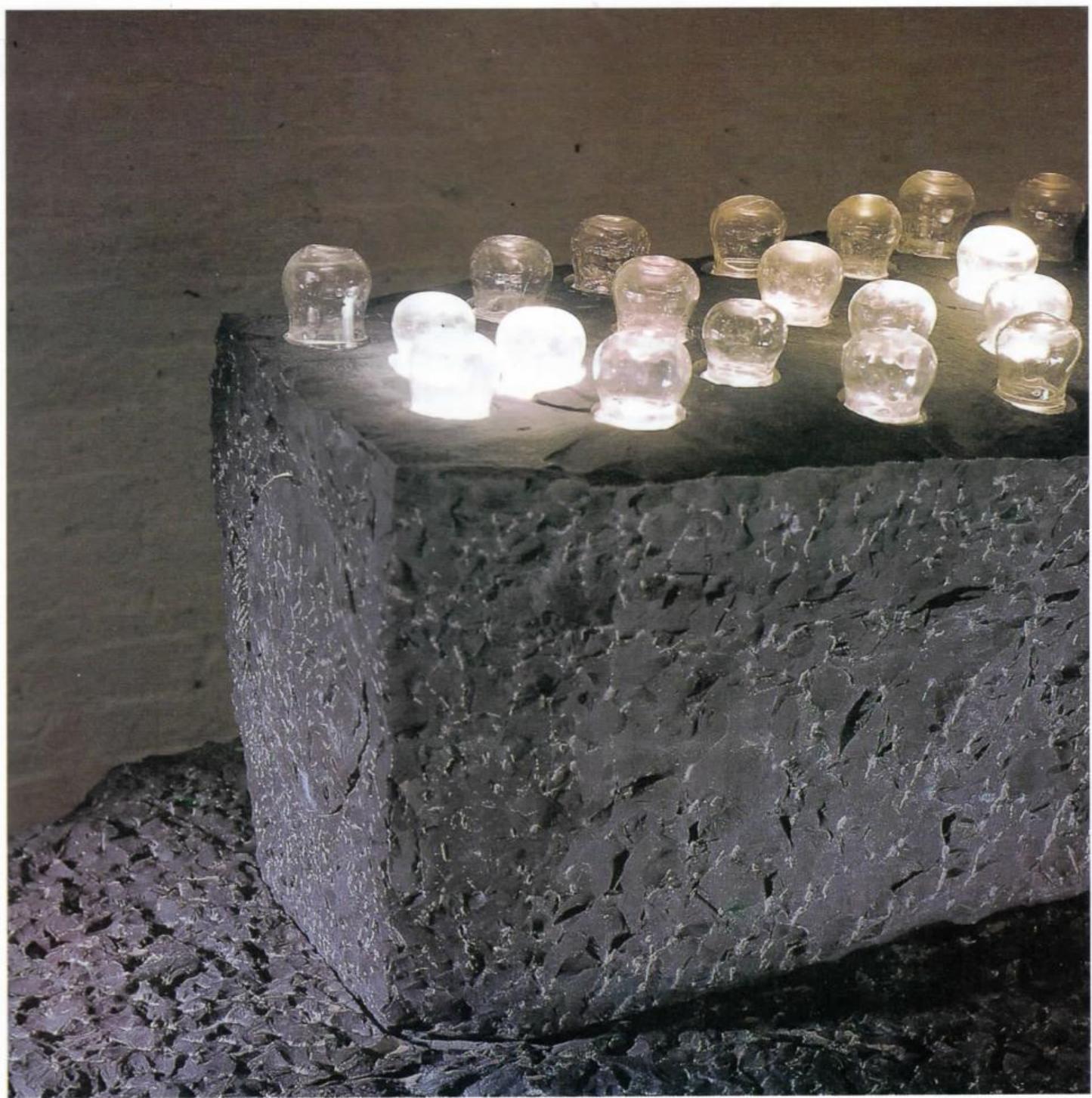


СПИСАНИЕ
ЗА ВИЗУЕЛНИ
УМЕТНОСТИ
БРОЈ 1
ГОДИНА 1995



МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ СКОПЈЕ

Самоилова бб, п.ф.482,91000 Скопје,Република Македонија
тел.(389-91) 11 77 34,11 77 35,факс (389-91) 23 63 72

МЕГУНАРОДНА КОЛЕКЦИЈА
НА 4382 ДЕЛА ОД 55 ЗЕМЈИ

□
ИЗЛОЖБИ

(группни, самостојни, ретроспективни, студиски, тематски, дидактички...)

□
ФИЛМСКИ
И ВИДЕО ПРОЕКЦИИ



ПРЕДАВАЊА
□
ЦЕНТАР
ЗА
ДОКУМЕНТАЦИЈА
□
ИЗДАВАЧКА
ДЕЈНОСТ

Samoilova bb P.O.Box 482,91000 Skopje,Republic of Macedonia
tel.(389-91)11 77 34,11 77 35 tel/fax (389-91) 23 63 72

SKOPJE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

Списанието „Големото стакло“ е запишано во регистарот на Министерството за информации на Република Македонија на 31.05. 1994 со решение бр. 01-533/2.

Печатењето на првиот број го финансираа Министерството за култура на Република Македонија



Министерство за култура

и
Институтот Отворено општество, Македонија, Скопје



УМЕТНОСТА/УМЕТНИКОТ ДЕНЕС

4 Соња Абациева, Враќање во орбитата?

45. БИЕНАЛЕ ВО ВЕНЕЦИЈА:

16 Лилјана Неделковска, Главни точки на уметноста, 45 БИЕНАЛЕ ВО ВЕНЕЦИЈА

24 Зоран Петровски, Претставувањето на Република Македонија во Венеција: Глигор Стефанов и Петре Николоски

28 Соња Абациева, Глигор Стефанов - Алегорија на светлината

32 Лилјана Неделковска, Петре Николоски

ИНТЕРВЈУ

36 ГЕРХАРД РИХТЕР, Разговарал Јонас Сторсве

АВТОРСКИ СТРАНИЦИ

44 Лазо Плавевски, Водени линии и египетски мотиви

ОМАЖ

50 Д-р ШТЕФКА ЦОБЕЉ, Борко Лазески - еден од учениците на Андре Лот во Париз

52 ДИМИТАР КОНДОВСКИ, „Во ерата на влекачите“, разговарал со Зоран Петровски

56 Д-Р БОРИС ПЕТКОВСКИ, Сликите на Петар Мазев или пресметка со постоењето

ИЗЛОЖБИ

КНИГИ

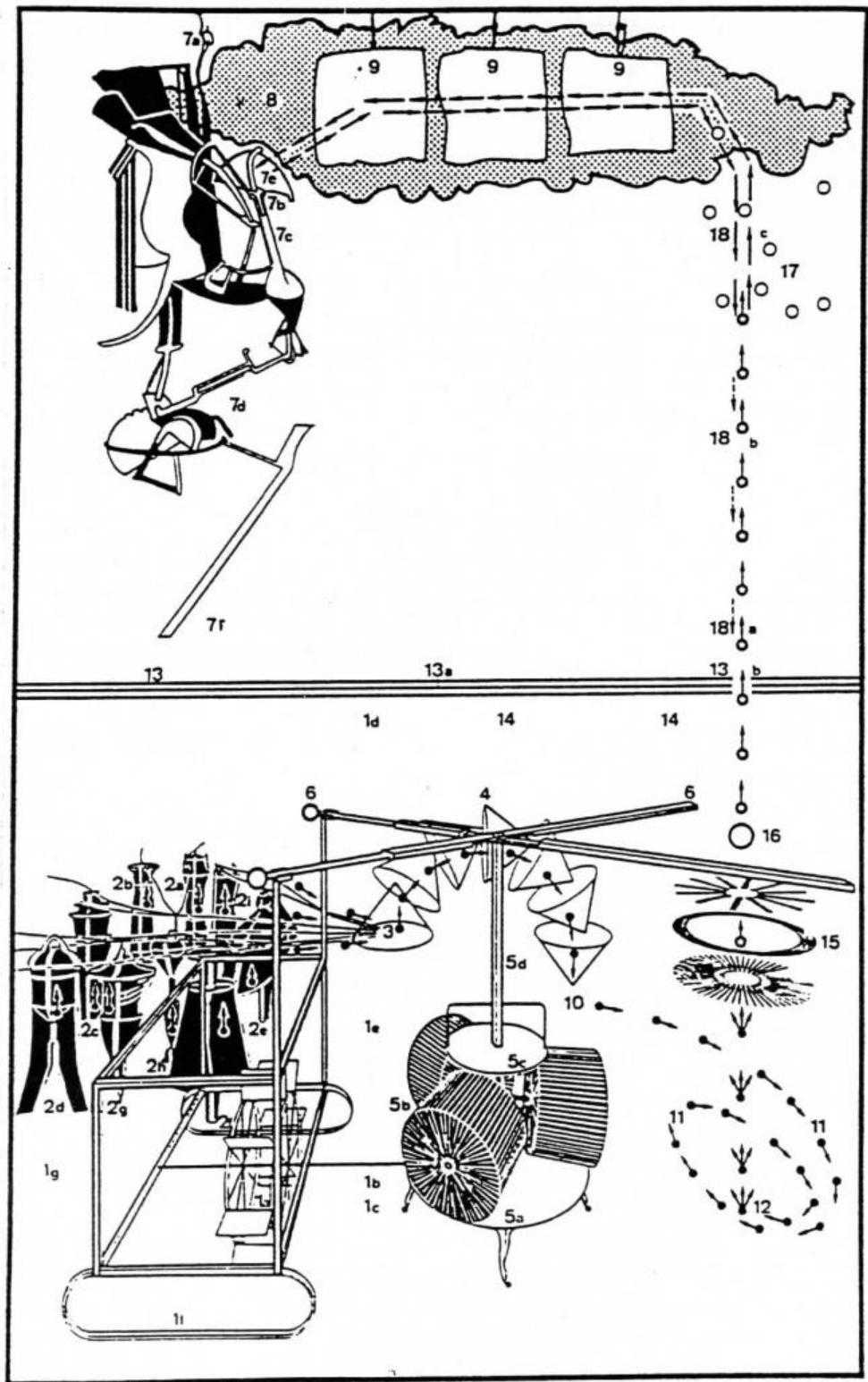
ИНФОРМАЦИИ

ПРЕВОДИ

64 Томас Мекевели, Историја, квалитет, глобализам

70 Томас Мекевели, Пост - модернизмот - визија на надеж, разговарал Зоран Петровски

„ГОЛЕМОТО СТАКЛО“, 1995 Списание за визуелни уметности. Излегува тримесечно Цена 200 денари. Издавач: Музеј на современата уметност, Скопје, Република Македонија. Адреса на Редакцијата и претплата: Самоилова 66, п.ф. 482, Скопје 91000, тел. 117-735 (4), факс: 236-372. Директор: Зоран Петровски. Главен и одговорен уредник: Соња Абациева. Редакција: Владислав Бороевиќ, Бојан Иванов, Лилјана Неделковска - Димитровска, Лазо Плавевски, Мирослав Поповиќ, Златко Теодосиевски, Митко Хаци Пульја и Јован Шумковски. Секретар на Редакцијата: Јулијана Кралевска. Лого на Списанието: Владислав Бороевиќ. Ликовно и графичко обликување: Ладислав Цветковски. Лектура: Оливера Ќорвезировска. Печат: НИП „Нова Македонија“, Скопје. Тираж: 1000 примероци



И М Е

Називот на списанието „ГОЛЕМОТО СТАКЛО“ е преземен од истоименото дело на Марсел Дишан, како метафора на уметноста на 20 век и генератор на утрешната. Нивната (и на авторот и на делото) перманентна актуелност ги означи визуелните уметности на целиот овој век, речиси во сите сегменти.

„ГОЛЕМОТО СТАКЛО“ е ликовен лексикон за себе, цела една историја на уметноста на столетието, синтеза на медиуми и изразни модалитети, антиципација на насоки, движења, проседеа.

„ГОЛЕМОТО СТАКЛО“ е дело кое, сè уште, инспирира и кое, сè уште, е ненадминато. Неговата штедра енергија го гарантира, на извесен начин, големото утре во ликовната уметност, можното постоење на уметноста како незавршилв проект. Нерешената

(до крај) загатка на „ГОЛЕМОТО СТАКЛО“ ги содржи интригата, предизвикот, раздвижувачкиот импулс на иднината, отвореноста кон можното.

ПРИЧИНА

Раздвижувањето на идејата за издавање на списание посветено, пред сè, на актуелната ликовна сфера и воопшто на визуелните медиуми, доаѓа како резултат на сознанието на Музејот на современата уметност во Скопје и на група историчари и критичари на уметноста во Република Македонија, за маргинализираниот и минимализиран статус на овие области во нашето денешно културно живеење.

Постојните информативни медиуми: списанијата од областа на културата и уметноста, рубриките и редакциите за култура во дневниот и неделниот печат, телевизијата и радиото, на недоволен и неадекватен начин ги толкуваат споменатите сегменти, односно само делумно го допираат современиот/сегашниот миг на ликовната проблематика. Во споменатите медиуми најизострено е прашањето за начинот на презентацијата на ликовниот и на текстуалниот материјал, т.е. нивниот квалитативен и квантитативен аспект.

ОСНОВА

Македонија е специфично средиште на разновидни и динамични ликовни случувања: изложби, манифестации, проекции, ревии, хепенинзи, мултимедијални проекти итн. Потенцијалот од стотици творци (организирани во ДЛУМ и ДЛУПУМ), историчари/критичари на уметноста (вклучувајќи ја и македонската секција на АИКА), студенти на Факултетот за ликовни уметности во Скопје, музеи/галерии, приватни галерии, како и антиципацијата на некаков пазар на уметнички дела во Македонија, посочуваат на неопходноста од создавање на еден фокус, во кој би се дефиниране/третириле релациите меѓу споменатите субјекти.

Тоа би го олеснило преминот од сегашната хаотична состојба во овие домени во релевантни односи на комуникација меѓу: создавачот -делото -вреднувачот -консументот -државата.

ЦЕЛ

Во време на отежнати или на блокирани директни комуникации со уметноста во светот, списанието за визуелни уметности „ГОЛЕМОТО СТАКЛО“ било оној простор во кој би се акумулирале информациите, сознанијата, размислувањата и толкувањата на визуелните појави во нивниот микро и макро контекст. „ГОЛЕМОТО СТАКЛО“ ќе се застапува за современа презентација мотивирана од љубовта кон ликовното и отвореноста спрема разновидни форми на олицетворување во визуелните уметнички феномени во најширока смисла: СЛИКАРСТВО -СКУЛПТУРА -ГРАФИКА -ДИЗАЈН -АРХИТЕКТУРА -ФОТОГРАФИЈА -ФИЛМ -ВИДЕО -СТРИП -МОДА -АЛТЕРНАТИВНИ И МУЛТИМЕДИЈАЛНИ ИЗРАЗНИ ОБЛИЦИ и др. и нивно адекватно, текстуално/теориско и визуелно толкување. Списанието „ГОЛЕМОТО СТАКЛО“ сака да биде неограничен простор за претставување на мислата и сликата, вградени во еден актуелен контекст, со соодветна стручна методологија.

Списанието „ГОЛЕМОТО СТАКЛО“ ќе се залага за аналитичко -критичка обработка на темите што ќе бидат во фокусот на вниманието. Виталната материја на визуелните уметнички активности максимално ќе се следи и претставува, се разбира, онолку колку што дозволуваат општествените и материјалните можности да се биде во тек со актуелната творечка клима општо земено. Ќе биде опфатен и историскиот аспект, корените -основните генератори на модерната уметност во нивната иманентна едукативна димензија, значајна за младите генерации уметници, историчари на уметноста и ликовни критичари. Сите овие аспекти: визуелните, теориските, информативните, едукативните, ќе ги подразбираат професионалноста и критичноста во пристапот, обработката и валоризацијата.

Списанието „ГОЛЕМОТО СТАКЛО“ ќе се гради од оригинални текстови, но и од преведени материјали на авторитетни светски критичари, теоретичари и уметници, синхроно создавајќи и простор за директни врски со одделни личности, како во непосредниот, така и во поширокиот простор -соработници од странство -за да се добијат навремени и точни известувања, не само за уметноста овде, туку и за уметноста пошироко.

„ГОЛЕМОТО СТАКЛО“ ќе биде списание за визуелни уметности отворено и за дијалози, полемики, критики, расправи и за најслободни размислувања за уметноста, зад кои стои принципот на аргументите.

Накусо, „ГОЛЕМОТО СТАКЛО“ ќе настојува да биде списание за секој современ човек: студент, уметник, историчар, критичар, или љубител на уметноста -НЕГОВА ВИЗУЕЛНА, КУЛТУРНА, ДУХОВНА -СЕКОЈДНЕВНА ПОТРЕБА.

Од Редакцијата

ВРАЌАЊЕ ВО ОРБИТА?

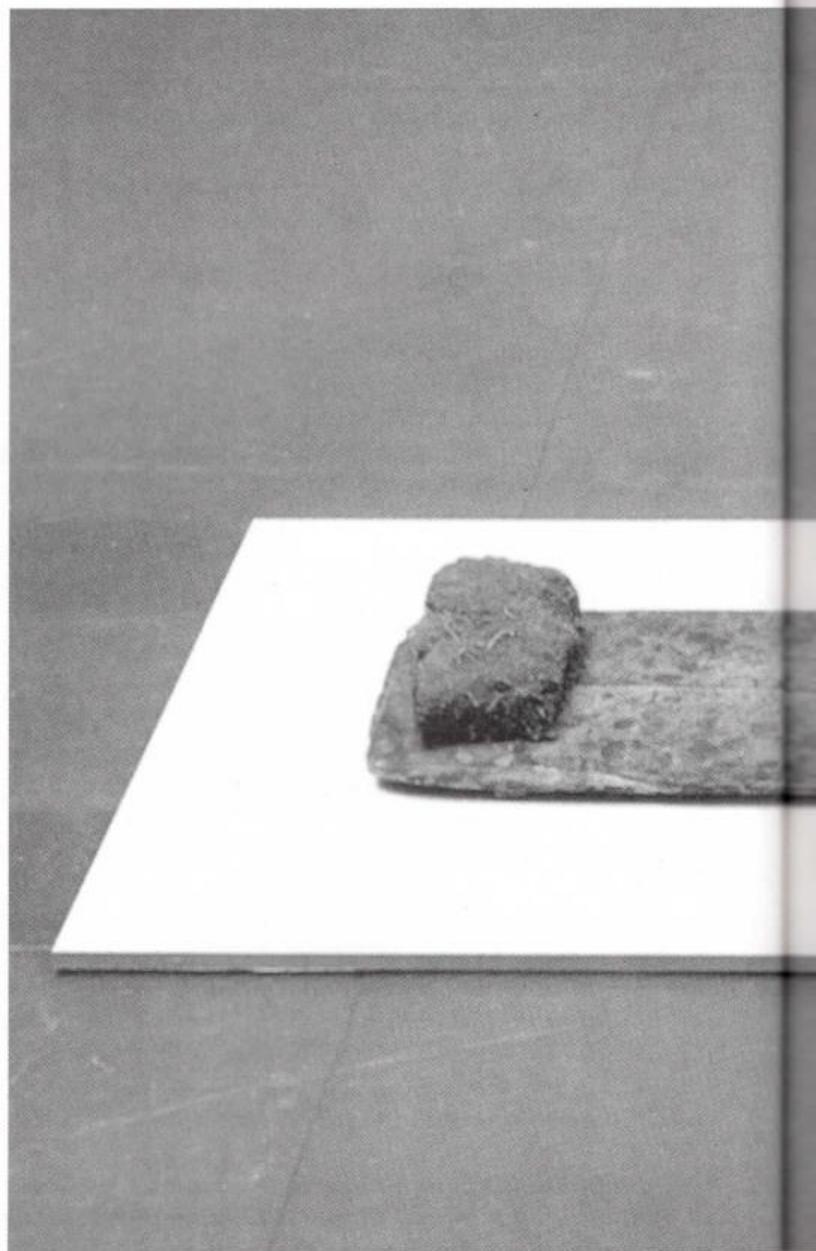
Соња АБАЦИЕВА

Размислувајќи за фокусот на вниманието во овој прв број на нашево списание, се задржав на една постојано возбудлива и актуелна проблематика: УМЕТНОСТА/УМЕТНИКОТ ДЕНЕС.

Денес, лоцирани во процепот меѓу крајот на едно и антиципацијата на друго време, не пречекуваат редица прашања од типот: Каде денес се наоѓа уметноста/уметникот и оттука, кои се релациите на она вчера со ова сега? Дали сè уште е актуелна синтагмата „СМРТ на уметноста“ или последнава деценија навестува нешто друго во оваа област? Имајќи ја предвид светската ликовна состојба, какво е ликовното битие денес, во контекстот на сегашните културни, политички, социјални итн. специфичности?

Текстов што следи ги бележи овие прашања (што во принцип можат да имаат различни одговори, но можат да останат и без одговор), отворајќи едновремено простор за разновидни размисли на оваа незавршлива и неистрошлива тема - на оваа тема што тече - мислејќи ја постојано проникнатоста на времињата, просторите, културите...

Оттука, на ниво на општи прибелешки и информации, како влегување во една жива и сложена материја, овој текст неизбежно се движи на релацијата на временските категории ВЧЕРА - ДЕНЕС - УТРЕ.



авангарда, што беше тоа ?¹

Процесот на оддалечувањето од ликовната авангарда е првопорционален на зачестените ламентации врз нејзината загуба. Дали е тоа прашање на носталгично-меланхоличното жалење за младоста на уметноста (модерната)? Што имаше уметноста некогаш, што сега го нема? Зошто конотациите осамен херој - гениј - пионер - месија - демиург - ги врзуваме за тие први децении на дваесеттиот век?

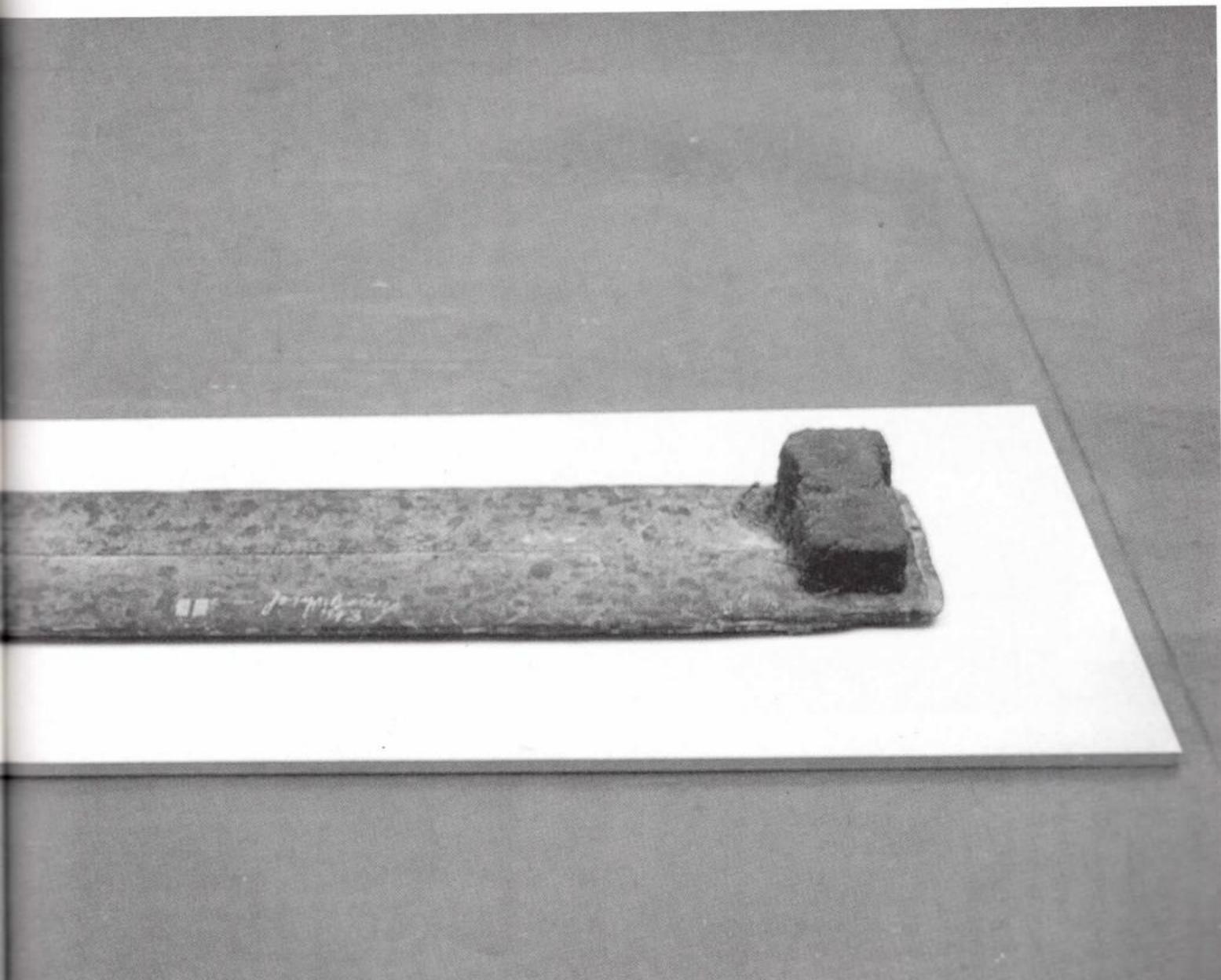
- Основното мото на модернизмот беше создавање на нов (ликовен) свет - ОРИГИНАЛНОСТ - ослободување на прогресот во уметноста.

- Новото / АВТЕНТИЧНОТО беше инкомпабилно на самата уметничка традиција. Во името на НАДМИНУВАЊЕ НА ДИКТАТУРАТА НА МИНАТОТО се вршеа процесите на масовното

откажување од генеалошкото стебло на уметноста (како историја).

- Вистинските корени на креацијата модернистите ги бараа во универзалните законитости на постоењето. Оттука произлегува индивидуалната аналитичка загледаност во ПРИМОРДИЈАЛНОТО БИТИЕ НА ПРИРОДАТА/СВЕТОТ. Потврда за оправданоста на оваа заложба тие наоѓаат во општата состојба на духот на тоа време: во Јунговото акцентирање на индивидуалното потсвесно; во Фројдовата теза за конфликтот меѓу елементарниот живот и цивилизацијата; во Дарвиновото тврдење дека „изворот на секоја жива форма се наоѓа во најелементарната форма на живот“. Целта беше да се анализира примарното (за да се разбере). „Треба да почнеме од централниот нуклеус на предметот што сакаме да го создадем“, зборуваше футуристот Умберто Бочони.

- Свртени нанапред, кон оригиналното, модернистите настапуваат бескомпромисно и ХРАБРО. Оттука произлезе хариз-



Јозеф Бојс. Без наслов, 1973, драво и земја

мата на модерниот уметник за која подоцна се „лепеа“ уметниците од периодот по-модернизмот, па сè до денес.

- Бидејќи ХЕРОЈОТ е продукт на емоциите, тој ја познава психологијата на ОСАМЕНИКОТ. Затоа физичкиот и духовниот изолационализам на модернистичкиот творец упатуваше на немање - врска - со - општеството, политиката. Отуѓен од животот, модернизмот беше ексклузивна привилегија на елитата, односно не повикуваше на масовен дијалог.

- Имплицитно обележје на секоја авангарда е нејзината временска ограниченошт. Според критичарот Херолд Розенберг, ликовната авангарда падна тогаш кога престана да функционира соперништвото меѓу уметноста и секодневниот живот. Според него, тоа се случи во почетокот на шеесеттите. Неговата колешка Сузи Габлик, смета дека причинатá за колапсот на авангардата е, пред сè, од морална природа. Оној момент кога уметникот решава да не биде независен (и осамен), кога се определува за жртвување на модернистичките идеали во име на пазарот (профитот), тој се отцепува од митот на авангардата. Што и да се наведува како причина, факт е дека модернизмот одамна го нема. Она што следи на ликовен план од шеесеттите до деведесеттите, како што ќе видиме понатаму, главно е во дискрепанција со горенаведените постулати на херојското време на модерната уметност.

„ГУБЕЊЕ НА СРЕДИШТЕТО“

Ликовната уметност опстојуваше во седумдесеттите во состојба на своевидна ентропија. Уметниците во светот сфаќаја дека се немојни или дека - тие - не - се - оние - кои - можат - да - го - променат - светот и прекинувајќи го историскиот процес на уметноста, дефинитивно го потврдија тој став, свртувајќи се кон себеси и кон историјата на уметноста (дијахрониско однесување). Во стилската анархија: секој - што - сака - и - како - сака - да - се - изразува, владееше дотогаш непознат empirиски плурализам на искази. За да се снајде полесно во тоа време на „сè е дозволено“, ликовната теорија/критика го предложи терминот



Луиз Буржоа, Студија на природата, 1984, бронза

ПОСТМОДЕРНА. Товарот на една водичка стилска насока се замени со крајноста на слободата на изразот/изборот. Уметниците во богатиот свет го загубија средиштето/фокусот (во смисла на едно доминантно ликовно движење / идеја)². Некои уметници, со манири на разгленето дете (*enfant gâté*) посакаа да ги анулираат критериумите од модернизмот (*enfant terrible*) за да го наметнат владеењето на своите правила. Деконструкцијата, претераноста, пастишот на постмодернистите се судри со карактерот на дејствување на модернистите како автономни единки (Пикасо, Дишан, Малевич, Полок, Бојс...).

Проблемот натежнува ако се задржиме на етичкиот, на професионалниот кодекс на однесување на протагонистите на осумдесеттите. Играјќи со ефекти, позајмувајќи, цитирајќи, разградувајќи... тие заборавија на моралната срж на уметноста: „Постои една моралност во уметноста”, рекол композиторот Арнолд Шенберг во херојските денови на модернизмот, „а тоа е уметноста да служи како противтежа на овој свет што во многу аспекти потонува во еден аморален материјализам, оптоварен со грижата за успех, пред кој сите етички предуслови на нашата уметност полека исчезнуваат”.

ЗНАЦИ НА ЖИВОТ

Сега во десеттата деценија, дали го преживеавме бранот на постмодерната, што се осмели како Херкул да ги исчисти Авгиевите штали на модерната од талогот на авангардното? Дали уметноста сè уште е под притисок на маниризмот, изобилството на экспресии, деконструкцијата на ликовниот речник, затвореноста во уметничките национализми?

Уметноста наликува на Сизифова работба, забележува критичарот Крег Оувенс: со векови живее, постојано се повторува, не откажувајќи се од своето битие. Денес сè поексплицитно се чита отуѓувањето на уметноста од стварноста. Ако знаеме дека во тоа е содржана крунската означеност на модерната уметност, тогаш би требало да ни се врати вербата во нејзиниот можен живот. И покрај агресивноста на пазарната психологија, и покрај заканите на планетарното село

итн. итн., ликовните уметници се враќаат кон феноменолошката димензија: сè повеќе скулптурата се мисли како скулптура (Луиз Буржоа), слика како слика (Пер Киркеби) без разлика на претставувачката форма (амбиент, инсталација). Со обновената љубов кон фор-

мализмот синхроно доаѓа и прецизноста, техничката довршеност на делото. (Кантовото) чувство за возвишеното што произлегува и од она „без облик“ (Ж. Ф. Лиотар) ја има својата супституција во материјата/бојата, ја обновува хаптичката и харизматската аура на ликовно-



Лучио Фонтана, Просторен концепт, Крај на Богот



Дамиен Христ, *Мајка и дете - разделени*, 1993

то на едно индивидуално рамниште. За да се одржи нужната тензија во животот на уметноста дејствуваат и проширените форми на изразување, што сè заедно, се обидува да ја врати уметноста ВО НЕЈЗИНАТА ОРБИТА.

МИНАТАТА ГОДИНА ВО ВЕНЕЦИЈА

Увидот во најголемата ликовна манифестија во светот: (минатогодишното) Биенале во Венеција (со намера да даде планетарен поглед на уметноста), ни соопштува дека скулптурата, сликарството, концептуализмот... се живи на друг начин. Она што ја менува онтологиската структура на тие познати форми е нивната интердисциплинарна поставеност, организираноста по мерка на инсталацијата или амбиенталните целини, со богата скала на нови и не ретко инвен-

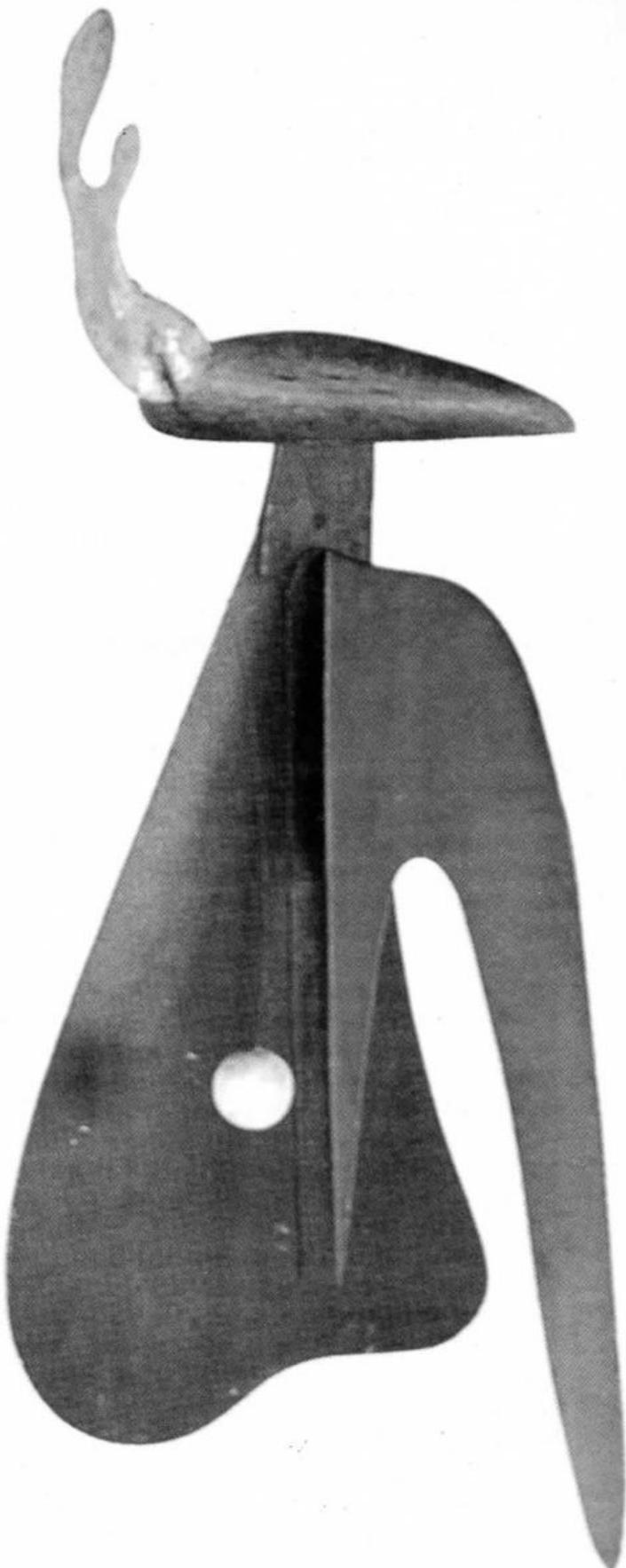
тивни концепции. Ваквите заклучоци го сугерираат настојувањето за натамошна екстензија на поимите (слика, скулптура, форма...), односно нагласеното проширување на нивните полиња. Оваа состојба, од своја страна, бара постојана будност и адаптабилност и на херменевтски план.

Натамошното читање на ликовниот материјал од Венециското биенале нè соочува со обновена наклонетост кон **нарацијата** (што веројатно е во релација со нужноста на уметникот од конкретен ангажман: политички, социолошки, антрополошки, културен...) односно кон менталитетот на уметник „оспорувач“ (J. Кристева). Ангажираните (или нè) содржини на „приказните“ од Венеција, спроведени во растегливите рамки на ликовните медиуми, имаат главно јасен концепт (без разлика на

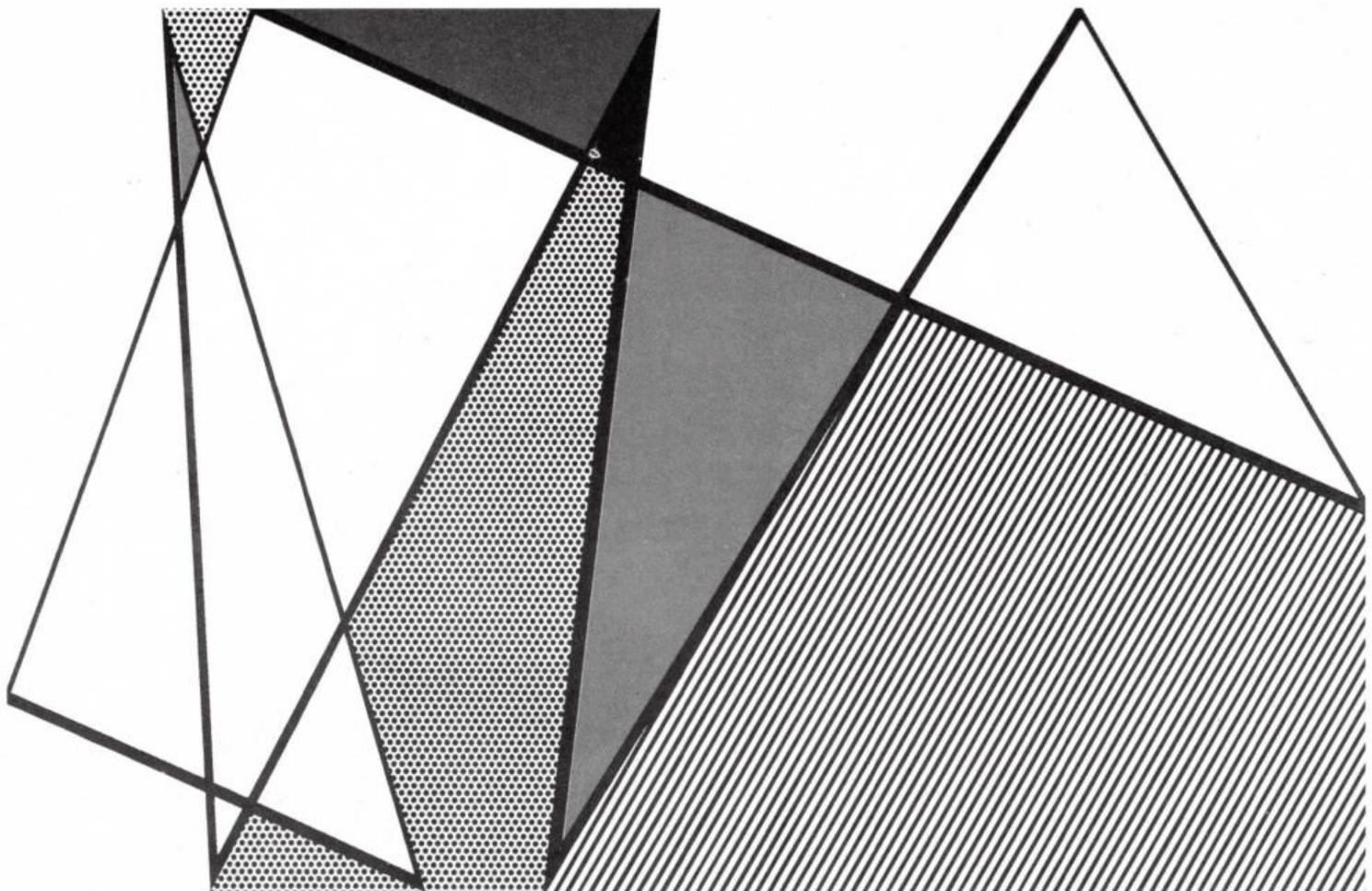
епските димензии или луцидната прегранност на реториката) и перфекционизмот во проседето на феноменолошките аспекти. Обединувачките означители: амбиенталност, текстуалност, ангажман и професионализам, се само општи именители што ја задоволуваат димензијата (обединувачка) на интернационализмот. Врз база на нив, секој уметник го реализира сопствениот или ентитетот на земјата што ја претставува, обезбедувајќи ги, на тој начин, посебноста и дигнитетот на онтологското во делото. Најчесто употребуваните термини на Биеналето: транснационализам, космополитизам, интернационализам..., сакајќи да ја глобализираат уметноста, го загрозуваат индивидуалниот дискурс. Она што навидум може да се прочита како ентропично означеното (поради мноштвото изразни модели), всушност е своевиден пароксизам во демонстри-

рањето на непослушноста на творецот, негово НЕ САКАЊЕ да влезе во моди, ПРОТЕСТ против трендовите, РЕАКЦИЈА на колективните движења во струи/правци: ЖЕЛБА да остане сам со/во себе, да биде повторно (ако е можно) Ван Гог. Но, за разлика од осаменикот во модернизмот, зад и околу денешниот уметник, како околу центар, стојат системите за успех: дилерите, музеите/галериите, банките, спонзорите, критичарите, медиумите. И покрај ваквото опкружување, сепак, творечкиот субјект е сам во процесот на со-здавачкиот чин - генератор на ликовната авторхтоност. Така самиот уметник станува центар, правец, движење за себе со енергија што привлекува други уметници (сателити/маргини). Според тоа, непостоењето на едно единствено средиште (што автоматски го чини беспредметен и поимот маргина) и напротив, постојењето на повеќе средишта едновремено, го актуелизира принципот на децентрализацијата. Фактот што некогашниот водечки/главен правец е заменет со полифонијата на личните митологии на осамениците на денешнината е најоптимистичка гаранција за опстојување на уметноста, една позитивно означена состојба.

Што ги врзува големите уметници на денешнината (крајно софистицираната пластика на Американката од француско потекло Луиз Буржоа; раздробениот радикален крик на германскиот уметник



Александар Колдер, Без наслов, 1937, метал и дрво



Рој Лихтенштајн, Совршена слика, 1985

Аниш Капур, Мадона, 1989/90, фиберглас и пигмент

Ханс Хаке, кој живее во САД; задоволството во цинизмот на Русинот Илија Кабаков, кој исто така живее во САД; ведрата инфантилност на Кореецот Нам Џун Паик, лоциран во Германија и во САД; густата текстуалност на Џозеф Косут, Американец од унгарско потекло; дендизмот на Англичанецот Ричард Хамилтон; морбидниот патос на Шпанецот Антони Тапиес; обожествените претстави на Италијанецот Де Доминичис...) ако не крајната отуѓеност и загледаност во сопствената внатрешност.

ИМАЛИНОВИ ВИЗИИ?

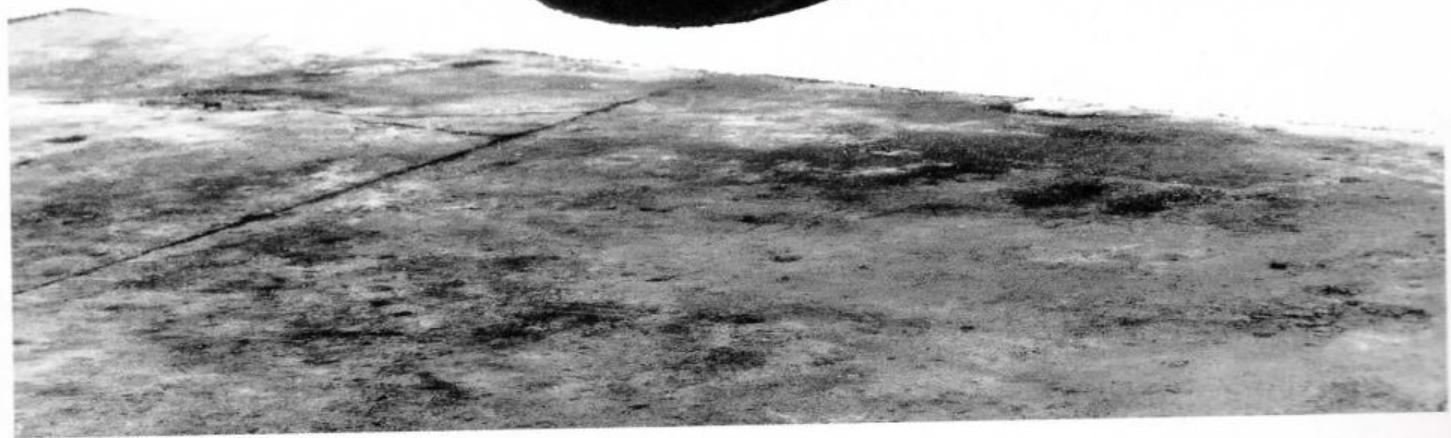
Во осумдесеттите често се спомнува ПЕСИМИЗМОТ на Карло Џулио Арган (линija што се провлекува од Хегел, преку Ниче, до Хайдегер), поттикнат од сознанието дека уметноста заборава на своето достоинство, и ОПТИМИЗМОТ на

Акиле Бонито Олива - неговата идеја за супер-уметноста, убедувањето дека таа никогаш не била пожива и никогаш не се „трошела“ (купувала) повеќе отколку денес. „Уште од времето на маниризмот“, смета Олива, „почнуваат да се раскинуваат шевовите во бракот меѓу уметноста и животот и тука уметникот е немокен“.

Има ли предлози за времето што го живееме или за времето што го чекаме? Во напорите за тоа - како - да - се - спаси - уметноста во ова постававилонско време на хетероглосијата, италијанскиот теоретичар Џило Дорфлес има конкретни видувања. Тој ги поставува барањата за создавање на НЕО-МОДЕРНА, повикувајќи ги на помош природата, имагинацијата, фантастиката, ониничното итн. Во тој случај, мисли тој, би им поминал рокот на важење на симетријата, хармонијата, статичноста. Напротив, би се актуелизирале дисхармонијата, асиметријата и дисритмијата. Дорфлес

не би се изненадил ако дојде до рамнотежа меѓу инвенцијата и планирањето, меѓу серијата и уникатите. „Можеби за освојување на една епоха во која имагинарното би имало превласт над функционалното, е потребно да се чека долго време“³.

Не многу далеку од овие согледби, што сакаат да ќе вратат на извесен начин во просторот на бајките, е и проекцијата што ни доаѓа од страна на италијанскиот теоретичар Марио Перниола. Апелирајќи за создавање на NEO ANCIENT ART тој го сугерира доаѓањето на иницијалното / предкласичното, кога не се во игра движењата, стиловите, туку антрополошките, етнолошките, мито-поетските достоинства. „NEO ANCIENT ART се обидува да ја зачува необичноста и автономнота на индивидуалната, културната и уметничката текстуалност на телото“. Перниола зборува не за создавање, туку за раѓање на уметничкото (giving birth). Неговиот натурализам ја



обновување на тајниот, мануелното, архетипското.

И покрај тоа што го повикуваат модернизмот и кај Олива и кај Дорфлес и кај Перниола се чувствува една смекнатост (смекнат став) кон не со сем ортодоксните ликовни однесувања на творците. Тие заборуваат за позитивно означени влијанија на пара-уметничките форми врз современата уметност (супкултурните/алтернативните активности, кичот, модата, ТВ спотовите, рок музиката и сл.).

Било да ги сфатиме како замена за изгубените религијски, магиски, митски слоеви или како паралела на елитистичкото живеење на уметноста, овие мета-уметнички форми, сметаат тие, треба да се толкуваат како инфузија врз измореното тело на денешната уметност. Во нив се содржани никулци на тоа фантастично /онирично/ иницијално што сакаат да го промовираат како едно од можните однесувања на уметникот.

Укажуваат ли и Дорфлес и Перниола на крајот на веков, дека уметноста како постојан процес на менување/обновување, мора да се врати во орбитата на херојското однесување? Со тоа почна, а има ли изгледи и да заврши овој век? Можеби ова и било веќе кажано на Меѓународниот собир на ARKO во Мадрид (1992) на тема: „Дали уметноста е мртва?“ Интересни се и размислувањата на американскиот теоретичар Томас Мекевели за денешниот мултикултурен простор што го промовираше контроверзната постмодерна. Тој забележува дека наместо едно големо историско движење (линеарно или циркуларно) денес се јавуваат помали движења кои дејствуваат паралелно („наместо една длабоко гравирана линија, паралелно тече серија на поблаго врежани линии“). Меѓутоа, сметам дека тие паралелни линии отсекогаш постоеле, само во последно време некој посакал да стане свесен дека ги забележува. Не треба да се замолчи пред фактот дека контурите на тие бледи линии се испишуваат со расстреперена рака врз новите ликовно-историски карти. Томас Мекевели е свесен дека мноштвото на тие мини-дискурси може да доведе до широк дијапазон на лични интерпретации, проседеа,

правила... и да го загрози утврдениот систем на категоризацији, квалификации и критериуми, но сепак, заклучува дека треба да се даде можност да заживее светот/културата/уметноста без патронатството на „тотализирачите, ослободувачки митови“.

И треба да се признае дека постмодерната ослободи една таква недискриминаторска енергија, како наспроти уметничките изразности и правци, така и во однос на различните национални ентитети. Таа стави рака врз Хегеловиот модел на хиерархија и централизам и „дозволи“ (?) и микро-уметничките сегменти да се искажат. Меѓутоа, тоа се толку мали вентили (што по своја волја и желба ги пуштаат, сè уште, нагласено хегемонистички поставените Европа/САД, низ кои, би рекла, строго контролирано се пропуштаат информации за уметноста на другите, на оние надвор од играта), така што е тешко остварливо заживувањето на верзиите (во основа апсурдни) за кои заборува Т. Мекевели: на пан-африканската верзија на Сенегалецот Шеќик Анта Диоп (која ја лансира идејата за африканско-црнечкото потекло на старо-египетската цивилизација) или на пан-индиската верзија на Парамеш Чудхари (која го промовира индиското потекло на стариот Египет).

Факт е дека денес, сè уште, доминираат и хегемонистичко-колонијалистички се однесуваат, оние средини коишто се најбогати. Доминацијата на економијата се израмнува со политичката доминација, а оваа последнава со културната/уметничката. А овој статус, по сè изгледа, ќе потрае. Во меѓувреме, ГЛАВНАТА/ОЛЕМАТА европско-американска река ќе тече кон морето, голтајќи ги во своето корито поточињата на „малите“ национални култури, од каде што вештите ловци (ретко и претпазливо) ќе ги фаќаат егзотичните уметнички риби што доаѓаат од некаде.

Сепак, сакам да верувам, дека уметноста од вчера и од денес не може да биде почеток на крајот, туку утре (утро) со автентичен живот. Дозволувам да ме заведува идејата на Хабермас за модернизмот како „независен незавршен проект“ - како работа во процес. Историјата на уметноста постојано дава(ла)

докази за својата виталност, од скулптурите во Немрут Дуг (Турција), до „скулптурите“ на Ричард Сера (САД) или на Аниш Капур (Англија) и овозможува(ла) постојано нови и други исчитувања на нејзиното минато во сегашноста. Што покажува/докажува тоа, ако не една вистина дека уметноста е не-завршлив и не-истрошлив ЖИВ ГЕНЕРАТОР на другото, на она, колку и да звучи ветво, ВОЗВИШЕНОТО.

¹Види: Howard N. Fox, *Avant-Garde in the Eighties*, Los Angeles County Museum of Art, 1987 (Каталог).

²Вистинскиот татко на терминот „Verlust der Mitte“ („губење на средиштето“) што го користат критичарката Сузи Габлик и теоретичарот Џило Дорфлес, е Зедлмаер (Sedlmayer), германски конзервативен историчар на уметноста. Со тоа тој алудира на средишната положба на западната уметност што се изгубила под притисок на историските авангарди. Дорфлес се надоврзува на Зедлмаер, укажувајќи на фактот дека „Без средишна положба, без една цврста потпорна точка, се губи основата за секоја можна еволуција, како во уметноста, така и во културата“, за да заклучи потоа: „Ова губење на средиштето заедно со пробивот на асиметричното и дисхармоничното, ги сочинуваат неколкуте најособени аспекти на уметничкото секојдневие. Но не рековме дека овие феномени го носат во себе намалувањето на вредностите; уште повеќе, можеби токму од нив самите (асиметријата и дисхармонијата м.з.) ќе произлезе тоа враќање кон фантастичните и митопоетските елементи. „Djilo Dorfles, Pohvala disharmoniji, Svetovi, Novi Sad, 1991, 185. За „губење на средиштето“ пишува и Рудолф Арнхайм во книгата *The Power of the Center*.

³Djilo Dorfles, Opus cit., 129.

⁴Mario Periniola, Critical Reflections, Art Forum International, New York, summer, 1992, 104.

⁵Thomas McEvilley, A Time to Choose, Art Forum International, New York, february 1992, 88-91.

⁶Ibid.

Женевиев Кадие,
Рана, во срцето на
телата, 1990,
инсталација (детаљ)





На минатогодишното
45. Биенале во Венеција
Република Македонија
за прв пат учествуваше како
самостоен државен ентитет,
представувајќи ги
амбиенталните скулптури на
уметниците Глигор Стефанов
и Петре Николовски.

Блокот посветен на оваа
најголема ликовна
манифестација во светот е
компониран од два дела.

Во првиот
Лилјана Неделковска
Димитровска дава критичко
видување воопшто на
Биеналето.

Во вториот се поместени
оригиналните текстови на
Зоран Петровски, Соња
Абаџиева и Лилјана
Неделковска Димитровска,
кои беа публикувани на
англишки и италијански во
каталогот печатен по повод
париципацијата на
45 Венецијанското биенале

ГЛАВНИ Т•ЧКИ НА УМЕТНОСТА

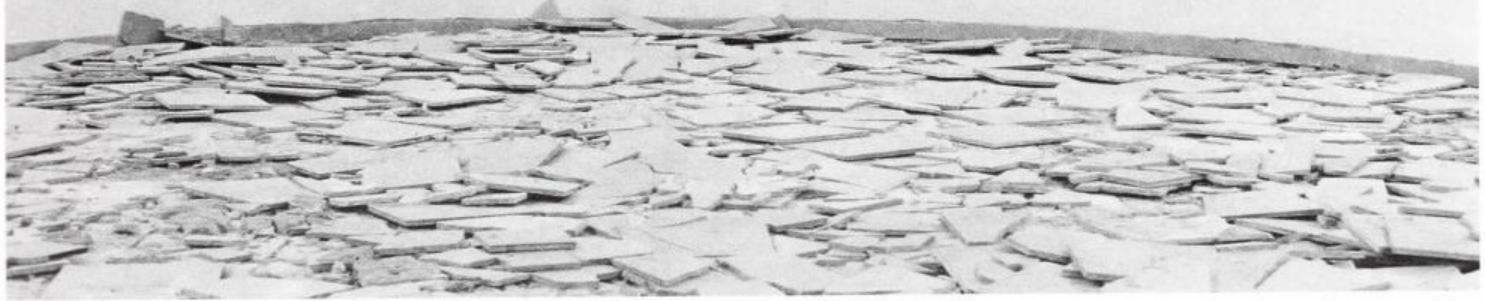
Лилјана НЕДЕЛКОВСКА

Венециското биенале замислено како репрезентативен преглед на светските ликовни движења и појави (еден вид „Expo“) веќе подолго време не ја следи својата првична концепција. Имено, од средината на седумдесеттите години Биеналето инагурира еден поинаков период во презентацијата на современата ликовна уметност преку поставувањето на одредена тема околу која се артикулира целата манифестација. Ваквиот период значеше зафаќање во длабинските слоеви на ликовната проблематика, при што улогата на ликовниот критичар во конципирањето на целата манифестација се постави на едно поинакво ниво. Наместо дотогаш скромната улога на критичарот како неутрален набљудувач и толкувач на уметноста, сега на сцена се појавува критичар кој нуди нови претпоставки за промислување на уметноста и тоа преку една обмислена концепција на својот критички и теоретски пристап. Во оваа смисла треба да се читаат и двете биенала на Маурицио Калвези (1984 и 1986) на кои поставената тема (како што беше „Уметноста и уметностите. Актуелноста и историјата“, 1984) беше она општо место на кое се разви главната теза на критичарот од што произлегоа и некои значајни импликации за уметноста и нејзиното промислување (во случајов тезата за уметност која се промислува себеси и своето минато, или како што Калвези тоа го понуди на еден метафоричен начин „Уметноста во огледало“). Ваквиот период дојде особено до израз на последното Биенале на чие чело стоеше познатиот ликовен критичар Акиле Бонито Олива, личност за чие име се врзуваат поимот трансавангарда и претставата за еден поинаков формат на ликовен критичар, критичар - протагонист, критичар кој има сопствена стратегија и сопствена поетика. Замислувајќи го креативниот критичар како човек кој „мора да работи по соп-

ствен избор, значи пристрасно, а не според митска објективност (објективноста не постои), но притоа својата пристрасност да ја организира во склад со некакво објективно алиби, или со културно наследство способно да ја историзира неговата интуиција, неговото укажување и неговите теоретски перспективи“ (Achille Bonito Oliva, Intervju, Moment, Beograd, br. 11/12, 1988), Акиле Бонито Олива со сета своја активност и однесување покажа дека тоа што тој го замислува преку неговата креативна личност успешно и се остварува. Тоа го покажа и 45. биенале во Венеција на кое тој, преку вешто артикулираната идеја за коегзистенција на разликите и коегзистенција на јазиците, понуди едно глобално исчистување на состојбата на современата уметност, се разбира, од еден личен, авторски агол, но зад кој, сепак, стоеше одредено „објективно алиби“.

„Главни точки на уметноста“ - наслов и тема на Биеналето. Тема претенциозна и, уште повеќе, со одредени предиспозиции за систематизирање, вообличување на претставата во еден систем на вредности и значења. Всушност, Олива и не крие дека овде се работи за еден органски културен проект преку кој се сака да се покаже преминот што се случува во рамките на современата уметност од концептот на „номадизмот“ (кој претходно во себе го содржеше националниот предзнак) кон концептот на она што значи патување на уметничката мисла и практика (без какво било ограничување) низ сопствените референтни точки како единствен можен начин на ориентацијата во оваа епоха на „епистемолошки кризи“. Ако за осумдесеттите години беше карактеристичен принципот на „номадизмот“ врзан за културната припадност на уметникот (се

GERMANIA

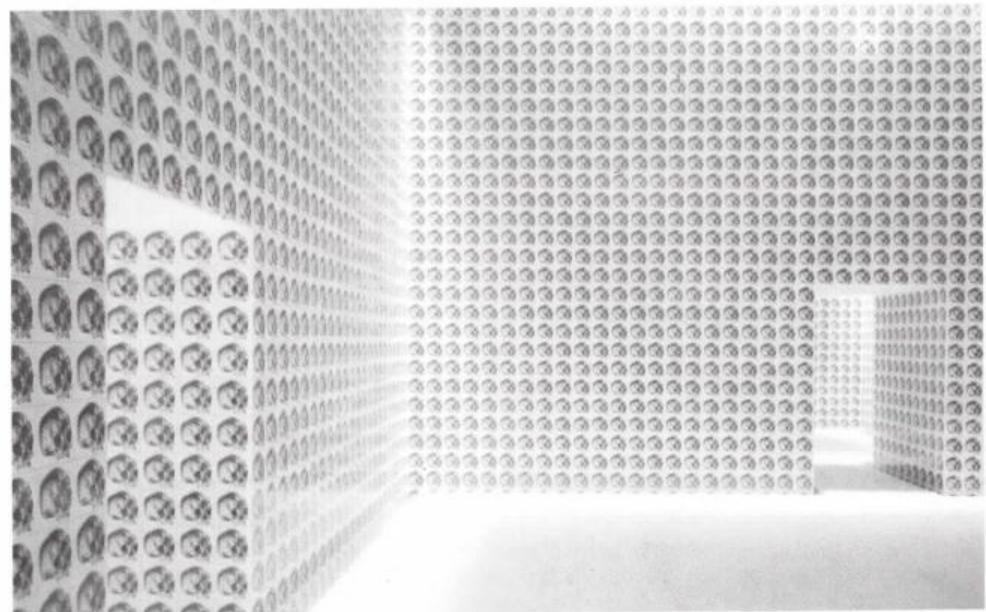


Ханс Хаке, Германија, инсталација, 1993

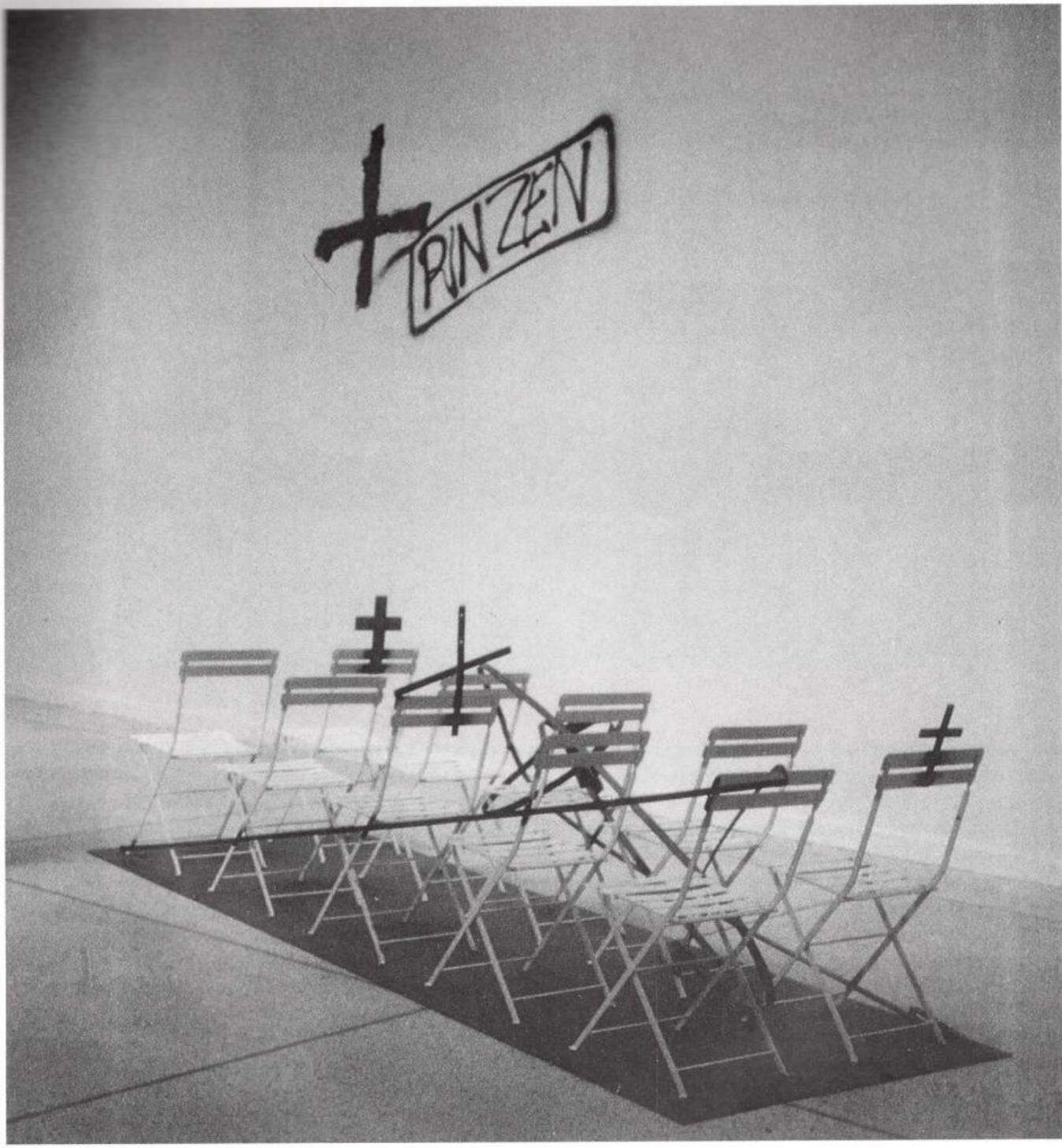
зборуваше за италијанска трансавангарда, за германските „диви сликари“, за француската „слободна фигурација“ итн., со што се покажа дека интернационалниот карактер на модернистичките и авангардните движења беше само една утопистичка проекција врз чии урнатини сега се појавија разни опции, различни културни изворишта, со еден збор, стратегијата на деконструктивистичкиот период кон сопствената историја, култура и традиција), сега во деведесеттите години принципот на номадизмот се врзува за транснационалното, за напоредното егзистирање, но и испреплетување на различни културни и мисловни ставови, или како што тоа Олива го означува како „коегзистенција на разликите и коегзистенција на јазиците“. Уметникот сега користи различни обрасци, уметнички и вон уметнички, сигурно се движи низ различни културни и историски подрачја, презема сè што неговата индивидуална концентрација го одбира како материјал, како место на креативно интензивирање на сопствената мисла и постапка, со свест дека уметноста е негово „природно“ место и дека секој зафат надвор од уметноста е само еден чин на метафорична замена и ништо

повеќе. Олива со својата концепција го истакнува токму овој момент. Тој констатира дека процесот на деконструкција на уметничкиот јазик е процес на премин, мешање, допир на различни јазички искази, модели, или со други зборови, процес кој ги доближува четирите страни на светот (север - југ и исток - запад). Тоа е процес започнат во уметноста на

Западна Европа и Америка, но веќе се следи и во уметноста на Источна Европа, се следи и во уметноста на Третиот свет. Изложбите „Точки на уметноста“ и „Пат на Исток“ (едната ја опфаќа западната, а другата источната уметност) на најдобар начин ја изразуваат оваа констатација, со тоа што сега културната биполарност се препознава како едно



Жан Пјер Рејно, Простор Рејно, 1993



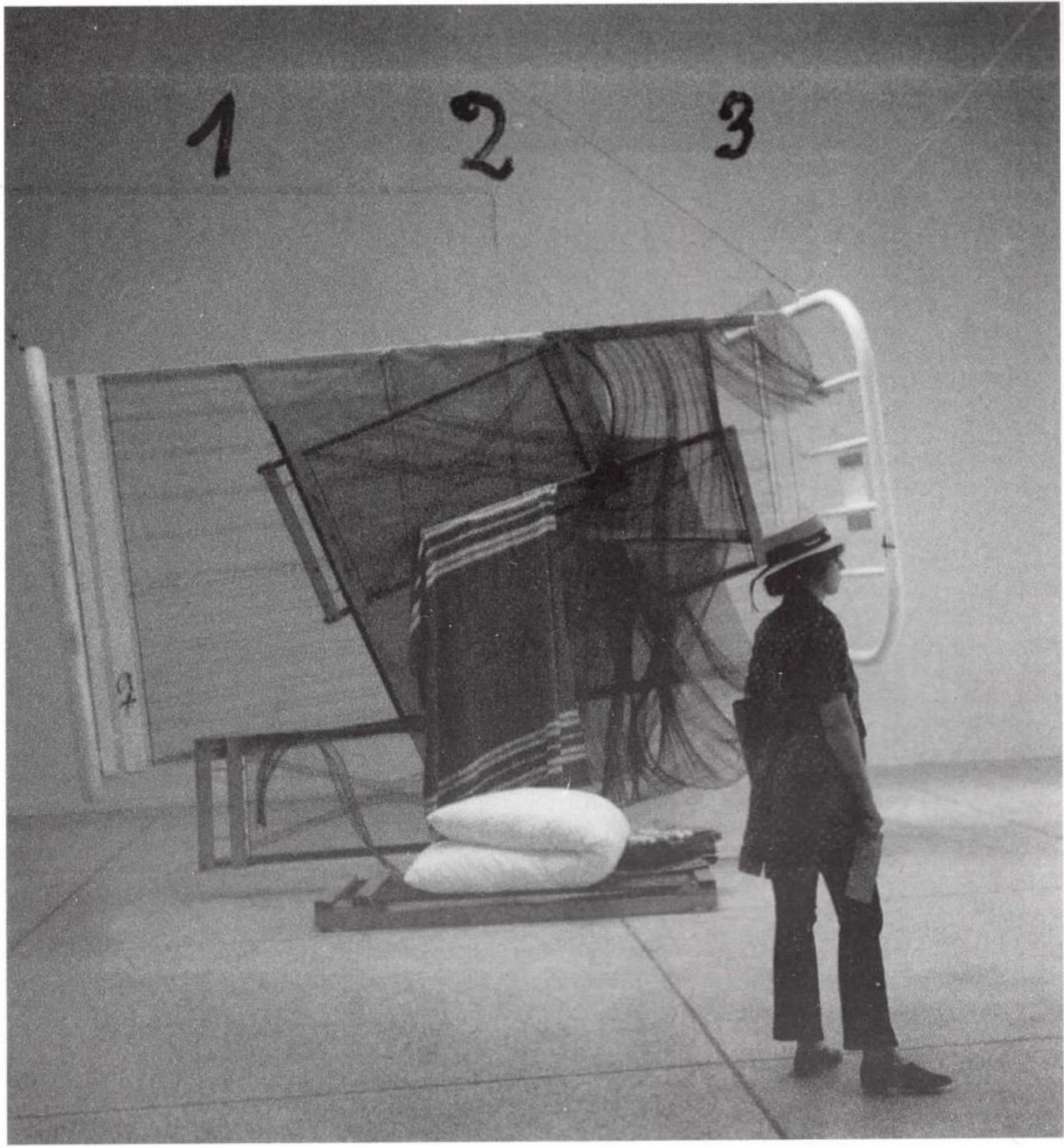
Антонио Тапиес, Рин - Зен (асамблаж), детаљ, 1993

„хармонично“ коегзистирање на различите. И токму тука Олива сака да ѝ даде одредена тежина и смисла на својата теоретска перспектива која и „не сакајќи“ се здобива со одредена проективна димензија: хармонично коегзистирање на различни културни, историски, политички, ментални и духовни особености во контекстот на деконструктивистичката постапка на уметничкиот јазик. Ова, пак, ни зборува дека проективноста, исто како и метафората, никогаш не

умира, туку секогаш се јавува нов поттик, додаток, со што се создава, како во случајот со метафората (според Дерида) некаква „квазиметафора“.

Инаку, на Биеналето Олива успеа на еден крајно обмислен начин да ги демонстрира своите теоретски согледувања и констатации за современата уметност: транснационалниот карактер на уметноста; интердисциплинарноста како состојба на вкрстување на различни жан-

рови, техники, обрасци и јазици; претставата за постоењето на еден сложен систем на уметноста надвор од кој уметноста не може да постои, а кој е изграден од односот меѓу уметничката практика, критика, музеите, галериите, пазарот и медиумите; и тезата за „студената трансавангарда“ која зборува за повторно враќање на предметот, на објектот во уметноста. Всушност, и општиот впечаток на Биеналето беше доминацијата на предметот, а речиси потполно отсус-



Антонио Тапиес, Рин - Зен (асамблаж), детаљ, 1993

тво на сликата (ако се исклучи одличната изложба на Френсис Бејкон и уште некои презентации). Овде користените јазички модели се оние од авангардата, но за разлика од историската авангарда која преку предметот соголен во својата материјалност, а надвор од каква било илузионистичка и естетска димензија, сакаше да дејствува врз општествената стварност, овде предметот е ослободен од таквата внатрешна напнатост и тој станува чисто доживување,

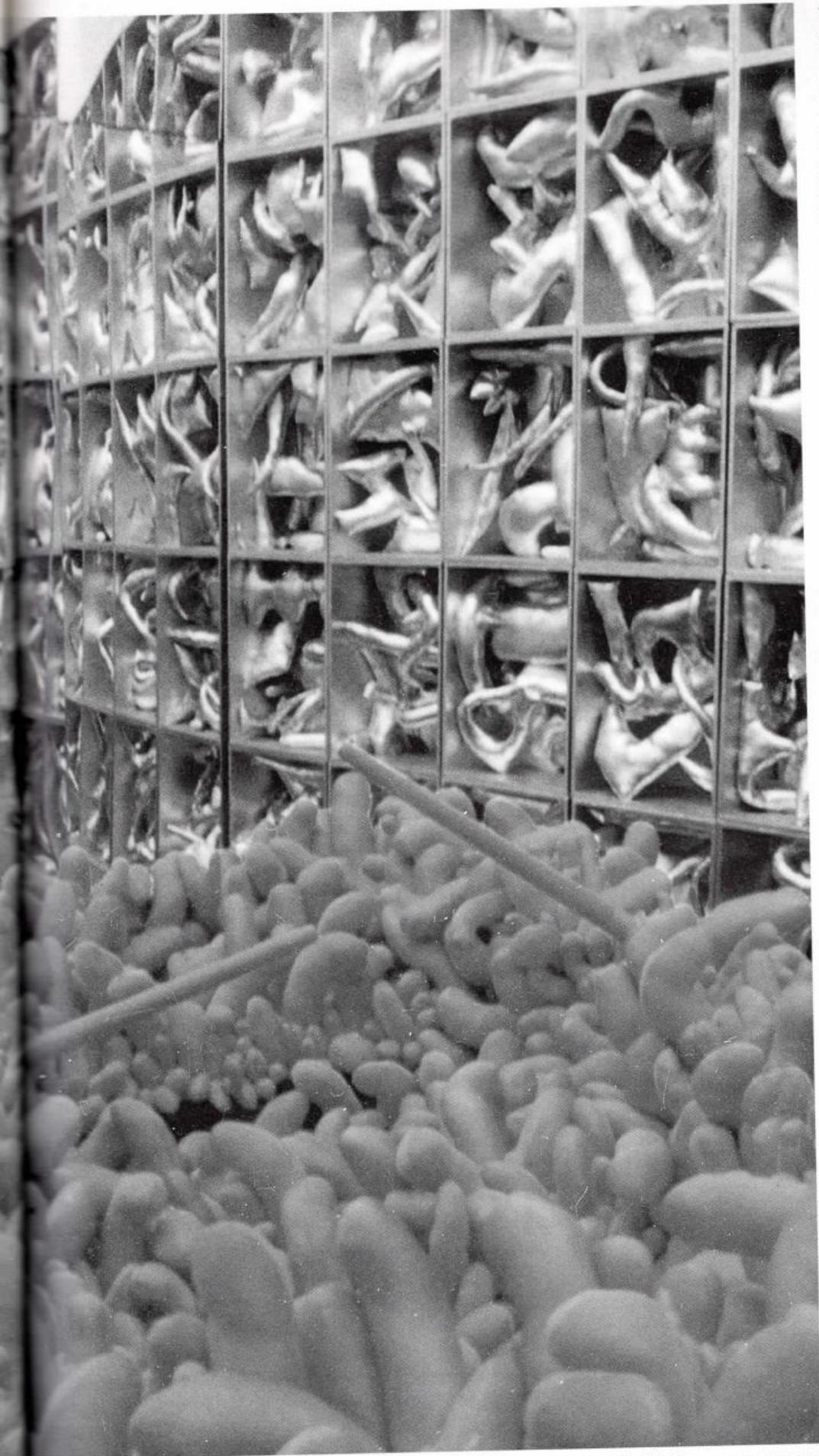
еден вид спектакл. Во допирот со него „погледот застанува на површината на делото кое тогаш неминовно се појавува како оперско и театралско, бес-содржайно и илузионистичко во однос на примерните модели на минатото...“ (Dejan Sretenović, Obnova slike sveta, Moment, Beograd, br.19, 1990). Оваа констатација најдобро можеше да се почствува на Аперто, изложба која според Олива требаше да биде еден вид „тревога“ (Emergency).

Идејата за транснационалност и интердисциплинарност беше елаборирана со многу изложби, а беше инкорпорирана и во поставките на националните павилони. „Точки на уметноста“ и „Пат на Исток“ беа изложби на кои оваа идеја беше разработена на еден нагласено метафоричен начин. Изложбата „Точки на уметноста“ оперира со метафората на четирите точки како место на разлики, но и како место каде што, на извесен начин, се манифестира и она што значи

детериторијализација на уметноста. Беа претставени шеснаесет автори, шеснаесет силни индивидуални и уметнички особености: Бојс, Базелиц, Морис, Киркеби, Бирен, Клементе, Полке, Тиомбли, Де Доминичис, Фонтана, Капур, Солано, Болтански, Куки, Кунелис и Ведова. Четирите точки околу кои тие беа групирани метафорично се означени како тежина (Grave), хералдика (Araldico), тишина (Fermo) и благородност (Aureo). Изложбата „Пат на Исток“ ги опфати уметниците од групата „Гутаи“, амбиенталната инсталација на Јоко Оно, изложбата „Ново кинеско сликарство“, амбиенталниот проект „Рајска градина“ од Кубота, а тука спаѓа и изложбата на неколку руски уметници поставена во националниот павилјон на Израел.

Во националните павилјони оваа идеја на транснационалност и интердисциплинираност на современата уметност беше реализирана преку поставките на Ханс Хаке и Нам Џун Паик во германскиот павилјон (единиот германски уметник кој веќе долго време живее во Америка, а другиот уметник од корејско потекло кој живее во Њујорк). Потоа, во американскиот павилјон беше претставена Луиз Буржоа, уметничка со француско потекло која од 1938 година живее во Америка. Во унгарскиот павилјон излагаше Џосеф Косут, американски уметник со унгарско потекло. И, се разбира, не набројувајќи ги сите примери, тука мораме да го истакнеме и учеството на Глигор Стефанов и Петре Николоски, уметници кои ја претставуваа Македонија, а кои веќе подолго време живеат и работат во Англија. Со нивното учество Македонија не само што за првпат се претстави на Биеналето со своја независна селекција, туку и покажа дека на ликовен и културен план е во контекстот на актуелните уметнички проблеми, а што изборот на Стефанов и Николоски тоа најдобро го потврди. Нивните амбиентални инсталации изведени во природни материјали (Стефанов се претстави со инсталацијата „Серафими и херувими“, изработена во слама, сено и памук, а Николоски со две инсталации и тоа „Сид“, изработена со гранки, камења, (морска) трева и др. и „Простори 2, XXXIV“, концептирана како видео инсталација), а поставени на влезот на Цардините, доминираа со својата монумен-





Јајои Кусама, Розова лаѓа, 1992, мешана техника

талност и со сериозноста на ликовните искази кои во својата софистицираност и заокруженост понудија едно комплексно доживување и соочување со амбиентот.

Во рамките на националните презентации како интересни и мошне сериозно концептирани селекции би ги спомнала шпанскиот павилјон со Тапиес и Кристина Иглесиас, францускиот со Жан-Пјер Рејно, рускиот со Иља Кабаков, английскиот со Ричард Хамилтон и јапонскиот со Јајои Кусама.

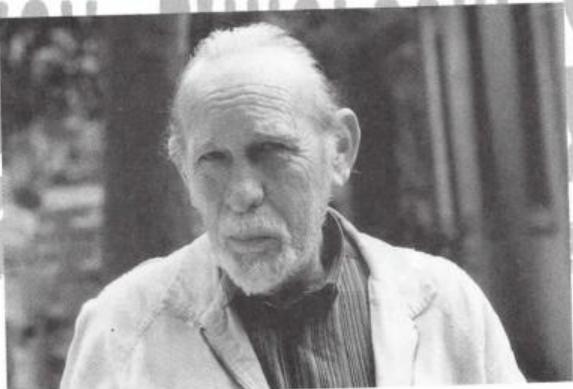
Инаку, една од најзначајните изложби, меѓутоа реализирана надвор од програмата на Биеналето, беше ретроспективната изложба на Марсел Дишан. Секако, изложбата на Дишан не беше случајна. Ако за некој уметник од 20-тиот век може да се каже дека е харизматска личност тогаш тоа е Марсел Дишан. Прифатен па оспоруван, денес тој се смета за една од најзначајните уметнички фигури, уметник чие дело, не само со оваа голема ретроспектива, туку и со инспиритивната рецепција во актуелната уметничка практика во последните години се постави како неодминливо и клучно место во современата уметност на 20-тиот век. Во контекстот на оваа изложба, или поточно, во контекстот на нејзините импликации може да се чита и изложбата насловена како „Лизгање“ (*Sliittamenti*) на која учествуваа познати имиња од областа на книжевноста, философијата, театарот, филмот, како што се Бодријар, Алмадовар, Гриневеј, Џармен, Вендерс, Кантор, Вилсон, а во оваа насока беше и изложбата посветена на делото на Џон Кејц. За сите овие изложби, како и за изложбата „Патување на Китера“ (а кои бараа голема визуелна, но и духовна концентрација, зашто нивното читање беше поставено во комплексот на интердисциплинарните искази), беше потребна и претходна упатеност во теоретските постулати на критичарот и во самата концепција на поставената тема. А ова беше најдобар пример за тоа како функционира сложениот систем на уметноста во кој уметноста е тесно поврзана со критиката и теоријата. Всушност, изгледа дека ова Биенале беше подеднакво во знакот како на големите уметнички имиња, така и во знакот на големите теоретски и критичарски имиња. А Олива беше еден од нив и прв меѓу нив.

45.

БИЕНАЛЕ



ВО ВЕНЕЦИЈА



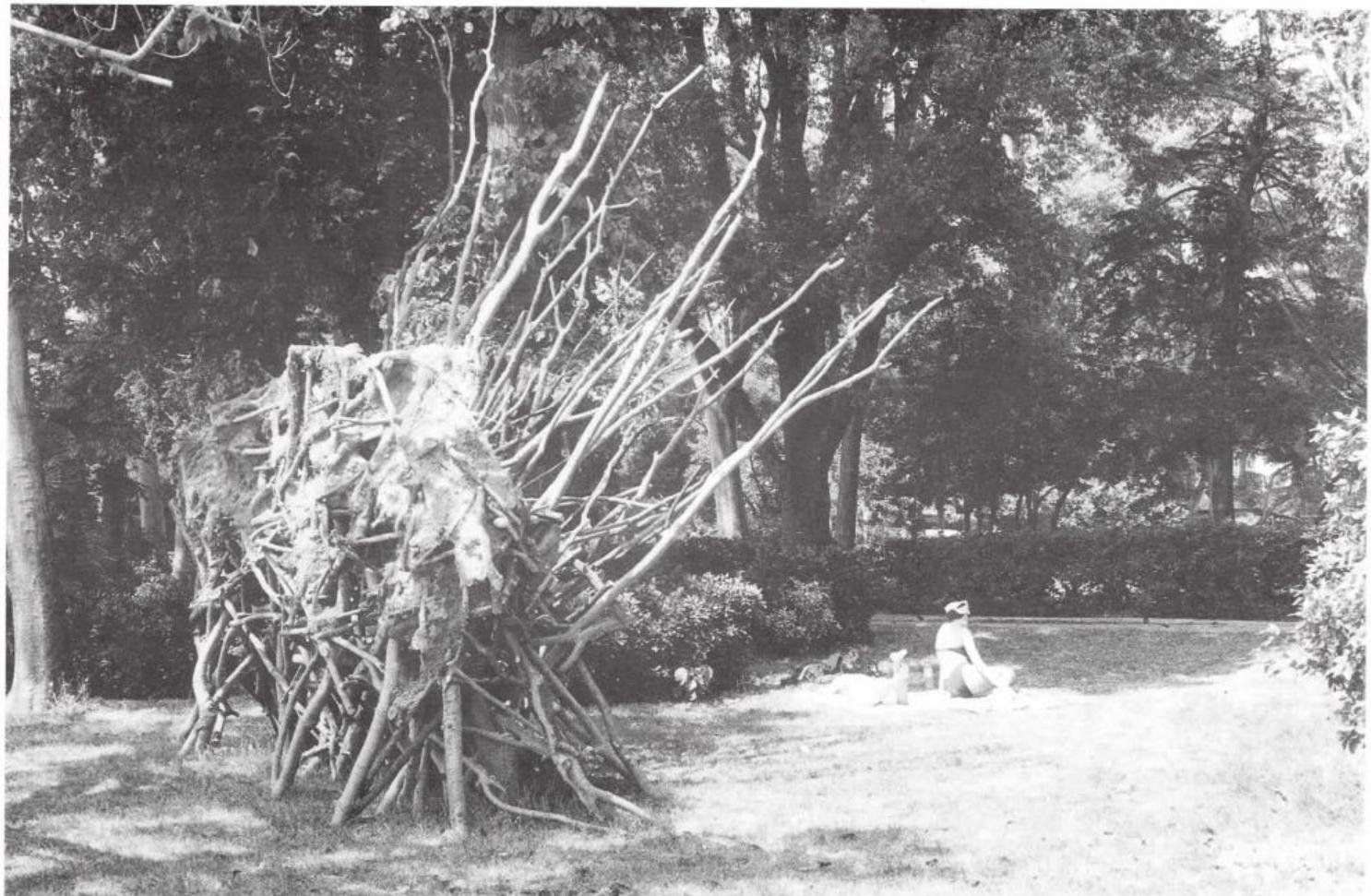
ГЛИГОР СТЕФАНОВ ПЕТРЕ НИКОЛОСКИ

ПРЕТАСТАВУВАЊЕ НА РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА
ВО ВЕНЕЦИЈА

ЗОРАН ПЕТРОВСКИ

Можноста да учествува во глобалниот уметнички свет - а тоа го овозможува Венециското биенале - за културата на една мала и од неодамна самостојна европска земја, каква што е Република Македонија, во овој момент има необично голема важност. Однатре гледано, тоа е можност што отвора пат да се заобиколи балканското проклетство на изолација во

анахронична и неисториска самопосветеност, и на тој начин да се идентификува со други и различни духовни вредности. И, истовремено, гледано однадвор, тоа е можност еден фрагмент од европскиот континент - кој не толку одамна беше наречен *terra incognita* - да ги претвори вредностите на сопствениот идентитет во нешто што е присутно и препознатливо.



Петре Николоски, Ветер, 1993 (гранки, кал, камен, школки и др.)



Глигор Стефанов, Херувими, серафими и трони, 1993 (слама, дрво, памук, канап)

Ставајќи го проблемот на идентификацијата и идентитетот - кој е релевантен не само за нашето чувство на актуелноста што нè опкружува, туку пред сè за уметноста воопшто - во средиштето на нашиот предлог за XLV венецијско биенале.

се решивме во оваа пригода да ги поканиме двајцата македонски скулптори Глигор Стефанов и Петре Николоски, кои како уметнички јемигранти од 1989 година живеат и творат во Англија.

Стефанов и Николоски создаваат контекстуални, амбиентални инсталации кои влегуваат во подрачјето на она што Розалинд Краус воопштено го дефинира како „проширене поле на дејствување на скулптурата“ или како што на други мес-

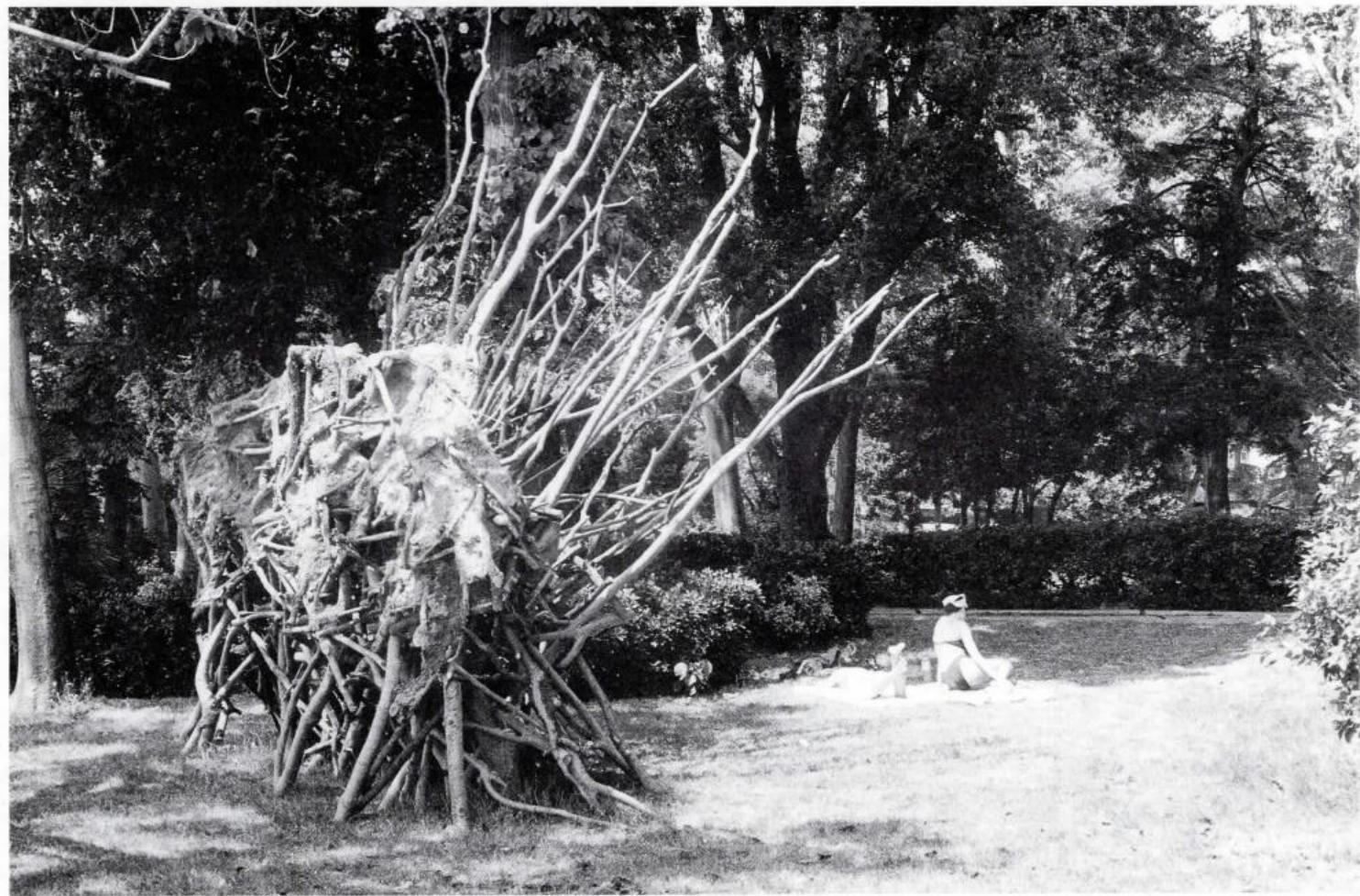
ГЛИГОР СТЕФАНОВ ПЕТРЕ НИКОЛОСКИ

ПРЕТАСТАВУВАЊЕ НА РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА
ВО ВЕНЕЦИЈА

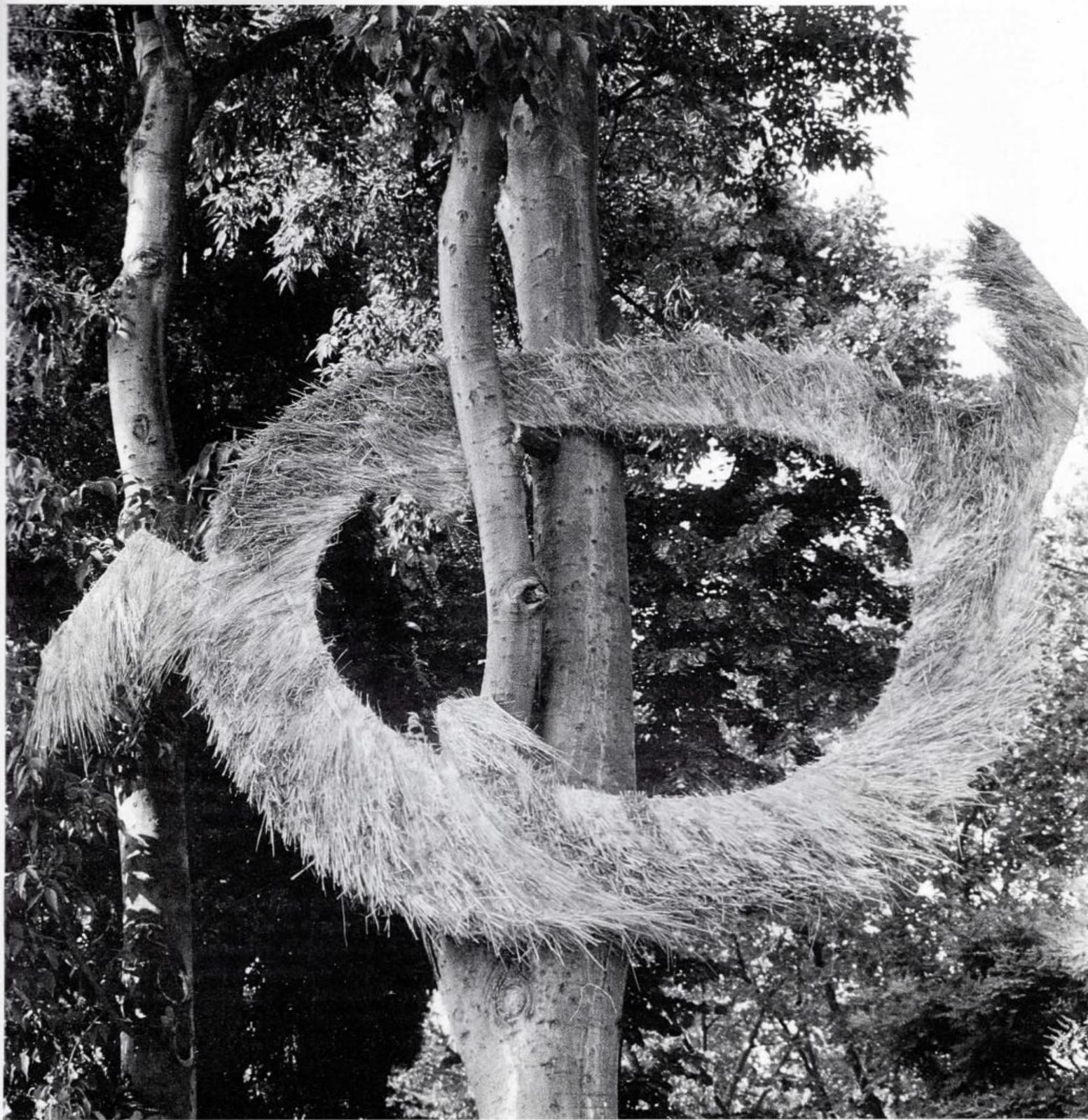
ЗОРАН ПЕТРОВСКИ

Можноста да учествува во глобалниот уметнички свет - а тоа го овозможува Венецијското биенале - за културата на една мала и од неодамна самостојна европска земја, каква што е Република Македонија, во овој момент има необично голема важност. Однатре гледано, тоа е можност што отвора пат да се заобиколи балканското проклетство на изолација во

анахронична и неисториска самопосветеност, и на тој начин да се идентификува со други и различни духовни вредности. И, истовремено, гледано однадвор, тоа е можност еден фрагмент од европскиот континент - кој не толку одамна беше наречен *terra incognita* - да ги претвори вредностите на сопствениот идентитет во нешто што е присутно и препознатливо.



Петре Николоски, Ветер, 1993 (гранки, кал, камен, школки и др.)

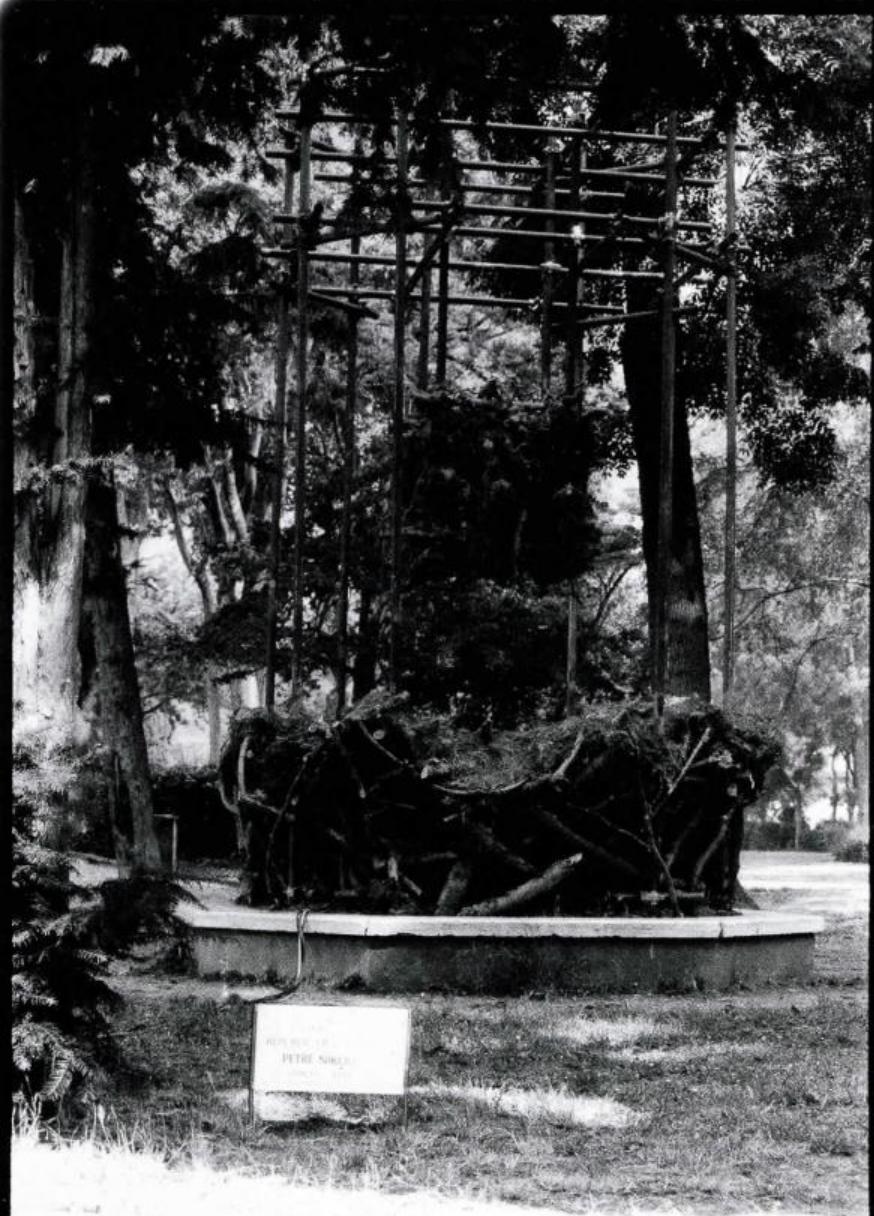


Глигор Стефанов, Херувими, серафими и трони, 1993 (слама, дрво, памук, канап)

Ставајќи го проблемот на идентификацијата и идентитетот - кој е релевантен не само за нашето чувство на актуелноста што нè опкружува, туку пред сè за уметноста воопшто - во средиштето на нашиот предлог за XLV венецијско биенале.

се решивме во оваа пригода да ги поканимеме двајцата македонски скулптори Глигор Стефанов и Петре Николоски, кои како уметнички емигранти од 1989 година живеат и творат во Англија.

Стефанов и Николоски создаваат контекстуални, амбиентални инсталации кои влегуваат во подрачјето на она што Розалинд Краус воопштено го дефинира како „проширене поле на дејствување на скулптурата“ или како што на други мес-





← →
Петре Николоски,
Ветер, 1993 (гранки, кал,
камен, школки и др.)

та се нарекува site specific скулптура. Во нивниот случај тоа е скулптура изведена во природни материјали што упатуваат на спецификите на местото во кое настануваат, или на пошироката околина која со својата вкупна енергија влијае на нивните својства.

За своите, најчесто дводимензионални сликарско-скулптурски објекти, Глигор Стефанов ја користи сламата во која е втисната есенцијата на локалниот колорит. Но, како и златото на византиските икони, сламата за него во исто време е и метафора за (Сончевата) светлина и алхемиска формула за ослободување од материјалното. Неговите крилести објекти кои реат воздигнувајќи се кон небото, или кои во својата транспарентност одваја допираат земјата, се знаци - симболи за стремежот кон апсолутот на просторот; тие, имено, го означуваат како сфера, како свод или купола која е

средиште на метафизичкото единство. Влегувањето во амбиентот, значи да се осознае акумулацијата на материјалната и духовната енергија во него. Според Стефанов, тоа е идентично на литургиски обред, на чин на градење храм.

Ако барањето на имагинарниот храм е парадигма за односот на Стефанов кон амбиентот, тогаш за Петре Николоски тоа е куката. Таа е митско средиште, дом што ги соединува и раздвојува човекот, пејзажот и природните феномени. Во архитектоничната, bricolage структура изградена од гранки, лисја, камења, земја и други материјали кои се постојано во екстензија во инсталациите на Николоски, тоа средиште е инкапсулирано во модуларниот начин на сврзување на сите тактилни и морфолошки својства на материјата; тоа е модул - кафез што постојано се надоградува по вертикалa или горизонтала, формирајќи сидини и кули,

пејзажи и градби. Всушност, модулот за Николоски е замена за збор, за фиксирање на појавното во неговата минливост; инсталацијата е збир од забележани и фиксирани доживувања во амбиентот.

Ангелите (херувими и серафими) на Глигор Стефанов и Сидот - Пејзаж, дел од десетгодишниот проект наречен Магична шума (1989 - 1999) на Петре Николоски, се инсталации замислени да настанат како реализација на триесетдневниот престој во Венеција. Во тој настан кој е инсценација на уметникото соживување со амбиентот, и истовремено, во тој чин што е проекција на сопственото јас во амбиентот, доаѓа, всушност до објава на желбата за соединување со тоталитетот на просторот, со светот: желбата (за храм, за дом) како суштинска ознака на делата на Стефанов и Николоски.

ГЛИГОР СТЕФАНОВ

АЛЕГОРИЈА НА СВЕТЛИНАТА

Соња АБАЦИЕВА



Глигор Стефанов, Херувими, серафими и трони - инсталација, 1993

„ПРВИОТ ДЕН „СЕ ИZNЕСУВА СЕМЕ“ УШТЕ ОД ТЕМНИНА, ТАКА ШТО ДЕНОТ, ОДНОСНО СОНЦЕТО, ДА ГО ЗАТЕЧЕ ОРАЧОТ КАКО РАБОТИ ВЕЌЕ НА НИВА - ЗА ДА МУ БИДЕ БЕЛ И ЧИСТ БЕРИЌЕТОТ „КАКО СЛ'НЦЕ“. Кога пристигнува на нива, орачот повторно се свртува кон изгревот на СОНЦЕТО, се прекрстува..., се помолува и зборува: „АЈ ДА СЕ РОДИ ЧИСТО ЖИТО КАКО ЗЛАТО“.¹

Ова е фрагмент од етнолошката микронарација на Република Македонија којашто денес (благодарејќи меѓу другото и на мисловната широчина од типот на Томас Мекевелиовиот мултикултурализам) има легитимитет да се чувствува далеку од хегемонистичките менталитети, односно близку до културниот номадизам. Мислејќи во духот на споменатиот теоретичар, верувам дека во историјата на уметноста, како сè уште незавршена фреска, на 45. венециско биенале (конципирано недискриминаторски) ќе се издиференцира и уште еден потег во таа заедничка фреска на историјата. „The other is other because it is unknown“², рече Т. Мекевели нудејќи барем теориска шанса непознатото да биде осознаено.

з е м ј а - м а т е р и ј а

Мотото на почетокот претендира да го означи ареалот од кој произлегува македонскиот уметник Глигор Стефанов: култот кон земјоделството, паганските обичаи, близката



врска со природата, adoratio на Сонцето и неговото изедначување со златото (лебот), општењето со Бог(овите)...

Проклетството на територијата растегната меѓу Земјата и Сонцето, односно меѓу човекот и боговите, ќе стане судбина и на Стефанов.

Студиите на Академијата за ликовни уметности во Белград покажуваат колку таа судбина му е приврзана. Веднаш по нејзиното завршување ги отфрла академските канони и се враќа кон изворот: во родниот лозарски крај Кавадарци. А овде и виното и сонцето удираат в глава.

Првите дела - инсталации и асамблажи во отворен простор (насловени како денки, нишки, кафези) се реализирани со иконографија и материјали од тој амбиентален простор. Инхерентна им е сетилната и чувствената густина на материјалите. Памукот, тревата, дрвото, конопот, глината и СЛАМАТА што се користат во ликовното проседе упатуваат на арте повера и на енформелот, но само првично. Суштински тие се одлепуваат од нив: под нивниот епидерм има препролема доза на Сончева енергија, хедонизам и евдемонизам, за да може нивната изворна самобитност да ја загрозат постулатите било на арте повера, било на енформелот (идеологијата на пропаста, бунтот против потрошувачкиот менталитет и засегнатиот статус на уметничкото дело). Религиозниот занес и кулниот однос со којшто овие материјали се употребуваат децидно се противставуваат на сензибилитетот на споменатите ликовни насоки.

П р о с т о р

Акцентирањето на визуелните, олфактивните и тактилните особености на разновидната скулпторска граѓа издигната на ниво на чист чин на егзистенција, во втората развојна фаза на Глигор Стефанов (1983-1984), губи од својот интензитет. Извршена е супституција во полза на ликовното и креативното обликување на галериските простори (во Скопје, Белград и Загреб). Пластичните траги, под контрола на неговата неверојатна интуиција, се движат од површините на сидот, преку заземањето/гра-

бењето на просторот, до повторно нивно легнување на ниво на сидот. На тој начин се укажува на можноста за паралелно опстојување на опростореното (физичкиот простор - скулптурата во простор) и на опросторувачкото (геометрискиот простор - единствената и изотропна просторност).

л е т а л а (k i t e s)

Циклусот инсталации и објекти ЛЕТАЛА (1984-1988) ги објави: 1. заситеноста од експериментирањата со материјалите и просторот, 2. желбата центрифугалната сила на неговото дотогашно однесување да се сврти навнатре, а енергијата да се насочи и нагоре, 3. децидната преференција на СЛАМАТА како единствен и најадекватен материјал. Првото се трансформира во семантичка структура (знак, симбол, метафора). Второто ги даде првите знаци на одлепување од Земјата во потрага по невидливото. Третото ја објави средбата на Глигор Стефанов со Van Gogh и ја нагласи приврзаноста кон националната традиција.

а н г е л и

Сонцето е заеднички идеал и на двајцата. Van Gogh тој свој идеал го изедначи со сончогледот и со динамиката во житното море, а Стефанов со прекршената Сончева енергија во телото на сламата.

Кога во 1988 г. Стефанов ја замени светоста на татковината со неизвесноста во туѓината (Англија), стана откорнатик како и необичниот Холланѓанец. Сразмерноста на оддалечувањето од дома беше во синхронија со потребата да се биде што поблиску до Сонцето. За Van Gogh во Арл Сонцето се претвори во злато што тече, за Стефанов во Лондон тоа се олицетвори во блескава енергија на серафимските и херувимските крилја: и едниот и другиот Сонцето ги пренесе во сферите на трансценденталното. И не е во прашање само егзистенцијалното и фаталното или „страдањето присутно уште пред рафањето“ (Жорж Батај). Таа врска се чита и на феноменолошки план: во грбот на ракописот во маслото, односно во сламата, во динамизмот и линеаризмот на потегот.

Споделувајќи ја судбината на artiste maudit разделен од својата природна средина, Стефанов таму во Англија многу понастојчиво тргна во потрага по најскриените гени на националното битие. Во тоа трагање по сопствениот идентитет тој го спори најпримитивниот аспект на сламата со нејзината паганска семантичност и со одуховеноста на македонските фрески и икони. Обичните копи сено на нивите, познатите аграрни обичаи во Македонија³ и нивната симбиоза со ангелите од највисокиот ред на нивната хиерархија (серафими, херувими, престоли), само првично е акт на апсурдно спојување. Постапката да се соберат на едно место, во едно дело, во еден здив милениумски оддалечените цивилизациски нивоа генериирани од една иста почва, е иницирана од намерата да се постигне единството - ентитетот на ниво на авторски исказ.

Во името на тој исказ, Стефанов, стапувајќи на англиска почва, од некогашен социјалистички еретик станува христијански верник. Религиозните чувства му се во хармонија со метафизичкиот свет на ангелите, соопштен во сите негови амбиентални скулптури и објекти создадени во Англија (Broadgate Sculpture project - Whitechapel Art Gallery, Лондон; Cherubic Wings во Grizedale Forest, Cumbria; Seraphim objects and installations во Cirencester; Cherubim во Dockland, Лондон; Angel Guardian во Даблин).

Во меморијата на Стефанов се зачувани живописаните претстави на херувимите, серафимите и престолите (од руските, но пред сè, од македонските цркви⁴) - хиерархија утврдена од најпознатиот ангелолог Дионисиј Ареопагит⁵. Но тој паралелно ги истражува и оние места во Библијата каде што се зборува за оваа проблематика (особено визите на пророците Езекеил и Исаја). Меѓутоа, крајната цел му е ликовно соопштување на невидливото, преку автономна и само нему припаѓачка уметничка визија. Ликовната постапка претставува во известна смисла континуитет на фрескосликарството во Македонија, но на сосем индивидуален начин ја интерпретира неговата позната иконографска структура. Сакајќи да го освои и теолошкото време - бесмртноста - „телото“ на споменатите високи мисионери на Бога - ан-

гелите - го прави опипливо во материјална, но оноземско во духовна смисла.

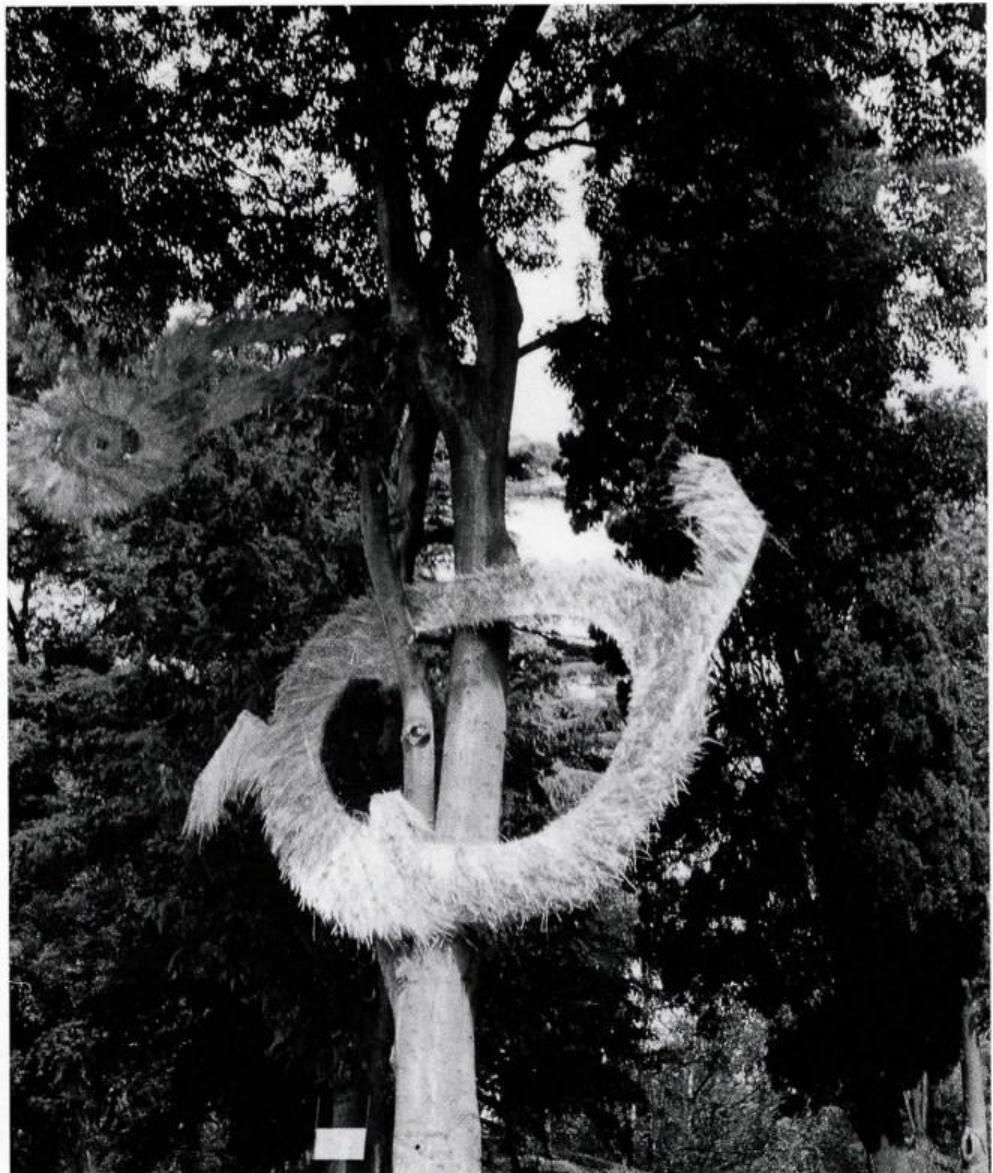
Враќајќи се на ниво на архетиското, тој потсетува дека Бог прво го создал невидливиот, а потоа видливиот свет. А токму ангелите се „сведоци... може да се рече на границата меѓу видливото и невидливото, како симболични слики на визии при преминот од едно во друго сознание“. Амбиенталната скулптура во Cirencester настојува да го сугерира токму тоа чувство на присуност на ангелите меѓу гледачите групирани околу една идеја како во литургискиот чин.

Целта на авторот, како што видовме, не е (ре)презентацијата и нарацијата (парадигмите за крилјата не ги наоѓа кај птиците, инсектите, ангелите), туку сугерирањето на движењето на невидливата божествена енергија во крилјата, преку светлината, која проникнува во сè што е видливо: „Она што е најневидливо, токму таа енергија е најактивното поле на силата“⁷. Визуелните претставувања (око, сонце, крилја, злато итн.) упатуваат на семантичката суштественост на најангелите. Оваа означеност циркулира во кругот меѓу огнот, мудроста, духот, прочистувањето и СВЕТЛИНАТА како божествена еманација.

Константа во овој опус е онтолошката и аксиолошката димензија на светлината (сугерирани преку сонцето, златото, ангелите). Од почеток до крај Стефанов не ја претставува, туку создава/произведува од неа: неговите скулптури - објекти - инсталации никнуваат од светлината. Таа е центар на неговата опсесија, почетна точка на уметничката хипноза.

* * *

Ангелските велиcodостојници на Стефанов со НЕБОТО КАКО КУПОЛА претставени во градскиот парк Санта Елена пред влезот на 45. венециско биенале се во контекстот на златно-светлосветиот крвоток на Венеција. Ликовната алхемија на Глигор Стефанов ја обожествила во злато сламата од која се направени ангелите: уметниците сакаат да се постават во паралесла со демиуршките подвизи на Бога. Им се доближуваат малкумина.



Глигор Стефанов,
Херувими, серафими и трони
- инсталација, 1993

¹ Велимир Николовски, Земјоделството и обичаите сврзани за земјоделските работи во Куманово (Македонија), Гласник на Етнолошкиот институт, Скопје, бр. 1, 1960, 283.

² Thomas McEvilley, Art and Otherness, Crisis in Cultural Identity, Documentext, New York, 1992, 147.

³ Во 17 и 18 век постоеле обичаи во Македонија да се носат в црква предмети од слама, честопати за да се запалат потоа, со цел да се смилостиват боговите на плодородието. Тоа се случувало за време на жетвата. И денес во Македонија по жетвата се прават „бради“ или „китки“ од најквалитетниот сноп жито кои се чуваат в амбар сè до следната жетва.

⁴ Поконкретно мислам на Лесновскиот манастир, Марковиот манастир и неколку помали цркви во Охридско, Македонија.

⁵ Во делото De Coelesti Hierarchia, Dionisie Areopagit (6 век) ги соопштува ангелската хиерархија и иконографија: 1. Серафимите се со пламено- црвена боја и имаат шест крилја со многу очи врз нив: со две крилја летаат, со две си ги покриваат очите, а со две си ги покриваат нозете. 2. Херувимите се со небесномодра боја и имаат четири крилја. 3. Престолите (Throni) немаат антропоморфен облик, се прикажуваат како огнени, крилати тркала со многу очи. На нив е поставен Божјиот престол". Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, Liber, Zagreb, 1985, 115.

⁶ Павле Флоренски, Иконостас, Никшић, 1990, 37/38.

⁷ Ibidem, 103.

ПЕТРЕ НИКОЛОСКИ

Лилјана НЕДЕЛКОВСКА

Петре Николоски е уметник кој користи јазик отворен за можностите на интермедијалниот (интертекстуалниот) пријател, при што примената на различните медиуми не значи противставување и надминување, туку вкрстување на јазиците, поместување на границите, екstenзија. Николоски користи природни материјали (камења, гранки, земја, лисја, трева...) со кои гради објекти и амбиентални инсталации. Тој честопати природните материјали ги доведува во врска со симулирани-от јазик на видеото и репродуктивниот карактер на фотографијата. Перформансот, во кој го користи говорот на телото, е исто така место на средба, место каде што се вкрстуваат неартифицијелното и артифицијелното, примордијалното и рационалното. Со вклучување на природните феномени во делото, како што се светлината, темнината, ветерот, дождот, снегот..., Николоски доаѓа до оние невозможни места на премини каде што јазикот се чини бескрајно растеглив, отворен за слободната игра на средби и разлики.

Николоски создава во циклуси. Така во 80-тите години создаде дела насловени како „Објекти“ и „Простори“, а кон крајот на 80-тите понагласено го истражува феноменот на амбиенталните инсталации на одредени и однапред зацртани концептуални проекти што се одвиваат или треба да се одвиваат во подолг временски период (проектот „Дрво 89“, проектот „Простори - Магична шума 1989-1999“). Оваа серијност и „проективност“ Николоски ја споделува со сродниот по сензibilitет Глигор Стефанов во текот на деветтата деценија. Со него споделува и некои други особености, освен глобалната припадност и приклонетост кон разлеаниот постмодерен сензibilitет:

1. Виталистичка реторика: постапка на органско зрење на обликовната матрица преку сукцесивното градење на нејзините елементи. Оваа реторика ги потенцира сензитивните, експресивните набори од индивидуалниот контекст, но и од контекстот на милјето. Тоа е контекстот на актуелните ликовни, но и пошироко, културно-цивилизациски струења егзистентен, медиумски, метајазичен, со други зборови, акумули-

раниот хаос од крајот на веков, но и од историско-уметничките предлошки од локалната или од пошироката светска традиција).

2. Отсуство на семантична дескриптивност: било да се работи за артикулација на актуелните егзистентни и културни созвучја како референтни парадигми, било да се работи за определен став кон културно-историскиот традициски контекст.

3. Повишена мито-поетски исказ што го карактеризира и самата техника на bricolage, постапка преку која се иницира говорот на првичното, примордијалното. Овде, сепак, не се работи за една во основа јасно симболички артикулирана реторика во смисла на јазикот на тропите, туку имплицитно сугерирана преку обликовните искази воrudimentirana форма.

* * *

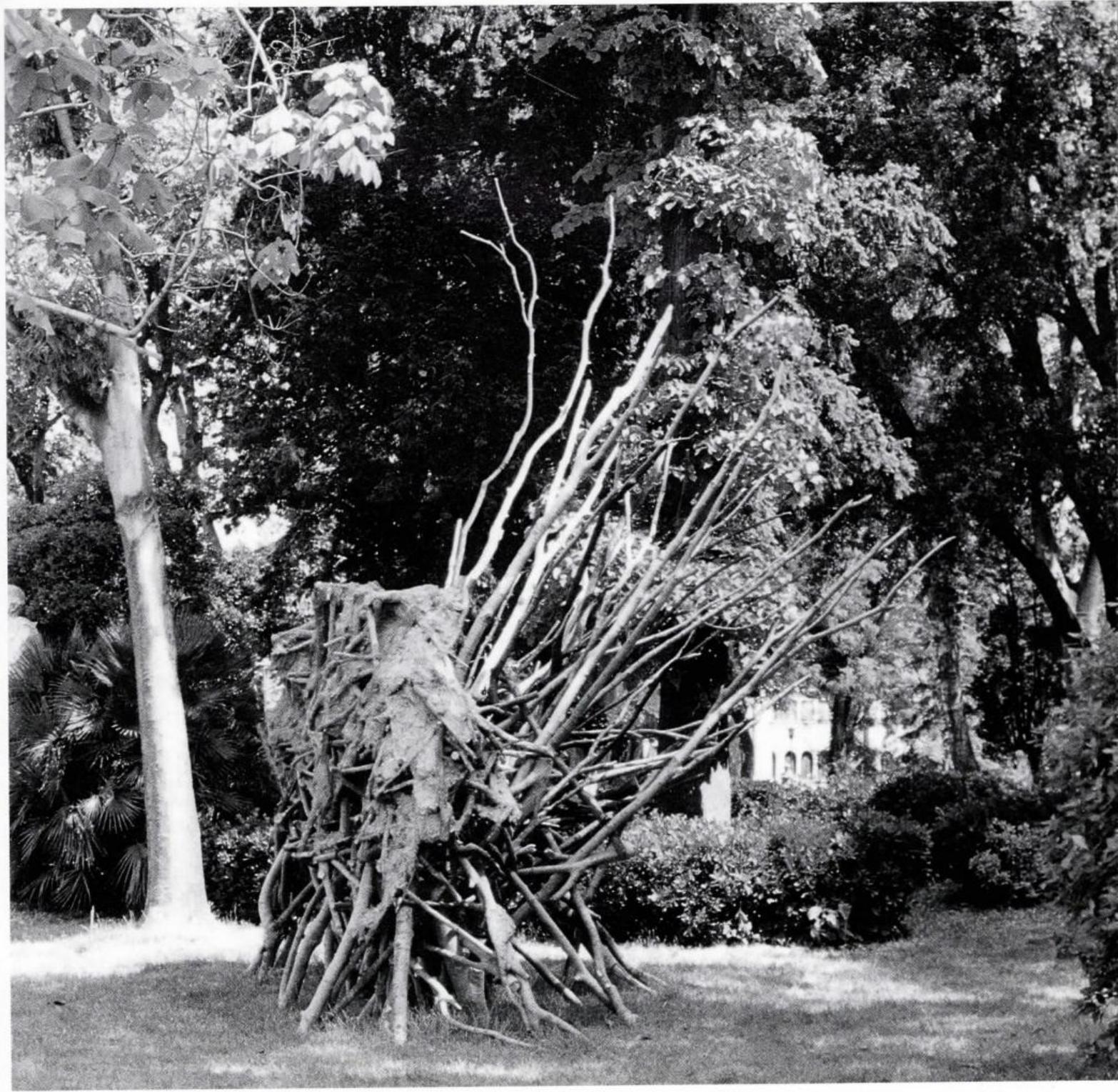
Оддалечувањето од модернистичкиот иконичен модус на делото, амблематизирано, но не и исцрпено во уметничките практики на 60-тите и 70-тите години, за Петре Николоски ќе биде поттик за едно поинакво промислување на јазикот на скулптурата. Мефутоа, и енформелот со она што значеше „изнесување на материјата на видело“ (Арган) имаше суштествено значење за него. Овие две подрачја на интерес се присутни уште во првите дела на Николоски, на начин на кој се сугерира, пред сè, говорот на материјата. Материјалот што го користи е органски, ефемерен (дрво, гранки). Од овој материјал по пат на споеви и врзувања (користи коноп, платно) создава провидни конструкции, мрежи, „кафези“, спонови на гестови и движења, линии. Не постои цврста точка, граница на погледот. Не постои цврста основа, тежиште. Не постои трајноста како онтолошка одредба: делата реализирани во овој материјал како да се „подгответи“ да исчезнат со него.

Следуваат дела со големи димензии. Изборот на материјалот се проширува. Се користи сè што може да се земе од природниот амбиент: гранки, земја, лисја, трева, камен... Местата

на споевите и врзувањата се умножуваат. Се умножуваат и погледите, приодите и правците на движење. Од еден изолиран простор на гестови и знаци, Николоски сега преминува во еден оперативен простор наслушање. Со тоа се проширува и рецепцијата на делото: наместо да биде постоеан *sui generis*, тој се доживува во исто време и како

процес, уметничко дело и негово укинување. Ова најдобро сеvide на самостојната изложба на Николоски во Музејот на современата уметност во Скопје, 1989 година. Освен неколкуте готови дела донесени за изложбата, сите останати дела беа направени *in situ*. Тоа беа монументални дела со нагласена просторна компонента. Покрај своевидното проб-

лематизирање на нивниот онтологички статус како скулптури (карактерот на материјалот и постапката на градење го содржат нивното релативно траење и укинување), во нив сепак владее принципот на конструктивната носивост и композиција како и своевидна пластичност која, и покрај крајната необичност и неартифицијелност на матер-



Петре Николоски, *Сид - Пејзаж*, 1993, од циклусот „Магична шума“

ијалот, резултира со класични објекти-скулптури. За разлика на овој вид дела, во почетокот на 90-тите години се определува за повеќемедијалните и амбиентални инсталации, иако слични медиуми користи и во претходниот период (видео проекти и перформанс Николоски користи уште од 1984 година, меѓутоа, нивната примена е сфатена повеќе како инсценирање на одредено случување, отколку што е дел од самото случување).

Додека во 80-тите години Николоски го сугерира амбиентот како контекст на делата, во 90-тите природниот амбиент ги апсорбира неговите дела, сега веќе амбиентални инсталации. Творбите од 80-тите се дела, скулптури во чија „затвореност“ се артикулира една мисла, активност, енергија, а просторните инсталации од 90-тите се „отворени“, опросторени амбиенти и случувања во кои се врши синергична анимација на неартифициелниот јазик на природата и дискурсот на организтичката реторика на уметникот - една важна постмодернистичка чувствителност. Условните термини „затворено“ и „отворено“ упатуваат глобално на два пристапа: пристап на пластично обликување и пристап на дисперзија, разлевање, разградување. Делата што се остваруваат во рамките на овој втор пристап се дела кои претставуваат своевидна онтолошка отсушност на скулптурата како ликовна дисциплина. Оваа онтолошка отсушност, на базичната пластична форма не значи ништо друго туку празнина, празно место, место на чисто разликување околу кое реат диференцираните елементи на изграденото и неизграденото, културното и природното. Тоа празно место, тој крстопат на диференцијации е она што го овозможува проширеното поле на скулптурата во духот на постмодерната парадигма. (Розалинд Е. Краус).

Едновремено, ова проширување на полето на ликовната артикулација како феноменолошка одредница на овој вид уметничка практика, логично бара амбиентализација на своите постапки и елементи што, од своја страна, консеквентно упатува на извесно просторно, но и духовно вкоренување: вкоренување во амбиентот во кој се изведува инсталацијата, кој е суштествен за инспирација и од кој се црпат автентичните материја-

ли и скриените енергии. Сега скулптурата не е модернистички артикулирана на својата номадска и универзалистичка раскоренетост (Р. Краус) туку секое дело, секое остварување претпоставува неопходен сопствен *genius loci* како мета-јазична предлошка. При тоа, во овие дела проблеснува една виталистичка, дионазиска сензибилност која во борбата со материјалот го применува моделот на тактилното сооднесување. Кај Николоски не само што не е култивирана материјата со којашто обликува, туку сосем е соголен и обликот што го гради, како и самиот принцип на градење. Тоа е оној специфичен модел на градење којшто непосредно тактилно, телесно се чувствува во уметничката комуникација. Се чувствува сосем близку телесната гестуалност и енергијата што авторот ја троши како конкретно чинодејство и мистерија на создавањето.

Тргнувајќи од природата како тоталитет, преку согледаната автентичност на локалниот амбиент и неартифициелните материјали, изведбите се заокружуваат со еден софистициран јазик во кој се анимираат некои длабински, симболички синтагми, клучни одредишта за овие дела: круг-кружност, полнотија, објект-дом, домственост, топло прибежиште, мистична утроба, ембрионална состојба. Овде е на дело една организтичка реторика чии фигури потекнуваат од препознатливиот мито-поетски симболичен регистар.

Во интерпретацијата на уметничките појави, модерната главно се врзува за регистарот на симболичкото, додека постмодерната за алгоричното како темелни парадигматски карактеристики. Ако творештвото на Николоски, од една страна, се врзува за регистарот на симболичкото, а од друга страна, се претпоставува неговиот инхерентно постмодерен сензибилитет, дали можеби тутка не западнавме во една темелна контрадикторност? Сепак противречност нема, бидејќи реториката на Николоски не поседува ексклузивистички претензии за идентитет на јазикот и стварноста во коперниканска преобразба на светот (Петер Слотердајк). Симболичкиот регистар овде е јасно и недвосмислено ситуиран и произлегува од проширеното духовно поле на постмодернистичката ентропија. Притоа, ниту во еден

момент не се напушта функционалниот карактер на ова мито-поетска реторика.

Всушност, ова мошне јасно може да се согледа од следниве дела:

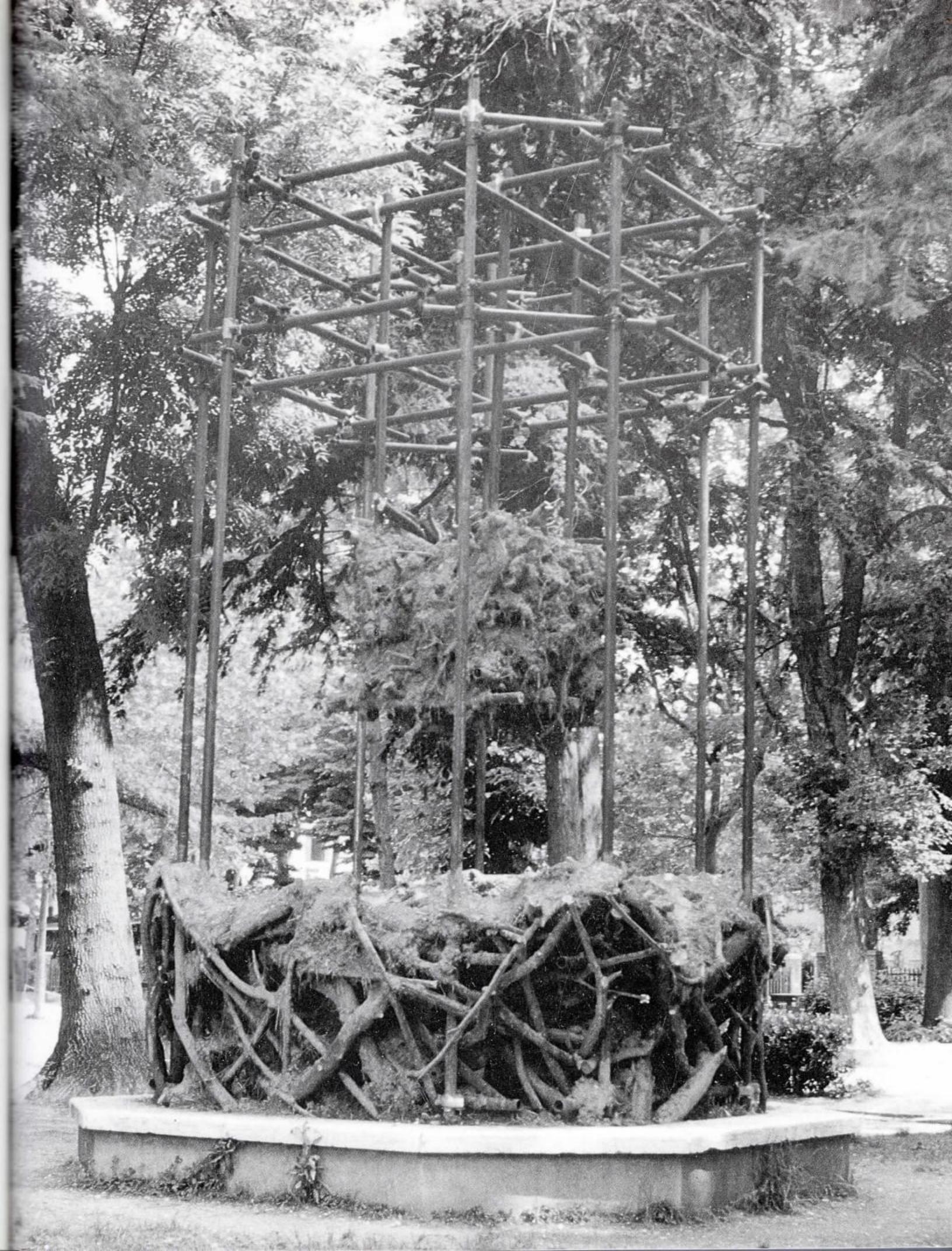
1. Објект „Дрво 89“, Панчево. Настана како „реакција на извршен чин - некој пресекол дрво, а јас извршив обратен процес - го изградив над коренот на тоа пресечено дрво“ (П. Николоски). Според Николоски проектот „Дрво“ не е завршен. Во тек на подолг период дрвото треба да доживее известни промени: „кратење, додавање, инсталирање на фото и видео инсталации, а на крај ќе го отсечам и ќе го завршам циклусниот процес враќање кон Мајката-Земја“.

2. Living Space 1, XXXI, '90, Grizedale Forest, Англија. „Делото не може да се доживее од една страна. Потребно е да се обиколи - влезе во материично-издолжениот ходник 60 см широк, 5-6 м долг. На крајот полукружен завршеток - како во бунар, кога ќе се погледне нагоре само небо. Во средината е столб-жртвенник врз кој со Zena Bast изведов перформанс „Засидување“. Ритуален-пагански карактер, полагање на жртва во вечните градби: мост, тврдина и сл. И контрастните богатства на материјалот: тврдомеко, топло-ладно, позитив-негатив.“ (П. Николоски)

3. Objet 1, XXXIII, '92. „Во соработка со Liz Hale по повод изложбата во Back Crypt, St. George's Church, Bloomsbury, Лондон, со материјалот собран на брегот на Северното Море во периодот ноември-февруари 1992. Во нејзиниот двор-фарма во близината на Кембриј изградивме „Objet 1, XXXIII '92“, „Stone“. (П. Николоски)

Во овој период Николоски прави и прибелешки, еден вид записи од фрагментирани, испрекинати впечатоци од долгите прошетки. Од нив како да ни зборува еден дискурс кој веќе не крие дека во него постои и неговата сопствена разлика. Тој не сака нештата да ги направи јасни, тој не сака наративноста да го исполни делото, затоа зборува со еден фрагментиран јазик, со јазикот на споеви, пресеци и разлики.

→
Петре Николоски, Сид - Пејсаж, 1993, од циклусот „Магична шума, видео инсталација



ГЕРХАРД РИХТЕР

РАЗГОВАРАЛ
Јонас СТОРСВЕ

ГЕРХАРД РИХТЕР Е ЕДЕН ОД НАЈПОЗНАТИТЕ ГЕРМАНСКИ СЛИКАРИ СО СВЕТСКО РЕНОМЕ. РОДЕН Е ВО ДРЕЗДЕН ВО 1932 ГОДИНА. ЖИВЕЕ И РАБОТИ ВО КЕЛН. ПОВЕЌЕ ОД ТРИЕСЕТ ГОДИНИ СЛИКА ДЕЛА ШТО ЗБОРУВААТ ПАРАЛЕЛНО СО ЈАЗИКОТ НА ФОТОГРАФИЈАТА И НА АПСТРАКТНАТА УМЕТНОСТ. Од 1977 година до денес организирани се повеќе негови самостојни изложби во Европа и САД. Од 30 октомври 1991 до 12 јануари 1992 година излагаше самостојно во Тејт галеријата во Лондон, во 1994 година имаше ретроспектива во Бобур, Париз. Во ова интервју Г. Рихтер зборува поконкретно за врската на неговото сликарство со фотографијата, но и за сликарството воопшто, особено акцентирајќи ја положбата на сликарството денес.

Данскиот сликар Пер Киркеби во 1981 година напиша во врска со Георг Базелиц: „Кон крајот на шеесеттите години, уметничкиот дух на времето (Zeitgeist) речиси ја оневозможи уметноста. Ние, кои не можевме да ѝ одолееме на активноста на која со резерва се гледаше на сликарството, бевме разочарани; нашата нечиста совест ни диктираше различни изговори: да сликајме само во недела, да сликајме само со левата рака, да ги поставуваме сликите наопаку“.

Дали и Вие се соочувавте со истиот проблем во шеесеттите, и ако е така како го решивте?

Јас едноставно продолжив да сликам. Многу добро се сеќавам на тој антисликарски амбиент; во тоа време често бев со Блинки Палермо и заедно се храбревме. Пред тоа со Зигмар Полке овој проблем уште го немаше. Но кон крајот на шеесеттите уметничката сцена се исполитизира и тогаш на сликарството не се гледаше добро, бидејќи тоа немаше никакво „социјално значење“ и затоа сликарството беше буржоaska работа.

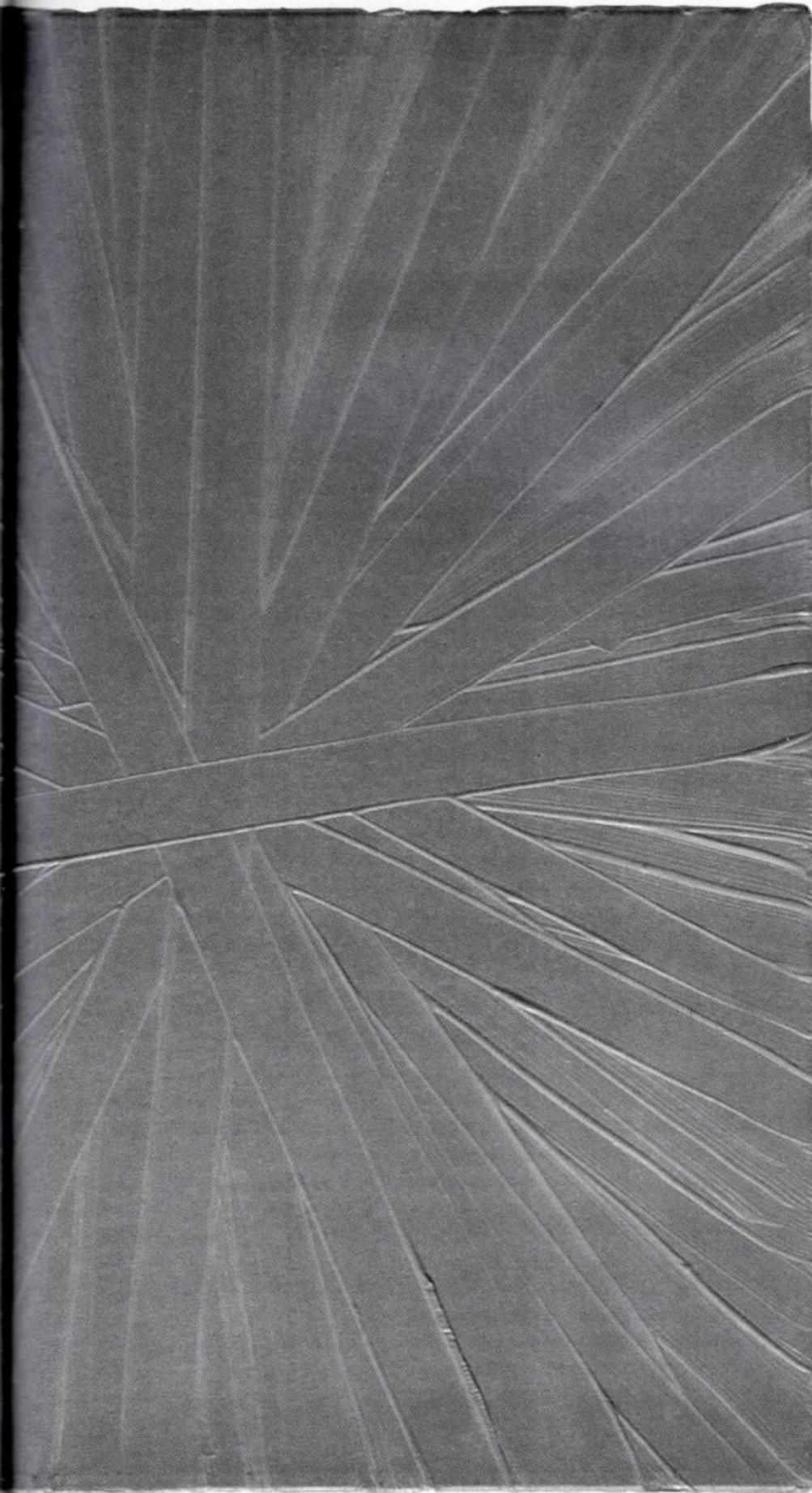
Дали со текот на времето стана полесно да се биде сликар?

Не стана полесно, бидејќи тоа не го спречи општеството да прифаќа какво и да било сликарство и масовно да го консумира, а со толку малку критички дух, како што беше случај во последните десет години, човек се чувствува сè уште загубен. Не стана полесно, едноставно само има повеќе пари.

ПИКАСО КОРИГИРАН ОД ДИШАН

Христос Јоакимидис напиша во каталогот (за изложбата, м.з.) „Метрополис“ дека во текот на овој век движењето на имагинарното клатно сè уште осци-





лира меѓу два пола: меѓу Пикасо и Дишан. Ако 1981 г. е време на Пикасо, 1991 г. е време на Дишан".

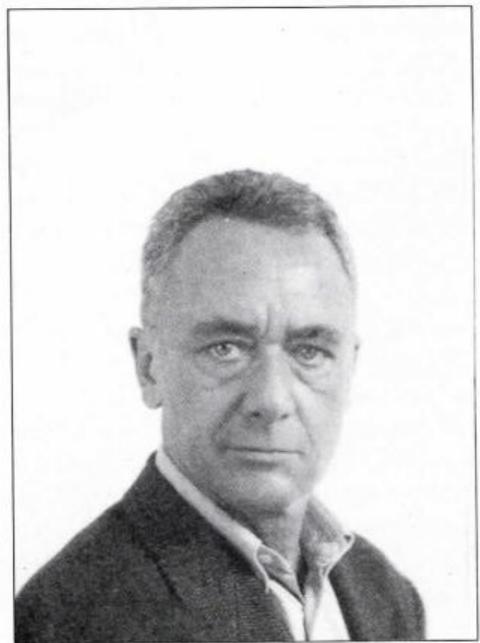
Во 1981 г. учествувавте на изложбата „Новиот дух на уметноста“ во Лондон, десет години подоцна присуствуваате на изложбата „Метрополис“.

Дали Вие исто така имате чувство дека осцилирате меѓу Пикасо и Дишан?

Не, апсолутно не. Кога бев млад, Пикасо беше моето прво големо искуство, а Дишан можеби второто, или пак беше прочистување. Но во меѓувреме многу нешта се случија во светот - Полок, Фонтана, поп-арт, минимализам итн., за да можат овие двајца да бидат два спротивставени пола на една иста осцилација.

Дали бевте под влијание на Дишан кога ги скликавте „Жената која слегува по скали“ (1965), „Ема“ (1966) и кога ги направивте „Четирите стаклени прегради“ (1967)?

Го познавав Дишан и без сомнение бев под некакво негово влијание. Можеби тоа беше несвесно негирање, зашто бев, би рекол, повеќе иритиран од неговиот



Портрет на Г. Рихтер

←
Герхард Рихтер, Блесокот на сивото,
1968, масло на платно



Герхард Рихтер, Благовештение (по Тицијан), 1973, масло на платно

Герхард Рихтер, Бети, 1988,
масло на платно



„Акт кој слегува по скали“. Многу ја почитувам оваа слика, но не можев да прифатам дека со него завршува еден начин на сликање. Јас, значи, насликав еден сосем „неконвенционален акт“. Но уште еднаш ќе нагласам, тоа беше со-сем несвесно. Немав однапред намера тоа да го правам, дури откако го насликав станав свесен за тоа.

Немав стратегиска замисла, можеби ги чувствуваам нештата на стратегиски начин. Истиот феномен се повторува и во „Четирите стаклени прегради“. Мислам дека нешто ме вознемируваше кај Дишан - таа таинственост - и затоа ги направив овие едноставни стакла (прегради) и така го изразив проблемот со стаклените прегради на сосем поинаков начин.

Сега повторно работите со стакло. Овде во ателјето има едно огледало, а на изложбата во Лондон исто така има

неколку нови дела врз стакло. Дали во нив ја третирате истата проблематика или со текот на времето работите се изменуваат?

Повторно станува збор за стакло; овој пат за стакло кое не ја покажува претставата што е зад (стаклото), туку ја повторува т.е. ја рефлектира претставата што е пред стаклото. Во случајот со обоените стакла добив хибриден резултат: нешто меѓу монокромно платно и огледало - „ниту едно ниту друго“ - и токму тоа ми се допадна.

Дали го имате истото чувство пред вашите стари фигуративни платна?

Да, можеби. Тие исто така го имаат тој аспект на замагленост (заматеност), каде што се работи за тоа да се претстави нешто, а во исто време и да не се претстави, за да се покаже, можеби, нешто трето.

Да се покаже дека сето тоа не може повеќе да се прави

Во 1979 г. насликавте еден циклус според „Благовештението“ на Тицијан. Зошто го избраете токму ова платно?

Едноставно затоа што ми се допадна. Го видов во Венеција и си реков: „Би сакал ова платно да е мое“. Во почетокот сакав само да направам копија, за да имам дома едно убаво дело, односно еден дел од таа епоха, еден дел од убавината и од можната трансцендентност. На крајот на краиштата, не знам каква била таа епоха, можеби била ужасна. Но темата е многу убава: жена на која ѝ соопштуваат една благородна вистина... И уште повеќе, тоа е неверојатно добро насликано. Мојата копија беше погрешна; од тоа произилего платна што докажуваат дека денес не е веќе можно тоа, а особено дека копијата е незамислива. Сè што можев да направам беше сè да де-





Герхард Рихтер, Апстрактна слика, 1987, масло на платно

компонирам и на тој начин да докажам дека сето тоа не може повеќе да се прави.

Извесно време работете апстрактни слики, пред да го насликите циклусот „18 октомври 1977“ во 1988 г. На вашата последна изложба во Лондон има една фигуративна слика - Портретот на Вашата ќерка - што е насликан во истиот период. И во 1987 г. насликавте пејзажи. Дали планирате да направите уште еден фигуративен циклус?

За жал не. Многу би сакал да сликам фигуративни платна, но не знам како.

Меѓутоа, Вие продолжувате да сликате пејзажи?

Веќе не. Ниту една фотографија не ми се допаѓа, иако продолжувам да ги правам, но помалку - можеби затоа што си го замислувам резултатот и тоа не ми се допаѓа.

Би можело ли да се работи за слична ситуација на онаа од 1976 г. кога сливате исклучиво сиви платна?

Да, но сега тоа би можело да биде крај (смеене).

Во циклусот „18 октомври 1977“ Вие не само што презедовте тема од историјата на сликарството, туку го прифатите и форматот (најголемото платно ги надминува димензиите 2×3 м). Сликата „Смрт“ е слична на една позната слика од историјата на сликарството во 19 век, „Мртвиот тореро“ од Мане.

Не се согласувам. Повеќето слики од историјата на сликарство беа многу поголеми. Во основа, овој сликарски жанр не ме интересира особено, не го познавам добро. И појдовницата во мојот циклус „Октомври“ беа фотографиите.

Сликарство и фотографија

Фотографијата отсекогаш имала значајна улога во Вашето творештво, колку како мотив, толку и како независен медиум, на пример како што се Вашите неодамнешни фотографски единици и автопортретите од 1990 г. Дали фотографијата е од суштествено значење во Вашето творештво? Дали е таа идентична со сликарството?

Во секој случај никогаш не може да стане збор за изедначување. Но не сум размисувал за значењето што може да го има фотографијата за мене. Да речеме дека фотографијата е форма на претстава. Претставата е презентација, а сликарството е техника што дозволува да ја декомпонираме претставата. Значи, на едната страна е сликарството, а на

другата е фотографијата што е претстава по себе. Во фотографијата речиси нема реалност, таа е, така да речеме, само претстава. А сликарството секогаш има нешто од реалноста: може да се допре бојата, таа има присуност; таа секогаш ќе создава некаква претстава, добра или лоша, тоа е веќе теорија што во случајов не помага, но фотографијата игра голема улога во денешната уметност. Речиси се има впечаток дека таа ја презеде улогата што некогаш ја имаше сликарството. Ќе биде ли фотографијата подобро приспособена на нашето време од сликарството?

Денес, речиси, не може повеќе да се зборува за фотографијата како таква, бидејќи е очевидно дека таа презеде еден значаен дел од сликарството:

дескрипцијата и презентацијата. Тоа значително го модифицира сликарството. Но фактот што сликарството се промени не се должи само на открытието на фотографијата. Музиката познава слични тешкотии, претрпе слични трансформации, огромни, што не произлегуваат од техничките пронајдоци. Други се причините за тоа. Но има специјалисти што можат да зборуваат за толку сложени теми.

Има ли решение за сликарството?

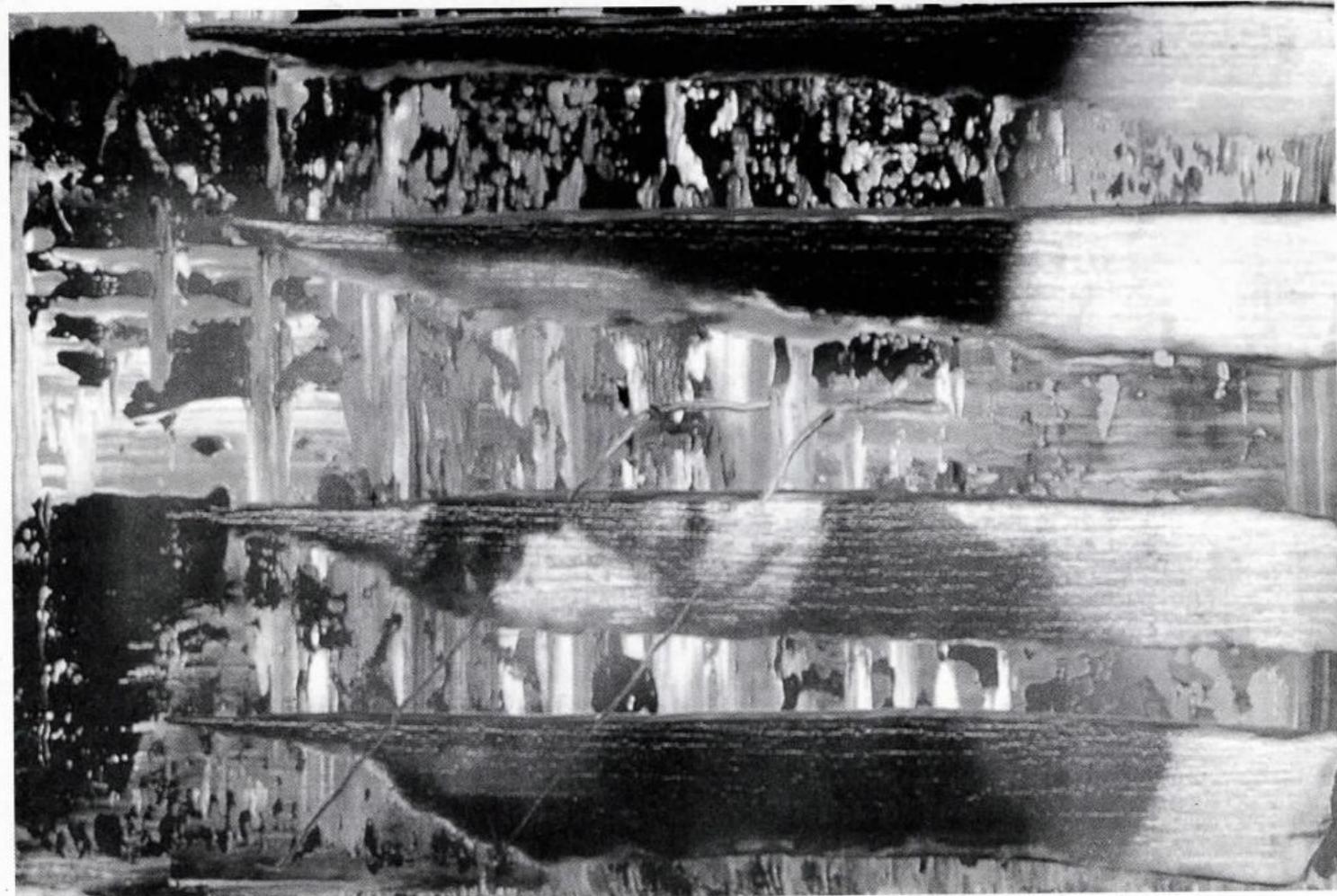
Да, да. Ние продолжуваме и вистинското сликарство треба да дојде, можеби во текот на идниот век (смеене).

Вие, исто така, предавате. Можно ли е денес сè уште да се предава таква материја каква што е сликарството?

Речиси е невозможно. Сепак има причини што ги оправдуваат студиите на академиите за ликовна уметност. Во обичаените структури: класа, ателјеа, студенти, професори, администрација... создаваат едно социјално тело што дозволува исто така да се работи на коренито различен начин. Значи функционирањето на академијата денес во принцип е добро, иако професорите немаат којзнае што да кажат, иако студентите станаа мрзливи. На академијата се случува нешто сосем друго, барем се надевам.

Постојано барање што се проткајува во сите мои платна

Многу критичари зборуваат за непрестанја промена на стилот во Вашето творештво и изгледа како да немате Ваш „знак на препознавање“. Дали е тоа



Герхард Рихтер, Абстрактна слика, 1990, масло на платно

Герхард Рихтер. *Огледало*, сиво, 1991



свесна тактика да побегнете од обидите за сместување во постојните категории или повеќе се работи за несвесна потреба да се изразувате на различни начини?

Тоа е повеќе несвесна потреба што одговара на мојата личност и затоа би ми било неподносливо постојано да правам исти нешта. Многу сум вознемирен поради тоа и не сум сигурен во себе. И не можам да сфатам во ова време да се однесувам на толку статичен начин. Ова зборува дека во себе гледам еден непроменет (постојан) фундаментален став, едно постојано барање што се проткајува во сите мои дела како стил. Затоа моите слики многу лесно се препознаваат; иако се насликани на различен начин, често пати полесно е да се идентификуваат како „Рихтер“, отколку што тоа е случај со делата на другите сликари кои и покрај надворешната сличност изгледаат како да се направени од различни сликари. Затоа, во основа, не е точно кога се зборува за чести промени на стилот кај мене. Најпосле, се облекуваат различни облеки за различни пригоди и тоа нема ништо општо со стилот.

*Како дојдовте до апстрактните слики?
Мислам на платната што сте ги насликале без фотографски модел.*

Не може тоа да се каже некусо, тоа е нешто што полека и одамна зре - почнува во детството (смеене). Можеби затоа што нефигуративното сликарство е лесно да се направи: једноставно се ставаат бои врз хартијата. Навидум сè е слободно; тоа си го посакуваме дури и денес. На осумнаесет години го покажав моето досие во Академијата во Дрезден, што се состоеше од жестоко размачкани листови хартија и, се разбира, ме одбива. Многу подоцна работата ја сфатив сериозно. И дури во 1976 г. ги направив моите вистински апстрактни платна, откако намерно ја прифатив неограничената слобода и ги насликал оние прилично обоени и хетерогени платна. Можеби затоа што, правејќи ги, се враќав на моите изворни (први) дела, оние од мојата младост. Отсекогаш ме фасцинира овој вид сликарство, во него има нешто толку „природно“ за мене.

Сликите се развиваат сами од себе

Дали овие слики продолжуваат да бидат неограничено слободни?

Не толку директно. Сега повеќе држам до тоа сликите да се развиваат од самите себе. Постапувам помалку слободно, а повеќе планирам, така што оставам некоја работа случајно да се создаде за да ја коригирам потоа и така во недоглед. Вистинската работа се состои во тоа да се набљудува тоа што е така создадено и да се одлучи дали е тоа прифатливо. Можеби ваквото проседе донекаде произлегува од техниката на ready-made, бидејќи ready-made предметите једноставно се оставаа сами да се направат, а вистинската работа се состоеше во опсервацијата и решението дали тоа што е направено на тој начин е во ред. Верувам дека ова е типично истака и за денешната уметност. Не е важен начинот на кој делата се направени, насликаны, конструирани, инсталирани итн.

Погоре рековте дека кога бевте во Дрезден Вие веќе ѝ се приклонувавте на апстракцијата?

Тогаш таа беше, би рекол, забранет уметнички израз и немав поим што е тоа. Она што тогаш го направив беше детинско.

Кога во 1961 г. дојдовте во Диселдорф, на уметничката сцена во Сојузна Германија доминираа енформелот и групата „Зеро“.

Да, но во исто време веќе постоеше и новиот реализам, а потоа дојдоа Fluxus и поп-уметноста. За нас сето тоа имаше еднакво значење.

Како реагиравте? Дали со задоволство ги прифативте овие движења?

Во извесен момент навистина се почувствува како поп-уметник, но, она што е многу позначајно, е фактот што Fluxus и поп-уметноста ме допреа на еден суштествен начин, како и ташизмот претходно. Новиот реализам никогаш не беше толку значаен за мене, а групата

„Зеро“ уште помалку.

Сега Вашите дела се прикажуваат во многу различни контексти. Годинава учествувавте на изложбата на поп-уметноста во Лондон и на изложбата „Метрополис“ во Берлин.

Отсекогаш многу ми се допаѓало да бидам претставуван на изложби со различни тенденции.

Се противставувате ли на фактот што критичарите и историчарите на уметноста ја толкуваат Вашата уметност на различни начини?

Не, бидејќи и јас самиот не знам точно што работам. Сосем е природно да има различни толкувања.

Многумина сметаат дека вашата уметност е концептуално сликарство.

Не знам точно како би требало тоа да го сфатам. На крајот на краиштата сосем е нормално одвреме навреме да се размислува за тоа што е направено и што би можело да се направи и во овој контекст, само сликарството на идиотите не би било концептуално. Но, пред сè, јас сум сликар, т.е. не сум ниту концептуален уметник, ниту интелектуалец.

*Како гледате на Вашето творештво?
Дали е поделено на групи или се работи за различни аспекти на една иста работа?*

Мислам дека станува збор за различни аспекти на една иста работа што може секогаш да се дели и да се рангира; по желба може да се направат многубројни фишки: за мали слики, за големи слики, за средни, за фигуративни, за обоени и за црно-бели. Но секогаш се работи за една иста работа: да знам како да се справам во овој свет со самиот себе, со сликарството.

Преземено од Art Press,

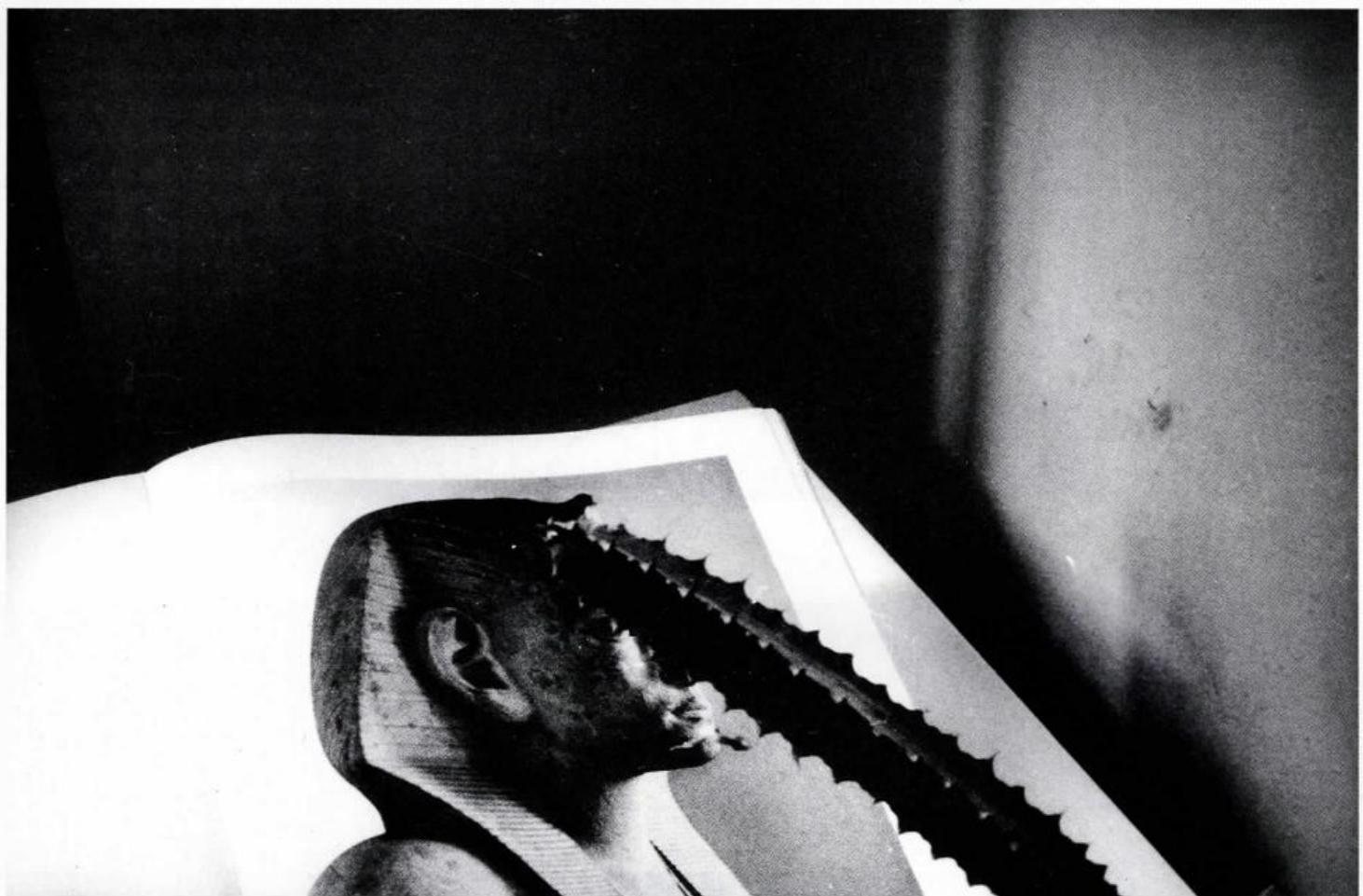
Париз, бр. 161.

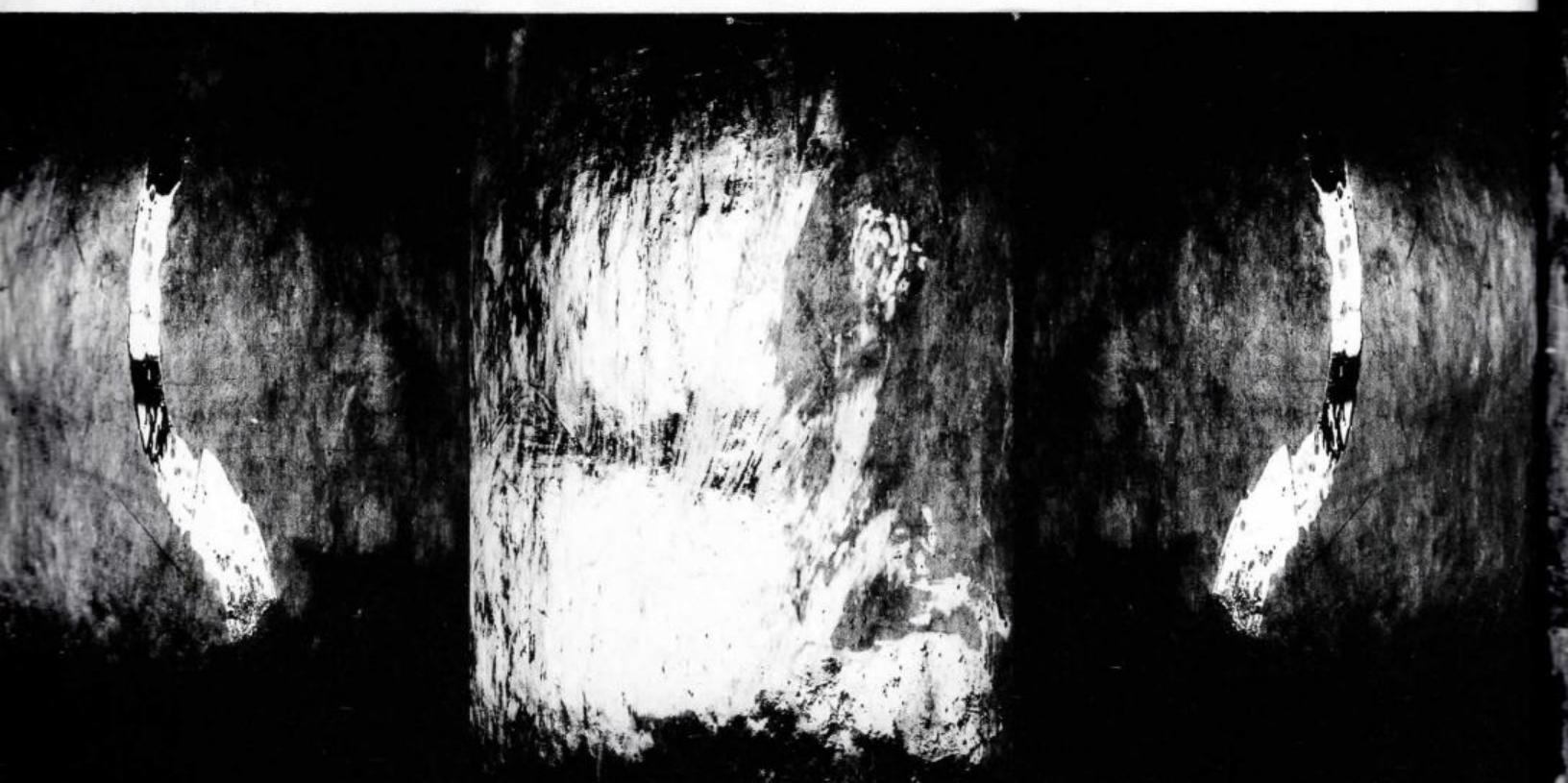
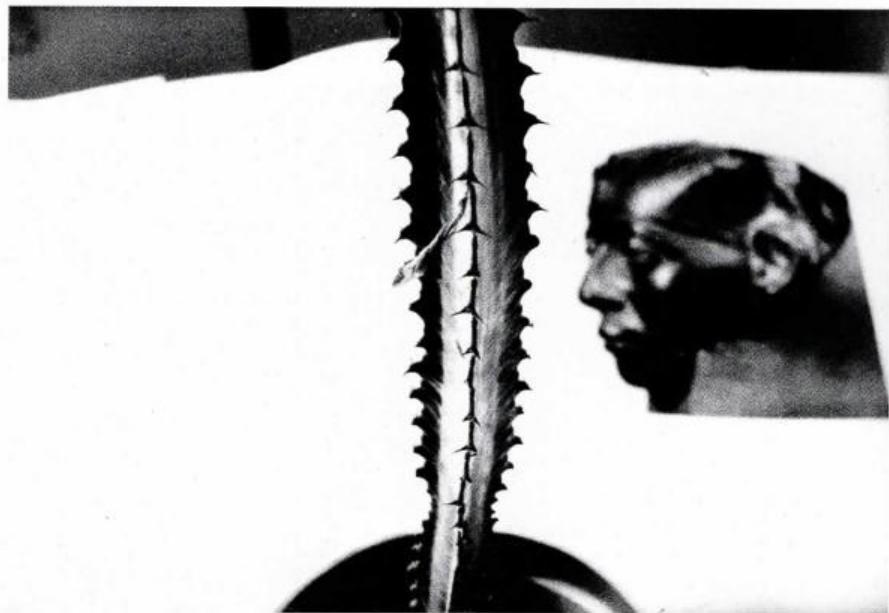
Превод од француски С.А.

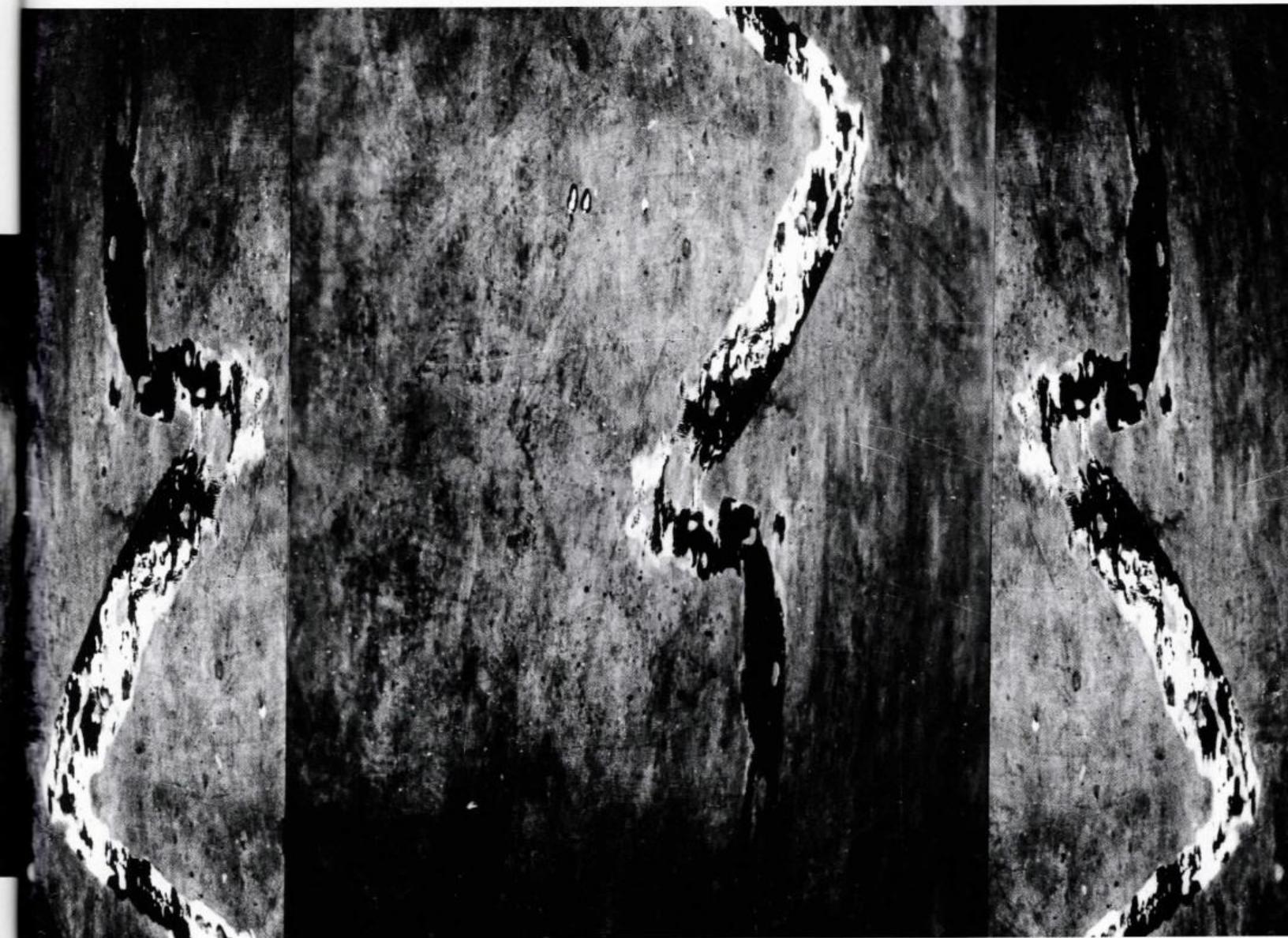
А В Т О Р С К И
С Т Р А Н И Ц И

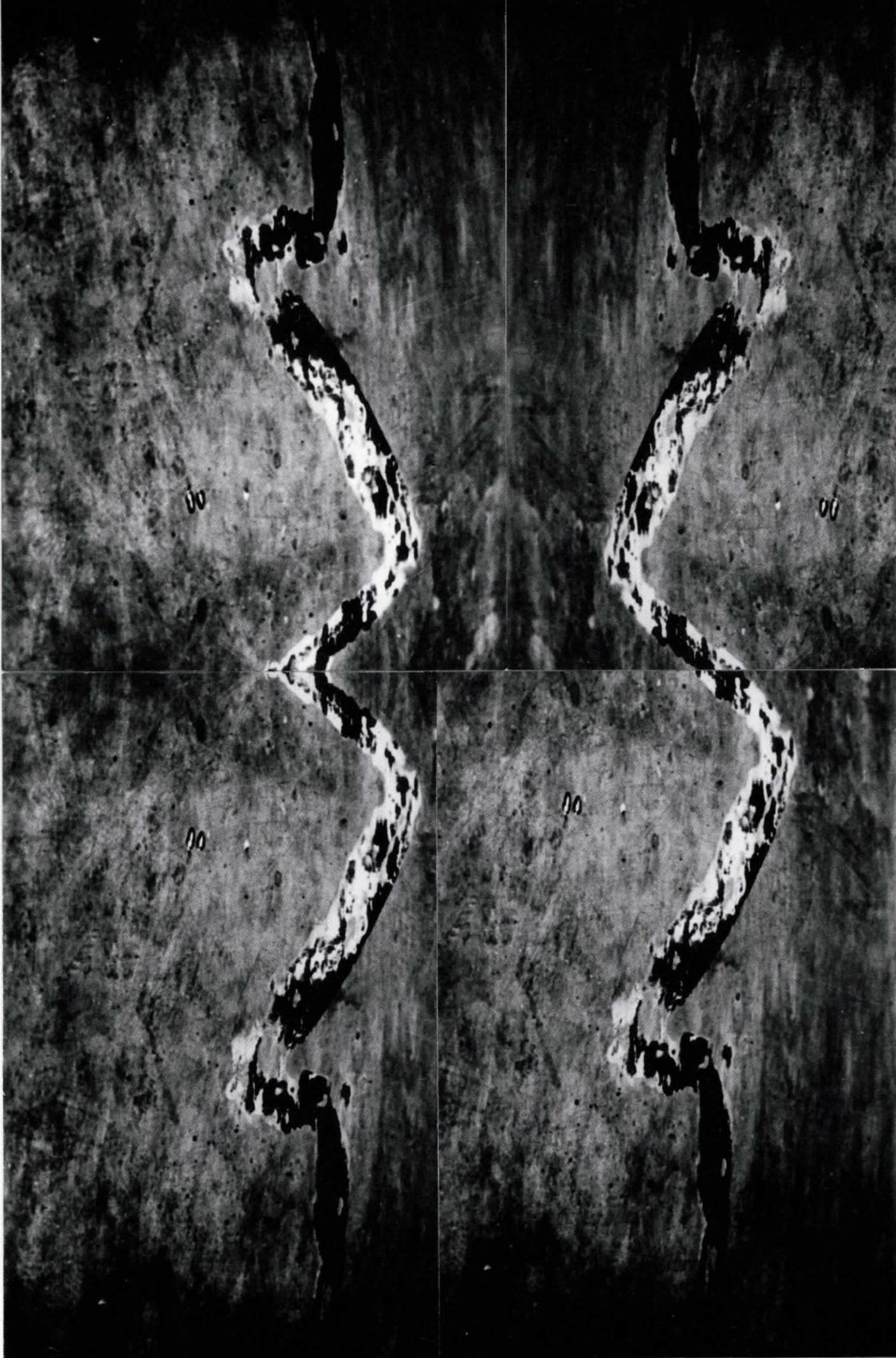
ПРОЕКТ
НА
Лазо ПЛАВЕВСКИ

ВОДЕНИ ЛИНИИ
И
ЕГИПЕТСКИ МОТИВИ









ОМАЖ

МИНАТА ГОДИНА
НЕОЧЕКУВАНО ПОЧИНАА
ТРОЈЦА МНОГУ ЗНАЧАЈНИ
МАКЕДОНСКИ СЛИКАРИ: БОРКО
ЛАЗЕСКИ (1917), ДИМИТАР
КОНДОВСКИ (1927) и ПЕТАР
МАЗЕВ (1927)

ТЕКСТОВИТЕ НА Д-Р ШТЕФКА
ЦОБЕЉ ЗА Б. ЛАЗЕСКИ, НА Д-Р
БОРИС ПЕТКОВСКИ ЗА П. МАЗЕВ
И РАЗГОВОРОТ НА
ЗОРАН ПЕТРОВСКИ СО Д.
КОНДОВСКИ ПРЕТСТАВУВААТ
МАЛ ПРИЛОГ КОН НИВНОТО
ГОЛЕМО УМЕТНИЧКО,
КУЛТУРНО И ПЕДАГОШКО ДЕЛО

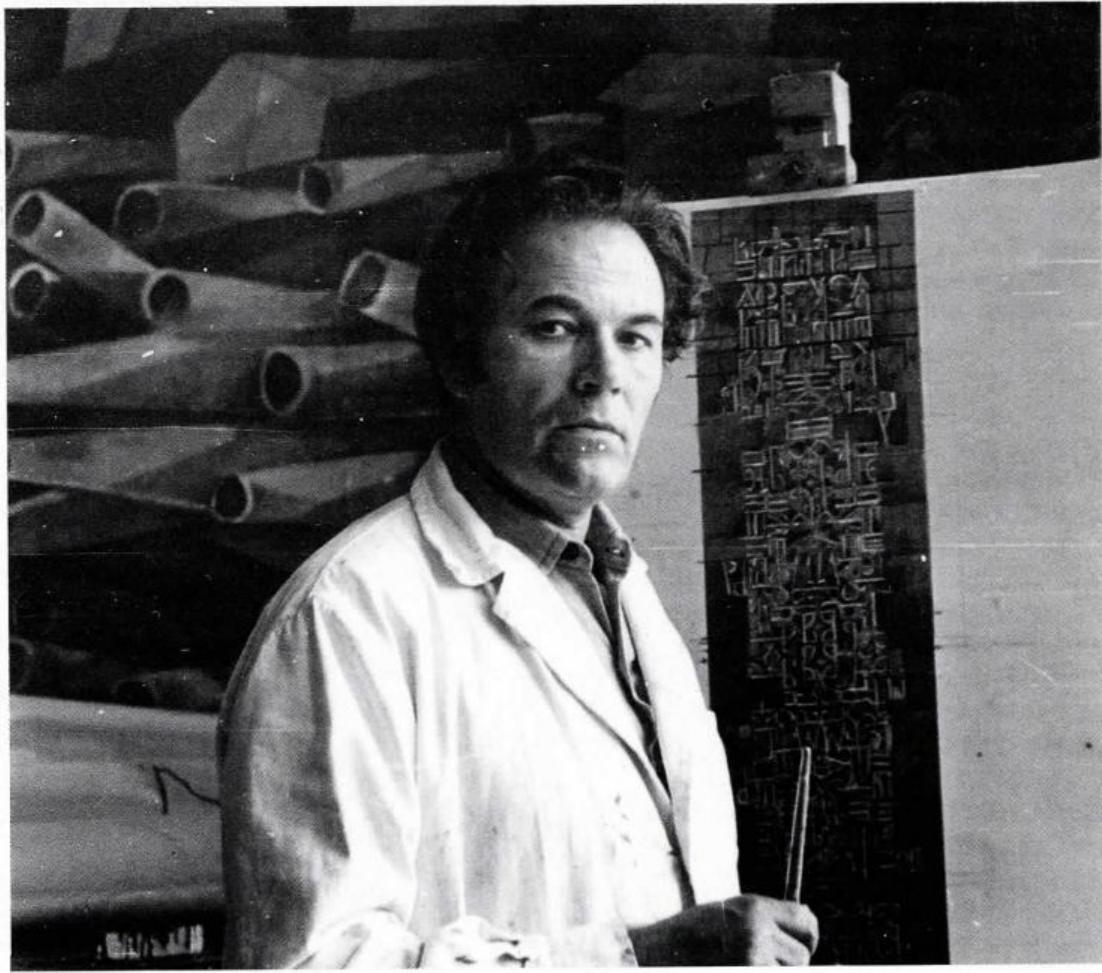
БОРКО ЛАЗЕСКИ

ЕДЕН ОД УЧЕНИЦИТЕ

НА АНДРЕ ЛОТ ВО ПАРИЗ

СРЕДБА СО ПАРИЗ

Д-Р ШТЕФКА ЦОБЕЛЬ



Борко Лазески дојде во Париз како стипендист и како еден од перспективните млади сликари, кој ги беше завршил академските студии, но поради тешките услови за уметничко создавање, немаше можност да изгради свој сопствен стил.

Кога кон крајот на 1945 година дојде во француската метропола, со себе ги

донесе и стекнатите академски знаења и донекаде формирани сфаќања за уметноста, но и непотполните технички и практични знаења, на кои секако им недостасуваше искуство. Младиот сликар имаше доволно волја и енергија, а пред себе јасна цел, така што, пред сè, својот љубопитен дух го насочи кон изучувањето на техниката на монумен-

талното сликарство и запознавањето на современите уметнички сфаќања. Со самиот факт што се ориентира вака, тој ги испитуваше своите склоности за чувствување на архитектурата, а пред сè, на големите површини, облагородени со сликана сидна декорација, кај професорот **Ducos de la Haye na Beaux Arts**, каде што специјализираше фрескосликарство две години, колку што му траеше стипендијата. Освен тоа, во 1947 и наредните години работеше на витражот во познатото париско ателје **Momejean**, каде што главно сликаше ликови, но исто така учествуваше и во монтажата на големите витражи. Паралелно работеше и мозаик.

Монументалниот начин на сликање го привлекуваше Лазески од две причини. Едната го врзуваше за големата традиција на фрескосликарството во Македонија.

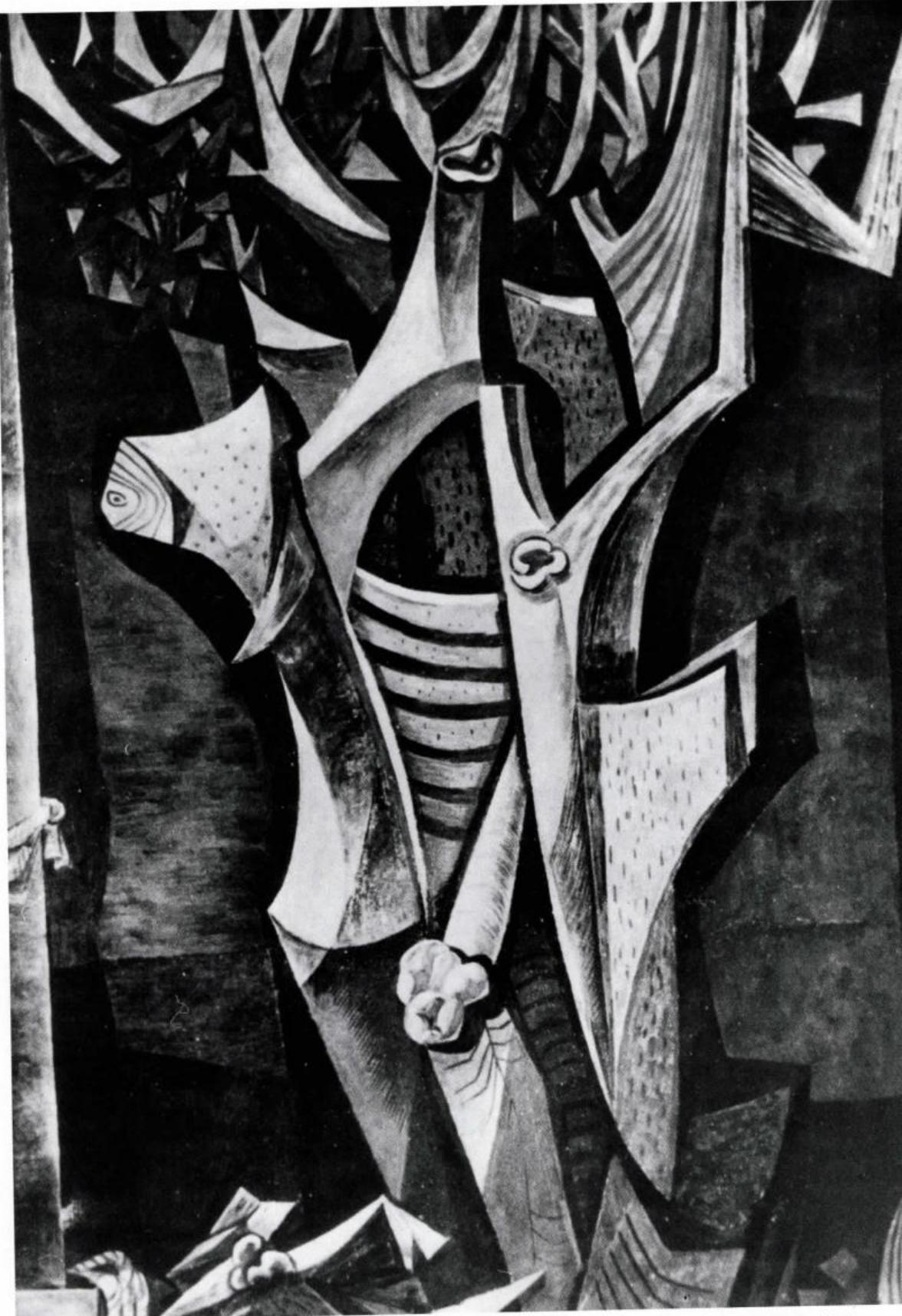
Другата, главна причина, беше неговото сфаќање дека уметноста треба да им припаѓа на сите, а тоа е можно само ако делата се изведуваат на јавни места. Меѓутоа, во однос на големите стилови, убавината на нивните форми, на она што се манифестираше во Париз и се случуваше во конкретниот миг на подрачјето на уметничкото создавање во

светот, младиот уметник чувствуваше известна празнина, особено што, со стекнувањето на новите сознанија, неминовно требаше да ја преиспита исправноста на своите сфаќања за уметноста, кои тогаш, навистина, беа наклонети кон современите движења, но сè уште немаа доволно убедлив израз на сопственото животно чувство. Тој процеп кај Лазески се појави со самото тоа што со специјализацијата на фрескосликарството и обработката на мозаикот, добиваше главно технички искуства, што во суштина беа засновани врз класичните принципи.

Следејќи ги современите текови во ликовните уметности, Лазески увиде дека развојните процеси на современото согледување на светот ја ослободуваат уметничката стварност од класичната, временската и просторната условеност. Со самото тоа станува јасно дека значењето на современите креативни аспекти во редица уметнички збиднувања на новото време е послободно формулирано и толкувано со помош на заемното проникнување на специфични форми, проширенни на естетески симболи, на светлина, боја или движење.

Лазески во Париз чувствуваше дека е потребно максимално да се ангажира за да ја усогласи, од една страна, работата врз монументалните остварувања, а од друга страна, за да ја поврзе својата мисловна компонента со современите достигнувања во уметноста.

Лазески хармонично го приспособи процесот на своето ликовно соопштување со прифаќањето на новата изразна компонента, која се поврзуваше со кубизмот. Со само-



Борко Лазески, Дрво, детаљ од фреската за НОВ, 1952 - 1956

то тоа што со истражувачки метод и соодветни изразни средства сукцесивно влијаеше врз промената на своја-

та креативна постапка, тој ја изградуваше сигурната основа на своето стилско определување.

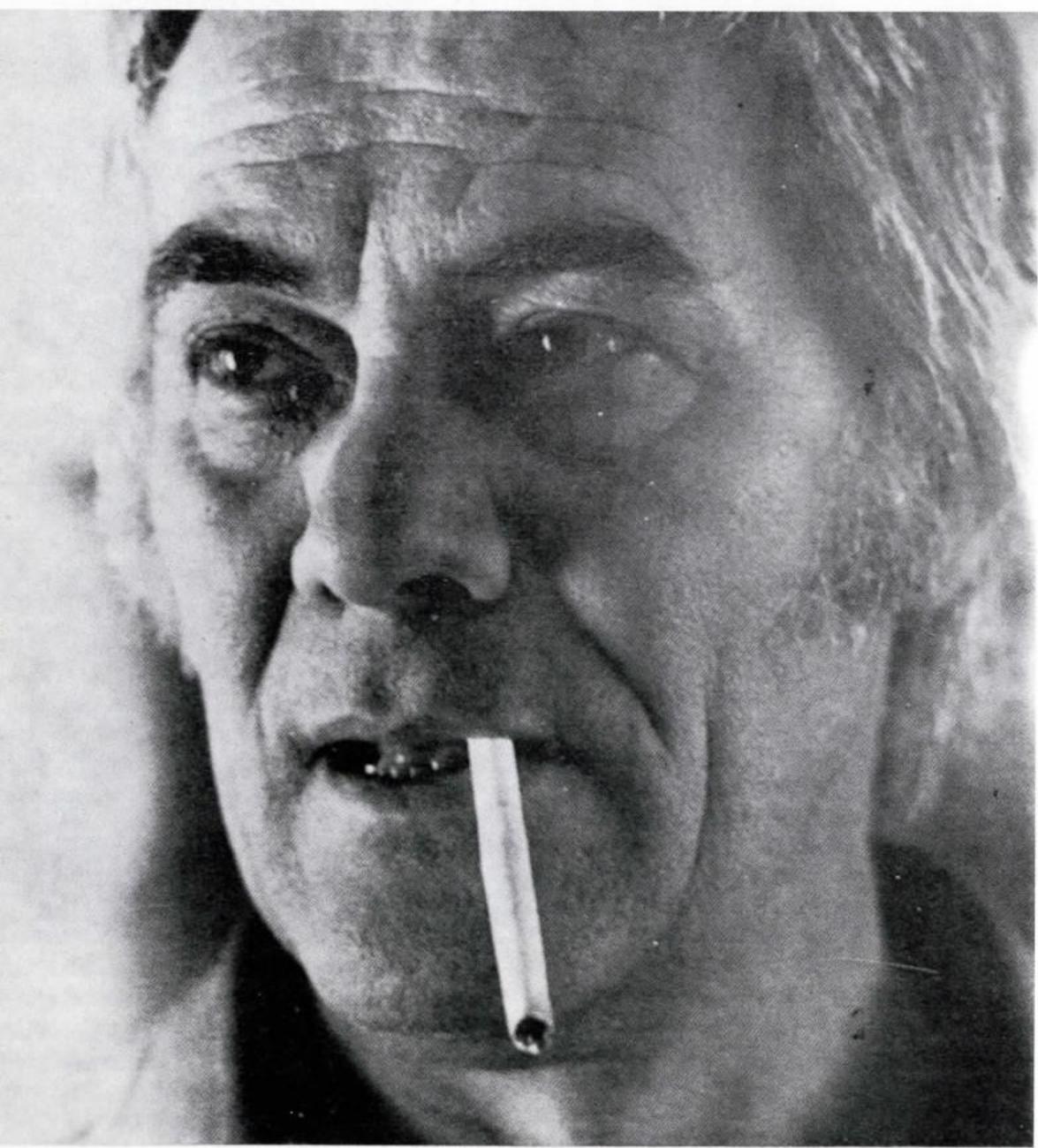
* Интегралниот текст под истиот наслов е објавен во списанието „Ликовна уметност“ Скопје, бр. 2-3, 1977.

Димитар Кондовски

„ВО ЕРАТА НА ВЛЕКАЧИТЕ“

РАЗГОВАРАЛ

Зоран ПЕТРОВСКИ



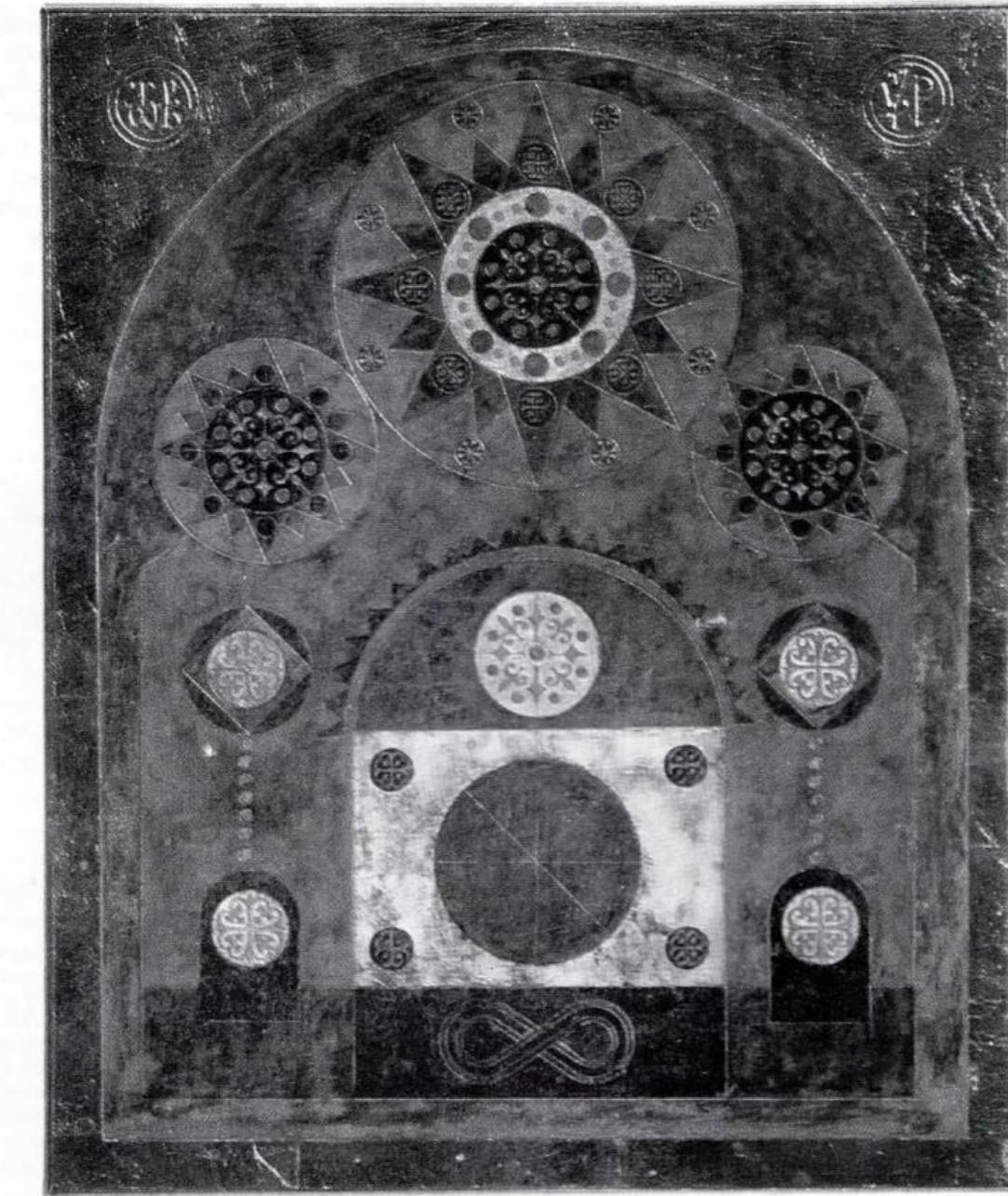
- Дали би можеле да направите паралела помеѓу времето на Вашите творечки почетоци во 50-тите години и состојбите кои владеат денес? Ова го прашувам бидејќи сметам дека на општ план постои одредена близкост меѓу нив: тоа се периоди на идеолошки, општествени и културни пресврти.

- На ова прашање не би можел да одговорам директно. Би бил приморан да зборувам со многу дигресии. Во едно друго интервју бев запрашан кои се за мене петте најзначајни личности или појави од бившата војна до денес. Меѓутоа, јас тоа не би можел да го поделам на таков поедноставен начин, бидејќи сум живеел и пред II светска војна, па во војната, потоа по војната, а сега живеам еве и во оваа војна. Да не го спомнувам тука и земјотресот, што исто така, значеше одредена пресвртница во нашето постоење.

Во секој случај, ако во моето живеење нешто добило во значење тоа не се некои поединечни настани или резултати кои, секако, можат да се сметаат за повеќе од извонредни - за фасцинантни.

Од полуписмена, или да бидеме објективни, од неписмена земја, во која на прсти може да се избројат интелектуалците и школуваните луѓе, Македонија денес поседува редица врвни креативни личности. И тоа во сите подрачја што ги вбројуваме во општиот поим на културата. Колкумина ги има само кај нас, а колкумина се растурени по светот, буквально од Арктикот до Антарктикот, од Шведска до Австралија... вистински волци, што би рекле, вистински асови. Но, она што за мене има не децениско, туку може да се рече столетно значење, е начинот на кој тогаш - веднаш по војната - поединечните судбини, поединечните желби, копнежи, надежи, се обединија добро-волно, се солидаризираа и создадоа една необично монолитна маса на енергија со која беше можно сè да се оствари. Тие луѓе кои се срдно се предадоа на големите утописки идеи, за жал, својата глобална судбина ја ставија во рацете на неуки, а со тоа всушност и на неспособни луѓе; луѓе подложни на расипување и колку што подолго седеа под рефлекторите на привилегиите и мокта, толку повеќе го злоупотребија и унишитија сето тоа до таа мера што денес се прашуваме каква беше смислата на сиот тој ентузијазам и таа верба... Тоа е нешто што на таа власт и на луѓето во неа, не може никогаш да им се прости, макар-што тие и не може да бидат ништо друго освен бледа рефлексија на централното властодржие.

Поразно е и кога денес, после толку изминати години, повторно се среќаваме со истите оние робустни „култури“ кои повторно зборуваат за колење, палење... Па гледајте, речникот „во име на педа од



Димитар Кондовски, Полиптих

нашата земја“ ни малку не се променил; Исусе, па не можам да верувам дека немало баш никаква еволуција. Можно ли е дека сево ова била една бесмислица, целово ова наше живеење да се одвивало како по некои Шпенглерови принципи по кои спиралата се свртила нагоре, но како усновување на негативното. И сето тоа се случува во име на некои ирационални поими, какви што се патриотизам, татковинско, наше, нивно, ние, пак ние и пак ние... Секој

патриотизам, без оглед што си вообразуваме, во себе го содржи никулецот на отуѓување од другите. И затоа сметам дека треба внимателно да се однесуваме кога се употребуваат некои „големи зборови“, бидејќи од чувството на патриотизам до националистичката заслепеност постои само една тенка нишка што ги раздвојува. Тоа е како во рацете да држите жица со напон од 10 000 волти. А татковина е, всушност, селски израз.

Тој потекнува од нашите пра-дедовци. Тие можеле да речат „ова е моја земја, ова е нешто што јас го јадам и опстанувам од него“. Таа земја е татковина, мајчинина и, се разбира, има да гинеш за неа за да опстоиш. Но што има да гине некој кој освен факултетска диплома и лични способности нема ништо друго и може секој момент да отиде, да речеме на Филаделфискиот универзитет. Нему му е сеедно. За него оваа категорија е всушност, сентиментал-

на реминисценција на детството, спомен на младешките години и неколкумина пријатели. Дури кога ќе ги надминеме овие и вака искривоколчени оптоварувања, можеме да почнеме да зборуваме од сосем други рам-

план, мислам дека енергијата и творечкиот ентузијазам за кој говоревте, траат само еден кус период. Веднаш потоа, би се рекло, следува едно безконфликтно, некритично асимилирање на уметноста во општествената пира-

и таленти. Мислам само дека во тој период доаѓа до нормализирање, до смирување на тој ентузијазам за кој говорев. И нормално е дека тие луѓе на кои јас мислам, имаат веќе еден друг вид критички однос и дека повеќе не се

Истовремено, тогаш се поддржуваше едно периферно помодарство; со периферни луѓе и периферни појави. Во последно време, со натрупувањето и презаситувањето со „кадри“ (нашиот факултет исфрлува енормна количина луѓе во подрачјето на уметноста) таа генерација изгледа повеќе нема ни нерви ни сили да биде и полемичар и пропагатор на сопствената уметност.

- По сиот Ваш досега изминат пат како творец и како човек, очигледно сте станале голем скептик, што изгледа не е предизвикано само од денешните прилики. Што тогаш да кажеме за оние кои во овие околности започнуваат да го изминуваат тој пат.

- Ќе употребам еден многу убав народен израз, велат „да го покриеш со шамичето и да го плачеш“. За грев. Не би сакал сега да сум млад човек. Не би се менувал со мојата гладна, бедна младост во која немавме ништо. Имаше „гершла“, ако знаете што е тоа, или некој ручек од рабка со парче леб. Не, таа младост не би сакал да ја менувам со сегашнава. Тогаш сакавме да допреме до виножитото - пред нас сјаја звезди кон кои се стремевме. Денешните млади се до појас во бетон. Тие не гледаат нагоре, немаат можност да гледаат нагоре. Во недостаток на какви било норми, со обесмислени вредности, без компетентни критериуми, нив им останува да се мерат со комшијата. И тој наш млад, надобуден уметник, со кого може да се „мери“ себеси? Може и со она што го имаме тука како традиција, со нас, постарите, но тој кон нас и не мора да има доверба. Довербата е многу сложена работа. Да се „открие“ она што секој ден го гледаме е многу, многу



Дела на
Димитар Кондовски
изложени во
постојаната
поставка на
Музејот на
современата
уметност, Скопје

ништа за нешто што се вика „национална самобит“. Тоа е нешто што се простира не во сферата на материјалното, егзистенцијалното, туку во многу посуптилни сфери - во подрачјето на духовноста. Тука можеме да расправаме за она што нè поврзува во одредена етничност, естетичност и слично. Долга и широка е оваа работа и како изгледа, крај ѝ нема. Впрочем нас и никој не нè прашува. Ние сиромашките ќе бидеме само еден од концентричните кругови на нечии, Бог ти знае чии, интереси каде што ни се крои судбината.

- Ако зборуваме на ликовен

мида, доаѓа до нејзино (на уметноста) претворање во декорација на таа формализирана и под лажни правила нормализирана структура. Кога се гради институцијата „национална уметност“, нема многу место за принципијелно вреднување и степенување. Дали е ова точно и дали тоа може да важи за вашата и за оние генерации што доаѓаа после вас?

- Не, не би се сложил со такво генерално видување. Последната генерација доаѓа једна елитна, моќна генерација која денес ја нарекуваме средна генерација. Тие се вооружени со големи знаења

затрчуваат „боси по тръните“.

Тие почнуваат да се однесуваат во склад со општествената хипокризија, односно бегаат од неа и во сето тоа учествуваат со значителна скепса. Тие се и огорчени, веројатно и со право, бидејќи нас и јавноста и критиката нè примаше, што се вели, „троверачно“, зашто бевме пионери. Кон нив, пак, се однесуваат невнимателно, без никаква општествена поддршка. Својот свет, меѓутоа, тие го градеа рафинирано, го цизелираа и го чистеа од заблудите со кои, нормално, е оптоварено секое творештво.

длг пат. Не знам дали си спомнувате со каков восхит, како малечко дете сте ги „откривале“ шарките по килимот за свечени, празнични денови, врз кои се движат сончевите зраци. Сега го газиме не забележувајќи го. Длг е патот да се дојде до себеси. Всушност, најдолг. И без гаранции дека ќе се дојде до целта. Имено затоа треба да се оди далеку, да се види светот. Од далеку, евентуално, може да се сфати колку е големо ова што го има тутка и дека и тоа може да биде доволно. Но кога човек се мери со она Цезаровото „погодро прв в село...“, тогаш тоа е опасно. Напротив, нека бидам и последен, но јас сакам да сум во град меѓу многумината, да се преиспитам меѓу подобрите, да си го најдам вистинското место во хиерархијата на вредностите. Да се биде прв в село е да се биде едноок меѓу слепите. Тоа е привилегија за оној што гледа, ама е грдо да се живее меѓу бедни слепи луѓе. За млад човек тоа е гибелно чувство.

Сигурно, може да биде исто така ужасно чувство за млад човек кога ќе отиде во Лувр и кога оној Жерико уште од врата ќе го тресне од земја. Но затоа кога ќе влезе десеттиот пат, ако е вистински талент, бидете сигурни, ќе ги стисне забите, ќе му проговори неговата агресивност, онаа продуктивна, благородна, натпреварувачка агресивност. А вака што? Што со местото каде што сонцето изгрева над Гази-баба и заоѓа зад Водно?! Микро свет што измислува ситни религии.

- Да, тоа е страшно тескобно чувство. Но Вие сте биле професор на Факултетот за ликовни уметности и веројатно имате увид во она што се соз-

дава денес од помладите генерации. Кога ќе погледнете кон она што сте го создале Вие и вашата генерација...*

- Не можам вака накратко да зборувам за цели генерации...

- Во ред, сакав да прашам дали кај овие млади генерации гледате нешто што е придобивка на Вашето творештво, односно дали постои некое суштинско проникнување или...

- Тоа е многу компликувано да се види. Не постои нешто, а би било и безвредно да постои, во имитативна смисла. Но суштината е во следново и тоа е необично важно: ние живеевме во едно време кога „озгора“ се сугерираше „Луѓе, видете, вие само учете и ќе има кој да мисли за вас“. Тоа е одлика на сите „реал-социјалистички“ општества. Така беше во уметноста, во фудбалот... така беше во сè, едноставно во сè. Целата наша генерација, па дури тоа ја закачи и следната генерација, постојано чекаше да нè ангажираат, да ни речат да го направиме ова или она. Ние не сфативме дека сме измамени; не баш измамени - ние едноставно бевме откачени на слеп колосек. Фала богу, барем од таа заблуда се ослободени денешните млади. Мислам, да чекаат некој озгора да се грижи за нив.

- Ако се вратиме на почетокот на нашиот разговор, дали можеме да речеме дека од онаа позитивна творечка енергија во пресвртните педесетти години, денес, во исто така пресвртните деведесетти години, се наоѓаме на со-сем спротивниот крај: во средиштето на имплозијата на таа енергија, во распроснувањето на илузиите за перспективите и во неизвеснос-

та на индивидуалната судбина?

- Да, сега сме во ерата на влекачите залепени за земјата. Духот сега мора како рибата да излезе на суво, перките да ги приспособи во екстремитети, жабрите во гради... Длго, долго „патување низ ноќта“ ќе биде тоа, со големи трауми. Сега ништо не ни покажува траги на надеж. Спасот ни е единствено можеби - велам можеби - ако се опаметиме за да стигнеме до едно општество во кое оној што неминовно ќе нè експлоатира, нема барем да нè гледа буквално како што колонизаторите ги гледале африканските црнци, кога мерило на вредност биле исклучиво парите и профитот.

- Тогаш, дали Вие се сметате себеси, така да кажеме, за среќник; за некој кој имал среќа да живее во едно време погодно за создавање, за непопречено творештво?

- Пак ќе го речам тоа! Нашата генерација беше измамена. Ни беше одземена иницијативата. Чекавме да ни дадат работа. Ни го платија школувањето и потоа чекавме кога ќе почнеме да се занимаваме со сликарство. После 15-тина години ни рекоа: зошто не се борите? Рековме па ние тоа и го правиме, но вие ништо не примате. А сè она што дотогаш го направивме, го направивме навистина во некакво чудно меѓувреме и во големо недоразбирање. Состојбата, меѓутоа, беше веќе толку раслоена што на уметноста се гледаше како на едно големо ништо. Полека се изгуби онаа верба во уметноста...

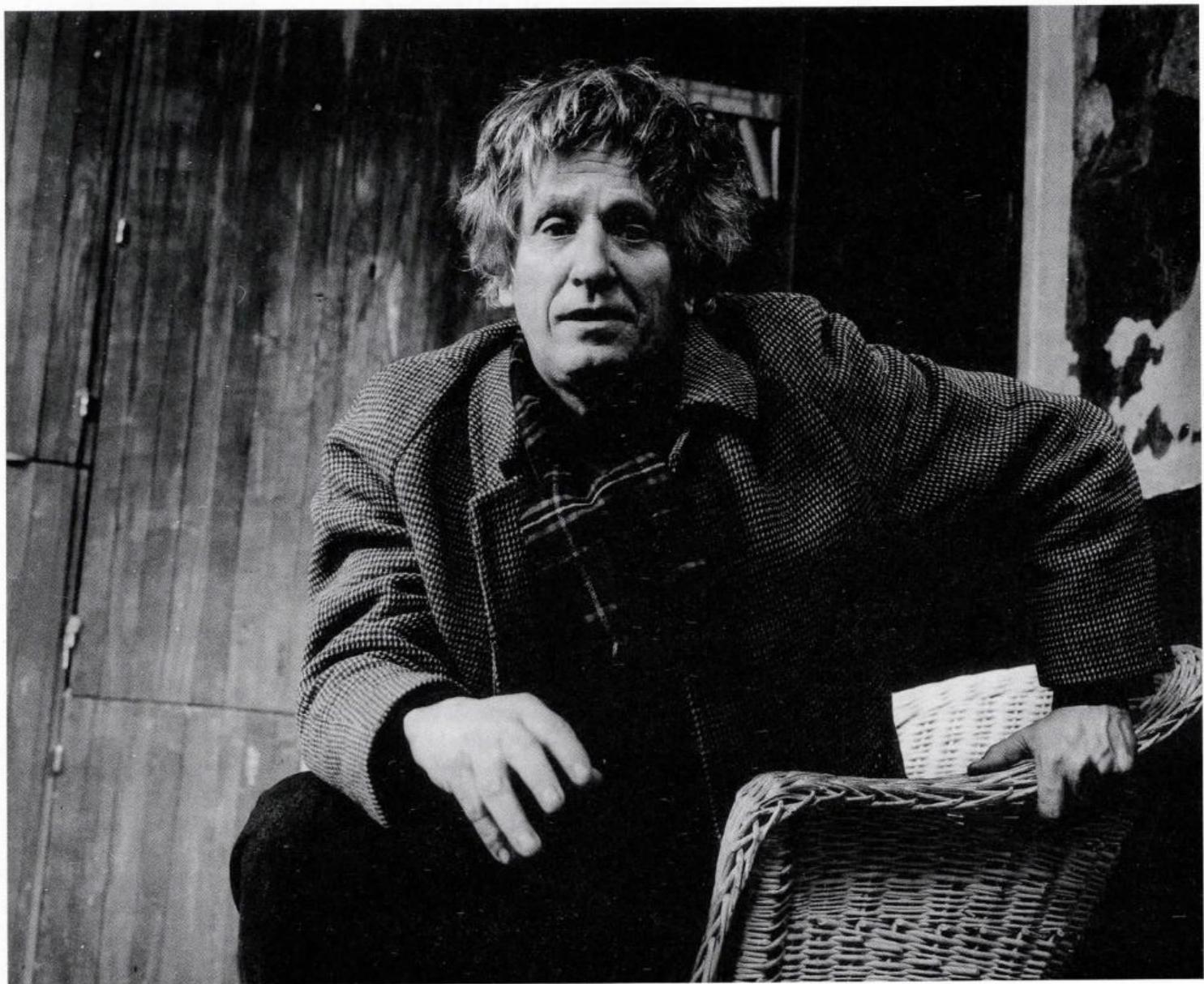
Но, добро, изгледа дека јас како еден голем оптимист, каков што се сметав во младоста, денес и во овие годи-

ни, станав едноставно тажен продукт на сопствениот романтичен оптимизам - колку и да звуци тоа парадоксално, бидејќи романтикот не може да биде и оптимист. Во секој случај, бев барем насмеан пессимист. Сега сум тежок пессимист. Не сум депресивен, туку само изгубив верба, бидејќи не направивме ништо ова отрезнување од романтизмот да биде помалку мачно. А секој кој гадно се опијанил, следниот ден, со таа одвратна мачинка во себе, ќе се заколне илјада пати дека повеќе никогаш нема да земе ни грам алкохол, односно ни „грам“ илузии. Меѓутоа, без илузии... па да е проклет тој живот. Како е можно творештво без илузии, без утопии! Секоја будала знае дека нема ни братство, ни единство, ни љубов. Тоа што го проповедаа уште претхристијанството, назарејаните и многу други. Секој знае дека не може да се дофати звездата, но вицот е во тоа да се дофати стремежот.

Идеалите се погонската сила. А јас на крајот дојдов до тоа да сфатам дека животот всушност се состои во елиминација на илузиите. Кога човек ќе дојде до точка на целосно соголување, е тогаш... За жал, ужасно е тешко кога на млад човек ќе му се одземат илузиите; трезнењето уште во младоста мора да е стравотно чувство. Тоа е убиствено. Не е чесно. Овој епилог е застрашувачки. Нашата среќа, среќата на нашата генерација, беше во тоа што можеме да речеме дека барем малку се драпнавме од животот, иако човекот не е создаден да се драпа, туку да го живее животот. Во однос на денешните генерации, нашата утеша е во тоа што барем драпнавме од животот. Чудо големо!

СЛИКИТЕ НА
ПЕТАР МАЗЕВ:
ИЛИ ПРЕСМЕТКА СО
ПОСТОЕЊЕТО

Д-Р БОРИС ПЕТКОВСКИ



Низ целата човекова историја, каде било да се одвивала, жестокиот зафат со животот (како во творештвото на Ма-

зев), често се преточувал во особени ликовни дела: во нив се вградувале обидите да се совлада светот; нејзините

или што располагаат со човековата судбина да се умолат за милост, ако веќе не можат да се скротат; па се

рафале претстави што ги фалат, ја величаат (но и се бунтуваат против неа!) нивната неумоллива власт. А таквите



Петар Мазев, Крст, 1971, масло и акрилик на платно

приказни често бидуваат составени не според возвишената пластична класична матрица, туку како виденија од најморничави соништа: такви се делата родени во уметноста на Старото Мексико; такви се впечатливите остварувања на некои романички скулптурални релјефи; таков е ликот на Распнатиот врз Изенхаймскиот олтар, излезен (во

XVI век) од раката на Гриневалд; а такви се и делата на Пикасо, на германските или на нордиските експресионисти; тие, хаосот што владее во човечкото општество и во секоја човечка единка всадува (и во нашето столетие) непобеден ативистички страв, го вградиле во разнебитени, деконструирани облици. Петар Мазев им е

всушност на едните наследници, на другите современици: во наше време ги следи сраженијата со мачнината на постоенето, зашто таа и денес не е помала; а и затоа што всушност е еден од македонските сликари што со силата на своите личности го сознале за нас, во Македонија, минатото на човечките патила, вградени во некогашни

ликовни дела: тие и денес живеат за нас, пресоздадени во остварувањата на Мазев.

А овие се плодови на една застрашувачки сложена, вознемирувачка и непредвидлива постапка. Мазев ми наликува на егзорцишт што ги повикува од незнајните предели на своето битие таму запретаните болки и ужаси;



Петар Мазев, Љубов, 1978, масло на платно

смело се справува со сеништата на човековите темни вилаети и ги вплеткува во своите сликарски-ликовни мрежи. Ми личи и на древен жрец, што ја извлекувал од утробата судбината на луѓето; или што вадел човечки срца за жртва на неумоливите и немилосрдни божества - а се трошел жестоко и смиот во демоничен ритуал што му ја ништел силата: Мазев својата пак ја обновува во занесот, во трансот на создавањето, па дионизиското вриење на животните сокови ги влева во своите дела.

Мачнината на постоењето: свеста дека тоа е злобно краткотрајно, за Мазев е бескрајно болна; во тој миг што

сме на земјата има толку многу страдање, толку горчина, толку паничен страв забиен во најмало делче на времето, што секавично одминува. А тој пекол на живеењето има свои варијанти: па ја има така и „македонската“, но ја има и уметникота, личната. А Петар Мазев, еден од „мачениците“ на овој свет, уметник е што умее впечатливо да изнесе на виделина, за нас сите да каже како ни било некогаш, како ни е сега: во јазикот на сликарството ја преведува сета наша човечка историја. Како да сака да одговори на Пол Гогеновата безнадежна запрашаност: Од каде доаѓаме? Што сме? Каде одиме? Непомирливата борба меѓу Еросот и Танатосот: меѓу

цутењето на животот - и неумолливоста на неговиот край (речиси секогаш болен, страдалнички), го прави нашето битисување бесмислено. И тука луфето, од ковот на Мазев - што ништо не кријат, а особено ја разголуваат својата личност, парчосана од противречни стремежи - сите наши страдања ги преточуваат во своите лични ликовни митологии. Најновите состави на Мазев поради тоа повторно се длабоко актуелни.

Нема во нив место за мир, среденост, рамнотежа; тие се создадени како оди на дисхармонијата; на асиметријата; на инстинктот; потврда се на нашата почва за онаа денешна потреба од обновена

имагинативна креација: „таа што произлегува од една концептуално заслабена мисла, но фантастично засилена со оддалечување од претераниот авторитет на разумот што утре би можел да биде заменет со едно автентично преосвојување на имагинативноста, на дисхармоничното“ (Цило Дорфлес, „Пофалба на дисхармонијата“). И денес е можно (и во делата на Мазев), да се потврди постоењето на една митска и символична мисла: значи, може да се зборува за една сè уште актуелна вредност на митот, на ритуалот, на магијата - не само во отсуство на секоја будна свест, туку токму врз основа на свеста за ситуации што обично се сметаат исклучително ирационални, абнормални, далечни од секоја можна концептуализација.

Оттука (со оглед дека сето ова е влеано во нив) разновидните пројави на експресионистичко ликовно кажување во ова столетие, на Мазев му се длабоко близки. Но, сепак, нешто мошне суштествено го изделува од нив: Мазев во метежот на своите ликовни искази допушта провеви на сончевите предели околу нас; сака во зениците да ни ги фрли жестоките, зовриени бои што ги знаеме од пролетните, летните и есенските глетки на овој европски Југ. Па така и чудовиштата што се клештат од неговите ликовни состави се изведени со мажествен, но и сластен, во себе вљубен краснопис. А вака може да се живее, да се чувствува и да се твори само на Медитеранот: вљубен во него, Мазев, колку и да му припаѓа, без изнасилување и со сето свое битие, на ова време, на овој денешен вид, на сликање, живее и со словите на одминатите векови.



Петар Мазев, Глава, 1989, масло на платно

ТОМЕ АЦИЕВСКИ -
скулптури
(МСУ - Скопје,
декември 1993 - март
1994)

Т. Ациевски (1958) е дел од оние ликовни уметници од Македонија кои во изминатите десети години масовно се образуваа низ академиите во бившите југословенски центри (академија за ликовна уметност има завршено во Загреб 1983, на отсекот за скулптура) и ги ширеа тие искуства. Како значајна појава во современата скулптура кај нас, тој не беше доволно вклучуван во одредени селекции, делумно и поради новосоздадените состојби,

намалената комуникација и фреквенција на изложби. Сепак му се укажаа неколку шанси заедно со други автори да ја презентира младата и актуелна ликовна продукција на осумдесеттите надвор и од нашите граници, истовремено да реализира неколку интервенции и инсталации, од кои се издвојува последната (1992) на проект на Кери Морисон под наслов „Уметност покрај каналот“, изведен во Манчестер (покрај Ациевски во него учествуваат и Мирна Арсовска и Маргарита Киселичка).

Одржувањето на оваа изложба, според понудениот материјал, е очигледно плод на неколкугодишно истражување и претставува важен момент во неговото творештво. Затоа и сериозно ја сфатил „задачата“ на самостојна презентација во институција којашто повеќе десети континуирано ги одбележува новите

тенденции и по релевантните личности. Тој започнува да работи во времето кога уметноста на осумдесеттите во светот е длабоко инкорпорирана и на овие простори. По примерот на Нунцио, ја користи оваа ситуација, којашто е блиска и на неговиот сензibilitет. Тогашната скулпторска мисла кај нас, како да не е во релација со неговата, идеите се реализираат во „нови“ материјали (сено, памук, гранки, теракота...), со карактеристична амбиентална поставеност, резултат од конкретниот материјал и неговата делумна ефемерност (Г. Стефанов, П. Николоски, А. Светиева). Скулпторските остварувања на Ациевски (на одреден начин и на С. Павлевски) изгледаат како нивна „спротивност“. Тоа се фино обработени дрвени скулптури, прицврстени на метален постамент или легнати на под. Овие светли, сјајни, односно бели облици се јавуваат како идеја на спротивности. Постигнат е просторен ритам - светло, сенка..., дополнето и со начинот на поставувањето во дадениот простор, обликување на просторот (големата изложбена сала на Музејот). Тој како да е свесен, односно потвесен предизвик во одредувањето на неговите размислувања. Тоа го потврдуваат и претходните искуства, бидејќи факт е дека се најдувало на потешкотии во совладувањето на овој простор. Ова важи и за Ациевски, иако успеа да го противстави белото на бело, а контрастот го оствари со употреба на темни постаменти или со поставувањето на натур-

жолтеникавите облици на белиот мермерен под. Останува претпоставката дека овој создаден амбиент не беше негова конечна замисла и креација, затоа што поголем дел од нив ги доживеав аранжирани во помал интимен простор (стан). Комуницираа, егзистираа поинаку и понагласено ги рефлектираа карактеристиките на класичниот ентериерски музејски экспонат. Во овие скулптури обредното, магичното можеби се чини анахронично, но се наметнува и резултира со една енigma, создадена од редуцирани форми (повеќе како искуство од минималната уметност), „наредени“ во композиција од неколку елементи. Сепак, тоа се архетипски форми во кои се насира вербата во примитивното, во примарната форма и нејзината иконографија. Затоа и условно се констатира присутноста на нагласена знаковност, па дури и декоративност. Така овие нефигуративни облици се поставени на „пиедесталот“ на универзалното, на моменти со скромно задржување на авторскиот идентитет.

Марика
Бочварова Плавевска

СЛАВЧО СОКОЛОВСКИ
- слики (МСУ - Скопје,
март - мај 1994)

Самостојната изложба на С. Соколовски (1958) претставува комплетна презентација на неговите досегашни ликовни преокупации и потврда на обидите да се промовира како автоhton автор на



Томе Ациевски, од циклусот „Места, 1993, дрво, синтетичка боја

нашата актуелна сликарска сцена. Во неговото сликарство е примарна експлоатацијата на елементите на енформелот (присутна долго време и во нашата сликарска практика). Оптичките податоци се сведени на минимум, умешно се искористени од уметникота фантазија и допадливо вметнати на платното. Основните белези што ги откриваме на неговите платна се: материја, знак, геометрија, неинтензивен колорит, монохромија. Тие се неопходни за формалната анализа, за првичните согледувања и вообичаениот критички осврт, но не се и решавачки за одредувањето на главните стилски обележја, што е производ на денешната ликовна ситуација и критичка мисла на постмодернизмот. Она што е карактеристично за неговите дела е тоа што при поставувањето крај дела од други автори (групни презентации - тематски или панорамски) или од аспект на поединечно гледање, како да се наметнуваат различни одблесоци и примена на други критериуми. Но, при групирање на неговите пластични теми, односно серии и структури, се формира еден специфичен дух на изложбата - како глобален визуелен впечаток. Дури и раните порелевантни творби од циклусот „Едра“, иако издвоени на друг ѕид, се вклопуваат во оваа целина. За нив владее мислењето дека веќе тука е дефинирана и „запрена“ сликарската личност на Соколовски, но тие сепак се почетоци преку кои доаѓа до следните циклуси, разликите се навидум

минимални, а изразната моќ е посилна.

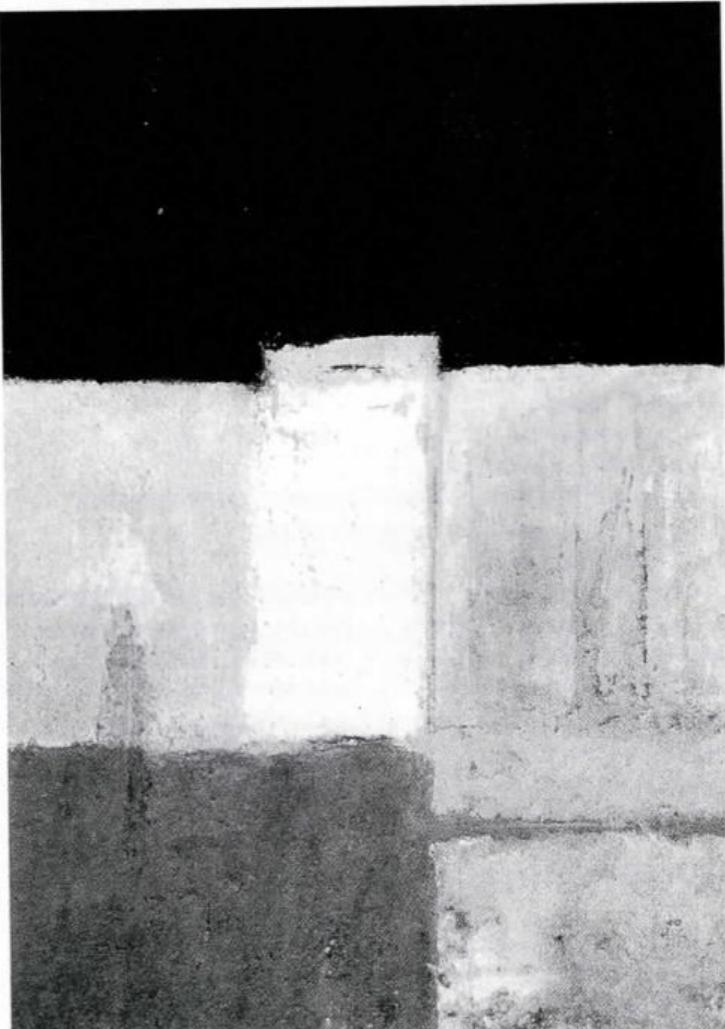
Како централни теми ги среќаваме крстот, триаголникот или линијата. При процесот на реализацијата, особено кога се работи за крстот, се добиваат релативно различни резултати, на моменти како да се претвора во некој вид слободен визуелен знак, губејќи го основното иконографско значење. Со примената на еден елемент, тој како да сака да го компензира отсутството на други знаци и како тој да е единствената реалност.

Својата целосна концентрација ја остварува

на сликите со мал формат, вешто и со стекнато искуство, посебно ако се следи чинот на настанувањето на делото. При организацијата на структурата на сликата обрнува внимание на визуелната приемливост на прв поглед. Токму семантиката на оваа организација, не толку често применувана во овој начин на изразување, го сместува неговото сликарство во рамките на индивидуалната реинтерпретација на наброените искуства, што и не се пресудни за конечниот впечаток и суд.

Марика

Бочварова Плавевска



Славчо Соколовски,
Слика бр. 2, 1993, комбинирана техника на платно

ЗА МАЛИТЕ ГОЛЕМИ ОТКРИТИЈА

Kirk Varnedoe, A FINE DISREGARD - WHAT MAKES MODERN ART MODERN, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1990

Авторот на оваа необична книга - Кирк Варндоу - известно време предавал на Њујоршкиот универзитетски институт за ликовна уметност, на Колумбија и на Стенфорд универзитетот. Денес е директор на Одделението за сликарство и скулптура во Музејот на модерната уметност во Њујорк. К. Варндоу на мошне автентичен начин ја интерпретира проблематиката од областа на визуелните уметности, докажувајќи дека модерната сè уште е подложна на нови и атрактивни анализи што го обезбедуваат нејзиниот траен живот. Неговата луцидна методологија резултира со редица возбудливи значења на една материја што понекогаш мислиме дека доволно ја познаваме. К. Варндоу акцентот го става врз малите превиди/невнимателности што ги кршат правилата во ликовната уметност, што во крајна истанца го регенерираат изразот.

Книгата содржи четири поглавја, четири суштествени моменти што, според овој автор, значат иновација во развојот на модерната уметност:

1. Плошиот сликарски

ИНФОРМАЦИИ

- простор на Ван Гог и Дега;
2. Фрагментација на претставата преку сечење на „кадарот“ и повторувањето;
3. Откривање на примитивното во делата на Гоген и Пикасо;
4. Птичјата перспектива - погледот озгора.

Овие промени К. Варндоу ги регистрира, меѓу останатото, и како влијанија на јапонските естампи, на фотографијата итн. (Хокусаи, Утамаро, Мејбриц, Мареј...).

Практично авторот посочува на „слушајни“ откритија до кои авторите (Роден, Дега, Пикасо) дошле во своите ателјеа, елаборирајќи ни, мошне прецизно, како овие МАЛИ, а ГОЛЕМИ откритија во натамошната еволуција на визуелните уметности, сукцесивно надградувајќи се кај различни автори, создале нови ликовни системи на изразување (на пр. следење на линијата на генезата на повторувањето - repetition - од Мејбриц, преку Роден и Бранкузи, до Цад).

Авторот не наведува на најдрагоценниот принцип во читањето на модерните ликовни дела: заложбата да се пристапува со индивидуален истражувачки сензибилитет, наместо тавтолошките пре-прераскажувања на модерната.

Книга што во секој случај се чита со големо внимание и исчекување, методологија ретка и необична во оваа област.

Публикацијата е богато илустрирана. Содржи 286 препродукции, од кои 97 се во боја.

С. Абациева

октомври на границата меѓу Мексико и САД. Повеќе од 60 уметници ги поставија своите инсталации и друг вид проекти на 30 локации по должината на границата меѓу двете земји. Главен организатор е Музејот на современата уметност од Сан Диего.

МАДРИД, Шпанија

Група експерти од разни страни на светот, на средбата во палатата Ескориал во близината на Мадрид, прогнозирале дека главните центри на европскиот уметнички пазар во 21 век ќе бидат Берлин, Париз и Мадрид, а Лондон ќе биде врската со американската и јапонската уметничка сцена. Во Шпанија се случува вистинско чудо: секоја недела се рафаат две до три приватни фондации што отвораат одлични перспективи за меценството на уметноста.

БУДИМПЕШТА, Унгарија

Во Галеријата 56 во Будимпешта оваа година ќе се организираат самостојни изложби на Он Кавара, Синди Черман, Мохоли Наг, Роберт Меплторп, Кики Смит итн.

ШВЕДСКА, ГЕРМАНИЈА, ИЗРАЕЛ

Познатиот критичар Џермано Челант подготви патувачка изложба за американскиот уметник Кит Херинг презентирана во Малме, во Хамбург и во Тел Авив (1994 - 1995).

КАСЕЛ, Германија

Катрин Давид, кустос во Националната галерија "Jeu de Paume" во Париз, е наименувана за главен кустос на Документа X во Касел. К. Давид е со богато искуство во организирањето на

извонредни интердисциплинарни изложби.

ДИЗЕЛДОРФ, СТОКХОЛМ, МАДРИД

Кунстхале од Диселдорф, Музејот на модерна уметностод Стокхолм, Националниот уметнички центар „Реина Софија“ од Мадрид и кантоналните музеи на ликовните уметности од Лозана/Женева/Сен Жерве/White-chapel галеријата од Лондон, се заеднички издавачи на монографијата за познатиот видеоуметник Бил Бајола.

ЊУЈОРК, САД

За Гугенхајм музејот во Њујорк познатиот критичар Џермано Челант подготвува изложба на италијанската уметност (1943-1968) под наслов: „Италијанска метаморфоза“ (Бури, Фонтана, Кунелис, Марио Мерц, Пистолето, Ротела, Ведова...).

КОПЕНХАГЕН, Данска

Во Луизијана музејот на современата уметност во Копенхаген се одржува самостојна изложба на Кики Смит.

ВЕНЕЦИЈА, Италија

„Флеш Арт“ објавува дека Жан Клер, директор на Музејот „Пикасо“ во Париз, е наименуван за директор на одделот за визуелни уметности на 100-годишнината на Венециското биенале. Жан Клер е автор на повеќе значајни изложби организирани во Центарот Жорж Помпиду во Париз (Дишан, Магрит, Балтус, Бонар), автор е на монографии за Климт, Пикасо, Дишан и др. и е некогашен издавач на списанието за ликовни уметности "L'ART VIVANT".

ПРЕВОДИ

ТОМАС МЕКЕВЕЛИ (1939)

Е ПРОФЕСОР ПО ИСТОРИЈА НА УМЕТНОСТ НА УНИВЕРЗИТЕТОТ РАЈС И ДЛГОГОДИШЕН УРЕДНИК ВО РЕДАКЦИЈАТА НА УГЛЕДНОТО АМЕРИКАНСКО СПИСАНИЕ Артфорум. Објавил повеќе дела од областа на ликовната критика и теорија, класичната филологија и античката филозофија, како и неколку романи, новели и поетски збирки. Во 1993 година е прогласен за критичар на годината.

Одбранни дела:

ART AND DISCONTENT: THEORY AT THE MILLENIUM (1991); ART AND OTHERNESS: CRISIS OF CULTURAL IDENTITY (1992); THE EXILE'S RETURN: REDEFINING PAINTING FOR THE POST-MODERN AGE (1993); FUSION: WEST AFRICAN ARTISTS AT THE VENICE BIENNALE (1994); JANIS KOUNNELIS (1986); THE LOVERS; MARINA ABRAMOVIĆ AND ULAY (1989); YVES KLEIN: CONQUESTADOR OF THE VOID (1994); ANTONI TAPIES (1994); PLOTINUS AND VIJNANAVADA BUDHISM (1980); EARLY GREEK PHILOSOPHY AND MADHYAMIKA (1981); PYRRHONISM AND MADHYAMIKA (1982); PARTYGOING (роман, 1964); NORTH OF YESTERDAY (роман, 1987); 44 FOUR-LINE POEMS (поезија, 1982).

ИСТОРИЈА, КВАЛИТЕТ, ГЛОБАЛИЗАМ

Минатото обично го привлекува нашето внимание понедоливо отколку иднината, можеби и затоа што него повеќе го познаваме. Меѓутоа, сега се наоѓаме во еден момент од нашата културна историја кога иднината, најпосле, станува поинтересна од минатото. Чувствувајќи дека нашата приказна - нашата мала игра, нашата стварност - претрпнува, или треба да претрпи, фундаментална промена.

Но - овој момент на промена е толку нов што во него, сè уште, посилно преовладува чувството на крај отколку на почеток. Гласовите за крајот кружат околу нас како предвеснички ветрови. Еден од тие гласови, што во последно време постојано се повторува, е идејата за Крајот на природата. Според него, околната е во толкова мера заменета со интервенции од страна на човекот што таа повеќе не може да се нарекува природа. Хемикалиите во воздухот и во водата, или биолошкиот инженеринг со новите видови билки и животни, сугерираат дека природата веќе се претворила во дел од културата, во нешто што е направено (или, пото-

чно, повторно направено) од човекот само за неговите сопствени потреби. Да се каже дека природата станала култура, се разбира, значи да се каже дека разликата меѓу природата и културата се растопува или исчезнува. Од една страна, се вели дека природата е дел од културата. Од друга страна, на културата сè повеќе се гледа како на маскиран дел од природата, некаква украдена природна сила со илузија дека таа е надвор и над природата. Овај посочува на една клучна промена што се случува во нашите ставови. Дихотомијата меѓу природата и културата беше една од суштинските премиси на модернизмот.

До појавата на оваа дистинција дојде во Атина во раниот петти век пред нашата ера, односно, во периодот на софизмот. Суштината на идејата беше дека природата има свои законитости врз кои ние немаме влијание, како на пример врз точката на вриенje на водата. Од своја страна, за културата се веруваше дека дејствува според закони што ние ги создаваме и кои сме слободни да ги променим на кој и да било начин

што ќе го одбереме за да го уредиме општеството онака како што сакаме. Оттаму, ако природата не беше во нашата моќ, тогаш културата беше или е во нашата моќ. Модернизмот ѝ се посвети на оваа дистинција мошне длабоко. Под „модернизам“ ја подразбирааме онаа идеологија чијашто артикулација може да се најде во делата на Кант и на Хегел, и којашто лежи, често без да признаеме, во основата на сето она што го правиме како културни битија. Кога оваа идеологија почнува да се поместува и да се менува, тоа значи дека претпоставките според кои живееме се менуваат.

Како дел од ова поместување, ние денес на дистинцијата природа-култура гледаме на многу поинаков начин. Изгледа, имено, дека оригиналната софистичка дистинција претрпе иронична замена. Денес е јасно дека ние всушност можеме да ја контролираме природата во значајни размери; во толкови размери што сме способни да ја уништиме, да ја преповториме или да ја заменим. Сега културата е таа којашто изгледа дека излегува надвор од нашата контрола. За културата мислевме како за нешто што може да не заштити од природата, од земјотреси, глад и студ. Сега беспомошно се свртуваме кон природата бајќи лек за културата. А бидејќи природата беше реципрочно втопена во културата токму во овој момент кога културата беше спасувана како да е удавена во хаосот и непредвидливоста на природата, таа сега можеби не може да се употреби како лек.

Оваа инверзија на старата дистинција меѓу природата и културата е во врска со ра-

дикалните промени што се случуваат во нашиот однос кон историјата. Согласно хегелијанскиот начин, овие промени се означуваат, исто така, и со поимот крај. Веќе со години слушаме за т.н. крај на историјата. Мишел Фуко, на пример, зборуваше не само за крај на историјата, туку и за крај на човештвото. Не станува збор за апокалиптични предвидувања, бидејќи со тоа буквално не се вели дека доаѓа крајот на светот или на цивилизацијата. Тоа значи само крај на еден определен начин на разбирање на работите, на еден мит за она што беше историја или човештво, односно крај на она што требаше да се биде за да се задоволи тој мит. Она што изгледа дека заврши е определениот начин на гледање на времето, начин на уредување и прикажување на настапите што долго ги нарекувавме историја.

Поточно, тоа е гледање на историјата соопштено од Хегел во почетокот на XIX век. Оттука, крајот на историјата значи крај на Хегеловата идеја за историјата. Според тоа толкување, на историјата се гледаше како на сила што по некоја внатрешна потреба се насочува кон самоосознавањето како кулминација која истовремено ќе биде нејзин триумф и нејзин крај. Ова напредување кон кулминацијата на историјата не можеше да се случи само од себе. Тоа требаше да биде водено од посебно предодредени индивидуи, оние кои Хегел ги нарече „светски историски индивидуи“, што значи дека она што го сториле овие индивидуи со својата волја и акциите има значење за целиот свет. За Хегел, голем пример на тој план беше Наполеон. Но, во романтичарската традиција (чиј дел беше

и Хегел), овој акцент набрзо беше поместен кон уметничките настојувања. Преку делото на Шназе, Шелинг и Шлегел, историјата на уметноста стана најзначајниот канал за напредувањето на историјата кон целта. Се веруваше дека големата уметност ја има таа способност да пребие понатаму од илузијата на нештата, сè до царството на Платоновите идеи за вечната стварност. Токму преку овој процес светот требаше да се турка постојано кон таа повисока реалност што би ја конзумирал.

Споменатите различни повиди за завршетоците на ова или она, претставуваат дел од многуте дискусиии за крајот на модернизмот. Кога велам дека модернизмот е една идеологија, мислам на низа вредности што се замислени, обично во прикриена форма, да задржат и да потврдат определена општествена состојба, класна структура или систем на репресија. Модернистичката идеологија започна да се формира во ренесансата, а врвот го доживеа во XIX век. Оваа историска констатација не е беззначајна. Она што можеме сè појасно да го согледаме е дека модернизмот беше једна идеологија која израсна заедно со колонијализмот и империјализмот. Всушност, тој беше нивната насловна приказна. Се разбира, раните империјалистички освојувања во XVI и XVII в. беа во голема мера оправдувани со целите на христијанското покрстување на дивјациите. Но во XVIII век веќе беше тешко да се поверува во сите тие приказни, па затоа на нивно место дојде историјата - идеологија прикриено заснована врз христијанската идеја за провидението. Целта на историјата можеше да се спореди со желбата за обновување

на рајот, а тоа би го сториле групти светски историски личности кои можат да се споредат помалку или повеќе со враќањето на Месија кој ќе ни го објави доаѓањето на новата ера. Смислата е во тоа што за да ја достигнат таа цел, сè што ќе направат тие личности ќе биде оправдано со самата цел. Постигнувањето на таа цел е за доброто на целиот свет.

Тука сега следува дека ако определен број различни луѓе или народи се стремат кон една цел, тогаш некои од нив може да отидат понапред отколку другите. Врз основа на оваа претпоставка дојде и до сфаќањето за различниот степен на развиеноста на културите, односно на нивната хиерархизација. Карактеристика на модернизмот беше неговиот концепт на хиерархија и односот меѓу центарот и периферијата. Во овој случај, средишното струење на човечките настојувања беше лоцирано во Европа, бидејќи сето тоа конечно е европски мит, а по II светска војна и американски. И природно, должноста на повисоките култури беше да ги издигнуваат оние пониските и засилено да ги воведуваат во главните струи на историјата. Ова, се разбира, беше главниот адрут на империјализмот. Како што рече Руди Киплинг, империјата беше „товар за белецот“. Западната цивилизација, така, претставуваше култура, а остатокот од светот прилога.

Дихотомијата култура - природа Хегел ја преформулира во она што тој го нарече „Дело“ и „Лудило“. Културата беше „Дело“, бидејќи е арена каде што посветените светско-историски личности треба да ја турнат историјата право кон нејзината цел. Природата тој ја нарече „Лудило“, бидејќи

изгледаше дека таа нема некој правец кон кој се стреми и е непогодна за контрола од страна на човекот. Според империјалистичкиот проект, на кој оваа идеологија му служеше целосно, „Делото“ требаше да го изведат западните колонијалистички нации: „Делото“, со други зборови беше „Товарот на белецот“. Остатокот од светот, светот на обоените луѓе, беше „Лудило“. Тоа беше супров материјал на несвесна, неисторизирана природа која колонизаторските култури треба да ја повлечат во историјата и да ја направат дел од „Делото“. На тој начин, дистинцијата меѓу центарот и периферијата, меѓу повисокото и пониското, меѓу западното и незападното, зависи или е синтактички поврзана со дистинцијата природа - култура.

Со распаѓањето на таа дистинција, се распаѓа и вербата во хиерархија, вербата во центарот и значењето на дистинцијата западно - незападно, а сето тоа води и кон распаѓање на вербата во историјата како хегемонистички дискурс со специфично прикриени намери. Постмодернизмот, во неговите разни фази, го карактеризира токму тој проект на пресврт во вредностите на модернизмот; наместо хиерархија, тој сугерира израмнување; наместо главна струја, децентрирање; наместо колонијализам, потрага по пост-колонијалистички начини на мешање на културните струења.

Пред неколку години се појави книгата на Артур Данто „Крајот на уметноста“. Како и многуте други „краеви“ и таа се засновуваше врз хегелијанската теорија. Хегел тврдеше дека историјата претчува под сводот на прогресот кој постојано ја води во

правец на сè поголема самосвест; кога нејзината самосвест ќе се комплетира, историјата ќе заврши во една екстаза на одново стекната целосност, или неподеленост на битието. Денес ни е јасно дека суштината на оваа идеја беше теолошка и дека во неа се криеше христијанска замисла за обнова на работ на крајот од историјата, но во тоа време тоа не беше толку очигледно. Кога Шназе, студент на Хегел, ја примени оваа доктрина врз историјата на уметноста, дојде до појавата на романтичарскиот култ, за кој Метју Арнолд одлично забележа дека требаше да го амортизира шокот од дехристијанизацијата на Европа, и дека во суштина тој опстојуваше сè до еден период во 1960-тите години. Во хегелијански насловената книга „Крајот на уметноста“, Данто тврдеше дека со созревањето на „концептуалната уметност“, дојде всушност до издигнување на уметноста на степен на потполна самосвест, бидејќи сè што во неа се правеше беше насочено кон тоа да се докаже дека таа е свесна за самата себе. Хегел тоа го одреди како цел и како крај на уметноста. Хегеловата идеја за самосвесниот универзален ум што постои самиот за себе, се базираше врз Аристотеловата идеја за мислата што се мисли самата себе, или, поинаку: главниот погон на универзумот, така да се каже, е трансцендентниот ум кој постојано се запознава самиот себеси. Концептуалната уметност, во својата рана или „класична“ фаза, постојано ѝ се враќаше на оваа идеја. Така, на пример, едно дело на Вилијам Анастази од 1964 година, се состоеше од магнетофон на кој е снимен звукот на неговото снимање и кој бесконечно го препродуцира тој звук, како

мислата што засекогаш се мисли себеси размислувајќи за себе. Данто почувствува дека со дела како ова, уметноста ја достигнала кулминантната точка на самоапсорбирање, што Хегел ја предвиде како крај на историјата. Оттаму и т.н. крај на уметноста.

Еден друг „крај“ за кој се заборува во последно време е т.н. „крај на историјата на уметноста“. И повторно, она на што се мисли е крајот на одредено гледиште за тоа што е историја: имено, уште еднаш хегелијански став, или можеби треба да кажам субхегелијански, бидејќи не беше изречен од самиот Хегел, туку од оние под негово влијание. Историјата, според тоа гледиште, се состои исклучиво од „Делото“ што го создаваат европските колонизаторски култури за време на приирањето на она што Милтон го нарече „варварско злато и бисери“ во своите ковчези. На сличен начин, историјата на уметноста ја претставува главната струја која го создава трансцедентниот, историски свесен објект кој работи за целта. Поинаку кажано, само европската уметност има своја историја. Објектите што се создадени, да речеме во Кина, можеби изгледаат како уметност но всушност не се тоа, бидејќи не се ангажирани во „Делото“ што е есенција на уметноста, делото на постојано туркање напред долж сводот на прогресот, а со помош на стрпливото, чекор по чекор решавање на формалните проблеми, кои потоа отвораат нови проблеми, и сè така во бесконечност. Значи, историјата на уметноста како што ја дефинираа субхегелијанските или романтичарските гледишта, беше едно прилично ексклузивно царство. Тоа ги исклучуваше сите на-

роди што не спаѓаат во белите или европски народи. Тоа значи дека 80% од светот беше отфрлен, зашто сите историски важни личности, се разбира, беа во Европа, а по II светска војна и во Америка. Цексон Полок, на пример, беше прогласен од Вилијам Рубин, и од нему близките критичари, за историски важен уметник. Тоа значи дека кога тој доцна во ноќта, во својот амбар во Источен Хемптон, ќе ставеше една боја до друга, тоа на некој начин влијаеше на спасоносната ситуација на милијарда Кинези, кои можеби нема никогаш да го видат неговото дело, но кои сепак со тој чин беа повлечени кон самоосознавање. Како точно сето тоа требаше да дејствува никогаш не беше јасно, но неверојатната грандиозност на оваа идеја за функцијата на уметникот, ми се чини, мора да имаше нешто заедничко со крајната тескобност својествена на поголемиот дел од модерната уметност, каква што е и Полоковата.

Крајот на историјата на уметноста за мене претставува, значи, крај на овој став дека постои единствена, издвоена и малечка главна струја, која е сè што треба да проучуваме. Во глобалното село не може повеќе да се бара една или главна струја, како концепт на едноподруго издвоени развојни секвенции кои постојат и во стварноста. Тоа повеќе не му одговара на светот во кој живееме. Во таквиот вид историографија на уметноста може да се верува само во Европа или на Запад, кој не знае за светот никако поинаку освен како за империја. За време на колонијалната ера, додека светот беше под доминација на Европа и на европската културна хегемонија, изгледаше нормално

дека т.н. историја на уметноста треба да се ограничи на помали производители на светски значајни објекти - на оние во Европа и подоцна во Америка, која стана привремен сурогат на центарот.

Развојот на настаните стави крај на овој вид мислење, или барем го поттурна во заднината.

Најдобриот индикатор за раѓањето на постмодернистичкиот став е губењето доверба дека историјата е на наша страна, дека сето тоа беше само една убава желба и дека, всушност, историјата беше таа која ни ги подготви најужасните нешта. Стварноста на разурнувачките оружја како што е атомската бомба, покажа дека кога зборуваме за хегелијанската идеја за крај на историјата, шегата станува веќе сериозна. Големата духовна кулминација, во тој случај би била многу Хирошими. Големото самосознавање би се претворило во плачење од мака. Постисторискиот рај би бил кошмар од болести и исцрпување. Модернизмот нè доведе до амбисот и нè турна да глемаме право во него.

Најголемото предавство на модернизмот беше вербата во прогресот, вербата дека историјата се движи кон нешто и тоа кон нешто добро. Крајот на вербата во прогресот е моментот на раѓањето на постмодернизмот. Се разбира, тој момент го подготвуваа стравотните настани на историјата. Сето ова личи на зборовите на Стефан Дедалус во Џојсовиот „Улис“: „Историјата е кошмар од кој се обидувам да се разбудам“. Џојсовиот став кон историјата - дека таа е стапица која самите сме си ја наместиле - делумно е постмодерен (иако

во некои други аспекти тој остана модернист).

Лиотар забележа дека постмодернизмот не се раѓа одеднаш. Тој во културата се појавува нерамномерно, истакнувајќи се најнапред во една област, а потоа во друга. Мислам дека за некои многу чувствителни луѓе, постмодернизмот навистина започна со I светска војна. Марсел Дишан, на пример, беше меѓу првите застапници на повеќето од она што се нарекува постмодернистички став. За најголемиот дел од Европејците, губењето верба во историјата се појави по II светска војна. Но евфоричниот повоен период на растечката американски хегемонија, евфорија што приближно траеше сè до првото човечко атерирање на Месечината, ја одложи таа недоверба. Во XVIII век за Америка традиционално се мислеше дека е надвор од историјата. Токму затоа, татковците на нацијата чувствуваат дека таму ќе биде можно да се изгради нов тип општество. Конечно уништувачката карма на европската историја, не беше насекаде присутна. Кога, пак, Америка влезе во I и уште повеќе во II светска војна, таа влезе и во историјата. Тогаш таа даде на знаење или демонстрираше дека е дел од истата европска каузалност. Но сепак, таа не беше освоена или уништена во тие војни. Поуките од нив им беа туѓи на Американците. Кога по II светска војна Европа не беше веќе во состојба убедливо да предничи во водењето на историјата кон некоја сакана цел, Америка прискокна напомош за да го преземе за извесно време товарот на белецот. Ова траеше во 50-тите и 60-тите години. Меѓутоа, настаните во текот на 60-тите и 70-тите години, ја разнишаша вербата во

историјата и во Америка. Интересно било да се определи кој е тој настан но, се разбира, сето тоа не се случи одеднаш. Датумите од тој тип се навистина симболични. Џон Барт еднаш забележа дека за него постмодернизмот започнал со убиството на Кенеди во 1963 година. На истата панел дискусија, критичарот Дејвид Хикиј рече дека тој за него почнува со првата поп-арт изложба во 1962 година. Јас сугерирајќи дека гледано од аспект на уметничката критика, тој може да биде определен со написот на Клемент Гринберг во Артфорум од 1961 година, насловен како „Ламент на еден критичар“, каде она над што тој ламентираше беше смртта на кантовскиот модел на уметноста. Овие три датуми се во секој случај интересно блиски. Тие упатуваат на едно, сè уште, растечко чувство дека модернистичката историја на уметноста, со сета нејзина прегрена смила за дејствување по пат на сврзани проблеми и решенија, всушност, никаде не води, а дека нејзината самоубеденост во високоумната мисија што ја има, е повеќе за исмејување, отколку за почитување.

Постмодернизмот, значи, не претставува, сè уште, ништо особено, освен што, можеби прерано, го упати повикот за крајот на модернизмот и што нè натера со ужас да отстапиме (да се оддалечиме) од амбисот на модернистичкиот прогрес. Тој се дефинира со негација на модернизмот, обидувајќи се на тој начин да ги пресврти неговите вредности, а притоа негувајќи надеж дека овој процес некако ќе доведе до нова позиција што може на овој или оној начин позитивно да се означи. Дотука тој е само

„пост“. Прашање е што можеме да направиме од него. Исто така, прашање е: дали модернизмот можеби нема пак да исплива (тој е, сосем сигурно, сè уште жив) на доминантна позиција од која што изгледа мораше за момент да абдицира или од која беше симнат. Бидејќи овој премин сигурно не е „tabula rasa“, старата каузалност, од минатото, сепак, паѓа врз нас. Во надежите дека ќе го избегнеме регресивниот неомодернизам, потребно е поагресивно да се зафатиме со проектот за редефинирање на историјата. Модернистичката верба во една линеарна историја, мора да биде заменета со цела панорама од множество истории, без дасе повикуваат некои обединувачки мета-искази, ниту пак дасе дозволи тие да пропаднат во хаос. На сличен начин, тој проект подразбира и редефинирање на идејата за вредноста, бидејќи секој модел на историјата со себе носи соодветни вредносни судови со кои сака да ги хиерархизира човековите постапки, така како да заслушуваат повеќе или помалку внимание и дискусија. Старата модернистичка идеја за историјата, имаше едно, непроменливо значење. Ова значење го гарантираа универзалиите кои можеа да поврзат разни културни периоди или ситуации со помош на трансцедентните вредносни судови. Овие унверзалии на квалитетот беа сметани, во традицијата која ги поврзува Платон и Кант, за подеднакво вродени во сите човечки суштства, а на начин кој Платон го нарекуваше „окото на душата“, а Кант „моќта на судот“. Во модернистичката ера на Запад, смислата на животот се црпеше токму од овие вредносни универзалии.

Меѓутоа, постојат неколку типа на докази кои сугерираат дека квалитетот не е објективен и универзален. Првиот е историски: фактот дека вкусот се менува, упатува дека и квалитетот се менува. Се разбира, имаме безброй примери на кои тука можеме да се повикаме и кои ни се блиски. Слично на тоа, можеме да зборуваме и за промена на критериумите според кои го цениме квалитетот. Она што мислевме дека го определува квалитетот на сликарата, да кажеме, во периодот на „апстрактниот экспресионизам“, повеќе не ни изгледа валидно во однос на уметноста што се создава денес. Квалитетот, значи, не е вечно вистинит, туку се менува со менувањето на околностите во амбиентот, со што тој всушност може да се набљудува како нивни епифеномен.

култура не може да се смета за позначајна од идејата во некоја друга култура.

Се чини, така, дека квалитетот се менува постојано во однос и на времето и на просторот. Од таа ситуација, меѓутоа, не произлегува потполен хаос. Вредносните судови имаат определен степен на постојаност во еден ограничен контекст на времето и просторот. Луѓе од иста класа, со исто образование, со иста култура и во ист период од историјата се наклонети кон слични идеи за квалитетот, што значи дека нивните вредносни судови имаат смисла меѓу самите нив. Извежбан гледач на едно, да речеме апстрактно дело, треба да има, а тоа е и сосем очигледно, подобро чувство за добро дело од тој вид, отколку некој неупатен гледач; „добро“, во таа смисла, изгледа дека значи консензус на она за што ќе се договорат упатените гледачи. А тие, иако лабаво, сепак ќе се договорат, што значи дека во вредносните судови има што, макар што тоа нешто изгледа не е перцепцијата на универзалиите, туку одговор на определени предуслови. Тие предуслови опфаќаат повеќе фактори: традиција, класа, подрачје, род, старост, занимање и сл. Од нив не може да се очекува дека сите членови на една култура ќе постигнат согласност; ќе постои комплексна, но сепак лимитирана група на опции во рамките на една култура. Еден од факторите коишто во последно време привлекува големо внимание е податокот дека сме условени со силите што ја контролираат нашата заедница и дека тие сили се користат со својата позиција за да ги спроведат своите програми. Вредносните судови се така, предмет на вли-

јание на она што Адорно го нарече „културна индустрија“, а Алтисер „државни идеолошки апаратури“. Оттука произлегува дека вредносниот систем ќе биде и прикриено идеолошко орудие. Познатата употреба на сликарството на „апстрактниот експресионизам“ во вид на она што Макс Козлоф го нарече „орудие за студената војна“, беше само најистакнатиот пример. Фактот дека предусловите што ги продуцираат вредносните судови би биле идеолошки мотивирани, значи дека застапувањето за нивната вечноност и универзалност оди во прилог на контролата и влијанието врз нив. Платонско-кантовската традиција, во тој случај, ѝ врши услуга на класата. Платон, познато ни е, беше аристократ чијшто целикупен систем на мислење беше во служба на интересите на неговата класа.

Сето ова не мора да значи дека вредносните судови се неупотребливи. Нивната моќ се исполнува кога создаваат колку што е можно подобар и поубедлив систем. Тие ги искористуваат најдобрите човечки квалитети, за да ги стават во служба на поврзување на општеството околу структурата што ја сакаат. Па затоа, вредносниот суд, иако не е универзален, на извесен начин, сè уште, е највисок и најчист израз на една култура и е дотолку корисен што преку него, односно преку осознавањето на вредносните судови на една култура, ќе ги цениме нејзината душа, нејзините специфични познавања. А специфичните познавања во една култура одат, се разбира, многу понатаму од таканаречените ликовни уметности. Ако во нашата култура ги слушате 15-годишните момчиња како збо-

руваат за видео-игри, љубителите на кошарката како се воодушевуваат од подвигите на играчите или љубителите на уметноста како истакнуваат некоја изложба, тогаш слушате познавачи. Што се однесува до мене, јас се чувствува присилен да заклучам дека меѓу сите овие видови познавачи не постои степенување или разлика во квалитетот. Тешко е да се согледа што е тоа што во објективна смисла би го истакнalo еден тип пред некој друг тип познавања.

Со други зборови, не сум за тоа да се простиме од вредносните судови. Убеден сум дека учиме како поинаку да ги употребуваме. Во таа смисла, најнапред треба да ги критикуваме сопствените вкусови и да видиме дека определени елементи во нив се лажни, локални, привремени и дека имаат приземна, скриена мотивација. Понатаму, треба да научиме да ги реализираме нашите сопствени вредносни судови и да ги согледаме во релација со други опции. Делумно, она за што велиме да се биде здраворазумен е да се разберат вредносните судови од различни точки на гледање. На пример, дел од глобалниот проект за деколонијализација, за белците од Запад претпоставува тие да направат свесен напор за да ги разберат вредносните системи на другите небели и не-западни култури. Навистина, богатството и моќта ги привлекуваат овие култури кон нашите системи, но ние мораме да му одолеме на искушението да помислим дека тоа го прави нашиот систем универзален. Да се биде здраворазумен, исто така, значи и да се направи обид на кој и да било од вредносните системи да се гледа така што ќе се ценат

неговите скриени мотиви, а тоа сепак да не се прави со влкање и потценување. Едно од најважните прашања токму сега е: дали е можно да се создадат транскултурни вредносни судови? Неодамна, на една дебата во Европа, кога забележав дека вредносните судови беа добри за една условна група, но не и меѓу разни групи, некој праша: „Дали ми е дозволено да кажам дека полската култура е исто толку голема колку и руската? Јас знам дека таа не е“. Слично зборуваше и Ричард Рорти кога, дискутирајќи за релативизмот, рече дека тоа е гледиште до кое никој фактички не се придржува - гледиште кое сугерира дека една работа е исто толку добра колку и некоја друга. Мислам дека тутка постои едно елементарно недоразбирање. Ние сите го сакаме она што го сакаме и не постојат аргументи за она што се претпочитува. Од која и да било точка на гледање, некоја култура ќе се ценi повеќе од другите. Секој има свој агол на гледање, без оглед колку е тој релативизиран. Прашањето е како да се изрази таков суд. Тоа може да се направи на два начина. Секогаш е во ред кога ќе се каже „го сакам ова повеќе од она, едноставно затоа што сум посебна и единствена личност“. А ако некој сака поголема објективност, може да се каже: „Имајќи ги предвид тие и тие вредности, А изгледа понадарено од Б“, или: „Имајќи ги предвид тие и тие цели, А е подобро или покорисно од Б“ и така натаму.

Тогаш, зошто служат вредносните судови? Како општествена практика, тие служат да се дефинираат или да се поврзат определни групи на начини кои се често корисни и секогаш опасни. Покрај тоа,

тие им служат и на некои од потребите за задоволување на сопственото јас кај една личност. Задоволството од употребата на вредносните судови е задоволство на самоисполнување, самопрепознавање и саморазликување. Самите се рефлектираме и размислуваме за сопствената рефлексија така што ги одбиваме своите радарски бранови на проценка од ова или она, отфрлајќи го ова или приклучувајќи му се на она, припишувајќи си некој работи како близки на сопствената категорија, исклучувајќи други, и така натаму. Овој процес има огромна корист ако се турне подалеку, ако со текот на времето си дозволиме да прифатиме различни стојалишта: ригидноста на вкусот во младешкиот период не е неопходно артикулирана од претпоставката на универзалноста. Еднаш кога таа ригидност ќе биде отфрлена, сфаќаме дека од определена точка на гледање што сме ја имале порано, тој и тој суд бил валиден, но од друга точка на гледање што сега сме ја усвоиле, валиден станува друг суд.

Чинот на само-препознавање, оттаму, може да се продолжи прогресивно во чин на проширене само-создавање. Учејќи да ги цениме вредносните стојалишта на поинаква група од онаа во која сме родени, го прошируваме сопственото јас. На овој единствен начин можеме да му пристапиме на проектот во кој треба да станеме глобални во прагматична смисла, а не да останеме универзални во метафизичка смисла.

Кога го кажувам ова, мислам на свесниот напор за инкорпорирање во смисла на тоа што значи кога некој Индиец, Јапонец или Сенегалец ќе

рече дека ова или она е добро. Изгледа дека ова е главната поента во нашата најнова конфронтација со вредносниот суд; чувствуваме, имено, дека постојат начини за искористување на оваа човечка активност далеку поздраворазумски од порано и дека ова е наша голема шанса за нивното активирање и пушитање во оптек. Основното што треба да го сториме е сумитот за квалитет да го направиме многу покомплексен. Кантовскиот модел се состоише од целосно унитарен суд, заснован врз непосредното присуство на естетското чувство. Овој период не е наполно оспорен, но е многу ограничен во неговата денешна релевантност. Вредносниот суд денес мора да настојува да ја инкорпорира свеста за алтернативи и контрасудови. Арената погодна за најинтересното одвибање на таа комплексификација е мултикультурна ситуација - она што во педесеттите малку прерано, а сепак пророшки, Маршал Меклуан го нарече „глобално село“. Во постколонијалната ситуација, индивидуалното ќе биде продлабочено и преобликувано со помош на интерпретациите на различните традиции и ставови.

Во својот вовед за книгата на Франц Фанон „Несреќниците на земјата“, Жан Пол Сартр пишуваше дека првите членови на една освоена култура ги прифаќаат начините на размислување и обноската на своите освојувачи. Тој на нив гledаше како на суштински загубени суштества кои ги продале своите души и душите на своите блиски по род и по култура, и дека како последица на тоа останале празни, без душа, ниту едно ниту друго. Тие го издале целиот проект на идентитетот. Но изгледа дека ова чувство

доаѓа од претпоставката дека уште пред да биде наполнено поклонен од колонијалистот, интегритетот на колонијализираната индивидуа била под влијание на смислата за одржување, што понатаму се одразило и врз неговата или нејзината личност.

Се чини дека и тука се провлекува овој рајски мит за културната чистота, од кој произлегува дека лубето некогаш претставувале психолошко и општествено единство, и дека токму мешањето на културите е тоа што го унишило единството, создавајќи монструми. Дали тогаш можеме да заклучиме дека мешањето на културите е невоз можно, или неизбежно деструктивно, нешто што никогаш не може да даде здрави резултати? Во сето ова има нешто пуританско, нешто што личи на инсистирање на етничка чистота. Сартровата омраза кон предавството на сопствената раса од страна на колонијализираните слуги, имплицира дека секое културно влијание однадвор треба да се одбие или да се има отпор кон него. Популарниот филм во 80-тите години „Боговите паднаа од небо“, прикажува една африканска „домородечка“ заедница како отфрлува едно шише кока-кола (што го претставува „кока-колонијализмот“ или културниот неоколонијализам) на начин на кој живо тело отфрла нешто што е хируршки всадено во него. Мотивот е во врска со утописката и пуританска идеја за враќање на сите предмети на нивното оригинално место.

Тоа ја претставува желбата да се замрзне светот, да се спречи секоја промена и конечно да се задржи емичкото (*emic*)^{*} гледиште засекогаш. Овој став, со неговиот скриен

есенцијализам, претставува нешто како хегелијанската идеја дека секоја култура има своја природа или бит. Во метафизичкиот пуританизам на модернизмот, да се компромитира суштината на нејзина личност: тоа значи стварта да се претвори во нешто што ја поништува идеолошки и што истовремено ѝ го одзема битието. Силата што се наметнува го активира опстанокот на стварта на таков начин што ја издава во секој момент од нејзиниот опстанок. Нејзиното постоење се засновува врз продолжено предавство на причината зошто таа постои. Желбата да се вратат објектите на своите оригинални места имплицира дека еден артефакт поседува бит што го рефлектира етникумот на неговиот творец. Бидејќи битот не се менува, секое позначајно мешање на културите е невоз можно или, уште полошо, одвратно.

Слугата на кого покажува Сартр очигледно е еден вид монструм во смисла на грчкото митологичко битие кое има обележја на две или повеќе суштства истовремено: еден човечки колаж или пастиш. Нешто што Сартр можел да пропушти, гледајќи на ова од срцевината на доцниот модернизам, е дека процесот на промена се одвива преку таа монструозност: едно битие што содржи дел од една и дел од друга ера во исто време е битие кое се движи во иднината како Зевоновата стрела што зазема одеднаш две места додека лета. Културната промена се појавува со помош на вметнувањето на пастиш, а онтолоѓијата на монструозноста, колажот и пастишот е апсолутно карактеристика на постмодерниот или постколо-

нијалистичкиот проект. Западните уметнички дела на Пикасо, во кои се инкорпорирани елементи на африканската или на уметноста од Океанија, се пастиш монструми; такви се и делата на Тјеб Мехта во кои се инкорпорирани елементи од Матис, такви се и африканските дела на Иба Н'Дие во кои е инкорпорирано сликарството на „париската школа“. Плодноста на овие нови хибриди видови нуди едно вкрстено оплодување од кое може да израсне предизвикувачката иднина.

Дијалогот што се одвива кога добрата патуваат натаму и наваму е комплексен. Во почетокот, тоа е често дијалог на експлоататорот и експлоатираното: огледалца се менуваат за злато. Подоцна тоа станува повеќе двонасочно: фрижидери за злато. Потоа се шират популарните претстави, обично од центарот на поголемото богатство: кока-колонијализмот, Марлборо огласите, Мерлин, Елвис. Конечно протечуваат вишите претстави: една висока уметност и друга заемно се мешаат во серија нееднакви чекори. Ако некој уметноста ја сфаќа како израз на идентитетот на една култура, тогаш уметничкото дело може да се смета за отелотворување на душата на културата. Кога различни уметности се слеваат една во друга тоа е како душите на културите да се преплетуваат. Преплетувањето на сumerските и египетските икони во древните блиско-источни култури е условено од меѓусебните влијанија, преплетувањето (вметнувањето) на грчките скапултурални форми во индискиот будизам, двонасочните влијанија меѓу повеќите американски и јапонски култури - сите тие се примери на овој процес.

Дијалогот на објектите е канал за еден вид комуникација што му недостасуваше на колонијалниот период и на една или две генерации кои беа негова последица. Во таа ера, дури и етнографското пишување, со сета негова намера да биде објективно, генерално беше од една оптика: погледот беше упатен секогаш од една насока. Ние ги претставуваме **НИВ** со нашите средства на претставување. Резултатот беше често западен дискурс слепо аплициран надвор од сферите на релевантноста, или, во можеби уште почувствителните случаи, резултатот беше она што Клифорд Герц го нарече „исцедени рефлексии за другото“. Џејмс Клифорд пишува за потребата етнографскиот дискурс дасе претвори во дијалог во кој идентитетите на набљудувачот и набљудуваниот ќе бидат доведени во прашање - што значи дека секоја страна е отворена за влијанија, за промени однатре од другиот - како противставени на „дискурсите што ја портретираат културната стварност на другиот, на другите народи без да ја доведат сопствената стварност во опасност“. Дали самоизолираниот свет на западната современа уметност може да

ја прими современата уметност од претходно колонизираните земји со таква отвореност? Тешка задача е да се најдат патиштата кон овој проект, особено со облакот на колонијалната историја што уште лежи темно и надвиснато над обидите за комуникација. Ако ништо друго, развитокот на овој дијалог барем наофа, по долгата суша, некои застапници меѓу белите претставници на западните институции. Во модернистичкиот период, ние на запад мислевме дека нашите начини на репрезентација беа постварни од другите. Живеевме во сон населен и заземен од нашите репрезентации. Сега се будиме, или мислим дека се будиме, иако сме можеби сè уште само во некој друг сон, сон што можеби е нова рамка, или можеби само деталь - тоа засега навистина не можеме да го кажеме. Како и да е, бидејќи ни изгледа дека се будиме, посрамено гледаме дека нашите наследени модуси на репрезентација, во генерална смисла, не биле ништо повеќе стварни од другите, односно дека биле само за нас повеќе стварни. Тие беа **емички**, а ние како некој проклети глупаци мислевме дека се универзални. А тоа беше толку

лесно да се стори. Да се мисли дека нечиите репрезентации се етички може да биде најкарактеристично од сите емички симплификации. Пресекувајќи го јажето од котвата на нашата игноранција пловиме без кормило по морето на стварноста-без-име. Тоа го нарекуваме постмодернизам, име што ја има таа предност да биде не-име, еден концепт обликуван како негација, а не како позиција. (Модернизмот беше во целост позиција.) Но дали постои антипозиција што истовремено не е и позиција? Дали постои етичко стојалиште што не е истовремено и емичко? „Тие стојат цврсто бидејќи не стојат **никаде**“, вели Субхути кога ги опишува Бодисатвите. Ние исто така сакаме да стоиме цврсто, а сепак да не стоиме никаде, да се однесуваме повеќе како две отколку како едно, да ја инкорпорираме разликата во чувствувањата идентичност на постоењето. Тековната криза на нашите погледи на историјата и квалитетот изгледа дека нуди механизам за еден таков ритуал на заедницата во премин.

Преземено од:

Kunst und Museum

Journal

Превод: З. П.

ТОМАС МЕКЕВЕЛИ

ПОСТ-МОДЕРНИЗМОТ - ВИЗИЈА НА НАДЕЖ

РАЗГОВАРАЛ

ЗОРАН ПЕТРОВСКИ

- Во текот на 1984 година на страниците на списанието *Артфорум* започнавте една позната полемика во која остро реагиравате на реакционерните ставови на Вилијам Rubin, автор на изложбата *Примитивизмот во уметноста на XX век*, организирана во Њујоршкиот Музеј на модерната уметност. Неколку години подоцна и самиот се појавувате како еден од авторите на многу критикуваната изложба на слична тема, наречена *„Магионичари на земјата“*, организирана во парискиот *„Бобур“*. Ме интересира, колку овие два настана, кои Ви ја донесоа репутацијата на најистакнат застапник на т.н. мултикултурализам, придонесоа за Вашите определби?

- Всушност, мојот интерес за другите култури започнува многу порано од овие две изложби. Кај мене тој интерес се појави со воодушевувањето за индиската филозофија. Во 60-тите години издадов една огромна книга којашто е компаративна студија на грчката и индиската филозофија, а поголемиот дел од 70-тите години го поминав во патувања по Индија.

* Поимите „емичко“ и „етичко“ Мекевели ги презема во проширена смисла од книгата на американскиот антрополог Марвин Харис: Marvin Harris, *Cultural Materialism: The Struggle for a Science of Culture*, New York: Vintage Books, 1980, 32. Значењето на поимите е извлечено од зборовите „фонетичко“ и „фонемичко“, односно „надворешно“ и „внатрешно“ гледиште“. М. Харис тоа го објаснува на следниов начин:

„Етичките операции за препознатлив знак го имаат истакнувањето на домородечкиот информатор на ниво на конечен суд за соодветноста на дескрипциите и анализите на набљудувачот (антропологот - заб. на прев.). Тестот на соодветноста на етичките анализи ја претставува способноста тие да ги генерираат ставовите што домородецот ги прифаќа како стварни, исполнети со значење, или пригодни... Етичките операции за препознатлив знак го имаат истакнувањето на набљудувачот на ниво на конечен суд за категориите и концептите употребени во описите и анализите. Тестот за соодветноста на етичките претпоставки е единствено нивната способност да генерираат научно продуктивни теории за причините за социо-културните разлики и сличности. Наместо да користи концепти што се неминовно стварни, исполнети со значење и пригодни од домородечкото гледиште, набљудувачот е слободен да употреби туѓи категории и правила што ги извлекува од прецизниот јазик на науката“.

Повод за тој интерес и за моите патувања делумно беше и моето длабоко незадоволство со западната цивилизација. Нема да речам дека не ја сакам и не ја почитувам мојата цивилизација и мојата сопствена култура, но јас расгледувам во еден многу тежок период за Соединетите Американски Држави, период познат како „ерата на Макарти“. Тогаш тоа го чувствуваам како голем притисок и ограничување што го создаваат империалистичките и хегемонистичките структури на западната цивилизација. Токму затоа за мене беше извонредно освежување кога првпат отидов во Индија, каде што се сртнав со една цивилизација која беше по-деднакво голема како и западната, но сосем поинаква од неа. Оттогаш кај мене се разви извонредно јасно чувство и определба за тоа каков вид на светот ќе биде потребно да се поттикнува и развива.

Знаете дека во 50-тите години од овој век, познатиот американски професор Маршал Меклуан зборуваше дека веќе живееме во „глобално село“. Со иста таква визионерска светот и големиот научник и теоретичар на иднината Бакминстер Фулер велеше дека се наоѓаме на „вселенскиот брод наречен Земја“. Во тоа време овие размислувања беа можеби само некакви пророшки визии за кои денес сметаме дека сме ги надминале. Меѓутоа, актуелните политички движења, стравот од пренаселеност, економските договори и со еден збор сепак она што го обременува нашиот свет денес, сепак тоа покажува дека за нашето закрепнување, или, ако сакате, за нашиот опстанок, мора повеќе да ја негуваме глобалната визија отколку

локалната. Мислам дека е крајно време да се направи тој гигантски напор во правец на проширување на нашите интелектуални и емоционални хоризонти кон премостување на подвојувањата и кон согледување и соединување на сето она што е друго, различно од нашето.

- Последниве неколку години објавивте две книги кои најдоа на забележителен интерес кај јавноста и критиката. Првата, наречена „Уметноста и нездадоволството“, претставува силна критика на модернизмот, додека втората, „Уметноста и другоста“, претставува барање излез од идеологијата на модернизмот. Притоа, дистинкцијата што ја правите меѓу модернизмот и пост-модернизмот се чини како да е за Вас нешто што е јасно и дефинитивно маркирано.

- Постојат две нешта на кои тутка може да се одговори. Најнапред, пост-модернизмот во својата почетна фаза беше само едно одбивање или обична инверзија на вредносните структури на модернизмот. Во таа смисла тие во многу нешта беа меѓусебно раздвоени. Но, во една друга смисла, пост-модернизмот е една, така да речеме коригирана и проширена форма на модернизмот, и тоа е нешто што последниве години сите почнавме сè појасно да го согледуваме. Модернизмот во суштина претставуваше редица од идеолошки структури, чијашто скриена цел беше да се зачува хегемонијата на Запад врз остатокот од светот. Како што ви е познато од моите текстови, пост-модернизмот и пост-колонијализмот се повеќе или помалку изедначени. Модернизмот беше доба на колонијализмот, а пост-модернизмот е

доба кога западните колонијални сили се повлекуваат од завладеаното, но сепак не докрај, бидејќи тие на одреден начин зад себе го оставаат својот силен печат. Пост-модернизмот затоа е обид да се воспостави нова, глобална визија на соработка меѓу некогашните колонизирани култури и нивните колонизатори. Во овој процес доаѓа до огромни тензии, отпори и чувство на огорченост.

Модернизмот во основа ја следеше хегелијанската идеја дека завршната фаза во којашто ќе влезе историјата ќе биде означена со „позападничување“ на светот. Пост-модернизмот претставува еден вид ревизија, не потполно отфрлање, туку радикална ревизија на оваа Хегелова идеја. Денес, имено, сфаќаме дека светот не може и не смее да го обележува само еден културен модел, туку дека мора да постои една испреплетена, разновидна смеса од повеќе мултикултурни елементи. Оттаму, пост-модернизмот го сметам по малку за една културна релаксација во однос на авторитарните структури на модернизмот, или како што тоа убаво го описа еден за мене близок критичар, пост-модернизмот е вид дозвола онаму каде што модернизмот беше вид контрола. Според мене, пост-модернизмот е суштински заснован врз идеалистичката визија; визијата на надеж во која сè уште е можно да се постигне свет ослободен од стравовите и притисоците на модернизмот.

- Колку ова за што сега зборувате е во согласност со она што навистина се случува во добар дел од светот? На пример, со сето она што се случува во блиското соседство на Македонија, во Босна и Херцеговина?

- Да, навистина, како и сите, и јас сум толку многу вчудовиден и провоциран од она што се случува таму. За многумина настаните во Босна се чинат како брутално побивање на идеалистичката глобална визија на пост-модернизмот. Се тврди дека остварувањето на индивидуалните културни и етнички идентитети на народите во светот, ќе води единствено кон ера на поделби и омраза, како во филозофијата на Емпедокле. Јас, во согласност со мојата идеалистичка идеја на надеж, сакам да верувам дека ќе влеземе во ера во која во светот нема да опстојува одделна етничка хегемонија, туку дека разни народи и култури ќе го осознаат и ќе се фокусираат на својот културен идентитет на начин што ќе биде повеќе корисен и соработувачки со остатокот од светот, отколку уништувачки за него.

Делот од светот од каде што доаѓате вие е на извесен начин раскрасница во која се вкрстуваат исток и запад, север и југ, а Македонија е посебно фасцинантно место што е сместено точно меѓу повеќе различни политички ентитети и интереси. Затоа мислам дека на извесен начин на Македонија може да се гледа како на пресвртница во која дел од иднината ќе биде определена на подобро или на полошо.

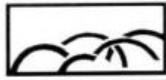
Со мојата оптимистичка, мултикултурна визија за иднината се надевам дека работите ќе тргнат на подобро, но од друга страна, морам да признаам дека навистина наскака на хоризонтот постојат негативни знаци, Босна е оној најдраматичниот.



нага творка
за ідеї чиєх

SKENPOINT





УМЕТНИЧКА ГАЛЕРИЈА СКОПЈЕ

Крушевска 1а - Даут Пашин Амам П.Ф. 278 91000 Скопје, Република Македонија; тел/факс: (389 - 91) 233 904

МЕЃУНАРОДНА ЗБИРКА
ИЗЛОЖБИ, ПРЕДАВАЊА, КОНЦЕРТИ, ПРОМОЦИИ, ИЗДАВАЧКА ДЕЈНОСТ



ART GALLERY SKOPJE

Krusevska 1a - Daut Pasha Hamam P.O.Box 278 91000 Skopje, Republic of Macedonia tel/fax: (389 - 91) 233 904

La manie ne refuse pas
l'attache à un jour le célibataire l'accepte
même puisqu'elle fournit l'essence d'amour
et va jusqu'à ~~pas~~ aider à une complète unité
en développant ~~un~~ des sensations délectantes
son désir aigu de jouissance.