIMITROVA

### RÉSUMÉ

Vangel Naumovski est né le 22 mars 1924 dans une famille pauvre sur les bords du lac d'Ohrid. Dans sa lutte pour acquérir le droit de vivre, il a exercé plusieurs professions. Après la libération il s'est inscrit à l'école des beaux-arts de Skopje, mais il en a vite été expulsé à cause de son manque de talent. Il a continué à étudier seul et s'est instruit en recherchant par lui-même les règles de la peinture, fermement décidé à devenir peintre. En 1954 il ouvre sa première exposition personnelle de peintures et dessins où domine un accent de sensibilité naïve, fondée sur les thèmes historiques et folklo-historiques. Vers la fin des années cinquante, son individualité picturale commence à se définir. Oto Bihalji Merin va proposer au public yougoslave cette nouvelle découverte dans le domaine de l'art naïf. Suivent des expositions à Zagreb, en Italie, en France..., dans le monde entier.

La vision picturale de Naumovski est inspirée d'un surréalisme naïf souligné par un coloris intense qui, dans la dernière décennie devient de plus en plus surréaliste et rêvé et de moins en moins art naïf. Sa peinture glorifie la flore et la faune, l'homme et la femme comme uniques créatures de ce monde imaginaire. Plaidant pour la nature propre, ancienne et innocente dans laquelle il n'y a aucune trace de civilisation technique, il s'annonce comme défenseur de la conservation de la dignité de la nature et pour l'indispensable rétablissement de son équilibre. Réussissant par ses microsculptures et ses macocosmes, Naumovski créa des pièces de peinture très individuelles par lesquelles il acquit une renommée mondiale, se plaçant parmi les plus remarquables peintres macédoniens, yougoslaves et mondiaux.

## СО Д Р Ж И Н А

	стр.
1. Проф. Др. Константин Петров, Уште една потврда за припадноста на протомајсторот скулпторот од Св. Атанас во Лешок кон Приморската уметничка сфера — — — — —	3
2. Борис Петковски, Автопортретот во творештвото на Никола Мартиноски — — — — —	11
3. Соња Абаџиева Димитрова, Една средба со сликарството на Вангел Наумовски — — — — —	27
4. Лилјана Неделковска, Димо Тодоровски* — — — — —	39
5. Загорка Расолска-Николовска, Новооткриената фреска на Богородица Одигитрија во црквата Св. Никола во Зрзе — — — — —	47
6. Лидија Кумбараџи-Богоевиќ, Споменичниот комплекс околу Султан-Муратовата џамија во Скопје — — — — —	57
7. Спасе Спиоровски, Советник-конзерватор, Конзерваторски интервенции врз фреските во манастирската црква Св. Пантелејмон, с. Нерези — Скопско, во текот на 1963—64, 70, 71 и 72 г. — — — — —	63
8. Спасе Спиоровски, советник-конзерватор, Конзерваторски работи врз фреските во манастирската црква Свети Никита — Скопско — — — — —	69
9. Драгољуб Богоевиќ, Значењето и улогата на образовната и културно-педагошката дејност на музејот на современата уметност „Скопје“ во Скопје — — — — —	79
10. Желимир Кошчевиќ Некои искуства од наставата по музеологија на Филозофскиот факултет во Загреб — — — — —	83
11. Владимир Величовски, Михо Чокеља — повеќестрани ликовни интересирања — — — — —	88
12. Владимир Величовски, I југословенско триенале „Екологија и уметност“ — — — — —	91
13. Љ. Дамјановска, Добитници на наградата „Нерешки мајстори“ на XXXV есенска изложба на ДЛУМ во 1980 година — — — — —	95
14. Трајан Витларски, Хроника кон семинарот за поствизантиска уметност — Белград 1980 год. — — — — —	99
15. Соња Панчевска, Хронологија на настани од областа на македонските современи ликовни и применети уметности (Октомври 1979 — декември 1980) — — — — —	103

16. *Јасмина Чокревска—Филип*, John Pope — Hennessy „Italian gothic sculpture“ во издание на Phaidon press, London 1972 — — — — — 119
17. *Јасмина Чокревска—Филип*, Alan Borg „Architectural sculpture in romanesque Provance“ во едицијата Oxford studies in the history of art and architecture, во издание на Oxford university press, London 1972 — — — — — 121
18. *Јасмина Чокревска—Филип*, Ernst Kitzinger „The art of Byzantium and the medieval west“ — selected studies во издание на Indiana University Press, 1976 — — — — — 125



