



Универзитет Св. “ Кирил и Методиј – Скопје

Филозофски факултет

Институт за историја на уметноста и археологија

Последипломски студии по историја на уметноста

МАГИСТЕРСКИ ТРУД

Тема :

Ликовната критика и некои форми на уметничка инсталација од 2002 - 2012г.

Ментор :

Проф.д-р Владимир Величковски

Кандидат :

Ирина Симоновска
Досие бр. 2553

Скопје, Април 2016

На прашањето во каков контекст има и се користи нашето образование!?
Најдобро ќе ви цитирам младиот македонски автор во двете поеми-боеми:

Не застанувај тука

„Мислиш дека од телевизијата потреба имаш, а всушност од тебе зависат нејзините честички, да, таа постои само ако ја гледаш – солипсистички! Ако екран вклучиш и мозок исклучиш, програмата за обликување на духот и телото ќе ја следиш:

„Националистички фрази за развој на говорот и румени образи. Политичари–идоли, бизнисмени-просветители и турбо-фолк-кулери за прав животен став. Лекција по мобилни телефони, автомобили и гаџети, се што треба да знаеш, за во животот да успееш. За повисока едукација приватен факултет, магистер со ментален инвалидитет. И на крај, ако во ништо не успееш – битно е само во партиската книшка петки да имаш!“

Г-дин современ ја исклучи едукативната програма и го погледна неговото дете кое задлабочено и посветено црташе. И тогаш, со длабок ужас, свати дека тоа е осудено на пропаст.“

Отровни материјали

3

„Некои луѓе светот го загадуваат, а не пушат, ниту издувни гасови пуштаат, не се радиоактивни, ниту биолошки неподобни, штетни хемикалии не испуштаат во реки, ниту со лажни апчиња полнат аптеки.

Не, тие со нивните мисли околината ја трујат, опасни зборови низ уста блујат, а кога во детските уши тие ќе завршат, пуздер прават, повредуваат и ужаси создаваат.

Затнете им ги устите на злонамерните, сопрете ги штетните мисли да се слеваат во реките, нивното зрачење сите не мутира, мислите свои во нас ги клонира и како вирус се мултиплицира!“

Бранко Прља, Чадор без рака да го држи,
Скопје: Готен 2013

СОДРЖИНА

Вовед	6
Ликовната критика за инсталацијата и постмодернизмот	15
Некои примери на постмодерни струења	32
Различни форми на уметничка инсталација во светската и македонската уметност	53
Некои типови на уметничка инсталација на украинецот Илја Кабаков	69
Први обиди за менување и сваќање на просторниот поим во 70-тите и почетокот на 80-тите	77
Предизвикот на затворениот простор (галериски или институционален)	86
Некои форми на уметничка инсталација (објект и простор) во 80-тите години	91
Некои форми на уметничка инсталација (објект и простор) во 90-тите	106
Рецентната поставка на инсталации во Музејот на современа уметност	128
Заклучок	138
Користена литература	149
Репродукции	153

Темата на моето истражување се однесува на отсликување на постојната состојба во македонската ликовна уметност, нашата „локална“ ситуација, преку обликот на уметничката инсталација (делумно, споредена со „тотална“ инсталација, која подразбира организиран простор, терминологски инсталацијата се користи наназад, веќе триесет години, дури и во нашиот културно-уметнички контекст), нејзиниот интензитет и влијанието врз публиката, паралелно, како е толкувана и окарактеризирана од ликовната критика, нивниот взаемен однос, потребата од двете, како поле на релации и контекстот во кој настанува уметничкиот феномен на македонското тло од 1980 до 2000 година, со примери однадвор т.е. нивните разлики и сличности. Ретроспективно поврзување од 70-тите (создавање на клима само во условни рамки) па наваму, во исполнувањето на овој феномен кој ќе ги користи ликовните елементи, постапки и различните медиуми (уметнички и неуметнички) на необичен начин, но и просторот како иницијален и активен фактор во обликувањето, ќе бидат образложени и „самостојните“ интервенции во просторот, на првата генерација „инсталатери“, сликарите Симон Шемов, Никола Фидановски, архитектот Симон Узуновски, скулпторите Глигор Стефанов и Петре Николоски (во оваа генерација голем придонес има и скулпторката Анета Светиева и сликарот Драган Петковиќ, како и дуото В.Блажеска/Б.Грабулоски), како влијанија кои го менуваат разбирањето за „проширувањето“ на ликовното поле, дело. Обработка на повеќе македонски целини (од 1984 во Домот на младите -25 Мај; 1985 во Музеј на Македонија, инсталациите на вајарот Ибрахим Беди или групата Зеро; инсталациите од 1986 во Музеј на Македонија; инсталациите на групата Зеро во Музеј на Македонија од 1990 и инсталациите од Венецијанското Биенале 1999 година) и самостојни автори од следните генерации (Јован Шумковски, Исмет Рамиќевиќ, Антони Мазневски, Благоја Маневски, Жанета Вангели, Нада Прља, Игор Тошевски, Атанас Атанасоски, Ибрахим Беди, Искра Димитрова, Мирна Арсовска, Оливер Мусовиќ, Славица Јанешлиева, Славчо Соколовски, Игор Сековски, Лилјана Ѓузелова и други), кои го имаат искуството на практикување во традиционалните видови: сликарство, скулптура, архитектура и применета уметност и паралелно го практикуваат овој уметнички феномен -„ликовно обликување на конкретен простор“, низ продукцијата на уметничката инсталацијата.

Овој магистерски труд е базиран и работен по објавени книги, фотографии, текстови, ликовни критики и каталози, без директно искуство за поголемиот дел од инсталациите. Тешко е да се следат некои понови тенденции на уметничка инсталација кај македонските ликовни уметници од втората половина на 90-тите во континуитет, освен во ретки и инцидентни примери во практикувањето на оваа форма. Особено од втората половина на 90-тите, станува збор за „импровизации“ инспирирани од светската уметност, кои во суштина се недоволно развиени во конкретен простор. За анализата на уметничките инсталации во Р.Македонија по 2000 до 2012 година, не постои комплетен и конкретен материјал кој би овозможил целосно истражување за оваа форма.

Истражувањето за уметничката инсталација кај нас, невозможно е да го базираам на своевиден заклучок, ниту потемелна констатација, бидејќи веќе случените настани ги опсервирав од пишани податоци. Појавата на оваа форма во „Новата уметничка практика“ и нејзиниот развој, во овој труд може да се прифати во некои условни рамки и без некоја континуалност на изразот. Магистерскиот труд претставува парцијален преглед на менувањето на просторниот поим во некои обиди(условно) на уметничка инсталација од 70-тите до 2000 година. За понатамошна аналитичка разработка потребен ми беше одреден материјал до кој делумно не стигнав, заради неажурност на одредени музеи и галерии, или материјалот за инсталациите сеуште не е испечатен во форма на каталог, фотографии(едноставно не постои визуелен ниту пишан документ сеуште) или е привилегија на одредени личности, денешните економско-политички субјекти во земјава имаат голем „придонес“ за отсуството и ненаоѓањето на извесни податоци и информации од областа на културата (од минатото). Фактографските податоци како фотографии, видео, слајд или цд се во редуциран број, а остатокот е оскудно документиран или воопшто не документиран преку некој понов медиум. Трудот претставува еден преглед кон оваа состојба како „ликовно проширено поле“, најчесто преку пишани податоци и документи, стручни книги и ликовни критики од самите инсталации, каталози, а во мал дел видени на дело.

Аналогно на тоа, ќе бидат опфатени ликовни критичари и теоретичари од најстарата до поновата генерација, односот на ликовната критика кон формата на уметничката инсталација и нејзина потенцијална детерминација. Со оглед на тоа дека во Р.Македонија, елементите од светските тенденции и движења на модерната уметност не се рефлектираат во нивната изворна и чиста форма, а од друга страна пак, не се оди кон извесен „радикализам“ во ликовниот јазик, постапките и медиумите повеќе се потпираат на синтеза и „неутралност“(објект-простор), односно се појавуваат извесни паралелизми (на фигурација и апстракција), опстојување на „смирена авангарда“, затоа „полето“ во кое се движи можната уметничка инсталација е сеуште недоволно разјаснето и „изедначено“ со примерите од светската уметност. Сепак извесни теоретичари на уметност (В.Величковски, С.Абаџиева, Н. Вилиќ, З. Петровски, Златко Теодосиевски, В. Димитровски, Бојан Иванов и други) ги детерминираат овие состојби во „локални рамки“ и реално време, со можна тенденција тие да бидат поврзани со некои терминологии од светската уметност.

НЕКОИ ФОРМИ/ОБЛИЦИ НА ПРОСТОРНО ОБЛИКУВАЊЕ ВО УМЕТНИЧКАТА ИНСТАЛАЦИЈА КАКО СОВРЕМЕНА ФОРМА??? НЕКАНОНИЗИРАНАТА РЕНЕСАНСНА ФОРМА КОН КРАЈОТ НА (последните две децении) 20 ВЕК!

Во македонската ликовна уметност како критиката ја констатира оваа ново создадена ситуација / состојба?

Од светската теорија на уметност во овој магистерски труд ги вклучив методите на Карло Џулио Арган (во делот на трансформацијата на објектот и просторот во текот на 20 век, состојбата на модерната уметност) како еден хронолошки след, причина и последица; методот на Акиле Бонито Олива (општото толкување на западната уметничка инсталација како „одреден“ поим, што таа

всушност претставува). Овие методи ги вкрстив со конкретните примери на Илја Кабаков, како еден од најзначајните претставници на Истокот(а подоцна и на Запад), кој практично и теоретски си ја објаснува својата уметничка инсталација, нејзините варијанти и разликите помеѓу Исток и Запад (Европа и Америка). Акцентот ќе биде поставен на размислувањето на украинскиот уметник Илја Кабаков, како разлика и сличност со нашиот културно-уметнички контекст. Општото разбирање за просторот и објектот, неоконзерватизмот и постструктурализмот во американското и европското општество (антологијата на Пол Вод и Чарлс Харисон).

Бидејќи корените, базата на македонската модерна уметност се наоѓа во оваа двонасочна релација, Исток (московските концептуалисти) и Запад (Европскиот постструктурализам и Американскиот неоконзерватизам), со акцент на Европскиот постструктурализам, односно уште во почетокот на 20 век, од македонската ликовна критика констатирано е дека нашите ликовни уметници користејќи ги двата извора, развиваат своевидни варијанти (како индивидуални појави) кои не биле никогаш доследни на светските уметнички тенденции. За хронолошкиот развој и простор на формата на инсталацијата од македонската уметност, го користев методот на Владимир Величковски (појавата на новите постапки и материјали, изборот на постмодерните форми и приоди, практики кај македонските ликовни уметници во 70-тите и 80-тите); Соња Абациева (значенската природа на формата на инсталацијата и континуитетот со модерната); Небојша Вилиќ (различните класифицирања на уметничката инсталација во текот на 90-тите како на македонската така и на светската сцена), иако главниот акцент е ставен на овие три критички пристапи (во создавањето на климата и формата на уметничката инсталација), ќе бидат спомнати и пристапите на други историчари на уметност (Златко Теодосиевски, Зоран Петковски, Бојан Иванов, Лилјана Неделковска и останатите) во однос на толкувањето на постмодерната состојба во Р. Македонија.

Сегашноста полна со политички, социјални и електронски бомбардирања, критичарот буквално е принуден да навлезе во мала „субјективна“ средина и да ги користи надворешните дразби и форми со ризоматска реалност, потпирајќи се единствено на сопственото искуство и сензибилитет. Од една страна, непостоењето на објективните критериуми, а пак од друга страна условен од политичките фактори и создавачите на уметничките феномени. Аналогно на тоа во новите „уметнички дела“, постои постмодернизам кој го „смирува/скротува“ критичкиот израз, негацијата и преминувањето на границата (констативна критика), но постои и алтернативен постмодернизам кој ги поставува формите од модерната уметност во нови изменети културни контексти на денешницата кои одговараат на политичките процеси во современата култура, Андреа Хаусен (Andreas Huyssen, компаративна литература, еден од едиторите на новата германска критика, во книгата на Небојша Вилиќ, *States of Changes?*, постмодернизмот и уметноста на осумдесетите, Феникс, Скопје, 1994).

Продукција на уметничка инсталација како форма на просторно обликување, поттик на сетилата!? нејзината појавност е резултат на деконструирана скулптура, слика, орнамент, архитектура??обединување на сите уметнички видови во еден „тотален модел“? Така обединети дали се поврзуваат со другите видови на уметнички продукции (темпоралните: филмот,видеото,театарот)? Дали формата на новиот медиум претставува нивни сублимат? синтетизирани

во „тотална целина“ дали би претставувале „ критика на општеството“, „критика на критиката на ликовната уметност“или нивна рецентна реплика (без разлика на нивниот карактер, отворен или затворен)? Преку одредени антиципации да се израмни разликата(помеѓу уметноста и животот) или јазот ќе биде само поголем?? “волонтерската“ отворена партиципација ќе биде една „нова состојба“во ликовната уметност (сватена како нејзино „проширување“или отстапка од традиционалната форма со критички гест), која ќе има темпорално згуснат и коагулиран статус (“репресивен“и “ослободувачки“), напоредно со традиционалните ликовни дисциплини?

„Уметноста од 1980г. не го користи минатото како извор на модели или идеи. Туку сосем спротивно. Минатото е посредено со системите на информација...и го губи својот карактер како модел за да стане разновидно талкачко суштество помеѓу продуктите на издавачките компании.

Должноста на уметноста како морал и категоричен императив од модерната ера(Арган) е заменет во пост-модерната ера со желбата за уметност, со уметност како желба за живот“¹, Лоредана Пармесзани (Loredana Parmesani, италјанска историчарка на уметност и критичарка, во книгата на Небојша Вилиќ, *States of Changes?*, постмодернизмот и уметноста на осумдесетите, Феникс, Скопје, 1994).

Нова состојба!!! Означувачка и означена, “агресивна“, променлива, темпорална, необична помалку или повеќе уметничка. Обединета или субјективна која ќе создава мали семиотички системи во кои би можеле семантички да се најдат сите субјекти од општеството??? Дали карактерот на ликовната критика треба да се приспособува на новиот медиум, а не обратно, каков што беше примерот во минатото?

Физичката појавност на уметничката инсталација како контранапев со номадски создаден патос во рамките на историјата на уметност??? Ликовната уметност и нејзиното т.н. „проширување“, денес, опстојува како резултат на препирачките односи, помеѓу, историјата на уметност, создавачите на феноменот и политиката во едно општество? Таа впрочем е состојба на уживање, доживување или едноставно алтернатива за преживување?

Кои се новите карактеристики и одлики, критериуми на “вреднување“ преку кои би можеле сепак да ја анализираме? сложеноста методолошки да се толкува новата темпорално отворена состојба, како површина, материјал и местото на кое новиот медиум егзистира.Од една страна користејќи ги современите прилики: како вметнување на неуметнички, сомнителни материјали, средства, личности, технолошката страна на модерната уметност и нејзините сложени противречности или нејзината наследена традиција.

Состојбата на постмодерната уметност претставува време кое носи свои комплексни контрадикторности преку кои тешко се открива некаква вистина, вредност и дефинитивност на уметничкото дело, Сузи Габлик (Suzi Gablik, американска историчарка на уметност и ликовна критичарка, во книгата на Небојша Вилиќ, *States of Changes?*, постмодернизмот и уметноста на осумдесетите, Феникс, Скопје, 1994).

¹ Небојша Вилиќ, *States of Changes?*, Постмодернизмот и уметноста на осумдесетите, Феникс, Скопје, 1994

Од друга страна пак, постмодерното истражување не е привремена состојба на уметноста, туку метод како постапка на разорување преку кој се дефинираат работите, се движи кон некакава онтолошка смисла кон „статичност“ на поставената парабола, Питер Слотердијк (Peter Sloterdijk, германски филозоф, во книгата на Небојша Вилиќ, *States of Changes?*, постмодернизмот и уметноста на осумдесетите, Феникс, Скопје, 1994).

Уметничката инсталација во нејзините истапувања или, опросторени слики „агресивни и експресивни прикажуваат нова состојба во ликовната уметност, се разбира базирана на традиционалната. Отворена состојба која е темпорално контекстуализирана од една страна и состојба која е ослободена повторно темпорално од дефинираниот простор. Извлечен мотив кој виртуелно и парадоксално се движи низ времето и просторот, собирајќи врз себе краткотрајно различни атрибути од одредена етничка средина. Во новата ситуација како „енформелот“, конечно да ја ослободил својата енергија и остатоците кои ги остава зад себе ги трансформира во темпорален знак. Тој се објективизира на нов начин, краткотрајно се „заробува“ (како акт на „ослободување“ од традиционалните конвенции и тоталитарните системи) во нова контекстуалност, односно место или не-место, но и тој како и просторот, условени од времето, како, патос кој ја создава драмата, не го остваруваат своето битисување докрај. Интегралност на уметничкото дело? интегралност остварена со интерпретацијата (како форма на спротивности, контрасти и соединувања) или со времето на нејзината егзистенција?

Во историјата на уметност субјектите ги создаваат објектите и нивната „положба“ во просторот, потоа формално, субјектот стануваше апстракција и нејасно место од кое се пренесуваше информацијата. Место од кое објектот „го ловеше“ субјектот за да сугестивно и посесивно, од дистанца го сугерира неговиот однос со светот. Објективната конзистентност „агресивно“ се одземаше со текот на времето (најчесто преку електронскиот метод), за да на крај повторно од место и неместо, временски и номадски го бара изгубеното богатство, содржината и неговиот создавател/творец.

Во ново создадената „Активизација“ (на просторот) потенцијално е можен после сите историски форми еден вознемирувачки и искушувачки импулс, кој ќе ја оправда креативната суштина?

Се наметнува прашањето дали уметничкото дело во современата уметност во крајот на 20 век, претставува сеуште општествена форма??? Или критички го цитира, го трансцендира старото нејзино значење низ новите медиуми и продукции? толкувањето на формата на уметничката инсталацијата и нејзиното делување во денешницата фатена во „прагматичните“ текови на општеството кое се менува??? Може ли повторно, да ги врати вредностите во ликовната уметност или претставува трајна заднина, на животните процеси. Како референтна основа на нашето секојдневие?, „возвишена и секојдневна“ во исто време вели Кант. Да не си активен со светот, а да можеш случувањата од дистанца, да ги гледаш како „естетски“ настани, вели Кабаков, да се изведе специфичното и секојдневното да се соочи со безвременското и резистентното ниво. Делувањето на уметничката инсталација, просторот временски го прочистува од натрупаните формални структури (типолошки и хронолошки). Истовремено се

активира и запознава, нивниот едукативен карактер кој имплицитно е обвиткан во овие мулти – значенски структури и мулти-аголни состојби.

Крајот на 19 век „ духот на просветителството “ го менува разбирањето за природата и општеството, за априори дадените структури, а на почетокот на 20 век уметноста вели Арган го менува својот карактер и функција(на онтолошко и структурално ниво). Уметноста претставува една трансформирана општествена ситуација, искажана со позитивен и негативен гест кој се исполнува преку различните модели на однесување. Време во кое се станува простор и естетското искуство може да се долови само преку процесот на создавање од оваа страна на реалноста. Подоцна системот на уметноста во постмодернизмот(од 80-тите до крајот на 20 век, новиот милениум некои теоретичари, А.Б.Олива и Е.Сурио го нарекуваат и посткласицизам или постисторија, време кое настапува по постмодерната) ќе функционира преку изборот на методи кои ќе го заменат моделот и ќе се вкрстат сите можни кодови, состојби и настани. Во новиот милениум или 21 век, уметноста новата колективна комуникација ја проектира по логиката на глобалното (иако по Јеша Денегри егзистенцијата на глобалниот поим отсекогаш опстојувала во слоевите на уметноста), а објектите од минатото ги третира на постхумен начин. Таа повеќе не е докрај општествена форма, „туку начин/стил на живот“, без функција, без место, номадска и претставува хроника како увид или указ во уметничко-историските форми-фрагменти. Нивната моќ ќе ја користи како патос како привидна општествена цврстина во „тоталниот модел“ со нагласена темпоралност, преку кој свесно ќе се откажуваат /изедначуваат извесни разлики (најчесто преку „моделите“ од секојдневната егзистенција). Во настапот на постмодерната „уметничките дела“ ќе претставуваат отворен плот во своите обликувања во кои нема ништо шаблонски, апсолутно и херметички затворено туку само релативно временски(како поле на кое се остварува одредена комуникација).

Ќе бидат анализирани некои нови облици или „форми“ кои претставуваат „пластично“ временски сублимат на различните уметнички медиуми и постапки, најчесто во мултимедијална форма. Последицата од нивното вкрстување ќе добива нео/концептуална и алегориска вредност, во зависност од менталитетот на живеење во одреден „артифициелно“ создаден социјален простор. Понатаму ќе бидат образложени елементите кои ја градат нивната „пластична“ конструкција/егзистенција, и нивниот „психолошки топус“ како и нивната положба во просторот. Положбата на светлината, нејзиното зрачење или не и нејзиниот извор е највлијателниот елемент во сите историско-уметнички форми, стилови. Втора влијателна компонента во „сликата“ на новиот медиум ќе биде навиката на живеење (просторот во кој што сме пораснале, Гастон Башлар, Gaston Bachelard, француски филозоф) како и уметничкото општествено расположение (Р. Делоне, Robert Delaunay, сликар и еден од основачите на Орфизмот), односно онаа компонента која неоконцептуалните уметнички инсталации ќе ја користат со „полна пареа“, а тоа е изменетиот контекст или „духот на местото“(А.Б.Олива) видена од субјективниот агол на проживеаното искуство.

Ќе биде образложено влијанието на останатите елементи кои учествуваат во создавањето на не/просторната инсталирана, слика “ или „скулптура“ и нејзината генерална атмосфера. Разликите во менталитетот, географските рамки

низ кој сваќањето за новиот медиум егзистира. Потеклото на нивната коагулација или отсуство, создавање и значење.

Се наметнува прашањето, зошто оваа форма на изразување (уметничката инсталација) ја користи токму „тродимензионалната реалност“ или неоевклидовскиот простор? Старо/ново претпоставената релација помеѓу објектот и просторот? Ново создадениот уметнички феномен во концепцијата на инсталацијата (природен и артифициелен), дали навистина станува дел од животот? Дали докрај може да се откаже некоја идеалистичка структура? или ликовната уметност со сите нејзини модификации и проширувања ќе може навистина да ја откаже или потврди нивната вредност? Дали низ номадските структури и еклектизмот ќе може ефективно да се влијае на свеста на луѓето или едноставно ќе претставува непожелна форма (мислам на помалите земји)?

А. Б. Олива позицијата на уметникот и неговото делување во рамките на историјата на уметност, во постмодерната ги дефинира како позиција на „Издајник“, бидејќи уметникот ништо не прави за да ја промени реалноста туку само ги акцентира или нагласува девијантните појави на општествата и нивното делување. Уметноста на општеството му го експонира дијапозитивот, кој го прикажува неговото вистинско „лице“, видено во деформацијата, искривеноста во формата на искршено огледало. Модерната уметност имала за цел да ја промени реалноста, сите негативности и недостатоци ги катарзирала преку уметничките модели со одреден креативен гест. Но за жал нејзиниот обид во текот на 70-тите не успеал и се случило токму спротивното, општествените девијации имале поголема моќ од уметничката креација, а имактот на уметноста бил огромно нагласен низ „расцепканата состојба на духот“. Границите на визуелната уметност се толкувале низ параболичниот сарказам, пародија и свесен хумор. Не било доволно да се избере само фигурацијата или обратно само апстракцијата, изборот само на едното се рефлектирало неуспешно и на комуникацијата со публиката и околината. Постмодерната или „постструктуралистичките“ конструкции прават обид, преку контролиран, сознаен гест и постапка да се ослободат од хомоцентричноста и метафизичката илузија на модерната уметност, внесувајќи различни материјали-медиуми и постапки кои можат да се доживеат како саморепрезентативни конкретни дадености, визуелно-тактилно-психолошки, во креирањето на „нарацијата“ базирана на прифаќање на различности. Контрадикторноста на постмодерната форма сватена како природа и култура, и термилошки се менува на крајот на 20 век и почетокот на новиот милениум.

Зошто постмодерните уметнички состојби не подразбираат конституирани еднаш за секогаш целини? Одговорот на прашањето бил зошто политиката(нејзиниот тоталитарен режим кој е во подем) го има „тронот“ на светот. Зошто уметничките визуелни структури се користат за искривените дејствувања на општествата, а некои уметници индивидуално ја користат уметноста како средство преку кое ги исполнуваат своите искомпликсирани ставови во врска со потеклото (а не како гест преку кој се ослободува долготрајно практикуваната навика), на тотално перверзен начин во кој се губи секаква креативност. Заради овие т.н. „уметнички делувања“, таа ја губи својата позиција и интригантноста станува стандарден модел на масовната култура. Разбирливо и јасно

уметничките делувања морале да се заштитат како од надворешните фактори така и од нивните приврзаници.

Во мојот магистерски труд ќе направам обид да ги регистрирам причините кои го менуваат сваќањето на просторниот поим (во условни рамки) во Р.Македонија, почнувајќи од најмалата генерација која „авантуристички“ се обидува да го промени, од 70-тите, во текот на 80-тите и 90-тите години до крајот на 2000 година (преку формата на уметничката инсталација), наоѓање на некоја можна релација или разлика со методот на Илја Кабаков и неговите уметнички инсталации кои подразбираат просторно обликување или „тотално“ обликуван простор. Начинот на кој ги толкува овие нови „модел“и „жанрови“ (како што тој ги нарекува) поврзувајќи ги со животните ситуации низ менталитетот на Истокот (поранешната територија на СССР) и Западот (Америка и Европа).

Причините зошто ликовните уметници и архитектите кај нас имаат желба да го менуваат постоечкиот просторен концепт, најпрво отворениот (природен и урбан), а потоа и галерискиот или просторот на било која институција (не го менуваат физички, туку сваќањето на конвенциите). Која била причината за формата на уметничката инсталација да го користи паралелно алтернативниот и музејскиот простор. Дали формата на уметничката инсталација иако денес, веќе практикувана 30 години наназад, кај нас па и во светот има за цел да се откаже од нејзиниот алтернативен карактер? Бидејќи во нејзините почетоци овој „модел“ претставувал алтернативна уметност, денес нејзиното делување, полека, но сигурно (и во светот) почнува да влегува во историски рамки. Потоа дали во Р. Македонија постоело или постои клима за потполна и успешна уметничка инсталација која подразбира „тотално“ обликуван простор?

13

Од македонската ликовна сцена ќе бидат разработени, некои позначајни примери (кои се доближуваат до формата на обликуваниот простор), од втората половина на седумдесетите се до крајот на 20 век, во практикувањето и делувањето на формата на уметничката инсталација. Паралелно ќе бидат искажани и некои размислувања на ликовни критичари и теоретичари во однос на овој „модел“и неговиот интензитет и моќ, како средство за комуникација (блиска или дистанцирана) со публиката. Бидејќи постмодерната состојба, делумно е историски доцна модерна уметност, за што некои историчари, теоретичари, критичари на уметност и уметници се согласуваат, а некои децидно негираат и постмодерната уметност ја толкуваат како сосема нова ситуација. Во еден временски период од нејзиното појавување втората половина на 70-тите или официјално, почетокот на 80-тите од 20 век, претставувала критичка реакција како кулминација на модерната уметност и формацијата на граѓанското општество и неговите динамични и хипотетични нејасни семантички системи, кои се трансцендирале во безтежинска и безвременска структура, како и тешко одржливи целини.

Во еден текст на Александар Ѓурчинов (историчар на уметност и критичар, се бави со филмска уметност) за синтезата помеѓу уметностите, кога прави споредби и разлики помеѓу сликарството и филмот, театарот вели : „Сликата се мачела да го фиксира движењето, а уметноста на движењата-танцот, во своите кореографски настојувања, се приближувала кон сликарството. Но беа потребни милениуми за овие две тенденции...да бидат споени во едно органско единство.

...„синтеза“не означува само спој на две или повеќе различни категории на едно органско единство. ..подразбира и степен на преоѓање на една категорија во друга, промена на нивните квалитети. Елементите изгубиле веќе по нешто од своето апсолутно значење, со самото тоа што станале составни делови на еден нов организам. Времето е неопходен фактор во читањето на секоја ликовна композиција“². Постмодерната уметност „елементите“ не ги превзема со цел да бидат составни делови на некој нов оргазнизам кој ќе функционира на апсурдна релација во формата на реди –мејд, туку ги користи како конкретни дадености преку кои се остварува и „ослободува“ одредена комуникација, преку повеќе социолошки слоеви.

Друг историчар на уметност констатира „во географско-политички контекст Македонија е суверен и независен простор, состојба што на духот и свеста им влева сосема поинакви импулси...нова цивилизациска состојба..присутна кај неколку генерации македонски ликовни уметници од крајот на осумдесетите и, особено почетокот на деведесетите;...поимањето на релациите глобално – локално, при што повеќе децении за многу генерации македонски ликовни уметници глобалното завршуваше на северните граници...констатира видно изменет творечки амбиент, но дали и навистина комплексен?“³

Постмодерната уметност ја напушта улогата на „историски промотор“ нема за цел да докажува некакви утврдени естетски конотации, ниту формални вистини, а уметниците се спротиставуваат на ентропиското чувствување на светот. Постмодернизмот е времето кога започнува да функционира „механизмот на различните дијалекти “на Кабаков во формата на уметничката инсталација. Во Р.Македонија официјално настапува во втората половина на 80-тите како some back на неоконцептуалната уметност преку формата на уметничката инсталација, констатира Н.Вилиќ.

² Александар Ѓурчинов, текстот Односот помеѓу уметностите и проблемот на уметничката синтеза(„Разгледи“ декември 1962), во книгата на Станко Павлески, Книга над кориците (Моја антологија, македонската уметност и критика 1954-2004), Кино Напредок 3, Скопје, 2004

³ Ibid. str. 744(Златко Теодосиевски, од текстот Да се игра играта...?!?)

Развојот на ликовната критика во Р.Македонија, активно се следи од 60-тите години(се формираат критичките методи), но големо влијание извршиле и историчарите на уметност кои повремено се бавеле со ликовна критика и пред споменатите години, кои учествувале во нејзините прото-почетоци со нивниот интерес да го поврзат влијанието на уметноста на средновековието со почетоките на модерната уметност: Димче Коцо, Антоние Николовски, Александар Ѓурчинов, Јелена Мацан Јовановиќ, Цветан Грозданов, Борис Петковски и други, како и оние кои активно ги формираат нејзините принципи по шеесеттите: Љубица Дамјановска, Богдан Мусовиќ, Соња Абациева, Паскал Гилевски, Владимир Величковски, Ладислав Баришиќ, Викторија Васев-Димеска, Златко Теодосиевски и други, а како трета генерација на ликовни критичари : Лилјана Неделковска, Зоран Петровски, Валентино Димитровски, Марика Бочварова Плаевска, Љубен Пауноски, Бојан Иванов, Сузана Милевска, Небојша Вилиќ, Билјана Петровска –Исијанин, Дејан Буѓевац и други, постојано и неуморно го следеле и следат развојот на македонската современа уметност.

Борис Петковски еден од првите посериозни ликовни критичари(дава целосен преглед за влијанието на модерната уметност во четири децении од 20 век во Р. Македонија, од областа на пиктуралната уметност), констатира во текот на модерната уметност, дека превземените интернационални размислувања и елементи од светските движења воопшто не го уништуваат изразот на националното или локалното, туку напротив ја еманципираат одредената трансформација. Елементите од светските уметнички тенденции се превземале по пат на интуиција (иако тие може и да се сосема обратно пропорционално поставени), она што му одговарало на одредениот национален менталитет, тоа се случува во делата на Борко Лазески, Ордан Петлевски, Димитар Кондовски, Томо Шијак, Петар Мазев, Ристо Калчевски, Богољуб Ивковиќ и други. Вкрстувањето на интернационалниот со локалниот код во македонската современа ликовна уметност било секогаш присутно, практикувањето на едното никогаш не го анулирало другото, тие паралелно опстојувале во своевидна варијанта, и затоа „во Македонија националната култура не се определува а приори, туку се констатира а постериори...“⁴(цитат од Миодраг Б. Протиќ).

Александар Ѓурчинов во споредбата и разликите помеѓу сликарството и филмот (нивното време на перцепирање, движењето, траењето и инстант исчезнувањето, сценското разложување на кадрите) уште во 60-тите, потенцирал дека вкрстувањето и дополнувањето на уметничките продукции, постојано опстојувало во минатото и со текот на времето било се поприфатливо за новите медиуми, дел од некој пишан текст (или некоја друга аудио компонента) во филмот, вели ја дополнува пластичноста на атмосферата во обликувањето на просторните слики, секое време носи нова синтеза. „Сликарството и скулптурата иако подразбираат и се наоѓаат во просторот

⁴ Борис Петковски, од текстот Националното и традицијата во современата македонска ликовна уметност, во книгата на Станко Павлески, Книга над кориците (Моја антологија, македонската уметност и критика 1954-2004), Кино Напредок 3, Скопје, 2004

процесот на нивното гледање и доживување не е просторен, симултан, туку сукцесивен, значи временски“⁵.

Како најзначајни точки во модерната уметност ги посочува контра-релјефите на В.Татлин (1913) и Швигеровиот „Мерцбаум“ (1933), простор како синтетичко уметничко дело, просторот во кој човекот може да се движи наидувајќи секогаш на нови пластични и динамични форми, што се делови на една целина, а во ист момент претставуваат сликарство, скулптура и архитектура“⁶, на оваа група ја додава конструктивистичката варијанта од 1920 година (синтезата на временските и просторните елементи). Вкрстувањето на различните продукции создавало услови за дополнување на ефектите (на пластичните и пиктуралните медиуми), во новите целини актуелна била релативноста, а се губело апсолутното својство, но и границите помеѓу нив.

Сликарството и филмот ги прифаќале сценските и мизансценските решенија во формата на нарација (се однесувала на фиксирање на гестовите, гримасите, но и на распоредот на фигурите во просторот), која пак постоела уште во египетската, грчката и римската уметност, била погодна и за ширење на христијанството (ротулусите, средновековните минијатури, се истакнувал временскиот карактер на монтажната целина, делењето на кадрите). „А постојат и чисто статички композиции што имплицитно содржат некакво дејство или настан-акцијата не е секогаш неопходна (“Тајната вечера“ на Леонардо Да Винчи)“⁷. И во западна Европа во текот на 18 век се уште се практикувала наративната форма во ликовната уметност се до Неокасицизмот. Уметноста во своите пиктурални и пластични дела секогаш претставувала хроника на едно општество, на еден начин на живеење, а со тоа била интегрален дел од животот, а не дистанцирана и автономна појава. Во модерната уметност уметниците ги напуштиле стилските, тематските квалитети и наративната форма во композицијата, а деловите на новиот синтетички израз, претставувале автономни целини независни едни од други, кои гледачот директно го пренесувале на конкретниот настан (тие не го сликале избраниот мотив, туку процесот, динамиката на движењето, изменетиот фокус), без претходно, поврзано сукцесивно дејствие, моментното и трајното, статичното и динамичното можело да се долови паралелно во една иста композиција за разлика од филмот, вели Ѓурчинов.

Модерната уметност во Македонија по 60-тите уметниците како П.Х.Бошков, Ј. Грабул, Б. Николоски, С.Маневски, Томо Шијак и други „ја напуштаа затворената форма, се обидуваа да применат други материјали и техники, со што го променија фетишот, истовремено и насоката на движењето на гледачот. Постапките на критичарот не водеа кон раскинување или отфрлање на метафизичките и општествено-политичките шпекулации во име на перцептивните искуства, доживувања и вкус...тој се најде само во ситуација на привилегиран хроничар, најмалку теоретичар на настаните. Тој не го почувствува ехото на високата, односно доцната модерна. Расправиите и

⁵ Александар Ѓурчинов, од текстот Односот помеѓу уметностите и проблемот на уметничката синтеза, во книгата на Станко Павлески, Книга над кориците (Моја антологија, македонската уметност и критика 1954-2004), Кино Напредок 3, Скопје, 2004

⁶ Ibid. str. 258

⁷ Ibid. str. 260

анализите на јазикот на критиката, истражувањето на интерпретативната моќ и нејзиниот учинок, не доволно влијаеа врз создавањето на поимот на модерното уметничко дело, чие гранично подрачје остави простор за понатамошни рекапитулации..⁸

Транзицијата во 90-тите години во нашата земја, носела непријатни конотации, а уметниците во тие години Бочварова, логично ги наоѓа како „неподготвени“ за актуелните состојби, регистрира интровертно расположение кај ликовните уметници, бесцелност и дезорентираност, блага иронија во изразот и бегање од конкретната конфронтација и диференцијација, прифаќањето на алтернативната уметност била најпогодна за маргинализираните средини. На ова мислење може се надоврзе и коментарот на Конча Пиркоска од тој временски период за македонските ликовни уметници дека мистериозно добиле одредена амнезија во однос на реалноста, која во принцип како „процес“ и денес не е сеуште завршена.

Марика Бочварова Плаевска истакнала дека ликовните уметници во последните две децении го прифатиле историскиот концептуален дискурс(се приближиле кон концептуалната уметност), но со отсуство на контраверзност и елаборација „во кои често е присутна иронијата, ...разновидни мултимедиумски насочени постапки што се финализираа како инсталации, видео, фотографија, како сликарски или амбиентални остварувања...Ликовната интервенција на Симон Шемов во 1968 во Варна,...со Никола Фидановски ќе продолжат да интервенираат на повеќе локации..во следните децении. Првите хепенинзи ги прават Милош Коџоман и Драгољуб Бежан во 1972 на Скопска Црна Гора. Од 1976 започнува да дејствува и Симон Узуновски со интерактивните акции и создавање 'иницирани скулптури'..во Скопје⁹. Акциите на Виолета Блажеска и Богдан Грабулоски биле со се послаб интензитет во текот на 90-тите, кај други уметници пак се создавале „повеќебезначни“ и „покомплексни“ целини (Станко Павлески, Жанета Вангели, Томе Ациевски, Александар Станковски, Искра Димитрова, Ирена Паскали и други, концептуалната вредност ќе биде присутна и во инсталација-перформансот на Оливер Мусовиќ, Претседателска палата).

Во 80-тите на југословенската уметничка сцена биле присутни концептуалните уметници како Јанис Кунелис, Јозеф Бојс и групата Art & Language, но немале големо влијание врз уметниците на македонскиот простор(со исклучоци) причината која ја наведува М.Бочварова Плаевска била недоволниот број на уметници кои би ја прифатиле и разработиле нивната идеја, како и несодветноста на изборот на местата за „изложување“. За развојот на критичката мисла го истакнува списанието Фокус оформено 1969 година во Скопје, како и работата на Естетичката лабораторија во 1959 која вели е заслужна за „изнесување“на уметноста надвор од музеите(придонесот на Естетичката лабораторија бил потврден и од другите теоретичари В.Величковски, З.Теодосиевски, С. Абадиева, Зоран Петровски и други).

Партиципацијата на Естетичката лабораторија отпрвин во 1959, основач Павао Вук Павловиќ, а подоцна повторно отворена во 1978 од проф. Кирил Темков, за

⁸ Марика Бочварова Плаевска, од текстот Уметноста во простор: уметноста на грубото, привлечното, декоративното, во книгата на Станко Павлески, Книга над кориците (Моја антологија, македонската уметност и критика 1954-2004), Кино Напредок 3, Скопје, 2004

⁹ Ibid. str. 100

македонската ликовна клима претставувала важна пресвртница која го иницирала уметничкото делување на „колективот“ во однос на најновите тенденции во светот. Во овие интервенции се губела индивидуалноста, без однапред одредена шема, внесувањето на „специфичен“ материјал (трошен) или боја најчесто се поставувал во контраст со просторот каде се „инсталирале“, уметничките дела“. Кирил Темков потврдува дека концептуалната уметност во Македонија не се развивала како „жанр“ туку како простор или место за комуникација на уметнички инволвираните субјекти.

Авангардните елементи во македонската ликовна уметност биле засновани на прифаќање на различни материјали и дисциплини кои „ја немаат онаа изразита противставеност спрема традиционалното (поимот „модерно“ нема издвоено значење во контекстот на македонската уметност“¹⁰). Прашањето за авангардното делување сеуште има „локално значење“, присутноста на „романтичарски занеси и некритичност во толкувањето“¹¹ опстојува и денес.

Состојбата на уметноста кон постмодернизмот или по 70-тите, настапот на неоконцептуализмот (по крајот на историјата, уметноста, филозофијата), Валентино Димитровски ја објаснува како губење на нејзиниот идентитет, односно „ја губи својата препознатлива аура на издвоен културен и цивилизациски супстрат...по исчезнувањето на глобални идеолошки, наративни и стилски линии...следи еден.. непрегледен плурализам...се задржуваат на баналното или ги апсорбираат сегментите на секојдневниот стварносен драгулариум...со нужен субјективизам во интерпретацијата“¹², со самото влегување во музејот на „уметничкото дело“ му се обезбедувал статусот. Начинот на ваквото размислување во ликовната уметност се потенцирал во втората половина на 90-тите години во делата на Јован Шумковски, Искра Димитрова, Жанета Вангели, Игор Тошевски, Исмет Рамиќевиќ, Лилјана Ѓузелова, Славица Јанешлиева, Оливер Мусовиќ, Ирена Паскали и други.

Во втората половина на 80-тите, а особено во 90-тите Зоран Петровски ја истакнува улогата на ликовните уметници како Маргарита Киселичка – Калајџиева (артифициелните квалитети на материјалот), Благоја Маневски и Јован Шумковски (дискурзивно и експресивно), Станко Павлески и Драган Петковиќ (присуство на воздржано и концентрирано) кои активно делуваат и на југословенскиот простор, кај помладата генерација на уметници се сретнува „...понагласена заинтересираност за формалните обележја во делото и за едно специфично обраќање кон наследството на апстрактната уметност...индиферентноста кон пошироките значења...“¹³.

¹⁰ Владимир Величковски, текстот во Воведот: терминот авангарда, во книгата на Владимир Величковски, Геометризмот и современата македонска уметност, Ликовен есеј, Епоха А.Д., Скопје, 1997

¹¹ Владимир Величковски, од текстот Владимир Величковски, Ликовен меѓупростор, Млад Борец, Скопје, 1986

¹² Валентино Димитровски, од текстот Секојдневен драгулариум, во книгата на Станко Павлески, Книга над кориците (Моја антологија, македонската уметност и критика 1954-2004), Кино Напредок 3, Скопје, 2004

¹³ Ibid. str. 660 (Зоран Петровски, од текстот Благоја Маневски/Јован Шумковски/Драган Петковиќ/ Станко Павлески/ Маргарита Киселичка-Калајџиева)

Состојбата на постмодернизмот (во светската историја на уметност) Небојша Вилиќ ја објаснува во нејзината двонасочност која подоцна се вкрстува и создава комплексни „целини“ кои имаат сложена кодификуваност од минатото. Двонасочноста се однесува на неоконзервативноста на американскиот простор и постструктурализмот на европскиот простор, првиот се навраќал на традицијата, историјата, прашањето за стилот (како систем на кодови) и претставата (сликата), цитирањето, „извесна декоративност“ преку методот на пастижот (како привид, празна пародија), знакот се прифаќал како семиотичка апликативност преку ефектот на игра. Уметничките дела повторно влегуваат во подрачјето на општествената ангажираност во доцниот модернизам, преку спротиставување и „дообработка“ на „континуитетот“ на идејата и универзализмот. Вториот приод се однесува на постструктурализмот кој подразбира во извесна смисла логичко „прочистување“, антимодернизам, децентрирана субјективност која создава аутистични системи (без меѓусебната зависност на структурите), уметничкото дело го поставува како прашање, истражување, а не како код, како процес на анализа (Лиотар). Деконструкција на двете мета нарации од модерната (просветителството и идеализмот, природата и општеството), деконструкција која уметничкиот артефакт не го прифаќа како уникатност и оригиналност, која се однесувала на „текстуалноста“ видена во алегориската можност. Хетерогените системи (повеќезначно ткиво, самостојни ентитети се зачнуваат логички) овозможуваат различно читање и го разложуваат делувањето на субјектот, ги бришат границите помеѓу родовите, стварноста и фикцијата.

„Ова ре-исчистување (повторно исчистување) не го интересира феноменот на претставата, туку феноменот на структурата“¹⁴.

Розалин Е. Краус (Rosalind E. Krauss, американска критичарка на уметноста) постструктурализмот во проширувањето на медиумот (сликарството и скулптурата) го толкува како „конструкција на место“, „аксиоматски структури“ и „означени места“¹⁵.

Неоконцептуалната уметност ја подразбира предметната стварност во која иманентно е содржано присуството на субјектот и уметничкиот чин. Уметноста од 80-тите новите техники и технологии ги прифаќа како рамноправни инстанции во реалноста, доаѓа до „преплетување на научниот текст (научната вистина) и текстот на фикцијата (уметничката вистина)“¹⁶ како и прифаќање на нивното девијантното значење (Gianni Vattimo, италијански филозоф во книгата на Небојша Вилиќ, *States of Changes?*, постмодернизмот и уметноста на осумдесетите, Феникс, Скопје 1994).

Кога се говори за развојот на уметноста во 80-тите години подразбира анти-уметност или не-уметност (со имплицитно одредена уметничка порака, вон интересот на естетското, и нешто порано во 70-тите) „дел од животот“, односно нови форми на уметничка практика во која постојано се губат сите минати, но и актуелни критериуми. Уметничките инсталации во Р. Македонија од овој период („пластични и колористички“ како што ги класифицира, В. Величковски)

¹⁴ Небојша Вилиќ, *States of Changes?*, Постмодернизмот и уметноста на осумдесетите, Феникс, Скопје, 1994

¹⁵ Ibid. str. 31 (цитирани од Розалин Е. Краус, од текстот Деконструкција на модернизмот)

¹⁶ Ibid. str. 29 (цитат од Jurgen Habermas, теорија на комуникативни дејности)

се изведувале во алтернативни простори, нивната форма била „процесуална“ и под дејство на „разновидна материологија“¹⁷. Сите неформални видови од 80-тите и порано во 70-тите на уметничкото делување, кај нас, особено визуелното, со текот на времето влегуваат (слободно или агресивно) во традиционалните институции кои пак ги амортизирале и смирувале одредените егзалтации, истото се случувало и на западот, институциите го амортизирале субверзивното делување на уметноста и уметникот. Дел од критиката состојбата на постмодернизмот кај нас ја оценила како поместување на одделни медиуми и нова практика во ликовната уметност (во локални рамки), другиот дел од критиката бил пасивен субјект кон рецентната уметничка клима.

Скулптурата и сликарството како „ослободени ентитети“, стануваат модулатори на просторот, имаат немонументален и антифункционален гест, како резултат на еден нов начин на комуницирање. Констатирано е дека во македонското ликовно творештво, традицијата никогаш не е доведена до крај, ниту дека постои одреден пример за „тотално“ освоено и обликуван простор.

„Новата уметничка практика“ во некои примери од 70-тите, а особено во 80-тите ја „релативизира поранешната дефиниција за скулптурата сватена како монолитна, фигуративна и симболична претстава“¹⁸, истата „дефиниција“ се однесувала и на сликата-објект во просторот. Нивното вкрстување резултирало во отворена „ентериерна“ структура со потенцијална интерактивна врска помеѓу природниот и артифициелниот простор. Во 80-тите и нова комуникација која умерено ги „урива“ сите културни и традиционални вредности (во условни рамки). Уметниците користат нековенционален приод и сиромашен материјал како влијание од уметноста на арте повера. Бидејќи станува збор за непостојаност и нетрајност на „уметничкото дело“ спротивно од функционалноста и принципот на убавото, потребно било да се документира во некој друг медиум како фотографија, видео, слајд итн. Изведените интервенции во простор и инсталациите „подразбираат присуство на одреден предмет или маса во простор врз која се интервенира или од која се создава нова пластична целина“¹⁹. Просторната „целина“ зависела од интеракцијата на елементите и нивните меѓусебни соодноси. Влијанијата од уметноста на арт-брут и рустикалното претставување на предметите и објектите континуирано го наоѓаме и во традицијата од далечното минато.

Констатирано е дека уште од втората половина на 50-тите, 60-тите и 70-тите, во Р. Македонија, синтезата на традиционалните со модерните обликувања (кои немаат историски континуитет), паралелно се одвивала низ фигуративниот и апстрактниот израз. Во монументалната уметност се појавила намерата сликарските и скулпторските дела да станат интегрален дел од архитектурата и урбаната средина, што подразбирало активна организација на просторот, интеракција и сооднос помеѓу елементите и објектите во него (општествено ангажирани форми). Во т.н. пејсажни споменици, опстојувале одредени недостатоци во однос на нивната локација или отсуството на комуникација со

¹⁷ Владимир Величковски, Нови појави во македонската уметност, центар за визуелни уметности, Скопје, Селектор, 2006 (од текстот во воведот „различен приод кон материјата“)

¹⁸ Владимир Величковски, Современа македонска скулптура, Македонска книга, Скопје, 1989 (од текстот Нова уметничка практика)

¹⁹ Ibid. str. 64

урбаниот амбиент, делувајќи најчесто инертно, не претставувале акцент во просторот.

Синтезата на архитектонската форма со другите ликовни видови користејќи ги минималните структури, создавала амбиент во кој публиката можела да влезе, или да се движи низ него (наречена амбиентална скулптура, В.Величовски, Монументална уметност во Македонија по 1945 година, 2002).

Аналогно на тоа констатирано е дека опстојувал „стравот од празен простор“ или „инертност кон отворен простор“ се избегнува „предизвикот на поетиката на просторот“²⁰. Објектот иако имал отворена структура, се екскомуницирал од публиката и од самата опкружувачка околина. Континуираната релација меѓу современата уметност и националната традиција била остварена во ретки примери успешно (П. Х. Бошков и Ј.Грабулоски, Томо Шијак и др.), а во остатокот на монументалните дела во инцидентна варијанта. Констатирано е дека постои дисконтинуитет во реализацијата и пред постмодернизмот, во тоа дека уметниците сепак на наративен начин, промовираат индивидуален „стил“ (спротивно на монументализмот), а не укажувале на колективното „обраќање“ кон поширока публика. Тоа не се случило само во пластичната, туку и пиктуралната уметност, примерот со Борко Лазески, Димитар Кондовски, Спасе Куновски, Глигор Чемерски, Групата Зеро, нивните мурали, релјефи, витражи претставувале новитети, само во однос на контекстот кај што била поставена одредената композиција или сидна слика.

Интегрирацијата на уметноста во животниот амбиент, не била докрај реализирана, освен во некои индивидуални примери. Остварувањето на Томо Шијак во бившата Гратска конференција на ССРМ, наспроти градска болница, Скопје претставувало „тотално пластичен амбиент“, на скулптура-објект, дизајн и сликарство во 1971 година. Употребените материјали (дрво, метал, панел и ултрапласт) биле користени за ликовното обликување на еден профан затворен простор делумно незавршен (како влијание од некои остварувања на почетокот на 20 век). И покрај тоа што Т.Шијак во просторно-ентериерното обликување го вклучил влијанието на народната традиција, обидот за ваквото обликување завршил како синтеза на ликовните уметности, а не како „пластичен објект“ истото делумно се случило и со Македониумот на Ј.Грабулоски и Искра Грабул и други, констатира М.Бочварова Плаевска.

Ликовните уметници самата уметност и нејзиното делување во просторот го задржале во впечатокот на одреден „храм“, а уметничкиот чин го толкувале, помалку или повеќе како колективен ритуал. При тоа и светлината, темата и пропорцијата играле голема улога во обликувањето на целината. Синтезата помеѓу архитектурата (јавниот простор), уметноста и животниот амбиент отсутствувала или била пост-фестум аплицирана. „Формата во овие суштински детали не поминала уште во доменот на гешталдот (Александар Басин)“²¹.

Глобалното движење на концептуалната уметност во светот е регистрирано во средината на 50-тите, а на југословенскиот простор продира во средината на 60-тите, за што сведочи изразот на групите од Белград, Загреб и Љубљана. Овие

²⁰Владимир Величовски, Монументална уметност во Македонија по 1945 година, Софија, Богданци, 2002

²¹ Ibid. str.75(цитат на Александар Басин од текстот на В.Величовски)

групи(ОХО, Шемпас, Црвени Перистил, АЗ, Бош-Бош) ги прифатиле општите одредници на концептуалата во еден развоен временски континуитет, како влијание од европските земји. Концептуалната уметност (рефлексијата на некои елементи) на македонскиот простор официјално е прифатена со задоцнување или две години пред почетокот на 70-тите (времето кога во светот и во бившите југословенски земји, истата почнува да „замира“).

Меѓу првите „колористички и пластични“ интервенции и инсталации кои влегуваат во одреден простор, се истакнуваат имињата на скулпторите Глигор Стефанов, Петре Николоски, архитектите Симон Узуновски, Искра Грабул и сликарите Симон Шемов, Никола Фидановски, групата Зеро и други. Тоа се првичните обиди од типот на „уметнички инсталации“ од 80-тите години до средината на 90-тите години, потоа се јавуваат и помлади генерации кои просторот го креираат и дематеријализираат како сликарско платно, на неоконцептуален начин. Во текот на осумдесетите македонските современи скулптори, сликари и архитекти биле повеќе заинтересирани за трансформација на формата или нејзина дематеријализација во просторот користејќи потрошен материјал, односно во условни рамки го истражувале односот помеѓу естетиката и ликовноста (уметничкиот предмет)или деконструкција на скулптуралното, а помалку односот помеѓу естетиката и идејата. Го овозможувале „проширеното поле“ на медиумот на скулптурата и сликарството (во затворен и отворен простор), поставени во готовиот архитектонски простор, најчесто се дефинирале во дивергентна насока со него и елементите од концептуалните „видови“(хепенингот, перформансот, инсталацијата, боди-артот,ленд-артот, амбиенталаната уметност итн.) биле вклучени во една иста интервенција и инсталација во просторот, но не во нивниот чист и изворен облик, а подоцна во 90-тите и конвергирале во иста насока со просторот. Инсталираните објекти, материјал и боја претставувале како дел од одреден „настан“, но и како засебни целини.

Македонските ликовни уметници „превземените“ концептуални и неоконцептуални елементи ги разработуваат во своевидна варијанта која не е доследна ниту на европскиот постструктурализам ниту на американскиот неоконзерватизам, ниту на московските неоконцептуалисти. Доведен е во прашање и самиот поим на *genius loci* констатира Вилиќ. Рефлексијата на некои превземени елементи од концептуалната уметност во македонската ликовна уметност во 70-тите не претставувала „критички радикализам“ на моделите од модерната уметност или синтезата на уметностите (изедначување на артифициелното со природното, техничкиот со експресивниот чин) не била доведена до крај. Во текот на 80-тите Н.Вилиќ и Б.Иванов констатираат, инцидентност и отсуство на процесуалност (недовршеност). Отстапка од изворноста на концептуалната уметност и нејзините вонуметнички репери, и повремено учество на националниот идиом во изразот, отстапка која ја определува и рецензната уметничка активност. Но сепак интервенциите во просторот на Т.Шијак, Симон Шемов, Никола Фидановски, Искра и Јордан Грабулоски, Симон Узуновски, Бежан/Коџоман биле „лишени од визуелните вредности инхерентни на графичкиот знак и сценскиот гест...“²².

²² Бојан Иванов и д-р Небојша Вилиќ, од текстот Одблесочи на концептуалната уметност, Македонска ликовна сцена на седумдесетите, во книгата на Соња Абациева, Идеја-Тека, Музеј на современа уметност-Скопје, 2003

Во текот на втората половина на 20 век во светски рамки се појавува „формална, концептуална, структурална и наративна граматологија на ликовноста“²³. Тоа најдобро го објаснува Бојан Иванов (историчар на уметноста, ликовен критичар) во „четирите стојалишта на ликовната критика денес“ :

првото стојалиште се однесувало на „критиката она што е можно нео-конзерватизмот...делото е онтолошки потенцијал а уметникот демиург. Верба во трансцендентното потекло на формалниот поредок...деташираност од стварноста...јалов елитизам;

критиката на она што е нужно...појмовно одредување на идеолошкиот ангажман. Јазикот на историските авангарди треба да се рециклира во делото...бришењето на разликата меѓу експресивното и егзистенцијалното...дислоцирана од новиот авторски сензибилитет...крајно комерцијализиран реликт...криза на идентитетот;

критиката на веројатното...речникот социјалната антропологија и лингвистиката : алтернативно, ритуално, парадигма, синтагма, синхронија и дијахронија, јазик и код, синтакса и морфологија. Најрадикални техничко-технолошки гестуални и медиумски склопови...деконструкција на елементарното, неделиво, антрополошко начело;

критиката на она што е пожелно...ангажираниот израз... без идеолошки диктат...колективна мобилизација...го интегрира припадникот на...група, малцинство или социјален слој, заедница свесна за постоењето на другите заедници. Политичка коректност, мултикултуралност и урамнотежена полова застапеност...еколошките аспекти на околината... сциентистички движења...прагматично поместување, социјална теорија на хаосот, теорија на сложеноста...“²⁴

Иако хронолошки го класифицира развојот на современата критика, Б.Иванов потенцира дека времето на постмодернизмот носи низа на контрадикторности и затоа треба да се има целосен увид во употребениот методолошкиот пристап и интегралноста на фактографијата.

Критиката следејќи го современото ликовно творештво, и појавата на неоконцептуализмот, базиран на идејата и дематеријализацијата на објектот („деконструкција на критичките потенцијали на концептуалната уметност“²⁵) во 80-тите морала да го промени својот карактер и улога, но не и функција во однос на новите случувања како интервенциите во просторот (природен и урбан, отворен и затворен) и инсталациите,преминала во доменот на литературната и констативната (што само ги следи настаните) ликовна критика, инспирирана од филозофијата. Во тој период се поставило прашањето дали нашите ликовните уметници се навистина спремни да се оддалечат од традиционалните и моделите на модерната уметност?! дали можат да се вклучат во високиот модернизам (постмодернизмот)?! иако од друга страна, малку погоре видовме дека манифестацијата од светската модерна уметност, во македонската ликовна уметност никогаш не била разработена до крај или дека

²³ Бојан Иванов, од текстот За она што е можно, за она што е нужно, за она што е веројатно и за она што е пожелно, во книгата на Станко Павлески, Книга над кориците (Моја антологија, македонската уметност и критика 1954-2004), Кино Напредок 3, Скопје, 2004

²⁴ Ibid. str.280,281

²⁵ В.Величковски, Современа македонска уметност, Филозофски факултет, Скопје, 2009 (Осумдесеттите години, Континуитет и иновации)

опстојувало извесна „инертност и страв“ од просторот како феномен кој треба да се освои, сообрази и комуницира со публиката; од друга страна, со практикувањето на интернационалните елементи не се анулирала националната традиција; но се однесува и на тоа дека појавата на постмодернизмот, како во светот така и кај нас, носи извесна контрадикторност и се движи низ сомнителното поле на делување. Вклучувањето на публиката била една од „задачите“ на постмодернизмот (да се создаде дигресија на авторското присуство), во кој индивидуалните вредности „технички“, се базирале на интердисциплинарноста и трансмедијалноста, кои ја овозможувале новата „естетика“ на постмодернизмот видена преку поетиката на фрагментот и *genius loci*. Значајни реперни точки кои го официјализирале почетокот на постмодернизмот во македонската ликовна уметност биле „УСТА (мултимедијален уметнички експеримент промовиран од В.Величковски и Александар Прокопиев), ликовната група „Зеро“, литературниот „Петти круг“ и карикатуристите и стрип автори „Туш лабораторија“²⁶. Уметниците се спротиставувале на ентропискиот состав на светот преку плуралноста на материјалите и изборот на фрагментите од минатото, но од друга страна идејата за глобализацијата добивала се поголем размер.

Во Р.Македонија авангардните и неоавангардните движења, рефлексите на концептуалната уметност, сиромашната уметност, минимализмот, амбиенталната уметност, хепенингот, перформансот, инсталациите итн. не го доживеале својот процут, но сепак одредени делувања антиципираше во создавањето на новата релација автор-дело-публика. Констатирано од повеќе ликовни критичари и теоретичари на уметност (В.Величковски, З.Теодосиевски, З.Петровски, Конча Пиркоска и други) дека елементите од светските уметнички тенденции на 60-тите и 70-тите биле условно и делумно, успешно спроведени во некои инцидентни интерпретации, одредени емпириски истражувања, преку свесен процес на работа ги поместиле границите помеѓу продуктивното, рецептивното и конвенционалното дејствување (како примерот со Симон Узуновски). Регистрирале и непостоење на критички однос или жестокост на изразот кон стварноста во формата на „прашалник“. Македонските ликовни уметници од помладата и постарата генерација отворено „уметничко дело“ не го поставувале во контаминација со реалноста, а оваа „неутрална“ (ниту апокалиптична, ниту летаргична) состојба (на прифаќање и сообразување) се рефлектира и на новата рецентна „продукција“. Делумно и во условни рамки со локално значење македонските ликовни уметници антиципираат за демистификацијата на уметничкото дело, демократизацијата на уметноста и „откажувањето“ на вредносните судови како и партипација на публиката. „Новата уметничка практика“ од втората половина на 60-тите и 70-тите подразбира користење на разновидни материјали (најчесто трошни), но и вкрстување на различни постапки, како и различни медиуми (технолошки и органски) во 80-тите, што го прошируваат полето и јазикот на уметноста. Се менува односот на уметникот кон стварноста, уметничкото дело е поставено како процес во движење, без однапред одредена насока, разбрани во негацијата (отсуството), посредувани од различните современи диверзитети (парафраза на М.Манчевски, филмски режисер). Дематеријализацијата или отсуството на „уметничкиот објект“ е сукцесивен процес претпоставен, во конкретизација и

²⁶ В.Величковски, Современа македонска уметност, Филозофски факултет, Скопје, 2009(стр. 95)

визуелизација на нова целина, видена низ индивидуалната призма, „кревкоста“ на фрагментот и алегорискиот импулс. Уметничкото дело се прифаќа како отворен плот, врз кој делува одредена мисловна опсервација (парафраза на Јеша Денегри), неговата егзистенција не се согледува во автономноста на пластичниот облик, не е издвоен и независен предмет за себе, треба да ги содржи политичко-општествените прилики и социо-културната активност на околината во која се поставува (Лиотар). „Свртувајќи се кон обновата на наративните и на метафоричките пораки, повторно се “открива“ приватната и субјективната димензија на поединецот. Тоа го возобновува авторскиот “говор во прво лице“ и го открива феноменот на “индивидуалните митологии“²⁷ (Јеша Денегри, српски историчар и критичар на уметноста).

Во рефлексивната на авангардните и неоавангардните елементи најчесто македонските ликовни уметници ја земаат како „предлошка“, концептуалната основа врз која интервенираат, авторефлексивно и преку имагинарна „тафтологија“, експлицитно или имплицитно ја пренесуваат пораката. Пренесувањето на пораката (зависно од изборот на уметникот) во понудената супституција, треба да повлијае врз публиката со поголема моќ, во дообјаснувањето на статусот на уметничкиот субјект и предмет (во негово отсуство), расположението на уметникот и смислата на искористените медиуми. На меѓународен план делувањето на уметноста се спротиставува и заштитува од доминантната улога на пазарот и затоа се поставува во форма на маркетиншки трик (готови делови и простор).

Авангардните дејствувања ги преиспитувале вредносните судови на уметноста и радикално барале „жртви“, во Р.Македонија нема таков случај, а нема ни доследен и на бившите југословенски простори (иако новите тенденции се јавуваат навремено и доследно во неформалните групи и по општите одредници во светот, Т. Готовац, ОХО, Шемпас итн.).

Развојот на нашата културна клима во последната деценија од 20 век, некои елементи од авангардата, трансавангардата и неоавангардата недоследно и лажно биле аплицирани на уметничките дела од новите „инстант“ критичари, а уметноста не станува интегрален дел од животот, ниту е потреба на работниот човек (Златко Теодосиевски).

Општата одредница на концептуалната уметност, видена во хепенингот, перформансот, инсталацијата била негирање на крајниот резултат на сметка на уметничкиот процес преку кој се „надминува“ границите помеѓу уметноста и животот, преку свесен агресивен гест до духовна слобода која современиот човек ја заборавил (како инсталациите на Искра Димитрова), на ова размислување би го надоврзала и она на Илја Кабаков каде посочил две насоки по кои би се движела постмодерната: првата е ангажирана акција преку новата „структура“ (варварска или нов мит), а втората го следела „интердисциплинарниот талог“, изедначување на различните уметнички продукции во интерес на новата „територија“ на уметноста.

Македонските ликовни уметници се штитат со амнезија во уметничкото творештво од влијанијата на светските тенденции (парафраза на Конча Пиркоска), недефинирана фобија и страв од околината (стручната),

²⁷ Валентино Димитровски, од текстот Уметничкиот израз на Симон Узуновски, цитат од Јеша Денегри, во книгата на Соња Абациева, Идеја-тека, Музеј на современа уметност, Скопје, 2004

ослободување од предрасудите, недостаток на емпириско истражување во конкретен простор, константно се провлекува во нашата средина. Недостаток на творечко незадоволство кое би се рефлектирало преку алтернативните делувања (на поединци или неформални групи) кои во себе го содржат критичкиот импулс насочен кон светот и околината, моментот на неочекуваното преку свесна дезорентираност, фракталност и симулативност.

Во македонската ликовна уметност како поавангардни признаени тенденции од сите споменати теоретичари и критичари на уметност до првата половина на 60-тите се : делувањето на групата Денес 1953/54 година (синтеза на ликовните уметности со архитектурата), групите Мугри и Видист (со послаб интензитет), говорот на Мирослав Крлежа, ѕидниот мурал во старата железничка станица на Б.Лазески „НОБ во Македонија“(1956) и „објектите“ на Шијак кои подоцна ги развива во просторно- ентериерно решение.

Во деведесетите години Р. Македонија ја добива својата самостојност, но и претставува време на транзиција, се појавиле нови проблеми и релации во уметноста, се нагласувала улогата на кураторот. Елементарно оголените структури претставувале извор на сила и содржина во постмодернистичка смисла (во својот исчекор ги рушеле ефектните и физичките закони на сликата), констатирани биле „форми на контекстуална уметност низ некои уметнички и теориски постулати кои го пресипитуваат поимот на автономија на уметноста во нови услови на демократско општество...рачекор меѓу употребата на природни материјали и „медиумот на електронската слика“²⁸.

Во овој временски период во формата на уметничката инсталација што подразбира обликуван простор, уметниците кај нас го истражувале односот помеѓу естетиката и идејата и естетиката и егзистенцијата (по категориите на Н. Вилиќ), создаваат концептуален и наративен облик на простор од готови и обликувани предмети. Уметноста кон средината на 90-тите станала дневна критика на политичките настани како резултат на „инстант“ уметноста (влијанието на Сорос), но и самите критичари се наоѓаат во иста позиција како и уметноста. Никој не го наоѓал решението на проблемите иако сите уметници биле „критички насочени“, уметноста завземала „тотално“ маниристички став, во кој само цинично ја потхранувала тешкотијата на егзистенцијата во реалноста. Во тој период кураторите се наметнувале во создавањето на делата, што од една страна не било пожелно, но од друга пак новите форми би требало во себе да го носат белсгот или отпечатокот на уметникот-кураторот-директорот и критичарот во менувањето на просторниот поим (се разбира индиректно). Затоа што Кабаков вели дека новиот модел се раѓа во самиот музеј, како артикулирана идеја на авторот, таа трпи одредени технички промени во зависност од просторот и во зависност од одредени мислења. Микро-ситемите на комуникација, постмодерната ги наоѓа како заштитени, незагадени средини кои сеуште имаат моќ да прикажат поприроден, неизвештачен однос и комуникација меѓу луѓето.

Кон средината на 90-тите феномените на ликовната провиненција и вонликовните феномени, ги користат концептуалните позадини (од 70-тите) за да ги детреминираат како време и простор, уметничките интервенции и инсталации. „Ангажираната“ уметничка форма во постмодернизмот добива

²⁸ Владимир Величковски, Современа македонска уметност, Филозофски факултет, Скопје, 2009

нова смисла и значење, со тоа ја „неутрализира“ или „пренасочувала“ моќта на критиката во уметничкото дело. Начинот на кој се пренасочува критичкото подрачје во некритичко преку оваа нова „ангажираност“ на уметничката форма, различна од ангажираноста на модерната уметност, Небојша Вилиќ во својата констативна критика ја класифицирал на четири начини:

-приказната била поставена како навидум комплексна загатка, навлекувајќи го гледачот на неа, потоа оставајќи ја отворена самата констатација за реализацијата во која гледачот, критичарот и кураторот е добредојден во нејзиното „дообликување“. За пример во оваа категорија го посочува Илја Кабаков кој во своите уметнички инсталации, најчесто сликата ја заменува со врамен текст и измислени потписници, во нив ја отсликува својата културна клима. Отвореното уметничко дело го поставува како предизвик за антиципаторите, го нагласува „изменетиот однос на уметникот спрема стварноста... теретот на ангажираноста на критичкото подрачје од уметникот се префрла на слободното критичко подрачје на реципиентот“²⁹. Оваа форма на критика Вилиќ ја нарекува „псевдо-ангажирана уметност“;

-другиот начин го пронаоѓа во делото на Барабара Кругер (Barbara Kruger, американски концептуален уметник кој се занимава со црно-бела фотографија) во нејзината текстograфска и фотографска постапка, распоредени (текстови и фотографии) низ галерискиот простор, замена за ликовните компоненти, станува збор за транзиција, движејќи се кон не -критичка опсервација, која станува предмет по себе, а со тоа воопоставува нов однос со реалноста, Вилиќ ја именува како „транс-ангажирана уметност“;

-за третиот начин ја посочува Ширин Нешат (Shirin Neshat, авторка која се занимава со визуелна уметност, филм, видео и фотографија), како нелогичноста (жената во иранската култура) станува предмет на глорификација и естетизација. Симулира различен или сосема нов впечаток за содржината и ситуацијата во која живее. Во фотографската композиција невидливиот предмет, контрадикторно станува нова икона или симбол на општеството што ја негира. Овој начин на делување го нарекува „нео-ангажирана уметност“ или „некритичко естетизирано творење“;

-четвртата позиција на критичкото подрачје во некритичко кое го зафаќа уметничкото дело, Вилиќ го објаснува преку примерот на Ханс Хаке (Hans Haacke, графичар, технички цртач и сликар) кој го изработил Германскиот павиљон на 45-то Венецијанско Биенале 1993 година, во реализацијата на павиљонот бил влучен и Нам Џун Пајк (Nam June Paik). За прв пат во „обликувањето“ на германскиот павиљон учествувал и уметник со не европско потекло, гестот бил хуман и демократски, а од друга страна се екстензирале границите на германската уметност. Ханс Хаке „коментирајќи го институционализирањето на уметноста и културата како/преку државни проекти тој и самиот станува институционализиран... критичкото подрачје станува некритичко со анулирање на сопствената критичност,“³⁰ ова делување го нарекува „пост-ангажирана уметност“.

Просторот на критичката мисла во почетоките на постмодернизмот се „стеснувал“ и „неутрализиран“ за сметка на интерпретацијата, бидејќи улогата

²⁹ Небојша Вилиќ, од текстот Констативна критика („ангажираноста“ на уметноста во деведесеттите), во книгата на Станко Павлески, Книга над кориците (Моја антологија, македонска уметност и критика 1954-2004), Кино Напредок 3, Скопје, 2004

³⁰ Ibid. str. 152

на уметноста се одредила како апостериорна категорија. Подоцна во новите облици на просторно обликување/разобличување, откривање или „пластично“ демистифицирање на просторот (затворен „галериски“) критиката ќе претставува составен дел од мозаичната структура. Со тоа се менува положбата, и нејзиниот карактер, објаснувањето не доаѓа по нешто, туку е вградена или ако сакате, „срасната“ со интерпретацијата. Таа се појавува како „нешто друго“, дообјаснување вградено во овие облици на уметничка инсталација или објаснување кое дава различен впечаток на целината (како теоретско така и физичкото присуство на одредени критичари). Се потврдува улогата и карактерот на критиката и уметноста во постмодернизмот во Р. Македонија како апостериорна неопходност во толкувањето на новите однесувања и експозиционирања на уметничкиот предмет и простор. Кога се говори за слобода во творештвото, мора да се нагласи улогата на новите појави уште пред 80-те години. Бидејќи слободата на делување на уметноста и уметникот, но и интензитетот на самата мотивација/креација за неа после 2003 година полека згаснува(освен во ретки примери). Со настапот на новиот милениум ликовните уметници во Р.Македонија се соочуваат со теми на идентитетот кој е спротивен од глобалистичките политики во светот. Впрочем тоа беа нарушените меѓуетнички односи кои кулминираа во војна 2001 година (со поблаг интензитет за разлика од останатите бивши југословенски републики). Иако во текот на модерната уметност разликите и спротивностите се „изедначувале“ во еден модел, форма и простор во светот и кај нас, сепак во постмодерната (особено во почетокот на 21 век) јасно се искажала нивната спротиставеност, особено етничка, која веќе подолго време веројатно, тлеела. Затоа западниот општествен модел во почетоките на постмодерната уметност (евро-американскиот) се поставил во форма на толеранција која денес во крајот на 2015/2016, очигледно тешко функционира. За жал разликите и спротивностите никогаш не можат да бидат надминати се додека политиката го има „тронот на светот“, она што потенцијално, може да претставува спас е „ослободената“ уметност (креативно творештво) и нејзините појавувања како посредници, преку кој се наминуваат одредени граници и преку кои ќе се истражува културниот степен на развој во рамките на едно општество. Денес може со сигурност да се тврди дека уметноста не ја промени стварноста туку се случи сосем обратно. Имакотот на уметноста и човекот како поединец, е за жал донекаде поразителен и немотивирачки.

Постмодерната состојба во македонската ликовна уметност во 80-те години, В.Величковски ја констатира како „нов геометризам, волја за примарни форми, неутрален ракопис и дисциплинирана постапка која речиси ги елиминира јазичните и експресивни белези...нова материјалност, свртување кон основната градба на делото, неговата автореференцијалност, самодоволност. Ликовните уметници одбираат „аналитички (пост) структуралистички приод...разрешен во интерес на второто, но недоследно методолошки спроведено...корените на новата македонска материјалност се засноваат на беспредметните обликувања од модерната уметност (60-те години), од кои ги земаат, априори, структурите за градење и рушење на новата номадска објективност“³¹. Вооедно изборот на концептуалните и минималните структури им ја гарантирал формалната

³¹ Владимир Величковски, Геометризмот и современата македонска уметност, Ликовен есеј, Епоха А.Д., Скопје, 1997

цврстина на уметничките дела, уметниците не ги следеле општите одредници од светските тенденции туку интерпретирале своевидна варијанта, во која има отсуство на критички однос со стварноста.

Кога ја одбрав оваа тема малку покомплексна и не доволно јасна во поглед на нашата култура (постои и одредена дилема за обликот на инсталацијата и во светската уметност), го имав во предвид поднебјето во кое живееме, а тоа е крстопатот на мешање на различните култури низ вековите. Тешко е да се одреди радикална класификација на новите настани, инсталации во поглед на светските уметнички тенденции и разбирања особено, по 2000 година (во осамени примери за кои сеуште нема доволно фактографски податоци, не постои некаква документација по музеите, или едноставно постоечката верификација е пренасочена во „бездна“, како резултат на едно политичко време). Делувањето на оваа форма како просторно обликување до крај или трансформација на целината е отежнето од повеќе фактори. Едниот е економски, денес се наоѓаме во тотално не завидна ситуација во тој поглед, што е важен за развојот на оваа форма, а другиот фактор или аспект произлегува од „неодлучноста“ на уметниците да одат докрај со избор на едно нешто, а потоа да го декомпонираат, рекомпонираат и стават во нова целина, но и неспремноста на одредени институции кураторски да ги водат овие потенцијални „проекти“. Дури и оние ликовни уметници кај кои делата се оценети како краен редукционизам, тешко се откажувале од изборот на едно нешто (простор или предмет). Мојот магистерски труд се темели на пишани и фактографски извори, во поголем дел ретроспективно, а во помал дел кон рецентната состојба (во нашата земја) кон обликот на инсталацијата во општи рамки, поголемиот дел од каталозите, фотографиите, слајдовите (кои и не постојат повеќе), видео снимки од 2000 година па наваму, се соочив со отсуство на достапен материјал по музеите и галериите за „предметот“ кој го истражував, таа „празнина“ не можеше да ја пополни целокупната или барем делумната „слика“ за ликовната критика и новиот „жанр“ во еден развоен период од 2001 до 2012 како што гласи и насловот на оваа магистерска.

29

Влегувањето во одреден простор и негово привремено менување е резултат на масовната потрошувачка, која свесно се демистифицира преку гестот на „поширувањето“ на ликовните медиуми кај нас и отстапка од класичната форма во светската уметност, просторот претставува автономен елемент кој се обликува (Пикасо), со нагласен номадски карактер во комуницирањето со стварноста. Воедно трансформирајќи го критички го олеснуваат од пропишаните минати, сегашни и идни норми. Ја потенцираат релативноста на настаните, задржувајќи ги контрадикторно во времето што поминува, но и „прочистувајќи“ го просторот од непотребните утврдености и лажни легитимитети. Уметноста на тој начин станува симулација на одредена форма, настан, идеја низ избраните медиуми и продукции, која привремено ги изедначува, нагласува, доближува, анулира разликите од било каков тип.

„Идеалистичката“ варијанта на постмодернизмот би требало да звучи вака „вредностите на личната слобода, приватноста, хуморот, етичка независност, култура на различности, стануваа култура на постмодерната која истовремено е материјалистичка и психичка, порнографска и аскетска, стара и нова, потрошувачка и екологистичка. Личните слободи на уживање се побитни од

класните интереси или колективните планови³², се до настапот на новиот милениум, а потоа повторно излегуваат низа социјални проблеми и политички тоталитарности особено во микро-средините, малите земји, во кои горенаведените работи „случајно“ се заменува со состојба на молк, прифаќање и бездна која се одрази и на интензитетот на уметничкото творештво, по дифолт. А како „посветла“ страна на постмодернизмот или карактеристиките со кои тој ќе се служи се однесува на „поништувајќи ги спротивностите меѓу сериозното и несериозното, комичното и возвишеното, свеченото и обичното, што е еден идеолошко-политички и религиски атеизам“³³.

Трансформацијата на ликовната уметност и нејзините дисциплини мораа да се преклопат со различните елементи и медиуми на темпоралните уметнички продукции (видео, филм, театар, па и виртуелните и дигитализирани простори, интернет итн.) во новата ера за да бидат попристапни и поразбирливи барем визуелно за пошироката публика. Во тоа преклопување или некој вид на „комплементарност“ :

материјалот стануваше = медиум = порака = информација = примател кој би требало да реагира = комуникација.

Интенционална просторно-временска дисхармонија се создава околу и во исполнувањето на „структурата“ во новите уметнички форми (на инсталациите) кои се поставени докрај соголено, разоткриено и „сиромашно“ (или екстремно и налудничаво „декоративно“, САД), тие во себе содржат голем потенцијал на комуникација која се однесува на провокацијата на публиката (би требало да следи барем прашањето, зошто ѓубрето е поставено едно до друго со некој fino изработен елемент од целината, по примерот на Кабаков?). Целта на ваквиот вид на обликување е да се започне одредена дискусија, која во крајна линија и немора да биде поврзана со излагањето. Уметничкото творештво (чинот) се користи како изговор за колективната „игра“ (како инсталациите на архитектот Симон Узуновски).

Во постмодерната ера се губи присуството на изворот (децентрализација) или Деридовата теорија за деконструкција, која ги користи нелинеарните динамични системи, толкувани преку теоријата на хаосот (или методот на итерација). Повторувањето/раскршувањето на некој облик или збор ја создава акумулацијата на хаосот. Секој елемент и секој збор ставен во нов контекст, дава различно значење на целината. Преку овој метод на итерација се губеле сите минати значења, а новите не се конституираат, туку се секогаш спремни за трансформацијата. Нивното конституирање по оваа теорија би требало да претставува контаминација на просторот низ кој се движиме. Затоа новите „уметнички дела“ се искажуваат паралелно, низ двојственоста на присуството и отсуството, редот и хаосот, материјализацијата и дематеријализацијата низ кои делото добива нетраен, номадски и ефемерен карактер, а и нова можност за деконструкција и значење во иднината, тие докрај никогаш не ја губат врската со основниот првобитен концепт или предмет.

Постмодерна парадигма се движи помеѓу границите на марксистичката теорија или концептот на заедницата и капиталистичкиот индивидуализам на самореферентност, во ова вкрстување, критички и контрадикторно ги оживува и

³² Љубен Пауновски, од текстот Постмодерната и македонската уметност, во книгата на Владимир Величковски, Нови појави во македонската уметност, центар за визуелни уметности, Скопје, Селектор, 2006

³³ Ibid. str. 123

ја оневозможува нивната егзистенција, но и создава место за себе („еко,, синдромот, Н.Вилиќ), го заменува функционирањето на релацијата јавно/приватно, општествено/индивидуално и оспорува секаква активност или акција од модерната уметност. Постојаните општествени промени кои создаваат конфликтни услови ги согледува преку филтерот на контекстуализацијата (онаму каде што престојува некое време, „уметничкото дело“) во причината и последицата од нив.

„Своевидно тоа бил повикот на Габлик (Suzi Gablik, историчарка на уметност и ликовен критичар) за „рамнотежа“ помеѓу желбата за индивидуалната слобода и барањето на општеството.“³⁴

Во почетокот на 80-тите ликовната критика како во светот така и во Р.Македонија се однесува на констатирањето на новите состојби, која не подразбира „оштрина“ во нивното толкување туку само начин на нивно следење, во кој делумно, се губи дистанцата кон „уметничкото дело“ (В.Величковски), критиката се сообразува со ново настанатата состојба на уметничките дела, а со тоа повторно ја менува својата улога, но не и функцијата. Новите состојби во уметноста претставуваат акумулација на различностите, идеите и можностите, уметниците критичкото подрачје во постмодерната го „неутрализираат“, а критичката мисла е се поумерена (Н.Вилиќ).

„Неможноста да се надминат “јазичните“ предпоставки на уметничкото дело, дури и во неговата неауратска структурирација, истото го сведува на “исказен“ артефакт, на јазичен образец. Делото е ламент, проекција, доживување, фигура, концепт, наративна акумулација, контекстуален амбиент, ретроспективна и проспективна опсервација...“³⁵

Пробиениот сид на просторот и времето, наводно дозволува да се живее по принципот на локално и глобално, или нивното вкрстување ќе резултира по примерот на Олива во „глокалната“ варијанта или тоа ќе биде варијанта на личен епилог (Х.Белтинг, германски историчар на уметност). Акумулацијата и антиципацијата во просторно-временската варијанта на оваа нова форма (инсталацијата) значи привремена свесна реституција (простор во кој што сме се наоѓале пред да влеземе во неа) и простор кој е сосема различен од претходниот („влегување и излегување“ од него), тоа подразбира психофизичко ослободување од различните репресии (политички, културни, социјални, но и индивидуални) кои владеат во стварноста. Артикулацијата на идејата сепак се исполнува како реалност (физичка и виртуелна), доколку уметникот има неограничена слобода на творење и парични средства.

³⁴ Небојша Вилиќ, од текстот Констативна критика, цитат од Сузи Габлик, во книгата на Станко Павлески, Книга над кориците (Моја антологија, македонската уметност и критика 1954-2004), Кино Напредок 3, Скопје, 2004 (текстот на Вилиќ, констативна критика)

³⁵ Валентино Димитровски, од текстот Уметничкиот израз на Симон Узуновски, во книгата на Соња Абациева, идеја-тека, Музеј на современа уметност, Скопје, 2004

Модерната имала свои означености во кои царувал синтетичкиот модел. Во оваа синтеза на уметностите слеани биле : тезата и антитезата, трајниот(природата) и општествениот(историскиот) простор, природните и индустриски материјали, високата и ниската уметност, предметот и просторот, старите и новите техники, ентериерот и екстериерот, пазарните нивоа, се напуштаат историските стилови и жанр-мотивот, а класичната форма се толкува низ принципот на транспозиција и инверзија. Интердисциплинарното вкрстување на уметноста, како трака, процес се движела само напред и длабочината на сликата ја заменила со естетскиот чин како делување во конкретен простор од оваа страна на реалноста (Ервин Панофски, Ернст Касирер), неуморно се создавал неевклидовскиот простор и нејасниот интересубјективен кодекс. Во светските тенденции уметничкото дело се прочистувало од секаква алегорија и мистика.

Во Европската уметност критички и идеолошки се демистифицирал антрополошкиот мит (природниот и општествениот), како избор на гестови, методи и материјал, го земаат просторот и физичкото присуство на уметникот како материјал на кој се работи, претставниците на арте повера, естетското искуство и чин подразбирал дискурзивна акција и рационалана трансформација, а во Американската уметност просторот бил неограничен (феномен, непосредно делување и импровизација), а предметот се трансформирал некритички и тавтолошки преку ефемерната акција од оваа страна на реалноста, од 50-тите па натаму, се израмнува ликот-објектот-информацијата во рекламна форма. Се делува со ладно и рамнодушно присуство. Методот на мултиплицирање, најдобро го отсликувал образецот на стандардизираниот живот, гест да се уништи приватноста на сметка на потребите на масовната култура.

По Втората светска војна уметничкото делување, излегува надвор од музеите (50-тите и 60-тите преку перформанси, хепенинзи, ленд арт, боди –арт, инсталации и итн.) уметноста не била повеќе музејски антиквитет, ниту „модел“ на граѓанското општество. Вкрстува елементи од темпоралните уметности, „сцената“, Роберт Вилсон (Robert Wilson американски театарски режисер, кореограф, перформер, сликар, скулптор, видео уметник и дизајнер на осветлувањето).

Констатирано е дека современите македонски ликовни уметници уште во почетокот на 60-те години од 20 век се сообразуваат и се во чекор со тековите на светската уметност („редуцирање и апстрахирање на формата“³⁶), а подоцна во 80-тите години со постмодернистичкото изразување и обликување на стварноста. Аналогно на тоа постмодернизмот кај нас и воопшто на југословенскиот простор делумно, во неговите почетоци се манифестира преку геометрискиот приод или форма на повисока егзистенција. Почетокот на постмодернизмот како во светот така и кај нас е означен со вкрстување на рационалното и ирационалното, универзалното и локалното, времето и

³⁶ Владимир Величковски, Геометризмот и современата македонска уметност, Ликовен есеј, Епоха А.Д., Скопје, 1997

просторот, архетипското со фантастичното, користење на различни јазици, стилови и приоди во едно исто конкретно анти/формалистичко решение. Конкретно е бидејќи неговата величина се заснова на математички пресметки кои најчесто имаат геометриски облик како во внатрешната конструкција така и на видливата надворешна површина. Друг постмодерен елемент воопшто во деконструктивното обликување е веродостојно прикажување на духот и на материјата во виртуелно тактилен фрагмент кој не е премногу блиску, но, е достапен за истражување.

Македонските современи уметници или оние повеќе виртуозни од најмладата до најстарата генерација, во постмодернизмот се надоврзуваат со историскиот концептуализам и геометризам и на свој начин го толкуваат минимализмот. Вкрстувајќи ги со изворноста и традицијата („нашата современа култура произлегува од византискиот цивилизациски простор, како и од македонската народна традиција“³⁷). Но влијанијата на уметничките концепти од различните светски тенденции во македонската ликовна уметност, никогаш не се остварувале, до крај. Констатирано е дека во нивното толкување опстојува извесен анахронизам, кој не е надминат и денес, во нашата визуелната уметност.

Настапот на 80-тите години од 20 век преку визуелната уметност се обидува да воспостави нова врска помеѓу уметничкото дело, општеството и животот. Се менува улогата на музејот, станал мултифункционален простор. Дел од инсталациите сакале да бидат повторно „антиквитети“, на ова место, можеле да траат подолго, отколку на отворено. Синтезата на двете различни толкувања на природата, ја овозможил Кристо Јавашев (Christo Javacheff, има бугарско потекло, скулптор и интервенции во простор), направил вкрстување на американскиот и европскиот простор, еден од првите уметници кои придонесуваат многу за третманот на инсталациониот сублимат. Истражувањето кое го спровел преку поставување на инсталација, Даниел Бирен (француски концептуалист, Daniel Buren, работи site-specific installation, интегрира креирана површина со архитектонскиот простор како автономен патоказ или work of art) во 1984, изборот на Местото или Контекстот во кој се поставува: во музеј толкуван како затворен уметнички простор и на улица, толкуван како отворен не-уметнички простор, судбината на „уметничкото дело“ во постмодернизмот била условена со контекстот, во кој се поставува. Во 90-тите виртуелниот и физичкиот простор се изедначува, а се изедначуваат и методите на делување (Европа и Америка).

„Естетското искуство“ се трансформирало на милјон атоми кои функционираат во една нејасна целина, а уметничкиот чин се иронизирал, синтезата на уметноста не претставувала естетски туку етички факт. Во Европа 70-тите во одредување на тековите на уметноста било невозможно да се избере само една од понудените опции „апстракција-експеримент-прогрес; фигурација-репресија-регрес“³⁸. Затоа се вкрстуваат овие два пристапа, дозволуваат крајно поместен агол на секое уметничко искуство, „неоманиризам“ (влијанието на историскиот маниризам од 16 век, Арган и А.Б.Олива) преку кој се пополнил и недостатокот на историската аванагарда, кој подоцна западнал во криза.

³⁷ Владимир Величковски, Геометризмот и современата македонска уметност, Ликовен есеј, Епоха А.Д., Скопје, 1997

³⁸ Akile Bonito Oliva, Karlo Dulio Argan, III, Moderna umetnost 1770-1970-2000, Clio 2006

Владимир Величковски во одредени индивидуални појави, констатира во текот на 80-те години од 20 век во Р. Македонија постојат две струења, а тоа е „нова геометрија“ и „нова материјалност“ која се спротиставува на тенденцијата на „новата слика“.

Постмодернизмот во Р. Македонија делумно е означен со геометриското обликување(со изложбите од 1986/87/90 во Скопје и низ градовите на бившите Југословенски земји), кое подоцна добива нова суштина, целина и нов распоред во просторот на сликата, а и надвор од неа, во конкретен простор. Поврзување пред се на сликарството и скулптурата со архитектонските елементи и конструкции. Ликовните уметници во своите излагања користат интердисциплинарен и мултимедијален пристап. Користење и вметнување на препознатливи фрагменти во конкретно обликувана и ново распоредена целина. Во Р.Македонија во 80-тите постојат паралелни струења: геометриски, кој не се утописки; и лирски кои сакаат да ги ублажат оштрите рабови на експресионистички начин, конструкции кои имаат отворена структура, без нијансирања и сурово употребен материјал. Во овие нови делувања земена била во предвид интеррелацијата на објектите со просторот во кој се поставувале.

Во модерната уметност ја земале за пример класичната геометрија, но геометриската форма ја граделе во нов индустриски материјал, на тој начин добивала различна структурна можност. На ниво на структура се градел и нејзиниот распоред, по принципот на транспозиција на формите во просторот. Во постмодернизмот и едниот и другиот начин добиваат нова суштина, значење и нова објективна „интегралност“ искажана преку одреден медиум, различно сватени како фрагмент и целина, зависно од географското место од кое потекнуваат или на кое се среќаваат.

34

Иако во збиениот развој и тек на македонската модерна уметност, делумно, се надминуваат противречностите и се создавале „трајни типологии“, сепак традицијата (во втората половина на 90-тите се толкува со извесни изворни контрадикторности во однос на медитеранската „предлошка“, Валентино Димитровски од текстот Функционалноста на „медитеранската парадигма“ во книгата на Станко Павлески, Книга над Кориците Моја антологија, македонска уметност и критика 1954- 2004, кино Напредок 3, Скопје, 2004) останала значаен фактор во обликувањето на реалноста. Аналогно на тоа и самиот настап на постмодерната кај нас не е со толкав интензитет во нагласувањето на различностите и спротивностите. Може да се каже дека обликот на некои форми на уметничките инсталации, кои се во релација со просторното обликување, се повеќе во континуитет со модерната форма и нејзин умерен и само условно „отворен“ дисконтинуитет во просторот. Нивниот интензитет со текот на времето се повеќе се губи, барем на територијата на Р.Македонија, иако во средината на 80-те ја добиваат својата примордијална форма (во извесна смисла се создава клима за нивна понатамошна разработка).

Синтезата на ликовните елементи и дисциплини со другите продукции, создавала нови јазични ситеми, кои одговарале на семиотиката, но македонските ликовни уметници во праксата, паралелно ги користеле традиционалните техники и класичните медиуми. Македонската современа ликовна уметност иако се развивала со одредено задоцнување во споредба со југословенската

културна клима, не претставувала радикална и оштра критика на општеството во прикажувањето на било каква концептуализирана и контекстуализирана структура или постоела (и се уште постои) „подредена“ и умерена авангарда. Во 80-те години, а и нешто порано, нашиот менталитет се приврзувал за институциите и за жал не се создавал простор за толкување и прифаќање на новите тенденции, но истотака се “конзервирала”³⁹ и уметничката практика, а денес оваа двојна улога е (конечно оправдана) потенцирана, докажана и реализирана на дело. Потребата од „оштриот и раб“ како во уметничките дела така и во критиката се нагласува, и претставува релевантен фактор кој би можел, како недостаток да се користи во градењето на постмодерниот принцип во сегашноста. Во македонската современа уметност можеби отсекогаш, постоела желбата за „надминување“ на границите на животот и уметноста, поради тешката и мачна историја на македонскиот народ кој се одржувал преку уметничките форми, но и карактеристиката на нашиот менталитет се наоѓа во „типот на синдикалец“.

Крајот на класичната и модерната уметност (односно на догматското во нив) и почетокот на постмодернизмот (на играта и иронијата со истото) бил означен со перформансот „Егзекуција на догматското во критиката и уметноста“ чии креатори биле Владимир Величковски и Слободан Фировски во 1984 година во склоп на манифестацијата „Новите тенденции во македонската ликовна уметност во последната деценија“, Дом на маладите-Скопје. Меѓу другото постоел транспарент со текст : „Критичарот беше многу порано отепан“⁴⁰.

Ако во текот на модерната уметност е создаден неевклидовски простор, тогаш во постмодерната во некои облици, форми на уметничка инсталација(во „проширувањето“ или „отстапката“ на медиумот на скулптурата и сликарството) се навраќаат на неоевклидовски простор во кој ние се движиме, за да прикажат свежо и живо сеќавање на некоја историја или значењето на некој монумент кој може тактилно и конкретно да се доживее.

Илја Кабаков потенцира дека за „тоталното“ доживување, потребна е концептуална конструкција (која го обликува потсвесното) со оптимална величина која е доволно блиску-далеку за гледачот или антиципаторот (треба да му овозможи слободно движење низ неа, но со одредени ивици, рабови кои го прекинуваат движењето на публиката). Најчесто тоа е затворена „кутија“-простор или може да биде и „тотално“ отворена кутија, а третата варијанта на „тоталното“ доживување претставува надворешен простор кој е „тотално“ различен од внатрешниот „ентериер“ во една иста конструкција.

Елементите од ликовната уметност и темпоралните уметности во текот на 20 век се вкрстуваат и дозволуваат присуство на несликарски и нескулпторски материјали како и учество на неуметнички личности, особено по 70-те години, овозможувајќи нов вид на комуникација со уметничкиот предмет, уметникот, публиката и разбирањето на одреден амбиент. Ваквите експериментални состојби во уметноста, но и со развојот на другите науки (физика, кибернетика, програмирана уметност итн.) се проширува полето на времето и просторот,

³⁹ Термин кој го употребува историчарот на уметност Златко Теодосиевски од текстот Да се игра играта...?!? во книгата на Станко Павлески, Книга над кориците, Моја антологија-македонска уметност и критика 1954-2004, Кино Напредок, Скопје, 2004

⁴⁰ Владимир Величковски, Ликовен меѓупростор, Млад Борец, Скопје, 1986

временскиот фактор станува простор со кој и на кој се работи. Во исполнувањето на „уметничките дела“ од модерната, пропорциите оделе до научно фантастични висини, искажани во објективните и субјективните екстензии, простори кои се засноваат на логсот и на принципите на математиката, алгебрата, геометријата. Констатирано било дека без разлика дали станува збор за апстракција (иако таа не подразбира простор) или фигурација во ликовната уметност решавањето на просторот е главна и примарна компонента на која се размислува особено по Втората светска војна. Просторна перспектива како сугерирана перспектива, простор како боја, површина, светлина, материјал, простор кој ја дозволува и гради новата реалност, симетријата и пропорцијата од минатите епохи, се трансформираат во асиметрија. Новата структура и обликот во едно исто решение, имаат како биолошка, така и психолошка природа. За модерната уметност релевантен бил односот помеѓу целината и деловите, односно континуируваниот развојен и објективен ритам.

Континуалниот развој на формата во просторот, станува дисконтинуален во времето на постмодернизмот, прифаќањето на различности (спротивен на проектот и идејата), а поврзувањето со минатото го наоѓа континуирано и консеквентно во „вистинската“ (убавината се заменува со вистината, естетското искуство со реалноста на животот) онтолошката суштина на работите. Бидејќи во целиот 20 век настанува „тотално“ преплетување или надополнување на науката и уметноста, во постмодернизмот двете имаат свој систем на делување, постмодерната анти/форма подразбира плуралност и вкрстување на медиуми, „стилови“, постапки, продукции „вдомени“ во конструкцијата на малиот наратив, искажан преку системот на семиотиката (интертекстуалноста), кој се чита на ниво на фрагмент.

Во 80-тите години А.Б.Олива делувањето на уметноста го толкува како активна осцилација помеѓу две крајности, поларизации, каде нема место за егзалтација и апологетски тон, а „естетското искуство“ се повеќе поприма концептуална вредност. Постмодернизмот е антиципиран со концептуалните означувања и минималните структури кои се користат на различен начин од модерната односно, како основи кои го посредуваат пуристичкиот израз и естетиката на хаосот (И.Кабаков). Изедначувањето и испреплетувањето на уметничките медиуми со електронскиот метод, Олива го објаснува преку принципот на „контаминацијата“ или „contaminazione“.⁴¹ Стилскиот еклектицизам и номадското однесување на уметничкото дело, го гледал преку цитирање на историската меморија, без поистоветување, како и неправеење разлика на апстракција-фигурација. Авторот во своето делување преку избор на методи требал да го вклучи и „идентитетот кој одговарал на „genus loci“ карактеристичен за неговата култура“⁴², прифатен со неносталгичен гест, „сликарските стилови се повторуваат како object trouve (најден предмет) се поместуваат од своите семантички поаѓалишта и не користат метафора како средство. „Тие стануваат ready-made предмети, сомелени во самата обработка на делото, низ која се прочистува нивната посебност“⁴³.

⁴¹ Akile Bonito Oliva, Karlo Duldig Argan, III, Moderna umetnost 1770-1970-2000, Clio 2006(ја објаснува моќта на акумулирањето на одредени карактеристики, кои во минатото не биле својствени за визуелните медиуми)

⁴² Ibid. str. 29

⁴³ Ibid. str. 32

Визуелните „обликувања“ во постмодерната преку „механизмот на различните дијалекти“ (формата на мозаик или фрагментиран аутистичен „паноптикум“) на Кабаков, објективно функционираат на глобален и индивидуален начин. Контекстот во кој се поставуваат уметничките инсталации претставува „плот“ (како и самото „уметничко дело“), „сликарско платно“, на кој се потенцираат културните, политичките, социјалните околности и карактеристики. Нивното појавување секој пат различно се дефинира, не задржувајќи ја една структура на едно место и процес кој се враќа наназад и кој е флексибилен зависно од плотот на кој се остварува средбата или растојанието. Новиот медиум како просторно обликување во декомпонираниот конструкција на мултиаголниот, мултизначенски простор може, тактилно и имагинативно, да се доживее како настан во мирување или отворена контемплативна состојба (низ индивидуалната призма се согледува минатото) во која антиципираме и ние. Разбирањето на новиот простор (кој се анулира со времето) е последица од модерната уметност, на универзализмот и формулата за синтеза на сите уметности, културни и историски различности во сеопшт природнонаучен „тотален“ – обединет облик. Визуелниот впечаток се создава не само преку сетилото за вид туку и преку сите други сетила како и со разумот и имагинацијата (потребно е да се создаде една неизвесна ситуација за публиката, која е привремено „утописка“, Кабаков). Хетерогениот состав во постмодернизмот е нагласен, бидејќи ја иницира интригантноста на нашата егзистенција и го поттикнува нашиот истражувачки дух. Од неевклидовска геометрија повторно се инсистира на неоевклидовски простор кој се доживува и со разумот и сетилата, но во формите на дисконтинуитет, кои се проследени со структури на пастиж, кои имплицитно и критички го содржат импулсот на „класичната“ и модерната уметност. Во новото „пластично“ доживување на неоевклидовскиот простор се користи принципот на синестезија и нарација. Постмодерните „обликувања“ не ја подразбирале дихотомијата, бинарните опозиции, туку анархичното дополнување на целината, аутистичното однесување на „предметите“, дијалектичкиот однос помеѓу различните уметнички јазици и техничките средства, како и флексибилноста на поместувањето на аголот. Изборот на методите и гестовите бил иницијален фактор на обликуваниот простор (западна Европа) „методот го искажува креативниот исчекор кој е кадар не само на делото да му препише формална цврстина, туку и да го сугерира начинот и аголот на гледање/набљудување“⁴⁴. Користење на фетишот низ создаен акумулативен и симулакрумски процес, кој претставува дискурзивен катализатор на општеството, без можност за „искупување“. Постмодерното делување оспорува секаква вредност на проект и експеримент, се сведува на културно номадско насочување.

Симетричниот облик на храмовите (геометрски облик кој е конкретен), се перцепира како нешто свето, чисто и убаво, како возвишена форма („затворена“ контемплативна тишина). Токму таа состојба, тој статус го претставува делот што и недостасува на уметничката инсталација како млада форма во развој. Затоа „новиот“ медиум (инсталационата уметност) со конструирана оптимална величина, преку артифициелната и природната ритуалност го прикажува ритамот на „профаната околина“ во нејзината несовершеност, во самиот храм на

⁴⁴ Ibid. str. 34

уметноста, музејот (како нешто различно, како чуден настан, нов распоред на целината), кој поприма метафизичка суштина(со супстанциите од реалноста) или ја нагласува ирационалната компонента која е базирана на јасен концепт.

Влијанијата од светските уметнички тенденции во Р.Македонија, никогаш не се исполнувале до крај, констатирано е дека секогаш се формирале во своевидна варијанта.

Уметничките инсталации кај нас (но не во потполна варијанта) имаат влијание од историскиот концептуализам (од европскиот простор), дадаизмот и неоодадаизмот, но големо влијание извршила и уметноста на арте-повера, ленд-артот, амбиенталната уметност и видео-артот. Аналогно на тоа „поврзувањето на претставата (сликата) со писмото (летричките знаци), во македонската ликовна уметност е во тесна релација со ретките прото-појави на своевидниот концептуализам...(поврзување на идеограмите со сликарската претстава)⁴⁵, на овој начин функционираат и некои од делата на Симон Шемов, Симон Узуновски, Танас Луловски, Жанета Вангели, Станко Павлески, Антони Мазневски, Томе Ациевски, Оливер Мусовиќ и други.

Во 21 век големите нарации повеќе не постојат, а естетичката теорија се расплинува на помали феноменологии, затоа формата на уметничката инсталација, инсталирајќи се во одреден простор би требало да претставува како културен водач на супституираното значење и сваќање на истиот.

Во модерната уметност се создавало огромно растојание во односот поединец - општество, уметник –галерија (иако сите тие соработуваат наводно), а постмодерната создава услови за нивна повторна „средба“на различности и спротивности (но без познати сврзници и склопки кои би ја држеле таа конструкција) во која се нагласува се поголемото растојание меѓу нив (иако континентите се повеќе географски се доближуваат). Преку препознатливи предмети и објекти (кои психо-сетилно го воведуваат гледачот) сега компонирани во нова, непозната, целина или нов „социјален простор“. Се потенцира особеноста на материјалот или медиумот, природен или индустриски кој го проширува значењето на одредени поими и делувањето во просторот и времето. Уметникот од модерната уметност не бил заинтересиран за митолошката база на уметничкото дело, туку го земал фетишот за свесно да го демистифицира, и да му додаде нова логична содржина.

Во постмодерното обликување се зема во предвид митолошката база (видена низ индивидуалната призма) која е сугерирана како примерот во уметничките инсталации на Илја Кабаков, односно со елементот на светлината, која во современата ера станува модифициран и самостоен предмет, но сега конкретно поставена, пресметана во нејзиниот опсег, местото и густината на дамката, ефективно влијае на целосното доживување на делото. Таа била одредена и калкулирана, но никако нејасна база на делување. Со самото влегување во музеј или во некој друг религиозен објект, овој нов медиум иако „алтернативен“, го ублажува принципот на возвишено, а потоа го алтернира во своја корист. Ново создадената „ритуалност“во инсталацијата, настапува „хумано“ и со „етички гест“, бидејќи ни го воочува непријатниот хоризонт, „контаминацијата“на

⁴⁵ Соња Абациева, од текстот *Arahnology& Niphology*, Кус приказ на македонскиот ликовен текстопис, во книгата на Станко Павлески, Книга над кориците (Моја антологија, македонска уметност и критика 1954-2004), Кино Напредок 3, Скопје, 2004

секојдневната реалност или „траги-комичната“ последицата од неа, без можност за искупување. Симултивното „оживување“ и „ревитализација“ на музејскиот простор и делата во него како и специфичната егзистенција на „артифициелната целина“, се потенцираат и анулираат со времето. Кога Кабаков конструирал артифициелна околина, тој индиректно ги вовлекувал и уметничките дела, антиквитетите (како артефакти, инсталацијата Црвениот вагон) од околниот простор во инсталациите, со што ги прави да бидат активни фактори на просторното обликување, а воедно и ја оживувал нивната улога во целината. Го суституируирал значењето на универзалното со локалното, како и приватниот со јавниот простор и обратно.

Во постмодерната уметност секој уметник има на располагање готова мизансцена во која може да игра и да го постави планетарното сценарио, егзактно и одредено да ги постави елементите и објектите во своето „уметничко дело“ по сопствен избор (Олива), доколку има недостаток на тоа место и тој се предвидува однапред, да биде вклучен во целата композиција, (повторно како примерот со инсталациите на Илја Кабаков), по принципот блиску-далеку и топло-ладно, со присвојување на затекнатите состојби и предмети, опкружувачкиот простор станува активен фактор во обликувањето, во директен контакт со гледачот. Една од причините зошто во модерната се губи патосот под нозете, е дека таа во себе вклучува неуметнички средства и личности од една страна тоа и ја продлабочува фантазијата и ја овозможува повеќеслојноста на структурата, но од друга како што реков погоре го губи сопствениот плот на контемплација (затворен систем и аура), тој се отвара кон сомнителното, релативното, и не „интригантно“ поле на масовната култура, не се движи во своите рамки, а во втората половина на 90-тите ладната трансавангарда го регулира или определува односот и насоката на уметничкото дело во склоп на своите рамки. Затоа и Олива ќе напише дека противречноста е веќе вградена во дејствувањето и егзистенцијата на постмодерниот човек.

За настапот на постмодернизмот во Р.Македонија ќе биде значајна и улогата на Венецијанското Биенале од 1986 година. Во 80-тите години во Македонија : постои „толеранција и индивидуализирани вредности... обновен дијалогот со минатото... поинаков однос кон носталгијата, секавањето и сентиментот ...дела кои творечки се засноваат на „регионалните“ специфичности и „етничките“ особености“⁴⁶. Но опшината и интензитетот на „антиестетскиот“ фактографски посредник од 2003 па наваму, се сретнува во ретки и осамени примери кои имаат се послаб интензитет, како носители на рсфсрентни точки од индивидуалното минато, но и во реализацијата на идејата. Како влијание од модерната уметност се користи заедничкиот јазик (колективниот) и индивидуален избор (постмодерната). „Враќањето на изворите на тој начин овозможува преку „своето“ и „локалното“ да се достигне општото и универзалното, како услов за потврдување на идентитетот и опстојување во времето“⁴⁷. Констатирано е дека настанува паралелно мешање на клишеата на новото и старото и денес, но и дека постмодерните форми егзистираат од маргинална позиција. Доброволно го прифаќаат музејскиот статус, бидејќи и просторот на делување им е занчително стеснет, а се однесува и на менталитетот на нашето поднебје, кој просторот го прави се поограничен и

⁴⁶ Владимир Величковски, Ликовен меѓупростор, Млад Борец, Скопје, 1986

⁴⁷ Ibid. str. 11(I Увод)

неинтригантен во новите визуелни примери. „Тоталните модели“ од модерната уметност се концептуализираат (не по пат на редукција, туку со избор на гестови и методи, некои и „тавтолошки“) и поставуваат во нови контексти кои зависат од многу фактори како што забележав погоре. „Новата уметничката практика“ од 1984 година во Македонија, подразбира одредено место (плот) кој има социолошки агол, преку кој се исполнува ритуалот во посредна, банализирана и директна врска, средба со гледачот, а вклучувањето на времето или одреденото траење го создава чувството за драмата на секојдневието. Оваа комуникација со публиката во средината на 90-тите, но на нов начин се исполнува, крајно посредено и дистанцирано со изборот и распоредот на објектите во просторот.

Прото-почетокот на постмодерната ера ја зема во предвид конструкцијата на фракталната геометрија (теорија на хаосот од 1975) „Фракталите овозможуваат компактен метод за опишување на разни предмети и формации... шарата што се повторува ја дефинира раздробената, фракталаната димензија на структурата“⁴⁸.

Ако структурата од модерната уметност се гради преку ритмички движења зракасти, праволиниски, при таквиот процес се овозможува ширење по хоризонтала и раслојување по вертикала, а третата димензија може да биде сугерирана со искривување (спротивно од класичната пирамида) или пренесена од оваа страна, но без одреден контекст.

Во постмодерната се прекинува ритамот на таквото градење и запира во фрагментот што наративно и сензорски се цитира.

Експресивноста на бојата најчесто не се користи во ваквите облици на просторното обликување (таа постои но, само како антиципатор во целината, а не како специфична експресивна можност), бидејќи постмодерната ја сведува на минимум егзалтацијата за фрагментот и просторот околу него. Се вклучува присуството на испланирана и насочена логична експресија (на неизвесност), која не се доживува екстатично. Се третира личниот проблем низ објективна рамка, во светот на глобализацијата, „настан“ за кој и во кој „раскажувачот“ (или искористените објекти и знаци) го менува аголот по сопствена желба во реценнтното наративно сценарио. Кога ја користи бојата И. Кабаков таа е матна, не сјајна тешка и мрачна (нема експресивна снага), таа е ладна „патина“ на доживувањето, тонот не ја моделирал сликата, тој само антиципира во доживувањето и го нагласувал растојанието или одредени ивици и рабови. Непријатно осознавање на нештата без експресивна моќ и одреден ритам на движење(постои само насочување од едно на друго се до излезот од инсталацијата). Неоевклидовски простор во кој е вклучен и односот на целината и деловите „идиосинкретично“, со пренагласена симетрија или асиметрија во конкретен фрагмент. Новата целина ефемерна „интегралност“ во која се вклучуваат иманентните објекти и предмети и нивната положба во просторот, преку симулативна фрагментираност, за нас е непозната и циклична, но во исто време е наративна и тактилна. За Илја Кабаков ваквиот приод кон формата на уметничката инсталација има образовна и дедуктивна моќ, го подразбира подеднакво искуството и имагинацијата во различните временски интервали на минатото, сегашноста и иднината со доза на неизвесност.

⁴⁸ Владимир Величковски, Геометризмот и современата македонска уметност, Ликовен есеј, Епоха А.Д., Скопје, 1997

Во модерната уметност длабочината не постои или преоѓа од другата страна на сликата, четвртата димензија е времето, движењето околу неа или во неа. „Сликата е организам која има сопствени закони на градење на композицијата и изразување на ритмот и склопот на менталното и чувственото, виденото и отсонуваното, согледаното и разложеното“⁴⁹. Во постмодернизмот „сликата“ е дел од животот, „потреба на работниот човек“ (З.Теодосиевски, од текстот Некои аспекти на моќностите за авангардно дејствување во македонската ликовна уметност, во книгата Соња Абациева, Идеја-тека, Музеј на современа уметност, Скопје, 2003), а не автономен „пластичен феномен“. Деловите во „просторната слика“, искористените фрагменти иако се независни ентитети во просторот, мораат да бидат поставени во релација со контамираната реалност или налудничаво расчистената околина.

Постмодерните уметници не го корегираат негативното чувство за просторот и објектот, искажано во различностите и недостатоците, тие се нивниот адут на конкретно прикажување на реалноста. Ако духот и материјата се неразделни, неразделни од нив се и нивните недостатоци кои не се секогаш пријатни, но се доволно конкретни за спознавање и истражување на реалните структури во делувањето на општеството и поединецот менувајќи се под влијание на времето, добиваат нова перспектива и агол на перцепирање (Пикасо), овозможена преку изборот на плотот, но и медиумот. Настапот на постмодерната визуелна уметност, преку новите медиуми и продукциски вкрстувања, денес овозможува сите погоре наведени карактеристики да се обликуваат во конкретен и тактилен фрагмент кој не го гради општеството, ниту себе си, фрагмент кој минува низ времето во кое се наоѓаме и ние. Би рекла, иако претпазливо дека Новиот медиум на просторно обликување го дополнува недостатокот на „пластично-феноменолошката“ структура од модерната уметност, недостаток на третата димензија (но не ја дополнуваат на класичен начин), бидејќи целата визуелна уметност ја сведуваат на дводимензионален план, со поместување и искривување на објектот и просторот создаваат четврта и петта димензија, новите „толкувачи“ го смалуваат уметничкиот обем со временскиот фактор. Денес времето на постмодернизмот (хронолошки за некои теоретичари завршува во новиот милениум, а настапува постисторија и посткласицизам), колку и да е светот созреан за новите форми секогаш ќе постои „маса“ на квантитативно ниво која ќе сака да почне „отпочеток“, за сопствената егзистенција, но и за историјата на светот. Затоа постмодерната уметност се поставува себе си во непостојаните конструкции (неизвесни ефемерности) кои во зависност од времето секогаш ќе носат интригантни нешта и према тоа нова растурена, хаотична структура за работа во која ќе биде вклучен разумот, искуството и фантазијата. Се создава нов редуциран (преку избор) и соголен „мистицизам“ базиран на потсвеста, индивидуалните и колективните сознанија, разумот, сетилата и фантазијата, тој претставува „тотално“ пресметана акција и експресија во сите атоми на таа конструкција, свесна и јасна состојба која предизвикува, која ги вклучува и карактеристиките на местото на кое се појавува. Таквото однесување на новиот медиум-просторно обликување дозволува, одново и одново да се менува и аголот на согледувањето за уметничките дела (старо-новите), но и за состојбата на светот во самиот момент

⁴⁹ Владимир Величковски, Геометризмот и современата македонска уметност, Ликовен есеј, Епоха А.Д., Скопје, 1997 (констатација за македонската модерна уметност)

на раскажување. Се поопшто поместениот агол, дава се повеќе деформирана или искривена слика за стварноста, по принципот на приближување и одалечување. Уметноста во своето делување, излегуваќи од секакви рамки повторно го менува својот карактер, преку ревидирање на вредностите и местото на уметникот и уметноста во привремените структури на едно општество.

Со настапот на постмодернизмот во Македонија се формира и Факултетот за ликовни уметности, во Скопје во 1980 година. Постмодернизмот во македонското ликовно творештво се базира како и насекаде во светот, на одреден концепт и контекст произлезен од стварноста и имагинацијата, особено по втората половина на 80-те години, иако во новата конструкција се користи мерката која одговара на човечкиот фактор, а не на имагинацијата, сепак јазот станува се поголем и претставува израз на противречности (кои се надополнуваат или на чуден начин взаемно функционираат, кај нас) кои се базираат на се поголемата отуѓеност на поединецот со средината. Се користат кодови како од интернационалната така и од локалната култура, се нагласуваат различностите, доаѓа до синкретизам, но различен од модерната, номадско однесување на ново разбраната конструкција, стилски еклектицизам и особено внимание се посветува на карактеристиките и менталитетот на местото во кое се појавува уметничкото дело.

Расцепканата и фрагментираната состојба се вообличува во поместена перспектива која настапува радикално и многу побочно од минатото (К.Ц.Арган и Олива), како одалечување, резигнираност, хаос, противречност, нејаснотија, „контаминација“ која поприма концептуална и метафизичка суштина во зависност од просторот на кој се појавува (Исток и Запад: Америка и Европа). Реминисценција на минатото преку реални фрагменти кои се вкрстуваат и насочуваат (по волјата на уметникот) во користењето на разните методи, постапки, медиуми и техники, не користејќи ги на доследен начин (неконвенционален начин) со цел да се претстави новата објективна „контаминирана“ или „шизоидна“ состојба на стварноста или раскршеност на „тоталниот“ модел на светот. Постмодернизмот во теоријата е толкуван и како антиисторија, како состојба која не подразбира временска дистанца.

Нашата национална историја и традиција се наоѓала на крстопат, подоцна (1955) слободно се отвара кон Запад (Европа) и учествува во различните експериментални доживувања, но не ги спроведува доследно, елементите од светските тенденции. Вкрстениот карактер во постмодернизмот и не е така далечна и неочекувана историска појава за нас. Но не можеме да кажеме како Илја Кабаков дека формата на некои облици на уметничка инсталација потекнува само од проширувањето на медиумите како: сликарство, бидејќи токму во 80-те нашите ликовни уметници како сликарите, така и вајарите, архитектите внесуваат нови елементи, постапки и создаваат различни ликовни целини. Констатирано се и некои форми на дисконтинуитет уште пред настапот на постмодернизмот (во монументалните споменични дела), нагласувајќи, згуснувајќи ја празнината, го потенцираат нејзиното присуство, „белината“ на сидот која во постмодернизмот станува конкретно, видливо и тактилно присуство, а не само имагинација, определена „просторно- временска димензија“ која добива ново значење. Некој своевиден тип на

неоконцептуализам во „неоконструктивистичка“ и „неоенформелистичка“ варијанта.

Влијанијата од светските тенденции и движења, и пред настапот на постмодерната, не се развиваат и втемелуваат, до крај во македонскиот контекст, опстојува недефинирана фобија и страв од стручните мислења (Златко Теодосиевски од текстот Некои аспекти на можностите за авангардно дејствување во македонската ликовна уметност, во книгата на Соња Абациева, Идеја-тека, Музеј на современа уметност, Скопје, 2003).

Постмодернизмот во светски рамки бил отпирвин, разгледуван преку архитектонската форма (Филип Џонсон, архитектот Philip Johnson, Боб Вентури и Алдо Роси), во чие толкување учествува и американецот Чарлс Џенкс (Charles Jencks, теоретичар и критичар на архитектурата, пејсажен архитект и дизајнер) кој подоцна си го негира сопствениот текст за постмодерната архитектура, и теоретичарот Паоло Портогези (Paolo Portogezì, италијански архитект, теоретичар и историчар, професор по архитектура). Деконструкцијата на просторот се рефлектирала и во музеите, во нивната сегашна мултифункционалност како примерот со музејот на Френк Лојд Рајт, Гугенхајм во Њујорк (Frank Lloyd Wright, Solomon R. Guggenheim Museum, New York) и Жорж Помпиду на Роџер и Пијано во Париз (Centre Georges Pompidu, Richard Rogers and Renzo Piano). Во означувањето на постмодерната се надоврзува и изложбата „Современа“ од 1973, во римската подземна гаража (Луиџи Морети, Luigi Moretti), која претставувала вкрстување на стари и нови простори, како и различни јазици и пристапи. Класичните модели вкрстени со структурите од модерната уметност, го овозможиле ефектот на ултра модерно (ентериерно решение, кое во принцип и денес не е докрај разјаснето). Времето од 1945 до 1970 или втората половина на 70-тите се смета за кулминација на модерната уметност, време кое во суштина, го претставува високиот модернизам или доцен модернизам, делумно и почеток на постмодерната уметност. Постмодерната започнува со осумдесетите години од 20 век, а некои теоретичари тврдат дека завршува пред самиот почеток на новиот милениум.

43

Уметничките дела вели Олива „се инсталираат на начин, кој одговара на урбана опрема или како европски коментар на американскиот простор, со критика чија улога како гаранција во суштина е апстрактна“⁵⁰, уметноста движејќи се низ страбистички рамки го губи идентитетот и повремено влегува во полето на ретроградните вредности, „уметничкото дело“ се извлекува од сскаков логичен контекст и антрополошко ограничување, во оваа неограничена состојба уметноста го надминува мултимедијалниот, мултикултуралниот и меѓунационалниот пристап.

Употребата на терминот „постмодерна“ се сретнува уште во 1934/1942 година во шпанската книжевност (Federico de Onis, во неговата антологија издадена во Мадрид 1934 година; а подоцна искористен бил зборот од Dudley Fitts во неговата латино-американска поезија во 1942г.), во 1960 година се употребува на англо-американскиот простор и се пренесува на ликовното делување. Постмодернизмот во книжевноста, а потоа во уметноста ја означува, преработката на старите модели, и покрај тоа што немале оригинални аксиоми, сепак требале да изгледаат како значајна рецентна ревизија.

⁵⁰ Akile Bonito Oliva, Karlo Dulio Argan, III, Moderna umetnost 1770-1970-2000, Clio 2006

Средината на 90-тите ладната трансавангарда, инсистирала да се одбрани статусот на уметноста, го прифатила континуитетот на секојдневието, на еден луциден начин морала да се сочува специфичноста на ликовната уметност од останатите продукции, а уметниците не го средувале хаосот во светот, туку создавале јазички системи, преку кои правеле „рециклажа“ на историјата на уметност, „станува збор за двојност која значи спектакуларна употреба на технологијата на видео-клипот, тоа е за синтезата на јазикот која е прочистена од утопиското тежнение на авангардата“⁵¹. Во поливалентната „формација“ се користеле вештачки материјали како и органски елементи, со ист вредносен статус. Визуелната уметност за пример ја зема отворената стоичката основа, вели Олива, преку различни вкрстени јазици, постапки и материјали се надминува процесуалноста од модерната, во која голема улога игра, градината на минатото, својството на материјалот и временско-контекстуалната егзистенција на одредените дадености. Особено по настапот на новиот милениум, преку дискурзивен избор на методи се надминувал рационалниот и интуитивниот модел, универзалниот јазички плурализам се состоел од локални и интернационални кодови како и вклучување на електронски метод во дополнувањето и вкрстувањето на системот на уметноста.

Во Р.Македонија Н.Вилиќ, констатира дека, „неоконцептуализмот или постконцептуализмот своето враќање го најавува со инсталацијата...извесен come back...неоизми и постизми на геометријата,апстракцијата и енформелот.“⁵².

Во 80-тите и првата половина на 90-тите години македонските ликовни уметници го применуваат интердисциплинарниот, мултимедијалниот пристап и дизајнираната естетика во обликувањето. Се комбинира затворена со отворена пластична структура, насликан со готов предмет, конкретно со магиското, живата со нежива природа, нагласен е ирационалниот ефект, повторна сугестија на третата димензија, се создаваат готови карактеристики без деталзирања, нема носталгичен приод кон минатото, се користи контролиран не/монументален гест, монтажна постапка, користење на различни сегменти во една целина, ритуалот на „социјално“ конструираниот простор се исполнува во формата на мозаик кој има номадска и феноменолошка структура.

Готовите или типските карактеристики во конструкцијата на уметничкото дело, за Илија Кабаков се иницијална цел во уметничката инсталација како просторно обликување, бидејќи претставуваат вовед во приказната и насока во перцепцијата, глсдачот или антиципаторот може отопчеток да биде запознаен со карактерот на тоа место, кон тоа важно е однесувањето на субјектите во тој простор, менталитет кој ги условува, но во исто време и ја ослободува нивната фантазијата.

Градењето на конкретната и актуелната состојба, македонските ликовни уметници, двојствениот ефект или противречноста го создаваат со помош на просторот и предметот (или и нивното отсуство) паралелно, бидејќи никогаш до крај не ја губат врската со предметот, ниту до крај ја откажуваат просторната вредност. Затоа во семантичка смисла во двојственоста на „пиктуралната и пластичната“ структура секогаш опстојувала симултаноста на просторот и

⁵¹ Akile Bonito Oliva, Karlo Dulario Argan, III, Moderna umetnost 1770-1970-2000, Clio 2006

⁵² Небојша Вилиќ, од текстот Инсталација: предизвик или нужност?, во книгата на Соња Абациева, Идеја-тека, Музеј на современа уметност, Скопје, 2004

предметот во дводимензионалниот план, никогаш докрај катарзично не е сведена. Не се определуваат само за просторот или за предметот кој подоцна го трансформираат. За разлика од Западна Европа, Америка и Истокот (територијата на поранешен СССР) во модерните тенденции тие дозволуваат докрај да се изгуби секаква врска со предметот (Малевич, Мондријан, Лучио Фонтана и припадниците на Оштриот раб). Затоа трансформацијата или симулацијата (само на едното) на просторот или предметот во македонската ликовна уметност не е со заострен интензитет во новите форми или обликувања на новиот медиум, кој би можел во номадското однесување да го додаде и темпорално да го одземе (замени) делот што „недостасува“. Тоа би претставувало виртуозен и авантуристички подвиг или ризик во кој не така лесно би се впуштиле нашите уметници.

Уште во втората половина на 70-тите се констатирани облици во релација со просторот, кои го артикулираат и зафаќаат ентериерот и екстериерот и даваат различна, променета визура од таа перспектива, која наликува на дизајнираната естетика (вајарот Станко Павлески). Го менуваат просторниот поим под влијание на времето и изборот на местото. Примарните структури служеле како инспирација, а во постмодернизмот преку личен избор, се пополнува или додава, менува недостатокот со друг недостаток и празнината се толкува како полно присуство во сегашноста, но и како надеж за иднината. Контролираниот немонументален гест не е носталгичен, туку ги користи историските форми како „трезор на ликовни јазици“⁵³ за тогашните и идните генерации.

Постмодерната „варијанта“ ги зема во предвид предрасудите или противречностите како дел од животот. Од 60-тите до 80-тите теоретичарите и критичарите на уметноста морале да бидат активно присутни во создавањето на естетскиот чин, нивната улога изгледала како „дневна критика“, во постмодернизмот настапуваат како констататори на одмарањата на новата активизација сватена во пошироки (глобални) рамки, како уметност на мала врата. Ако во кубистичко-синтетичката слика, објект, можат да влезат многу работи од непосредната околина и да излезат без да ја променат суштината, така може и овие ново активизирани состојби или структури да се користат себе си како културни номади кои се во мирување, без постојано конституирање во просторот. Во модерната уметност низ апсолутната просторна вредност се катарзирала уметноста, а постмодерните сакаат да се ослободат од неа, која вслат дека антрополошки го ограничува уметничкото дело. Може да постои само „наместен распоред на елементите на големата мизансцена“, А.Б.Олива. Уметноста при ваквиот распоред станува настан, Ф.Лиотар (Jean-François Lyotard, француски филозоф и социолог), со симулакрумите и нивното постојано исчезнување и појавување дефинитивно уметноста се ослободува од каноните на минатото, но и прети и опасност од исчезнување, Ж.Бодријар (Jean Baudrillard, француски филозоф и социолог), на сцена настапува „новата активизација“ или продукцијата на инсталацијата како сублимат на уметничките медиуми и техники со цел да се спаси уметноста, но и релацијата на субјектот и објектот. Облиците на уметничката инсталација се појавуваат како нов „жанр“ кој Илја Кабаков ги нарекува современи „модел на светот“. Уметноста

⁵³ Владимир Величковски, Геометризмот и современата македонска уметност, Ликовен есеј, Епоха А.Д., Скопје, 1997

се појавува како епилог на разноврсноста, Х.Белтинг (Hans Belting, германски историчар и теоретичар на уметноста), добива нова целина и променето значење во сегашноста. Формата на инсталацијата претставува закажано место и време, распоред и супституција на значењата, а не се перцепира како трансформација на предмет и простор; искуство преку доживување, целосно посредено и различно, низ „концептот“ на постмодерното вкрстување, во мозаична ефемерна структура со различна „пластичност“. Во новото вкрстување без разлика дали е од Европа, Америка и поранешната територија на СССР активно се користи концептуалната вредност и структурите од минималната уметност како посредници во новата уметничка состојба.

Мислата за уметноста делува како еден вид „анкета“, кој облик од минатото би сакале да го видат во нивната околина, се прашуваат субјектите од општеството и затоа прашалникот се поставува однапред. Деконструкцијата во одреден материјал ја овозможува уметникот со неговото искуство во историско-уметничките форми и дисциплини.

Ако во модерната уметност уметниците прават инверзија и транспозиција на волуменот (она што некогаш било полна и цврста статика го подигаат во вертикала, за да изгледа флуидно, а во долниот дел или хоризонталата овозможуваат чиста циркулација) во постмодернизмот оваа инверзија ја овозможуваат со „кревкоста“ на материјалот (природниот материјал добива артифициелно значење и функција, а со вештачкиот или индустрискиот симулираат одредена природна самопоставеност), гест кој е похуман и посознаен од минатото, како и нов вид на комуникација со публиката. Различната употреба на ликовните елементи и преплетувањето со елементите од другите продукции во ерата на компјутеризацијата, се исполнува со уште поголема алиенација. Методот на пермутација, монтажа го нарушува одредениот континуитет, за да се овозможи визуелно доживување и реакција од „друг вид“.

Гастон Башлар, француски филозоф вели „нашата интуиција за просторот во голема мерка, зависи од амбиентот во кој сме пораснале и живееме... чувството за простор е градот во кој живееме: неговата ширина, неговото растојание... станува збор за слика без дефиниција и боја, фрагментирана слика“⁵⁴. Трансценденцијата на одреденото историско минато во уметничкиот израз зависи и од нашето општествено расположение“, Р.Делоне (Robert Delaunay), како и од длабочината на проживеаните сенки и недостатоци, статусот на субјектите, констатира Кабаков, распоредени и организирани во релација со секојдневието. Најчесто нема движење во новата тродимензионална „слика“, инсталација, туку тоа го овозможува гледачот, кој визуелно ги чита, сите конкретни дадености, сензорски и наративно.

Современите уметници со фрагментите од минатото, ја означуваат субјективната противречност со времето, а не општата објективност во просторот, потенцирајќи дека не постои просторна вредност која ограничува, изборот на местото е само моментална граница на времето што поминува, но затоа и го одредуваат, временскиот фактор против просторната вредност. Коефициентот на критика не можел подолго да се задржи и се ослободува преку формалните „тоталитарности“, во времето нема место за долготрајно претставување на просторот и предметите. Постмодернизмот ја прифатил

⁵⁴ Dulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, II, Moderna umetnost 1770-1970-2000, Clio 2005

постапката на деконструкција, преплетување и асамблаж, како метод и „формална цврстина“ на која се потпира „уметничкото дело“. Положбата на културата и уметноста се шири на нови полиња на делување во современата ера, оваа состојба Олива ја дијагностицира како „анорексија“ или ослободување од материјата, во која како физички фактор се зема само времето, состојба на „психохемија“.

Во деведесетите како во светот, така и во Р. Македонија, се менува политичката и општествена ситуација која предизвикува голем импакт на визуелната уметност. „На една страна се уметниците заинтересирани со феномените од ликовната провинција, а на другата уметници чии дела ги зафаќаат подрачјата на вонликовните феномени“⁵⁵. „Уметничките дела“ ја користат концептуална основа од 70-тите, но и ја поместуваат во нео-концептуалистичка варијанта, тоа биле нови „ангажирани“ форми кои што ги вклучуваат еколошките аспекти на околината и делуваат без одреден идеолошки контекст.

Во постмодерната ера радиото или логосот не го заменува сентиментот, туку „комплементарно“ егзистираат во една конструкција, и ја градат на различен начин новата привремена целина на уметничката инсталација или го овозможуваат просторното обликување како простор и време на едно место. Преку „новата материјалност“ се истражува/ревидира повторно просторната вредност, но и предметната врска, двете варијанти се анулираат со времето, но се менуваат и нивните карактеристики во зависност од местото. Новата „пластична фигурација“ не се заснова само на едно : фигурација-апстракција, простор- предмет, дух и материја, локален или универзален код туку се базира на нивно взаемно делување и релација во времето на нивното појавување. Во модерната уметност митолошката база ја демистифицираат на ниво на структура овозможена со новата технологија, а во постмодерната на демистифицираната митолошка база на структурално ниво и ја додаваат фантазијата или магиското однесување кое подразбира пресметана акција, намерна експресија, нов специфичен ритуал, импресија во темпорално искажано минато на личен начин, без деталзирања. Егзистенцијата на различни дијалекти „контаминирани“ и „акумулирани“ во одреден простор и одредено време.

Македонските современи уметници во постмодернизмот, создаваат меѓупростор од историските стилови вклучени во една деллива целина (кубизам, конструктивистичко-рационалистички пристап, енформел, минимализам). Сликарите најчесто ја користат постапката на монтажа, (иако тоа го прават и скулпторите), монохромниот третман, обликување на површина и фактура, додека скулпторите со обликувањето во просторот и неговото зафаќање, ја користат положбата, величината. Од различните сегменти, едните и другите градат мозаична структура, (а не инхерентна морфолошка структура како во модерната), која може да биде поделена и нејзините делови да бидат вклопени во друга целина, секој пат различно поставени и сватени. „Впечаток на цврсто

⁵⁵ Небојша Вилиќ, од текстот Констативна критика („ангажираноста“ на уметноста во деведесетите, во книгата на Станко Павлески, Книга над Кориците, Моја антологија, македонската уметност и критика 1954-2004, Кино напредок 3, Скопје, 2004

поставена мозаична структура која се чита како фрагменти групирани во целина (еклектицизам)⁵⁶, во контролираната логична експресија.

Истапувањата од традиционалната форма (класичната и модерната) поставени во музеј во кој просторот е само привремена граница, место, ја доведуваат архитектонската статичност во прашање бидејќи дематеријализацијата може да продолжи во друг конкретен и виртуелен простор. Уметничката инсталација не враќа на идејата за „тотална“ уметност (инаку тоталната интеграција на уметноста со животот, прв пат се спомнува во времето барокот и рококо, а подоцна во стилот на Арт нуво, сепак нивната тоталност има критичка и декоративна функција, а во современата потполно се губи и поприма социјална димензија) која ги користи различните видови на продукции како мултимедијален и интердисциплинарен талог со јазички синкретизам преку праксата на новиот медиум, да може да се трансцендира на одредено време.

Втората половина на 80-тите години од појавата на постмодернизмот, или помладите македонски генерации на ликовни уметници користат, нов јазик различен од минатото во умерена варијанта, ги поставиле онтолошките проблеми на човекот и светот и прашањето за идентитетот на уметноста.

Новата ликовна целина преку различно употребените сегменти, објекти, медиуми, постапки дозволува да се чита на ниво на фрагмент, групирани или поединечен, фрагмент кој дава променета перцепција или значење, целина во која антиципира минатото, сегашноста и иднината. Преку формата на културен номадизам се исполнува волјата на потсвеста, која најповеќе е врзана за еколошките проблеми на планетата, или стравот од „контаминација“ на околината, но се исполнува и личниот, за сопствената егзистенција. Во тој страв егзистира „етичкиот гест на уметникот“ или „хуманиот аспект“ преку некои облици на уметничка инсталација. По втората половина на 80-тите визуелната претстава во формата на инсталацијата добива неоконцептуални или постконцептуални белези и приод, кој го вклучуваат реалниот простор во своите структури.

„Се поместија границите помеѓу ликовните медиуми, дојде до мешање и хибридни остварувања кога пиктуралното поприма белези на опросторена слика, релјеф и скулптура и слично. Радикално е променет односот на конструктивните елементи на ликовното дело, како што се материјалот-масата и просторот во скулптурата“⁵⁷. Волуменот и масата се сутеририрале со природата на материјалот, а во исто време, тој пак станува медиум кој ја толкува и опишува нивната релација и значење во целината. Движењето помеѓу границите на употребените дисциплини и продукции носело извесна непредвидливост, односно предвиденото станува неочекувно и обратно, искажано преку поетиката на фрагментот, врзан за националниот амбиент и традиција. Лиризмот и редукционизмот се поставуваат како комплементарни планови, се движат кон една тематска слоевитост на различни ритми и форми со сите расположливи средства (во кои спаѓаме и ние) во новиот „просторен модел“ кој го означува контекстот и времето на случувањето. „Новата уметничка

⁵⁶ Владимир Величковски, Геометризмот и современата македонска уметност, Ликовен есеј, Епоха А.Д., Скопје, 1997

⁵⁷ Ibid. str. 177

практика“ подразбирала, вообличување на одреден однос спрема стварноста и содржината, го вклучувала и значењето на семиотиката и лингвистиката.

Од југословенскиот простор (Белград, Загреб и Љубљана) македонската ликовна уметност имала големо влијание во формирањето на концептуалниот, а подоцна и постконцептуалниот дискурс во Македонија. Двата практикувани принципи кај нас се истражувале во некоја своевидна варијанта (Трета струја на југословенскиот простор). Настапот на новите изми во осумдесетите и нешто порано немале доволен и втемелен интензитет во истражувањето и опстојувањето, мал бил бројот на уметниците кои во континуитет ги анализирале овие примери. Појавата на постмодернистичката поделба како неоконзерватизам и постструктурализам кај нас, особено во текот на 90-тите се појавува на вкрстен начин во постконцептуалниот пристап на „уметничкото дело“, а при тоа моќта на *genius loci* се доведува во прашање.

На чуден начин стариот и новиот концепт (хронолошкиот и типолошкиот) како и старо-новите кодови (локални и интернационални), се надополнуваат во новата „пластична“ целина, секој од својот агол и од различна позиција. Принципот на транспозиција се врзува за местото и времето, создава трослојно исклучиво логично чувство кое се открива непосредно, чувство на паралелни светови во кои антиципираат препознатливи предмети и објекти како и самите ние. Во формите на дисконтинуитет и пастиж се преиспитуваат вредностите и позицијата на уметникот и уметноста во контекстот на една култура, а воостановено е дека нашиот „современ“ простор е доста стеснет и умерен во праксата и теоријата со извесен анахронизам, затоа се земаат во предвид објективните практични искуства.

Во постмодернистичкото обликување се е дозволено, се превзема неограниченото уметничко поле на делување од Американците, занатската изработка преку избор на методи од Европа, сваќањето на источниот простор, не како впивање и одбивање туку едноставно како акумулирање на околните супстанции и инстанции, на делото му се препишува трагична суштина. Дематеријализацијата на предметот и просторот се исполнува со културното номадското движење на не-завземање на трајно место, не се задржуваат на една формална и значенска ситуација туку се ослободуваат од постоечката. Предметите можат да се постават во било кој простор, ослободени од секаква хиерархија и традиционална естетска категорија. Преку индивидуалниот гест, го кинат просторното единство и трансцендираат меѓуделување на различните јазици, акумулација на невообичаени техники и материјали и нивно користење на свој начин кој изгледа непријателски кон публиката, наспроти телевизијата и ретроградното размислување. Фрагментите се извлекуваат од реалноста, се нагласува нивното не-место и тие делуваат како изненадни фрагменти со релативна формална сложеност, слично на постапката на Рој Лихтенштај, постмодернистите ја вадат сликата од траката и преработуваат, но овој пат таа не е заводлива, наменета е како културен указ бидејќи има едукативна улога и е интерпретирана на повисоко интелектуално ниво. Темпорално и контекстуално доживеано место или не-место кое не е срдечно и препознатливо, само ладно и сугестивно, место кое претставува пандан на потрошувачкото општество.

„Сликаството, скулптурата, фотографијата, видеото, музика, дизајнот и архитектурата се вкрстуваат во продукцијата на инсталацијата (Ben Jakober и Janik Vu, Los Karpinteros, Tomas Hirshorn) можат да се постават во било кој

простор, но без опасност дека сосема ќе се спојат со него...се држат до формата...и го кинат просторното единство.“⁵⁸

Во новата „пластичност“ временскиот фактор, ја создава драмата, овие структури, си бараат друг вид на автономност, преку историското искуство и новиот распоред, кој не ја претставува навиката на живеење, во простор кој не ги ограничува и врзува на едно место; новите „уметнички дела“ во формата на инсталацијата не сакаат да станат навика во контекстот на нашиот живот, туку имаат преоден, променлив и номадски карактер, кој се темели истовремено, на двете испробани шеми (хронолошката и типолошката).

Видео-инсталацијата во новата ера го диктира ставот за уметничкото дело како непостојаност и неопипливост на материјалот во кој физичкиот простор лесно може да стане виртуелен и обратно, во амбивалентната релација, уметникот може да патува и да ги користи фрагментите од минатото без постојано место и време. Различните облици на уметничка инсталација придонесуваат, активна средба на гледачите и „мал одмор“ во уметничко-историската меморија, простор кој претставува утопија и дистопија, авантура и имагинација во навидум сложени релации (Олива), наративното раскажување лесно може да се префрли од еден вид продукција кон друг, иконографски приказната да се промени, се смалуваат географските разлики, а неприпремената поширока публика се едуцира и станува антиципатор на целината, активен психо-сетилен субјект. За толкувањето на наративната и сензорската иконографија, потребно е уметникот да го познава својството на материјалот или јазичкиот систем на дисциплините што ги вкрстува, во 90-тите публиката била мецена за вредноста на уметничкото дело. По 2000 година „глокалната“⁵⁹ историја ладно, сурово, расеано и луцидно го избегнува „хабитатот“, со вкрстувањето на кодовите локалните и интернационалните, се овозможувала инверзија на значењата на колективното со индивидуалното, јавното со приватното, економската и културната вредност, се преработувале стилските форми без десидерација, во една универзална или планетарна „формула“.

Со поимот на глобализација се служело западното општество, преку класичната форма, се акумулирале вештачките и природните елементи, локалните и интернационалните кодови, општеството ја конвертира и природата, за да може полесно да се контролира и манипулира. Потеклото на глобализацијата на новото време Олива го лицирал во Северна Америка, каде проблемот го поврзува со современите музеи премногу „се држат до интернационалните синергии“⁶⁰ и затоа се тешко одржливи во секој поглед (економски, културен), нагласил дека глобализацијата е проблем кој ја зафаќа и критиката, „...која означува распознавање во мултикултуралната и транснационалната стварност“⁶¹.

⁵⁸ Akile Bonito Oliva, Karlo Duldig Argan, III, Moderna umetnost 1770-1970-2000, Clio 2006

⁵⁹ Ibid. str. 61(израз што Олива го користи во вкрстувањето на „глобалното“и „локалното“, изразот метаморфозира во „глокално“, од текстот Глобално, локално,глокално)

⁶⁰ Ibid. str. 61

⁶¹ Ibid. str. 61(со тоа и ја критикува новата генерација на куратори кои трчајќи за слава, вели Олива го забораваат потеклото на зборот критика, или kṛino-распознавање)

Колективната инстант комуникација и хибридните форми го поместуваат иконографскиот ефект на делото, кон другите видови на продукција во кои уметноста е лишена од авторските права. „Уметничкото дело“ преку постапката на монтажа претставува асамблаж преку кој се исполнува дематеријализираната естетика, а предметите се извлечени од секоја реална веродостојност. Настапот на новиот милениум создава контрадикторни и сложени модели преку малите или секојдневните утопии, иконографија во знакот на разликите, преку асамблирани видови на нови медиуми, има анархична цел со етички отпор кон стварноста.

Американскиот научник, Артур Данто (Arthur Danto, филозоф и критичар на уметноста, антиевропеист), потврдил „премин на уметноста од историја во внатрешна постисторија која во секој случај, на среќа, се движи/протекува во знакот на нејзиниот дисконтинуитет...“⁶².

Хаим Стајнбах (Haim Steinbach, американски уметник со еврејско потекло) „...потврдува дека процесот тече од просторот кон времето од гестот кон траењето.

Џозеф Рот (Joseph Roth, новинар и новелист) иронично и жалосно го дефинира новиот човек како кукла“⁶³

Уметникот и делувањето на уметноста, е уште побочна од минатото во интерес да се спаси уметноста, пред се од политичките тоталитарности, но и од потрошувачките манири на масовната култура, уметноста во новиот милениум, се движи помеѓу рамките на глобализацијата и трибализацијата (Олива). На тој начин, од една страна не дозволува да се поседува уметничкиот феномен или да се користи за некакви идеологии, а пак од друга страна феноменот во формата на инсталацијата, се смета себе си за „прочистувач на воздухот“ т.е. временски да се прочисти просторот.

Постмодерната не се бори да биде субверзивна во нејзиното исполнување, таа се бори паралелно со субкултурата на масовното општество и традиционалните видови, со својата непостојана присутност за да го искаже и критички реинтерпретира „духот на местото“ во сегашноста, низ историското минато. Формата на дисконтинуитет и деконструкција феноменолошки го регистрира континуитетот на консеквентноста преку принцип на културно - историско приближување и одалечување. Постмодернизмот преку стилскиот еkleктицизам во овие номадско - временски „структури“ дозволува да се направи отстапка од „интегралноста“, со формален гест кој претставува нешто друго (во формата на скршено стакло).

Современата уметност го поставува проблемот на етичко и еколошко ниво, но овој пат е условен од времето, „социјален портрет“ во повеќе временски интервали.

Историчарот на уметност Звонко Маковиќ во неговото предавање за европската уметност и влијанието на неевропските цивилизации (на Филозофскиот факултет-институт за историја на уметност, 2014/2015 Скопје), аспекти и делувања констатира дека сепак е важно местото на кое се случува или се интерпретира, ваквото вкрстување на уметничките медиуми и продукции. Ако е во Западна Европа и Америка тоа фактографски влегува во светската историја на уметност, додека претставено на „периферијата“ (Кина, Индија, Африка, Јужна Америка и Балканот) има помал интензитет во однос на неговото

⁶² Ibid. str. 70

⁶³ Ibid. str. 71

разбирање и толкување, првите четири се веќе влезени во историската глобална рамка, а последната е сеуште е невидлива.

Уметничкиот карактер на постмодернизмот, во антологијата на Пол Вуд и Чарлс Харисон (Charles Harrison, Paul Wood, *Art in theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas, New Edition, Blackwell Publishing*) е лоциран, во доцните 70-тите и почетокот 80-тите години. Границата на постмодерната ја гледат помеѓу двата светски настани, крајот на Виетнамската војна 1975 година (една од териториите на Ладната војна) и соединувањето на Германија 1989/90 година (падот на Берлинскиот ѕид), се движи помеѓу границите на двете сили капитализам и комунизам, Запад и Исток. Во индиректениот дуел се уриваат реторичките опозиции што дотогаш биле сватени како Модернизам и Реализам, наводно се надминуваат двата модели. Новите идеи се наоѓале во ревидирањето на уметничките вредности и критиката во доцните 30-ти години на 20 век. Авторите упатуваат на две спротивности преку кои се интерпретира идејата на постмодерното:

Првата е во теоријата на Фридрих Џејмсон (Fredric Jameson, американски книжевен критичар, на западната филозофија) кој го толкувал постмодерниот облик, како артифициелен ендемски вид и кулминација на модерната уметност, искажан низ форми на пастиж и сложената егзистенција, и преку формите во дисконтинуитет, кои не подразбираат спонтаност и директна експресија.

Другата позиција се согледува во теоријата на Крег Овенс (Craig Owens, американски критичар на постмодерната уметност), модерната уметност е сватена негативно, бидејќи била толкувана и сватена, како уметничка практика, а не како критичко прифаќање на стварноста, затоа публиката треба да се пренасочи во базата на традицијата, не треба интуитивно да ги реди значењата, туку критички да ги препознава.

Вкрстувањето на теоријата и праксата ќе биде преиспитувано преку три теми: „постмодернизмот како критика на митот на оригиналноста; постмодернизмот како критика на почвата на разликувања; и постмодернизмот како критика на историските наративи“⁶⁴.

За првата го даваат примерот на Жан Бодријар (Jean Baudrillard) и неговата „хипер-реалистичка“ варијанта на претпоставка која ја потенцира ироничната игра на симулацијата, бидејќи за него современиот свет е неоригинален.

На втората варијанта припаѓаат формите кои во својот развоен пат пермутираат од опозиција до хегемонија, од висока култура до популарна (Западот), видени низ две екстензирани призми, Марксистичката традиција и Фројдовата психоанализа и нивните заеднички варијации кои подоцна оштро и критички се трансформираат.

Третата варијанта е Лиотар (Jean-Francois Lyotard) кој го прифаќа опшиот консензус како „војна на тоталитарности“, но во исто време и го дисквалификува во однос и релација на специфичните социјални, политички, историски услови на врамување.

⁶⁴ Charles Harrison, Paul Wood, *Art in theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas, New Edition, Blackwell Publishing*

РАЗЛИЧНИ ФОРМИ НА УМЕТНИЧКА ИНСТАЛАЦИЈА ВО СВЕТСКАТА И МАКЕДОНСКАТА УМЕТНОСТ

Формата на уметничка инсталација, претставува „жанр“ на концептуалната уметност од 60-тите и почетокот на 70-тите со цел да се срушат сите конвенционални начини (во постапката, природот, материјалот и изложувањето на уметничките дела во просторот) на создавање и прикажување на уметноста, како и принципот на потрошувачката. Дел од концептуалните уметници оваа форма ја користеле за да го дематеријализираат уметничкиот објект, Даглас Хеблер (Douglas Huebler, американски сликар, уметнички илустратор, работи и геометриски скулптури-форми), и да го нагласат уметничкиот чин, Џозеф Косут (Joseph Kosuth, американски концептуален уметник), а не крајниот резултат. Концептуалните делувања во текот на модерната уметност ги укинуваат традиционалните граници помеѓу ликовните дисциплини, скулптурата, сликарството (оп-арт, поп-арт, амбиенталната уметност, минималната уметност, ленд арт продолжувајќи со хепенингот итн.), архитектурата и дизајнот, уметничкиот чин се сведува на присутност на уметникот и размислувањето за уметноста. Синтезата на сите уметности воопшто, завршила како антиформалистички пристап и темпоралност на изразот.

Неоконцептуализмот од една страна и појавата на „free style“ движењето, од друга страна (трансавангардата во Италија, „лошото сликарство“ во Франција, „junge wilde“ во Германија, неоекспресионизмот во Америка) во 1980 година или постмодерната уметност (искажана на два начини) подразбирала нова релација и однос кон класичните и модерните ликовни дисциплини и постапки, користејќи ги на „див“ или „контаминиран“ начин во една интимно почувствувана слободна варијанта која го вклучува и „кичот“ но и кристелото на претерана симетрија и асиметрија. Ги „ревитализираат“ или активираат сликарските и скулпторските елементи на необичен суров и некомпромисен начин, преку изразот на „грдото“ (банални предмети од секојдневието), како една спротивност од принципот на убавото и функционалноста на претставата.

Во формата на уметничката инсталација значајна е идејата (како инструмент) која сака да ги доведе во прашање вообичаените конвенции на создавање во конкретен простор и ја истражува, јазичната и визуелната перцепција, преку постојан критички став, вклучувајќи ја трансубјективноста и мултимедијалноста како влијание од хепенингот. Обликувањето на „целината“, подразбира одреден простор кои ги руши вообичаените конвенции на создавање, прикажување и потрошувачката на уметноста, но и самото разбирање за тој контекст. Простор (најчесто затворен) кој треба да се освои и артикулира, простор кој претставува „ентериер“ но, не како утврден ентериер во кој што живеаме, туку како мобилен дел произлезен од животот (еден вид на „контаминација“ зад секоја вистина, зад одреден агол од секојдневицата, или налудничаво прочистен простор). Инсталацијата се појавува како сложен и специфичен уметнички ритуал кој ги вклучува сите можни супстанции и инстанции од реалноста. Артифициелниот, природниот и индустрискиот објект добиваат иста или подеднаква вредност во просторот. Нејзината цел е номадски

да патува низ времето, поставувајќи се во различни културни контексти. Инсталирајќи се на овој начин, временски ги акумулира неговите стилски карактеристики, добива нова суштина и распоред (иконографија). Преку оваа ритуална специфичност живее инсталационата уметност која на некој начин, универзалниот го супституира со локалниот код, а јавниот со приватниот простор. Во оваа отворена „контемплативна акција“ секој пат, се повеќе се поместува аголот или перцепцијата, но и го стекнува „искуството на светот“. Асимилирајќи и акумулирајќи ги локалните знаци, објекти стекнува променлив статус (социјален, филозофски, психолошки), со кој манипулира, на „хуман“ начин им ја конвертира и конвергира содржината (на реалноста и имагинацијата) прикажани како тактилна и неизвесна „општествена реалност“.

Уметничката инсталација во нејзините општи рамки подразбира „тродимензионални дела“ кои завземаат конкретен простор, директно инсталирани и настанати онаму каде се поставуваат „in situ“ со цел да ја променат перцепцијата за тој простор, гестот на инсталацијата ги вклучува „site-specific“ затекнатите карактеристики, предмети, материјал во одреден контекст и ги артикулира во насока на авторската идеја. Аналогно на тоа најчесто се одбира затворен простор (музејски и галериски, јавен и приватен простор, може и екстериерен, но тогаш претставува нешто друго: интервенција во просторот, јавна уметност или ленд-арт) во кој „на самото место“ ќе може да се постави и обликува, таа не се „раѓа“ во ателјето на уметникот, па потоа пренесува во музеј како во минатото, новиот начин на делување сугерира нова релација и однос помеѓу уметникот-кураторот-директорот на музејот и другите субјекти, тие се дел од инсталацијата. Границите помеѓу „ентериерните“ инсталации и екстериерните интервенции некогаш се совпаѓаат и се преминуваат.

Инсталацијата била именувана и како *environmental art* (еколошка уметност претставува специфично делување во конкретен простор, ги поставува еколошките прашања и проблеми на местото каде се инсталира). Во нејзините првични отстапувања, користи природни (трошни, нетрајни) материјали кои имаат евокативен карактер, а подоцна се комбинираат со другите современи продукции: аудио елементи, елементи на перформанс, видео, виртуелна уметност итн. Уметниците кои работат на овој „жанр“ можат посредно и непосредно во проширена смисла, да го користат дијапазонот на материјалните артефакти од реалноста и природните материјали. Нејзиното „поставување“ може да биде „трајно“, но и темпорално зависно од идејата на уметникот и тежината на еколошкиот проблем.

Во западната култура (Америка) нејзините корени се наоѓаат во влијанието на јапонската група Gutai (1954) кај одредени американски уметници Алан Кепроу (Allan Kaprow), Волф Фостер (Wolf Vostell). Инсталациониот сублимат не се однесувал на „проширеното поле“ на скулптурата, туку отстапка од традиционалното значење на формата, застапено и во концептуалната уметност од 1960 година.

Прото-обидот за ваквиот „модел“ се наоѓа во реди-мејдите на Дишан (подоцна ја превзема Ј.Косут) и „објектите на Курт Швитерс, вообичаените „објекти“ да ги потчини во служба на содржината, но од друга страна, тој ги поставува како отпор против уметничката традиција, која „писоарот“ не го подразбира под уметничката интенција, како и потпишаниот лажен псевдоним. Но впрочем и

тоа била целта да се издвои „концептот“ од уметничката „интенција“. Дишан и Косут ги истражувале јазичките и визуелните можности. Отпрвин вменувањето на јазикот во ликовното дело било знак, но подоцна лингвистичките теории добиваат знак со значење, кој го легитимизира и зацврстува концептуалистичкиот третман, Питер Озборн (Peter Osborne, англиски филозоф и теоретичар на концептуалната уметност).

Делата од концептуалната уметност или барем еден дел од нив, биле наречени инсталации, бидејќи концептот и сите одлуки во нивното креирање биле однапред донесени, а извршувањето било само површен акт, со одредени упатства, следејќи ги нивните пишани конструкции, скици можеле да бидат конструирани и од неуметнички субјекти. Инсталациите се спротиставувале на музејскиот и галерискиот простор (влегувајќи во нив ја менувале перцепцијата за просторот), но и функцијата на музејот и уметничките дела.

Неоконцептуалните инсталации (1980) ја користат основата на историскиот концептуализам (1960/70), „дематеријализацијата“ ја подразбираат во отстранувањето на потребата, објектите да бидат во една целина (Америка), но и критичкото истражување на уметничкиот социјален, филозофски и психолошки статус (Европа, групата Art & language), користејќи нетрадиционални уметнички постапки и материјали, објаснувајќи ја идејната содржина која им претходела или е содржана во делото. Истражувањето од 70-тите ја овозможило, вештината да се направи дигресија во трагата на авторското присуство со манипулација на материјалите, и претставува антмаркетиншка, социјална и политичка критика. Во новиот милениум (2013) неоконцептуализмот или постконцептуализмот добива ново име „деконцептуализам“ предложено од М. Параскос (Michael Paraskos, теоретичар на уметноста), „концептуална уметност без концепт“, кој ги задржува формите од историскиот концептуализам, но бега од идеите.

55

Практичното и теоретско приоѓање, толкување на некои „форми“ наречени уметнички инсталации, по методот на Илја Кабаков се поделени на: објект и простор или запад (Америка и Европа) и исток (територијата на поранешен СССР).

Просторот или околината на објектот е виртуелно игнориран/а, неутрална, неограничена и без историско минато (Америка). Објектот пак од друга страна е секогаш нов, функционален и е во служба на животот на човекот, односно му помага во неговото секојдневно делување (правејќи го пасивен и зависен субјект). Историската меморија се создава преку објектите и нивната индивидуална егзистенција („самите се мит на себе си“). Објектот претставува предизвик и потреба за секој поединец и на економско и на функционално ниво. Американските уметници не чувствувале потреба да го врзуваат, инсталираат за одреден контекст. Концептуалниот принцип се одвивал на тавтолошко ниво, преку мултипликацијата на еден ист или повеќе предмети (примарна или минималистичка варијанта) не критички ги преиспитуваат историските конвенции и конкретно ја прочистуваат нивната околина, создаваат идиосикретична допадливост (во пренагласен хроматски симетричен или тотално асиметричен ред). Инсталираат готови „ентериери“ со „реди мејд“ објекти и продукти, додека го ослободуваат контекстот од секаква функција и антиципација. Симболично го симулираат начинот на кој што функционира пренесувањето на информацијата или виртуелниот простор. Објектите можат да влезат и излезат од секој простор без да ја нарушат неговата намена, просторот

останува потполно ист како на почетокот. Објектите или употребените „реди мејди“ го создаваат или уништуваат одредениот контекст, акцијата или настанот, просторот во кој се инсталираат има улога на „катодна цевка“ или само низ кој поминува информацијата. Објектите како да требале да се постават во фабрика, а наместо тоа се нашле во музејскиот салон, инсталирани во сосема друг контекст кој не им ја попречува егзистенцијата. Го вклучуваат и источниот принцип на полно и празно со крајно неуротичен гест.

Западна Европа од друга страна, преку занатската техника критички го толкува антрополошкиот мит, преку објектот и го условува со културниот контекст (општествено-политички, социолошки и филозофски), со изборот на гестови и „однесувања“, го негира таволошкиот принцип на американците.

Од концептуализмот на Ј. Косут (Joseph Kosuth) и Л.Витгенштајн (Ludwig Wittgenstein, австриско-британски филозоф, во книгата на Иван Цепароски, Уметничкото дело во втората половина на XX век, Култура, Скопје 1998) на готовиот „реди –мејд“ му се поместува просторниот контекст, а со тоа се онеспособува и функцијата на самиот простор (кај што се изложува). Во постмодернизмот обликуваниот и готовиот објект се користат во зависност од намерата на уметникот, тие имаат еднаква вредност.

Но за Истокот (целата поранешна територија на Советскиот Сојуз) пак создавањето на просторот е предизвик и потреба во кој што, треба да живее и да се однесува колективот и индивидуалецот. Објектите немаат функционална намена, но имаат историско и социјално значење во создавањето на просторниот статус (згуснување), контекст или околина. Збирот од различни објекти и нивната организација и артикулација ја создавала просторната варијанта на едно време, чија релативност е одредена во сегашноста. Просторот што тие го создаваат има историско минато, кое треба да се „откаже“или „ослободи“ преку имагинацијата на публиката. По принципот на западна Европа, објектот го врзуваат за одреден контекст и на тоа ја додаваат, источната формула за полно и празно, објектот претставен сам по себе нема никакво значење ниту функција. Инсталацијата во музејот не претставувала субверзивна акција или гест да се уништи сликарството и скулптурата туку напротив, да се овозможи нова свежина во начинот на гледање на старо-новите уметнички дела. Кабаков нагласувал дека институциите како галериите и музеите се оние места кои не воведувале во перцепцијата на овие инсталации, сватени како „висока уметност“, неговите инсталации всушност имале функција, на „социјален простор“, изработен од банални материјали.

Проблемот и последицата на брзото менување на знаците во уметничките дела од модерната уметност, Кабаков не го лоцирал само во нивното идејно и пластично решение/дихотомската моќ, туку во обемот на делата од модерната уметност и неспремноста на музеите да го организираат просторот за нив. Распоредот во музеите предизвикувал динамична атмосфера која станувала напорна во визуелна и физичка смисла, кај публиката се појавувала одредена индиферентност и квантитативна тежина кон уметничките дела, бидејќи на гледачот не му оставале празен простор за индивидуално делување. Новиот „модел“ преку „играта“ на уметникот делувала како прочистувач на менталниот и физичкиот простор во срцето на самата уметничка институција, му дозволувала на гледачот мал конемплативен мир, за подоцна повторно да го внесе во некоја културно-историска меморија. Ефектот на дирекната средба со минатото, сегашноста и иднината, преку „паузата“ се зголемувал, уметникот морал да го одалечи гледачот од сите институционални и општествени норми и

принципи, гледишта, навики на живеење, за да може отпочеток, да му го раскаже своето реконструирано или преработено културно минато. И А.Б.Олива ја констатира состојбата на уметноста и нејзиното делување како поле на релации на кое делуваат различните поларитети во нивните средби, судири и разидувања, но тој „куќата на уметноста“ уште во 80-тите, ја лоцира во видео-инсталацијата (како моќен виртуелен простор кој лесно може да стане реален и обратно).

Трите изложени варијанти во принцип подразбираат „процесуалност“ и темпоралност на претставата, а може да бидат и „постојани“, зависно од еколошко-етичкиот проблем. Влијанието на географското подрачје и менталитетот на разбирање се однесува на контрастот преку колективот и индивидуалецот, концептот и инстинктот, разумот и сетилата, наративно цитирани и овозможени со одредено време. Сите категории ја подразбираат концептуалната позадина, основа (од едно на друго) во ситемот на планетарното сценарио кое наликува на мизансцена.

Постмодернизмот во принцип се однесува крајно „радикално“ (разумно, интелектуално, истражено минато) во наместениот „хаос“, не оставајќи простор за случајноста. Но се однесува и крајно „хумано“ дозволувајќи секој поединец или искористен „редимејд“ на свој начин да раскаже некоја историска атмосфера низ лично видување на работите (од свој агол), притоа земајќи ги во предвид и недостатоците. Постконцептуалните форми на инсталацијата, во „контекстуалните“ обликувања се исполнуваат преку „естетиката на грдото“ што е сосема различно и радикално од минатото, па и од класичниот модернизам. Преку семиотичката страна на „грдото“ се открива пораката, за категоријата на убавината (или вистината) која во принцип како и се друго, е релативно сватена во различен временски контекст. Се потенцира борбата помеѓу естетското и антиестетското, кое не дава краен резултат или форма, туку процесуално создава клима, повод, место, провокација за комуникација помеѓу субјектите во општеството (дијалог на различностите) и нова релација со „предметот“ (различна визура, „перспектива“ и насока). Формата на уметничката инсталација или просторното обликување претставува „место“ на кое се „возобновува“ дијалогот со минатото, и релацијата на просторот и објектот како и комуникацијата со публиката. Градејќи „симулирана форма“ која, структурално, физички и психолошки (со краткотраен интензитет) не ја оптоварува сегашноста, остава простор за иднината, а сепак „едукативно“ се навраќа на минатото, како сигнал, провокација овозможена со тегобната драма на времето што поминува (драмскиот ефект, најчесто е остварен преку претераната тишина или обратно и овозможен со вербален говор од некоја аудио компонента). Формата на инсталацијата дали само како објект (САД) или простор (територијата на поранешен СССР), но и некоја нивна вкрстена варијанта (западна Европа), би требало на „еколошки“ и етички начин да ја воочи „загадочната контаминацијата“ на одредената „културна“ околина, но и да ја прочисти (без долготраен гест) од конституираните структури и конвенционалности. Да му остави простор на гледачот (да направи пауза, „одмор“), за да може активно да ја разгонетнува новата ситуација во „изложениот медиум“ преку имагинацијата.

Просторот и времето се единствените константни димензии, по кои се движи границата на уметноста и животот во уметничката инсталацијата (Allan Kaprow,

Алан Кепроу, американски сликар, практикувал перформанс и инсталација и Иља Кабаков, Илја Кабаков украинец графичар и сликар, инсталација). Уметничката инсталација би требало да претставува една чудна „нерватура“ реализирана од необични материјали за ликовната уметност и без трага од видлив костур на кој што се потпира, предметите и објектите, светлината и звуците како сами да се поставиле „на местото“ на кое се случила одредена „експлозија“ или „коллатерална штета“, но трагите што ги остава донекаде добиваат „естетски звук“ (САД), иако тоа се претпоставени супстанции од некоја трагедија, а некогаш пријатните нешта и настани се дијаметрално непознати на „естетското искуство“ (Кабаков).

Уметноста во крајот на четириесетите и почетокот на педесетите како и низ шеесетите години на 20 век излегува на улица, преку уметничките интервенции Хепенингите и Ленд арт на отворено, во пејсаж природен или урбан, не сакала повеќе да биде иновација и експеримент, а самиот простор на музејот го прогласила за неестетски. Истовремено ги осудува музеите како институции, што уметничките дела собирајќи ги на едно место, истргнувајќи ги од нивниот првобитен контекст, им ја одземале магиската и ритуалната моќ на делување, односно контекстот на сметка на новите експерименти. Во 1970 мислењето за музејскиот простор почнува повторно да се менува, а во 80-тите години новите уметнички дела одеднаш сакале да се вратат во музејот. Станува важно местото или просторот во кој се изложува уметничкото дело (во музеите и галериите можат да траат подолго, а воедно и им ја гарантираат уметничката вредност), во 1990 години почнуваат да се формираат алтернативните простори во кои се изложуваат старо-новите дела, музеите како новите, така и старите почнуваат да бидат мултифункционални за поширока употреба (вдомуваат различни видови на настани).

Уметничка инсталација влегувала во музејот како институција за да истовремено го ослободи темпорално или промени старото мислење за трајниот статус на одредената институција, односно со самото влегување во музејот како институција, таа истовремено го десакрализира просторот и демистифицирала уметничкото дело. Антиквитетите преку конструираните коридори или пасажи, во новата целина играле улога на фрагменти и вооедно се вкрстувале со новите темпорални интерпретации, на тој начин повторно се менувала функцијата на музејот или се овозможувала различна комуникација, инверзија на јавниот/приватниот простор, локалниот и интернационалниот код, надминување на процесуалноста од модерната уметност.

Контекстот каде се поставувала уметничката инсталација во делата на Кабаков, требал да има значење и одреден статус, најчесто тоа била галеријата и музејот, бидејќи тие се толкувале како свети места. Такви вредносни карактеристики имале антиципаторска улога, впрочем и биле потребни на „тоталната“ инсталација, бидејќи таа ја претставувала „профаната околина“: баналните материјали и „пониските социјални слоеви“⁶⁵. Со влегувањето во музејот (неговата сакрална атмосфера ја користи како вредност) инсталацијата практично се заштитувала од индивидуалниот „аутизам“ и општествената репресија, на тој начин формата на уметничка инсталација добивала одредена вредност која била различна во споредба со светоста на уметничкиот храм, различна од хронолошката и типолошката шема на толкување. Статусот на одреденото место (како антиципатор) можел да ја направи тоталната инсталација

⁶⁵ Ilya Kabakov, On The “Total” Installation, CANTZ

помокна, а гледачот во нејзиното доживување, не требал да биде изгубен туку насочен во различен контекст на одредено време, тоа го дозволувал концептот претходно разработен за тоа место.

Во разговорот на И. Кабаков со Роберт Стор (Robert Storr, американски куратор, критичар, сликар и академик), заедно заклучуваат дека оваа ново промената функција на музејот му дозволувала на гледачот мирно контемплативно разгледување, размислување, доживување повеќе отколку во минатото или музејот изгледал како пазар, врвлица од луѓе и не дозволувал приватност, од друга страна пак, можело да се произведе виртуелен и физички варијабилен простор, не само на интернет, туку и во конкретен простор, во времето на компјутеризираната ера во која се наоѓа културата, а со тоа и уметноста.

До 18 век на пазарот се создавале уметнички дела кои биле наменети за различни културни нивоа, а во модерната уметност одеднаш сите пазарни нивоа почнуваат да се изедначуваат во едно, профитот. Затоа уметниците биле приморани да се движат кон две крајности на изолација или помирување со пазарот, а оваа состојба ја променила концентрираната комуникацијата, соработката и интеракциите помеѓу уметниците, се уништила колективната енергија на директна размена, но истовремено се зајакнувала тоталитарната власт на западните општества кои подоцна ќе се „промовираат“ низ системот на глобализацијата, унификација.

Одредената културна средина Кабаков ја дефинирал низ различните менталитети на живеење, како атрибути на два различни света.

Менталитетот на Запад односно земјите од Западна Европа и Америка и Исток поранешната Советска унија, истите работи во соседните или далечни земји немале исто значење, асоцијација и сваќање во животот и општењето на луѓето. Кабаков создавал интеррелација помеѓу опкружувачкиот простор и објектите, разликата била оштро нагласена не само во изложбениот простор, туку и во реалниот живот.

Просторот на западот (Америка) го дефинирал како неограничено поле, како безличен и неутрален елемент, виртуелно игнориран од објектот и неговата егзистенција, контекстот не играл никаква улога во уметничкиот израз, ниту имал некакво значење, дефиниција и лик, важни биле само техничките средства кои му служеле на човекот, чисти и функционални во секоја смисла без одреден статус во минатото. Контекстот каде се поставувале овие објекти требал да биде крајно неутрален (бојата, димензијата и осветлувањето), тие биле предмет на контемплација, затоа однесувањето на човекот тешко можело да се долови во ист насекаде безличен простор. Нагласил дека местото или контекстот каде оваа самопоставеност егзистира, всушност не постои (не постои центар, ниту некаква конзистентност), индивидуалното однесување на сметка на колективот. Во американското општество изложбените сали го споредил со голем маркет, неуротично и шизоидно прочистен, дозволувал голема фреквенција на луѓе и едноставна орјентација. На западот уметничките инсталации се поврзувале со транспарентноста на Хепенингот (Јанис Кунелис, Нам Џун Пајк, А. Кепроу (А. Карпrow), Р. Хорн (R. Horn), Д. Опенхајм (D. Oppenheim), Ј. Бојс (J. Beuys), западните уметнички инсталации не подразбирале предходен вовед, плотот бил експлицитно искажан во резултатот и последицата на таа акција (низ изладениот остаток), карактерот на просторот бил насекаде ист (аеродром, железничка станица, приватна канцеларија или дом).

На истокот (поранешната територија на СССР) секоја институција, плоштад, секое место имало одредена и дефинирана карактерна особина, за долување

на таа атмосфера, доживување или настан важно било местото или просторот каде новиот „жанр“ се поставувал, траел и завршувал. Коагулацијата на старите и искршени објекти во нивната несовршена состојба, во овој „жанр“ функционираше беспрекорно преку „механизмот на различните дијалекти“, целината говорела за статусот на одреден човек, но и за карактерот на местото на кое се „ситуира“ инсталациониот сублимат. Контекстот и објектите во „артифициелната целина“ морале да имаат социјално препознатлив лик, школка, која била експресивно контролирана, Кабаков создавал контролирана целина која на гледачот темпорално му ги „зграпчувала“, сите сетила (тактилноста на материјалот, критички трансформираниот принцип, и психолошко дејствување, искуството за нив, како додатоци на генералната атмосфера). Изворноста на уметничката инсталација на истокот не подразбирала некаков Хепенинг, бидејќи по Втората светска војна, оваа традиција во Советската унија не постоела. Она што постоело се наоѓа во потеклото на „сликарството“ и начинот на нејзиното разликување од црквата и општеството, односно доживувањето на „сликата“ ја наоѓал во опкружувачката околина. „Such an installation, no matter what themes it involves, should rely on both these characteristics of the painting: the illusoriness of its graphic ability, its “paintigness, and the fullness, the capacity to serve as a universal “model“. This means a unique sort of “total paintingness“, which is directly connected to the genre of the “total“ installation“⁶⁶. Кабаков ја споредил со калеодоскоп на „слики“ кој има безброј значења и процес на метаморфоза на истите вклучени во „социјалниот простор“ или „тродимензионалниот модел“. Новата „просторна слика“ го подразбирала, учеството на тројцата ко-автори, уметникот, директорот и уметничкиот критичар, улогата на уметникот била да ги коагулира објектите, распореди и организира, улогата на директорот била да го овозможи создавањето на мизансцената, а критиката требала да корегира и донесе заклучок, да го одредува и препознава тоа место. Делувањето на „тоталната инсталација“ за Кабаков означувала фиктивна повеќе слојна структура, „прозорец кон светот“, а не некое ремек дело, „unexpected “resurrection“, the unique “renaissance“ of the painting inside the installation,...“⁶⁷. За него публиката истовремено била „жртва“ и набљудувач, читачот вели Кабаков, не требал да биде наивен, требал да биде свесен за артифициелната целина, за да проработи, самокритиката и моќта на експресијата, нарекувајќи го „механизам на дупла акција“. Кабаков ја потенцирал важноста на местото или просторот, каде сме биле пред да влеземе во „тоталната инсталација“, таквото искуство, ни овозможувало со самото влегување во неа, да ја откажеме вредноста на статусот на претходниот простор (каде сме поминале). Новата состојба на уметноста требала да содржи релаксирачки манир, да ја ослободи нашата импресија временски, прочисти психофизички, но не катарзично, да создаде место за новото доживување, „настан“.

⁶⁶ Ilya Kabakov, On The “Total“ Installation, CANTZ

(the painting and the “total“ insallation) („инсталација без разлика кои теми ги опфаќаше, се темелеше на двете нејзини карактеристики (на сликата): илузорноста на сопствената графичка можност, сопственото “сликање“, и полнотијата, капацитетот да служи како универзален „модел“. Означува уникатна врста на “тотално сликање“, кое е врзано директно со жанрот на „тоталната“ инсталација“.)

⁶⁷ Ibid. str.326 („неочекувано “воскресение“, уникатна „ренесанса“ на сликата внатре во инсталацијата...“)

Публиката требала свесно да ја прифати „специфичната околина“ која во сегашноста, можела и да ја допре и да се движи во неа, она што било интересно или значајно е дека Кабаков конструирал состојба која била високо препознатлива, а гледачот ненадејно упаѓал во животот на непознатата личност, ги допирал објектите на тој субјект, тоа го правел автоматски, истражувал и чувствувал живо присуство преку остатоците во „тоталната“ инсталација, артифициелната состојба требала да се сочува, а не да се надмине. Вовлечените субјекти требале јасно да имаат чувство дека просторот во истата, бил интенционално создаден за нив и дека тие не се изгубени, на тој начин Кабаков потенцирал дека се создавала ослободена индивидуална и колективна импресија кај гледачите. Вкрстувањето на плотот (музејот, храмот) и лажно конструираниот плот на „социјалното место“ ритуално конструирани во центарот на тој храм, на тотално неконвенционален начин во постапката и материјалот (поставен како објект на контемплација), неможел да биде сватен на друг начин, освен контрадикторно, крајно чудно. Формата на уметничката инсталација имала улога на „профана“ околина, која се конструира од банални материјали, како мулти-комплексна и сложена структура, која не е сосема позната, но и не е непозната за нас. Ефектот бил трансцендиран преку двете статични времиња (минато и иднина) или остатоците од нив преку кои во сегашноста гледачот требал да се стави во неизвесна состојба, на тој начин тактилно го осознава визуелниот топус на артифициелната „територија“, за местото каде случајно упаднал без покана. Кабаков размислува на начин, суштествено да биде произведен ефект во три временски интервали: минатото, сегашноста и иднината биле врзани за одреден објект или група на објекти имале свое тополошко место, линии и волумен (објектите на минатото биле спуштени на земја или под нејзиното ниво, а објектите врзани за иднината биле кренати повисоко, или биле поставени во двојствена релација на статично и динамично), гледачот со неговото движење, ја претставувал сегашноста, како искуство во времето, важно било тополошко место на предметите, бидејќи го цитирале архитектонскиот аксиом, гледачот (влезен во топографски план) вовлечен во инсталацијата, истражувал и препознавал различни времиња. Кабаков несовршноста на новата „хиерархија“ ја споредил со универзалноста на космосот. Новиот медиум на уметничката инсталација Кабаков, го толкувал како „ентериер“ низ кој се движиме ние, што не е еднаш за секогаш конституиран туку променлив „ентериер“ каде што живеат нашите индивидуални и колективни импресии, нефункционален простор за општеството, ја вкрстил моќта на експресивниот и мистериозен простор, со фигуративното присуство на гледачите, нивните импресии кои создавале густии или ретки дамки, индивидуално и колективно наредени една до друга. Кабаков во тродимезионалниот „модел или новиот медиум вдомувал множество на „настани“, уметничката инсталација ја доживувал како патријархално семејство кое на мајката (сликарството) и давала нова положба, почесно место, ново значење.

Тој трансцендира атмосфера на еден дом, „стан“, „живеалиште“, воопшто кој на субјектите влезени во него им дозволувал темпорален, контролиран и насочен „мал одмор“. Создавал „социјален портрет“, спојувајќи три временски интервали, минато, сегашност и иднина на одреден плот, односно на едно место го спојувал, просторот и времето како единствени реални инстанции. Ефектот на неизвесност (драмски ефект) во неговите инсталации го свртувал вниманието на публиката од општествената нормативност и индивидуалната расеаност, го

концентрирал вниманието и ја ослободувал имагинацијата, нешто слично прави и Западот, препишувајќи им на објектите, трагична судбина.

За уметничките инсталации активно се користела историско- уметничката градина, депоата на музеите, преработувајќи ја, создавале место за идните генерации со што се согласува и Олива. Уметничката инсталација како медиум ја наоѓала „несовршеноста“ како адут кој свесно го користи, неговите инсталации го означуваат, нематеријалениот факт и се нефункционални за општеството, претставувале „заштитнички“ кабел кој ги насочувал гледачите во некоја уметничко -историска меморија. Формата на „капсулата“ кај овој уметник била најсуштествена, претставувала ритуално организирање на „сликите“ и „објектите“ во неа, призма преку која субјектот го перцепирал и разбирал надворешниот и внатрешниот свет. Со полна пареа создавал интеррелација помеѓу „текстот“ и „контекстот“, воспоставувал дијалог со субјектите од блиската околина и без контекстот на советската култура. Комуникацијата преку директниот контакт на „инсталацијата“ со публиката, за него не претставувала инцидент или епизода, таа била искажана преку акумулирана и згусната форма, за разлика од западната уметност (Америка), бидејќи Кабаков открил дека културниот контекст на другите земји кои не се запад, не егзистираат во светската историја, а на западот потенцирал дека постои само „certain painful and absurd exoticism, inflamed by the fear of a possible nuclear attack and contamination of the environment of habitation “⁶⁸. Гледачот требал „to move in his thoughts from one level to another, after all, such a correctly constructed installation should “function“ on all levels: from the most banal, profane to the highly intellectual, “spiritual“.“⁶⁹, таа подразбирала вовед, спротивно од западното општество. Поместувањето на аголот го создавал преку импресиите, дискусиите на публиката и рачно преработените естетики. Новата иконографија подразбирала, деконструирани простор во кој се уништувале бинарните опозиции и се создавала нова релација и комуникација, која во суштина требала да опстојува некое време, кај овој автор инсталираните елементи и објекти немале никакво значење надвор од „целината“, ниту пак се разгледувале како посебно движење во просторот. Морал да постои воведен простор кој го пренесувал ефектот на транзиција, интерпретиран преку конструкцијата на коридорите (ниски или високи), димензијата, светлината, позицијата на објектите и тактилноста на материјалот (можела да делува, угнетувачки, неподносливо, задушливо и обратно; објектите и другите супстанции расфрлени на подот или кога подот е сосема чист имале различна значенска моќ) влезот и излезот (говорел за тоа каде се наоѓа публиката), она што било важно за конструкцијата на „тоталната“ инсталација е нејзината димензија, оптимално обликувана, одговарала на човечкиот фактор, правоаголна, но не премногу долга. Затоа антиципаторот требал слободно да се чувствува во истражувањето, но и во исто време истражувањето било ограничено и од конструираниот простор (дали ќе дозволи или не да продолжи авантурата).

Во западната уметност „инсталацијата“ станува место на средба, непостојан простор, место на состанок со општеството...од гледачот не се очекува пасивно да ја набљудува, туку да се движи во неа во склад со себе, односно со својот

⁶⁸ Ilya Kabakov, On The “Total“ Installation, CANTZ

(how the idea of the „total“ installation emerged), („болна и апсурдна егзотика, покриена со стравот од некаков нуклеарен напад и контаминација на околината на живеење/хабитатот “)

⁶⁹ Ibid. (introduction) („...инсталација треба да „функционира“ на сите нивоа: од банално кон профано, до високо интелектуално, “духовно“)

психо-сетилен склоп. Куката на уметноста станува оаза...место за одмор, уживање, средба на уметникот и гледачот.⁷⁰

Однесувањето на инсталационата уметност, во почетоците на постмодернизмот од 80-тите до средината на 90-тите години, одговара на интензитетот на топлата трансавангарда (се однесува топло, заводливо кон публиката, во близок, директен и непосреден контакт со неа), а подоцна по 90-тите одговара на односот кој го воопоставува ладната трансавангарда (со дистанциран, „митски“ и тотално посреден однос кон публиката). Во двата случаи оваа форма која подразбира, „простор кој се обликува“ се однесува неносталгично во однос на традицијата. Инсталациите од 1980/90 подразбирале, секојдневни објекти и контексти, интеракција низ навидум комплексни архитектонски поставувања што имплицитно го сугерирале прашањето за „еколошките“ проблеми, вклучување на видеото во интерактивен комплекс, мултимедијалност и виртуелната реалност како и елементи на „театралност“. Уметничката инсталација или рецепцијата што таа ја понудува, го подразбира сензорското искуство на публиката, а некогаш паралелно и наративното искуство.

Во мојот труд ќе посочам некои настани во Р. Македонија кои се во релација со новото толкување на просторот или променета просторна контекстуалност (на објектите и целината). Ќе се обидам да приложам, еден развоен временски период на некои форми на уметнички инсталации од почетокот на 80-те, во текот на 90-тите до 2000 година, (за новиот милениум имаше недостаток на јавната верификација) причините зошто се појавува оваа форма, ако воопшто постои кај нас? Приодот, средствата и влијанијата кои што ги користи? Дали во Р.Македонија имало или има созреана клима за овој нов „жанр“? Дали го користи искуството на Западот(Америка и Европа) или Истокот во поставувањето на конкретното „место“?дел од интервенциите во затворен простор, зошто оваа форма користи затворен простор во излагањата? Прото-обидите или создавање на „клима“, кај нас, кои овозможуваат променето сваќање на просторот и предметот; инсталациите од 1984 изведени во „Домот на младите 25 Мај“, Скопје; инсталациите на групата Зеро од 1985,1990; инсталациите од 1986 во Музејот на Македонија, Скопје; некои самостојни обиди (Глигор Стефанов, Петре Николоски, Симон Шемов, Симон Узуновски, Јован Шумковски, Благоја Маневски, Антони Мазневски, Исмет Рамиковиќ, Нада Прља, Жанета Вангели Искра Димитрова, Ибрахим Беди итн.),се до целината која го опфаќа Венецијанското Биенале од 1999 година или почетокот на новиот милениум. Да се најде потенцијална релација во некои облици на уметничка инсталација со просторното обликување (на И.Кабаков), односно онаа „конструктивна“ целина во конкретен простор која го привлекува вниманието на гледачот и неговото учество.

⁷⁰ Akile Bonito Oliva, Karlo Duldig Argan, III, Moderna umetnost 1770-1970-2000, Clio 2006

Како една консеквенција од модерната уметност на „неодлучност“ и „страх од просторот“ се провлекува и во постмодерното искажување на нашите автори особено во оваа форма на обликување што подразбира, „тотално обликуван простор“. Во искажаната компресија на простор и време македонските ликовни уметници, комбинираат, дигитални медиуми со ликовни, просторот со објектот (во понеуспешни случаи, а нешто поуспешни И.Димитрова, Нада Прља), никогаш просторот не е само „трансформирана“ реалност туку се потенцира и значењето на објектот, објект кој и самиот трансцендира одредена интимна просторно-временска димензија. Идеите и влијанието од светските тенденции се реализира преку одредениот приод на западно-европски начин, а третманот на просторот кој се деконструира во „нова целина“ се источно влијание. Егзистенцијализмот од модерната уметност добива привремен легимитет доколку е контролирано, свесно и референтно јасно поставен во овие артифицијалности. Не може да се исклучи влијанието на науката, но и на природата и религијата кои стануваат паралелни светови во градење на новата уметничка состојба, состојба на „продолжена“ егзистенција која подразбира свесна „игра“ преку „вандалски гест“ кој ја овозможува духовната слобода, гестот да се откаже „радоста“ на традиционалниот чин, постапка и да се замени со „нешто друго“. И покрај тоа што, новиот „жанр“ не се однесува нихилистички, сепак не треба да содржи некаква бесконечна егзалтација за иднината, ниту потенциран апологетски и летаргичен тон, но не треба да биде и неутрален во вистинска смисла на зборот.

Неоконцептуалистичката варијанта во формите на уметничката инсталација по толкувањето на Н. Вилиќ во Р.Македонија егзистира на два начина или преку двете категории на простор: проширеното поле на скулптурата и сликарството (како квалитетна категорија на простор) и архитектоника (која се однесува на конструкцијата на објектите).

Различните форми на инсталацијата се толкуваат како постконцептуални или неоконцептуални во кои се редуцира учеството на персоналното, тоа станува колективна работа, се создава „пејзаж“ од различности кои говорат во еден глас. Целта на нивното појавување е да ги „срушат“ на „еколошки“ начин сите трајни, постојани легитимитети на утврденото екстатично, претставување на делата при кое се создава ново сваќање и значење на целината, одредено со време, користејќи ги сите супстанции и инстанции од реалноста и имагинацијата. Алтернативната уметност отпрвин го бара, а потоа и го создава алтернативниот простор кој се конструира од алтернативни облици, објекти и нивна артикулација во просторот. Инсталацијата „ги реактивира и релативизира „неоизми/те и постизмите на геометријата, апстракцијата, енформелот...повторно повикување на логиката и филозофијата на уметноста...“⁷¹.

Аналогно на тоа, Небојша Вилиќ во македонската современа уметност ги класифицира на следниов начин :

I-категорија

Првата категорија опстојува преку преиспитување на вредностите (преиспитување на нивните својства, можностите) има три подкатегории:

⁷¹ Д-р Небојша Вилиќ, од текстот Инсталација: предизвик или нужност?, во книгата на Соња Абациева, Идеја-тека, Музеј на современа уметност, Скопје, 2003

„односот на естетичкото и ликовното, односот на естетичкото и идејното, односот на естетичкото и егзистенционалното“⁷²;

II-категирија

Во втората категорија се создава нивната иконографија, распоред (нивната употреба во конкретен простор), и начинот на кој што егзистираат елементите и објектите во неа, таа ги има следниве подкатегории: „инсталација како ликовност, инсталација како концептност и инсталација како наративност“⁷³;

III-категирија

Третата категорија се создава иконолошката содржина и значенската нивна форма (од каде потекнуваат или која им е базата), во оваа припаѓаат трите подкатегории : „инсталација или деконструкција на скулптуралното, инсталација или деконструкција на материјалното, инсталација или деконструкција на индивидуалното“⁷⁴.

*Првата категорија (во првата нејзина подкатегирија) го толкува односот на естетичкото и ликовното, Вилиќ го објаснува преку инсталацијата на Мирна Арсовска („Дневник за инсталацијата, 1994 година, во МКЦ, Скопје), во истражувањето на тактилноста на материјалите содржана преку четири елементи, „мразот (со неговата темпоралност), јагленот (со неговата натуралност), челичната ламарина (со нејзината трансформабилност) и деловите од челичната четка (со нивната фабрикуваност)“⁷⁵, истражување на чисто ликовните проблеми.

Во втората подкатегирија за односот на естетичкото и идејното ја предложил инсталацијата на Жанета Вангели, „Порта“ од 1994 година во Музеј на современа уметност, Скопје. Топусот на инсталацијата ќе биде во текстот подолу објаснет во инсталациите од 90-тите години. Целта на овој тип на инсталација се однесува на концепт кој преминува во светот на предметното преку извлекување на универзалните поими (од ограничениот антрополошки контекст, давајќи им нова материјална објективност), во поединечниот концепт да се отелотворат и суштитуираат, преку постапката на редуцирање (избор на зборови, кои ќе имаат улога на идеограми) и на нов начин да се дојде до универзален израз, а ликовните елементи се користат надвор од артифициелниот свет.

Третата подкатегирија ја толкува преку односот на естетичкото и егзистенционалното, го објаснува во инсталацијата на Златко Трајковски (Музејот на град Скопје од 1994 година), насловот на инсталацијата бил цитат од Marquise de Sade „qui sait, lorsque la ciel nous frappe de ses coups, si le plus grand malheur n'est pas un bien pour nous“. Овој тип на инсталација, констатира дека ги користи готовите предмети дури и оние употребените. Трајковски ги

⁷² Ibid. str. 226,227,228

⁷³ Nebojsa Vilic, од текстот Installation Challenge or Necessity?, во книгата на Nebojsa Vilic, Few Candies for Venice, Art in Macedonia at the End of Millenium, Laurens Coster, Skopje, 1999

⁷⁴ Ibid. str. 195, 196,197

⁷⁵ Д-р Небојша Вилиќ, од текстот Инсталација: предизвик или нужност?, во книгата на Соња Абациева, Идеја-тека, Музеј на современа уметност, Скопје, 2003

групираше и поставил на шест места во изложбениот салон, а во средиштето на просторијата биле „поставени три монитори на кои видео записот тече во деконструирани секвенци“⁷⁶. Ваквиот тип на акумулации или предмети претставуваат „фетиши“, од конкретната стварност на уметникот и неговото опкружување.

*Во втората категорија (во првата нејзина подкатегија) инсталацијата како ликовност, уметникот се занимава со чисто ликовните проблеми на обликувањето формата, композицијата, изборот и тактилноста на материјалот, технологијата на обработка, дозволувајќи тие да говорат во негово име („говор во прво лице,, преку директен контакт со материјалот и неговите варијабилни можности). Овој тип на инсталација Вилиќ, опишува дека се граничи со деконструкција на скулптуралното, а понекогаш и се совпаѓа со него. Оваа инсталацијата не води сметка за филозофските, политичките или идеолошките проблеми во стварноста, туку ги решава само ликовните проблеми и нивниот психолошки топус. Го нарекува како „незаинтересиран“ или „себичен“ тип на инсталација.

Втората подкатегија се однесува на инсталацијата како концептност уметникот ги користи филозофските, метафизичките и идеолошките елементи, кои најчесто пишува Вилиќ преоѓаат во сверата на ангажирана уметност. Употребените поими преку процес на редукција по пат на избор, доведени се до нивното суштинско значење. Се прекодира интертекстуалноста од која што потекнуваат тие поими на неартифициелен начин. Новиот концепт повторно се здобива со одредена универзалност. „Референтноста на оваа неартифициелност се префрла во подрачјето на материјалното, поточно предметното.“⁷⁷

Третата подкатегија се однесува на инсталацијата како наративност ги подразбира и артикулира предметите и елементите од постоечката стварност, или оние од уметниковата околина. Им го поместува контекстот или одредената утилитарност со тоа што ги поставува и пренесува (групира) во музеј или во некој друг простор. Предметите и елементите искористени на тој начин стануваат наративни раскажувачи и се здобиваат со извесна иконичност. „Сите тие определуваат некаков став, а со тоа завземаат и некаков однос кон стварноста од која и произлегуваат, тие преминуваат во сверата на ангажираното“⁷⁸.

*Во третата категорија (во првата нејзина подкатегија) инсталација или деконструкција на скулптуралното, егзистира проширеното поле на скулптурата преку разбивање на компактната форма преку кохерентноста на материјалот во нефизичка смисла. Оппросторување на скулптурата во расплинети и независни ентитети, таа може да се чита во дивергентна насока, истовремено како посебен фрагмент, но и како дел од целината на инсталацијата. „Деконструкција на скулптуралното станува деконструкција на просторното“⁷⁹.

Втората подкатегија се однесува на инсталација или деконструкција на материјалното, преку декодирање на значенското. Во овој тип се супституира

⁷⁶ Ibid. str. 227

⁷⁷ Ibid. str. 227

⁷⁸ Ibid. str. 229

⁷⁹ Ibid. str. 230

материјалната структура и ликовните елементи, со концептот кој ја соединува филозофската, метафизичката и идеолошката категорија. „Концептот и значењето над пластичната форма или обликување...станува конструкција на концептното“⁸⁰.

Третата подкатегија се однесува на инсталација или деконструкција на индивидуалното, ги толкува аспектите на егзистенционалното. Овој тип на инсталација ја користи концептуалната позадина или основа во која ги поставува и толкува предметите врзани со егзистенционалната околина на уметникот. Истргнати од својот првобитен контекст или дислоцирани на друго место, тие стануваат иконицки толкувачи или уметничка стварност. „уметниковата внатрешна стварност ...: доколку ги допира универзалните категории на постоењето таа станува концептност, доколку ги допира поединечните категории таа станува наративност (реторичност). Ва овој тип на инсталации...станува збор за...само-деконструкција. Со тоа деконструкцијата на индивидуалното станува конструкција на наративното“⁸¹.

Во овие класифицирања на формата на инсталацијата, Вилиќ ги соединил инсталацијата како ликовност со односот на естетичкото и ликовното, инсталацијата како концептност со односот на естетичкото и идејното и инсталацијата како наративност со односот на естетичкото и егзистенционалното.

Индиректно се наметнува прашањето дали навистина може да се толкува одредена инсталација, кај нас, само преку една од овие категории?дали изложувањето на просторот како work of art го има во некој од претходно наведените примери или подоцна во оние на крајот на 2000 година?

67

Во македонската ликовна уметност, сликарите, некои форми на уметничка инсталација ја толкуваат како „проширено поле“ на сликарството, во кое сликата станува објект во просторот (обликуван или готов објект на кој што се интервенира). Просторот (архитектонскиот) најчесто го земаат апприори во нивните излагања, во кои само ги артикулираат или поставуваат објектите, а во ретки случаи го прошируваат делувањето на архитектонскиот простор (Мирна Арсовска, Нада Прља). Апприори искористениот простор мора да има минато значење или статус кој со влегување на објектот или групата на објекти ќе можат да го откажат или сообразат со него.

Македонските современи сликари го користат и просторот на видеото или видео-артот во кои создаваат нова реалност особено по 90-тите(Жанета Вангели, Ирена Паскали и др.).

Во обликувањето на просторот, сликарите (кој подразбира наративно, а понекогаш и сензорско искуство) најчесто ја користеле бојата (контрастот, нејзиното отсуство и присуство) како елементарно средство со кое ги граделе и рушеле просторните односи.

Скулпторите од друга страна пак, компакноста на формата(готовиот или обликуваниот) ја разбивале во просторот на повеќе мали автономни ентитети кои имале различно значење. Раскршената скулптурална форма или деловите од неа во 80-тите ги артикулирале како посебни елементи во просторот кои имале привремено различно значење од минатото или ставени биле во нови просторни

⁸⁰ Ibid. str. 230

⁸¹ Ibid. str. 231

релации за нас непознати. Изборот на материјалот (манипулацијата) бил основен фактор на обликувањето. Засебните артикулирани ентитети (т.н., „објекти“) во 90-тите стануваат дел од просторот, создавајќи амбиентални целини кои имаат едно хиперреалистичко лице во корелацијата на двата простора (обликуваниот и готовиот). Како дополнување на целината или „фантастичното“ драмско делување, користеле аудио елементи, медиумот на видеото и фотографијата. Искажувањето на идејата преку „моделот“ (во кој го вклучуваат материјалот, светлината, димензијата и др.) на инсталацијата се однесувало најчесто на „пластичното“ невообичаено обликување на традиционалната скулптурална форма која во новото време станува и амбиент. Учеството на архитектите во обликувањето на некои форми на уметничка инсталација најчесто, паралелно го вклучувале контекстот и публиката на секојдневната егзистенција како активен фактор во обликувањето. Во ова „проширување“ тие го спојуваат просторот на темпоралните (театар, филм) уметности со визуелните, ликовната уметност со архитектурата во привремени „сценографски“ фрагменти во која публиката не била само рецептор туку и антиципатор (Симон Узуновски).

„Обликувањето“ на просторот и објектот во едно исто „решение“ во македонската ликовна уметност се одвива на паралелен начин. Никогаш акцентот не бил само на просторот и никогаш не е докрај само објектот во излагањето на новиот медиум, постојано се привлекувала извесна импровизација во концептот со авторската интенција и несоодветна реализација на идејата во просторот.

Аналогно на тоа во 80-тите, најчесто недоследно се сретнуваат елементите на инсталацијата, комбинирани со други концептуални видови и затоа „во просторните интервенции бојата, објектот и скулпторската форма се употребени како средства со кои и врз кои се интервенира“⁸². Во 90-тите „со новите материјали се појавија и нови теми кои се врзуваат за појави како флексибилност, експанзија, притисок, гравитација. Нивната поставеност веќе станува предизвик за кураторот. Физичката логика како стабилно, лабилно, загревање, ладење, слободно паѓање директно се вмешани во естетиката на материјалната синтакса“⁸³.

Инсталацијата во Р.Македонија, во праксата на ликовните уметници нема јасен и детерминиран пристап во нејзините појавности како специфично толкување на уметноста, или отстапка од истата. Таа најчесто е именувана и од повеќето теоретичари и критичари „мултимедијална уметност“, односно мешање на артифициелните, природните медиуми и различните продукции, или се однесува исклучиво на уривањето (повеќе како претпоставка и желба) на нивните граници. Сеуште не постојат успешни примери за целосна интеракција со публиката и уметниците во делувањето на овој облик.

⁸² Текстот на Владимир Величковски, Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија, Дом на Младите „25 Мај“-Скопје 1984 каталог

⁸³ Марта Поп Илиева, од текстот За употребата на несликарски и некулпторски материјали во делата на македонските автори, во книгата на Владимир Величковски, Нови појави во македонската уметност, центар за визуелни уметности, Скопје, Селектор, 2006 (текстот на Марта поп Илиева)

НЕКОИ ТИПОВИ НА УМЕТНИЧКА ИНСТАЛАЦИЈА НА УКРАИНЕЦОТ ИЛЈА КАБАКОВ

Еден извонреден пример на уметничка инсталација е содржан во опусот на украинецот Илја Кабаков (Илја Kabakov), кој егзистира на релација исток (поранешен СССР) и запад (Америка и Европа), дипломирал во Москва (графика) и работел како графички дизајнер и илустратор, како и големи формати на слики, подоцна се посветил на новиот уметнички „жанр“ низ формата на инсталацијата, ја поставувал со концептуална позадина и наративно искуство, а некогаш дозволувал и одредено сензорско искуство. Кабаков бил еден од најзначајните претставници на Московскиот концептуализам, Ерик Булатов, Виктор Пивоваров, Димитриј Пригов, Андреј Монастирскиј, Виталиј Комар и Александар Меламид (Erik Bulatov, Viktor Pivovarov, Dimitri Prigov, Andrei Monastyrsky, Vitaly Komar и Alex Melamid, последните двајца гостуваа во МСУ пред неколку години), концептуалната уметност и appropriation art, биле „средства“ со кои ја овозможиле деконструкција на историското минато), делувањето на рускиот концептуализам, подоцна ќе влезе во светските историски рамки на неоконцептуалната уметност. Преку стратегијата на ликовните уметности идејата за уметничката инсталација кај овој уметник, претходно била скицозно пренесена на хартија, на која ја интерпретирал ритуалноста на коагулирањето во „ентериерите“ (начинот на тоа како истите предмети во различна средина и земја имаат друго значење и организација), со овој „жанр“ го уништувал и градел „хабитатот“.

Во неговото творештво големо влијание имал Малевич (Kazimir Malevich, геометриска апстрактна уметност) супрематистичката варијанта, кој просторот го толкувал како реален фрагмент, но гестот на Кабаков истовремено претставувал утопија и дистопија, секогаш под влијание на времето. Инспириран бил и од руските конструктивисти Ел Лисицки (El Lissitzky) од 1919 година, ги акумулирал и критички ги „трансформирал“, сите предмети во „хиерархиската конструкција“ на „тоталната“ инсталација. Низ својата културна призма: литературата (класиците Толстој и Достоевски, а бил спореден и со Бекет и Кавка) како и рачно изработените естетики (народна уметност) го интерпретирал новиот „жанр“ како темпорална анегдота, подоцна престојувајќи надвор од својата татковина, во своите инсталации, го вклучил и симболот на Западот (потрошувачката на масовното општество). Уметникот бил тој кој требал јасно да го дефинира уметничкиот израз и лик, наспроти недефинираните очевидци и ја користел источната формула за полно и празно.

На самиот почеток уметничките инсталации имале исклучиво концептуални вредности како примерот со Неговите 10 Албуми: 10 Карактери (изложени 1989 година во Riverside Studios London), ги поставил во зголемен формат на отворени книги, каде секој гледач можел да се движи, да ги чита вртејќи ги нивните страници, инсталирал банални материјали, рачно илуминиран текст и слики концептуално средени, секоја книга завршувала со црн лист на хартија. Фокусот и движењето бил насочен кон текстовите, нивниот распоред во

зависност од музејот, некогаш имал правоаголна форма и праволиниска насока, а некогаш кружна форма и лавиринтска насока. Неговата уметничка инсталација ја поставувал повеќенасочно: сценографскиот распоред го одделувал од сложената природа на приказната, а приказната ја одделувал од дискусијата на гледачите и нивното движење. Белата (како „пауза“, „одмор“, бесконечност) и црната (како крај на приказната одредена со време и почеток на нешто друго) боја ја користел во зависност од намерата. Принципот на монтажа или поместување, Кабаков го создавал непосредно преку публиката. Гледачот не се чувствувал загрозен, но не било загрозено ни „уметничкото дело“, преку опишувањето на предметите во директен контакт со гледачот, тој не го градел просторот туку темпорално го опишувал и уништувал во исто време, на тој начин, го откривал рефлексивниот став на надворешните субјекти кои постојано со нивните дискусии го поместувале аголот на гледање или перспективата. Секогаш го поставувал „уметничкото дело“ наспроти субјективната дезориентираност и општествената нормативност, а во новата состојба добило и терапевтски карактеристики. Во неговиот уметнички израз значајни биле два фактора: „вовед во филозофијата на приказната и способноста на забележување на гледачот“⁸⁴. Просторот не претставувал апстрактно место туку поле, каде уметничката активност можела да влезе и излезе без проблем, но и простор во кој се сретнувала психофизичката егзистенција на публиката паралелно со уметничката.

Целта на уметничката инсталација како композициска структура, била да привлече внимание, да биде објект на контемплација, затоа морал да постои вовед во просторот низ сценскиот дисконтинуитет (преработен религиски, социолошки и филозофски) кој темпорално ќе се дематеријализира, дискурс кој можел да продолжи во друг простор и време, на тој начин се активирала „формата“, но и карактеристиките на „духот на местото“. На секој можен начин, сите внатрешни и надворешни супстанции непосредно ги ангажирал во еден колектив или „социјален простор“, кој не е апсолутен туку крајно релативен. Неговите интерпретации добивале инстант карактерни особини и гледачите можеле директно да бидат внесени во приказната, а уметничкото дело не претставувало стекнато искуство, туку колективно размислување, ослободено од секаква стега, не го практикувал академскиот начин на поставување, туку јазик кој наликувал на детските цртежи, на комичната и дизајнираната естетика. Со дискусиите на гледачите се објективизирала и зајакнувала инстанцијата и егзистенцијата на поставената „загатка“.

Неговите наративни и сензорски уметнички инсталации ги толкувал како „куќа на уметноста“, „територија“ и „живеалиште“, инсталацијата за Кабаков била „конгломерат“ кој ги истражувал можностите на временскиот фактор. Причината за ваквиот вид ја наоѓал во дисперзираната, опадната енергија пред се на пиктуралната и пластичната уметност низ кои постојано се уништувал, укинувал, објектот, но и објектот како простор во кој живеела уметноста, контекстот, како и неправеење на разлика помеѓу комерцијалната и некомерцијалната состојба на уметноста и уметничкото дело. За да се разбере уметничкиот феномен во постмодерната состојба, потребно било да се истражи неговиот контекст како и состојбата на рецентната уметност, тој активно го

⁸⁴ Ilya Kabakov, 10 Albums 10 Characters, Riverside Studios London, 1989 (continual assistance of Claudia Jolles with all aspect of organization)

користел „интердисциплинарниот талог“, односно изедначување или доближување на различните уметнички продукции во интерес на новата „територија“ на уметноста. Со тешкотија публиката во почетокот на постмодерната можела да ја замисли уметничката атмосфера во сликата или дводимензионалниот „модел“, затоа конструирал „тродимензионална артифициелна реалност“, верувал дека на тој начин ќе се создаде поголема „блискост“, интеракција со уметничкото дело. „Тродимензионален модел“ кој го опфаќал целиот опкружувачки простор на гледачот, состојба која му ги „заробувала“ сите негови сетила, дефиниран контекст кој е одреден со повеќе временски интервали, одредено и критички ги користел неговите историски утопии кои завршувале со дистопија. Во инсталацијата го вкрстил искуството од визуелната уметност (сликарство, скулптура и архитектура) или нивната статична состојба со темпоралните уметности (театарот и киното) или нивната променлива состојба (временскиот фактор). Контемплативната состојба ја отворил и ослободил од секакви конвенции, ја поставил како саморепрезентативна низ тактилните карактеристики на одреден материјал. Од темпоралните уметности го превземал времето на „паузата“ или „моментот на мирување“ му дозволувал на гледачот, активно психо-сетилно учество во таа ситуација, во која можел да се движи и да ги допре поставените објекти во неа, да воспостави директен контакт со нив.

Концептуалните вредности и минималните структури ги искористил како посредници во новата ситуација на ред/хаос, со самото влегување во музеј, а потоа во „тоталната“ инсталација, публиката требала да го откаже вредносниот статус на препознатливиот простор, карактерот на просторот бил иницијален фактор на целината.

Новата состојба на уметноста Кабаков ретроспективно ја толкувал преку „уметничката меморија на фреската, иконата и сликата“⁸⁵, во различни временски периоди од културно-историски аспект, биле нематеријален факт (низ кои едновременно се толкувала уметноста и реалноста). *Новиот „модел на светот“ во формата на уметничката инсталација кај овој уметник зависел од: типот на местото, времето на нејзиното појавување, светлината, гледачот, музиката и звукот, материјалот, објектите, бојата, драмата, ритуалот, сликата, конструкцијата, димензијата и се разбира елементот на културната историја на Советскиот сојуз, а тоа е текстот.*

Како моќни реални инстанции со кои биле овозможени композициите на просторните целини се:

-Типот на уметничката инсталацијата се исполнувал преку различно понудната просторност на музејот таа можела да биде: мала (временското траење било најкратко, вклучувала мал број на објекти); средна (подолго траела, го зафаќала целиот сид на една просторија и дел од подот); и голема (го зафаќала целиот простор на музејот, Кабаков ја толкува преку формата на “живеалиште“) и постојана соработка на реалација уметник - куратор - директор, уметник - технички изведувачи, асистенти - галерија – уметник; нејзиното „раѓање“ се случувало и завршувало во изложбениот простор, во храмот на уметноста, на тој начин приватниот простор бил музејот. Кабаков потенцирал дека пред инсталирањето на објектите во музејот треба да се поднесе дескриптивен концепт, да се внимава на карактеристиките на регионот или градот, природата и менталитетот на местото на изложување, бидејќи овие фактори ја зголемувале

⁸⁵ Ilya Kabakov, On The “Total” Installation, CANTZ

моќта на визуелната перцепција, временскиот фактор на нејзиното конструирање морал однапред да се постави. Оваа транскрипција на просторот, на Кабаков се совпаѓала со Лиотаровото мислење, кој целината/консензусот или полето на средба го опишувал како место на борба на тоталитарности, искажани преку специфичностите на различните земји (политички, социјални, културни), двајцата автори (едниот теоретски, другиот конструктивно), ја граделе, а потоа временски ја уништувале целината.

- дејството на различните видови на светлина и нејзината јасна позиција во просторот; вештачкото осветлување го користел како посебен „предмет/простор“ и густина на дамка, односно Кабаков издвојува три извора на осветлување кои најчесто кореспондираат во една иста инсталација: „општа светлина“, која најчесто доаѓа од таваницата и претставува вовед во просторот, делувала на периферните сетила на гледачите; „полу-темен“ извор на светлина кој за Кабаков бил еден од најзначајните, хиерархиската светлина (ја споредил со Ребрантовата илуминација) ја создавала мистичната и митската атмосфера во инсталацијата, го насочувала вниманието на публиката (преку состојбата на медитација, автоматска концентрација и топлината на домот); „отворен“ извор на светлина која делувала директно на нашето сетило за вид, константна дразба на периферните сетила како првиот пример, но сега крајно непријатна и заслепувачка, пренесувала од јасната, статична атмосфера на инсталацијата во полусвесна состојба.

-Пропорцијата, величината или мерката; за ефектот да биде по драматичен, моќен и делотворен, се исполнувала преку налудничав, тотален нагласен ред и симетрија или преку нездрава асиметрија и хаос; прецизна концепција: на влезот во инсталацијата со излезот од неа; растојанието помеѓу нив, растојанието помеѓу влезот на музејот и влезот во инсталацијата; големината и распоредот на вратите во тоталната инсталација, дали тие биле отворени, полуотворени или затворени; присуството-отсуството на прозорите; мерката за сводот или таванот, страничните сидови и подот, поставните коридори; распоредот, растојанието и положбата на објектите во неа; балансот на боените површини(кои најчесто биле матни и несјајни, патина на времето, и немале експресивна моќ), речиси како една „идеална слика“, која опфаќала повеќе временски интервали, бидејќи, временскиот интервал на минатото и иднината во инсталацијата се поставувале статично и претставувале објекти на контемплација, на кои било насочено целото внимание. Количината и движењето, како и времето на задржување на извесен објект на гледачите, требало да биде земено во предвид, бидејќи инсталацијата била место на кое се овозможувале различните средби на трансцендираните објективни и метафизички суштини.

- својството на материјалот; несовршеноста на трајниот материјал Кабаков ја наоѓал интригантна, како „пукнатина“ низ која се перцепирало минатото време, но и не упатувала на квалитетот на рецетната реалност, активно ја користел како звучен и визуелен тон, таа делумно го создавала и „психолошкиот топус“ на инсталацијата. Во конструкцијата на просторноста најчесто, внесувал „сиромашен“ и „кревок“ материјал (дрво, хартија, метални кофи, канти, јажиња итн.), кој бил спротивен на трајниот, музејски. „Психолошкиот топус“ го „градел“ и сугестивно преку природата на материјалот во импресијата и имагинацијата на гледачот, на пример: дрвениот, бетонираниот...под го содржел симболот на земјата, но кај Кабаков имал различна текстура, природа и порака;

сводот го симболизирал космосот, изборот на материјалот бил важен дали ќе биде тежок, траен или лесно оштетлив, декориран или чиста површина; Елементот на оган бил претставен и пренесен преку позицијата на светлината која го симболизирала Сонцето. Кабаков преку тактилноста на материјалот сугестивно го пренесувал гледачот во една лажирана состојба на минатото, но укажувал на тоа дека, публиката мора во секој момент да има јасна претстава за местото на кое се наоѓа.

-текстот бил значаен културен аргумент во инсталацијата; тој не ги опишувал само вклучените објекти во тоталната инсталација, туку им препишувал или давал ново, различно значење; најчесто бил ставен во рамка и рачно испишан ја заменува улогата на „сликата“, ја овозможувал „паузата“ помеѓу сликите, и го дополнувал „пиктуралниот“ и „пластичниот“ ефект, ја проширувал и дообјаснувал улогата на плотот и целината. Поставен пред влезот на инсталацијата најчесто означувал вовед или мапа на целината, со долгиот текст ја симулирал „паузата“, текстот секогаш не го прател визуелното и вербалното движење туку можел да се постави и во спротивна насока. Со нееднаквоста или разликата помеѓу визуелниот објект, вербално изговорениот збор (од аудио-компонентата) и текстот, и овозможувал поголема моќност и експресивност на целината.

Сите инстанции и супстанции од реалноста и имагинацијата вклучени во инсталацијата требало прецизно и контролирано да се насочат, авторот морал да произведе наративно и темпорално фокусирано внимание се до излезот од неа. Во центарот на нејзиното внимание го поставил гледачот, со својатата имагинација, сепак тој ја претставувал сегашноста и можел вертикално да се движи во неа. Од визуелен аспект инсталацијата ја поставувал како иконографска форма на диптих или триптих, внесувал визуелни-аудио-вербални ефекти, различните видови на продукции се надополнувале, во слика-објект, текст, музика и гласови, „whereby each man names the whole after that part which he has touched“⁸⁶. Она што го гледаме може да ни звучи познато, или она што го слушаме ни ја создава сликата за просторот и времето, ги вкрстува својствата на различните продукции и импресиите на гледачите со времето, просторот или местото на нејзиното интерпретирање.

Илја Кабаков работел на три типа на „тотална“ инсталација, првиот бил во самата смисла на „тотал“- затворена од сите страни, без прозори, а останатите два спаѓаат во категоријата на модифицирани „тотални“ инсталации во однос на „позајмениот“ контекст: *формата на „капсулата“*; ја толкувал како најмоќна, бидејќи и воедно одговарала на неговиот културен менталитет на визуелните уметности и литературата, Кандински, Супрематизмот, Руските конструктивисти, утоиското зграпчување на гледачот преку издвоен и реален геометриски фрагмент кој бил апсолутен, но во неговата инсталација истовремено бил и релативен, утопија и дистопија; отворена контемплација на приватното и јавното мислење. Овој тип на инсталација најмоќно функционирал во музејски или галериски простор каде нема ниту еден прозор, се однесувала на формата на затворена „кутија“, ја средувал на начин на кој го пренесувал ритуално својот културен контекст, пасажите или коридорите биле неутрални,

⁸⁶ Ilya Kabakov, On The “Total” Installation, CANTZ (introduction) („вербално секој човек може ја именува целината, по делот по кој ја допира“)

но и интринтни. Вовлечените елементи во инсталацијата претставувале временски утопии и го барале вниманието на публиката. Како најдобар пример за оваа категорија била тоталната инсталација: Комуналниот/Општествениот Апартаман во Њујорк во Галеријата на Филдман (Communal Apartment, Ronald Feldman Gallery). Во 1988 тој за прв пат во Галеријата Роналд Филдман во Њујорк, ја поставил првата „тотална“ инсталација: симулирал неколку простории, од стамбена зграда, инсталацијата ја нарекувал Комунален/Општествен Апартаман, во кој споил неколку помали правоаголни инсталации (смислени во минатото, сега реализирани како една целина): „Човекот што летна во Вселената“, „Краткиот Човек“, „Ѓубрацијата“ и „Човекот што летна во Сликата“. Проблемите со кои што се занимавал Кабаков, во просторната организација се однесувале на комуникацијата, насочувањето, движењето и поминатото време на гледачот во самата инсталација, публиката при излезот од инсталацијата не се чувствувала изморено. Елементите што биле навидум неспојливи, почнале да водат дијалог меѓу себе (го нарекува „механизам на различните дијалекти“), социјалната препознатливост морала да биде присутна во секој момент, за да на гледачот му даде оријентација во просторот, но и за да го трансцендира во друга реалност. Оваа инсталација претставувала обид да се направи инверзија на јавниот со приватниот простор; *Инсталација со двоен ефект*: надвор-внатре; била одредена модификација на претходната, веројатно настанува заради неговото живеење на Запад, се однесува на двојно поставената временска утопија-дистопија/ентериерно-екстериерно, ја користел територијата на музеите, галериите, вовлекувајќи ги и сите супстанции на постоечкиот простор кои се наоѓаат во околината. Надворешноста (аверсот, фронтот) требал да има лесно препознатлив облик како и неговата опкружувачка околина, за Кабаков било важно, како визуелно се пренесувала перцепцијата на гледачот од навор кон внатре (оштро свртување, преку контраст на очекувања, двојното дејство на целината) и начинот на кој ги доживувал сите тие транзиции преку препознатливиот облик, во повеќе слојната временска контекстуалност; во овој тип на инсталација го конвертирал интернационалниот код како „орнамент“ на неговиот локален код. Во оваа категорија на „тотална“ инсталација припаѓаат: Црвениот Вагон од 1991 во Дизелдорф, Тоалет во Аголот во Цирих 1994, Празниот Музеј во Франкфурд 1993 година (The Red Wagon, The Toilet, The Empty Museum) и други; „Тотално“ *отворена инсталација*; овој „модел“ на модифицирана или отворена инсталација го вклучувала целиот природен и историски опкружувачки простор, блиску до неа, два различни простори кои при нивната средба конвергирале во иста насока. Не постоела видлива граница помеѓу лажно конструираниот и природниот простор, означувале еден ист амбиент, еден уметнички медиум, ги вметнувал сите знаци, сигнали, фрагменти од неговата уметничко- историска меморија, ги поставувал како тие да се дел од самата природна околина, како сами да се поставиле на тоа место. Со овој гест го оживувал постоечкиот природен контекст и реалниот артефакт како активна форма низ која живееле двете вкрстени мемории (на релација исток-запад, природа – историја, општество). Поставува две „територии“ различни и спротивни по менталитет кои взаемно егзистирале во перцепцијата преку

„механизмот на дијалекти“, дијалог кој бил сосема неоптоварен од нормите, принципите на одреден менталитет. Овој тип на инсталација можел да биде поставен на било каква отворена територија, место, да користи различен природен плот спојувајќи го со интенцијата на уметникот и неговата културна насока. Кабаков користел контекст кој има иста универзална улога и цел со неговиот на пример: туристичко место, пазар, плоштад или во контекст каде што има голема фреквенција на луѓе. Потенцирал дека миграцијата на историскиот фрагмент и настан ја создавал временската дистопија, улогата на Венецијанското Биенале имала иста улога со Црвениот Плоштад во Москва, во оваа интеррелација на двата контекста опстојувала иста цел, онаму каде што завршува едниот, го означува почетокот на другиот и обратно. Во овој тип на инсталација ги преработувал искуствата на ленд-артот, како и инверзијата на јавниот со приватниот простор, интернационалниот со локалниот код. Во ова категорија спаѓаат неговите инсталации како: Школо # 6 во Чинати, Јужен Тексас на граница со Мексико 1993, Црвениот Павиљон на Венецијанското Биенале 1993 (Shool # 6, The Red Paavilion) и други.

Уметничкиот феномен за Кабаков претставувал состојба со конкретни црти, ивици и рабови. Ритуалот кај овој автор ја означувал намерата како отстапување од секоја втемелена навика, во невообичаената ритуална акција ја откривал реалноста на јавниот простор и недостатокот на одредени „трајни“ супстанции. Музиката и аудио-компонентите ги означувале периферните нерви и го дополнувале пластичното и пиктуралното чувство на инсталацијата, некогаш егзистирале и паралелно со визуелните (внатрешната нерватура) ги редел една до друга и ги умножувал. Преку симултаното делување на различните продукции, создавал визуелна, звучна и текстуална фигура на просторот, верувал дека плотот на гледачот треба да му се објасни во кратки црти (биографски или автобиографски). Реконструкцијата на минатото овозможувала жива меморија која се разгонетнувала преку имагинацијата, и критички ја откривала целта на цитираниот монумент, случувањето во инсталацијата требало да претставува чуден настан, nonsens, односно изборот на контекстот требал да биде невообичаен во кој се случува оваа неизвесна „контемплативна акција“. „The total installation, as a rule, for the first time “is born into the world” under exhibition conditions “⁸⁷, како процес се создавала во музеј на закажаното време, а не во ателјето на уметниците. Сите „модел на светот“ не можеле засекогаш да имаат ист статус на едно место, требало да се постават хиерархиски во зависност од времето и да остават место за развојот на новиот медиум, но истовремено, новиот медиум се едуцирал и советува во секое време со традиционалната ликовна уметност. Семантичка елементарност послужила за перцепцијата на гледачот расчистено и насочено да ја сознае целта на монументот и опкружувачкиот негов простор, кон тоа да си го формира и

⁸⁷ Ilya Kabakov, On The “Total” Installation, CANTZ (the construction of the “total” installation) („тоалната“ инсталација како правило, за прв пат “е родена во светот“, под изложбени услови“)

сопствениот контекст во кој се наоѓа и тој самиот. Утописката варијанта на геометрискиот супрематизам ја разложувал и поставувал, во „секојдневните утопии“, релации кои не се препознатливи, но и нив ги одредувал со времето. Искуството од руското сликарство го користел како концепција на инсталацијата, но овој пат, исполнета преку праксата во конкретен простор како „слика“ со жива мулти - значенска структура, простор што е истовремено образовен и празен, во кој и визуелните, аудио фрагментите означувале мали „социјални утопии“. Од Василиј Кандински, ја превземал формулата која ги уништувала материјалните односи на деловите (но во исто време градел нови), во интерес на целината, бидејќи било важно нивното антиципирање во истата. Взаемниот дуел помеѓу „сликата“ и инсталацијата го поставил обратно пропорционално во праксата, првата го толкувала убавото, втората грдото, а минималистичкиот пристап (сватен спротивно од минатото, релаксирачки и образовно) бил посредник во овој дуел, со кој наводно се надминувала разликата меѓу „роднините“.

Делувањето на уметниците во постмодернизмот, во руската уметност најдобро го објаснил Михаил Епштајн (Mikhail Epstein), теоретичар на постмодернизмот во пост-советската култура, односно кои се разликите помеѓу западниот и источниот концептуализам, прафразирам: во западниот концептуализам еден објект се заменува со друга својствена дескрипција (замена за реалниот објект), во Русија објектите кои треба да се заменат со претходната дескрипција едноставно не постојат⁸⁸.

Илја Кабаков ги користел концептуалните вредности за да се спротистави на социјалистичката идеологија, но и за да им даде, цврстина и легитимитет на неговите „конструкции“ во формата на уметничката инсталација.

⁸⁸ Mikhail Epstein, *After the future: The Paradoxes of Postmodernism & Contemporary Russian Culture, Critical Perspectives on Modern Culture*, Paperback-June 9, 1995

ПРВИ ОБИДИ ЗА МЕНУВАЊЕ И СВАЌАЊЕ НА ПРОСТОРНИОТ ПОИМ ВО 70-ТИТЕ И ПОЧЕТОКОТ НА 80-ТИТЕ

Интервенциите во природниот (на планината Дешат на Кораб, околината на езерото „Локуф“ во Западна Македонија, 1973 година и акцијата во Османовата ливада во 1974 и др.) и урбаниот простор („Расцветаниот булевар“ од 1973 г. во месец декември и интервенцијата пред поранешната стоковна кука „Мост“ 1974 г. во Скопје) кои подоцна (пред почетокот на 80-тите) добиле други димензии, претставувале еден обид да се промени животната средина преку нов начин на комуницирање на уметноста со публиката, главните протагонисти кои ги воделе од почеток до крај овие интервенции биле сликарите Симон Шемов и Никола Фидановски, целта била привремено да го променат постоечкиот, секојдневниот контекст со хроматски траги, поставени во контраст со истиот, уметниците во своите интервенции „ги прифатиле анахроните реакции на сопствената средина“⁸⁹. Нивното делување потсетува на уметниците кои излагаат од своите ателјеа и работат во „plein air“ или кај новите „тотален простор“, самиот креативен чин делувал како психофизичко ослободување од секоја перцепирана навика за уметничкото дело. Уметниците, потенцијалните уметници и публиката ја антиципирале демистификацијата на уметничко дело, ослободувајќи се од конвенционалниот начин на градење на композицијата. Нивните интервенции во просторот, овозможиле условно нови потенцијални просторно-временски односи кои подразбирале слободна комуникација помеѓу уметноста и публиката, без однапред одредена „стега“ (општествена, културна, социјална). Делувањата во макро-димензионалниот простор или излегувањето од секоја навика, послободно се одвивале во природниот простор. Интервенцијата со бојата врз „готовиот“ природен „реди-мејд“, ја поттикнувала спонтаната колективна комуникација помеѓу уметниците и потенцијалните уметници и мештаните од областа каде што интервенирале (субјекти кои градот ги толкува како ограничени). Влегувајќи во градскиот простор се соочиле со низа проблеми кои не зависеле од природните фактори, туку општествените, тоа им го стеснило полето на делување и комуницирањето со пошироката околина, се наметнувала „ограниченоста“ на урбаниот простор. Не можеле да интервенираат на се што сакаат само на одредени објекти и предмети со дозвола од градот. Стеснетоста на просторот на делување и ограниченото растојание на субјектите од околината, било поинтензивно во однос на комуникацијата со оние во природните средини. Просторот на нивното делување полека, но сигурно се стеснувал со оглед на околностите, од макро-димензионален простор влегувале во микро-димензионален простор, кој претставувал дворови на одредени институции, приватни дворови и ателјеа на одредени уметници (Петар Мазев „колористичкиот хепенинг“, или како што го нарекол Б. Петковски „мултимедијална уметност“ во 1973 г.) и на крај влегување, односно интервенирање во затворен простор (становите на роднините на протагонистите на овие интервенции Симон Шемов и Никола Фидановски), интервенции врз

⁸⁹ Соња Абациева, во текстот Кон апокалипсата на ликовниот хегемонизам, во книгата на Соња Абациева, Идеја – тека, Музеј на современа уметност, Скопје, 2004

разновидни стари објекти и предмети, давајќи им различна привремена визуелна ревитализација (овие „затворени“ интервенции З.Теодосиевски ги посочува како недостаток на јавна верификација и не вклучување на пошироката публика). Насоченото внимание со бојата, интенционално претставувало повод за разговор и комуникација на субјектите. Нивното распаѓање сакале да го задржат што подолго во времето, но воедно и да акцентираат одредени диференцијации (на ироничен начин). Сепак нивните обиди се случувале со цел да прикажат, контрадикторно, воозобновен дијалог на човекот со природата, а не да ги спасат потрошените предмети и објекти од уништување. Учеството на субјектите се екстензирало со времето и барало контролирана програма за која што тие не биле спремни и самиот факт за неа го оставиле за во иднина. Овие „колористички интервенции“ (како што ги нарекува В.Величковски) или „знаци“ (во природниот тоа се геометриски знаци, а во урбаниот имаат неправилни облици) требало да го намалат интензитетот на отуѓеноста на човекот, преку чинот на колективно делување.

Да ги вкрстат привремено природниот и урбаниот амбиент, односно да остават темпорален колористички отпечаток, како влијание од ленд-артот, арте повера, боди артот, концептуалната уметност, инсталациите, хепенингите, перформансите итн. (спојување на природен со артифициелен простор), но и некоја неоенформелистичка само во случајов ослободена, не тегобна варијанта на изразување. Преку колективниот творечкиот процес на Шемов и Фидановски не се уништувала материјалната конзистентност на „објектите“ туку „неутрално“ се спротиставувале на институционалната сегрегација, со бојата како елементарно средство, за комуникација со различните контексти.

78

Заедничката релација со подоцнежните интервенции во просторот се наоѓа во намерата да привлечат внимание кое се однесува на „визуелната „локализација“ на предметот и просторот“⁹⁰. Преку креативниот чин да се „разложи“, неутрализира затегнатата комуникација со публиката и дистанцата со уметничкиот предмет, да се овозможи нов однос кој подразбира антиципација и приближување. Менаџање на изгледот на нештата (во овој случај со бојата, на баналните и секојдневните работи им додаваат повеќе естетска, а помалку социолошка димензија, слична замисла опстојува и во подоцнежните просторни обликувања, но движењето е обратно пропорционално поставено, а бојата е сведена на минимум). „Естетски“ процес на трансформација и „конструктивно“ рушење на нештата“⁹¹ (констатира В.Величковски дека на тој начин се „трансформира“ еколошката околина што до одреден степен означува, апсурд, нонсенс). Подоцнежните како и дел од овие интервенции го рушат симболот на потрошувачката, го овозможуваат нивното опстојување во времето со изборот на местото и објектот на кој се интервенира.

Разликите помеѓу интервенциите во просторот (природен и урбан) и просторното обликување (во затворен простор) се однесуваат на тоа што, првите ја неутрализираат разликата и растојанието со креативниот чин, а вторите намерно, испланирано, отворено и концепциски ги потенцираат

⁹⁰ Текстот на Владимир Величковски, Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија, Дом на Младите „25 Мај“-Скопје 1984 каталог

⁹¹ Ibid. каталог (текстот на В.Величковски)

недостатоците (не е целта разубавувањето и затоа се нарекуваат инсталации). Првите заедно со публиката директно учествуваат во актот на неутрализација на разликите, а во другите најчесто, публиката само антиципира во готовата „физиономска“ ситуација однапред конструирана или наредена. Кај едните просторот на делување е отворен и неограничен, а кај другите просторот за истражување е „тотално“ ограничен. Учесниците на интервенциите во просторот на баналните, секојдневни и потрошливи работи им дават „подолг живот“ и естетска димензија (спротивно од општите одредници на концептуалната уметност, но и спротивно од уметничките делувања во бившите југословенски републики) претежно надвор од галерискиот во отворен простор, а вторите намерно го користат статусот на музејот, религиозниот монумент, за да ја потенцираат специфичноста на артифициелно конструираната „профана околина“, која со антиципација на сите можни елементи, прават баналното да добие „естетски“ и социолошки агол, преку кој се доживуваат нештата, а потоа ги рушат.

Во овие интервенции учесниците ја користеле бојата во своето елементарно интервенирање, до некаде правеле избор на објектите на кои што интервенирале.

Мојата цел зошто ги давам за пример овие интервенции е да се воспостави еден развоен континуитет со можноста за „потенцијалното просторно обликување“ во Р. Македонија и како вниманието станува се понасочено и одредено до крај (со влегување во музеј) во релацијата помеѓу просторот и објектот. Како просторот на истражување е се повеќе ограничен или детерминиран од концептот и уметничката интенција, за да подоцна може да се ослободи преку инстинктот и фантазијата.

79

Истата интервенција во просторот (природен и урбан) во соработка со Шемов и Фидановски се случила во градот Кавадарци и неговата околина, сликарот Киро Јосифов со група на млади ликовни уметници од 1975/78 година.

Никола Фидановски и Симон Шемов во 1976 година во Скопје, изложиле група на стари предмети и објекти ревитализирани со боја како израз на креативно „саморекомпонирање“. Оваа акција претставувала континуитет на претходните нивни интервенции во просторот.

Аналогно на претходните интервенции во природен и урбан простор се надоврзува и онаа од 1983 г. во Варош, Прилепско, наречена „Растркалано клопче“. Карактерот на овие континуирани интервенции бил постојано ист и се однесувал на слободната комуникација и не правење разлика помеѓу уметниците и потенцијалните уметници. Вооедно самите акции претставувале на некој начин, „релаксирачка терапија“ за уметниците и другите учесници, сличен импулс опстојува (но во галериски, затворен простор) во наративно „конструирани“ целини и замисли на Кабаков, во кои свесно и физички ја собира или насочува публиката во еден агол. Иако различно поставено од овие интервенции во отворен простор, инсталациите на Кабаков го овозможувале и предложувале „психо-сетилното“ ослободување на публиката која симултано била набљудувач и „жртва“.

Интервенциите во отворениот простор на македонските ликовни уметници Шемов и Фидановски се „фаза“ која со својата невтемеленост и своевидна

варијанта, антиципираат (условно и недоследно на светските тенденции) во менувањето на просторниот поим или ослободувањето од предрасудите.

Во овие обиди кои го менуваат сваќањето за просторниот поим може да се спомне и настанот, акцијата во 1978 година на Естетичката лабораторија (Филозофски факултет) која собрала познати ликовни уметници со намера заеднички да интервенират на едно поголемо платно. На интересен начин се споиле индивидуалните „стилски“ пристапи „можна социјализација на креативниот чин со негова естетска и етичка димензија“⁹². Професорот Кирил Темков го истакнува делувањето на оваа лабораторија како место за колективна комуникација, а не како „жанровско“ втемелување на најновите светски тенденции, за Валентино Димитровски изборот на просторот на факултетот претставува „амбиент на социо-културната активност“⁹³, и одговара на новите творечки потреби.

Горе споменатите интервенции во простор на Шемов и Фидановски, но и подоцнежните интервенции во затворен простор од средината на 80-те имале свои претходници или релација со светските авангардни движења (кај нас прифатени со задоцнување и не во вистинска, чиста и изворна смисла, туку, во своевидна варијанта), но и со уметничките тенденции на југословенскиот простор, кои авангардните елементи ги прифаќаат навремено и по општите одредници на светските движења, уште во текот на 60-те години : „авангардните пробиви на словенската група „ОХО“ и после првите интервенции во урбан простор на некои загребски уметници кон крајот на 60-тите и почетокот на 70-тите години (Б.Буќан, Ј.Стошиќ, Б.Димитриевиќ и др.) и разните активности на белградските уметници во осмата деценија (Р.Тодосиевиќ, М. Абрамовиќ, Н. Париповиќ, Ј. Коцијанчич, Б.Сомбати и др.)“⁹⁴.

Архитектот Симон Узуновски учествува во прото-менувањето на просторниот поим во средината на 70-тите години. Во неговите „пластични интервенции“ (кои го содржат скулптурскиот импулс, Зоран Петровски), просторот станува активен фактор во обликувањето, преку потенцирање на ефемерноста и темпоралноста на креативниот чин. Отпрвин биле создадени „Тркалајките“ (1975) од сиромашни или несликарска материјали (селотејп, новинска хартија, дрво, стакло, метал) биле направени така да дејствието или „играта“ можела да продолжи и во иднина да се интервенира на нив. Креативниот чин подразбирал процес на трансформација, но оддалечен од традиционалната постапка и материјал. Овие отстапки од традиционалниот начин на работа, претставувале секојдневни „социјални мали нарации“, како доказ за едно колективно дружење. Вториот негов серијал се однесува на „Предели“ во кои преку особеностите и тактилноста на материјалот го искажал менталитетот на одредено поднебје (пластичните кеси со вода, закачени на

⁹² Текстот на Владимир Величковски, Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија, Дом на Младите „25 Мај“-Скопје 1984 каталог

⁹³ Валентино Димитровски, од текстот Секојдневен дрангулариум, во книгата на Соња Абациева, Идеја-тека, Музеј на современа уметност, Скопје, 2004

⁹⁴ Текстот на Владимир Величковски, Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија, Дом на Младите „25 Мај“-Скопје 1984 каталог

помало пано Узуновски ги полни, буквално, со вода, носи „дел“ од Преспанското езеро). Третиот циклус претставувал „Галичица“, „Пиргон“ и „Езеро“ каде комбинирал природен и артифициелен материјал кој имал автобиографски израз, тој полека, но сигурно се ослободувал од геометриската апстракција и ги конкретизирал одредените дадености со материјалот во овој циклус. Подоцна малите „објекти“ или композиции ги пренесува во голем просторно-временски формат, ситематски и континуирано, ја разбива компактната на формата со козистентноста на материјалот (нетраен и секојдневен).

Со инсталацијата наречена „Денка“ на плоштадот во Кавадарци во 1981 година на скулпторот Глигор Стефанов се потенцира, просторно-временската димензија посредена со нескулпторски материјал (сиромашен материјал). Менување на просторниот поим на скулптурата, сега можело да се движат низ неа и околу неа. Рустикално била направена со намера да учествува и публиката. Таа претставувала отворена структура и простор кој можат да го допрат, да влезат во него, придвижат, променат (но тоа не се случило од оправдани причини, „два чекора“ од изборот на местото, плоштадот, се простира неурбана околина, што не е така далечна и туѓа за мештаните). Во сите „пластични“ инсталации и подоцнежни просторни амбиентации тој ја преиспитува вредноста и односот на „естетската димензија“ со уметничкиот предмет кој го разложува, редуцира во просторот, тој не треба да биде траен историски факт, туку токму спротивното. Приближување на ликовниот медиум до публиката (преку тактилноста на материјалот), за да биде сензорски попристапен за просторното истражување, предизвикувајќи ја публиката или случајните минувачи, а со тоа и уметноста добивала подемократски карактер. Во оваа „пластична инсталација“ ја разбил компактната на масата со трошниот материјал во одреден фрагмент, кој навверојатно требал да претставува „инцидент“ на плоштадот. Создал контраст на различни материјални ефективности во редуциран облик, кој имал свое време траење. Не била важна повеќе содржината ниту мотивот туку особеноста на материјалот и провокацијата на публиката. Тој ја разбива формата, но и концептуално и темпорално ја „решава“ во просторот. Во компонирањето на разновидните (асамблажни) целини особено внимание посветил на можноста на текстурата, густината, структурата и бојата преку кои го создавал контрастот (топло-ладно, меко-тврдо). Деконструкцијата на формата ја реализирал преку одредено својство на материјалот. Отворениот простор (околината) во оваа „инсталација или повеќе интервенција во просторот“ станал активен фактор кој влијаел на разградувањето и „играта“ на формата, концептуално искажана преку трошливоста на материјалот. Го поставил просторот (околината) како активен фактор во неговото декомпонирање и рекомпонирање на формата во одреден материјал.

Други интервенции на отворен простор кои ќе бидат во потенцијална релација со подоцнежните се на истакнатите претставници кои учествуваат во менување и обликување на просторот повторно отворен, односно во демократизацијата и демистификацијата на уметноста се : словенецот Марко Погачник (скулптор), скулпторот Глигор Стефанов, сликарите Симон Шемов и Никола Фидановски. Учествуваале на „Скопско културно лето“ и интервенирале околу просторот на Музејот на современа уметност-Скопје, (кој бил и покровител на овие настани)

во 1982 година, за да уметничкото творештво го приближат кон публиката во релација на човек-материјал-природа-простор, но и да го привлечат нивното внимание, да воспостават нова комуникација со публиката во формите на дисконтинуитетот, спротивни на проектот и идејата.

Марко Погачник (скулптурата наречена „Споменик на природата“) ја предложил животната целина составена од два аспекта природен и ментален, опишан и невидлив простор, нивното взаемно дополнување во конкретен простор. Одржал и одреден циклус, предавања наречен Школа на просторот-менталниот (кој по концепцијата на експозицирање имал форма на круг). Создал „склуптура“ во релација со просторот, но истотака ја разбил традиционалната монохромна маса и таа претставувала простор во кој се движела публиката, па дури и можела да го почувствува нејзиното медитативно својство. Значи дека просторот во и вон скулптурата веќе станал „просторно-временска вистина“, нешто што може не само да се види туку и доживее со сетилата и разумот, но и да се менува со имагинацијата. Како и Стефанов и Погачник ја разбива масата на формата и ја сообразува со природниот амбиент спротиставен на идејно решената околина на музејот.

Другиот претставник на овој „хепенинг“, околу Музејот на современа уметност е Глигор Стефанов кој интервенира со нескулпторски материјал (памук, окосена трева, необработено дрво итн.), тој свесно бегал од симболичната претстава, а создава простор кој бил сам по себе автореферентен во односот на материјалниот контраст при кој се служел со негово притискање, одземање, додавање, врзување, расфрлање итн. Неконвенционалниот приод и постапка, подоцна ќе го примени и на нивната позиција во затворен простор. Создал отворена просторна „структура“ која била резултат на природно и мануелно обликување. Преку просторот и материјалот до необичен „пластичен“ облик во кој ја потенцирал вертикалата, а подоцна и до амбиент. Амбиентот кој сепак има симболични значења или се поврзува со менталитетот на регионот (инсталацијата во Кавадарци), а подоцна и со директно акцентирање на „другоста“ во конкретен нов јазичен модел кој се создава при самата работа. Елементарните својства на материјалот ги граделе примарните структури и тактилните белези, автореферентно асоцирале одредена изворност на регионот. Освен што го менувал разбирањето за формата, истотака го преиспитувал односот на „естетиката“ со концептното, материјалното. Во оваа инсталација не го вклучил учеството на публиката, бидејќи самото нејзино учество подразбирало промена на неговиот концепт. Во „пластичната“ изведба се однесувал автобиографски и самоистражувачки во однос на особеноста на материјалот.

Другото континуирано „воскреснување“ или „ослободување“ од утврдениот контекст на предметите или просторниот концепт на Шемов и Фидановски се случил во 1982 година околу просторот на Музејот на современата уметност. Се создавал нов однос кон боените стари жици, кофи, кутии, закачалки, чизми, кревети, давајќи им нова смисла и функција. Прават синтеза на одредени медиуми или синтеза со одредени материјали (дрво и жица итн.). Една од интервенциите бил конструираниот објект наречен „Голијат“ кој колористички експлодирал во текот на акцијата. Другиот објект претставувал просирна кутија во која сите присутни можеле да фрлат дел од некој предмет или цел предмет

(кој што се наоѓал во околината). Создадената „колективна скулптура-објект“ требала да ја иницира „играта“ низ социјалните и културните белези на разоткривање. Биле боени скалите пред музејот и страничните нивни сидови и разни други предмети и објекти донесени пред самиот музеј. Врз платното кое висело од кровот на музејот се интервенирало и индиректно претставувало „распение“ на цртежот (цртежот бил супституиран со делови од објективната реалност) или напуштање на традиционалниот медиум и пристап во ликовната уметност. Акт на демократизација и демистификација на природниот и урбаниот (затворен и отворен) простор, во кој се наметнува сопствениот простор на делување, неизвештачената комуникација помеѓу субјектите и рушење на границите меѓу природата и уметноста со посредство на материјал кој има ефемерен карактер. Интенционално да се промени разбирањето за просторниот контекст, свакањето на објектите, но воопшто и на целината. Двосмисленоста не ја градела веќе мозаичната структура, тоа била фрагментираната (природна и уметничка) меморија. Откажување на одредени норми преку креативна игра на ослободување од постоечките, самиот акт требал да претставува откажување од предрасудите. Во овој т.н. хепенинг учествувала и Искра Грабуловска како и други уметници како од земјава така и од светот. Индивидуалното учество било предизвик за колективното ослободување и спротиставување на утврдените експозиции на уметничките предмети, канони и значења. Ослободувањето би било докрај релевантно доколку, коментирал В. Величковски, сме поседувале одредени културни навики и традиција. Затоа колективната и индивидуалната трансформација низ „играта“ не можела докрај да се оствари, бидејќи за тоа било потребно наталожување, кое подразбира слоевит континуитет на стилови, однесувања, форми опстојувајќи низ вековите со утврдена сериозност за да може публиката и уметниците во современото „несериозно“ да се ослободат од долгогодишната теорија и пракса и да се препуштат на инстинктот (публиката делумно не била спремна за таквиот чекор). Гледајќи од денешна перспектива во однос на ваквите манифестации, не само публиката туку и поголем дел од ликовните уметници, не се спремни за слободното толкување на уметноста, ниту за сериозната трансформација на формата и просторот, само херметичко затворање во националистички рамки и откажување од улогата на опозиција на уметникот што подразбира и откажување од креативниот чин (веројатно се исполнува теориската песимистичката варијанта за уметноста на Бодријар, во праксата кај нас, во негативна смисла).

Просторната целина на оваа манифестација претставувала „потенцијален хепенинг кој може спонтано да комуницира со човекот“⁹⁵. Замислата на концептот била влијание од некои „историски извори (нов реализам, поп-арт, неодадаизам и др.) некаде компонирани како „сценични“ простори од некоја „популарна“ театарска претстава“⁹⁶. Отстапката од традиционалното претставување на предметот и просторот во одреденото време, била остварена преку диспропорционалност и конфузија на ансамблираните целини, кои биле спротивни од идејните решенија на околината, а хипотезата ја исклучиле во потполност.

⁹⁵ Текстот на Владимир Величковски, Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија, Дом на Младите „25 Мај“-Скопје 1984 каталог

⁹⁶ Ibid. каталог

Отсуството на комуникација со публиката, Ладислав Баришиќ го наоѓа во нефреквентната локација на изборот на местото за таквиот „настан“, а делумно во невоспоставената рамнотежа со објектот на Музејот и неговото идејно решение.

Сите овие автори делуваат на менување или трансформација на колективниот и сопствениот простор која има различна цел од минатото. Преку комуникација и интерес (иако на моменти апсурдно кај нас) да се приближи ликовниот простор со животниот и публиката (самите дела биле „антиестетски“, не го носеле кодот на возвишеното разбирање за нив, ниту бил важен крајниот резултат). На самата манифестација биле вклучени и текстуални толкувања кои се поврзувале или не со интервенциите во просторот. Овие интервенции во просторот или просторните интервенции биле влијание од белградскиот и загребскиот културен простор, кој го прифатиле и македонските ликовни уметници во 80-те, но развивајќи го на свој начин. Во тие години опстојувал „интересот за просторна организација на материјалните елементи и објекти...“⁹⁷.

Овие интервенции не биле осамени и нови појави во македонската ликовна уметност туку во призовок со светската содржеле авангардни влијанија (ама не во чиста форма и со извесни отстапки од нив), но и на поновите тенденции на поп-арт, амбиенталната уметност, ленд-артот, „концептуалистичкиот“ реди-мејд итн. Ваквата иницијатива за менување на просторниот поим не била само во провокацијата и комуникацијата на субјектите, се однесувала и на тоа дека треба (преку елементи на игра) да ги откажат сите утврдени традиционални канони, медиуми и постапки. Реализацијата на овие интервенции околу музејот на современа уметност во Скопје, не наишла на некоја соодветна „клима“ од страна на публиката, дел од нив морале да направат концептиска промена (во изборот на материјалот и конфигурацијата на местото), од економски и природни причини.

Интервенцијата во просторот наречена „Стог“ на неколкуте архитекти (Искра Грабул, Митко Хаци Пуља, Живко Поповски и др.) на која бил покровител Музејот на современа уметност во 1983 година се случила пред тревникот на Културно информативниот центар, Скопје. Замислата на овој „потенцијален хепенинг“ била интерактивност со публиката, со што во поголем дел изостанала. Целта била во сден урбан фрагмент (кој го претставувал логосот, разумот) да се оствари слободно, понепосредно и поприродно однесување и комуницирање помеѓу субјектите : публиката и уметниците со посредство на симулирана „селска“ (која се однесува на инстинктот) акција. Користени се и звучни ефекти како и својствата на различните природни елементи и материјали.

Критиката во тоа време ја наоѓа „аномалијата“ во идејата на изведбата, или проблемот, зошто не се воспоставила комуникацијата со публиката. Изборот на искористениот простор не бил доволно урбан, ниту имало вистинска „урбанизација“ на градот Скопје во тие години. Но и публиката го немала

⁹⁷ Владимир Величковски, Ликовен меѓупростор, Млад Борец, Скопје, 1986

доволно проживеано „урбаниот стил“ за да направи некаква разлика помеѓу конкретно поставените амбиенти.

„Новата уметничка практика“ кон крајот на шеесеттите и почетокот на седумдесеттите прифаќа дел од означеностите на футуризмот, руската авангарда и надреализмот..., не како парадигма, продолжување или усовршување на нивните тези.“⁹⁸

Аналогно на тоа, Б. Иванов и Н. Вилиќ констатираат дека влијанието на концептуалната уметност од западноевропската култура во 70-тите, македонските ликовни уметници ја прифаќаат со извесно отстапување од истата, изостануваат нејзините општи одредници и вонуметнички репери.

Синтезата на уметностите и моделите од модерната уметност не се доведуваат до крај, во повеќето креативни практики од 70-тите, оваа „недовршеност“ се рефлектира и на критичкото одредување на рецентната продукција.

⁹⁸ Соња Абациева, од текстот Кон апокалипсата на ликовниот хегемонизам, во книгата на Соња Абациева, Идеја – тека, Музеј на современа уметност, Скопје, 2004

ПРЕДИЗВИКОТ НА ЗАТВОРЕНИОТ ПРОСТОР (галериски или институционален)

Инсталацијата поставена во холот на Филозофски Факултет во 1977 „Галичица“ на Симон Узуновски претставувала предвесник и „трансформација“ во сваќањето на институционалниот простор, кој подолго време ја задушувал креативноста на уметникот со своите културни политики. Во испрекинат континуитет, растегната со јажиња, висечки ја поставил лепената новинска хартија која имала правоаголна форма и била поставена во вертикална положба. Веројатно сеуште во овој израз било присутно влијанието на геометриската апстракција (од 60-тите) и одредената динамика на градскиот живот.

Второто негово просторно решение на истото место и од истиот материјал во 1978 година „Пелистерски очи“ го поставил во овален облик, во хоризонтална положба, Узуновски воопоставил посмирен, близок и топол однос со публиката. Претставата ја споил со пластичната содржина и идејата во која ги симулирал дрвјата, реките итн. Била изработена повторно од новинска хартија со селотејп (но во подолги ленти). Воедно влегувајќи во затворен простор, сакал да го оплемени и разбие својството на „оштрите рабови“ на градбата, но и да создаде контраст со нив, во „похуман“ материјал наспроти сивиот бетон. Привремено да го промени размислувањето за и начинот на комуникација во таа институција, преку провокација на публиката, создава испланиран „инцидент“. Во изведбата на овие просторни решенија во голема мерка влијаела серијата „Предели“ односно тие претставувале нејзина разработка во простор, во кој материјалот го извадил од својот првобитен контекст (утилитарен) како примарна форма и укажал на можноста дека надвор од функцијата може да има и „естетска димензија“ (како хуман уметнички акт), инсталацијата претставувала „амбиенталана артикулација на материјалните елементи“⁹⁹. Бетонските сидови биле покриени, со колаж од новинска хартија, со привремен карактер и можност за трансформација. Требало да претставува доближување на ликовните уметности со архитектурата, но и нивната последица, не нарушувајќи ја првобитноста на сидните површини.

Преку симулирана артифициелност со одреден материјал се потенцира алтернативниот простор на уметноста и воедно нејзиното ослободување од „конвенциите“ на уметноста и предрасудите на околината. Во двете инсталации на Филозофскиот факултет тој ја развивал или прикажувал можноста на идејата толкувајќи ја во екстензирана варијанта на медиумот, пренесувајќи ја во лесно уништулив материјал, или материјал кој не би можел да издржи долго во времето. Узуновски во овие „излагања“ претставил концептуално просторни инсталации, кои имале скулпторски гест (констатира Зоран Петровски, во каталогот на Симон Узуновски).

Тактилната објективност на новинската хартија и селотејпот, претставувале „колаж на урбаноста“ со кои се уривала или градела новата просторна реалност.

Потоа ја создал инсталацијата т.н. „асамблажна“ скулптурата – објект именувана како „Марија“ изработил бремена женска фигура, во нејзиниот стомак, поставил

⁹⁹ Владимир Величковски, Ликовен меѓупростор, Млад Борец, Скопје, 1986

предмети во мал формат (од несликарски материјал, кибрит, селотејп, новинска хартија, клинче и др.) кои можеле да се поместуваат од заинтересираните минувачи. Намерата била како претходните инсталации да привлечат внимание и да ја испровоцираат публиката да учествува во нејзината трансформација, која имала привремен карактер. Идејата се однесувала на формата и просторот „нејзиното менување и поставување во друг просторен и идеен контекст“¹⁰⁰, кој меѓу другото е доста фреквентен, местото на кое била остварена е холот на Филозофскиот факултет-Скопје во 1978 година. Со изборот на местото во кое би требало да постои „повисока“ форма на егзистенција, била поуспешно реализирана акција, од онаа во дворот на МСУ. Целта била колективна „игра“ со уметнички и неуметнички инволвирани субјекти, идејата се наоѓала во неговите „Тркалајки“ или „социјални портрети“ (кои претставувале супституција на личното низ колективното обликување) во кои зазеле учество соработниците, но и студентите, во можноста на интерактивната „игра“ на одземање и додавање која се однесувала на заедничката трансформација. Карактерот на материјалот играл голема улога во приближувањето или комуникацијата на гледачите со уметничката интенција. Со инсталацијата во просторот ја разбил компактната форма, и концептуално ја трансцендирал во различен материјал и контекст кој во минатото бил апсолутно неподобен за било какво визуелно обликување. Потенцијалните просторни инсталации на Узуновски се окарактеризирани како „пластични“ интервенции на објект и простор, во кои уметничкиот чин и својството на употребениот материјал (лесно кршлив, но пристапен) го користи како повод за комуникација помеѓу интенцијата на уметникот, публиката и контекстот. Како и Стефанов споил одреден материјал и простор кој има „крива конструкција“ и е попрестапен за публиката. Овозможил недвосмислена интеракција во конкретен простор, правејќи го активен фактор во обликувањето.

„Новата уметничка практика“ на Симон Узуновски само условно и недоследно се поврзува со социјалната скулптура и нејзиното „проширено“ значење, менталниот развој на човечката свест преку процесот на работа на Јозеф Бојс, реди-мејдите на Дишан и објектите на Ман Реј кои придонесуваат за поместување на рецептивните и конвенционалните граници. „Естетското искуство“ било посредник во ослободувањето на идејата, а не во пренесувањето на егзалтацијата, бунт против институционалното уметничкото експозиционирање, уметничко дело се создава за рецепторите, публиката (Зоран Петковски). Узуновски минималистичкото искуство го користи обратно пропорционално поставено во просторните концепти. Изборот на местото за овие просторни „композиции“ и употребениот секојдневен материјал, овозможил спонтан експресија.

Преку означувачката игра и колективното проживување на „светата топонимија“ (на уметникот) се надминува карактерот на сиромашната и концептуалната уметност, неговата екстензирана уметничка практика ги спојува реалното и реторичкото однесување и значење во изразот, губење на ауратското (отфрлање на затворената форма, која на некој начин се реализира уште во модерната), револт кон пазарната вредност на уметничкото дело и процес кој носи ослободувачки импулс, во просторните концепти на влезот од Филозофски факултет „го иронизира контекстот на уметничката

¹⁰⁰ Владимир Величковски, Ликовен меѓупростор, Млад Борец, Скопје, 1986

презентација¹⁰¹, а во останатите „се поигрува со она што значи авторско, креативност, со системите на уметничката презентација и репрезентација...на работ од рецептивната издржливост кај поширокиот аудиториум“¹⁰².

Во 1973 година на својата самостојна изложба М.Коцоман го изработил неодадистичкиот објект т.н. „Дрога“. Ги групирал потребните готови објекти-атрибути (шприцови, нога од кукла и други супстанции) преку кои наративно се доловувала состојбата и последиците од нејзиното конзумирање, на симболичен начин. Констатацијата на Ладислав Баришиќ (по потекло хрват, историчар на уметноста и ликовен критичар) се однесувала на тоа дека, спремноста за ваков тип на излагање се наоѓа во „духот на времето“, но без сила и интелектуална подготовка, смисла и содржина, го толкува како дефектен амбиент и без ликовен контрапункт, вели формата и содржината не се посебни инстанции, додава дека и во принципот на грдото, мора да постои доза на „убавина“(Остен, Скопје, 01.04 1975).

Микро-димензионалните интервенции (со елементи на инсталации) во одреден музејски, галериски простор, означуваат пренесување на природните поими на пр: подот се поистоветува со земја, покривот со небо, електричната светлина со сонцето итн. И во затворениот простор ќе се продолжи со барањето на јазичен модел кој ќе ја посредува комуникација на човекот со урбаната средина и природата во посредство на материјалот, светлината и позицијата на објектите во просторот (инсталациите го толкуваат урбаниот простор како неартикулиран пејзаж). Интенцијата на горе споменатите уметници (во отворен простор) подоцна ќе кулминира во затворен, галериски простор. Трансценденцијата на овие природни поими ќе се случува преку особеноста на материјалот или во користењето на несликарски и некулпторски материјали кои иако спротивни од традиционалните медиуми ќе бидат искажани и почувствувани на ликовен начин. Потоа онаа класификација на Небојша Вилиќ (Few candies for Venice, 1999) за инсталацијата разбрана и толкувана на неколку начини, нови “форми“ кои подразбираат променета просторна контекстуалност ќе се однесува и на нивниот променет распоред и положба во целината. Отсуството на „функцијата“ на сетилата и неприродноста на психолошкото однесување на човекот во урбаниот амбиент (иако тој во Македонија е само претпоставен), ликовните уметници ќе го ублажат, но и засилат со тактилните белези на материјалот-медиум, во кој најлесено барем визуелно се забележува одредено чувство на извесни контрасти: мазно-рапаво, тврдо-меко, статично-мобилно итн.(како знак на двете спротивни поларизации на топло –ладно), што на некој начин „симболично“ го пренесува доживувањето, иако уметниците се залагаат да го сведат на минимум. Како моќен тактилен белег кој ја формира просторната целина е величината, организацијата на самиот простор на истражување, кој содржи одредена декомпнирана идеосинкразија почувствувана и видена преку акцентот на симетрија или асиметрија, која е оптимална и „тотална“, ред или неред, целина или фрагмент. Со втиснување на белег од природата, но и од разумот и фантазијата треба да биде потенциран интензитетот на тактилноста. Иако постоел посредник, интензитетот на отуѓеноста се потенцирал во затворен простор, повеќе отколку во

¹⁰¹ Валентино Димитровски, од текстот Уметничкиот израз на Симон Узуновски, во книгата на Соња Абациева, Идеја-тека, Музеј на Современа уметност, Скопје, 2004

¹⁰² Ibid.str. 124

интервенциите на отворен простор. Сите современи ликовни уметници имале за цел да ги отповикаат утврдените естетски конотации, симболични значења и формални вистини на сметка на тоа да се појават одредени посредени ефемерности со јасна намера и референтен исказ. Уметникот имал апостериорна улога во обликувањето на постмодерниот израз, со тоа што го отповикува и принципот на естетското (убаво, возвишено, елитно, дистанцирано) и се воведува антиестетско (грдото, секојдневното, „блиска релација“) преку кое се согледувала демистификацијата како разоткривање на одредени идеали во просторот, но и демократизацијата како ослобоување на уметноста и уметникот.

Првиот реален обид (како размислување за новите структури на 38-та изложба на ДЛУМ) бил на сликарот Танас Луловски во (отпрвин од 1979)1983 г. да ја пренесе сликарската идеја во „тродимензионален план“, објект поврзан со текст, иронично ја поврзал со современата криза (на идентитетот) и институциите (разбивање на конвенционалниот начин на експозиција), но сепак претставува временски одредена приказна или делување со вовед од авторот на тоа дело. Утописката насоченост кон центарот исчезнува, истекува или се слева, го означува времето на малите периферни утопии кои ја создаваат глобалната рамка. Потоа следела „историја на антисликата „79“ во 1984 година во Галеријата „А3“, Белград, претставувала „анти-слика, која во себе би ја криела самата слика“¹⁰³ повторно поврзана со текст, кога размислувал за овој концепт, размислувал и за соодветен простор. Комплементарно поставени со концептуална позадина, поставил материјални квалитети од објективната реалност кои биле замена за обликуваната пластичност (ликовните компоненти) проследени со текст. Во текстот иако имало други прашања ќе го цитирам она што се однесува делумно на темата на мојот труд :

„1. Дали празниот простор (на музеј, галерија, црква итн.) може да претставува уметничко дело?

2. Дали тој ист простор обележан со ткаенина може да претставува уметничко дело?

3. Дали прикриената слика или соголената до блинд рамка може да претставува уметничко дело?“¹⁰⁴

Илја Кабаков во неговиот „Празен музеј“ поставува насочена светлина (насочено внимание) на местото каде што треба да стои уметничкиот предмет како слика или скулптура (го пополнува нивното отсуство со друг медиум, вкрстувајќи и класична музика). Имплицитно во концептот на анти -сликата се криела содржината на сликата (на потсвеста) како симулирана материјалност (иако банална и никогаш докрај дематеријализирана) која е автореференцијална, но во исто време биографска и самокритичка. Карактерот на избраниот простор е исто толку важен елемент колку и уметничките дела (веќе готовите и ново создадените) во него. Класичната музика но и симулацијата на сликите со светлината, вооедно им овозможила на гледачите да ја доживеат визуелната претстава за местото на кое се наоѓаат. Како и Кабаков така и Луловски идејата ја претставуваат со различна материјална објективност (секојдневна). Овој став бил многу порано присутен во школата на Баухаус, се однесува на “хабитатот“ или втемелениот начин на живеење на некоја навика или форма (примерот со геометриските облици), тие се врежуваат во нашата меморија. Во тој случај нам

¹⁰³ Владимир Величковски, Ликовен меѓупростор, Млад Борец, Скопје, 1986

¹⁰⁴ Танас Луловски, од текстот Дали празен простор може да биде уметничко дело?, во книгата на Соња Абациева, Идеја-тека, Музеј на современа уметност, Скопје, 2003

не ни е повеќе потребно некое статично „поврзување“ (пр.: не мора одредена боја често да се врзува за еден ист облик или текстот не мора да биде поврзан со „апсолутната“ пластичност на предметите, тој веќе станува своја автореференцијална реалност како психолошка така и визуелна) за да доживееме одредена „декрипција“, во овој случај станува збор за местото каде се случува излагањето или егзистенцијата на идејата.

Како што се пробивал традиционалниот волумен на обликот и перспективата на просторот, паралелно се анулирало сваќањето и за традиционалниот простор (околината во која се интервенирало, онаму каде се распоредувале елементите и уметничките предмети). Во македонската ликовна уметност „инсталациите“ од 80-тите В. Величковски ги толкувал како „во просторните интервенции бојата, објектот и скулпторската форма се употребени како средства со кои и врз кои се интервенира“¹⁰⁵.

Променетото сваќање на „галерискиот“ простор и негова привремена трансформација преку експозиција на предметите била основна цел на формата на инсталацијата (било како објект или само простор) откажувајќи ја нивната традиционална утврдена (класична и модерна) вредност. Објектот се вади од секаков статичен и утврден плот, се инсталира променетото сваќање за просторот, процесуално и темпорално „се ослободуваат“ преку уметничкиот чин. Изложбената артикулација на предметите, која сме навикнале да ја бараме во уметничките дела и препознатливата околина низ кој сме навикнале да се движиме и да ги препознаваме нештата. Бегање од секоја иманентна навика, бидејќи таа ја расипува авантурата на уметничкиот „објект“ и просторот во кој се поставува и движи, а и самото разбирање станува досадно и исцрпувачко. Се наметнуваат зборовите необично, различно, активно, променливо, чудно кои на секојдневните работи им даваат нова смисла, распоред и привремена реализација на идејата без нихилистичко насилство кон постоечката цврстина. Новите форми на уметничка инсталација не подразбираат конституирање на елементите, нешто што е еднаш за секогаш дадено, туку варијабилност која апостериорно може да биде променлива во зависност од идејата, контекстот во кој се поставува, особеноста на материјалот и позицијата или групирањето на објектите, праволиниската насока се заменува со наративна дијахрониска реторика.

¹⁰⁵ Текстот на Владимир Величковски, Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија, Дом на Младите „25 Мај“-Скопје 1984 каталог

НЕКОИ ФОРМИ НА УМЕТНИЧКИ ИНСТАЛАЦИИ (ОБЈЕКТ И ПРОСТОР) ВО 80-ТИТЕ

Во овие години активно се користи галерискиот простор со цел да се демистифицира и иронизира неговата околина, да се „приближи“ и испровоцира (на учество) публиката, со посредство на „уметничкиот предмет“ и темпоралноста (на материјалот) низ процесот на „игра“. Да се намали разликата во релацијата на уметник-уметничко дело-публика и критика-општество. Ликовните уметници и архитектите ги користеле сите можни средства од блиската околина за разбивање на масата преку конзистентноста содржана во материјалот и бојата. Уметноста ја „поврзувале“ со животот со условно прифаќање на „антиестетското“, спротиставување на секоја утврдена конвенција, а интервенирале со контролирана експресија и немонументален гест. Во текот на 80-тите години уметниците сеуште експериментирале со формата на диконтинуитетот спротивен на идејата и проектот. „Играта“ на обликувањето ја поставувале како „акт на ослободување“. Овие инсталации се однесувале на деконструкција на скулптурата низ која уметниците биле заинтересирани, како на нов начин да ја пренесат „интригантноста“ на композицијата, обликот, преку тактилноста на материјалот, создавајќи „простор во просторност или кохерентна непросторност“ (условна дематеријализација). Интервенциите (со елементи на инсталација) во галерискиот простор, но и во отворениот (природен и урбан) ја симулирале насоката, како скулптурата станува конструкција на просторот, а паралелно и самостоен ентитет. Во интервенциите го вклучиле искуството од уметноста на арте повера, арт брут, поп-арт итн. Ги преиспитувале искуствата (јазикот, содржината и средствата) на историските авангарди, најчесто преку „формалниот поредок“ содржан во идејата.

Овој период на творење се однесува на „еколошките инсталации“ кои влегуваат во контексти со конвенционално значење со цел привремено да ја променат рецепцијата за истиот, со симулирано користење на секојдневните материјални артефакти од околината и материјали кои имаат евокативен карактер. Елементите на перформанс, инсталација, сиромашна уметност, амбиенталната уметност, хепенинг, поп-арт итн. се паралелно присутни и може да се разгледуваат во условни рамки само како хибридни целини, а не како издвоени „естетски искуства“.

Сепак во овие инсталации од 80-тите концептуалната практика, ќе биде присутна само во единечни појавувања и делумно во „интервенциите“ на групата Зеро, „апликативен карактер...“, отсуството на процесуалност во делувањето ги означува и како инцидентни¹⁰⁶.

Изложбата во Домот на младите 25 Мај 1984 година, во авторство на Владимир Величковски била реализирана во текот на повеќе денови, создала нов однос во разбирањето на ликовното дело кон публиката. Нов вид на комуницирање со контекстот, кој се реализирал преку ослободување од масата

¹⁰⁶ Бојан Иванов и д-р Небијша Вилиќ, од текстот Одблесочи на концептуалната уметност-Македонска ликовна сцена во седумдесеттите, во книгата на Соња Абациева, идеја-тека, Музеј на современи уметност, Скопје, 2004

(конзистентната трајност) на уметничкиот предмет, но и поблиско доживување на трансформацијата со несликарски и нескулпторски материјали почувствувани на ликовен начин. Несовршените трошни материјали, со неправилни облици влегуват во „трајните“ геометриски простори и создаваат амбиенти кои имаат „друго значење“ или „различна природа“ од секоја навика. Она размислување на Никола Фидановски „Како природата ќе го промени човекот?“¹⁰⁷ станува актуелно во менувањето на овие урбани просторни поими. Делувањето на оваа просторна целина со акциите, хепенингите, перформансите и инсталациите претставувала, концептуално продолжување на горе споменатите интервенции на отворен простор. Продолжена состојба која на нов начин го третираше затворениот простор и надоврзувајќи се со минатите концептуални и минимални размислувања на македонските ликовни уметници. Ако во модерната уметност човекот сакал да ја „скроти“ природа со тоа што ја приближил и дозволил таа да влезе во уметничките дела, сега се случува сосем обратното. Ликовните целини составени од (акциите, интервенциите, инсталациите се одвивале во одредени временски интервали и го претставувале мобилниот дел од изложбата.

Првиот дел бил „статичен“ или документарен (скици, филмови, цртежи итн.) кој ја поврзувал генезата на уметничкото ликовно творештво од 70-те години со „Новите појави во македонската ликовна уметност“. Хронолошки биле прикажани преку слајдови, филмови, фотографии делата на Томо Шијак, Јордан Грабулоски, Петар Хаџи Бошков, интервенциите во природен и урбан простор на Симон Шемов и Никола Фидановски, сликарот Танас Луловски (сликата-објект од 1983 година) и други. Документарниот дел бил поставен како вовед на она што ќе се случува во активниот дел. Од друга страна се остварувало ретроспективно поврзување на целината со концептуалните делувања во минатото, тоа значело дека новите тенденции биле надоврзување или делување што продолжува во различен простор и време. Интервенции и облици кои се дематеријализирале преку други медиуми и оставале простор за идните „роднини“. Интервенциите во отворен и затворен простор подразбирале „интермедијалност и синтеза на ликовните елементи и дисциплини...Во тој контекст улогата на критичарот не е апостериорно дистанцирано валоризирање на веќе создадените творби туку давање на иницијатива и активно вклучување во нивното создавање“¹⁰⁸.

Постепена трансформација, менување и ново разбирање на просторниот поим под влијание на одредена темпоралност и процесуалност. Публиката можела да учествува или да биде сведок на творечкиот чин или процесот на создавање на „ликовното дело“, уметноста порастеретено и во поблиска релација се приближувала кон „животот“ и публиката, односно се менувал односот помеѓу уметникот и публиката. Се создавала нова комуникација во која просторот и материјалот како и времето, биле изговор за колективна и субјективна игра истовремено, а не крајниот резултат од акциите. Надминување на традиционалните медиуми, канони, постапки и формирање на нови ефемерности, односи со реалноста кои ги преиспитуваат вредностите на старото

¹⁰⁷ Симон Шемов, Никола Фидановски, Акции и интервенции 1973-1985, Музеј на современа уметност, Скопје, Уметничка галерија „Моша Пијаде“, Битола, 1986 каталог

¹⁰⁸ Текстот на Владимир Величковски, Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија, Дом на Младите „25 Мај“ - Скопје 1984 каталог

и новото, континуитетот и дисконтинуитетот, традицијата и современото, естетското и антиестетското, грдото и убавото, со цел интенционално да го променат сваќањето на одреден „урбан пејзаж“, преку кој ќе се овозможи намалување на разликите и отуѓеноста (во условни рамки). Менување на улогата на гледачот, кој во новите реализации станува активен субјект за разлика од минатото. Дел од новите ликовни концепции на Глигор Стефанов, Симон Узуновски, Симон Шемов и Никола Фидановски, Искра Грбул, и групата Зеро ги означуваат просторно-објективните „пластични“ интервенции или интервенции кои се најблиску до формата на „инсталацијата“, но различни по карактер (своевидна синтеза, недоследна на светските текови) од западноевропскиот и пошироко сватениот источен „модел“. Менување на функцијата и односот на уметноста во која е вклучена критичката мисла, во директна врска се остварувала комуникацијата помеѓу уметникот, критичарот и публиката. Освен „играта“ со особеноста на материјалот, било моќно како средство и неговото динамично позиционирање во просторот. „Поставување на појавите во одреден историски, социјален и културен контекст“¹⁰⁹ било со цел да се урнат границите или изолацијата на просторно-временската трајност. Во акциите земале и учество млади студенти излезени од ФЛУ, Скопје.

Акциите, интервенциите и инсталациите на изложбата (автентитечен наслов) „Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија“ биле констатирани како „ активности кои по своите белези се одделуваат од традиционалното уметничко создавање, одредувајќи се по некои свои содржини и елементи како специфичен вид на креативна активност...формата и просторот се поставија во разни структурално-феноменолшки соодноси“¹¹⁰.

Со настапот на оваа изложба која траела во текот на повеќе денови, преку креативниот чин на игра и иронија, условно, ликовната уметност се ослободила од каноните, од утврдената естетска димензија, од принципот на возвишеното и елитниот статус. Но истотака се ослободила од неутралноста и потрошувачкиот карактер на масовната култура (ако некогаш воопшто постоела кај нас).

Пробивањето на границите се однесувало во процесуалното и темпоралното однесување на целината или преку променети просторни односи во кои се приближуваат уметноста и животот. Инсталациите не го претставувале познатото „ритуално“ изложување на „уметничките дела“, туку го означиле „вонгалерискиот“ начин на презентација со тенденција на „менување“ на затворениот урбан простор. Манифестацијата имала за цел да излезе од „галерискиот“ простор на начин на кој новите настани ќе бидат спротивно поставени и изведувани, од традиционалното излагање на уметничките дела. Новиот тип на комуникација овозможил, поблиска средба или антиципирал во приближувањето на уметникот со публиката, уметноста со животот, критичарот со општествената стварност. Односно како што споменав погоре новите облици ќе бидат искажани антиуметнички, антиестетски и не-галериски во изразот со цел свесно да избегаат од секаква навика или од она што сме се научиле да го бараме, гледаме или разбираме во уметничкото дело и неговата околина. Артикулацијата на просторот преку ослободената „игра“ подразбирала, различен пристап преку одреден медиум кој овозможил нов јазичен модел како

¹⁰⁹ Ibid. каталог

¹¹⁰ В.Величковски од текстот Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија, 2/85 Списание за култура на просторот А.; во книгата на Владимир Величковски, Нови појави во македонската уметност, центар за визуелни уметности, Скопје, Селектор, 2006

средство за коаглирана (условена) и необврзана (слободна) комуникација, која процесуално и потенцијално можела да продолжи да се развива и во друг простор и време. Новото разбирање на просторот се толкува како алтернативен, но алтернативен е и развојот на новите облици во него.

Типот на ваквата манифестација имал свои претходници на југословенскиот простор (групите од Словенија, Загреб, Белград, Нови Сад, Суботица). Уште во 70-те се напуштила традиционалната рамка на сликата и скулптурата и почнала да се фомира алтернативната уметност која се демистифицирала од оваа страна на животот, таа станала потреба и начин на постоење, уметноста не се толкувала и создавала како произведен продукт, немала ексклузивен сопственик, ниту била дистанцирана од животот. Новиот идентитет на уметноста се стекнувал и уривал истовремено, а уметникот преку уметничкиот чин го преиспитувал своето место во општеството, преку новите медими, приоди и новите јазични модели.

Егзистенцијата на ликовната уметност во новото време го толкувала проблемот на „дугоста“ или претставувала еден дијапозитив на стваноста на „естетското“. Она што било идиректно програмски предложено во оваа манифестација претставувало губење на секакви утврдени и трајни естетски конотации, симболични значења и формални вистини, преку провокација на публиката и акцентирање на темпоралиниот карактер на создавањето на „уметничкото дело“.

Менувањето на просторните односи се одвивало преку интервенции врз готови, стари, затекнати објекти кои стекнувале различно значење во комуникацијата со публиката и уметникот. Карактерот на оваа изложба претставувал судир меѓу артифициелниот свет на уметноста и природните феномени, а самата целина ги претставувала изменетите структурално-феноменолошки односи кои имале и „естетски агол“. Односот на новите појави во македонската ликовна уметност имал алтернативен карактер и само „условно“ и во рамките на манифестацијата како целина можел да биде прифатен, раскажува во едно од интервјуата авторот на оваа изложба В.Величковски (историчар и теоретичар на уметноста, ликовен критичар). „Поимите на авангардизам и постмодернизам добиваат сопствени „прилагодени“ детерминанти, значења и карактеристики. Во Македонија во овој период не се среќаваат воопшто, или дооформени и чисти замисли на концептуализам, ленд-арт, перформанс, хепенинг или друго“¹¹¹.

Глигор Стефанов во Домот на младите „25 Мај“- Скопје, оставарил „линеарна“ ликовна целина од одделни парчиња -паноа, без коагулирано внимание, на моменти со вклучување на третата димензија, целта била да се разбие формата (скулптурата) и да се внесе нова свежина како нов вид на комуникација. Процесуално поврзување на материјал и простор, трансформација, ни прикажал уште во 1983 година (Линеарен амбиент, во Белград и Загреб). Работи со органски и трошливи материјали кои се спојуваат со избраниот плот на кој ги поставува. Учествува на манифестацијата „Новите појави во македонската ликовна уметност во последната деценија“ истата година со горе споменатите автори. „Во текот на неколку дена ги поставуваше и

¹¹¹ В.Величковски од текстот Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија, 2/85 Списание за култура на просторот А:., во книгата на Владимир Величковски, Нови појави во македонската уметност, центар за визуелни уметности, Скопје, Селектор, 2006

дополнуваше своите „просторни конструкции“¹¹², на растегнати јажиња закачил, објекти кои имале различна материјалност (сите со органско потекло), низата од нив изгледала како банална „декорација“ која била самореферентна. Оваа идеја ја претставил една година порано во Домот на младите-Скопје наречена „триптихон“. Инсталацијата ја поставувал неколку дена, „неоптоварен со никакви тематски преокупации и значења надвор од материјалот и формата“¹¹³. Тактилниот однос го создавал преку материјалниот контраст, елементарните односи преку линијата, како „похуман“ амбиент (во кој можела да се движи публиката) со присуство и антиципација на гледачот. Спојува време и простор преку својството на материјалот кој воедно е и носител на конструкцијата. Како што го трансформира традиционалниот облик така ја трансформирал и постапката или чинот на создавање. Во просторот на „пластичниот“ објект и околината, не постоела утописка намера за зграпчување на гледачите туку само циркулирање низ него и „игра“ со допирање, влегување, излегување од истиот. Стефанов со своите интервенции во простор на оваа манифестација, дефинитивно создал различно чувство или чувство дека целината говори преку творечкиот процес. Во привремено дефинираниот простор се создава нов подиректен однос и комуникација со која можела полесно да се совлада целината. Воедно прикажал како сензорско така и наративно искуство во променетата перцепција.

Работејќи на спротивностите на материјалот и нивно взаемно делување во целината, тактилниот впечаток станува поинтензивен и помокен од минатото, ритам кој сега бил распрснат низ и во целиот галериски простор тој излегува од секакви рамки на „позицирање на визуелизацијата“ (употребата на својството на материјалот, изгледало како остаток од некакво случување кое континуирано и со прекини се наоѓа на целиот галериски простор) нема одредено место, центар, ни структура, тогаш зошто да имало и временска дистанца што траела предолго? Се што трае предолго почнува да станува напорно во секаква смисла. Се анулирала и самата идеја со „играта“ низ творечкиот процес. Глигор Стефанов ја разбил формата во затворен простор (со интервенциите и инсталациите), а со тоа и на самиот опкружувачки простор му овозможил нов карактер кој одговарал на тенденциите на постмодернизмот. Се однесувал „нихилистички“ кон класичната форма, материјал, техника, промовирал различна постапка од секаква ликовна традиција.

Уште во 1983 година изложбите во Загреб (Галеријата на студентскиот центар) и Белград (Галеријата на културниот центар) кои биле продолжение на неговата изложба во Скопје истата година, во „Домот на младите 25 мај“, предложил „Линеарни интервенции“ во просторот. Стефанов размислувал за обликување на анти-форма и не-простор преку темпорален творечкиот чин, не требало да бидат само изложени на одредено место, туку и концептуално развиени во одредено време. Кога размислувал за просторот, тој станувал активен и конкретен фактор во обликувањето, бидејќи просторот за него не бил само „изложбен туку и работен простор“¹¹⁴. Обликуваните „Линеарни интервенции“

¹¹² Владимир Величковски, Ликовен меѓупростор, Млад Борец, Скопје, 1986

¹¹³ Ibid. str. 62

¹¹⁴ Интервјуто во Нова Македонија со Г. Стефанов, на С.Гуровска, 4 април 1984, во книгата на Владимир Величковски, Нови појави во македонската уметност, центар за визуелни уметности, Скопје, Селектор, 2006

ја зафакале целата површина на просторијата, не постоело почеток, центар или крај на композицијата. Со потрошен или сиромашен материјал, симулирал органски и флорални облици како остатоци од природата кои морфолошки ги вградил во урбаниот простор. Темпорално овозможил состојба во која да се менувало сваќањето за „галерискиот“ простор како и односот и комуникацијата со истиот. Требал да се толкува и разбира како ослободување, а не како нормативна стега по која треба да градиме одреден став или мислење. Елементарното средство со кое ја разбил рамката и содржината на сликата во погоре споменатите интервенции била линијата, амбиентална ликовна целина или паноа кои повеќе ја немале истата функција и улога како во минатото. Линијата континуирано се движела низ целиот простор, на некои места таа била графичка дводимензионалност, а на други тродимензионална реалност овозможена со различен материјал од објективната стварност. Таа не го ограничувала вниманието на публиката туку се движела слободно низ просторот и времето. Инсталациите на Стефанов претставуваат деконструкција на скулптуралната форма во просторот, но и самиот простор го прават активен фактор во обликувањето.

„Неговиот интерес пред се, е насочен кон тоталниот простор во кој сите делови, па и традиционалната скулптура сместена во него, го губат своето класично значење, својот индивидуален концентрат, и стануваат рамноправни партнери во едно ново доживување...скулптурата е објект кој инсистира на севкупната акција на просторот со сите ознаки на 'новата ликовност'“¹¹⁵.

Друг автор кој создавал „опросторени структури кои наликувале на „грмушки“¹¹⁶ од сиромашен и несликарски материјал, некогаш добивале и пиктурален сензибилитет, архаично поставени кон сегашноста претставува скулпторот Петре Николоски. Подоцн во 90-тите ги развил во амбиенти. Сите горе споменати карактеристики се однесуваат и на овој уметник кој индиректно го користи својството на трансформираниот „орнамент“ како прозорец низ кој се гледа надворешниот свет, овој пат тие ја опфаќаат целата визуелна перцепција на гледачот кон надворешниот простор, а не само во еден агол кој ја дефинира перспективата како во минатото.

Сите овие автори кога го користат митското и ритуалното, дали со индустриски или природни материјали му даваат одредено време на егзистенција/или го одредуваат неговото време траење со што ја создаваат драмата како треперливата драперија на барокот. Стефанов и Николоски конструираат „нерватура“ со необични материјали и постапки во конкретен простор.

Интервенциите на сликарите Симон Шемов и Никола Фидановски (заедно со групата од хетероген состав) од 1984 година ја возобновиле акцијата од минатото (од 1982, во дворот на Музејот на современа уметност, Скопје), овојпат „со поцврст материјал“, „Обновување на колективната скулптура – објект“¹¹⁷, ја продолжиле акцијата со уфрлање на предмети со што се

¹¹⁵ Ладислав Баришиќ, од текстот Опсесивна врска, Око, Загреб, 1986, во книгата на Станко Павлески, Книга над кориците (Моја антологија, македонска уметност и критика 1954-2004), Кино Напредок 3, Скопје, 2004

¹¹⁶ Владимир Величковски, Ликовен меѓупростор, Млад Борец, Скопје, 1986 (уметничкото излагање на П.Николоски, В.В. симболично го препознава во обликот на „грмушка“)

¹¹⁷ Ibid. str. 48

потенцирал „нејзиниот демократски карактер и елемент на игра“¹¹⁸, подоцна „кутијата“ била уништена. Таа акција била повторно спроведена во склоп на манифестацијата „Новите појави во македонската ликовна уметност“ во Домот на младите-Скопје. Овие интервенции во просторот биле намерна провокација за сите учесници, но и за оние „пасивните“, за краткотрајно да се ослободат од ограниченоста и стекнат нови културни навики во одреден простор/средина. Двајцата сликари ја отвориле изложбата со колористичките интервенции (однадвор и одвнатре).

Симон Узуновски во инсталацијата „Пат за Волкодери“ (Домот на младите 25 Мај 1984, денес МКЦ) прикажал, преку хумор и „детска игра“ до променета просторност. Работи со сиромашен материјал од почеток до крај во неговото творештво. Го избирал материјалот како *селотејн*, хартија, коноп, железо, дрво, бетон, лепило, бои, пластика, вода, платно, картон, стиропор, плексиглас итн. За да го доближи творечкиот чин и создаде, директен и непосреден контакт со публиката. За прв пат влегол во класичен галериски простор што претставувало една новина во однос на претходните.

Разорувањето на митот за уметничкото дело, веројатно го чувствувал како социјализација на уметноста преку отворените структури, кои го бараат вниманието и учеството на публиката. Во неговите просторни инсталации, но и амбиентални асамблажи („Грмушка“, „Струк“, „Бавча“, „Невеста“, „Вир“ и др.) просторот, како и формата може да се менува со посредство на публиката и изборот на различните материјали, без да ја наруши авторовата замисла, но и концептот на самата просторија. Менувањето на просторните односи во неговите интервенции не претставувало трајна заднина на уметничкото дело, туку процесуалност и темпоралност на природното и артифициелното трошење на нештата. Без двосмисленост и неоптеретеност на комуникацијата со публиката создава (во условни рамки) „тотално дело- тотален амбиент“. Целините биле реализирани во три посебни простори и поврзани меѓусебно. „Целосното доживување“...новоуметничкото практикување: отсуство на критичка социо-политичка нотација и отсуство на теориска елеборација“¹¹⁹.

Во 1985 работи на сценографски артикулиран простор заедно со друг архитект (Крсте С. Цидиров) во „Домот на младите“, Скопје, односно преку заеднички макети и проекти го споил просторот на ликовната уметност со просторот на темпоралните уметности на „пластичен“ начин. Двајцата автори поставиле широко отворена мизансцена како опросторена рамка на слика со извлечени референции. Сценографските решенија претставувале „просторна артикулација на елементите и сообразување со содржината“¹²⁰ нешто порано тоа го остварил и во инсталацијата „Пелистерски очи“ во холот на Филозофскиот факултет, Скопје. Употребата на сиромашниот материјал го истакнува ефемерниот карактер на инсталацијата.

На изложбата сите негови концепции биле просторно организирани и меѓусебно поврзани во дадениот галериски амбиент. Кога влегувал во

¹¹⁸ Ibid. Str.48

¹¹⁹ Валентино Димитровски од текстот Уметничкиот израз на Симон Узуновски, во книгата на Соња Абациева, Идеја-тека, Музеј на современа уметност, Скопје, 2004

¹²⁰ В. Величковски, Нова македонија, 8 септември, 1985 година, во книгата на Владимир Величковски, Нови појави во македонската уметност, центар за визуелни уметности, Скопје, Селектор, 2006

галерискиот простор со своите интервенции како и погоре споменетите амбиентации имал за цел да ги урне постојаните конвенционалности на таа институција, да и даде нов агол, иако привремен, да воспостави поблизок контакт со публиката, но и самата таа да биде активен учесник и сведок на одредена креација и откривање, со цел да го ослободи колективно потсвесното, засновано на ефемерноста и особеностите на материјалот. Комбинирал различен материјал, најчесто се однесувал на сиромашниот материјал, со кој ја обликува комплексноста на амбиентот.

„Пластична“ интервенција со вклучување на публиката овозможил и во Сараево (Дом на маладите) наречена „Грмушка“ (од несликарска материјали). Овие интервенции имале „отворен систем“ ...употребувајќи го методот на апликација, колаж и асамблаж¹²¹, провокацијата за присуството на публиката била речиси секогаш вклучена во условената игра. В.Величковски го истакнал ефектот на светлината во овие „платични“ инсталации во просторот, која го овозможува доживувањето како на амбиентот така и на користените материјали, давајќи им променлива материјалност и функција.

Симон Узуновски во своите „пластични“ интервенции и просторни решенија го отсликувал или концептуално го извлекувал природниот менталитет на една средина во „коагулиран“ (текстура и потег), но конкретизиран фрагмент го пренесува личното доживување преку примарна структура која подразбира креативност на идејата. Во втората половина на 70-тите години ги истражувал секојдневните својства и можностите на сиромашниот материјал во конструкциите со ефемерен карактер. Неговите истражувања од тој период го носат до просторните решенија во кои „критички“ го демистифицира и „ослободува“, галерискиот простор или просторот на одредената институција (нејзината конвенционалност, возвишеност и репресивност). Поместувајќи ја функцијата на избраниот материјал (селотејп) од својот утилитарен контекст и ставајќи ја во нова целина, не претставува апсурдна ситуација, туку „тотално“ испланирана акција со која ја урива конвенционалноста и сивилото на одредена институција, ја ослободува, а потоа ја гради новата ефемерност. Ново создадената комуникација на гледачот со уметникот и галеријата во која „уметничкиот предмет“ претставувал посредник во идејата. Новата ефемерност во просторните решенија нема повеќе декоративна функција и дистанцираност со гледачот. Нема за цел да наметне некакво трајно симболично и формално значење и вистина.

Во постмодернизмот „новите модели на светот“ се истотака пример за одредено однесување како во старите епохи, отсликувајќи и ослободувајќи ја психофизичката состојба на децентрализираниот индивидуалец од општествените стеги низ тактилни и ефемерни белези. Бидејќи во текот на модерната уметност на 20 век предметот се ослободува од неговата реална функција, а просторот повеќе не претставува ограничено дефинирано поле, перспектива, длабочина или едноставно „навика“ и тој е елемент на кој се работи (Пикасо), го ослободува од неговата реална функција, а со тоа се ослободува од секакви формални и трајни антропологии, вклучувајќи го времето во кое ништо не може бесконечно да трае, односно да биде идеално.

¹²¹ Владимир Величковски, Ликовен меѓупростор, Млад Борец, Скопје, 1986

Концептот на Узуновски прави отстапка од ликовните уметности, но претставува „скулпторски гест“, отпрвин истражувајќи ги новите можности на материјалот ја разбива масата, волуменот, обликот и композицијата на лесни и флуидни парчиња кој може секој да ги помести, додаде или одземе, а потоа ги распрснува како експлозија (контролирана и насочена) во галерискиот простор и создава ирационални амбиенти ослободени од секакви утврдени естетски конотации. Иако материјалот нема траен карактер туку симулира привремена состојба која намерно и со насочено, но не утописко внимание го тера гледачот –антиципатор колективно и индивидуално, да се ослободи од затвореноста и изолираноста, да го промени расположението во таа и за таа институција. Отпрвин користи селотејп и хартија, а потоа ги комбинира со дрвени плочи, стакло, траен со минлив материјал.

Обидот на Симон Узуновски претставувал воопоставување на поинаков однос со реалноста и публиката во кој уметничкиот предмет, амбиент ќе биде лицето, површината преку која ќе се посредува новиот начин на однесување и делување. Но морам да напоменам дека иако имало голема надеж во ваквите излагања сепак тие во Р. Македонија не го доживеале својот развој во иднина. „За него уметничкото дело не е оптеретено од академските специјализирани знаења, како што не претендира ни кон создавање дело кое го носи недопирливиот ореол на „свет“ предмет, наменет за галериски или музејски простор. Тој делото не го создава мислејќи на вечноста и бесмртноста, туку на ефемерноста, минливоста на менталните и природните процеси“¹²² Освен рационално смислениот концепт, голема улога во нивното поместување игра ослободената фантазија на поместувачот. Во сите негови „пластични“ инсталации споил материјал и површина, целина која темпорално дозволувала променет, обликуван контекст како со просторот така и со објектот. Во континуитет неговото творештво подразбира камерни изложби во различни простори (на островот Капри).

Архитектата Искра Грабул учествувала на манифестација, во Домот на младите-25 мај 1984, а и воопшто се занимавала со архитектонско-ентериерно обликување и боење на одредени површини на урбаниот простор.

Од хартиени ленти на влезот во Домот на младите поставила густа бариера преку која морале да поминат или пробијат сите минувачи. Сепак симболично ја поставува оваа просторна инсталација која означувала граница или омеѓување на два простора, сегашен и минат. Индиректно и суптилно од една страна, го поставила прашањето дали сме навистина спремни за да ја преминеме традиционалната граница за сваќањето на просторот и воопшто на ликовната уметност, а од друга страна пак како и да е посетителите морале „утописки“, да поминат низ таа густа бариера. Минувањето на посетителите или антиципаторите низ бариерата не ја уништувало артикулираната идеја на авторката, некои поагресивно се пробивале, а други и внимавале да не ја уништат (можеби „во врска со уништувањето“ и тоа била идејата, доколку навистина сакале да преминат на „другата страна“).

Колористички интервенирала на некои готови објекти затекнати во ентериерот на институцијата (создава ентериерен концепт од околните материјали, „жичена структура на таванскиот простор“¹²³ на шанкот (прв кат, десен агол), а од лево

¹²² Текстот на Зоран Петровски, за Симон Узуновски, Дом на младите „25 Мај“, Скопје, 1984 каталог

¹²³ Владимир Величковски, Ликовен меѓупростор, Млад Борец, Скопје, 1986

на истото место претставила стилизирани раце и „Стуткано срце“ помеѓу двете сидни прегради, хроматски „потхранети“.

Бариера поставила и во холот на Филозофскиот факултет и претставувала освежување во однос на сивиот бетон, но и граница која секој минувач морал индивидуално во јавен простор да ја помине. Историчарот на уметноста Борис Петковски поставувањето на густите „бариери“ го толкувал како „статистичка предлошка за испитување на јавното мислење и однесување“¹²⁴.

Во оваа „катеорија на инсталации“ (од изложбата Новите појави во македонската уметност во последната деценија “Дом на Младите-25 Мај, Скопје, 1984) може да биде спомената и акцијата или „хепенингот“ на сликарот Слободан Филовски со учество и на млади студенти во „Повторно раѓање на Венера“ (го прикажувал ритуалот на „сликање“ и плискање на бои, „игра“ со платното) излегол од рамките на хепенингот со тоа што споил аудио-визуелни-ликовни елементи во една просторна целина, која концептски се содржела од два дела.

Драган Петковиќ во своите геометриски монохромно обработени облици „комбинирал сликарство и објект во простор... ги групира и поставува во разни просторни односи, создава профилирано платно кое треба да продолжува во околниот простор.

Драгољуб Бежан правел објекти од хартија, во сечени и склопувани целини... со извесен наивизам и (детски) хумор.¹²⁵

Киро Јосифов симулирал просторна длабочина со огледални површини кои биле кубистички изведени (изгребани и боени на површината).

Изложбата „Новите појави во македонската ликовна уметност во последната деценија“ можела да биде согледана единствено како целина, во која недоследно се користеле елементите на хепенингот, перформансот и инсталациите од светската уметност.

* „Циклусот градски приказни (1985) од архитектите Ѓока Радовановиќ и Мирко Станковиќ, во којшто се комбинирани геометриски апстрактни мотиви со фотодокументи од разни архитектонски целини и делови на Скопје... урбанистички идеи и замисли за подобрување на непосредната животна околина“¹²⁶. Од различни снимени документи и целини, направиле фотоколаж на слајд проекција прикажана од осум апарати на скели во која можеле да учествуваат и гледачите, проектирани на универзитетските бетонски сидови. Целосното внимание било насочено кон нив. Воедно гледачот го направиле и „жртва“ и антиципатор во затворен (а требало да биде на отворен простор). Приближување и хуманизирање на урбаниот амбиент со човекот, испланирана „утопија“ за да го привлечат гледачот на насочено учество во целата акција, гледачот нешто слично како кај Кабаков да биде „жртва“ но,

¹²⁴ Критички осврт од Б. Петковски, Културен живот, бр. 10/11, Скопје, 1984/85, во книгата на Владимир Величовски, Нови појави во македонската уметност, центар за визуелни уметности, Скопје, Селектор, 2006

¹²⁵ Текстот на Владимир Величовски, Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија, Дом на Младите „25 Мај“-Скопје 1984 каталог

¹²⁶ Владимир Величовски, Геометризмот и современата македонска уметност, Ликовен есеј, Епоха А.Д., Скопје, 1997

свесен за својата животна околина. Преку фотомонтажите (стари и нови) ги ревидирале урбаните вредности на едно општество. Слајдовите упатувале на променетиот однос помеѓу човекот и градот, и на тоа дека треба да се внимава на реалниот артефакт кој ќе му служи на човекот, но и да го овозможат самокритичкото испитување на субјектите. Повеќето наши уметници во текот на 80-тите години, прават обиди да го ублажат и приближат делувањето на уметноста, во посрдечен однос кон публиката, со провокација, да учествува во создавањето на новите вредности. Веројатно во тие години на нив влијаел ставот на топлата трансавангарда. Интервенцијата била оценета како визуелен хепенинг, иако не припаѓа на оваа група инсталации, претставува пример во тие години за ангажираните акции на уметниците кои се залагале во менување на јавно/приватно.

*На изложбата „Експресија, Гест, Акција“ во Музејот на Македонија во Скопје 1985 година биле изведени „пластични“ инсталации во ентериерен простор со неоекспресионистички сваќања на „расцепканоста на духот“ и „вредностите“ на стварноста. Автор на оваа изложба (на која учествувале најмладата генерација на македонски ликовни уметници) бил повторно ликовниот критичар и историчар на уметноста, а подоцна ќе се занимава со сликарство, Владимир Величковски. „Ликовната морфологија, некаде еклектична и маниристичка е поставена во функција на еден нов начин на чувствување употребена во поинаков психолошко-изразен контекст“¹²⁷ поместувањето на аголот ја деформирала формата, а користениот материјал, поликолор (во замена за боја) и папкапир (како подлога) ја потенцирал ефемерноста на изразувањето. Ново осмислените просторно-барокни целини одговарале на тенденцијата на „новата слика“. Поврзувањето на еротските елементи со неуротичниот немир, во колективна акција преку творечкиот чин ја ослободувала свеста на индивидуалецот, отколку на колективот. Ослободената постсвест се манифестирала преку изедначување на разликите помеѓу експресивното и егзистенционалното.

„Пластично“-просторните инсталации на оваа изложба биле овозможени од групата ЗЕРО (Перица Георгиевски –Пепси, Беди Ибрахим, Ацо Станковски, Игор Тошевски, Миодраг Десовски, Сениша Цветковски, Тања Миљовска, Златко Трајковски).

Инсталацијата „Порта“, составена од најлон, канап, обоен воздух, на скулпторот Ибрахим Беди (воедно член на групата Зеро), ја искористил особеноста на материјалот и неговата крешливост, но и негова артикулација од која произлегле одредени ентериерни и предметни решенија во просторот, креативно искажани со времето. Инсталацијата била создадена од најлонски цевки, во кои циркулирал обоен воздух; поставени биле во центарот на изложбениот простор. Во оваа „пластична“ инсталација Беди, овозможил преку обликуваните „нови простори“ од меки материјали, „играта“ на потсвеста да добие насочено внимание, емоција и порака. Идејата ја трансцендирал во конкретни и еклектични фрагменти, на еколошки начин, како и флуидноста и променливоста на обликот во просторот. Постепено го прочистил просторот од волуменот и масата со експозиционираниите „насочености“. Воедно самиот

¹²⁷ Владимир Величковски, Експресија, Гест, Акција, Музеј на Македонија, Скопје, 1985(од воведот на изложбата)каталог

наслов на инсталацијата се поврзал со „пластичниот“ израз на идејата во рамките на изложбата и претставувал на некој начин влез-излез од целината.

Инсталацијата „Висулци“ на И. Беди била составена во два концептиски дела (еден мобилен и еден статичен), во првиот користениот материјал канап, дрвце, земја, боја и огледалце, го искористил за обликување на кинетичките висулци, кои се спуштале до втората целина на инсталацијата, составена од различно боените полиња на подот, кои имале еколошки конотации за егзистенција на нашата планета. Воедно симулирајќи средба на „возвишениот“ и „секојдневниот“ принцип на обликување прецизно го демистифицирал изложбениот простор и објект кој и самиот симулирал одредена „не/просторност“. Создал место на противречности на кое го овозможил, дијалогот со публиката како содржински дел.

Во двете просторни инсталации тој прикажал концептуално одредена атмосфера на три елементи (и нивните својства искажани преку вкрстување на различен материјал) кој го сугерирале или симулирале небото, воздухот и земјата, нивната средба со урбаниот простор кој воедно им претставувал и плот на реализирање на инсталацијата. Овој млад уметник комбинира органски со индустриски материјали кои давале визура на еден трансформиран фрагмент во целината егзистирајќи во симултаното вкрстување на сегментите. Тој го прикажал просторот како активен фактор во обликувањето, кој може да има одредено влијание на публиката. Беди во овие инсталации го преиспитувал односот на естетиката со ликовноста која се граничи со деконструкција на скулптуралното.

Во овие манифестирања на уметноста прикажана била борбата меѓу концептот, идејата и инстинктот која резултирала во изместена фрагментираност, карикатуралност и сарказам. Бришењето на границите меѓу просторните поими (на природен и артифициелен) од минатите изложби ќе биде присутно и на оваа, можеби поагресивно во пренесувањето на егзистенционалната порака (без конечен суд). Апстракно-асоцијативните целини биле присутни во инсталациите со шизоиден говор на прецизна обработка на просторот.

*Друга изложба во која биле влучени некои облици или форми на уметнички инсталации се случила во Музејот на Македонија во 1986 година со наслов „Осудесетите години во македонската ликовна уметност“ (се однесувала на „воопоставување дијалог со минатото“¹²⁸ чиј автор бил повторно В. Величковски. „Пластичните“ инсталации кои го земале и користеле просторот како активен фактор или чинител на обликувањето на нетрадиционален и неконвенционален начин бил застапен во делата на Симон Узуновски-објект, Глигор Стефанов (пластична инсталација-природни материјали слама и кал), Ибрахим Беди, во оваа група припаѓал и Петре Николоски и други. Овие уметници го претставувале делот од изложбата која го означувала „проширеното поле на скулптурата“ или отстапка од истата, во посредство на нетраен, трошлив материјал со еколошки конотации. Користење на нетрадиционални и неконвенционални средства и пристапи. Во рамките на оваа манифестација била промовирана книгата „Ликовен меѓупростор“ (нејзин автор

¹²⁸ Владимир Величковски, 80-те години во македонската ликовна уметност, Музеј на Македонија, Скопје, 1986 каталог

бил Величковски) со што практичниот дел на „изложувањето“ го поврзал со теоријата.

Како моќен фактор кој антиципирал во целината на „инсталираните објекти“ кои го подразбирале „проширеното поле“ на скулптурата и сликарството, бил видео-артот на Венко Цветков во коавторство со Искра Димитрова, вклучиле снимени колажи (икони и фрески) со делови од минатото и аудио елементи со кои го оствариле дијалогот на целината. Инсталирани биле „слики и скулптури“ кои повеќе ја немале традиционалната улога на експозиционирање, биле сообразени со готови објекти, кои ја имале истата вредност како и обликуваните. Трансформацијата на просторот и објектот била овозможена со нови ликовни средства и нов начин на користење на старите ликовни средства, преку кои се излегувало од границите на ликовните дисциплини кои пак овозможиле да се создаде новата „естетика“ на просторот со ефемерен карактер. Инсталациите кои припаѓале истовремено на „проширеното поле“ на скулптурата и сликата ги овозможиле уметниците како Васил Василев, Анета Светиева (ритуално поставување), Томе Ациевски инсталирал создал „пејсаж“ од различни сегменти во човечки фигури и нивната околина како попартистички фрагменти.

Ново создадените просторни поими преку „проширеното поле“ на сликата во оваа целина ги создале Симон Шемов, Димче Исаиловски и Игор Митреќески, кои авторот на оваа изложба ги нарекува „колористички“ инсталации. Симон Шемов интервенира со група на студенти во музејскиот или галериски простор. Интервенцијата во просторот била наречена „Демистификација на галерискиот простор“.

Амбиенталните инсталации на примордијално и етнографско придонеле за променетото сваќање и користење на материјалот, композицијата, обликот и просторот. Користените материјали (најлон, слама, трева, никулци, земја, песок, боја, прачки и др.) уметниците ги супституирале нивните особености со нешто друго, надвор од нивното материјално значење, содржина. Амбивалентна порака била содржана во својството на материјалот и негова преобразба.

Во „архитектонско-еколошката“ „инсталација“ како што ја нарекол В. Величковски) на Ѓока Радовановиќ и Мирко Станковиќ бил искажан чистиот концепт на идејата со рециклирачки белези.

Сите учесници искажале агресивен и рефлексивен став во обликувањето на просторот, антикомформизам. Нетрадиционален третман искажан преку провокативен вон/галериски вид кој ја има, иако, привремено истата моќ. Градење на простор преку навидум „импровизаторска“ постапка за да се „ослободи“ просторот од трајните структури, но и за да ја исполни сегашноста искажана преку „духот на местото“. Со процесот на работа содржан во новите привремени структури, се негирала „медиумската, стилската и дисциплинарната...доследност“¹²⁹ и трајност.

*На Изложбата „Шемов и Фидановски, акции и интервенции 1973-1985“ во Музеј на современа уметност во Скопје, целта била да се прикаже променета контекстуална целина (дисконтинуитет на елементите и на целината) концептуално, поврзувајќи ја со интервенциите во простор од 70-тите, преку

¹²⁹ Текстот на В. Величковски, во книгата на Владимир Величковски, Нови појави во македонската уметност, центар за визуелни уметности, Скопје, Селектор, 2006

инсталирани и потенцирани различности, за да се оствари дијалог помеѓу (уметници, сегменти, елементи) како „услов“ за еден колектив.

Г. Радовановиќ и М. Станковиќ поставиле објекти (чист концепт) со цел да акцентираат два постоечки простори : урбан и природен, изведени во два контрасни материјали бетон и трева. Материјалот бил основен елемент кој ја потенцирал или ублажувал оштрината на геометриските форми.

Глигор Стефанов материјалот го поставил во различни соодноси во просторот, материјал и простор, во инсталирани „пластични“ конструкции (од конопно платно, теракота, дрвени греди, памук, жица, трева, кои претрпувале ликовна трансформација и еманципација) со Драган Петковиќ, создаваат рустикално обоена конструкција од штици, трева, памук и друго. Со бруталниот квалитет на материјалот, контрасно, интервенирале на геометриските облици.

Симон Узуновски ги креирал своите „непостојани прозирни структури од стакло, селотејп и палети“¹³⁰. Тој ја прикажал состојбата на индустрискиот материјал во променета улога и функција до менување на просторниот поим и начинот на кој се здобива со нова „естетска“ димензија надвор од првобитната утилитарност.

Групата ЗЕРО создаваат мрежести структури или нивниот член Ибрахим Беди, структури кои се расчлнуваат во просторот и повторно го прават активен фактор во обликувањето (од гранчиња, канап, земја, „со некаков речиси шеговит „тотемизам“¹³¹) ги инсталираат во внатрешноста на музејскиот простор, оној дел кој го зафаќал природниот спацијален простор. Нивните инсталации биле поврзани со единствениот природен плот во внатрешноста на музејот. Контрасно ја прикажуваат првобитноста во средбата со урбаниот простор за чие обликување го вклучиле и хуморот.

Чувството за материјалот необично го поврзал со просторот на белите сидови, скулпторот Исмет Рамиќевиќ. Поставил висулци од камчиња кои имале навидум деликатен распоред и изглед.

Киро Јосифов, и на оваа манифестација повторно ги „инсталирал огледалните објекти“. Го разбивал чистиот бесконечен простор на светлината, со објектите кои рефлектирале хаотична деформирана и искршена објективност на ликот.

Евгенија Демниевска претставила редуцирана отворена структура (скулптура), во која на материјалните сегменти им дала нов распоред или композиција, создавајќи нова просторна целина.

Томе Ациевски прикажал „скулптура-слика-објект со интензивно обоени структури“¹³² во поп-артистички манир. Дисконтинуитетот бил пред се создаден преку бојата наспроти сивите сидови. Создава објекти овозможени од различни материјали (дрво, гипс, метал).

Петре Николоски и на ова изложба поставил структури кои имаат форма на „грмушка“ (сугестија на нешто органско). Природното и артифициелното кај овој уметник на чуден начин егзистираат во една иста целина.

¹³⁰ В. Величковски, „Алтернативни активности“, Нова Македонија, 1986, во книгата на Владимир Величковски, Нови појави во македонската уметност, центар за визуелни уметности, Скопје, Селектор, 2006

¹³¹ Ibid. str. 72

¹³² Ibid. Str. 72

*Во Музејот на современа уметност, Скопје се одржало првото „Биенале на младите“ втората половина на 80-тите.

Исмет Рамиќевиќ користел лим и камчиња, концептуалистички приод со мобилност на структурите, како комплексен распоред и релација во просторот. Станко Павлески инсталирал концептуалистички, примарни форми во релација со просторот (со привидна содржина).

Инсталациите во текот на 80-тите претежно се однесувале на „проширувањето“ на скулптурата и сликарството или отстапка од класичната форма, со концептуалистичка „позадина“ во која ја вклучуваат и бојата како активен елемент на обликувањето. Дел од инсталациите, В. Величковски ги толкувал како „пластични и колористички“ интервенции во простор кои сеуште го немале постигнато својот развој, ниту доследно ги користеле елементите од поновите трансавангардни тенденции. Како резултат на истражувањата од 70-тите, во ретки примери ликовните уметници успеале да пренесат „визија на поистоветување/изедначување на егзистенционалното и артифициелното делување, односно како визија за синтеза на техничкиот и експресивниот чин“¹³³.

Сите овие изложби во целина се стремат кон антикомформистички и антиформативни целини, остварувања преку просторното распоредување на елементите и нивната артикулација во просторот во вид на ослободена „игра“.

¹³³ Бојан Иванов и д-р Небојша Вилиќ, од текстот Одблесочи на концептуалната уметност-Македонска ликовна сцена во седумдесетите, во книгата на Соња Абациева, Идеја-тека, Музеј на современа уметност, Скопје, 2004

НЕКОИ ФОРМИ НА УМЕТНИЧКА ИНСТАЛАЦИЈА (ОБЈЕКТ И ПРОСТОР) ВО 90-ТИТЕ

Во овие години актуелна била конструкција на „инсталација“ исказана низ индивидуално чувствување кое се однесувало на темите поврзани со потеклото, идентитетот и состојбата (на транзиција) низ која поминува нашата земја. Менталните состојби на уметникот и неговата природна и профана околина како и духовната традиција. „Инсталациите“ претставувале „икони“ низ кои се согледувал „духот на местото и времето“ во јасно исказаниот концепт кој бил пренесен на алегориски начин. Ликовните уметници ги осмислувале „инсталациите“ низ универзалните поими, локалната реалност и нивната реторичка наративност. Деконструкцијата на историската заднина ја преставиле преку асамблажната техника и јукстапозицијата низ кои го наметнувале прашањето за местото и улогата на уметноста и уметникот во општеството како неопходност. Во текот на овие години ќе бидат карактеристични „инсталациите“ кои концептот го ставаат над пластичната форма или создаваат „процес во процес“, но паралелно дел од ликовните уметници ќе работат во континуитет на „пластични“ или „еколошки“ инсталации. Некои индивидуални примери ќе се доближат и до наративната инсталација.

Со изложбата „Image box“ од 1994 година или наречена „бриколажни инсталации“ настапил период во современата македонска уметност во кој се нагласило, разидувањето во употребата на природните материјали и новите дигитални слики. Бидејќи деведесетите се време на транзиција, бран на нови влијанија, содржината со која ќе се занимаваат нашите уметници ќе биде прашањето на националниот идентитет и индивидуалната слобода на творештвото. Во овие години уметноста го губи својот идентитет во фрагментираниот плурализам, а статусот на новите „уметнички дела“ ќе се легитимизира со нивното „влегување-излегување“ од музеите и галериите, нешто порано во 1984 година, францускиот концептуален уметник (апстрактен минималист) Даниел Бирен ќе го истражува овој однос на „трајноста“ и разбирањето за „уметничкото дело“ (поставено во музеј и галерија или вонгалериско поставување). Во втората половина на 90-тите Небојша Вилиќ ќе ја потенцира изменетата улога на критиката, која преку новите уметнички контекстуалности ќе прејде во некритичкото подрачје. Уривањето на Берлинскиот ѕид антиципирал во ширењето на глобалната атмосфера на сите можни полиња на делување, присутно било „отсуството на политичкиот ангажман во сверата на ликовната уметност... колективна каталепсија и амнезија што ги обзеде речиси сите ликовни уметници“.... за замена го понудила „етичкото амнестирање“¹³⁴. Втората половина на 90-тите со отварање на СОРОС центарот за визуелни уметности се појавиле „инстат“ уметници и критичари кои директно влијаеле на создавањето на уметничкото творештво и

¹³⁴ Конча Пиркоска, од текстот Тоталитарната артократија на Станкоски, во книгата на Соња Абаџиева, Идеја-тека, Музеј на современа уметност, Скопје, 2004

кои несодветно ги прилепувале елементите на неоавангардата и трансавангардата.

*Изложбата во Музејот на Македонија во 1990 година наречена „ЗЕРО ШАКТИ“ на групата „0“, организатор В.Величковски, се доближува до уметничките инсталации на И. Кабаков. Сценографски го опфаќала целиот простор и претставувала мултимедијален инсталациски проект. За прв пат во досегашното истражување, потенцијално може да се најде некоја релација со инсталациите на Кабаков („Комунална зграда“ во Њујорк), по типот на нејзиното поставување, начинот на кој го опфаќала галерискиот простор во целина, вклучените ефекти кои симулирале одредена интимна атмосфера, но и извесен хаос претставен преку различни тактилни реалности кои биле замена за ликовните компоненти. Организирано инсталирани (единечно и групно) слики, предмети (маса за пинг-понг, монитори, стаклен вал, репродукции од фрески) нејзините членови, користеле ефемерни материјали и медиуми, контрастно поставени во единечни асамблажни целини или „ликовни“ пунктови. Се потенцирала темпоралноста, „барокната драма“, динамиката, поставувањето на мизансцената имала рок на траење само еден ден. Била конструирана „комунална зграда“, но со отворени, „капсули“ во внатрешноста како единечни концепуалистички целини кои го прикажувале ефектот на фолклорното, византиските фрески (репродукции на сидовите) и ефектот на глобалните политики согледан преку причината и последицата во распоредувањето на елементите на мизансцената проследени со аудио компоненти. Нивните алтернативни реализации се исполнувале преку естетиката на грдото, антикомформистичките форми и нетрајноста на материјалите, во извесни неуротични гестови. Неодадаистичкиот третман на елементите во целината на просторот потсетувал на „опросторен“ асамблаж, секој различен на свој начин. Го користеле ефектот на светлината, која го овозможувала насоченото внимание кон нив. Таа ја создавала „митолошката база“ видена низ изворноста, на полуосветлени делови и хиерарски градации. Деконструкција на галерискиот простор во кој се рушат сите (речиси) идеалистички структури, преку иронијата на глобалното „село“. Фрагментите на целината или различните асамблажни партии асоцирале на („Арт нуво“ стилот, спротивни од неговата декоративност, функционалност и содржина, но исти во „тоталното“ освојување на просторот), во современа критички опросторена варијанта на концептуалната уметност.

Сината боја или синилото преовладувало во атмосферата на музејот како една меланхолична состојба од која македонските ликовни уметници сакаат да излезат, но безнадежно, борба со потиснатите желби, импулси. Оваа психофизичка состојба во која се наоѓале уметниците била потенцирала со емитувани електронски импулси и ироничен знак поставен на висечки монитор на кој пишувало ЕГЗИТ. Прикажаните инсталации претставувале своевидни мемориски монотопии искажани преку неодадаистички манир. Ликовните уметници кои ја сочинувале групата Зеро (Миодраг Десовски, Златко Трајковски, Перица Георгиев, Игор Тошевски, Татајана Миљовска, Ибрахим Беди, Александар Станковски) имале веројатно за цел да го пренесат личното, потиснато ентрописко чувствување на светот. Антиципацијата на гледачот била во тоа, да што подолго се помине некое време со „хиперреалистичкото лице“ на уметникот посредено со објекти, за кое што не било потребно никакво објаснување. Гледачот можел визуелно, емотивно и тактилно да ги доживее

предложените експонати на целината, „комплементарно“ поставени едни до други.

Експонатот на Перица Георгиев завземал „тотално“ статична положба, а како негов пандан на динамика бил пунктот на Александар Станковски (визуелни информации). Рамнотежа на космички енергии, импровизација на кандило, пренесено во хиндуистичка варијанта (пасивна и активна енергија), други материјали кои ги употребил за отворената прозирна (мрежеста) структура биле „јантра „насликана“ од просо, чај, бобинки, зелен, син, бел пигмент...“¹³⁵ со што се потенцирал непостојаниот карактер и еколошката егзистенција на човекот.

Во сите концептуални и егзистенционални инсталациони поставености контрастот бил присутен на секој можен начин. Сите пунктови визуелно претставувале како фрагментирани делови од некоја „сценографија“, која неконтинуирано продолжувала во различен индивидуален контекст, кој за разлика од минатите бил ставен во контемплативна положба, а циркулирањето на публиката го овозможила мобилниот дел. Еклектичната целина се однесувала повеќе на променетите свакања и разбирања на уметноста и нејзините нови визури, независна од секоја програма. Влијанието на хепенингите (но не докрај исполнето) имало особена моќ во новото разбирање на уметноста и нејзините елементарни состави како и интермедиумските истражувања кои се исполниле преку формата на асамблажот и колажот.

Златко Трајковски ја нагласил иронијата на идеалот, но и на симболот, користејќи ликовни средства, создал чуден настан, во плакатна форма на Сојузот на комунистите на Македонија, залепил печатени крстови кои продолжувале во целиот т.н. негов „бокс“ (сива кошула со црно-бела апликација). „Политичката порака на историските фотографии е поништена, со агресивната анархичко-визуелна информација, емитирана од црно белите полиња.“¹³⁶

Пунктот на Игор Тошевски бил „театрално“, апсурдно поставен како исечок-фрагмент надреалистичко-метафизичка слика, составена во позадина од весници, плакати, ткаенини, автомобилска гума, мета, нуркачка маска.

Миодраг Десовски симулирал конструкција на штафелај на кој биле поставени различни слики и рамки со несоодветни димензии. На спротивниот сид сликите биле прекриени со најлонска фолија (полутранспарентна) низ која тешко продирале ликовните претстави. Сите делови во просторот антиципирале во својство на контекстот на целината и нејзиното доживување преку лична меморија, симболи кои имале универзално значење биле пренесени и искажани во визуелни информации кои одговараат на глобалната мизансцена. Пренесување на личните симболи и култура (стари и нови) во контекстот на глобалното и нивната трагична егзистенција во тој контекст.

Во контекстот на изложбата може да се констатира дека во некои форми на уметнички инсталации од 90-тите уметниците повеќе се занимавале во Р. Македонија со инсталации во кои се посредувале универзалните поими со одредена материјална предметност, како и објектите од своето интимно опкружување, менувајќи им го плотот ги поставуваат процесуално и

¹³⁵ Сузана Милевска, од текстот Зеро Шапти, Млад борец 44, 1990, во книгата на Владимир Величковски, Нови појави во македонската уметност, центар за визуелни уметности, Скопје, Селектор, 2006

¹³⁶ Ibid. str. 92

темпорално со ново значење. На готовите објекти и предмети (од околината на уметникот), распоредувајќи ги во просторот, овозможиле нова „митска“ контекстуалност. Тие претставувале ладни раскажувачи „од маалото“ на уметникот дозволувајќи им да говорат во негово име. Инсталираните објекти во оваа целина имале дистанциран однос кон публиката и се разликувале со оние од 80-тите години. Била остварена „публика од „втор ред“ со што се остварува дистанца од натуралистичкиот амбиент“¹³⁷

Групата Зеро во своите „излагања“ користела алтернативни простори, но и галериски, сообразувајќи ги на своите потреби, била нарекувана и прва андерграунд група, „потенцијална“ неформална група. Освен на изложбата Експресија „Гест и Акција“ (автор В.Величковски), учествувала и надвор од земјата во Келн и Холандија. Била оценета како група која своите експериментирања ги обликува со посредство на Истокот и Западот во некоја вкрстена креативна варијанта која одговарала на новите импулси на времето и просторот.

Р. Македонија во 1991 година ја добива својата независност, но сепак од Европските фактори (иако географски припаѓаме на ист континент) сме биле наречени „непозната земја“. Начинот на таквата лажна „класификација“ испровоцирала голем дел од современите ликовни уметници и оние надвор од земјата. Поврзувањето со глобалистичките политики имало позитивни, но и негативни последици за нашата национална култура (СОРОС центарот). Во тој контекст ликовните уметници биле преокупирани со темите на идентификација и обликување на идентитетот во визуелно коагулиран фрагмент и целина во кои како базична тема се „наметнала“ изворноста, корените и традицијата, но преку „инстант“ творештво. Интензитетот на овие излагања или инсталации нема да има „оштар агол“, ниту загадочна контрадикторност, поврзувајќи се со политичките настани, повеќе ќе биде присутно „неутралното“ прифаќање (сообразување со стварноста), неподготвеноста на уметниците, не правењето на диференцијација, стравот од конфронтација, а на тој начин ќе продолжи делувањето на уметниците и во следниот милениум, со извесни исклучоци.

*На 45-то Венецијанско Биенале во 1993 година за прв пат, после осамостојувањето се овозможила прилика, за ова настојување да стане реалност во делата на скулпторите Г. Стефанов и П. Николоски. Еден од организаторите на ова биенале бил Акиле Бонито Олива. Двајцата уметници се определуваат, за конзистентноста содржана во материјалот, едниот за изворноста на „возвишеното“, другиот за изворноста на „секојдневното“. Користеле природен и потрошен материјал во исполнувањето на новите концептуално „пластични“ инсталации и обликувањето во и на просторот, амбиентот во кој егзистираат. Делата на Г. Стефанов и П. Николоски се однесувале на „проширеното поле“ на скулптурата, формата на моменти се борела со одредениот концепт, кај едниот и на паралелно обликуваниот простор, а кај другиот „скулптурата-објект“ ја врзува за априори структурите на избраниот плот, простор. „In their case, it is sculpture derived from natural materials pointing to the unique features of the place where they are created or to the broader environment which influences their characteristics by its total energy“¹³⁸. Двајцата скулптори интензивно работат во

¹³⁷ Ibid.str. 92

¹³⁸ Gligor Stefanov, Petre Nikoloski, XLV Biennale di Venezia, 1993 katalog (introduction, текст на Зоран Петровски) Во нивниот случај, тоа е скулптура извлечена/изведена од природни

Р.Македонија од 1984-1988 година, а потоа емигрирале во Велика Британија и Канада, работеле на амбиентални инсталации, или инсталации кои Розалинд Краус (американска теоретичарка на уметност Rosalind Krauss) ги нарекува „site specific sculpture“¹³⁹.

Стефанов во паркот пред влезот на изложбата ги поставил своите трансформации на „објекти“ кои добиле кредибилитет на „инсталација“. Како што реков погоре тој одбира идентитетот на нашата култура да го модулира низ концептот на византискиот храм и неговиот литургиски ритуал. Инспириран од фрескоживописот, византиските икони, ги идентификувал со основниот негов материјал сламата (како енергија на сонцето или со божествената внатрешна светлина) на која и овозможил материјална егзистенција. Во неговото творештво користењето на сламата претставувала апсурден елемент со кој се гради материјата, но сепак таа директно ја означувала локалната меморија. Материјалот кој го користел не се восприемал само визуелно, туку се восприемал и со сетилото за мирис на тој начин будел одредени евокации од минато. Телесната и духовната природа биле содржани во тактилноста на материјалот и просторот наоколу. Присутната публика ја насочил и собрал околу овие нови „иконографски структури“ на начин на кој се собираат верниците во православниот храм. Симулираните „објекти“, „Змаевите“ или „Леталата“ ја пренесувале вонземската идеја, поставена во композицијата на динамичните „објекти“. Трансцендирана на необичен начин, идејата за летот ја пренел алегориски преку силата на Серафимите и Херувимите (ангели од највисок ред, едните имаат три чифта крила, а другите имаат детски изглед и крила). Создал „тродимензионална“ егзистенција на „тотален“ простор, кој го симулирал на земјата и „божествена“ геометриска „фигурација“ со која ја ослободил идеалистичката структура на „небеста“. По малку парадоксално и иронично, карактерот на ангелите го заменил со елементот на земјата (тие стануваат смртни) или им придал земски карактеристики, а земјата ја ослободил од секакви телесни ограничености (и дал форма на бесмртност). Публиката веројатно требала да се чувствува како да стои на небесен плот/свод, од кој се набљудувала земјата преку транспарентноста на фрагментираните крилја. Целината ја обликувал и модулирал како еден необичен настан или поточно, необично било само нејзиното „место“ и материјалот (на литургискиот ритуал му овозможил нов контекст преку материјалот, но и друго историско време). Создава амбиентална „иконографија“ која можела да се доживее на повеќе начини (преку сетилото за вид, мирис, слух) етнографски ја идентификувал со агрикултурата. Разбивајќи ја компактната маса или формата поставил обратнопропорционален процес на доживувањето на божественоста и секојдневната, давајќи и енергија преку збиеноста и провокацијата на публиката. Бидејќи била поставена пред самиот влез, имплицитно ја означила понатамошната идентификација на изложбата и нејзиното отварање.

Кога ги поставува овие метафори во отворен простор како примерот со Биеналето тој го потенцирал нивниот геометрискиот облик (истото се случувало и со инсталацијата во Скопје 1982, 1984, инсталациите во Лондон 1991) додека интервенциите во затворен галериски простор(најчесто геометриски) ги дефинира во ослободни „линеарни“ појавности давајќи им органски облици

материјали, врзувајќи ја за уникатните карактеристики на местото на кое се создадени или прошироката околина која влијае на нивните карактеристики со нејзината тотална енергија

¹³⁹ Ibid. str. 7

(инсталациите во Скопје 1986, во Белград и Загреб 1984, во Англија од 1991 година и др.). „Пластичните“ инсталации кои ги поставил во затворен простор овозможил насочена светлина (некогаш тоа била и априори земена светлина) која доаѓа „одвнатре“, полутемна атмосфера, која најповеќе го доловувала чувството и впечатокот на митското или полусвесна состојба еднаква на состојба на медитација, која не враќа во минатото. Во инсталациите и асамблажите ги користел влијанијата на енформелот и арте повера, но со различна цел, да се спротисти на потрошувачкиот карактер кој е карактеристичен повеќе за Западната култура. На Венецијанското биенале неговиот однос кон „уметничкото дело“ бил оценет како „бриколески“, односно му било предизвик на едно место постави и направи единство на повеќе цивилизациски нивоа (духовните квалитети на иконата со баналните аспекти на сламата) што донекаде било апсурдно. „Aiming also to conquer theological time-immortality-he makes the body of those high missionaries of God...“¹⁴⁰, литургискиот чин го изедначил со паганскиот ритуал. Во фрагментите на замислениот храм, циркулирала силна внатрешна енергија која експресионистички ја движела површината на визуелните поставености.

Другиот претставник на 45-то Венецијанското Биенале во 90-тите, скулпторот П.Николоски, „моделот“ на македонската куќа ја идентификувал со корените, изворното и митското. Таа за него претставувала ритуал на единство на човекот со природата. Неговите енвиронментски инсталации симболично го пренесувале чувството на топлина преку обликот на „грмушката“или „гнездото“, градени биле хоризонтално и вертикално, преку процес на додавање создавале различни пејзажи, со рустикален облик. Транспарентната мрежеста структура на овој начин ја градел директно преку морфолошките и тактилните карактеристики на материјата составена од листови, гранки, камења, земја и трева, а користел и коноп и платно нагласувајќи го органскиот и ефемерниот карактер. Ги идентификувал природните феномени и ја акцентирал нивната непостојаност, а единството и воедно заштитата на човекот ја симулирал во замислениот концепт на „куќата“, домот или огништето. Амбиенталните инсталации на Николоски, во 80-тите го прифаќале априорно контекстот, се врзувале и „заглавувале“ во него, со цел да го акцентираат и назначат присуството на човекот (во природниот амбиент) или обратно присуството на природата (во галерискиот простор), ја користел околината како контекст за својте објекти (Дрво 89 објект во Панчево или Tree 89 object). По 90-тите години создавал истовремено корелација на два паралелни простора кои егзистирале во една целина, сообразувајќи се со амбиентот и екстензирајќи ги неговите граници (Living Space 1, XXX, ‘90, Grizedale Forest, Cumbria, England; и Object 1, XXXIII, ‘92).

Освен природните материјали го влучил и јазикот на видео-артот и фотографијата во ликовните концептиски целини. На одреден плот ја прикажал средбата помеѓу првобитноста и логосот овозможена во „мултимедијалниот (интертекстуален) природ“¹⁴¹.

Идентификацијата на артифициелниот амбиент ја трансцендирал со природните состојби (дожд, ветер). Во амбиенталните инсталации влијанието на

¹⁴⁰ Текстот на Соња Абациева во каталогот на Gligor Stefanov, Petre Nikoloski, XLV Biennale di Venezia, 1993 („Целта се однесувала истотака во покорувањето на теолошкото време-бесмртноста-тој создава „тело“ од возвишените мисионери на Господ...“)

¹⁴¹ Ibid. каталог(Текстот на Лилјана Неделковска- Димитровска)

енформелот, се исполнувало со предложениот материјал, кој немал фиксиран фокус.

Амбиенталните инсталации од 1980 година „Објекти“ и „Простори“ ги разработил во подоцнежните концептуални проекти „Магична шума од 1989-1999г. во Англија). Работел на инсталации во огромни димензии кои претставувале обликувани гестови и знаци, подоцна разработени во конкретен простор. На изложбата „One- man exhibition“ во Музејот на современа уметност, Скопје во 1989 г. повеќето дела ги направил *in situ*, со што се поврзал со постмодернистичкото сваќање за „уметничкото дело“ дека треба да биде родено во самата институција или на самото место на изложување. Нагласувајќи го релативниот карактер на материјалот и преку конструктивниот чин, ја акцентирал егзистенцијата на заедништвото во голем формат.

Постмодернистичкиот начин на градење и рушење на нештата (природен и историски) бил постојано присутен во дисперзираниот и разложениот приод . Приодот кон „уметничкото дело“ кај Николоски бил порустикално (диво) искажан, за разлика од Стефанов кај кој бил присутен поконтролиран начин на гестови во градењето на новата „нерватура“. Николоски го прифатил автентичниот карактер на природата како признаена „тоталност“ (како еден вид природен „реди мејд“), преку формата на полуотворена или отворена „капсула“ или „живеалиште“.

Заедничките карактеристики на двајцата вајари се однесувале на :

приодот кон „уметничкото дело“ го поставуваат на бриколески начин, делувајќи со неартифициелен уметнички јазик и природен материјал го овозможиле „тоталниот“ простор, едниот со внатрешната светлина содржана преку ефектот на полутемно осветлување, а другиот со полуотворената дива и ембрионална структура. Трагањето по онотолошката суштина го нагласиле на начин на кој минатото и иднината ги прикажале статично, а фантазијата, инстинктот и сетилата ги поставиле процесуално, во т.н. готово обликуван „настан“. Публиката требала само да помине, циркулира низ дадените конкретизирани фрагменти кои ќе и го предизвикаат вниманието. Двајцата скулптори поставиле рустикално соголен приод на реализацијата, не затскривајќи ги карактеристиките на материјалот и контекстот. Иако во оваа реализација Стефанов повеќе го контролирал гестот од неговиот сонародник во неговата т.н. „геометриската фигурација“. Го користат природниот контекст за поставување и градење на своите дела, преку формата на акумулиран „хаос“ составен од егзистенционалните прашања и користењето на различните медиуми. Визуелните дадености го претставуваат мешањето на локалните и глобалните традиции, дефинирајќи ги низ сопствениот културен, историски и традиционален контекст, создавале квалитетна категорија на „внатрешен“ и „надворешен“ простор. Трајните контексти создавале контаминација на околината и замор во секаква смисла.

*Сликаката Жанета Вангели во втората половина на 80-тите го претставила „проширеното поле“ на сликарството, начинот на кој сликата станува објект во просторот користејќи различни сегменти во кои акумулира одредена знаковност : акрилик на платно, гума, акрилик на хартија, акрилик на челична волна (Традиција, 1987, објект; Ексит II, 1987, објект, во Изложбениот салон I на Центарот). Просторно-објективно временско обликување во 90-тите го

претставува преку медиумот на видеото (Видеопроекти „Порта“ од 1992 и „Искушение на Св. Антониј“ од 1993), во инсталацијата наречена „Порта“ од 1994 во Музејот на современа уметност, ја третираше временско просторната поставеност на акумулираните симболи и знаци. Нивната демистификација искажана на одреден материјал ја поставила како процес. Поставени биле 30 платна на дрвена подлога кои ја играле улогата на објекти во просторот, на нив биле испишани разновидни универзални поими и термини од Источната (византиска) и Западната (масовната) култура. Во редуцирани примери не биле пренесени само визуелните знаци туку и нивното духовно значење. На одреден материјален плот или место таа спојува повеќе историски времиња, претставувајќи ја и нивната онтолошка суштина. Имплицитно некаде гротескно, некаде хумористично ја разгонетнувала егзистенцијата на овие симболи и знаци кои едновременно претставувале „икони“ во различните временски периоди, потенцирајќи ја минливоста на старите и стекнувањето на новите атрибути во конкретен контекст. Во самиот наслов „Порта“ искористен за трите инсталации се содржела суштината на постмодернистичкото разбирање на нештата, кој вооедно претставувал и воведен дел. Во коридорот составен од испишани платна, Вангели објектите ги поставила како акцентирање на една историско-„маркетиншка“ (суституција на теолошката) целина, која можела да биде и физички деллива. Најчесто употребувани поими и термини биле : Sophia I Logos, мултипликацијата на знакот на Исус Христос, тезите на идеалитетот и утопизмот, „митот“ на надреализмот, хумористичното и гротескното, конфузноста и фанатизмот, паганското и неонационализмот, Мадона и кока-кола како средство за тоталитаристичка контрола и други. Во аутистичката композиција Вангели започнува од самото раѓање на возвишената духовност, потоа преку хумор и гротеска до секојдневната духовност, антидуховност, наводната слобода или идеален нихилизам до дематеријализација и апориска смисла на потполно освестеното Битие претставени во еден „цикличен мит“. Како и другите постмодерни уметници ја нагласила ирационалната компонента на постоењето. „Вангели врши една глобална синтеза на естетичкото и религиозното, физичкото и метафизичкото, космолошкото и историското, и синтеза на една глобална култура во која западните културолошки елементи се надополнети со оние на источната култура и обратно“¹⁴². Оваа експозициска целина Вилиќ ја сместува во категоријата на концептуални инсталации или деконструкција на идејното, концептното во која на универзалните поими и термини им дава нов деконструиран предметен но, и духовен контекст, а воедно и самиот деконструиран концепт станува телесна неартифициелна инстанција во реалноста. Ја суституира нивната трајност, со процесот и варијабилноста на текстот.

Портата од 1994 претставувала серијално продолжение на двете минати (видеопроекти „Порта“, 1992, 10 мин; и „Искушението на Свети Антониј“ 1993, 12 мин.), сега обликувана во нов конкретен и просторен медиум-материјал како посредник во пренесувањето на пораката. На видеата од двете „Порти“ од 1992/93 г. биле прикажани фрагменти, знаци, симболи во зголемен формат на универзални термини и поими преку можностите и својствата на виртуелниот простор, но и влијанијата на оп-артот и поп-артот.

¹⁴² Текстот на Викторија Васева Димеска, Ж. Вангели, Инсталација Порта, 1994, Видеопроекти Порта, 1992, Искушение на Св. Антониј, 1993, Музеј на современа уметност, Скопје каталог

Видеопроектот „Искушувањето на Свети Антониј“ претставувал контрапункт и дополнување на „Порта“ 1992 година. Прикажан бил како триптихон, три слики на три монитори, или подоцна три слики на еден монитор, во акумулираната целина во Музејот на современа уметност од 1994. Трите слики на еден монитор биле прикажани во необична перспектива формирајќи една мозаична целина која се реализирала преку самоиспитување (на авторката и публиката). Темата на искушението кај Вангели била постојано присутна. Во овој видеопроект таа отишла понатаму со „драмските квалитети на соопштението...интересот за органското и фигуративното...прави една интересна јукст позиција во односот на апстрактната знаковност“¹⁴³. Во овој видео проект, но и во некои од идните инсталации во конкретен/физички простор таа најчесто означувачот и означеното го спојува во едно. Освен алтернативниот простор на видеото, користи и разновидни материјали : дрво, камен, стакло, злато, олово со кои работи и на кои ги втиснува/испишува своите знаци и симболи.

Во втората половина на 90-тите ликовните уметници ќе бидат уште повеќе преокупирани со општествената стварност во Македонија, разработувајќи ги темите на идентитетот од осамостојувањето на земјата. Местото или неместото на кое што не поставуваат надворешните странски фактори.

И во овој контекст придонесот на Жанета Вангели со концептуалните инсталации нема да изостане.

*Во галеријата Чифте Амам, Скопје во 1996, Ж.Вангели инсталирала, готови предмети-фотографија-видео, поставени во три простории, инсталација наречена „Liquor Amnii I“, преку кои го прикажала дисбалансот на нашиот националниот идентитет. Во првата просторија биле поставени три фотографии (природна големина, црно –бели) потпрени на еден од сидовите, а спротивно од тој сид каде биле поставени фотографиите имало други три исти во замаглена варијанта, во природна големина на тогашниот Министер за надворешни работи, Надбискупот на македонската православна црква и Албанец (од локалната мафија), метафорично се однесува на светото тројство, но чуден настан било тоа што Албанецот бил поставен во центарот. Во втората сала „Спиритуална Македонија или Се минува“ биле закачени (мултипликативно) 10 македонски знамиња на сидот, два пехари од злато и врамени објекти со булки (мак, метафора за замаглена структура и иднина), референцијално ја акцентирала непризнаеноста на Р.Македонија од сите земји во светот. Во третиот простор видео- инсталација се содржела од два дела-сцени (документарни) каде Албанецот под дејство на некоја дрога слушал рецитал (од Ал Ханзен, Флукус). Разумот и губењето на свеста ги поставила во јукстапозиција, и останатите предмети и означености на едно општество, ги коагулирала или групирала во априори земен простор (просторот на галеријата како антиквитет). Споредени биле сите не пожелни личности од нашата реалност, или сите што имале некаква позиција во општеството. Единствената разлика била само нивната облека, која ја играла улогата на „атрибут“ кој го манифестира статусот на личноста во општеството, а во замаглената состојба на фотографиите, сличноста се однесувала на тоа дека сите тројца припаѓаат на „човечкиот род“. Духовните вредности ги заменила со секојдневните и криминални реалности, тоа била сликата за едно општество, вкрстена со

¹⁴³ Ibid. Каталог (според Д-р Стивен Мекар)

медиумот на видеото, како отсуство на уметноста. Влегувањето во самиот простор на галеријата (неговиот статус) ја потенцирал нашата древност, но и дека во светот на глобалните политики не се води сметка за нејзиното исчезнување.

Проблемот на идентитетот го реализирала повторно во просторната инсталација „Liquor Amnii II“ во САД 1997 во Провиденс, надоврзувајќи се со првата користела како реди-мејд објекти, најнови појаси за спаување, кои пловеле низ темната површина на реката. Биле наметнати прашањата за глобализација и опстанокот на нашиот национален идентитет, иронично преку насловот на оваа инсталација „Непрестана желба по вечноста“.

Во двете реализирани инсталации паралелно го користела карактерот и положбата на објектот и карактерот на просторот, нивното конкретно егзистирање и анулирање. Со концептуално искажаните конструкции таа се доближила до инсталацијата која подразбира деконструкција на индивидуалното или наративна инсталација како уметничка неопходност.

*Во 1998 година со циклусот „EX-FYROMизам или непрестана желба по вечноста“ во галеријата (CIX gallery) на Сорос центарот, Скопје. Инсталирала три фотографии во природна големина, на која била потенцирана, вертикалната положба (човек во две позиции), сугестија на динамично движење на просторот и насоката. Фотографиите претставувале полуобјекти во готовиот простор. На фотографските предлошки ги испишала инскрипциите на глобалните поими: Nato, Metadesigner, World и Петро Панк. Вангели текстот го споила, вкрстила со сликата или визуелната претстава како една акумулирана целина која постојано варира од сликата на текстот и обратно. Првите две фотографски предлошки биле прикажани во форма на диптих „Постнационализам“ со испишаните зборови на Nato i Metadesigner ги втиснала идеите на светските политики. На фотографијата на која биле испишани Ретро Панк и World насловена била „Реди мејд свет“. Испишаните инскрипции биле искажани по принципот на транспозиција. Оваа фотографска-инсталација припаѓа на каласификацијата на Вилиќ (концептност) која на одредена предлошка се испишуваат како „епилог“, редуцираните поими или термини кои се актуелни и репресивни, и маркетиншки како рефлексција на стварноста и отелотворување на истите. Делувањата на Жанета Вангели во македонската критичка мисла се „споредени“ во некои елементи со уметноста на Барбара Кругер (Barbara Kruger, американска авторка која се занимава со концептуална уметност, црно-бела фотографија) со намерата текстот да биде нов апликативен, семиолошки „модел“, кој „архитектонски се отелотворува“, но за разлика од нашата авторка „текстот“ кај Кругер подразбира и „сензорско искуство“ (не во вистинска смисла), или „текстуална архитектура“, а не статично поставување кое експресивноста ја толкува само преку димензијата на инсталацијата. Фотографска инсталација на Вангели не припаѓа на групата просторни концепти, таа ги опфаќа само реперните точки по кои се движат македонските ликовни уметници од втората половина на 90-тите.

*На македонската уметничка сцена се појавува групата Елементи во 1992 година како нејзини членови во почетокот се Билјана Петровска, Љупчо Спировски, Горан Тодоровски и Сребре Великичевски, а подоцна во

егзистенцијата на оваа група остануваат само првите двајца. Нивните интервенции се случувале во јавен простор и имале за цел да го заживеат просторот на некои „стари“ и запустени објекти во градот и околината на Битола. Се занимаваат со интервенции во простор, перформанси и инсталации со елементи на перформанс, компјутерски инсталации од кои повеќето не се фактографски документирани. Во нивното творештво опстојува мислата за ослободување на уметноста и уметникот од институционалните стеги, нивните делувања се во локални рамки од кои ретко излегуваат.

*Инсталацијата на Антони Мазневски, „The End“ во МСУ-Скопје, 1996 година била под силно влијание на концептуалната и минималната уметност, како и традицијата на англиската група Art&Language. Во неоконцептуалистички манир била поставена оваа инсталација со отстапка од секаква анализа и дијалог, поставена само во форма на прашалник. Минималната „структура“ на текстот се состоел од извесен волумен (црни букви монтирани на сид) и текст кој бил директно отпечатен на сид (иако во ниедна книга или каталог не постои фотографија од текстот). Инсталацијата претставувала ликовна стратегија на „текстуално пробивање и осмислување на просторот“¹⁴⁴, отворено подрачје или интерактивно поле за масовна комуникација. Зборот (од ТВ екранот) станал лингвистичка порака која инсталирајќи се во контекстот на Музејот „функционира како еден вид катализатор на тотален амбиент, на простор во којшто треба да се впише не само погледот туку и читањето“¹⁴⁵. Иронизираната монтажа за „крајот“ и белината на сидовите, симболично му оставаат празен простор на гледачот, или го симулираат „театрално“ моментот на исчекување (Кавка и Бекет). Со една не толку развиена во просторот, реторичност Мазневски ја нагласил „смислата“ (на соголениот лингвистички збор) во караткотрајните интеракции или недостатокот на инспирација?

*На 48-то Венецијанското Биенале 1999 година или „Уметноста во Македонија на Крајот од Милениумот“ (нејзин автор Небојша Вилиќ) дел од македонските ликовни уметници за оваа целина, ги „инсталирале“ различните идеи, оставајќи траги во просторот, априори готовиот простор го вклучиле како дел од целината на обликувањето. Темата на Глобализацијата или состојбата на македонскиот човек во светот на глобализацијата, била предложена за „обликувањето“ на просторот, искажана во личните/индивидуалните видувања. Губењето на специфичните белези на нашата традиција како и состојбата на уметноста и уметникот во некритичкото прифаќање на глобалните, а и локалните кодови. Уметниците ги користеле априори структурите на глобалната заедница, преку кои уметноста ја поставиле во незавидна положба и комплексна ситуација на различните менталитети. Како влијанието на макро - системите врз микро-системите или помалите земји создава големо растојание и остава празен простор во уметноста. Станува збор за инсталации кои всушност не биле креирани *in situ* или за „потребите“ на Венецијанското биенале (како оние на Стефанов и Николоски), туку акумулирани алтернативни суштини кои веќе биле случени во друг простор и време.

Некои од „инсталациите“ на оваа изложба „коагулирале“ одреден контекст поврзувајќи го со конфигурацијата на архитектонскиот и проширувајќи го

¹⁴⁴ Лилјана Неделковска, од текстот *Who Afraid of the End?*, во книгата на Соња Абациева, Идеја-тека, Музеј на освремена уметност, Скопје, 2004

¹⁴⁵ Ibid. str. 262

неговото значење. Во еден меѓупростор трагите ги поставиле како психолошки и физички карактеристики, фрагменти од една култура, и трагедијата со која се соочува македонскиот уметник, повеќе тактилно, а помалку сугестивно ги пренесувале на публиката.

Концептуалната основа во суштина е присутна кај сите предложени ликовни уметници дел од нив и „наративни“ инсталации, по методот на Кабаков, условно го вклучиле „архитектонско-конструктивниот“ принцип, комбиниран со материјал, светлина, текст и величина. Ќе се обидам да ги приложам оние кои се „приближуваат“ до тој метод на работа на ова Венецијанско Биенале. Општата одредница во светската уметност за инсталациите во конкретен простор се однесува на прифаќањето на урбаниот простор како „неартикулиран пејзаж“ кој го бара вниманието на уметникот и имагинацијата на публиката.

Еден од нив е скулпторот Атанас Атанасоски со неговите Walls од 1998, биле поставени во Музејот на современа уметност, Скопје. Во урбаниот простор на музејот поставил две поголеми семантички структури кои имале геометриски основи (круг и правоаголник). Конструкциите симболично го искажувале глобалниот, но и природниот „менталитет“ поставени како отворени живеалишта во кои треба да се вклучи и публиката (во недостаток на по конкретна фактографија, се наметнува прашањето колкава била величината на тие „отвори“ за да се вклучат и гледачите или станува збор, единствено за поттик на имагинацијата). Преку можноста на материјалот и неправилноста на перфорираните отвори, создавал сугестија на испразнет волумен и губење на нивната првобитна содржина. Во природниот материјал ја втиснал идејата за глобалниот начин на живеење, а симболите ги поставил во апсурдна релација. „Конструираниот топус“ без волумен и содржина ја потенцирал разликата помеѓу празната и отворената состојба. Преку растојанието меѓу овие две целини го прикажал на симболичен начин, моментот на исчекување или драмскиот момент на пауза? „отворите“ индиректно ја симболизирале темнината и празнотијата, а белиот мермер (базата на кои што биле поставени) сугестивно го означувал животот. Нивната средба била корелацијата на празното и исчекувањето, внатрешното и надворешното, создал место за комуникација на публиката или „мост на помирување на бинарните спротивности : познато-непознато, видливо-невидливо, внатре-надвор“¹⁴⁶. Во центарот на „настанот“ го поставил процесот, подлегнат на последиците на времето, а во статичната позиција на анти/формата во просторот, ја прикажал навидум комплексноста на градењето на овие структури, како влијание од англискиот уметник Damien Hirst (англиски концептуален уметник), констатирала Соња Абациева, разликата со Атанасоски е во тоа што споменатиот уметник, Hirst од 90-тите, не ја користел радоста на скулпторската реторика.

Амбиенталаната инсталација на Атанасовски симболично преставувала засолниште искажано преку симулација на структурите од природата и нивниот принцип на градење.

¹⁴⁶ Соња Абациева, од текстот Atanas Atanasoski: Walls 1998, во книгата на Nebojsa Vilic, Few Candies for Venice, Art in Macedonia at the End of Millenium, Laurens Coster, Skopje, 1999

Критиката за ова остварување како еден вид на „амбиентална“ инсталација, коментирала дека повеќе било посветено внимание на „моделирањето“¹⁴⁷, отколку во моќта и интензитетот на отстапката од формата во просторот да стане непросторна инстанција, која со својот психолошкиот топус, би влијаела на публиката.

Тој и во минатото создавал амбиентални инсталации во кои ја користел особеноста на материјалот (Амбиентална инсталација во 1996; Сина Оаза во 1997). Преку обликувани целини ставени на растојание, спојува артифициелната со природна состојба. За него самото влегување на природата во просторот на музејот (престатнува уметничко дело) ја користи околината и карактерот на музејот како антиципатор на целината. Создал „пластична“ инсталација која имала ефемерен карактер. Во принцип таа ја претставувала борбата или поточно неутрализацијата помеѓу артифициелната и неартифициелната природа.

Виолета Блажеска и Богдан Грабуловски во серијалот Soundsite од 1997, за ова Биенале во Deaf Room, низ процес на синестетичка интерпретација ја разоткривале суштината на постоењето на уметничкиот топус. Самиот акт бил серијално продолжение на нивните просторни и амбиентални проекти (Glass Wall 1995 во Сао Паоло). Во Glass Wall (стаклени плочи, рефлектор, звук од сечење стакло) инсталацијата, просторот од темпоралните уметности, „сцената“ го обликувале со звук и светлина. За тој процес, поставиле стаклен сид кој ја играл улогата на завеса, делејќи го просторот на два дела. Како замена за отсуството на актерите позади сцената или празнотијата на избледениот сид од спротивната страна ја предложиле саморефлексијата на гледачите или антиципаторите (во искривена силуета) и свесното сознание за неа и себе. Во актот на разоткривање преку некоагулирано отсуство, развиваат паралелно дводимензионална и тродимензионална пластична слика во слика.

Во инсталацијата Deaf Room доживувањето на волуменот, линијата на просторот го предложиле повторно, низ светлината и звукот. Физичките карактеристики на внатрешноста на обликуваниот простор и нивното разоткривање се случувало низ невидливиот звук или изборот на симетрични тонови, комбинирани со транспарентна светлина. Преку вибрацијата на површините се создавало чувство за „пластичната“ (симулација на скулптурална) форма. За звучните необични ефекти искажани преку кршењето на мермер, морало да постои публика или рецептор, за да самиот акт во суштина добие визуелен облик. Во овој проект двајцата уметници се стремеле кон порадикална елементарност преку која однатре го „разбивале“ волуменот на скулптурата низ просторот, создавајќи саморефлектирачки амбиент. Пластичната форма ја симулирале преку просторниот концепт, во суштина и двете средства формата и концептот ги искажале преку „конструктивната“ имагинација или звучното и светлосното артикулирање на просторот.

Истата година во „Ликовниот експеримент, 195“, ноќ“, поставен бил на неколку локации во Битола (Хераклеа), поставиле светлосна и звучна инсталација (рефлектори и звук на кршење камчиња за мозаик). „Ликовниот експеримент,

¹⁴⁷ Од рецензијата на В.Величковски за книгата „Nebojsa Vilic, Few Candies for Venice, Art in Macedonia at the End of Millenium“, Laurens Coster, Skopje, 1999, во весникот „Форум“ од јуни 1999, во книгата на Станко Павлески, Книга над кориците, Моја антологија, македонска уметност и критика 1954-2004, Кино Напредок 3, Скопје, 2004

Имарет-Св. Климент, ноќ“(инсталацијата се состоела од проектор, звук на пишување и светло).

Во нивните проекти ги искористиле искуствата на Минимализмот и Флуксус движењето, композиторот Џон Кејџ (John Cage, ги користи музичките инструменти на не стандарден начин, создавал експериментална музика по 1951г.), Дишан и други, констатирал Зоран Петровски.

Нивните делувања во областа на инсталацијата освен погоре споменатите искуства од свестската уметност, се однесувале повеќе на елементите од модерната уметност на 60-тите и 70-тите на искуствата на ленд-артот, енвайроментот, апстрактната идеја кои го прикажуваат паралелно физичкото и нефизичкото присуство.

Искра Димитрова и нејзиниот проект: Memento Mori („Не заборавајте да умрете“) започнал уште во 1996 година, во Бруклинскиот Музеј во Њујорк (Brooklyn Museum, Elizabeth A.Sackler Center for Feminist Art), таа продолжила да ја развива оваа идеја во 1997 година, во медиумот на инсталацијата. Поставила инскрипција во која се содржела идејата за смртта, на самиот влез. За реализацијата на идејата го искористила априори готовиот простор на Бруклинскиот музеј во кој што интервенирала елементарно, со материјал (мермер, синтетичка волна, вар идр), светлина(го искористила ефектот на природната светлина која едвај се пробивала, ефектот на полусветлина, но користела во свадбената соба и вештачка ултравиолетова светлина), објектискулптури ефектот на црната и белата боја, испишани зборови на мермерната плоча во третата соба, вклучила и аудио комонента (со снимен глас на авторката). Самата конфигурација на музејот и послужила за реализацијата (изолираноста на изложбените соби и звукот кој тешко пробивал во нив, влезните скали кои се спуштале надолу итн.) надополнувајќи ја со потребните елементи кои го овозможиле „чудниот настан“ во екстремно фреквентна околина. Состојбата на смртта била спроведена низ статични и лебдечки положби, со објектите сугерирала отпечаток низ одреден процес. Во современата ера сме ги изгубиле сите инстинкти и сме станале инертни кон доживувањето на смртта, а со тоа се изгубила и желбата за животот, баналната реалност во денешницата, лишува од секаква имагинација. Трагите низ процесот на апурдот стануваат видливи или добиваат физички карактеристики. Првата соба била темна соба со стаклен „ковчег“ со „лушпата“од телото на уметничката, околу него престатавила црна течност која го опкружувала истото. Во оваа соба таа представила соочување со болката, која ја врежува во телото на „лушпата“. Втората соба била бела соба во која поставила тело во лебдечка позиција и долна зона од синтетичка волна, индиректно ја симболизирала душата (преку тактилни белези), а за да ефектот биде помокен, вклучила и виолетова светлина со која го симулирала присуството на иреалното. Во третата соба поставила згрчено тело (налик „ембрион“) пред него поставила мермерна плоча со повеќе испишани зборови. Циклично поставување на процесот кој во секоја соба престатавувал искуство на различен начин. Димитрова ја повикала публиката на „учество“во инсталацијата, свртувајќи го вниманието на „необичен“ и „морбиден“ начин.

За оваа инсталација го искористила готовиот просторен концепт со цел да овозможи различна контекстуална целина на „смртта и животот“ преку одреден процес на ослободување на потсвеста, на метафизичката суштина и дава визуелен облик, а потоа го дематеријализира како отпечаток во времето (на

фотографија, видео, ЦД). Прашањето се состои во тоа колку американскиот менталитет бил запознаен со ритуалот или процесот на смртта искажан преку „византиската сакрална атмосфера“односно преку предложената тактилноста на материјалот и светлината?

Лилјана Ѓузелова ја овозможила инсталацијата „Вечното враќање“(The Eternal Recurrence, 1997, во кураторство на Сузана Милевска) на „Кеј 13 Ноември“Бр: 92, приватна кука во Мацир маало, со временско опстојување од два дена. Во старата кука ги искористила затекнатите објекти (металните сандаци), фотографиите, а сладовите ги пректирала врз „случајно“ подотворените сандаци. Во обновувањето на меморијата таа ја повикала публиката да биде дел од нејзината лична репродукција. Ја оживеала атмосферата на повеќе временски периоди низ тродимензионален концепт (купишта слики од животот на нејзиниот татко). Евоцираните спомени станале и дел од животот на посетителите како жива меморија. „Одредените кодови ја носеле структурата и концептуалната позадина на работата..., комплексната и кодираната приказна“ ја определиле иднината на таа девојка...“¹⁴⁸ Во суштина фотографиите и слајдовите во темнината биле нејзин коментар во осуство на текст. Во старата кука оживеала атмосфера на повеќе временски интервали, посредени и пренесени низ различните продукции преку неоконцептуалистички пристап. Насочената светлина што доаѓала од слајдовите, ја нагласила димензијата на митското, на топлината на домот и семејството. Автентичниот наслов на оваа слај-проекција бил „Вечното враќање... заборавање, соочување, преселби, корени“ процесуално обновување на меморијата.

Овој серијал на „Вечното враќање“, го поставува во различен простор и време, но и во различна продукција и материјал, како подолг процес на истражување (Британскиот музеј во Лондон, 1997, инсталација преку машка и женска фигура, надополнет со египетското убедување за реинкарнација на мртвите, со аплицирани фотографии на нивните лица наместо вистински атрибути, претставила извесно балзамирање на меморијата; Културен центар ЦК, 2010, звучна инсталација со објект-книга и овие проекти биле кураторски водени од С.Милевска). Во сите серијални остварувања под истоимениот наслов, Ѓузелова ја користи трагичната историја на своето семејство (измаченоста на нејзиниот татко, и опстојувањето на мајката)ја поставува и реминисцира низ различните културни менталитети и уметнички форми. Во опусот на оваа авторка, во континуитет се сретнува формата на уметничката инсталација.

Во својата „пејзажна“инсталација, „Гнезда“1997(од 5-то Истамбулско Биенале 1996), Ибрахим Беди ја обликувал содржината на глобалната политика преку испазнетоста на содржината и замагленоста на „облиците“, ширењето на контаминацијата на релација внатре-надвор, паралелно ја зафаќала како артифициелната така и природната состојба на просторот. Преку испразнетоста на целината го повикал присуството на публиката да учествува имагинарно во обликувањето на новите структури. Скулптуралнта форма ја расплинил во празен амбиент, а контаминираните парчиња го зафаќале целиот простор како

¹⁴⁸ Небојша Вилиќ, од текстот Liljana Duzelova Eternal Recurrence...Oblivion, Confrontation, Returning, Displacement, Roots (1997), во knjigata na Nebojsa Vilic, Few Candies for Venice, Art in Macedonia at the End of Millenium, Laurens Coster, Skopje, 1999

одвнатре така и однадвор. Со гносеолошкото функционирање на нештата, беспрекорната позиција на елементите во целината, го нагласил се поголемото присуство на хаосот и релативноста, во една таква атмосфера ја втурнал публиката да биде сведок и учесник на истражувањето. Неговата инсталацијата била серијално континуирано создавање на амбиенти во кои ја разложува компактната на формата, создавајќи фантастична композиција преку особеноста на материјалот и бојата. Таа не претставувала во вистинска смисла пластична форма, но не била ни во вистинска смисла на просторен концепт. Нивното отсуство го прикажал во безтежинската состојба во т.н. не-простор. Истовремено го создавал и изедначувал амбиенталното постоење-непостоење преку навидум „детската игра“.

Оваа инсталацијата имала континуитет со претходните неговите дела, а критиката ја оценила како недоволно „интригантна“¹⁴⁹ во однос на пренесувањето на пораката.

Инсталацијата „Територија“ од 1997, Благоја Маневски ја поставил во Музејот на град Скопје, во долгата изложбена сала, „таа е истовремено и инсталација и амбиент и објект со елементи на акумулација“¹⁵⁰. Страничните сидови на изложбената сала ги наредил со дрвени трупци одоздола до таванот(геометриски поставени), поделувајќи го салонот на два дела, поставил и по една врата од двете страни. На сидовите помеѓу нив инсталирал по 5 Телевизори, поставени над парапет направен од јаглен. На екраните постојано се повторувале две реченици „пламен и чад што каса, го осветлува нашето катче“ и „иста соба, ист час и иста мудрост: а и јас ист“¹⁵¹. Просторијата каде го поставил природниот материјал и другите елементи претставувала акумулационо поле. Релацијата на природното со артифициелното била постигната со материјалот, неговата автореференцијална структура била и сетилно/сензорски восприемена од публиката (мирисот на дрвото и јагленот). Маневски понудил наместен рационален распоред на природниот материјал, со кој сугерирал одредена „територија“ (на „живеалиште“ поставено во апсурдна релација). Во просторниот концепт остојувало влијанието на минимализмот. За понудената „територија“ значајна била слоевитоста на материјалот и неговиот експресивен потенцијал. Прочистеното речење и трупање на супстанциите во просторот го претставувало „шизоидниот“ говор, поставен со доза на иронија. Во „инсталација“ го расчистил подот на просторијата од остатоците на користените материјали, пред публиката да влезе во него, ги покривал трагите на авторското присуство, го затскрил уметничкиот чин со цел да му овозможи „митолошка база“ на „уметничкото дело“ во уривањето на границата помеѓу артифициелното и природното, „остварил снажна присутност во просторот“¹⁵².

¹⁴⁹ Од рецензијата на В.Величковски за книгата „Nebojsa Vilic, Few Candies for Venice, Art in Macedonia at the End of Millenium“, Laurens Coster, Skopje, 1999, во весникот „Форум“ од јуни 1999, во книгата на Станко Павлески, Книга над кориците, Моја антологија, македонска уметност и критика 1954-2004, Кино Напредок 3, Скопје, 2004

¹⁵⁰ Лазо Плавеvски, од текстот Благоја Маневски: „Територија“, во книгата на Соња Абациева, Идеја-тека, Музеј на современа уметност, Скопје, 2003

¹⁵¹ Ibid. str. 272

¹⁵² Лазо Плавеvски, од текстот Б.Маневски: „Territory“ 1997, во книгата на Nebojsa Vilic, Few Candies for Venice, Art in Macedonia at the End of Millenium, Laurens Coster, Skopje, 1999

Од критиката оваа инсталација е оценета како „недоволно кохерентна во изразот“.¹⁵³

Оливер Мусовиќ со „Taking shoes off“ 1999 година („Собување“ во СХИ галеријата, Скопје), индиректно, го поставил прашањето дали музејскиот простор може да ја претставува артифициелноста на светото место? Свесно да го прифатиме неговото симболично значење, за да можеме да го разбереме и трансформираме во иднина. Инсталирал предмети и знаци и музејскиот простор го поистоветил со муслиманскиот обичај. За Валентино Димитровски оваа инсталација претставувала најрелевантен пример во приближувањето на баналните ситуации во уметноста, бидејќи прави диференцијација помеѓу секојдневните конвенционалности и ритуалноста на одреден чин, изместени од својот контекст.

Кога би можела да ја споредам со инсталацијата на Кабаков на пр: „Комунална кујна“ освен невообичаеноста на контекстот во кој што се пренесени (баналните објекти) елементарно и редуцирано, отсутствува нивното невообичаено позиционирање и организација, но и некаков извор на светлина, можеби и некој „текст“ кој би ја дообјаснил или би бил сосема спротивен од самата поставеност на инсталацијата (а со тоа би и дал и повеќе значност на целината и наративното искуство).

Во крајот на 90-тите ја поставува инсталацијата Hipsiphobia во МСУ за која сугерирал една состојба „страв од височина“, со кој што се соочува самиот автор. Преку „анегдотски исказ“ стравот од височина го пренасочил кон публиката, поставил текстови и фотографии подигнати повисоко од вообичаеното изложување, доколку публиката сакала да ги види или прочита, морала да се искачи по скалите што ги поставува под секоја од нив, потпрени на ѕидот, публиката во неговиот концепт морала да се симнува и качува, а со тоа земала активно физичко учество во проектот (интерактивна инсталација, скали, фотографии, текстови).

Станко Павлески во „Barok in the One“ од 1998 година во Музеј на град Скопје, создал просторна загатка со неговите првобитни и рационални правоаголни „испразнети форми“ како погодни антиформи или тактилни површини за истражување. Просторијата каде што биле поставени (директно на подот), имала квадратна форма, била поделена на два дела со експонатите. Формата на лавиринт со спуштен (отворен) хоризонт се наметнала како концепт во оваа реализација. Волуменот им бил одземен, но сугестијата за содржината била искажана преку нивната текстура, димензија и релацијата помеѓу нив. Користел индустриски материјали (стакло, медијапан, бронза, индустриска кожа, струготини од дрво, текстил) секој материјал бил засебна тактилна „утопија“.

Новиот „распоред“ и „празнењето на содржината“ континуирано се совпаѓа со неговите „скулптури“ од втората половина на 70-тите и со оглед на тоа сугерираат различна просторност на релација внатре-надвор, разликата била во

¹⁵³ Од рецензијата на В.Величковски за книгата „Nebojsa Vilic, Few Candies for Venice, Art in Macedonia at the End of Millenium“, Laurens Coster, Skopje, 1999, во весникот „Форум“ од јуни 1999, во книгата на Станко Павлески, Книга над кориците, Моја антологија, македонска уметност и критика 1954-2004, Кино Напредок 3, Скопје, 2004

текстурата со новите поставености, која воедно ја антиципирала визуелната и психолошката „фигура“ на просторот.

Нада Прља со проектот наречен „Лекување со помош на вода според прирачникот на д-р Кнајп“ (Walking Through Cold Water after Dr.Knaipp“) во 1997 го земала статусот на просторот на Институтот на Физикална Медицина и Рехабилитација во кој што интервенирала. Трите соби претставувале место каде се одвивала терапијата со водата, авторката на некој начин го оживеала „болниот дух“ на местото вклучувајќи видео, женска ноќна облека (симболична замена за тело), со испринтан текст и фотографски фрагменти. Во неусловена игра изложила дел од просторот на таа институција како еден поголем „реди мејд“ на кој што физички ги запишала/испринтала (на женската облека) четирите методи на докторот (во пределот на срцето) наменети за терапија со вода. Во една од просториите ги поставила ноќниците во 4 посебни кади со вода. Сите елементи и средства во амбиенталната целина на моменти имале пародично-тегобен карактер. Концептуално некои физички карактеристики на присуство ги заменила со друга објективната реалност на тој начин, го зголемила ефектот на отсуство и празнина, а ја овозможила „играта на имагинацијата“. Во последната просторија со метална када поставила висечки да лебди уште една ноќница, а во пределот на срцето поставила треперење на видео-слика со бавно редување на фотографски фрагменти. Доживувањето на трите соби и нивните ходници го овозможила и преку готовите објекти и нивната звучна текстура (метални докторски инструменти кои при нивното помрднување, овозможувале пренослив звук, под кој имал звучна текстура). Индиректно ја пренела мелахоличната состојба на современото секојдневие откривајќи ја „празнината“ или тегобноста на животот, преку звучно и визуелно искуството на просторот во отсуство на реалната „слика“. Искористените простории немале доволно светлина, ефектот на природната светлина делумно ги осветлувал истите, но ја искористила и светлината(хиерархиска) од видео сликата, создавајќи нереален ефект и светлина без одреден извор. Нада Прља раскината комуникација меѓу надворешниот и внатрешниот свет ја поистоветила со положбата на уметникот и уметноста во современата ера, акцентирајќи го уметничкиот чин. Преку медиуското преплетување ја доловувала суровата стварност на просторот и создавала густина на дамки во субјективизираната светлина.

Зоран Петровски во оваа инсталација ја назначил улогата на уметникот како „издајник“ (по примерот на А.Б.Олива) на стварноста, уметникот свесно ја изложува и нагласува нејзината „експресивна“ девијантност.

Исмет Рамиќевиќ во својот „Labyrinth III“ 1998 (CXI Галерија, Скопје) со пречистен концепт изложил простор во кој на необичен „пластичен“ начин ја инсталирал неговата спирална идеја или некој вид на „територија“ на која и биле одземени сите физички реалности. На симболичен начин го вклучил орнаментот (кој имал форма на ЦД, симбол на современото време), раскршувајќи го по хоризонталниот под. Го нагласил континуираното присуство на духот преку карактеристиките на материјата-материјалот во една единствена целина во која готовиот архитектонски простор, претставувал средство во посредувањето на

настанот. На необичен начин или повеќе нем начин го изложил говорот на амбиентот кој визуелно и сензорски се перцепирал и претставувал израз на минатото во релација со сегашноста. Физичките карактеристики на „орнаментот“ (мултиплициран) ги искористил за ново разбраната структура или сурогат. Парадоксално преку фетишот го овозможил новото виртуелно чувство за просторот. Централното осветлување се спуштало низ целата долна зона на просторијата со што публиката требала да биде „тотално“ свесна за местото на кое се наоѓала, што било сосем различно од физичкото восприемање на целината.

Во Лавиринт 1 МКЦ, Скопје, 1998 го прикажал хиперпродуктивниот и мултимедијалниот свет на современиот човек. Цивилизацијата на информацијата ја симулирал преку технолошки култ, без митски призивок. Лавиринтот го заменува универзумот во кој човекот е „жртва“ и „катодна цевка“ на современата технологија, иронично и парадоксално ја прикажал идејата на конзумацијата без конзументите. Вклучил видео и комјутерски слики како и летризам без значење, медиумската „слика“ ја создал од банални и отфрлени материјали во кои се криела вистинската содржина на нештата, без можност тие да бидат откриени. Публиката агресивно ја втурнал во кривката „архитектура“ од весници. Инсталацијата била мултимедијален проект во кој биле употребени весници, видео, перформанс.

Подоцна ги изработил инсталациите „Јарбол“, 2000, (Чивте Амам 2) во оваа инсталација „знамето“, го поистоветил со идентитетот на една држава, вертикално бил поставен на мочурливо тло, со што го сугерирал сомнителниот идентитет. Неговите инсталации припаѓаат на категоријата на деконструкција на скулптурата, но во корелацијата на двата простори готовиот и обликуваниот, тој ја земал априори структурата на просторот на музејот, ја разложил скулптуралната форма на која и создава и одреден контекст преку нетрајноста на материјалот. Во Инсталацијата „Билјана платно белеше“- МСУ употребил новинска хартија за градење и рушење на новата концептуална просторна креација.

Игор Сековски за својата „урбана и дива пејзажна“ инсталација „Cave“ во МКЦ од 1998 година користел готови објекти (мултиплицирани пластични туби, пластични цевки и алуминиумска фолија) со карактер на „реди мејд“ како индустриски продукти со кои го создавал ефектот на урбаната пештера. Ги користел искуствата на минималната уметност (технолошките), оп-артот. Конструкцијата од природата (навидум сталактити) ја пренел во технолошка варијанта на модерната уметност. Демистификацијата на природниот и урбаниот амбиент била пренесена во непикуралниот карактер на целината, нивните адути, но и недостатоци ги вкрстил на необичен начин, како конструкции кои се дополнуваат во навидум совршен гест, без конкретни значења. Примарните карактеристики ги користел во конкретната реализација на целината како експериментирање на оптичките ефекти и просторот.

Просторниот концепт на Јован Шумковски „Above the Surface (from the Parallelen- Kunst aus Mazedonien exhibition, IFA Galerie, Berlin)“ вклучувал објекти и материјали со кои го изградил својот „експресивен“ настан. За прв пат учествувал во 1997, самостојно во однос на експозиционирањето на просторот во формата на инсталација (во минатото тоа биле групни изложби). Алегориското значење било искажано паралелно на нивото на контекстот и

преку текстурата на боените плочи. Овозможил контемплативна реалција помеѓу нив во амбиенталната инсталација. Експресивните структури на плочите ги поставил како просторна загатка (тие плутале на површината) на водениот темен под. Со инсталирањето на водата ја сугерирал нивната несигурна положба и идентитетот на уметникот во современото време. Вниманието на гледачот и учеството во тој настан, во неговата темпорална рефлексија, било насочено со контролираните рефлектори во целината кои се огледувале во водата. Го користел ефектот на светло и темно со цел да и создаде митолошка база на инсталацијата, остварена преку полухиерархиска светлина (при движењето еднаш биле осветлени дел од плочите, а следниот момент водената површина). Објектите, плочите, фотографиите или нивните конкретни физички црти не можеле да се видат докрај, биле делумно фрлени во мрак или во тотален мрак. Во инсталацијата Шумковски очигледно открива само дел од некоја реалност, а остатокот го остава на имагинацијата на гледачот. Тешко се забележувала рефлексијата на сидовите, а плочите биле поставени во параболична смисла. Од критиката на ова биенале во инсталацијата, тој прикажал исклучиво „пречистен концепт“¹⁵⁴.

Една година порано на сличен начин ја прикажал инсталацијата „Затворено ехо“ преку ефектот на светото и профаното.

Во инсталацијата „Altar“ 1997, Златко Трајковски својата имагинација ја искажал низ формата на замислениот Христијански храм (православен), кој во замена за олтарот на публиката и го понудил огледалото (искупување во саморефлексијата). Кодот на христијанството (крстот) го ослободил од својата функција, а на публиката и понудил неколку прашања : „Кој или што спасува, кого или што, е прашањето на Трајковски“¹⁵⁵. Одговорот го оставил во отворена интеракција со публиката, во една атмосфера со полутемната светлина со која ја сугерирал духовната контемплативност. Неговите делувања во формата на инсталацијата, Н.Вилиќ најчесто ги сместува во инсталациите како наративност, деконструкција на индивидуалното, егзистенционалното.

Во 1994 година во МГС ја поставил инсталацијата „Qui sait, lorsque le Ciel nous frappe de ses coups, Si le plus grand Malheur n'est pas un bien pour nous“ (насловот е превземен од Marquise de Shade) на неколку места во музејската просторија поставил различни групи на предмети, објекти и во различни положби.

Тој веројатно просторот на музејот го заменил со просторот во неговата соба, што било резултат на едно „дијалектичко“ недоразбирање.

Симон Узуновски ги инсталирал неговите „Eggs“ во 1997 во внатрешниот простор на Чивте Амам 2. Целта на инсталирањето на овие „објекти“ била оживување на руинираните простори. Го користел истиот материјал како во минатото лепливи ленти, јажиња, картони, но овој пат со цел да ги оживее внатрешните запустени делови од историскиот монумент. Низ формата на

¹⁵⁴ Од рецензијата на В.Величковски за книгата „Nebojsa Vilic, Few Candies for Venice, Art in Macedonia at the End of Millenium“, Laurens Coster, Skopje, 1999, во весникот „Форум“ од јуни 1999, во книгата на Станко Павлески, Книга над кориците, Моја антологија, македонска уметност и критика 1954-2004, Кино Напредок 3, Скопје, 2004

¹⁵⁵ Небојша Вилиќ, од текстот Златко Трајковски: Олтар 1997, во книгата на Nebojsa Vilic, Few Candies for Venice, Art in Macedonia at the End of Millenium, Laurens Coster, Skopje, 1999

јајцето го симулирал животот на птиците, го акцентирал и старото значење на монументот, но во новата ситуација, просторот добил нова суштина и значење и го насочил вниманието на публиката кон тие места. Во средината на деведесетите постоела иницијатива за „оживување“ на културно-историските монументи преку одредени акции, на тој начин добивале нова „ангажирана“ егзистенција.

Игор Тошевски во неоконцептуалистичката инсталацијата Dossier '96 од 1997 ги поврзал економските и социјалните проблеми на Р.Македонија, со состојбата на приватизација на јавните претпријатија и нивното огромно количество на „оштетена“ роба. Преку количеството на неупотреблива роба („ненамерно произведена“) прави валоризацијата на уметничкото творештво и местото на уметникот во општеството. Тоа бил период на транзиција (сеуште трае..во полоша варијанта) која ги погодила социјалните структури на Источна Европа. Со приватизацијата се затвориле многу фабрики и купиштата на материјали, пластики, стакло, текстил и други продукти претставувале квантитативна загуба. Испровоциран од огромната загуба, симболично ја прикажал кризата на современиот уметник, тој го започнал проектот '96 низ различни градови на Р.Македонија и превземајќи дел од тие материјали му послужиле како медиуми за неговото уметничко творештво. Ги обвиткува во формата на инсталацијата и ги внесува во изложбените простори на музеите проследени со додатни фотографии и слајдови. Ако Симон Узуновски ги оживувал запушените простории на културно-историските споменици, Тошевски секојдневната реалност ја внесувал во музеите и галериите (во Ликовниот салон и Националниот музеј на Велес, Центарот за култура „Марко Цепенков“ во Прилеп, Уметничката галерија на Националниот Музеј во Куманово) поставувајќи ги на релација уметност-егзистенција. Како колекција од различни фрагменти, материјали ја прикажувал нивната истрошена, но и ново стекната состојба низ уменичкиот чин.

Во Музејот на град Скопје во 2000 година ја поставил инсталацијата „Совршен баланс“(од 7 кантари) со акумулирани документи на бирократизација за човечките права.

Вана Урошевиќ во нејзината инсталација Hemming the Glass Fragments, или House of Vana од 1998,(Уметничка галерија, Скопје) се надоврзува со нејзиното минато творештво, но на различен начин го „отелотворила“ нејзиното чувство за просторот, во интимна димензија. Таа на фрагментите им дала ново значење, на старите фотографии им дала нов живот, надвор од секако физичко вообличување. „...таа им дава форма на сликите кои сите ние ги доживуваме директно, низ светот на чувствата, сетилата, како нешто што веќе завземало место,завзема место или ќе го завземе местото“¹⁵⁶. Таа го чувствувала просторот по теоријата на Гастон Башлар, напишала Викторија Васева Димеска.

Создала систем на спротивности (позади визуелната и тактилната нежност на свилата се криела одредена опасност), освен што им дала „тело“ на фотографиите, ги зголемила, мултиплицирала и просторот го поставила како активност на „кутијата“. Своите евоцирани сеќавања ги поставила во замислена

¹⁵⁶ Викторија Васева Димеска, од текстот Вана Урошевиќ: Порабување на Стаклени Фрагменти 1998, во книгата на Nebojsa Vilic, Few Candies for Venice, Art in Macedonia at the End of Millenium, Laurens Coster, Skopje, 1999

„кутија“ во која живееле заборавените работи. Со секое отварање се заборавало на надворешната димензија (значењата, обликот) и се потонувало во фантазијата (каде што дијалектите повеќе не постојат, сугестија на отворена и затворена кутија), не го користела ефектот на оштрото свртување во формацијата на елементите, бидејќи внесувала доза на наосталгичност, но затоа позади меките фини „романтични“ нешта се криела токму непријатноста.

Мирна Арсовска во „Автопат“ од 1998 година (Bayerische Landesbank Galerie, Munchen), во стаклена кутија инсталирала „заробена опасност“ (чипови, лупа, жилети и бар код). Символично ги прикажала технолошките и „експресивните“ можности на современото време, но и опасностите од нив. Во своите инсталации таа го преиспитувала односот на естетиката и ликовноста кое се граничи со деконструкција на скулптуралното (Н.Вилиќ), но и проширувањето на априори земениот простор (амбиент со едно лице).

Понудената целина на Венецијанското Биенале била алтернативна замена за проектот на Петар Х.Бошков, а нејзин куратор бил Небојша Вилиќ. Од критиката, „насловот на книгата звучи амбициозно и официјално, но содржината не дава повод за посериозно внимание“¹⁵⁷. Од понудените инсталации до медиумот на просторното обликување на ова Венецијанско биенале се приближува инсталацијата на Нада Прља, Јован Шумковски, Мирна Арсовска, Лилјана Ѓузелова, Исмет Рамиковиќ и Ибрахим Беди, а со послаб интензитет, „инсталацијата“ на Благоја Маневски.

¹⁵⁷ Од рецензијата на В.Величковски за книгата „Nebojsa Vilic, Few Candies for Venice, Art in Macedonia at the End of Millenium“, Laurens Coster, Skopje, 1999, во весникот „Форум“ од јуни 1999, во книгата на Станко Павлески, Книга над кориците, Моја антологија, македонска уметност и критика 1954-2004, Кино Напредок 3, Скопје, 2004

РЕЦЕНТНАТА ПОСТАВКА НА “ИНСТАЛАЦИИ” ВО МУЗЕЈОТ НА СОВРЕМЕНА УМЕТНОСТ- СКОПЈЕ

Во разговорот со Зоран Петровски (senior kurator, еден од кураторите на постојаната поставка), во Музејот на современа уметност, за конкретната и постојана поставка во делот на инсталациите (почетоците на постмодернизмот во 80-тите), се наметна прашањето за концепцијата на целината и начинот на кој се остварувал распоредот на истите во просторот, изборот на делата и нивниот хронолошки след на поставување, потоа користените медиуми и материјали како и начинот на нивното вкрстување во зависност од времето кога биле изведени овие „објекти“. Првото прашање се однесуваше на тоа дали просторот на музејот или местото на горниот спрат над спациалниот простор бил земен во предвид во пред- концептот на поставувањето на инсталациите. Одговорот беше дека бил земен во предвид, особено се внимавало на растојанието помеѓу нив. На прашањето каква им е моменталната „функција“ на специфичните изложени, одговорот се состоеше во тоа дека нивната сегашна егзистенција го претставува „експонатското“ искуство.

На дел од поставените објекти им недостасуваа одредени супстанции (или продукции) кои во нивната првобитна појавност на инсталацијата, биле присутни како антиципатори во целината и доживувањето на одредената интимна состојба на уметникот, преку неговата субјективна реторика. Веројатно избрани биле само оние референтни точки (објекти и медиуми) од инсталацијата кои „подоследно“ ја пренесувале авторската идеја. Се наметнува прашањето дали нивната поставеност во музејскиот простор кореспондира со првобитната авторска идеја и контекстот во кој биле поставени, како и нивната положба во просторот (дали се тие во некој агол, затскриени, отворени или изложени на силна светлина) или пак нивната егзистенција се однесува на „објект“ кој може да се пренесе и постави во било каков контекст. Во тој случај дали пренесувањето на пораката и смислата за истата се губи или потенцира во новата целина. Моето мислење е дека „објектите“ (како еден вид „остатоци“ од некоја инсталација) од поставката во музејот не се условени од одреден простор или околина, воопшто, се независни од него освен мал дел од овие „објекти“ зависат од перцепцијата на „поширокиот простор“ („лакот“ на Ибрахим Беди, „школката“ на Јане Чалоски, „знамињата“ на Нада Прља и други).

Во овој текст опфатени се само “инсталациите” кои во суштина со тактилната и наративната материјална предметност го зафаќаат конкретниот музејски простор, во оваа колекција опстојуваат и делата на македонските ликовни уметници кои паралелно ги негуваат и традиционалните ликовни медиуми, постапки и материјали (Александар Ивановски- Карадере, Танас Луловски, Нове Франговски, Владимир Величковиќ, Родољуб Анастасов, Кирил Гегоски, Нехат Бекири и други), меѓу нив има изложено дела на ликовни уметници вон Р. Македонија (Луи Кан, Клод Виала, Мишел Жерар, Јанис Гаитис, Опи Зуни и други).

Зоран Петровски почетоците кон обликот на уметничката инсталација во Р.Македонија, ги поврзува со изложбата „Чудотворностите на зелената ливада“ во Загреб, 1984/86 на која учествуваат шест македонски ликовни

уметници: скулпторите Глигор Стефанов, Анета Светиева, архитектот Симон Узуновски, сликарите Драган Петковиќ и Симон Шемов, Димитар Манев, во оваа група припаѓа, иако не учествувал на горе споменатата изложба и скулпторот Петре Николоски; на оваа група припаѓа и изложбата, „Новите појави во македонската ликовна уметност“, Дом на Младите- 25 Мај, од 1984 во авторство на Владимир Величковски; „Линеарните интервенции“ на Стефанов во Скопје, Загреб и Белград; изложбата на групата Зеро, Музеј на Македонија, Скопје 1985 (Експресија, гест, акција); изложбата на Симон Узуновски во Дом на младите-25 Мај, Скопје („Пат за Волкодери“); „80-тите години во македонската ликовна уметност“, Музеј на Македонија, Скопје 1986 итн; во 80-тите претставувале отстапка од традиционалното создавање на уметничкото дело, нова постапка и употреба на неконвенционален материјал, вкрстување на ликовните медиуми во „проширувањето“ на скулпторскиот и сликарскиот гест, кој се однесува на разложување и расплинување на „фигурата“ во просторот и отстапка од формата (хронолошката и типолошката) потенцирано со текстурата или својството на материјалот како и интервенција со боја на готови „објекти“, а подоцна и употреба на современите технолошки медиуми.

Гестот на поставување на „инсталациите“ во Музејот на современа уметност, Скопје (1970), претставува еден вид на „револт“ кон „проектот Скопје 2014“ во кој драстично и агресивно се менувала физиономијата на градот Скопје и неговата културно-историска вредност, воопшто односот кон Скопје како град по земјотресот (1963) виден низ процесот на неговата обнова до денес. Насловот на оваа целина е содржан во зборовите и нивното проширено значење „Солидарност, контингенција, иронија“. Македонските ликовни уметници генерално во времето на постмодернизмот или почетокот на „Новата уметничка практика“, ја користат концептуалната позадина во „ре-компонирањето“ на „уметничките дела“, се навраќаат на тематско-јазичните „формули“ на геометриската апстракција, минимализмот, енформелот, оп-артот итн.

Во хронолошка насока „инсталацијата“ на скулпторот Глигор Стефанов или двата „објекти“ од слама се поставени на сидот, едниот со геометриски облик („Грабење на просторот“ 1985), а другиот во послободна варијанта („Инсталација“ 1987), нивното „проширување како скулпторски гест“ се однесува на тактилноста на материјалот видено во нивната „нова и необична нерватура“ или нови релации помеѓу границите на ликовните дисциплини. „Проширувањето“ на ликовното се однесува на постапката во која создава „цртеж“ и сконцентрирана „просторна“/„волуменска“, „нерватура“ од линии во различни насоки без да употреби „молив и хартија“, ја користи сламата како трошлив, нетраен и похуман материјал, од кој ја гради новата „антиформалистичка“ ситуација. „Објектите“ се паралелно „слика“, „скулптура“ и необичен уметнички „амбиент“, „рушењето“ на границите помеѓу ликовните дисциплини, со својството и евокативниот карактер на употребениот материјал и нивниот интерактивен и дијалектички однос го уништува традиционалниот простор на скулптурата виден како: маса, волумен, форма и околина.

Неговите инсталации воопшто, Н.Вилиќ ги толкува преку категоријата на „деконструкција на скулптуралното“ во која се разложува компактната маса со конзистентноста на материјалот, содржана во гестот на уништување на просторот на „скулптурата“, а некогаш и откажување/уништување на

смислата на околниот простор, неправењето на разлика помеѓу „уметничкиот простор“ и обликуваниот неуметнички материјал. Егзистенцијата на ова „проширување“ се поставува во дивергентна релација со просторот, „објектите“ како ослободени ентитети, и како дел од одредената и конкретната целина. Го користи искуство на сиромашната уметност, амбиенталната уметност итн.

Во негова близина од страната на отворениот простор на музејот се наоѓа делото на архитектот Симон Узуновски („објектот“ „Преспа“ 1976, од циклусот Предел). Употребата на секојдневните и неуметнички материјали (природни и индустриски) во обликувањето на уметничкиот израз кај овој автор, се толкува во еден развоен континуитет на „кривка конструкција“. Преку трошлив и „похуман“ материјал ги поместува рецептивните и конвенционалните граници во „продукцијата“ на уметноста и животот. Преку концепциска „игра“ го иронизира творечкиот чин, како и контекстот во кој делува, а на тој начин го демистифицира и разоткрива „уметничкото дело“ давајќи му нов привремен „социјален статус“. Неговиот „просторен Предел“ или „паното“ е поставен во висечка положба која не подразбира постамент ниту комуникација со подот. Виртуелно и апстрактно е поставен „објектот“ како талкачко суштество во минималните означености на индивидуално доживеаниот контекст (пластични кеси со вода од Преспанското езеро, се композициски поставени/закачени со јаже на дрвено засечено пано кое има хроматска, жолта позадина).

Во непосредна близина до самото пано се наоѓа еден мал објект, „Човек и птица“ од 1973/74, положен на постамент (со метална конструкција) во висина на окото, изработен од селотејп. На повеќе пластови од селотејп во квадратна форма, е поставен мал објект со кружна форма, изработен од истиот материјал. За Узуновски селотејпот е основен и елементарен материјал, кој употребен на овој начин („за уметничките потреби“) од секојдневниот утилитарниот контекст, му дозволува нова „социјална“ димензија, во креативно шеговитиот израз. Зоран Петровски и Валентино Димитровски искуството на С.Узуновски го поврзуваат со проширувањето или социјалната скулптура на Јозеф Бојс, скулптура како процес, во кој се губи декоративниот карактер, а вредноста на уметничкото дело се следи преку развојот на духовната свест, отворена „игра“ преку свесен и луциден процес (во кој влегуваат сите можни супстанции и инстанции од реалноста, како и комуникацијата со публиката), како и искуствата на минимализмот, но во обратна насока од редукцијата, дадаистичките и неоодаистичките искуства.

Социјално разбраната скулптура на Бојс во светски рамки, тешко може да се спореди со нашиот ликовен уметник и неговите неконвенционални и нетрадиционални постапки кои егзистираат во „локални рамки“. Бојсовата социјална скулптура подразбирала пред се ментален процес кој циклично се „регенерирал“ и функционирал на различни нивоа (културни, политички, економски) и преку различни состојби, а кај Симон Узуновски поврзувањето на идејата со пластичниот облик се одвива на еден помалку или повеќе „статичен“ начин во однос на конкретната даденост во просторот и предложената имажинација.

Објектот на сликарот Симон Шемов „Детски игри 1“ од 1972 е поставен наспроти објектите на С.Узуновски од страната на изложбениот сид. Параван поставен како полиптих, и се состои од четири дела (на дрвена подлога) со различно исликани страни (органиско-механички мотиви кои сугерираат

различни ментални расположенија). Неговата положба (поставен до сидот, но не го допира со малото закосување од двете страни) го сугерира дијалектичкиот однос помеѓу сликарството и скулптурата, или делот кога сликата „излегува“ од просторот на сидот (позадината) и станува самостоен ентитет во просторот, талкачко мобилен „објект“ со хроматски и „естетски“ призив, непостоење на централна точка, „условно“ вклучува некои аспирации од искуствата на трансавангардата. Шемов веројатно со овој „објект“ го спојува приватниот со јавниот простор или барем се обидува да се движи кон таа насока.

До горе споменатиот „објект“ на Шемов, е поставен апстрактниот „асамблаж“ на сликарот Драган Петковиќ од циклусот „Радоста на живеењето“ 1985/87 составен од делови, хроматски исечоци од хартија, кружно и директно распоредени на сидната површина. Тој во својата отстапка, не ја користи класичната рамка за поставување на исечоците, туку директно ги поставува на сидот, не се ограничува на еден простор и една трајна позадина, тие можат да бидат распоредени и поставени во било кој простор, во подоцнежните дела им дава и „просторна“ концепциска егзистенција од оваа страна на реалноста. Ги користи искуствата на американскиот апстрактен експресионизам, просторот за нив е непостоечки, а подоцна и виртуелно игнориран од карактерот и тавтолошкото однесување на „објектот“.

Во непосредна близина се наоѓа и делото на скулпторот Исмет Рамиќевиќ „Билјана платно белеше“ од 2001 хоризонтално поставен „килим“ во поголема димензија и составуван од новинска хартија. Процесот на создавање подразбирал долготраен временски период на работа сличен на мануфактурното „ткаење“. Како Г. Стефанов и П. Николовски така и Рамиќевиќ го користи евокативниот карактер на материјалот за да му овозможи „митско-современ“ призив на делото („нова материјална содржина“ со кривка конструкција и нетраен материјал), но за разлика од нив тој работи и со отфрлениот и застарен материјал, кој ја губи смислата на пренесувањето на информацијата, „трагичноста“ на губењето на изворот во современата ера, во која човекот станува само „катодна цевка“, во системот на пренесувањето на пораката. Рамиќевиќ во некои од своите инсталации вкрстува и други медиуми како видео-слика и текст.

Н. Вилиќ го сместува во категоријата на „деконструкција на скулптуралното“ или категорија на „не/просторноста“. Како и споменатите сонародници ги користи искуствата на сиромашната уметност, амбиенталната уметност, дадаистичките искуства, во создавањето на овие овие „објекти“. „Килимот“ на Рамиќевиќ бил дел од групната изложба во МСУ или Биенале на младите. Неговото дело се наоѓа во меѓупросторот помеѓу скулптурата и сликарството, одземајќи им ја моќта (претставата), материјалната цврстина (волуменската димензија) и положувајќи го хоризонтално килимот влегува во подрачјето на „животот“, сугерира на моментот на неочекуваното (со претпоставката дека има голема веројатност, публиката или набљудувачот по „грешка“ да згазне на него), Рамиќевиќ на некој начин „агресивно“ го втурнува или принудува гледачот да биде активен учесник во рецепцијата на пораката.

Делото на сликарот Благоја Маневски или „инсталацијата“ именувана како „Логички слики“ од 2002 или само еден дел од неа, е учесник на оваа постојана поставка. Квадратни полиња со идентични димензии се распоредени во

хоризонтални и вертикални редови. На црвена позадина со шприц се нанесувани линии во црна боја кои имаат горе-доле различна текстура, претставуваат „неоенформелистичка слика“ со геометриска структура, која излегува од своите рамки на изложен „експонат“ со необична димензија (иманентна на „архитектурата“) и станува дел од просторот и ентериерот, постои можноста да се додава, наставува бесконечно, зависно од сугестијата на авторот, согледувањето на различните визури под дејство на сенката и светлината, зависат од движењето на гледачот. Перцепцијата на оваа т.н. инсталација, преку оперативниот процес на авторот, не постои почеток или крај, таа се расплинува во хоризонтални и вертикални насоки во кои се губи смислата за центаралната опсервација, перспективата и мотивот, слична сугестија ни овозможува (во различна положба и материјал) Исмет Рамиќевиќ. Н.Вилиќ оваа категорија на инсталации, ја толкува како истражување на односот на естетиката и ликовното.

Антони Мазневски со „објектот“ „ТВ Предел“ од 1994 се наоѓа наспроти делото на Благоја Маневски. Постапил три реда на телевизори, дрвени кутии, однапред обоени во ред црна, сина, црвена, пастелно виолетова, зелена, посветло сина, жолта и бела, а од задната страна испразнети од својата „содржина“ и поранешната или првобитната „функција“ (состав). Во новата ситуација добиваат „естетско-хроматски“ наративен призвук без аналитичка концентрација. Мазневски најчесто во своите инсталации поставува, празна и нема контемплација, дијалог или воопшто избегнува секаква сугерирана дискусија. Интеракцијата експлицитно се води помеѓу уметничките и неуметничките медиуми, особено оние на масовната култура. Симулира треперење или променлива телевизиска апстрактна слика, редување или повторување со ирониска конотација. Црната на едниот крај и белата боја на другиот крај означува почеток и крај на одредена перцепција (слична сугестија овозможена со белата и црната боја опстојува и во „интертекстуалните“ инсталации на Кабаков). „Структурално“ поделената целина на Мазневски, на повеќе фрагментирани делови кои преку хроматските означувања како издвоени „семиолошки модели“, говорат на различен начин, во еден „тотален објект-тотален амбиент“. Позадината на овој „објект“ веројатно е намерно оставена несредена, како реверс и „пандан“ на предната страна, во која нема место за некаква „обликувана конотација“, неносталгичен „остаток“, сугестија на едно минато време и безцелност на иднината. Перцепцијата и рецепцијата на ТВ екранот, монохромно поставена го уништува и последниот „конкретен“ простор, кој како граница ги дели животот и уметноста. Ги користи искуствата на концептуалната и минималната уметност.

Скулпторот Ибрахим Беди во делото „Јас и ти“ 2009, создава „митска“ но не носталгична сугестија на стрела и лак, од природен трошлив материјал, дрво и внесување на камчиња, конопно јаже. Оваа „инсталација“ преку конкретен објект, кој повеќе ја нема истата „функција“ како во минатото, не зависи од одреден простор, освен од „широчината“ на перцепцијата. Беди во новата ситуација повеќе поставува шеговит призвук на одреден „мит“, кој тематски и практично е во континуитет со неговото творештво. Ги користи искуствата на сиромашната уметност и минимализмот (во редуцираните силуети на претставата) во „проширувањето“ на контекстот на скулптурата, или спаѓа во онаа категорија на Вилиќ „деконструкција на скулптуралното“.

Скулпторот Атанас Атанасоски во делото „На пат до Ореовец“ 1995/2013, во сугестивно „составената“ целина од пет дела го пренесува, „кружниот облик“ (некаде кородиран) и текстура, кој го означува именуваниот „дух на местото“ со редуцирани евокации и релации. Користи трошлив и нетраен материјал (кал, гранчиња) фиксиран и „моделиран“ во новата целина. „Фигуративниот волумен“ го расплинува во просторот, во кој деловите добиваат „нова“ и „случајна“ материјална геометриска основа, веројатно со самото нивно влегување и поставување во музејскиот простор (како тие да паднале од непостоечко дрво, или се самопоставиле на местото), ја означуваат ироничната смисла и „игра“ помеѓу природниот и урбаниот амбиент, нивниот потенцијален однос како „привидно“ возможна релација. За Атанасоски самото внесување на структурите од „природата“ во урбаниот простор претставува „хуман“ гест.

Во своите дела ги користи искуствата на сиромашната уметност, амбиенталната уметност, минимализмот. Ликовното „проширување“ кај овој автор се одвива, преку категоријата „деконструкција на скулптуралното“, но уметникот во исто време не се откажува од егзалтирачкото традиционално обликување.

Во непосредна близина на делото на Атанасоски, во поинтимна релација е поставен „експонатот“ на скулпторката Искра Димитрова „Папочна врвка“ 1998, сместен во вдлабната „ниша“ застаклена од предната страна. До него има уште една таква ниша со „експонатски остаток“, наречен „Портрет на Плотин 1998/2014, во соработка со естетичарот Иван Цепаровски. Интересен беше пристапот кон двете поставки, доколку сакате да ги видите морате да се поткачите на дрвена клупа. Директно вперениот рефлектор кон самиот „експонат“ или дејството на светлината, создава одредена „театралност“, својствена за оваа авторка. Употребата на необичен материјал за „ликовно“ поставените дела ја сместува во категоријата на „деконструкција на скулптуралното“ со наративен призвук, најчесто прикажани и содржани во тактилната коагулација на „фрагментот“. Во други инсталации овозможува вкрстување на видео и аудио звук како и текст (наслов), обично го зема во предвид и контекстот во кој ги поставува со цел да прикаже променета релација содржана низ одреден „дистописки“ ритуал во кој учествува и публиката.

Зад аголот од претходната поставка, дијаметрално поставени се „објектите“ на сликарот Јован Шумковски „Три антиципации“ од 2004/2005, организирани како засебни „утопии“ во една наративна дистописка целина. Нивните „конструкции“ привидно ја подржуваат идејата на „проектот“ преку поставените макети и телевизорите пред нив, конкретно првата макета со странично испишан наслов Para Olympic Games Skopje 2052, Шумковски го поставува прашањето во однос на визијата за огромен стадион и Р.Македонија некогаш да биде домаќин на овие случувања. На телевизискиот екран поставен пред самата макета, индиректно, се испитува јавното мислење (нивните сугестии од анкетата) на жителите на градот Скопје. Втората макета подразбира „идеја“ за објект кој би требало да претставува Европски центар (Interpol Summit Skopje 2012), на телевизискиот екран пред овој „објект“, одреден субјект говори за функцијата и структурата на она што би требало да се изгради во „иднина“. Третиот „објект“ подразбира специфичен уметнички центар (Skopje Art Expo 2016), сликата од овој телевизиски екран поставен пред објектот е запрена. Уметникот

спојува различни временски интервали во одреден простор, условно и парадоксално „карактерот“ на овие „објекти“ зависи од антиципацијата на секојдневните субјекти.

До „објектите“ на Ј. Шумковски сместени се дванаесет врзани графички поставени на ѕид во плакатна форма „проект“ на Јане Чаловски и Христина Иваноска, а се однесува на предлогот на полскиот архитект Оскар Хансен распишан 1966 година од полската влада за изградба на музеј на модерна уметност во градот Скопје. Во овие графички некои „лимитирани едicii“, некои поставени хипотетички, Чаловски и Иваноска ги преиспитуваат уметничките практики од 70-тите до 90-тите и формата на историјата на уметност, како паралелни историски нарации, видени низ призмата на институциите и од субјективен агол како научно -фантастична археологија. Поставени во еден хоризонтален ред, егзистираат како „означени“ страници или како дефиниции на уметноста од некоја стручна литература. Оваа т.н. „инсталација“ одговара на класификацијата на Вилик која се однесува на „инсталација како концептност“.

Наспроти горе споменатите „антиципации“ се наоѓаат два „објекта“ во кураторство на Јованка Попова и уметниците Ѓорѓе Јовановиќ и Филип Јовановски наречени „Њу Кидс Он Д Блок“ во 2012 година (Exit Strategies between Facts and Figures) во колаборација со Јане Чаловски и Христина Иваноска. Објектите се замислени музеи кои можат да бидат поместувани и инсталирани на друго место, зависно од авторската замисла. Движечките номадски „куќи“, со „кревка конструкција“ и „строг“ геометриски облик во својот внатрешен „контекст“ содржат сугестија на длабочина, имплицитно ја задоволуваат желбата на откривање или „сиркање“ во „минатото“. Нивната архитектура се состои од „изложбен“ дел и пониски „бриколажни слоеви“ (со фиоките), кој ја буди љубопитноста на гледачите во различни перцептивни точки (горе, доле, пред, зад). „Музеите“ се мали нарации, „мали вистини“, архиви во кои живее „одредено сеќавање“, или суституција на „живата меморија“ која во современата ера и преку технолошките „слики“ се побрзо исчезнува. Од друга страна пак овој номадски архив во исто време, претставува „место“ на кое се преиспитува односот на „мемориското“ сеќавање со рецентната актуелност на уметноста и егзистенцијата. Тие претставуваат замислено „место“ на комуникација и преиспитување на одредени релации во општеството врзани за социјалниот и политички контекст. Уметниците ја понудуваат фантазијата (преку измислени и ефемерни артефакти, како и видео снимка) во отсуство на „живата меморија“. Функционалниот „модел“ од модерната уметност или геометрискиот облик бил очигледно најпогоден како „простор“ за складирање на одредена меморија, фантазија и рецентната социјална состојба.

„Објектот“ на сликарот Игор Тошевски наречен „Момент Бр.14“ од 2011/2012 година претставува „дефинирана територија“ како остаток од одредена целина, она што останува е само хаос, акумулација од банални предмети, која во соголената и „асамблажна“ дистопија иронично и парадоксално ги „вдоумува“ „утописките“ руини искажани преку црната и белата боја. Утописките „артефакти“ ја изгубиле смислата за идејното решение, патосот и станале „номади“ кои талкаат по непостоечкиот контекст. Црното знаме е сеуште кренато и „гордо“ се вее во музејскиот простор, како константна безизлезна состојба со која се соочува македонскиот ентитет и идентитет низ времето. Од

друга страна Тошевски го онеспособува и уметничкото дело како „ентитет“ во просторот, преку акумулацијата на банални предмети (колци, мегафон, знаме, вентилатор и испишани имиња), „естетското искуство“ го префрла од оваа страна на реалноста. Новата безгранична „географска ширина“ е единствена и бесконечна „вистина“ во која можат да влезат и излезат уметнички, тривијални, испишани материјалности, „под одредени услови“.

Во продолжетокот на оваа просторија во аголот е сместен „објектот“ на Јане Чаловски наречен „Интерлокатор“ од 2011, оваа инсталација во својата првобитна намера го опфаќаше и фотографскиот медиум поставен во висина на окото, како и видео снимката прикажана преку Тв приемникот спуштен и поставен на подот, но и физичкото присуство на уметникот. „Структурата на школката“ би требало индиректно да евоцира одреден „сценски“ простор кој во модерната беше сватен во дистанцата помеѓу уметникот и публиката. Контекстот на школката од градскиот парк, Чаловски го пренесува во музејски простор, изработен овој пат од „нов“ и необичен материјал што ја подразбира мануфактурната работа или техниката на заварување на металот, го остава органскиот фрагмент во неговата соголена „силуета“, како отворен плот на кој делуваат силите на реалноста и фантазијата. За разлика од другите автори, тој не ја израмнува дистанцата помеѓу сеќавањето и рецентната уметничка активност туку иронично и со отсуство на субјектот ја нагласува во сегашноста.

Делото на графичарката Славица Јанешлиева или т.н. „инсталација“, „Сенки“ ја поставува во форма на „прашалник“ насочен кон публиката. Тие се исликани директно на сидната површина во близина на делото на Чаловски. Во истоимениот наслов таа ја гледа повеќебезначната контекстуалност на „сенката“ и светлината, како лична перцепција на сегашноста, преку креативноста и когнитивниот процес на индивидуалецот, но во исто време и како сенка на општеството, преку инстинктивното однесување на обликот, виден како морален недостаток кај некој друг. Симболично „сенките“ ги толкува како проживеано искуство, обликување на потсвеста и нивното движење го доловува преку „фотографски“ изместен „кадар“ со цел да создаде алтернативна реалност, која ги „ослободува“ и поместува вообичаените перцепции на „уметничкото дело“, но и на очекуваното (очекуваниот момент). Од неколку фрагметирани сенки, Јанешлиева создава „колективна слика“, која неминовно ја повикува публиката на учество во процесот на препознавање на „сопствената сенка“ без одредена рамка и насока, поставени се директно на сидната површина. Темата и идејата во нејзините инсталации е превземена од светската уметничка сцена или од јапонската авторка која живее во Њујорк, Куми Јамашита (Kumi Yamashita), со помош на сенката и светлината ги поставува своите концептуални „скулптури“, кои воедно се и „тродимензионална“ реалност, а не само апликација (графичка) на сидната површина како кај Јанешлиева.

Графичарката Нада Прља во инсталацијата „Локални глобализми“ од 2008 поставува нем, безвучен хаос или „неред“ од повеќе застапени, етнички целини во Р. Македонија, а од друга страна тоа се и нашите балкански „соседи“, но и културни „траси“, повеќе знамиња (препознатливи инсигнии), а како супститут за отсуството на звукот, го понудува „бесконечното“ движење на плочите, на кои поединечно се врежани овие инсигнии. Овие означености ги поставува во хоризонтална положба, односно индиректно го сугерира нивниот статус и

значење, во светот на глобалната политика. Симболично ја прикажува колективната и индивидуалната борба за правата на различните идентитети и ентитети кои живеат во едно општество, или во „соседството“. Ги сугерира невозможните географски релации помеѓу соседните земји, во претпоставен дијалог кој наликува на „глобално село“. Прља создава „место“ на кое се остварува претпоставената визуелна „нетонска“ комуникација помеѓу различните говорења на инсталираните „објекти“ (грамофоните, плочите и нивните означености) претставуваат „слика“ од едно множество составено од различни, но во суштина исти говорења, кои на чуден начин функционираат во еден невозможен „тотален неред“.

Како пандан на „Локалните глобализми“ на Нада Прља на сидната површина се поставени три стратешки „плана или мапи“ како завера на светската глобална политика, дел од инсталацијата на сликарката Жанета Вангели наречена „Интегрализми“ 2001/2003 на 50-тото Венецијанското Биенале. На Биеналето таа поставила три различни простории (1. Воена соба, think-tank, замислена како полутемна или мрачна просторија каде се разгледуваат стратегиите на „војување“; 2. Музеј на парадоксот, The Show Room, изложува конкретни артефакти од „употребеното“ оружје; 3. Прашање на идентитетот, The Design Room, ја прикажала тежината на процесот во градењето на одреден идентитет, што подразбира долг временски период, за разлика од неговото уништување кое трае како процес многу пократко) ги инсталира, „артефактите“ од глобалната светска завера или мрачниот механизам (обединување на интегралисти и глобалисти, кои Марксовиот модел го користат во контаминирана насока) користејќи го евокативниот и алхемискиот карактер на материјалот (злато, плотер, мапи на Македонија, дрво, стакло, гарафит). Оваа категорија на инсталации припаѓа на инсталација како наративност или „деконструкција на индивидуалното“. По својата „структура“ е најблиску до инсталациите на Кабаков, но во изложбениот салон на Музејот, отсутствуваат сите горе споменати сустанции и инстанции кои ја дополнувале оваа инсталација.

136

Во оваа поставка на „инсталации“ влегуваат и делата на фотографот Роберт Јанкуловски (фото-инсталацијата „See You See Me“ од 1998/2001); „објектите“ на Дијана Томиќ-Радевска од циклусот „Re_Play“, Коцки, Играј ја играта 2005; „фотографиите“ на графичарот Оливер Мусовиќ „Соседи 2 : Дворот 2002; преку новите современи медиуми или видео-инсталација овозможува : Жанета Вангели (документарен филм за Владимир Антонов 7 мин. 1995г., *Hompage a Wagner* 4,19мин. 2006), Борјан Зафировски (портрет на малдиот уметник во 21 век, 7мин. 2002г.), Јован Балов (камен за острење 6,05мин. 2006 г.), Нада Прља (Запад 1,58мин. 2007), ОПА: Слободанка Стевчевска и Денис Сарагиновски (Зафаќање ОДЕКАМ 4,34мин. 2001), Ирена Паскали (Надеж 5,26мин. 2009/2013г.), и други.

За новите „проширени“ постмодернистички концепти и контексти сместени на горниот спрат, не постои конкретна детерминација како официјален став на музејот за нетрадиционалните „уметнички дела“ тие се именувани само како мултимедијални проекти, (Марија Бочварова Плаевска, една од кураторите на оваа постојана поставка), иако на дел од нив, во конкретното „заваќање“ на просторот им недостасува, првобитната севкупна медиумска подршка. Во сите поставени „инсталации“ од овој реон, македонските ликовни уметници

најголемо внимание посветиле на децентрирање на перцепцијата на гледачите, во која моделите од модерната уметност, егзистираат преку ироничното и бесцелното „проширување“. Изгубениот идеен плот се заменува со друг контекст и материјал, кој на шеговит начин (кај некои повеќе кај некои помалку) се „катализира“ во етички гест. До одреден степен (не докрај) го исклучуваат влијанието на „хабитатот“и овозможуваат различно читање и рецептирање на „уметничкото дело“.

Делата од „Новата уметничка практика“(според критиката во Србија и Хрватаска) и поновите уметнички инсталации, се поставени во простор кој одговара на „класично“ модерната уметност, во секој наслов не постои набројување на користениот материјал и медиумското вкрстување (првобитно или сегашно) кое мислам дека е потребно да се означи, или текстуално прошири смислата на овие „објекти“, за да не дојде до одредено недоразбирање.

Во овој магистерски труд е сумиран односот на ликовната критика кон состојбата на постмодерната, нејзината појава, егзистенција и развој во македонската ликовна уметност, како и односот на ликовната критика кон обликот на уметничката инсталација, во делувањето на македонските ликовни уметници во последните две децении од 20 век (за состојбата во новиот милениум, се соочив со отсуство на јавна верификација на материјалот и фактографските записи од 2001 до 2012). Се поставува прашањето, од опфатените ликовни критичари и теоретичари на уметност (од првата генерација Борис Петковски, Александар Гурчинов и други, од втората: Богдан Мусовиќ, Соња Абаџиева, Паскал Гилевски, Владимир Величковски, Ладислав Баришиќ, Викторија Васев-Димеска, Златко Теодосиевски, Богдан Мусовиќ и други, од третата: Лилјана Неделковска, Зоран Петровски, Валентино Димитровски, Марика Бочварова Плавева, Љубен Пауноски, Бојан Иванов, Сузана Милевска, Небојша Вилиќ, Билјана Петровска –Исијанин, Дејан Буѓевац и други), како и од споменатите ликовни уметници (од првата генерација 'инсталатери': Симон Шемов, Никола Фидановски, Глигор Стефанов, Петре Николоски, Симон Узуновски, Драган Петковиќ и други, од втората: Благоја Маневски, Исмет Рамиќевиќ, Антони Мазневски, Јован Шумковски, Жанета Вангели, Искра Димитрова, Ибрахим Беди и други понови генерации) дали воопшто има „клима“ за некаква постмодерна состојба, а со тоа и „расположение“ за разбирањето на овој нов „жанр“, индиректно се поврзува со прашањето за состојбата на „модерното“, изворната традиција и развојот на модерната уметност во Р.Македонија. Констатирано е дека светските уметнички тенденции или движења, од модерната не се прифаќале во нивната чиста и изворна форма, во македонската ликовна уметност опстојува извесна мутација која била поставена како обратно пропорционално и видоизменето искуство на рецензната уметничка сцена (арте повера, ленд-арт, хепенинзите, перформансите, концептуалните вредности, минималните структури итн.), во македонската ликовна уметност најголемо влијание извршиле западно европските земји, иако паралелно нашите уметници користат различно вкрстени пристапи од пошироко сватениот исток.

Овој труд претставува парцијален преглед на настаните во праксата, поврзани со постмодерната и менувањето на просторниот поим во некои форми на уметнички инсталации во Р.Македонија, од втората половина на 70-тите до 2000 година кои само условно се „приближуваат“ до категорија што претставува обликување на конкретен простор; во теоријата приложен е и односот на ликовната критика кон состојбата на постмодернизмот, кон обликот на уметничката инсталација во споменатите години. Аналитичката обработка претставува истражување во поголемиот дел, ретроспективно врз база на пишани и објавени книги, критики, фотографии, репродукции, каталози, а помал дел го претставува и дирекното искуство со инсталациониот сублимат.

Првата генерација на ликовни уметници -„инсталатери“ (од 80-тите : Симон Узуновски, Глигор Стефанов, Петре Николоски, Симон Шемов, Драган Петковиќ и други) кои припаѓаат во делот на „Новата уметничка практика“ (според критиката од Хрватска и Србија), нивната работа може да се следи во континуитет и денес во однос на оваа форма, иако некои од нив се наоѓаат веќе подолго време надвор од нашата земја. Втората генерација на ликовни уметници како Благоја Маневски, Исмет Рамиќевиќ, Антони Мазневски, Жанета Вангели, Игор Тошевски, Игор Сековски и други (од втората половина на 90-тите) кои го практикуваат обликот на уметничката инсталација (ликовен концепт во конкретен простор), не може да се следи во континуитет, најчесто праксата за „инсталацијата“ се појавува во инцидентна варијанта.

Во категоријата на обликуваниот простор и објект, постојано било присутно источното како и западноевропското влијание во една „мутирана“ или „своевидна“ варијанта која не кореспондира со ниедна светска тенденција докрај. Во македонската ликовна уметност просторот во формата на инсталацијата подразбира интерактивна врска помеѓу артифициелниот контекст и природниот материјал. Оставањето на „трагите“ во просторот по втората половина на 90-тите се одвива во една „тотално“ дистанцирана варијанта, во односот на публиката – уметничкото дело-уметникот. Уметниците го користат концептуалното влијание во пренасочувањето и дигресијата на авторските траги во неоконцептуалните „уметнички дела“. Самото присуство на субјектот е иманентно содржано во новите „конструкции“ и посредено преку препознатливите предмети од објективната реалност.

Потребно е одредено означување искажано низ гестот на уметникот кон реалноста, во онаа смисла, дали „објектите“ или групата на „објекти“ изгледаат како да се самопоставиле во просторот, или како уметникот да ги уфрлил без да сака со одреден гнев или ги уфрлил и поставил во незаинтересирана/заинтересирана релација со просторот (било како априори земен, било како проширување или едноставно само како „објект“-нивната архитектоника). Уметничката инсталација која подразбира „обликување“ на простор во светската уметност подразбира отстапка од класичната форма (хронолошка и типолошка), таа во себе треба да го „вдоми“ јазикот на ликовните медиуми и различните уметнички и неуметнички продукции, користејќи ги на неконвенционален начин во новите просторно-ликовни концепти. Во модерната уметност ги интегрирале индустриските материјали (можностите) во природниот простор со цел полесно да можат да ја контролираат природата и свртат во своја корист, во постмодерната се случува токму спротивното урбаниот „пејзаж“ се толкува како неартикулиран простор кој се разгонетнува низ различните социјални контексти и егзистенции.

Како прилог го земав примерот на Илја Кабаков, неговите „типолошки“ уметнички инсталации (средна, мала и голема или затворена, полуотворена и отворена „тотална“ инсталација), деконструкцијата на историската позадина и поставувањето на ликовните елементи во просторното обликување, делувањето на различните видови на продукции и толкувањето на културниот контекст во зависност од менталитетот на одреден простор (пред се источниот или поранешната територија на СССР). Ги вклучив и методите на К.Ц. Арпан и А.Б. Олива, по кои се движела визуелната уметност преку обликот

на уметничката инсталација во светот, во тие две децении од 20 век, или претежно западниот начин на размислување прикажан во општи рамки.

Во македонската ликовна уметност „стравот“ од отворен простор завршувал како инертност кон него, неодлучноста да се избере простор или објект, исток или запад, во поединечни примери формата на инсталацијата е во континуитет успешно поставена (Симон Узуновски, Јован Шумковски, Исет Рамиќевиќ, Мирна Арсовска, Нада Прља, Лилјана Ѓузелова и други) а во остатокот не доволно опросторена. Уметниците од втората половина на 90-тите делумно ги поставуваат објектите во просторот на „изложбен“ начин без одредена интригантност и контаминација, а не како да го освојуваат конкретниот простор, овој творечки пулс, одговара на влијанијата од светската уметност во 60-тите и 70-тите години во кој опстојуваат две различни насоки на творење една во контаминација со реалноста, а друга неконтаминирана која го преиспитува јазикот на уметноста. Целосно „конструирање“ на простор сеуште не постои во овие нови форми на уметничка инсталација, изостанува комуникацијата со публиката во ефектот на истражувањето на инсталацијата. Тие не ја толкуваат и поставуваат како интегрален дел од животот, туку како рефлексивна на модерната уметност поставена со дистанца. Во суштина не можеме да антиципираме некој развој кој се движи во насока кон „тоталната“ инсталација, или сеуште не постои таков пример на рецензентната уметничка сцена. Обликот на уметничката инсталација кај македонските ликовни уметници е прикажан во своевидна редуцирана варијанта и „локални рамки“.

Македонските ликовни уметници најчесто се надоврзуваат на византиската уметност и фолклорот во времето на модерната уметност (кај нас задоцнета 20 или 30 години) и стекнуваат искуство брзо и концептски да ги поврзат или сообразат превземените елементи од „пошироко“ сватениот исток и западноевропската уметност, со една неодлучност дали за „просторот“ или за „објектот“. Во македонската ликовна уметност во текот на модерната опстојува извесен паралелизам на геометричка апстракција и фигурација. Ефектите на просторот, но и на „објектот“ во една целина, не дозволуваат едното да го уништи другото, нивната паралелна егзистенција се сретнува и во делата што се оценети како краен редуccionизам. Македонските ликовни уметници кои се занимаваат со инсталационата уметност, добро знаат да го вкрстат реалниот со сакралниот принцип, кој претставува „наследен адут“, а не некое долгогодишно искуство или пракса.

Можната релација со уметничките инсталации на Кабаков, се состои во преиспитувањето на личната и историска парадигма во сегашноста, тој прави деконструкција на историската позадина, врзана за неговата традиција на ликовната уметност, бидејќи има неевропски карактер, истите работи и објекти во друга културна средина имаат нов распоред и значење кое не е помалку или повеќе значајно од неговата почва, едноставно се толкуваат на различен начин и опстојува различна „ритуалност“ во нивната организација и разбирање.

Од 80-тите македонските ликовни уметници прават обид да ги издвојат секојдневните конвенционалности од ритуалната акција, паралелно ги користат различните видови на фигурација, енформел и геометричка апстракција, подоцна од критиката се оценети дека кај „дел од нив отсуствува

процесуалноста¹⁵⁸, а од средината на 90-тите уметниците се заштитуваат преку принципот на амнезија, и уметничката инсталација (во условни рамки) ја сместуваат во квази-контексти (културни, политички и економски). Синтезата на уметностите во културната клима на Македонија никогаш не е доведена до крај, затоа елементите од светските тенденции се појавуваат во некоја хибридна варијанта, аналогно на тоа и влијанието на концептуалната уметност во 70-тите се прифаќа со извесна отстапка (која го подразбира и „естетското искуство“, до денешно време).

Позитивната страна или може да се каже искуството што го наследуваат поновите македонски генерации претставува, потенцијалот, да ги вклопат во една или повеќе рамнини западноевропските и источните елементи, свесно го користат ова „наследство“ и преку различно сообразените ставови уметничкото излагање „ефективно“ делува во идејата, анархично и расеано, конфузно и комплексно во една целина, но без развиена реализација во конкретен простор. Другата инстанца со која што манипулираат македонските ликовни уметници, е елемент кој им ја обезбедува психофизичката ефективност на публиката, преку изборот на темата или содржината (примерот со Искра Димитрова го одбира чинот на умирање, па зарем самиот чин по себе не ли е морбиден и интригантен?). Во врска со овој чин секој рецептор и антиципатор ќе се согласи дека самиот наслов е непријатен и однапред предизвикува и без некаква успешна реализација овозможува ефективна „непријатна утопија“ или со самиот избор на темата може да предизвика и извештачена пријатност.

Она што е присутно како негативна страна се однесува на недоволно или делумно истражените елементи од светската авангарда, трансавангарда и неоавангарда, (јазикот на новата технологија) кои се користат за манипулација во уметничката инсталација, односно нивните афинитети како и недостатоци. Начинот на кој што тие ќе делуваат на публиката и антиципаторите (со величината, дисперзијата на светлината, како аудио елементите и текстот ќе се поврзат со пластичните и пиктуралните итн.) отсуствува во голема мера, и можеби од тука произлегува индиферентноста на гледачите, но и несериозната на прикажаниот „жанр“. Разработката на концептот на хартија или пак „картографски“ е површно земен и недоволно истражен, нивната ефективност не е вклучена во концептот за „другите“ или колективот кој влегува и излегува од инсталацијата (изостанува „тродимензионалната“ разработка на топографскиот план). За жал ефемерноста кај македонските автори што се занимаваат со оваа „алтернативна уметност“, не ја сваќаат само во релативноста на времето (траењето во денови), туку и во буквалната површност и импровизација на реализацијата како и неконтинуалност на самиот „жанр“. Уметниците не избираат едно историско време, а потоа да се потрудат да го оживеат на нов начин, и критички разработат и разложат на повеќе временски интервали, најчесто избираат безвременска дистанца која постои како факт кој фигурира, но недифиниран преку историска содржина во претставата (или обратно забегуваат во апсолутна историска содржина), затоа изостанува или отсуствува критичкиот став (не се неутрализира или заменува со друг реален артефакт, ниту се коагулира на едно место) во однос на објективната реалност, релевантна за ликовните парадигми на времето.

¹⁵⁸ Бојан Иванов и д-р Небојша Вилиќ, од тексот Одблесоци на концептуалната уметност, Македонската ликовна сцена во седумдесетите, во книгата на Соња Абациева, Идеја-тека, Музеј на современа уметност, Скопје, 2003

Можеби во текот на едно истражување ќе произлезат и други афинитети или недостатоци сепак станува збор и за економските средства, музеите или институциите во кои се реализира ваквиот концептуален или постконцептуален вид, не се доволно спремни за да ја превземат економската одговорност во целост, може да се забележи делумно, ниту кураторски да ја водат реализацијата или учествуваат во истата, за разлика од оние во 80-тите (иако земени само во условни рамки). Но констатирано е и дека нивната моќ, со текот на времето ослабнува и не пушта одредени „корени“ во нашата уметност, нивната манифестација од денешна гледна точка претставува само еден „инцидент“ на кој не му се посветува доволно внимание, ниту пак предизвикува некаква инспирација за помладите генерации.

Фактот на „неодлучност“ постојано се провлекувал, низ историјата на македонското ликовното творештво, немањето на вкоренети културни навики и традиција која ќе опстојува повеќе од еден век. Западна Европа, но и Истокот (воопшто, поранешната територија на СССР, Кина, Јапонија, Индија и др.) доволно долго ги поседувале овие навики, за да во ерата на постмодернизмот и нешто порано почнат да ги откриваат низ различните необични ситуации и контексти кои ќе се манифестираат/одразат, се разбира и на уметничкото творештво. Бидејќи по методот на Ернст Касирер подоцна превземен од Ервин Панофски уметничкото дело, дали класичното или модерното, конституираното или замисленото, нема своја ултимативна или апсолутна автономност, тоа е резултат на една историската околина. Неговото уметничко читање подразбира висок степен на искуство(иконографско и иконолошко) и релација со стварноста која се манифестира во интуитивната варијанта или констелација. Во постмодерната уметност, „уметничките дела“ се сместуваат некаде помеѓу објективниот и субјективниот идеализам кој се движи кон одреден егоизам исказан на „нарцисоиден“ начин.

Во „моделот“ или формата на инсталацијата во Р. Македонија, најчесто се прикажува ефектот на отвореноста и празнотијата, имагинарна „комплементарност“ на дијалектите, коагулирани во различни временски периоди со материјал, обликувани, готови предмети и боја. Македонските ликовни уметници во формата на инсталацијата си го додаваат своето религиско, социолошко и „фантастично“ (кое би требало да е замена за општественото) верување и доживување на нештата. Ако не постоела културна навика низ која ситуација ќе ги откриваме нештата? Се разбира тоа е потеклото (фолклорот, орнаментот), религиското убедување и низ структурите во природата прикажани на алегориски начин. Единствена „традиција“ која што навистина им го овозможила дисконтинуитетот, е континуитетот на проектот и идејата (во не потполна варијанта) од 50-тите па наваму исполнета преку одредена контрадикторност. Немањето на „тотално“ урбани навики, како тогаш ќе се разликува селскиот амбиент, симолично исказан преку инстинктот со урбаниот логос (парафраза на В.Величковски за акцијата Стог од 80-тите години) ?

Прашањето се провлекува и во овие неоконцептуалистички „антиформи“ на изразување, што да се открие повторно и низ кој историски контекст? Дали „уметничкото дело“ во постмодерната состојба, претставува општествена форма или дел од животот или лична, ритуална навика?

Уметничкиот акт ќе биде секогаш присутен во општествата или историјата на човекот, иако во постмодерната состојба креативноста се одвива помеѓу животот и тоталната имагинација, низ неконституираните структури, најчесто искажани со помошта на модерната технологија. Новите материјали стануваат автореферентни, саморепрезентативни медиуми, а минатите се упоребуваат на „тотално“ неканонски начин. Преку дијапозитивот, „уметничкото дело“ ќе претставува, пророчка рефлексija или симулакрумски „монструм“.

Во македонската ликовна уметност констатирано е дека авангардните елементи од светската уметничка сцена, не се доволно разбрани, а во поединечни случаи и недоволно развиени во нивната изворна и чиста форма од неколку причини:

1. *„недефиниран статус на ликовната уметност како интегрален дел на севкупното културно живеење и свесен избор и потреба на работниот човек, кон кое се надоврзува и нејасниот статус на уметникот и уметноста и нивната општествена функција;*
2. *нерасчистени предрасуди за функцијата, значењето и егзистенцијата на уметничкото дело;*
3. *традиционализам и затвореност на институциите од областа на уметноста за повеќе значаен дијалог со уметноста и уметникот; институционализирање на речиси секој обид за евентуално, авангардно дејствување, кое по правило треба да биде слободно, неорганизирано и самостојно;*
4. *непрофесионален, лажен однос на критиката, често...создава лажни вредности“.*¹⁵⁹

Од филозофска гледна точка формата на инсталацијата делумно се поврзува со констатацијата на Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, германски филозоф) преку искуството или „обидот да и се даде сетилна експресија на една идеја во која незамисливоста на идејата, и неможноста да се најде нејзин соодветен израз со помош на сетилното, јасно се забележува“¹⁶⁰; дел припаѓа на толкувањето на Артур Данто (Arthur Danto, американски ликовен критичар и филозоф) „постоенето на уметноста се повеќе зависи од теоријата, а теоријата не е недовршена во однос на светот што сака да ја разбере“¹⁶¹. Уметноста која се движи помеѓу живото искуство на просторот и имагинацијата на Гастон Башлар (Gaston Bachelard, француски филозоф, во „Поетика на просторот“ (1958), може да делува на гледачот, а може и да не делува. Дел се наоѓа во наследениот архетипски симбол на имагинација и рационалноста на Јунг (Carl Gustav Jung швeтски психијатар и психотерапевт, аналитичка психологија); психоанализата за несвесното на австријанецот Сигмунд Фројд (Sigmund Freud, читањето преку имагинација, а не само преку перцепција); дел припаѓа на трите категории на реалноста на германскиот филозоф Ернст Касирер (Ernst Cassirer, „Symbol, Myth, and Culture: Essays and Lectures“ 1935-1945) кога симболот се прифаќа емотивно, интуитивно, кога концептот се става во релација на универзалниот

¹⁵⁹ Златко Теодосиевски, од текстот Некои аспекти на можностите за авангардно дејствување во македонската ликовна уметност, во книгата на Соња Абациева, Идеја тека, Музеј на современа уметност, Скопје, 2004

¹⁶⁰ Од текстот За возвишениот завршеток на уметноста: Георг Вилхелм Хегел (Историја на филозофијата, 1840), во книгата на Иван Цепароски, Естетика на возвишеното, Магор, Скопје, 2008

¹⁶¹ Ibid. str. 74

закон, и поврзувањето на модерните состојби и примитивните митски мисли. Теориското толкување на прифаќањето на симболот од Касирер, подоцна, го превземал и развивал Ервин Панофски во бриколажното читање на уметничкото дело (Erwin Panofski, германски историчар на уметност, се занимава со толкување на ренесансната иконографија од западната уметност).

На овие филозофски истражувања почнувајќи од 18-тиот век, повеќето применети во праксата на 20-тиот век, но и во толкувањата на теоријата и уметноста на 21 век, се надоврзува и дел од влијанието на францускиот културен антрополог и етнолог Клод Леви Строс (Claude Levi-Strauss), ги гледал културните системи како комуникативни модели, интерпретирани преку кибернетиката. Реалноста ја толкувал како формален правец на реалции, интелектуалната мисла, низ одредените животни ситуации ја споредувал со редот во природата (надвор од цивилизацијата), во дефинирањето на социјалните аспекти на човечкиот живот.

Предложените филозофи влијанието на симболот и знакот го поставуваат во одредена релација (променлива) некои и во функција, со актуелните историски прилики и ситемот по кој функционира одреден мит, тие ја соединуваат, материјалната со идеалистичката, интелектуалната мисла со редот во природата ставајќи ги во активен однос. Уметничката форма би требало да е израз на различни дијалекти, контрасти кои функционираат на некаква релација, затоа во постмодерната историја, позади секоја креација се наоѓа фактот за нејзината егзистенција преку која се „ослободува“ (не катарзично) потсвеста како на уметниците така и на публиката. Знакот во постмодернизмот ја нема истата функција и улога како во минатото (тука спаѓа и модерната уметност), ја губи својата моќ и претставува само метод (постструктуралистичката варијанта) и семиолошка апликација, код (неоконзерватизмот), и се заменува со алегориската можност на „текстуалноста“.

Употребата на одреден код или метод (логички произлезен) како формална, историска и имагинарна вистина го поврзува минатото со иднината во тој простор се создава рехабилитираниот, „тродимензионалниот модел“ во сегашноста преку формата на уметничката инсталација (објект и простор), која делува од многу независна позиција. Се уште се смета за алтернативна форма или форма преку која треба да се издржи опстојувањето на уметноста воопшто (од денешна гледна точка, иако се поминати доста години, сеуште нема конкретен став за „инсталацијата“ во уметноста и во светски рамки). Со коагулацијата, деконструкцијата и реконструкцијата на „статусот“ на некој знак или форма од минатото се разоткрива одредена контраверзност во сегашноста. Концептот на „уметничкото дело“ повеќе ја открива и покрива во исто време, го одвлекува вниманието на публиката содржано во рефлексивната ослободена гестикација. Во тој меѓупростор живее тегобниот мит на сегашноста кој не претставува контаминација на просторот или околината.

Во 1980 година споредбата на цивилизираниот човек со нецивилизираните култури кои паралелно егзистирале, во различни географски контексти било во тоа дека „уметноста“ во минатото, не претставувала декорација, инструмент за политичка манипулација, ниту престижна состојба на одредени социјални структури, ниту систем за терапија, таа преставувала егзистенционална неопходност (Пештерите во Алтамира, магиско сликарство кое се базирало на концепт) визуелната уметност била дел од концепцијата на животот. Античките

Грци во црвенофигуралниот и црнофигуралниот стил на вазите размислувале за ставот на фигурата, сликајќи го системот на релации или некоја историска ситуација низ која го одржувале функционирањето на нивната цивилизација. Византиските икони пренесувале одредено функционирање на духовната природа, запознавањето со нив, претставувало одредена неопходност за да се „заштитат од смртта“, но и од несовесноста на субјектите (Волтер), затоа уметноста не претставува изолиран инцидент.

Формата на уметничката инсталација, која изложува обликуван простор, овозможува оживување, рехабилитација на одредена атмосфера, монумент кој што е прикажан како еден вид на „ентериер“ согледан во недостатоците и вишокот на материјалот од објективната реалност како критика на потрошувачкото општество или одредениот културен контекст, со положбата на инсталираните објекти во просторот и ефектот на светлината. „Експресивниот неоевклидовски модел“ има за цел секојдневните и духовните симболи и знаци да ги постави во форма на парабола, анегдота или алегориска „целина“, секој пат различно конципирани во зависноста од поднебјето на кое ги инсталира. Употребата на знаците-кодовите или методите ја користи во зависност од контекстот во кој што ги поставува (феноменот на контекстуализацијата). Уметничката инсталација во просторното обликување води сметка за менталитетот на одредено подрачје, во различна земја, град или околина таа се здобива со нови карактерни особини, концептот на просторот се менува, и се демистифицира низ различен систем на кодови и гестови. На тој начин таа не егзистира само на ниво на контекст туку и на ниво на променлива експресивна „структура“. Во суштина демистификацијата се одвива преку иманентните предмети, објекти, знаци, она што е необично е најчесто нивната положба, распоред во просторот и релацијата.

Акиле Бонито Олива позитивната страна во формата на уметничката инсталација и како објект и како простор, ја гледа во можноста на лесното влегување и излегување од било кој музеј или алтернативен простор, со самиот акт таа не ја нарушува првобитноста на просторот, ниту се нарушува структурата на инсталираниот објект, одговара на начинот на кој се пренесува некоја информација во потрошувачката ера, преку непостојана, брза и виртуозна мобилност ја симулира егзистенцијата на виртуелоста.

Го споредува функционирањето на виртуелниот простор со начинот на делување во конкретен простор.

За Илја Кабаков конкретниот простор игра голема улога во неговите концептуални инсталации. Тој мора да постои, движејќи се низ него публиката мора да ја открие неговата виртуелност низ имагинацијата. Од друга страна ја прави да биде активен учесник на отворен контемплативен „настан“. Како посредник ја користи минималната структура, со неа ја посредува релацијата помеѓу пуристичкиот израз и хаосот. Тој создава „ентериер“ во кој го инсталира „механизмот на различните дијалекти“, „ентериер“ кој не е конституиран еднаш за секогаш, а сепак одговара на секојдневниот живот и неговата околина. Кога размислува за концептот на инсталацијата тргнува од концепцијата на одредено „живеалиште“, „стан“, „зграда“ или „кука“, симболичниот начин на кој се толкуваат и распоредуваат предметите, претставува за него одреден „ригуал“ низ кои се согледува егзистенцијата и карактерот на контекстот (социолошки, културен и историски), а потоа го урива истоимениот „хабитат“. Проблемот на уметничките дела од модерната уметност го лоцира, не само во хомогената

структура, туку во нивниот просторен распоред. Музеите немале доволно капацитет ниту спремност да ги прифатат и вдомат уметничките дела на адекватен начин. Нивната интригантност, квалитет се заменува со квантитативен замор и тешкотија во визуелна, физичка и вербална смисла. Во „новата конструкција“или „социјалниот простор“, овие принципи ги ослободува преку уметничкиот чин. Новата коагулирана фрагментираност ја поставува во вертикала, хоризонтала и длабочина преку принципот на монтажа, а кај некои уметници монтажната постапка и кохерентноста на трите сугерирани димензии се формира преку принципот на мултипликација и привидна дематеријализација на уметничкото дело.

Во овој поглед Олива и Кабаков се согласуваат дека формата на уметничката инсталација, дали виртуелна или во конкретен простор претставува еден вид на „пауза,, , , воздишка или „мал одмор“ од конституираните еднаш за секогаш структури, му дозволува контемплативен мир на гледачот, психолошки го прочистува просторот од натрупаноста и му остава простор за размислување, неконтаминирано го пренесува во друго место и време, во кои уметничкиот чин може да продолжи, без публиката да ја чувствува квантитативната историска „тежина“ на уметничките дела и не претставува нихилистички тероризам.

Ново создадените „аккумуляции“ дефинитивно одговараат на дизајнираната естетика, инсталирана во просторот која го подразбира индустрискиот материјал сообразена со природниот контекст и обратно артифициелниот простор комбиниран со природен материјал. Западните и источните уметници во формата на инсталацијата дали како објект или простор „конструктивно“ го презентираат концептот, скицата и дизајнот како процес на работа (американците како необврзност и тавтолошки, европејците преку избор и критички став) во која не постои доза на случајности, излегуваат или „играат“, работат со просторот затворен или отворен).

Позначајни остварувања во Македонија кои просторот го прават како активен фактор во обликувањето се оние „инсталации“ од втората половина на 70-тите и средината на 80-тите (Симон Узуновски, Глигор Стефанов, Петре Николоски, Искра Грабул и др.) користат природен или секојдневен материјал, сообразувајќи се со конфигурацијата на местото на кое го поставуваат, уфрлаат или обликуваат, привлекувајќи го вниманието на публиката.

Македонските ликовни уметници и архитекти во 1995 година, надоврзувајќи се на оваа идеја, немале за цел само да демистифицираат одреден галериски простор, туку и да ја оживеат или ревитализираат на „естетски начин“ внатрешноста на просторот на одредени културно-историските споменици (Чифте Амам, Даут Пашин Амам и други). На метафоричен начин, инсталираат објекти и предмети (готови и обликувани), материјали или различни медиуми, интервенираат со бојата како елементарно и експресивно средство (спротивно на современите тенденции). Ги користат како места во кои организираат изложби, истакнувајќи го нивниот минат статус низ новиот стекнат карактер. Нешто слично на размислувањето на Кабаков, просторот каде што живеат минатите и новите „модел на светот“ мора да има хиерархиска структура, не мисли на „монархиска“, туку статус од кој ќе се инспирираат и учат младите генерации.

Вилиќ обликувањето на просторот како „work of art“или изложување на простор го толкува преку отисок, трагата на одреден предмет или материјал во виртуозноста да се сокрие авторското присуство. Онаму каде што завршува артифициелниот, од таму започнува природниот простор и обратно. Природен плот во кој се втиснува индустриската форма и обратно на ликовен, концептуален и индивидуален начин.

Во однос на уметничката инсталација македонските ликовни уметници вкрстуваат објект и простор. Скулптуралната форма на метафоричен начин станува амбиент, амбиент кој на „пластичен“ начин трансцендира преку особеноста на материјалот, одредена не/просторност и употреба на знаци кои алегориски го симболизираат потеклото на уметникот (Г. Стефанов, Петре Николоски, Симон Узуновски, Искра Грабул, Ибрахим Беди, Станко Павлески, Исмет Рамиевиќ, Игор Сековски, Атанас Атанасоски, Благоја Маневски, Искра Димитрова, Виолета Блажеска и Богдан Грабулоски, Мирна Арсовска, Вана Урошевиќ, Томе Ациевски, Славчо Соколовски и др). Кога пренесуваат одредена атмосфера или состојба користат готови објекти (Жанета Вангели, Лилјана Ѓузелова, Златко Трајковски, Игор Тошевски, Нада Прља, Томе Ациевски и други). Деконструкција на скулптуралното или поимот на „пластичното“, деконструкцијата на поимот на концептуалното, деконструкција на индивидуалното (поимот на егзистенционалното), состојбата на трите предложени варијанти на инсталација од Вилиќ во македонското творештво со тешкотија можат да се издвојат во една индивидуална форма, бидејќи најчесто во една иста уметничка инсталација егзистенцијата на ликовното, концептот и нарацијата се совпаѓаат или воопшто не постојат, или постојат но делумно реализирани. Првите две категории во една инсталација опстојуваат паралелно, како и вкрстувањето на вторите две категории во една целина.

Најблиску до инсталациите на Илја Кабаков (иако не се остварува докрај обликуваниот простор како кај Кабаков), се дел од инсталациите на Групата ЗЕРО од 1990 година, дел од инсталациите на Жанета Вангели во 90-тите, Нада Прља, Јован Шумковски како и најистакнатиот уметник од оваа категорија Симон Узуновски (од најстарата генерацијана „инсталатери“) и други.

И покрај фактот дека во овој магистерски труд не се опфатени сите обликувања на просторот во текот на 90-тите и оние по 2000 година, сепак може да се констатира, во македонската ликовна уметност, опстојува желбата за обликуван простор, но за жал таа идеја до ден денес не е доследно обликувана и издржана. Голема улога за формата на инсталацијата игра и самата економска состојба на нашата земја која се наоѓа на незавидно ниво, другиот фактор се институциите и музеите кои сеуште не се спремни да го поддржат предизвикот на уметникот, а последната вистина се состои во тоа дека ни уметниците не се доволно спремни да го прифатат и обликуваат просторот како еден слободен и необичен и специфичен ентитет, да ја почувствуваат неговата „вистинска моќ“ освен во ретки примери. Ликовните уметници повеќе се заморуваат со прашањата надвор од доменот на уметноста и општиот политички идентитет (во кој не проектираат креативна „игра“ ниту доза на иронија), а помалку со сопствената професија и вистински идентитет на уметник (во опозиција), кој преку новите модели ќе и овозможат креативен легитимитет на егзистенцијата на уметноста. Кога стоите или влегувате, излегувате, се движите пред една „инсталација“, би требало моќно да го почувствувате светот на глобалното „општество“ или локалното „наследство“ (во одредената „акумулација“), но и менталните состојби на

уметникот за просторот, кој го посредува со објектите, материјалите, бојата, текстот и итн.

Македонските ликовни уметници од 80-тите до втората половина на 90-тите, во своите ликовни концепти се спротиставуваат на класичната форма, иновација во однос на постапката и материјалот, во поединечни примери и апликативно поставени.

Уметничкиот агол во обликувањето на „просторот“ не треба да биде вистински неутрален но, не треба да има и апологетски тон. Македонските ликовни уметници од средината на 90-тите па наваму „доброволно“, неспремно и незаинтересирано ја прифаќаат општествената реалност (освен во ретки примери), не поставуваат нови прашања, а модерното општество не е критикувано, ниту метафорично, ниту иронично поставено во објективните и субјективните искуства. Затоа „македонската критика разви способност за сообразување“¹⁶² со новонастанатата состојба во ликовната уметност.

Развиените индустриски општества потемелно и подлабоко влегуваат во физичката логика на делата, поставувајќи ги секојдневните предмети, прашања и различните контексти (политички, економски, социјални и културни) во нови сложени и контрадикторни релации, искажани преку некомпромисна иронија.

Магистерскиот труд во општи рамки, делумно ги толкува изворите и формалните белези на постмодернизмот и обликот на уметничката инсталација, во македонската ликовна уметност, споредени (условно) со некои позначајни одредници во светската уметност. Базиран на „настани“ (интервенции и иинсталации) за кои опстојува извесен „сомнеж“, бидејќи уметничките дела од овој тип или повеќето од нив ги опсервирав од пишани податоци, а мал дел се видени на дело. Затоа овој труд е парцијален преглед на творештвото на македонските ликовни уметници во последните децении од 20 век и неопходна е понатамошна аналитичка разработка.

¹⁶² Интервјуто на Владимир Величковски и рецензијата за книгата на Небојша Вилиќ, (Few Candies for Venice, Laurens Coster, во весникот Денес, 2003), во книгата на Станко Павлески, Книга над Кориците, Моја антологија, македонска уметност и критика 1954-2004, Кино Напредок, Скопје, 2004

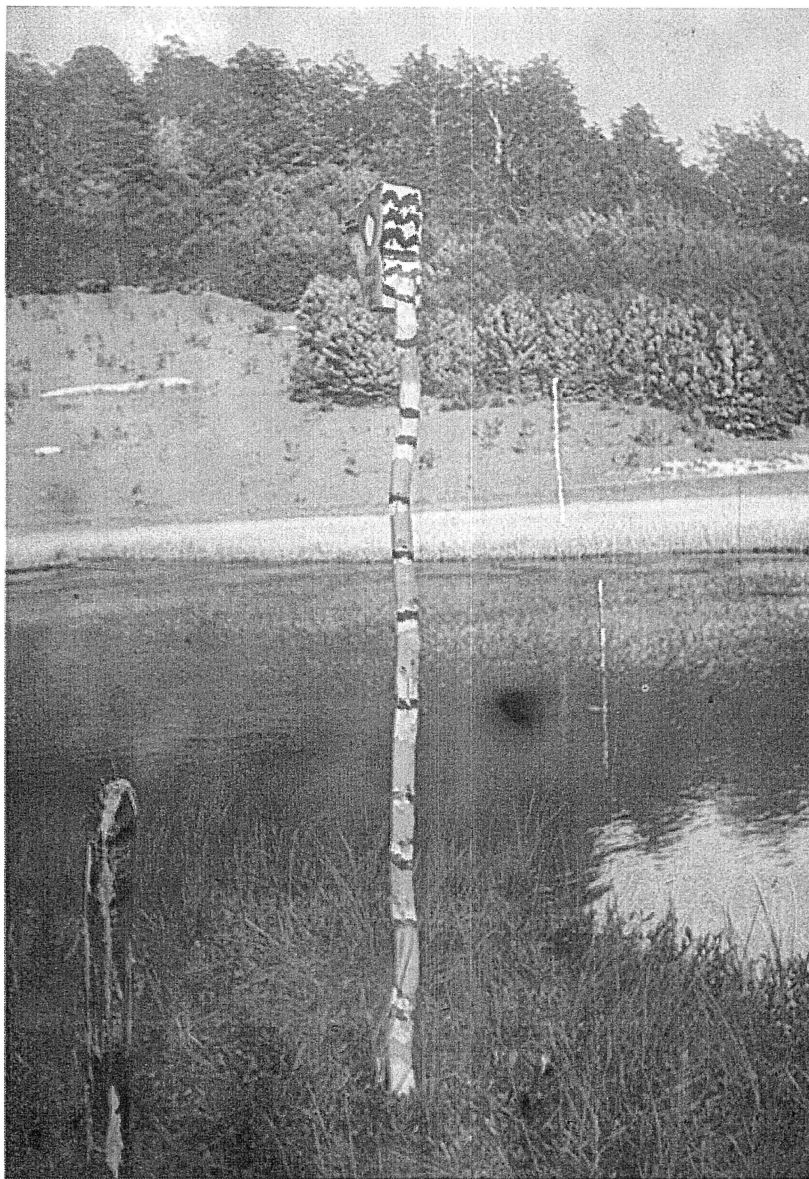
Користена литература :

- Владимир Величковски, Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија, Дом на младите „25 Мај“, Скопје, 1984
- Симон Узуновски, Дом на младите „25 мај“, Скопје, 1984 каталог
- Владимир Величковски, Експресија, Гест, Акција, Музеј на Македонија, Скопје 1985 /каталог
- Владимир Величковски, Ликовен меѓупростор, Млад Борец, Скопје, 1986
- Владимир Величковски, 80-те години во македонската ликовна уметност, Музеј на Македонија, Скопје, 1986 дел од каталогот
- Симон Шемов и Никола Фидановски, акции и интервенции 1973-1985, Музеј на современа уметност, Скопје, 1986, Уметничка галерија „моша пијаде“-Битола, 1986
- Жанета Вангели, Центар за култура и информации :- Скопје, 1987 /каталог
- Владимир Величковски, Современа македонска скулптура, Македонска книга, Скопје, 1989
- ILYA KABAKOV, 10 ALBUMS, 10 CHARACTERS, RIVERSIDE STUDIOS LONDON, 21 FEBRUARY – 2 APRIL, 1989
- Gligor Stefanov, Petre Nikoloski, XLV Biennale di Venezia, Muzej na sovremena umetnost, Skopje, 1993
- Кристо, Музеј на современа уметност, Скопје, 1993
- Жанета Вангели, Инсталација “Порта“, 1994, Видеопроекти “Порта“ 1992 и “Искушение на Св.Антониј“, 1993, Музеј на современа уметност, Скопје/ каталог

- Мирна Арсовска, Инсталација, текст: Мирослав Поповиќ, Младински културен центар, Скопје, мај/јуни 1994 каталог
- Златко Трајковски, (инсталацијата со наслов „Qui sait, lorsque le Ciel nous frappe de ses coups, Si le plus grand Malheur nest pas un bien pour nous“, Музеј на град Скопје, 1994
- Симон Узуновски, Дваесет години творештво, Музеј на град Скопје, 1994/1995 /каталог
- Ilya Kabakov, On the „ Total “ Installation, Cantz Verlag fur die Abbildungen : VG Bild- Kunst, Bonn, 1995
- Mikhail Epstein, Art after the future The paradoxes of Postmodernism & Contemporary Russian Culture, Critical Perspectives on Modern Culture, Paperback-June 9, 1995
- Благоја Маневски, текст Бојан Иванов, Уметничка галерија, Скопје, 1995
- Ханс Белтинг, Крајот на историјата на уметноста, ревизија после десет години, Култура, 1995
- Небојша Вилиќ, N.O.A, Рефлексии за новата објективна уметност, Скопје, 1996
- Владимир Величковски, Геометризмот и современата македонска уметност, Епоха, Скопје, 1997
- Nebojsa Vilic, Dossier 1994-97, Horizons Unlimited Ltd., Skopje 1997
- Игор Тошевски, Досие’96, куратор: Сузана Милевска, Музеј на град Скопје, Март, 1997
- Нада Прља, Одење по ладна вода според Dr- Кнајрр, куратор: Зоран Петровски, Завод за физикална рехабилитација, Скопје, SCCA, Скопје, 1997 каталог
- Иван Цепароски, Уметничкото дело во втората половина на XX век, Култура, Скопје, 1998

- Жанета Вангели, EX-FYROMизам, или непрестаната желба по вечноста, CIX gallery, Скопје, 1998
- Владимир Величковски, Изложба на групата ЗЕРО, ZERO SHAKTI, Музеј на Македонија, Скопје, 1990
- FEW CANDIES FOR VENICE, Art in Macedonia at the End of Millenium, edited by Nebojsa Vilich, Laurens Coster, Скопје, 1999
- Liquor amnii 1, Скопје, Liquor amnii 2 Providence/curators of the project Suzana Milevska, Sheila Pepe, Data Pons, Скопје, 1999
- Лилјана Ѓузелова, Вечното враќање 2 (1997), куратор и текст: Сузана Милевска, Музеј на град Скопје, Лауренс Костер, март-април 2001
- Владимир Величковски, Монументална уметност во Македонија по 1945 година, Софија, Богданци, 2002
- Соња Абациева, Преобразби 2, Модалитети на македонската модерна и современа скулптура, Музеј на современа уметност, Скопје, 2002
- Благоја Маневски, Логични слики (различни соби, различни гласови) и инсталацијата (Територија), текст : Лазо Плаевски, Музеј на современа уметност, Скопје, 23 октомври-20 ноември 2002
- New Edition, Art in Theory 1900- 2000, An Anthology of Changing Ideas, *Edited By Charles Harrison & Paul Wood, Blackwell, 2003*
- Георѓи Старделов, Искушенијата на естетичкиот ум- XX век-, Македонска академија на науките и уметностите, Скопје, 2003
- Соња Абациева, Идеја –тека, Музеј на современа уметност, Скопје, 2003

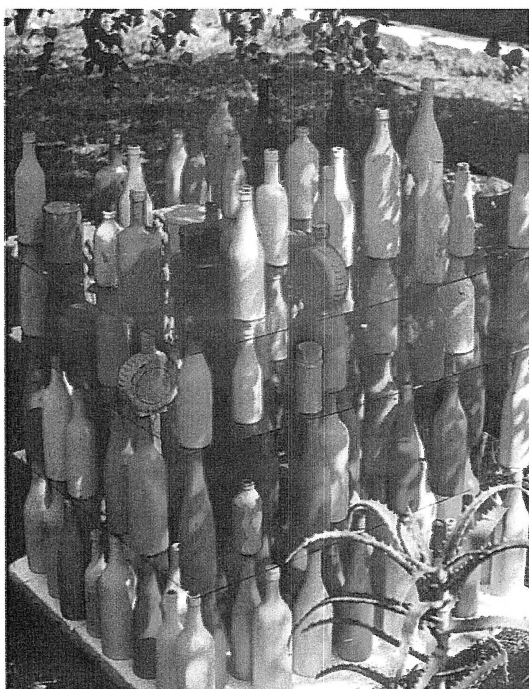
- Zaneta Vangeli, Integralism, Macedonian Pavillon San Marco 2774 Compo Santo Stefano Venezia, Art Gallery Skopje, June-November 2003
- Giulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, I Moderna umetnost 1770 - 1970 - 2000, Clio 2004
- Небојша Вилиќ, States of changes? , Постмодернизмот и уметноста на осумдесетите, Скопје, 2004
- Станко Павлески, Книга над Кориците, Моја антологија, македонската уметност и критика 1954-2004, Кино Напредок 3, Скопје, 2004
- Giulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, II Moderna umetnost 1770 - 1970 – 2000, Clio 2005
- Akile Bonito Oliva, Giulio Karlo Argan, III Moderna umetnost 1770 -1970 - .2000, Clio 2006
- Владимир Величковски, Центар за визуелни уметности, Нови појави во македонската уметност, Селектор, Скопје, 2006
- Аристотел, За создавањето и уништувањето, Profundum, Скопје, 2007
- Жан- Франсоа Лиотар, Постмодерна состојба, Аз-буки, Скопје 2007
- Искра Димитрова, Музеј на современа уметност, Скопје, 2007
- Arnason, H.H. Историја на модерната уметност : сликарство, скулптура, архитектура, фотографија/ Х.Х. Арнасон, Питер Калб, Скопје, 2009
- Владимир Величковски, Современа македонска уметност, Филозофски факултет, Скопје, 2009
- Каталог, Солидарноста недовршен проект?, постојана поставка 2014, НУ Музеј на Современа уметност, Скопје



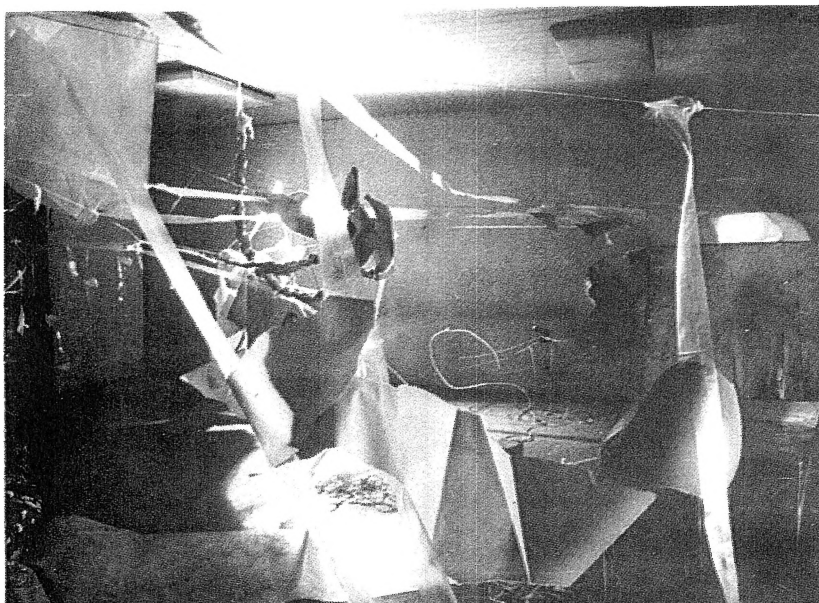
Колористичка интервенција во природен простор на С.Шемов и Н.Фидановски
(со група на студенти) во западна Македонија од 1973/74г.



Дел од колористичките интервенции во урбан простор низ градот Скопје на С. Шемов и Н.Фидановски од 1974г.



Колористичка интервенција врз стари предмети или објекти на С.Шемов и Н.Фидановски во Скопје 1973/76г.



„Грмушка“ на С. Узуновски во Дом на Младите 25 Мај, Скопје 1984 (селотејп, хартија, железо, дрво, коноп, бетон)



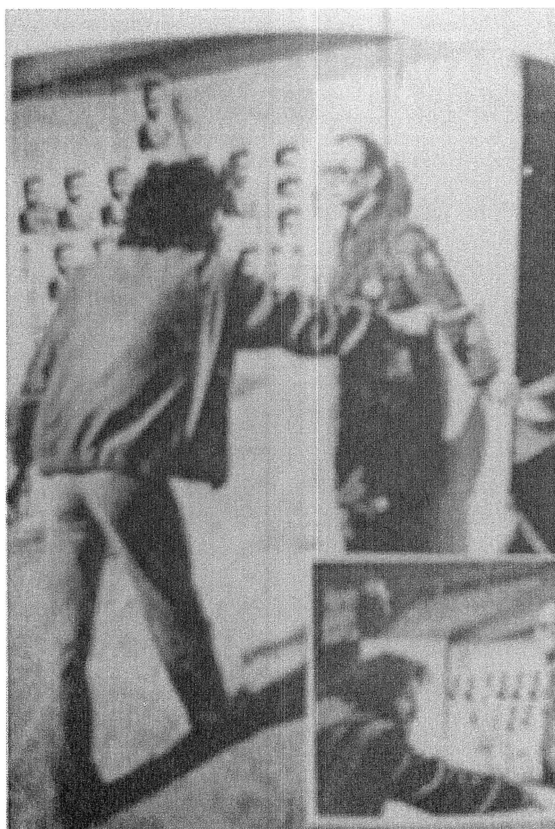
Објектот „Преспанец“ на Симон Узуновски од изложбата во Домот на младите- 25 Мај, Скопје 1984г. (селотејп,дрво и жица)



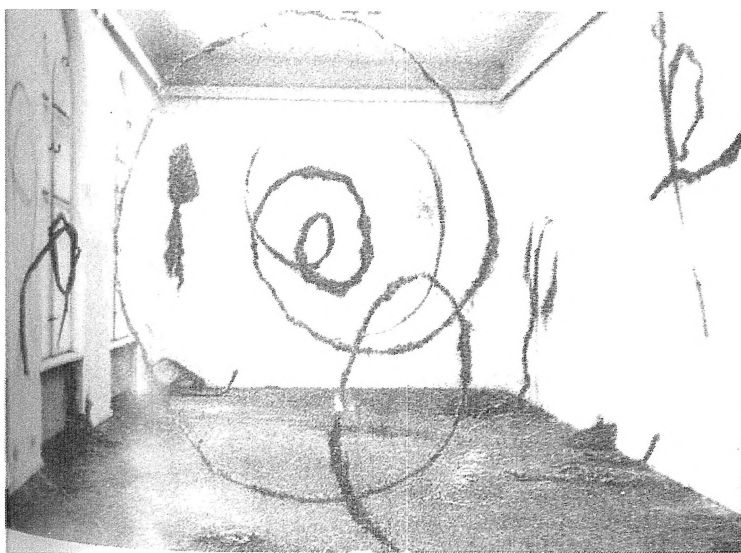
„Грмушка“ на С.Узуновски во Домот на младите 25 Мај, Скопје 1984 (селотејп,
хартија, жица и јаже)



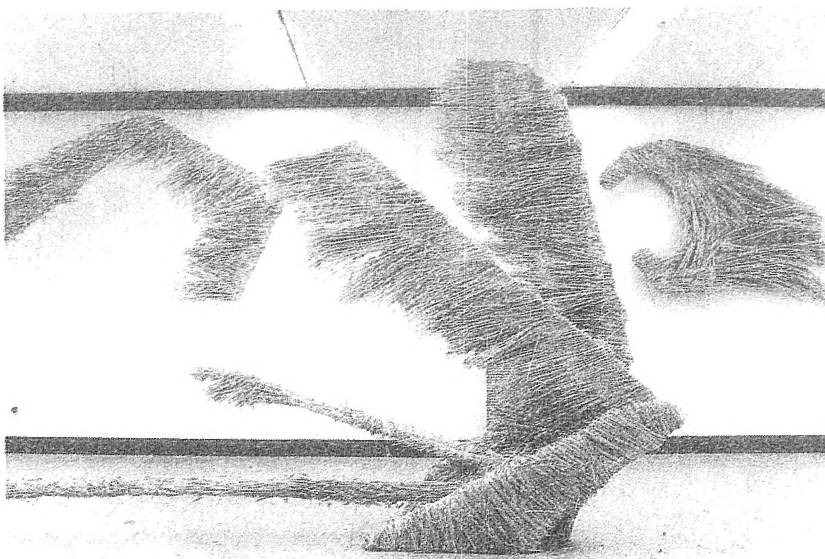
Од изложбата, Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија, Дом на млади 25 Мај, Скопје, 1984



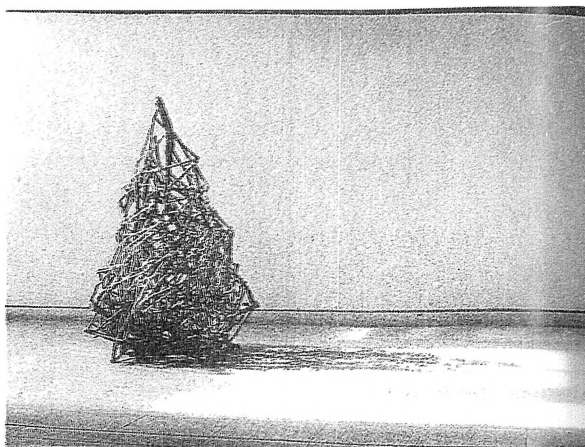
Перформансот изведен со В.Величковски, Падот на критичарот или Егзекуција на догматското, Дом на млади 25 Мај, Скопје 1984(во склоп на манифестацијата „Новите појави...“



Глигор Стефанов, Линеарна интервенција, во Галеријата на Студентскиот Културен Центар, Белград 1984



Глигор Стефанов, објектите Змаеви, 1986 (слама)



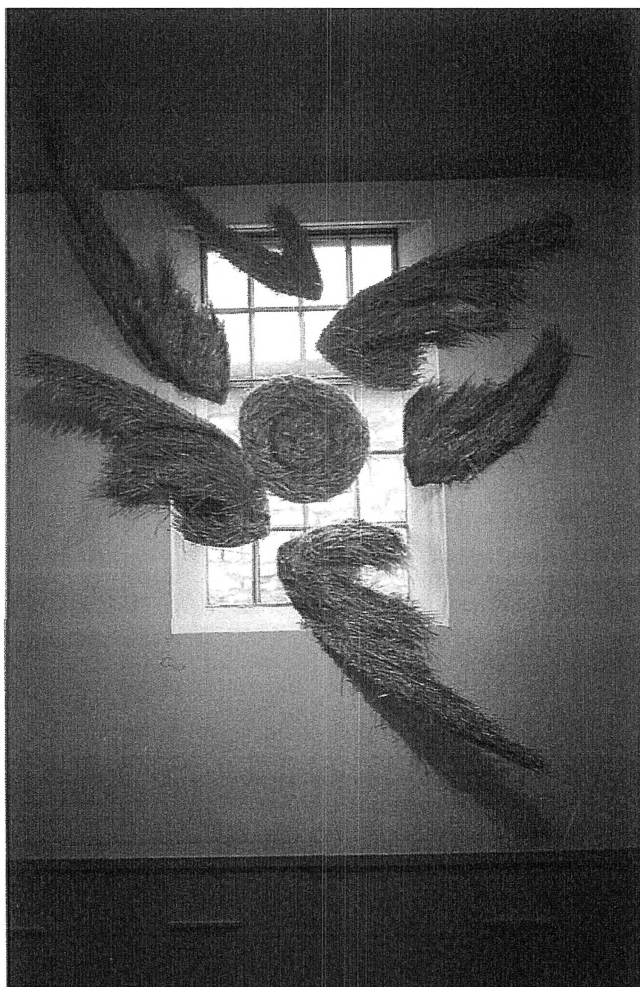
Петре Николоски, објект Есенски ветер, 1987



Дел од изложбата на Зеро Шакти, 1990 во Музеј на Македонија,
организатор В.Величковски (експонатите на И.Тошевски)



Глигор Стефанов, инсталација, Англија, 1991



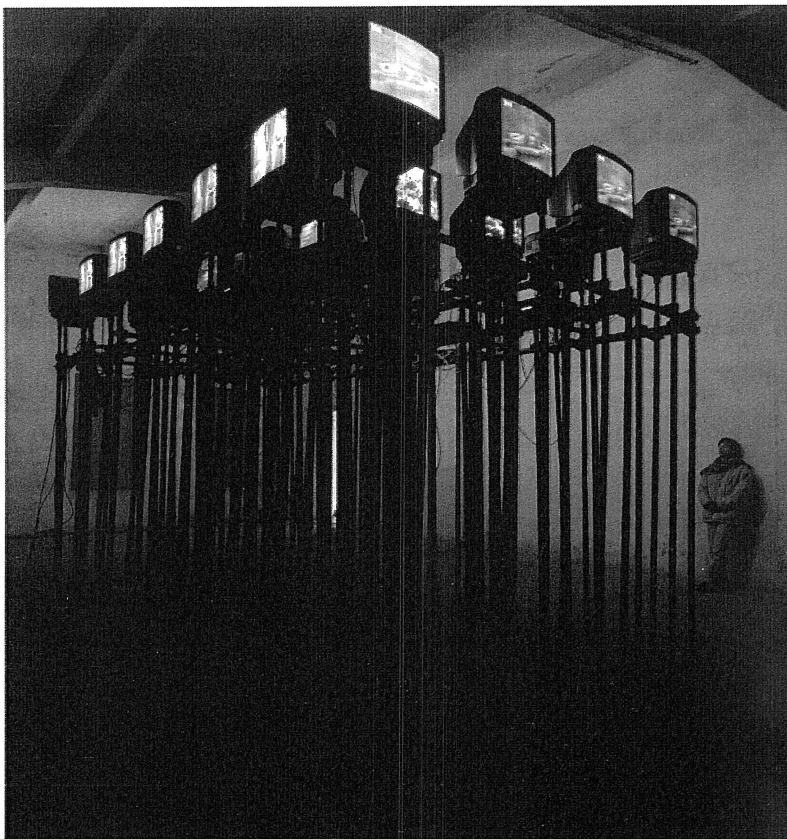
Глигор Стефанов, Серафим, Објекти и инсталација, Англија 1991



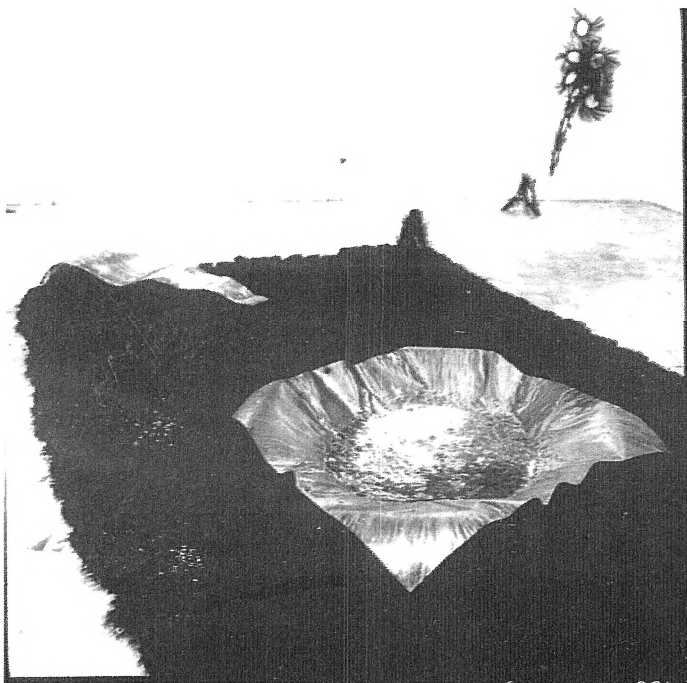
Петре Николоски, Објект XXXIII, Hatfield University 1992



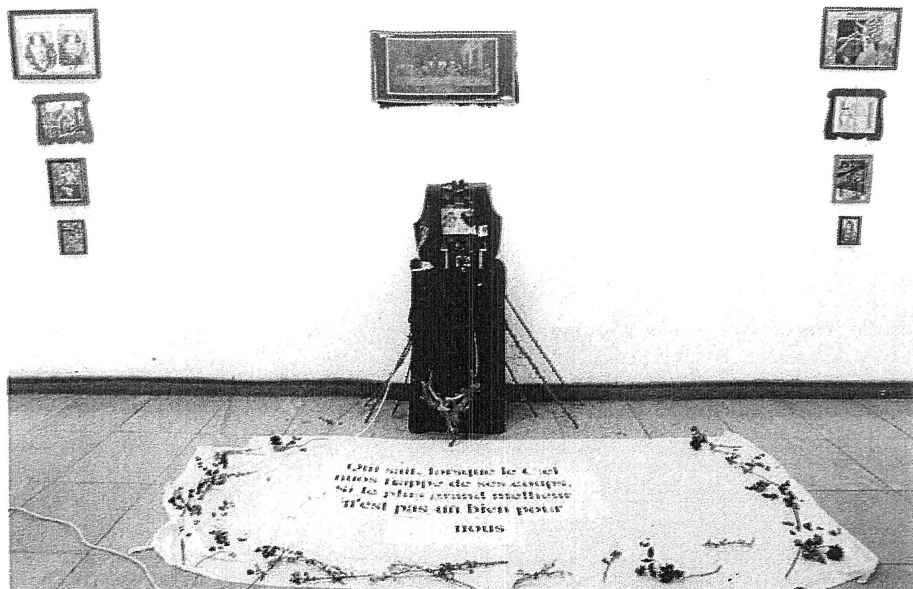
Петре Николоски, инсталација во St. George Church, Лондон 1992



Благоја Маневски, Пантеон, 1992/94



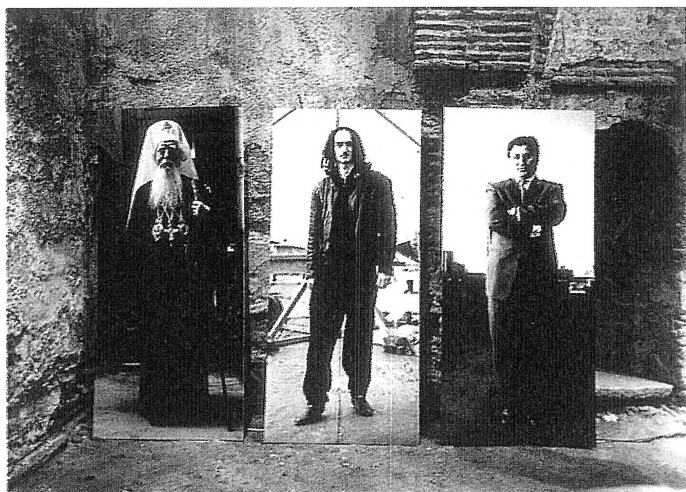
Мирна Арсовска, дел од инсталацијата „Дневник за инсталацијата..“ во МКЦ,
Скопје 1994



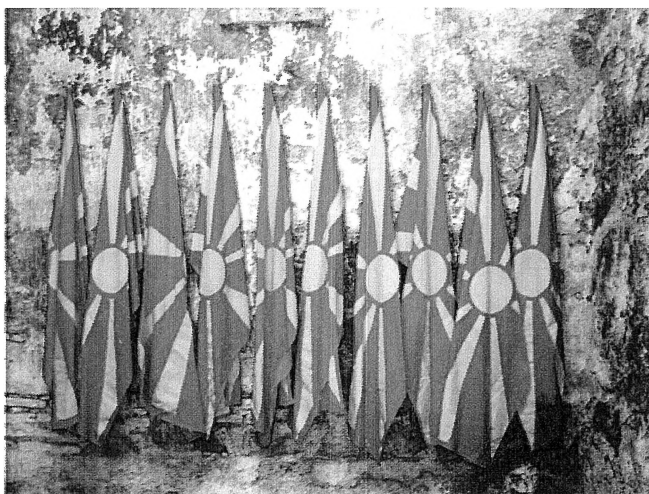
Дел од инсталацијата на Златко Трајковски, „qui sait, lorsque la ciel..“, Музеј на град Скопје 1994



Благоја Маневски, инсталација Попаноат (алуминиумски лим, дрво, памук, коноп), Музеј на современа уметност, Скопје 1994



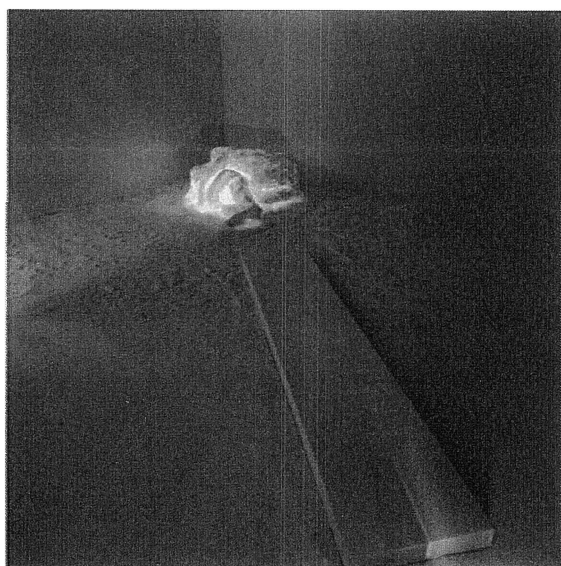
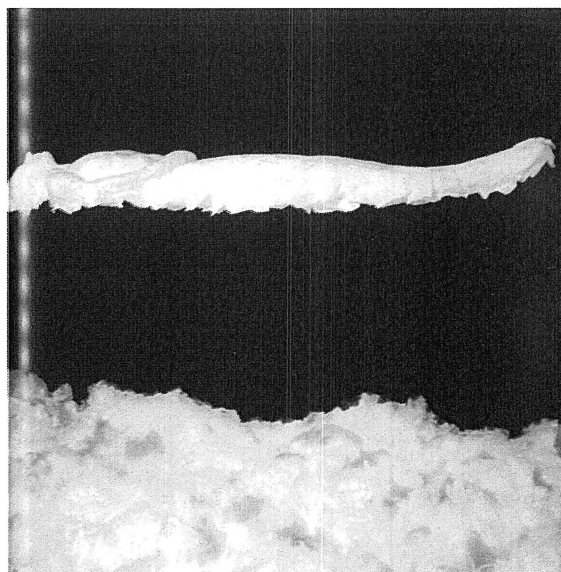
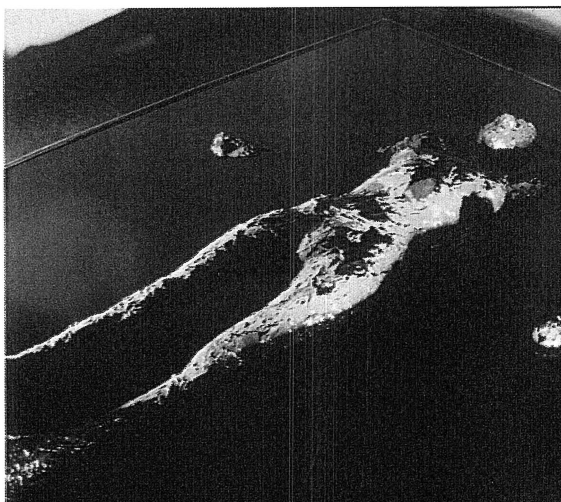
Дел од инсталацијата на Жанета Вангели, *Liquor Amnii 1*, Чифте Амам, Скопје 1996 (готови предмети, фотографија и видео)



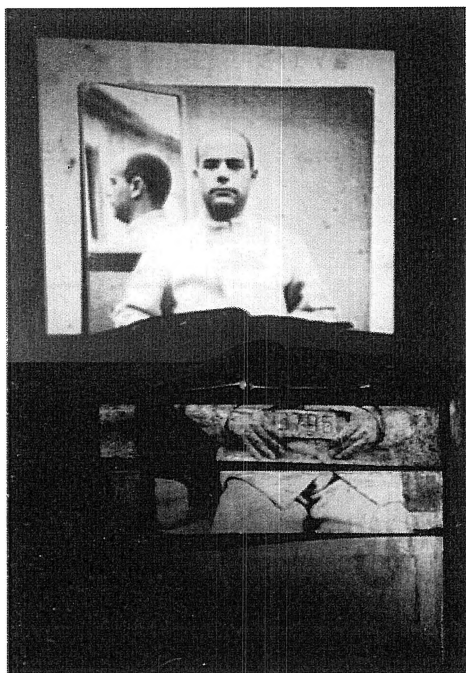
Дел од инсталацијата на Ж.Вангели, *Liquor Amnii 1*, Чифте Амам, Скопје 1996



Ж. Вангели, инсталација *Liquor Amnii 2*, Providence, САД 1977(2 американски знамиња, 2 црвени килима, 35 спасувачки елечиња, изгравирани месингани плочи)



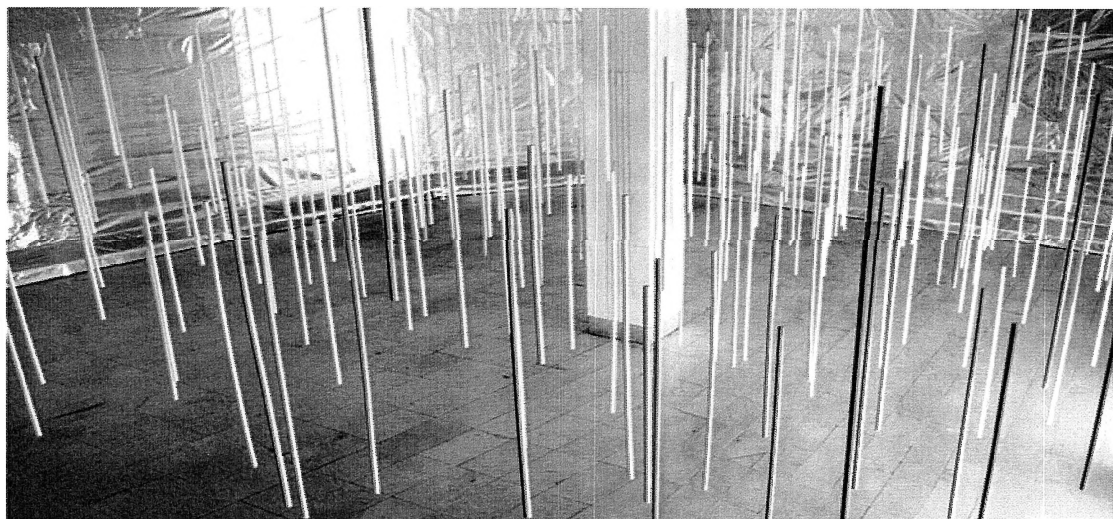
Искра Димитрова, инсталацијата Memento Mori, Brooklyn Museum Elizabeth A. Sackler, Center for Feminist Art, Њујорк 1996



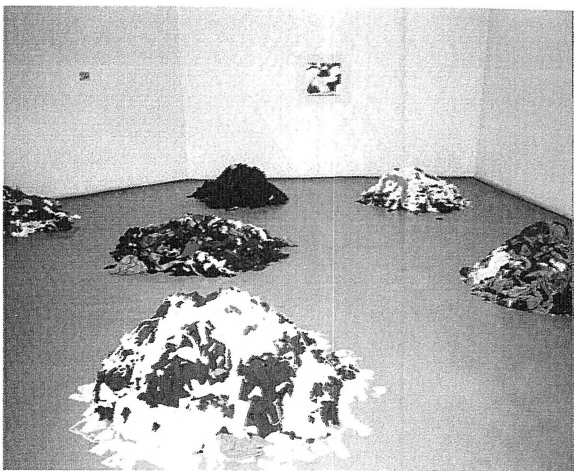
Лилјана Ѓузелова, инсталацијата Вечното враќање, во стара кука на „Кеј 13 Ноември“ бр: 92, Скопје 1997 (метални сандаци, фотографии, слајд-проекција)



Благоја Маневски, инсталација „Територија“, Музеј на град Скопје 1997(јаглен,
дрво, телевизори)



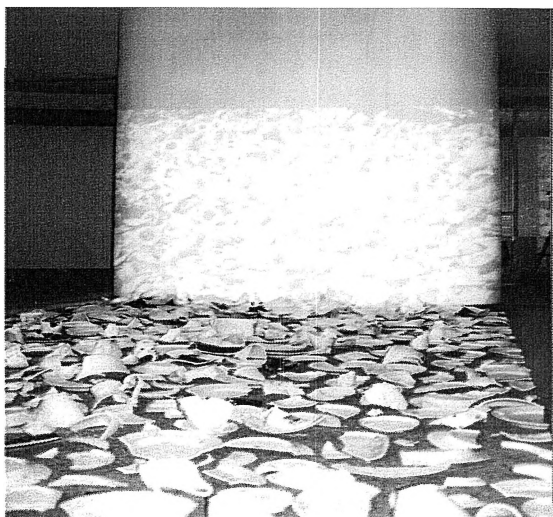
Игор Секоовски, инсталација „Cave“(алуминиумска фолија и пластични цевки),
МКЦ, 1998



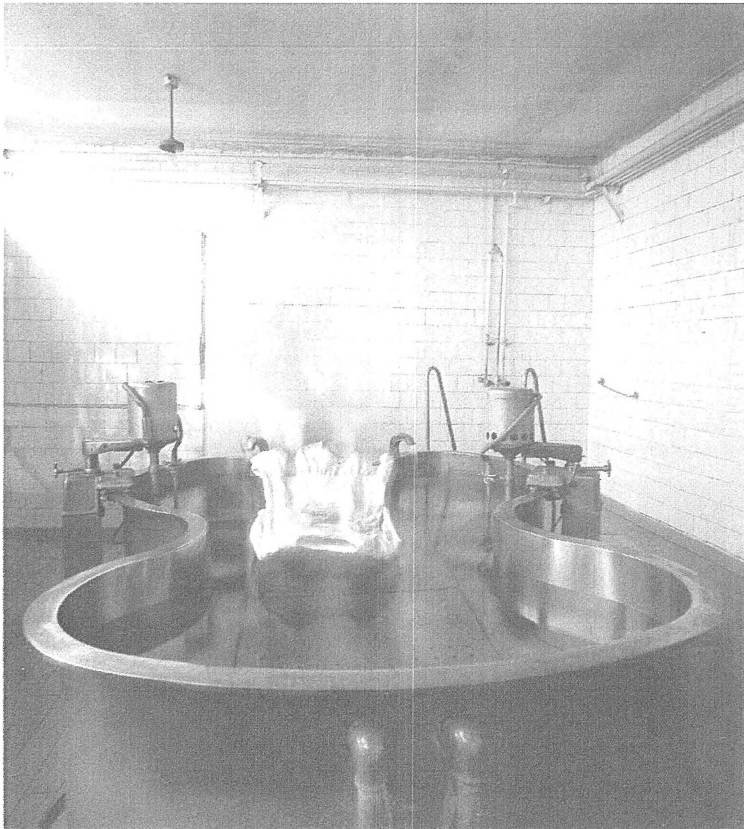
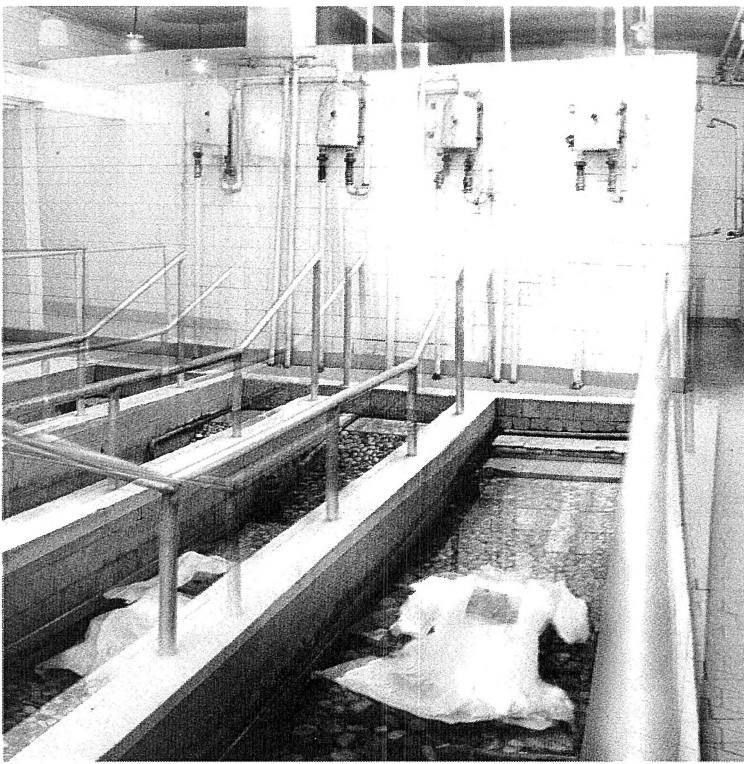
Игор Тошевски, инсталација Dossier '96, Уметничка галерија, Куманово 1996



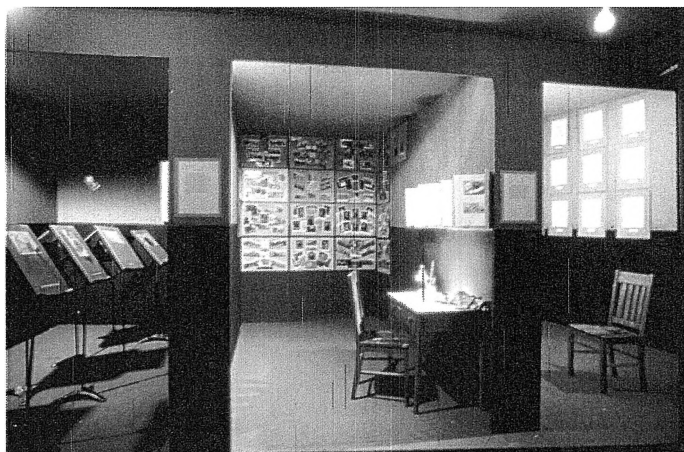
И.Тошевски, дел од инсталацијата Dossier '96, Центар за култура Марко Цепенков, Прилеп 1996



И.Тошевски, дел од инсталацијата Dossier '96, Ликовен салон, Велес 1996



Нада Прља, делови од инсталацијата „Одење по ладна вода според Dr Knaipp“,
Завод за физикална медицина и рехабилитација, Скопје, 1997



Илја Кабаков, 10 Characters, 1988



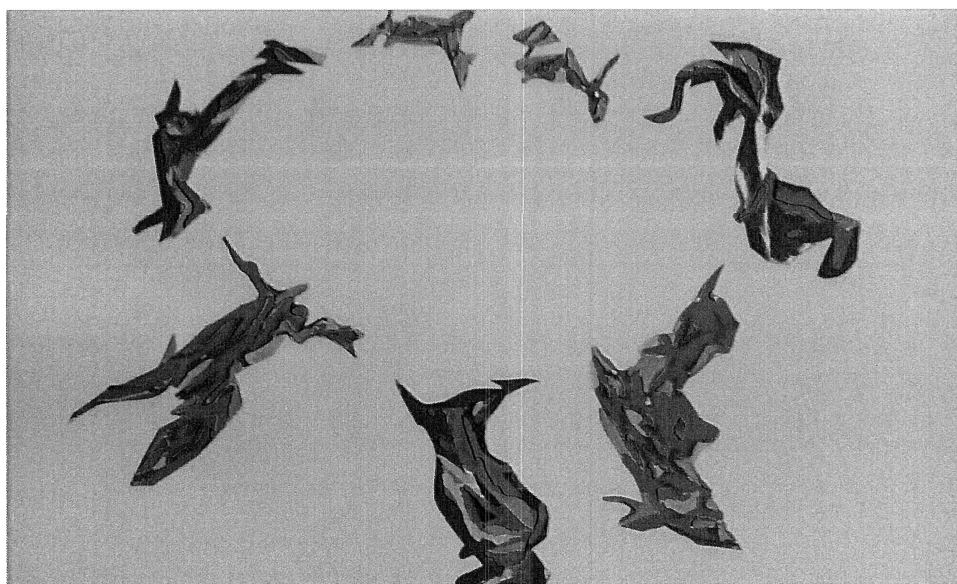
Илја Кабаков, Toilet 1992



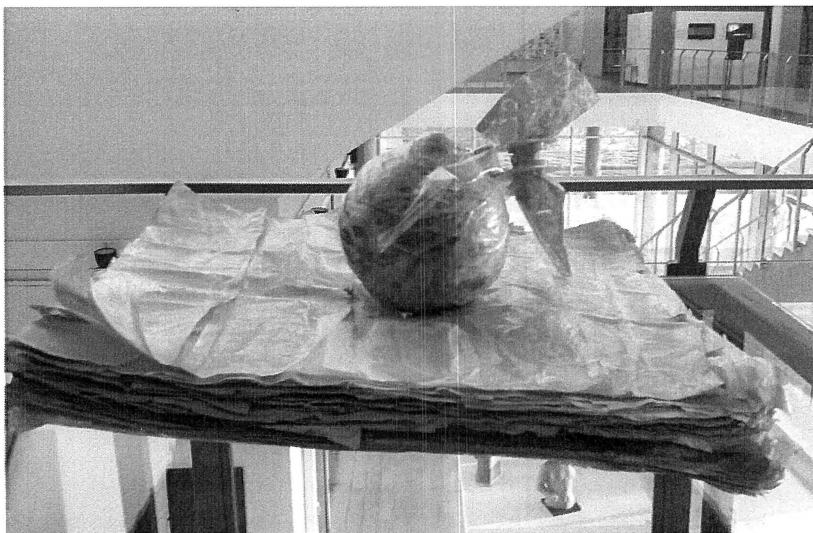
Илја Кабаков, Црвениот Павиљон 1993



Глигор Стефанов, објект-инсталација, 1987



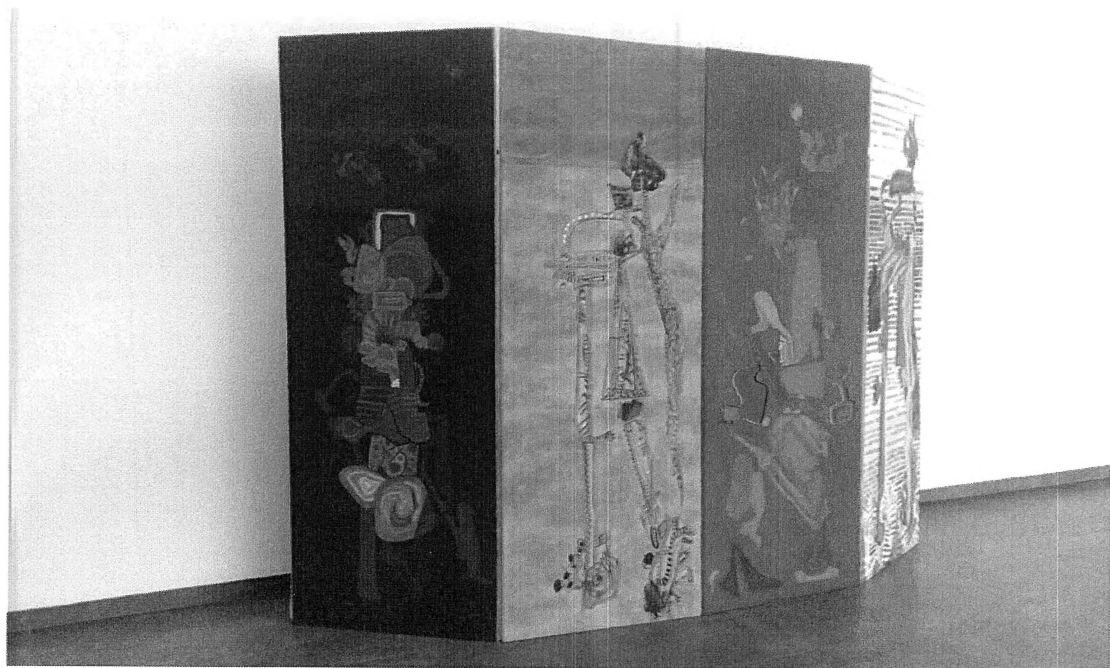
Драган Петковиќ, од циклусот Радоста на живеењето, 1985/87



Симон Узуновски, Објект- Човек и птица 1973/74



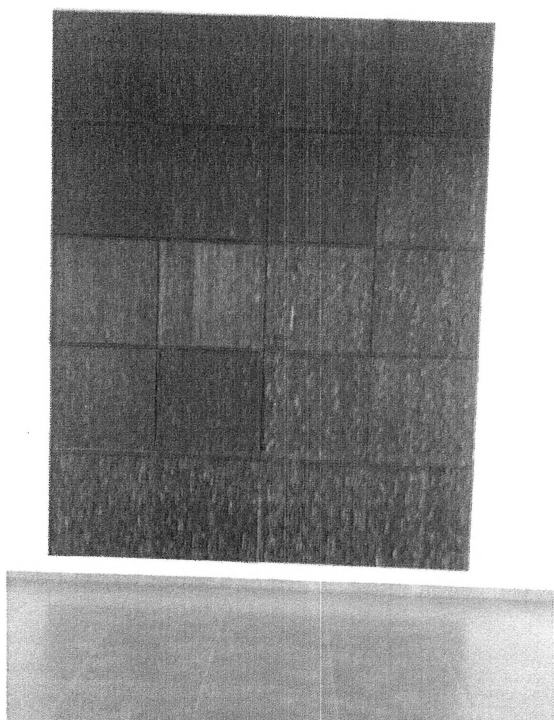
Симон Узуновски, Преспа 1976



Симон Шемов, Детски игри (Параван 1), 1972



Исмет Рамићевић, Билјана платно белеше, 2001



Благоја Маневски фрагмент од инсталацијата Логични слики, 2002

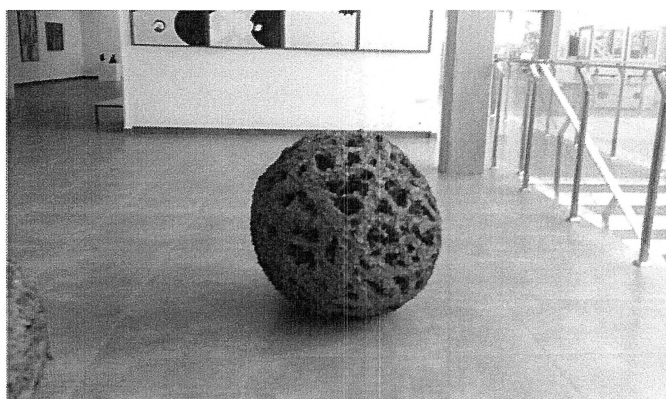




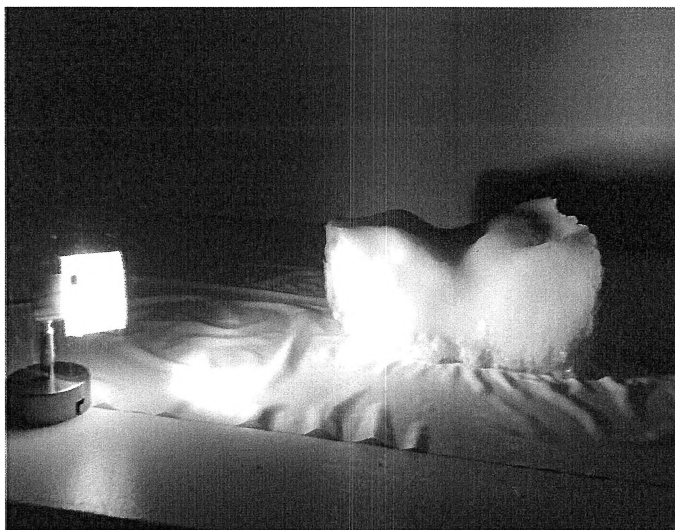
Антони Мазневски, ТВ Предел, 1994



Ибрахим Беди, објект-Јас и ти, 2009



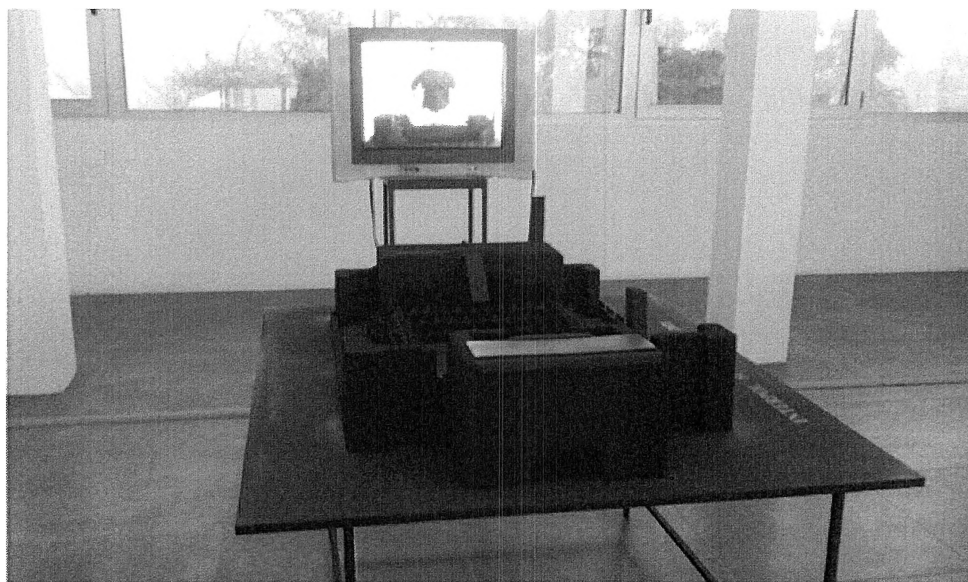
Атанас Атанасоски, На пат до Ореовец до МСУ Скопје 1995/2003



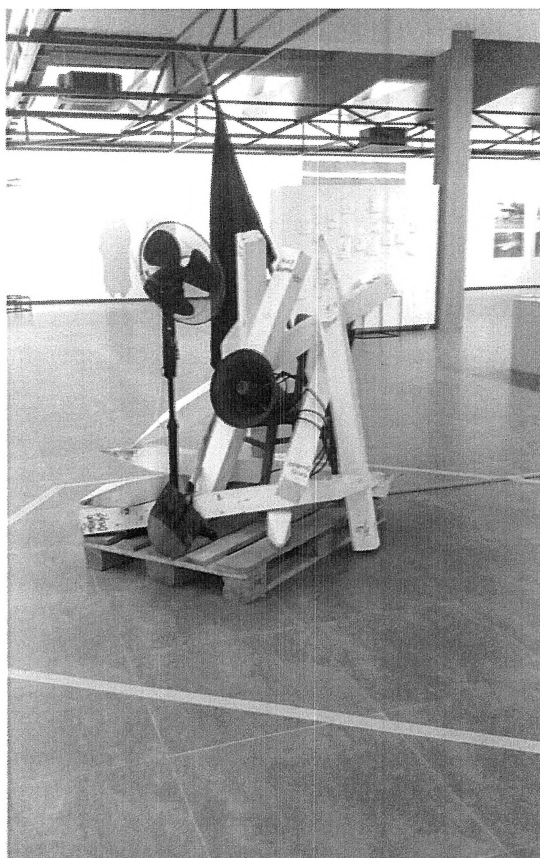
Искра Димитрова, Папочна врвка, 1998



Ѓорѓе Јовановиќ и Филип Јовановски, Њу Кидс Он Д Блок, во коавторство со Јане Чалоски и Христина Иваноска, 2012



Јован Шумковски, Три антиципации, 2004/05



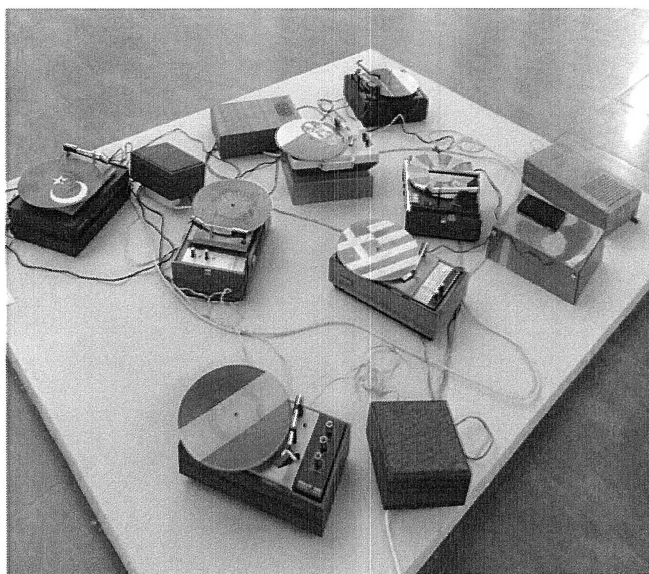
Игор Тошевски, Момент бр. 14, 2011/12



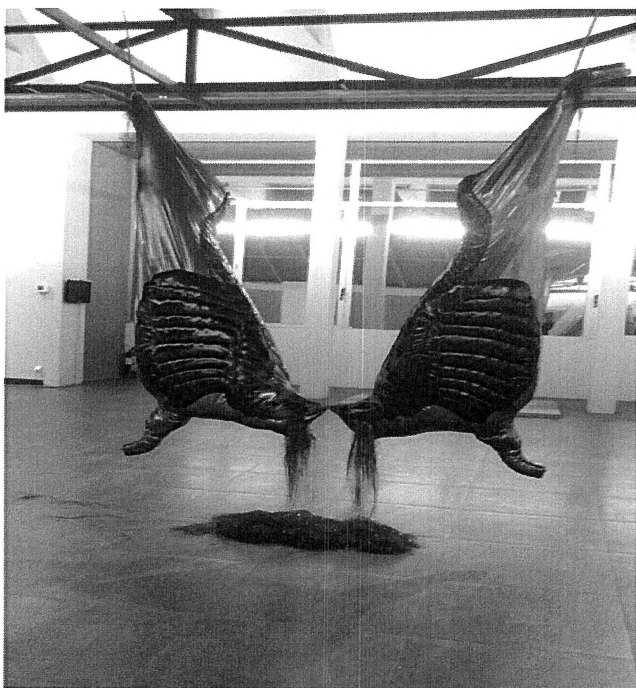
Јане Чаловски, дел од инсталацијата Интерлокатор, 2011



Славица Јанешлиева, Сенки, 2014 (не е забележана годината, во аплицираниот текст на сидот)



Нада Прља, Локални глобализми 2008



Велимир Жерновски, „Однасловено“ Распятие, 2014